

Jalba - iz života u sliku, iz slike u život¹

Autor piše o kapici jalbi koja je dio tradicionalne ženske nošnje na području uz Kupu između Ozlja i Karlovca i u pogrđu sjeverno od toka Kupe, kao i o tehnici jalbi za izradu tekstilnih upotrebnih predmeta. Članak, konceptijski podijeljen u dva dijela, u prvom dijelu donosi sažet pregled do sada objavljenih podataka o jalbi na našem području, kao i osnovne informacije nužne za shvaćanje ovog dijela tradicijskog načina života i odijevanja. Drugi dio predstavlja osvrt na dva djela srednjovjekovnoga slovenskoga zidnog slikarstva na kojima je prikazan okvir za izradu tekstilnih predmeta sličan lucenu.

Namjerna nedorečenost i izbjegavanje krajnjih zaključaka pokušaj su naglašavanja nepotpunosti istraživanja o ovoj temi, kao i potrebe pozornijeg promatranja naizgled irelevantnih pojedinosti koje temu osvjetljavaju iz drugog kuta.

Ključne riječi: jalba, zidne slike, ženska pokrivala, narodne nošnje, Hrvatska

Ženska kapica, *jalba*, predstavljala je neizostavan dio Oglavlja udane žene u selima uz Kupu između Ozlja i Karlovca kao i u pogrđu sjeverno od toka Kupe kod sela Trg (Gabrić, 1962: 151).

Kako je zbog situacije uzrokovane društvenim promjenama kao i promjenom načina života i odijevanja već davno prestala svakodnevna upotreba kapice *jalbe* kao dijela ženskog ogavlja, a isto tako i svih drugih tekstilnih proizvoda izrađenih u tehnici *jalbe*, ovaj rad nije motiviran prikazom novih, do sada nepoznatih podataka,

¹ Ovaj rad proizlazi iz članka koje su o istoj temi objavile Paula Gabrić (Gabrić, 1962.) i Nerina Eckhel (Eckhel, 1986.). Osnovno odstupanje, prednost ili nedostatak, u odnosu na spomenute radove vremenska je udaljenost.

nego samo željom prisjećanja na one već poznate i obrađene, jer kao što je napisao Klaus Mann: "*Sadašnjost i budućnost bile bi bez smisla kad bi u našoj svijesti ugasnuo trag prošlosti.*"

S obzirom na to da spoznaje o prošlosti ponekad otkrivamo na neočekivanim mjestima kao posljedicu slučaja, htio bih u ovom radu pokazati jedan primjer iz kojeg se vidi mogućnost rekonstrukcije nekih sadržaja tradicijskog načina života kroz izvore koje ne doživljavamo kao primarne u etnološkom istraživanju.

Posljednji u nas objavljen rad koji se bavi tematikom jalbe članak je Nerine Eckhel koji završava riječima: "*I kao posljednje mislim da ne bismo trebali dopustiti da se postupak izrade jalbe kao tehnike sasvim zaboravi. Ako su već u kasnom srednjem vijeku tiskani katalogi s predlošcima i uputama za rad, zašto se nešto slično ne bi pokušalo i danas, ali prilagođeno današnjim potrebama i ukusu.*" (Eckhel, 1986: 77). Imajući u vidu da nije došlo do prilagodbe ove tehnike novim društvenim potrebama i ukusu već, u duhu riječi Nerine Eckhel, upravo suprotno, pomislio sam kako nije na odmet s današnje vremenske distance osvježiti sjećanje na ovu sada napuštenu, a ranije u globalnim razmjerima, osobito među slavenskim narodima, poznatu tehniku izrade tekstilnih upotrebni predmeta.

Tematikom ove specifične tehnike tijekom vremena bavili su se brojni strani i domaći autori. Ovdje donosim kratak kronološki osvrt samo na objavljene radove domaćih autora. Godine 1906. Jelica Belović-Bernadzikowska piše: "*Jalba je čitma pletena iz konca, pamuka ili svile. Radi se na okviru.*" i tako prvi puta definira jalbu kao tehniku na osnovi našega folklornog tekstila (Belović-Bernadzikowska, 1906: 21). Nakon toga, 1934. godine Milovan Gavazzi donosi kratak opis ove tehnike, uz napomenu da se dotada sačuvala samo u selu Trg pored Ozlja (Gavazzi, 1934: 44). Gavazzi je 1935. godine snimio i kratak film o načinu izrade kapice *jalbe*, u kojem je prikazana Regina Paljunac, jedna od posljednjih osoba koje su vladale ovom tehnikom (Eckhel, 1986: 71). Najopsežniji rad o ovoj temi kod nas objavila je 1962. godine Paula Gabrić, a nakon toga, Nerina Eckhel autorica je jedinog objavljenog članka, i to 1986. godine.

Termin *jalba*, prema lingvističkom tumačenju, potječe od slovenske riječi *avba*, koja ima korijen u njemačkoj *die Haube* što u prijevodu znači kapa (Belović-Bernadzikowska, 1906: 26). U nas je ovaj termin dvoznačan jer istodobno označava kapicu - *poculicu* koja u nekim našim krajevima čini neizostavan dio oglavlja udane žene, kao i specifičnu tehniku izrade prozračne šupljikave tkanine koja se, osim za izradu kapica, upotrebljava i kao ukrasni umetak na košuljama i ručnicima, i to na području Pokuplja, Slavonije, Moslavine i Hrvatskog zagorja (Eckhel, 1986: 67).

Ova specifična tehnika izrade tekstilnih predmeta kod koje se koristi samo jedan sustav niti bila je poznata već u starom Egiptu i starom Peruu. Svoje vrhunce doživjela je u Europi u srednjem vijeku, a njeni su se tragovi mogli sve do nedavno pronaći i kod Indijanaca u području Amazone. Poznavanje ove tehnike utvrđeno je u skandinavskim zemljama kao i kod Mađara i Rumunja, a posebno treba istaknuti činjenicu da u gotovo svih slavenskih zajednica kroz predmete folklornog tekstila novijeg razdoblja možemo utvrditi poznavanje tehnike jalbe (Eckhel, 1986: 70).

Širokoj prostornoj i vremenskoj rasprostranjenosti odgovara i velik broj naziva, često potpuno netočnih, nastalih pod pogrešnim pretpostavkama uslijed nepoznavanja točne tehnologije rada. Upotrebljavani su nazivi poput švedskog "*spranging*", njemačkog i norveškog "*Sprang*", njemačkih "*Spitzengeflecht*" i "*Flechttechnik*" kao i "*egipatsko ili koptsko tkanje*" (Eckhel prema Gabrić, 1986: 71).

Nije suvišno na ovome mjestu spomenuti da se i Milovan Gavazzi 1958. godine u kratkoj kritici opsežnog rada posvećenog tematici *jalbe* autorice Eme Markove,² objavljenog 1957. godine, osvrnuo na terminologiju svojstvenu ovoj tehnici. Gavazzi tom prigodom utvrđuje kako je ovakva tehnika izrade tekstilnih upotrebnih predmeta u slovačkom jeziku označena nazivom "*pletenie na krosienkach*", dok kod nas zapravo ne postoji odgovarajući termin. Komentirajući potrebu iznalaženja izraza koji bi preciznije određivao ovu specifičnu tehniku, Gavazzi također predlaže da se u naš jezik uvede naziv "*zapletna tehnika*" ili "*zapletanje*" (Gavazzi, 1958: 231).

Karakteristična ornamentika i nazivi pojedinih ornamenata, kao i upotreba šezdesetinskog sustava brojenja niti kod pripreme osnove, osobitosti su koje ukazuju na staroslavensko podrijetlo ove tehnike donesene u Europu vjerojatno još u antičko doba (Belović-Bernadzikowska, 1906: 26). Među najstarije poznate primjere pletenja *jalbe* ubrajaju se kapice iz egipatskih grobnih nalaza od kojih su neke stare i do 4000 godina (Eckhel, 1986: 69).

Tehniku izrade *jalbe* odlikuje nekoliko specifičnih svojstava. Temeljno svojstvo ove tehnike svakako je upotreba samo jednog sustava paralelnih niti pri radu. Kako je postojanje *lucena*, okvira na koji se namataju osnovne niti, pretpostavka ove tehnike, potrebno je reći da njegova veličina određuje dužinu osnove, a samim tim automatski i dužinu gotovog materijala.

S druge strane, širina materijala određena je brojem niti namotanih na okvir. Tehnika se zasniva isključivo na zaplitanju u dva reda paralelno postavljenih osnovnih niti, a ne poprečnih niti što je uobičajeno kod svih vrsta tkanja. Niti osnove mogu se preplitati s lijeve na desnu stranu i obratno, a moguće je i mijenjati smjer preplitanja niti u toku izrade, ovisno o potrebama određenog uzorka. Temeljno pravilo kojeg se mora držati jest preplitanje gornje niti jednog para u zijevu s donjom niti susjednog para. Ovakvim se radom istodobno obavlja i promjena zijeva. Najzanimljivija karakteristika koja odlikuje ovu tehniku jest stvaranje gotovog materijala istodobno na oba kraja osnove. Žena kaže: "*Gornju jalbu prsti delaju, a donju jalbu daščica ...*" jer splet koji nastaje uz donju poprečnu nit zapravo je zrcalni negativni odraz onog uz gornju poprečnu nit (Gabrić, 1962: 157). Preplitanjem na gornjem dijelu osnove stvaraju se dva reda prepleta, koji se tijekom rada međusobno približavaju i skraćuju osnovu zbog čega je nužna elastičnost gornje i donje poprečne niti koja omogućava povremeno opuštanje niti osnove. Tijekom rada žena koristi četiri do osam drvenih palica za fiksiranje zijeva kao i sabijanje prepleta uz

² Radi se o članku "*Po stopach krosienok*", objavljenom u Slovenskom narodopisu broj V iz 1957. godine.

gornji ili donji kraj osnove. O jačem ili slabijem pritiskivanju ovom palicom, *ravnalom*, ovisi gustoća odnosno šupljikavost gotovog prepleta (Belović-Bernadzikowska, 1906: 22).

Pri završavanju rada, a prije izvlačenja posljednje palice, krajeve upleta potrebno je porubiti, povezati iglom i koncem u bodu *obameta* kako bi se spriječilo rasplitanje niti (Eckhel, 1986: 69). Ukoliko je namjena cjelokupnog prepleta jedan komad materijala, a ne dva kao što je slučaj kod izrade *poculica*, onda se sredina prepliće pletaćim iglama ili kukicom jer prsti nemaju dovoljno mjesta, a i *ravnalo* se mora izvući (Belović-Bernadzikowska, 1906: 23).

Kombinacijom osnovnih zahvata, preplitanjem se stvaraju različiti, ali isključivo geometrijski, ornamenti od kojih su najčešći motiv romba i vodoravne ili okomite *cik-cak* crte. Relativno ograničen repertoar ornamentalnih motiva posljedica je specifičnosti tehnike izrade.

Žensko oglavlje bez sumnje je jedan od dijelova tradicijskoga ženskog ruha koji znatno doprinosi njegovoj karakterizaciji i međusobnom razlikovanju. U svim našim krajevima, možemo kroz oglavlje jasno pročitati statusne promjene koje žena prolazi tijekom života. Po vrsti oglavlja s lakoćom ćemo prepoznati djevojku, mlađu ili stariju udanu ženu kao i udovicu (Zorić, 1993: 48).

Pravo, ili obvezu, nošenja *jalbe* imala je samo udana žena. Osim što je predstavljala oznaku i simbol ženina novog položaja u obitelji, *jalba* je ispunjavala i određenu magijsko-apotropejsku funkciju temeljenu na potrebi pokrivanja i najmanje vlasi kose kao izvora životne snage radi zaštite od djelovanja zlih demona. Kada su mladenki obrednim činom u toku svadbe prvi puta stavili *jalbu*, nosila ju je neprestano do kraja života. Simboliku ovog čina prijelaza, nepovratne transformacije djevojke u ženu kao i značenje same *jalbe*, simbola ženina položaja i dostojanstva, sažima izreka iz okolice Marije Bistrice koja kaže: "*Došla djevojka pod jalbu*." (Belović-Bernadzikowska, 1906: 19). Žena nije skidala *jalbu* niti kada je noću išla na počinak jer ni njezin muž nije ju nikad smio vidjeti gologlavu ili raspletene vlasi. Žene bi samo povremeno rasplele i očesljale kosu, ali isključivo u prisutnosti druge žene, a nikako muškarca (Gušić, 1975, s. p.).

Sve do Prvoga svjetskog rata ovakve su kapice izrađivane arhaičnom tekstilnom tehnikom poznatom i narodima drevnih civilizacija starog svijeta (Gabrić, 1962: 151). Uslijed promijenjenih društvenih okolnosti dvadesetih godina 20. stoljeća, kao i zbog razloga isključivo tehničke prirode smanjuje se broj kapica rađenih ovom tehnikom, da bi u razdoblju nakon Drugoga svjetskog rata ona potpuno utonula u zaborav.

U godinama nakon Prvoga svjetskog rata, vjerojatno zahvaljujući utjecaju osnivanja seoskih škola, žene upoznaju tehniku kukičanja pa se otada već znatno manje nošena kapica izrađuje uglavnom pletenjem na kukicu (Eckhel, 1986: 73). Kukičanje omogućuje bržu izradu uz mogućnost prenošenja ukrasnih motiva *jalbe* pletene na *lucenu*. Ovakva je kapica, bez obzira na tehniku njene izrade, poput brojnih predmeta tradicijske kulture, posebno načina odijevanja, potpuno izašla iz svakodnevnog upotrebe pedesetih godina 20. stoljeća (Eckhel, 1986: 76).

Uz pregled činjenica koje obilježavaju *jalbu* prikupljenih na području Hrvatske, navest ću zbog osebjune međusobne povezanosti i neke od materijalnih dokaza koji rječito govore o poznavanju ovakve tehnike i u susjednoj Sloveniji u razdoblju kasnoga srednjeg vijeka. Radi se o prikazu okvira za izradu tekstilnih predmeta sličnog *lucenu* na gotičkim zidnim slikama u Crkvi sv. Marije u Crngrobu i Crkvi sv. Primoža kod Kamnika. Na ovu digresiju ponukala me zapravo sljedeća misao: "*Etnograf, ki bi zatiskal oči pred našo umetnostno tvornostjo, zlasti srednjeveško, bi bil podoben gospodarju, ki bi stal pred lepo skrinjo in obžaloval, da je zaprta, pri tem pa prezrl, da tiči v njej ključ, ki ga je treba samo zavrteti, in že bi se razodelo skrbnemu očesu novo bogatstvo.*"³ (Cevc, 1951: 180).

Navođenjem sljedećeg primjera pozornost se usmjerava na bogatstvo izvora i saznanja koja o tradicionalnom načinu narodnog života možemo otkriti u umjetničkim djelima, osobito onim sakralnim.

Zidna slika s prikazom *Svete nedjelje* u Crkvi sv. Marije u Crngrobu datira se u razdoblje između 1460. do 1470. godine i predstavlja jedan od razvojnih vrhova ove teme. Autor je vjerojatno osoba iz kruga Janeza Ljubljanskog,⁴ a slika je otkrivena 1935. godine kada je o njoj i pisao slovenski povjesničar umjetnosti France Stele. Ovo djelo ikonografski je vrlo složeno zbog sjedinjavanja nekoliko tema, a za ovaj je rad važan prikaz 47 prizora iz svakodnevnog života kasnoga srednjeg vijeka, među kojima je i scena u kojoj vidimo napravu sličnu našem *lucenu*.

Da bismo uopće mogli govoriti o tematskom sadržaju zidne slike u Crngrobu, potrebno je ukratko objasniti što ikonografski obuhvaća termin *Svete nedjelje*. *Sveta nedjelja* kasnosrednjovjekovni je ikonografski motiv, vjerojatno pučkog podrijetla s naglašenim didaktičkim značenjem, koji korištenjem alegorija naglašava kršćansku dužnost svetkovanja nedjelje kao dana Gospodnjeg. Nizom znakova, simbola ili malih žanr-scena ilustrirano je kojim se sve poslovima može sagriješiti i prekršiti zapovijed počinka u nedjelje i zapovijedane blagdane (Ivančević, 1990: 424).

Drugi likovni predložak na kojem se također javlja sprava koja u svojoj osnovi podsjeća na lucen jest zidna slika iz *Ciklusa o Bogorodici* u Crkvi sv. Primoža kod Kamnika nastala oko 1504. godine.

U kršćanskoj je ikonografiji uvriježen prikaz Bogorodice u skupinama motiva, među kojima je i *Ciklus o Bogorodici*. Jedna od scena koje prikazuju Bogorodičino djetinjstvo i mladost ikonografski se označava kao "*Bogorodica tka purpurni zastor*". Prema apokrifima, veliki je svećenik dao Bogorodici dok je živjela u hramu purpurnu pređu da od nje istka zastor za hram. Temeljeći se na ovakvim izvorima, imagi-

³ Etnograf koji zatvara oči pred našim umjetničkim djelima, osobito srednjovjekovnim, nalik je gospodarju što stoji pred lijepom škrinjom i žali što je zatvorena previdjevši pri tome da je u nju utaknut ključ koji samo treba okrenuti kako bi mu se ukazalo novo bogatstvo. (Prev. A. H.)

⁴ Slikar Janez Ljubljanski (Johannes de Laybaco) djelovao je sredinom 15. stoljeća. U svom stvaralaštvu zastupa "srednjoeuropski" smjer u slikarstvu. Vrhunac tog smjera dosegnut je slikama gornjeg sloja u sjevernom brodu Crkve sv. Marije u Crngrobu (Enciklopedija likovnih umjetnosti, 1962, II: 424 i 1964, III: 59).

nacija srednjeg vijeka redovito prikazuje Bogorodicu kao tkalju ili vezilju u hramu, nalik na redovničke pripravnice u srednjovjekovnom samostanu (Ivančević, 1990: 163, 170, 171).

Prvi se ove teme dotakao France Stele 1929. godine, ali u potpuno drugačijem kontekstu. Naime, pri povijesno-umjetničkoj analizi zidnih slika u Crkvi sv. Primoža kod Kamnika, jedan od prikaza, sukladno opće prihvaćenoj ikonografiji, on određuje kao "... *Marija pri tkanju* ..." (Baš prema Stele, 1986: 79). Isto ponavlja pri analizi zidnih slika u Crkvi sv. Marije u Crngrobu 1935. godine kada jedan od prizora iz svakodnevnog života tumači kao "... *tkanje na statvah* ..." (Baš prema Stele, 1986: 79).

Kasnije, 1951. godine Emilijan Cevc, slovenski povjesničar umjetnosti i kritičar, objavljuje članak naslovljen *Etnografski problemi ob freski "Sv. Nedelje" v Crngrobu* u kojem, interpretirajući jedan od niza prizora, piše: "*Tudi tkalci so zastopani: žena sedi ob kolovratu in prede, zraven navijajo nit na motorilo, ob statvah tkejo platno.*" (Cevc, 1951: 182). On ovu konstataciju preuzima iz ranije objavljenih radova na istu temu autora Francea Stelea (Baš prema Stele, 1986: 79). Ali u članku *Crngrobska pletilja* objavljenom 1958. godine, Emilijan Cevc se u potpunosti koncentrira samo na jednu pojedinost i piše: "*Ta priprava ni namenjena za tkanje, ampak za nekakšno pletenje.*" (Cevc, 1958: 147).

Ova promjena mišljenja izravna je posljedica prikazivanja filma o *jalbi* 1956. godine na savjetovanju istočno-alpskih etnologa u Ljubljani. Film koji je snimio Milovan Gavazzi u Trgu kod Ozlja naveo je Emilijana Cevca na reinterpretaciju scene prikazane na zidnoj slici u Crngrobu. Shvatio je da sprava koju su Stele i on definirali kao tkalački stan nije ništa drugo do složenija verzija *lucena* kakav je prikazan u Gavazzijevu filmu (Baš, 1986: 79).

Međuodnos scena prikazanih na zidnim slikama, kršćanske ikonografije i tehnike izrade tekstilnih predmeta možemo svesti na zajednički nazivnik, a to je život ljudi nekog kraja u određenom vremenu. Ne bi bilo razborito nekritički tvrditi da ove zidne slike nedvojbeno prikazuju rad identičan našoj izradi *jalbe*. Sigurno je da su srednjovjekovni autori u određenoj mjeri prenosili tuđe predloške. Sigurno je i to da su u svom radu bili sputani diktatom utvrđene ikonografije. No, uza sve to, neosporna je činjenica da su svoje djelo morali prilagoditi načinu života i razmišljanja ljudi kojima je ono ponajprije bilo namijenjeno. Kako bi uspješno ostvarili ovaj uvjet, srednjovjekovni su slikari redovito prilagođavali, pa čak i mijenjali ikonografski propisan predložak ili strani uзор ne bi li ga učinili jasnim i prepoznatljivim. Uzevši to u obzir, moramo dopustiti mogućnost da se radi uspostavljanja neposredne veze sa životom ljudi tkanje i Marija koja tka mogu unutar pojedinoga lokalnog okvira transformirati u izradu *jalbe* i Mariju koja sjedi za nekom vrstom *lucena*.

S obzirom na to da se obje zidne slike nalaze u malim sredinama dislociranim od glavnih umjetničkih tokova, vrlo je vjerojatno da prikazivanje sprave slične *lucenu* odražava njeno poznavanje i upotrebu prije nego doslovno kopiranje predloška iz neke druge sredine (Cevc, 1958: 149). Ova tvrdnja ni u kom slučaju ne dovodi u pitanje povijesno-umjetnički više puta potvrđenu činjenicu da je "kopiranje", doslovni prijenos definiranih ikonografskih motiva iz jedne sredine u drugu, uobičajena umjetnička praksa srednjeg vijeka.

Usporedbom brojnih pojedinosti vidljivih na ovim slikama možemo osnovano pretpostavljati da one prikazuju izradu tekstilnih predmeta tehnikom koja odgovara *jalbi*, a ne tkanju. Prisjetimo li se da osnovnu razliku između ove dvije tehnike ponajprije predstavlja upotreba samo jednog sustava paralelnih niti, prva stvar koju zapažamo na slikama jest postojanje samo niti osnove. Nije moguće niti naslutiti postojanje potke, a nevjerojatna je mogućnost da su autori jednostavno previdjeli ovu značajnu tehničku karakteristiku već i zbog toga što je sustav niti osnove i potke jasno vidljiv na najstarijim poznatim prizorima tkanja. Uz ovu zajedničku karakteristiku, prizori se međusobno razlikuju u drugim pojedinostima. Na slici u Crngrobu možemo vidjeti upotrebu palica ili *ravnala* kako ih zovu u Trgu, dok ih na slici iz Kamnika nema. Isto tako, gornji i donji dio niti ispunjeniji bijelom bojom na slici u Crngrobu može se tumačiti kao gotovo platno istodobno nastalo na oba kraja osnove, ali teško je to kategorički tvrditi zbog stupnja oštećenja slike. Nasuprot tome, na kamničkoj slici zorno je prikazana tehnika rada prstiju obje ruke što je također karakteristično za tehniku *jalbe*.

Da prilagodba i transformacija svakodnevnog u ikonografsko i obratno žive prilagodne duhu svakog vremena, još jednom na ovom istom primjeru dokazuje i navod iz pera Branka Fučića. On piše: "*Posebno je zanimljiv prikaz sv. Nedjelje na freskama u Crngrobu nedaleko Škofje Loke u Sloveniji. Tamo je naslikan cijeli strip o sv. Nedjelji i to u nizu malih sličica, na kojima su prikazani ljudi koji obavljaju različite teške radove koji se ne smiju vršiti u nedjelje i blagdane. Tamo tkalja tka za tkalačkim stanom ...*" (Fučić, 1998: 294, 296). Naravno, moguće je da Branko Fučić ovo piše pridržavajući se utvrđenog okvira ikonografske formule bilo zbog nje same, bilo zbog njegovog nepoznavanja specifične tehnike *jalbe*. No, moramo dopustiti i mogućnost da je on osobno poznao *jalbu*, ali je smatrao prikladnijim prizor interpretirati kao tkanje kako bi ga približio širem krugu čitatelja koji vrlo vjerojatno ne poznaju *jalbu*. Prihvatanje ove druge mogućnosti još jednom potkrepljuje tezu da prikaz okvira za izradu *jalbe* na slovenskim zidnim slikama proizlazi iz neposredne životne uvjetovanosti, a ne iz pukog prijenosa utvrđenog motiva.

Brojni su smjerovi kojima bi se moglo krenuti s ovog mjesta, ali ja ću, umjesto zaključka, tek nagovijestiti samo dva koja nas opet vode samo korak bliže boljem poznavanju ove teme.

Prvo je pitanje poznavanja *jalbe* u Sloveniji. Nizom okolnosti došlo je do toga da je potvrda poznavanja ove tehnike u Sloveniji proizašla iz njenog dužeg održavanja u Hrvatskoj. Ukoliko, uz druge mogućnosti, pretpostavimo da prikaz okvira svojstvenog ovoj tehnici na zidnim slikama odražava upotrebu u svakodnevnom životu, moramo se zapitati čime je uvjetovana pojava složenijeg pomagala u 15. stoljeću u Sloveniji od onog poznatog u 20. stoljeću u Hrvatskoj. Ako je okvir poznat u Hrvatskoj preteča onog u Sloveniji, zbog čega je kod nas i nakon pet stoljeća toliko primitivniji? S druge strane, ako je smjer utjecaja suprotan, na što bi nas lako usmjerilo moguće porijeklo termina *lucen* od slovenske riječi *locen* koja znači luk, koji su razlozi pojednostavljenja ovog pomagala kod nas?

Vrlo je intrigantno i pitanje prestanka upotrebe ove tehnike. Uz brojne razloge koji potječu iz općenitih društvenih promjena, Nerina Eckhel navodi pojavu pučkih

škola i upoznavanje žena s tehnikom kukičanja, kao jednim od faktora koji su utjecali na brže nestajanje tehnike *jalbe* (Eckhel, 1986: 73). Postoje izvori koji dopuštaju i druge mogućnosti. Naime, određeni podaci govore da se u tim istim pučkim školama, uz ostalo, poučavala i tehnika izrade *jalbe* (Rapo, 1999: 63). Uzmemo li to u obzir, jasna je potreba da u istraživanju *jalbe* netko krene i ovim smjerom kako bi utvrdio ima li osnivanje i program djelovanja pučkih škola veze s nestankom ili pak s promicanjem *jalbe*.

Ova pitanja neću dalje razvijati već ih ostavljam da umjesto zaključka budu nagovještaj i uvod novom radu koji će detaljnije obraditi neko od neodgovorenih pitanja vezanih uz porijeklo i sudbinu *jalbe* kao tehnike izrade upotrebnih tekstilnih predmeta. Bez obzira na to što je kapica *jalba* izašla iz upotrebe i što je tehnika *jalbe* pala u zaborav, ovaj je rad tek još jedno zrnce mozaika koji bi trebalo složiti kako bismo dobili cjelovit uvid u ovu pojavu vezanu uz tradicijski način života i odijevanja.

Literatura

- Baš, Angelos (1986.) Pletilna tehnika jalb v vzhodnih alpah, u: *Etnološka tribina*, 6, Zagreb, str. 79-82.
- Belović-Bernadzikowska, Jelica (1906.) *Hrvatska čitma*, Tisak hrvatske tiskare i knjižare, Požega
- Belović-Bernadzikowska, Jelica (1906.) Vezilačka umjetnost u Hrvata i Srba, u: *Zbornik za narodni život i običaje Južnih Slavena*, 11, Zagreb, str. 1-51.
- Cevc, Emilijan (1951.) Etnografski problemi ob freski "Sv. Nedelje" v Crngrobu, u: *Slovenski etnograf*, 3-4, Ljubljana, str. 180-183.
- Eckhel, Nerina (1986.) Jalba - tehnika pletenja ženskih kapica, u: *Etnološka tribina*, 6, Zagreb, str. 67-77.
- Fučić, Branko (1998.) *Terra incognita*, Kršćanska sadašnjost, Zagreb
- Gabrić, Paula (1962.) Jalba u selu Trg kod Ozlja, u: *Zbornik za narodni život i običaje Južnih Slavena*, 40, Zagreb, str. 151-159.
- Gavazzi, Milovan (1934.) Tkanje uskih tkanica (gačnjaka, bradešnjaka), pletenje ženskih kapica (jalba), u: *Etnografska istraživanja i grada*, Zagreb, str. 44-46.
- Gavazzi, Milovan (1958.) Ema Markova, Po stopach krosienok, u: *Slovenski etnograf*, 11, Ljubljana, 231.
- Gušić, Marijana (1975.) *Starinsko žensko oglavlje u hrvatskoj narodnoj nošnji*, Spektar, Zagreb
- Ivančević, Radovan i drugi (1990.) u: *Leksikon ikonografije, liturgike i simbolike zapadnog kršćanstva*, Kršćanska sadašnjost, Zagreb
- Jurančić, Janko (1989.) *Slovensko - hrvatski ili srpski rječnik*, Državna založba Slovenije i Školska knjiga, Ljubljana, Zagreb

- Rapo, Vesna (1999.) Čipka u pučkim školama 19. i početka 20. stoljeća. u: *Hrvatske čipke*, Lepoglava, str. 57-74.
- Mohorovičić, Andro (1960-1966.) *Enciklopedija likovnih umjetnosti*, I, II, III i IV, Leksikografski zavod FNRJ, Zagreb
- Ivančević Radovan i dr. (1995.) *Gotika v Sloveniji*, Narodna galerija Ljubljana, Ljubljana
- Stele, France (1972.) *Gotsko stensko slikarstvo*, Mladinska knjiga, Ljubljana
- Zorić, Vesna (1993.) Ženski i muški ponos nošnja, u: *Pokupska sjećanja*, Etnografski muzej Zagreb, Zagreb, str. 46-54.



2.01



2.02



2.03



2.03

Jalba - from life to painting, from painting to life¹

The brief overview of information about the jalba was expanded by the author's view of some pieces of Slovenian wall paintings that depict the work frame typical for this technique.

Key words: jalba, wall paintings, female caps, folk costumes, Croatia

The female cap *jalba* was an obligatory part of the married women's headgear in villages along the river Kupa between Ozalj and Karlovac as well as in the hills to the north of the Kupa, close to the village Trg (Gabrić, 1962: 151).

Due to the situation brought about by social changes and changes in the way of life and clothing, both the cap *jalba* as part of the female headgear and other textile objects made in the *jalba* (sprang) technique came out of every-day use. Therefore, this article is not motivated by the presentation of new, still unknown data, but by the wish to recapitulate the already known and processed information, since, as Klaus Mann wrote, "*the present and the future would make no sense if the trace of the past would fade out of our consciousness.*"

Since insights about the past are sometimes discovered in unexpected places, by mere coincidence, my intention is to show in this paper an example that illustrates the possibility to reconstruct some contents of the traditional life through sources that we do not perceive as primary in the ethnological research.

The most recently published paper in Croatia dealing with the topic of the *jalba* is the study of Nerina Eckhel, which ends in the words: "*And finally, I believe that we*

¹This paper is, in principle, based on the publications about the same subject by Paula Gabrić and Nerina Eckhel (Gabrić, 1962.), (Eckhel, 1986.). The main deviation, advantageous or disadvantageous, from these publications is the temporary distance. The disadvantage that is definitively most strikingly imposed by the past time category is the impossibility to conduct field research, which implies a lack of direct link with the "real" life of an object or phenomenon characteristic to the traditional way of life.

should not permit the technique of making the jalba cap to be completely forgotten. If catalogues containing patterns and work instructions were printed as early as in the late Middle Ages, why would something similar not be attempted today, only adapted to the contemporary needs and taste." (Eckhel, 1986: 77) Bearing in mind that this technique was not adapted to new social needs and tastes, but that just the opposite to the ideas of Nerina Eckhel took place, I thought that it would be appropriate to refresh, from a contemporary distance, the memory of this technique of making textile objects for everyday use that was, even though presently abandoned, once globally known, especially among the Slavic people.

In the course of time, this specific technique was researched by numerous foreign and domestic authors. This paper presents just a brief chronological overview of the published works of domestic authors. In 1906, Jelica Belović Bernadzikowska wrote: "*Jalba is a lace, knitted on a frame from thread, cotton or silk*", defining for the first time the *jalba* as a technique based on our folklore textile (Belović - Bernadzikowska, 1906: 21). After that, in 1934, Milovan Gavazzi gave a short description of this technique, noting that it had been preserved to that time only in the village Trg at Ozalj (Gavazzi, 1934: 44). In 1935, Gavazzi also made a short film on how the cap *jalba* is made, featuring Regina Paljunac, one of the last people skilled in this technique (Eckhel, 1986: 71). The most comprehensive paper about this subject was published in 1962 by Paula Gabrić. The single paper to follow on this subject was published by Nerina Eckhel in 1986.

According to the linguistic interpretation, the term *jalba* is derived from the Slovene word *avba*, rooted in the German *die Haube*, which means cap (Belović - Bernadzikowska, 1906: 26). In Croatia, this term has multiple meanings, denoting at the same time the cap *počulica*, which is in some parts of Croatia an integral part of the married women's headgear, and the specific technique of producing transparent net-like fabric, used for the making of caps and decorative gore on shirts and towels in the regions of Pokuplje, Slavonija, Moslavina and Hrvatsko zagorje (Eckhel, 1986: 67).

This specific textile technique, based on the use a single system of threads, was known already in ancient Egypt and ancient Peru. It culminated in the medieval Europe and its traces were found until recently with Indians in the Amazon region. The knowledge of this technique was confirmed in the Scandinavian counties, Hungary and Romania. The fact that the knowledge of the *jalba* technique can be confirmed in almost all Slavic communities through recent folklore textile objects deserves particular emphasis. (Eckhel, 1986: 70). The extensive temporary and geographic presence of the *jalba* corresponds to a great number of terms, which are often completely incorrect and which were created under wrong assumptions resulting from insufficient knowledge of the exact work technology. Among the used terms are the Swedish "*spranging*", the German and Norwegian "*Sprang*", the German "*Spitzengeflecht*" and "*Flechttechnik*" as well as "*Egyptian or Coptic weaving/textile art*". (Eckhel prema Gabrić, 1986: 71)

It is useful to mention here that Milovan Gavazzi in his 1958 short review of the comprehensive work on the subject of *jalba*, published in 1957 by Ema Markova², commented on the terminology typical for this technique. In this context, Gavazzi established that this technique of producing textile objects for everyday use was referred to as "*pletanie na krosienkach*" in the Slovak language, while the Croatian language actually lacked a corresponding term. Commenting on the use of a term that would determine this specific technique in a more precise way, Gavazzi proposed the introduction of the term "*zapletna tehnika*" (entangling technique) or "*zapletanje*" (entangling) in Croatian (Gavazzi, 1958: 231).

The characteristic ornaments and terms for individual ornaments as well as the use of the thread counting system based on the number 60 in the preparatory stage are specific features indicative of the old-Slavic origin of this technique, which arrived in Europe probably in ancient times (Belović-Bernadzikowska, 1906: 26). The oldest examples of the *jalba* textile art include caps from Egyptian sepulchral findings, some of which are up to 4000 years old. (Eckhel, 1986: 69).

The *jalba* technique is characterized by several very specific features. The basic technical characteristic of this technique is definitely the use of a single system of parallel threads. As one of the prerequisites of this technique is the existence of the *lucen*, a frame over which warp threads are stretched, it must be said that it is the size of the frame that determines the lengths of the warp, and thus automatically also the length of the finished fabric. On the other hand, the width of the fabric is determined by the number of threads stretched over the frame.

The technique is based solely on the intertwining of two rows of parallel warp threads, meaning that the textiles are produced without weft threads, which is common in all types of weaving. The warp threads can be twisted from left to right or vice versa, and it is also possible to change the direction of the thread twisting in the course of work if required by a certain pattern. The basic rule to be observed is that the upper thread of one pair is twisted in the shed with the bottom thread of the next pair, which at the same time changes the direction of the shed. The most interesting characteristic of this technique is that the fabric is created simultaneously on both ends of the warp. The woman says: "*Gornju jalbu prsti delaju, a dolnju jalbu daščica ...*" (the upper sprang is made by hands, the bottom sprang by a stick) because the piece of fabric created at the bottom transversal thread is actually the negative mirror image of the one created at the top transversal thread (Gabrić, 1962: 157). By interlinking the threads at the upper part of the warp, two rows of interlinking are formed, which are getting closer to each other as the work progresses. As a result, the warp threads get shorter. Therefore, the upper and lower transversal threads need to be elastic, allowing the tension of the warp threads to be adjusted from time to time. In the course of work, four to eight wooden sticks are used to fix the shed and to push firmly against the finished rows at the upper or lower end of the warp. How firmly the stick, called *ravnalo* (ruler) in Croatia, is

² Study "Po stopach krosienok", published in Slovenski narodopis no. V, 1957

pressed against the finished interlinking rows will determine the density or looseness of the fabric. (Belović - Bernadzikowska, 1906: 22).

After the plaiting is finished and before the last stick is pulled out, the ends need to be darned, i.e. linked by a needle and thread by the *obamet* stitch in order to prevent the interlinked threads from unravelling (Eckhel, 1986: 69). If the entire fabric will be used as one piece, and not as two as in the case in the production of the cap *paculica*, the meeting point is chained by using knitting or crocheting needles, as there is not enough space to work with finger and the stick (*ravnalo*) also needs to be pulled out (Belović - Bernadzikowska, 1906: 23).

By a combination of the basic intertwining manipulations, different, but only geometrical ornaments, predominantly rhombi and horizontal or vertical zigzag lines are created. A relatively limited repertoire of ornamental motifs is the result of the specific technique.

The female headgear is definitely one of the parts of the traditional women's garments that contribute considerably to its characterization and distinctiveness. In all regions of Croatia, the headgear provides clear clues on the status changes experienced by the woman in the course of her life. By the type of the headgear, it is easy to tell whether it is worn by a girl, a younger or an older married woman or a widow. (Zorić, 1993: 48).

Only a married woman had the right or the obligation to wear the *jalba*. Besides being a mark and a symbol of the woman's new position in the family, the *jalba* fulfilled also a certain magic apotropaic function, based on the need to cover even the tiniest hair as the source of life energy to avert the influence of evil demons. After the bride received the *jalba* for the first time as part of the marital ceremony, she continued to wear it as long as she lived. The symbolism of this transitional act, the irreversible transformation of the girl into a woman and the meaning of the *jalba* itself as the symbol of the woman's position and dignity, is concentrated in the saying common in the surroundings of Marija Bistrica: "*Došla djevojka pod jalbu.*" (The girl came under the *jalba*) (Belović - Bernadzikowska, 1906: 19). The woman took her *jalba* never off, not even during the night's rest, because not even her husband was allowed to see her bareheaded or with loose hair. Women would only occasionally loosen and brush their hair, but only in the company of other women, never in the presence of a man (Gušić, 1975, s. p.). Until World War I, such caps were made by using an archaic textile technique, known also to people of ancient civilizations of the Old World (Gabrić, 1962: 151). Due to changed social circumstances in the 1920's, as well as for reasons of a purely technical nature, the number of caps made by this technique has been gradually decreasing, only to fall into complete oblivion in the period following the World War II.

In the years after World War I, probably owing to the influence of village schools, women became familiar with the crocheting technique. From that period on, the *jalba* cap, which was already worn much less frequently, is made mainly by using the crocheting hooked needle (Eckhel, 1986: 73). The crocheting technique enabled

faster production and the transfer of decorative motifs of the *jalba* made on the frame (*lucen*). In the 1950's, the *jalba* cap, regardless of the technique used in its production, passed completely out of everyday use (Eckhel, 1986: 76), just like many objects of traditional culture, especially garments.

In addition to the overview of facts characteristic for the *jalba* that were collected in Croatia, I will also mention some material evidence due to a peculiar interrelation, which speak vividly about the use of this technique in the neighbouring Slovenia in the late Middle Ages: the visual presentation of the frame used for the production of textile, similar to the *lucen*, on gothic wall paintings in the St. Mary's church in Crngrob and the St. Primož church at Kamnik. I was actually prompted to this digression by the following thought: "*Etnograf, ki bi zatiskal oči pred našo umetnostno tvornostjo, zlasti srednjeveško, bi bil podoben gospodarju, ki bi stal pred lepo skrinjo in obžaloval, da je zaprta, pri tem pa prezrl, da tiči v njej ključ, ki ga je treba samo zavrteti, in že bi se razodelo skrbnemu očesu novo bogatstvo.*"³ (Cevc, 1951: 180)

The purpose of the following example is to direct the attention towards the richness of sources and insights about the traditional way of life that can be drawn from works of art, especially sacral art.

The wall painting showing the *Holly Sunday* in the St. Mary's church in Crngrob is dated back to the period between 1460 and 1470 and represents one of the pinnacles of the development of this theme. The author probably belonged to the circle of Janez Ljubljanski⁴. The picture was discovered in 1935 and reviewed, among others, also by the Slovenian art historian France Stele. From the iconographical point of view, this work is very complex because it unites several themes, but what is important for this paper is the depiction of 47 scenes from the every-day life of the late Middle Ages, including a scene where a device resembling the Croatian *lucen* is visible.

In order to be able to talk about the thematic content of the wall painting in Crngrob, it is necessary to give brief explanation of what the term *Holy Sunday* encompasses in iconographic terms. The *Holy Sunday* is a medieval iconographic motif, probably of popular origin and with a distinctive didactic meaning, which uses allegories to emphasize the Christian duty of celebrating the Sunday as the day of the Lord. A range of signs, symbols or small genre scenes illustrate the works through which one can sin and transgress against the commandment of resting on Sundays and church holidays (Ivančević, 1990: 424).

³An ethnographer, who turns a blind eye to our works of art, especially the medieval art, is like a master who stands in front of a beautiful chest and regrets its being closed, overlooking the key that only needs to be turned in order to disclose new riches. (Author's translation)

⁴Janez Ljubljanski (Johannes de Laybaco), painter working in the middle of the 15th century. He represented the "medieval" school of painting, which culminated in pictures of the upper layer of the middle nave of the St. Mary's church Crngrob (Enciklopedija likovnih umjetnosti, 1962, II: 424 and 1964, III: 59).

Another work of art that also depicts a device resembling basically the *lucen* is the wall painting belonging to the Mother of God cycle in the St. Primož church at Kamnik, created around 1504.

In the Christian iconography, the Mother of God was conventionally presented in groups of motifs such as the Mother of God cycle. One of the scenes showing the childhood and youth of the Mother of God is iconographically denoted as "*Mother of God weaving a purple curtain*". According to the apocrypha, the high priest gave Mary, while she lived in the temple, a purple yarn to weave the temple curtain. Based on such sources, the imagination of the Middle Ages regularly showed the Mother of God as a weaver or embroiderer in the temple, similar to a novice nun in a medieval convent (Ivančević, 1990:163, 170, 171).

This topic was first tackled by France Stele in 1929, though in a completely different context: analysing the wall paintings in the St. Primož church at Kamnik from the art history aspect, he named one of the images, in accordance with the generally accepted iconography, as "... *Marija pri tkanju .../...Mary weaving...*" (Stele, 1986: 79). This is repeated in his analysis of the wall paintings in the St. Mary's church in Crngrob in 1935, where he interpreted one of the every-day scenes as "... *tkanje na statvah .../...weaving on a yarn beam....*" (Stele, 1986: 79).

Some time later, in 1951, Emilijan Cevc, a Slovenian art historian and critic, published an article titled *Etnografski problemi ob freski "Sv. Nedelje" v Crngrobu / Ethnographic issues regarding the Holy Sunday fresco, where he interpreted one of the scenes in the following way: "Tudi tkalci so zastopani: žena sedi ob kolovratu in prede, zraven navijajo nit na motorilo, ob statvah tkejo platno. / Weavers are also represented: a woman is sitting at the spinning-wheel and spinning, next to her, people are spooling yarn on a winch and weaving linen at the yarn-beam"* (Cevc, 1951: 182). This statement was taken over from the works on the same subject published previously by France Stele (Stele, 1986: 79). However, in the paper *Crngrobska pletilja / The knitting woman of Crnogrob*, published in 1958, Emilijan Cevc concentrates fully on one single detail: "*Ta priprava ni namenjena za tkanje, ampak za nekakšno pletenje. / This device is not designed for weaving, but for some sort of knitting*" (Cevc, 1958: 147).

This change of opinion is a direct consequence of the film about *jalba* that was broadcast in 1956 at the symposium of the eastern Alpine ethnologists in Ljubljana. The film, made by Milovan Gavazzi in Trg at Ozalj prompted Emilijan Cevc to reconsider the scene shown on the wall painting in Crngrob. He realized that the device defined by Stele and himself as a loom was nothing but a more complex version of the *lucen* as shown in Gavazzi's film (Baš, 1986: 79).

The interrelation of the scenes shown on the wall paintings, the Christian iconography and the textile object technique can be brought under a common denominator: the life of the people of a certain region in a certain time. It would not be reasonable to uncritically claim that the wall paintings indisputably depict a work identical to the Croatian *jalba* technique. The medieval authors have certainly taken over motifs of other authors to a certain degree. It is also certain that they were restrained in their work by the dictate of an established iconography. But, besides

all this, the fact that they had to adapt their work to the way of life and thinking of the people it was originally designed for is beyond dispute. In order to successfully fulfil this condition, medieval painters regularly adapted, even changed the iconographically set paradigm or another author's model in order to make it clear and recognizable. Bearing this in mind, we must allow for the possibility that the weaving and Mary in the process of weaving can be transformed within an individual local context, in order to establish a direct link with the life of people, into the making the *jalba* cap and Mary sitting at some sort of sprang frame (*lucen*).

Since both wall paintings are located in small environments, dislocated from the main artistic trends, it is very probable that the depiction of a device similar to the *lucen* reflects the familiarity and use of it rather than a literal copying of pattern from another surrounding (Cevc, 1958: 149). This statement does in no way question the fact, which was confirmed in several instances from the point of view of art history, that "copying" as the literal transfer of defined iconographic motifs from one environment to another was a common artistic practice of the middle ages.

The comparison of numerous details visible in these paintings justifies the assumption that they depict the process of making textile objects in the technique that corresponds to the *jalba* technique rather than to waving. If we recollect that the basic difference between these two techniques is primarily the use of a single system of parallel threads, the first thing we can notice on the pictures is that only the warp threads exist. There is not even as much as a hint of the presence of weft and it is unbelievable that the authors have simply overlooked this important technical characteristic, the more so as the system of warp and weft is clearly visible in the oldest known weaving scenes. In addition to this common feature, the scenes differ in other details. The painting in Crngrob depicts the use of sticks or *ravnala* (rulers), as they are called in Trg, while they are not visible on the Kamnik painting. On the Crnogrb painting, the upper and lower part of the thread are also more filled with the white colour, which may be interpreted as finished fabric formed at both ends of the warp, although the considerably damaged condition of the painting renders a categorical assertion of this point rather difficult. As opposed to the Kamnik painting, the technique of working with both hands, characteristic for the *jalba* technique, is vividly depicted.

The fact that the adaptation and transformation of the everyday into the iconographic and vice versa was adapted to the spirit of a period is confirmed by the recent statement by Branko Fučić: "*The presentation of the Holy Sunday on frescoes in Crnogrob at Škofja Loka in Slovenia is especially interesting. The fresco contains an entire cartoon about the Holy Sunday, as a row of small pictures showing people performing various types of hard work, which are not allowed on Sundays and church holidays. A weaver is weaving there at the loom ...*" (Fučić, 1998: 294, 296). Naturally, it is possible that Branko Fučić, adhered in his writing to certain limitations of the iconographic formula, be it on account of the formula itself, or due to his lack of knowledge about the specific *jalba* technique. However, we have to take into account the possibility that he knew the *jalba* technique, but he considered it more convenient to interpret the scene as weaving in order to bring it closer to a wide circle of recipients, who were probably

not acquainted with this technique. The acceptance of this second possibility additionally substantiates the thesis that the depiction of the frame used to make the *jalba* cap on the Slovenian wall painting results directly from living conditions rather than from a mere transfer of an established motif.

Many directions could be taken from this point. Instead of a conclusion, I will just hint two directions that take us just a step closer to a deeper knowledge of this subject.

The first is the question whether the *jalba* technique was known in Slovenia. By a combination of circumstances, the familiarity with this technique in Slovenia could be confirmed through the fact that it persisted longer in Croatia. If we assume, in addition to other possibilities, that the depiction of the sprang frame on wall painting reflects its use in everyday life, we must ask ourselves what caused the emergence of a tool in 15th century Slovenia that was more complex than the one used in Croatia of the 20th century. If the frame known in Croatia was a predecessor of the one in Slovenia, why did it remain in Croatia on a much more primitive level after even five centuries? On the other hand, if the influence took the opposite direction, which could be easily concluded based on the possible origin of the term *lučen* from the Slovenian word *locen*, meaning onion, what are the reasons of the simplification of this tool in Croatia?

Another very intriguing question is the one about the reasons for this tool coming out of use. In addition to numerous reasons resulting from broad social changes, Nerina Eckhel mentions the emergence of popular schools, where women learned the crocheting technique, as one additional factor that caused a faster disappearance of this technique (Eckhel, 1986: 73). I believe that there are sources that also point to other possibilities: there are certain data confirming that the technique used for the making of the *jalba* cap was one of the techniques taught in these public schools. (Rapo, 1999: 63). Bearing this in mind, it is obvious that this also one of the directions to be taken in the research of the *jalba*, in order to find out whether the foundation and curriculum of the public schools is related to the disappearance or to the promotion of *jalba*.

I will not continue developing these questions but rather leave them open, instead of a conclusion, as an announcement and introduction to a new study dealing with some of the open issues regarding the origin and development of the *jalba* technique used for textile objects. Despite the fact that the *jalba* cap came out of use and that the *jalba* technique fell into oblivion, this study is another piece of the puzzle that would need to fall into place in order to provide a comprehensive insight into this phenomenon related to the traditional way of life and clothing.

Prevela: Sanja Novak