

UNIVERZITET UMETNOSTI
U BEOGRADU

Fakultet primenjenih umetnosti
Doktorske umetničke studije
Studijski program: Primenjene umetnosti i dizajn

Doktorska disertacija

Tradicionalne tehnike izrade nakita kao deo
nematerijalnog nasleđa Srbije

Autor: Dragana Rusalić 48/2014.

Mentor: Miroljub Stamenković,
redovni profesor u penziji

Beograd, septembar 2017.

Tradicionalne tehnike izrade nakita kao deo
nematerijalnog nasleđa Srbije

Dragana Rusalić

Rezultati istraživanja, eksperimentisanja i preispitivanja koje je moguće pronaći u ovom doktorskom umetničkom radu imaju intenciju da pojasne značaj tradicionalnih tehnika izrade nakita u okviru korpusa nematerijalnog nasleđa naše zemlje. Istorijski pregled razvoja i simbolike nakita se oslanja na studije uglednih istraživača, u najvećoj meri dr. Mirjane Ćorović-Ljubinković, dr. Bojane Radojković, Nikole Pantelića, mr Gordane Ljuboje, te dr. Vesne Bikić, dok je segment rada koji uvodi u tehnički opis tradicionalnih tehnika naslonjen na rad dr. Bratislave Krstić Vladić.

Nemerljivu zahvalnost dugujem majstorima filigranskog zanata Miroslavu Jovanoviću i Andriji Čivljaku koji su strpljivo odgovarali na moja brojna pitanja, nesebično podelivši svoje dragoceno znanje i svoj radni prostor sa mnom. Majstoru Miroslavu Jovanoviću posebno zahvaljujem na posvećenosti, entuzijazmu, trudu, predanosti i strpljenju da mi pomogne da u praksi "iznesemo" moje zamisli.

Na različite načine, tokom različitih faza istraživačkog procesa mi je zaista neizmerno pomogla Marijana Petrović, bibliotekar Muzeja primenjene umetnosti – veliko ljudsko hvala.

Posebnu zahvalnost izražavam svom celoživotnom prijatelju, fotografu Aleksandru Radomanu zbog njegove nesebične pomoći u fotografisanju različitih faza mog rada. Takođe, iskreno hvala i Draganu Obriću na fotografijama koje prikazuju moje radove u najboljem svetlu.

Hvala mojima: Dušanu, Zorici i Peri

SADRŽAJ

REZIME

Apstrakt

Abstract

1. UVOD

1.1 Cilj rada / 11

1.2 Motiv za odabir teme / 15

1.3 Glavna istraživačka pitanja tokom rada na projektu / 16

1.4 Metodološki pristup / 19

2. POJAM I KONCEPT NEMATERIJALNE BAŠTINE

2.1 Definicija i istorijat koncepta nematerijalnog nasleđa / 23

2.2 Nematerijalna baština – gde smo mi u Srbiji? / 29

2.3 Stanje prakse u Srbiji / 33

3. POREKLO, FUNKCIJA I KRATAK ISTORIJAT NAKITA

3.1 Poreklo i funkcija nakita / 37

3.2 Kratak istorijat i odlike nakita kod Srba / 41

4. MATERIJALI, TEHNIKE I TEHNOLOGIJA

4.1 Vrste metala koje se koriste prilikom rada u zanatskim tehnikama izrade nakita / 54

4.2 Faza pripreme materijala u procesu izrade nakita / 56

- 4.3 Tehnike izrade nakita / 60
 - 4.3.1 Osnovne kujundžijske tehnike / 62
 - 4.3.1.1 Tehnika livenja / 63
 - 4.3.1.2 Tehnika iskucavanja / 65
 - 4.3.1.3 Presovanje / 67
 - 4.3.1.4 Tehnika filigrana / 68
 - 4.3.1.5 Pletenje / 73
 - 4.3.2 Dopunske tehnike kod tradicionalne izrade nakita / 75
 - 4.3.2.1 Tehnika pozlate / 75
 - 4.3.2.2 Graviranje / 77
 - 4.3.2.3 Emajl / 77
- 4.4 Tehnološki postupci i alat / 78

5. TOK ISTRAŽIVAČKOG PROCESA U OKVIRU KREATIVNOG DOKTORATA

- 5.1 Umetnost kao glagol a ne imenica / 81
- 5.2 Novo promišljanje tradicionalnog zanatstva / 83
- 5.3 Simbolika ornamenata i vrste realizovanog nakita / 85
- 5.4 Strukturni element nakitnog komada / 94
- 5.5 Cik cak linija i simulacija / 96
- 5.6 Elementi inspiracije / 100
- 5.7 Proces realizacije elemenata u metalu / 102

6. ZAKLJUČNA RAZMATRANJA U RADU / DOPRINOS PROJEKTA /113

7. KORIŠĆENA LITERATURA / 118

8. BIOGRAFIJA AUTORKE /129

1. REZIME

1.1 Apstrakt

Ovaj doktorsko umetnički projekat se sastoji iz teorijskog, pisanog segmenta, i praktičnog dela rada koji se naslanja na istraživačke podatke iz teoretskog dela projekta.

Teoretski deo projekta uvodi i predstavlja definiciju nematerijalnog kulturnog nasleđa, uzimajući u razmatranje kako njene teorijske okvire, tako i pozicioniranje viševjekovnih tradicija izrade nakita tehnikama kao što su filigran, kovanje, iskucavanje, granulacija.., unutar okvira definicije nematerijalne baštine kod nas, a kroz prizmu njene odlike kontinuiranog stvaralačkog procesa koji se stalno iznova obnavlja.

Kroz sažeto dat pregled istorije nakita na našem području, rad detaljno opisuje osnovne i dopunske tehnike izrade nakita, uvodeći čitaoca postepeno u razloge za uključivanja ove tradicije duge vekovima u korpus nematerijalnog nasleđa kome je neophodna hitna zaštita.

Praktičan deo rada ovog doktorskog umetničkog projekta je podrazumevao pokušaj da se, u situaciji kada skoro da na prste jedne ruke mogu da se izbroje majstori filigranskog zanata koji ga još uvek aktivno praktikuju na visoko profe-

sionalnom nivou kod nas, kroz blisku saradnju s nekim od njih u praksi realizuju komadi nakita upravo korišćenjem tradicionalnih tehnika – filigrana, granulacije, mehaničkim oblikovanjem filigranskih srebrnih niti – a kroz intenzivan angažman mogućeg savremenog iščitavanja ovih tehnika.

Inicijalna ideja podrazumeva da se sam proces realizacije novih komada nakita koji su u estetskom smislu bazirani na vrsti otklona od tradicionalnog, uz približavanje savremenom izrazu stavi u kontekst osnovnog, ključnog obeležja onoga što je i u svetskim i u nacionalnim okvirima definisano kao nematerijalna kulturna baština: činjenicu da je to stalno i iznova promenljiv *proces* koji je toliko živ da dozvoljava iskorak u savremen dizajn blizak oku današnjeg posmatrača, bez bojazni da bi kao takav mogao da uruši čvrste okvire viševekovne tradicije. Dakle, praktičan deo ovog doktorsko umetničkog projekta svojom suštinom ne insistira na *proizvodu* koji je neminovno proizišao kao rezultat umetničkog angažovanja kroz saradnju sa majstorima filigranskog zanata, već upravo na segmentu koji mu prethodi, a to je sam *proces* nastanka nakita, uz korišćenje tradicionalnog zanatskog umeća i alata.

Uverena sam da upravo ovakav pristup tradiciji koji je u saglasju sa istorijskim procesima na jednoj, i na liniji sa duhom i zahtevima sadašnjeg vremena na drugoj strani, omogućava njenu vitalnost i novi život, te stoga ovaj projekat kao celina inicira utvrđivanje jasnije pozicije tradicionalnog zanata viševekovnog trajanja u savremenom društvu danas, njegovog odnosa prema pojedincu i zajednici, uz sugerisanje mogućeg pravca koji će obezbediti željeni kontinitet zajednice u okviru koje postoji.

Ključne reči: nematerijalno kulturno nasleđe, baština, živa tradicija, nakit, filigran, filigranska žica, zanat

1.2 Traditional Techniques of Jewellery Production as Part of the Intangible Cultural Heritage

This doctoral – artistic project consists of theoretical, written part as well as the segment that is in the closest relation with research data obtained in theoretical part, while being realized in practice.

The theoretical part of the paper introduces the definition of the Intangible Cultural Heritage, taken into consideration both its theoretical frames and positioning of multi-century old tradition of jewellery production techniques such as filigree, granulation, repousee technique..etc within this frame. This is all taken through the prism of continual creating process that has been constantly re-created over the time.

Through the short historical review of jewellery history at our territory, the work enters detailed given description of both Basic and Supplementary traditional jewellery techniques, while gradually introducing the reasons for incorporating this century old traditions to the corpus of Intangible Cultural Heritage in state of urgent protection.

While being in the situation that only a dozen of masters actively practicing these techniques at the high professional level in Serbia are left nowadays and with the idea of establishing the close cooperation and collaboration with some of them, the practical part of this project defaults the attempt to produce jewellery pieces by using exactly these old jewellery production techniques – filigree, granulation, mechanical shaping of silver wire. The important part of this process would be the possible contemporary interpretation of the jewellery pieces produced in this traditional way.

The initial idea of the practical part of this doctoral artistic project implies that the production process of the newly produced jewellery items would establish the

distance to the traditional designs. By doing so, it would be included into both international and national frame of the Intangible Cultural Heritage definition: it is alive, re-creational and ever changing process. The process that is so much alive that allows the big step into contemporary jewellery design that is rather closer to both the eye and taste of present-day viewer, and without any fear that being alike, it could damage or even ruin the multi century old traditions. So, the practical part of this doctoral artistic project does insist not to the *product* that inevitably would result as the part of the production process and cooperation with filigree masters, but insists to the segment preceding it – the process of jewellery production itself, the process that includes the usage of traditional craftsmanship and skills, as well as traditional tools. Rather than the actual traditional jewellery techniques, the main object of this research *is the process* of transformation itself. I am strongly convinced that this kind of the contemporary approach to the tradition, that is in high consensus with the historical processes on one side, while being in the closest possible relations with the contemporary spirit and its demands on the other side, enables tradition's vitality and a kind of a new life.

This doctoral artistic approach as a whole attempts to initiate the determination of the continuity of traditional multi century old skills and craftsmanship within contemporary society, their relationship with both the individuals and community, while suggesting the possible direction that will enable its continuum within the frame of the community.

Key words: the Intangible Cultural Heritage, patrimony, live tradition, jewellery, filigree, filigree wire, craftsmanship

1. UVOD

1.1 Cilj rada

Mnogo je toga zaista važnog u našim životima - bilo da smo to sami stvorili ili nasledili od predaka - što želimo da prenesemo onima koji dolaze posle nas. I najčešće je nevažno o čemu je tačno reč – da li je u pitanju pesma koju nam je umesto uspavanke pevala prabaka, neko tradicionalno verovanje, arhitektonski stručno i oku prijemčivo projektovana zgrada, zanat kome nas je učio otac, a koji je to naučio od svog oca, violina nasleđena od deke – sve dok to što ostavljamo u nasleđe doživljavamo kao deo nas samih i našeg bilo ličnog, bilo kolektivnog identiteta. Sve je to baština - koji njen deo možemo da nazovemo nematerijalnim nasleđem?¹ Pre odgovora na ovo pitanje, potrebno je ukazati na činjenicu da je pojam nematerijalne baštine izuzetno kompleksan, dok je u isto vreme i relativno jednostavan. Jer, nematerijalno nasleđe se u osnovi odnosi na pojmove koje nismo u stanju da vidimo, ni da ih fizički dodirnemo, ali smo zato potpuno sposobni da ih osetimo. I još nešto: ono baš uvek uključuje *sećanje i pamćenje*. Važan je način na koji pojedinac pamti, i kako razmišlja o prošlosti, i o stvarima iz prošlosti koje su u njegovoj sadašnjosti lišene fizičkog prisustva, a koje ipak i sada utiču na njega na jedan poseban način. To su pojmovi koji se neposredno odnose na usvojene sisteme

¹ engl. *intangible*, neopipljivo, nematerijalno u fizičkom smislu, jedan je od dva izraza koji se koriste za vrstu nasleđa koje je u srpskom jeziku definisano kao *nematerijalno kulturno nasleđe*. Drugi izraz je vezan za francuski pojam *immaterial*.

znanja i poimanja sveta koji ga okružuju. Postoje različite "neopipljive" kategorije ove vrste baštine, i ni jedna od njih nije permanenta u svom postojanju. Ovakvo nematerijalno nasleđe koje se prenosi sa generacije na generaciju, zajednice i grupe iznova stvaraju u sadašnjosti, u zavisnosti od sopstvenog okruženja, interakcije sa prirodom, i u skladu sa sopstvenom istorijom, a što im sve zajedno pruža snažan osećaj identiteta i kontinuiteta.

Većina ljudi nematerijalno nasleđe percipira kao suprotno materijalnom. Iskreno verujem da je ovo u potpunosti pogrešno, s obzirom da je nametanje takve podele krajnje ograničavajući faktor za nematerijalno nasleđe. Ključno je mišljenje da nematerijalno obezbeđuje *značenje* svemu materijalnom. Nematerijalno nasleđe učitava *simboliku* u materijalno nasleđe.²

Nakit koji je nastajao na našim prostorima oduvek karakteriše raznovrsnost koja se ogleda u izboru materijala od koga je pravljen, u čitavom mnoštvu različitih vrsta, u množini korišćenih zanatskih tehnika i načina njegove izrade, u brojnim simboličkim značenjima i verovanjima koja su učitana u njega, te je kao takav relativno jasno definisan segment kulture i nasleđa. Sistemski istraživanja istorijskog razvoja nakita pokazuju da nakit na našem području predstavlja nastavak jedne kontinuirane tradicije istinski dugog trajanja, koja je formirana kroz prohujale vekove kako na postojećim, tako i na usput stečenim uslovima.

Svo ovo bogatstvo i složenost su važni činioci koji doprinose da nakit sa područja središnjeg Balkana u sebi čuva uticaje i odlike brojnih starih kultura – staroslovenske, vizantijske, srednjovekovne, zapadnomediteranske, srednjoevropske, levantske, turskoorijentalne...Možda je upravo ovo pojašnjenje zašto je kod nakita relativno jednostavno uočiti različite procese promena: nakit odnosno procesi njegove izrade, dakle ne njegova fizička, materijalna manifestacija, već znanja i veštine koje se koriste prilikom njegove izrade su živa tradicija. Tradicija koju pre-

² Rusalić, mr D., 2009, *Making the Intangible Tangible – The New Interface of Cultural Heritage*, Institute of Ethnography SASA, Belgrade, str 145

poznajemo kroz činjenicu da je preneti sa prethodne generacije, te u kojoj se, pak, prepoznaju njeni baštinici. Ali pre svega, to je nasleđe koje se događa i stvara u *sadašnjosti*. Nasleđe koje je istinski jedinstveno upravo zbog onog nematerijalnog i fizički praktično neopipljivog koje je sadržano u njemu, a što svako od nas baštini od svojih predaka.

Upravo je ovo razlog da je UNESCO u Konvenciju o nematerijalnom nasleđu iz 2003.god³, kao sastavni deo definicije između još nekoliko drugih kategorija, uvrstio i oblast tradicionalnih zanata i veština. U njih spadaju i zanati, odnosno brojne tehnike izrade nakita koje imaju kontinuitet trajanja na prostoru Balkana: tehnike filigrana, granulacije, kovanja, iskucavanja, graviranja, livenja metala, pozlate...U našoj zemlji ova znanja i veštine danas, na žalost, polako nestaju, prvenstveno usled biološkog odlaska majstora zanata koji ostaju uskraćeni za mogućnost da ih pre toga prenesu na sledeću generaciju.⁴

Uz donete i usvojene zakonske i teoretske okvire, formiranje svih neophodnih radnih tela, oformljenog nacionalnog registra uz upis dela nematerijalne baštine⁵, uz primere kakav je Muzej na otvorenom Staro selo u Sirogojnu gde se odvijaju edukativni programi, interaktivne prezentacije tradicionalnog načina života, rekonstrukcija običaja, demonstracija zanatskih veština i umeća, pa i obuke mladih starim zanatima,⁶ u Srbiji još uvek nismo uspeli da uspostavimo funkcionalan, de-

3 <https://ich.unesco.org/en/convention>

4 Istraživanje čiji je povod bio ovaj rad je pokazalo da u Srbiji postoje i retki izuzeci od ove sumorne statistike: majstor Kristof Beriša, majstor Goran Ristović iz Kraljeva, majstor Andrej Čivljaku iz Pančeva, majstor Miroslav Jovanović iz Beograda, majstorica Ivana Stojanovska Stanković iz Leskovca

5 <http://www.nkns.rs/cyr/elementi-nkns>

6 Tomić-Joković, S. 2006, Edukativne radionice u oblasti nematerijalnog nasleđa, u *Negovanje i zaštita nematerijalne baštine u Srbiji, Zbornik radova sa stručnog skupa o nematerijalnoj baštini*, EM, Beograd;

lujući a pre svega održiv nacionalni sistem koji bi obezbedio da znanja i veštine koja su vekovima bila deo ličnog i kolektivnog identiteta stignu do sledeće generacije.⁷

Uprkos ovakvoj sumornoj sadašnjosti, pošteno je konstatovati da je prisutna velika žilavost i iznenađujuća snaga opstanka ovog nasleđa. Razlog je možda moguće pronaći u realnom strahu od gubitka ličnog i kolektivnog identiteta. Moguće i da je u pitanju vrsta racionalne reakcije na proces uspostavljanja globalne civilizacije. Lično hoću da verujem da je razlog ovome da ipak postoji svest o važnosti uloge nematerijalnog nasleđa da na ravnopravnoj osnovi poveže narode u svetu, sa ciljem formiranja harmoničnog globalnog društva.

Upravo to je lični razlog zbog kog smatram da je suštinski važan cilj i ovog mog rada da pokuša da doprinese dodatnom proširenju percepcije pojma baštine i početku kraja shvatanja nematerijalnog nasleđa kao nasleđa slabo obrazovanih ljudi. Svaka kultura i svako društvo poseduju neopipljivu, a istovremeno suštinsku vrednost, koja aktivno doprinosi poštovanju drugih, i poštovanju njihovih dostignuća. Bez te nematerijalne vrednosti koju rukom ne možemo da opipamo kao ni očima da je vidimo, razumevanje sveta i ljudi oko nas je mnogo komplikovanije. Često i nemoguće.

7 Ne moramo po pozitivan primer i inspiraciju da idemo iz regiona: u susednoj Bugarskoj je nosiocima nematerijalnog nasleđa dato mesto u Nacionalnom sistemu "Bugarska-živo ljudsko blago" koji svake druge godine kroz selekciju bira 5 kandidatura koji dobijaju titulu "Bugarska-živo ljudsko blago". Dobijanje titule je praćeno upisom u Nacionalnu odabranu listu elemenata nematerijalnog kulturnog nasleđa, uz materijalnu stimulaciju za nosioce NKN - više u Santova, M., 2006, National Register of Intangible Cultural Heritage (ICH) and Some Aspects of Cultural Policies Regarding the Intangible Cultural Heritage, u *Negovanje i zaštita nematerijalne baštine u Srbiji, Zbornik radova sa stručnog skupa o nematerijalnoj baštini*, EM, Beograd;

1.2 Motiv za odabir teme

Koncept pojma kulturnog nasleđa je, posmatrajući unazad period od dvadesetak godina, proširen u znatnoj meri. Dok se ranije ovaj termin odnosio skoro isključivo na materijalne ostatke različitih kultura i civilizacija preostalih kroz vreme i istoriju, vremenom se, korak po korak, proširio da bi sada obuhvatao različite kategorije baštine poput industrijskog nasleđa, kulturnih prostora i pejzaža, podvodnu baštinu, itd.. Već sam pojam "kulturni pejzaž" odslikava ljudsko razumevanje da priroda i kultura ne mogu da budu odvojene u našem pristupu nasleđu - ova tvrdnja postaje posebno očigledna tamo gde postoji čvrsta povezanost između ljudi i njihovog prirodnog okruženja. Koncept nasleđa koji je poslednji dobio na aktuelnosti je koncept i pojam *nematerijalnog nasleđa*. To je baština koja referiše na čin stvaranja i predstavljanja (izvođačke umetnosti, festivali, sabori, različiti obredi i slična događanja) običaja, znanja i veština vezanih za prirodu i kosmos, tradicionalnih zanata, usmenih predanja i izražavanja, a uključuje jezik kao sredstvo ovog nasleđa. Neposredni motiv da istražujem ovu temu kroz svoj rad je lično, snažno ubeđenje da moraju da se preduzmu sve neophodne mere da bi se ova vrsta nasleđa spasila od uništenja, i uz insistiranje da je to obaveza svih nas. Imajući u vidu kako i koliko je ovo nasleđe osetljivo i krhko, koliko je podložno brzom, i najčešće nepovratnom propadanju i nestanku, smatram da su mere koje je potrebno preduzeti da bi se to sprečilo neodložne i neophodne, i to više nego ikad ranije. Iskreno verujem da nematerijalno nasleđe može da doprinese (pre)oblikovanju naše zajedničke budućnosti na holistički način, postajući kroz taj proces most koji spaja prošlost prepunu važnih sećanja i znanja sa budućnošću kakvu priželjkujemo. Kao najvažniji deo ovog procesa koji je pred nama, i pored značajnog dela puta koji smo u Srbiji već prošli nakon ratifikacije 2003 UNESKO Konvencije o zaštiti nemateri-

jalnog nasleđa tokom 2010⁸, smatram presudnim uspostavljanje funkcionalnog, delujućeg i održivog nacionalnog sistema koji bi obezbedio da znanja i veštine koja su vekovima bila deo ličnog i kolektivnog identiteta budu sistemski i funkcionalno prenesena na sledeću generaciju.

1.3 Glavna istraživačka pitanja koja sam postavila tokom rada na projektu

Glavno pitanje koje se jasno izdvojilo tokom rada na ovom doktorskom umetničkom projektu je bilo najprimerenije formulisati na sledeći način: *Na koji način tradicionalne zanatske tehnike izrade nakita kakve su filigran i granulacija, a budući delom korpusa nematerijalnog nasleđa kome je potrebna zaštita, mogu da, kroz živ i aktivan kreativni proces, doprinesu savremenom dizajnu nakita?*

Da bih uspela da kroz projekat, uključujući oba njegova segmenta – i teorijski i praktični – odgovorim na gorepostavljeno istraživačko pitanje, neophodno je da što preciznije definišem svaki od pojmova od kojih se ono sastoji. U najkraćem, to bih uradila na sledeći način: prema UNESCO Konvenciji o zaštiti nematerijalnog nasleđa koja je usvojena 2003.god u Parizu ova kategorija nasleđa definiše se kao *skup veština, znanja, izvođenja, izražaja, znanja i umeća, kao i instrumenata, predmeta rukotvorina i prostora koji stoje u vezi s njima, a koje zajednice, skupine, ili, u nekim slučajevima i pojedinci, prepoznaju kao deo svog kulturnog nasleđa.*

Važno je napomenuti da se nekada zaštita čitavog korpusa nasleđa koji poznamo pod pojmom *tradicionalna kultura* a čiji pripadajući deo su i tradicionalni zanati koji se koriste u izradi nakita ranije svodio na zaštitu *proizvoda*, dakle materijalnog

⁸ Misli se na neophodnost uspostavljanje mreže nacionalnih institucija čiji je zadatak da dokumentuje, istražuje, štiti, čuva i prenosi sadržaje ovog nasleđa, sve u skladu sa članom 13 Konvencije o zaštiti nematerijalnog nasleđa iz 2003 godine, a koji se odnosi na Uneskova pravila i mere očuvanja - <https://ich.unesco.org/en/convention> i <http://www.nkns.rs/cyr/o-nematerijalnom-kulturnom-nasledju> - videti pod "Mreža nacionalnih institucija"

izdanka tog nasleđa, dok je danas postupak zaštite odmakao daleko od predmeta, stavljajući u fokus sam *proces* nastanka predmeta, usput smeštajući predmet kao takav u drugi, manje važan plan. Neophodno je da nematerijalno nasleđe koje je određena zajednica prepoznala kao svoje bude stalna, živ *proces* koji se uvek iznova odvija prvenstveno u sadašnjosti, i kroz neprestane promene. Kao takvo se prenosi sa generacije na generaciju u okviru zajednice, pomaže zajednici da održi istinsku vitalnost, i obezbeđujući joj na taj način osećaj identiteta i kontinuiteta.

Pod pojmom *tradicionalne tehnike izrade nakita* u svom radu podrazumevam zanatske tehnike koje su vekovima prisutne na području Zapadnog Balkana koje su Srbi trajno naselili stigavši iz svoje podkavkaske prapostojbine sa drugim južnoslovenskim plemenima. To su zanatske tehnike koje su zahvaljujući dugom kontinuiranom prisustvu stekle određene osobenosti i prepoznatljiva svojstva, zahvaljujući čemu su postale delom kulturnog nasleđa naroda. Ove tehnike su u stručnoj literaturi definisane kroz podelu na dve grupe: *Osnovne tehnike izrade nakita* u koje po definiciji spadaju tehnike livenja, kovanja, iskucavanja, filigrana i pletenja (prepletaj), dok u grupu *Dopunske ukrasne tehnike* spadaju graviranje, granulacija, pozlata i posrebrnjivanje, tehnika nielo (savat) i ulaganje.⁹

U vezi sa pojmom iz istraživačkog pitanja - *stalno i iznova aktivan kreativan proces* – važno je istaći činjenicu da je prostor skladištenja nematerijalnog nasleđa istovremeno i ljudsko telo, isto koliko je to i njegov um. Ljudsko telo predstavlja glavni instrument kroz koji se ljudski um izražava. Svoja znanja i veštine ljudi veoma često dele sa ostatkom svoje zajednice, i to je razlog zašto nematerijalno nasleđe neretko ima kolektivno predstavljanje. Njegova bitna odlika je i da se iznova

9 Radojković, dr B., 1966, *Srpsko zlatarstvo XVI i XVII veka*, Novi Sad, str 100, Vladić Krstić, dr B., 1995a, *Seoski nakit u Bosni i Hercegovini u XiX i prvoj polovini XX v*, Knjiga 1, Beograd, Arseven Celal esad, 1902, *Les Arts decortifs turcs*, Constantinopole I; Istanbul; Fisković, C., 1949, *Dubrovački zlatari od XIII do XVIII stoljeća*, Starohrvatska prosveta I, Zagreb, Mladenović, Lj., 1958, *Umetnička obrada metala u Bosni i Hercegovini, od dolaska Turaka do danas*, Zbornik MPU 3-4, Beograd; Tešić, Đ., 1963, *Narodni nakit XIX v prema zbirci EM u Beogradu*, GEM 26, Beograd

stvara, a objašnjenje za ovaj proces pronalazimo u činjenici da se često prenosi isključivo govornim putem.¹⁰

Pod pojmom *zaštita* podrazumevam sve organizovane, bilo pojedinačne, bilo kolektivne aktivnosti i mere čiji je cilj da omoguće prvo opstanak, a zatim i oživljavanje tradicionalnih zanata za izradu nakita, uz očuvanje znanja i veština koje čine te zanate, kao i njihovo dalje usavršavanje. Podjednako je važno omogućiti proširenje kruga lica koja se profesionalno bave ovim zanatima, poželjno kroz organizovani edukativni sistem koji ne bi bio zasnovan na ličnom entuzijazmu pojedinaca,¹¹ kako je to sada slučaj, kao i postaviti zakonske okvire za unapređenje ekonomskog i socijalnog položaja lica koja se profesionalno bave ovim zanatima.

Imajući u vidu napred navedeno, pokušala sam da kroz umetnički deo projekta tradicionalne zanatske tehnike i procese postavim u jukstapoziciju sa savremenom vizuelnom estetikom koja u svojoj osnovi dominantno prepoznaje svedeniji vizuelni izraz.

U ovom slučaju, to je podrazumevalo istinski izazov u vidu otklona od tradicionalnih, vizuelno prepoznatljivih i ponekad vekovima ponavljanih formi i oblika prisutnih kod filigranskog nakita, uz istovremeno insistiranje na ostajanju unutar okvira upotrebe tradicionalnih tehnika i zanatskih rešenja, i uz korišćenje takođe tradicionalnih alata. Ideja istraživačko-stvaralačkog procesa kroz koji sam realizovala svoj rad je bila da otkrije - koristeći se cik-cak tehnikom kao sastavnim delom tradicionalnog filigranskog zanata kao studijom slučaja - nove mogućnosti u tradicionalnim procesima i stvaralačkim medijima, sa krajnjom namerom njihove

¹⁰ Ispis na spomeniku koji se nalazi na istorijskom nalazištu Hampté Bâ u Africi: *Kada umre stari čovek, zajedno sa njim umire (nestaje) čitava biblioteka.*

¹¹ U pojedinim srednjim stručnim školama kao što je TehnoArt u Beogradu ili Dizajnerska škola u Šapcu postoje stručni obrazovni profili koji se bave dizajnom i izradom nakita, ali ne postoje nastavni planovi koji bi podrazumevali kao obavezujuće izučavanje tradicionalnih tehnika izrade nakita kakve su recimo filigran i granulacija, uz pripadajuće proučavanje njihovog istorijskog, umetničkog, kulturološkog, socijalnog i ekonomskog aspekta, već je sve prepušteno ličnom entuzijazmu i afinitetu zaposlenih nastavnika i stručnih saradnika.

implementacije na nakitne objekte gde neće predstavljati samo ukras i dekoraciju iliti tzv. *kitnju*, već će tvoriti strukturni, gradivni sadržaj dotičnog komada nakita. Ovakav pristup mi je u radu nametnuo cilj čiji je fokus bio da pokuša da otkrije - koristeći tehniku filigrana i mehaničku obradu srebrne srmene/filigranske žice – nova značenja i nove potencijalne metafore koji se, verujem, pojavljuju u tradicionalnim zanatskim procesima i stvaralačkim medijima.

1.4 Metodološki pristup

Tema koju sam odabrala za ovaj doktorsko umetnički projekat se u potpunosti naslanja na moj prethodni rad iz oblasti nematerijalne kulturne baštine za koji je istraživanje obavljeno tokom 2006. i 2007. godine. I dok je teorijsko istraživački deo tog projekta bio otežan tadašnjim izrazitim nedostatkom dostupnih akademskih izvora i neophodnih baza podataka izuzimajući UNESCO-ve izvore u tom momentu, te sam u skladu sa situacijom, bila primorana da se dominantno koristim i oslanjam na internet izvore, relativno je lako konstatovati da se situacija u međuvremenu promenila u pozitivnom smeru. Tokom rada na teoretskom istraživanju za period nakon objavljivanja naučne publikacije sa temom nematerijalne kulturne baštine¹², kao i kroz teoretsko proučavanje i praktične probe tehničkih mogućnosti tradicionalnih tehnika filigrana, granulacije i mehaničke obrade srmene žice – neposredno kroz saradnju sa majstorom filigranskog zanata Miroslavom Jovanovićem - brzo je postalo jasno da su teoretski akademski izvori koji pokrivaju temu mog doktorsko umetničkog projekta u segmentu nematerijalnog nasleđa brojniji, i što je važnije, lakše dostupni za istraživanje.

S druge strane, protok vremena ne ide na ruku opstanku tradicionalnih zanata u ovom momentu u Srbiji, imajući u vidu skoro dramatično mali broj majstora koji još uvek poseduju tradicionalna znanja o filigranskom zanatu, i istovremeno ih aktivno praktikuju na visoko profesionalnom nivou.

¹² Rusalić, mr D., 2009, Belgrade

Tokom neposrednog rada na svom doktorskom umetničkom projektu, prošla sam kroz nekoliko različitih faza: inicijalna je bila tzv. *orijentaciona faza* rada tokom koje je bilo potrebno prikupiti kvalitativne podatke u vezi sa glavnim istraživačkim pitanjem koje postavlja ovaj rad. Nakon orijentacione, usledila je *faza istraživanja* sa ciljem proučavanja podataka neophodnih za analizu oblasti baštine, sa fokusom na nematerijalnom nasleđu kod nas. Ova faza je takođe podrazumevala i iniciranje intervjua sa različitim akterima čije su aktivnosti relevantne za tematiku koju sam istraživala. Ideja je bila da kroz ovakav pristup sagledam trenutnu poziciju i stanje u nacionalnoj kulturnoj politici vezanoj za nematerijalno nasleđe, a imajući u vidu prethodna znanja u vezi sa poželjnim pristupom u procesima zaštite ovog nasleđa, kao i afirmativne primere nacionalnih sistema zaštite koje su uspostavile pojedine države, kakav je slučaj sa Južnom Korejom¹³.

Veliki deo teoretskog istraživanja u ovoj fazi sam posvetila proučavanju tematike tradicionalnog nakita kroz njegov viševekovni istorijat. Takođe se značajan deo istraživanja odnosio i na teoretsko izučavanje tradicionalnih zanatskih tehnika iz ove oblasti, koje sam kvalitativno dopunila neposrednim prisustvom u majstorskim radionicama, pokušavajući da dokumentujem različite faze majstorskog rada, kao i materijala i alata koji su korišćeni tokom procesa rada. Ova faza je okončana donošenjem određenih hipoteza koje je bilo neophodno proveriti kroz umetničku realizaciju ovog projekta. Sva prikupljena znanja i podaci su predstavljali početnu poziciju za nastavak rada koji predstavlja pokušaj izmeštanja iz oblasti tradicionalnih vizuelnih okvira oblikovanja filigranskog nakita, sa jasnom namerom približa-

13 Južna Koreja je još tokom 1960-tih uspostavila sistem zaštite svog nematerijalnog nasleđa koji se, između ostalog zasnivao na programu pod nazivom Živa ljudska blaga (Living Human Treasures) koji se pokazao toliko uspešnim da ga je UNESCO preuzeo kao uzor za svoj sistem zaštite procesa važnih za nematerijalno nasleđe – detaljnije ću o ovom sistemu govoriti u drugom delu svog rada.

vanja savremenoj estetici, i uz insistiranje primene isključivo tradicionalnih praksi i tehnika rada, uz, takođe, korišćenje tradicionalnog alata.

Prilikom *faze pisanja* svog doktorskog umetničkog projekta, a imajući u vidu prethodno rečeno, svoj rad sam organizovala na način da sam jedno poglavlje u potpunosti posvetila pojašnjenju pojma i koncepta nematerijalnog nasleđa, i to korišćenjem istorijskog i deskriptivnog metoda. Kroz teoretsko istraživanje stručnih izvora ovo poglavlje ima za cilj da predstavi definiciju nematerijalne baštine, uzimajući u obzir njenu ulogu koju ima u okviru svake zajednice. Sledeće poglavlje definiše pojam nakita, uz sažet prikaz njegovog istorijskog razvoja gde sam se trudila da dominantno ostanem u okviru područja prikaza istorijata tradicionalnih tehnika izrade nakita, a ne nakita kao pojma po sebi. Želim da podvučem da se kroz ovaj rad zalažem za proširen pogled na pojam tradicije, imajući u vidu da se ustalila definicija tradicionalnog nakita kao nakita pretežno seoskog stanovništva u XIX i tokom nekoliko decenija XX veka. Uz svest da je ono što se danas naziva tradicionalnim zanatskim tehnikama u korpusu nematerijalne baštine prisutno znatno duži period (nekoliko vekova) od gorepomenutog perioda, rad teži prevazilaženju tradicionalnih disciplinarnih podela, uz apstrahovanje definicija i ograničenja koje jedan tip nakita čine tradicionalnim¹⁴ a drugi istorijskim¹⁵. Takođe su isključeni i kriterijumi materijalne vrednosti nakita, kao i podela na *prave majstore – zlatare* i *narodne zanatlje – kujundžije*, s obzirom da ovi izrazi predstavljaju srpsku i tursku verziju pojma sa identičnim značenjem¹⁶. Dakle, kriterijum za odabir nakita koji je proučavan u radu se nalazi isključivo u domenu korišćenja tradicionalnih zanatskih tehnika za njegovu izradu, posmatran kroz istoriju, a polazeći od premise da su

14 Vladić Krstić, dr B., 1995a, str 1-2.

15 Radojković, dr B., Nakit kod Srba, str 249-259.

16 Ljuboja, mr G., 1997, Narodni nakit, u *Almanah nakita*, Muzej primenjene umetnosti, Beograd, str 52

funkcije nakita u svim kulturama, bez obzira na njihovu strukturnu različitost, uvek iste.

Važno poglavlje rada je posvećeno detaljnom opisu ličnog izvora inspiracije, kao i pojašnjenju samog procesa praktične realizacije ovog projekta.

Skoro nikad nije jednostavno pretočiti u reči neposredne proizvodne procese u umetničkom zanatstvu, pogotovu ako oni podrazumevaju korišćenje pomalo zaboravljenih, danas često nepoznatih terminoloških izraza i stručnih naziva. U pokušaju da prevaziđem pomenute izazove, potrudila sam se da vizuelno dokumentujem fazu praktičnog rada na ovom projektu, polazeći od faze neposredne inspiracije, preko faze eksperimentisanja u vezi sa svim ograničenjima procesa rada u okviru filigrana i mehaničke obrade srebrne žice, do faze uobličavanja dobijenih rezultata rada (dokumentacioni metod).

Ova poglavlja u pisanom delu radu prati deo koji se odnosi na interpretaciju dobijenih rezultata rada. Od važnosti je smeštanje ovih rezultata u okvire postavljenog istraživačkog pitanja gde je željeni cilj predstavljanje mogućeg zaključka koji bi sadržao potencijalni odgovor na glavno istraživačko pitanje ovog rada: *Na koji način tradicionalne zanatske tehnike izrade nakita kakve su filigran i granulacija, a budući delom korpusa nematerijalnog nasleđa kome je potrebna zaštita, mogu da, kroz živ i aktivan kreativni proces, doprinesu savremenom dizajnu nakita?*

Rad zaokružuje poglavlje o stručnoj literaturi i izvorima korišćenim tokom istraživanja teme ovog projekta, kao i prezentovanim internet izvorima.

2. POJAM I KONCEPT NEMATERIJALNOG NASLEĐA

Određena kultura je u stanju da opstane tek ukoliko poseduje dovoljno poverenja u svoju prošlost, kao i dovoljno vere da će u budućnosti uspeti da sačuva svoj duh i sopstvenu suštinu bez obzira na sve promene kroz koje će, bez sumnje, prolaziti.

Vejd Dejvis ¹⁷

2.1. Definicija i istorijat koncepta nematerijalnog nasleđa

Uobičajeno pitanje koje često čujem u vezi sa pojmom nematerijalnog kulturnog nasleđa se odnosi na mogućnost da zaista postoje nematerijalni ekvivalenti grandioznih spomenika materijalne kulture kakav je rimski Koloseum ili veličanstvenih dela stare grčke civilizacije kao što su Akropolj ili Epidaurus? Da li zaista može da se pretpostavi da je ikako moguće da je nečije govorno nasleđe, ma koliko jedinstveno i bogato bilo, u poziciji da se na bilo koji način « takmiči » sa veličanstvenošću umetničkih dela koja su sakupljena u pariskom Luvru ili petrogradskom Ermitražu? Ili da je japansko umeće ručnog pravljenja *Washi* pirinčanog papira moguće postaviti, poređenja radi, pored monumentalnog spomenika kakav je Kineski zid? Svako od prethodno postavljenih pitanja podrazumeva potvrđan odgovor, a

¹⁷ Vejd Dejvis (Wade Davis) je kanadski antropolog, etnobotaničar i fotograf koji se u svom radu fokusira na proučavanje domorodačkih zajednica širom sveta. Autor je brojnih stručnih knjiga i profesor antropologije na Univerzitetu Britanske Kolumbije.

dokaz za ovu tvrdnju pronalazimo u Listama koje su uspostavljene Konvencijom o nematerijalnom nasleđu iz 2003. god, čiji je cilj promovisanje zaštite ovog nasleđa na međunarodnom nivou. Konvencijom je ustanovljena, s jedne strane, *Lista nematerijalnog kulturnog nasleđa koje zahteva hitnu zaštitu* i koja za cilj ima preduzimanje odgovarajućeg seta mera radi zaštite elemenata koji se nalaze u ozbiljnoj opasnosti, dok je s druge strane uspostavljena *Reprezentativna lista nematerijalnog kulturnog nasleđa čovečanstva* koja bi trebalo da obezbedi efikasniju promociju ovog nasleđa, uz jačanje svesti o njegovom značaju. Pored ove dve liste, postoji i *Registar dobre prakse zaštite* koji je zamišljen da služi kao vrsta platforme za razmenu dobre prakse prilikom utvrđivanja mera zaštite širom sveta – jednostavnije rečeno, u registru je omogućeno državama da pronađu ideje za rešavanje sopstvenih problema eventualnim usvajanjem potencijalnih mera zaštite koje su se u različitim kontekstima pokazale kao efikasne.¹⁸ Navođenjem nekih od primera do sada proklamovanog nematerijalnog nasleđa čovečanstva,¹⁹ želim da istaknem njegovu raznovrsnost i bogatstvo, kao i činjenicu da je nematerijalno nasleđe prisutno u različitim, kako manjinskim, tako i dominantnim kulturama koje su geografski veoma udaljene jedna od druge: od već stotinama godina starog kmerskog Teatra senki u Kambodži²⁰, fascinirajućeg vrtložnog plesa turskih derviša²¹ ili tradicionalnog arapskog gostoprimstva iskazanog kroz šoljicu crne kafe, preko fascinantne tehnike izrade krstova u Litvaniji²², do zasenjujuće lepote paške, ili čipke sa ostrva Hvara u Hrvatskoj,²³ izuzetno komplikovanih remek dela izvedenih tehnikom drvorezbarstva *Zafiminari* naroda koji živi na Madagaskaru²⁴, do zmijanjskog veza iz Bosne²⁵ ili specifične tradicije govora koji se ispoljava zviždanjem koji i danas aktivno praktikuju

18 <https://ich.unesco.org/en/purpose-of-the-lists-00807>

19 Zaključno sa 2016. na Reprezentativnoj listi nematerijalne baštine čovečanstva se nalazi 429 dela

20 <https://ich.unesco.org/en/RL/sbek-thom-khmer-shadow-theatre-00108>

21 <https://ich.unesco.org/en/RL/mevlevi-sema-ceremony-00100>

22 <https://ich.unesco.org/en/RL/cross-crafting-and-its-symbolism-00013>

23 <https://ich.unesco.org/en/RL/lacemaking-in-croatia-00245>

24 <https://ich.unesco.org/en/RL/woodcrafting-knowledge-of-the-zafimaniry-00080>

25 <https://ich.unesco.org/en/RL/zmijanje-embroidery-00990>

stanovnici La Gomera ostrva na Kanarima.²⁶ U nematerijalnu baštinu čovečanstva spada i jezik *Zapara* naroda koji živi u Amazoniji, na granici Ekvadora i Perua a koji sadrži jedinstvene nazive prebogate flore i faune Amazona, uključujući i znanja o tradicionalnoj medicini ovog regiona. Još 2001, bilo je preostalo svega 300 pripadnika Zapara naroda, od kojih je u tom momentu svega petoro njih još uvek govorilo ovim jezikom.²⁷ Ovom kratkom nabranju dodajem i dve specifične inskripcije karakteristične po svom nadnacionalnom karakteru: tradiciju sokolarenja kao žive tradicije²⁸ oko koje se čak 18 zemalja usaglasilo da pripada Reprezentativnoj listi nematerijalnog nasleđa čovečanstva, kao i proglašenje mediteranskog načina ishrane delom nacionalne nematerijalne baštine čak sedam zemalja koje gravitiraju mediteranskom basenu.²⁹

Pri svakom pokušaju definisanja nematerijalne baštine, naglasak je u potpunosti na terminima i idejama koji je oblikuju, i ni u kom slučaju nije reč o njenim materijalnim manifestacijama. Unesco nematerijalno nasleđe prepoznaje kao *suštinski važan činilac kulturnog identiteta, promocije kreativnosti i očuvanja kulturne raznolikosti. Ono ima krucijalnu ulogu u procesima nacionalnog i međunarodnog razvoja, tolerancije kao i u harmoničnom suživotu različitih kultura. Procesi, zajedno sa znanjima, umećima i kreativnošću su ti koji ga pokreću. A upravo procesi su ti koji omogućavaju ljudskoj zajednici preko potreban osećaj kontinuiteta.*³⁰

Pokušavajući da dovoljno naglasim značaj i važnost nematerijalnog nasleđa, mnogo puta sam iskoristila primer (neke, bilo koje) zgrade: skoro nikada se ne misli na cigle i zidove, vrata i prozore, na beton i mermer koji su upotrebljeni za njenu izgradnju. Suštinski važna su *značenja* koja ta zgrada sadrži i koja nosi sa sobom,

26 <https://ich.unesco.org/en/RL/whistled-language-of-the-island-of-la-gomera-canary-islands-the-silbo-gomero-00172>

27 <https://ich.unesco.org/en/RL/oral-heritage-and-cultural-manifestations-of-the-zapara-people-00007>

28 <https://ich.unesco.org/en/RL/falconry-a-living-human-heritage-01209>

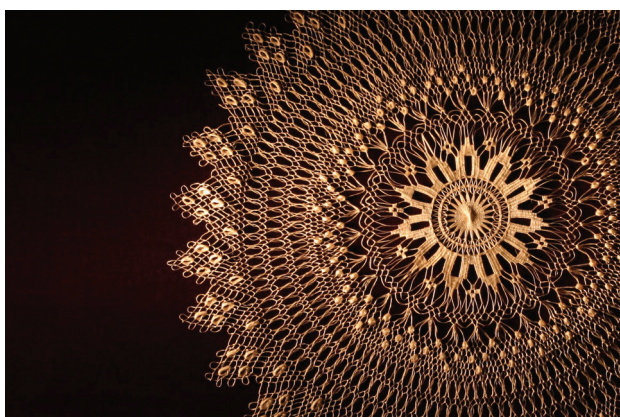
29 <https://ich.unesco.org/en/RL/mediterranean-diet-00884>

30 Convention for the Safeguarding of the Intangible Heritage, UNESCO, october 2003, <https://ich.unesco.org/en/convention>

2.1



2.3



2.5



2.4

Foto 2.1
Kmerski teatar senki,
Kambodža

Foto 2.2
Tradicionalna ručna
proizvodnja *washi*
papira u Japanu

Foto 2.3
Tradicionalno
oslikavanje volovskih
zaprega, Kostarika

Foto 2.4
Zmijanjski vez, BiH

Foto 2.5
Čipka sa ostrva Hvara
za čiju izradu se koriste
niti biljke agave,
Hrvatska



2.2

simboli ugrađeni u njeno fizičko postojanje. Bez toga je ona obična gomila cigala. Ponekad za oko lepa gomila cigala i mermera, ali nikad nije više od toga. Na žalost, naša zapadna civilizacija fokus i akcenat skoro uvek stavlja na pojam materijalnog i ono što ljudi mogu taktilno da osete i da neposredno dotaknu, da bi ga zatim percipirali kao nešto jedinstveno. Ali *istinsku jedinstvenost* svakom činu ili predmetu obezbeđuje ono nematerijalno i fizički neopipljivo što je sadržano u njemu.³¹

Pojam kulturnog identiteta koji je u najužoj vezi sa problemom očuvanja kulturnog diverziteta u svetu se javlja usled intenzivnog uticaja koji proces globalizacije ima na ljudsku civilizaciju, posebno na nerazvijene zajednice i na one koje nisu tako brojne. Ovo pitanje posebno dobija na važnosti i usled sazrevanja svesti o neodvojivosti pojma kulturne različitosti i nasleđa jedne zajednice od njenog ekonomskog, socijalnog i političkog razvoja. Imajući u vidu da se u materijalnom i nematerijalnom nasleđu oslikavaju ponekad jedinstvene osobine određene zajednice, neophodno je da joj se omogući da, u obimu i na način koji smatra poželjnim i potrebnim, nesmetano praktikuje svoje tradicije i običaje. Stručnjaci tvrde da ova prava imaju jednaku važnost kao pravo na slobodu misli kod pojedinca, ili prava na izražavanje sopstvenog identiteta.³²

Pariskoj *Konvenciji* o zaštiti nematerijalnog nasleđa su prethodili brojni dokumenti koji su tretirali ono što se danas definiše kao nematerijalno nasleđe, ali je tek ova Konvencija donela preokret u prostor međunarodne kulturne politike koji pokriva prostor očuvanja kulturnog diverziteta u ljudskoj zajednici danas. Konvencijom iz 2003. god se izražava opšta zabrinutost za nematerijalnu baštinu i istovremeno naglašava njen značaj i njena važnost za dalji tok ljudske civilizacije. Nematerijalni prostor ljudskog nasleđa je direktno isprepleten sa tradicijom

31 Rusalić, mr D., 2009, *Making the Intangible Tangible – The New Interface of Cultural Heritage*, Institute of Ethnography SASA, Belgrade, str 145

32 Živković, dr D., 2011, Implementacija Konvencije o očuvanju nematerijalnog kulturnog nasleđa u Republici Srbiji, *Nematerijalno kulturno nasleđe Srbije, Intangible Cultural Heritage in Serbia*, ured. Živković D. br.1 Ministarstvo kulture, informisanja i informativnog društva, Centar za izučavanje nematerijalne baštine, Beograd;

i vrednostima koje ono nosi sa sobom na jednoj strani, dok je na drugoj prisutan jezik, ples, zanatstvo, muzika, teatar. Kako je ranije navedeno, prema Konvenciji o očuvanju nematerijalnog kulturnog nasleđa, ova kategorija baštine se definiše kao „skup veština, izvođenja, izražaja, znanja i umeća, kao i instrumenata predmeta, rukotvorina i prostora koji su u vezi sa njima, a koje zajednice, skupine, ili u nekim slučajevima pojedinci, prepoznaju kao deo svog kulturnog nasleđa“. Posmatrano zajedno kao jedinstvena celina predstavlja funkcionalni deo svakodnevnog života ljudske zajednice koji ovako sveobuhvatno posmatrani doprinose daljem razvoju čovečanstva.

Iako je u korpusu zaštite nasleđa nematerijalno nasleđe prisutno relativno dugi niz godina, pod različitim nazivima kao što su *tradicionalna*, *duhovna* ili *narodna* kultura, tek je savremena nauka unela jednu suštinski važnu promenu kada je u pitanju očuvanje nematerijalnog nasleđa: nekada je zaštita narodne kulture (često je korišćen i izraz *folklor*) značila isključivo zaštitu konačnog *proizvoda*, odnosno onoga što je predstavljalo materijalnu manifestaciju duhovne baštine. Danas je naglasak na tome da se očuva *proces* nastanka prethodno pomenutog proizvoda, jer je njegovo značenje postalo manje važno. Nematerijalna baština ne bi trebalo da bude nepromenljiva kategorija koja se nekim tajnim ritualima prenosi kao znanje na sledeću generaciju, već predstavlja živ proces koji upravo njeni prenosioci čine aktuelnom. Baš u toj živosti procesa prenošenja znanja i umeća leži najveći značaj i važnost nematerijalnog nasleđa. Ono što *jeste* nepromenljivo u okviru definicije nematerijalnog kulturnog nasleđa je da se radi o nasleđu koje se prenosi sa generacije na generaciju jedne zajednice, koja ga tako uvek i iznova oblikuje kao odgovor na sopstveno okruženje, vezu koju ima sa prirodom i sopstvenom istorijom, a koje joj zauzvrat obezbeđuje identitet i osećaj kontinuuma.

Od izuzetne je važnosti za nematerijalno kulturno nasleđe da ga *očuvamo*, a ne da ga samo *zaštitimo*, i upravo ovde je Konvencija iz 2003. god napravila taj ključni korak napred kada je reč o međunarodnoj zaštiti kulturne baštine. Koncept autentičnosti koji se smatra veoma važnim za korpus materijalnog nasleđa, nije

relevantan za pojam i zaštitu nematerijalnog nasleđa imajući u vidu činjenicu da se ovo nasleđe stalno stvara iznova i prenosi u novom obliku na sledeću generaciju. Konvencija iz 2003. godine se fokusira na živ izraz koje zajednice i pojedinci koji ga praktikuju prepoznaju kao integralni deo svog kulturnog identiteta. Svojevremeno su najugledniji francuski kuvari tvrdili da je apsolutno potrebno da se među zvanično proklamovanim remek delima svetske nematerijalne baštine uvrste i majstorski spravljen *kasole* i *sos Bernis* : « Jer, ovde nije reč o našoj (proizvoljnoj) tvrdnji da je francuska kuhinja na bilo koji način bolja, kvalitetnija ili više jedinstvena od neke druge kuhinje sveta, tvrdio je tada Fransoa Ševrije, jedan od vođa pokreta, već se radi o autentičnom i neposrednom unutrašnjem osećaju koji svedoči o dubokoj, intenzivnoj i intimnoj povezanosti naše gastronomije sa celokupnom našom kulturom, baštinom, i konačno, sa sopstvenim identitetom. ». Počevši od 2010. na Reprezentativnoj listi dela nematerijalne baštine se nalazi i *Francuski gastronomski obrok* sastavljen od najmanje 4 različita jela koji predstavlja običajnu društvenu praksu kojom se obeležavaju važni momenti kakvi su rođenja, venčanja, godišnjice i različita okupljanja od značaja za pripadnice te zajednice.³³ U slučaju nematerijalnog nasleđa koje zajednica prepoznaje kao svoje, izraz « očuvati » podrazumeva neophodnost obezbeđivanja dugovečnosti ovog nasleđa *unutar* zajednice i zbog toga nema hijerarhije u okviru ove kategorije nasleđa, ne postoji način da je neki segment važniji od drugog. Isto kao što ni jedna kultura ne može i ne sme da bude važnija od neke druge kulture.

2.2 Nematerijalna baština - gde smo mi u Srbiji ?

Boraveći i živeći na Balkanu, svima nam je poznato da to nije područje u kome žive čiste i homogene nacionalne kulture. Iako sam ga u svojim ranijim radovima već navodila, i dalje smatram da je izuzetno slikovit primer za ovu tvrdnju zanimljiv

³³ <https://ich.unesco.org/en/RL/gastronomic-meal-of-the-french-00437>

film bugarske autorke Adele Peeve Čija je to pesma?,³⁴ koji na inspirativan i živopisan način govori o zajedničkom kulturnom nasleđu naroda sa prostora Balkanskog poluostrva - Turaka, Grka, Makedonaca, Albanaca, Bošnjaka, Srba i Bugara. Kulturna raznovrsnost i šarolikost Balkana predstavljaju njegovo ogromno bogatstvo i prednost, iako se u prošlosti često događalo da upravo heterogenost nacija koje žive jedne sa drugima na ovom području izaziva naizgled nerešive probleme. Ipak, zahvaljujući žilavoj prirodi nematerijalne baštine koju osvajači koji su često pohodili region prosto nisu mogli fizički da ponesu sa sobom, a nisu je uništile ni poplave ni zemljotresi i razne druge nepogode koje su tutnjale njime, mnogi narodi vekovima prisutni na Balkanu su uspeali da sačuvaju svoju istoriju i tradiciju, bez obzira na brojna društvena i istorijska previranja kroz koja su neminovno prolazili živeći u ovom regionu.

Sve što je prethodno rečeno se najvećim delom odnosi i na Srbiju, koja je poslednja među državama Balkana zvanično ratifikovala Konvenciju o zaštiti nematerijalnog nasleđa u maju 2010.³⁵ U tom momentu je znatno zaostajala za recimo Bugarskom, Grčkom, Rumunijom, Hrvatskom ili Albanijom koje su shvativši kompleksnost i važnost nematerijalnog nasleđa, veoma rano po usvajanju 2003 Konvencije uključili nematerijalnu baštinu u svoje nacionalne strategije kojima su obezbedili postojani sistem očuvanja i zaštite ove vrste nasleđa.³⁶ U međuvremenu je i u Srbiji uspostavljena mreža za zaštitu i očuvanje nematerijalne baštine, a čiji cilj je da dokumentuje, istražuje, štiti, čuva i prenosi elemente i sadržaj nematerijalnog nasleđa. Mrežu čini Nacionalni komitet za nematerijalno kulturno nasleđe, zatim Komisija za upis u nacionalni registar i preliminarnu listu NKN, Centar za istraživanje nematerijalne baštine u Etnografskom muzeju u Beogradu, kao i Mreža regionalnih koordinatora.³⁷

34 <http://www.adelamedia.net/movies/whose-is-this-song.php>

35 Zakon o potvrđivanju Konvencije o očuvanju nematerijalnog kulturnog nasleđa, Službeni glasnik RS – Međunarodni ugovori br 1/10 od 21.maja 2010.god

36 Rusalić, mr D., 2009, str 88 -100

37 <http://www.nkns.rs/cyr/o-nematerijalnom-kulturnom-nasledju>

Osnovni cilj ovako uspostavljene mreže je formiranje nacionalnog inventara (registra) nematerijalnog nasleđa, kao i reprezentativne liste i liste za hitnu zaštitu ugroženog nasleđa. Važan zadatak mreže je i da uspostavi sistem koji će da sačuva ali i obezbedi prenošenje nasleđa, i to korišćenjem različitih kanala: posredstvom profesionalaca koji su zaposleni u muzejima, kao i putem tzv. *Living human treasures* sistema (Živi prenosioci baštine, Žive ljudske riznice) – ovo bi trebalo da budu pojedinci koji su prepoznati kao čuvari i prenosioci znanja i veština relevantnih za pojam nacionalne nematerijalne baštine.

Sistem živih riznica ljudskih vrednosti predstavlja efikasan sistem prenošenja nematerijalnog nasleđa a koji je još 1964.god kao svoj nacionalni sistem usvojila Južna Koreja i koji je poslužio kao tzv. *role model* prilikom uspostavljanja UNESCO sistema zaštite ovog nasleđa. Ideja koja stoji iza ovog kompleksnog i istovremeno krajnje jednostavnog sistema zaštite je formiranje mreže « živih ljudskih riznica », odnosno skupa lica koja su zahvaljujući znanjima i veštinama koja poseduju značajni za čuvanje i prenošenje neverovatno širokog spektra znanja, praksi i običaja koje su zajednice u Južnoj Koreji prepoznale kao deo svoje nematerijalne baštine.³⁸ Zahvaljujući ovom efikasnom sistemu zaštite, Južna Koreja je tokom proteklih više od 50 godina njegove aktivne primene sačuvala i obezbedila da nematerijalno nasleđe bude preneto na nove generacije, uspevajući da na ovaj način održi živom svoju jedinstvenu kulturu.

Osnovu sistema čini stroga procedura prosleđivanja nematerijalne baštine na sledeću generaciju kroz mrežu osoba koje su prepoznate kao nosioci znanja i veština određenih segmenata ovog nasleđa. Mrežu još čine i pripravnici, kao i učenici koje majstori prenosioci sami odabiraju. Nakon trogodišnjeg školovanja, učenici diplomiraju i među njima se zatim odabiraju najbolji na preporuku majstora i kroz procenu kulturnih eksperata, a koji postaju pripravnici. Njihova dalja dužnost je da

³⁸ Rusalic, mr D., 2009, Appendix I, str 155

istovremeno pomažu majstoru, učeći nadalje nove veštine od njega.³⁹ Kada majstor – čuvar – prenosilac znanja više nije u stanju da aktivno deluje na ovom polju, bilo zbog starosti ili nekog drugog razloga, on postaje počasni čuvar.⁴⁰

Majstori-prenosioci znanja su plaćeni značajnu sumu novca za svoj rad, uživaju besplatnu zdravstvenu zaštitu kao i druge socijalne privilegije, a sve sa ciljem da edukacija za mlade ljude koji će nastaviti prenošenje znanja bude besplatna.⁴¹ Osnova ovako uspostavljenog sistema je da uveća prestiž i ugled majstora, prema kojima korejsko društvo postupa kao prema istinskim živim ljudskim riznicama. Počevši od 1964.god kada je sistem uspostavljen, do danas su se smenile dve ili čak tri generacije majstora - prenosioca nematerijalnog nasleđa.

Ovako detaljan opis južnokorejskog nacionalnog sistema zaštite u okviru segmenta rada koji za temu ima stanje u Srbiji sam prezentovala imajući u vidu njegovu dugotrajnost koja je posledica na izuzetan način prepoznate poželjne forme za prenos nematerijalnog nasleđa, a koja bi, uz postojeće već uspostavljene zakonske okvire i mrežu institucija na jednoj strani, i ohrabrivanje osnivanja neke vrste fonda za promociju, prenos nematerijalnog nasleđa kroz sličan sistem kakav postoji u Južnoj Koreji – dakle, misli se na sistem « živih ljudskih riznica » i prenosioca tradicionalnih znanja i umeća, pomogli i značajno doprineli da se nematerijalno nasleđe u Srbiji, koje je, i pored sve svoje začuđujuće vitalnosti u neposrednoj opasnosti da nestane ili postane bezvredno kao posledica savremenih socijalnih dešavanja, moglo na ovaj način da bude sačuvano, i čak bude preneto na sledeću generaciju. Za sada je uspostavljena Nacionalna lista nematerijalnog nasleđa Srbije na kojoj trenutno postoji 34 elemenata, dok na UNESCO Listi nematerijalne baštine Srbija

39 Lično me ovaj sistem neodoljivo asocira na onaj koji je tokom nekoliko vekova funkcionisao u okviru zanatskih esnafa koji su postojali na području Balkana: majstor-kalfa -šegrt

40 *Booklet on Korea Intangible Cultural Heritage Properties*, štampan 2004 godine u Seulu

41 U Južnoj Koreji mesečna nadoknada za majstora prenosioca znanja iznosi oko 850 US\$ – više informacija u Yim, D., 2004, *Living Human Treasures and the Protection of Intangible Cultural Heritage: Experiences and Challenges*, ICOM News, vol 57, No 4, Museums and Intangible Heritage, Seoul, Republic of Korea

ima jednu inskripciju iz 2014 – *krsnu slavu*.⁴² Za moj rad u okviru ovog doktorskog umetničkog projekta je važno naglasiti značaj proglašenja tradicionalnog filigranskog zanata delom nacionalnog registra nematerijalne baštine, posebno jer je to urađeno na način da je ovom nominacijom u prvi plan istaknut primer vrste « žive ljudske rinice » u vidu lika majstora Kristofa Beriše iz Kraljeva koji predstavlja onu « sledeću » generaciju u svojoj porodici koja je zanat i tradicionalno znanje nasledila od predaka, i koji planira da ga prenese na već pristiglu « sledeću » generaciju svojih potomaka.⁴³

2.3 Stanje prakse u Srbiji

U Srbiji počevši od 2012. god počeo da se primenjuje *Pravilnik o određivanju poslova koji se smatraju starim i umetničkim zanatima, odnosno poslovima domaće radnosti*, načinu sertifikovanja istih i vođenju posebne evidencije izdatih sertifikata.⁴⁴ Ovim Pravilnikom se precizira *način*, a ne samo *vrsta* delatnosti privrednih subjekata. Ministarstvo privrede RS ima ingerenciju da izdavanjem posebnog *sertifikata* delatnostima registrovanim kao stari i umetnički zanati precizira *način* obavljanje iste delatnosti, kao *vrstu* proizvoda koji se izrađuju. Ovim se precizno utvrđuje da li privredni subjekat svoje proizvode izrađuju na stari-tradicionalni način, ručno ili pretežno ručno, ili se radi o uobičajenoj zanatskoj odnosno industrijskoj proizvodnji, koja nema tražena tradicionalna obeležja, niti to imaju sami proizvođači. Ovaj sertifikat koji se pojavljuje u vidu otvorene šake nije obavezujući ni za jedan privredni subjekat koji spada u segment starih i umetničkih zanata, ali je sa njim subjekat u mogućnosti da ostvari određene pogodnosti i teoretski posmatrano značajne podsticaje, koji se zasnivaju kako na republičkim, tako i na propisima lokalnih samouprava : vlasnici sertifikata sa oznakom otvorene šake ne bi trebalo da podležu uvođenju plaćanja za isticanje tzv. *firmarine* (a koja je obavezujuća za druge

42 <https://ich.unesco.org/en/RL/slava-celebration-of-family-saint-patrons-day-01010>

43 <http://www.serbia.com/about-serbia/culture/intangible-cultural-heritage-of-serbia/following-the-footsteps-of-intangible-cultural-heritage/filigree-craft/>

44 Službeni glasnik RS broj 56/12

privredne subjekte), nemaju obavezu evidentiranja prometa preko fiskalne kase, a trebalo bi i da podležu *Uredbi o bližim uslovima, kriterijumima i elementima za paušalno oporezivanje obveznika poreza na prihode od samostalne delatnosti* kojom se, uz *sertifikat otvorene šake* Ministarstva privrede svrstavaju u pogodniju grupu, sa nižom osnovicom za paušalno oporezivanje.⁴⁵ Posmatrano u praksi, pomenute olakšice ponekad funkcionišu « na mišiće », u zavisnosti od načina tumačenja propisa lokalne samouprave, iako je pošteno reći da se većinom sprovode prema zamisli zakonodavca.



Foto 2.7
Sertifikat otvorene šake namenjen umetničkim i starim zanatima

⁴⁵ Službeni glasnik RS br 65/01 i 25/13

Lično sam ostala sa jednom nedoumicom u vezi sa ovako uspostavljenim sistemom: naime, umetnička obrada plemenitih metala (kujundžijsko-filigranski i zlatarsko juvelirski i sl.) potpadaju pod šifru 32.12 u okviru Klasifikacije umetničkih zanata i razlikuju se od Klasifikacije delatnosti za stare zanate. Umetnički zanati kojih prema Klasifikaciji delatnosti ima 29 različitih, generalno ne podrazumevaju nužno upotrebu tradicionalnih tehnologija : svi smo iskusili da jedan predmet može da bude napravljen na različite načine. Važnu razliku čine odabir tehnološkog postupka i sirovine od koga se izrađuje predmet, od čega pak direktno zavisi njegov krajnji kvalitet. Za predmete koji su proizvedeni na tradicionalan način je važno da li su izrađeni ručno ili mašinski, da li je zaista upotrebljena određena vrsta materijala koja je karakteristična za njegovu izradu, jer to stvara razliku koja je zapravo suštinska : da li stvarno govorimo o originalu, ili je pak u pitanju, bilo svesno, bilo nesvesno napravljen falsifikat. Nedoumica koja je ostala da lebdi i nakon razgovora sa nosiocima pomenutog sertifikata otvorene šake je da li on i kod umetničkih, a ne samo starih – tradicionalnih (kojih na listi Klasifikacija delatnosti ima 69) podrazumeva zaštitu samog tehnološkog postupka i procesa izrade, a ne samo izrađenog proizvoda. Drugim rečima : da li se svi filigranski proizvodi *izrađuju* na tradicionalan način ili majstor u svom radu sa filigranom koristi neku od savremenih tehnologija kakva je na pr 3D štampa?

Za delatnosti u okviru Klasifikacije starih zanata je očigledno da jeste tako, uz nadu da i umetnički zanati kakav je kujundžijsko-zlatarski ipak podležu zaštiti *procesa* izrade, s obzirom da smo imali priliku da zaključimo da je upravo proces od ključnog značaja za zaštitu celokupnog korpusa nematerijalne baštine.

Jasno je da je potpuno irelevantno koji stepen „posebnosti“ poseduje određeno nasleđe u poređenju sa nekim drugim, a sa ciljem proglašenja „kandidatom“ za stavljanje na listu remek dela nematerijalne baštine. Jedino važno je da „kandidat“ zadovolji sve kriterijume koje je Unesco predvideo u procesu definisanja nematerijalne baštine – ovo je značajno naglasiti s toga što bukvalno svaki od kulturnih procesa ili postojećih tradicije predstavlja istinsko, i često jedino moguće nasleđe

za one koji ga koriste sada i ovde. Koncept zaštite nematerijalnog nasleđa kakvim ga danas definiše Unesco je bio prisutan u etnologiji i antropologiji još od njihovih početaka tokom 19. veka, s tim da je moguće nazreti ga i u pretečama discipline – putopisima, misionarskim izveštajima i drugim tekstovima koje su pisali putnici, moreplovci, filozofi, istraživači, od renesanse do 19.veka.⁴⁶ Stoga deluje logično zaključak i da je pojam *nematerijalnog nasleđa* dugo prisutan u okviru srpskog etnografsko-antropološkog korpusa, te u istraživanjima tzv. *narodne* odnosno *duhovne* kulture i u Srbiji. Podrazumeva se da su ovim istraživanjima bili obuhvaćeni i određeni materijalni proizvodi koji svedoče o lokalnom znanju i veštinama koji su neophodni da bi proizvodi mogli da budu napravljeni. U odnosu na period mog prethodnog istraživanja ove teme, sa zadovoljstvom konstatujem da su vidljivi danas prisutni napori u očuvanju srpskog nematerijalnog nasleđa pre svega formiranjem neophodnih zakonskih okvira kroz uspostavljanje mreže nacionalnih institucija koje su u punom formatu osposobljene da na stručan način organizuju i sprovedu neophodne i poželjne mere zaštite. Takođe, od ranije su mi poznate, takođe značajne i relativno brojne lokalne, pojedinačne i privatne inicijative i pokušaji organizovanja zaštite pojedinih segmenata našeg nematerijalnog nasleđa. Neke od njih su se ugasile u međuvremenu, neke promenile format i obim delovanja, a posebno raduje da su formirane i neke nove.

I pored do sada učinjenog, kao važan, skoro apsolutni prioritet koji se i nadalje postavlja pred nacionalne insititucije zadužene za očuvanje kulturnog nasleđa, ponovo ističem neophodnost novog, dodatnog napora koji je potrebno uložiti da bi se spoznala istinska vrednost nematerijalnog kulturnog nasleđa u odnosu na našu civilizaciju. Ukoliko bi se ovako nešto dogodilo, ubeđena sam da će veoma brzo biti pronađeni dalji novi, imaginativni i istovremeno efikasni načini za njenu zaštitu i očuvanje, uključujući i formiranje posebnih finansijski izdašnih fondova na nacionalnom nivou.

46 Gavrilović, dr Lj., 2006, Potraga za osobenošću: izazovi i dileme unutar koncepta očuvanja i reprezentovanja nematerijalnog kulturnog nasleđa, u *Negovanje i zaštita nematerijalne baštine u Srbiji, Zbornik radova sa stručnog skupa o nematerijalnoj baštiini*, EM, Beograd;

3. POREKLO, FUNKCIJA I KRATAK ISTORIJAT NAKITA

3.1. Poreklo i funkcija nakita

Kako je ovaj rad posvećen proučavanju tradicionalnih tehnika izrade nakita kroz prizmu njihove pripadnosti korpusu nematerijalne kulturne baštine, ovom prilikom će o opštem poreklu i vremenu nastanka nakita biti govora samo kroz sažeto prezentovan istorijat, sa fokusom na istorijatu nakita na Balkanskom poluostrvu. Zarad potreba ovog rada je bilo važno da se pokuša prevazilaženje tradicionalne, u stručnoj literaturi uobičajene podele nakita na istorijski i tradicionalni/narodni nakit, sa primarnim ciljem da se predoči celovit istorijski pregled kontinuiranog korišćenja tradicionalnih zanatskih tehnika izrade nakita na području koje su unazad vekovima naseljavali pripadnici srpskog naroda, te na ovom tragu i sagledavanje ove tradicije kao pripadajuće našoj nematerijalnoj baštini.

Pored mnogih kulturnih odlika koje su nasleđene i/ili stečene od brojnih naroda koji su prethodno boravili na području Balkana, zatim uticaja bližih ili daljih susednih naroda i njihovih kultura, jasno je da su i predstavnici drugih naroda koji su prolazili/naseljavali isto ovo područje uglavnom dolazili kulturno već oformljeni, sa svojim navikama i običajima koji uključuju i izradu i ukrašavanje nakitom. Elementi njihovih kultura koji su ponekad prilično jasno uočljivi a nekad potpuno diskretni, očigledno se reflektuju, bilo direktno, bilo indirektno i na izradu i značenje nakita koji su izrađivali i kojim su se ukrašavali i pripadnici srpskog naroda to-

kom svoje istorije. Pokušaću da ukažem na ove elemente kroz sažet istorijski osvrt na istorijat i odlike nakita kod Srba.

U cilju istraživanja tematike ovog rada sam sprovela mini anketu među prijateljima i poznanicima sa samo jednim pitanjem: koja je prva asocijacija na reč *nakit* koja im pada na pamet? Preko 3/5 odgovora je bilo isto ili veoma slično: luksuz, drago kamenje, raskoš, plemeniti metali kao što su zlato, srebro, platina...Ili bi misao i objašnjenje otišli ka predmetima koji bi trebalo da posluže ženama da izgledaju prefinjenije i da ih na neki način ukrase. Ponekad istu takvu asocijaciju danas ljudi imaju i u vezi sa muškarcima. Mišljenja sam da ništa od ovoga nije pogrešno, jer su upravo ove odlike najvažnije karakteristike današnjeg nakita. Ne i jedine, obzirom da postoje i druge sadržajne osobine nakita: raznolikost materijala od koga je pravljen, način na koji je oblikovan, tehnike i tehnologije koje su korišćene za njegovu izradu – sve ovo predstavlja plodno tlo za istraživanje njegove suštine, njegovih raznovrsnih funkcija i simbolike sadržane u značenju koje nosi sa sobom.

Nastanak nakita i njegovo poreklo se najverovatnije i nadalje skrivaju u najdubljim slojevima ljudske istorije. Ukoliko bismo se usudili da uspostavimo bilo kakvu bližu vremensku odrednicu, verovatno bi se ona odnosila na period kada je čovek kao svesno biće počeo da se izražava na simboličkom nivou.

Do danas su razvijene različite, često i suprotstavljene pretpostavke o nastanku i poreklu nakita: neke od njih zastupaju stanovište da je nakit nastao iz krajnje praktičnih ljudskih potreba, a da tek kasnije dobija i ostala svojstva koja ga danas karakterišu. Druge hipoteze pak, poreklo nakita smeštaju u okvire religioznih i/ili tribalskih shvatanja relativno primitivnih sredina u (naj)ranijim ljudskim naseobinama. Potrebno je uzeti u razmatranje i apotropejsku funkciju prvobitnog nakita i verovanje u njegovu moć da može da štiti i čuva svog vlasnika od raznih vrsta zla i magija. Nakit je moguće posmatrati i kao deo odeće čija namena spada isključivo u domen praktičnosti, dok istovremeno on jasno označava položaj vlasnika u okviru staleža kome pripada. Konačno, brojne su i pretpostavke koje nakit sagledavaju

kroz njegovu osobinu da ukrasi odnosno da zadovolji estetske potrebe ljudi. Najverovatnije je da ni jedna od ovih pretpostavki ne stoji sama za sebe, već da se poreklo nakita nalazi u njihovoj kombinaciji, uz svest o istorijskom razvoju i društvenom stupnju ranijih ljudskih društava.

U stručnoj literaturi kod nas se često kao prvi od istraživača koji je detaljnije ispitivao poreklo nakita i kićenja navodi Tihomir Đorđević.⁴⁷ Kroz svoj rad je izneo tvrdnju da je nakit stariji od odeće, odnosno da se odeća zapravo razvila iz nakita. Nastanak nakita direktno povezuje sa verovanjem u *zle oči*, te u skladu s tim, pridaje veliku važnost predmetima sa kojima se čovek u prošlosti kitio i ukrašavao: *Kao da je kićenje čoveku urođeno, jer od najstarijih vremena, ma u kakvim klimatskim prilikama živeo, čovek se, kad god bi mu borba za opstanak dopuštala, neumorno starao da ono što mu je uskratila naknadi veštačkim putem.*

Što, prema brojnim antropolozima, predstavlja prastari ljudski nagon za ličnom afirmacijom.⁴⁸

Najstariji predmeti za koje se smatra da su bili lični ukrasi napravljeni su od materijala dostupnih iz prirode: raznovrsno perje, krzno, drvo, različiti plodovi..., a koji kao takvi nisu mogli da budu očuvani do naših dana. Tu su i kosti, kamen, i školjke, na čije materijalne ostatke se nailazi kroz današnja istraživanja. U regionu Balkana je najstariji nakit pronađen na lokalitetu u blizini Krapine - napravljen je od kanži orla od strane neandertalaca, i datiran u period od pre 150.000 godina, dakle čak oko 80.000 godina pre pojave *homo sapiens*⁴⁹. Ovaj podatak omogućava da sa lakoćom zaključimo da su ukrašavanje i kićenje ljudska potreba koja je prastarog porekla, i da kontinuirano traje iako stoji da se malo zna o značenju nakita u životu tadašnjih ljudi, izuzimajući iz ove konstatacije njegovu estetsku i materijalnu vrednost.

47 Đorđević, T., 1939, *Poreklo nakita i odela*, Glas SKA, CLXXIX, Beograd, počevši od 63. str, i dalje

48 Videti u Pantelić., N., 1971, *Nakit i kićenje*, Beograd, str 7, i dalje

49 http://www.b92.net/zivot/vesti.php?yyyy=2015&mm=03&dd=12&nav_id=967609

Kao moguća sažeta definicija pojma nakita danas može da posluži tvrdnja da on pokriva skup dodataka kojim čovek ukrašava svoje telo i/ili odeću koju nosi, bez obzira šta im je namena.

Razvoj tehnologije je omogućio izradu nakita od svih materijala koji postoje u prirodi ili se dobijaju prerađivanjem sirovina. Tokom vremena su stare tehnike bile izložene procesima usavršavanja, dok su istovremeno primenjivane i nove tehnike i tehnologije. Ovaj istorijski proces je sem tehnoloških promena podrazumevao i rast broja oblika, ornamenata i kompozicija koji su korišćeni tokom izrade nakita. Raznovrsnost, s druge strane, nije zavisila samo od tehničko-tehnološkog napretka, već je vremenom i simbolika nakita postajala sve raznovrsnija, što se, na žalost, u velikoj meri izgubilo modernizacijom savremenih društava u kojima se nakit uglavnom svodi na estetsko dekorativni element pojedinca ili određene skupine ljudi. Ipak, i danas je tu i tamo nakit ponegde zadržao neka od svojih prastarih osnovnih svojstava saopštavajući nam materijalni status vlasnika, često i društveni sloj kome pripada, kao i njegovu religioznu pripadnost. Kako B. Radojković navodi: *Nijedna grana umetnosti nije više vezana za društvena i ekonomska zbivanja u jednoj oblasti ili širokoj kulturnoj sredini od nakita, zato se nakit ne može proučavati samo kao umetnička tvorevina – odvojen od prilika u kojima je izrastao. Izučavanje nakita daje mnogo šire poglede u ekonomska i kulturna zbivanja jedne sredine, pa se po njemu može pratiti razvoj ekonomskih, političkih i kulturnih prilika u jednoj zemlji, jer se kroz ovu vrstu umetničkog zanata mogu bolje sagledati umetnička stremljenja koja vezana samo za jednu društvenu klasu, već i za čitavu sredinu....Nakit u istorijsko-društvenim okvirima ima viši značaj nego što ima novac.*⁵⁰

Imajući ovo u vidu, proučavanje istorijskog toka izrade nakita kroz proces korišćenja tradicionalnih zanatskih tehnika dobija smisao s obzirom da inicira promišljanje o kulturnim prožimanjima, nastanku različitih vrsta i oblika i načinu kako su se zanatska znanja i dostignuća učitala u nakit koji je proizvođen na središnjem delu Balkanskog polustrva.

50 Radojković, dr B., 1969, str 10

3.2. Kratak istorijat i odlike nakita kod Srba

Središnji deo Balkana, u čijim okvirima se nalaze granice današnje Srbije, je tokom svoje istorije često bio deo interesnih sfera različitih velikih sila i carstava. Ovakav njegov položaj – raskrsnica političkih i kulturnih uticaja je direktno uslovljavao i sudbinu pridošlih naroda koji su se zadržali na njemu, formirajući svoje države. Posmatrano kroz istorijski kontekst, za velike države kakve su bile Rimsko carstvo, Vizantija, Turska imperija ili Austro Ugarska, u čijim okvirima se naizmenično nalazio, središnji Balkan je skoro uvek bio granično područje: njihova vlast na velikom delu teritorije bila je često nominalna i sa tek formalno uspostavljenim institucijama, što je bila povoljna pozicija koja je ostavljala dovoljno kvalitetnog prostora u okviru koga je moglo da se razvije raznovrsno društvo. Prilikom faza naseljavanja regiona, slovenska plemena su uglavnom zauzela teritorije koje su bile udaljene od ranije uspostavljenih gradova, te samim tim nisu bila pod neposrednim uticajem antičkog nasleđa, iako je moguće i logično pretpostaviti da su iz nekada velikih kulturnih središta u susedstvu i do njih dopirali odjeci aktuelnih privrednih i kulturnih tokova. Arheološka iskopavanja pružaju ubedljive dokaze o kulturama koje su postojale i pre dolaska slovenskih plemena, a koje su uticale na umetničku obradu metala kod Slovena. Zato se u ranom srednjem veku nalaze autohtoni slovenski elementi, uz elemente drugih kultura sa kojima se slovenski prepliću. Tek u IX i X veku počinje formiranje posebnog stila koji je jasno vidljiv na predmetima koje izrađuju domaće zanatlije. Neprekidne borbe između ova dva različita sveta su neminovno dovele do međusobnog prilagođavanja i prožimanja starih i novih elemenata što je rezultiralo da i kulturni razvoj srpskog naroda bude obeležen približavanjem antičkoj zaostavštini, i to kroz uticaj vizantijske kulture kao neposrednog naslednika Rimskog carstva. Tokom XI veka je započeo organizovan priliv vizantijskih proizvoda, stvarajući tako solidne osnove za upliv vizantijske kulture na prostor Balkana, uz postepeno usmeravanje srpske umetnosti ka ovom kulturnom krugu. Ostaci nakita, kao i većine drugih proizvoda iz ovog vremena pokazuju prisustvo predmeta koji su u potpunosti bili proizvedeni u Vizantiji, zatim onih koji nastaju prema neposrednom uzorku nakita iz tog vremena, kao i onih koji

svoj stil i neposrednu inspiraciju crpu iz kulturnog nasleđa Vizantije.⁵¹ Polazeći od konstatacije da su vizantijski majstori bili dobri poznavaooci antičkih zanata, lako je pretpostaviti da su iskoristili te osnove za formiranje sopstvenog zanatsko umetničkog stila, kojim je ponovo uspostavljena veza sa antičkim nasleđem koja je prethodno bila nasilno prekinuta upadima i osvajanjima varvarskih plemena, na koja su se zatim hronološki nadovezali procesi naseljavanja novopridošlih plemena. Nakit XI i XII veka – nakit prednemanjičkog perioda i staro raško zlatarstvo kod koga se prepoznaje rad domaćih majstora je pokušaj podražavanja skupocenog, precizno izrađenog vizantijskog nakita: ono što je kod Vizantinaca bilo izrađeno finim tehnikama filigrana i granulacije, ovde se pokušalo dobiti tehnikom livenja. Iako se finoća ovako izrađenog nakita neminovno gubi u odnosu na vizantijski original, on je ipak uspevao da zadrži svoje karakteristične oblike.⁵²

Antičko nasleđe je kroz vizantijsko jasno vidljivo zahvaljujući i tehnikama za preradu i obradu metala koje se same po sebi nisu značajnije menjale, sem što su vremenom tehnološki unapređivane. Postoje pisane recepture za pripremu plemenitih metala iz perioda X-XV veka u kojima se nalaze i uputstva o procesima prečišćavanja zlata i srebra, kao i o izradi zlatnih listića, te pravljenju tankih filigranskih žica. Kompletna organizacija zlatarskog zanata koja je obuhvatala procese topljenja metala, izradu proizvoda od plemenitih metala kao i trgovinu njima je bila strogo regulisana i smatrana je delatnošću pod kontrolom države.

51 Detaljnije pogledati u Bikić, dr V., 2010, *Vizantijski nakit u Srbiji; modeli i nasleđe*, Arheološki institut, Beograd, str 13; Ćorović-Ljubinković, dr M., 1977, Metal ranosrednjovekovni, u: *Istorija primenjene umetnosti kod Srba – Srednjovekovna Srbija*, Beograd, 71-78

52 Radojković, B, 1966, str 12

Na sličnim osnovama je bilo regulisano kovanje novca i proizvodnja nakita i u srpskoj srednjovekovnoj državi – propisi o zabrani stanovanja zlatara po pojedinačnim selima – prvenstveno zarad kontrole procesa kovanja i izdavanja novca, kao i o kaznama u slučaju njihovog nepoštovanja, jasno su sadržani u odredbama Dušanovog zakonika (1349).⁵³ U Kotoru su 1352. god bile izdate odredbe o zlatarima i uvedena proba srebra i žigosanje srebrnih predmeta što jasno svedoči o stepenu razvijenosti obrade metala tokom XIII i XIV veka. U Srbiji srednjeg veka je u središtima gradskog tipa – tzv. trgovima koja su nastajala i razvijala se u blizini rudnika kao što su bili Kopaonik koji se još u XII v pominje kao rudnik srebra, zatim Rudnik (XIII v), pa Brskovo, Novo Brdo, Trepča (XIV v), kasnije Prizren, Smederevo i Užice postojala je, pored ekonomske, široka zanatska i umetnička podloga za stvaranje određenog stila, koji je svoj odraz skoro na podjednak način imao i na vlastelinskom i na znatno materijalno skromnijem tradicionalnom/narodnom nakitu. Očigledan napredak je direktno bio iniciran iskorišćavanjem bogatih rudnika, kao i prodajom ruda koje su u njima eksploatisane, a koje su nosile obeležje najkvalitetnije srebrne rude toga vremena u Evropi – tzv. *glamsko srebro* koje je u sebi sadržavalo izuzetno visok postotak zlata.⁵⁴ Ovako kvalitetna podloga je određivala i visoku materijalnu vrednost nakita na tadašnjem tržištu, i istovremeno bila preduslov za njegov visoki kvalitet. Najimpresivniji i materijalno najvredniji komadi nakita ovog perioda kakvi su bili recimo metalni vlastelinski pojasevi koje su vlastelini ostavljali u nasleđe svojim sinovima, krune, skiptari, vladarski krst, itd., nisu na žalost sačuvani tokom turbulentnih balkanskih istorijskih događanja. Do naših dana su stigli sitniji komadi kakvi su prstenje, minđuše, dugmad, poneka posuda, čaša i narukvice. S druge strane, postoje pisani tragovi u vidu dokumenata sačuvanih u srednjovekovnim arhivima Dubrovnika, Zadra, Barija, Carigrada, Kotora i nešto manje Venecije koji rečito govore o materijalnoj vrednosti i visokim umetničkim kvalitetima nakita iz perioda XIII-zaključno sa krajem XV veka. Na srpskim srednjovekovnim freskama, na portretima vladara, vlastele i vlastelinki je prikazana ova vanredna raskoš ode-

53 Zakonik Stefana Dušana, 247-248: *U gradovima carevim da prebivaju zlatari i da kuju potrebne predmete*, Radojković, dr B., 1966, str 62, i starija literatura

54 Više podataka o glamskom srebru u poglavlju rada koji se odnosi na materijale i tehnike rada

vanja i ukrašavanja. Bogate vlastelinke su nosile skupocene naušnice sa biserima, smaragdima i rubinima. U ovom periodu skupoceno drago kamenje safir, rubin,



1

Foto 1 - Srpska srednjovekovna zlatna minduša ukrašena biserima, smaragdina i rubinima, XIV-XV vek, pronađena tokom arheoloških iskopavanja u smederevskoj tvrđavi.

tirkiz dobija posebno mesto u srpskom nakitu jer pored svoje magične moći, dragi kamen simbolizuje i hrišćanske vrline, u čemu prednjači plavi safir.⁵⁵ Ovaj period karakteriše slobodan protok robe, kao i majstora zlatara koji su u srpske zemlje stizali iz cenjenih zanatsko umetničkih sredina poput Venecije, Dubrovnika, Kotora, Flandrije ili Konstantinopolja bilo samoinicijativno, bilo na poziv bogatih vlastelina i vladara, prenoseći tako umetničke pravce koji su vladali i na Zapadu i na Istoku.⁵⁶ Prema C. Fiskoviću, u dubrovačkom arhivu postoji spis sa prepiskom između Dubrovnika i kralja Milutina o dolasku na dvor zlatara Petra Mlečanina, sa ciljem njegovog angažovanja kao zlatara. Ovo predstavlja dragocen podatak posmatrano sa tačke razmene umetničkih iskustava tog perioda.⁵⁷ Pojedini skupoceni predmeti i komadi nakita su stizali i kao poklon, kroz prijateljske ili novoformirane rođачke veze članova srpske vladarske kuće Nemanjića – posebno je u istoriji u ovom smislu

55 Radojković, dr B., 1966, str 17

56 Kovačević, J., 1953, str 130-133, Radojković, dr B., 1969, str 54

57 Fisković, C., 1949, *Dubrovački zlatari od XIII do XVII stoljeća*, Starohrvatska prosvjeta III, Zagreb; str 206

ostao upamćen kralj Milutin.⁵⁸ Tokom XIV i prve polovine XV veka su nakit i luksuzni predmeti koji su bili namenjeni svakodnevnoj upotrebi izrađivani u radionicama koje su se nalazile u gradovima i pri trgovima u Srbiji, ali i u radionicama u Primorju – rađeno je to na *srpski način* odnosno *ad modum slavicum*, kako to beleži pisar dubrovačkog arhiva. Ovaj nakit karakterišu vizantijski i romansko-gotski motivi koji međusobnim kombinovanjem stvaraju jedinstvenu celinu. Važno je napomenuti da se izraz *srpski nakit* ne odnosi na neku određenu tehniku niti on predstavlja tipično srpski nakit, već je reč o karakterističnom izgledu, obliku i motivima koji predstavljaju simbiozu istočnih i zapadnih motiva, a što je rezultiralo njegovom drugačijom estetikom. Stilizacija floralnih motiva, fantastičnih životinja ima svog korena i u motivima sa tadašnjih luksuznih italijanskih tkanina koje su često namenski proizvođene u gradu Luki, i u velikim količinama importovane u Srbiju.⁵⁹ Nakit u ovom periodu postaje potpuno zasebna umetnička celina koju karakteriše specifičnost našeg tla.



2

Foto 2 - Srpska srednjovekovna minđuša, XIV vek, muzej u Čačku

58 Raskoš dvora kralja Milutina je bila slična onoj na vizantijskom dvoru. Na osnovu izveštaja vizantijskog poslanika Teodora Metohita zna se da je Milutin bio prepokriven zlatom i dragim kamenjem, pružajući izaslanicima da poljube njegovu zlatnu papuču. Metohit dalje detaljno opisuje srebrno posuđe na kome se iznosi divljač i jelo – Radojković, dr B., 1966, str 28, i starija literatura

59 Radojković, dr. B., 1969, str 70 - 75

Prodor Turaka u ovom periodu označava pojavu orijentalnih uticaja, koji su bili relativno lako prihvaćeni s obzirom na sličnosti sa tradicionalnim vizantijskim umetničkim rešenjima. Na ovaj način vizantijsko nasleđe ostaje prisutno na području Srbije i u periodu koji je usledio posle turskih osvajanja većeg dela regiona Balkana, iako je lako uvideti promenjenju fizionomiju nakita koji se izrađuje u tom periodu: u pitanju je evidentno jeftiniji nakit, većinom izrađen tehnikom livenja, bez skupocenog kamenja koje je zamenjeno obično staklom ili eventualno poludragim kamenjem tipa karneola ili ahata, sve sa željom da se nekako dočara lepota nekadašnjih raskošnih materijala i virtuoznost nekadašnje izrade.

Izrada nakita i predmeta namenjenih Crkvi je jedna od retkih umetničkih grana koja nije potpuno izumrla nestankom srpske srednjovekovne države. Nakon što je Smederevo kao poslednja srpska prestonica palo u turske ruke 1459.god, jedan deo stanovništva se povlači u južnu Ugarsku na srpske vlastelinske posede, usput osnivajući nove gradove poput Bečkereka, Lipove, Sent Andreje., kao zanatske centre u kojima su radili i stvarali majstori pridošli iz starih krajeva. Zlatarstvo u ovom periodu doživljava vrstu procvata kroz relativno uspelo ponavljanje starih tema i ornamenata, prvenstveno zahvaljujući novom i svežem načinu rada.

Nakon obnove Pečke patrijaršije 1559.god, zahvaljujući visokim položajima i uticaju nekolicine Srba u turskoj Porti, obnavlja se i njen crkveni inventar koji je bio propao turskim osvajanjem, što daje novi zamah tadašnjoj zanatskoj obradi srebra. Za taj period je karakterističan uzlet zanatskih radionica i majstora u Hercegovini koji ovog puta za crkvene, a ne za potrebe bogatih vlastelina, u velikim količinama izrađuju kadionice, krstove, kivote, kandila, okove za jevanđelja, lance, naprsne krstove okovane srebrom., na kojima su, pored očiglednih gotskih motiva, prisutni i turski orijentalni. Gotski stil se nalazi u dekorativnom ukrasu – ornamentu, i to najčešće u radovima karakterističnim za dva zlatarska centra XVII veka: hercegovačkom, u kome stilski opstaje veoma dugo, sve do početka XVIII v i beogradskom. Ovakvim na prvi pogled nespojivim kombinovanjem i spajanjem izrazito gotskih i

islamskih dekorativnih motiva se stiže do drugačije, zanimljive i stilski sveže celine vidljive na brojnim upotrebnim i ukrasnim predmetima iz tog perioda.⁶⁰

Nakon pauze izazvane osiromašenjem usled turskih osvajanja i njihovog praktičnog preuzimanja rudnika srebra koje su odnosili u Tursku, tokom XVI i XVII veka opet počinje da se izrađuje nakit u većim količinama. Naušnice prate stare oblike, s tim da su sada znatno glomaznije. *Zrakaste* minđuše su sada intenzivno ukrašene finom filigranskom žicom i praktično predstavljaju nastavak starih okruglih naušnica koje su se nosile u srednjem veku. Prisutne su i tzv. *lunulaste* minđuše koje se direktno naslanjaju na veoma slične vizantijske minđuše iz XI i XII veka. U ovoj formi one traju sve do kraja XVII veka. Sredina XVII veka je karakteristična i za *jagodaste* forme minđuša, s tim da su u odnosu na one srednjovekovne ove grubo obrađene, bez upotrebe fine granulacije i filigrana. Prstenje XVI i XVII veka je najčešće od srebra i bakra, sa manjom ovalnom glavom.

Oblast Kosova i Metohije je imala posebnih uslova za razvoj zlatarstva u XVI i XVII veku, imajući u vidu jaku tradiciju u izradi zlatarskih predmeta baziranu na izdašnim rudnicima Novo Brdo i Trepča, kao i zahvaljujući istorijskoj činjenici da su se upravo tu susretali zlatari i trgovci iz svih krajeva Balkana. U ovom periodu se ističe novo sedište zlatarstva, grad Novi Pazar, u kome se ono zadržalo do danas, upravo zahvaljujući prenošenju starih zlatarsko kujundžijskih tehnika sa kolena na koleno. Slična situacija je i u Prizrenu gde bez obzira što nisu identifikovani radovi srednjovekovnih majstora, stoji činjenica da se jedan deo grada u XVI veku naziva kujundžijskom mahalom. Iz XVII veka su se sačuvale naušnice, pafte i prstenje – prizrenski zlatari koji su najčešće bili hrišćani latini su bili veoma dobri poznavaoци skupocene tehnike filigrana i granulacije pomoću kojih su najvećim delom izrađivali predmete za široku potrošnju koje su zatim izvozili u susedne zemlje, pa čak i u Tunis i Alžir.

60 Radojković, dr B, 1966, str 91



Foto 3 - Pafte, filigranski rad iz Prizrena, XVIII vek

Tokom XVII v prvo u Bosni, Hercegovini, a zatim i u Srbiji počinju da se javljaju odblesci baroka koji su u velikoj meri doneli tursko-austrijski ratovi, a koji je u naše krajeve takođe stigao i drugim pravcem, preko Soluna i Carigrada. Ovo je barok koji je bio interpretiran na poseban način: odlikovali su ga karakteristični orijentalni motivi, ali stilski ipak prilagođeni baroknom shvatanju umetnosti – raščlanjenost formi, cvetna ornamentika, povećani oblici krstova...⁶¹ Ova vrsta baroka je nazivana *levantinskim*. Barokna ornamentika traje tokom celog XVIII, i nestaje tek početkom XIX veka, i to pod uticajima koji budu dolazili iz Austrije.

Posmatrano u umetničkom smislu, ovo je period koji predstavlja vrstu dekadencije umetničke obrade metala, samim tim i srebra na našim prostorima, jer domaći majstori počinju da ponavljaju uvezene uzore i da ih teško prilagođavaju svome radu. B. Radojković ocenjuje da je u ovom periodu jasno vidljiva tendencija ka padu kvaliteta koja se ogleda u opštem preovladavanju ornamenata i dekorativnog ukrasa, koje sve više ide ka šematizovanim formama, i koje će ga na kraju potpuno pretvoriti u geometrijski stil. Nakit postaje šarenilo bez stila, katkad i bez duha, ali

61 Isto, str 99

ipak zadržava sećanje na blistavost srednjovekovnih uzora. Kraj XVIII veka, prema B. Radojković, znači i kraj starog srpskog nakita čiji su koreni u srednjovekovnom nakitu. Izumire prvih godina XIX veka kada prvo u Vojvodini, zatim i u užoj Srbiji počinje potražnja za srednjoevropskim nakitom koji se odlikuje nadnacionalnim karakterom, koji je skupocen, ali koji ni po izradi ni po uzorima ne nosi specifičnosti istinskog umetničkog nakita. Zlatari i majstori u Srbiji u ovom periodu samo reprodukuju nakit koji stiže iz Beča, Pešte, Pariza koji u potpunosti gubi čak i refleksu srednjovekovne raskoši, sjaja i svoje umetničke odlike, ponajviše usled industrijalizacije nakita kao celine tokom XIX veka.⁶²

Nakit koji se nakon oslobođenja od Turaka pojavljuje u građanskim sredinama je najčešće vezan za građansku nošnju koja zahteva bogat ukras na kome su se ogledali jaki orijentalni uticaji. Prvu polovinu XIX veka karakteriše trud da se u stvaranju evropskog nakita ipak pronađu elementi i nova znanja u obradi i tehnici ukrašavanja nakita. U tom periodu su korišćene tehnike filigrana i granulacije, zatim graviranje i cizeliranje, tehnika niela, rezanje i ulaganje dragog i poludragog kamenja. Jedan deo tadašnjeg nakita jasno odražava orijentalni uticaj i vezuje se za stariju narodnu tradiciju u izradi i oblikovanju. Karakterističan deo nakita ovog perioda su pojasne kopče – *pafte*, koje su tehnikom livenja, filigranom, psudofiligranom, iskucavanjem..., izrađivane od srebra, bronzne i drugih metalnih legura, okruglog, bademastog ili u obliku četvorougla. Zanimljiv je podatak da su *pafte*, suprotno široko raširenim predstavama, vrlo stara vrsta nakita, datiraju iz XIII veka, i s obzirom da formalnog razvoja skoro da i nije bilo, teško je razlikovati ove prve primerke od onih koji su nastale kasnije.⁶³ U tom periodu je važan segment ženskog nakita i *tepeluk*, koji je predstavljao specifičan ukras za glavu kalotastog oblika i koji prema B. Radojković vodi svoje poreklo od srednjovekovne *coje* (kru-ne). Zlatna srednjovekovna kalota se pretvorila u XVI i XVII veku u kalotu prepo-krivenu paricama i srebrnim ukrasima postavši deo tradicionalnog/narodnog naki-

62 Radojković, dr B., 1969, str 259

63 Ljuboja, mr G, 2005, Narodni nakit, u *Almanah nakita*, ur Ivanka Zorić, Muzej primenjene umetnosti, Beograd ć

ta. Tepeluk može da bude izuzetno luksuzan komad nakita, napravljen od bisera ili prepokriven zlatnim dukatima.



4

Foto 4 - Tepeluk, druga polovina XIX veka

Epoha bidermajera je donela broš kao novi omiljeni komad nakita koji to ostaje i tokom celog XIX veka. Nošen je na kragnama ili vratnim maramama. Pred kraj XIX veka su upotrebljavani broševi sa minijaturnim fotografijama izrađenim na porcelanu ili staklu.⁶⁴ Ogrlice su u tom periodu bile od rezanog kamena, posebno kameja, izrađivane u tehnici finog filigrana i granulacije. Narukvice su nošene u parovima, na svakoj ruci po jedna. Česte su bile izrađene od dva polukružna dela od zlatnog lima, spojena šarnirima.⁶⁵ Satovi su imali posebno mesto u stvaralaštvu evropskog nakita, s obzirom na svoju dvostruku funkciju: s jedne strane su bili praktični predmet, dok su na drugoj predstavljali ukras. Ženski satovi su se u ovom periodu nosili oko vrata na lancu koji je često bio izrađen tehnikom pletenja ili filigrana.⁶⁶

Pored nakita koji uobičajeno prati građansku nošnju, XIX vek karakteriše i tradicionalni/narodni nakit koji G. Ljuboja definiše *kao nakit koji se nosio uz tradicionalnu nošnju, ili barem uz one delove koji su preostali od nje.*⁶⁷ I ovde je nakit pratio

64 Krstić Popovac, Lj., 2005, Nakit XIX veka iz Zbirke grada Beograda, u *Almanah nakita*, ur Ivanka Zorić, Muzej primenjene umetnosti, Beograd, str 45

65 Krstić Popovac, isto

66 Krstić Popovac, Lj., 2005, str 47

67 Ljuboja, G., 2005, str 52

osnovni tip odeće, kako po stilu tako i po vrsti koja prati zahteve koje postavlja kroj odela. G. Ljuboja tradicionalni/narodni nakit našeg podneblja deli u tri osnovna kulturno-geografska tipa: dinarski, jadranski i panonski. Dinarski tip odgovara tipu monumentalne nošnje, grubih materijala, teškog, skulptoralnog oblika – nju prati isti takav nakit: krupne, masivne forme, liven, iskucan, često ukrašen finijim tenikama granulacije i filigrana. Karakteristične vrste nakita za ovaj tip su debeli lanci sa velikim privescima-pektoralima, kao i upadljive pafte koje se nose na tkanom pojasu. Pafte dominiraju celokupnim izgledom, dok se izbegavaju sitni komadi poput minđuša i prstenja koje bi isticale težačke ruke. Panonski tip nošnje prati nakit koji nije ni glomazan, a ni brojčan kao dinarski. Za razliku od njega, u panonskom tipu nakita dominiraju ogrlice koje se sastoje od čitavog mnoštva nanizanih perli, đinđuva, dukata i sl. Panonski tip nakita se razlikuje od prethodnog i po nošenju sitnijih komada poput broševa, kopči, minđuša, a koji se kupuju u srednjoevropskim gradovima. Kod panonskog tipa nošnje, nakit predstavlja manje važan element u smislu opšteg izgleda, već je više dokaz kupovne moći onog ko ga nosi. Treća vrsta nakita je nakit jadranske zone koji je posebno fino izrađen u tehnici filigrana, ukrašen granulacijom, pozlatom, jednostavno odaje utisak luksuza. Pre se može okarakterisati kao otmen nego skup. Ovaj nakit se većinom nosio u jadranskim gradovima, kao i u dalmatinskom zaleđu, i svoje direktno poreklo vuče iz starih civilizacija mediteranskog basena. Nakit koji se u tom periodu nosi u Prizrenu uz tadašnju građansku nošnju ima mnogo sličnosti sa nakitom jadranskog tipa: u njegovoj izradi takođe preovlađuje filigran kao i kod jadranskog tipa, pozlaćeno srebro, uz veštu obilnu upotrebu granulacije, preovlađuju male, elegantne forme nakitnih komada – s razlogom je često nazivan *vez srebrnom žicom*...⁶⁸.

Vek za nama dominantno donosi nakit koji u velikoj meri gubi karakteristična obeležja ovog podneblja, i sve se više bazira na internacionalnom nakitu čije odlike, izgled i stil diktiraju prvenstveno modni centri poput Pariza i Rima, kasnije tokom XX v i Njujorka. Nakit koji je izrađivan tradicionalnim tehnikama, prvenstveno filigranom je svoj poslednji veliki uzlet na ovom području imao tokom 70 i 80 tih go-

68 Ljuboja, G., 2005, str 54-58

dina XX veka kada je za njim postojala velika potražnja od strane inostranih turista koji su letovali na Jadranskom primorju. Stilska analiza određenog broja nakitnih komada iz tog perioda pokazuje da u samoj izradi ima veoma malo inovativnosti, bilo u smislu tehnologije, bilo da je reč o dizajnu – jednostavno su ponavljane tradicionalne forme, dekoracija i ornamenti za kojima je postojala tržišna potražnja. Skoro svi majstori sa kojima sam razgovarala povodom istraživanja vezanog za ovaj rad su mi ispričali svoja iskustva u vezi sa prethodno rečenim, listom izražavaju žal za tim poslednjim periodom kada se “njihovo znanje još uvek cenilo”. Sa raspadom Jugoslavije i početkom oružanih sukoba je još veoma kratko funkcionisalo i nekoliko ondašnjih tzv *društvenih* preduzeća kakvo je bilo prizrenski *Filigran* koja su u izradi nakita poštovala tradicionalne principe i zanatske veštine. Ubrzo su i ona ugašena sa, čini se, nepovratnim nestankom izuzetne kolekcije predmeta nastalih primenom tradicionalnih tehnika koji su svedočili o virtuoznosti nekadašnjih majstora zanatlija. Danas u Prizrenu postoji privatna firma sa istim imenom, u kojoj se tradicionalnim tehnikama filigrana izrađuju ukrasni predmeti i nakit, uz aktivnu međunarodnu promociju filigranskog zanata kao tradicionalnog nasleđa Kosova.⁶⁹

Iako je istraživanje umetničke obrade metala kod nas započelo relativno kasno, a što se još i više odnosi na izučavanje tradicionalnih zanata, prisutan je bogat, doduše, nedovoljno istražen istorijski materijal, koji i kao takav može da ponudi pogled u nekadašnji sjaj i raskoš koji su postojali u ovim oblastima. Tokom vekova trajanja srpske srednjovekovne države pojavili su se umetnički uticaji vezani za obradu metala i izradu nakita i crkvenih relikvija koji su pristigli iz tri različita pravca – sa severa, juga i jugozapada – s tim da je bez dileme najdominantniji bio vizantijski uticaj. Imajući u vidu činjenicu da je i vizantijska kultura vremenom primala uticaje iz drugih kultura, to je direktno uticalo i na pozitivne, obogaćujuće promene materijalne kulture, uključujući nakit, sa područja Srbije. Ovo je i neposredan razlog za tvrdnju da nakit sa srpskog kulturnog prostora odražava izuzetnu kulturnu slojevitost koja je zastupljena kroz sve njegove sadržaje, i koja ga čini istovremeno i osobenim, ali i sličnim sa nakitom na celokupnom balkanskom

69 <https://craftcouncil.org/post/making-filigree-jewelry-kosovo>

prostoru. Tlo na kome je nastao ovaj nakit je od samog početka, usled izuzetnih rudnih bogatstava pružalo skoro idealne uslove za razvoj, negovanje i usavršavanje ove oblasti. Važni su bili i svi istorijski, politički, ekonomski i kulturni preduslovi, jer su se kao celina očigledno manifestovali i na nakitu, koji je, budući u fokusu ljudske pažnje, najbrže odražavao i prikazivao život i postojeće stanje u određenom društvu. Nije preterivanje ako se konstatuje da je osnovna odlika nakita koji je nastao na ovom području neka vrsta *jedinstva suprotnosti* koje je stvoreno bitisanjem i suživotom na rubnim delovima velikih kultura, država i carstava koje su se upravo ovde borile i međusobno sukobljavale, preplićući istovremeno svoje ponekad istinski različite kulture.

4. MATERIJALI, TEHNIKA I TEHNOLOGIJA FILIGRANSKOG RADA

4.1. Vrste metala koje se koriste prilikom zanatskih tehnika izrade nakita

Pre nego što se upustim u detaljan i precizan opis tradicionalnih tehnika koje se na skoro identičan način koriste danas, kao što je to bio slučaj i u prošlosti u procesu izrade nakita, smatram da je potrebno da napravim vrstu uvoda kroz koji ću da predstavim vrste metala koji su u upotrebi u tom zanatu, kao i njihov sastav.

Kako je ranije spomenuto, na području Balkana je zahvaljujući brojnim rudnicima iz kojih je eksploatisana ruda srebra izuzetnog kvaliteta⁷⁰, za izradu nakita pretežno korišćeno upravo srebro, i to kako čisto, tako i njegove legure sa drugim materijalima. Pored srebra, upotrebljavani su i zlato, bronza, olovo, kao i bakar, u

⁷⁰ U trgovačkom prometu su se razlikovale tri vrste srebra: argenteo bijanko (belo srebro), argenteo de glama i pliko srebro. Tzv. *glamsko srebro* je pojam koji označava vanredno kvalitetnu srebrnu rudu koja je karakteristična za područje srednjovekovnih Srbije i Bosne, a koja je iskopavana u rudnicima od kojih su najpoznatiji bili u Novom Brdu i Trepči na Kosovu, kao i Kreševo i Fojnica u Bosni. Glamsko srebro je bilo specifično po tome što je sadržavalo i određenu količinu zlata čiji procenat nikad nije bio isti s tim da je standard predstavljala količina od 25 %/litri srebra. Glamsko srebro je usled ove činjenice bilo izuzetno cenjeno i u skladu s tim, njegova vrednost je bila znatno viša od vrednosti ostalog srebra na tadašnjem tržištu koje su uglavnom formirali dubrovački trgovci. Zahvaljujući njima, *glamsko srebro* je stizalo do Venecije, i dalje. Zanimljivo je da je propisani standard o količini obavezujućeg procenta zlata po litri srebra predviđao da ukoliko je ovaj procenat manji, postoji obaveza isplate naknade kupcu od strane prodavca. Ovaj podatak nam govori o kontinuirano visokom kvalitetu glamskog srebra – Đulović, 2016, A., *Glamsko srebro u trgovinskoj razmjeni u srednjovekovnoj Srbiji i Bosni*, Historija, Stručni, Treći broj

kombinaciji sa cinkom. Prilikom upotrebe kombinovanih metala u procesu izrade nakita važni su njihovi međusobni odnosi unutar različitih legura.

Ukoliko je reč o srebru kao materijalu od koga se izrađuje nakit, u upotrebi je četiri vrste srebra, i to: 100% čisto srebro koje je zarad svoje mekoće i podatnosti u radu idealno za "izvlačenje" tanke filigranske žice od koje se zatim izrađuju izuzetno precizni ornamenati. Zanatlije, etnolozi i istoričari ovu vrstu srebra nazivaju *srma* što je u turskom jeziku izraz koji označava čisto srebro; druga vrsta srebra sadrži bakar u procentu do 10%, treća 20% i četvrta vrsta sadrži 25% bakra. Navedeni odnos srebra i bakra je u prošlosti propisivala država, te je nakit koji je izrađivan od ovakvog srebra morao da bude obeležen državnim žigom, kao i žigom, odnosno signaturom majstora koji bi ga izradio.⁷¹ Pored države, i majstori međusobno su vodili računa o kvalitetu sirovina, jer su im tako nalagala stroga pravila esnafa. Poznato nam je da su majstori kujundžije u prošlosti često koristili i srebro napola pomešano sa nekim drugim metalom, koje je onda, u zavisnosti od oblasti nastanka, nazivano *alpaka* ili *mjed*. Ovako pomešani metali nisu bili čisti, te stoga nije postojao interes države da kontroliše njihov sastav i kvalitet. Često se dešavalo da čak ni majstor koji je izradio određeni komad nakita od *mjedi* ne stavi svoj žig na njega.

Još jedan metal koji je bio često korišćen u prošlosti prilikom izrade zanatskog nakita je mesing. On takođe pripada neplemenitim metalima, pa samim tim ni nakit koji su majstori kujundžije pravili od njega nije bio u obavezi da bude žigosan.

71 Žigosanje, tj provera kvaliteta i obeležavanje nezavisno od proizvođača je obično u nadležnosti države i danas je obavezno u brojnim zemljama Evrope, bivšim zemljama Sovjetskog saveza, većini zemalja bivše Jugoslavije, dok neobavezno žigosanje važi u Belgiji, Danskoj, Norveškoj. U Italiji je registrovanje žigova proizvođača obavezno i standardi su propisani zakonom, ali zvanično žigosanje nije obavezno. Zanimljivo je da se zvanično žigosanje ne praktikuje u SAD i Kanadi. Od 1972. je na snazi i Međunarodna konvencija o žigosanju prema čijim odredbama se smatra da je predmet sa žigom kancelarije za proveru finoće i zajedničkim kontrolnim žigom koji je stavila ovlašćena kancelarija u jednoj od zemalja članica, kao i sa žigom jemca i žigom za standard, u svim ostalim zemljama-članicama u potpunoj saglasnosti sa njihovim propisima o žigosanju, čime se otklanja potreba za daljom proverom od strane zemlje uvoznice. Danas ima osam zemalja-članica: Austrija, Finska, Irska, Norveška, Portugalija, Švedska, Švajcarska i Velika Britanija. Više o ovome u *Srebro u Jugoslaviji*, 1987, Grupa autora, London i Beograd, str 247.

Mesing je legura bakra i cinka, i njega su najčešće za svoje radove koristili livci iz Janjeva na Kosovu, tzv. "prstendžije". U zavisnosti od vrste predmeta koji su izrađivali, najčešće je na jedan kilogram bakra dodavano 400 gr cinka. Interesantan je podatak da su do materijala Janjevci u prošlosti uglavnom dolazili kroz proces pretapanja starih mesinganih predmeta kao što su topovske čaure koje su nalazili i dopremali sa mesta na kojima su se tokom ratova odigravale velike istorijske bitke.⁷²

Zlato se takođe koristi u izradi nakita, u našim krajevima ređe čisto, a češće kroz proces pozlate drugih metala.

U prošlosti je postojalo nekoliko načina na koji su majstori pozlačivali komade nakita koje su izrađivali – neki od njih koji su podrazumevali upotrebu žive su čak opasni po zdravlje onog ko je izvodio postupak⁷³, dok je danas proces pozlate relativno pojednostavljen upotrebom odgovarajućih aparatura, odnosno procesom pod nazivom galvanizacija.

Iz razgovora sa majstorima kujundžijama rekla bih da je i danas dominantna praksa da su prilikom proizvodnje nakita i (sve ređih, na žalost) predmeta koje izrađuju tradicionalnim tehnikama uglavnom fokusirani na upotrebu samo jedne vrste metala, što će reći da skoro da nisam pronašla majstora koji u svom radu istovremeno, i u istom obimu koristi recimo, i srebro i bakar. S ovim ne mislim na majstore koji primenjuju proces pozlate na svojim radovima.

4.2 Faza pripreme materijala u procesu izrade nakita

Bez obzira što se za izradu nakita danas najčešće koristi srebro koje je već pripremljeno i oblikovano u različite forme koje su često potpuno spremne za upotrebu – limovi različitih debljina i dimenzija, žice u odgovarajućim profilima i de-

⁷² Vladić Krstić, dr B., 1995a, str 116

⁷³ Detaljnije u daljem tekstu, segment o dopunskim tehnikama

bljinama - svi majstori sa kojima sam imala priliku da razgovaram, u praksi do srebra neophodnog za izradu novog nakita uglavnom dolaze pretapanjem oštećenog i/ili nakita koji svojim dizajnom više nije aktuelan. Danas je ovaj proces pretapanja srebrnih predmeta koji podrazumeva i čišćenje od nepoželjnih primesa tipa olova i sl. značajno pojednostavljen u odnosu na praksu iz prošlosti koja doseže unazad čak i do 2000 godina - ovaj postupak je u hemiji poznat kao *kupelacija*. Majstori su sirovinu stavljali na ognjište i oblagali je ćumurom, dok je topli vazduh uvođen kroz meh, postepeno topeći sirovinu unutra. Zatim bi ubacili komade olova čiju veličinu majstor određuje prema količini mase koja se topi, izdvajaju se bakar i olovo koji padaju na dno, a čisto srebro izlazi na površinu i počinje da se steže. Posebnim procesom je dobijano zlato ukoliko je prethodno bilo prisutno pozlatom.⁷⁴

Kroz razgovor i boravak u radionicama kod nekih od majstora kujundžija koji su i danas aktivni i profesionalno angažovani u svom zanatu bila sam u prilici da steknem uvid u alat i predmete koji su nekad korišćeni za dalju pripremnu obradu srebra. Neke od ovih primeraka danas bez preterivanja možemo da svrstamo u muzejske artefakte. Zanimljivo je bilo da su mahom svi kalupi i alati u ispravnom stanju i potpuno funkcionalni, što će reći da je i dan danas na njima moguće obavljati sve radnje i tehnološke procese koji su na isti ili vrlo sličan način bili praktikovani stotinama godina unazad. Samo od znanja majstora zavisi i da li bi rezultati upotrebe ovih alata bili jednako uspešni u odnosu na one iz prošlosti. Kroz razgovor i majstorsko opisivanje različitih procesa, kao i njihova neposredna profesionalna iskustva, nameće se zaključak da nekoliko njih poseduje znanje i veštine potrebne da bi koristili tradicionalni tip alata, a koji je do njih stigao pretežno nasleđivanjem od prethodne generacije majstora.

Jedna od neophodnih radnji sa kojom se zapravo i započinje izrada filigranskog nakita i različitih predmeta je priprema filigranske žice, što je izuzetno dugotrajan i zamoran zanatski posao. Tako je čak i danas kada se većinom koriste relativno savre-

⁷⁴ Detaljno opisani procesi izdvajanja čistog srebra iz polovnih sirovina videti u Vladić Krstić, dr B., 1995a, str 122

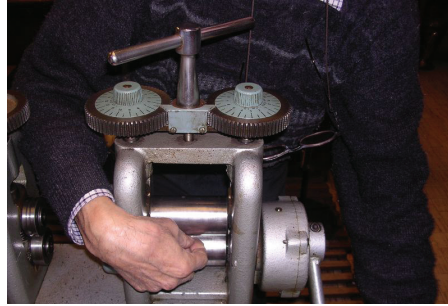
mene mašine.⁷⁵ Šta više, jedan od majstora kod koga sam boravila u radionici je predamnom demonstrirao celokupan proces dobijanja srmene filigranske žice koji započinje odlivanjem srebrne mase u kalupima, sa ciljem da se dobiju šipke srebra dugačke, u zavisnosti od dužine kalupa, između 30 i 50 cm, širine oko 10 mm, koje izgledom podsećaju na olovke. Ovako dobijen komad srebra je dalje neophodno raskivati čekićem nakon odgrevanja, zatim sledi izvlačenje na valc mašini, pa ponovo raskivanje čekićem, odgrevanje, zatim ponovo izvlačenje na valc mašini- žica je sve tanja kako proces odmiče, i tako potreban broj puta, sve dok se ne dođe do debljine žice od oko 1 mm koja je u profilu četvorougona. Jedna od sprava koju sam videla prilikom ove demonstracije je tzv. *srmenceš* za koga postoje dokazi da je bio korišćen u istu svrhu i pre 500 godina. *Srmenceš* je teška četvorougona železna ploča, koja na sebi ima otvore različitog prečnika kroz koje se provlači srebrna žica pripremljena na prethodno opisan način. Žica se postepeno provlači kroz sve tanji i tanji otvor na *srmencešu*, da bi se na kraju stiglo do debljine od oko 0,25 mm, što približno predstavlja debljinu vlasi ljudske kose. Alatka koja je u nekim od radionica "nasledila" *srmenceš* je tzv. *rubin* koji je takođe napravljen od metala - najčešće je reč o mesingu, kružnog je oblika, i na sebi može da ima otvore različitog profila i prečnika. Možda je od svih zanatsko-tehnoloških procesa u vezi sa filigranom najviše iznenađujuće koliko je neophodna priprema i izvlačenje žice težak fizički posao ukoliko se radi na tradicionalan način: žica se kroz željenu širinu i oblik profila izvlači obema rukama pomoću "teglećih klešta", namotava, pa ponovo provlači kroz sve tanji i tanji otvor na *rubinu*. Istanjena žica se zatim namotava na posebno oblikovanu dasku jer dalji proces pripreme zahteva njeno upredanje koje se izvodi specijalnom alatkom. U zavisnosti od potrebe i vrste rada koju majstor namerava da primeni, žica se upreda najčešće od dve niti, dok je danas upredanje od četiri niti, nekad često primenjivano, relativno retko. Majstor Miroslav Jovanović koji je poreklom sa Kosova, iz Prizrena, a danas polako završava svoj radni vek u svojoj zlatarskoj radnji na beogradskoj Čuburi je demonstrirao ceo ovaj proces koji delimično i danas koristi prilikom pripreme žice koju primenjuje u povremenom radu sa filigranom.

75 Zanimljivo je da nisam upoznala ni jednog kolegu koji se stalno ili povremeno bave radom u filigranu, a da samostalno priprema žicu odnosno "srmu", već je naručuju i u tom obliku kupuju od nekoliko preostalih majstora filigranista

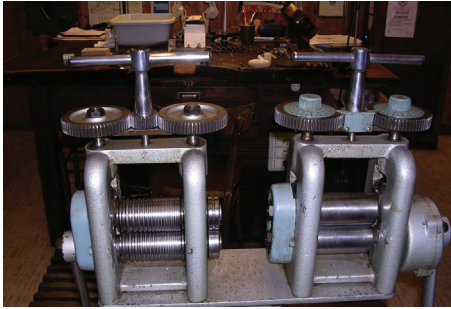
4.1



4.2



4.3



4.4



4.5



4.6



4.7



Foto 4.1
Žica četvorougarnog profila

Foto 4.2 | 4.3
Valc mašina za dobijanje različitog obima žice

Foto 4.4
Sprava "srmenčeš" sa različitim profilima i promerima, za dobijanje filigranske žice

Foto 4.5
"Rubin", različiti promeri i profili, za dobijanje filigranske žice

Foto 4.6
Demonstracija izvlačenja filigranske žice kroz srmenčeš

Foto 4.7
Sprava "ešteč", za formiranje kalotastih površina

Kao akademskom vajararu koji je veliki deo svog dosadašnjeg profesionalnog opusa realizovao kroz skulpture u bronzi i mesingu su mi poznate tehnologije koje se koriste za odlivanja oba materijala. Kroz literaturu koju sam proučila tokom istraživanja zaključujem da se mesing korišćen za izradu nakita (majstori Janjevci) priprema na sličan način kao za odlivanje skulptura.⁷⁶

4.3 Tehnike izrade nakita

U ranijem poglavlju u kome su definisani osnovni terminološki pojmovi u ovom radu, nabrojala sam sve tehnike koje se koriste, a koje su majstori kujundžije / zlatari koristili i u prošlosti u procesu izrade nakita. Sve su ove tehnike, kako je ranije istaknuto, podeljene na osnovne i dopunske tehnike. Svaku osnovnu prati jedna ili više dopunskih tehnika. Zanimljivo je da svi majstori poznaju sve prethodno pomenute tehnike, ali niko od njih ne primenjuje u svom svakodnevnom radu sve tehnike. Šta više, najčešći je slučaj da majstor kujundžija aktivno primenjuje do dve osnovne, uz pripadajuće dopunske tehnike. Sličnu situaciju je moguće pronaći i u literaturi, pa tako imamo majstore na Kosovu i Metohiji, tačnije u Prizrenu, Peći, Đakovici., koji su radili skoro isključivo u filigranu, isto kao i majstori u Bosni, čiji se virtuozni filigranski rad čak smatrao najboljim i najpreciznijim na celokupnom području ondašnje turske carevine.⁷⁷ Zanimljivo je da su prizrenski majstori prvobitno tehniku filigrana primenjivali skoro isključivo na oružju, delimično na lancima za muške satove i pojasevima, a tek kasnije na nakitu.⁷⁸ Janjevački majstori, tzv. "prstendžije" su u svom radu praktikovali isključivo tehniku livenja, najčešće prstenja, grivni i pafti, i po njoj su prepoznatljivi ne samo u istorijskoj literaturi u vezi sa

76 Detaljnije o procesu livenja na način janjevačkih majstora u Vladić Krstić, dr B., 1995a, strana 124

77 Arseven, C., 1902, *Les arts decoratifs turcs*, Istanbul

78 Marković, Z., 1962, Kujundžijski zanat u Prizrenu u *Glasnik Muzeja Kosova i Metohije VII-VIII*, Priština, 1962-63, str 398

nakitom, već i danas, iako je obim njihovog posla znatno manji.⁷⁹ Majstori u Hercegovini su u svom radu najčešće primenjivali tehniku iskucavanja, poznatu kao "rad na katmu". Različite vrste pozlata su bile karakteristične za različite kujundžijske centre – čak su služile i kao raspoznavajući metod majstorskog rada u njima.

Takođe je činjenica da je većina tehnika o kojima je reč pretrpela određene tehnološko-tehničke promene, ponajviše usled uvođenja procesa mehanizacije i industrijalizacije koji su implicirali postepeno smanjivanje, pa čak i odumiranje ovih tehnika. Neposredan razlog ovom procesu je nešto što bismo savremenim rečnikom danas nazvali "odumiranje tržišta": naime, prvo je postepeno prestajao da se praktikuje običaj javnog nošenja oružja, zatim je kroz formiranje građanskog sloja društva u, od Turaka novooslobođenim zemljama, postalo *demode* da se koristi zanatski oblikovan nakit, konačno, i stanovništvo na selu je postepeno, doduše, kao poslednje u ovom nizu, prestalo da koristi nakit i usluge majstora kujundžija. Na tragu ovoga je činjenica da je krajem XIX i početkom XX veka došlo do uvoza jeftinijeg nakita koji je bio presovan u tankom limu i sa kojim kujundžija koji je radio u masivno livenom srebru ili zlatu nije mogao da se meri u smislu konkurencije. Na ovo je potrebno dodati i novi dizajn nakita koji je stizao iz Beča i drugih evropskih centara, kao i primenu novih legura, koje tradicionalni majstori kujundžije jednostavno nisu poznavali, a koje su bile znatno dostupnije širokom sloju stanovništva.⁸⁰

Osnovne zlatarsko kujundžijske tehnike su: kovanje, livenje, iskucavanje, filigran i pletenje.

79 B. Radojković iznosi znatno dužu istoriju janjevačkih majstora koji je nekada bio čuven zlatarski centar pod uticajem dubrovačkog zlatarstva, u kome tokom XV veka majstori počinju da prihvataju tursko-persijske motive mireći na taj način različita stilska strujanja. Za njih je tokom XVI i XVII veka karakteristična i upotreba emajla, i to onog izdubljenog tipa, posebno na paftama. Tokom XIX veka janjevački zlatarski centar se, prema istraživanjima B. Radojković pretvorio u neku vrstu domaće radinosti, a majstori počinju da izrađuju većinom prstenje, i to isključivo tehnikom livenja. Više u Radojković, B., 1966, str 53

80 Vladić Krstić, dr.B, 1995a, str 138

Dopunske tehnike koje se primenjuju u zlatarsko kujundžijskom poslu su: graviranje, granulacija, savat (nielo), zatim pozlata i posrebrivanje, kao i tehnike ulaganja, odnosno aplikacije različitog dragog i poludragog kamenja, slonovače, kosti, emajl..

Kao što je već ranije napomenuto, svaku od osnovnih tehnika prati jedna ili više dopunskih. Tako je na primer tehnika filigrana u praksi skoro nezamisliva bez primene dopunskih tehnika granulacije, aplikacije i/ili pozlate. Tehniku kovanja, koja se uz tehniku livenja smatra najstarijom tehnikom obrade metala uopšte, skoro uvek prilikom izrade nakita prati graviranje. Nekad je to bila i tehnika niela (savata ili sabata), danas retka – naišla sam na samo jednog majstora koji je povremeno primenjuje u svojoj filigranskoj praksi. Moguće je, naravno, u zavisnosti od vrste nakita koja se izrađuje, kombinovati i po nekoliko osnovnih i pripadajućih dopunskih tehnika.

4.3.1 Osnovne kujundžijske tehnike

Posmatrano kroz istorijski kontekst, tehnika kovanja je jedna od dve najstarije tehnike u izradi nakita, a uz to je i jedna od najstarijih tehnika obrade metala, uopšte.⁸¹ Kovanje je tehnika koja se retko kada koristi samostalno u izradi nakita, već je uglavnom praksa da se kombinuje sa drugim tehnikama. Ranije je već opisan postupak pripreme odnosno izvlačenje žice potrebne za izradu filigrana gde je primena tehnike kovanja izlivenog komada srebra neophodna kao deo procesa dobijanja najfinije filigranske žice. Kovanje takođe služi i za pripremu metalnog

81 Korišćena je na Bliskom istoku još početkom III milenijuma p.n.e., i sve do danas je ostala praktično nepromenjena. Tehnika kovanja je i u južnoslovenskim plemenima bila jedna od prvih tehnika obrade metala, i izrade nakita:

" ... Početkom četvrte četvrtine VII v imamo prve sigurne podatke o postojanju slovenskih iskusnih majstora za obradu metala – radi se o oružju. Pri opsadi Soluna 677. god slovenski majstori su kovali na licu mesta strele i mačeve, kao i delove oružja koje "niko iz našeg naraštaja nije ni znao ni ikad video" kako tvrdi jedan od očevidaca...", Ćorović – Ljubinković, dr M., 1977, *Metal ranosrednjovekovni, u Istorija primenjene umetnosti kod Srba – Srednjovekovna Srbija*, Beograd, str 71

lima: bila sam u prilici da vidim različite kalupe koji služe kao podloga za lim i gde se korišćenjem različito oblikovanih čekića kovanjem formiraju narukvice. Kalupi koji se koriste za oblikovanje filigranskih formi su karakteristični po tome što su, umesto od uobičajenih železa ili mesinga, napravljeni od drveta, sa cijem da se zaštiti osetljiv filigranski rad od mogućih oštećenja ili neželjenih deformacija. Tehnika kovanja se koristi i kada je potrebno formirati loptaste odnosno poluloptaste forme nakita. Ovo je praktikovano uz pomoć sprave koja se skoro svugde u regionu isto zove "ešteč", ili eventualno "hešteč" – teška metalna sprava koja je najčešće u obliku i veličine cigle (iako može da bude i manjih i većih dimenzija) i koja po sebi ima raspoređena poluloptasta udubljenja različitog prečnika.

U zavisnosti od vrste predmeta koji se izrađuje, uzima se komad lima određenog prečnika (uvek je veći od veličine prečnika udubljenja na ešteku preko koga se lim pozicionira) i posebnim spravama postepeno oblikuje polulopta. Za mene lično je ovaj alat bio važan u procesu realizacije projekta u okviru doktorskih studija, te ću o radu na njemu pisati i u kasnijem delu rada koji detaljnije opisuje praktičan deo ovog dokorskog umetničkog projekta. Naravno da oblikovanje iskovanog lima pomoću "ešteka" nije jedini način dobijanja poluloptastih i loptastih formi u nakitu: to je takođe tehnički moguće postići drugom od dve najstarije tehnike obrade metala – tehnikom livenja.

4.3.1.1 Livenje metala ⁸² je tehnika, kako je ranije već napomenuto, koja mi je kao akademskom skulptoru od samog početka interesovanja za oblast nakita bliska i poznata. S razlogom, jer je poznato da se i danas metal – doduše skoro nikad to nije slučaj sa zlatom ili srebrom - često odliva upravo primenom primitivnijih načina livenja kakvo je livenje u peščanim kalupima.⁸³ S druge strane, svesni smo da je savremena tehnika livenja danas daleko odmakla posmatrano kroz tehničko tehnološki

82 *"...Pretpostavlja se da metalno doba počinje otkrićem (verovatno u Anatoliji u IV milenijumu p.n.e) da se metal može izdvojiti iz ruda pri određenim temperaturama, te je stoga opravdana i pretpostavka da je prvi oblik prerade metala bilo livenje..."*, videti više u *Srebro u Jugoslaviji*, 1987, Grupa autora, London i Beograd, str 235

83 Ova tehnika livenja se prvi put javlja u XVI veku, isto, str 237

aspekt, što posebno stoji kada je u pitanju zahtevana preciznost postupka kod odlivanja pojedinačnih komada ili delova nakita. Ni jedan od majstora zlatara sa kojima sam imala prilike da razgovaram o različitim aspektima njihovog zanata nije u svom svakodnevnom radu aktivno primenjivao ovu tehniku, već su bili u stanju da daju relativno uopštene opise, uglavnom bazirane na iskustvu popravki filigranskih delova nakita. Tehnika livenja podrazumeva uzimanje otiska komada nakita koji se odliva – nekad je osnova za otisak bio isključivo vlažni pesak, dok danas postoje različiti sintetički materijali koji se koriste u te svrhe, a čijom upotrebom se dobija daleko precizniji otisak. Ukoliko je komad bio trodimenzionalan, kao što je to recimo prsten, postupak uzimanja otiska je zahtevao korišćenje / uzimanje otiska na obe strane kalupa. Kada se predmet ukloni, u pesku ostanu otisci obe njegove strane, kalupi se čvrsto spoje, i kroz kanalić koji se prethodno formira u (suvom) pesku se uliva metal koji zauzima prostor ranije utisnutog predmeta. Nakon odlivanja i perioda hlađenja, odlivak se dalje obrađuje čišćenjem od ivica nastalih na spojevima kalupa, zatim od suvišnog srebra, masti, itd. Relativno je jednostavniji postupak odlivanja predmeta koji imaju ravnu formu kakvi su različite kopče, pločice, itd, kada se pravi jednostrani kalup u koji se utisne predmet, na taj način formira negativ – otisak, i na njega postavi drugi deo kalupa. Kroz prethodno formiran kanalić se uliva zagrejani tečni metal, i to otprilike do visine polovine ulivnog kanalića. Dalji postupak je takođe veoma sličan kao i kod odlivanja trodimenzionalnog predmeta i podrazumeva čišćenje odlivka od viška metala (bilo da je u pitanju srebro, mesing kao kod janjevačkih livaca, ili pak neka druga legura), i obradu površina do krajnjeg željenog izgleda. Predmeti koji imaju ravnu formu često imaju delove koji su “probijeni” odnosno “ažurirani”. Tokom livenja se dešava da se ovi otvori zapuše, odnosno napune ulivenim metalom i tada je potrebno probiti, tj. perforirati predmet na željenim mestima. Tehnika livenja je najviše od svih osnovnih tehnika obrade metala pa tako i izrade nakita zavisna od poznavanja same tehnologije livenja, dok ostale prethodno nabrojane tehnike podrazumevaju poznavanje procesa koji spadaju u okvire mehaničkog rada. Ovu tehniku, kako je ranije pomenuto, u procesu izrade nakita prate pomoćne tehnike graviranja i pozlate, što predstavlja finalnu fazu izrade pojedinih komada nakita ili delova nakita koje dobijamo livenjem.

4.3.1.2 Tehnika iskucavanja se izvodi uz pomoć različitih vrsta, oblika i veličina dleta: mogu da budu veoma oštra, ili zaobljena, ili nazubljena različitom veličinom zubaca. Obično su dugačka oko 7 cm, i na sredini su uvrnuta oko sopstvene ose što doprinosi lakšem manuelnom manipulisanja. Drugi komad neophodnoga alata je pljosnati čekić. Ovo je i dan danas u svetu relativno rasprostranjena i često korišćena tehnika, koja se u stručnoj literaturi prepoznaje pod francuskim terminom *repussé*.

Komad metalnog lima se položi na vrstu olovnog otiska nakon čega sledi iskucavanje različitim alatima tipa dleta i zumbi po ornamentima u vidu šara i linija koji se unapred naprave. Kad je urezivanje i iskucavanje gotovo do nivoa da je majstor zadovoljan svojim radom, olovo se istopi, a sam predmet tada podleže procesu čišćenja. Postoji još jedan način iskucavanja koji podrazumeva naizgled suprotan zapravo "obrnut" postupak: ornament se urezuje na unutrašnjoj strani metalnog lima dok je spoljna strana obložena olovom. Kad se završi proces urezivanja, i ovde se olovo topi, a predmet daljim postupkom doraduje i doteruje sa spoljne strane. Iskustveno mi je poznato da drugonavedeni postupak rezultuje preciznije urađenim šarama i ornamentima, vidljivijim detaljima i često vizuelno prijemčivijim gotovim predmetom. Ovaj postupak podrazumava iskucavanje predmeta sa unutrašnje strane, i relativno je komplikovaniji za realizaciju.

Od majstora kujundžija sam saznala da je u prošlosti bio čest slučaj da je jedan predmet obrađivan, odnosno iskucavan na oba pomenuta načina, i sa lica i sa naličja, iz jednostavnog razloga jer su vrsta i oblik predmeta diktirali tako složen postupak izrade. Na ovaj način su recimo izrađivane pojasne kopče – tzv *pafta*, zatim vrsta narukvica – grivni, kutije za džepne satove, itd...Kao najčešća dopunska uz tehniku kovanja je u prošlosti korišćen *nielo* i kasnije njemu slična *tehnika*

*savata*⁸⁴ koja je kroz istoriju smatrana luksuznim načinom ukrašavanja nakita i različitih predmeta. Možda "najslikaniji" predmet koji dugo godina praktično skoro uvek zauzimao centralno mesto na izložbama sa temom srpske srednjovekovne umetnosti, a na kome je veoma uspešno primenjena ova tehnika je prsten pronađen 1915. god u vlastelinskom grobu u manastiru Banjska, odnosno crkvi Svetog Stefana, za koji se sve do skora smatralo da je pripadao kraljici Teodori, majci cara Dušana⁸⁵



4.1

Foto 4.1
Prsten za koji se čitav vek smatralo da pripada kraljici Teodori, Kosovo i Metohija, manastir Banjska, 14. vek

Kako je ranije pomenuto, poznato mi je da samo jedan majstor danas povremeno u svom radu koristi savat/nielo tehniku, te sam pored informacija koje sam dobila od njega, detaljnije o njoj saznala u literaturi: nielo je tehnika ukrašavanja

84 Na području Balkana, ovu tehniku su prilikom izrade i ukrašavanja svog nakita mnogo i uspešno koristili Cincari u Makedoniji. Njihov nakit je tipično izrađivan u tehnici filigrana sa dodacima u vidu ukrasnog kamenja, sa pozlatom, kao i sa ornamentikom izvedenom u savat – tehnici. Žene su nosile tzv. *funde* – vrsta nakita za glavu, dok je kod muškog nakita ova tehnika veoma upečatljivo primenjivana na čustecima – lancima za sat, koji su ukrašavani livenim delovima, filigranom i savat-tehnikom (tzv. "crna pasta") – Delinikolova, Z., 1971, u *Nakit i kićenje u XIX i XX veku*, autora Nikole Pantelića, Beograd, Etnografski muzej, Beograd

85 Dr Vesna Bikić je argumentovano prezentovala tvrdnju da je mala verovatnoća da je prsten uopšte pripadao ženskoj osobi, pa samim tim ni kraljici Teodori, već da je njegov pretpostavljeni vlasnik bio Konstantin, mlađi sin kralja Milutina i brat Stefana Dečanskog. Ovaj tekst smatram izuzetno relevantnim za temu istorijskog proučavanja srpskog nakita, više u: Bikić, dr V., *Prstenje iz Banjske: identifikacija i umetničko-zanatski kontekst*, tekst kao deo rada na projektu Procesu urbanizacije i razvoja srednjovekovnog društva (br.177021), Ministarstvo prosvete, nauke i tehnološkog razvoja RS. Takođe pogledati i Todić, B., 2014, *Jedno teže pitanje naše istoriografije: gde je sahranjena kraljica Teodora*, Saopštenja XLVI, kao i Miladinović-Radmilović, N., 2016, *Antropološka analiza nalaza iz srednjovekovnih grobova u crkvi manastira Banjske*, Saopštenja XLVIII

predmeta od plemenitih metala koja je stara stotinama godina i koja je na visokom nivou i sa velikim umećem primenjivana, između ostalog, i na prostoru nekadašnje Vizantije. Nielo je suštinski legura koja se sastoji od olova, bakra i srebra u razmeri 5:3:2, koja se stavlja na plamen sumpora da bi dobila svoju karakterističnu olovnoplavu boju. Pre nego su osvojili rad sa ovom tehnikom, kosovski majstori su udubljenja umesto pomenutom legurom popunjavali mešavinom gara sa džemom od šljiva (!). Ovako pripremljeni predmeti su zatim izlagani visokoj temperaturi, a kao rezultat je dobijan izgled predmeta koji je podsećao na ukras nielom. Z. Marković u svom radu navodi podatak da su 1864. Čerkezi započeli svoje naseljavanje na Kosovu, te da su prizrenske kujundžije svoju savat tehniku usavršili ugledanjem na oružje Čerkeza koje je bilo izuzetno bogato i luksuzno ukrašeno upravo primenom tehnike savata.⁸⁶

4.3.1.3 Presovanje je osnovna tehnika izrade nakita koja izgledom podseća na tehniku iskucavanja. Za ovu tehniku se pretpostavlja da je najviše bila primenjivana tokom srednjeg veka - na području Balkana najčešće prilikom procesa kovanja vladarskog i vlastelinskog novca.⁸⁷ Postoji u dva oblika, kao mašinska, i ređe, kao ručna. Potonji, ručni način presovanja je u prošlosti uglavnom primenjivan u procesu izrade tradicionalnog nakita kada se komad lima postavi preko olova i zatim određenim alatom koji je na svojoj površini imao ugraviran određeni motiv, udarcem formira odnosno praktično preslika ornament sa alatke. Praksa je bila da se ovakvi komadi, uglavnom sitni u svom gabaritu, vrlo često pozlaćuju kao deo finalne faze njihove izrade sa svrhom podizanja materijalne vrednosti i poboljšanja vizuelnih kvaliteta.

Tehnika mašinskog presovanja je u prošlosti svoj puni procvat doživela kada je počeo upliv austrougarskog uticaja, što se u najvećoj meri odnosi na područje nekadašnje Bosne, te Hercegovinu, s toga ovaj rad najčešće danas i vidamo na komadima koji su potekli sa tog područja. Vrlo je često bio slučaj da su domaći majstori kujundžije pripremali lim koji je bio određene debljine, kao i ornament koji su želeli da

⁸⁶ Marković, Z., 1962, str. 401

⁸⁷ Kovačević, J., 1953, *Srednjovekovna nošnja*, SANU, posebna izdanja CCXV, Beograd

bude apliciran na dotičnom komadu lima, te slali to u Beč ili Peštu specijalizovanim firmama koje su izrađivale olovni kalup, dok je zadati ornament mašinski iskucavan. Ovako dobijen komad je vraćan majstorima koji su ga zatim dodatno ručno obrađivali i doterivali ga do poželjnog finalnog oblika.⁸⁸ Bila sam u mogućnosti da izbliza proučim ovako dobijene komade nakita – u pitanju je bilo nekoliko pojasnih kopči – i lično se uverim da je kod onih koje su urađene od kvalitetnijeg materijala veoma teško precizno utvrditi da li su rađene ručnim ili mašinskim presovanjem, ukoliko se predmet posmatra samo sa lica. Razlika postaje očigledna kada se komad okrene i sagleda njegova poledina, jer je tada lako uočljivo da utisnuti ornament skoro i da ne postoji, odnosno da su s poledine vidljive samo njegove konture.

4.3.1.4 Tehniku filigrana je možda najprimerenije opisati kao “noseću” među tradicionalnim tehnikama izrade nakita. Često se čuje da filigran svojim upečatljivim izgledom kojim se izdvaja od svih prethodno opisanih tehnika izrade nakita predstavlja istinski “vez srebrnom žicom”. Sama reč filigran se sastoji od dve latinske reči *filum* – nit i *granum* – zrno, i lično sam mišljenja da upravo ove dve reči daju svedenu i istovremeno najprecizniju definiciju suštine tehnike filigrana. Ova tehnika ima dug kontinuitet⁸⁹, i na naše prostore je stigla iz nekadašnje Vizantije. Tehnika filigrana se ubraja u naše srednjovekovno nasleđe s obzirom na obim i način njene upotrebe, a što je lako uočljivo kada se posmatraju predmeti crkvenog mobilijara i komada nakita iz tog perioda koji su dostigli do naših dana. Zanimljivo je da je ova tehnika svoj dodatni procvat doživela dolaskom Turaka na Balkansko poluostrvo, kada predstavlja najčešće korišćenu tehniku obrade srebra i zlata, bilo u oblasti nakita ili

88 Krstić Vladić, dr B., 1995a, Beograd, str 138

89 Filigranska tehnika je prvenstveno bila zastupljena u pojasu Mediterana. Najstariji primerici tehnike filigrana u kombinaciji sa granulacijom u zlatu su pronađeni u Uru, u periodu 2560 -2500 p.n.e, dok je granulacija u srebru pronađena u sirijskom gradu Tell Brak-u, 2370-2220 p.n.e. Poznati su primerici nakita pronađeni u Troji koji potiču iz oko 2500. godine pre n.e. kao i u Miken 1500.g. pre n.e, zatim na Rodosu i Efesu. Prelepi primerici nakita izrađeni filigranom pronađeni su u etrurskim grobnicama iz perioda VI veka stare ere. I u carskom Rimu je filigranska tehnika obilato korišćena. Pod uticajem rimske umetnosti u vreme seobe naroda ova tehnika je bila široko prihvaćena i kod germanskih plemena. Svoj vrhunac dostiže u Vizantiji od VI do XII veka.

kroz oblikovanje upotrebnih predmeta.⁹⁰ Turci su zadržali dotadašnji naziv filigran, s tim da je u upotrebu naširoko počeo da ulazi i kasnije odomaćeni, a i danas veoma često korišćen izraz *srma*. Nakit koji je izrađen tehnikom filigrana, kroz svoje brojne linearne kompozicije veoma podseća na vez. Sama tehnika podrazumeva formiranje osnovnog oblika i okvira koji se pravi od srebrne žice koja se pozicionira upravno, što rezultuje da se ovako postavljen okvir jedva vidi kada je proizvod već gotov, a što, opet, predmetu omogućava nadaleko čuveni vazdušasti izgled. Ovakav način rada u filigranu su posebno primenjivali prizrenski majstori.⁹¹ Prostor unutar ovog okvira se dodatno "iscrtava" željenim konturama čija žica varira, bilo sopstvenom debljinom, ili pak brojem niti od kojih je upredena –upreda od najviše 4 niti, iako je takva žica retka na nakitu koji se danas izrađuje. Prostor koji se formira između ovako "iscrtanih" kontura se dalje popunjava žičanim ornamentima oblikovanom u različite uglavnom tradicionalne oblike - spirale koje se prave od upredene i/ili neupredene žice, majstori ove elemente zovu *punjež*. Ovaj rad se naziva i *a-jour* tehnika filigrana. Drugi vid filigrana koji je takođe široko korišćen je postavljanje srebrnih niti na srebrni lim. Ova vrsta filigrana je, prema mom saznanju, veoma često korišćena u Peći i Prištini na Kosovu, a relativno retko u Bosni, i to samo prilikom izrade određenih vrsta nakita. Uživo sam imala priliku da gledam demonstraciju izrade priveska ovom tehnikom kod majstora Andrije Čivljakua iz Pančeva koji pripada poslednjoj generaciji viševekovnih čuvenih kujundžija iz Peći,⁹² dok su danas pripadnici ove brojne porodice od kojih se veliki broj njih i dalje profesionalno bavi zanatom svojih predaka, rasuti na prostoru širom nekadašnje Jugoslavije.

Ispunjeni delovi nakita se stavljaju na metalnu mrežu i posipaju lotom, odnosno prahom koji služi da se međusobno zaleme. Tradicionalni sastav lema, odnosno lota je 60 gr srebra, 40 gr bakra i 10 gr arsenovog trioksida koji moraju da budu u

90 Radojković, dr B., 1962, *Staro srpsko zlatarstvo*, Zavod za izdavanje udžbenika Narodne Republike Srbije, Beograd str 101-102

91 Kada se na ovaj način izrađeni predmete drže u rukama, ponekad se bukvalno stiče utisak da lebde, toliko su tanke žice od kojih su napravljeni

92 Petrović, dr Đ., 1956, *Prilog datiranju jatagana prema mestu izrade*, Vesnik Vojnog muzeja 3, Beograd, str 172-188

vidu veoma finog praha, dok je česta današnja praksa da se izbegava arsenik, već se u sastavu lota poveća procenat čistog srebra. Stari recepti majstora sa Kosova kažu da se u ovu smešu zatim dodaje "bora" što je masa koja se dobija mešanjem 3 l vode i 1,5 kg drvenog pepela koja se zatim ukuva sa 1 kg kuhinjske soli. Nekada su majstori ovako pripremljene komade podvrgavali plamenu koji se formirao duvanjem iz gasne lampe pomoću bakarne cevi koja se na celom Balkanu slično zove: *borija* u BiH i Srbiji ili *bu-rija* na Kosovu.⁹³ Kroz ovaj postupak su se delovi nakita zagrevali, što za rezultat ima spajanje različitih delova nakita koje majstor obrađuje. Teoretski je moguće lemiti odnosno lotovati mnogo puta isti komad, što zavisi od veličine istog. Plamen učini da srebrna žica potamni, praktično pocrni, i da bi joj se povratila autentična svetla srebrna boja, nakit se ispira prvo azotnom kiselinom, a zatim čistom vodom, i konačno podvrgava čišćenju mesinganom četkom. Većina današnjih majstora kod kojih sam boravila u radionicama relativno retko koriste bakarnu duvaljku-boriju da bi plamenom zagrevali i spajali delove filigranskih predmeta, ali ovaj postupak, detaljno i slikovito pojašnjen je moguće pogledati u nizu kratkih filmova koji su namenski i sa ciljem promovisanja kulturnog nasleđa i zanatske tradicije Bosne i Hercegovine, snimljeni tokom 2011.⁹⁴

Kada je komad nakita koji je izveden filigranskom tehnikom gotov, skoro uvek se pristupa njegovom daljem ukrašavanju – svojevremeno su bosanski majstori za ovaj proces koristili izraz "kitnja", od glagola *kititi*. Možda najznačajnija, a za mene lično vizuelno najatraktivnija dopunska tehnika filigranu je *tehnika granulacije*. Kako

93 Majstor Goran Ristović iz Kraljeva u svom radu koristi upravo ovaj način zagrevanja i lemljenja filigranskih komada koje obrađuje, smatrajući da im svojim dahom na ovaj način "udahnuje dušu", <https://www.youtube.com/watch?v=KOBGqjVNCrE>

94 Čitav niz kraćih filmova autora M. Becara, snimljenih sa istom zamisli – da kroz prezentaciju kujundžijskog zanata i aktivnih zanatlija predstavi nematerijalno nasleđe BiH - je moguće pogledati na you tube kanalu Bascarsija.info

4.9



4.10



4.11

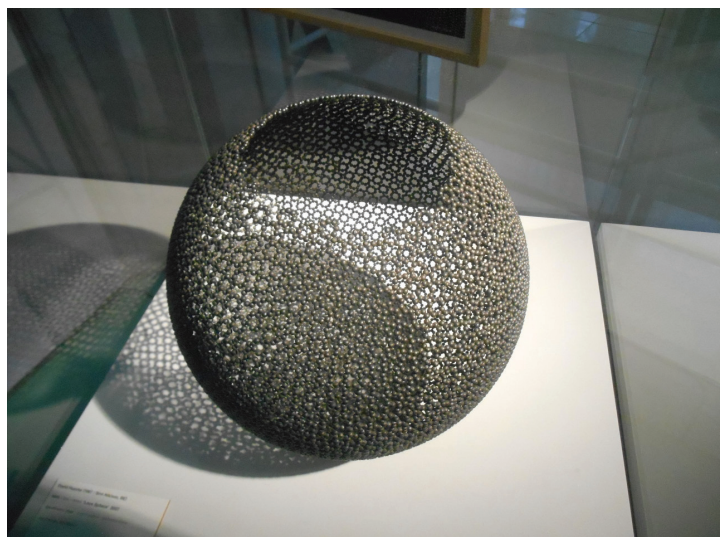


Foto 4.9
Granule od zlata

Foto 4.10
Kutija za duvan rađena
tehnikom granulacije, Muzej
u prilepu, Makedonija, kraj
XIX veka

Foto 4.11
Savremena primena tehnike
granulacije, autor Dejvid
Hajke (David Huycke), 2012

je ranije pomenuto, *granule*, odnosno srebrna zrna različitih veličina⁹⁵ – *granum* na latinskom, su jedan od dva osnovna elementa filigrana. Postoji nekoliko načina kako se izrađuju, ja sam prisustvovala demonstraciji sledeća dva: prvi način podrazumeva da se oko igle koja liči na onu kojom se plete vuna gusto namota žica. Ukoliko se želi manja granula, upotrebljava se žica sa manjim promerom, a ukoliko je potrebno da granula bude veća, onda se namotava žica koja ima veći fi. Zatim se postave na drvenu podlogu i polako zagrevaju otvorenim plamenom, sve dok se ne formira kapljica – granula koja se nakon hlađenja lemi (lotuje) na prethodno napravljen filigranski nakitni komad. Važno je da podloga bude od mekog drveta koje se lako “ugne”, izgori ispod komada srebra, i tako osigurava da granula ima pravilan oblik kuglice. Ukoliko bi se srebro postavilo na neku tvrđu podlogu, ono bi sa donje strane zadržalo ravnu površinu, odnosno ne bi poprimilo punu formu kuglice. Sama tehnologija dopušta da granula bude zalemljena pojedinačno, a isto tako i da budu komponovane u celine. Rekla bih da je drugi način za dobijanje granula znatno stariji od prethodno opisanog, nije mi poznato da se danas aktivno praktikuje u radionicama, a podrazumeva izlivanje istopljenog srebra u hladnu vodu. Zarad dobijanja granula sitnijih veličina, srebrna zrna neodređenog oblika se kod ovog postupka stavljaju na drvenu daščicu, zagrevaju plamenom i polako tope, sve dok se ne dobiju sitne kuglice – granule. Potencijalni problem sa ovim načinom izrade kuglica je da majstor ne može unapred da kontroliše veličinu kuglica koje će dobiti na kraju procesa, kao ni njihov međusobni odnos u smislu veličine, što kod izuzetno preciznih tehnika kakve su filigran i granulacija to može da predstavlja veliki nedostatak. Sem granula kao ukrasnog detalja, “kitnja” filigranskih komada podrazumeva korišćenje i drugačije oblikovanih detalja: romb pločica, okruglih pločica koje su zumbom probijene tako da podsećaju na šljokice, a apliciraju se i sitniji poluloptasti ukrasi koje majstori naprave pomoću “ešteka”. Za tehniku filigrana je kao dopunska ukrasna tehnika, sem granulacije,

95 Prečnik najstarijih primeraka granula koje su pronađene u kraljevskim grobnicama u Uru iznosi 2 mm, dok one nađene u Troy ligu variraju između 0,4-1,1 mm. Veličina granula iz perioda klasične Grčke (510-330 g.p.n.e), kao i prve faze etrurske kulture (700-475 g.p.n.e) ne premašuju veličinu od 0,25 mm. Etrurski majstori su napravili i najmanje ikad pronađene granule koje su velike svega 0,14 mm u prečniku! – Singer, C., et al, 1954, *A History of Technology*, vol 1, Oxford, str 657, 19 i 36

karakteristična i tehnika ulaganja. Tokom srednjeg veka, u periodu procvata srednjovekovne srpske države, nakit je bogato ukrašavan obiljem dragog kamenja najrazličitijih vrsta: safirima, smaragdima, biserima, rubinima... Nakon najezde Turaka, i sa kontinuiranim osiromašenjem do tada dobrostojeće bogate vlastele kao glavnog poručioca nakita, vrednost umetnutog kamenja se smanjivala, da bi se tokom 18. v i kasnije podrazumevalo korišćenje/ulaganje stakla i poludragog kamenja. Najčešće je to bio koral (*merđan*)⁹⁶, karneol i različite vrste ahata, dok je sedef korišćen pretežno u zemljama koje su bile pod Otomanskom carevinom – Grčkoj, Bugarskoj, Albaniji i današnjoj Makedoniji.

4.12



Foto 4.12
Pojas sa karneolima, Srbija, XIX v,
Etnografski muzej, Beograd

Osim pravog, postoji i pseudofiligran ili lažni filigran koji je izgledom grublji i masivniji u odnosu na pravi filigran. Dobija se livenjem, i samim tim je znatno jeftiniji od pravog filigrana, te je stoga često korišćen, posebno prilikom izrade tradicionalnog/narodnog nakita.

6.3.1.5 Pletenje⁹⁷ je još jedna od osnovnih tehnika kod tradicionalne izrade nakita koja podrazumeva postupak koji i bukvalno znači pletenje, odnosno prepletanje srebrne žice, i najčešće se koristi za određene komade nakita koji se izrađuju u obliku neke vrste trake, kakav je recimo slučaj sa narukvicama.

⁹⁶ Koral je na našim prostorima najčešće korišćen u primorju, Dalmaciji i njenom zaleđu – poznato po uzgoju korala je bilo ostrvo Zlarin

⁹⁷ Ćorović Ljubinković, dr M., 1977, str 78

M. Ljubinković Ćorović tehniku pletenja navodi kao jednu od tehnika koja je na središnjem Balkanu bila primenjivana, zajedno sa drugim tehnikama obrade metala i izrade nakita, još u ranom srednjem veku. Brojno korišćenje ukrasa u tadašnjem tradicionalnom/narodnom nakitu kod kojih je upotrebljena tehnika pletenja istovremeno dokazuje i razvijenu obradu metala i naglo podizanje standarda stanovništva u naseljima van utvrđenih gradova, posmatrano barem od IX v nadalje.⁹⁸

Majstori sa kojima sam imala prilike da razgovaram u svrhu istraživanja za ovaj rad nisu aktivno praktikovali ovu tehniku u svakodnevnoj praksi, ali je zanimljivo da je kod svakog od majstora, barem po jedan ženski član porodice, bila to majka, sestra, supruga, umeo da "plete srebro". Nisam uživo prisustvovala ni jednom "pletanju" kao ni "preplitanju" srebrne žice, a u vezi s ovom tehnikom sam

4.13



Foto 4.13
Tehnika ručnog pletenja srebrne
žice

saznala da se izvodi pomoću igala koje podsećaju na igle za heklanje i jednog oblog komada drveta, i to tako da se pletenje počinje iz donjeg dela drveta, sve u krug oko njega, sve do vrha. Kao rezultat se dobija žičani valjak različite gustine niti koji je šupalj i koji je moguće spljoštiti ukoliko je to potrebno. Neki od majstora su izneli tvrdnju da je ovu tehniku moguće uspešno praktikovati i bez korišćenja pomenutog komada drveta, već se samo kontrolom veličina petlji dobija željeni rezultat. Lično smatram izuzetno atraktivnim tzv. pletenice, koje se dobijaju bukvalno preplita-

98 Ćorović Ljubinković, dr M., isto

njem srmene žice, kao kada se plete pletenica na glavi, koje mogu da budu upletene i od četiri žice, i koje se zatim leme na površine narukvica.

4.3.2. Dopunske tehnike kod tradicionalne izrade nakita

4.3.2.1. Pojedine od ovih tehnika sam već opisala imajući u vidu da su neke od osnovnih tehnika naprosto nezamislive bez primene pripadajućih dopunskih – kombinacija filigrana i granulacije, na primer. U nastavku rada predstoji detaljniji opis tehnike rada kod ostalih ranije navedenih dopunskih tehnika, uz napomenu da redosled primene dopunskih tehnika ukrašavanje nije uvek isti i najčešće je direktno uslovljen vrstom predmeta koji se ukrašava. Čest je slučaj da filigranski komad nakita, ukrašen granulacijom i drugim aplikacijama u različitim oblicima, bude u celosti ili delimično pozlaćeni. Ili posrebreni ukoliko je osnovni korišćeni materijal bio neki drugi osim srebra: bakar, mesing... Obe tehnike, i *pozлата*, i *posrebrnjivanje* su suštinski korišćeni da bi se poboljšala atraktivnost i povećala materijalna vrednost izrađenih predmeta. Još jedan razlog da se preko srebrnih predmeta prevlači sloj zlata je bila zaštita od delovanja kiselina i tamnjenja.

Postoje dokazi o pozlaćivanju srebra glačanjem zlatnih listića na njegovoj površini još sredinom II milenijuma p.n.e. u Egiptu, što se kao metoda održalo sve do kraja rimskog perioda.

Danas je ova tehnika daleko odmakla od načina kako su je primenjivali majstori zlatari u prošlosti, i to ponajpre zahvaljujući savremenim aparatarama koje se koriste u tu svrhu. Nisam bila u prilici da uživo prisustvujem ni jednom od dva načina pozlate koja ću u nastavku detaljnije da opišem, ali sam priču o njima čula od majstora Andrije Čivljakua iz Pančeva koji je, prema sopstvenim rečima, iz radoznalosti želeo da isproba i primeni tradicionalan način tehnike pozlate. On je ovom prilikom koristio tzv. živu pozlatu koja važi za daleko trajniju, samim tim i skuplju, i izvodi se 24-karatnim zlatom i živom koji se pomešaju u jednakom omeru, a zatim

istope na vatri. Prilikom pozlate primenjene na ovaj način, važno je da se živom premaže i deo predmeta koji je predviđen za pozlatu, kao i sama alatka kojom se pozlata nanosi. Kada se završi nanošenje pozlate, potrebno je da se predmet izloži plamenu, odnosno vatri sa ciljem da živa izgori, a zlatni sloj ostane "zalepljen" za predmet zbog koga je ovakva pozlata poznata pod nazivom "živa", odnosno pečena pozlata. Sam proces mora veoma pažljivo da se izvodi, poželjno je da to bude na otvorenom prostoru i sa zaštitnom opremom, jer unošenje žive, makar i putem dima predstavlja veliki zdravstveni rizik po osobu koja izvodi taj postupak. Ovako naneta pozlata je izuzetno kvalitetna, i smatra se da je praktično trajna ukoliko je postupak pozlate pravilno izveden. Postoje dokazi da je ova tehnika pozlate primenjivana u Kini još oko 300 g. p.n.e, a bila je opšte prihvaćena sve do 1840-tih godina kada je zamenjuje tzv. električna pozlata.

Drugi vid pozlate je "vodena" pozlata koja se smatra jeftinijom, te je stoga nekako logično da su je majstori češće i primenjivali od "žive" pozlate, iako je manje trajna. Kod ovog postupka određena količina zlata se, u zavisnosti od toga koliko nakita se pozlaćuje, rastopi u azotnoj ili vodoničnoj količini. Ova smesa se zatim pomeša sa prokuvanom mešavinom kuhinjske soli i obične sode i sve zajedno prelije preko nakita koji se pozlaćuje. Važno je da među nakit majstor umeša komade pocinkanog pleha za koji se lepi soda, dok za to vreme nakit "upija" pozlatu. Postupak je moguće ponavljati ukoliko iz nekog razloga nije uspeo.

Proces srebrenja se primenjivao, kako sam ranije pomenula, na pojedinim komadima nakita koji su bili izrađeni od legura kakva je recimo mesing, a sa istim ciljem sa kojim je rađena i pozlata: da bi predmet lepše i luksuznije izgledao, bio atraktivniji, a i da bi mu se uvećala materijalna vrednost. Nisam bila u prilici da neposredno prisustvujem postupku posrebrnjivanja ni jednog komada nakita, kao ni da čujem nešto detaljniji opis ovog postupka. Poznato mi je da se postupak uvek izvodi dvaput, i da komad nakita na kraju procesa ima mat izgled, te je stoga neophodno da se dodatno čisti i polira.

Pored pozlate i procesa posrebrnjivanja predmeta majstori su od sredine XIX v bojili površinu srebrnih predmeta hemijskim procesima oksidacije, što je obično bio postupak za pripremanje podloge za sjajne površine, ili za naknadno dodavanu ili umetanu dekoraciju.

4.3.2.2 Još jedna dopunska tehnika ukrašavanja nakita je **graviranje**. Od tehnike iskucavanja se razlikuje po tome što je motiv vidljiv isključivo na licu predmeta koji se gravira, dok je kod iskucavanja motiv vidljiv, makar delimično, i sa naličja. Ova tehnika spada u stare tehnike ukrašavanja različitih predmeta kakvi su drške jatagana, pištolja, korice različitih vrsta sečiva, kutije različitih namena, noževi i makaze, ne samo nakita. Zanimljiv je podatak koji sam čula od majstora Miroslava Jovanovića da je graviranje uglavnom izvođeno bez unapred pripremljenih uzoraka, te da je zbog toga lako i sa relativnom preciznošću moguće pratiti rad određenog majstora. Graviranje je tehnika koja je veoma često pratila livenje kao osnovnu tehniku. Moguće je reći da je kroz istoriju najčešće gravirano prstenje, kao i različite vrste kopči kod kojih je ovo često bila i jedina ukrasna tehnika koju bi majstor koristio. Ranije pomenuta tehnika savata, a koja spada u podvrstu tehnike graviranja, se danas, kako je ranije pomenuto, relativno retko koristi.

U prošlosti je u Bosni i Hercegovini, pored prstenja, često primenjivana i na delovima toka, kao i na narukvicama.⁹⁹

4.3.2.3 Emajl je dopunska tehnika ukrašavanja nakita i različitih predmeta za koji se pouzdano zna da je u našim krajevima u širokoj upotrebi bila u periodu XIII-XV v, dok je kasnije često srećemo i na predmetima datiranim u XVI-XVIII vek. Prema terminu koji se koristio u srednjem veku – žmald ili zmald, od italijanske reči *smaldus* – sva je prilika da je emajl u naše krajeve stigao sa Primorja. Sama činjenica da je bio u upotrebi i tokom XVIII veka, navodi na zaključak da je, kao i ostale tehnike obrade metala prelazio sa kolena na koleno. Tokom XVIII i XIX v je u velikoj meri bio prisutan na komadima tradicionalnog nakita kakve su recimo pafte.

⁹⁹ Vladić Krstić, dr B., 1995a, str 147

Emajl kao tehnika je svoj najveći uspon imao u periodu Vizantije, možda i zbog njegove vizuelne sličnosti sa omiljenom vizantijskom vrstom umetničkog rada- mozaikom; emajl su, naime, nazivali "mozaikom u metalu". Period Justinijanove vladavine VIII-IX v se navodi kao jedna od najznačajnijih faza tzv. ćelijskog emajla koji je svojim površinama obezbedio efekat trodimenzionalnosti, dok tokom X veka dolazi do promena u radu sa emajl tehnikom koje se ogledaju u izolovanju pozadine, obezbeđujući na taj način intenzivne kolorističke efekte. U XVI v se pojavljuje emajl sa filigranom koji vuče koren iz ćelijastog emajla, dok emajl izdubljenog tipa koji je prisutan na predmetima koji se izrađuju kod nas vodi poreklo od emajla limošskog tipa. Potonji je najveću primenu našao u izradi nakita.¹⁰⁰

4.4. Tehnološki postupci i alat

Želela bih da, van opisa pojedinačnih tehnika, opišem još nekoliko postupaka koji su sastavni i neophodni deo procesa tradicionalne izrade nakita, kakav je lemljenje (lotovanje). Ovaj deo procesa direktno uslovljava trajnost nakita, s obzirom da neke od tehnika, kakva je recimo filigran, zahteva apsolutno savršenu preciznost u sastavljanju pojedinačnih izvedenih delova. Od kvaliteta lemljenja i njegove preciznosti direktno zavisi krajnji kvalitet nakita koji majstor pravi. U zavisnosti od vrste metala od koje je izrađen nakit čije je delove potrebno zalemiti, sam prah koji se posipa po nakitu i koji spaja pojedinačne delove je poželjno da bude od istog tog metala od koga je i komad koji se lemi, ali nije uslov. Srebrni lem, za lemljenje srebrnih komada u sebi sadrži i određen procenat bakra, dok se za lemljenje filigranskih delova nakita koristi tzv "srma lem" koji je kombinacija srebra, bakra i arsenika. Danas majstori kada leme obavezno dodaju boraks koji je prethodno zagrejan, a zatim pretvoren u prah. Kada je lemljen mesing, lem se pravio od mesinga, uz dodatak cinka i boraksa, iako je tehnološki izvodljivo mesing lemiti i srebrom.

100 Radojković, B., 1966, str 102

Lemljenje je jedan od procesa odnosno faza rada na nakitu kojoj sam mnogo puta bila u prilici da prisustvujem, kao i da je lično primenjujem u radu. Neophodno je da se lemljenje izvodi na podlozi koja je otporna na toplotu. Predmeti koji se međusobno spajaju se pažljivo nanesu na ploču uz korišćenje pincete, radi preciznosti, i pokvase vodom da bi se osiguralo da prah koji nanese na njihove spojeve ne može da oduva plamen kada se započne lemljenje. Prvo se polako i veoma strpljivo zagreva okolina spoja koji je predviđen za lemljenje, da bi se postepeno plamenom približili i samom spoju. Od jačine plamena prah - lem odnosno lot se postepeno topi, te se tako spajaju ovi delovi nakita, granula, ili neka druga aplikacija na nakitu. Nakon završenog procesa lemljenja, nakit se obavezno ispere, ako je potrebno očetka metalnom mesinganom četkom radi skidanja zaostale prljavštine, i zatim ostavi da se osuši. Svaki majstor sa kojim sam imala prilike da razgovaram u povodu istraživanja za ovaj rad ima svoje lične finese koje primenjuje prilikom postupka lemljenja. Može se reći da to praktično spada u prepoznatljiv "rukopis" svakog od majstora: koliko je lem čist i bez nepotrebne/suvišne količine lota, sa kolikom preciznošću su spojeni pojedinačni delovi nakita, kako su pozicionirane i pričvršćene granule, rombovi, i sve druge aplikacije...Upravo kako je ranije rečeno: od ovog, nazovimo ga "sporednog" postupka zapravo direktno zavisi krajnji kvalitet i izgled izrađenog komada nakita.

Pre nego završim ovo poglavlje o tradicionalnim tehnikama koje su korišćene prilikom obrade metala odnosno izrade nakita, smatram da je potrebno i da ukratko ukažem na dugu tradiciju korišćenja određenih vrsta alata u zlatarsko kujundžijskom zanatu. Alat koji spada u osnovni alat ovog zanata, a koji se i danas aktivno koristi u majstorskim radionicama se ne razlikuje mnogo od alata koji je popisan u jednom inventaru zlatarske radionice u Dubrovniku iz XVI veka, a koji je sačuvan u dubrovačkom arhivu. U sadržaju popisa se navodi da se zlatar služi različitim vrstama čekića, kleštima, nakovnjem, kalupima, vrstom sprave za namotavanje žice (danas bismo upotrebili izraz čekrk) zatim različitim vrstama dleta za urezivanje, zumbama, tasovima...¹⁰¹ Isti taj alat pominje i Z. Marković kada opisuje tradicio-

101 Radojković, B., 1966, str 69, i starija literatura

nalni alat koji se koristi u prizrenskim kujundžijskim radionicama. Vrednost ovog popisa se ogleda i u detaljnije prezentovanim alatkama koje su se specifično koristile prilikom tehnike filigrana koja je bila karakteristična za prizrenske majstore, kao i datim starim imenima svakog pojedinačno alata koji Z. Marković opisuje.¹⁰²

Iz svega o čemu je bilo reči u ovom poglavlju rada, jasno je da prilikom izrade jednog predmeta od srebra majstor filigranista mora da prođe kroz čitav niz pripremnih radnji pre nego što pristupi samoj izradi predmeta: mora da pročisti i pripremi srebro za rad, zatim da ga podeli, istopi, da napravi kalup, da ga odlije u oblike koji će biti najpogodniji za dalji rad...Zatim ga kuje, priprema i oblikuje žicu, lemi, ukrašava ga na različite načine, pozlaćuje, srebri, polira., i tek nakon toga je u situaciji da može da kaže da je izrada predmeta završena. Ponekad je neophodno da majstor kombinuje dve ili čak i tri različite tehnike rada da bi dobio željeni izgled predmeta.

102 Marković, Z., 1964, str 390-396

5. TOK ISTRAŽIVAČKOG PROCESA U OKVIRU KREATIVNOG DOKTORATA

5.1 Umetnost kao glagol, a ne imenica

Od kada sam započela istraživanje u okviru svog doktorsko - umetničkog projekta, a u pitanju je period od tri godine, često mi se dešavalo da se susretnem sa situacijom u kojoj ljudi reč "istraživanje" u potpunosti poistovećuju sa značenjem izraza "nauka". Pretpostavljam da ovo objašnjava zašto neretko čujem pitanja poput: Stvarno radiš umetnički doktorat (doktorat iz umetnosti, doktorsko - umetnički projekat ? Zar tako nešto uopšte postoji? Ili: Kako se kod takvog projekta radi istraživanje? Ili čak: Šta je smisao toga?

Nikad mi nije bilo jednostavno da odgovorim na poslednja dva pitanja, uglavnom zbog toga što su ona samo naizgled kompleksna: to su apstraktna pitanja o "proizvodnji" znanja i novih vrednosti, a najčešće se dešava da ljudi koji ih postavljaju nisu suštinski zainteresovani za meta-disciplinske diskusije o istraživanju i pisanju. S obzirom da se uveliko nalazimo u brzom traku za ulazak u eru tzv. "post-istine" na svim poljima, uključujući i umetničko, postaje suštinski važno da proizvodnju i stvaranje novih znanja sagledamo kao važnije od jednostranog i direktnog procesa pukog dokazivanja činjenica: stvaranje znanja je proces koji je fleksibilno i dinamično sredstvo sa ciljem boljeg upoznavanja sveta koji nas okru-

žuje, a koje može da pomogne u razotkrivanju i eliminisanju sadašnje, donekle kontradiktorne produkcije znanja.

Generalno posmatrano, istraživanje se konvencionalno percipira kao čin koji je usmeren ka dokazivanju nečega, neke postavljene hipoteze. Istraživanje, kao koncept, postaje širi pojam ukoliko reči "dokaz" i "proizvoditi" zamene mesta: naime, istina je da znanje nije samo činjenica koja je dokazana, već je znanje i nešto što strukturise našu percepciju socijalne i kulturne realnosti, i nešto što nas otvara ka svetu čineći to na mnoštvo kako neopipljivih, nematerijalnih, tako i na čudan način opipljivih oblika. Mišljenja sam da je upravo sada idealan trenutak za uključivanje pojma nematerijalnog nasleđa u ovaj koncept, a s obzirom na njegovu prirodu procesa, kao nečega što traje, što se stalno obnavlja i ponovo stvara, uvek iznova produkujući nova znanja za zajednicu koja to nasleđe smatra svojim, a koje joj zauzvrat obezbeđuje nezamenljivi osećaj vrednosti i makar deo, ako ne i celokupni, identitet.

I zbog toga je jako važno da budemo svesni da je istraživanje *glagol*, a znanje *imenica*. Posledično, istraživanje je nešto što se radi, a znanje je stvar koju istraživanje proizvede. Nisu sva znanja ista, i nemaju sva znanja isti efekat. Jer istraživanje, budući da je proces, može – zapravo mora - da se stalno i iznova stvara. Upravo na isti način kako se dešava sa nematerijalnom baštinom, čiji su po definiciji sastavni deo i tradicionalni zanati o kojima je u ovom istraživanju reč.

Ako svet na momenat zamislimo kao haotičnu zbrku različitih elemenata koji se ukrštaju, rastaču i naprosto lutaju unaokolo kroz prostor i vreme, brzo stižemo do brojnih, podjednako uspešnih koliko i neuspešnih pokušaja da različitim tehnikama uokvirimo tu zbrku i kaos sa namerom da iz njih ekstrahujemo nešto opipljivo i jasno strukturisano. Umetnost uspostavlja određene koncepte koji joj pomažu da stvori nešto opipljivo i upotrebljivo iz haosa, uokviruje zbrku da bi iz nje stvorila osećaj, pronalazi način da je nekako uspori da bi iz nje izvukla ograničenja, konstante – varijable koji će doprineti uspostavljanju makar delimične predvidljivosti.

Ukoliko je posmatramo na ovakav način, umetnost, sa znanjem i osećanjima koje sobom nosi se razume kao glagol, pre nego imenica, a što posmatrano u čisto gramatičkom smislu jeste: umetnost ne predstavlja novostvoreno znanje, već je umetnost aktivnost koja znanje proizvodi i iznova stvara.

Nakon do sada pređenog puta, mišljenja sam da je svrha svakog kreativnog istraživanja i umetničkog procesa proizvodnja vrste znanja koja posmatraču omogućava da iskusi svet unaokolo na spekulativan, imaginativan, animalan i čisto fizički način – a često i na sve ove načine istovremeno. Ako bismo pokušali da prizovemo osećaj kada ugledamo sliku, komad nakita, skulpturu, bilo koje umetničko delo koje probudi različite telesne senzacije – prosto nije moguće da se na taj osećaj ne odreaguje intelektom, emocionalno i/ili čisto fizički. Moguće da sve zajedno izgleda kao da nema osnova u sadašnjosti, ali ipak, sve je realno, upravo onako kako osećamo da jeste. To je umetnost; ona koja je zasnovana na znanju, ona do koje je umetnik došao kroz mukotrpno istraživanje sopstvenih forme i stila, kao i istraživanje sadržaja dela koje stvara. I dok se umetnički sadržaj često povezuje sa, i zasniva na naučnim saznanjima i filozofskom konceptu, njegov formalni aspekt – način kako reaguje u sudaru sa materijalnošću i šta proizilazi iz toga – je u najvećem broju slučajeva lako prepoznatljiv, i prilično očigledan.

5.2 Novo promišljanje tradicionalnog zanatstva

Uprkos rastućem skepticizmu prema ideji obavezujućeg poznavanja tradicionalnih materijala i zanatskih tehnika – mišljenja sam, fenomenu koji u vizuelnoj umetnosti opstaje već nekoliko decenija – i dalje postoji veliki broj savremenih umetnika koji su kroz svoj rad usmereni isključivo ka tradicionalnim medijima. Ovi umetnici neprestano tragaju za novim načinima upotrebe tradicionalnih tehnika, istražujući do tada sakrivene kvalitete materijala koje koriste u svom radu, zatim inovativne pristupe usmerene ka otkrivanju sadržajnih načina i alternativnih interpretacija koji bi im pomogli da se izraze kroz svoj rad. Ovakav pristup rezultuje

je drugačijim vizuelnim jezikom koji u sebi sadrži prošireni umetnički rečnik koji može da učini ono nevidljivo i neopipljivo vidljivim, i to onda kada jezik koji do tada poznajemo prestane da bude dovoljan sam po sebi. Nema sumnje da veći broj novih reči posledično stvara više novih, složenih i zanimljivih umetničkih narativa.

Filigran je stara zanatska tehnika izrade nakita i raznovrsnih predmeta koja podrazumeva formiranje različitih komada putem uklapanja raznovrsnih oblika koje majstor filigranista stvara od istanjene srebrne žice. Kako je ranije napomenuto, tehnika vodi poreklo sa Bliskog istoka i Mediterana, dostižući svoj vrhunac u periodu Vizantije. Filigran u sebi sadrži mnoštvo različitih načina oblikovanja srebrne žice koja tako formira raznovrsne ornamente, čija se svrha uglavnom svodi na dekorativnost i ukrašavanje. Pitanje koje istražujem kroz praktični deo svog rada se odnosi na mogućnost novog pristupa jednoj tako staroj tehnici, nezavisno od onoga što je definiše kroz tradiciju, ali bez gubljenja njene klasične, tradicionalne ideje. I ovde opet dolazimo do krucijalne osobine nematerijalne kulturne baštine čijem korpusu pripadaju tradicionalni zanati: to je tradicija koja je sasvim živa, izvanredno promenljiva i koja dok god to stanje traje, zadržava svoj auratičan način postojanja.¹⁰³

Srž ideje koja stoji iza procesa kroz koji sam realizovala svoj rad je da otkrije - koristeći cik-cak liniju kao sastavni deo tradicionalnog filigranskog zanatskog opusa kao studiju slučaja - nove mogućnosti, značenja i metafore u tradicionalnim procesima i stvaralačkim medijima, sa krajnjom namerom njihove implementacije na nakitne objekte gde neće predstavljati samo tradicionalne ukras i dekoraciju, tzv. *kitnju*, već će oformiti sam strukturni sadržaj dotičnog komada nakita. To bi kao posledicu trebalo da ima transformaciju filigrana, odnosno pomenute cik-cak tehnike od dvodimenzionalne, piktografske i grafičke tehnike u trodimenzionalnu skulpturalnu tehniku. Dakle, naglašavam da glavni objekt ovog istraživanja nije opis zanatskog segmenta tradicionalne filigranske tehnike po sebi te samim tim ne

103 Benjamin, V., 2008, *Umetničko delo u veku svoje tehničke reprodukcije*, u zborniku *Studije kulture*, ur. Jelena Đorđević, Službeni glasnik, Beograd, str 106

postoji zamisao da ovim delom teksta dominiraju detaljni tehnički opisi filigranskog rada u procesu njegove realizacije, budući da su u postojećoj stručnoj literaturi iz oblasti etnologije ovakvi zapisi solidno zastupljeni ¹⁰⁴, već mi je intencija da predstavim sam proces transformacije, počevši od faze inspiracije, preko međufaza proučavanja simbolike korišćenih elemenata te pravljenja modela, do tačke kada mi se činilo da je rad na nakitnim komadima završen. S obzirom da sam u meri koju smatram neophodnom za funkcionalnost celokupnog teksta, u segmentu rada koji sadrži inventar i opise pojedinačnih, osnovnih i dopunskih filigranskih tehnika detaljno opisala i neke od tehničko tehnoloških procesa u filigranstvu koji su važni za ovaj rad, ideja kojom se u ovom delu rukovodim je želja da predstavim razmišljanja koja su me pratila kroz proces za koji apsolutno nisam unapred znala kuda će me odvesti s obzirom da sam odbacivanjem tradicionalnog pristupa došla u (prilično izglednu) situaciju da odbacim i njegovu ritualnu funkciju za koju Valter Benjamin tvrdi da predstavlja osnov za postojanje aure nekog umetničkog dela. Tim pre što je, opet po Benjaminu, jedinstvenost i neponovljivost umetničkog dela istovetna sa njegovom uklopljenošću u kontekst tradicije¹⁰⁵.

5.3 Simbolika ornamenata i vrste realizovanog nakita

Tokom faze istraživanja koje je bilo neophodno sprovesti u okviru ovog projekta, a imajući u vidu dužinu istorijskog trajanja zanatskog polja koje sam proučavala, očekivano se nametnula čitava jedna oblast koja je u najužoj vezi sa istraživanom tematikom: tradicionalna simbolika i značenje čitavog korpusa ornamenata koji su sastavni deo tradicije rada u okviru tehnike filigrana u koje ubrajamo različite šare, oblike, linije, upotrebljene dekorativne elemente kakvi su poludrago kamenje, paste, staklo, sve je to imalo svoja dugovečna pravila i razloge zašto je upotrebljeno baš na mestu i upravo na način na koji jeste.

104 Pogledati Krstić Vladić, dr B., 1995a, str 53-211

105 Benjamin, V., 2008, str 106

Autor Nikola Pantelić¹⁰⁶ tvrdi da su određeni simboli poznati i vrede samo u manjim zajednicama ili užim teritorijalnim okvirima. Drugi, mnogobrojniji opštiji su i isti na velikim prostranstvima. Jedan simbol ne mora da ima samo jedno i uvek isto značenje. Značenja mogu da se umnožavaju, a vremenom i preobražavaju. Simbol može istovremeno imati i nekoliko različitih značenja, zavisno od predmeta i kompozicije u kojoj se nalazi, vremena i društva u kojem se primenjuje. Za razumevanje simbola potrebno je poznavati društvenu i privrednu sredinu u kojoj su nastajali i razvijali se, a isto tako i vrednosti, običaje, verovanja i kulturne uticaje koje je primalo određeno društvo tokom istorije. Međutim, to ne smeta da simboli nezavisno od značenja izazivaju i izvan kulturnog konteksta estetske doživljaje i asocijacije druge vrste kod onih koji ih posmatraju, ukoliko su i umetnički iskazi. Ipak, ornamenti i motivi, osobito na nižem stupnju razvoja umetnosti, pre svega, čine određeni sistem pojmova i znakova.

Dalje, N. Pantelić elaborira poziciju simbola koji su vrlo često u obliku ornamenta, a ornamenti spadaju u najrasprostranjeniji način izražavanja u tradicionalnoj umetnosti. Ornamenti se lako prilagođavaju svim vrstama materijala i mogu da imaju određena svojstva estetskog. Ali, saznanje o njihovom estetskom sadržaju ne mora uvek da bude i razvijeno. U svom tekstu N. Pantelić zatim navodi mišljenje mađarskog filozofa i estetičara Đerđa Lukača prema kome je ornamentika već u ranim razdobljima ljudskog društva i umetnosti, verovatno u dugotrajnom prelasku od sakupljačke na proizvodnu privredu, u eneolitu, i početku metalnog doba dostigla stepen savršenstva i određenu "vremensku neograničenost" uticaja i trajanja u umetničkom izražavanju. Ornamenti su od svog nastanka simbolične magijsko-religiozne predstave za njihove tvorce i korisnike, to jest, za svet i kulturu u kojoj žive. Kao primer ovakvog razmišljanja N. Pantelić uzima tkalju koja je određenim znakom — ornamentom štitila svoju rukotvorinu od zlih uticaja ili je, pak, obeležavala nekom nepravilnošću u izradi, iako su drugi ornamenti već imali svoju mađijsko-simboličnu funkciju, ali ona je za nju nepoznata. Ovo dolazi otuda što neki ornamenti — simboli vremenom gube svoje prvobitno značenje i dobijaju nove

106 Pantelić, N., 1998, *Narodna umetnost Jugoslavije*, Jugoslovenska revija, Beograd

sadržaje ili postaju samo dekorativni ukras u zajednicama koje usvoje motiv kao lik, a ne preuzmu i ne poznaju njegovo značenje. Ornamentika u visokoj umetnosti uglavnom ima značenje dekorativnog okvira ili detalja koji dopunjuje umetničko delo. Ona je često preuzeti element, oplemenjen, ali bez značenja koja je imala u društvu i na stepenu kulturnog razvitka u kojem je nastala i trajala.

Stav N. Pantelića je da je ornament čista likovna predstava. Može se menjati i u suštini ne zavisi od predmeta na kojem se nalazi. Njegov likovni izraz viđenjem može biti uvek prepoznatljiv, pa i razumljiv. Mada je obično uvek simbol, moguće ga je objašnjavati i kao umetničku tvorevinu i onda kada se njegovo značenje potpuno zaboravi. U toku razvitka društva ornament doživljava promene oblika i prvobitnog sadržaja i dobija više novih značenja. Dobija ona značenja koja mu pridajemo, odnosno ona koja izaziva u našoj svesti svojim izgledom. Nešto što je imalo magijsko i sveto značenje, dobija pojednostavljen, običan dekorativni karakter, a istovremeno je moguće i da odražava stariju simboliku u jednom te istom društvu ili kulturi. Međutim, suština estetske vrednosti primenjene ornamentike nije u preobražavanju i promeni značenja, već u kreativnoj sposobnosti onih koji je izvode.

U svom daljem tekstu vezanom za simboliku ornamenata N. Pantelić nastanak likovnih oblika koji su izraženi u šematizacijama, u ornamentalnim apstrakcijama i stilizacijama povezuje sa dugotrajnim izdvajanjem najbitnijih odlika postojećeg sveta stvaralaca i korisnika. Tako su ti oblici postali za određenu kulturu opšte poznati znaci i vrede u zajednici i njenim predanjima. Od nastanka vremenom su postepeno zaodevani mističnim svojstvima, a neki od njih prisvajani su kao oznake staleža, klase, ideologije, nacije.

U dalekoj prošlosti, pa i kasnije, sporo i mukotrpno se dolazilo do novih saznanja i njihovog usvajanja, do ovladavanja novim veštinama i opšteznačnosti obaveštenja koje sadrže oblici, ornamenti, stilizacije, boje i skladovi. Zato se stečeno ljubomorno čuvalo i negovalo. Tradicija i običaji glavni su činioци u upornom nastojanju protiv rasipanja obaveštenja i u očuvanju nepromenljivosti i ukupnosti

zajedničkih znanja i verovanja. Oni ne dozvoljavaju lako uvođenje novog. Promene i inovacije su, ipak, stalne i neminovne. Istina, u uslovima zatvorenosti i manje razvijenosti društva i kulture, tradicionalni oblici su čvršći, a promene sporije. Važeći poredak stvari se teže narušava a postojeće vrednosti lakše prepoznaju. Ovo je svakako uticalo da narodno umetničko stvaralaštvo čuva stare tradicionalne forme i ne trpi nagla skretanja izvan ustaljenih tokova. Narodni stvaralac je sklon improvizovanju, prilagođava se datim uslovima, zna da odabira i primenjuje ono što mu je dostupno i u skladu sa kolektivnim dobrima.¹⁰⁷

Došli smo do mesta gde se postavlja pitanje značenja simbola koji postoje ili su postojali u prošlosti kao deo tradicije izrade nakita filigranskim zanatom na prostoru središnjeg Balkana, od kojih je mnoštvo njih prolazilo kroz mnoge promene i sjedinjavanja različitih značenja, nekad čak i potpuno oprečnih: nešto je od značenja nestajalo, gubilo se u toku vremena, ali na drugoj strani smo dobijali neko novo tumačenje. Izbor ornamentata i oblika, kao i njihovo komponovanje, dosta su zavisili od narodnih verovanja i mitologije. To je razlog zašto potonja pojašnjenja treba razumeti samo kao deo sveukupnih simboličnih vrednosti određenih datih znakova, oblika i kompozicija, ili, bolje rečeno, skretanje pažnje na izvanrednu složenost ispitivanja simbola i otkrivanja njihove najstarije suštine kroz mnogobrojne promene u toku hoda kroz vreme. Jer celokupno značenje izdvojenog simbola na bilo kom mestu nije moguće potpuno odrediti, već samo u sveukupnoj složenosti sredine u kojoj se simbol nalazi, uzimajući pri tom u obzir tradicionalna iskustva pojedinca koji upotrebljava simbol.¹⁰⁸

Osnovni element od kojeg se sastoji moj rad je jedan od svakako najstarijih i ujedno i najjednostavnijih znakova, ornamentata, šara, **cik-cak linija** i iz nje izvedeni brojni oblici i ornamentalne kompozicije. Pretpostavlja se da je upravo njena vizuelna jednostavnost, na koju se direktno nastavlja visok stepen univerzalnosti doprinela da se kao element cik-cak linija tumači različito. Negde može da pred-

107 Pantelić, N., navedeno delo, 1998

108 Pantelić, N., 1971 *Nakit i kićenje u XIX i XX veku*, Etnografski muzej, Beograd, str 17



Foto 5.0
Polazni element rada– cik-cak linija

5.0

stavlja zmiju, koja je kao kulturna životinja veoma poštovana kod svih naroda sveta, pa i kod onih koji žive na području Balkanskog poluostrva. Negde drugde, ovaj isti ornament može da predstavlja munju. U okviru korpusa nakita koji je produkovan kod nas je takođe imala različita značenja koja su najvećim delom zaboravljena danas, te je bez obzira na jaku pređašnju simboliku, svedena na jednostavan dekorativni nivo prilikom rada u tehnicu filigrana¹⁰⁹.

Još jedan od elemenata koji su važni za moj neposredni rad je element **kruga**. Motiv kruga, odnosno točka, venca i okruglih loptastih elemenata koji proizilaze iz njega predstavlja osnovu različitih vrsta rozeta, sa pretežno dekorativnim karakterom. Veoma je obilno zastupljen u nakitu. U mitološku i magijsku sadržinu i značenje kruga danas malo ko može da posumnja.¹¹⁰ U skoro svim srpskim tradicionalnim verovanjima on simbolizuje snažnu zaštitnu moć od zlih duhova, kao što

109 Pantelić, N., 1971, str 16

110 Kulišić, Š., Petrović, Ž., Pantelić, N., *Srpski mitološki rečnik*, Nolit, Beograd 1970;

se kosmička svojstva kruga kao simbola sunca a ponegde i meseca ne mogu osporiti. Na drevnom istoku krug je predstavljao večnost. Njegova zemaljska projekcija trebalo bi da se ogleda u heksagramu koji označava šest segmenata kruga. Otuda heksagram, koji se često nalazi kao ornamentalni motiv i na našem tradicionalnom nakitu ima ulogu da štiti od zlih sila. Inače, značaj kruga je dobro poznat u magiji, a između ostalog i u "ljubavnim činima".

Za simboliku kruga se slobodno može reći da je univerzalna, sveta i božanska. Ona u sebi nosi poruku večnosti i predstavlja ključ za razumevanje čitavog univerzuma. Radi boljeg razumevanja božanske poruke kruga, za trenutak na svet oko sebe posmatrajmo očima tzv. "primitivnog" čoveka: pogled u nebo, Sunce, Mesec, sve one sitne tačke za koje danas znamo da su zvezde i planete – sve izgledaju kao savršeni krugovi. Čini se da kosmos priča upravo jezikom kruga. Zatim, krug nema početak, nema kraj, nema uglove, nema stranice. Verovatno je upravo to razlog što su ljudi u njemu oduvek videli simbol jedinstva, sjedinjenja i beskraj. Čini se da krug ne ograničava iako daje formu, u njemu i izvan njega je sve u pokretu, on nudi potencijal, na akciju, simboliše vremenske cikluse, smenu godišnjih doba, kretanje planeta oko Sunca – u njemu se zaista ogleda slika savršenog kosmičkog ritma.

Sveukupnost, ispunjenost, fokusiranost, zajedništvo, perfekcija, revolucija, kompletnost – sve ovo spada pod onu generalnu, opštu ingerenciju kruga. Na nešto svedenijem nivou krug je jasna asocijacija na majčinu utrobu, plod, seme, oči, ćeliju, a podjednako je nadležan i za stvari sa kojima smo svakodnevno u kontaktu poput prstenja, točkova, kovanica, satova, itd. Psihološki posmatrano, krug nam dozvoljava da sebe, odnosno svoje "ja" utisnemo u jednu univerzalnu, bezgraničnu šemu svemira i da se, samim tim, izjednačimo sa svim živim bićima, pa i svim onim što nas okružuje.¹¹¹

111 Gerbran A., Ševalije Ž., 2004, *Rečnik simbola*, Stylos, Novi Sad

Na direktnom tragu simbolike motiva kruga je simbolika koju obilato poseduje **prsten**, kao jedna od vrsta nakitnih predmeta za čiju sam se realizaciju odlučila u okviru ovog rada. Jer, prsten *jeste* krug koji je izrađen od različitih materijala (metal, drvo, kao i različitih drugih veštačkih i prirodnih materijala) koji služi kao ukras, a nosi se na različitim delovima tela, najčešće na prstu ruke.

Prsten se izrađuje tehnikama livenja, pomoću kalupa, zatim tehnikom filigrana, granulacije, te njihovim kombinacijama. Simbolizam prstena povezan je s njegovim okruglim oblikom te posledično tome "vuče" svu simboliku koja je sadržana i u krugu: simbol je celine, večnosti, saveza, zajedničke sudbine. Pridaje mu se magična i isceliteljska moć; nosi se kao talisman za zaštitu od bolesti i uroka što se direktno naslanja na njegovu apotropejsku funkciju koju je imao praktično kroz celokupnu poznatu istoriju.

Nošenje prstena kao nakita poznato je u gotovo svim civilizacijama. U sumerskoj kulturi je bio božanski atribut. Starogrčki mitovi spominju Prometejev prsten. U rimskom carstvu je bio čest deo nakita, a javlja se i kao znak časti, dostojanstva i autoriteta (npr. senatorski prsten, čije nošenje je bilo regulisano posebnim zakonom, *ius anuli aurei*). Kod starih Germana je imao i vrednost novca. O raširenoj pojavi nošenja prstenja u ranovizantijskom razdoblju svedoči u više navrata citirana LXXVIII novela cara Justinijana iz 539. godine, prema kojoj su zlatno prstenje mogli nositi samo slobodni ljudi, a prstenje izrađeno od drugih materijala bilo je dozvoljeno za sve, bez obzira na status.¹¹² U periodu srednjeg veka je, dobivši raskošne i rafinirane oblike s razvojem zlatarskoga zanata, nastavio da bude česta vrsta nakita, postavši simbolom vlastelinske moći. Prstenje se u arhivskim dokumentima naziva određenim imenom, *anulus*, te ga je lako identifikovati unutar arhivskih spisa kakvi se nalaze u okviru recimo dubrovačkog arhiva gde su u dokumentima kao što su testamenti, opisi prstenja veoma precizni i opširni, tako da makar delimično na-

112 Bikić, dr V., 2010, *Vizantijski nakit u Srbiji, modeli i nasleđe*, Arheološki institut, Beograd, str 89, i starija literatura

doknađuju izgubljeni materijal važan za praćenje istorijskog toka srpskog nakita.¹¹³ Srednjovekovni vladar je prsten davao nekome ko je bio pod njegovom posebnom zaštitom, a kraljevski dokumenti označavani su grbom s kraljevim prstenom pečatnjakom. I uopšte, iz istorijskih spisa nam je poznato da su se u prošlosti kao sredstvo potvrde pravne verodostojnosti često koristili prsteni-pečatnjaci.

Posebna magična apotropejska moć prstenu se daje u narodnim verovanjima (amulet protiv bolesti, talisman u ratu) kao i u čitavom nizu drugih mitoloških i književnih dela: Bokočovom *Dekameronu*, Šilerovoj baladi *Polikratov prsten*, libretima R. Vagnera za ciklus opera *Prsten Nibelunga*, koja je bila Tolkinovo nadahnuće za njegovu epsku sagu *Gospodar prstenova*.

U današnjoj kulturi najpoznatiji su verenički prstenovi ukrašeni dragim ili poludragim kamenom, kao i venčano prstenje - *burma* koja na sebi nema dragi kamen. Oba ova prstena vuku poreklo iz kasne antike.

I drugi nakitni komad koji sam realizovala u okviru praktičnog dela ovog projekta vezuje uz sebe određenu simboliku: **ogrlica** je ukras od metala, bisera ili dragog kamena, više ili manje raskošan, koji nose muškarci i žene, živi i mrtvi, a nalazimo ga u svim civilizacijama. Ona često ima vrednost amajlije ili poseduje čarobna svojstva. Osim što je nakit, ogrlica može da označava i funkciju, dostojanstvo, vojničku ili građansku nagradu. Ogrlica uopšteno simbolizuje vezu između onoga ili one što je nose i onoga ili one koji su je dali ili nametnuli. Zato ponekad ima i erotsko značenje.

Psihološka simbolika ogrlice nam govori o sažimanju višestrukog u jedno, težnji da se na mesto i u red stavi više ili manje haotična različitost. I obrnuto, rasuti ogrlicu jednako je raspadu utvrđenog reda ili skupljenih elemenata. Keltska mitologija zna za samo jednu ogrlicu: nju je nosio mitski sudija Moran, a osobina joj je bila da mu se stegne oko vrata ako je doneo nepravednu presudu, a da se raširi kad

113 Radojković, dr B., 1969, str 43

je doneo pravednu presudu¹¹⁴. Inače, ogrlica je od najstarijih vremena nošena na dva načina: jedan je gore pomenuti – tesno pripijen uz kožu vrata, u obliku okovratnika – tzv. *torkvesi*¹¹⁵, i kao lanci okačeni o vrat, sa privescima koji su činili ukras na grudima. U srpskom srednjovekovnom nakitu je na srebrnim i zlatnim lancima najčešće visio krst napravljen od metala ili kamena, kao posebna vrsta amajlije. Pored krsta se na lancu u Dubrovniku nosio i *agnus dei*, kao i mnogo drugih visuljaka, prema tadašnjoj modi. B. Radojković navodi primer vlastelinke Ruđine Žarković koja je na svom zlatnom lancu nosila privezak napravljen od prasećeg zuba. Nosile su se i razne kutijice u kojima su se čuvale čestice mošti svetaca i druge relikvije. Svim tim sitnim detaljima počev od krsta pa do prasećeg zuba su se pripisivala magijska svojstva tokom vekova.¹¹⁶ Zbog tako izražene funkcije amajlije – sredstva koje odvodi, otklanja zla različitog porekla pojedini stručnjaci su mišljenja da ovakve ogrlice strogo uzevši i nisu nakit (“čisti nakit”) iako jesu deo uz nakit.¹¹⁷ Lično inkliniram mišljenju koje tvrdi da bez obzira na sadržaj tih privezaka koji zaslužuje detaljno proučavanje sa stanovišta magije i religije, ovakve ogrlice načinom na koji su bile nošene, uz drugi nakit, kao i svojim estetskim vrednostima, ipak jesu nakit¹¹⁸.

Tokom realizacije praktičnog dela projekta, baveći se istorijatom pojedinačnih vrsta nakitnih predmeta, uočila sam da najmanje simboličko dejstvo imaju minđuše¹¹⁹, odnosno naušnice, iako tokom istorije one jesu bile jedan od najzastuplje-

114 Gerbran A., Ševalije Ž., navedeno delo, 2004.

115 Torkvezi su ogrlice od upletene srebrne žice nošene uz vrat koje nalazimo kod Avara i Bugara, kao i u Rusiji tokom XIII v; u tom periodu ih je bilo dosta i kod nas. Nalazimo ga u tradicionalnom nakitu XVI, XVII i XVIII v – ovo vraćanje na primitivne i prvobitne oblike nakita govori o svojstvu ogrlice koje je ponekad zaboravljeno, a to je njen magijski i profilaktički karakter, koje su imale i skupocene ogrlice u srednjem veku. I zbog toga kasni nakit može da pruži više podataka o srednjovekovnim ogrlicama koje nisu sačuvane upravo zbog svoje skupocenosti nego pisani dokumenti po arhivima – više u Radojković, dr B., 1969, str 157, i starija literatura

116 Radojković, dr B., 1969, str 42

117 Krstić Vladić dr B., 1995b *Seoski nakit u Bosni i Hercegovini u XIX i prvoj polovini XX veka*, Knjiga 2, Beograd, str 401, i starija literatura

118 Krstić Vladić, dr B., 1995b, str 401

119 Reč *minđuše* potiče iz persijskog jezika, od izraza *menguši*, a koji se, u identičnom obliku i danas koristi u makedonskom jeziku za isti predmet. Pretpostavlja se da je u balkanske jezike stigla sa dolaskom Turaka

njih, najčešće izrađivanih i najčešće nošenih komada nakita. Inače, terminološku razliku ovog dela nakita čine ranija stručna tumačenja koja su upotrebom i drugih imena (oboci, slepoočničarka) sugerisala različite načine njihovog nošenja. Naime, ranije je naušnica podrazumevala vrstu ukrasa koje zbog svoje težine i dimenzija nisu mogle da budu nošene na lobulusu, već su bile zakačene za traku u visini ušiju. V. Bikić opovrgava ovu teoriju navodeći brojne likovne izvore na portretima na freskama i minijaturama na kojima su prikazane žene koje nose krupne naušnice provučene kroz usnu resicu – scene iz manastira Nerezi (1164), Gračanica (1320), Psača (1365), Rudenica (1402), Matka (1497).¹²⁰ Najjače simboličko svojstvo minđuša proizlazi iz njihove apotropejske moći koje su im pripisivane u zaštiti dece od zlih sila kojima su zarad toga bušili lobulos odmah nakon rođenja. Kroz njega se zatim provlačila alka koja je je nekad nošena čak i do kraja života, uz verovanje da ona upravo svojim oblikom u vidu zatvorenog kruga uspešno štiti svog vlasnika od magije i svake vrste zlih sila.

5.4 Strukturni element nakitnih komada

Polazeći od premise da je cik-cak tehnika savijanja srebrne žice u okviru filigranske izrade nakita skoro uvek i u potpunosti korišćena isključivo za ukrašavanje i dekoraciju, i to u formi šara i ornamenata, a ne kao arhitektonski strukturni element filigranskog dela, moja početna ideja u okviru ovog projekta je bila da dovedem u pitanje njenu isključivo ornamentalni poziciju. Tretirajući je na ovaj način, cik-cak linija kao originalni ornament filigranstva – gubi svoju prvobitnu dekorativnu funkciju koja posmatraču obezbeđuje čisto vizuelno zadovoljstvo. Ona raste, i od jednostavne, u veličini relativno sitne linijske forme postaje gradivni, strukturni blok od koga se sastoji celina nakitnog komada koji je predmet rada. Ornament se odvaja, i izmeštanjem iz svoje osnove postaje struktura za sebe, dok je istovremeno i nezavisna podrška samom radu.

¹²⁰ Bikić, dr V., 2010, str 18

U kontekstu tradicionalnog filigranstva gde se rad često bazira na srebrnoj žici koja ima debljinu ljudske vlasi kose, dakle govorimo o promeru od 0,25-0,30 mm svakako je kontradiktorno da se otvara tema i postavlja pitanje mase u smislu pojma težine. Ovde pojam mase može da bude upotrebljen isključivo u kontekstu prisutne mase linija, i to u smislu njihovog mnoštva, kvantiteta, kao kada govorimo o "masi ljudi". Novostvoreni nakitni komadi su konstruisani kroz segmente koji se sastoje od neprekinutih srebrnih žica formiranih u cik-cak linijski tok, i to tako da su čak i najmanji delovi objekta lako vizuelno prepoznatljivi kroz krupnije segmente koje formiraju, a istovremeno i unutar krajnjeg oblika samog nakitnog komada.

U prirodi postoji nebrojeno primera u kojima celina uspešno oslikava prirodu i osobine pojedinačnih delova od kojih se sastoji – možda je za ovo najupečatljiviji primer pojma *fraktal*. Teorija o fraktalima¹²¹ koja je publikovana 1977. godine iznosi saznanje o novoj vrsti geometrije koja nam je omogućila da uočimo red tamo gde je, ako posmatramo stvari unutar do tada jedine poznate Euklidove geometrije, postojao samo haos.

Podrazumeva se da filigranski nakitni komadi iz ovog rada ne moraju nužno da budu napravljeni upotrebom cik-cak linije. Imajući u vidu da ipak jesu, može da se kaže da su komadi nakita u potrazi za konceptualnim i metaforičkim potencijalom značenja koje stoji sakriveno iza cik-cak linije pozicionirane u okviru njenog tradicionalnog dekorativnog svojstva. Cik-cak linija u ovom radu evoluirala do stepena kada postaje tema po sebi, ili koncept po sebi, i to takav koji prevazilazeći tehničke aspekte same zanatske tehnike teži jednoj vrsti poetskije dimenzije. Objekti koji su napravljeni unutar ovakve postavke stvari uvećavaju celokupan mikrosvet dotad sasvim obične dekorativne cik-cak linije zajedno sa njenim tehničkim, funkcionalnim, formalnim i konceptualnim osobinama, i predstavljaju ih kroz spektar znatno univerzalnijih ideja.

121 Teoriju o fraktalima je razvio poljsko-francuski naučnik Beno Mandelbrot, objavljujući članak o njoj u naučnom časopisu *The Fractal Geometry of Nature*, 1977

Suštinski presudna za krajnji rezultat tačka rada u okviru filigranske tehnike je momenat kada se filigranske žice i drugi elementi koji su zajedno pozicionirani na pojedinačnom komadu stope, i postanu skladna celina uprkos njihovom očiglednom i dalje izdvojenom fizičkom postojanju koje traje u realnom vremenu. Nisam jednom čula majstore filigraniste kako upravo ovaj momenat spajanja opisuju kao *onaj "trenutak istine"* u svom radu. Zanimljivo je da na potpuno identičan termin nailazimo i kod Opija Untrahta, autora klasične, za istoriju i dizajn nakita referentne knjige *Jewellery Concept and Technology*¹²² – "the moment of truth". Rekla bih da je baš ovaj momenat na ubedljiv način opisan kroz analizu studije slučaja za koju je uzet kinetički skulptoralni rad pod nazivom *Kissing Lovers*¹²³ u kome muška i ženska ljudska statua polako uranjaju jedna u drugu spajajući se i formirajući na taj način potpuno novu, dinamičnu formu. Očigledna i evidentna emotivnost i senzualnost novonastalog komada koja je, dodatno naglašena naslovom dela, uspešno balansirana intelektualnom radoznalošću o mogućnostima samog procesa: skoro bez zadržke nam se u svesti pojavljuje slika matematičkih Venovih dijagrama koji prolaze jedan kroz drugi formirajući novonastale skupove – *kissing elements*.

5.5 Cik-cak linija i simulacija

Imajući u vidu da se neki od objekata realizovanih u tehnici filigrana sastoje od čak nekoliko desetina pojedinačnih elemenata nije teško pretpostaviti da je filigranstvo, posmatrano u terminima vremenskog angažovanja majstora filigraniste izuzetno zahtevna aktivnost, ponekad čak i dosadna u svom trajanju i jednoličnosti pojedinih faza procesa rada. Kao posledica toga, zvuči logična pomisao da je dizajniranje i osmišljavanje novih komada znatno jednostavnije nego njihova fizič-

122 Untracht, O., 1982, *Jewellery Concept and Technology*, London

123 Ovaj rad je poznat i pod nazivom *Ali&Nino*, autor je gruzijski umetnik Tamar Kvesitadze. U pitanju je metalna kinetička skulptura iz 2011., postavljena u otvorenom prostoru i bazirana na široko rasprostranjenoj legendi o tragičnoj ljubavi dvoje mladih različite veroispovesti. Snimak međusobnog spajanja je moguće pogledati na yt: <https://www.youtube.com/watch?v=3ds9fE0tnzE>

ka realizacije. Rad sa modelima koji prethodi fazi neposredne realizacije nakitnih komada u izabranom materijalu može da pomogne u ovoj situaciji, i to tako da na scenu stupa interakcija između mašte (koncept) i slike komada koji se polako pojavljuje u modelu (vizuelno). Ovaj proces, kao vrsta međufaznog rada dovodi do (privremenog) nestanka faza same egzekucije odnosno izrade zamišljenog komada, već se taj segment prenosi na teren uspostavljanja dijaloga između inicijalnog dizajna, mašte i novouspostavljenog modela koji podstiče kreativnost i fantaziju. Još jedna prednost ovakvog pristupa je da model relativno lako prevazilazi očekivana ograničenja dvodimenzionalnog crteža, kao i čisto tehničke limite same tehnike. Ukoliko model sagledamo kao jednu stranu originala, s druge stoji njegova imitacija što predstavlja fenomen koji praktično postoji kroz celokupnu istoriju zlatarstva.¹²⁴ Ljudi su često tražili jeftinije, jednostavniji i brže metode pomoću kojih bi dostigli iste vizuelne rezultate kao one koji se dobijaju radom u tradicionalnim tehnikama, a koje su ponekad bile jednostavno prekomplikovane, ili pak, zahtevaju predugo vremena da bi se stiglo do željenog rezultata. Takođe su neprestano tražili, vrsta potraga koja se nastavlja i danas, i za novim vrstama materijala koji bi bili dostupniji i jednostavniji za manipulaciju od korišćenih do tada. Iako su pravljenje modela i imitacija originala zapravo suštinski imali potpuno različiti krajnji cilj, posmatrajući ih na način kako sam iznad opisala moguće je zaključiti da oni ipak ne stoje na prevelikoj međusobnoj udaljenosti.

Za mene je kritičan korak u ovom istraživačkom projektu bilo prepoznavanje ove dve međusobno različite kategorije objekata, kao i njihova vizuelizacija unutar određene tipologije. Otkriće i sposobnost imenovanja ove klasifikacije je rezultat stalne alternacije između čina kreacije i realizacije s jedne, i uspostavljanja distance u odnosu na objekat na čijoj se realizaciji aktivno radi. Pod pojmom distance po-

124 I ne samo zlatarstva, s obzirom da se prema Valteru Benjaminu umetničko delo u načelu uvek moglo reprodukovati jer ono što su drugi stvorili, ljudi su uvek mogli da podržavaju – to je kopiranje prilikom učeničkog vežbanja i sl, dok nasuprot tome stoji tehnička reprodukcija dela koja jeste nešto novo, što se kroz istoriju probija u intervalima, sa sve većim intenzitetom, gde su stari *Grci poznavali samo dva postupka tehničke reprodukcije umetničkih dela – livenje i kovanje*. Benjamin, V., 2008, str 106

djednako mislim i na bukvalno shvaćenu distancu, i na njeno figurativno značenje. Namera ovako postavljene vizuelne koncepcije u šematskoj tipologiji je dvostruka: ona je u prvom redu komunikator koji nastoji da pojasni proces dizajna i njegove refleksije na komad koji se realizuje – ovaj segment istraživačkog procesa je uporediv sa verbalnim delom teze. S druge strane stoji funkcionalnost ove tipologije kao stalno evoluirajuće alatke koja se razvila u glavni metodološki okvir ovog projekta. Kontinuirano osciliranje kroz “biti unutar” i “biti izvan” rada, naizmenična akcija i razmišljanje su mi kao autoru nudili vrstu istinski privilegovane pozicije unutar koje je bilo dovoljno prostora za refleksiju sopstvenog rada. Dozvoljavajući sebi da uspostavim mentalnu, fizičku pa i kreativnu distancu, došla sam do pozicije da mogu permanentno da procenjujem svoj rad, i eventualno razvijam i pojašnjavam sopstvene metodologije koje sam koristila u radu.

Iskustveno tvrdim da kroz ovakvu vrstu istraživanja postoji mogućnost kontinuiranog širenja umetničkog prostora: umetničke dimenzije i mogućnosti mogu da se uvećaju vodeći ka otkrivanju novih izražajnih pogleda i parametara kakvi su oblici, materijal, tehnike, značenje, istorijski kontekst, itd.. Posledično tome, otvara se mogućnost uspostavljanja svežih i drugačijih, ponekad čak i neočekivanih veza između novodobijenih informacija i onih koje već posedujemo. Smatram da je uloga umetnika koji istražuje, kao vlasnika amalgama praktičnog i teoretskog znanja, širokih interesovanja i osećajnosti integralna za ovaj rad. Radeći na nje-mu, osećala sam se kao neprekidni sakupljač informacija: o sopstvenoj umetničkoj praksi, senzibilnosti, kao i o praksi i načinu rada drugih, bilo da ih svrstavamo u kategoriju majstora zanatlija, bilo kolega akademskih umetnika. Mišljenja sam da mi je ovakav stav pomogao da stvorim svoj sopstveni kontekst i mogućnost da kroz ovaj rad pokušam da se pozicioniram u odnosu na ostale umetnike koji stvaraju u istoj umetničkoj disciplini.

Sledstveno tome, ovaj rad pokušava da bude plodno polje na kome su istovremeno prisutni i teoretsko znanja i umetničke prakse, međusobni odnos glave i ruke dati u činu kontinuirane međusobne tenzije. Pokušaj se ogleda kroz pažljivo

iščitavanje mnoštva teoretskih tekstova i stručnih publikacija na jednoj strani, dok se na drugoj nalazi čitav niz isprobavanja mogućnosti filigranske tehnike u praksi sa ciljem da se opipaju i ispituju potencijali, važnost i granice materijala, kao i same tehnike rada, zatim kreativne mogućnosti koje tehnologija ovog zanata dozvoljava, važnost samog koncepta, taktilnost upotrebljenog materijala, boje koje se (neočekivano?) pojavljuju, te neminovnost tehničkih ograničenja i limita same tehnike.

5.1



5.2



Foto 5. 1
Faza eksperimentisanja
u srebru – različiti
pokušaji izrade kalota
arhitektonskim
strukturisanjem cik cak
dekorativne linije

5.3



Foto 5.2
Element ogrlice –
spajanje različitih
elemenata

Foto 5.3
Faza eksperimentisanja u
srebru – elementi ogrlice

5.6. Elementi inspiracije

Proces realizacije sam započela bukvalnim opipavanjem materijala za koji sam se odlučila, budući da je, posmatrajući istorijski tok rada u filigranskoj tehnici, na nekim drugim područjima kao materijal u radu intenzivno korišćen i bakar, i zlato, za razliku od područja Srbije gde dominira srebro. Na osnovu prethodnih neposrednih iskustava u radu sa ovim metalom, kao i intenzivnim eksperimentisanjem sa njim tokom rada na ovom projektu, iskustveno sam formirala mišljenje prema kome srebro ima neophodnu podatnost, istovremenu mekoću i kad je potrebno, čvrstinu da uspešno "podnese" zahtevnost tehnološkog procesa njegove obrade, a koju filigran podrazumeva. Budući da sam u ranijem delu rada detaljno opisala proces dobijanja filigranske žice, koja zapravo predstavlja fazu neophodne osnovne pripreme materijala za dalji rad, smatram svrsishodnim da to ne ponavljam ovde, već bih htela da u ovom delu teksta ukažem na neke od neposrednih izvora inspiracije koji su inicirali ulazak u fazu pravljenja modela, a čiju sam važnost za mene tokom ovog projekta ranije naglasila, čineći to ponovo i sada.

Pripremajući se za ovaj doktorski projekat, mnogo vremena sam posvetila detaljnom proučavanju stručne literature iz oblasti nakita, uključujući tu opšte studije, istorijske preglede, publikacije koje se bave određenim istorijskim periodima u oblasti nakita, tekstove i publikacije iz oblasti tehničko tehnoloških procesa izrade nakita, kao i one koji su dominantno bili fokusirani na dizajn nakita, odnosno njegovu čisto vizuelnu pojavnost, bilo posmatrano kroz istorijski kontekst, bilo kroz preglede savremenog pristupa i njihovo tumačenje u okviru ove oblasti. Ovakav pristup mi je uveliko pomogao da jasnije sagledam mogućnosti koje su se otvarale preda mnom u pogledu praktične realizacije, ali i da dobijem neku vrstu "unutrašnjeg" uvida u lične afinitete i polja inspiracije kao predvorja potonjih kreativnih faza rada.

Više nego bilo koja druga vrsta nakita, tipologija srednjovekovnog prstena na koji sam najčešće nailazila u publikacijama i stručnim tekstovima se oslanja na antičke i ranije vizantijske prototipove, i gotovo u potpunosti sledi izuzetne za-

natske tokove vizantijske epohe. Proučavajući klasifikacije koje su zasnovane na oblicima kao primarnom kriterijumu, usvojila sam tipologiju oblika prstenja koju je dala V. Bikić¹²⁵, budući da sam u njoj prepoznala dve vrste prstenja koji su bili najbliži mojim dotadašnjim dvodimenzionalnim skicama na kojima sam radila. U pitanju je tzv. *trakasto prstenje* gde je alka/traka čitavom dužinom jednake širine, i bez izdvojenog polja glave. Ovaj jednostavan oblik prstena je u nakitu prisutan veoma dugo, najčešće u vidu zatvorene alke koja je u ranim antičkim primercima bila dekorisana raznovrsnim motivima u tehnici filigrana i granulacije, kao i različitim dekorativnim tehnikama i ornamentima. Tokom srednjeg veka je dominirao oblik jednostavne alke te je spadao u robu široke potrošnje dostupnu svima. Pojedina jednostavna rešenja dekorativnih motiva – ubodi, urezi, linije – nagoveštavaju detalje luksuznih primeraka izvedenih tehnikama nijela, filigrana i granulacije koji su poslužili kao predložak. Ovaj oblik prstena je najbliži obliku savremene burme te i dalje pripada najjednostavnijem tipu prstenja. Može da bude širi ili uži, ravnog ili polukružnog preseka. Drugi tip prstena prema pomenutoj klasifikaciji u kome sam prepoznala tipološki kostur mojih dotadašnjih skica i crteža je tip *punolivenog prstenja sa ispupčenom glavom* u vidu kupe ili kalote, a koje za razliku od prethodnog tipa spada u luksuzan tip prstenja.¹²⁶ Njegova osnovna tipološka karakteristika se javlja u vidu trakaste alke sa apliciranim filigranskim nitima i šuplje livene glave u vidu kalote, bogato dekorisane. U Srbiji je ovo prstenje poznato zahvaljujući pre svega istraživanjima nekropola na području Kosova i Metohije, kao i studiji V. Jovanovića iz 1988. godine.¹²⁷ Najluksuzniji, i posmatrano sa stanovišta stila, izuzetan je prsten sa glavom formiranom od čak četiri kalote (od kojih su tri opstale do danas) u krstolikom rasporedu koji je u literaturi poznat kao prsten kralja Stefana Prvovenčanog iz manastira Studenice. Sve glavne osobine grupe prstenja sa ispupčenom, kupastom i kalotastom glavom vidljive su i na ovom izuzetno luksuznom komadu nakita. Ovaj prsten odaje zlatarski rad iz razdoblja 11. veka, a s obzirom na njegovu skupocenost koja se podjednako ogleda u korišćenom materijalu i upo-

125 Bikić, V., 2010, str 26, slika 6

126 Bikić, V., 2010, str 110, slika 83

127 Bikić, V., 2010, str 110, i starija literatura

trebljenim tehnikama izrade, kao i na osoben rafiniran stil, poreklo ovog prstena stručnjaci ipak smeštaju u neku od vizantijskih prestoničkih radionica, preispitujući tako ranije sugestije da ga je izradio neki od majstora u Prizrenu ili Lipljanu.¹²⁸ Oba napred opisana tipa prstena su predstavljala jaki dodatni inspirativni impuls mojim postojećim dvodimenzionalnim skicama na tom polju.

Do tog momenta mi je bilo jasno da nije izvedivo da formu komada za čiju sam se realizaciju odlučila u materijalu opipavam i isprobavam neposredno kroz rad u filigranu – kako sam ranije napomenula, to je izuzetno dug i vremenski zahtevan proces, u kome sam lično dodatno direktno zavisila od pomoći majstora filigraniste sa kojim sam neposredno sarađivala u ovom delu projekta. U ovoj situaciji mi je pomogao rad sa modelima jer su oni predstavljali sliku komada koje sam želela da realizujem. Oni su mi postepeno, tokom rada sa njima, rasvetljavali mogući vizuelni izgled budućih originala. Modele sam pravila svesno odabirajući materijale koji nisu zahtevali vremenski dug pripremni period, koristeći ponekad krajnje primitivne i laičke tehnike izrade. Dozvoljavala sam sebi da eksperimentišem i sa pojedinim *ready made* objektima za koje sam mislila da bi mogli da isprate i/ili budu dopuna tananosti i gracilnosti filigranskog rada. Neki put su pojedini od pomenutih *ready made* objekata simulirali željene filigranske delove – ovo mi je posebno značilo u trenucima kada je postojala skoro očajnička potreba da pred sobom “vidim” celinu rada. Ova faza projekta mi je umnogome pomogla da uspostavim neophodnu distancu od pojedinačnih skica, navodeći me ka primercima koje je bilo poželjno prebaciti u sledeću fazu eksperimentisanja.

5.7 Proces eksperimenta u materijalu

Prelazak u sledeću fazu je zahtevao početak korišćenja srebra, s obzirom da je došao trenutak da detaljno ispitam i proučim do detalja različite oblike, profile i uopšte načine profilisanja filigranske žice kao osnovnog elementa (*filum*) rada u

128 Bikić, V., 2010, str 112



5.4



5.5



5.6



5.7



5.8

Foto 5.4
Faza inspiracije: trakasti prsten, 10-12., v bronza, pronađeno kod Grocke, zbirka Narodnog muzeja u Beogradu

5.5
Faza inspiracije: kalotasto srednjovekovno srpsko prstenje, srebro i bronza, 10-11. v, pronađeno u selu Bigrenica kod Čuprije

5.6
Faza inspiracije: prsten despota Stefana Prvovenčanog, prva polovina 13.veka, zbirka Narodnog muzeja u Beogradu

5.7
Faza inspiracije – rad sa modelima: rogoz

5.8
Faza inspiracije – rad sa modelima: ready made objekti - dugmad

okviru filigranstva. U ovom segmentu rada sam imala nemejljivu pomoć majstora filigraniste sa kojim sam sarađivala budući da mi je stavio svoje celokupno znanje i radno iskustvo u okviru majstorskog staža koji se polako bliži kraju. Ovo je tim pre važno napomenuti s obzirom na moje insistiranje da u procesu rada koristimo isključivo tradicionalne alate od kojih neke nisam bila u prilici da upotrebljavam u svom prethodnom radu.¹²⁹ Kroz zaista brojne pokušaje, nakon podužeg perioda eksperimentisanja smo došli do profila i debljine filigranske žice koja je naizgled odgovarala zamisli koja je počela da se uobličava. Ovo je bio trenutak kada sam materijal i njegove osobine koje umetnik upozna tek neposrednim radom u njemu prosto povuku na svoju stranu, dodajući mu nove ili dopunjujući do tada postojeće kreativne impulse. Iako sam posedovala prethodno iskustvo u radu sa srebrom, te mi samim tim nisu bile nepoznate mnoge od njegovih osobina koje se ispoljavaju kada je podvrgnuto različitim tehnološkim procesima kakvi su recimo iskucavanje, odgrevanje itd, tek je permanentno i uporno isprobavanje njegovih tehničkih osobina i vizuelnih odlika dok se nalazi u elementarnoj formi filigranskog zanata – žici – vodilo ka početku istinskog pročišćavanja postojećih modela. Naglašavam da mi je tokom ove faze mnogo pomogla i stalna alternacija između kreacije i realizacije s jedne, te uspostavljanja određene distance koju sam se trudila da imam u odnosu na modele i eventualne buduće objekte koji bi proizašli nakon finalne faze realizacije. I upravo tokom brojnih eksperimentisanja sa jačinom i čvrstinom filigranske cik-cak žice sam došla na pomisao da ona ne mora nužno da predstavlja samo dekorativni element, s obzirom da sam ne retko bila zatečena njenom čvrstinom.

Iz ovoga je proistekla nova faza eksperimenta koja je obuhvatila postavljanje cik-cak žice za koju sam odlučila da će biti osnovni element rada u poziciju koja izlazi van tradicionalnog okvira koji joj je namenjen. Kao vajar u bilo mi je važno da pokušam da dobijem oformljenu što je moguće kompaktniju površ koristeći liniju koju formira cik-cak žica, u tom momentu bez krajnje ideje kuda će me dalje potencijalno odvesti ovako dobijena površina. Daljim eksperimentisanjem smo uspeli da oformimo površinu pomoću kombinovanja dve različite vrste žice od kojih je jedna

129 Rubin i srmenčeš , na primer

bila cik-cak, a koja je posedovala zadovoljavajuću čvrstinu, i sa kojom smo mogli dalje da manipuliramo, i druge vrste koja je bila različitog profila od prethodne, i koja je uspešno igrala ulogu snažne arhitektonske podrške prvaj, sve u nadi da će ovako dobijena površina biti dovoljno podatna da dozvoli dalje neophodne eksperimente.

5.9



Foto 5.9
Faza eksperimenta u materijalu – osnovni element

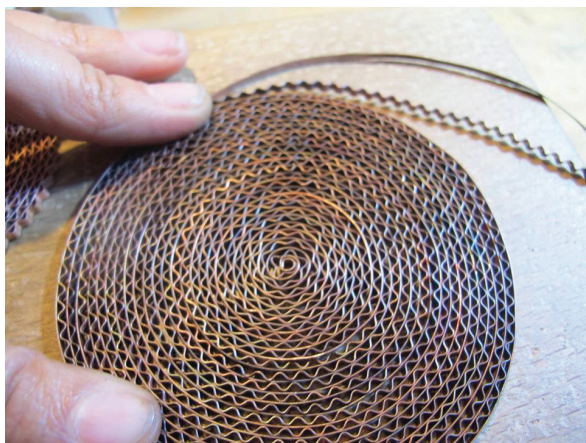
Jedan od eksperimenata na kojima sam insistirala, a za koji se kasnije ispostavilo da je bio važan za rad je bilo izlaganje dobijene strukture što većem stepenu istezanja, sa krajnjom namerom formiranja pravilnih kalotastih odnosno polukuglastih oblika – upravo ova mogućnost se izkristalisala kao deo neposredne inspiracije proistekle iz proučavanja pomenutih istorijskih primeraka nakita. U ovom procesu je veliki deo posla “odradio” ranije pomenuti alat “ešteku”, kao i veliko neposredno iskustvo majstora saradnika na ovom projektu. Dugačak niz upornih isprobava-

5.10



foto 5.10
Faza eksperimenta u materijalu – osnovni element pri pokušaju formiranja kalote u eštek

nja i eksperimenata sa različito dobijenim rezultatima nas je doveo da smo u tom momentu imali kalotastu površinu potrebne/željene veličine strukturno formiranu neposredno od cik-cak filigranske žice, a koja je do tada bila samo površinski dekorativni element na filigranskim nakitnim komadima koje sam imala prilike da vidim. Dakle, nije to bila više dugačka nit koja je deo nečeg većeg, tek mali segment neke celine, ne, ovo je bila gradivna *površina* koja je kao takva imala potencijal da bude početna tačka za realizaciju skoro svakog od modela koji sam izdvojila kao potencijale za realizaciju u materijalu. Eksperimenti su nas doveli do forme koja je zadržala svoju bazičnu tradicionalnu koncepciju - nit srebrne žice i njenu gracilnost - dok smo na drugoj strani dobili jedan ceo osnovni gradivni element nekog budućeg komada nakita. Za mene je baš ovaj momenat bio onaj "trenutak istine" koji se pominje u filigranskom radu kad se svi elementi savršeno spoje u jedinstven objekat, a ipak zadrže privilegiju da i dalje ostanu pojedinačni predmeti. Imala sam u rukama element koji mi je dozvoljavao da bez nekih većih prepreka u narednim fazama rada realizujem u materijalu skoro svaki od modela koje sam napravila, a koji će mi tako omogućiti da ispričam svoju priču u nakitu. Najviše sam u ovoj fazi bila fascinirana mogućnošću da na dobijenom elementu jasno i bez velikog napora sagledam bukvalno svaki njegov pojedinačni segment, a koji uspostavljanjem adekvatne fizičke distance postaje skladna celina u oku posmatrača. Važno da napomenem da je površina koju smo dobili bila kružnog oblika. Razlog za ovo je dvostruk: kružni oblik je proistekao iz prirodnog puta koji je sama žica sledila prilikom manuelnog manipulisanja s njom tokom ranije pomenutih proba s obzirom da je sastavni deo eksperimenta podrazumevao ispitivanje odlika samog materijala, dok je s druge strane postojala ta izuzetna simbolika kruga koju sam želela da inkorporiram u svoj rad. Ranije pomenuto uspostavljanje fizičke i kreativne distance je i sada pomoglo da sagledam potencijale novodostignute međufaze. I opet su se delovi slagalice uklopili: imala sam modele koji su u velikoj meri pomogli da se na vreme zatvore moguće kreativne stranputice i eventualne slepe ulice, makar i kroz eksperiment, zatim i dalje prisutnu potku tradicije koja je samo blago izmeštena iz svoje viševjekovne pozicije i koja je svoje postojanje do tada podrazumevala tek u vidu površinskog ukrasa na predmetu. Konačno, bilo je tu i uspešno obavljeno



5.11



5.12

Foto 5.11
Faza eksperimenta u materijalu –
simbolika kruga

5.12
Faza eksperimenta – kalota i prvi
primerak dobijene kugle

ispitivanje mogućih limita novodobijenih elemenata, sa rezultatom koji je otvarao vrata za mnoštvo mogućih kreativnih puteva prilikom faze realizacije, uz jasno i intenzivnu prisutnu simboliku kruga koji je, prema Karlu Jungu, geometrijski arhetip duše koja, u kombinaciji sa četvorougrom (arhetipom tela) objašnjava neraskidivu vezu između spiritualnog i materijalnog, odnosno duše i tela.¹³⁰ U ovoj fazi procesa rada na projektu sam procenila da imam sve potrebne početne elemente, a ovde mislim na izgrađenu površinu i tehnički uspešno oformljenu kalotu željene veličine, da bih započela proces realizacije artefakata u srebru, a koji sam od samog početka bazirala na bliskoj, ispostavilo se višemesečnoj, saradnji sa ranije više puta pomenutim iskusnim majstorom filigranistom, Miroslavom Jovanovićem.

Preostali deo procesa realizacije umetničkog dela projekta je podrazumevao vremenski zahtevnu fazu najpre produkcije, a zatim i kombinovanja odabranih elemenata kroz kontinuirano apliciranje zanatskih segmenata filigranske tehnike, koja je rezultirala egzekucijom odabranih nakitnih komada.

Sopstveni istraživački proces koji sam u ovom tekstu pokušala da predstavim ima intenciju da ukaže na važnost prevazilaženja stvaranja dela koje se zasniva isključivo na (makar i zaista vrhunskom) ovladavanju zanatskim veštinama i poznavanju materijala u kome se stvara, jer samo takav pristup obezbeđuje status u kome ideja kontroliše tehničku veštinu i materijal, a ne i obrnuto. Jer, zanati posmatrani generalno, a iz sopstvenog iskustva bih rekla da je to posebno slučaj sa onima koji spadaju u oblast umetničke obrade metala, podrazumevaju visok stepen tehničke osposobljenosti kada je u pitanju obučenost majstora. S druge strane, značajno gube na svojoj vrednosti ukoliko se tehnička znanja i veštine ne koriste sa kritičnom distancom i promišljanjem.

130 Jung, C.G., Čovjek i njegovi simboli, 1987, Mladost, Zagreb

5.13

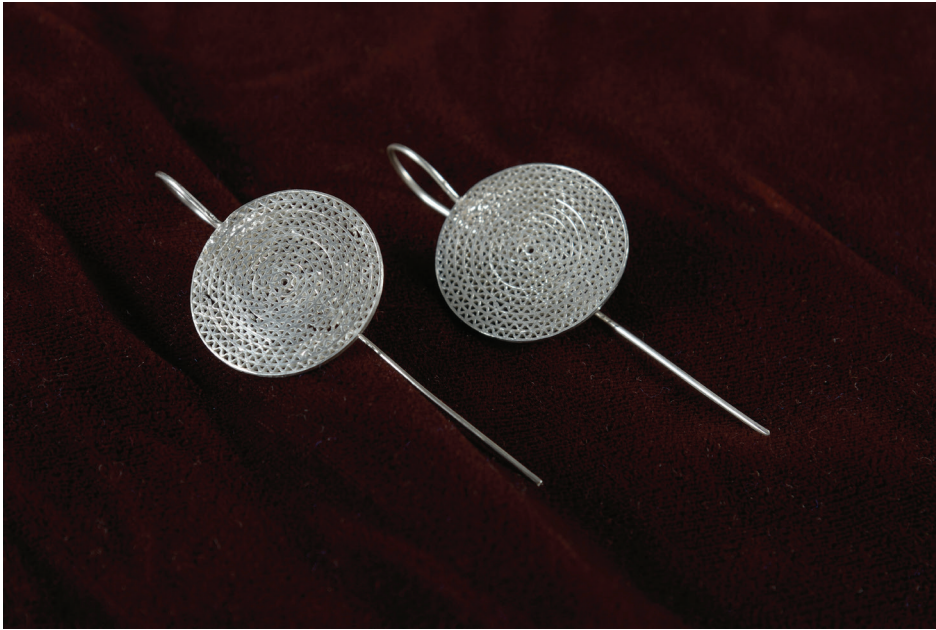


Foto 5.13
Tip trakastog prstena – burma iz cik-cak linije



Foto 5.14
Minđuše – površina formirana cik-cak linijom

5.15

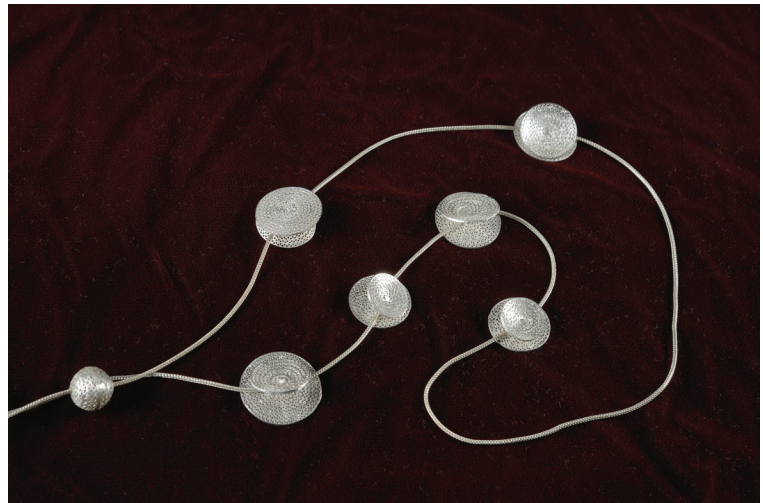


Foto 5.15
Ogrlica – elementi formirani
cik - cak linijom, početak
formiranja kalotastog oblika

5.16



Foto 5.16
Prsten – dve kugle formirane iz cik – cak linije

6. ZAKLJUČNA RAZMATRANJA RADA / DOPRINOS PROJEKTA

Nakon perioda od sedam godina koliko je Srbiji bilo potrebno da ratifikuje Konvenciju o zaštiti nematerijalnog nasleđa, a zatim i uspostavi osnovne zakonske okvire i formira nacionalnu mrežu institucija zaduženih da štite, edukuju i da podižu svest o nacionalnoj nematerijalnoj baštini, postojala je potreba da se sagleda pozicija tradicionalnih umetničkih zanata, fokus na tradicionalnim zanatima za izradu nakita, kao sastavnog dela ovog nasleđa. Inicijalna premisa istraživačkog procesa je bila činjenica da je ovo nasleđe izuzetno krhko, i samim tim veoma podložno brzom procesu nestanka, dok je sa druge strane uzeta u obzir krucijalna važnost nematerijalnog nasleđa za kontinuitet i identitet zajednice koja ga prepoznaje kao svoje. S obzirom da je fokus rada usmeren ka tradicionalnim zanatima kakvi su filigranstvo, umetnička obrada metala, granulacija i sl, istraživački proces je, pored teoretskog dela koji se tiče istorijata, simbolike i značaja nakita, intenzivno obuhvatio i osobe koji profesionalno praktikuju ove zanate. Ovaj segment istraživanja je od značaja ako se ima u vidu da Konvencija o zaštiti nematerijalnog nasleđa iz 2003.god u fokus stavlja proces prenosa i posledično, nosioce znanja o zanatima i veštinama koji su s njima u vezi, a ne proizvode kao krajnje rezultate procesa izrade. I upravo ovaj deo istraživanja je potvrdio početnu pretpostavku o ugroženosti tradicionalnih zanata koji su bili predmet istraživanja, ali ne zbog toga što po muzejima i ostalim zaštitarskim insitucijama nisu u dovoljnom broju javno i na adekvatan način prisutni predmeti koji su s njima u vezi, već zbog činjenice da ne postoji organizovan i sistemski rešen prenos znanja i veština sadržanih u ovim

zanatima, a sve je manje osoba koje ta znanja uopšte mogu visoko profesionalno da prenese na sledeću generaciju. Ne umanjujući značaj teoretskih istraživanja, uspešnih nacionalnih i pojedinačnih privatnih inicijativa usmerenih ka zaštiti pojedinih segmenata, zatim važnost procesa formalne i neformalne edukacije kao i podizanja nivoa svesti o značaju ovog nasleđa u društvu, smatram da proces prenosa znanja koji bi bio koncipiran slično južnokorejskom sistemu "živih ljudskih riznica" predstavlja jedini siguran način da tradicionalna zanatska znanja i veštine uvek budu sadržajni deo sopstvenog obnavljanja i ponovnog stvaranja.

Direktno naslonjena na ova saznanja, hipoteza od koje sam započela praktičan deo ovog rada je moja intencija da, koristeći zanatsku pomoć jednog od preostalih majstora filigranista koji ovu tehniku još uvek praktikuje zanatski visoko profesionalno, određene tradicionalne segmente od kojih se sastoji filigran upotrebim na način koji ne imitira postojeći tradicionalni koncept već visoko na lestvici pozicionira pitanje njegove strukturne nepromenljivosti. Od velike važnosti u ovom procesu je bilo insistiranje na tradicionalnom zanatsko tehničkom pristupu, uz upotrebu i korišćenje tradicionalnog alata u procesu neposredne praktične realizacije rada.

Takođe je važno da napomenem da je sam praktični deo projekta bazično i suštinski bio koncipiran tako da naglasi važnost prevazilaženja stvaranja dela koje se zasniva isključivo na savladavanju zanatskih veština, te poznavanju materijala u kome se delo stvara. Mišljenja sam da upravo ovakav pristup stvara prostor koji je neophodan da ideja bude ta koja suštinski kontroliše tehničku veštinu i materijal. Zašto? Jer budući na različite načine profesionalno prisutna u kreativnom segmentu umetnosti tokom proteklih više od 20 godina, dozvoljavam sebi konstataciju da uprkos tesnoj vezi i neprestanom dijalogu umetnika i materijala koji koristi za svoj rad, kao i pripadajućem tehničkom znanju i veštini kao osnovnoj karakteristici umetnosti i zanata, u određenom periodu unazad ovom tematikom dominira potpuno suprotni pogled koji nam (rekla bih agresivno) sugeriše da preterana uronjenost u tehničke metode i tradicionalne stvaralačke medije može da uspori

umetničku inovaciju i tako suštinski ograniči mogućnosti umetničkog izražavanja. Nedostatak tehničke prefinjenosti u delu na određen način implicira prisustvo i postojanje koncepta, dok se na tehnički i zanatski amaterizam trenutno gleda kao na neku vrstu neophodnosti u bavljenju umetničkim praksama. Ako na stvar pogledamo iz suprotnog ugla, ova tvrdnja potencijalno sugerise da visoka tehnička realizacija dela može da implicira odsustvo sadržaja i koncepta unutar njega, što je, mišljenja sam, jednostavno netačno. Ovakav stav i razmišljanje su za ne mali broj umetnika i neposredan povod da se u svom radu na neki način "oslobađaju" obavezujućih tehničkih znanja o materijalima i zanatskim tehnikama, sve sa ciljem da stvaraju dela na "čistiji", više konceptualan način u kome sama ideja igra najznačajniju ulogu. Ovo neminovno vodi ka tome da materijali i tehnike ne budu važni za umetnika u smislu inspiracije njima, i da skoro isključivo služe u svrhu realizacije koncepta. Ipak, iskustveno tvrdim da se uprkos ovom skepticizmu i pobunjeničkom stavu u odnosu na upotrebu i znanja koja se dovode u vezu sa tradicionalnim tehnikama, zanatom i materijalom, polako kod brojnih umetnika kristališe potraga za duboko ukorenjenim unutrašnjim kvalitetom tradicionalnih medija, kao i potreba za novim izražajnim potencijalima i novim vizuelnim jezikom: što umetnik bolje i celovitije poznaje svoj likovni jezik, to će biti zanimljivija priča koju pokušava da ispriča svojim delom.

Uostalom, kao da nije čista iluzija tvrditi da je bilo koje naše znanje potpuno i zaokruženo. Ili, da su izražajne mogućnosti vekovno starih tradicionalnih tehnika i zanata u potpunosti iscrpljene.

Nadalje, cilj ovog istraživačkog procesa nikako nije bio opis tehničkog sementa filigranskog zanata po sebi, već uvid u procese koji se dešavaju kada se koriste tehnike, ornamenti i koncepti jedne discipline – misli se na klasično, tradicionalno shvaćeno filigranstvo – te kroz drugačiji diskurs načina njihovog apliciranja istražuje proces koji rezultuje drugačijim baznim konceptom. Dve specifične pretpostavke su izronile iz premise da je cik-cak linija skoro isključivo korišćena kao dekorativni element na nakitu koji je realizovan u tehnici filigrana, a ne kao strukturni, gra-

divni i konstruktivni element dela. Na ovu premisu se direktno nadovezala potraga za konstrukcionim mogućnostima cik-cak linije, tako da žica u formi cik-cak linije – originalni element – gubi svoju primarnu dekorativnu funkciju kojoj je svrha da omogući čisto vizuelno zadovoljstvo, već joj se kroz proces rada otvara mogućnost da postane osnovni gradivni element dela. Ovo je vodilo ka tome da, do sada tek dekoracija, filigranska cik-cak linija istovremeno bude tekstura, struktura i arhitektonska podrška dela u nastajanju. Pored ove prvobitne premise, unutar istog konteksta je započeta potraga za novim izražajnim mogućnostima cik-cak linije u okviru rada.

Prolazeći kroz ovakvu postavku stvari, element cik-cak linije koji je do sada korišćen samo kroz njegovu dekorativnu funkciju u radu, postaje *istovremeno* i subjekat i objekat u procesu, koji su mi, posmatrano sa umetničkog i kreativnog aspekta, pružili mogućnost da prevaziđem čisto tehničku stranu rada, i tako uvedem vrstu poetske dimenzije u njega. Imajući u vidu da su osnovna pokretačka misao koja se nalazi iza umetničke snage ovog istraživanja materijali i zanatske tehnike – oba posmatrana kroz tehničku veštinu i sadržaj - moguće je sagledati osnovni princip koji postoji unutar široko definisane teorije o savremenoj vizuelnoj umetnosti. Jukstapozicija reči umetnost i zanat terminološki obuhvata spektar disciplina koji podrazumevaju određene specifičnosti i kvalitete, što dalje podrazumeva premisu da praktikovanje određene zanatske tehnike nije vrsta ekskluzivnog znanja koje isključivo pripada samo nekom određenom domenu rada, već da ravnopravno egzistira u različitim skulpturalnim i uopšte, umetničkim praksama. Zanatske tehnike, podrazumevajući tu i tradicionalne ovako postaju dinamične i slobodne da funkcionišu unutar kulturnog i umetničkog okruženja, i tako postaju važne i relevantne za vizuelne umetnike barem isto toliko koliko su to za majstore zanatlije.

Osetljivost na ograničenja i granice mogućnosti materijala i tehnološkog procesa rada, kao i potreba da se ta ograničenja što je moguće više rastegnu sa namerom da se ovlada materijalom i u fizičkom i u intelektualnom smislu je fenomen koji je prepoznatljiv praktično u istoriji svakog od zanata, možda ponajviše onih sa

prefiksom *umetnički* – što je materijal komplikovaniji i manje podatan za rad, to je za umetnika “pobeda” nad njim značajnija. Smatram da je neophodno posedovati temeljno i sveobuhvatno znanje o materijalu i tehnološkim aspektima tehnika koje se koriste u umetničkom radu da bi se došlo do (privilegovane) pozicije u kojoj se pred umetnikom otkrivaju njihova ograničenja. Disciplina koja je u ovom segmentu neophodna predstavlja osnovu za dalji rad, jer je to jedini način da se i najteže finese zanata praktikuju bez problema, ostavljajući umu slobodu i prostor da se koncentriše na intelektualne, apstraktne i konceptualne aspekte umetničkog izražavanja. Uložila sam trud da moj rad na ovom projektu što je moguće više opravda ovu tvrdnju.

7. KORIŠĆENA LITERATURA

- Arandžević-Lazić, J., 1984, *Nakit-Afrički nakit*, Muzej afričke umetnosti – Zbirka Vede i Zdravka dr Pečara, Beograd;
- Arseven Celal esad, 1902, *Les Arts decortifs turcs*, Constantinopole I; Istanbul
- Bennett, D., 1991, *Understanding Jewellery*, London;
- Benjamin, V., 2008, *Umetničko delo u veku svoje tehničke reprodukcije*, u zborniku *Studije kulture*, ur. Jelena Đorđević, Službeni glasnik, Beograd, str 106
- Beljaškić Lj., 1957, *Prstenje iz zbirke Etnografskog odeljenja Zemaljskog muzeja*, Glasnik ZM u Sarajevu, Istorija i etnografija, sv XII, Sarajevo; 59-87
- Bikić, dr V., 2010, *Vizantijski nakit u Srbiji; modeli i nasleđe*, Arheološki institut, Beograd;
- Бижић-Омчикус, В., 2005, Нематеријална културна баштина и Етнографски музеј у Београду, ГЕМ 69, стр 147–160
- *Booklet on Korea Intangible Cultural Heritage Properties*, 2004, Seoul, South Korea
- Vujović, B., 1968, *Prilog poznavanju srpskog zlatarstva XIX veka*, Zbornik MPU 12, Beograd, str 113-121;
- Vuksan, M., 1990, Pregled srednjovekovnog metalnog nakita iz zbirke Muzeja rudarstva i metalurgije u Boru, *Zbornik radova Muzeja rudarstva i metalurgije u Boru* 5-6/1987-1990, 83-94

- Гај – Поповић, Д., 1983, Остава српског средњовековног накита и новца из села Коштунићи код Чачка, Зборник Народног музеја у Београду V, стр 309-316
- Gavrilović, dr .Lj., 2006, Potraga za osobenošću: izazovi i dileme unutar koncepta očuvanja i reprezentovanja nematerijalnog kulturnog nasleđa, u *Negovanje i zaštita nematerijalne baštine u Srbiji, Zbornik radova sa stručnog skupa o nematerijalnoj baštini* , EM, Beograd;
- Gerbran A., Ševalije Ž., 2004, *Rečnik simbola*, Stylos, Novi Sad
- Grupa autora, *Srebro u Jugoslaviji*, London i Beograd, 1987, str 247.
- *Guidelines for the Establishment of Living Human Treasures System*, UNESCO Section of Intangible Heritage, Korean National Commission for UNESCO, version 2002
- Дармановић, М., 2001, *Народне ношње, накит и текстилно покућство из етнографског наслеђа Косова и Метохије: из збирке Музеја у Приштини*, Етнографски музеј, Београд;
- Делиниколова, З., 1971, Кићење и накит у Македонији, у Накит и кићење у XIX и XX веку, аутора Николе Пантелића, стр 44, Београд
- Ђорђевић., Т., Порекло накита и одела, Глас СКА, CLXXIX, Beograd, 1939, почевши од 63. стр, и даље
- Đulović, A., 2016, *Glamsko srebro u trgovinskoj razmjeni u srednjovekovnoj Srbiji i Bosni*, Historija, Stručni, Treći broj
- Ђурић, В.Ј., 1981, Српско сликарство на врхунцу, Историја српског народа I, ур. С. Ђирковић, стр 408-433
- Ерцеговић – Павловић, С., 1972, Прилог проучавању наушница у Србији од 9 – 13- стољећа, Старице XXI/1970, стр 41-58
- Evans, J., 1957, *History of Jewellery, 1100-1870*, London
- Законик Стефана Душана цара српског 1349 и 1354, 1898, Издање Задужбине Илије М. Коларца 91, Београд, стр 247-248

- Зечевић, Е., 2004, Накит Новог Брда у: В. Јовановић, С. Ђирковић, Е. Зечевић, В. Иванишевић, В. Радић, у Ново Брдо, Београд, стр 182 – 221
- Зечевић, Е., 2006, Накит Новог Брда из Археолошке збирке позног средњег века, Београд
- Živković, dr D., 2011, Implementacija Konvencije o očuvanju nematerijalnog kulturnog nasleđa у Republici Srbiji, *Nematerijalno kulturno nasleđe Srbije, Intangible Cultural Heritage in Serbia*, ured. Živković D. br.1 Ministarstvo kulture, informisanja i informativnog društva, Centar za izučavanje nematerijalne baštine, Beograd;
- *Important Intangible Cultural Properties*, Cultural Properties Administration Seoul-Korea, 2004;
- Иванић, Б., 1993, Прстење српске средњовековне властеле, Збирка Народног музеја у Београду, Београд
- Jiriček, K- Radonjić, I., 1923, *Istorija Srba* III, Beograd;
- Jung, C.G., 1987, *Čovjek i njegovi simboli*, Mladost, Zagreb;
- Јанц, З., 1961, Орнаменти фесака из Србије и Македоније од XII до средине XV века, МПУ у Београду, Београд
- Јовановић, В., 1988, Прилог проучавању прстена Стефана Певовенчаног, у Студеница и византијска уметност око 1200. године, ур. В. Кораћ, Зборник радова САНУ, Научни скупови, књ. XLI, Београд, стр 257 – 270
- Kirschenblatt-Gimblett, V., *Intangible Heritage as Metacultural Production*, Museum International, Vol. 56 No 1-2, 2004, p. 52-65
- Ковачевић, Ј., 1950, Прилози решавању постанка и развоја југословенског златарства и златарских производа у раном средњем веку, Историјски гласник 3 – 4, Београд;
- Ковачевић, Ј., 1949, Минђуше и наушнице са јагодама, Музеји 2, стр 114 – 125

- Ковачевић, Ј., 1953, Средњовековна ношња балканских Словена. Студије за историју средњовековне културе Балкана, Посебна издања САНУ, Историјски институт, књ. 4, Београд
- Ковачевић – Којић, Д., 1964, Прилог проучавању занатства у Новом Брду и околини, у Зборник Филозофског факултета VIII -2, 525-532
- Krays, A., 2006, The 2003 Convention for the Safeguarding of Intangible Cultural Heritage Challenging and Perspectives, у *Negovanje i zaštita nematerijalne baštine u Srbiji, Zbornik radova sa stručnog skupa o nematerijalnoj baštini* , ЕМ, Београд;
- Kreševljaković, H., 1951, *Kazandžijski obrt u Bosni i Hercegovini*, Glasnik Zemaljskog muzeja VI, Sarajevo;
- Крстић Владић, др Б., 1995а, Сеоски накит у Босни и Херцеговини у XIX и првој половини XX века, Књига 1, ЕМ, Београд
- Крстић Владић, др Б., 1995б, Сеоски накит у Босни и Херцеговини у XIX и првој половини XX века, Књига 2, ЕМ, Београд
- Крстић Поповац, Љ., 2005, Накит XIX века из Збирке града Београда, у Алманах накита, ур Иванка Зорић, Музеј примењене уметности, Београд, стр 45 и 48
- Kulišić Š., Petrović Ž., Pantelić N., 1970, *Srpski mitološki rečnik*, Nolit, Beograd;
- Lopez, A., 2006, *Preserving the Magic. A tangible debut*, UNESCO Courier, p. 43
- Lukić-Krstanović dr. M., Radojičić dr D., 2015, Нематеријално културно наслеђе у Србији: Праксе, знања и иницијативе (165-278), ГЕМ 79, ЕМ, Београд;
- Лутовац, М., 1953, Занати у Призрену, Зборник Етнографског музеја у Београду, Београд, стр 59
- Љубинковић – Ђоровић, др М., 1951, Ка проблему народног накита, Зборник ЕМ у Београду, 1901-1951, Београд, стр 204-212

- Љубоја, мр Г., 2005, Народни накит, у Алманах накита, ур Иванка Зорић, Музеј примењене уметности, Београд, стр 52
- Мано-Зиси, Ђ., 1941, Српски средњовековни накит и украс, Уметнички преглед, 1, 19-22
- Манева., Е, 1992, Средњовековни накит од Македонија, Скопје
- Марјановић – Вујовић, Г., 1985, Врсте и типови накита XI-XII века из некропола у Србији, у Зборник Народног музеја у Чачку XV, стр 5 - 20
- Марковић, З., Кујунџијски занат у Призрену у Гласник Музеја Косова и Метохије-VIII, Приштина, 1962-63, стр 398
- *Methodology of Safeguarding of Intangible Hertiage in Museums, Metodološki postupci očuvanja nematerijalne baštine u muzejima*, 2006, Diana 11, Narodni muzej, Beograd;
- Miladinović-Radmilović N., 2016, *Antropološka analiza nalaza iz srednjovekovnih grobova у crkvi manastira Banjske*, Saopštenja XLVIII
- Miletić, N., 1963, *Nakit u Bosni i Hercegovini od kasne antike do najnovijeg doba*, Katalog Zemaljskog muzeja u Sarajevu; Sarajevo;
- Milošević, D., 1990, *Nakit od XII do XV veka iz zbirke Narodnog muzeja*, Beograd;
- Минић. Д., 1988, Спирално увијена жица на средњовековном накиту из Србије, у Старинар XXXVIII/1987, стр 73-81
- Mladenović, Lj., 1958, *Umetnička obrada metala u Bosni i Hercegovini od dolaska Turaka do danas*, MPU u Beogradu;
- Момировић, П., 1955, Прилог проучавању сарајевских кујунџија, у Прилози за оријенталну филологију и историју југословенских народа под туурском влашћу, Сарајево;
- Niškanović, V., 1985, *Kujundžijski zanat i nakit u Sarajevu u XIX i XX veku*, Glasnik Zemaljskog muzeja BiH, Etnologija, nova serija sv. 40, Sarajevo, str 175 – 194;
- Pantelić, N., 1998, *Narodna umetnost Jugoslavije*, Jugoslovenska revija, Beograd;

- Paz, O., 1987, *Seeing and Using: Art and Craftsmanship*, in *Convergences: Essays on Art and Literature*, San Diego, New York, London: Harcourt Brace Jovanovich (1973): 50-67
- Петровић, др Ђ., Прилог датирању јатагана према месту израде, Весник Војног музеја 3, Београд, 1956, стр 172-188
- Поповић, Б., Цветковић Б., 2004, Одевање и кићење, у: Приватни живот у српским земљама средњег века, приредиле С. Марјановић-Душанић и Д. Поповић, Београд, стр 367-393
- Поповић-Живанчевић, М., 2012, Интегративна заштита баштине са методологијом превентивне конзервације, Централни институт за конзервацију, Београд;
- Popović-Živančević, dr M., *Muzeji i nematerijalna baština, Nematerijalno kulturno nasleđe Srbije, Intangible Cultural Heritage in Serbia*, 2011, ured. Živković D. br.1 Ministarstvo kulture, informisanja i informativnog društva, Centar za izučavanje nematerijalne baštine, Beograd;
- Пурковић, М., Српски средњовековни накит и украс, Уметнички преглед 1, 1. јануар 1941 II део, стр 19-22
- Radojković dr B, 1958, *Tri zlatara iz Čajniča*, Naše Starine br. V, Sarajevo
- Радојковић, др Б., 1953, Прилог проучавању уметничке обраде метала у Србији, Београд;
- Радојковић, др Б., 1966, Српско златарство XVI и XVII века, Матица српска, Нови Сад;
- Радојковић, др Б., 1969, Накит код Срба, МПУ, Београд
- Радовић С., 2006, Виртуелни етнографски музеји: предворје музеја и увод у народну културу, ГЕМ 70, (ур. В. Марјановић), Београд, стр. 43-59
- Rusalić, mr D., 2009, *Making the Intangible Tangible – The New Interface of Cultural Heritage*, Institute of Ethnography SASA, Belgrade, str 88-100, 145 i 155-166

- Santova, M., 2006, National Register of Intangible Cultural Heritage (ICH) and Some Aspects of Cultural Policies Regarding the Intangible Cultural Heritage, u *Negovanje i zaštita nematerijalne baštine u Srbiji, Zbornik radova sa stručnog skupa o nematerijalnoj baštini*, EM, Beograd;
- Singer, C., et al, *A History of Technology*, vol 1, Oxford, 1954, str 657, 19 i 36
- Starović A., Brešković Borić, B., Cvjetičanin T., Zečević E., 2013, *Zlatni presek*, Službeni glasnik, Narodni muzej, Beograd
- *Стари занати у Србији*, 2009, уредник Весна Душковић, Етнографски музеј, Београд;
- Tait, H., 1986, *Seven Thousand Years of Jewellery*, London;
- Теофиловић-Тодоровић, М., 2009, *Све све, али занат: еснафска њисма и занати*, Етнографски музеј, Београд;
- Тешић, Ђ., 1963, Народни накит XIX в према збирки ЕМ у Београду, ГЕМ 26, Београд;
- Тешић-Вулетић, Ј., 2016, Без почетка и краја – прстење из Збирке накита Етнографског музеја у Београду, Београд;
- Todić, B., 2014, *Jedno teže pitanje naše istoriografije: gde je sahranjena kraljica Teodora*, Saopštenja XLVI, Beograd
- Tomić-Joković, S. 2006, Edukativne radionice u oblasti nematerijalnog nasleđa, u *Negovanje i zaštita nematerijalne baštine u Srbiji, Zbornik radova sa stručnog skupa o nematerijalnoj baštini*, EM, Beograd;
- Trilling, J., 2001, *The Language of Ornament*, Thames and Hudson, New York
- Трухелка, др Ђ., 1896, Оглавље у Поповљанке, Нада, бр 2, стр. 32
- Truhelka dr. Ѓ., 1954, *Umjetnost dekoriranja u bosanskoj metalnoj industriji*, Naše Starine II, Sarajevo
- Fisković, C., 1949, *Dubrovački zlatari od XIII do XVII stoljeća*, Starohrvatska prosvjeta III, Zagreb;

- Ђоровић-Љубинковић, др М., 1949, Налаз из Маркове вароши код Прилепа, Музеји II, 103-113
- Ђоровић-Љубинковић, др М., 1951, Метални накит белобрдског типа (гроздолике минђуше), Старинар II, 21-56
- Ђоровић-Љубинковић, др М., 1977, Метал раносредњовековни, у: Историја примењене уметности код Срба – Средњовековна Србија, Београд, 71-78
- Untracht, O., 1982, *Jewellery Concept and Technology*, Robert Hale Limited, London
- Critchlow, K., 2000, *Order in Space. A design sourcebook*, 2nd edition, Thames and Hudson, New York
- Wuytens, Karen & Bert Willems, 2009, Diversity in the design processes of studio jewellers, *EKSIG 2009: Experimental Knowledge, Method & Methodology*, London: Metropolitan University
- *Yamato Declaration on Integrated Approach for Safeguarding Tangible and Intangible Cultural Heritage: Towards an Integrated Approach*, The Conference in Nara, Japan, 2004
- Yim, D., *Living Human Treasures and the Protection of Intangible Cultural Heritage: Experiences and Challenges*, ICOM News, vol 57, No 4, Museums and Intangible Heritage, Seoul, Republic of Korea, 2004
- Yoong Lee, O., 2004, *Preparing a Vessel to Contain Lost Life: Preservation and Successful Inheritance of Intangible Cultural Heritage*, ICOM NEWS, vol. 57, No.4, Museums and Intangible Heritage, Special Issue 20 ICOM General Conference, Seoul-Republic of Korea;

KATALOZI

- Бајаловић-Хаџи-Пешић, М., 1984, Накит VIII –XVIII века у Музеју града Београда, Збирке и легати, Каталог XV, Београд
- Vasilić, D., i Đukanović, V., 2007, Nakit od tepeluka do đerdana, iz *Zbirke nakita Etnološkog odeljenja Republike Srpske u Banjaluci s kraja XIX i prve polovine XX veka*, Muzej grada Novog Sada, Novi Sad
- Greek Jewellery 1997, *Greek Jewellery 6000 Years of Tradition*, ed. E. Kypraiou, Exhibition Catalogue, Thessaloniki, Villa Bianca, 21 Decembar 1977 – 21 Februaru 1998 Ministry of Culture – Archeological Receipts Fund, Athens
- Каталог изложбе *Filum Granum* – португалски поглед, 2008, Музеј примењене уметности, ур. Мила Гајић и Сара Барторео Креспо, Београд;
- Каталог, 1956, Уметничка обрада метала, I и II, МПУ, Београд;
- Каталог МПУ, Београд 1951 – чланак М. Љубинковић – Ђ. Мано-Зиси, Осврти о примењеној уметности
- Крушковић, Р., 1972, Накит из етнографске збирке Музеја у Нишу, каталог изложбе, Ниш;
- Ивановић, Б., 1995, Накит из збирке Народног музеја од 15. до почетка 19. века, каталог збирке, Београд;
- Милошевић, Д., 1990, Накит од XII до XV века из збирке Народног музеја, каталог збирке, Београд;
- Мишковић, Љ., 1972, Из збирке примењених уметности Историјског музеја Србије, каталог накита (XIII-XV век), у Зборник Историјског музеја Србије 8 -9, 149 – 154
- Накит на тлу Србије 1982, Накит на тлу Србије из средњовековних некропола од IX – XV века, Каталог изложбе Народног музеја у Београду, Београд
- Српско златарство, 1981, Каталог изложбе МПУ у Београду, текст: др Б. Радојковић. Каталогски део: Д. Миловановић, Београд
- Пантелић, Н., 1971, Накит и кићење, каталог изложбе поводом 70 година ЕМ, Београд;

- Prodanović Bojović, A., 2010, *Nakit Etiopije*, katalog izložbe, Muzej afričke umetnosti, Beograd
- *Tajna filigranskih niti: Pokimica*, katalog izložbe, 2015, Narodni muzej, Kraljevo
- Тешић, Ј., 2003, *Невестински накит код Срба у XIX веку и првој половини XX века: из збирке Етнографског музеја у Београду*, Етнографски музеј, Београд;

VEB LINKOVI:

- 2003 UNESCO Convention: <https://ich.unesco.org/en/convention>
- Nacionalni komitet za nematerijalno nasleđe Srbije: <http://www.nkns.rs/cur/o-nematerijalnom-kulturnom-nasledju>
- UNESCO Liste nematerijalnog nasleđa: <https://ich.unesco.org/en/propose-of-the-lists-00807>
- Adela Peeva, *Who is this song?*: <http://www.adelamedia.net/movies/whose-is-this-song.php>
- Filigranski zanat u Sarajevu: <https://www.Bascarsija.info>
- Inskripcija krsne slave na UNESCO listi nematerijalne baštine: <https://ich.unesco.org/en/RL/slava-celebration-of-family-saint-patrons-day-01010>
- Nacionalni registar nematerijalnog nasleđa – filigran: <http://www.serbia.com/about-serbia/culture/intangible-cultural-heritage-of-serbia/following-the-footsteps-of-intangible-cultural-heritage/filigree-craft/>
- Kosovski filigran: <https://craftcoyncil.org/post/making-filigree-jewelry-kosovo>
- Filigran Pokimica: <https://www.yoytybe.com/watch?v=KOBGqjVNCrE>
- Skulptura *Ali&Nino-Kissing Lovers*, umetnik Tamar Kvesitadže: <https://www.yoytybe.com/watch?v=3ds9fE0tnzE>
- Mediteranska dijeta, višenacionalna (7) nominacija: <https://ich.unesco.org/en/RL/mediterranean-diet-00884>

- Whistled language of the island of La Gomera (Canary Islands), the Silbo Gomero, Spain (2009):
- <https://ich.unesco.org/en/RL/whistled-language-of-the-island-of-la-gomera-canary-islands-the-silbo-gomero-00172>
- Cross crafting Lithuania: <https://ich.unesco.org/en/RL/cross-crafting-and-its-symbolism-00013>
- Oxcart, Costa Rica: <https://ich.unesco.org/en/RL/oxherding-and-oxcart-traditions-in-costa-rica-00103>
- Zapara People Oral Culture: <https://ich.unesco.org/en/RL/oral-heritage-and-cultural-manifestations-of-the-zapara-people-00007>
- Khmer Shadow Theater, Cambodia: <https://ich.unesco.org/en/RL/sbek-thom-khmer-shadow-theatre-00108>
- Zafimaniry People Woodcrafting, Madagascar: <https://ich.unesco.org/en/RL/woodcrafting-knowledge-of-the-zafimaniry-00080>
- Falconry (multinational – 18): <https://ich.unesco.org/en/RL/falconry-a-living-human-heritage-01209>
- Zmijanje Embroidery, Bosnia&Hercegovina: <https://ich.unesco.org/en/RL/zmijanje-embroidery-00990>
- Washi, craftsmanship of traditional Japanese hand-made paper, Japan:
- <https://ich.unesco.org/en/RL/washi-craftsmanship-of-traditional-japanese-hand-made-paper-01001>

10. BIOGRAFIJA AUTORA

Rođena u Beogradu. Diplomirala na odseku vajarstva Fakulteta primenjene umetnosti i dizajna, Univerzitet umetnosti u Beogradu.

Umetničku magistraturu iz oblasti primenjene umetnosti i dizajna uspešno je odbranila na FPU beogradskog Univerziteta umetnosti sa temom *Svest o 3D ogledalskoj formi*, mentor red.prof. Miroljub Stamenković.

Počevši od 1994. g je član nacionalnog profesionalnog umetničkog udruženja ULUPUDS-a, gde je iste godine primljena u status samostalnog umetnika. Tokom sledećih 12 godina je aktivno izlagala na svim relevantnim kolektivnim izložbama u zemlji: Oktobarski salon, Majska izložba, Bijenale minijature u Gornjem Milanovcu, Jesenja izložba...

Samostalno je izlagala svoje skulpture na izložbi u Parizu 2003. god. Učesnik je brojnih umetničkih kolonija i simpozijuma.

U oblasti skulpture je fokusirana na dva samo naizgled potpuno različita materijala: livenu bronzu i ravno staklo. Ponekad ih u radu kombinuje, ponekad je fokus na svakom pojedinačnom materijalu.

Od 1997. godine svoje profesionalno obrazovanje paralelno usmerava i u pravcu oblasti *public relation-a*, istovremeno se aktivno profesionalno angažujući u ovoj oblasti. Kao PR podrška saradivala na brojnim događajima i projektima iz domena kulture i kulturne baštine. Posедуje profesionalne diplome i licence nekih od najznačajnijih domaćih institucija iz oblasti PR-a, kao i sertifikate koji obezbeđuju znanja relevantna za oblasti projektnog menadžmenta i *fund raising-a*. Ova vrsta znanja je za oblast kulture od značaja posebno u svetlu direktne dostupnosti fondova Evropske unije projektima iz Srbije.

U oktobru 2007.godine je uspešno odbranila i drugu, ovog puta naučnu magistraturu na *UNESCO* katedri iz oblasti menadžmenta u kulturi sa temom *Formulisanje politike i strategija za zaštitu i očuvanje nematerijalnog kulturnog nasleđa, fokus Srbija*, mentor prof. dr. Milena Dragičević Šešić.

U svojstvu predavača je ovu temu prezentovala na master studijama Arhitektonskog fakulteta u Beogradu, kao i na određenom broju stručnih konferencija.

Autor je jedinstvene naučne publikacije sa temom nematerijalnog nasleđa kod nas: *Making the Intangible Tangible, the New Interface of the Cultural Heritage*, izdanje Etnografskog instituta SANU, 2009 g.

Od juna 2006. je zaposlena u Kulturnom centru Beograda, gde se nakon rada kao PR i marketing menadžer Centra, od 2012.g nalazi na poziciji Dizajn urednika Beogradskog izloga Kulturnog centra Beograda.

Izjava o autorstvu

Potpisani-a Dragana Rusalić

Broj indeksa: 48 / 2014

Izjavljujem, da je doktorska disertacija / doktorski umetnički projekat
pod naslovom:

Tradicionalne tehnike izrade nakita kao deo nematerijalnog nasleđa Srbije

- rezultat sopstvenog istraživačkog / umetničkog istraživačkog rada,
- da predložena doktorska teza / doktorski umetnički projekat u celini ni u delovima nije bila / bio predložena / predložen za dobijanje bilo koje diplome prema studijskim programima drugih fakulteta,
- da su rezultati korektno navedeni i
- da nisam kršio/la autorska prava i koristio intelektualnu svojinu drugih lica.

U Beogradu, septembar 2017. godine

Potpis doktoranta

Izjava o istovetnosti štampane i elektronske verzije doktorske
disertacije / dokorskog umetničkog projekta

Ime i prezime autora: Dragana Rsalić
Broj indeksa: 48 / 2014

Doktorski studijski program: Primenjena umetnost i dizajn

Naslov doktorske disertacije / dokorskog umetničkog projekta:

Tradicionalne tehnike izrade nakita kao deo nematerijalnog nasleđa Srbije

Mentor: Miroljub Stamenković, red. prof. u penziji,
Fakultet primenjenih umetnosti u Beogradu

Potpisani (ime i prezime autora) Dragana Rusalić
izjavljujem da je štampana verzija moje doktorske disertacije / dokorskog
umetničkog projekta istovetna elektronskoj verziji koju sam predala za
objavlivanje na portalu Digitalnog repozitorijuma Univerziteta umetnosti u
Beogradu.

Dozvoljavam da se objave moji lični podaci vezani za dobijanje akademskog zva-
nja doktora nauka / doktora umetnosti, kao što su ime i prezime, godina i mesto
rođenja i datum odbrane rada.

Ovi lični podaci mogu se objaviti na mrežnim stranicama digitalne biblioteke, y
elektronskom katalogu i u publikacijama Univerziteta umetnosti Beogradu.

U Beogradu, septembar 2017. godine

Izjava o korišćenju

Ovlašćujem Univerzitet umetnosti u Beogradu da u Digitalni repozitorijum Univerziteta umetnosti unese moju doktorsku disertaciju / doktorski umetnički projekat pod nazivom:

Tradicionalne tehnike izrade nakita kao deo nematerijalnog nasleđa Srbije

koja / i je moje autorsko delo.

Doktorsku disertaciju / doktorski umetnički projekat predala sam u elektronskom formatu pogodnom za trajno deponovanje.

U Beogradu, Potpis doktoranta
septembar 2017.godine