

# Nakit kao dio odjevne kompozicije

---

**Marković, Ernestina**

**Undergraduate thesis / Završni rad**

**2017**

*Degree Grantor / Ustanova koja je dodijelila akademski / stručni stupanj:* **University of Zagreb, Faculty of Textile Technology / Sveučilište u Zagrebu, Tekstilno-tehnološki fakultet**

*Permanent link / Trajna poveznica:* <https://um.nsk.hr/um:nbn:hr:201:168744>

*Rights / Prava:* [In copyright](#)/[Zaštićeno autorskim pravom.](#)

*Download date / Datum preuzimanja:* **2024-07-15**



*Repository / Repozitorij:*

[Faculty of Textile Technology University of Zagreb - Digital Repository](#)



**SVEUČILIŠTE U ZAGREBU**  
**TEKSTILNO – TEHNOLOŠKI FAKULTET**  
**MODNI DIZAJN**

**ZAVRŠNI RAD**  
**NAKIT KAO DIO ODJEVNE KOMPOZICIJE**

**ERNESTINA MUNIŠI**

**ZAGREB, RUJAN, 2017.**

**SVEUČILIŠTE U ZAGREBU**  
**TEKSTILNO – TEHNOLOŠKI FAKULTET**  
**ZAVOD ZA DIZAJN TEKSTILA I ODJEĆE**

**ZAVRŠNI RAD**  
**NAKIT KAO DIO ODJEVNE KOMPOZICIJE**

**Mentor:**

**Doc. Paulina Jazvić, ak.slik.**

**ERNESTINA MUNIŠI**

**8640/TMD**

**ZAGREB, RUJAN, 2017.**

**TEMELJNA DOKUMENTACIJSKA KARTICA**

SVEUČILIŠTE U ZAGREBU

TEKSTILNO – TEHNOLOŠKI FAKULTET

ZAVOD ZA DIZAJN TEKSTILA I ODJEĆE

**ZAVRŠNI RAD**

(broj stranica 39, tablica 0, slika 32, formula 0, matematičkih izraza 0, literaturnih izvora 13, likovnih ostvarenja 13)

**ČLANOVI POVJERENSTVA:**

1. Koraljka Kovač Dugandžić, ak.slik.; predsjednik
2. Doc. Paulina Jazvić, ak.slik. (mentor); član
3. Dr.sc. Ksenija Doležal, dip.inž.; član
4. Doc. Helena Schultheis, prof.; zamjenik člana

Datum predaje i obrane rada:

U Zagrebu, \_\_\_\_\_2017. godine

# **SADRŽAJ**

- 1. Uvod**
- 2. Razrada**
  - 2.1. Nakit**
    - 2.1.1. O nakitu kroz vrijeme**
      - 2.1.1.1. Nakit u Hrvatskoj**
      - 2.1.1.2. Arheološki nalazi na Istočnoj obali Jadrana**
  - 2.2. Simbolizam nakita**
  - 2.3. Emajl**
  - 2.4. Inspiracija**
    - 2.4.1. Bizantsko Carstvo**
      - 2.4.1.1. Prostiranje**
    - 2.4.2. Bizantska umjetnost**
    - 2.4.3. Ikone**
      - 2.4.3.1. Kriza ikona – Ikonoklazam**
    - 2.4.4. Mozaik**
      - 2.4.4.1. Tehnologija izrade**
    - 2.4.5. Freska**
    - 2.4.6. Knjižno slikarstvo**
    - 2.4.7. Kamena skulptura 6.stoljeća u Istri**
- 3. Projekt i realizacija**
  - 3.1. Kreativni proces i kolekcija**
- 4. Zaključak**
- 5. Literatura**

## SAŽETAK

U radu razmatram pojedine arheološke nalaze (relikvijarni i pektoralni križevi, naušnice, ogrlice i privjesci) bizantske provenijencije na području Bizantskoga Carstva što uključuje i istočnu obalu Jadrana. Kronološki sagledavam povijest umjetnosti toga doba. Inspiraciju crpim iz njihove arhitekture, slikarstva, skulpture, nakita i općenito ukrašavanja u povijesnim zapisima i arheološkim nalazima, te ujedinjujem suvremeni pogled na nakit kao dio odjevne kompozicije.

Nakit se kroz povijest od reprezentativnog pretvorio u sastavni dio svakodnevne za sudjelovanje u životu.

Ukras je postao nepretenciozan znak nositelja.

„Nema ničeg prošlog za čim bi se smjelo čeznuti, ima samo vječito novo koje se oblikuje iz proširenih elemenata prošlog, a prava čežnja mora uvijek biti produktivna, da ono što novo stvara bude bolje“. (Goethe).

Spojiti slobodu kreacije i perfekciju zanata cilj je svakog umjetnika, osobito onog koji svoj istraživački karakter nastoji izraziti u mediju o kojem će se rijetko tko usuditi što reći. Oblikovanje nakita nemoguće je proučavati i tumačiti izdvojeno od estetike doba u kojem nastaje. Promjene izgleda i izraza oblikovnog jezika zavise od tehničke evolucije i teorijskih saznanja, kao i prilagodljivosti te razvoja materijala kojima je moguće izraziti stvarnost, odrediti stvaralački identitet. Limitiran prostorom i kretnjama tijela, određen vremenom, načelno maloga formata, nezavisan i odvojiv od tijela (ali nezamisliv bez tijela), nakit se uglavnom doživljava u ograničavajućem kontekstu dekorativnosti koja ga na određen način lišava individualnosti. Svesti pod zajednički nazivnik, ukalupiti ga u dio odjevne kompozicije, promotriti pod povećalom kojim se ističe isključivo fenomen ukrašavanja – sve to govori o aspektima poimanja nakita kao statusnog, društvenog, imovinskog simbola, dok sve prisutnije oznake (subkulturalnog, suvremenog i svakodnevnog), objedinjujemo uvijek prikladnim terminom „eksperimentalnog postupka“ koji se koristi kao mogući način definiranja estetskih orijentacija.

Zbog interesa prema drugim medijima i disciplinama razlog je zašto nakit razmatram više u kontekstu dizajna, a ne umjetničkog obrta, odnosno primijenjene umjetnosti. Usklađenost s namjerom spoja dizajna odjeće i nakita s produkcijom unikatne povijesti bizantskog duha.

Ključne riječi: Nakit, kompozicija, Bizant, povijest, Jadran, simbol, emajl, ikona, mozaik, freska, slikarstvo, skulptura, harmonija, centralnost, izrada, Istra...

## 1. UVOD

Nakit od prapovijesti krasí naša tijela, ja sam se odlučila prikazati kako može krasiti odjevnu kompoziciju i pružiti joj dodatnu jedinstvenost. Nakit ima sposobnost skretanja pažnje, čime se može postići odvlačenje pozornosti s jednostavnijeg odjevnog predmeta tj. kroja na željeni dio kompozicije. Nakit je odraz kulture, stila, ukusa, obrazovanja, također ističe i imovinsko stanje osobe koja ga nosi.

Nakit je prvi čovjekov slikovni jezik univerzalne komunikacije, znak retoričke posebnosti. Tim minijaturalnim uresom zanatske, narodne i umjetničke izvedbe bavila se znanost i umjetnost; čitan je u dimenzijama simbola i u svijetu mode. Oduvijek je bio tema u literaturi, ali i ogledalo za odmjeravanje...

Iako samostalna disciplina primijenjene likovne umjetnosti i umjetničkog obrta teško bi mogao i sam preživjeti. U općoj percepciji, ali i konačnom rezultatu, nakit se doživljava u ekskluzivnom kontekstu ukrasnosti. Da nije tako zadano zauvijek bi ostao umjetnička minijatura iz kutije. Nakit je, bez obzira na svoju umjetničku autentičnost, raspoloženje, nadopuna, korekcija modnih detalja... Ali i umjetnički ukras, koji oblači...

Može biti statusni simbol, dakle skupocjenost za odmjeravanje suparništva. U njegovoj evoluciji do recentnog vremena jedna od važnijih pojava je u činjenici da se nakit ne radi više samo za potvrđivanje moći. Sišao je među ljude i počeo se prilagođavati svakoj prilici. Tom prilagodbom on zadobiva i karakteristike modne dosjetke suvremenosti – pret – a – portera. Jer nakit mora ispoljiti pravednost prema nositeljicama. U knjizi "moda", Gillo Dorfles je napisao: "... Ista vrsta 'retoričke' fenomenologije pripada i najvećem dijelu tzv. ukrasa kojima se moda oduvijek služi: narukvice, ogrlice, prstenje... koji često povezuju metaforičke s metonimijskim i hiperboličkim vrijednostima... "

Osim vanjske izražajnosti i percepcije nakita postoji i njegova unutrašnja zadanost, posebno u kreativnom postupku. Nakitu, bez obzira na provenijenciju (obrtički rad, narodni nakit ili umjetnički) zajedničke su invencija i osnovne oblikovne zakonitosti. Razlike tek, što se umjetnost izborila za više slobode u kreiranju i odabiru materijala. Umjetnik može koristiti gotovo sve što mu dođe pod ruku jer najvažnija je izvedba, kreativna vrijednost. Nakit je ona granična disciplina likovnosti u čijem stvaralačkom spoju podjednako participiraju zanat i umjetnost, dizajn i metjersko umijeće. Ta dvokomponentnost logične prožetosti ili mogućnost da preteže uvijek onaj dio, koji je u određenoj fazi stvaralačkog čina potreban, pomaže nakitu u nakani da prati svoje vrijeme.

## 2. RAZRADA

### 2.1. NAKIT

Nakit je skupni naziv za dekorativne predmete kojima čovjek ukrašava svoje tijelo i odjeću. U užem smislu, zlatarski proizvod izrađen od plemenitih kovina, dragog i poludragoga kamenja, bisera, koralja i sl. Najčešće se izrađuje od zlata i srebra, koji su zbog podatnosti, vrijednosti i boje idealni za mnogobrojne primjene, potom od ostalih kovina (bakar, bronca, željezo), a česta je i uporaba jantara, koralja, bisera te dragoga (dijamant, rubin, smaragd, safir, topaz, cirkon) i poludragoga kamenja (opal, ametist, akvamarin, žad, lapis, malahit i dr.), čije se površine bruse u različite rezove, odnosno oblike (fasete: briljant, rozeta, mazarin, holandska ruža, kugla, markiz i dr.), ili se ono upotrebljava za izradbu gema, motiva izrađenih udubljeno (*intaglio*) ili reljefno (*kameja*). Također se primjenjuju tehnike emajla, granuliranja, graviranja i dr.

#### 2.1.1. O NAKITU KROZ VRIJEME

Nošenje nakita, kićenje i urešavanje poznato je u ljudskim zajednicama skoro od samih početaka civilizacije. Već u prapovijesno doba ljudi su se kitili predmetima životinjskoga podrijetla (rog, školjka, perje), o čemu svjedoče špiljski prikazi likova s narukvicama, ogrlicama i ukrasima na glavi; od tada su se razvijali mnogi oblici nakita za različite dijelove tijela (noge i ruke kitile su se prstenjem i narukvicama, glava tijkarama, krunama, naušnicama, češljevima, ukosnicama, a grudi i vrat ogrlicama i lančićima s privjescima, pojasevima, kopčama i broševima). Kroz povijest ukrašavanje nakitom imalo je magijsku, socijalnu i erotičnu ulogu/svrhu, a katkada je vidljivo isticao socijalni položaj i imovno stanje onoga koji ga je nosio. Bogati niz nakita kroz vrijeme hvali se očuvanim amuletima još iz mlađeg kamenog doba, koji su bili u obliku okruglih ili ovalnih keramičkih pločica. Umjetničko oblikovanje nakita javlja se prvi put u brončano doba (narukvice, ogrlice, ukrasne igle, fibule). Od početka brončanog doba, kada proizvodnja nakita doživljava procvat, posebno se ističu fibule, svojevrsne kopče za odjeću. Nakit prati sva razdoblja civilizacija, sve do potkraj XIX. stoljeća traje bogata i duga tradicija pučke kulture. Na samom početku XX. stoljeća, u dosluhu s vremenom i produkcijom primijenjene umjetnosti, nakit je pod snažnim utjecajem secesije. I ne samo da je trajala opčinjenost tim umjetničkim stilskim izrazom nego je u atmosferi secesije upravo izrada nakita dosegla najveću razinu zanatskog umijeća.



Slika 1. (gore, lijevo), Tipičan Bizantski zlatni križ s lančićem, 6.-7.st.; 5,000 £; (gore, desno), 7.st, Franački okrugli zlatni broš s plavim i crvenim staklom, malakitom i ljuskom; 11,000 £; (dolje, lijevo), granit i pozlačene brončane fibule, Sjeverna Europa i Mediteran; 500 – 800 g.pr.Kr.



Mnogobrojan se nakit sačuvao zahvaljujući poganskom običaju polaganja uz pokojnika, koji je trajao do pojave kršćanstva. U Egiptu i egejskom kulturnom krugu izradba nakita dosegla je već u II. tisućljeću pr. Kr. visoku tehničku i umjetničku razinu (primjena emajla); na nju se izravno nadovezuje etrurska proizvodnja nakita, koja primjenjuje razvijenu tehniku granulacije. U latinskom kulturnom krugu javljaju se, osim metalnoga nakita, staklene ogrlice i narukvice. Geme su bile u uporabi već u Egiptu (skarabeji), Grčkoj i Etruriji, a u rimskoj su umjetnosti dobile najširu primjenu. Na prostranom području Rimskoga Carstva nakit se, pod utjecajem helenizma, proširio u svim slojevima pučanstva u vrlo raskošnim oblicima. Nakit bizantskoga kulturnoga kruga odlikuje se obilnom uporabom emajla. Na temelju rimsko-bizantskih oblika, uz utjecaje zlatarskih proizvoda iz doba seobe naroda, razvija se srednjovjekovni nakit u Europi.

Potkraj srednjega vijeka francuska pokrajina Burgundija te Firenca postale su glavnim središtima izradbe luksuznoga nakita. Mnogi su renesansni majstori izrađivali raskošan nakit (B. Cellini) ili crtali nacрте za njegovu izradbu (Raffael, Giulio Romano, H. Holbein ml.). Uz uobičajene oblike postupno su se javljali bogato urešeni pojasevi, veliki zlatni lanci s ordenima i raskošan ukras za kosu (zlatni lančići i ukosnice s perlama, zlatne mrežice i sl.). U baroku i rokoku upotrebljavalo se pretežito drago kamenje (utjecaj nove tehnike rezanja koja je omogućila stvaranje uresa s mnogobrojnim sitnijim kamenčićima) i biserje bogato optočeno zlatom ili srebrom te emajlom. U XVIII. st. takav je nakit dobivao oblike cvijeća, lišća, perja i sl. U doba klasicizma ponovno su bili u modi antički motivi, a bidermajer je uveo nov predmet ženskoga nakita – medaljon s minijaturom – te nakit od pletene kose. U XIX. st. industrijalizacijom su se razvijale nove tehnike (npr. pozlaćivanje), koristili su se umjetno uzgojeni biseri i geme od lijevanoga stakla, pojavio se velik broj komercijaliziranih proizvođača nakita za bogatije građanstvo (P. C. Fabergé u Rusiji, Cartier u Parizu i C. L. i L. C. Tiffany u New Yorku). Početkom XX. st. pod utjecajem secesije prevladavao je nakit asimetričnih proporcija s bogatom uporabom raznobojnoga emajla, a tijekom stoljeća javila se težnja da se napuste tradicionalni oblici. Nakon II. svjetskog rata masovna je strojna proizvodnja nakita.

Nakit je imao važnu ulogu i u drugim kulturama. Zlatni nakit Maya, Azteka, Tolteka i drugih kultura u pretkolumbovsko doba visoke je tehničke izvedbe i umjetničke vrijednosti kao i predmeti od tirkiza i srebra Navajo Indijanaca u jugozapadnom dijelu SAD-a. Od davnine je u Indiji, Kini i Kambodži izradba nakita dosegla visoke domete, osobito u uporabi dragoga i poludragoga kamenja zahvaljujući bogatim nalazištima u tim zemljama.



Slika 2. Bizantski zlatni urezani privjesak s lancem, ovakav privjesak tipičan je za Bizant u 4. – 6.st.; cijena: 35,000 – 45,000 £; Sjeverna Europa; Španjolska

### **2.1.1.1. NAKIT U HRVATSKOJ**

Oblikovanje nakita u Hrvatskoj ima isto zavidnu tradiciju. Očituje se u bogatom nizu povijesnih primjera narodne, zanatske i umjetničke ishodivosti. Pronađeni su mnogobrojni arheološki nalazi s nakitom od prapovijesnog doba (od kultura brončanoga doba, preko kulture starijega željeznog doba, osobito plemena Liburna, Daorsa i Japoda, te Kelta i rimskoga kulturnoga kruga) do ranoga srednjega vijeka (slavensko-avarska kultura). U IX. st. domaće starohrvatske zlatarske radionice u Dalmaciji izrađivale su, pod utjecajem bizantske tradicije, različite tipove naušnica od plemenitih kovina, u tehnici filigrana i granulacije (ističu se grozdolike naušnice ili naušnice s jednom ili više jagoda). U kontinentalnom dijelu Hrvatske domaće su se radionice javile u X. st., a pripadale su uglavnom bjelobrdskoj kulturi (jednostavan nakit rustične izradbe i oblika izveden pretežito tehnikom lijevanja). Malobrojni primjerci bizantskog i srednjovjekovnog nakita čuvaju se u crkvenim riznicama, a postoje i mnogi arhivski dokumenti, osobito u Dubrovniku, u kojima se potanko opisuju vrste i oblici nakita. U škrinji Sv. Šimuna u Zadru, kao motivni darovi, nalaze se luksuzni primjerci gotičkoga zlatnoga nakita s raznobojnim dragim kamenjem i biserima. Primjerci renesansnoga reprezentativnoga nakita očuvali su se u Dalmaciji, osobito Dubrovniku.

U suvremenom trenutku, kraj XX. i početak XXI. Stoljeća, zapaženi kreatori umjetničkoga nakita su: Aranka Njirić, Vera Dajht-Kralj, Vlasta Jarnjak, Mara Borović-Fabijančić, Marina Schubert-Filipančić... Pridružili su im se nekolicina vrlo ozbiljnih i originalnih umjetnika poput Maria Beusana, Nenada Robana, Lazera Lumezia, Davora Šuka, Borisa Borovića, Stjepana Balje...

### **2.1.1.2. ARHEOLOŠKI NALAZI NA ISTOČNOJ OBALI JADRANA**

Nazočnost Bizanta na istočnoj jadranskoj obali moguće je kontinuirano pratiti tijekom više stoljeća. Ona započinje bizantsko-ostrogotskim ratom u 6. stoljeću i, s manjim ili većim intenzitetom, traje sve do 12. stoljeća i smrti cara Emanuela Komnena koji je zadnji uspio ostvariti značajniji utjecaj na današnje hrvatske prostore. Mogao bi se navesti popriličan broj radova koji razmatraju ulogu Bizanta u političkim gibanjima i ostalim povijesnim zbivanjima na našem području te ukazuju na bizantski utjecaj na hrvatsko društvo. Značajniji utjecaj Bizanta prepoznat je u pojedinim tipovima ranosrednjovjekovnih sakralnih objekata; on se odražava u pojavi skupine crkava s upisanim transeptom i kupolom, a napose u formiranju jednobrodnog južnodalmatinskog kupolnog tipa razvijenog u drugoj polovini 11. stoljeća na prostoru od Omiša do Boke kotorske. Na specifičan karakter kulture i umjetnosti južnodalmatinskog područja, odnosno humsko-duklijanskog prostora davno je ukazao N. Budak. O petstoljetnoj tradiciji bizantskog dvorskog zlatarstva u Dubrovniku u novije vrijeme pisao je V. B. Lupis ukazujući na najstariji sloj u riznici dubrovačke prvostolnice koji datira iz razdoblja sredine 10. stoljeća.

U usporedbi s navedenim, materijalna kultura, grobni nalazi, kao da je ostala izvan interesa stručnjaka koji su se uglavnom zadovoljavali općom konstatacijom da je bizantske utjecaje teško razlikovati od nazočnosti i utjecaja kasnoantičke baštine, pa je arheološka literatura u odnosu na povijesnu i povijesno umjetničku znatno skromnija. To se osobito odnosi na razdoblje 10. i 11. stoljeća. U periodizaciji važećoj za područja koja su dio bizantskog kulturnog kruga, ova dva stoljeća nalaze se unutar razdoblja označenog kao srednjobizantsko i smještenog u rasponu od 9. do 12. stoljeća.

U razmatranje stoga uzimam nekoliko vrsta predmeta, uglavnom odavna poznatih i publiciranih, koje pripadaju upravo srednjobizantskom razdoblju i na koje je vrijedno ponovno skrenuti pažnju. To su pektoralni i relikvijarni križevi i pojedini oblici nakita (naušnice, ogrlice, aplikacije i privjesci).

Bizantski brončani pektoralni i relikvijarni križevi s urezanim ili reljefnim ukrasom masovno se započinju proizvoditi u postikonoklastičkom razdoblju, a njihov nastanak i širenje vezuju se uz tzv. makedonsku rekonkvistu kada mnoga značajna svetišta dolaze pod bizantsku kontrolu. Najčešće svjedoče o privatnom kršćanskom štovanju, odnosno riječ je o predmetima osobne pobožnosti. Proizvedeni su u velikim radionicama Konstantinopola, Jeruzalema i Soluna odakle se distribuiraju dalje.

O popularnosti križeva svjedoče i podatci iz bizantskih javnih i privatnih spisa te manastirskih dokumenata u rasponu od 11. do 15. st. U privatnom su posjedu podjednako i kod muškaraca i kod žena te kod crkvenih i svjetovnih osoba.

Križevi o kojima je riječ veoma su brojno zastupljeni na grobljima slavenskih naroda koji primaju istočno kršćanstvo, a njihova brojnost na tim područjima bitna je za razumijevanje bizantskog modela kristijanizacije Slavena koji je manje poznat od latinskog. No oni ne ukazuju samo na dubinu vjerskog opredjeljenja, već i na socijalni status vlasnika jer predstavljaju veliku dragocjenost.

Premda se u zbirkama hrvatskih muzeja čuva veći broj križeva, ovdje u obzir uzimam samo one kojima je poznat arheološki kontekst ili barem mjesto pronalaska.

♦ Prva skupina – pektoralni križevi tipa Varna

Riječ je o specifičnoj skupini križeva s pseudo-filigranskim ukrasom u obliku spiralne žice i kasetama za umetanje staklenih ukrasa koji se pojavljuju u dvije inačice; s jednostrukom (Tučepi) i dvostrukom pločicom (Putalj, Đevrske). Križ je od bronce.



Slika 3. Sv. Juraj od Putalja (foto: A. Z. Alajbeg)

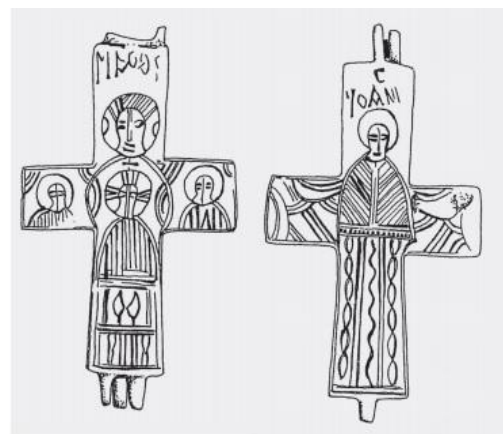
Budući da se križevi ovog tipa pojavljuju u dvije inačice (s jednostrukom i s dvostrukom pločicom) i nemaju mehanizam za otvaranje niti šarnir poput drugih bizantskih križeva, autori smatraju da najveći broj njih nije bio u funkciji enkolpija (relikvijara), već da je riječ o pektoralnim križevima. Za cijelu skupinu stoga predlažu naziv pektoralni križevi tipa Varna prema prvom pronađenom i već spominjanom primjerku s položaja rimskih terma u Varni. Radi se, naime, o karakterističnoj skupini križeva veoma popularnoj u sjeverozapadnim bizantskim regijama, osobito na istočnom Balkanu.



Slika 4. Varna, rimske terme (crtež: M. Marković, prema: L. Dončeva Petkova).

♦ Druga skupina – Bizantski relikvijarni križevi

Naziv bizantski relikvijarni križevi jer je poznato da osim sa sirijsko-palestinskog prostora, pojedine skupine potječu iz Konstantinopola i Anadolije. Porast broja nalaza na europskom teritoriju unutar bivšeg Bizantskog Carstva omogućio je identifikaciju lokalne skupine križeva koji su, uz importirane primjerke, bili u uporabi na teritoriju Prvog Bugarskog Carstva u razdoblju od kasnog 9. do prve polovine 11. stoljeća. Potonji su proizvedeni u balkanskom Podunavlju. U ikonografskom smislu, bizantski relikvijarni križevi dijele se u dvije skupine; u prvoj su zastupljeni križevi s tradicionalnom kršćanskom ikonografijom (kanonski prikaz raspelog Krista na aversu i Bogorodice (Theotokos) na reversu), a u drugoj oni s apstraktno-simboličnom ikonografijom koja uključuje motiv križa, Bogorodicu, svece u orantskom položaju i, vrlo rijetko, Krista. Prema načinu izvedbe motiva dijele se na križeve s urezanim i križeve s reljefnim prikazom. Oba tipa su u najširoj uporabi u 10. i 11. stoljeću.



Slika 5. Nin, Sv. Križ (prema: J. Belošević)

a) Relikvijarni križevi s urezanim prikazom i apstraktno-simboličnom ikonografijom

Ovoj skupini pripadaju enkolpiji iz groba 188 uz crkvu Sv. Križa u Ninu, iz jednog groba iz Crkvine u Halapiću. Potpun je samo ninski križ.

Na reversu se nalazi Bogorodica s Kristom (*Theotokos Kyriotissa*) i dva sveca zaštitnika, vjerojatno je riječ o arkandjelima Gabrijelu i Mihaelu.



Slika 6. Halapić, Crkвина

b) Relikvijarni križevi s tradicionalnom kršćanskom ikonografijom i reljefnim prikazom

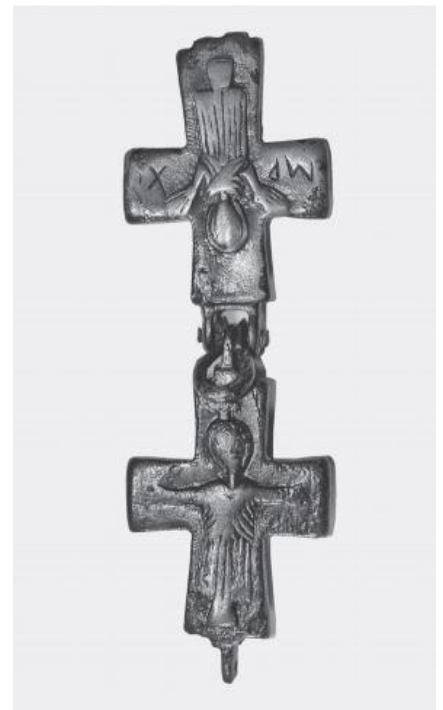
Dva primjerka potječu iz Solina, a jedan s Otrisa. Gotovo u potpunosti je sačuvan relikvijarni križ otkriven u grobu 4 uz južni zid ranoromaničke bazilike sv. Petra i Mojsija na položaju Šuplja crkva. Otreški križ pronađen je u grobu 2/1983 u kojem je bila ukopana žena.

Svi pripadaju brojnoj skupini s tradicionalnom kršćanskom ikonografijom – kanonskim prikazom Kristovog raspeća na aversu i Bogorodicom na reversu. Skupinu karakterizira raspeti Krist koji nosi *colobium*, iznad njega se nalaze simboli sunca i mjeseca, a ispod njega glava Adama. S obzirom na ikonografski prikaz Bogorodice, ti križevi se mogu podijeliti u tri tipa; *Kyriotissa*, *Orans* i *Hodegetria*. Na krakovima križeva se, uz Bogorodicu, pojavljuju četiri evanđelista u kružnicama. Primjerak iz Otrisa pripadaju tipu s Bogorodicom *Orans* koji pak ima četiri podtipa i svi su karakteristični za prostor balkanskog Podunavlja. Riječ je o minijaturnim križevima izvedenim u reljefu i s reduciranom kompozicijom u odnosu na primjerke većeg formata. Na aversu je prikaz Raspeća. Krist nosi kolobij, glava mu je optočena nimбом, a iznad glave stoji reljefno izveden križ. Bogorodica je u orantskom položaju s uzdignutim rukama, glava joj je okružena nimбом, a odjevena je u hiton. Taj tip datira se u 10. i početak 11. stoljeća.

Veoma srodni prikazi su i na otreškom križu s tim da je na vodoravnim krakovima reversa ovoga primjerka urezan natpis. S lijeve strane Bogorodice MP, a s desne slovo X i još jedno slovo koje se ne raspoznaje.



Slika 7. Solin, Šuplja crkva, grob 4 (foto: A. z. Alajbeg)



Slika 8. Otrisa, grob 2/1983 (foto: A. Jurčević).

## Nakit

Dosadašnji pokušaji ukazivanja na bizantsko podrijetlo pojedinih tipova nakita u domaćoj arheološkoj literaturi bili su pretežito ograničeni na ranobizantsko razdoblje, odnosno na nalaze u tzv. poganskom horizontu grobova.

Smatra se da je nakit, neosporno podrijetlom iz gradskih zlatarskih radionica. Ukazuje na recepciju suvremenog stilskog izričaja na hrvatskom prostoru koji se odražava u arhitekturi, skulpturi i likovnoj umjetnosti, pa to primjenjuje i na nakit. Stoga inventar grobova o kojima je ovdje riječ naziva romaničkim čime ga povezuje sa suvremenim umjetničkim stilom Zapada, a time određuje i vremensko opredjeljivanje u 12. i 13. stoljeće. Zaključke nastoji poduprijeti arheološkim argumentima, odnosno analizom stratigrafije groblja na Begovači u Biljanima Donjim i uz crkvu Sv. Spasa u Cetini.

## Naušnice

U grobu 4, na već spominjanom lokalitetu uz crkvu sv. Jure u Tučepima, otkriven je par brončanih pozlaćenih lunulastih naušnica. Naušnice su izrađene kombinacijom lijevanja i tiještenja s evidentnim imitiranjem filigrana, granulacije i ažura. Lunula je fiksirana dvjema bočnim jagodama od brončanog lima između kojih se nalazi vodoravna žica kao gornji obrub lunule s ostatkom ukrasa na vanjskoj strani. Sredina lunule ukrašena je prošupljenim diskom flankiranim dvama, također prošupljenim, izduženim kapljicastim ornamentima, a donji luk, načinjen od tiještenog lima, nosi deset apliciranih kružnica koje su bile ispunjene staklenom pastom ili bojom u imitaciji tehnike kloazoniranog emajla. Obod luka ukrašen je s deset sitnih bradavičastih ispupčenja postavljenih u osi s kružnicama apliciranim na luku.

Na slici riječ je o ostavi koja sadržava kronološki i vjerski heterogene predmete 9. i 10. stoljeća, precizniju dataciju naušnica omogućavaju arapski natpisi na kufskom pismu. Stil arapskog kufskog natpisa omogućava njihovu dataciju u početak druge polovine 10. stoljeća, odnosno u vrijeme bizantskog osvajanja Krete 961. Godine.



Slika 9. Tučepi, Sv. Jure, grob 4 (crtež: M. Marković, prema: S. Božek, A. Kunac)



Slika 10. Mesonisi, Grčka (crtež: M. Marković, prema: Byzantium & Arabs)



Ukapanje preslavskog trezora dogodilo se najvjerojatnije u doba osvajanja grada od strane cara Ivana I. Cimiska 971. Godine. Bogati preslavski nalazi, povezuju se s poklonima konstantinopolskog dvora iz 927. godine prigodom vjenčanja bugarskog cara Petra I. s bizantskom princezom Marijom Irenom, unukom Romana I. Lekapena (920. – 944.)

Na slici ( ) ove se naušnice razlikuju po uporabi jagoda za podjelu karike, koja postaje čest element u bizantskom zlatarstvu nakon ikonoklastičkog razdoblja. Lunulaste naušnice s jagodama već sredinom odnosno krajem druge trećine 11. stoljeća bivaju zamijenjene posve novim tipovima s potpuno drukčijim učvršćivačem i drukčijim oblikom lunule, kakvi će u zemljama bizantskog kulturnog kruga biti popularni tijekom razvijenoga srednjeg vijeka, a u Hrvatskoj dosad nisu registrirani.

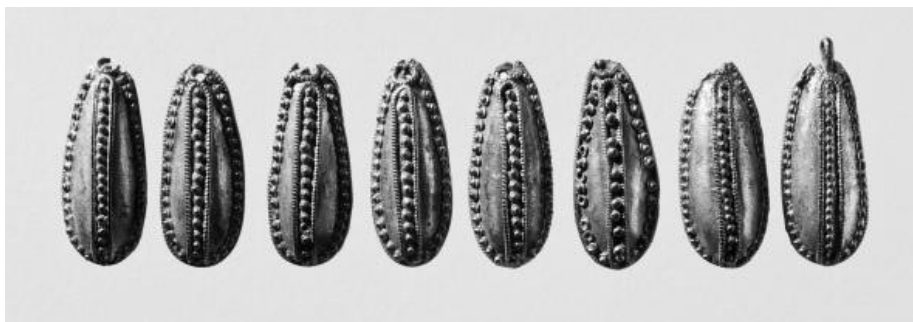
Langó ukazuje na kalup za izradu lunulastih naušnica otkriven u talijanskom mjestu Rovo di Puglia te zaključuje da su emajlirane uloške na luku lunule sebi mogli priuštiti samo najbogatiji, dok se jednostavniji primjerci mogu tumačiti tehnološkim mogućnostima lokalnih radionica. Kao posljedica postaju popularne i inačice bez emajla pa čak i jednostavne žičane naušnice. S obzirom na pozlatu i imitaciju kloazoniranog emajla, tučepske naušnice ipak predstavljaju luksuzniji nakit, osobito u okviru skromnog groblja s kojeg potječu.



Slika 11. Preslavski trezor, Bugarska (crtež: M. Marković, prema: P. Langó).

### Ogrlice, aplike i privjesci

S tzv. dalmatinsko-hrvatskih groblja potječe nekoliko privjesaka koji se pojavljuju u više funkcija; kao dijelovi ogrlica, kao ukras glave i kao ukras obruba odjeće. Nažalost, ni za jedan od navedenih komada nakita nisu poznate okolnosti otkrića kao ni to jesu li pronađeni izvan grobova. Prvi takav otkriveni komplet, koji se sastoji od 8 bademastih privjesaka od pozlaćenog srebra, objavio je 1940. Lj. Karaman držeći da je riječ o ogrlici (đerdanu). Potječe s Majdana u Solinu, ali ne iz dijela groblja obuhvaćenog sustavnim iskopavanjima.



Slika 12. Solin - Majdan, grobni nalaz (foto: A. Z. Alajbeg)

Posebnu pažnju zaslužuje nalaz s Bribira. Riječ je o grobnom nalazu o kojem 5. svibnja 1906. godine fra Lujo Marun izvještava da je u starom grobu na Bribiru našao dva para lijepih srebrno – pozlaćenih naušnica, jednu srebrnu sponu, jednu fibulu, jedan veoma krasni prsten, te ogrlicu ili litar u fildegranu sa devet privjesaka. Ovaj nije potpun stoga, što nalaznik nije umio pomljivo sakupiti predmete. Nalaznik nije htio točnije objasniti mjesto pronalaska, stoga treba za to čitav pronalazak točnije ispitati. Dio nalaza kao cjelinu prvi objavljuje Lj. Karaman u slikovnici Baština djedova 1944. godine, ali bez navođenja lokaliteta. Kasnije su aplikacije, koje Marun označava kao ogrlicu ili litar u fildegranu, interpretirane kao dijamem, a privjesci kao ogrlica, ali razdvojeni, međusobno nepovezani i pripisani Crkvini u Biskupiji.



Slika 13. Bribir, grobni nalaz (foto: A. Z. Alajbeg).

U novije vrijeme pojavio se zanimljiv nalaz koji baca više svjetla kako na funkciju tako i na vremensko opredjeljivanje. U grobu 7, uz crkvu sv. Jurja u Caski na otoku Pagu, u kojem je bila ukopana djevojčica stara između 8 i 9 godina, otkrivena je ogrlica sastavljena od tri niza horizontalno i vertikalno spojenih brončanih pozlaćenih jagodica.



Slika 14. Caska, Sv. Juraj, ogrlica iz groba 7



Radiokarbonska analiza provedena na nalazu iz Caske dala je rezultat između 886. i 975. Godine. Opredijeljena je datacija za drugu polovinu 10. stoljeća sukladno bugarskim nalazima i nalazu iz Čezave koji, s obzirom na cjelokupni arheološki kontekst groblja na kojima su pronađeni, ne mogu biti stariji od toga vremena. Bademasti privjesci javljaju se i kao dijelovi ukrasa glave, ovješeni o applike pričvršćene za tkaninu. Jedan dobro datirani nalaz s nekropole Krstevi kraj Demir Kapije u Makedoniji potječe s kraja 10. ili iz prve polovine 11. stoljeća.

Nalaz bademastih privjesaka provješanih kroz applike od iskucanog lima s Begovače u Biljanima Donjim daje naslutiti da su se oni nosili i kao ukras na obrubu odjeće. Stoga posrednu mogućnost datacije pružaju i grobovi s takvim aplikama koje su dosad, u okviru sustavno provedenih arheoloških iskopavanja, uglavnom pronađene na prsnom košu ženskih pokojnica ili djece. Groblja na Novom putu i Vratnicama na Bribiru također upućuju na dataciju u drugu polovinu 10. ili prvu polovinu 11. stoljeća. Datacija u drugu polovinu 10. stoljeća veoma je izvjesna za applike pronađene u grobu 149 u Gomjenici kod Prijedora u sjeverozapadnoj Bosni. Na ovom groblju se s početkom ukapanja može računati najranije oko početka druge trećine 10. st, a njegovo trajanje ne prelazi prvu trećinu 11. st. U kakvoj su funkciji bile applike i privjesci pronađeni na Bribiru ostaje upitno, ali upravo pojedini veoma luksuzni primjerci iz kruga bizantskog zlatarstva ukazuju na moguća rješenja. U bizantskom načinu odijevanja, naime, ogrlicu zamjenjuje široki okovratnik, kao dio kostima, koji se u izvorima nazivao manijakion.

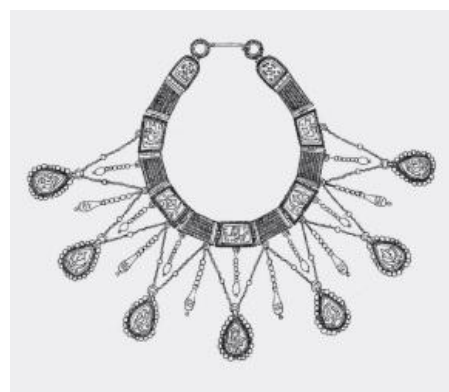
U bizantskoj ženskoj nošnji pojavljuje se već u 6. stoljeću o čemu najbolje svjedoči prikaz carice Teodore s poznatog mozaika iz crkve San Vitale u Ravenni. Ovaj način ukrašavanja možemo pratiti još i u kasnom srednjem vijeku. Kao vremenska paralela našim primjercima najznačajniji je ukras iz već spominjanog poznatog preslavskog trezora koji se sastoji od applika i, kroz njih na lančićima provješanih, bademastih privjesaka ukrašenih emajlom te perli od ametista i gorskog kristala.



Slika 16. Demir Kapija, Krstevi, grobni nalaz (prema: E. Maneva)



Slika 15. Pretpostavljeni način nošenja nakita iz preslavskog trezora (prema: G. Atanasov)



Slika 17. Preslavski trezor, Bugarska (prema: G. Atanasov)

Među nalazima s groblja, posebno se ističe onaj s Bribira koji je morao pripadati osobi najvišeg društvenog sloja. O tome svjedoči i zlatni prsten s osam kupolastih izdanaka koji je dio iste cjeline, a ima usporedbe među nakitom značajnih centara drugih ranosrednjovjekovnih kneževina pod bizantskim utjecajem



Slika 18. Bribir, grobni nalaz  
(crtež: N. Šimundić Bendić)

Istaknula bi kako se jedino razumijevanjem cjelovite materijalne kulture nekog područja mogu odrediti vjerodostojni iskazi kulturne pripadnosti arheoloških nalaza, odnosno utvrditi sve komponente koje ta kultura sadržava. Jedna od bitnih komponenti arheološke materijalne kulture Hrvatske Kraljevine u 10. i 11. stoljeću, unatoč prevladavajućoj političkoj i crkvenoj usmjerenosti prema Zapadu, upravo ona bizantska i to u većoj mjeri nego što se dosad smatralo. U tome je presudnu ulogu odigrala blizina gradova bizantske Dalmacije, odnosno bizantska Dalmacija kao dio Carstva, osobito nakon što početkom 10. stoljeća Split postaje metropolom. Ne treba posve zanemariti niti utjecaje koji su dopirali iz susjednih balkanskih zemalja. Car Konstantin zapisao je kako su arhont Zaharija i neki drugi Srbi prebjegli u Hrvatsku kada je u Srbiju provalila bugarska vojska. Na splitskim saborima početkom 10. stoljeća zajedno s Tomislavom je i humski knez Mihajlo, a u jednom od akata spominju se prvaci Srba (proceres Serborum). Povijesni izvori navode i podatak da je krajem 10. stoljeća u Držislavovu državu stigao Bugarin Penčo iz grada Tarnova zajedno sa svojom obitelji. Iako novija historiografija dokumente o Penču smatra falsifikatima 15. stoljeća, V. Delonga s pravom ističe kako to nije dovoljan razlog da se isključe pojave migracija s istoka prema hrvatskom prostoru tijekom 10. i 11. stoljeća. Kulturu 10. i 11. stoljeća u Hrvatskoj bitno obilježava i omiljenost slavenskog bogoslužja te popularnost glagoljičnog pisma prilagođenog slavenskim jezicima. Tim se arheološkim svjedočanstvima dodatno potvrđuje pozicija Hrvatske na granicama zapadnog i istočnog europskog svijeta za razdoblje o kojem je ovdje bilo riječi. Arheološki nalazi uostalom veoma jasno odražavaju takav položaj Hrvatske kroz čitav srednji vijek, pa i u nekim ranijim i kasnijim razdobljima. Može se naslutiti da je bizantska komponenta u arheološkoj ostavštini još izraženija na prostoru istočnog jadrana.

## 2.2. SIMBOLIZAM NAKITA

Simbol se ne može definirati, on više potiče na razmišljanje nego što uči.

Jer, percepcija simbola je vrlo pojedinačna.

Simboličko tumačenje slika, predmeta, pojava... objašnjava pokušaj odgonetke svijeta oko sebe s ciljem svladavanja sudbine. U simbolizmu se nakit tumači kao zamjena ili nadomjestak... I kao lik duše... Predstavlja nepoznata bogatstva nesvjesnog. Ali iz stanja tajne spoznaje lako nastavlja u stanje praiskonske energije. Jer, prema slikama simbola nakit je energija i svjetlost. Pojednostavljeno, nakit snagom svoje minijaturene ekspresije poprima znak umjetničkog i kreativnog. Pored te estetske kvalitete nakitna izradovina svojevrсна je simbioza umjetnika – kreatora i naručitelja ili osobe koja ga odabire. „Tako se ostvaruje savez duše, spoznaje energije, pa nakit postaje simbolom osobe koja ga nosi i društva koje ga cijeni. U svim epohama u posebnom tumačenju nakita posreduje dakle cijeli osobni i kolektivni razvitak.“ (Rječnik simbola).

Uistinu, nema pravog nakita bez osobnosti kreatora i osobe koja ga nosi.

Bez senzibiliteta za vrijeme.

Svojstvo nakita po simbolizmu, da predstavlja nepoznata bogatstva, približio ga je poeziji. Inspirirao je svojom tajnovitošću brojne pjesnike među kojima je nakitu najveću čast podario Charles Baudelaire stihovima o nakitu u zbirci „Cvjetovi zla“:

*I bila je gola, a kako me pozna,  
Zadržala je na sebi sve nakite  
Koji svjetlucaju i bore se tko zna  
Za kakve pobjede sretno sakrite.  
Kad plešući zveckaju živo, porugljivo,  
Taj cijeli svijet metala s draguljima,  
Silno me zanosi, ja bih poludio  
Za svim gdje se miješa svjetlo sa zvucima...*

Iskoristiti ću ovaj dio obrade kako bi navela neke od citata vezanih uz nakit.

*„Every piece of jewelry tells a story“.* – Gem Hunt

*„Surround yourself with diamonds, not negativity“.* – Gem Hunt

*„Jewelry has the power to be the one little thing that makes you feel unique“.* – Elizabeth Taylor

*„I love pieces that are also conversation starters“.* – Garance Dore

*„Accessories are like vitamins to fashion – as such, you should use them liberally“.* – Anna dello Russo

*„You don't have to be rich to sparkle“.* – Unknown

*„Jewelry takes people's minds off your wrinkles“.* – Sarah Phillips

### 2.3. EMAJL

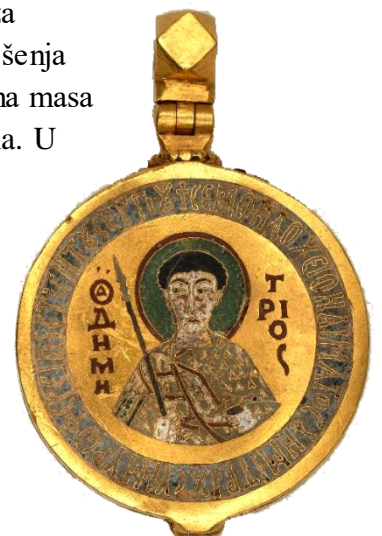
Emajl je staklasta prozirna ili neprozirna masa, bezbojna ili obojena metalnim oksidima, koja se topljenjem nanosi na metalne ploče, keramičke ili staklene predmete zbog ukrasa i zaštite.

Još su drevni Egipćani emajl nanosili na keramiku i kamen, rijede na nakitu. U Rimsko doba, emajl počinje da se nanosi i na staklo. Emajliranje postaje naročito popularno tokom srednjeg vijeka. Tako u XIII. i XIV. stoljeću emajliranje dolazi u Kinu gdje postaje jako popularno i široko primjenjivo do današnjih dana. Jedan od prvih pisanih zapisa o ovoj tehnici ukrašavanja je iz 1388.

Nanošenjem na metalne predmete zaštićuje ih od hrđe, dok kod keramičkih posuda od gline stvara nepropustan sloj. Emajliranje je stara tehnika koja se najviše koristila u izradi nakita i dekorativne umjetnosti uglavnom na dragocjenim metalima (kao što su zlato i srebro). Po svojim je karakteristikama srodna staklarstvu, mozaiku i keramici. Tehnika emajla razvijala se već u prehistorijsko doba. Svoj najveći procvat doživjela je u srednjem vijeku u izradi crkvenih obrednih predmeta.

Emajl se može nanositi na većinu metala. Današnja industrijska proizvodnja većim dijelom koristi kao podlogu čelik, ali se može nanositi i na zlato, srebro, bakar, aluminijski. Za emajliranje nakita od srebra i zlata potrebno je da debljina metala bude najmanje 0,4 do 0,5 mm. Također, potrebno je da metal bude bez poroznih površina. Čisto srebro nije pogodno za emajliranje ali je pogodna legura sa 97% srebra i 3% bakra. Srebro i njegove legure pred emajliranje treba žariti na 680 – 700°C pri čemu se na površini formiraju oksidi. Tako formirane okside treba očistiti blago zagrijanom 10% sumpornom kiselinom. Predmete od zlata treba prvo žariti na temperaturi 580 do 600°C i lagano hladiti a potom očistiti mješavinom vode, sumporne i azotne kiseline. Poslije otklanjanja oksida mješavinom kiselina, potrebno je isprati predmete baznim rastvorom radi neutralizacije. Zlatne legure ispod 18 karata treba emajlirati emajlima koji imaju nižu točku topljenja da ne bi došlo do topljenja metala.

Nanošenje mase za emajliranje obavlja se četkicom ili malim lopaticama. Da bi se masa za emajliranje priljepila za metal potrebno je mjesto za emajliranje premazati specijalnim ljepilom. Preko ljepila nanosi se vlažna masa za emajliranje a potom se papirom upija višak vlage iz mase. Posle nanošenja mase za emajliranje vrši se sušenje na temperaturi oko 100°C. Osušena masa za emajliranje treba potom da se peče radi topljenja i dobivanja emajla. U praksi se pokazalo da brzo pečenje na nešto višoj temperaturi od navedenih daje bolje rezultate nego duže pečenje na nižoj temperaturi. Posle stapanja mase za emajliranje i dobivanja emajlirane površine, obavlja se dorada. Ona se sastoji u čišćenju oksida koji su obrazovani uslijed pečenja emajla. Čišćenje oksida moguće je mehaničkim poliranjem ili mješavinom sumporne i dušične kiseline. Ukoliko emajl nema dovoljno kvalitetnu površinu obavlja se ravnanje i glačanje. Ukoliko je potrebno, može se izvršiti docrtavanje nakon čega je potrebno ponovo pečenje.



## 2.4. INSPIRACIJA

### 2.4.1. BIZANTSKO CARSTVO

»Rimska državnost, grčka kultura i kršćanska vjera glavna su vrela bizantskog razvoja. Oduzmemo li jedan od ta tri elemenata, nećemo moći zamisliti bizantski duh. Tek sintezom helenističke kulture i kršćanske religije s rimskim državnim oblikom nastaje ona historijska tvorevina koju obično nazivamo bizantskim carstvom.« (G.Ostrogorski)

Radi li se kod Bizanta o blistavom gradu ili o dalekoj fatamorgani, veličanstvenoj tijari na Bosporu, metropoli Orijenta ili suparniku Rima? Na početku je Bizant tek maleno selo koje na granici između Azije i Europe dominira bosporskim tjesnacem. Od njega postaje napokon Konstantinopol, neobična bajka, luda ideja rimskih careva koji su se obratili na novu religiju. Njihova je namjera stvoriti novu državu koja se treba okrenuti prema Istoku i odvojiti od Zapada. Rim više nije rimski, a Bizant je već bizantski.

Je li Bizantsko Carstvo tek proširenje Rimskog Carstva čija se moć proteže sve do Afrike? Za Charlesa Diehla Bizantsko Carstvo počinje »onoga dana kada je Konstantin utemeljio Konstantinopol i od njega učinio drugi glavni grad Rimskog Carstva, onoga drugog svibnja 330.« Dvor mijenja središte, a zatim i uprava. Tako se nova metropola razvija na štetu stare. U 4.st još se mogu nametnuti rimske institucije. Pošto su se Rimski carevi Dioklecijan (285. – 305.) i Maksimijan zahvalili na prijestolju, slijedi razdoblje nemira i borbi za vlast podijeljenu između i Istoka i Zapada. Konstantin, sin nasljednika Augusta, koji su s Cezarima tvorili tetrahiju koja je započela sa Dioklecijanom, isključuje i na Istoku i na Zapadu jednog po jednog protivnika i sada je sam na čelu uzdrmanog carstva. Godine 313. donosi edikt o toleranciji, tzv. Milanski edikt koji omogućuje kršćanima da se ponovno domognu svojih imanja i prava koja su im oteli te da u neograničenoj slobodi obnašaju svoj kult.



Slika 20. Konstantinopol iz zlatnog doba Bizanta, autor: Deli Dumrul

Car prima krštenje, uzima u ruke crkvene interese i tako stvara temelje nove države. Piše se novo poglavlje povijesti. To je početak kršćanskoga svijeta čiji će procvat započeti u Konstantinopolu. Kao neosvojiva tvrđava protiv barbara te kao morsko i kopneno uporište na polovici trgovačkih putova između Europe i Azije, Sredozemlja i Crnoga mora, Konstantinopol se sve više širi te stječe ugled i blagostanje koje više potječe od Parta i Sasanida nego od Latina.

Nakon Konstantina carstvo potresaju unutarnji nemiri. U totalnoj anarhiji carevi se međusobno smjenjuju. Predodžba o ujedinjenom carstvu ostaje unatoč podjeli područja vlasti na Istok i Zapad. Suprotnosti između obje carske sile jačaju i 395. godine prigodom smrti Teodozija I., posljednjeg cara u sredozemnom području, dolazi do konačnog raskida. Otada je Bizant legendarni i slavni grad jednoga Istočnoga Carstva.

Protiv dviju prijetnji – vjerskih kriza i navala barbara – koje sve više sužavaju granice carstva mora se boriti car Justinijan (527. – 565.) uz potporu svoje supruge Teodore. Ta je žena, kako spominje Charles Diehl, »posjedovala neke izvanredne kvalitete koje legitimiraju obnašanje najviše vlasti: ponosni nagon za akciju, mušku odlučnost i promišljenu srčanost koja se dokazala u najtežim situacijama.

Kao jedina svjetska sila u 5. stoljeću Bizantsko Carstvo traje tisuću godina, dakle duže od Rima, sve do 1453. godine, one dramatične, sudbonosne godine koja, pošto su Turci osvojili Konstantinopol, dovodi do propasti i sloma carstva.

#### **2.4.1.1. PROSTIRANJE**

Ograničava li se Bizant samo na grad Konstantinopol ili se proteže preko Bospora? Kada je Konstantin došao na vlast, carstvo se sastojalo od područja »plodnoga srpa«, afričke sredozemne obale, Balkana, Italije, Španjolske i Galije te dijela Germanije i anglosaskih otoka. Tijekom svoje povijesti Bizantsko se Carstvo zbog stalnih gubitaka teritorija postupno smanjivalo. Ma kako bila dramatična bizantska povijest u svom dugom razdoblju kao carevina, toliko malo, s druge strane, glavni umjetnički izražajni oblici oslikavaju ovu dinamičnu sudbinu, ovu posljednicu slavni i pogubnih borbi.

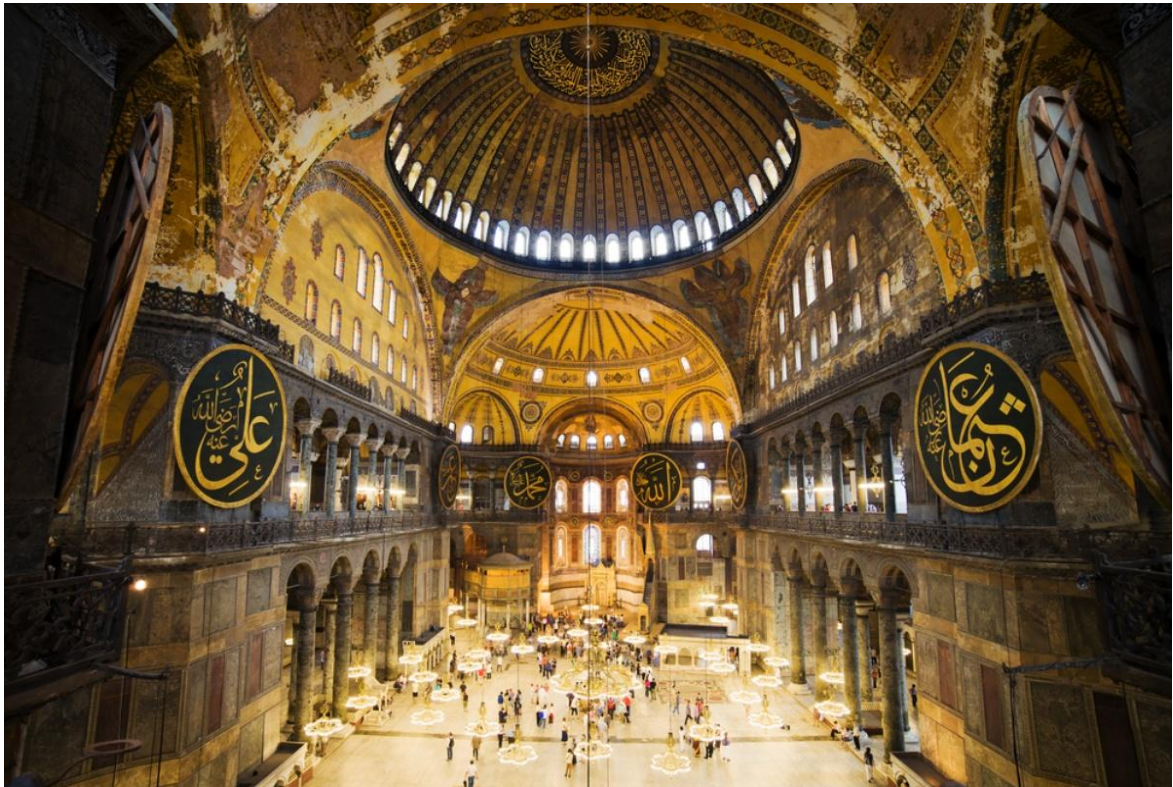


#### 2.4.2. BIZANTSKA UMJETNOST

Kada danas govorimo o bizantskoj umjetnosti, ne mislimo na regionalno ili geografski ograničeno područje umjetnosti, već na umjetnost svijeta koji je podjednako i politički i religiozno bio vezan uz grad Bizant, i kojeg su prostranstvo znali mijenjati politički obrati. Car Konstantin I. (oko 272. – 337.) 330. godine premjestio je središte Rimskog Carstva iz Rima u Konstantinopol, koji je sagrađen na mjestu nekadašnjeg grčkog grada Bizantija. Ovaj je potez imao dugoročne posljedice na području umjetnosti i arhitekture. Strateški smješten na Bosporskom tjesnacu, između Crnog i Mramornog mora. Konstantinopol je bio važno rimsko kulturno i umjetničko središte sve dok ga 1453. godine nisu zauzeli Osmanlije.

Bizantska umjetnost, koja je cvala više od 1000 godina, spoj je klasične grčke i rimske umjetnosti te istočnjačke sklonosti prema alegorijama, ali i sve veće dominacije kršćanskih tema. Estetika bizantske umjetnosti neprestano se mijenjala počevši od prvog, zlatnog doba ranobizantske umjetnosti, koje je trajalo od osnivanja nove prijestolnice do 700-ih godina. Nakon razdoblja ikonoklazma (uništavanje religioznih slika, ikona), od 726. do 843. godine, slijedilo je srednje doba, od 843. do 1261. godine, a zatim je nastupilo doba posljednjeg procvata, nazvano kasnobizantskim, koje je završilo padom Konstantinopola 1453. godine. Klasicistički realizam ustupio je mjesto apstraktnijoj, dekorativnoj umjetnosti, čija su djela blistavim bojama, snažnim simbolizmom i mističnom atmosferom poticala na prihvaćanje ortodoksne dogme. Na području arhitekture uzvišena forma kupole krasila je mnoge crkve koje su sa građene kako bi potaknule širenje kršćanstva diljem Carstva. Religiozni mozaici, freske, slike, ikone i rezbarije s prizorima iz Kristova života, kojima su se ukrašavale crkve i samostani, nastali u ovom razdoblju uglavnom su dijela nepoznatih umjetnika. Za Bizantince car je bio Božji predstavnik na zemlji. Car Justinijan I. dao je sagraditi veličanstvene mozaike u crkvi San Vitale u Ravenni nakon što je 547. godine oslobodio taj talijanski grad od Vizigota. Središnje mjesto na mozaiku ima car koji, s aureolom koja simbolizira njegov teokratski status i zlatnim tanjurom iz kojeg se dijelio euharistijski kruh, slavi misu s pripadnicima svećenstva i vojske. Kao simbol jedinstva Crkve, države i naroda, mozaik je bio snažno promidžbeno sredstvo kojim je car želio osvojiti srca i umove svojih podanika. Desetljeće poslije, car je u Konstantinopolu posvetio Aja Sofiju, čija je gradnja trajala samo pet godina. Aja Sofija je i danas jedna od najvećih katedrala, a u vrijeme nastanka sama ju je njezina veličina činila divljenja vrijednim spomenikom Justinijanove prijestolnice. U arhitektonskom smislu ova je katedrala u vjernicima trebala pobuditi osjećaj Božje prisutnosti. Iskustvo stajanja u neizmjerano velikom prostoru katedrale, pogleda podignuta prema golemoj središnjoj kupoli, bilo je ključno za postizanje ovog doživljaja.

Justinijan je za arhitekte odredio dvojicu u to doba znamenitih grčkih znanstvenika, fizičara Izidora iz Mileta i matematičara Antemija iz Trala (oko 474. – oko 534.). Konstrukcija sustava koji bi podupirao veliku polukuglu kupole nad kvadratnom osnovom bio je velik konstrukcijski i arhitektonski izazov. U kutovima kvadrata podignuti su masivni stubovi, koje su povezivala četiri luka. Prostor između lukova stvara sferične trokute, pandative, koji zajedno s vrhovima lukova tvore čvrstu bazu kupole. Zahvaljujući svjetlosti koja prodire kroz četrdeset prozora na toj bazi, čini se da kupola lebdi nad crkvenom lađom. U središtu kupole nalazio se lik Krista Pantokratora, Vladara Svijeta, i materijalnog i duhovnog. Gotovo su sve izvorne freske i mozaici iz Aja Sofije izgubljeni, no prikazi Krista Pantokratora sačuvani su u drugim crkvama i samostanima, primjerice, u bazilici Monreale na Siciliji (1180 – 1190.). mramorni stupovi, raskošni, blistavi mozaici i drugi dekorativni elementi u katedrali vizija su raja.



Slika 21. Unutrašnjost crkve Aja Sofije (532. – 537.);  
visina 55,5 m; Istanbul, Turska



Simbolička uporaba boja jedno je od obilježja bizantske umjetnosti. Mozaik na svodu kapele svetog Zenona u Rimu prikazuje mladog Krista koji velikodušno udjeljuje blagoslov. Kristov je vladarski status naznačen upotrebom grimiza, boje carske odjeće (čime je lik Krista povezan s carem), a plava boja simbolizira nebo i raj. Bizantinci su boje birali i po njihovoj sposobnosti da reflektiraju svjetlost. U bizantskim se crkvama svjetlo koje ulazi kroz prozore na gornjim razinama usmjeravalo na mozaike načinjene od stakla i visoko reflektirajućih zlatnih i obojenih keramičkih pločica. Mozaici su prekrivali zidove i podove hvatajući i raspršujući svjetlost te stvarajući blistav, prikladno mističan efekt. Zlatne su pločice mozaika trebale osvjetljavati slike „iznutra“, a njihova je uloga bila stvoriti iluziju, na primjer, da svetcu s mozaika na kupoli izlaze iz zlatne pozadine i prilaze promatraču.

Bizantskom umjetnosti vladao je snažan osjećaj reda, zahvaljujući kojem je Bizantsko Carstvo i opstalo više od tisuću godina. Matematika, teorija brojeva i geometrija bile su najcjeljenije znanosti, a većina je umjetnika posjedovala praktično znanje osnova geometrije i mjerenja. *Borradaileov* triptih, primjer je matematičke simetrije. Načinjen od bjelokosti, triptih prikazuje Krista na križu; dva anđela lebde pokraj njegove glave, a dva arkandžela, Mihael i Gabrijel, smještene su na vrh bočnih panela. Pod križem stoje Djevica Marija i sveti Ivan Evanđelist, četiri su para svetaca simetrično raspoređena na bočnim panelima triptiha. Smatralo se da ovakav egzaktni sklad pomiruje i ujedinijuje napetosti u kršćanskoj dogmi, poput one o Svetom Trojstvu. Simetrija i harmonija, kojima matematika daje racionalan, razumljiv oblik, smiruju duh izmučen sumnjama, a umjetnost je vidljiv, opipljiv i pristupačan izraz duha.

Bizantsko poimanje ljepote zasniva se na strogoj hijerarhiji. U središtu je pozornosti Kristov lik. Njegovo je lice s vremenom postajalo sve zrelije, prikazivao se s bradom te kako gleda izravno u promatrača. Ostale su figure smještene pokraj ili ispod njega, ovisno o statusu, ilustrirajući središnju kršćansku dogmu o odnosu „Jednoga“ prema mnogima. Plošnost prikaza i smještaj figura osnažuju ideju o nepromjenjivoj prirodi njihovih međudnosa.



Slika 22. Borradaileov triptih, 10.st., nepoznati umjetnik, bjelokost; 27x15,5 cm; Britanski muzej,

Riječ „ikona“ potječe od grčke riječi *eikon*, što znači „slika“. U bizantskoj teologiji ikona je veza između ljudskog i božanskog, omogućuje promatraču izravnu komunikaciju sa svetom osobom koju prikazuje. Bizantske ikone vuku podrijetlo iz *acheiropoieta*, slika koje, kako se govorilo, „nije stvorila ljudska ruka“, nego božanska intervencija. Termin se isprva odnosio na slike Kristova lica očuvane na platnu, koje su postale prototip svih kasnijih ikona. Ove su se „čudesne“ ikone iznimno štovale u Bizantu, a imale su i liturgijsku svrhu. Ikone izrađene ljudskom rukom, koje su nastajale diljem istočne Europe, najčešće su bile drvene ploče s prikazom Krista, Djevice Marije i svetaca. Novogorodska je škola slijedila bizantsku tradiciju, ali je uvela slikanje svjetlijim bojama, oblici su bili još plošniji. Uz tehniku slikanja na dasci, novogorodski su se umjetnici koristili i drugim tehnikama i materijalima kao što su bjelokost, mramor, metal, mozaik i tekstil. Bjelokost je bila jedna od najcjenjenijih plemenitih materijala, a u Bizantsko se Carstvo uvozila iz istočne Afrike, preko Egipta. Od nje su se izrađivali predmeti velike vrijednosti, s religioznom ili svjetovnom svrhom, kao što su ikone, pikside (kutije s poklopcem ukrašene rezbarijama s pogonskom ili kršćanskom tematikom), konzularni diptisi (dvije međusobno povezane bjelokosne ploče kojima se najavljuje nominacija pojedinca za titulu konzula) i kutije. Neki su od ovih luksuznih predmeta, kao što je *Barberinijeva* bjelokost iz 6.st., koja se čuva u pariškom muzeju Louvre, bili ukrašeni izvanrednim rezbarijama s prizorima iz religioznog i carskog života.

U posljednjem razdoblju bizantske umjetnosti slikari poput Giovannija Cimabuea (oko 1240. – 1302.) napustili su ustaljena pravila u korist naturalizma, koji je postao još očitiji na slikama Cimabueova slavnog učenika Giotta (oko 1270. – 1337.). na Cimabueovim ikonama, kao što je *Madona s djetetom na prijestolju*, likovi imaju nježniji izraz lica i prirodnije geste od likova na djelima njegovih prethodnika. Ortodoksno je kršćanstvo poticalo izradu ikona u Grčkoj i drugdje. Vodeći slikari ikona koji su slijedili bizantsku tradiciju bili su Teofan Grk (oko 1340. – oko 1410.) i njegov nekadašnji pomoćnik Andrej Rubljov (oko 1360. – 1430.) Nakon pada Konstantinopola 1453. godine, Rusija je postala nasljednica bizantske civilizacije. U ruskoj su umjetnosti figure tanke i izdužene, a sadržaj je slika emotivniji. Ruske su ikone podsjetnik na to da je bizantska umjetnost bila moćan saveznik kršćanske doktrine i prakse te da su njezina povijest i nasljeđe neraskidivo povezani s razvojem kršćanstva.

U skladu s bizantskim poštovanjem hijerarhije i simetrije, umjetnost i arhitektura stvaraju harmonično, smireno okruženje koje potiče na razmišljanje, što je svojstveno bizantskim crkvama.

### 2.4.3. IKONE

Ikona se unatoč nekim utjecajima bitno razlikuje od zidnog ili knjižnog slikarstva. Ona teži za tim da uspostavi vezu između čovjeka i Boga jer ona je ponajprije sadašnjost božanskoga. Bog je poprimio ljudski lik kad je poslao Krista u svijet da spašava ljude. Tajne nastanka tijela i spasenja opravdavaju u potpunosti kult slika koji je veoma star i može se pratiti sve do kraja antike. Portreti mrtvaca iz Faiyuma (Egipat) koji su naslikani na drvu sarkofaga utoliko su precizniji ikona što pokušavaju umaći stvarnosti i dospjeti u drugi svijet koji se nalazi iza prividnoga svijeta. Negdje istodobno u 4. stoljeću razvija se na Istoku kult relikvija. No na žalost iz tog razdoblja očuvano je vrlo malo djela, a prve pojedinačne ikone iz 5. i 6. stoljeća potječu velikim dijelom iz samostana Svete Katarine na brdu Sinaju. Ikone su naslikane u tehnici enkaustike kod koje se boje ugušćuju voskom.

Ostali očuvani primjerci potječu iz 10. i 11. stoljeća, ali umjetnički procvat slikarstva ikona označava doba vladanja Paleologa (13., 14., i 15. stoljeće) u Bizantu i u slavenskim zemljama, Bugarskoj i Rusiji. Nakon ikonoklastične krize (730. – 843.) ikone se slikaju na drvu (lipe ili čempresa). Umjetnik lagano izdubljuje površinu komada drva i nanosi sloj gipsa i ljepila. Upotrijebljene su prirodne boje u prahu koji se otapaju u vodi i žumancu.

Valjda razlikovati nekoliko vrsta ikona ovisno o namjeni. Ona je ponajprije kulturni predmet. Još danas igra važnu ulogu u liturgiji u zemljama pravoslavne vjere. Misa se održava ispred ikone koja odgovara blagdanu toga dana, a oko nje su upaljene svijeće. Svaka crkva posjeduje dakako ikonu koja prikazuje njezina sveca zaštitnika. Ali ikona ispunjava i druge funkcije. Kao zavjetni predmet ona je dio duhovnoga života svakoga pojedinca, bilo kod kuće ili na putovanjima, za razliku od fresaka i mozaika koji se nalaze u svetištu i pozivaju vjernike na dijalog s njima. Svatko može uspostaviti vezu s Bogom promatrajući sliku.

#### 2.4.3.1. KRIZA IKONA – IKONOKLAZAM

Na početku 8. stoljeća dolazi do krize slikoborbe, a bizantska umjetnost trpi gubitke koji se nikada više ne mogu nadoknaditi. Godine 726. Car Leon III. Zabranjuje upotrebu ikona, tj. slika svetaca, osuđujući taj kult kao idolopoklonstvo, bogohuljenje i krivo vjerstvo. Nedvojbeno se potkraj 7. stoljeća očituje tendencija da se nade jače usredotočuju na čaranja i čuda, a kult slika se također intenzivira. No protumjere vode do katastrofalnih posljedica. Mozaici se gotovo posve uništavaju. Crkvene freske se na groteskan način prikrivaju grafitima koji prikazuju mrkve, repe i glave cvjetače. Napuštanjem sakralnih motiva posezalo se za seoskim motivima, prirode, motivima lova, svakodnevice ili apstraktne ornamentike.

» Devetnaestoga veljače 843. god. nakon jednog i pol stoljeća grubih i okrutnih borbi završio je spor pobjedom štovalaca slika. Svečani *Te Deum* uz pratnju impresivne procesije svijeća i slika slavi njezin kraj « (Rene Guerdan).

#### 2.4.4. MOZAIK

Dematerijalizacija nalazi svoj savršen izraz u mozaiku koji će postati najvažnijom umjetničkom vrstom Bizantskoga Carstva i čije se značenje ni danas još ne može točno procijeniti. Bizantski je mozaik posve podređen temeljnoj ideji kršćanske religije.

Šarene kockice od stakla ili emajla koje se upotrebljavaju u bizantskom mozaiku i općenito vrlo se jasno ističu u strukturi likova kao elementi koji pridonose predodžbi o transcendenciji » stvarne slike «, umjesto da oponašaju ili prikazuju prividnu stvarnost koja podliježe kronološkom slijedu vremena i konvencijama.

Mozaik je doživio zlatno razdoblje u Bizantu (prije toga je široku upotrebu imao u Grčkoj i Rimu), pa iako se kasnije koristio, manje je bivao zastupljen nego neke druge, jednostavnije slikarske tehnike. Postao je posvuda prisutan u carskim i sakralnim građevinama. Još od drevnih (antičkih) vremena poznata su nam dva načina izvedbe mozaika:

*Opus tessellatum* – sastavljen od kamenih kockica (nisu uvijek istih dimenzija) a između kockica vidljiv je vezivni materijal (tzv. fuge)

*Opus vermiculatum* – sastavljen od sitnijih kockica, međusobno tijesno povezanih, tako da se jedva vide ivice i međuprostori između njih. Kockice su uglavnom iste veličine, a izrađene su od kamena, stakla ili glaziranih odlomaka keramike.

Osim „običnog“ mozaika, postoji i tehnika mikromozaike, mnogo složenija, iste osnove, no puno dojmljivijih rezultata, rezervirana samo za iznimno uporne i strpljive, koji ne žale izgubiti vrijeme kako bi postigli što dojmljiviji rezultat.

Mozaik se može promatrati i kao kronika, tj. kao zbirka izvještaja u vremenskom slijedu, jer carstvo se sastoji od mnoštva najrazličitijih zemalja i regija kao što su Italija, Sicilija, Grčka, Konstantinopol, Srednji istok i sjeverna Afrika.

Mozaici označavaju prekretnicu u prikazivanju - figurativni likovi s frontalnom kompozicijom, izrazito plošni i simetrični, te dostojanstvene smirene geste.

Mozaična je umjetnost ponajprije » umjetnost izraza čistom bojom «. duboki plavi i ljubičasti tonovi, krvavocrvena boja i ostali crveni tonovi primjenjuju se najčešće, jer imaju najviše simboličke snage, kontrastiraju s rimskim pastelnim i okerskim tonovima koji se posljednji put nalaze u katakombama.

Ova umjetnost boje – koja je nužna kako bi se oživio » drugi svijet « - razvit će se poslije u disonanciju tonova boje koja neposredno nadahnuti Španjolskog slikara El Greca, velikoga mistika 16. st. Kristalna boja mozaika dolazi tre nutačno do izražaja zbog refleksa sunčanog svjetla na kockice.



Sjaj justinijanske umjetnosti može se najbolje očitati na mozaicima crkve *San Vitale* (525. – 548.) u Ravenni. Car Justinijan i njegova žena Teodora, jedno nasuprot drugome, okruženi visokom pratnjom, prinose u apside darove veličanstvenom Isusu.



Slika 23. Sjeverni zid apsida *San Vitalea* u Ravenni nosi mozaik (548.) koji prikazuje cara Justinijana i njegovu pratnju.



Slika 24. Drugi mozaik u apside u *San Vitaleu* prikazuje caricu Teodoru s njezinim dvorskim damama, jedno od remek – djela iz Justinijanova doba.

» Umjetnici mozaika iz Ravenne ne predstavljaju ni ono što vide ni teatralni fragment svijeta koji ih okružuje, već svjesno – negaciju prolaznoga. Njihov stil nastaje kao toliki drugi stilski pravci na Istoku iz nužnosti da se prikaže ono što se racionalno ne može prikazati, naime da se pokaže ono nadljudsko pomoću ljudskoga – ne sam svijet već ono što je u svijetu ili izvan njega vrijedno da bude prikazano « (Andre Malraux).

Zato su prizori strukturirani na zlatnoj pozadini i površini tla raznih nijansa zelenih tonova i to nasumce bez pozivanja na neko određeno mjesto. Na slici teodore možemo prepoznati iluziju interijera s komadima tkanina na crnoj nestvarnoj podlozi. Vrlo hijeratične, pretjerano izdužene figure čini se kao da lebde na ovim konvencionalnim pozadinama. Njihove lagane bestežinske noge presijecaju se ne brinući se nimalo za perspektivu jer zadaća umjetnika nije bila da stvara zemaljski prostor. Dugačka i raskošna ruha živih boja kao što su crna, bijela, zelena, narančasta, plava i zlatna, čije su konture ucrtane tamnijim rubovima, padaju u pravilnim, krutim i shematiziranim naborima. Likovi se drže svečano i ukočeno, a carski je par, iako svemoćan na zemlji, podređen Pantokratoru poput svih ostalih likova.

Bizantski mozaik s osobinama hijeratizma, shematizma i kromatizma zbog svoje iracionalne tematike posve je vezan na priručnik jezika oblika i na nemogućnost da se plastični način prikazivanja reducira na racionalnu sliku. Taj svijet nije ni fantastičan ni fiktivan već je zbog svojih simboličnih načina izražavanja »istinski«. Manifestira se uz pomoć izmišljene vanjske slike koja se, međutim, može priopćiti, no ona ima izvanredno, nikad shvaćeno značenje, neku vrstu duševnoga jezika i otkrivenje božanske ljubavi neusporedivo čak i sa židovskom porukom. Ta ljubav prekoračuje ljudsko razumijevanje i ne može se svesti na ljudske osjećaje.

#### 2.4.4.1. TEHNOLOGIJA IZRADE

Počinje kad je skica u boji prenesena na karton. Slika na kartonu je bez suvišnih i sitnih detalja jer se oni u mozaiku vrlo teško mogu izvesti. Kockice se tada biraju po načelu najpogodnije boje i oblika (uglavnom najravnijom stranom) te se lijepe na određeno mjesto slike ljepljom topivom u vodi (metilceluloza – ljepljivo za zidne tapete, tutkalo...). Između kockica se ostavljaju razmaci do 1 mm u koje će kasnije ući vezivo.

Kad se slaganje završi, pripremi se okvir dimenzija mozaika, s letvicama višim od debljine kockica za jedan centimetar, na čijoj je unutarnjoj strani razapeta žičana mreža, koja ima ulogu armature za žbuku (ili bilo koje vezivo koje kasnije ispunjava taj prostor). Pripremljeni mozaik treba prethodno navlažiti da ne bi naglo povukao vlagu iz veziva i time ga oslabio, što bi dovelo do pucanja. Kao vezivo mozaičkih kockica obično se koristi cementna pasta miješana u omjeru 2:1 (2 dijela opranog suhog pijeska i 1 dijela cementa). Voda se dodaje dok se ne dobije masa koja je toliko mokra da se na površini izlučuje tanak sloj vode ako je tučemo zidarskom žlicom. Kad se radi s tanjim kockicama, kao vezivo se može koristiti i keramičko ljepljivo. Vezivom se mozaik prelije do visine okvira. Kad se vezivo stvrdne mozaik se okrene, očisti od papira i ljepljiva toplom vodom i četkom. Kod ugrađivanja mozaika na zid potrebno je zidnu površinu učiniti hrapavom, ako ona takva već sama po sebi nije. Zatim je potrebno nanijeti cementno vezivo pripremljeno od cementa i suhog pijeska u omjeru 1:3, u debljini većoj od debljine mozaičkih kamenčića. Složeni mozaik ili dijelove mozaika premažemo cementnom pastom pripremljenom od cementa i vode u omjeru 1:1. Mozaik se potom utiskuje u svježu cementnu žbuku. Kad je cijeli mozaik postavljen na zid, papir se navlaži vodom i skine, a tek drugi dan ispiru se četkama i vrše se korekture. Suhi mozaik moguće je i polirati, a to se izvodi voštanom pastom.

Kockice dobivaju boju od metalnih oksida koji se miješaju s rastaljenim staklom osim zlatnih i srebrnih kockica. One se prevlače vrlo tankim listićima zlata i srebra i na kraju tankim slojem stakla.

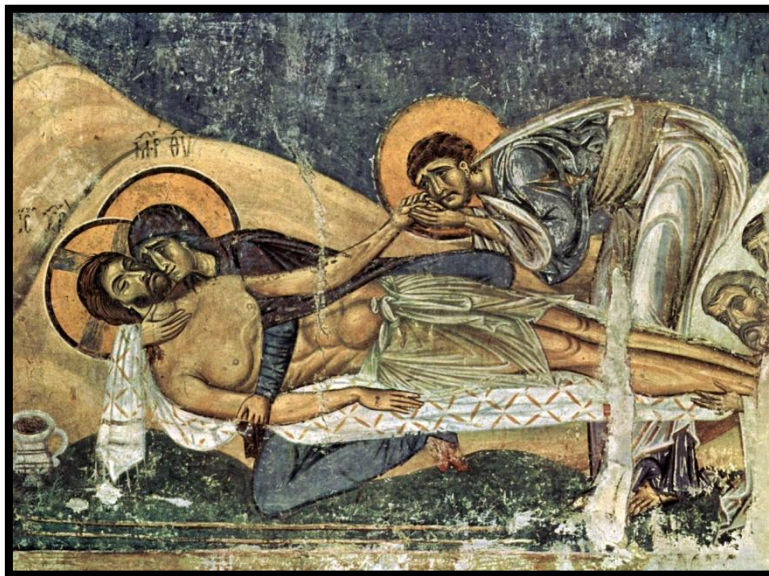


#### 2.4.5. FRESKE

Freska je tehnika zidnog slikarstva. Slika se bojama otpornim na vapno, koje se rastapaju u vodi, po svježem sloju žbuke. Boja se suši istovremeno s podlogom i tako se nerazdvojno povezuje s njom. Rad na svježoj žbuci zahtijeva brzinu i sigurnost jer se naknadne promjene mogu izvršiti tek tako da se ukloni čitav sloj žbuke i da se zamijeni novim slojem. Zato su slikari prethodno izrađivali crtež na kartonu koji se u mjeri slagao s konačnim djelom i prenosili obrise na svježju žbuku.

Postoji još jedna varijanta fresko – tehnike, a ona se zove *al secco* (tal. na suho). Boja se nanosi na osušenu žbuku, koja se prije slikanja osveži gašenim vapnom. Stapanje boje s podlogom nije tako potpuno i zato dolazi do znatnih oštećenja.

Unatoč znatnoj količini i velikoj raznolikosti fresaka rasutih po carstvu one su tek blijedi odsjaj mozaika, glavne umjetničke izražajne forme u Bizantu. No freska ipak ima vremenski, a poglavito prostorni vlastiti razvoj u različitim dijelovima carstva.



Slika 25. Freska *Piete* u crkvi sv. Pantelejmona u Nerezima u Makedoniji

Važna etapa u povijesti europskoga slikarstva su freske (1164.) crkve u Nerezima u blizini Skopja u Makedoniji. One označavaju izvanrednu promjenu u religioznoj umjetnosti toga razdoblja. Među likovima vlada povezanost koja se može gotovo fizički osjetiti. Djeвица koja kleči na slici *Piete* obju mljuje rukama što pružaju utjehu nepomičnom Kristovom tijelu. Nježne i zaštitničke majčine kretnje duboko su ljudske. Bolom ispunjen i potresan Marijin pogled nije više bizantski i nije usmjeren na njezina sina kojega nikad nije napustila. Krist nosi masku smrti, a lik s desne strane, posve utonuo u bol, hvata ga lagano za ruku. Patetika i dramatična nježnost ovog prizora udaljuju ga od bizantske nepotresenosti i vode u pravcu ekspresionizma koji sve više uzima maha u srednjoj i zapadnoj Europi.



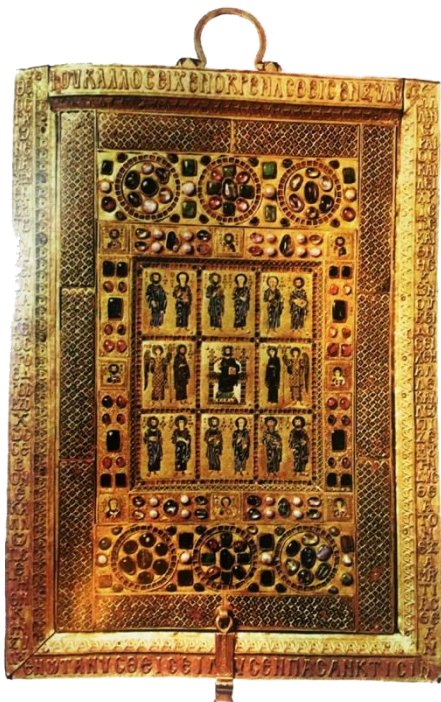
## 2.4.6. KNJIŽNO SLIKARSTVO

Usporedno s ikonama razvija se u Bizantu umjetnost koja dotiče druge »pokretne predmete« : knjižno slikarstvo rukopisa. No ono se ne smije zamijeniti potpuno dekorativnom umjetnošću. »Riječ ukrašavanje čini osjećaj koji nadahnjuje knjižno slikarstvo i njegovu kreaciju nerazumljivim«. Jer »umjetnost ne postaje dekorativnom tako što ukrašava, već tako što se usmjerava isključivo prema užitku za oko« (Andre Malraux).

Knjižno slikarstvo prati općenito tekstove poput psalama, evanđelja i tako dalje, ali nije tek jednostavna ilustracija. Njegova je uloga ponajprije religiozno funkcionalizirana jer »knjiga se obraća Bogu«. Jednako kao i mozaik, freska ili ikona mora hvaliti i minijaturu Boga i obraćati se vjernicima. Ta umjetnost pokušava hvaliti slavu Boga novim slikovnim izražajnim sredstvom koje se razlikuje od ostalih, no razvija se usporedno slijedeći vlastite zakonitosti.

Već od drugog tisućljeća prije Krista Egipćani oslikavaju rubove svojih knjiga mrtvih od papirusa. Ovaj se izum širi dalje stoljećima preko grčko – rimske kulture sve do Konstantinopola. Njegov se oblik mijenja. Od papirusa postaje pergament, tj. svitak dugačak više metara koji se u prvom i drugom stoljeću posije Krista odmatao po dužini; zatim slijedi kodeks, knjiga koja ima pravokutne ili kvadratne stranice.

U Konstantinovo doba razvija se knjižno slikarstvo u prirodoslovnim tekstovima (botanika, zoologija, astronomija, lov, poljodjelstvo), književno – znanstvenim tekstovima (povijest, epika, dramatika, poezija) i religioznim tekstovima (Stari i Novi zavjet), jer u svim dijelovima zemlje izbija živa i temeljna potreba da se izrazi božanska tajna. Poput mozaika i knjižno slikarstvo traži vlastiti stil, a njegovo djelo čini se da je više eklektičko nego jedinstveno.



Slika 26. Kao plijen nekoga križara ovaj je relikvijar dospio 1204. God. iz Konstantinopola u Njemačku gdje još danas pripada riznici katedrale u Limburgu



Slika 27. Korice knjige s arkanđelom. Zlato s umecima i cloisonné emaljom. 11. stoljeće. Visina 48 cm. Venecija, Sv. Marko, riznica katedrale

#### 2.4.7. KAMENA SKULPTURA 6. STOLJEĆA U ISTRI

Opis kamene skulpture koju možemo datirati u 6.st. jedan je od najznačajnijih pokazatelja bizantske prisutnosti i „bizantskog faktora“ u formiranju likovnog jezika na istarskom području. Dok u graditeljstvu majstori većinom zadržavaju tradicionalni slog, a u slikarskim i dekorativnim tehnikama pokazuju potpuno preuzimanje vanjskih utjecaja, u skulpturi nalazimo prožimanje jednog i drugog elementa, dakle importa, djelovanja stranih majstora i djelovanja lokalnih majstora koji su kopirali prikazane im uzorke. Kamenoklesanje u Istri ima dugu tradiciju, pa predstavlja medij u kojem nalazimo najbrojnije dokaze neprekinutog umjetničkog stvaranja i promjena stilskih obilježja pojedinog razdoblja. U razdoblju 4. I 5. St. proizvodnja kamena slabi, upravo iz tog razdoblja nedostaje elemenata koji bi ukazali na slijed razvoja tehnika, likovnog i ikonografskog jezika. Utvrđivanje kronologije u Istri su se sačuvali u malom broju i ulomcima koji pokazuju skromne dosege. Dokaz su, međutim, da kamenoklesarska djelatnost ne zamire sve do dolaska Bizanta i novog impetusa kamenoklesarstvu u 6. st.

Dok je skulpturalni materijal urbanih cjelina relativno dobro obrađen, ruralni je istarski prostor slabo istražen. Djelomično zbog nepovoljnih povijesnih prilika, česte reupotrebe kamena, uništenja kamene skulpture, a djelomično i zbog izgubljenih "veza" s izvornim prostorom zbog preseljenja u muzejske depoe. Dio je korpusa ipak prepoznatljiv i ukazuje na lošiju kakvoću izvedbe, te na preuzimanje ikonografskih rješenja u skromnijim interpretacijama. Podrobnija tipološko – ikonografska usporedba s materijalom drugih, bliskih prostora pokazuje sličnosti, temeljne osobine i zakonitosti u kompozicijama. Prevladava prepoznatljiv izbor motiva: križ, najčešće otvorenih krakova, biljni motivi poput vinove loze i akantusa ali u stiliziranoj izvedbi, rozete i uski repertorij životinjskih likova. Prepoznaje se poštivanje centričnosti, simetričnosti i geometrizacije, što ovu skulpturu postavlja unutar ranobizantskog opusa.

Kapiteli u kompleksu Eufrazijeve crkvenog sklopa pripadaju različitim tipološkim grupama:

1. Kompozitni kapitel s bizantskim akantusom
2. Kompozitni teodozijanski kapitel s fino nazubljenim akantusovim listovima
3. Impost kapitel s vegetabilnom dekoracijom
4. Kapitel u dvije zone s vegetabilnim ukrasom i životinjskim likovima



Slika 28. Poreč, Eufrazijeva bazilika, impost kapiteli s vegetabilnom dekoracijom, 6.st.



Slika 29. Impost, kapitel iz bazilike u Amoriumu u Antiohiji, mramor, 6.st., Istanbul, Arheološki muzej





Slika 30. Poreč, Eufrazijeva bazilika, impost kapitel s vegetabilnom dekoracijom



Slika 31. Ravenna, San Vitale, impost kapitel s vegetabilnom dekoracijom

Primjer zanimljive podvarijante dvozonskog kapitela sa životinjskim likovima nalazi se u pulskom muzeju, a potječe iz katedrale u Puli. U donjem se dijelu nalazi košarasti plašt koji zatvara kalathos sačinjen od troprutih, isprepletenih traka čiji su romboidni međuprostori perforirani. Donji dio "košare" oslanja se na prsten od dvostrukog niza dijagonalno postavljenih, vrlo stiliziranih bršljanovih listića, dok gornji dio završava prstenom profiliranim horizontalnom linijom po cijeloj dužini. U kutovima se nalaze četiri ptičje figure, golubice ili orlovi, zaobljenih mesnatih forme bez detaljnije obrade uz iznimku lagano profiliranih krila. Figure su oštećene, a neukrašen prostor između njih doima se nedovršenim. Ovakav tip kapitela podrazumijeva ukras izveden u visokom reljefu i postavljenom po sredini svake stranice. Na to ukazuju istaci na gornjem prstenu "košare", kao i oni po sredini svake stranice abakusa, ali i crtež iz 19.st., na kojem je još vidljiv ukras – vijenac od lovorova ili bršljanova lišća. Takav ukras nije rijedak na ovoj grupi kapitela, iako se češće nalazi prikaz roga obilja ili križ. Ovakvi su kapiteli bili rašireni na cijelom prostoru Carstva od 6.st., a proizvodnja im je pojačana za Justinijanovo doba. Različite varijante i izostanak iz masovne proizvodnje govore u prilog velikoj vrijednosti ovih kapitela, koji su se obično postavljali na istaknutija mjesta u crkvenom prostoru.



Slika 32. Pula, dvozonski kapitel (krstionica katedralnog kompleksa?), mramor, 6.st., Arheološki muzej Istre  
XXX

### **3. PROJEKT I REALIZACIJA**

Trošnost, kratkotrajnost i bezvrijednost nisu atributi lako spojivi s idejom nakita, barem ne u okruženju naviklom na tradicionalne pristupe koji se mijenjaju teško i sporo, ako uopće. Kao i u modi, arhitekturi i drugim kreativnim područjima, i u nakitu postoji velik repertoar stvorenih oblika. Dizajnirani predmet proizvod je percepcije, složene aktivnosti kojoj je i zadatak funkcionalnost. „Dizajn je kombinacija odraza i prakse. Odraza u smislu izravne opservacije onoga što je stvoreno tom aktivnošću i s druge strane odmak, potrebnog kako bi se spoznala individualna produkcija zavisna od fenomena vremena u kojem se djeluje“, mišljenje je M. Schmalriedea koji precizno određuje problematiku s kojom se susreću suvremeni umjetnici. Ukrašavanje se, naime, više ne odnosi na tradicionalno zadovoljavanje zahtjeva korisnika, već se tumači kao sinteza nošenja, samozapažanja i promatranja izvana. Oblik postaje simbolom, znakom pristajanja na sudjelovanje u refleksiji stvarnosti. U ovoj realizaciji tj. inspiraciji spoj materijalnog i božanskog u nama. Štjući naša tijela i duh poput ikona u bizantsko doba.

Dok nakit neki kritičari komentiraju u kontekstu nove slobode izbora materijala, novog načina vrednovanja i društvene relevantnosti. Veza je to s djetinjstvom, prvim iskustvima što smo ih stjecali prema nakitu, preobrazbama i preuzimanju izmišljenih identiteta usklađenih s bojama trenutačnih raspoloženja i modnih detalja. Inertna publika uglavnom se zadovoljava općim obrascima pomoću kojih se ugrađivala u sustav koji nije poticao inovativnost, eksperiment, odnosno individualan pristup oblikovanju.

#### **3.1. KREATIVNI PROCES I KOLEKCIJA**

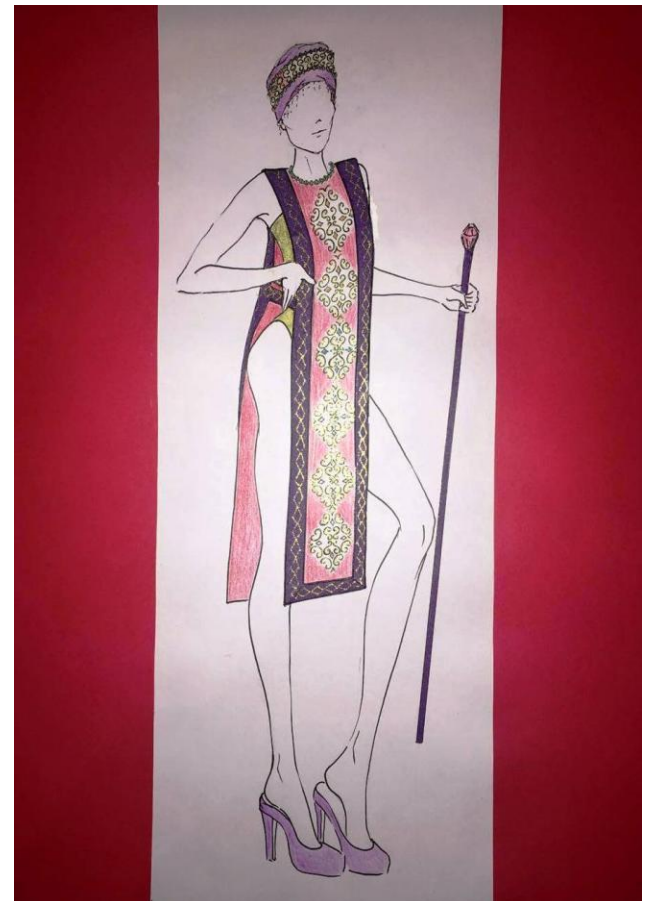
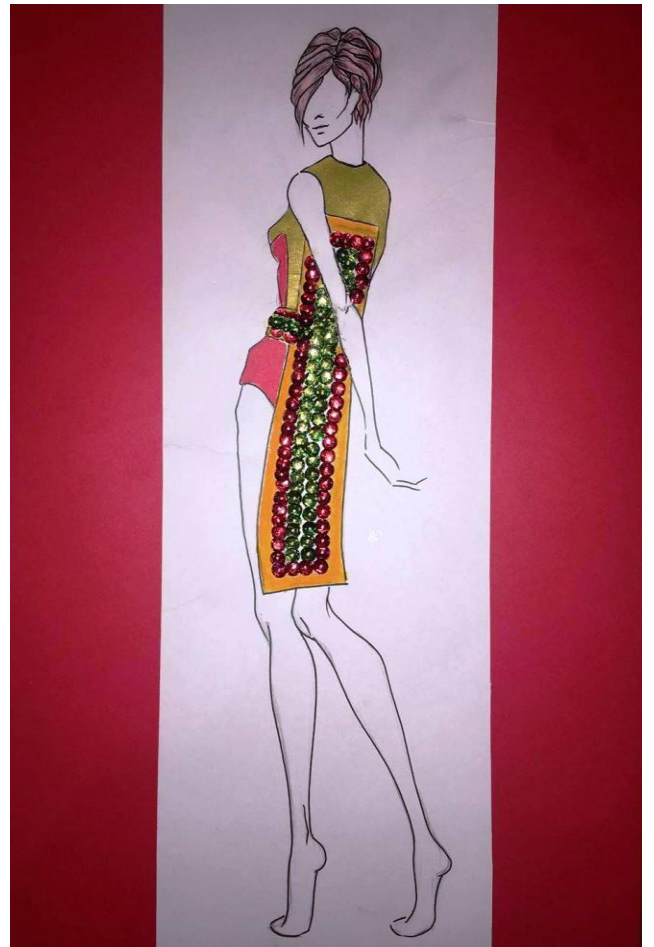
Kolekcija se sastoji od 13 modela, idejno i stilski povezana i usklađena. Po vrsti oblikovanja svrstava se u visoki pret-a-porter zbog skulpturalnosti ali i nosivosti modela. Naglasak kolekcije je na detaljima koji podsjećaju na nakit, i materijalu koji prati određenu temu Bizanta, što najčešće uključuje vitice, rozete, pojava svetaca (u ovom slučaju anđela), na modelima prevladava zlatna boja, koja se u Bizantskom carstvu vrlo često upotrebljavala. Kolekcija je namijenjena za posebne prilike, svečanosti, tematske zabave, a dio kolekcije se može čak i svakodnevno nositi, kao što je nakit koji je zamišljen da se može i skinuti s odjeće, pa se stoga može i kombinirati s drugim odjevnim predmetima.

## Primjer 1. – 5.

Svi modeli su jednodijelni. Značajniji utjecaj Bizanta prepoznat je u pojedinim tipovima ranosrednjovjekovnih sakralnih objekata. U razmatranje stoga uzimam nekoliko vrsta predmeta, uglavnom odatih poznatih i publiciranih, koje pripadaju upravo bizantskom razdoblju i na koje je vrijedno ponovno skrenuti pažnju. To su pektoralni i relikvijarni križevi i pojedini oblici nakita (naušnice, ogrlice), koje sam ukomponirala u nakit koji može biti dio odjevne kombinacije. Pridržavala sam se simetrije, harmonije, također naglašavam simboličan način izražavanja. Inspirirao me mozaik za ovaj dio kolekcije, stoga se koristim ljuskicama u zamjenu za staklo i keramiku koja je korištena u njihovom doba. Naglašavam simboliku boja. Koja je vrlo korištena kod realizacije djela svetaca, te zbog povezanosti s Višim. U ovim odjevnim kombinacijama čovjek se više ne osjeća samo čovjekom, nego je i povezan s Bogom, te zbog toga blista iznutra i izvana. Kako prevladava crvena boja, to je boja vatre i krvi, povezana je sa energijom, snagom, moći, odlučnosti, kao i sa strasti, željom i ljubavi. Crvena je emocionalno intenzivna boja. Crvena boja privlači pozornost i upotreba crvene može instantno usmjeriti pažnju na određeni element. Koncentrirala sam se i na jednostavnost kroja, i geometriju koja je bila vrlo cijenjena u doba Bizantskoga carstva.





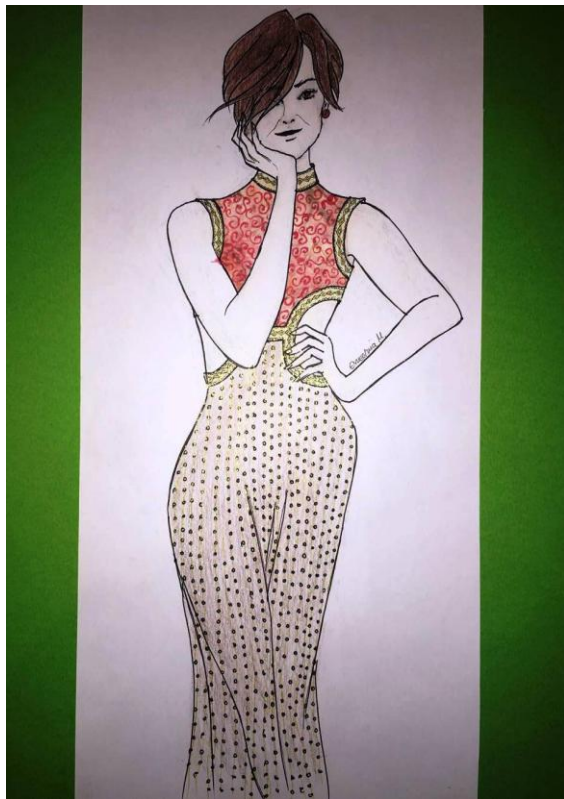
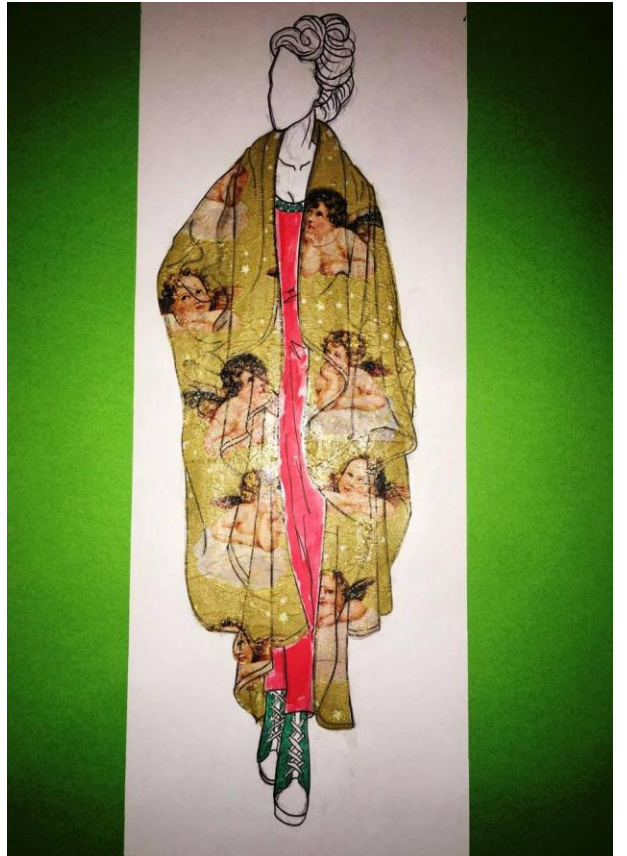
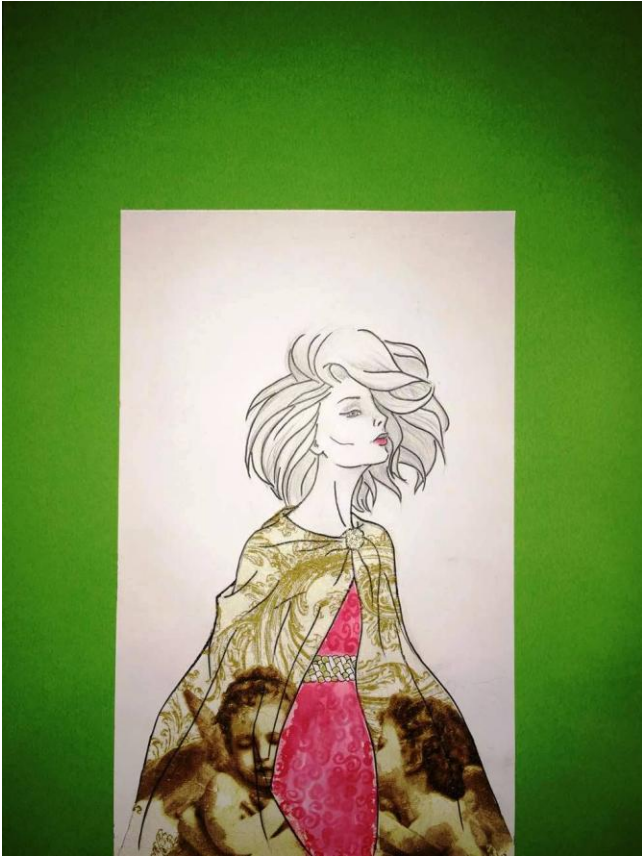


### Primjer 6. – 10.

U ovom dijelu procesa inspiracija mi je bila kamena skulptura. Primjer zanimljive podvarijante dvozonkog kapitela sa košarastim uzorkom koji sam ukomponirala u trake koje tvore na jednom radu X liniju oko tijela, te body koji je isprepleten na takav način, te plašt koji uzorkom anđela daju drugačiji privid i dubinu odjeći, naravno ukomponirani s detaljima dvozonkog kapitela. U ovom dijelu prevladava zelena boja koja je boja prirode. Simbolizira rast, harmoniju, svježinu i plodnost. Zelena ima veliku emocionalnu povezanost sa sigurnošću. Zelena ima ljekovitu moć. Poznata je kao najmirnija boja ljudskom oku, i čak može poboljšati vid, a također djeluje smirujuće, svi važniji detalji su naglašeni zlatnom bojom, pošto nakit prevladava u odjevnoj kompoziciji.







### **Primjer 11. – 13.**

U ovom dijelu procesa prevladavaju detalji, koji su zamišljeni mobilne namjene. Tako mi je ovdje bila inspiracija rozeta, emajl, te simbol ribe „Ihtis“.

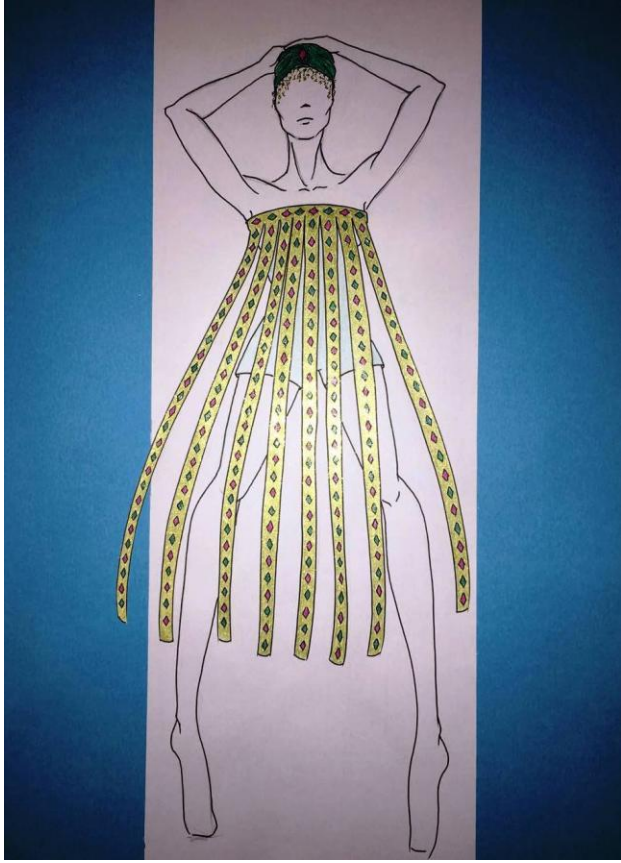
Među stilovima iz kojih crpim inspiraciju pronašla sam u povijesti arhitekture Bizanta, od formalno-stilskih ostvarenja elemenata arhitekture i arhitektonske dekoracije je rozeta, element dekoracije u obliku ružinog cvijeta sa stiliziranim laticama koji se primjenjuje kao ukrasni prozor na crkvama i dvoranama.

Jedan od simbola i inspiracije koji sam spomenula je „Ihtis“ koji predstavlja grčku riječ za ribu i jedan je od najvažnijih ranokršćanskih simbola. Ne samo da se riba pojavljuje u više Isusovih čudesa nego je ihtis preuzet kao akrostih od grčkog izraza “Iēsous Christos Theou Hyios Sōtēr” što znači „Isus Krist, Božji Sin, Spasitelj“.

U ovom dijelu željela sam naglasiti grimiznu boju koja je prikazana na jednom od modela, koja simbolizira čast, kraljevstvo, dostojanstvo, bogatstvo, uzvišenost. Često je prikazivana na mozaicima Isusa Krista i uzvišenih članova carstva.

Također sam ukomponirala plavu boju kao pozadinu koja je korištena na freskama i mozaicima kako bi simbolizirali raj. Tako se često plava boja simbolizira za nebo i mora. Često je povezana sa dubinom i stabilnosti. Simbolizira povjerenje, odanost, mudrost, samopouzdanje, inteligenciju, vjeru, istinu i raj.

Plava se smatra korisnom za um i tijelo. Usporava ljudski metabolizam i stvara smirujući učinak. Plava je snažno povezana s mirom i smirenosti. U heraldici, plava se koristi kao simbol pobožnosti i iskrenosti.



#### 4. ZAKLJUČAK

Počevši proučavati temu završnog rada željela sam postići jednu originalnu kolekciju s daškom ženstvenosti i duhovnosti u materijalizmu nakita. Za inspiraciju sam iz prve imala zamisao mozaik, koji me doveo da bolje istražim to područje, te me vrlo zainteresiralo zbog mnogo simbolike, harmonije, geometrije i simetrije, te zbog same povezanosti između materije, kao što je u ovom slučaju nakit, i duhovnosti koju je također trebalo smjestiti u dio kompozicije slike i prikaza. Bizantinci su cijenili ljepotu, efekt iluzije koju je stvarao sam materijal. Dekoracija je kod njih podrazumijevala raznolikost materijala. Korištene plemenitih materijala i skupocjenost tehnike pobuđivala je posebnu pobožnost. Prikazom osnovnih bizantskih izraza simetrije, centričnosti i analogije u postizanju krajnjeg cilja – naglasak na dogmi i Božjoj prisutnosti u ovom suvremenom dobu. Slikama navodim osobine strogo definiranim okvirom; u mozaiku dekorativnim, višebojnim motivima. Unutar okvira smješta se kompozicijska shema s naglašenim centralnim dijelom u koji se smješta najvažniji motiv, to može biti formiranje poruke, grafičkog simbola, križa i sl., također je na nekima prisutna hijerarhija, koju sam prikazala stupnjevitim slaganjem motiva anđela. Simetrija je također najjednostavniji način percepcije budući da je centralni dio, onaj koji nosi informaciju, naglašen i predstavlja "magnet za oko" od kojeg kreće "čitanje" prikaza. Jednostavnost prikaza prati i izgubljena prostornost, što nije rezultat naglašene plošnosti, rigidnosti i frontalnosti u oblikovanju, već proizlazi iz koncepta prema kojem određeni prikaz prenosi sliku "nebeskoga prostora" koji je neprikaziv. Kolekcija jednostavno komunicira s ljudima, pruža mističnost i magičnost. I kako je zapisao hodočasnik sa Zapada, posjetivši jednu crkvu u Konstantinopolu: " Nisam znao jesam li na nebu ili na zemlji. Ali sam znao da je Bog cijelo vrijeme prisutan u takvoj ljepoti."

## 5. LITERATURA

### Knjige:

1. Marina Baričević; Nakit Vlaste Jarnjak; Nacionalna i sveučilišna knjižnica, Merkur MGM, Zagreb, 2006.
2. Nenad Roban; Nakit; Kratis, Zagreb, 2005.
3. Michele Rowan, Michael Poynder; Jewellery: Reference and Price Guide, NY, 1999.
4. Marina Vicelja Matijašić; Bizant u Istri; ZT Zagrad, Rijeka, 2007.
5. Žarko Dadić; Na razmeđu civilizacija; Izvori, Zagreb, 2013.
6. Christa Schug – Whille; Bizant i njegov svijet; Otokar Keršovani, Rijeka, 1970.
7. Ania Skliar; Bizant; Extrade, Rijeka, 2005.

### Elektronski izvori:

1. <http://www.enciklopedija.hr/natuknica.aspx?id=42837>
2. [http://www.wikiwand.com/sh/Bizantska\\_umjetnost](http://www.wikiwand.com/sh/Bizantska_umjetnost)
3. <https://hr.wikipedia.org/wiki/Mozaik>
4. <https://hr.wikipedia.org/wiki/Freska>
5. <http://www.katesjewelrycorner.com/ema-jl-tehnika-ukrasavanja-nakita/>

### Članak u e-časopisu:

6. [04\\_Maja\\_Petrinec.pdf](#)