

Nomadski motivi u jugoslavenskoj seljačkoj umetnosti.

Mirko Kus-Nikolajev* (Zagreb).

USPOMENI ALBERTA VON LE COQ.

I.

Kada je reč o »orijentalnim« motivima u našoj seljačkoj umetnosti, onda se ovi motivi obično identifikuju sa umetničkim motivima, koje je u naše krajeve doneo islam. Hoću odmah da naglasim, da ovakov sumarni pojam »orijentalnih« motiva etnografski nema nikakvog značenja, jer je tako elastičan, da za njega ne dostaje svaki kriterij. Gotovo jednako je i sa pojmom »islamske« umetnosti. Po svom razvoju i po svojim umetničkim komponentama islamska umetnost nije homogena, ona je u neku ruku završna faza ispreplitanja raznih umetničkih tradicija i tvorevina, koje je islam samo ujedinio, povezao i za njih služio kao neka umetnička kristalizaciona tačka. Treba odmah naglasiti, da se po svom poreklu islamska umetnost sastoji od dve komponente: od etnografske (nomadske) umetnosti i od kulturne umetnosti. Elementi etnografske umetnosti, koji su ovde izrazito nomadskog karaktera, a manifestuju se u ornamentici naroda centralno-azijskog područja, nakalamljeni su na kulturnu umetnost, koja se sastojala iz tipova mezopotamske, perzijske, armenske, indijske i helenističke umetnosti, dakle iz umetničkih područja, kojima su nomadi zagospodovali na svojim zavojevačkim pohodima. Ovo određenje porekla umetničkih forma islama ima zasebno značenje. Kao i kod seobe naroda i njenom uplivu na evropsku kulturnu umetnost i ovde se radi o evidentnom uplivanju nomadske, — etnografske, — umetnosti i o njenom asimiliranju kulturno-umetničkih forma. I upravo u na krštavanju etnografske umetnosti sa kul-

* Crteže za ovu radnju izradila je muzejska slikarica gđa prof. Zdenka Sertić, kojoj se na usluzi i na ovom mestu zahvaljujem.

turnom umetnošću leži i osnovni potez islamske umetnosti uopšte.

Bogati ornamentni motivi svojstveni nomadskoj umetnosti ulaze u sklop kulturne umetnosti, — sa pretežno figuralnom karakteristikom, — i stvaraju onu zasebnu dekorativnu i za islam tipičnu formu umetničkog izživljavanja.

Ako pretpostavimo ispravnost ovih tvrdnja onda je jasno, da nam naziv islamske umetnosti ne daje nikakvu ispravnu sliku o uplivima, koje je ona vršila na našu seljačku umetnost. Može se jedino govoriti o opštim uplivima ali pojedine elemente je teško izlučiti. Za nas se postavlja pitanje je li u našoj seljačkoj umetnosti, u kojoj se odrazuju uplivi islamske umetnosti, moguće odrediti elemente nomadske umetnosti. Dakle ima li u našoj seljačkoj umetnosti motiva, koje je sa sobom doneo islam a koji vuku svoje poreklo iz nomadske umetnosti centralno-azijskog područja?

Naravno, da je danas teško te elemente naći i izlučiti. Već u samoj islamskoj umetnosti su ovi nomadski elementi dovoljno apsorbovani i nivelisani i prekriveni kasnijim slojevima umetničkih upliva. Zato je u svakom pogledu potreban oprez ako se komparacijom nastoje raspoznati ti nomadski elementi i u našoj seljačkoj umetnosti.

Pre nego pređem na daljnja izlaganja, mislim, da je potrebno, da radi konstrukcije samog problema, postavim tri osnovna pitanja, koja zasecaju u okvir ovog prikaza: koji su za nas tipovi umetnosti od značenja; kakav je karakter nomadske umetnosti i u čemu leži bitnost migracije nomadskih motiva na našem terenu. Rešenje ovih triju pitanja rešava i postavljeni problem o uplivima nomadskih motiva na našu seljačku umetnost.

Tipove umetnosti može se razvrstiti prema podeli Strzygowskog,¹ koja je van sumnje unela mnogo jasnosti u pitanje umetničkih karaktera. Prema njegovom shvaćanju raspada se evrazijski kontinent u tri velika područja, u tri zone i to severno područje i južno, koja rastavlja treća zona, područje stepa od Atlantskog do Tihog Okeana. Južno područje obuhvata stara kulturna sedišta. Tamo je za rana usledio prelaz od drvene gradnje kamenoj gradnji i ljudski lik susrećemo već u umetnosti istorijskog doba. Severno područje je dugo ostalo kod drvene gradnje i kod orna-

¹ J. Strzygowski: *Altai-Iran und Völkerwanderung*, Leipzig 1917.

menta (karakteristični nordijski pletenac). Tek srazmerno kasno su severni narodi, na dva mesta svog prodiranja: oko Sredozemnog i Kaspijskog mora, preuzeli pod uplivom južne kulture kamen i ciglu kao i prikazivanje ljudskih likova.

U srednjem području, — u zoni nomada, — gde glavno značenje ima šator i oružje, nisu nikad ni kamen ni drvo imali značenja, kao ni prikazivanje ljudskih likova. Sem na pograničnim delovima ovo je područje do danas ostalo kod upotrebe ornamenta (karakteristična nomadska vitica).

Ako smatramo ispravnom podelu Strzygowskog, — a svi dosadani rezultati ispitivanja pokazuju, da je uistinu ispravna, — onda je dovoljno, da istaknemo, da se u ovom napisu radi samo o nomadskim motivima centralno-azijskog stepsko-pustinjskog područja.

II.

Za poznavanje bitnosti umetničkog izraza nomada bezuslovno je potrebno poznavanje njihove materijalne kulture, odnosno ekonomskih uslova života, koji se u njihovoj umetnosti reflektuju.

Ekonomska podloga života nomadskih naroda u Aziji je stočarstvo i mlekarstvo. Ovo poslednje sam namerno naglasio, jer samo stočarstvo, bez racionalnog iskorištavanja stada, još nije nikakva viša forma privrede. Prema tome nomadski narodi, koji se silom prilika bave i nešto sa ratarstvom, imaju već izvestan kulturni život i određene ekonomske kvalitete, jer nastoje, da iz svog stada, koje predstavlja njihovo blagostanje, izvuku što više koristi, a da ga pri tome po mogućnosti ne umanjuju. Zato je upravo mlekarstvo ona vidna forma stočarske privrede, dok je stočarstvo u kome životinja sama služi za ishranu, tek neka neodređena forma stočarstva, koja se samo po obliku razlikuje od lova.

U vezi sa tim načinom privrede karakteristična je za nomade pokretnost i mobilnost, neprestano, čas brže čas sporije selenje, — radi podesne paše, — iz jednog kraja u drugi i raspadanje u manje patrijarhalno uređene zajednice.² Ta životna i privredna forma nomada oštro se deli od druge privredne forme u Aziji a to je ratarstvo. Dok su ratarski narodi, pokraj velikih političkih potresa, ostali u svojoj suštini konservativni, nepromenljivi i uokvireni u liniji svog sporog razvojnog tempa, kao Kina i Indija, pretežni deo nomada sabirao se u ogromne mase, proizvodio provale, brze i nagle, slične vulkanskim erupcijama, da se nakon kratkog vremena raspadnu u male, bezopasne horde.³ Upravo u toj pokretnosti nomadskih naroda leži i jedan vidni deo njihove

² H. Cunow: Allgemeine Wirtschaftsgeschichte, Berlin 1926.

³ E. Hara-Davan: Džingis-Han kak polkovodec i ego nasledie, Beograd 1929. (ruski).

kulturne misije: prenašanje kulturnih vrednota iz jednog osvojenog područja u drugo. Nomadi su bili posrednici preko kojih su komunicirale kulturne tekovine iz jednog kraja evrazijskog kontinenta u drugi.

Ali posebno značenje svakako imaju autohtone kulturne i umetničke kvalitete nomada. Danas je likvidovano jedno uveštačeno i sterilno shvaćanje kao da su nomadi »barbari«, ljudi bez ili barem sa inferiornim umetničkim životom. Ta stara humanistička shvaćanja su danas već sahranjena. Nomadi su nosioci umetničkih kvaliteta, samo što su one drugog tipa i karaktera, nego što su to tradicionalne forme mediterane umetnosti, koja je do nedavno služila kao isključivo merilo za sve umetničke zasade.

Nomadski tip izrastao na nepreglednim stepama Azije reflektovao je u sebi posebne odlike socijalne zajednice, tipične za nomadske narode. Kao što u patrijarhalnim zajednicama nije od značenja čovek-pojedinac nego zajednica, tako ni u umetnosti njihovoj ne dolazi do izražaja individualna odlika. Tip umetnosti je kolektivan.

Čovek nije objekt umetnosti, ni umetnički doživljaj. Nomadska je umetnost centrifugalna i živi u širokim razmerima u sklopu prirode. Umetnički doživljaj nomadskih naroda izražava se u ornamentu i ta konstatacija je od presudnog značenja za određenje njihove umetnosti. Kao što je južna umetnost izražavala u kiparstvu odlike svog religijskog života, tako nomad u ornamentu manifestuje svoje nutarnje stvaralačke odlike ali uvek u okviru svoje zajednice. I zato ornamenat nije samo dekorativan faktor već i čisti umetnički izraz, koji se naročito izživljava u sitnim rukotvorima (napose metal) i tekstu (naročito ćilimarstvo), tako da se može govoriti o ornamentnom stilu kod nomada. Ekonomska forma života nomadskih naroda daje sankciju toj umetnosti, dok socialna forma čvrsto ograđenih zajednica, podređuje pojedinca običajima, tradicijama zajednice i stvara kolektivni tip umetničkog doživljaja i stvaranja. Svaka umetnička svojina nomada je izraz duhovne zajednice čitave grupe.

Psihološki tip, izrastao na socijalno-ekonomskoj strukturi zajedničke svojine, je kolektivan. Tek socijalno-ekonomska struktura privatne svojine potiskuje pojedinca u vidokrug umetnosti i stvara od njega umetnički objekt. A privatna svojina, kako je nalazimo kod južnih, kulturnih naroda nepoznata je nomadu.

Pokraj toga nisu još kod nomada razvijeni ni oni čisto ekonomski uslovi, koji, pokraj principa privatne svojine, odlučuju formiranje individualističkog shvaćanja i nastrojenja. Kod nomada još nije razgrađena socijalna diferencijacija kao ni deobara, koja je uslovljuje. U koliko se deobara i pokazuje, ona još nije socijalni faktor, koji izmenjuje strukturu zajednice, prelazeći od emocionalnih elemenata kolektivne zajednice do intelektualnih elemenata individualizirane zajednice, kakvu vidimo onde, gde je deobara

postala faktor diferencijacije i individualizacije društva i na ekonomskom i na socijalnom polju.

Ja sam naročito podvukao ovaj kolektivitet duhovnog života kod nomada, koji je karakterističan za sve primitivne umetnosti i koji se odrazuje u umetničkom izrazu, jer je on stvarno jedini ključ za razumevanje nomadske umetnosti.

Tip umetničke produkcije je kućni zanat, dakle produkcija za sopstvenu upotrebu. Ako se ovde i opažaju počeci deobe rada, ta je deoba još previše u okviru tradicija i vezane produkcije a da bi davala kakve veće lične inicijative i jače variranje tradicijama uslovljene tehnike i ukrasa.

Tek kada se kućni zanat, raspadanjem svog socijalnog i ekonomskog okvira, oslobađa i prelazi u slobodni zanat i slobodnu produkciju on prima i formu socijalnog faktora sa svim popratnim pojavama: socijalne diferencijacije, utakmice, tehničkog doterivanja, upotrebe mehaničkih pomagala itd.

Prema tome imamo u nomadskoj umetnosti tri momenta: kolektivni umetnički ideal, primitivni kućni zanat i zatvoreno područje produkcije. Ovi su momenti, koji su između sebe vezani nužnošću istorijskog procesa, karakteristični i za sam umetnički produkt.

Ornamenat je sinteza u kojoj se izživljava umetnički doživljaj nomada sa svom svojom elementarnom osebnosti. Ako nomadsku umetnost hoćemo uporediti sa antiknom umetnošću onda nam antikna umetnost pokazuje zamernu visinu duhovne ravnoteže i smirenosti, dok nomadska umetnost pokazuje sve odlike životne sredine: ona je nemirna, nestaložena, kao da je ispunjena nerešenim upitnicima. Njene ornamentne vrednote su buntovne, nagle, sa ubrzanim ritmom, koji najbolje reproducira vitičasti motiv. Ako se uporedi klasični motiv meandera sa viticom, onda se jasno vidi ogromna različitost u umetničkom izrazu i bez obzira na tehničku zadaću ornamenta u antici i psihološku kod nomada.

III.

Migracija nomadskih umetničkih forma je trajna, to već leži u karakteru života i ekonomskoj nužnosti, koja određuje taj karakter. Govoriti o vremenski određenim migracionim strujama gotovo je nemoguće. Nema sumnje, da su centralnoazijski nomadi već u preistorijsko vreme igrali vidnu ulogu kao posrednici između kultura Evrope i Azije, a pogotovu u doba istorijsko, kada su nam poznati i razni putevi njihovog migriranja. Dovoljno je,

da se spomene samo pitanje Skita,⁴ koje u stvari ni do danas nije potpuno rešeno. Po svoj prilici se ovde radi o skupnom imenu za razna azijska plemena: Sarmate, Avare, Hune, Mongole, koji su pokazali naročitu živahnost u migraciji. Karakteristika njihove umetnosti je stilizacija životinjskog tela i tragove tog načina stilizacije jednako tako nalazimo kod Germana kao i kod Kineza. Kolika je morala biti živahnost u migraciji, da su ta plemena jednako tako svojom autohtonom umetnošću uplivala na krajnjem istočnom kao i na severozapadnom delu evrazijskog kontinenta.

A to je samo jedan slučaj, koji je radi zasebnosti skitske umetnosti, ostavio vidne tragove u umetničkim izrazima i Germana i Kineza.

Od migracijonih struja centralnoazijskih nomada u istorijsko vreme za nas su važne dve: i to jedna u završnoj fazi seobe naroda, koja se posredstvom Madžara zaustavlja u panonskom bazenu i druga koja posredstvom turskog prodiranja dolazi na Balkan. Obe nove migracijone struje donose: jedna ranije sa severa, a druga kasnije sa juga karakteristične centralnoazijske nomadske motive na naš teren.

Nije zadaća ovog napisa, da dadne terensku sliku tih upliva, t. j. da oštro odeli (što bi bilo i nemoguće!) prema geografskim krajevima madžarske uplive od turskih. To je moguće samo u najširim konturama i to onde, gde su se sačuvale uistinu specijalne odlike pojedinih upliva. To naročito vredi za kompoziciju boja i konstrukciju ornamenata. Sa mnogo se sigurnosti može ustvrditi, da je primena vitice rezultat turskog upliva, dok je živost boja upliv Madžara.

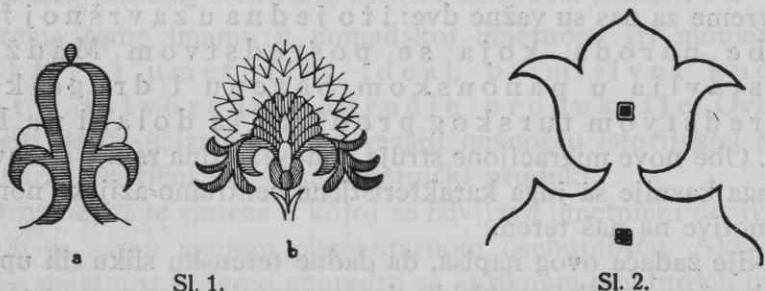
Svakako treba držati u vidu, da za migraciju nomadskih motiva u naše krajeve nije dovoljno, da je se taksira kao rezultat preplavlivanja Balkanskog Poluostrva Turcima. Istina, provalom je Turaka na poluostrvo bilo unešeno i mnogo drugih »orijentalnih« motiva ali treba držati u vidu, da je mnogo orijentalnih motiva bilo već pre na poluostrvu i to bilo kao ostatak rimske antikne dekadanse, bilo posle posredstvom vizantijske umetnosti, bilo

⁴ Nandor Fettich: La trouvaille scythe de Zöldhalompuszta (Archeologia Hungarica sv. III.), Budapest 1928. — Gregor Boroffka: Das Kunstgewerbe der Skythen, Geschichte des Kunstgewerbes I., Berlin 1928.

konačno posretstvom i same ranohrišćanske umetnosti.

Danas nema sumnje, da je ranohrišćanska kao i vizantijska umetnost delovala na islamsku umetnost, kao što u islamskoj umetnosti nalazimo i elemente helenske umetnosti. U tom su pogledu vrlo uverljivi dokazi A. Riegla, da je karakteristična islamska arabeska potekla od akantusa: »Akantus antike se gubi u vizantijskoj umetnosti, njegova se individualnost raspada u niz delova. List se više ne grana sa vitice već prolazi kroz viticu i s njom se sraštava. Dok su u antici bili cvet i list kao i u prirodi završetak stabljike, prodire u vizantijskoj umetnosti list viticu i započinje da uzorak nastavlja preko lista.⁵

Ali jednako tako nema sumnje, da je orijentalna umetnost delovala na evropsku umetnost već u vreme dekadanse rimskog imperija.⁶ Ako stoji, da je sasanidska, koptijsko-sirska i vizantijska umetnost, — koje sve



imaju poreklo u helenističko-rimskoj umetnosti, te koje su postale na tlu, koje je davno već bilo domovina orijentaliziranom helenizmu, koji je bio proširen na celom bliskom Istoku, — temelj islamske umetnosti,⁷ onda se ta tvrdnja odnosi samo na kulturnu komponentu islamske umetnosti. Nomadska komponenta, koja sa Arapima, Mongolima a naročito sa Turcima ulazi u islamsku umetnost sačinjava posebne, već navedene, nomadske odlike ove umetnosti.

Preglednu sliku migracionih struja između Zapada i Istoka daje Albert von Le Coq, koji je na jednom njihovom secištu u Istočnom Turkistanu imao prilike, da ih upozna:⁸

⁵ Alois Riegl: *Altorientalische Teppiche*, Leipzig 1881., str. 282.

⁶ Hans Lietzmann: *Problem der Spätantike*, Sitzungsberichte der Preussischen Akademie der Wissenschaften, Berlin 1927., XXIX.—XXXIV.

⁷ Werner Grote-Hasenbalg: *Der Orientteppich, seine Geschichte und seine Kultur*, sv. I., Berlin 1922.

⁸ Albert von Le Coq: *Bilderatlas zur Kunst- und Kulturgeschichte Mittelasiens*, Berlin 1925., str. 5.—6.

»Razvoj odnosa između Zapada i Istoka zamišljam na naredni način. Već u staro doba postojale su trgovačke veze, koje su pružale mnoge mogućnosti izmena i koje su promicale, — već u prehršćanskim stolecima nejasno zapazeno, — prodiranje iranskih (»skitskih«) naroda (Tohara i Saka) kroz srednju Aziju i Kinu. Neki od tih naroda su po svoj prilici pre nastavili u južnoj Rusiji: Kina je dakle verovatno stajala u vezi sa Evropom već u doba klasične antike. Mi vidimo kako je grčka umetnost na širokoj podlozi egipatske, mezo-potamske i minoiske kulture brzo izgradila onu neprispodobivu umetnost i kulturu, čija je važnost za kulturni razvoj evropskih naroda općenito priznata. Prigodom njenog obamiranja usleđuje jak prodor prema Istoku; Aleksandrova vojna i dugo gospodstvo grčkih knezova u istočnoj Perziji i u severo-zapadnim pokrajinama Indije presađuje helensku umetnost i kulturu u ove krajeve, da tamo za stoleća nađu domovinu. Mi moramo istočni Iran, sve indijske zemlje zapadno od Indusa, Pandžab i druga područja severo-zapadne Indije smatrati kao helensku zemlju. Iz severo-zapadne Indije usleđuje onda dvama putevima, preko Kašmira i preko Afganistana, onaj silni pokret prema Turkistanu, Kini i Koreji do Japana i preko indijskog poluostrva do Jave i Stražnje Indije, koji se pravom naziva pobedonosnim prodiranjem budhizma.«

»Ovo je prodiranje donelo južnoj i istočnoj Aziji ne samo bogatstvo grčke mitologije i naročito iz nje izvedenog tipa Budhe, već i do onda nepoznate tehnike kao klesarstvo velikog obujma.«

»Sa padom antike i pustošenjima seobe naroda u Evropi započelo je kretanje sa Istoka na Zapad. Huni i njihovi iranski saveznici Alani (današnji potomci: Oseti), preneli su verovatno mnoga istočna dobra, naročito oružje i odeću, u Evropu. Pogotovu Alani, koji su sa Suevima osvojili Portugal, sa Vandalima prešli u Afriku a u Francuskoj naselili pokrajinu Valence, biće da su bili uspešni posrednici.«

Sa Arapima nastaje novi snažni val od Istoka prema Zapadu ali i od Zapada prema Istoku; oni razvijaju novu sjajnu kulturu sa elementima preuzetim iz Vizanta i Perzije i unose na jednoj strani mnogo toga u germanske zemlje južne Evrope a na drugoj strani u osvojene zemlje na Istoku.

»Ali već se sprema novi protuudar sa Zapada na Istok: hrišćanski hodočasnici obilaze Isusov grob a usled njihovog stradanja nastaju krstaški ratovi, u kojima naročito sudeluju Normani. I ako usled ove nove seobe nastaju sjajni franački dvorovi na Kipru i u Prednjoj Aziji, čini se, da je više kulturnih dobara presađeno sa Istoka na Zapad nego obratno.«

»I ako su se dela krstaških ratova događala pred očima sviju, ipak je u isto vreme radila druga sila, koja je po svoj prilici donela mnoga istočna kulturna dobra u Evropu, a to su osvajanja i putovanja istočnih Vikinga u Rusiju, Carigrad i područje Pontusa; švedski kraljevi su mnoga istočna dobra doneli u severnu Evropu, a da nisu na sebe, u većoj meri, svračali pažnju sveta.«



Sl. 3.

Puštajući po strani ranije migracione struje i uplive sa Istoka mi ćemo ovde skrenuti pažnju samo na dve velike migracije, koje su, kako smo spomenuli, za naš postavljeni problem od značenja. To su one struje, koje su iz centralne Azije prenele u Evropu niz nomadskih umetničkih dobara, od kojih su se mnoga sačuvala u jugoslavenskoj seljačkoj umetnosti. Jedna od tih struja vezana je uz t. zv. seobu naroda, a druga uz prodiranje Turaka. Obe ove struje donosile su u razmaku stoleća sa gotovo istog terena niz ornamentnih forma, od kojih su se mnoge do



Sl. 4.

danas sačuvala u našoj seljačkoj umetnosti. I ako su prošle na našem tlu razne varijacije, osnovni motiv tih ornamentata je vrlo često ostao relativno nedirnut.

IV.

Ako vremenski i prostorno zaokružimo kasnu antiku, vizantijsku i ranohrišćansku umetnost, onda u njima nalazimo prvu jaču imigraciju orijentalnih forma, — pretežno kulturno-umetničkog karaktera, — na Balkansko Poluostrvo.

Značajnija je druga migraciona struja orijentalnih motiva nomadskog karaktera na područje Balkana, koja pada u završno doba seobe naroda. Pre svega da upozorimo na jednu posebnu pojavu, koja je obično tumačena kao »turski upliv«, a da zato nije bilo nikakvog razloga a još manje dokaza.

Kod upoređivanja naših ornamenata sa ornamentima susednih naroda, opazila se naročita sličnost sa ornamentima u mađarskoj seljačkoj umetnosti. — Naročito su upadni bili razni biljni motivi, koje u toj umetnosti obilno susrećemo ili stilizirane ili realističke. Za veliki broj tih mađarskih motiva je njihovo centralnoazijsko poreklo uglavljeno⁹, kao što je konstatovano, da se trajno opetuju sve od dolaska Mađara u njihovu podunavsku postojbinu.



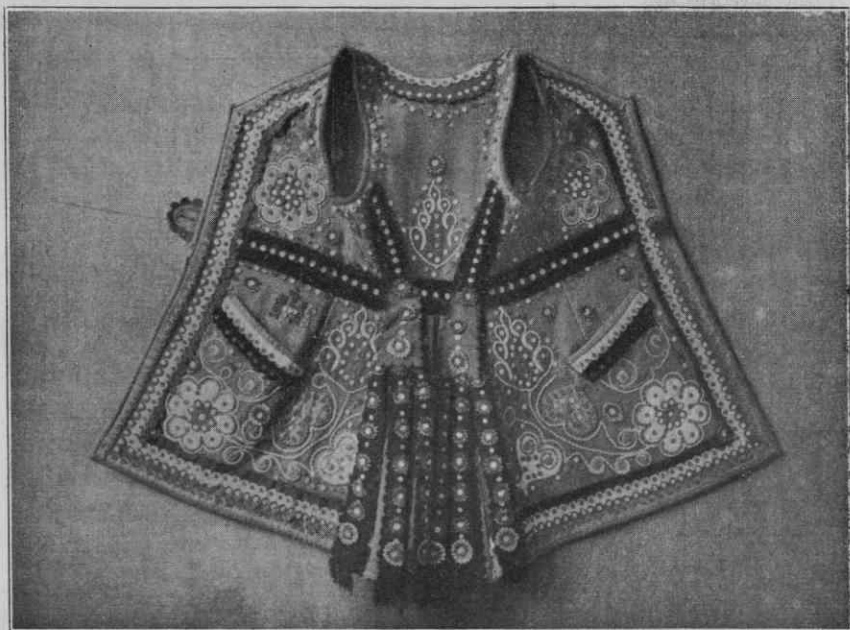
Sl. 5.

Činjenica je, da se migracijom forme ornamenata izmenjuju: geometrijski motivi se naturaliziraju a naturalistički geometriziraju. U toj izmeni odlučuju psihički faktori, koji nastaju izmenjivanjem materijalnih odnosa i socijalne sredine. U zapadnoj Aziji, koja je naročito često dolazila pod udar raznih migracionih struja, nalazimo neprekidno variranje motiva, koje je vezano ne samo uz razne migracione struje, već i uz izmene u materijalnom životu. Tako su n. pr. mnogi nomadski motivi iz centralne

⁹ Josef Huszka: Magyarische Ornamentik, Leipzig 1900.

Azije potpuno prestilizirani, tako, da su — na oko — izgubili svaku vezu sa svojim starim uzorima.

Što se tiče tih »turskih motiva« u našoj seljačkoj umetnosti nema verovatnosti, da su to kopije madžarskih naprosto iz razloga, što su područja u kojima se nalaze analogni motivi često prostorno razbacani. Morali su dakle biti drugi razlozi za analogiju. I ti uslovi postoje: naši i madžarski motivi, ogranci su



Sl. 6.

jednog te istog razvojnog stabla centralno-azijskog ornamentnog područja. Samo sa tom razlikom, da su isti motivi došli u područje današnje Madžarske u vreme seobe naroda a k nama tek sa najjačim imigracionim valom »orijentalnih motiva« sa prodiranjem Turaka. Istina između ta dva imigraciona vala leže stoleća ali motivi iz istog rezervoara ostali su nepromenjeni, što više su ti isti motivi i danas još u centralnoj Aziji u životu.

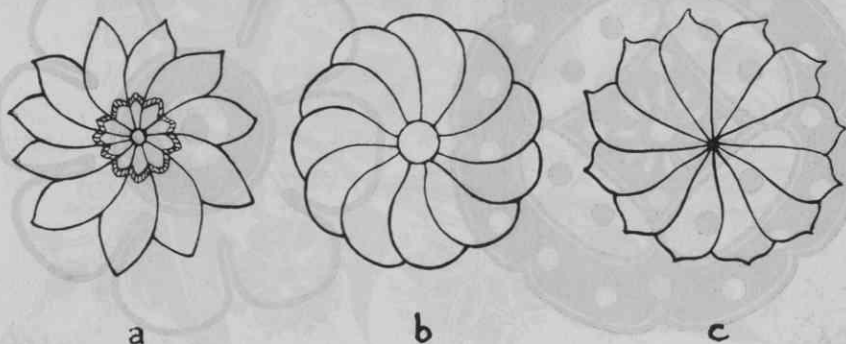
Donosim karakteristični biljni motiv (sl. 1.) sa jednog pustelog ćilima iz mesta Kuča u Istočnom Turkistanu.¹⁰ Taj se motiv

¹⁰ Albert von Le Coq: Volkskundliches aus Ost-Turkistan, Berlin 1916.

često opetuje na centralno-azijskom tekstilu (a), a nalazimo ga nešto prestilizovan kao motiv »karanfila« u madžarskoj seljačkoj umetnosti (b).

Isti taj motiv nalazimo veoma raširen u raznim varijacijama kod Karakirgiza (sl. 2.) gde je apliciran na pustenu odeću.¹¹

Kod nas se taj motiv nalazi na kožusima kao i na zobunima od čohe, gde je, uz motiv rozete, najviše primenjivan. Međutim dok je kod nas i jedan i drugi motiv obično više ili manje geometriziran kod Madžara¹² pokazuje više naturalistički karakter i nema sumnje, da su ti madžarski motivi delovali na ornamente u onim našim krajevima, koji su bili u susedstvu sa Madžarima. Tako susrećemo na starim čobanskim kabanicama u vinkovačkom kraju naturalizirane tulipane i ruže, kao i primenu karak-



Sl. 7.

terističnih madžarskih živih boja (naročito zelene). Karakteristični naturalistički madžarski tulipan (sl. 3.) je u tim krajevima veoma proširen, dok je na zapadu više stilizovan.

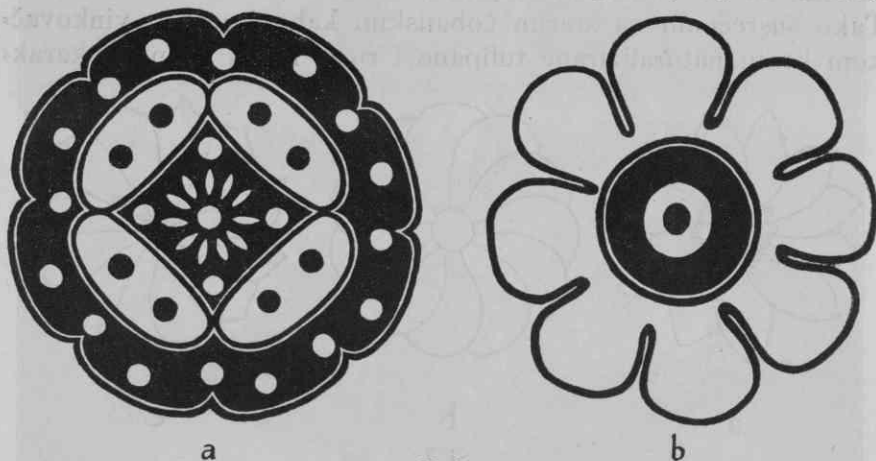
Tip ovakvih tulipana pokazuje nam slika 4. i to a) sa kožuha i b) sa zobuna. Komponiranje motiva tulipana sa motivom ruže vidi se na slici 5. i 6. i to na kožuhu iz Brezovice (srez Zagreb) i zobunu iz Vugrovca (sv. Ivan Zelina).

Jednako je tipičan motiv rozete za centralno-azijsku umetnost. Naredni crtež (sl. 7.) pokazuje tri motiva rozete i to a: iz Istočnog Turkistana, b: iz Madžarske i c: iz Jugoslavije. Uz

¹¹ Dr. György Almásy: Ornamentik der Karakirgizen, Anzeiger d. Ethnogr. Abt. d. Ung. Nat. Museums, Budapest 1907., god. II.

¹² Sigmund Batky: Ködmen' aus den Komitaten Somogy und Tolna in der Ethnographischen Abteilung des Ung. Nationalmuseums, Anzeiger d. Ethnogr. Abt. d. Ung. Nat. Museums, Budapest 1910., god. V.

tulipane opetuje se taj motiv na kožusima (a) i zobunima (b) (sl. 8.). Vrlo je verovatno, da su ti motivi prenešeni s kožuha na zobune, jer je prvi i kao odjevni tip stariji. Kožuh je još i danas vezan od Balkana preko Mađarske, Slovačke i Ukrajine sa Centralnom Azijom sve do Amura, gde je kod nomada najtipičnija nošnja uz pustenu nošnju. Nema sumnje, da je koža danas tipična nomadska nošnja u centralnom području Azije a u doba raseljavanja prenešena je u svom tipičnom obliku (kroju) i na Balkan, gde se po svoj prilici vezala uz postojeće preistorijske forme. Konačno je i zobun po svom kroju azijskog porekla a nipošto nije preostatak bidermajera (utegnuti struk),



Sl. 8.

kako kod nas misle štovatelji teze o poseljačenoj gospodskoj nošnji. Zobuni (sl. 6.), jednako kao i dugi ženski kožusi sa utegnutim strukom, jesu izdanci azijskog tipa kaftana i prema tome staro kulturno dobro azijskog područja. Tip kaftana je vrlo star; već ga nalazimo na špiljskim slikama u Turkistanu oko 6. stoleća pos. I.,¹³ gde je već potpuno izrađen. Prema tome je njegovo poreklo mnogo starije i do danas nije ustanovljeno, da li se je razvio uporedo sa košuljom ili se razvio iz košulje.¹⁴

*

¹³ Albert von le Coq: Chotscho, Königlich Preussische Turfan-Expedition, Berlin 1913.

¹⁴ Hans Mützel: Vom Lendenschurtz zur Modetracht, Berlin 1925. — Max Tilke: Studien zu der Entwicklungsgeschichte des orientalischen Kostüms, Berlin 1922. — Max Tilke: Orientalische Kostüme, Berlin 1923. — Arthur Haberlandt: Volkskunst der Balkanländer, Wien 1919.

Motiv »karanfila« je u raznim varijacijama zastupan naročito na našim slavonskim tikvicama. Naredni crtež jedne izrezbarene plohe takve tikvice pokazuje nam tri razne varijacije istog motiva (sl. 9).

Motivi na našim slavonskim tikvicama pokazuju uopšte velik broj »orijentalnih motiva«, koji su apsorbovani u vreme, kad je Bosna još stajala pod turskom upravom. Blizina ovih dvaju područja potpuno tumači taj upliv. Ovde nema ni govora o kakvom uplivu mađarskih motiva — koji su bezuslovno stariji — jer između Mađarske i slavonske granice ima pod-

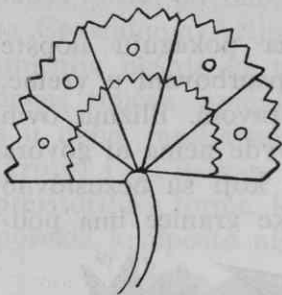


Sl. 9.

ručja, gde tih motiva uopšte nema. Radi se dakle o dve nezavisne migracione struje, od kojih je jedna u završnoj fazi seobe naroda došla u podunavske krajeve, a druga u doba prodiranja Turaka na Balkan i na slavonsku granicu. Istovetnost tih motiva ne rezultira konačno samo iz činjenice, da su ti motivi raseljeni iz jednog područja nego iz činjenice, da je islamska umetnost, odbivši kulturno-umetničke elemente u njoj, u stvari preostatak umetnosti seobe naroda i da su u njoj sačuvani stari nomadski elementi iz centralne Azije.

Ali treba držati i u vidu, da se stari centralno-azijski motiv na svom putovanju prestilizirao: kod Karakirgiza (sl. 10.) ga

susrećemo u prvobitnoj formi, dok se migracijom kroz jugo-zapadnu Aziju »naturalizirao«, kako se to odlično vidi na jednoj turskoj fajansi (sl. 11.).



Sl. 10.

Sam motiv vitice, koji je tako karakterističan za ukrase na našim tikvicama jednako tako kao i na slavonskim maramama i šamijama je stari nomadski motiv, koji susrećemo u doba seobe naroda¹⁵ i kašnje kroz sve nomadske migracije u centralnoj i istočnoj Aziji. Karakteristični vitičasti ornament pokazuje sl. 12., koji je skinut sa jedne tikvice. Sasvim su slični vitičasti motivi i na našim slavonskim šamijama i maramama, gde su rađeni zlatovezom.

V.

Problem upliva nomadskih umetničkih elemenata na jugoslavensku seljačku umetnost u stvari je deo opšteg problema migracija, o kojima je bila reč u vezi sa izvodima Le Coqa. Samo što se tim migracijama nije posvećivala nikakva pažnja baš radi naročitog karaktera nomadske umetnosti, koja je bila proizvoljno brisana iz vidokruga istorije umetnosti uopšte. Nomadska umetnost, kao i sve primitivne umetnosti, do nedavna je smatrana »inferiornom«.

Problem migracije ostao je po strani a napose problem umetničkih kvaliteta iz dobe seobe naroda, i ako je bilo dovoljno arheološkog materijala na raspolaganje, naročito u Madžarskoj.

Međutim mi ne možemo seobu naroda uzeti kao jedinstveni proces u istoriji, već moramo ostati na — jedinom etnološki ispravnom — stanovištu, da je migracija trajan proces i nepre-



Sl. 11.

¹⁵ Strzygowski l. c. — Nandor Fettich: Das Kunstgewerbe der Avarenzeit in Ungarn, sv. I., Budapest 1926. — Joseph Hampel: Altertümer des frühen Mittelalters in Ungarn, Braunschweig 1905. — Josef Strzygowski: Starohrvatska umjetnost, Zagreb 1927.

stano infiltriranje kulturnih i umetničkih odlika jednog kulturnog područja u drugo. Samo tako možemo tumačiti, da su u velikom vremenskom razmaku još uvek delovale nomadske umetničke kvalitete na našem terenu i ako je već davno glavni nosilac tih odlika otišao sa istorijske pozornice.

Ti stari nomadski ornamentni motivi, koje preuzima islam trajno su delovali na našu seljačku umetnost unoseći u nju elemente, koji su na severu (u Mađarskoj) već od seobe naroda sačinjavali inventar seljačke umetnosti.

Ta relativna konstantnost u ovim motivima može se svesti na jednoj strani na njihovu psihičku sadržinu, izvedenu iz stare kolektivne forme, koja je bila sinteza umetničkog života nomada



Sl. 12.

i koja se zadržala i dalje u islamu, a na drugoj na tehničke odlike ovih motiva, koje su služile kao odličan dekorativni materijal i tako sebi osigurali opstanak u islamskoj umetnosti.

Na našem terenu nalazimo nomadsku umetnost, odnosno njene elemente, onde sačuvane, gde je na jednoj strani mađarska seljačka umetnost, a na drugoj islamski upliv, posredstvom Turaka, neprestano delovao na razvoj forma naše seljačke umetnosti.¹⁶ U tim krajevima prevladava i vitičasti ornament, kao i tipovi ornamentnih motiva o kojima je bila reč. Ovi granični krajevi (naročito Slavonija — vojna granica) nisu redovno sačuvali i forme prijašnjih motiva. Zadržana je pre-

¹⁶ Ovdje nisu uzete u obzir druge umetničke odlike, koje su Turci preneli iz Orijenta na Balkan, a koje su pretežno apsorbovane iz starih orijentalnih kulturnih umetnosti. O migraciji jednog ovakvog umetničkog oblika bila je reč u mojoj radnji: »Motiv životnog stabla na obrovačkom koporanu«, Narodna Starina, god. 1930., br. 21.

težno samo konstrukcija ali elementi motiva su se izmenili: tako je n. pr. na tikvicama na mesto tulipana često prikazano hrastovo lišće. Motiv se u neku ruku lokalizirao ali svoj ornamentni, vitičasti izraz nije izgubio.¹⁷

Pitanje upliva nomadske umetnosti na našu seljačku umetnost još je uvek otvoreno pitanje, i može se rešavati sa primenom komparacije, utvrđivanjem procesa migracije i konačno nutarnjim odlikama te umetnosti.¹⁸

Nema sumnje, da je seljačka umetnost, već po svom psihičkom karakteru bila više predisponovana, da apsorbuje nomadske umetničke elemente iz islama nego kulturne. Između seljačkih i nomadskih umetničkih elemenata postoji neke vrsti duhovni afinitet jer su obe umetnosti izrasle iz kolektiviteta duhovnog doživljaja. Usled toga se pokazuje ne samo srodnost u umetničkom doživljaju već i u umetničkom izrazu. Dovoljno je, da se samo upozori na konstantnost nekih preistorijskih izraza u seljačkoj umetnosti, naročito geometriziranja, koje povlači svoje poreklo još iz neolitskog doba i stvarno utvrđuje seljačku umetnost kao izdanak starih neolitskih umetničkih odlika. Uvek i redovno su na seljačku umetnost najjače delovale one umetničke struje ili tipovi, koji su po svojoj nutarnjoj vrednosti bili kolektivnog karaktera. Ovde nije bilo potrebno, da seljačka umetnost izrađuje, po svom duhovnom životu, forme, koje njemu odgovaraju. Ti tipovi su u celini prelazili u inventar seljačke umetnosti i tek pomalo su lokalizirani prema prilikama i sredini.

Elementi kulturnih umetnosti morali su istom prolaziti kroz duhovni doživljaj seljaka, t. j. morali su biti razgrađeni prema odlikama kolektivne umetničke dispozicije seljaka.

Na svaki način nam uplivanje nomadske, centralno-azijske, umetnosti na našu seljačku umetnost daje mogućnost ispitivanja jednog dela geneze naše seljačke umetnosti. A to ispitivanje je jednako važno sa čisto etnografske kao i sa umetničko-istorijske strane.

¹⁷ Prilično važnu ulogu u raznašanju motiva, naročito na kožusima i zobunima, igrali su seoski zanatlije, koji su naročito iz slavonskih krajeva prenosili te motive u zapadne krajeve.

¹⁸ Do sada nije još ispitana uloga cigana u raznašanju motiva i ako je velika verovatnost, da su uplivali naročito u metalnoj izradi. Jednako tako bi se mogli ustanoviti uplivi u primeni žarkih boja. Poznati ciganski rupci su u pojedinim krajevima istisli stare marame.

Résumé.

Les motifs nomades de l'art rustique yougoslave.

L'auteur de ce travail — M. Mirko Kus-Nikolajew, conservateur du Musée Ethnographique de Zagreb — y fait voir l'influence des motifs de l'art nomade de l'Asie centrale sur l'art rustique yougoslave.

Jusqu'avant peu, chaque influence venant de l'Orient a été qualifiée d'orientale ou d'islamite. On n'avait pas étudié les parties de l'influence artistique islamite, on n'en avait pris que l'ensemble. Aujourd'hui, cependant, il est évident que l'art islamite n'est pas homogène, mais qu'il est composé d'éléments de civilisation et d'éléments ethnographiques: L'élément de civilisation est composé d'éléments des arts mésopotame, perse, arménien, hindou et hellénistique, c'est à dire d'éléments des arts des territoires conquis par les nomades de l'Asie centrale. Les nomades apportaient également leurs formes d'art, représentées principalement par l'ornement, et ils les combinaient avec les formes des arts de civilisation. De cette manière, l'Islam est devenu le point de civilisation de divers traditions et produits d'art.

L'auteur étudie les éléments de l'art nomade de l'Islam, leurs migrations et leur influence sur l'art rustique yougoslave. Il pose la question, s'il est possible de déterminer les éléments de l'art nomade dans l'art rustique yougoslave, qui est influencé par l'art islamite; c'est à dire, y-a-t-il dans l'art rustique yougoslave des motifs, apportés par l'Islam, mais originaires de l'art nomade de l'Asie centrale?

L'auteur étudie d'abord la situation économique des nomades, d'où il déduit le caractère collectif de l'art nomade. Par l'étude de cette situation, il parvient au résultat que l'art nomade est déterminé par trois éléments: l'idéal artistique collectif, l'industrie à domicile primitive, le territoire de production fermé. Ces éléments impliquent le caractère conservatif des motifs de l'art nomade, de sorte qu'aujourd'hui, au Tourkestan oriental, nous rencontrons les mêmes motifs qu'en Yougoslavie. Si quelque motif s'est localisé, sa construction, néanmoins, n'a presque pas changé, en dépit des diverses migrations de l'Asie centrale aux Balkans. L'auteur vérifie cette affirmation pas l'analogie, par l'étude des cours des migrations et par le sujet psychologique des motifs.

L'auteur rejette l'affirmation que les motifs „orientaux“ soient apportés exclusivement par l'invasion des Turcs. Il signale le fait qu'au temps des migrations des peuples, les Magyares ont été les porteurs des formes d'art de l'Asie centrale. Deux cours de migrations

sont donc importants pour lui: l'un, vers la fin des migrations des peuples, qui, par la médiation des Magyares, s'arrête au bassin pannonien, l'autre, qui, par la médiation des Turcs, vient du Sud des Balkans.

Et Magyares et Turcs apportent les mêmes ornements, parce que ces formes sont, chez les uns comme chez les autres, des branches du tronc de l'Asie centrale. Pour cette raison, en Yougoslavie, nous rencontrons les motifs de l'art nomade là où, d'un côté, l'art rustique magyare a influencé — comme dépôt des anciens motifs nomades parvenant de l'époque des migrations des peuples — et, de l'autre côté, l'art islamite par la médiation des Turcs. — L'art rustique yougoslave a été déjà par son caractère psychologique collectif beaucoup plus prédisposé à absorber les éléments de l'art collectif nomade de l'art islamite que les éléments de civilisation. Car entre l'art rustique et l'art nomade, il y a une certaine affinité de l'esprit, tous les deux s'étant développés d'une expérience collective. Par conséquence, dans l'art rustique yougoslave, les éléments nomades ont été mieux conservés que les éléments de civilisation que la vie des paysans a dû graduellement absorber; ce motif a été considérablement changé.

L'auteur a dédié son travail à la mémoire de son professeur défunt, M. Albert von Le Coq, qui l'avait aidé de ses conseils.