

МУЗЕЈ ПРИМЕЊЕНЕ
УМЕТНОСТИ

1

БЕОГРАД
1955

САДРЖАЈ
TABLE OF CONTENTS

	Страна Page
БЕРЕНА ХАН ПРОФАНИ НАМЕШТАЈ НА НАШОЈ СРЕДЊОВЈЕКОВНОЈ ФРЕСЦИ VERENA HAN HOUSEHOLD FURNITURE ON THE SERBIAN MEDIEVAL FRESCOES	7
БОЈАНА РАДОЈКОВИЋ КРСТОВИ У ЕМАЉУ XVI И XVII БЕКА BOJANA RADOJKOVIĆ ENAMEL CROSSES OF THE XVI th AND XVII th CENTURY	53
ДОБРИЛА СТОЈАНОВИЋ ЈЕДАН ФЛАМАНСКИ ГОБЛЕН ИЗ ЗБИРКЕ МУЗЕЈА ПРИМЕЊЕНЕ УМЕТНОСТИ DOBRILA STOJANOVIC A FLEMISH TAPESTRY IN THE MUSEUM OF APPLIED ARTS	87
ЗАГОРКА ЈАНЦ ИЛУМИНИРАНИ ТУРСКИ РУКОПИСИ У МУЗЕЈУ ПРИМЕЊЕНЕ УМЕТНОСТИ У БЕОГРАДУ ZAGORKA JANC TURKISH ILLUMINATED MANUSCRIPTS IN THE MUSEUM OF APPLIED ARTS IN BELGRADE	101

MUSÉE DES ARTS DÉCORATIFS
BEOGRAD

Уређивачки одбор:

НАДА АНДРЕЈЕВИЋ - КУН

БОЈАНА РАДОЈКОВИЋ

ВЕРЕНА ХАН

Одговорни уредник:

НАДА АНДРЕЈЕВИЋ - КУН

ИЗДАЈЕ МУЗЕЈ ПРИМЕЊЕНЕ УМЕТНОСТИ
Београд, Вука Караџића 18

PUBLIÉ PAR MUSÉE DES ARTS DÉCORATIFS
Beograd, Vuka Karadžića 18

Предговор

Овом свеском Музеј примењене уметности покреће серију публикација које ће доносити обраде и студије тема из области примењене уметности и предмета из музејских збирки.

Проблематика која се своди под термин „примењена уметност“ врло је различита и многобројна, јер је везана за целокупни процес људског стварања у свим областима материјалне културе. Код нас њој није посвећивана већа пажња, мада уметничко стварање наших народа у обликовању предмета који су служили свакодневном животу, као и оних који су били намењени за култне сврхе, — одражава високи степен занатско-уметничког мајсторства и носи стилске карактеристике својствене нашој култури која се развијала под специфичним историским условима. Зато се намеће потреба свестранијег упознавања и проучавања и ове области нашег културног наслеђа. Издавањем своје редовне стручне публикације Музеј извршава још један од својих задатака и испуњава празнину у досадашњем проучавању наше уметности. Сматрамо да ћемо тиме допринети да се обухвате многа још непостављена питања из примењене уметности и тако омогућити већем броју стручњака да дају свој допринос развоју наше науке.

Редакција

ПРОФАНИ НАМЈЕШТАЈ НА НАШОЈ СРЕДЊОВЈЕКОВНОЈ ФРЕСЦИ

Верена Кан

УВОД

Упоредо са ликовно-историским и иконографским истраживањима нашег средњовјековног зидног сликарства вршене су последњих година и анализе тих споменика с намјером да се на њима испитају приказани предмети материјалне културе и провјери њихова аутентичност. На значај фреске у том смислу први је упозорио В. Петковић у извјештају о теренским испитивањима која је вршио 1926 године Народни Музеј из Београда у неким манастирима Скопске Црне Горе.¹⁾ Касније, а особито послје 1945 године, тај се проблем разрађује обухватајући све шира подручја материјалне културе.²⁾

О намјештају приказаном на средњовјековној фресци до ове студије није још писано, као што уопће у нашој научној литератури није расправљен проблем средњовјековног намјештаја код нас, без обзира на врсту извора који би тим истраживањима послужили. На начин становања у средњовјековној Србији осврће се К. Жиречек у Историји Срба и говори о намјештају XIV и XV вијека, али претежно у односу на Дубровник, за што је и у дубровачкој Архиви нашао највише података.³⁾ Међутим, ови се подаци, с обзиром на специфичност дубровачког живота, не могу без ограда пројекцирати и на средњовјековну Србију, упркос живим везама Дубровника са залеђем. О култури становања код Срба у то вријеме узгред говори и А. Дероко у дјелу о средњовјековним градовима Македоније, Србије и Црне Горе, полазећи углавном с Жиречекових основа.⁴⁾ Исти је аутор забиљежио и неколико података о намјештају у српској сељачкој кући.⁵⁾ Ни досадашња етнографска изучавања нису обухватили тај проблем као цјелину, већ се ограничавају на скупљање података не прилазећи питању еволутивно-историским методом. Изузимамо проблем да ли су Срби у

¹⁾ В. Петковић, Експедиција београдског Народног музеја у Јужну Србију, Гласник ск. н. д., Скопље, 1926, I, 2, 486.

²⁾ С. Радојчић, Портрети српских владара у средњем веку, Скопље, 1934; М. Ђ. Љубинковић, Престава школе у нашем живопису, посебни отисак, Гласник проф. др., Београд, 1939; М. Ђ. Љубинковић, Налаз из Маркове Вароши код Прилепа, Музеји 2, 1949, Београд, 102—113; М. и Р. Љубинковић, Црква у Доњој Каменици, пос. отис., Старијар, САН, I, Београд, 1950; Ј. Ковачевић, Прилози решавању постанка и развоја јужнословенског златарства и златарских производа у раном средњем веку, Историски гласник, 3—4, 1950, 3—84; М. Ђ. Љубинковић, Примерак старог средњовековног уметничког веза, Музеји 6, 1951, 48—63; М. Велимировић, Претставе музичких инструмената у српском средњовјековном сликарству, Наша реч, II, 1, 1951, 30—43; М. Ваум, Прилог изучавању сликане архитектуре на фрескама, Зборник заштите спом. култ., II, 1951, 113—119; М. Ђ. Љубинковић, Ка проблему народног накита, Зборник Етнографског музеја, Београд, 1953; Ј. Ковачевић, Средњевјековна ношња балканских Словена, САН, Београд, 1953; В. Хан, Налоњ манастира Крушедола из XVI вијека, Рад војвођанских музеја, II, 1953, 100—107.

³⁾ К. Жиречек, Историја Срба, Београд, 1923, III, 278—280.

⁴⁾ А. Дероко, Средњовјековни градови Македоније, Србије и Црне Горе, Београд, Просвета, 1950.

⁵⁾ Ибид., Покућанство у старој српској сељачкој кући, Зборник радова архит. факултета, ТВШ, Београд, 1951.

Средњем вијеку имали кревет, о чему је расправљано 1952 године у Етнолошком институту САН, па је и објављено једно становиште те дискусије.⁶⁾

Приликом изучавања фресака с естетско-стилског становишта понекад се води рачуна и о намјештају, али се поједини примјерци само описно спомињу као елементи иконографске шеме, а не као објекти који сами по себи и један с другим у вези претстављају предмет истраживања. На изучавање овог проблема није потицала ни чињеница што се од средњовјековног црквеног и профаног намјештаја у Србији није готово ништа сачувало, а писани су извори такође оскудни у односу на ту материју. Према наведеном стању, наше би знање о изради намјештаја и његовом развоју, стилу и опреми у Србији Средњег вијека било врло ограничено, да нам ликовни извор, у овом случају фреска, не пружа своју помоћ. Њу је у принципу требало прихватити, јер је у односу на сличан проблем а за исти период и научна пракса у другим земљама имала позитивних резултата.⁷⁾ Разлози су овдје као и тамо једнаком потребом условљени, јер је број сачуваних, средњовјековних оригинала уопће врло ограничен.

На крају крајева, и само поређење на фресци насликаних примјерака намјештаја с оригиналима, који — истина — у највећем броју случајева не потичу с терена Србије, него са сусједних и даљих подручја, — давало је елемената за рад на том питању, с обзиром на то што у Средњем вијеку намјештај у Европи показује такво јединство стила, да су наведена поређења била могућа и оправдана. Ове су аналогije указивале на шире могућности разраде постављеног проблема и обећавале извјесне резултате. Међутим, поређења су вршена с резервом, јер се ни у којем случају не би на основу изведених аналогija могло са сигурношћу тврдити да је намјештај, који налазимо приказан на средњовјековној фресци Србије, био ту и коришћен у животу. Мајстори нашег средњовјековног живописа били су уз домаће људе и странци, који су радећи живопис нужно уносили у поједине сцене елементе материјалне културе из крајева одакле су потекли. Мања је вјероватност да су на фресци ти странци забиљежили оно што је било значајно за крај у коме су само повремено дјеловали и били више-мање случајни пролазници. Како је средњовјековни живопис још недовољно испитан у односу на мајсторе појединце и њихово поријекло, извјесни ће закључци ове студије бити само хипотетичке природе.

Монументална и репрезентативна фреска феудалних задужбина даје нам без сумње најсјајнији вид предмета материјалне културе. Овдје насликани, слично као и у народној пјесми богато опјевани, они вјероватно приказују најбоља и најљепша остварења оновремених занатлија — умјетника и у пуној мјери освјетљују културу и животну средину својих поручилаца: двора, властеле и цркве. О животу масе становништва фреска даје мало података. Колико се на основу досадашњих запажања могло утврдити, чини се да је минијатура у том погледу испргнији извор, јер су на њој вјерније и непосредније забиљежене појаве из живота. Док монументално сликарство тежи у принципу сажимању форме, синтези и уопштавању, а има репрезентативно друштвени значај, минијатура је у друштвеном смислу мање официјелна, слободнија, па према томе и ближа животу.

⁶⁾ П. Ж. Петровић, Да ли су Срби имали кревет, Гласник Етнографског музеја, Београд, XVI, 1953, 187—194.

⁷⁾ Један од првих покушаја кориштења ликовног извора за изучавање средњовјековног намјештаја претставља дјело Viollet le Duc-a, Dictionnaire raisonné du mobilier français, Paris 1876, I.

Задатак је ових истраживања да се у том монументалном и репрезентативном сликарству савременом иконографском шемом систематски испита одређена категорија предмета материјалне културе и да се покаже како се упркос ликовном шематизму и иконографском канону повремено пробијао живот у својим материјалним манифестацијама и како је постојала више или мање интензивна веза фреске са животом за цијело вријеме њеног стварања. Тај непрекидни контакт допустио је да се, макар и хипотетично, да преглед средњовјековног профаног намјештаја, који је можда био употребљаван у то вријеме у Србији.

Претежно хипотетички значај датих закључака можда ће у извјесном смислу ипак имати и практичну корист. По одређеном систему сређен намјештај с фреске, могао би у неким случајевима бити од помоћи при њеном датирању, поред осталих одлучујућих елемената. И специфично сликарско рјешавање тих предмета можда би допустило да се прате разни утицаји, школе, групе или појединци. Посебна перспективна рјешења, декоративни детаљи и често понављање одређеног и карактеристичног дијела намјештаја можда би некад помогли при везивању сликарског дјела за појединог мајстора, групу или школу под чијим је утицајем оно настајало.

У првој фази некритички су скупљани подаци с фреске, без обзира на тему коју она приказује и без обзира на њен значај и квалитет. Коришћен је живопис с терена Србије, Македоније и Црне Горе. Послије систематизације података према врсти намјештаја, материјал је хронолошки сређен од краја XII до половине XV вијека. Ово је сређивање допустило да се утврди најранија појава појединих врста намјештаја, да се прати њихов развитак и евентуално нестајање. Материјал је даље подијељен у двије основе групе, од којих прва обухвата XIII вијек, који сликарски претставља посебну цјелину, а друга XIV и прву половину XV вијека. Иако Моравска школа сликарски значи нешто посебно, у односу на намјештај нису на том живопису забиљежени типови, какве већ не би познавало и претходно стољеће, па стога временски период који она обухвата није издвојен посебно. Уколико се неки тип намјештаја из прве групе јавља и касније, он ће као некарактеристичан за другу групу бити споменут само у првој.

О МЕТОДУ РАДА

При даљој, детаљнијој систематизацији, код које су изостала шаблонизована рјешења, показало се да има података који допуштају даље сређивање предмета према типским и декоративним елементима у мање, хронолошки одређене стилске или типске групе, на основу којих је било могуће доносити закључке.

Добивена грађа је тражила критичку обраду у односу на аутентичност приказаног намјештаја. При томе су се морале узети у обзир могуће слабости фреске као историског извора, с обзиром на елементе који су често прворазредне ликовне, али не и документарне вриједности. Сликарски квалитети ликовног извора често иду на штету аутентичности података и при изучавању — полазећи с гледишта нашег проблема — често су озбиљна сметња при раду. Тежи проблем претставља укрштање ликовних утицаја, помоћу којих се могу шаблонски преносити на композиције предмети материјалне културе, за које нема аналогија на терену на којем је фреска настала, па се тако могу дати елементи за погрешне закључке.

Поред наведених слабости фреске као извора за упознавање материјалне културе треба истаћи и то да је насликани предмет често само тек сумарно назначена биљешка о правом, само синтеза његових најзначајнијих елемената, па је документарност ликовног извора у том случају проблематична.

Приказани предмет некад има само у одређеном периоду изворну вриједност, и то онда кад се најраније појављује. Касније, он се јавља силом традиције и ликовног шематизма и продужује само свој „ликовни“ живот, док га у стварности више нема. Према томе, насликани предмет није својом појавом у свако доба једнако документаран. Међутим, ова чињеница, једноставна и логична, није увијек прихватљива у односу на намјештај. Наиме, управо се овдје налазе типови без одређених стилских специфичности, који су у употреби стољећима. Тај конзервативизам, условљен често најрационалнијом формом коју је обликовало стољетно искуство и потреба, може често да оправдава и вјековно појављивање једног истог, стилски неодређеног примјерка намјештаја на ликовном извору. Према томе, једноставне скриње, клупе, сједишта, столице, лежаји, који се јављају кроз читав период Средњег вијека на живопису, не морају бити без реалне основе у животу у свако вријеме кад се јављају и њихове поновљене појаве не могу се тумачити само као ликовно продуживање живота појединих типова без реалне основе у стварности.

Проблем перспективе је друга слабост фреске као извора. Често извитоперена рјешења дају нетачну слику о приказаном предмету, па тај моменат приликом испитивања треба узети у обзир.

Сматрајући да би закључци добивени само на основу података са живописа били једностранни, коришћени су при испитивању наведеног периода и остали ликовни извори као помоћни материјал. Тако су током рада вршена упоређивања са српским средњовјековним минијатурама, а у том су смислу дјелимично коришћени подаци и с икона. Са примјерцима намјештаја на средњовјековним рељефима Далмације такође су вршена упоређивања с обзиром на сродност облика који се појављују у истом временском периоду. Упоређивања су вршена и с приказима српског средњовјековног новца.

Даља критичка провјера скупљене грађе вршена је на основу података из писаних извора. Како је већ у уводу истакнуто, ови су извори оскудни у односу на проблем који се обрађује и претстављају незнатну помоћ. Коришћене су старе српске биографије, које су по свом значају типична дворска књижевност и према томе у складу с фреском, која је највећим дијелом одраз дворске средине, затим манастирски типичци, извјесни византиски писци, архивска грађа, путописи, апокрифи и народна пјесма. На основу ових извора могле су бити провјерене само врсте намјештаја, који је у оно вријеме можда употребљаван у Србији, а никако поједини стилски типови, њихов облик и декоративни детаљи.

Коначну, а истовремено и најсигурнију потврду о документарној вриједности појединих на фресци приказаних примјера намјештаја дало је њихово упоређивање са сачуваним сувременим оригиналима било с терена Србије, било с других подручја. Разлози који допуштају за овај период поређења с предметима и ван граница Југославије, наведени су раније.

Приликом упоређивања с оригиналима, коришћен је не само сувремени профани или култни материјал, већ и етнографска грађа каснијих времена, на којој су, иако у рустичним и наивним облицима, сачувани елементи стила и декоративни детаљи, као остаци некадашњих свечанијих оригинала.

При овим испитивањима много би користили подаци о начину становања феудалаца у дворцима и градовима, али досад није познат ниједан детаљнији изворни опис таквог дома у Србији. Помогли би и подаци о занатлијама, дрводељама и столарима, о њихову изучавању заната, начину производње, о центрима гдје се производило, евентуалним миграцијама, итд. Међутим, како то питање претставља још необрађено подручје и проблем за самосталну разраду, то се у овој студији том питању није могла поклонити пажња.

Откад се фреска појављује на терену који је наведен као подручје истраживања, па све до периода који се наводи као горња граница испитивања, стално се налази на одређене врсте намјештаја, које током времена мијењају облик и украсне детаље. Најчешће се у том периоду јавља *сједиште* са одговарајућим подножником, затим *лежај*, нешто рјеђе се налази на *сто*, чешће на мали, писаћи, радни *сточић*, док се ормар, као уопће врло риједак примјерак намјештаја у Средњем вијеку, на фресци не налази. Према врстама које се наводе, биће разрађени поједини типови намјештаја с обзиром на њихове стилске специфичности у одређеном временском периоду, то јест према етапама развитка, које су раније наведене.

ВРСТЕ
НАМЈЕШТАЈА

Претходно, потребно је да се истакне чињеница која је карактеристична за живопис који је обрађиван. Наиме, приказани намјештај није никад случајан. Он никад нема само декоративну функцију нити је насликан зато што би његово приказивање условљавали закони композиције. Намјештај се налази увијек само у одређеним темама, искључиво функционално примјенљив, као неопходан елемент за тему ради њене јасније и потпуније интерпретације.

XIII ВИЈЕК

У првој половини XIII вијека назиру се почеци развитка самосталног српског сликарства. Поред грчких мајстора, које је већ Немања доводио на свој двор, раде и домаћи живописци, који се наслањају на тековине такозване „цариградске школе“. Нема сумње да су тим додирима преузимани поред ликовних и елементи који у извјесној мјери илуструју богатство материјалне културе цариградске дворске средине. То, међутим, не значи да није и на немањићком двору могло бити сличних предмета, али се о томе мало зна. Намјештај с фреске XIII вијека у цјелини богато је опремљен и претставља репрезентативне примјерке, који су вјероватно служили само у свечанијим згодама на византском, а можда и на српском двору. Богатство опреме је сигурно одраз некадашње праксе с двора Комнена, гдје се нарочито цијенио раскошни материјал за израду украсних и других предмета.⁸⁾

Типови намјештаја у првој половини стољећа не показују разноликост. Наслици су најчешће површински, без нарочитих настојања око перспективе. Тек се у посљедњој четвртини стољећа јавља како већа разноликост облика, тако и нешто реалистичније приказивање у простор укомпонованог намјештаја. Опрема је тад скромнија, али су типови богатији.

⁸⁾ L. Bréhier, La rénovation artistique sous les Paléologues, Mélanges Charles Diehl, II, 2.

I СЈЕДИШТА

На живопису приказано сједиште може се подијелити у двије врсте: у *репрезентативна* сједишта, која су служила нарочитим профаним и културним потребама, а била су богато опремљена, и на *обична*, једноставно урађена, која су била коришћена у свакодневном животу. Обје групе садржавају стандардне типове индивидуалних сједишта: скриње или сандуке с наслоном и без њега, фотеље-катедре с наслоном за леђа и руке, а доњим пуним дијелом у облику сандука, као и групна сједишта, разне клупе.

Репрезентативно сједиште је пријестоље (престољ), а његово приказивање на фресци везано је уз теме историског, литургиског и библиског садржаја. Досад је познат само један примјер насликаног пријестоља, на коме сједи српски владар, са сцене сабора Немање и Стевана Дечанског у Пећи.⁹⁾ Међутим, како је приказ овог пријестоља и сувише шематичан, не може послужити при овим истраживањима. И на спрском средњовјековном новцу приказан је владар на пријестољу, али ни овај извор није много подесан за испитивање, јер је приказ пријестоља одвише уопштен.

Зна се, међутим, да је пријестоље постојало у средњовјековној Србији. О томе има помена у старим српским биографијама, гдје пријестоље понекад симболички претставља власт, а најчешће доиста означаје репрезентативно сједиште. „И устав с престола свога“, каже се у Симеоновој биографији од Стевана Првовенчаног,¹⁰⁾ а при предаји власти на сабору у Дежеву Драгутин Милутину поред круне даје и пријестоље.¹¹⁾ Кад Данило крунише Стевана за владара у цркви св. Јована Претече, наводи се: „... и узевши га на престо царски, прославише га велегласно“.¹²⁾ Ови подаци говоре о постојању пријестоља као предмета, али су сасвим неодређени у односу на његов изглед. Према томе, не постоје ни директни ликовни ни писани подаци о томе какво је било пријестоље у Србији у Средњем вијеку и сви закључци изведени на основу података са живописа биће само претпоставке.

Што се тиче сачуваних оригинала, није сигурно да је камено сједиште у Дечанима, доиста било краљевско пријестоље (сл. 35).

Обична, мање репрезентативна сједишта показују веће богатство типова. Она су вјероватно коришћена у дневном животу на дворовима, по манастирима и домовима властеле. Самим тим њихов је облик непосредније условљен функцијом и потребом, што се касније и доказује.

А. ПРИЈЕСТОЉЕ С МЕТАЛНОМ ОПЛАТОМ И УКРАСОМ ОД ДРАГОГ И ПОЛУДРАГОГ КАМЕЊА

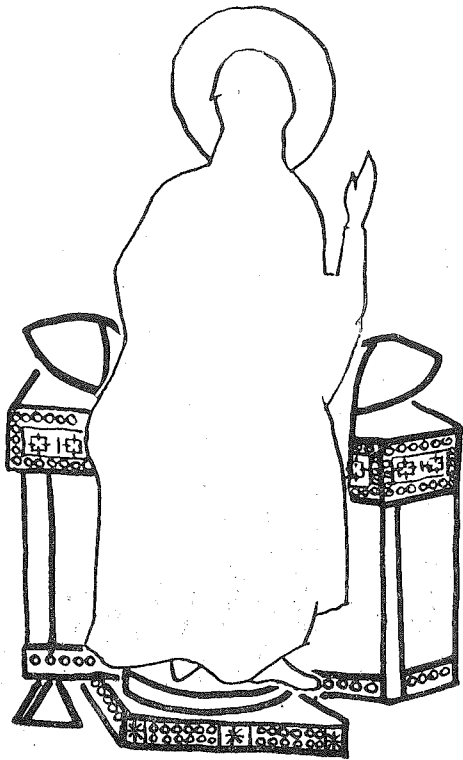
На живопису XIII вијека јавља се приказ пријестоља у облику четвртаста сандука или скриње с ногама или без њих, с истуреним горњим дијелом сличним поклопцу, на коме се сједи. Има их с наслоном или без њега. Главни је украс инкрустација од разбојне материје или пасте, и — претпоставља се — оплата од метала. Такво сједиште налазимо у Сту-

⁹⁾ С. Радојчић, *op. cit.*, Табл. XI, сл. 17.

¹⁰⁾ Старе српске биографије, превео М. Башић, СКЗ, Београд 1924, Биографија св. Симеуна од Стевана Првовенчаног, 46.

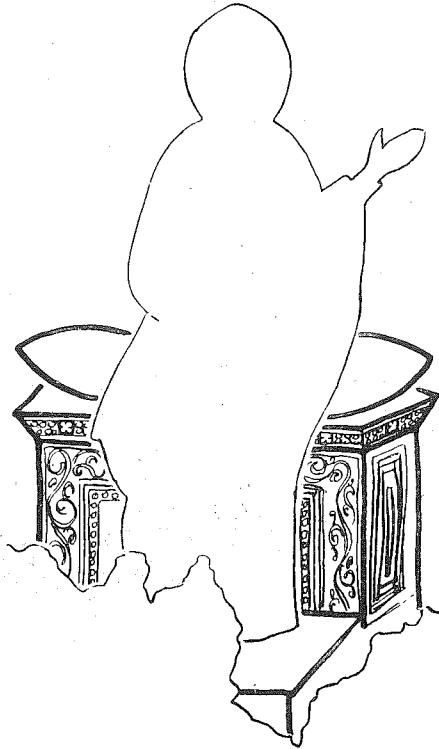
¹¹⁾ Ј. Ковачевић, *Средњовјековна ношња бал*, Славена, САН, Београд, 1953, 232—233.

¹²⁾ Данило, *Живот краљева и архиепископа српских*, Београд, 1935, СКЗ, XXXVIII, 257, 165.



Сл. 1. — Пријестоље с инкрустацијом, Милешево, XIII вијек.

Fig. 1. — The throne chair „priyestolje” with incrustation, Mileševo, XIII century.



Сл. 2. — Пријестоље с инкрустацијом, Сопоћани, XIII вијек.

Fig. 2. — The throne chair „priyestolje” with incrustation, Sopoćani, XIII century.

деници. Милешево и Сопоћанима (сл. 1, 2). Византиско царско пријестоље било је већ у Јустинијаново вријеме слично опремљено.¹³⁾ Таква насликана пријестоља налазе се на ранијем живопису који је директно под утицајем цариградске школе или су га изводили грчки мајстори. Тако је на примјер у Курбинову¹⁴⁾. Лијеп примјер оваквог пријестоља налази се у бојанској цркви, која је живописана 1259 године.¹⁵⁾ Познато је да се и намјештај у периоду ране романике у Европи позлаћивао¹⁶⁾, израђивао из племенитих метала или био њима облаган¹⁷⁾, те украшавао драгим или полудрагим камењем и слоновачом.¹⁸⁾ У покладу жупана Десе спомину се књиге и иконе оковане металом и украшене драгим камењем.¹⁹⁾ На српском

¹³⁾ J. Ebersolt, *Les arts somptuaires de Byzance*, Paris 1923, 31, 38.

¹⁴⁾ Види Р. Љубинковић, *Стара црква у селу Курбинову*, САН, Старица 1940, Пријестоље у медаљону над сценом Успења Богородице.

¹⁵⁾ Б. Филов, *Старобългарското изкуство*, Софија, 1924, 43, сл. 34.

¹⁶⁾ *Essai sur divers arts, en trois livres par Theophile, prêtre et moine, livre I, chap. XXIII*, trad. J. J. Bourassé, *Nouvelle encyclopédie théologique*, Tom XII, Paris, 1862.

¹⁷⁾ Viollet le Duc, *Dictionnaire raisonné du mobilier français*, Paris, 1876, I, 258, помиње тестамент Карла Великога у коме се говори о три стола, два од сребра и једног од злата; Константин VII Порфирогенит дао је обложити један стол сребрним плочама: J. Ebersolt, *op. cit.*, 68.

¹⁸⁾ *Ibid.*, *op. cit.*, помиње златни стол Карла Великога у коме је била инкрустација од камења.

¹⁹⁾ Т. Смичиклас, *Codex diplomaticus*, VI, 389—391.

живопису украшавање предмета драгим камењем било је врло распрострањено а особито у XIII вијеку. Украшава се одјећа, круне, корице књига, намјештај и посуђе. Да ли је у стварности и пријестоље српских владара у XIII вијеку било на тај начин опремљено, како то претставља ликовни извор, остаје отворено питање. Византиски писци, говорећи о српском двору, пријестоље не спомињу. Пахимер је дао врло скромну слику краљевског дома XIII вијека, али је он то можда урадио с одређеном намјером.²⁰⁾ Слика се мијења крајем стољећа при опису двора који је дао Метохит, о чему ће се доцније говорити. У вези с тим питањем занимљив је приказ свечаног сједишта, сачуван у народној пјесми, а који би могао имати изворну вриједност. Каже се:

Још к о-томе од злата столицу,
На столицу алин камен драги.²¹⁾

Иако је много уљепшано оно што је у народној пјесми опјевано, ови стихови доиста евоцирају реалну слику која се везује уз приказ сликаних пријестоља на фрескама. Можда њихова веза није случајна. Могуће је овај опис инспирисан директно живописом, јер је народ имао прилике да у цркви види таква насликана пријестоља или је непосредно изазван оригиналом, па се у пјесми сачувао његов опис.

На фресци се тешко може установити да ли су насликана пријестоља иамли за узор она која су била окована оплатом од племенитог метала, иако би често жућкасто-сребрнасти колорит ишао томе у прилог. Сигурнији су подаци с икона. На охридској икони са сценом Благовијести из Св. Климента (Галерија, Скопље) Богородица сједи на пријестољу које се чини да је оковано металом, а орнамент којим је украшено — мотив четворолатичног стилизованог цвијета у ромбима — налазимо и на окову охридске иконе Психосотере (сл. 3, 4). Тај је мотив служио за декорисање већих плоха на оковима икона, док је рубни орнамент и преплет неодређене флоре такође примењен у оба случаја: како на приказаном намјештају, тако и на окову иконе. Сличност орнаментике насликаног пријестоља и оригиналног окова иконе ишла би у прилог претпоставци да је сликар иконе можда истовремено био и златар, јер је тако добро познавао орнаментуку која се најчешће појављује у металу и кад је с толико пажње насликао тај детаљ на пријестољу. Занимљива би била обрада теме која би се односила на проблем средњовјековних мајстора сликара-златара код нас и на узајамне везе и ликовне посљедице те занатско-мајсторске симбиозе. Подаци говоре да је таквих мајстора било.²²⁾

Писани извори и народна пјесма спомињу намјештај од „злата“. При опису Милутинова двора и Метохит истиче „златни намјештај“.²³⁾ Уколико се Метохиту може вјеровати, можда су овдје у питању предмети који нису израђени у цјелини од племенитог метала, него чија је дрвена основа била окована металним плочама, које су украшавање искуцаваним и цизелираним орнаментима. Широка примјена металних окова и оплате на разним предметима у Средњем вијеку у Византији и у Европи уопште допустила би претпоставку, да се тај начин декорисања предмета употријебио и при

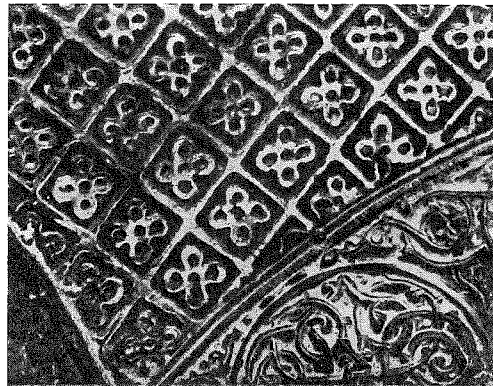
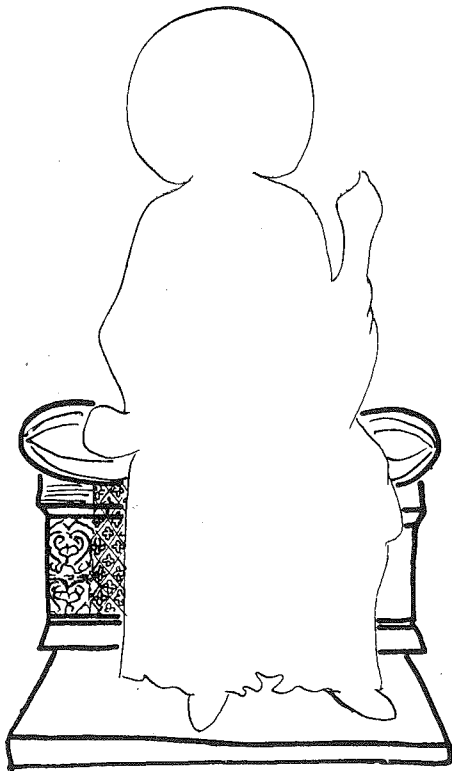
²⁰⁾ К. Јиричек, *op. cit.*, I, 236, IV, 23.

²¹⁾ В. С. Караџић, *Српски рјечник*, Београд, 1935, 740, цитат под појмом „столица“.

²²⁾ Р. Љубинковић, *Уметнички окови на неким иконама ризнице св. Климента у Охриду*, Југославија, 1952, 79.

²³⁾ Према пријеводу М. Апостоловића, *Летопис Матиге Српске*, 1902, 216, 42.

украшавању намјештаја. Да су ковчези и кивоти у средњовјековној Србији окивани сребрним или позлаћеним плочама, потврђују писани извори. Данило је забиљежио да су Симонида и Катилина приликом посјете Јеленином пробу наредиле да се гроб покрије „златним плочама.“²⁴⁾ У петроградском издању Доментијанова рукописа говори се о „покривању“ сребром и златом дрвеног ковчега у коме су биле чуване моћи св. Саве.²⁵⁾ Описујући Владислављев (1230—1237) дрвени ковчег украшен сликама, архимандрит Леонид каже да је био окован позлаћеним сребром.²⁶⁾ На кивоту Стевана Дечанског, који се чува у дечанској цркви, а настао је вјероватно крајем XIV или почетком XV вијека, налазе се сребрни ексери и дјелићи сребрног, орнаментисаног лимна. Можда је та оплата стављена касније на ковчег, али она упућује на традицију таквог начина украша-



Сл. 4. — Оков охридске иконе Психосотере — детаљ — (фот. Денић).
Fig. 4. — Metal mounting of the Ohrid icon Psihosotere, — detail — (phot. Denić).

Сл. 3. — Пријестоље с металном оплатом, (?) Благовијести, икона, Охрид св. Климент, крај XIII или поч. XIV вијека.
Fig. 3. — The throne chair „priestolje“ with a metallic plait, (?) Annunciation, icon, Ohrid, St. Clement, end of the XIII or beginning of the XIV century.

вања. О окивању дрвених предмета металом говоре и каснији извори као одјек некадашње праксе.²⁷⁾

На основу напријед изнесеног немамо довољно поузданих података да је репрезентативно сједиште, пријестоље, оковано металом и украшено шареним камењем, било у употреби и у средњовјековној Србији. Овакво

²⁴⁾ Данило, Живот краљева, СКЗ, 257, 74.

²⁵⁾ Доментијан, Живот св. Симеуна и св. Саве, СКЗ, 282, у пријеводу Л. Мирковића, 216, напомена 1.

²⁶⁾ Архимандрит Леонид, Словено-српска књијница на св. гори Атонској, Гласник срп. уч. др., XLIV, 1877.

²⁷⁾ Зборник Митрополита Михаила, ред. П. Срећковића, САН, Споменик XV, 1892, 26—27

пријестоље, на фресци насликано, појављује се у XIII вијеку; касније појаве су ријетке. Лијеп примјер из почетка XIV вијека налази се у студеничкој цркви у сцени Богородице с дјететом у апсидалној полукуполи и у Пећи — (Дејсис). Касније се више тај тип пријестоља не појављује, а његова практична примјена у Србији остаје хипотетична.

Ј. Фалке говори о лаганом продирању архитектонских елемената при изградњи намјештаја у периоду романике у Европи.²⁸⁾ Најприје се на површинама појединих комада намјештаја сликају прозори с луком, да би дали утисак фасаде неке зграде. Касније се додају и сликане слијепе аркаде, стубићи и прозорске „руже“. У даљем развоју аркаде се пластично издубљују, тако да се тиме постиже ефекат динамичне игре сјенке и свијетла. Примјер тако пластично издубљених слијепих аркада налази се у сопоћанском живопису, у припрати, у једној од сцена које илуструју легенду о Јосифу, на катедри на којој сједи стари Јаков (сл. 5). Исти тај декор слијепих аркада налази се на оригиналној црквеној клупи XIII вијека из Шпаније, данас у музеју у Барселони (сл. 6). Према томе, претпоставља се да је сликар сопоћанске припрате свакако имао прилике да види на оригиналима онакав декор какав је насликао на намјештају приказаном на фресци.

Насликано фараоново пријестоље из Приче о прекрасном Јосифу у истој сопоћанској припрати (сл. 7) један је од најреалистичнијих приказа намјештаја с украсом аркада на српском живопису XIII вијека. Оно се непосредно везује уз елементе стила који владају у ондашњој Европи, а како је документовано оригиналом с нашег терена, оно претставља прворазредни примјер ликовног извора. То је столица у облику фотелје на четири ноге, с наслонима за руке и високим леђним наслоном. Она у декору показује архитектонске диспозиције најјаче изражене у мотиву аркада. Тај је мотив, према Фојлнеру, такође један од знакова преношења архитектонске мисли при изградњи средњовјековног намјештаја у Европи, а јавља се већ у рано каролиншким минијатурама, док у зрелој романици доживљава најширу примјену.²⁹⁾ Налазимо га и у византиским минијатурама XI и XII вијека.³⁰⁾ Касније јавља се и на српској фресци у Градцу, у пећкој цркви св. Димитрија и у Дечанима, тјде се бифора појављује на насликаним сједиштима, као и на сликаној архитектури. Украс аркада на намјештају приказао је и мајстор Радован на трогирском порталу.³¹⁾ Изворност наведене ликовне документације потврђују оригиналне корске клупе с украсом аркада на два спрата из XIII вијека из сплитске катедрале. Аналогија декоративних елемената ових клупа са сопоћанским фараоновим пријестољем је очигледна (сл. 8). Исте аркаде на два спрата, исти лукови чије стране стоје на токареним колонетама, вјероватно исти декор у центру при дну аркада, мали слободни токарени стубић чија је база остала назначена на клупама, али су га вријеме и употреба уништили. Сличност је неоспорна и доказује да насликано фараоново пријестоље није никако плод маште сликареве већ одраз стварности.

У сопоћанској припрати насликано је још једно пријестоље, које је особито занимљиво због декоративног детаља на леђном наслону (сл. 9, 10),

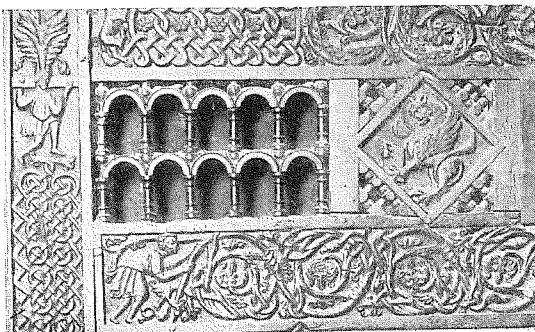
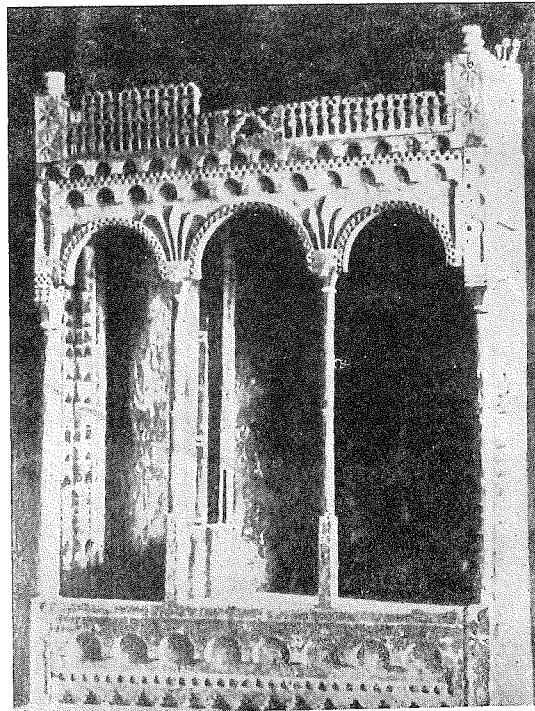
²⁸⁾ J. Falke, Geschichte des deutschen Kunstgewerbes, Berlin 1888, 61

²⁹⁾ A. Feulner, Kunstgeschichte des Möbels, Berlin, 1927, 13

³⁰⁾ H. Omont, Miniatures des plus anciens manuscrits grecs de la Bibliothèque nationale du VI^e au XIV^e siècle, Paris, 1929

³¹⁾ Ц. Фисковић, Радован Портал катедрале у Трогиру, Загреб, 1951

Б. РЕПРЕЗЕНТАТИВНА
СЈЕДИШТА
С АРКАДАМА,
ТОКАРЕНИМ
ДЈЕЛОВИМА,
ИНКРУСТАЦИЈОМ,
СЛИКАНОМ
ОРНАМЕНТИКОМ,
ПЛАСТИЧНИМ
УКРАСОМ



Сл. 5. — Катедра с украсом слијепих аркада, Сопоћани, XIII вијек (фот. Денић).

Fig. 5. — The catheter with ornaments of blind arcades, Sopoćani, XIII century.

Сл. 6. — Црквена клупа из Шпаније с украсом слијепих аркада, XIII вијек, Музеј у Барцелони — (H. Schmitz, Das Möbelwerk).

Fig. 6. — The church bench from Spain, with ornaments of blind arcades, wood, XIII century. Museum in Barcelona — (H. Schmitz, Das Möbelwerk).

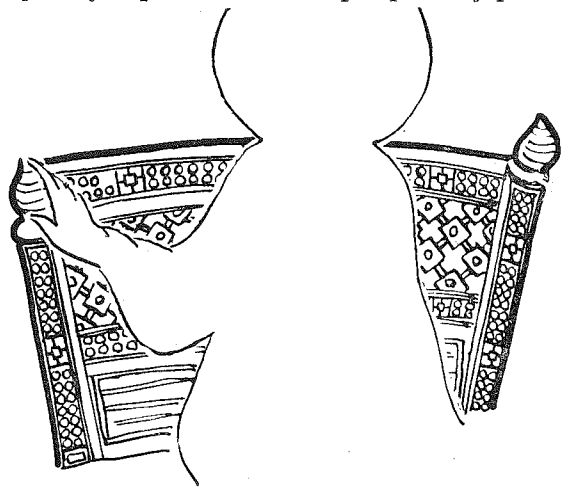
Сл. 7. — Пријестоље с аркадама и токареним дјеловима, Сопоћани, XIII вијек.

Fig. 7. — The throne chair „prijestolje” with arcade ornaments and turnery parts, Sopoćani, XIII century.

Сл. 8. — Хорске клупе дрво, Сплит, XIII вијек, — детаљ.

Fig. 8. — The choir benches, wood, Split, XIII century, — detail.

а илуструје једну од сцена из приче о прекрасном Јосифу. У питању је украс који претставља мушарабију, састављену из четвртастих и облих токарених дјелића дрвета. Тај украс налазимо такође на наслонима корских клупа у Сплиту (сл. 11). Према Караману, овај је декоративни елемент дошао преко Копта и исламског Египта, преко сараценске Сицилије до далматинске обале.³²⁾ По Тоески, тај је декор узет из муслиманске умјетности, чији је утјецај, како Тоеска истиче, особито значајан за предјеле јужне Италије у XII и XIII вијеку.³³⁾ Фојлнер сматра да поријекло овог украса треба тражити у оријентално-византиској умјетности.³⁴⁾ Без обзира на ова разна становишта, извјесно је да је сликар сопоћанске припрате, судећи по намјештају, добро познавао раскошно уређене ентеријере, а можда је директно радио под утјецајем мајстора цариградске дворске школе, којој ти елементи богато опремљених домова нису били непознати. Међутим, није искључено да је и средина српског двора давала побуда за такве сликарске реализације предмета материјалне културе. Без обзира на овај проблем, занимљиво је како је мајстор сопоћанске припрате вјерно



Сл. 10. — Детал пријестоља с мушарабијом, Сопоћани, XIII вијек.

Fig. 10. — Detail of the throne chair „prijestolja” with musharaby, Sopoćani, XIII century.

Сл. 9. — Пријестоље с мушарабијом, Сопоћани, XIII вијек.

Fig. 9. — The throne chair „prijestolja” with a musharaby ornament, Sopoćani, XIII century.

забиљежио на намјештају оне декоративне елементе, које налазимо и на савременим оригиналима. Да ли је и у Србији XIII вијека било намјештаја украшеног мушарабијом, не зна се, а податак из сопоћанске припрате није довољан да се на основу њега донесе у том смислу позитиван закључак.

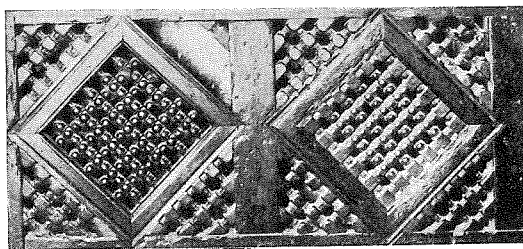
³²⁾ Љ. Караман, Бувинове вратнице и дрвени кор сплитске катедрале, Рад Југ. Акад., 275, 65—87

³³⁾ P. Toesca, Storia del' arte italiana, I, 1103

³⁴⁾ A. Feulner, op. cit., 43

Сл. 11. — Мушарабија у наслону хорских клупа у Сплиту, дрво, XIII вијек, детаљ.

Fig. 11. — Musharaby in the support of the choir benches in Split, wood, XIII century, detail.



Каснија мушарабија која се јавља на култном намјештају у Србији XVI и XVII вијека може се повезати с директним турским импортом на Балкану, док евентуалној појави ове раније из XIII вијека треба тражити изворе у Византији, која је, претпоставља се, на неки начин прерадила декоративне елементе црпене из муслиманско-арапског свијета.

Као декоративни елемент на византиском намјештају истицана је инкрустација разних материјала у дрвену основу, а особито инкрустација од кости, стаклене пасте, драгог и полудрагог камења.³⁵⁾ На већ споменутим корским клупама у Сплиту налази се инкрустација дјелића кости изрезаних у ромбове, троугле и тролисте. На предњим површинама обеју страна такозваног Креловог или Хрељиног пријестоља из XIV вијека,³⁶⁾ који се чува у Рилском манастиру, налази се коштани украс у облику врхова стријела поређаних у низу. Филов наводи да је овај украс рађен по „старим, оријенталним обрасцима“.³⁷⁾ На једним дверима, сачуваним у манастиру Хиландару, која су настала ваљда у XIII или првој половини XIV вијека, налази се такође богат декор изведен у техници инкрустирања дјелића кости, састављених у геометриске шаре.³⁸⁾

Да се сад са наведених оригинала вратимо фресци, и то опет мајстору сопоћанске припрате. Да ли они једноставни или двоструки низови свијетлих, најчешће бијелих тачки на насликаним сједиштима-пријестољима претстављају инкрустацију од кости или седефа, шарену пасту или полудраги камен, не знамо. Такав украс на намјештају налази се већ на равенским мозаицима³⁹⁾, као и на оригиналној металној столици на пријеклоп, ископаном 1950 године из Тичина у Павији, коју Невио Деграси датира у IX вијек.⁴⁰⁾ Иначе, тај је украс особито коришћен у муслиманској умјетности,⁴¹⁾ поред његове широке примјене у Византији⁴²⁾. Извјесно је да је сликар, сликајући га, (сл. 9, 12) имао пред очима претставу стварног намјештаја, који је, како смо видјели према горе наведеним оригиналима, био украшен инкрустацијом од кости или било које друге материје. У сваком случају, овдје је забиљежен један принцип декорисања намјештаја,

³⁵⁾ J. Ebersolt, op. cit., 31, 68

³⁶⁾ Датацију овог пријестола дали су В. Filov, op. cit., 57, и G. A. Sotiriou, La sculpture sur bois dans l'art byzantin, Mélanges Charles Diehl II, Paris 1930, 174

³⁷⁾ В. Filov, op. cit., 57

³⁸⁾ Фотографски податак захваљујем проф. С. Радојчићу.

³⁹⁾ А. Grabar, La peinture byzantine, Genève, 1953, 60

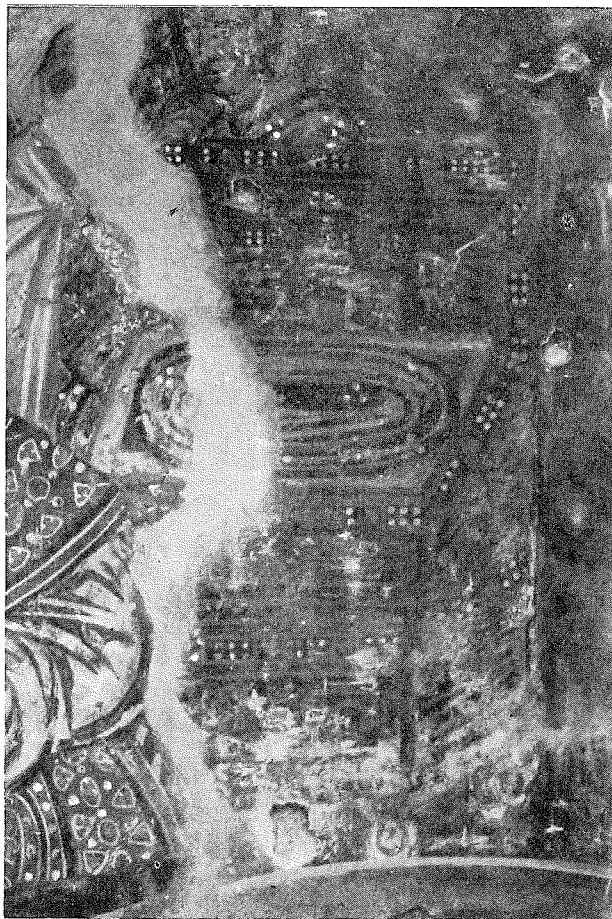
⁴⁰⁾ N. Degrassi, Sa sella plicatilis di Pavia, Atti del IIe convegno per lo studio dell'arte dell'alto medio evo, Pavia 1950, 56—76

⁴¹⁾ Украс кружних плочица из седефа и кости примјењивао се на турски намештај још у XIX веку; види угаоно орманче из збирке Музеја примењене уметности, Београд, инв. бр. 1056

⁴²⁾ Довољно података даје ликовна документација, да би се видјела ширина примјене тог декоративног украса

који је примјењиван у исто вријеме кад је живописац остваривао своје дјело на зидовима сопоћанске припрате.

Примјери репрезентативних сједишта у сопоћанској припрати, за које се у односу на декоративне елементе налазе паралеле у савременим оригиналима, доказују како су у том живопису споредни детаљи подређени логици и истини. Та је истина, нема сумње, најтјешње везана за дворски живот Византије. Претпоставља се да су Сопоћане сликали мајстори из Србије.⁴³⁾ Коликогод је поред свих специфичности веза тог живописа с византиском културом и умјетношћу неоспорна, можда би се, с обзиром на то да се наведени оригинали намјештаја који су служили као компаративни материјал налазе у најближим сусједним подручјима, могло прет-



Сл. 12. Пријестоље с инкрустацијом, Сопоћани, XIII вијек.
Fig. 12. — The throne chair „prijestolja” with incrustations, Sopoćani, XIII century.

поставити да насликани намјештај не претставља само импорт у ликовном погледу, већ да је он у стварности на терену Србије и постојао и ту био коришћен на двору и у цркви.

⁴³⁾ С. Радојчић, Сопоћанске фреске, посебни отисак, Југославија, 1953; A. Grabar, *op. cit.*, 90

У нартексу у Ариљу, у сцени сабора Немањиног против богумила, налази се занимљив тип сједишта, који упућује на елементе античко-хеленистичке традиције (сл. 13). Основа сједишта је у облику скриње или сандука, наслон за леђа се састоји из хоризонталних пречага, а наслони за руке су повезани у цјелини са странама клупе и према врху извијени у слободан, стилизован вегетабилни украс. На предњем дијелу тече трака насликане лозице, а сандук на коме се сједи има са стране ранороманске отворе. Украс сликане лозице као да је мотив преузет с какве грчке вазе, а вегетабилни завршеци на врху наслона упућују на антикни намјештај, гдје су анимални и вегетабилни декоративни елементи били главни украс. Поред финеса у детаљима, цијела архитектоника сједишта је масивна и гломазна, и носи печате средњовјековног духа и укуса. Украс на наслону и увинути наслон за руке потсјећају у извјесној мјери на столице које су сачуване по црквама и у музејима Данске и скандинавских земаља. Р. Шмит упоређује ове столице са сјевера с онима у сцени поклонства краљева на Бувиним вратима у Сплиту и истиче то као поучан примјер за формално јединство стила које је владало у оновременој Европи.⁴⁴⁾ Можда је срећнија паралела у том смислу с наведеним примјером из Ариља, који се касније понавља у Краљевој цркви у Студеници и у Белој цркви Каранској,⁴⁵⁾ јер је формална веза још чвршћа, а посебно долази до изражаја приликом упоређивања декоративних завршетака на леђном наслону.

Међутим, поред могућности да се утврди формална веза извјесних декоративних елемената на том сједишту с онима у Европи, ово сједиште од највећег броја сликаних примјера намјештаја највише дјелује као плод фантазије и ликовне игре.

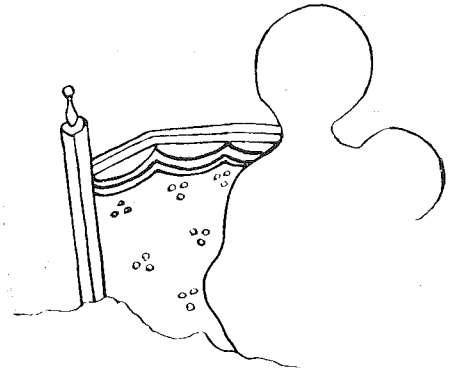
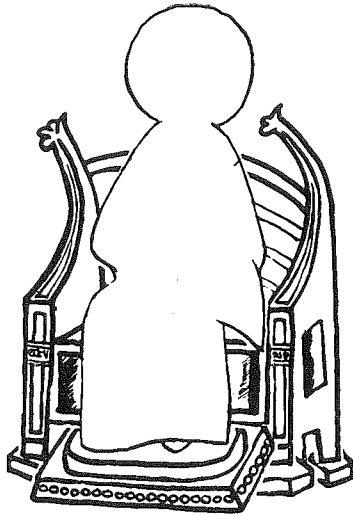
Већ на фресци XII вијека јавља се сједиште чији је наслон украшен завјесом, најчешће бијелом са смеђом или црвеном шаром (сл. 14). Такво се сједиште налази у апсиди цркве св. Софије у Охриду и у манастиру св. Петра Коришког код Призрена.⁴⁶⁾ Доњи дио сједишта је у облику сандука са наглашеним декоративним украсима на ћошковима, а леђни наслон је састављен од пречага, од којих су оне вертикалне на крајевима извијене у облику лире или су равне, а преко хоризонталних објешена је завјеса која пада у наборима. Готово без изузетка на таквом сједишту приказана је Богородица с дјететом. Функција драперије је јасна: она треба да заштити од хладноће зида уз који су била смјештена сједишта, па је према томе појава те столице у наведеној теми потпуно оправдана, с обзиром на малено дјете које жена држи на рукама. Приказ овакве столице у XIII вијеку налази се у ктиторској композицији у Сопоћанима, затим у Градцу, а најчешће на фрескама Милутинових задужбина, у Св. Клименту, Призрену и Грачаници. Касније се налази у Пећи и Дечанима, а појављује се и на споменицима XV и XVI вијека (Лесковец, Шаторња). Има примјера да се тканина не налази само на наслону, него је распрострајена преко сједала (св. Петар Коришки, Крист на пријестољу, Градац, Ктиторска композиција, Грачаница, Рај).

V. СЈЕДИШТА С ДРАПЕРИЈОМ

⁴⁴⁾ R. Schmidt, Möbel, Berlin 1922, 22—23

⁴⁵⁾ У Студеници, у сцени Јоахим и Ана милују дјете; у Белој цркви Каранској примјена те врсте сједала у истој теми (В. Петковић, La peinture serbe, II, CXIV)

⁴⁶⁾ Податак захваљујем В. Ђурићу, асистенту Семинара Историје уметности, Филозофског факултета у Београду.



Сл. 13. — Сједиште с античко-хеленистичким и романским стилским елементима, Ариље, XIII вијек.

Fig. 13. — The seat with antic Hellenistic and Roman stylistic elements, Arilje, XIII century.

Сл. 14. — Сједиште с драперијом, Призрен, Богородица Љевишка, поч. XIV вијека.

Fig. 14. — The seat with drapery, Prizren, church of Ljeviška, beginning of the XIV century.

Тканина која се користи за драперију на леђном наслону, звани „дорсал“, на ранијим је сједиштима богатије орнаментисана него ли на каснијим, али није по правилу онако богата, као што је то случај са онима које су узимане у исте сврхе, особито у Италији у XII и XIII вијеку. Један од раних приказа оваквог сједишта из VI вијека налази се у Равени, у Сан Аполинаре Нуово.⁴⁷⁾ Оно се често појављује на минијатурама византиских рукописа XII и XIII вијека, а налази се такође у црквама Италије XII вијека, насталим под византиским утицајем, као на примјер на мозаицима у Монреалу, у Санта Марија ин Трастевере крај Рима, у Санта Марија Мађоре, на фресци у Санта Лучиа у Бриндизију и другдје.

Најчешћа појава сједишта с дорсалом је на иконама с ликом Мадоне и дјетета из XIII и прве половине XIV вијека у локалним италијанским сликарским школама, тако у Фиренци, Сиени, Пизи и Сполету, као и у такозваној „Јадранској школи“, која обухвата сликарске радионице Венеције и Балкана.⁴⁸⁾

Средњовјековни намјештај није био тапациран у смислу фиксног тапацирања какво данас познајемо. Међутим, како се види из наведених примјера, текстил се употребљавао у намјештају, али то је била нека врста мобилног тапацирања. Текстил је у намјештају употребљаван особито у Византији.⁴⁹⁾ Није искључено да је у домовима српске властеле и на двору био обичај да се леђни наслон сједишта утопли завјесом. О томе да је на Милутинову двору било текстила на намјештају, говори Метохит у већ познатој реченици кад описује његов двор и каже да „цео дом блисташе свиленим и златом украшеним намјештајем...“⁵⁰⁾

⁴⁷⁾ K. Woermann, *Geschichte der Kunst*, III, Tab. 17

⁴⁸⁾ E. B. Garrison, *Italian romaneseque panel painting*, Florence, 1949

⁴⁹⁾ H. Schmitz, *Das Möbelwerk*, Berlin, XIV; L. de Beylié, *L'habitation byzantine*, 182

⁵⁰⁾ Према пријеводу М. Апостоловића, *Летопис Матице Српске*, 1902, 216, 42

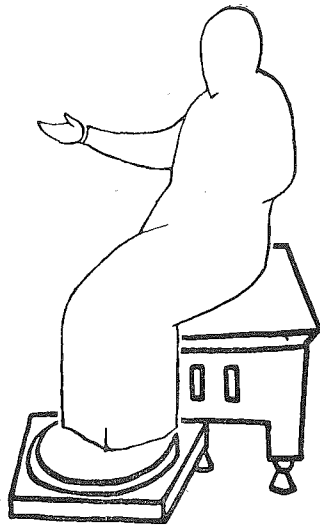
Међу обична сједишта спадају скриње или сандуци. Они се јављају готово у свим средњовјековним комплексима нашег живописа од краја XII вијека па за све вријеме његовог настајања. Ове скриње, готово без украса, стоје на четвртастим кратким ногама, а само покоја набачена арабеска могла би нас потсјетити да је сликар хтио забиљежити њен скромни украс, који је ваљда био насликан или резбарен. Пратећи скрињу на фресци, видимо да она живи готово непрекидно у тој својој основној форми, а уколико је украшавана, ти су елементи украса дискретно подвргнути стилу времена, како ћемо то касније, особито за XIV вијек, и јасним примјерима потврдити. Међутим, за ту је врсту намјештаја специфична честа појава четвртастих отвора, што је уопште значајно за намјештај у периоду романике, а сасвим је у духу тектонског карактера који га провијава (сл. 15). Функционалност отвора на насликаним скрињама није сасвим јасна. Можда су служиле као преграде у које су стављани приручни предмети, свакако да скриње-сједишта с таквим отворима и нису коришћене за спремање руха. Упоредимо ли једно од већ поменутих пријестоља (сл. 5) с каменим сједиштем итали-византиског поријекла из X или XI вијека (сл. 16) као једним од малобројних оригиналних примјера намјештаја на коме је сачуван такав четвртасти отвор, видјећемо да веза постоји и да оно што је сликар насликао одговара стварности. Каснији примјерци фолклорног намјештаја с терена Србије показују да су се на њима сачували слични, мањи отвори, четвртасти и округли, као далеко сјећање на некадашње романске отворе на намјештају. О томе ће бити ријечи касније.

Појава једноставних скриња-сједишта у све вријеме трајања фреске као најчешће приказан дио намјештаја, можда је један од узрока што се фресци као извору за намјештај досад није посветила већа пажња. Оне, једноставне и готово стилски ванвременске, дјелују на први поглед као мртва, нестварна сликарска шема, без везе са животом. Међутим, та је веза ипак постојала. Зна се да је скриња била главни дио средњовјековног намјештаја у Европи и да је претстављала основу из које су се касније развијале друге врсте намјештаја, фотеле или катедре, лежаји, ормари. Кроз цијели период Средњег вијека скриња је служила за сједење, на њој се спавало, у њу се спремала роба, а приликом путовања коришћена је као путни ковчег.⁵¹⁾ Према томе, њену часту и вјековну појаву на фресци треба тражити у њеној многостраној функцији и значењу. Нема сумње да је скриња била коришћена и у Србији. Ликовни је извор свакако врло исцрпан у односу на то питање. Из писаних извора XIII вијека познате су скриње које се наводе у попису оставе Десе, сина краља Владислава, из 1282 године.⁵²⁾ Како је садржина те оставе била драгоцену, може се вјеровати да овдје нису у питању неки обични сандуци, већ солидно израђене скриње, које су можда раније, на Владисављевој двору, служиле као намјештај, а сад су приликом преноса драгоцености и остале робе у Дубровник, коришћене као путни ковчези. Таква је уосталом и била пракса у Средњем вијеку, јер је живот био врло немиран, па је, како каже Аронсон, скриња подесна за ношење, била највиталнији дио намјештаја.⁵³⁾ Примјер Десиногог депозита смјештеног у скриње, као и случај који по Кантакузену цитира Јиречек, кад је жена неког протовестијара у Македонији сакрила свој

⁵¹⁾ L. H. M. Magne, *Meubles et sièges*, Paris 1928, 32

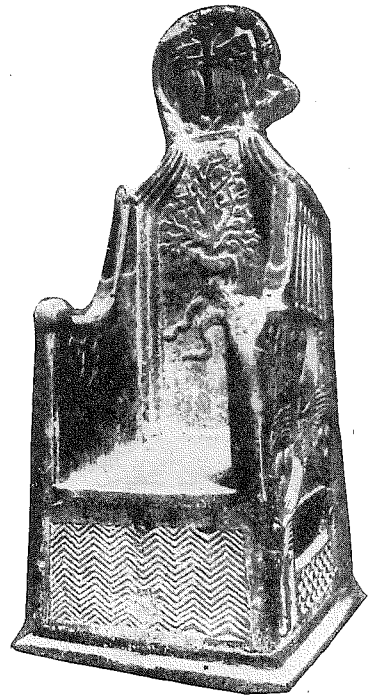
⁵²⁾ T. Smičiklas, *op. cit.*, 389—391

⁵³⁾ J. Aronson, *The Encyclopedia of furniture*, New York, 1949, појам „chest”,



Сл. 15 Скриња — сједиште с романским отворима, Сопоћани, XIII вијек.

Fig. 15. — The case-seat with Roman openings, Sopoćani, XIII century.



Сл. 16. — Камена катедра, Италија, X—XI вијек, (Schmitz, Das Möbelwerk).

Fig. 16. — The stone catheter, Italy, X—XI century, — (Schmitz, Das Möbelwerk).

иметак у два ковчега да би га сачувала,⁵⁴⁾ свакако документују „витаљност“ и корисност скриње у животу нашег средњовјековног човјека.

О сликаним скрињама немамо података. Сликани ковчег краља Владислава на коме се налазио његов портрет није вјероватно служио за профане потребе, како се то претпоставља,⁵⁵⁾ већ је то ваљда била стауротека,⁵⁶⁾ којој претпоставци потпуно одговара и величина ковчега.⁵⁷⁾

И данас у народу широко распрострањен обичај коришћења скриње има без сумње своје коријене у средњовјековној пракси. Према томе, честа појава насликане скриње на фресци не може бити случајна нити плод сликареве фантазије, него има своју стварну основу у ондашњем животу.

*

У Средњем вијеку није се познавао тапацирани намјештај, а тек се у Ренесанси почињу сједишта превлачити текстилом и кожом.⁵⁸⁾ Као елемент удобности на сједиштима Средњег вијека јавља се јастук, као

⁵⁴⁾ К. Јирећек, *op. cit.*, III, 280

⁵⁵⁾ Д. Мано-Зизи, М. Љубинковић, Осврти на примењену уметност у Србији кроз векове, Каталог Музеја примењене уметности, 1951, поглавље: Обрада дрвета, непагинирано

⁵⁶⁾ Архимандрит Леонид, *op. cit.*

⁵⁷⁾ *Ibid.*, *op. cit.*

⁵⁸⁾ L. & H. M. Magne, *op. cit.*, 112, 124

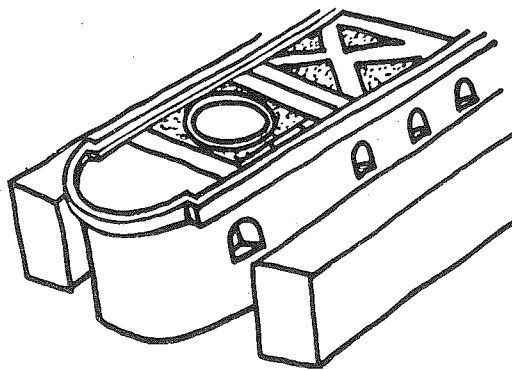
мобилни тапацирунг, који је имао да ублажи тврдоћу непосредног додира с дрвеним или каменим сједиштем. Готово без изузетка на насликаним сједиштима налазимо јастуке у облику издужене вреће, чији су крајеви везани у чвор или сашивени и декорисани орнаменталним тракама, какве се налазе и на покривачима за постеље. Јастуци су обично црвене боје, а како су смјештени на репрезентативним сједиштима, то и овдје у појави те боје треба видјети њено хијерархиско значење, као и код неких одјевних предмета.

Клупа је за разлику од досад споменутих сједишта за појединце скупно сједиште и тако претставља посебну врсту намјештаја. На фресци насликане клупе, уколико служе за двије особе (*bisellium*), оне показују сличне стилске и конструктивне елементе као и индивидуална сједишта. То је особито карактеристично за XIV вијек и касније (Дечани, Каран, Каленић). Уколико клупа, насликана на фресци треба да служи за више од двије особе, сликар према потребама теме одређује њен облик и према броју приказаних особа даје јој величину. У том случају ово сједиште нема можда паралеле у стварности, али оно је врло често украшено елементима декора који су значајни за поједино раздобље и који су примјењивани на све врсте намјештаја (романски отвори, сликана арабеска, балустра).

У Сопотанима, у сцени гдје Исус поучава у храму живописац је насликао полукружну клупу,⁵⁹ која сигурно упућује на антикне традиције, на сједишта амфитеатралног облика.

Касније, ово се сједиште, које је коришћено за наставу, налази приказано у Пећи (Силазак духа светог),⁶⁰ а појављује се такође у Дечанима, у сцени гдје Исус поучава у храму.⁶¹ Овакве су клупе биле вјероватно од камена или зидане, јер им је облик једноставан, а дјелују масивно и директно, без ногу, стоје на земљи. У манастирима Свете Горе и на отоку Хиосу (Нови манастир)⁶² налазе се уз полукружне сивма или уз равне столове полукружне или равне једноставне зидане или камене клупе. (сл. 17) сличне онима какве се налазе на живопису. У великом броју наших манастира, у апсидалном простору налазе се полукружна, степеничаста

Д. КЛУПЕ



Сл. 17. — Зидани стол од камена у трпезарији манастира Неа Мони на Хиосу, — (А. К. Orlandon, *Monastirijski arhitektoniki*).

Fig. 17. — The stone built table in the dining room of the monastery Nea Moni in Chios, — (А. К. Orlandon, *Monastirijski arhitektoniki*).

⁵⁹ В. Петковић, *La peinture serbe*, I, сл. 20 а

⁶⁰ *Ibid.*, *op. cit.*, Т. XCVII

⁶¹ *Ibid.*, *op. cit.*, I. 119а

⁶² А. К. Орландон, *Манастиријски архитектоники*, 1921, 32—33

сједишта за свећенике, која такође показују сличности са насликаним полукружним сједиштима. Према томе, коликогод и наведени насликани примјерци клупа дјелују као сликарске конструкције, које су условљене потребама теме и композиције, живописац је ипак стварајући их полазио с реалних основа.

II ПОДНОЖНИК

Појава подножника (*scabellum, supedaneum*), уза све врсте репрезентативних сједишта у Средњем вијеку била је условљена висином самог сједишта, које је из хијерархиско-репрезентативних разлога било претјерано уздигнуто, тако да ноге онога који је на њему сједио нису допирале до тла, па их је на неки начин требало подупријети. На подножник се наслањала нога за цјеливање. О томе је касније сачуван спомен и у нашој народној пјесми, из чега би се можда могло закључити, поред података са фреске, да је подножник и код нас био познат и коришћен.⁶³⁾

На фресци је приказано неколико врста подножника. Појављују се у облику степеница без икаква украса и без ногу, некад сприједом заобљени. Има их у облику четвртастих простих сточића на кратким ногама или без њих, па и таквих који као подијум стоје испод сједишта (*subsellium*). Често се на подножнику налази издужено јастуче, а у неким га случајевима оно и потпуно замјењује.

Подножник је најчешће приказан уз сједиште. Међутим, налази се и уз лежај, односно постељу. Уопште, подножници дјелују у сликаним сценама као позоришни „практикабли“ који су према потреби смјештени уз овај или онај одређени намјештај.

Наслики подножници не показују у развоју великих стилских разлика и готово су без промјена кроз цијели период настајања фреске. Сликари им је, као безначајном дијелу намјештаја, посветио најмање пажње, али их је ипак регистровао. Тако насликани подножници у највећем броју случајева дјелују само као сумарна биљешка о постојању тог предмета без улажења у приказивање декоративних детаља. Међутим, има приказа гдје се могу констатовати стилски елементи у декору, значајни за поједине периоде, као романске аркадице, четвртасти отвори или инкрустације са шареним камењем (сл. 1, 3, 9, 13).

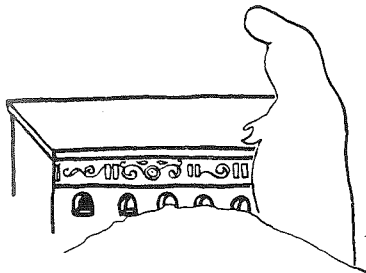
Познат нам је досад само један примјер сачуваног средњовјековног подножника у Европи, а и његова аутентичност није сигурна, већ се вјерује у реконструкцију.⁶⁴⁾ Међутим, честа појава подножника на ликовним изворима из тог времена допушта претпоставку да је он постојао и да је свакако био познат и примјењиван у средњовјековној Србији.

III СТО-ТРЕЗА, СТОЛИЋ

Систематизацијом података о столовима-трезама на фресци могло се утврдити да они из XIII вијека показују изразите тектонске диспозиције, везане за стилске карактеристике романике. То су најчешће масивни блокови на којима се са стране налазе четвртасти или полукружни отвори

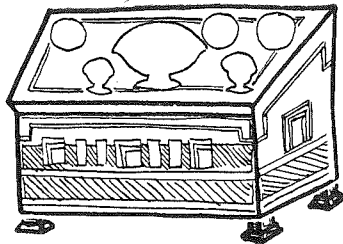
⁶³⁾ В. Ст. Караџић, *op. cit.*, појам „подножје“, 540

⁶⁴⁾ *Sitzmöbel*, J. Hoffmann Vrlg, Stuttgart, 1938, сл. 4



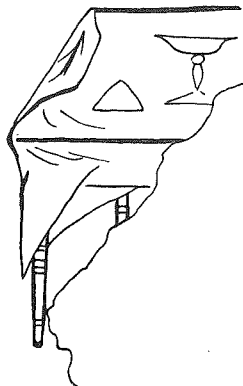
Сл. 18. — Стол с нишама, Охрид, св. Климент, крај XIII вијека.

Fig. 188. — The table with niches, Ohrid, St. Clement, end of the XIII century.



Сл. 19. — Стол — скриња, Грачаница, XIV вијек.

Fig. 19. — The table-case, Gračanica, XIV century.



Сл. 20. — Стол на четири ноге с токареним урезима, Сопоћани, XIII вијек.

Fig. 20. — The table with four legs, with turnery incisions, Sopoćani, XIII century.

или нише и арабеске (сл. 18). Коликотод ови столови у први мах дјелују као ликовне конструкције и плод фантазије, нема сумње да је живописац имао пред очима одређене узоре, оне зидане трпезе какве су се и до данас сачувале у трпезаријама манастира Свете Горе и на острву Хиосу.⁶⁵⁾ То су издужени столови на којима се налазе полукружне или четвртасте нише, а цијела је конструкција у основима иста (сл. 17). Појава наведених ниша без сумње је функционална, — вјероватно су служиле за спремање прибора за јело, чаша, здјела или сличног. Можда је примјена ових трпеза била ограничена само на манастире, јер нема, колико нам је познато, сачуваних примјера у профаним зградама.

Понеки на фресци приказани сто изгледа као скриња, — добар је примјер за XIV вијек Грачаница (сл. 19), — а како има података да су и скриње служиле као столови,⁶⁶⁾ то није искључено да се живописац, сликајући такве столове, поводио за стварним, одређеним узорима.

У XIII вијеку јављају се на фресци и столови лакше конструкције, која је у основима врло блиска данашњем облику једноставног стола, који се сачувао стољећима у облику који је изграђивало и провјерило вјековно искуство. Сличан сто налази се већ на мозаику VI вијека у Сан Витале у Равени.⁶⁷⁾ Такав сто има четвороугаону плочу и четири ноге, које су често при дну повезане пречагама, а његова је појава нарочито карактеристична за нашу фреску XIV вијека, али се јавља већ и раније. У сцени Гозба код Аврама у Сопоћанима насликан је такав сто, покривен додуше столњаком, али је конструкција јасна. Четвртаста плоча је на облим, токареним ногама, које су украшене плитким, паралелним прстенастим зарезима (сл. 20). Такав токарени украс на дјеловима намјештаја налази се и на ликовним приказима из XII и XIII вијека у Европи, као и на сачуваним оригиналима. Исто такав украс налази се на намјештају приказаном на романским фре-

⁶⁵⁾ А. К. Орландон, *op. cit.*, 32—33

⁶⁶⁾ L. & H. M. Magne, *op. cit.*, 32

⁶⁷⁾ У сцени Аврамово гостопримство

скама у крипти катедрале у Анањију (Anagni) и у цркви у Вику (Vic),⁶⁸⁾ њиме је украшена оригинална столица из цркве у Aspöu у Шведској,⁶⁹⁾ клупа из манастира Алпирсбах у Њемачкој, датирана у XIII стољеће,⁷⁰⁾ као и већ раније поменуто Хрељино пријестоље из Рилског манастира.

Тип наведеног стола с токареним зарезима израђиван је без сумње од дрвета. Дрво је допуштало ширу примјену декоративних елемената, него што се то могло постићи код зиданих столова. Међутим, најбогатије варијанте декоративних елемената карактеристичних за одређени период показују *мали радни столићи*, који се налазе најчешће уз портрете јеванђелиста. У пендантиву сопоћанске цркве (сл. 21) приказан је такав столић за чији се декоративни украс (сл. 21 а) налази примјера и на ондашњој осталој ликовној документацији као и на оригиналима. Украс аркада, чије стране стоје на два или три профилирана, токарена стубића налазимо приказане на византиским минијатурама XII и XIII вијека,⁷¹⁾ на истовременим рељефима на слоновачи,⁷²⁾ на рељефу из XIII вијека са сценом Благовијести у атрију сплитске катедрале, а касније на фресци у Леснову, у сцени чуда св. Арханђела (сл. 22). На оригиналним намјештају налази се на Хрељином пријестољу из XIV вијека (сл. 23). Уопште, овај је украсни мотив карактеристичан за намјештај романичке Европе и његова појава на средњовјековној фресци Србије не може бити случајна.

Поред столова за чији су приказ узети примјери из живота има на фрескама таквих за које је очигледно да су потребе композиције одређивале њихов облик.⁷³⁾ Међутим, елементи декора на тим приказима одговарају онима који су значајни за поједини период, па се према томе ови столови, иако не по форми, а оно по декоративним детаљима, везују за стил свога времена.

Сто приказан на фресци XIII вијека нема паралеле у истовременој српској минијатури нити икони, јер његов приказ у том периоду у наведеним ликовним дисциплинама уопште није познат.

У старим српским биографијама врло се често спомиње „трпеза“ и траћена је епитетима „богата“ и „сјајна“. Свакако да се ови украсни придјиви не односе на изглед трпезе него на множину и квалитет изнијетих јела. У писаним изворима уопште, колико је досад познато, нема детаљнијег описа трпезе. Међутим, занимљив је податак из тих извора који нас упознаје с ондашњим обичајима везаним за сједење за столом. У биографији св. Саве Теодосије каже да Стеван Првовјенчани „сјеђаше на челу трпезе“,⁷⁴⁾ што значи да је сједење за столом било хијерархиски диференцирано. То ће нам касније у XIV вијеку потврдити и податак такође из писаних извора, гдје се наводи да се почаст при сједењу за столом указивала не само стављањем на чело одређене личности, него и њеним смјештањем на нарочиту столицу, која се по свом облику и опреми разликовала од осталих.

⁶⁸⁾ E. Waterman Anthony, *Romanesques frescoes*, Princeton, New Jersey, 1951, сл. 91 и 356

⁶⁹⁾ R. Schmidt, *op. cit.*, сл. 7

⁷⁰⁾ *Ibid.*, *op. cit.*, сл. 11

⁷¹⁾ H. Omont, *op. cit.*

⁷²⁾ F. Vollbach, *Elfenbeinarbeiten der Spätantike und des frühen Mittelalters*, Mainz, 1952

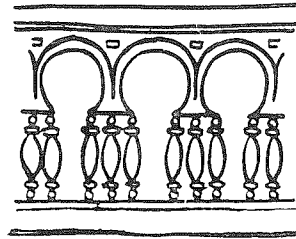
⁷³⁾ На примјер у Старом Нагоричану, (Тајна вечера), у Доњој Каменици, иста тема

⁷⁴⁾ Старе српске биографије, *op. cit.*, 176



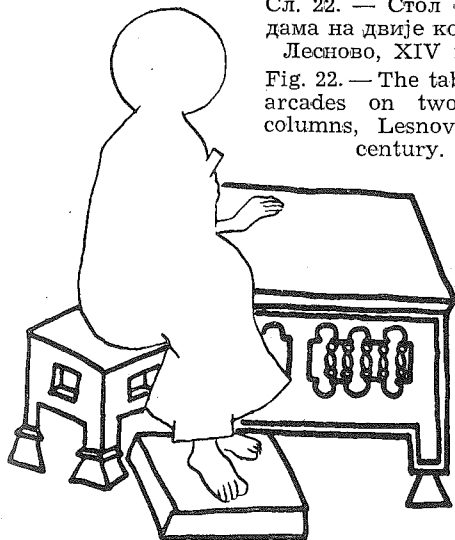
Сл. 21. — Радни сточић с аркадама на три колонете, Сопоћани, XIII вијек.

Fig. 21. — The working table with arcades on three small columns, Sopoćani, XIII century.



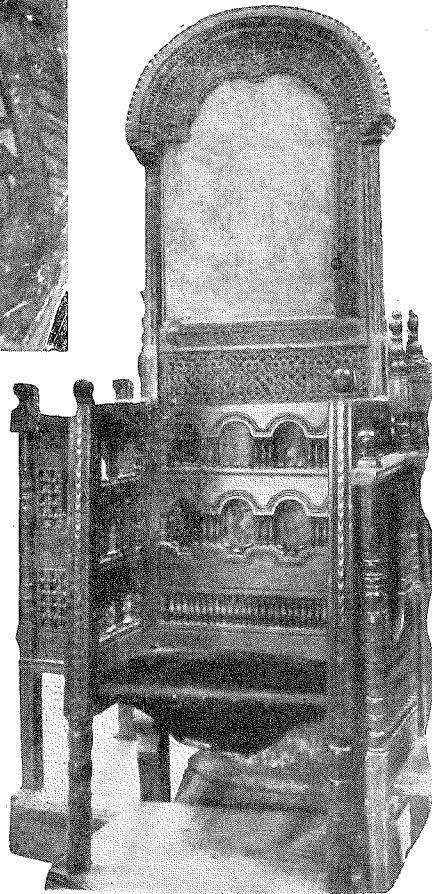
Сл. 21а. — Детаљ радног сточића, Сопоћани, XIII вијек.

Fig. 21a. — A detail from the working table, Sopoćani, XIII century.



Сл. 22. — Стол с аркадама на двије колонете, Лесново, XIV вијек.

Fig. 22. — The table with arcades on two small columns, Lesново, XIV century.



Сл. 23. — „Хрељино” пријестоље, дрво Рилски манастир, XIV вијек.

Fig. 23. — The throne chair, wood, Rila monastery, XIV century.

Нема сумње да је сто био употребљаван у српској феудалној кући XIII вијека, јер је врло често његово спомињање у писаним изворима, који су тијесно везани с највишим друштвеним слојевима. О његову изгледу нема података, а фреска допушта само претпоставке. Сачуваних оригинала од дрвета из романског периода Средњег вијека у Европи, колико је досад познато, нема,⁷⁵⁾ па тако није било могуће повлачити паралеле. Међутим, аналогија декоративних детаља који су сачувани на другим врстама оригиналних примјерака намјештаја и оних с приказаних столова на фресци, допуштају претпоставке о томе на који су начин столови могли бити украшавани у Србији XIII вијека.

IV ЛЕЖАЈ

Говорећи о култури становања у средњовјековној Србији, Јиречек наводи да се у кућама краља, властеле и сељака спомиње редовно „одар“ с „меком постелом“, која се често ноћу само простирала по земљи, као још и данас у српским и бугарским кућама.⁷⁶⁾ Аутор не наводи извор ових података, али питање ни у којем случају није тако једноставно како се износи. То је показала и дискусија која се водила 1952 године у Етнолошком институту Српске академије наука о теми Лежај-кревет и његова примјена кроз развој српског народа. Како је и у уводној ријечи споменуто, из ове је полемике досад објављено једно гледиште.⁷⁷⁾ Тежиште проблема било је усмјерено на филолошко подручје, с обзиром на употребу туђег назива „кревет“ у српском народном говору, што је навело на једно мишљење да „Срби никад нису имали кревета“! П. Ж. Петровић у већ наведеној студији о постављеном проблему настоји доказати рану употребу кревета у Србији, узимајући за основ својих истраживања писане изворе у којима се спомиње ријеч „одар“ као појам који означава такође и кревет. Како у наведеној расправи није коришћен ликовни извор, а како располажемо и неким подацима из писаних извора средњег вијека, који нису у расправи наведени, можда ће ови прилози у извјесној мјери помоћи да се постављено питање шире освијетли, а извјесна становишта потврде или одбаце.

Фреска врло осјетљиво разликује врсте лежаја према друштвеној подвојености и показује како су облик лежаја и његова опрема били условљени економским могућностима оних који су их употребљавали. Дакле, питање се не може поставити једнострано, то јест „Да ли су Срби имали кревет?“, него га треба диференцирати према одређеној друштвеној класи и испитати који су друштвени слојеви могли користити овакву или онакву врсту лежаја.

Према ликовном извору могу се утврдити три врсте лежаја:

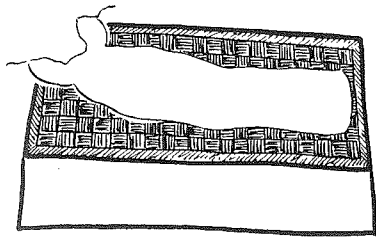
- 1) рогозина или рогозница,
- 2) постеља и
- 3) одар с постелом.

Та категоризација по типовима лежаја уједно одговара и економско-друштвеном развоју оних који су се лежајима према тој подели и користили.

⁷⁵⁾ R. Schmidt, op. cit., 24

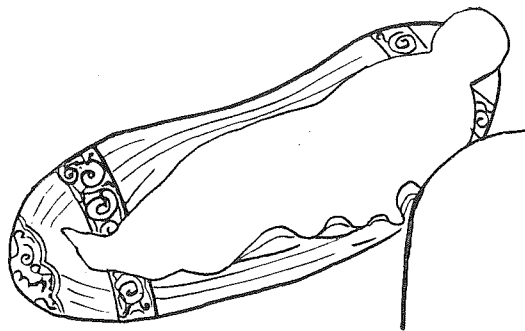
⁷⁶⁾ К. Јиречек, op. cit., III, 280—281

⁷⁷⁾ П. Ж. Петровић, op. cit., 187—191



Сл. 24. — Одар од камена или земље с рогозином, Сопоћани, XIII вијек.

Fig. 24. — The bed from stone or earth with sedge, Sopoćani, XIII century.



Сл. 25. — Постеља — сламница, Сопоћани, XIII вијек.

Fig. 25. — The bed-straw mattress, Sopoćani, XIII century.

Рогозина је била без сумње најскромнији лежај којим се служио економски ослабији дио становништва средњовјековне Србије, а вјероватно и Балкана. Приказ рогозине на фресци налази се у Сопоћанима у десној капели поред унутрашњег нартекса, у призору Немањине смрти (сл. 24), гдје Немања према ријечима Теодосијевим доиста лежи као један од посљедњих и убогих на рогозини, он „који је некада био висок и лежао на златној и меканој постељи“⁷⁸⁾ У спољашњем нартексу Св. Софије у Охриду налази се на јужном зиду приказ монаха из почетка XIV вијека који леже на рогозини. У Дечанима у сцени која приказује параболу о богатом и сиромашном Лазару, Лазар тај симболички лик биједе, лежи на рогозини. И у старим српским биографијама често се спомиње рогозина као лежај испосника и убогих, што се у потпуности слаже с наведеним приказима на фресци.

Гола рогозина као лежај претстављала је ваљда најбиједнију варијанту средњовјековног лежаја. У сценама смрти на фресци она је распрострањена на издужено, четвртасто узвишење неке врсте одра, док Лазар у Дечанима лежи на рогозини простртој по поду. Није искључено да је било и „одара“ од набијене земље, камена (Сопоћани, сл. 24) или дасака (Пећ, Исус исцељује болесног) на који се стављала рогозина.⁷⁹⁾ Како се још и данас у неким крајевима Србије, Јужног Поморавља, Метохије и Македоније употребљава рогозина као лежај,⁸⁰⁾ у њену примјену у Средњем вијеку код нас не треба сумњати.

На рогозини прострта „постеља“ сигурно је претстављала виши домет у ондашњој култури становања, али засад такав приказ на фресци није познат. Постеља се, према писаним изворима и фресци, прострта по дрвеном одру, састојала од неке врсте мадраца или сламарица, па гуњева, простирки и јастука. Она је претстављала „меки“ дио лежаја, а често навођење тог придјева у народној шјесми и старим биографијама уз „постељу“ потпуно је логично и оправдано. На фресци има примјера да се постеља простирала по земљи (Сопоћани), о чему говори и Јиречек.⁸¹⁾ Налазимо је најчешће у сценама рођења Христовог у облику неког изду-

⁷⁸⁾ Стара српске биографије, op. cit., 125

⁷⁹⁾ О томе говори П. Ж. Петровић у наведеном дјелу, 190

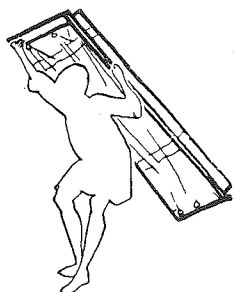
⁸⁰⁾ Податак захваљујем Персиди Томић, кустосу Етнографског музеја у Београду

⁸¹⁾ К. Јиречек, op. cit., 280—281

женог јастука (сл. 25) израђеног из више-мање богато декорисаног текстила. Тај се јастук ваљда пунио сламом или вуном. „Сламница“ је појам који често срећемо у средњовјековним документима дубровачке Архиве, па је сасвим могуће да су оне као основа постеље биле већ рано коришћене и у Србији. Још и данас налазе се на подручју Метохије неке врсте четвртастих сламарица у облику великих тканих вунених јастука у које се кроз отвор при врху стављала слама.⁸²⁾ Декоративни мотив тих јастука ткан од разнобојне вунице претставља укосо смјештене ромбове, какве налазимо на постељама приказаним на фресци XIII и XIV вијека у Сопоћанима, Леснову, Псачи и Маркову манастиру.

Једна варијанта постеље прострте по земљи била је вјероватно врећа за спавање од крзна или чоје. Такву врећу налазимо у сцени Јаковљева сна у Богородици Љевишкој у Призрену.

Одар је конструктивни дио лежаја на који се стављала „мека“ постеља. Према насликаним примјерцима, одар је био у облику издуженог плићег сандука на четири ноге, које су при дну имале проширену базу у облику зарубљене пирамиде. Одар приказан на фресци без изузетка је покривен покривачем, па му горњи дио конструкције није видљив. Изгледа



Сл. 26. — Одар превучен тканином, Св. Никита, поч. XIV вијека.
Fig. 26. — The bed covered with texture, St. Nikita beginning of the XIV century.



Сл. 27. — Одар с преплетеном ужади, Св. Тројица Пљеваљска, XVI вијек.
Fig. 27. — The bed with knitted ropes, St. Trinity of Pljevlje, XVI century.

да је био обичај покривати постеље богато украшеним покривачима, па се стога одру са занатскоумјетничке стране није посвећивала већа пажња. Чело одра било је узвишено, ваљда помоћу пречата,⁸³⁾ или се то постижавало нагомиланањем јастука.

⁸²⁾ Овај податак захваљујем др. М. Филиповићу, научном сараднику Етнолошког института САН

⁸³⁾ Упореди са приказом одра на мозаику у манастиру Дафни (Daphni), W. Worringer, Griechentum und Gotik, München 1928, сл. 92

Готово у свим комплексима живописа налази се приказ одра, па се стога не наводе појединачни примјери. Он не показује у основима никаквих промјена кроз све вријеме настајања фреске, а разлика је у опреми постеле. Репрезентативан одар показује богатство само у врсти тканина које су служиле за израду дјелова постеле.

Како је можда изгледао конструктивни дио скромнијег одра превучен тканином, показује сцена гдје Христ исцјељује паралитичара, у Св. Никити (сл. 26). Према средњовјековним ликовним изворима, византским и европским минијатурама, зна се за скромну врсту одра лаке конструкције, састављене из пречага, преко којих се разапинала тканина, преплитала ужад или каишеви од коже.⁸⁴⁾ Приказ који би овоме одговарао налази се у манастиру Љубостињи у сцени гдје Исус исцјељује паралитичара⁸⁵⁾ и касније у Св. Тројици Пљеваљској, који примјер додуше прелази временски оквир ових истраживања, али је у овом случају врло илустративан па се стога и наводи (сл. 27). Доментијан у биографији св. Саве и Симеуна спомиње једноставно конструисани одар, који се можда везује за наведене приказе на ликовним претставама, јер каже да је Сава са својим оцем, смјестивши га на „одар између два коња“, обишао Свету Гору.⁸⁶⁾ Таква примјена одра тражила је без сумње лаку конструкцију, каква се поре спомиње и налази приказана на фресци.

Лиречек наводи да се у кућама дубровачке властеле већ 1283 године користио дрвени одар (*lectum de ligno*).⁸⁷⁾ Његова честа појава на фресци већ од XII вијека надаље, као и његово спомињање у средњовјековним писаним изворима, допустила би претпоставку да се на српском двору XIII вијека, као и у домовима властеле, већ употребљавао одар с постелом, док су најшири слојеви становништва спавали на постели разасртјој по земљи или само на рогозини. То међутим не искључује могућност да је одар био у употреби и код масе становништва, али је сигурно да су се његов облик, израда и опрема разликовали од одра с постелом приказаног на фресци која нам је дала у том смислу можда најбогатија и најскупоцјенија ондашња остварења.

V КОЛИЈЕВКА

У научној литератури о намјештају најмање се пажње посвећивало колијевци и историја њеног развитка у приручницима најчешће изостаје. Уколико се и о њој говори дате су само опште карактеристике, без улажења у питање њеног развоја. Чини се да се колијевка у облику какав и данас налазимо у народу развила у Средњем вијеку. Она се код нас на фресци стално појављује од најранијих споменика па до посљедњих фресака.

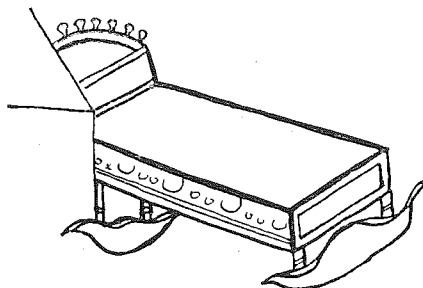
Колијевка је, за разлику од одра, видљива у цјелини и конструктивно је потпуно јасна. Конструкција је у основима увијек иста: то је четвртасто сандуче на четири ноге усађене у полукружне основе које су омогућавале љуљање. Уколико постоји, највише варијаната показује узвишени дио код узглавља, који је полукружно засведен и главни носилац декоративних елемената (сл. 28). Значајнијих стилских варијаната у XIII вијеку нема, а разлике у декору су незнатне. На дужим странама колијевке забиљежене су често арабеске, које упућују можда на резбарени

⁸⁴⁾ R. Schmidt, op. cit., 17

⁸⁵⁾ В. Петковић, op. cit., II, 41, сл. 47

⁸⁶⁾ Доментијан, живот св. Саве и св. Симеуна, СКЗ, 282, 66

⁸⁷⁾ К. Лиречек, op. cit., 280



Сл. 28. — Колијевка с токареним бобицама, Охрид, Св. Климент, крај XIII вијека.
Fig. 28. — The cradle with turnery columns, Ohrid, St. Clement, end of the XIII century.

украш. Често су рубови страна и узглавља украшени ситним, токареним бобицама и колонетама, које су сликане бијелом или жутом бојом, из чега се може закључити да су и колијевке као и други намјештај у Средњем вијеку, особито у Византији, биле украшаване дјеловима кости.

У каснијим периодима, крајем XIII и у XIV вијеку, основни се облик колијевке не мијења, али се примјењују елементи украса значајни за те периоде, веће богатство резбареног украса, токарених бобица и балустре (св. Климент, Краљева црква у Студеници, Пећ).

РАЗДОБЉЕ XIV И ПРВЕ ПОЛОВИНЕ XV ВИЈЕКА

У овом су периоду понајприје послужили као извор фреске Милутинових задужбина. Тражене су специфичне појаве у том комплексу споменика у односу на намјештај, с обзиром на то што је извођење фресака у неким од њих везано за одређену групу сликара, па се настојало утврдити има ли с обзиром на извјесну ликовну хомогеност извођача и неких момената који те фреске и по појави намјештаја повезују у стилску цјелину. Каснија су истраживања опет усмјерена на поједине задужбине краљевске и племићке, а затим на споменике Моравске школе. Ово је подручје најмање испитано, јер многи од тих споменика у односу на живопис нису обрађени као цјелине ни са становишта историје умјетности. Уколико је материјал био приступачан, досад се могло утврдити да се живопис Моравске школе не одликује неким специфичностима и новим моментима у развоју намјештаја на фресци. Међутим, у том периоду већ треба тражити јачу инфилтрацију елемената материјалне културе исламског свијета, а и извјесних преломних момената у култури становања у нашим крајевима, што се међутим на фресци до периода наших истраживања није очигледно одразило. Има формалних елемената који упућују на исламску културу, али уопште на споменицима Моравске школе у погледу на намјештај нису досад могле бити уочене неке битне разлике према ранијем стању.

Период XIV вијека показује обogaћење у типовима намјештаја и разноликост украса. Међутим, у тој је разноликости карактеристично ипак јединство стилског осјећања. Поред свег мноштва облика и украса, намјештај показује реалнију везу са животом, пријестоља постају столице удобне за сједење, метална оплата и шарена инкрустација нестају, примјена дрвета и разноликост његове обраде долази до пуног изражаја. Наравно, овдје се наилази на типове намјештаја и из ранијих периода, као наставак ликовних, а можда и животних традиција. На њима се више овдје нећемо заустављати него утврдити само оно што је у том периоду ново.

Занимљиво је да се у наведеном периоду тек у незнатној мјери јављају готски елементи на намјештају, какве налазимо у осталој ондашњој Европи. И док се у претходном периоду наилазило на аналогije с европским примјерцима оригиналног романског намјештаја и онога с ликовних извора, овдје таквих аналогija више нема. С друге пак стране истицана је појава да се српска властела у другој половини XIV и у XV вијеку ослања све више на западну културу и како се тај додир одразио и у ликовној умјетности.⁸⁸⁾ Колико је досад познато, томе у прилог не иду резултати анализе намјештаја с фреске. Као да је тај развој стагнирао у извјесном смислу да би се гомилањем нових елемената, при чему су били одлучујући они исламског поријекла, дошло до новог квалитета у тој грани занатско-умјетничке производње у Србији. Наш сусрет с оригиналима XVI вијека с подручја Србије и Македоније то у потпуности потврђује.

У неким од Милутинових задужбина налази се приказ пријестоља с балдахином с полукружним или четвртастим круништем (Св. Никита, Студеница, Грачаница).⁸⁹⁾ Византиско царско пријестоље имало је такође балдахин,⁹⁰⁾ а његова је употреба позната и у ондашњој Европи.⁹¹⁾ Можда појава балдахина над пријестољима на нашој фресци не значи да је он доиста и ту примјењиван у животу, али говори свакако о појави формалних космополитских елемената дворске средине и културе, које ћемо касније узалуд тражити на фрескама Моравске школе.

А. ПРИЈЕСТОЉЕ
С БАЛДАХИНОМ,
СТО, СТОЛОВАЧА

Као пријестоље јавља се у XIV вијеку нови тип сједишта, чији се основни облик и хијерархиско значење сачувало у народу све до наших дана. Сједиште се састоји из четвртасте основе у облику сандука, у који се вјероватно спремала роба, како је то била пракса у Средњем вијеку у Европи, о чему говоре сачувани оригинали.⁹²⁾ Сандук на коме се сједило стајао је на четири ноге у облику зарубљене пирамиде или култе. Наслони за руке састоје се најчешће из полукружно савијених пречата испод којих је слободан простор или су стране затворене, а кроз њих пробијени прозорчићи. Леђни наслон је повисок, а на њему се још често јављају аркаде или четвртасти отвори. Такве типове пријестоља налазимо у Старом Нагоричану, у Пећи и Дечанима (сл. 29). Они показују наглашену тектонику и јасну конструкцију, а најчешће су без украса.

Овај тип сједишта на фресци одређен је за претставнике небеске хијерархије. Још и данас жива традиција употребе сличних сједишта у народу доказ је о њихову некадашњем реалном постојању, јер свакако да је пријестоље за „небо“ сликано по стварним, земаљским узорима. Јиречек спомиње средњовјековна сједишта, названа у народу „столовима“, која имају три или четири ноге.⁹³⁾ Такав се „сто“ на три ноге, колико је познато, на фресци не појављује, али има готово директних аналогija с онима на четири ноге. А. Дероко је претпоставио да се облик „столова“ које наводи Јиречек вјероватно сачувао до данас у сељачким столицама на Староме Влаху, у Полимљу и Црној Гори, на којима сједи глава

⁸⁸⁾ С. Радојчић, Улога антике у старом српском сликарству, Гласник Држ. муз. Сарајево, 1946, 48

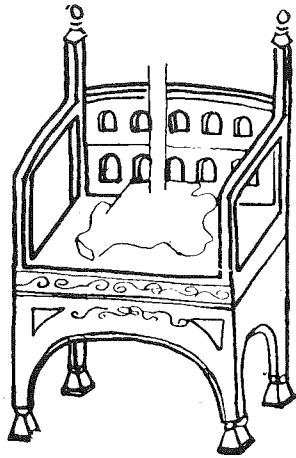
⁸⁹⁾ В. Петковић, *op. cit.*, I, 36 b, I, 39 a, I, 61 b

⁹⁰⁾ J. Ebersolt, *op. cit.*, 31

⁹¹⁾ Viollet le Duc, *op. cit.*, I, појам „балдахин“

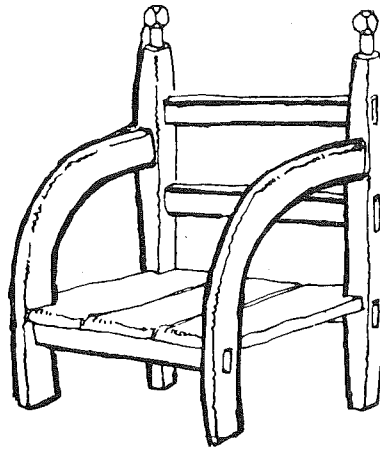
⁹²⁾ То је такозвани „chaire à coffre“; сачуван је један оригинал из XV вијека из некадање Фигдорове збирке, Беч; види А. Feulner, *op. cit.*, сл. 67

⁹³⁾ К. Јиречек, *op. cit.*, III, 278



Сл. 29. — Пријестоље-столовача, Дечани, XIV вијек.

Fig. 29. — The throne chair „priestolje”, Dечани, XIV century.



Сл. 30. — Столовача из Полимља, дрво, Етнографски музеј, Београд, (по цртежу А. Дерока).

Fig. 30. — The throne chair „priestolje”, from Polimlje, wood, Ethnographic Museum, Belgrade, (according to the dessin of A. Derocco).

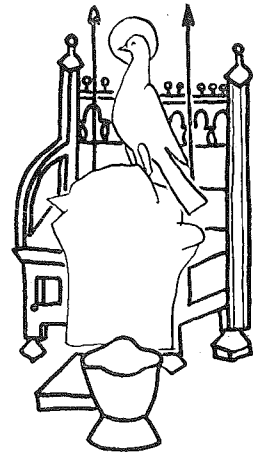


Fig. 31. — The throne chair drawing of A. Derocco. „priestolje”, Leskovec, church of the St. Ascension, XV century, (according to the phot. M. С. Ljubinković).

Сл. 31. — Пријестоље — столовача, Лесковец, црква св. Вазнесења, XV вијек, (цртеж по фотографији М. Т. Љубинковић).

порсидице и гост.⁹⁴⁾ Ову претпоставку у пуној мјери потврђује фреска, која као извор код оба цитирана аутора, Јиречека и Дерока, није била кориштена. Поред ликовног извора и подаци из писаних споменика потврђују постојање специјалних сједишта, која се по свом облику разликују од осталих, а служе у домаћинско-репрезентативне сврхе. Већ познати податак из Кантакузена, кад му је Душан приликом посјете понудио вишу и кићенију столицу („ornationem et altioreм ei sellam dabit“), то само још потврђује.⁹⁵⁾ Да је виша и љепша столица припадала најзначајнијем члану за столом скупљеног друштва, потврђују и призори на фресци. Примјери се налазе у Св. Никити, у сцени свадбе у Кани Галилејској, гдје цар сједи за столом у особито израђеној столици с високим наслонем, док званице сједе на клупама,⁹⁶⁾ и у Пећи, кад Салома доноси цару главу Јована Претече.⁹⁷⁾ Овај је обичај био распрострањен и у осталој средњовјековној Европи. Ако је главар породице примао у свој дом по друштвеној хијерархији себи нижа лица, он је сјео у своју високу и кићену столицу, док су остали стајали или им је било давано ниже сједиште, често без наслона. Уколико је пак примао личност значајнију од себе или себи равну, уступао би јој своју столицу.⁹⁸⁾

Упореди ли се пријестоља с фреске у Пећи и Дечанима са столовачом на коју је А. Дероко наишао у Полимљу (сл. 30), види се да их провијава

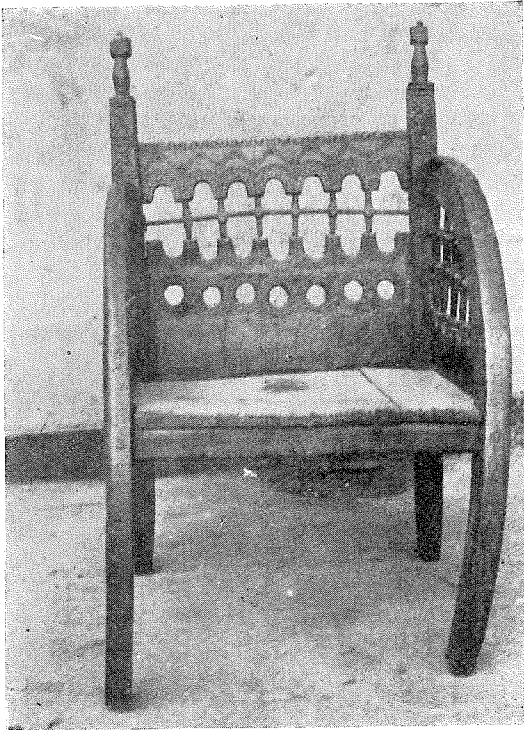
⁹⁴⁾ А. Дероко, Средњевековни градови у Србији, Црној Гори и Македонији, Београд, 1950, 86

⁹⁵⁾ Ioannis Cantacuzeni ex imperatoris, Historiarum libri IV, Bonae, Schopeni 1828—1832, III, 43, vol. II, 261

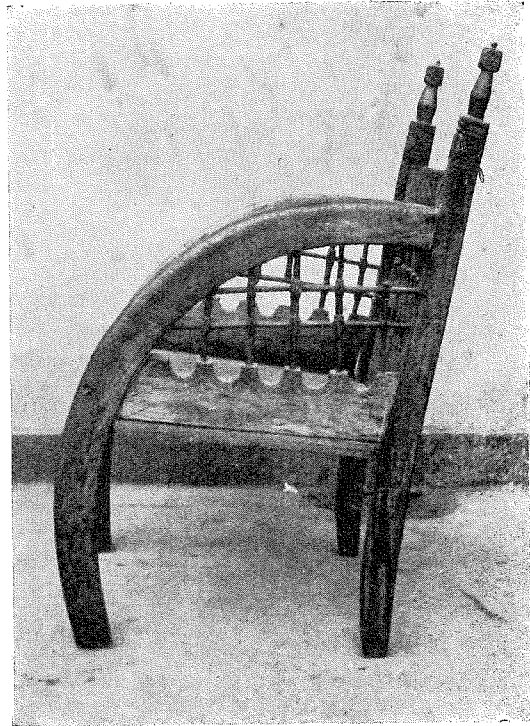
⁹⁶⁾ В. Петковић, op. cit., I, 35 a

⁹⁷⁾ Ibid., op. cit., II, Tab. CIII

⁹⁸⁾ Viollet le Duc, op. cit., I, 41



Сл. 32. — Столовача из Берана дрво,
Етнографски музеј, Београд,
(фот. Денић).
Fig. 32. — The throne chair from Berane,
wood, Ethnographic Museum, Belgrade,
(phot. Denić).

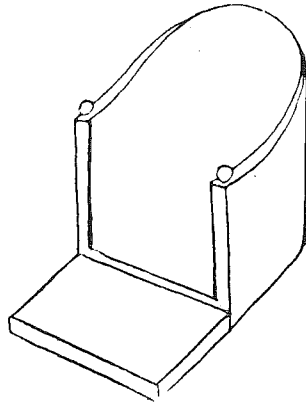


Сл. 33. — Столовача из Берана,
са стране
Fig. 33. — The throne chair from
Berane.

исто стилско осјећање, иста тектоника облика, само се разликују у висини. Док су сељачке столоваче ниске, средњовјековне су толико уздигнуте над земљом, да је било потребно под ноге смјестити подножник, како је већ раније споменуто. Из прве половине XV вијека један примјер пријестоља-столоваче с фреске још убедљивије потврђује везу тог типа столице с онима које су донедавна употребљаване у сељачким кућама у већ наведеним крајевима. Пријестоље с композиције Етимизије у цркви св. Вазнесења у селу Лесковцу крај Охрида (сл. 31) и столовача која се чува у Етнографском музеју у Београду (инв. бр. 2658), а потиче из Берана у Црној Гори (сл. 32, 33) показују сродности, које се не односе само на тип столице већ и на њене декоративне детаље. Аркадице на наслону на оба су примјера врло сличне, затим отвори под аркадицама, као и украсни завршеци на објема странама леђног наслона. Наслони за руке су исти, само што су на оригиналу испуњени мушарабијом. У основима сличну столовачу чува и Обласни Музеј у Приштини, која потиче из околине Призрена.⁹⁹⁾

⁹⁹⁾ Столовача потиче из села Љубижде крај Призрена, а била је својина и рад Крсте Јовановића, који је недавно умро у старости од 100 година. Ове податке захваљујем Василију Козарцу, кустосу Обласног музеја у Приштини.

Позната је појава да су се извјесни облици стилског намјештаја, употребљаваног у вишим слојевима друштва још стољећима сачували у народу, кад су њихови узорни већ одавно нестали, као и услови који су их стварали. О тој појави говори Р. Шмит и наводи примјере из Њемачке, гдје су још у XVIII вијеку израђивани типови намјештаја какве је познавао Средњи вијек.¹⁰⁰⁾ Нису мање увјерљиви примјери које смо раније навели с нашег терена. Сасвим је могућа претпоставка да је српско пријестоље у XIV вијеку имало облик наведених столовача и да су оне употребљаване у разним формалним варијантама и у домовима властеле, а можда и по



Сл. 34. — Катедра, Призрен, Богородица Љевишка, поч. XIV вијека.

Fig. 34. — The catheter, Prizren, church of Ljeviška, beginning of the XIV century.

манастирима. Сва је вјероватност да је тај тип сједишта и специфичност нашег терена, јер му другдје не налазимо аналогија у вријеме кад се код нас појављује.

У антици је поред метала употребљаван и камен за израду намјештаја, најчешће за сједишта. Као наставак те традиције могу се сматрати ранохришћанске бискупске столице по црквама у Италији, а настале под византиским утицајем. Зна се да су у Средњем вијеку у Европи израђиване репрезентативне катедре, столови и пријестоља од камена за профане и културне потребе. И на нашим је теренима антикна традиција израде репрезентативних сједишта у камену била врло жива, што ће се у даљем излагању показати. Одрас те појаве налази се забиљежен на фресци XIV вијека и касније. Узети су примјери из Богородице Љевишке у Призрену, Старог Нагоричана и Дечана (сл. 34). У питању је нека врста катедара гломазна облика које имају раван, каткад заобљен или троугаони леђни наслон, пуне и благо увијене наслоне за руке и истурени подножник, који је најчешће само продужена основа катедре и с њоме чини цјелину. Не види се да ли су те катедре у оригиналу имале рељефни украс, а као једини елементи декора јављају се јабучасти или крушколики завршеци на наслонима. Има и примјера да су крајеви наслона за руке увијени у волуте (Дечани, сл. 35).

На насликаним масивним катедрама, које и својим колоритом иду у прилог претпоставци да оне приказују камене оригинале, обично сједе

¹⁰⁰⁾ R. Schmidt, op. cit., 1

канонизовани престаивници ниже небеске хијерархије и угледне профане личности овога свијета. У Богородици Љевишкој на таквој катедри сједи св. Никола, у старом Нагоричану судија Ана, а у Дечанима опет св. Никола, пред којим стоје ослобођене војводе.

Код нас сачувани средњовјековни камени „столови“ и катедре имали су двојаку функцију: профану и култну. Има их вјешто израђених, а и врло примитивних. А. Дероко спомиње таква једноставна профана камена сједишта под градом Островицом, па у Прокупљу и под Јерининим градом Ковином, те претпоставља, наводећи Лиречека, да су то можда сједишта властелина за држање скупова и сабора под ведрим небом.¹⁰¹⁾ Веза наведених камених сједишта није с приказима на фресци најчвршћа, јер су оригинали врло примитивни, али им је заједнички принцип — да се сједишта која су служила за јавне потребе и смјештена на отвореном простору, израђују од камена.

Катедре или „столови“ за култне потребе ближи су онима с фреске. Прожима их заједничко стилско осјећање. То је особито јасно у односу на архијерејски сто у манастиру Морачи, који се налази у олтарном простору, а настао је вјероватно у исто вријеме кад и сама црква, тојест средином XIII вијека.¹⁰²⁾ Занимљив је такође архијерејски сто, који се налази у десној певничкој апсиди цркве манастира Лешка, израђен из свијетлосива мрамора с профилираним подножником, а потиче из времена краља Милутина.¹⁰³⁾ Постоје још неколико сачуваних примјерака, као „сто“ пећког патријарха од шареног мрамора, данас у пећкој припрати и у Дечанима, у такозваном Александрову конаку, чија помало рустична гломазност и једноставни облици потсјећају у основима на приказе на живопису.

Врло је занимљив и убједљив примјер стилског јединства сликаног и оригиналног каменог сједишта у Дечанима. На јужном зиду, у једној од сцена које илуструју живот св. Николе насликана је катедра, која је у суштини истог облика као из камена исклесано пријестоље које се налази наслоњено на југозападни стуб под кубетом (сл. 35, 36). За ово из бијелог мрамора израђено пријестоље претпоставља Нинковић да потиче из доба зидања цркве и да се један пасус из Повеље Дечанског односи управо на њега, јер се каже: „а на сто краљевски да не сједне нико, јер је краљевски сто сам Господ одредио...“¹⁰⁴⁾ Ово пријестоље помиње Ђ. Бошковић у монографији о Дечанима али не даје његову датацију, него тражи аналогије и налази сличност с каменим сједиштем које се чува у музеју у Лиможу.¹⁰⁵⁾

По свему изгледа да је Нинковићева претпоставка о времену постанка тог пријестоља тачна, то јест да је оно савремено градњи цркве. То поткријепљује детаљнија анализа стилских елемената, оних розета које украшавају волуте при врху и при дну наслона за руке. Ова је декорација сродна оној са црквене фасаде, а има и директних аналогија, као напримјер сличност стилизованог цвијета с осам латица који се налази на једној од волута мраморног сједишта и на бифори западне стране цркве. Та чињеница говори о могућности да је мраморно сједиште и пластични декор црквене фасаде произишао из исте клесарске радионице.

¹⁰¹⁾ А. Дероко, *op. cit.*, 87

¹⁰²⁾ G. Millet, *Etude sur les églises de Rascie, L'Art byzantin chez les Slaves*, I, 117

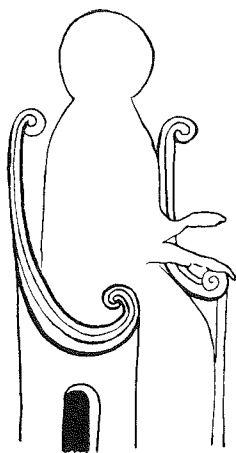
¹⁰³⁾ Р. Грујић, Полошко-тетовска епархија и манастир Лешак, Гласник скоп. науч. друштва, XII, 60

¹⁰⁴⁾ Л. Нинковић, Сан краља Стефана и зидање Високих Дечана, 1931, 69

¹⁰⁵⁾ В. Петковић, Ђ. Бошковић, Манастир Дечани, I, 194

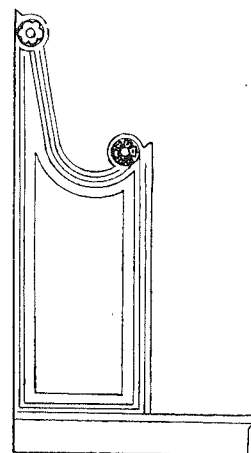
Други моменат који иде у прилог датацији овог пријестоља у прву половину XIV вијека је појава веома сличног живописаног сједишта на фресци, чији је горњи дио готово идентичан с оригиналним сједиштем у цркви, узимајући у обзир чињеницу да је сликар сликајући овакво сједиште у извјесној мјери предмет уопштио и детаље сумирао (сл. 35).

Појава овог типа сједишта доста је честа на ликовним претставама Далмације од XIII до XV вијека. Налазимо је на Радованову порталу у Тропиру, на Бувиним вратима у Сплиту и на касноготском Онофријеву капителу на десном унутрашњем стубишту Кнежевог двора у Дубровнику. Приказе сличних сједишта налазимо на минијатурама рукописа Хагаде и у Хрвојеву мисалу. Зна се да су Дечане градили мајстори из Приморја, а да су их „домаћи мајстори са Приморја“ живописали.¹⁰⁶⁾ Према томе, сједиште из бијелог мрамора у дечанској цркви, стилски уско повезано с насликаним у сцени из живота светог Николе у истој цркви, могло би се датирати у прву половину XIV вијека као импорт каснороманских и готских елемената из Приморја.



Сл. 35. — Катедра, Дечани, XIV вијек.

Fig. 35. — The catheter, Dečani, XIV century.



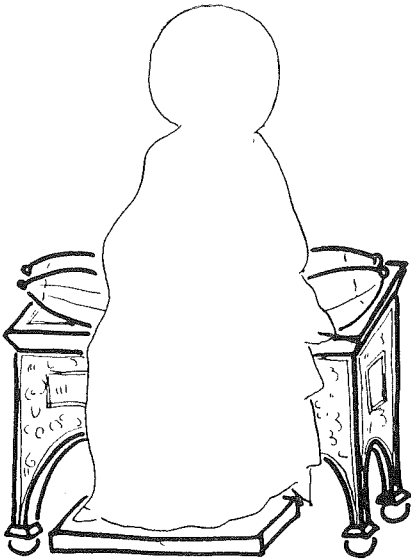
Сл. 36. — „Краљевско“ пријестоље, Дечани, бијели мрамор, XIV вијек, (по цртежу Ђ. Бошковића).

Fig. 36. — The King's throne chair, Dečani, white marble, XIV century, (according to the drawing of Đ. Bošković).

У дечанској цркви чува се још једно врло слично сједиште израђено од дрвета.¹⁰⁷⁾ Међутим, његов декор у волутама разликује се од мраморног. Он показује елементе карактеристичне за споменике Моравске школе: плошност рељефа, преплет вијуга и многолатичне розете, па је вјероватно да је настао касније од наведеног мраморног сједишта, можда крајем XIV или почетком XV вијека. Овдје је нарочито занимљива стилска симбиоза готске форме сједишта с оријенталним елементима декора.

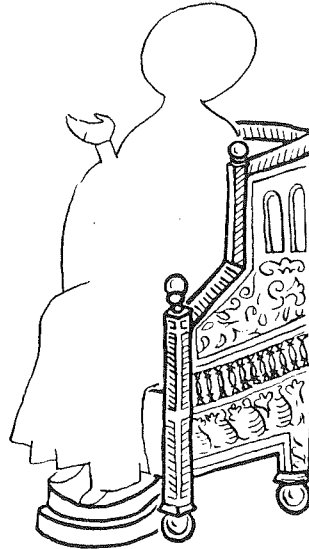
¹⁰⁶⁾ Ibid, op. cit., II, 70—71

¹⁰⁷⁾ Ibid., op. cit., 103—104, сл. 97



Сл. 37. — Сједиште с плитком резбаријом, Пећ, XIV вијек.

Fig. 37. — The seat with shallow carvings, Peć, XIV century.



Сл. 38. — Катедра с резбаријом и балустром, Марков манастир, XIV вијек.

Fig. 38. — The catheter with carvings and baluster, Marco monastery, XIV century.

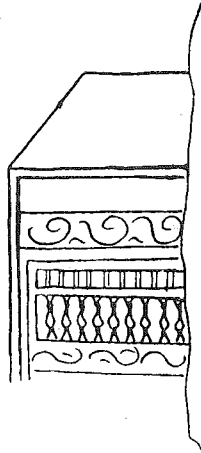
На живопису XIV и XV вијека скриња као сједиште још увијек овлађује. Једноставни облици с романским украсом живе и даље, али се поред њих јављају и нови. Сад није ријетка појава да је цијела површина намјештаја украшена арабеском (Призрен, Пећ, сл. 37, Марков манастир, сл. 38) што упућује на могућност, да су такве окриње биле цијелом површином украшене резбаријом. Сачувани црквени намјештај из XIV вијека с територије Македоније и Грчке само потврђује да се живописац сликајући намјештај ослањао на оригинале.¹⁰⁸⁾ Површински фино рађен рељеф у дрвету, какав се наслућује са сликаних претстава, карактеристичан је за посљедњи период византиске умјетности.¹⁰⁹⁾ Појава такве резбарије на насликаном намјештају у Милутиновим задужбинама, а и касније током XIV вијека, има се можда приписати појачаном византиском утицају почетком тог стољећа, који је дошао последије освајања византиских области, па и самом Милутиновом женидбом византиском принцемом. Међутим, иако је појава плитке резбарије донекле везана за утјецај византиске умјетности, нема сумње да је славенски елемент у том стваралаштву допринео и свој удио, што би био занимљив предмет за изучавање.

Поред плитке резбарије као украса на намјештају, особито на скрињама, јавља се крајем XIII или почетком XIV вијека нов декоративни елемент, значајан за мајсторе Милутинових задужбина, који ће владати као стилска специфичност кроз цијело XIV стољеће. Нагазимо га и на намјештају живописа Моравске школе, на фрескама, минијатурама и иконама XV и XVI вијека, а примјењиваће се у разним варијантама на оригиналном култном и сеоском намјештају у Србији готово све до данас. То је украс балустре. У Богородици Љевишкој у Призрену, сликаној почетком XIV вијека, у сцени Благовијести, Богородица сједи на скрињи, чија је предња

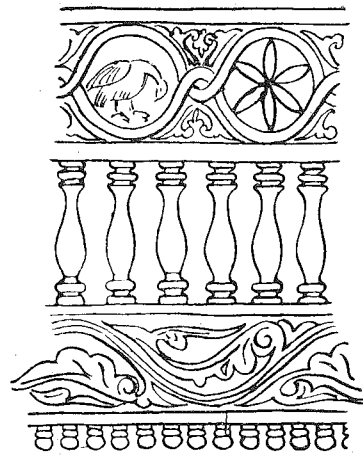
В. СКРИЊЕ
СЈЕДИШТА
С РЕЗБАРИЈОМ
И БАЛУСТРОМ

¹⁰⁸⁾ Врата манастира Olympiotissa у Тесалији, врата Рилског манастира, врата из Јанине, на фрагменту иконостаса (!) из Костура, на горњем дијелу налоња из цркве св. Стјепана у Костуру; види G. A. Sotiriu, op. cit., 175—176

¹⁰⁹⁾ Ibid., op. cit., 173



Сл. 39. — Скриња — сједиште с резбаријом и балустром, Призрен, Богородица Љевишка, поч. XIV вијека.
Fig. 39. — The case-seat with carvings and baluster, Prizren, church of Ljeviška, beginning of the XIV century.



Сл. 40. — Фрагмент иконостаса, дрво, Костур, XIV вијек, (цртеж по Г. А. Сотирију).

Fig. 40. — A fragment of the iconostase, wood, Kostur, XIV century, (drawing according to G. A. Sotiriu).

страна украшена с двије паралелне траке плитке резбарије с мотивом витица, између којих се налази балустра, састављена од низа профилираних, токарених стубића (сл. 39). Приказ балустре, поред онога који се налази на столићу јеванђелисте у пендантиву цркве у Градцу, једна је од најранијих појава тог декоративног елемента, примјењеног на намјештају с фреске.

Примјена балустре и расподјела декоративних резбарених елемената на споменутој скрињи из Богородице Љевишке врло је слична с украсом који се налази на сачуваном фрагменту дрвеног иконостаса из цркве св. Стевана у Костуру (сл. 40), за који Сотирију претпоставља да је старији од оног из цркве с отока Мали Град на Преспанском Језеру, то јест да је настао прије 1369, датума кад је грађена црква.¹¹⁰ Ову Сотиријову претпоставку само потврђује раније упоређење фрагмената иконостаса из Костура са сликаном скрињом из Богородице Љевишке. Оно упућује на то да је иконостас из Костура настао вјероватно у првој половини XIV вијека, а нас поткрепљује у мишљењу да је живописац Богородице Љевишке преносио на зид сјећање с оригинала.

Балустра је широко примјењивана на разном намјештају — клупама (сл. 42), столицама (сл. 41), столовима — приказаним на фресци кроз читав XIV вијек, а особито у Милутиновим задужбинама. Тако је на фрагменту старог живописа у грачаничкој припрати, у Жичи, у сцени Богородичиног акагиста, у св. Никити при прању ногу, у свадби у Кани у Грачаници, у Старом Нагоричану. Касније је налазимо на фрагментима старог живописа у цркви св. Спаса у Призрену, Пећи, Дечанима и у Марковом манастиру. Тај декор, како је већ и раније наведено, познају и фреске Моравске школе, Манасија, Каленић. Налазимо га већ и на иконама XIV вијека (Охридска икона Благовијести Богородице Одигитрије из XIV вијека,¹¹¹) као и на минијатурама из истог времена (Јеванђеље Серског митрополита Јакова¹¹²)

¹¹⁰ Ibid., op. cit., 174

¹¹¹ Власништво Народног музеја у Београду

¹¹² Летопис Матице српске, 1902, 213

Поред балустре јављају се на рубовима дјелова насликаног намјештаја и низови токарених бобица или слободних стубића. Такав се украс налази на наслоњу Богородичина сједишта у Божићној химни у Жичи (сл. 42), на Пријестољу Богородице у Пећи,¹¹³⁾ на насликаним дверима из сцене Причешћа апостола у Дечанима,¹¹⁴⁾ на пријестољу Богородице у Маркову манастиру,¹¹⁵⁾ на сједишту Пилатову у Полошком.¹¹⁶⁾ Низови таквих бобица и токарених стубића налази се и на оригиналном намјештају XIV вијека (на наведеним фрагментима дрвена иконостаса из Костура и Малог Града, на вратима исте преспанске цркве, на налоњу из св. Климента у Охрид у трагови база за бобице на андрејашким дверима (Власништво Црквеног музеја у Београду). На сачуваном култном намјештају XVI вијека из Србије тај је украс још увијек богато примјењиван, а често израђен од бјелокости.

Према резултатима досадашњих истраживања чини се да украсни мотив балустре и токарених бобица потиче од Копта. Богати материјал за изучавање тог проблема дао је Стрзиговски, кад је извршио попис и датацију фрагмената балустре и дијелова намјештаја из Каирског музеја, које приписује Коптима.¹¹⁷⁾ Ови фрагменти показују много сличности с дјеловима намјештаја сликаног на нашој фресци, и уопште с намјештајем сликовних приказа романске Европе.

Традиција токарења дрвета живи кроз читав Средњи вијек од Средоземног мора до Скандинавије.¹¹⁸⁾ Према сачуваним примјерима из Њемачке и скандинавских земаља Спаннагел види у томе нарочито преовлађивање германског израза, наводећи за доказ чињеницу да се токарење и украс балустре сачувао у Њемачкој на намјештају све до почетка XIX вијека.¹¹⁹⁾ Међутим, ликовни споменици и сачувани оригинали широм читаве Европе доказују да је то била стилска специфичност времена и да је технички тај начин обраде дрвета претстављао у извјесној мјери домет у механизацији обрађивања дрвета за цијелу Европу, а био је примљен с Оријента. Зна се да је у Француској било занатлија токара већ у доба Карла Великог.¹²⁰⁾ По Рџакову има сигурних трагова да је токарски струт био познат у Русији у XIII вијеку.¹²¹⁾ Изглед токарског стана, какав се вјероватно употребљавао у Европи дају нам шпанске минијатуре из истог времена.¹²²⁾ На ликовним претставама Француске и Италије налазимо приказе намјештаја с балустром, тако на порталу цркве у Моасаку (Moissac)¹²³⁾ и на фрескама горње цркве у Асизи (Assisi)¹²⁴⁾. У византиским рукописима XIII вијека јавља се такође украс токарене балустре.¹²⁵⁾ Таквих приказа намјештаја с токареним дјеловима налазимо и у Далмацији на рељефу сплитског звоника и на Радованову порталу, а одговарају истом времену.

¹¹³⁾ В. Петковић, *op. cit.*, II, XCVII

¹¹⁴⁾ *Ibid.*, *op. cit.*, II, XCXIII, CIII

¹¹⁵⁾ *Ibid.*, *op. cit.*, I, 145 a

¹¹⁶⁾ *Ibid.*, *op. cit.*, II, CLIII

¹¹⁷⁾ J. Strzygowsky, *Koptische Kunst, Catalogue général des antiquités égyptiennes du Musée du Caire*, 1904

¹¹⁸⁾ H. Schmitz, *op. cit.*, IX

¹¹⁹⁾ F. Spannagel, *Das Drechslerwerk*, Ravensburg, 1940, 208

¹²⁰⁾ *Ibid.*, *op. cit.*, 119

¹²¹⁾ В. А. Рџаков, *Ремесло древней Руси*, 1948, 412

¹²²⁾ По Рџакову-у, *op. cit.*, 412

¹²³⁾ M. Beaujeu, *La sculpture Romane*, Paris 1951, сл. 22

¹²⁴⁾ P. Toesca, *op. cit.*, II, сл. 721

¹²⁵⁾ В. Н. Лазарев, *История византинской живописи*, I, II, Москва, 1947—48

Према наведеном, сва је вјероватноћа да је и у Србији у XIII вијеку било познато токарење дрвета. Појаву токарених дјелова намјештаја видјели смо већ и раније на фресци у Сопоћанима, што може говорити у прилог претпоставци да је тај начин обраде дрвета већ био познат у то вријеме у Србији. Специфични елеменат декора у тој обради дрвета је балустра и токарене бобице које се у Србији јављају појавом сликара Милутинових задужбина, а налазимо их и на сачуваним оригиналима намјештаја из XIV вијека. Балустра је у то вријеме састављена од крупних, понешто здепастих токарених стубића који су густо у низу збијени. Током ових испитивања констатовало се да што је балустра старија, стубићи су крупнији и гушће поређани један до другог. Касније се колонетице издужују, постају тање и виткије у контури, а ређају се са више отстојања. Раније су изведене од дрвета, а касније се јавља и кост, што је и на фресци забиљежено, јер је ранија балустра сликана окером, а касније и бијелом бојом.

Колико је балустра била омиљен декор на намјештају, особито у Милутиновим задужбинама, доказује и појава тог декоративног елемента на сликаној архитектури и парапетима који дијеле сцене на поједине зоне (Нагоричано, Грачаница).

Г. СТОЛИЦЕ НА ПРИЈЕКЛОП

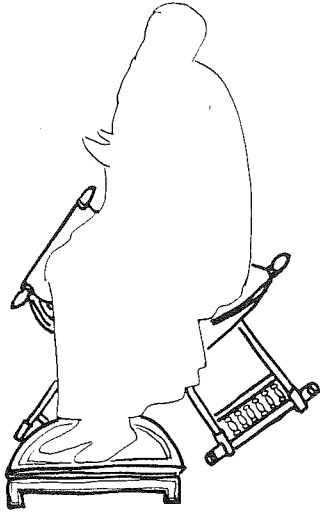
У средњовјековној култури становања у Европи, столица на пријеклоп — *faldistorium, sella plicatilis* — била је врло распрострањена. О томе нам говоре сачувани оригинали и многобројни ликовни извори. Столица на пријеклоп била је у средњовјековној Европи најмобилније сједиште, што је свакако одговарало и начину живота оних који су се њоме служили. Били су то већином феудалци, а не ријетко и сам краљ, коме је ова столица често служила као пријестолоје у одређеним приликама, под шатором и слично. Свакако она је у потпуности одговарала „номадској“ мобилности ондашњих суверена. У друштву опраничена употреба ове столице вуче своје корјене из антике, гдје су је у римском свијету употребљавали само претори, конзули или они који су вршили значајне државне функције, тако да је та врста столице готово симболички претстављала чиновнички углед.

Појава столице на пријеклоп на српском живопису Средњег вијека доста је честа у XIV вијеку. И њена је примјена у друштву на живопису ограничена, јер на њој сједе личности које су значајне било по функцији или имовном стању, као Пилат, Кајафа, цар Константин или богаташ из легенде о убогом Лазару. Приказ те столице налазимо у Старом Нагоричану (сл. 41). Дечанима и Манасији. Том је врстом сједишта дечански живопис најбогатији.

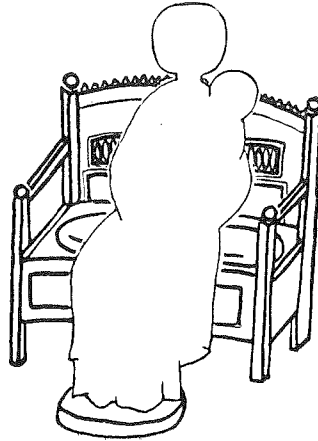
Раније се столица на пријеклоп налази у српским минијатурама с краја дванаестог и у тринаестом вијеку.¹²⁶⁾

У писаним изворима нема помена о сличној столици, нити се на теренима Србије колико је познато сачувало такво сједиште. Ипак, може се вјеровати да је оно постојало с обзиром на форму тих столица, која је касније у XVI вијеку примјењивана при изради литургиских налоња. Једном је приликом истицана не само конструктивна сродност тих налоња

¹²⁶⁾ У Мирослављевом еванђељу, у сцени гдје младићи празне рог обиља, и у Призренском еванђељу код портрета еванђелиста; види С. Радојчић, Старе српске минијатуре, Београд 1950, Таб. 11 и А. Grabar, *Récherches sur les influences orientales dans l'art Balkanique*, Paris 1928, pl. IX



Сл. 41. — Столица на пријеклоп с балустром, Старо Нагоричано, XIV вијек.
Fig. 41. — The folding chair with baluster, Staro Nagoričano, XIV century.



Сл. 42. — Клупа с балустром и токареним бобицама, Жича, поч. XIV вијека.
Fig. 42. — The bench with baluster Žiža, beginning of the XIV century.

са сличним столицама на пријеклоп, какве налазимо насликане на живопису, већ и идентичност у украсу, који се састојао од балустре, и изнета је претпоставка да су се ти налоњи управо и развили из ранијих, тако-званих „пољских“ столица на пријеклоп, какве налазимо на фресци насликане.¹²⁷⁾

Занимљиво је што се на српској минијатури и фресци приказана столица на пријеклоп ни у једном досада нама познатом случају не завршава на крајевима горњег дијела животињским главама са разјапљеним чељустима и при дну животињским шапама, што је био карактеристичан украс за ту врсту сједишта у Западној Европи у доба романике. На сличан се украс не налази ни на намјештају приказаном на ликовним претставама Византије,¹²⁸⁾ па је сва вероватноћа да су столице на пријеклоп с украсом балустре и једноставним округлим или четвртастим завршецима на горњем дијелу специфичне за крајеве Балкана и за Византију у Средњем вијеку.

До сада је познат приказ сједишта са животињским главама и шапама у српској умјетности само на рељефу тимпанона западног портала у Дечанима,¹²⁹⁾ као и на српском средњовјековном новцу који је кован у которској ковници за цара Душана (1331—1355) и за Стевана Уроша (1356—1367).¹³⁰⁾ Занимљив је приказ пријестоља на бакреном новцу цара Уроша који показује необичну сличност са оним на дечанском порталу јер су у оба случаја видљиви предњи парови ногу обију лавова, што се одваја од приказа Душанова пријестоља на његову новцу, гдје тих парова ногу нема, али је само пријестоље најближе оним приказима столица на пријеклоп, које познајемо са ликовних извора Западне Европе и самим оновремним оригиналима. Појави столице на пријеклоп са зооморфним украсом на српском новцу који је кован у Котору треба вјероватно тражити утјецаје са Запада у шаблонском преузимању одређеног мотива. Слични, бројни прикази пријестоља налазе се на средњовјековним печатима француских

¹²⁷⁾ V. Nan, Налож манастира Крушедола из XVI вијека. Рад Војвођанских музеја, II, 1953, 102

¹²⁸⁾ L. de Beylié, L' Habitation byzantine, Paris 1902

¹²⁹⁾ В. Петковић, Б. Бошковић, *op. cit.*, Pl. XXVIII

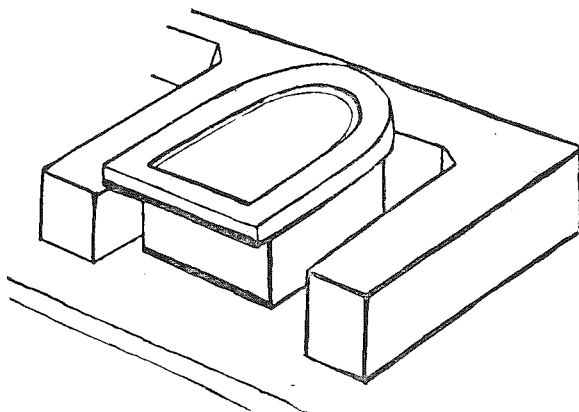
¹³⁰⁾ J. Шафарик, Опис српског новца, Гласник VII, 1855, Таб. I, сл. 6; Гласник VI, 1854, Таб. I, бр. 8

владара,¹³¹⁾ а такав је печат имао и хрватски краљ Петар Крешимир у 1071 години.¹³²⁾ Свакако да честа појава столице на пријеклоп, каква је описана раније са фреске, иде у прилог претпоставци да је њен украс — балустрада и четвртасти завршеци на горњем дијелу — можда специфичан за крајеве Балкана и Византију, како је раније већ истакнуто, док она са зооморфним украсом можда није била непозната али вјероватно да није била ни тако често примјењивана, кад јој, осим на новцу, не налазимо трага на осталој ликовној документацији.

II СТОЛОВИ, ТРПЕЗЕ, СТОЛИЋИ

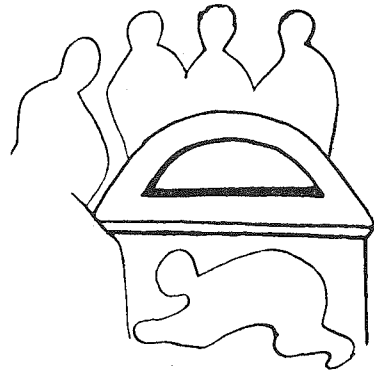
У XIV вијеку, најчешће у сценама Аврамова гостопримства или Тајне вечере појављује се на фресци особита врста полукружног стола, чији облик на први поглед дјелује тако као да га је условила потреба композиције, а уствари одговара типу стола какав је употребљаван у рефекторијама атонских манастира.¹³³⁾ То је зидани сто који стоји на пуној полукружној бази на којој је смјештена мало истурена, полукружна мраморна плоча, чији је руб унаоколо издигнут. Без сумње да овај сто води поријекло из антикне римске куће, гдје је у облику поткове или великог слова Ц, старог знака за сигму, био употребљаван у таблинуму или атриуму, а око њега у полукругу смјештена сједишта, односно лежаји. О развоју тог типа стола у односу на најстарије типове рефекторија писао је Стрзиговски, али нам студија није била доступна.¹³⁴⁾

Упореди ли се камени сигма сто из манастира Велике Лавре у Атосу (сл. 43) са столом из сцене у кући Симоновој у Дечанима (сл. 44), очигледна је идентичност оба примјера: исто пластично узвишење на рубу мраморне



Сл. 43. — Камени сигма стол из манастира Лавра, Атос, — А. К. Орландон, *Monastiriaki arhitektoniki*.

Fig. 43. — Sigma stone table from the monastery Lavra, Athos, — (A. K. Orlandon, *Monastiriaki arhitektoniki*).



Сл. 44. — Сигма стол, Дечани, XIV вијек.

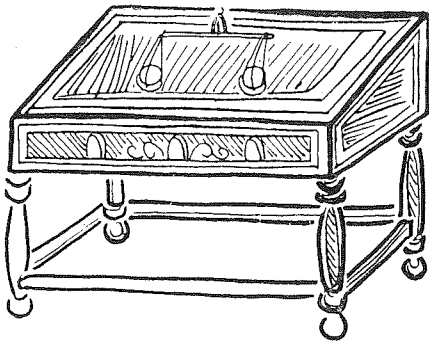
Fig. 44. — Sigma table, Dečani, XIV century.

¹³¹⁾ J. Falke, *Geschichte des deutschen Kunstgewerbes*, Berlin, 1888, 61

¹³²⁾ Љ. Караман, *Баштина дједова*, Загреб, 1944, 17. непатинирани лист

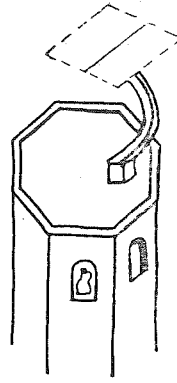
¹³³⁾ А. К. Орландон, *op. cit.*, 32—33

¹³⁴⁾ J. Strzygowski, *Der Sigmaförmige Tisch und der älteste Typus des Refektoriums*, *Wörter u. Sachen I*, 1909, 70—80



Сл. 45. — Сто, тезга за трговину, Дечани, XIV вијек.

Fig. 45. — Merchant's table, Dečani, XIV century.



Сл. 46. — Осмо страни столић, Студеница, Краљева црква, XIV вијек.

Fig. 46. — The octangular small table, Studenica, the King's church, XIV century.

плоче, исти облик и смјештај унаоколо постављених сједишта, иста масивна конструкција. Овај примјер у Дечанима није усамљен. У истој цркви има неколико сличних приказа полукружних зиданих столова са мраморном плочом. Сличне столове с варијантама у подножју гдје су убачена било удубљења или нише, какве смо већ упознали у XIII вијеку, или лукови и аркаде, налазимо у Андрејашу и Каленићу, а једноставни тип сигма стола у св. Клименту у Охриду, у Грачаници, Пећи, Дечанима, Карану и Каленићу. О употреби мобилних, полукружних сигма-столова ван манастирских зидина говори Виоле л Дик (Viollet le Duc), наводећи да је полукружна плоча стола била на ногарима на пријеклоп, а руб плоче нешто уздигнут као и код споменутих столова који су употребљавани у манастирским рефекторијама.¹³⁵⁾

Карактеристичан сто за XIV вијек — 4 слободне ноге и четвртаста плоча — сличан нашим данашњим, налазимо најчешће у приказима гдје Христ изгони трговце из храма, па је сва вјероватноћа да су они служили и као тезге у трговини, управо због своје лаке, једноставне конструкције и своје мобилности (сл. 45).

Жиречек описујући домове властеле и краља у средњовјековној Србији истиче да су приликом ручавања у кући употребљавани покретни столови,¹³⁶⁾ али за овај податак најчешће не наводи извор. Под појмом „покретни“ сто вјероватно се мисли на столове с покретним ногарима, чија се плоча могла склањати, а то је био постављен само за вријеме јела. Овакав тип стола, који је значајан за XIV и XV вијек у Западној Европи, на нашим фрескама се не налази. Једини примјер на ликовној документацији средњовјековне Србије приказан је у београдској Александриди, рукопису из краја XIV вијека у сцени гозбе.¹³⁷⁾ У писаним изворима XIV вијека опис за сличан сто не постоји, а сачуваних оригинала нема. Међутим, није ипак искључено да је и у Србији можда био познат овај тип западњачког стола на растављање, јер његова конструкција није компликована ни израда скупа, а спретно се њиме руковало у великим дворанама, каквих је било и у средњовјековним дворovima и градовима Србије.

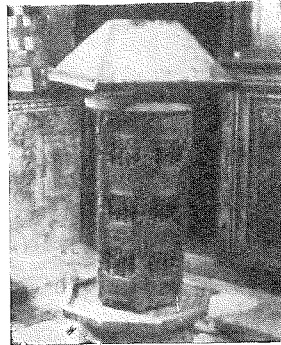
¹³⁵⁾ Viollet le Duc, op. cit., I, 254

¹³⁶⁾ К. Жиречек, op. cit., III, 278

¹³⁷⁾ Фотографски податак захваљујем Загорки Јанц, кустосу Музеја примењене уметности, Београд

Радни или писаћи столићи приказани су најчешће у сценама портрета јеванђелиста. У пандантиву краљеве цркве у Студеници, уз јеванђелисту Марка јавља се осмострани мали столић (сл. 46), који по типу очигледно упућује на исламски намјештај, на сличне столиће арапски зване „курси“, који су служили у култне сврхе, а на њих се стављала кутија с кораном.¹³⁸⁾ Слични шестострани столић налази се у пандантиву Богородичине цркве у Пећи, уз јеванђелисту Јована. На странама тих столића налазе се полукружно или шиљасто засведени отвори или нише, у којима су смјештени ибрици или друге посуде.

Појавом тих многостраних столића, тако типичних за исламску културу становања и култне потребе мухамеданске вјере, показују се први знаци јачег продирања елемената исламске културе. Ранији су се јављали тек у декоративним детаљима, (мушарабија) а сад је у питању преношење јединствених, цјеловитих облика, који нису остајали без одраза како у српској кући, тако и у српској цркви. Оригинални шестострани налоњ из Св. Климента у Охриду из XIV вијека (сл. 47) само потврђује колико су живописци тог времена своје ликовне реализације везивали за појаве из живота и како је већ била јака инфилтрација исламских, односно



Сл. 47. — Шестострани налоњ, дрво, Охрид, Св. Климент, XIV вијек.
Fig. 47. — The sexangular reading desk, wood, Ohrid, St. Clement, XIV century.

турских елемената. То нам потврђују и минијатуре Моравске школе, гдје је појава таквих столића веома честа, а поготово касније, током XV и XVI вијека, гдје овај облик постаје готово стилска специфичност времена, а илуструју је најчешће минијатуре и сачувани оригинални примјери.

III ЛЕЖАЈ

Приказ одра с постељом на фресци XIV и XV вијека не показује неких основних, битних промјена у односу на раније. Разлика је само у опреми постеље, у богатству и разноликости шара застртих покривача. Они су најчешће на рубовима украшени богатом орнаментисаним тракама, које се и по боји, најчешће жутој, разликују од тканине коју украшавају. Зна се да су у XV вијеку дубровачки сликари златом сликали рубове покривача за кревете,¹³⁹⁾ па није искључено да су на тај начин израђивали покривачи

¹³⁸⁾ G. Migeon, Manuel d'art Musulman, Paris 1907, 107

¹³⁹⁾ Ј. Тадић, Грађа о сликарској школи у Дубровнику од XIII до XVI века, I, 241

за кревете и у Србији. Било би занимљиво испитати да ли су и занатлије-умјетници у Србији владали ширим подручјима умјетничко-занатске дјелатности, као што је то био случај у Дубровнику, а и у ондашњој Европи. Зна се на примјер да су дрводеље у Дубровнику били истовремено и сликари,¹⁴⁰⁾ а сликари нису само сликали слике и иконе, већ су своју дјелатност усмјеравали на израду предмета за употребу, на сликање столњака, завјеса, марама, застава, намјештаја, врата и другог.¹⁴¹⁾ Можда и живописци у средњовјековној Србији нису ограничили своје дјеловање на живопис, него својим радом допринијели љепоти опреме краљевског двора и куће властеле, што ће можда даља истраживања у том смислу и потврдити.

У писаним изворима XIV вијека говори се врло одређено о лежају, као и разлици која постоји између одра и постеле. Кад Данило пише о градњи Милутинове болнице у Цариграду, он наводи да се ту налазило мноштво одара, на које су стављене меке постеле.¹⁴²⁾ О одру се говори и у повели цару Душана манастиру св. Арханђела код Призрена.¹⁴³⁾ Све то иде у прилог предпоставци да је одар с меком постељом био коришћен у средњовјековној Србији, иако можда само у вишим слојевима друштва.

Ни средњовјековна фреска Србије, а ни минијатура и икона, не познају приказ кревета с небом, или тако-званом „гајбом“ (гхаибом), и завјесама, како се то наводи у изворима XIV вијека и даље за дубровачку кућу, а сличне приказе налазимо на ликовним претставама Далмације и Јужног Приморја.¹⁴⁴⁾ Такав је кревет карактеристичан предмет покућства у периоду касне романике и готике у Европи. Не налазимо га на ликовним претставама Византије, а како смо раније истакли, ни на фрескама у Србији. Одар с једва видљивом конструкцијом и богатом „меком“ постељом остаје специфичност југоисточног дијела Европе, као и за Византију у Средњем вијеку, а разлике у развоју су, како смо већ истакли, само у опреми постеле и у томе што је на ранијим споменицима конструкција одра донекле видљива, док се на каснијим ограничава само на то да се виде ноге одра или оне уопште нестају иза богатих набора застртих покривача. Можда се појава лежаја с једва видљивим одром има приписати утицају Оријента, гдје је „мека“ постела била најважнији дио лежаја. Она се распирала по поду или сандуцима, а кревет, уколико се употребљавао, није био конструктивно занимљив, јер се губио под дјеловима постеле. Извјесно је да је било „националних“ варијаната у намјештају у Средњем вијеку. Занимљив је податак из дубровачке Архиве који говори о неком мајстору скриња из XV вијека, који се обавезао једном поручиоцу да ће израдити „маџарски“ кревет од дрвета — *unum lectum ligneum hongarescum*.¹⁴⁵⁾ Не зна се како је споменути кревет изгледао, али је сигурно да се разликовао од осталих, често у дубровачким изворима навођених, јер се особито истиче његово „национално“ поријекло. Тако је и сасвим могуће да је у средњовјековној Србији била у употреби особита врста кревета, с одром и постељом специфичног облика, какву можда Западна Европа није употребљавала.

¹⁴⁰⁾ Ibid., op. cit., I, 296, I, 590, I, 605, I, 298, I, 478

¹⁴¹⁾ Ibid., op. cit., I, 176, 214, 237, 383, 436

¹⁴²⁾ Данило, op. cit., 101

¹⁴³⁾ А. В. Соловјев, Одабрани споменици српског права, Београд 1926, 14

¹⁴⁴⁾ На Радовановом порталу у Трогиру, на циборију цркве св. Трифуна у Котору

¹⁴⁵⁾ Ј. Тадић, op. cit., I, 307

ЗАКЉУЧАК

I. Хронолошком и стилском систематизацијом података које даје српско средњовјековно монументално сликарство, њиховом анализом и упоређивањем са иновременим оригиналима, могу се доста јасно одвојити примјерци намјештаја, сликани као илустрација стварности од оних који су само варијанте иконографских позајмица из старијих узора.

Одвојени материјал показује да се сликани намјештај са фреске, срећен по стољећима, може конкретно везати за облике сачуваних оригинала, као и уз податке из ликовних извора осталих земаља средњовјековне Европе у времену од краја XII до средине XV вијека.

I типови намјештаја, ма колико они стереотипно понављали основне, функцијом условљене форме, могу се ипак одвојити у засебне стилске групе које су обиљежене одређеним декоративним детаљима, специфичним за поједина временска раздобља.

II. С обзиром на стилско јединство које је владало у Средњем вијеку у Европи у односу на намјештај, као и — на резултате добивене упоређивањем с материјалом с ликовних извора и оригиналима из разних земаља, претежно из источне половине средњовјековне Европе, може се закључити да је у средњовјековној Србији, на двору и у цркви могао бити и употребљаван намјештај какав према карактеристичним примјерцима налазимо претстављен на фресци. Ту претпоставку дијелом поткрепљују подаци из писаних извора, као и сачувани етнографски примјерци намјештаја, коришћени још до недавна у народу неких крајева Србије и Црне Горе.

III. Доста сигурно датирани типови намјештаја по вјековима моћиће да послуже као сигурно помоћно средство и за одређивање старости појединих фрагмената фресака, икона и минијатура које се на други начин не би могле успјешно датирати, као и можда извршити њихово атрибуисање одређеној групи мајстора, школи или појединцу.

Београд, мјесеца јануара 1955 године.

VERENA HAN:

SUMMARY

Household Furniture on the Serbian Medieval Frescoes.

As from the medieval household furniture in Serbia nothing has been conserved, on the ground of the data from the Serbian medieval frescoes, it has been attempted to reconstruct the types of furniture, their development and the style specificness for the different periods of time from the end of the 12th to the middle of the 15th century. During the critical examination of the collected material, comparisons were made with Serbian medieval miniatures, icons, reliefs and coins. A further checking of the material was made with data of the old biographies of Serbian kings, archives, monastery tipics, with the works of Byzantine authors, with books of travel, apocrypha and folk songs. The last and at the same time the surest confirmation of the documentary value of certain specimens of furniture which are shown on the fresco, has enabled their comparison whether with the conserved contemporary church originals, from Serbia, or with church or household originals from other territories. Those comparisons with the originals in Europe are considered as justified, as the medieval furniture for all this territory shows a great resemblance and unity of style. As in the folk mases of Serbia, until recent times, the forms of the medieval furniture were conserved, comparisons were made also with ethnographic specimens which were utilized till quite recently by the people.

All those comparisons have been made with a reservation, as in no case, on the basis of the concluded analogies, it could be affirmed with certainty, that furniture, shown on the Serbian medieval fresco, has really been used in the daily life of Serbia. The possibilities of migration of the elements of material culture, themselves, as well as the activity of foreign painters who could have reproduced on the fresco the elements of material culture from the country from which they originated, may serve as a garty explanation af these difficulties. In any case, this systematized material of the furniture from the fresco, may serve as an element for dating of the same, still unexamined frescoes and according to certain specimens of the furniture specifically solved from the point of view of form, attributions could perhaps be made of certain painted complexes to the respective school of painting or to the individual painter.

As the fresco, generally taken, represents the court and church setting, so in the final analysis it enlightens us as to the culture and the milieu of the court, the noblemen and the clergy who ordered it. About the large civiles of the population, the fresco gives very little information.

For the 13th century polychromy on the furniture has been ascertained (incrustations of various colours) and a richness of the materials as well as elements of decoration, very important for furniture in the period of Roman in Europe (blind and straight arcades, worked ornaments). Almost the same types of furniture appear as in the rest of Europe, with certain specific elements, important for the Byzantine medieval furniture. The presented furniture has exclusively a representative character.

In the 14th century, the furniture of the frescoes of King Milutin's foundations shows special characteristics: shallow carvings and baluster, which become a specific decoration for the furniture of the fresco of the 14th and 15th centuries. A further development and application of this decoration are shown by the conserved originals of the furniture of the church in Serbia of the 16th century.

Amongst the characteristic types of furniture, which appear on the fresco of the 14th and 15th centuries are »priestolja« (throne-chairs), the form of which and the hierarchic meaning till quite recently have been conserved in some parts of Serbia and Montenegro. These are the so-called »stolovače«, richly outfitted seats in some village houses, which were reserved only for the host or some especially important guest.

It is interesting that in this stated period, Gothic elements appear only insignificantly on the presented furniture. Generally, that period, in contrast to the former, does not show any greater connection with the furniture in the rest of Europe. We notice here a greater infiltration of elements of the material culture of the Islamic world, as generally in this period some transitional moments in the culture of dwellings in the eastern part of Europe have to be sought for, which are due to the advance and conquest by the Turks. On the fresco, those elements appear on the furniture only sporadically (musharabiya, small angular tables). The Morava school does not show any of the specific examples in this respect, as if the development of the furniture on the fresco in that period were in a stagnation.

On grounds of the analysis of the presented material it can be concluded that the fresco may constitute a very useful source for information on the material culture of the feudal society of medieval Serbia and that for a series of data, controlled by written sources and conserved original objects, it can be assumed that they are authentic. Although not in its entirety, according to the characteristic specimens, the furniture presented on the fresco, shows such resemblance with the conserved originals of Europe from that period, that it can be assumed that it was used in the life, at the court and in the monasteries of Serbia of that time.

КРСТОВИ У ЕМАЉУ XVI И XVII ВЕКА

Ђајана Радојковић

Једна од најомиљенијих техника за украшавање предмета црквене и профане садржине је техника емаља. Због разноликости боје — сјајности — емаљ се употребљава код нас веома рано, а његова употреба престаје тек у XIX веку. Емаљ се највише употребљава у XVI и XVII веку, када постоје читави центри где се негује ова техника. Његова примена у накиту, појасевима, црквеним одеждема, кивотима, путирима, палицама, крстовима успешно замењује драги камен. У овоме раду узеће се у обраду само крстови, јер су они били најраспрострањенији и налазе се у свим крајевима наше земље, па и у ризницама западне цркве. Сем тога, занимљиво је упоредити крстове у емаљу који су израђивани у нашој земљи с крстовима у емаљу који су увозени из иностранства. У Србији, Црној Гори, Македонији, Босни и Херцеговини најчешће је у XVI веку био жичани емаљ. Сматрало се да су црквени предмети, а особито крстови у емаљу, израђивани у Русији па доношени у наше крајеве. Претпостављало се да су наши мајстори израђивали предмете по руском узору, које су потпуно копирали. Међутим, ако се упореде предмети с емаљем руског порекла с нашим крстовима у емаљу, запазиће се јасна разлика међу њима. На нашим крстовима, поред византиског утицаја, видеће се и утицај Дубровника и Млетака, као и уопште Запада. На руским крстовима тога утицаја нема, јер су Руси имали друге политичке и културне везе, па и друге утицаје. Иако је наш XVI и XVII век био преплављен предметима из Русије намењеним цркви кад је политичка веза са Русијом била јака, ипак се код нас, под утицајем Запада и Истока, ствара самостална уметност, не тако сјајна као наша уметност XIV века, али ипак самостална и с јасним традицијама прошлости.

О крстовима у емаљу код нас није ништа писано. Проф. Л. Мирковић се осврће на емаљ у својим описима ризница, као и у посебној расправи („Реликвијари моштитију св. Влаха“ Споменик СКА LXXXI, 1935, потом Ђ. Мано-Зиси „Византиски емаљ — Уметнички преглед“, 2, 1937)

У нашим писаним изворима крстови се веома често спомињу како их владари поклањају својим задужбинама или их увек носе са собом као амајлију. Стеван Немања је поклонио своме сину Стевану Првовенчаном „часни и животворни крст Господњи на коме би распет владика прехова наших ради, који је сам владајући носио ло врату својем, и којим је побеђивао непријатеље своје“. ¹⁾ Такође Немања дарива Студеници између осталих црквених утвари и крст. ²⁾ То исто чине и Стеван Првовенчани, Урош, краљ Драгутин, краљ Милутин. ³⁾ Јован Ватац поклања св. Сави, приликом његова боравка у Никеји, крст уз остале поклоне и црквене сасуде. ⁴⁾ Међутим, нигде се овде тачно не каже какви су крстови изгледали или да ли

¹⁾ Живот Стевана Немање од краља Стевана Првовенчаног — Старе српске биографије, превео М. Башић, гл. XII, 52, издање Српске књижевне задруге, Београд, 1924. Доментијан, Живот св. Симеуна, превео Л. Мирковић, изд. Срп. књ. задруге, Београд, 1938, 275

²⁾ Свети Сава, Живот Стевана Немање — Старе срп. биографије, превео М. Башић, тл. I, 5

³⁾ Данило, Живот краљева и архиепископа српских, превео Л. Мирковић, 36, 53, 61, 103

⁴⁾ Теодосије, Живот светог Саве — Старе срп. биографије, превео М. Башић, гл. XVI, 213

су били од емаља. Говори се о крстовима и посудама од сребра и злата, украшеним драгим камењем, али се емаљ не спомиње. То не значи да емаља није било нити да писци биографија нису упознати с њим, већ се може тумачити тиме да нису спису давани детаљи, нити прецизна објашњења у каквој су техници рађени поједини поклоњени предмети.

Други је случај кад су у питању оставе српских владара и властеле у Дубровнику. Пошто је остава дата на чување, мора се прецизно обележити шта све има у њој, какви су предмети дати на чување и у којој су техници рађени. Том се приликом у дубровачким изворима, који се односе на нас, спомиње и емаљ. Али и овде се не даје тачно обележје: да ли је у питању жичани емаљ или емаљ „champlevé“. Емаљ се само спомиње као термин жмалд или змалд,⁵⁾ који долази од италијанске речи смалдо или од латинске речи smaldus. На пример: деспот Ђурађ Бранковић даје општини дубровачкој на чување: една пшаница жмалдома, а у потврди Херцегу Стевану о примљеним предметима наводи се: двга царна пазињен сребромъ позлаћенъ змалдома с покривом.⁶⁾ Међутим, записи на које наилазимо по нашим манастирима не дају детаље, нити у каквој су техници рађени поједини предмети. У рукопису Пећке патријаршије⁷⁾ постоји запис да је 1686 године патријарх Арсеније III обилазио манастире по земљи, и у манастиру Осогову, посред осталих предмета и црквених утвари, нашао и 47 крстова. Може да се претпостави да је међу њима било и крстова у емаљу, али да писац записа не улази у појединости, те да не даје у каквој су техници они рађени нити како изгледају.

Поуздано се зна да је емаља у нашим крајевима била у XIII и XIV веку, а ово потврђују и поменути извори из Дубровачког архива. Друго би било питање одакле је емаљ доспео у наше земље.

Ако се узме у обзир Византија и њено суседство са нама, било би логично да је емаљ доспео у наше крајеве из Византије. Ризнице цркава, и на Истоку, и на Западу, сачувале су вредне примерке византиске уметности, као и примерке на којима се налази византаски емаљ. Византиски владари поклањали су другим владарима најлепше примерке уметничког занатства. Теодосије II послао је у Јерусалим крст окован златом и украшен гемама⁸⁾ Тиберије II, у VI веку, послао је Хилдерику мншство скупцеџних предмета⁹⁾. Реликвијар у Sainte Croix у Поатје-у, за који неки сматрају да га је послао Јустин II св. Раденгонди, украшен је хелијастим емаљем с границима злата које се пружају као лишће¹⁰⁾. Почев од VI века хелијастни емаљ се у Византији веома развио. Крстови из тога периода сведоче о томе: крст у ризници Sancta Sanctorum¹¹⁾ у Риму, који припада V или поч. VI века, украшен је не само орнаментом него и сценама из јеванђеља испуњеним по средини прозрачном масом емаља одвојеном златним преградама.

Византиски емаљ утиче на све суседне земље: Италију, Русију, па и на земље које нису у блиском суседству с Византијом.

Године 976 израђује се у Венецији Pala d'oro, која је чист византиски рад¹²⁾. Употреба драгог камења, бисера и емаља у Венецији је под блиским

⁵⁾ А. В. Соловјев, Одабрани споменици српског права од XII до краја XV века, бр. 122, 123, Београд, 1924

⁶⁾ А. В. Соловјев, *op. cit.*, бр. 122, 123

⁷⁾ Љ. Стојановић, Стари српски записи и натписи IV, 202—3, бр. 7125 (1859)

⁸⁾ J. Ebersolt, Les arts somptuaires de Byzance 27, Paris 1923

⁹⁾ J. Ebersolt, *op. cit.* 27

¹⁰⁾ J. Ebersolt, *op. cit.* 24—25, Charles Diehl, Manuel d'art byzantin, I, ch. VII, 307, Paris 1925

¹¹⁾ Charles Diehl, *op. cit.* 307

¹²⁾ Pompeo Molmenti, La storia di Venezia nella vita privata I, 318, Bergamo 1910

утицајем Византије.¹³⁾ Зато и опат Монте Касина Дезидерије (+ 1087) шаље у Цариград монахе да траже од византиског цара златаре-емалере, који би дошли у Монте Касино да науче остале монахе овој вештини.¹⁴⁾ Појава византиског емаља на Западу доводи се у везу с овим догађајем. Емаљ се извози у Француску, у Лимож, где се касније израђује на специфичан начин по коме се одваја од византиског ћелијастог емаља.

Како је византиска традиција у Италији била веома јака, то се и читава подручја налазе под византиским утицајем. То се особито огледа на примерцима из области примењене уметности, на којима се поред византиских виде и арабски елементи.¹⁵⁾ Сем ћелијастог емаља, у Италији се израђује и емаљ „champlevé“, о чијем пореклу постоје различита мишљења.

У Русији је исти случај. Поред византиског емаља јавља се и емаљ „champlevé“ и то још у IX веку.¹⁶⁾ Овај се емаљ данас, по Рибокову, приписује Словенима а не Готима. Руски емаљ (ћелијаст) по мишљењу Кондакова¹⁷⁾ води порекло од византиског емаља, споменике које су радили руски мајстори сматра за грубу варијанту грчких мајстора. Међутим, Рибоков¹⁸⁾ се не слаже и каже да су руски мајстори независно од Византије израђивали емаљ, а на то га наводе емаљерске радионице нађене у Кијеву. Такође су нађени и калупи. Кијевски мајстори умели су сами да сложе и да обраде емаљ и с техничке стране у радионицама где је произвођено стакло, те се по својој бојадисаној политури разликује у суштини од савременог грчког.¹⁹⁾ Како се у Русији емаљ јавља тек у XI веку, Кондаков сматра да је руска производња емаља поникла у Византији, после примања хришћанства. Без икакве је сумње да је Византија одиграла значајну улогу у формирању емаља у Русији.

У X—XI веку Западна Европа се интересује за емаљ с преградама који се развио у Византији, а особито у Цариграду. У почетку западни мајстори покушавају да примене преграде, али уместо злата узимају мед, те се често дешавало да оксидима измене боју емаља. Постепено су успевали мајстори Келна, Трира, Вердена и Хилдесхајма да створе емаљ у једној боји.²⁰⁾ У нашим крајевима срећу се предмети који су рађени по узору на византиски емаљ. У Народном музеју у Београду постоје плочице рађене с византиским емаљем. Плочице су донесене из Хиландара, а налазиле су се на окуву некога јеванђеља.²¹⁾ Ђ. Мано-Зиси поставља хипотезу, да и оне нису рад домаћих мајстора.²²⁾ Оков главе св. Влаха у Дубровнику, као и оков његове десне руке су без икакве сумње рад византиских мајстора.²³⁾ С обзиром на то да је Артур Евенс²⁴⁾ године 1878 ископао код

¹³⁾ Molmenti, op. cit. 318

¹⁴⁾ Ebersolt, op. cit. 8

¹⁵⁾ Bossert, Geschichte des Kunstgewerbes — Peter Metz, Das Kunstgewerbe von der Karolingerzeit bis zum Beginn der Gotik — Italien 307

¹⁶⁾ Б. А. Рыбаков, Ремесло древней Руси, 46—71, Москва — Ленинград 1948

¹⁷⁾ N. Kondakoff, Geschichte und Denkmäler des byzantinischen Emails, 1892; Kondakoff, Die christliche Denkmäler des Athos, Petersburg, 1912

¹⁸⁾ Б. А. Рыбаков, op. cit. 375

¹⁹⁾ Б. А. Рыбаков, op. cit. 377

²⁰⁾ Б. А. Рыбаков, op. cit. 394

²¹⁾ Ј. Мирковић, Реликвијар моштију светог Влаха — Споменик СКА LXXXI, 1935; Kondakoff, op. cit. 198—200; Мано-Зиси, Византиски емаљ — Уметнички преглед, 2, 1937, 45—48

²²⁾ Ђ. Мано-Зиси, op. cit. 45—48

²³⁾ Ј. Мирковић, op. cit. 35

²⁴⁾ O. M. Dalton, Byzantine Art and Archaeology, Oxford 1911, 507

Рисна један златан медаљон с византиским емаљем, види се да је византиског емаља било на нашем терену, али да га нису радили наши мајстори, већ је то углавном био увоз, јер досад није код нас ништа поузданије нађено што би говорило да су и наши мајстори израђивали емаљ овога типа. Наши су мајстори израђивали емаљ под утицајем византиских и италијанских мајстора, али се тај емаљ разликује у суштини од византиског емаља. Емаљ с преградама код нас је једна од варијаната византиског емаља. У XVI и XVII веку (код нас се појављује емаљ с преградама, али су преграде од филигранске жице, сребрне или позлаћене, а подлога је од сребрног лима. Било је и подражавања византиском емаљу. На пример: у Хиландару²⁵⁾ при врху стола митрополита босанског кир Исаије постоје две плоче с минијатурама. Минијатуре су рађене на пергаменту темпербојама, а да би потсећале на емаљ, покривене су стаклом. По проф. Ј. Мирковићу оне су из друге половине XIII века, дакле у доба кад византиског емаља нема. Слично се радило и у Италији у XIII веку, а таквог прстења с минијатурама под стаклом има и у Далмацији у XVII и XVIII веку. Из свега овога се види да су наши мајстори знали за емаљ, али да нису израђивали емаљ „византиског“ типа, тј. хелијасте, већ су га прилагођавали нашим потребама, као и свом знању и својим могућностима.

Порекло жичаног емаља може се тумачити једном варијантом хелијастог емаља. Само, док су преграде у Византији биле прилагођене композицији или портрету и имају секундарну улогу на израђеном предмету, у жичаном емаљу филигранска жица има своју и декоративну поред функционалне улоге. Филигранска жица је израђена у спирали у облику цветића и лишћа, а шупљине су испуњене емаљем. Дакле, овде је емаљ дошао да украси и да испуни празнине приликом декорације предмета и нема функционалног значаја. Таквог емаља има и на крстовима XVI и XVII века, а и на другим црквеним предметима.

Филигран се веома рано јавља код нас као декоративни елемент. Њега има на накиту, појасевима, оковима икона, оружја и књига, на посуђу и црквеним утварима. Филигран је у Старом веку био специјалне израде у палметама и спиралама²⁶⁾, а такав исти налазимо и на крстовима XVI—XVII века, што значи да се на њима још провлаче антички елементи, пошто је на терену Србије традиција веома дуго трајала. Филигрански цветићи, који се такође срећу, долазе из источњачких уметности, а то се види по обради цвета и начину како се он употребљава.

У Русију је филигран дошао из источних земаља.²⁷⁾ У наше крајеве је дошао преко Дубровника и Млетака.²⁸⁾ Примерци употребе раног филигранна виде се у задарским и дубровачким ризницама, у Србији на предметима XII, XIII и XIV века. Источњачки елементи улазе у орнаменат који се изводи у филиграну у Србији тек у другој половини XV века.

Доласком Турака не губи се техника филигранна, већ се филигран употребљава и као самостална техника, и у заједници са емаљем. Најчешћи украс на крстовима турског периода, а особито XVI и XVII века, јесте баш филигран, који се јавља некад сам, а некад с емаљем.

²⁵⁾ Д. Аврамовић, Света Гора, Београд 1848; Ј. Мирковић, Хиландарске старине, 83—4 — Старице, III, 1935—6, 10—11

²⁶⁾ F. H. Marschall, Catalogue of the jewellery greek, etruscan and roman, London 1911

²⁷⁾ Б. А. Рыбаков, *op. cit.* 652

²⁸⁾ Јиричек, Историја Срба III

Жичани емаљ сем на територији Србије и Македоније јавља се и по читавом Балканском Полуострву, а особито на његову јужном делу. По географској распрострањености он не обухвата само Балкан, већ и Италију, Русију и Румунију. У уметности Грчке, Бугарске, Русије и Румуније јасно се осећа прелаз емаља с преградама ка жичаном емаљу. У Бенаки музеју у Атини налази се медаљон²⁹⁾ из године 1580 с претставом попрсја Богородице окружене спиралама и палметама. Приликом израде овога медаљона велика је пажња била посвећена изради орнаменталног украса, особито орнаментацији на Богородичину мофориону, који се завршава серијом волута. Поједини су делови испуњени емаљем, као лице и врат Богородице. Техника је слична старом византиском емаљу. Емаљ је изравнан с горњим делом преграде, у овом случају филигранском жицом, који сад има улогу преграде с византиског емаља. Филигранска жица је употребљена ради давања облика портрету.

Друга комбинација емаља с преградама са жичаним емаљем јавља се на рипидама из митрополије у Серу и из манастира св. Јована (Крститеља у Меноикеиону близу Сера³⁰⁾). Оба пара рипида састављена су од сребрних плоча декорисаних емаљем. Емаљ је у финим лежиштима, али не попуњава горњу ивицу преграде. Овај се емаљ по своме саставу не разликује од емаља с преградама, али се разликује по својој техничкој обради, јер не испуњава до врха своју преграду, груб је и не може се глачати. Цртежи су религиозних сцена, што је карактеристично за емаљ овог типа, јер жичани емаљ долази само као декоративни орнамент. Према томе, по мишљењу Кондакова, ове рипиде претстављају прелаз између византиских преграда и каснијег жичаног емаља. Емаљ је на овим рипидама у различним бојама — белој, жутој, црној, пурпурној, плавој и боји тиркиза.

Овакве врсте емаља у Русији има много, и то у XVI веку, али по своме квалитету заостају за емаљем XII—XIII века.³¹⁾ По принципу постављања емаља, он се потпуно везује за емаљ у Грчкој, боје су различите, али је сам емаљ груб и нема свог ранијег сјаја.

У Румунији се среће по ризницама манастира, као украс на крстовима³²⁾ и на иконама XVI—XVIII века. Румунија има емаља који прелази од емаља с преградама на жичани емаљ. Међутим, крст из Музеја црквене уметности у Букурешту³³⁾ (сл. 1) је типичан примерак крста са жичаним емаљем. По својој структури потсећа на крст Недељка из Типровца (сл. 2).

У Бугарској се јавља жичани емаљ на крстовима и на епископским палицама³⁴⁾ опет у XVI и XVII веку.

У Грчкој је емаљ распрострањен у XVI и XVII веку на крстовима, панагијарима, кадионицама, кандилима итд.³⁵⁾

У Италији се јавља на крстовима, реликвијарима XVI и XVII века, као и на додатим деловима Pala d'oro у Венецији. То све говори да се жи-

²⁹⁾ A. Frolov, Les émaux de l'époque post-byzantine et l'art du cloisonné, Cahiers archéologiques II, 133—34, Paris 1947, pl. XXI—III

³⁰⁾ A. Frolov, op. cit. 136—7, pl. XXII, 2; H. П. Кондаков, Македонија, Санкт-Петербург, 1906, 154—5, црт. 103, 106

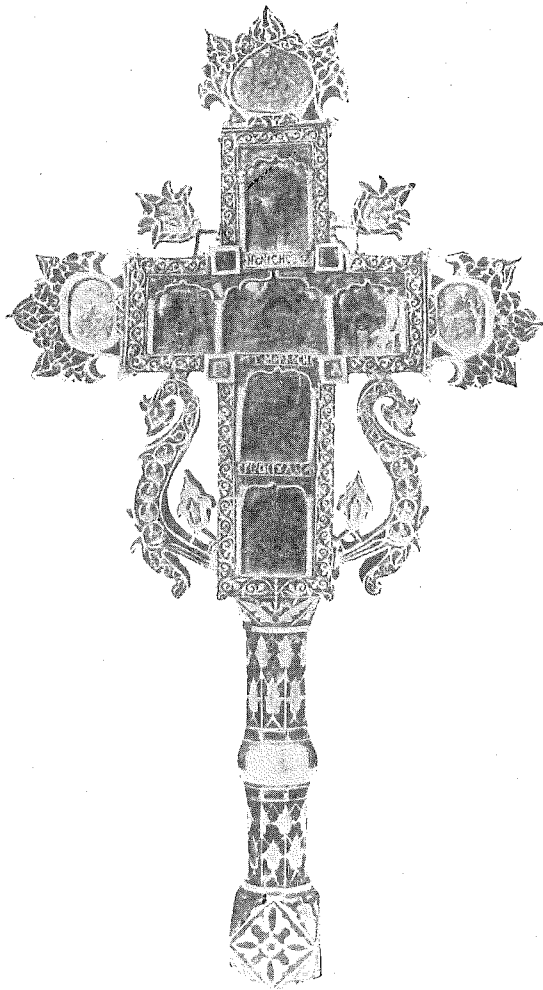
³¹⁾ Б. А. Рыбаков, op. cit. 651

³²⁾ O. Tafrali, Le trésor byzantin et roumain du monastère de Poutna; O. Tafrali, Indrumari culturale-arta, istoria, chestinni sociale, Bucuresti; N. Jorga, Les arts mineurs en Roumanie, Bucarest, 1934

³³⁾ N. Jorga, op. cit. fig. 15

³⁴⁾ Filow, Die altbulgarische Kunst, Bern 1919

³⁵⁾ Kondakov, op. cit. 132, 156, 164; Musée Benaki, Guide, Athènes 1931; p. 40; ΓΕΩΡΓΙΟΥ Α ΣΩΤΗΡΙΟΥ, ΟΔΗΓΟΣ ΤΟΥ ΒΥΖΑΝΤΙΝΟΥ ΜΟΥΣΕΙΟΥ ΑΘΗΝΩΝ, 1931



Сл. 1. — Крст из Музеја црквене уметности у Букурешту (Н. Јорга, *Les arts mineurs en Roumanie*).

Fig. 1. — The cross from the Museum of Church Art in Bucarest (N. Jorga, *Les arts mineurs en Roumanie*).

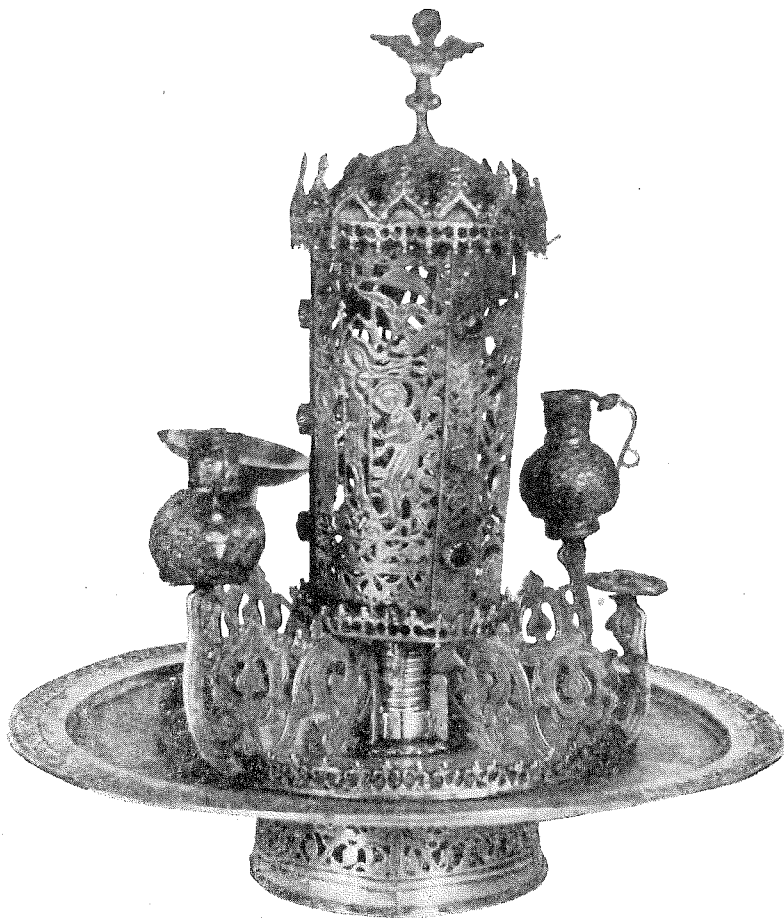


Сл. 2. Крст Недељка из Ђипровца (фот. Денић).

Fig. 2. — Nedeljik's cross from Ciprovac (phot. Denić).

чани емаљ развио под утицајем византиског емаља у земљама које су биле под директним утицајем Византије или у њеном блиском суседству.

Код нас се овај емаљ налази по читавој територији Србије, а као украс не појављује се само на крстовима већ и на петохлебницама, панагијарима, оковима јеванђеља и кивотима. Он је везан искључиво за XVI и XVII век, а има га и на прелазу у XVIII веку, само у преим деценијама, бар по споменицима досад познатим. Касније његово место заузима полудраги камен или обично бојено стакло. Употребљавају га мајстори из разних делова Србије: Нешко из Пожаревца на петохлебници манастира Савине (сл. 3), затим непознати мајстор на окову јеванђеља из Петковице, Никола Недељковић на кивотима манастира Крушедола и Раванице (сл. 4), Недељко из Ђипровца на крсту за манастир Хопово (сл. 2), као и на крстовима манастира Дечана. Распрострањеност овога емаља је велика, те би се могло рећи да XVI и XVII век обилују њиме. Једина разлика која се види између ова два века је орнаменат филигран и боја емаља. Док је у XVI



Сл. 3. — Петохлебница из манастира Савине, рад Нешка из Пожаревца (фот. Денић).
 Fig. 3. — „Petohlebница” (the five bread dish) from the monastery Savina, Neško's work
 from Požarevac (phot. Denić).

веку емаљ скоро увек модроплава и зелен, у XVII веку је боја емаља светлоплава и тамноплава. Орнамент је такође различит: у XVI веку јавља се увек спирала и завијци са спљоштеним волутама у филиграну, док се у XVII веку појављује стилизовани лист са цветићима на пранчици. Никад нису, колико знамо, употребљаване које друге боје сем ове две, нити се и где јавља жута и црвена боја. Али се не може рећи да те две боје нису у употреби у емаљу тога доба. Напротив, на емаљираним крстовима из других области и земаља појављују се и друге боје, као што је раније било речи. Такође у грубом емаљу с препрадама јавља се много више боја и на терену Србије, као зелена, црвена, жута, бела, плава, црна. Такав се емаљ јавља на накиту, пафтама, окову, сружју, посуђу. Он се израђивао највише у Јањеву, Таковици, Скадру. Жичани се емаљ појављује на читавом Балкану, па и Србији, а као највећа радионица емаља је без сумње Ђипровац. Читава породица емаљера ради у Ђипровцу, а као његови најважнији претставници су Недељко и Никола Недељковић, који раде током XVII века. Вероватно да поред ова два мајстора раде и други мајстори на овом емаљу, а њихови се радови шире по читавој Србији. То су сигурно безимени мајстори на чијим радовима нема имена, а по техници могу да се вежу за ову школу.



Сл. 4. — Кивот из манастира Раванице, рад Николе Недељковића из Ђипровца — 1707 година (фот. Денић).

Fig. 4. — The reliquary from the monastery Ravanica, the work of Nikola Nedeljković from Ciprovac, 1707 (phot. Denić).

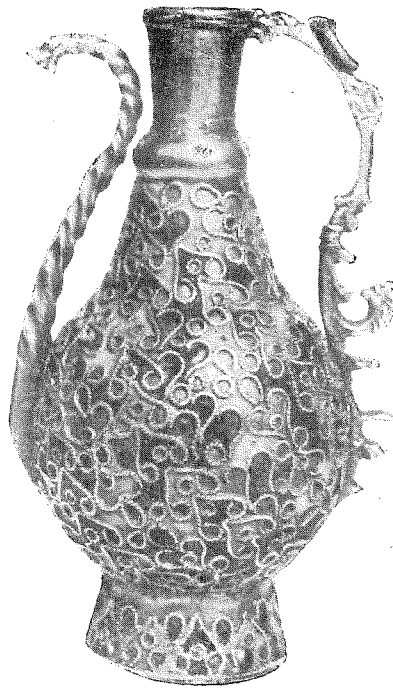
Као што је споменуто, Ђипровац спада у ред највећих радионица емаља на Балкану. У току XVII века он је био напредан град, у који су свраћали дубровачки трговци, а вероватно је у њему била и дубровачка колонија. Како је цео крај био богат сребрном рудом, то је разумљиво што се у њему почиње да развија златарство.³⁶⁾ Није искључено, то би се могло чак и тврдити, да су Ђипровчани одлазили у Дубровник, где су изучавали и занат, а ова се претпоставка може потврдити извесном сродношћу између дубровачких и ђипровачких радова. Није немогуће да су и емаљерство тамо изучили, јер ако се упореде крст у емаљу који је радио Недељко из Ђипровца за манастир Хопово у Фрушкој Гори из године 1654 и један од руских крстова, који су веома слични међу собом, било кога манастира, видеће се одмах разлика, иако су и једни и други рађени у истој техници, а облик им се даје према дрвету увезеном с Атоса. И једни и други стављају филигранску жицу која треба да украси и одвоји емаљ. Док је код Недељкова крста жица веома танка — 0,50-1 мм (сл. 5), докле је жица на крсту руске израде 1—2 мм. дебљине. На Недељкову крсту су орнаменти много ситнији и тананији, а емаљ пласнат, док је на руском крсту орнамент већи, латице цвећа шире, а емаљ испушченији. У дубровачком жичаном емаљу има

³⁶⁾ Ст. Новаковић, Румелија и Босна географски опис Мустафе Бен Абдале Хаџи-Калфе — Споменик С.К.А. XVIII, Београд, 1892



Сл. 5. — Детаљ са крста Недељка
из Ђипровца.

Fig. 5. — A detail of the Nedeljko's
cross from Ciprovac.



Сл. 6. — Ибрик са изгубљене петохлебнице XVI—XVII век (фот. Денић).
 Fig. 6. — The ewer from the lost „petohlebница” (five bread dish) XVI—XVII century

више елемената ћипровачког но иједном другом, сем млетачког. По томе би се рекло да су при формирању ћипровачког емаља имали удела дубровачки и млетачки мајстори. Ово се може тумачити доласком Ћипровчана у Дубровник или Дубровчана у Ћипровац.

Друга радионица емаља била би негде на терену између Велике Мораве и Дунава. Једини познати мајстор с тога терена је Нешко из Пожареваца, који је радио петохлебницу за манастир Савину у Боци Которској (сл. 3), на којој има остатака жичаног емаља. Да је посреди друга радионица, може да послужи опет као доказ начин обраде емаља као и орнаментика. Иако је ова петохлебница, блиска по годинама крсту, рађена године 1652, филигранска жица, која је од сребра, увијена је у ситне спирале и приљубљене волуте, које су испуњене тамноплавим и светлије плавим емаљем. Такав тип орнамента и емаља види се и на ибрицима XVI—XVII века, инв. бр. 2152 (сл. 6), данас у Музеју српске православне цркве у Београду, а који су вероватно некад припадали некој изгубљеној петохлебници. Исти начин орнаментисања и емалирања среће се и на крстовима XVI—XVII века. То би могло да доведе до закључка да су се мајстори овога центра држали старијих узора и да су њих искоришћавали за своје радове. Да се у томе крају традиција дуго држала, може да потврди и чаша-тамњаница рађена у Смедереву 1523 данас у Музеју српске православне цркве, инв. бр. 324 (сл. 7), која иако није рађена у техници жичаног емаља, има остатака емаља „champlevé“, а и цела припада неком старијем узору. Цео појас између Мораве и Дунава, укључујући Смедерево и Пожаревац, задржао је старије типове обраде метала. Нажалост, из овога краја, тј. из ове радионице, сачуван је мали број радова, а ниједан крст.

Трећа радионица емаља би била у околини манастира Дечана, а највероватније у Пећи. Златарских радионица било је у Ђаковици, Призрену

и Јањеви. Из Ђаковице и Јањева сачувана је до данас варијанта емаља „champlevé“, а вероватно је било и жичаног емаља. Призрен је имао велики број радионица, те би се могло претпоставити да су поред нијела, а у XVIII и XIX веку савата, раније употребљавали и емаљ. Може се претпоставити да су све златарске радионице, а њих је било доста на нашем терену, поред објеката у сребру и злату израђивале и емаљ. Једина је разлика у квалитету емаља. Занимљиво је да су се у Русији радионице емаља налазиле поред стакларских радионица.³⁷⁾ Код нас стакла није било, бар такве радионице нису познате (изузев Дубровника), а оваква врста емаља која је служила декорисању предмета од метала долазила је у делокруг златарских радионица. Можда ће даља истраживања показати да ли је, поред златарских и емаљерских радионица, било и стакларских.

Емаљ је стакласта паста обојена оксидима метала. Да би се емаљ ставио на предмет, била је потребна дуга процедура. Најпре се на предметима који треба да се украсе, у нашем случају крсту, по окову исцртавао цртеж на који треба да се залепи филигранска жица, а тек кад је филигранска жица залепљена, сипа се прашак у преграде, а затим се топљењем и трљањем добија сјај. Као што се види, процедура је веома дуга и сложена, те су сви који су се бавили емаљерством морали бити добри и вешти мајстори. То је један од разлога што није било тако много мајстора који су се бавили овом врстом рада, па ни предмета, а особито крстова, који су сачувани. Израда оваквих предмета била је скупа, те су крстови у емаљу израђивани обично за часну трпезу или су то били ручни крстови који су припадали митрополитима, епископима или уопште вишем свештенству. Обично су овакви крстови приписивани владарима, а најчешће цару Душану (нпр. крст цара Душана у Дечанима, у манастиру Прасквици, па и крст у манастиру Студеници који није у емаљу).

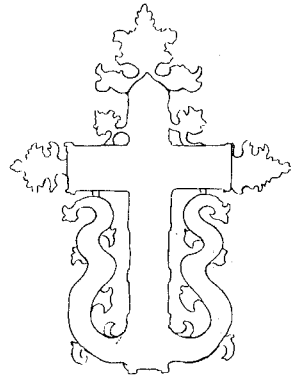
То би све могло дати један закључак: да је распрострањеност жичаног емаља била велика на читавом Балкану, као и у Русији и Италији. Жичани емаљ се развио код нас под утицајем византиског емаља, али су на њега утицали и дубровачки мајстори, који су такође радили емаљ овога типа. Као најважнија радионица овога емаља био би Ђипровац. По обиму



Сл. 7. — Тамјаница из Смедерева рађена 1523 године (фот. Денић).
Fig. 7. — The censer from Smederevo, made in 1523 (phot. Denić).

и разноликости својих радова он далеко надмашује остале радионице. Из његове се радионице извозио емаљ по целом Балкану. То би значило да би ова радионица по својој изради емаља била једна од најзначајнијих радионица на Балкану у XVI, XVII и почетком XVIII века.

³⁷⁾ Б. А. Рыбаков, *op. cit.* 377



Сл. 8. — Крст из Византи-
ског музеја у Атини (Ката-
лог Византиског музеја у
Атини).

Fig. 8. — The cross from the
Byzantine Museum in Athens.
(Catalog of the Byzantine Mu-
seum in Athens).

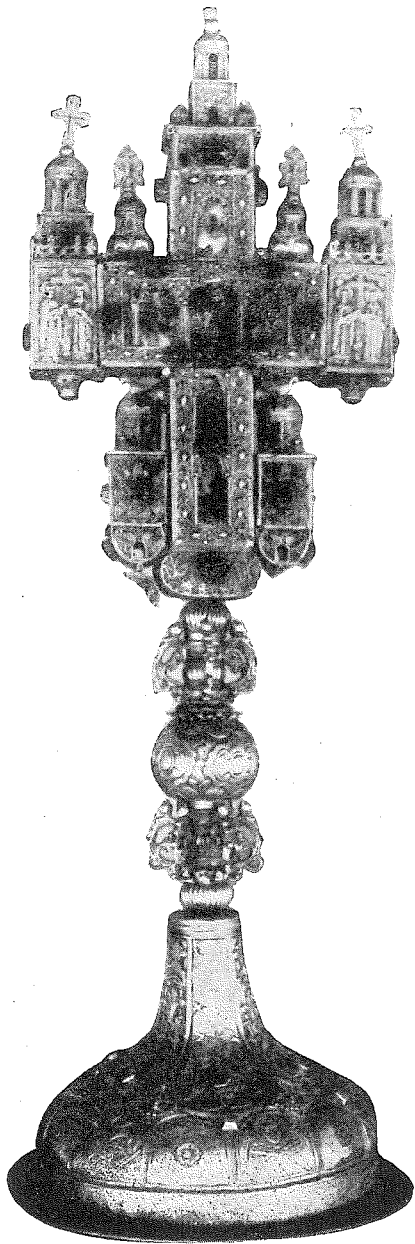
IV

Изrada дрвореза на крствима који су окивани у сребрне окове била је најчешће поверена калуђерима. Једна од највећих радионица крстова на Балкану била је у Светој Гори. Из Свете Горе крстови су извожени на Балкан и у Русију. По своме облику су се понешто разликовали, али је рад углавном био исти. Крстови су били источног типа, а на њима су израђиване сцене из Старог и Новог завета. Дванаест великих Христових празника, скоро увек су се налазили на овим крстовима. У медаљонима су обично биле допојасне фигуре светаца и пророка. Рад је веома прецизан, с много детаља, а израда знатно надмашује рад просечног занатлије. Све су фигуре дате у дубљем рељефу, па се у неким издвајају пластичне фигуре, а обрађена је и архитектура. Међутим, сви крстови рађени у Светој Гори, иако по своме уметничком квалитету надмашују рад просечног мајстора, донекле су сериске израде. Врло се често срећу у разним црквама, с оковом или без њега, потпуно истоветни, сличних димензија и исте концепције. С дрвеним делом крста Недељка из Ћипровца може се упоредити крст из Дијецезанског музеја у Бечу, Византиског музеја у Атини³⁸⁾ (црт. 8), крст Музеја црквене уметности у Букурешту³⁹⁾ (сл. 1) као и крст из манастира Свете Тројице Плеваљске и Рилског манастира. Сви крстови су источног типа⁴⁰⁾, а украшени су медаљонима, увијеним гранама и шестокраким звездама. Овај тип крста рађен је да би се могао окивати, јер, као и Недељков крст и крстови из Атине, Беча и Букурешта, немају постоља већ се завршавају у правој линији, без стопе. Остали крстови су без дрвених украса и равни. Међутим, и на њима је рељефност фигура изражена до максимума. Поједини детаљи су узети из савременог живота, као например делови намештаја и архитектуре. Све сцене дате су у правилним квадратима који су одвојени један од другог тордираним стубовима, који се завршавају полукружним сводом. Овакви дрвени крстови су израђивани на Атосу не само током XVI и XVII века, већ и у XVIII, па и у XIX веку. Њих су у наше крајеве преносили или сами монаси, који долазили с Атоса или ходочасници. По појединим манастирима у Србији калуђери су израђивали дрвене крстова. У манастиру Тројици Плеваљској у Плевљима налази се један недовршени крст, рађен у самом манастиру, а који је истога типа као крст Недељка из Ћипровца. Овај тип дрвених крстова води порекло из Сирије и Палестине где се јавља на каменим рељефима XII и XIII века. У манастиру Крушедолу резао је дрвени крст

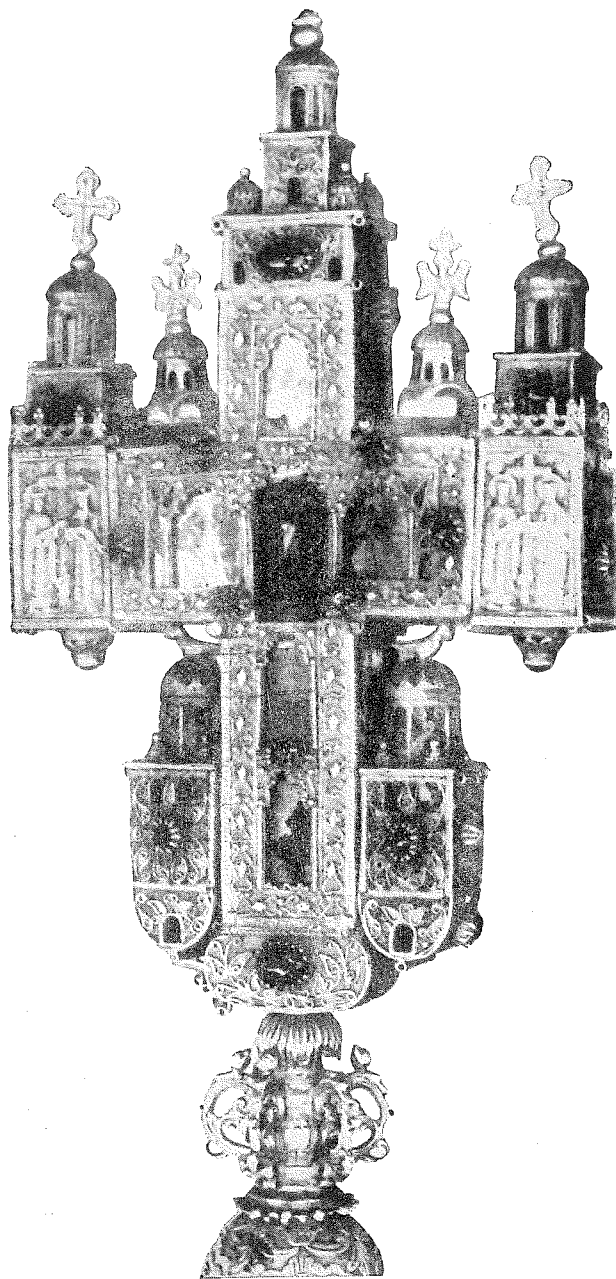
³⁸⁾ Г. А. ΣΟΤΗΡΙΟΥ op. cit. 104

³⁹⁾ N. Jorga, Les arts mineurs, en Roumaine, Bucarest, fig. 15

⁴⁰⁾ Cabrol-Leclercq, Dictio. d'archeol. chrétien. et l'turgie, III 2ème partie, 3061



Сл. 9. — Крст из ризнице манастира Дечана, тзв. Стевана Дечанског (фот. Јосифовић — Приштина).
 Fig. 9. — The cross from the treasury of the monastery Dečani, the so-called cross of Stevan Dečanski (phot. Josifović — Priština).



Сл. 9а. — Детаљ с крста.
 Fig. 9а. — A detail of the cross.

Јеротије 1602 год.⁴¹⁾ а други дрвени крст без окова⁴²⁾ (у Музеју српске православне цркве у Београду) рађен за манастир Јазак од непознатог

⁴¹⁾ Овај се крст данас налази у Музеју српске православне цркве у Београду. Публиковао га је Ј. Мирковић, Старине фрушкогорских манастира, т. XXXII, 28

⁴²⁾ Ј. Мирковић, *op. cit.* 25

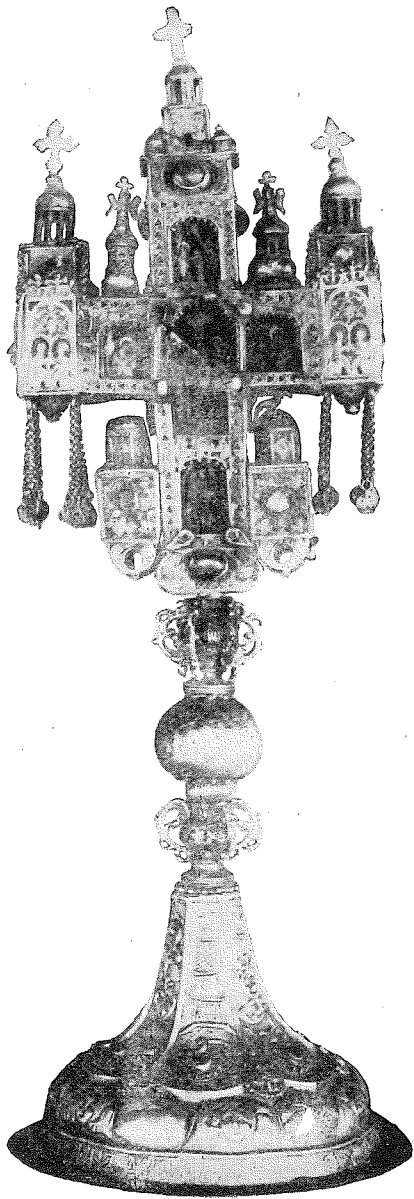
уметника има брижљиво израђене фигуре, које се одликују природношћу покрета. Оков дрвета је рађен у дрвету и замењује рад у сребру. Сигнатуре на крстовима су најчешће грчке, што још више учвршћује мишљењу да су иако не рађени на Атосу, а оно претрпеле грчки утицај. Приликом израде ових крстова необично се много водило рачуна о ефекту на самим крстовима и о флоралним и геометриским орнаментима. Цела површина је била обрађена и није остављено ниједно празно место, што претставља веома успешно и занимљиво техничко решење. Дрворез ове врсте рађен је ситном техником ажурирања, а употребљаван је и на панагијарима, иконама и другим предметима који су стављани у окове. По техници и детаљима ови дрворези претстављају рад високих уметничких квалитета.

V У ризници манастира Дечана налазе се поред осталих крстова и два велика крста у емаљу, који се приписују краљу Стевану Дечанском (1321-1331;) (сл. 9) и цару Душану (1331-1355;) (сл. 10), на којима се налазе и натписи, у чију су истинитост посумњали Ст. Новаковић, Ј. Мирковић и Вл. Петковић.⁴³⁾

Крст Дечанског (сл. 9а) је висок 55 см. Дужина вертикалног крака је 28 см. Рађен је у емаљу и филиграну, док су му горњи делови ливени. Дужина хоризонталног крака је 16,5 см. Натпис се налази на стопи и гласи: $\text{Ѡ}\text{М}\text{Ѡ}$ $\text{М}\text{Ѡ}$ $\text{С}\text{т}\text{е}\text{ф}\text{а}\text{н}\text{ь}$ $\text{Х}\text{р}\text{и}\text{ш}\text{т}$ Ѡ $\text{Н}\text{е}\text{м}\text{а}\text{н}\text{а}$ $\text{м}\text{л}\text{а}$ в $\text{в}\text{Ѡ}$ $\text{ц}\text{р}\text{ь}$ $\text{к}\text{с}\text{е}$ $\text{с}\text{р}\text{б}\text{с}\text{к}\text{ы}\text{х}$ и $\text{п}\text{о}\text{м}\text{Ѡ}\text{р}\text{с}\text{к}\text{ы}\text{х}$ $\text{з}\text{е}\text{м}\text{л}\text{а}$ Ѡ $\text{с}\text{е}\text{н}$ $\text{к}\text{р}\text{т}\text{х}$ $\text{д}\text{р}\text{е}\text{в}\text{о}$ $\text{н}\text{а}$ $\text{н}\text{е}\text{м}$ $\text{ж}\text{е}$ $\text{р}\text{а}\text{с}\text{п}\text{е}\text{т}$ $\text{с}\text{е}$ $\text{г}\text{д}\text{с}\text{ь}$ $\text{н}\text{а}\text{ш}$ $\text{и}\text{с}\text{х}\text{с}$ $\text{п}\text{р}\text{и}\text{л}\text{о}\text{ж}\text{и}\text{х}$ $\text{д}\text{Ѡ}\text{м}\text{Ѡ}$ $\text{п}\text{а}\text{н}\text{о}\text{к}\text{р}\text{а}\text{т}\text{о}\text{р}\text{о}\text{м}$ $\text{з}\text{о}\text{в}\text{Ѡ}\text{м}$ $\text{д}\text{е}\text{ч}\text{а}\text{н}\text{и}$ $\text{н}\text{е}$ $\text{Ѡ}\text{т}\text{Ѡ}\text{е}\text{т}\text{о}$ $\text{в}\text{а}$ $\text{в}\text{Ѡ}\text{щ}\text{и}$ $\text{в}\text{Ѡ}\text{к}\text{а}$ $\text{Ѡ}\text{к}\text{Ѡ}$ $\text{ж}\text{е}$ Ѡ $\text{р}\text{Ѡ}\text{в}\text{л}\text{ы}$ $\text{з}\text{а}\text{в}\text{Ѡ}\text{щ}\text{а}\text{н}\text{о}$ $\text{е}\text{с}\text{т}\text{ь}$

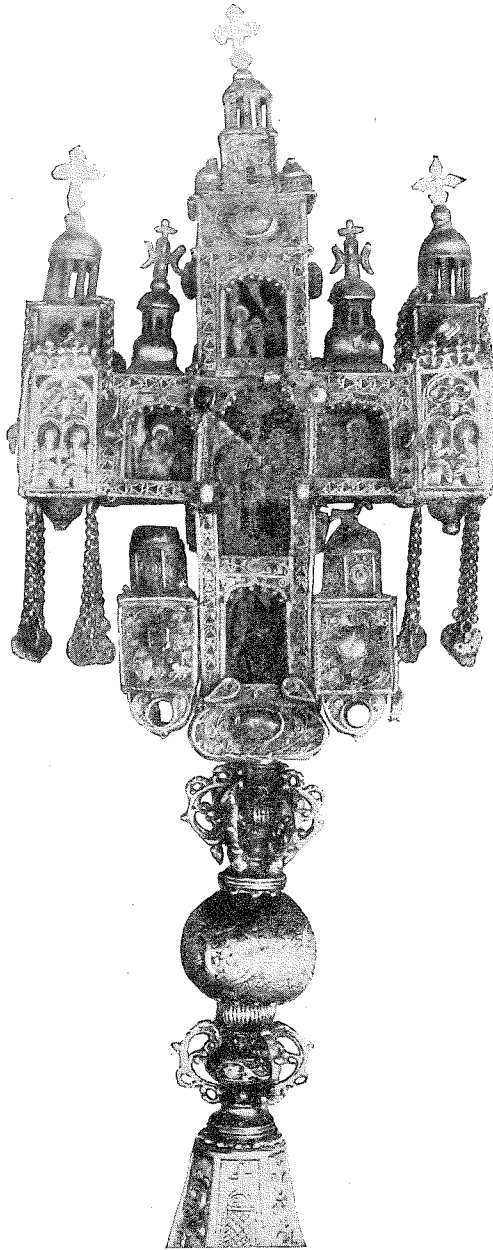
Крст је састављен из два дела: стопе, на којој је натпис, и самог крста, који је у облику петокуполне праћевине. По стопи се одмах види да крст ни у ком случају не може припадати XIV веку, јер се на њој поред барокних облика јасно изражавају и барокни елементи. Пречник стопе је 19 см. На првом појасу је наведени натпис, у другом делу стопе натпис се наставља, а изнад њега је стопа подељена на аркадице у којима се смењују серафими, розете и двоглави орлови раширених крила који у обема канџама држе мачеве. Изнад главе орлова кресле се сједињују у троугаону круну. Ови су орлови изгледа копирани с једног другог крста, који се такође налази у дечанској ризници, а и он се приписује Стевану Дечанском, као што и натпис каже, али и он такође има барокних трагова, те би се и у веродостојност његова натписа могло сумњати. Изнад ових аркадица налазе се опет стилизоване круне. Празнине између аркадица попуњене су сребрним, коцкастим плочицама без икакве орнаментације. Даље се стопа дели на шест овалних, плитких удубљења, од којих су три испуњена барокним стилизованим лишћем, док су у друга три удубљења дата три портрета најважнијих чланова лозе Немањића: Немање, оснивача династије, који у једној руци држи свитак а у другој бројанице. Портрет је шаблонизиран. Изнад њега је натпис Ѡ : $\text{С}\text{Ѡ}\text{м}$: $\text{М}\text{Ѡ}\text{р}\text{т}\text{о}\text{ч}$ (св. Симеун мироотчиви) а Немања је претстављен у калуђерској ризи. Други портрет је светог Саве, оснивача српске цркве. Сава је дат и архијерејском орнату, с митром на глави, десном руком благосиља, у левој држи књигу. Натпис

⁴³⁾ Ст. Новаковић, Херладички обичаји у Срба — Годишњица Николе Чуцића, VI, 1884, 4—140; Ј. Мирковић, Црквене старине из Дечана, Прасквице, Пећи и Цетиња — Годишњак Музеја Јужне Србије, 1937, I, 122—123; Др Вл. Петковић — Ђ. Бошковић, Манастир Дечани, I — Хисторија — 6—7, сл. 6; Иван Кукуљевић-Сакцијски, Архив за повјесницу југословенску I; Jacksen, Serbian orthodox church, pl. XXXII, 54; Споменици културе, Београд, 1951, 275



Сл. 10. — Крст из ризнице манастира Дечана, тзв. цара Душана (фот. Јосифовић, Приштина).

Fig. 10. — The cross from the treasury of the monastery Dečani, the so-called cross of Tzar Dušan (phot. Josifović — Priština).



Сл. 10а. — Детаљ с крста.

Fig. 10a. — A detail of the cross.

је: ѓ: Сака: Архїєписко. У трећем удубљењу је претстављен краљ Милутин у владарском орнату, с круном на глави. У десној руци држи крст. Изнад њега је напис: ѓ: Краљ Мнаџтин. Занимљиво је да су обе круне, и Савина и Милутинова, отвореног типа, те припадају бароку.

При дну удубљења је уметнуто камење у псевдофилиграну и псевдогранулацији. Камење црвено и бело се наизменично смењује.

5*

Као што се види, стопа је барокна и ни најмање не потсећа на стопе средњовековних крстова, те су се појавиле претпоставке да је стопа каснија од горњих делова крста.⁴⁴⁾ Јабука на крсту је мешавина барокних и исламских елемената. Крст је од дрвета, али је дрво у тако слабом стању да се не могу разликовати сцене. Иначе је оков крста у облику петокуполне праћевине у техници филигранна, гранулације и емаља. Орнаменат је биљни и од филигранске жице. Архитектура је до потпуности обрађена, с прозорима чији су отвори оперважени филигранском жицом и пет издужених купола. Крст је на малом постољу, чије су предње стране испуњене зеленим емаљем, а бочне стране испуњене плавим емаљем. Цео крст је украшен с тринаест полудрагих каменова. На врху крста постављен је један топаз, чији је смештај изведен на особит начин. Да би се повећао сјај топаза и да би драги камен добио више у свом изразу, на дну лежишта подметнута је сребрна углачана плочица. У камен је урезан крст с Христовим иницијалима. Вероватно је овај камен припадао коме другом крсту или другом предмету, па је, кад је крст направљен, стављен на њега, јер се у потпуности разликује од осталог камења које је на крсту. По прецизности израда издвајају се и две плочице с портретима цара Константина и царице Јелене. Ове су плочице рађене у техници „champlevé“ и на њима су грчки натписи.

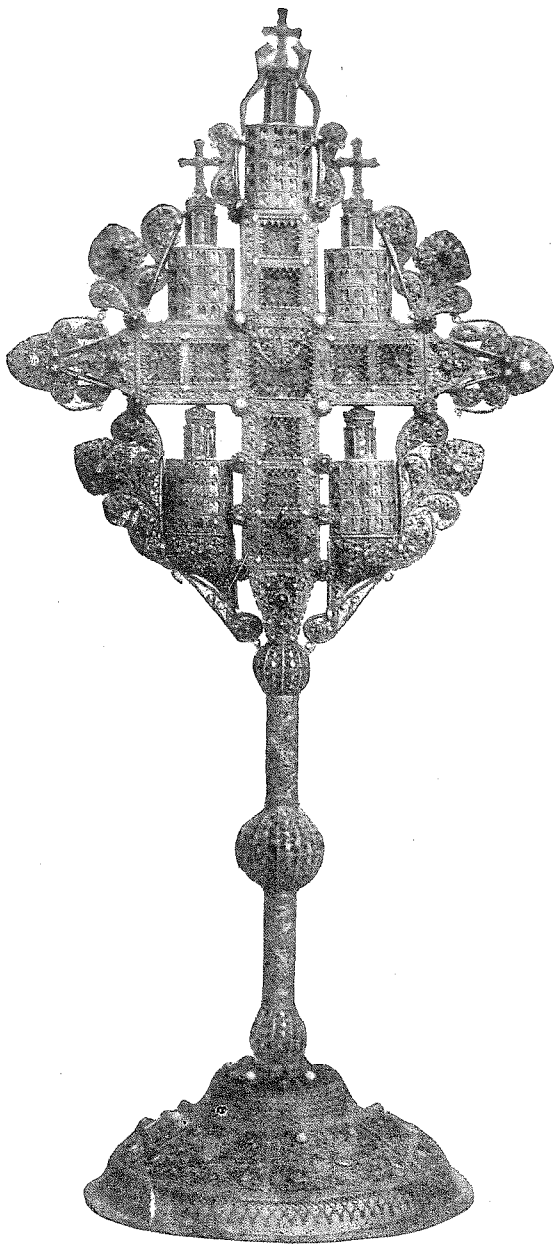
Цео оков крста претставља скупоцен и прецизан рад, филигранска жица је веома танка и вешто обрађена, емаљ је пљосно постављен и не испуњава до крајње ивице преграду. Крст ни у ком случају не може припадати XIV веку. По концепцији, мотивима, намештању фигура и постављању емаља крст се може најраније ставити у крај XVI или почетком XVII века. Сличан се емаљ налазе и на двема посудама и ибрицима који су се изгледа некад налазили на некој петохлебници (инв. бр. 215 Р, сл. 6), а данас се чувају у Музеју српске православне цркве у Београду.

У манастиру Дечанима сигурно је било крстова, поклона наших средњовековних владара. Међу тим крстовима налазио се вероватно и крст Стевана Дечанског. Али после Косовске битке изгледа да су Дечани опустошени,⁴⁵⁾ а том приликом су сигурно прво страдали златни и сребрни предмети. Тако је вероватно нестало и скупоцених крстова. Година на крсту хронолошки не одговара животу Стевана Дечанског. Према запису крст је рађен 1332 године, а Стеван Дечански је умро 1331 године. У натпису се помиње Стефан Урош III као цар, а како он то никада није био, таква прешка никад не би промакла средњовековном мајстору. Краљ Милутин је означен као „свети краљ“, што такође говори да је крст каснији, јер је канонизација краља Милутина била после канонизације Стевана Дечанског, те се краљ Милутин не би означавао као светац на крсту, који треба да стоји на часној трпези. Закључак би био: према стилским карактеристикама које су већ изнесене, према обради емаља, хронолошким подацима на самом натпису види се да крст не може припадати XIV веку, већ је рађен најраније крајем XVI или почетком XVII века.

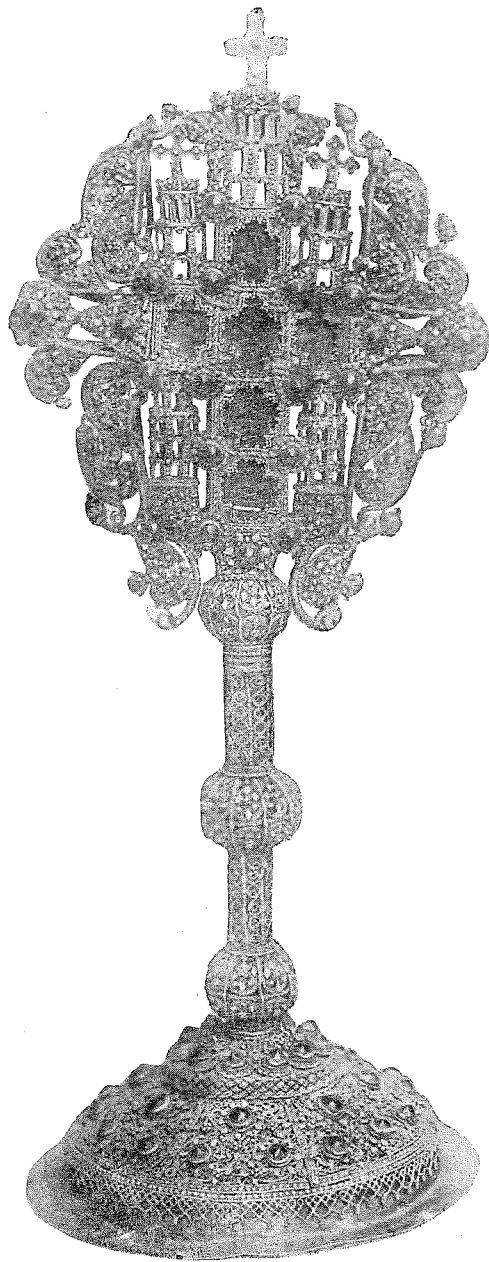
Други крст (сл. 10а), који се такође налази у ризници манастира Дечана, украшен је емаљем. По натпису он је поклон цара Душана манастиру Дечанима:

⁴⁴⁾ Л. Мирковић, Црквене старине, 122—123

⁴⁵⁾ Др Вл. Петковић, *op. cit.* 7



Сл. 11. — Крст из Дечанске ризнице — година 1786 (фот. Бугарчић).
 Fig. 11. — The cross from the treasury of the monastery Dečani, 1786, (phot. Bugarčić).



Сл. 12. — Крст из Дечанске ризнице — 1850 год. (фот. Бугарчић).
 Fig. 12. — The cross from the treasury of the monastery Dečani, 1850, (phot. Bugarčić).

Мы Стефанъ Дѣшанъ мноштво божію црѣвѣхъ срѣбкіхъ и поморскіхъ землѣхъ,
 сн крстѣ ва неже честна ѿт дрѣва неже распет се родѣ наш инсѣхъ приложихъ
 домѣ пандократѣровѣ зовѣмъ Дечанѣ нештѣтѣ ва сн век ѿкоже ва рѣсоволи закѣцано
 родителемъ момѣмъ ѿ ѿ ѿ ѿ ѿ

И овај други крст се приписује цару Душану, мада ни он не припада XIV веку нити би могао бити поклон цара Душана Дечанима. Цео крст је типичан примерак крста с краја XVI или почетка XVII века. Стопа је слична стопи на крсту Стевана Првовенчаног и висока 27 см. Висина целог крста је 53 см., дужина хоризонталне пречке је 16 см., рађен је у сребру с позлатом, оков њу је украшен емаљем тамноплаве боје и оивичен филигранском жицом. На стопи су урезани херувими сасвим барокно, срлови су скоро идентични онима на стопи крста „Стевана Дечанског“. На горњем делу стопе, у удубљењима, уместо портрета Немањића, урезана је кула неке прађевине. Јабука на крсту украшена је орнаментима исламског порекла и арабескама које се често срећу на постсасанидским чашама XV и XVI века. Розете су прецизније и чистије обрађене него на крсту „Дечанског“. Горњи део крста односно оков дат је као петокуполна прађевина с истим орнаментима као и на првом крсту. И овај је крст украшен полудрагим камењем и тиркизима. Занимљиво је да се портрети цара Константина и царице Јелене налазе у једној готској ниши. Емаљ је тамноплаве боје, оперважен танком, тордираном филигранском жицом. По својој изражитости боје и непрозрачности, по структури и техничкој обради емаља веома много потсећа на емаљ филиповачких мајстора. Дрво је добро очувано, те се лепо могу разликовати сцене на самом крсту. Проф. Л. Мирковић⁴⁶⁾ сматра да је дрво из XIV века, а да је оков, тј. стопа, касније стављена. Међутим, и дрвени део крста припада XVI веку. Средњовековни крстови и са својим дрворезом имају слике израђени рељеф, док је на овом крсту рељеф дубљи и показује карактеристике XVI века као и многе сличности с крстовима рађеним на Атосу у XVI и XVII веку. Обиле сцена и орнаментата говори у прилог томе да је и дрвени део крста из XVI века. Све ово говори да је овај крст, као и оков, познат под називом крст цара Душана, постао тек крајем XVI или почетком XVII века. Сигурно је да је и Душан даривао Дечанима крстове, као и остале црквене потребе. За време најезде Турака и овај је крст нестао. Калуђери су у XVII веку због честих турских најезди морали да подигну национални дух код народа и да одржавају свест о националној прошлости. На тај су начин створени фалсификати владарских крстова, на којима би био исти натпис као и на владарским крстовима, али су се у натпису поткрадале калкад и грешке. Колики је значај био ових крстова за сам народ не само из околине Дечана него и из свих осталих крајева, види се касније, кад дечански калуђери позајмљују 1848 године „Душанов“ крст владици црногорском Петру II Петровићу Његошу, за шта је манастир вукао годишњи приход од 20 дуката.⁴⁷⁾ Крст је остао на Цетињу до 1852 године, а за све време су дечански монаси вукли најамнину за крст. Кад је владика Петар II Петровић умро, калуђери су тражили крст натраг. Црногорци су вратили крст, али због нереда у Албанији, крст није ношен натраг преко ње, краћим путем, већ преко Далмације и Хрватске. Кад је крст стигао у Загреб, хрватски бан Јосип Јелачић тражио је да се изради цртеж крста за Народни музеј у Загребу. Тако је крст стигао, после дугог пута, најзад у Дечане.

По техници обраде цизелираних делова крста — серафима и херувима — види се да мајстор који је радио оба крста није био довољно вешт нити сигуран у цртежу, јер је цртеж веома примитиван и недостаје му лакоће и изражајности. С израдом емаља је сасвим други случај. С много вештине и укуса емаљ је рађен на овом окуву и одаје руку доброг позна-

⁴⁶⁾ Л. Мирковић, *op. cit.* 122—123

⁴⁷⁾ Иван Кужуљевић-Сакцињски, *op. cit.*; Jackson, *op. cit.* 54

ваоца технике емаља. Баш чињеница што се на једном и на другом крсту срећемо и са жичаним и емаљем „champlevé“ говори да су оба крста радили искусни мајстори, а посебно добри познаваоци емаљерства.

У ову групу крстова спада и трећи крст који се данас чува у ризници базилике Еуфразијане у Поречу. Крст је источног типа, ручни, дужине 0,29 м, ширине 0,15 м, дужине дршке 0,10 м. Крст је састављен из дрвеног дела и окова. Оков је у сребрном филиграну с емаљом зелене и плаве боје. Крст је у облику четворокуполне цркве источног типа. На крсту је натпис: *извика иеромонахос лавра от и стенохорвсохос*⁴⁸⁾ По делу *Inventario degli oggetti d'arte d'Italia provincia di Pola* би се рекло да је цео крст светогорски рад. Међутим, по сличности израде с дечанским крстовима, може се тврдити да је то рад пећких мајстора или боље рећи пећких златарских радионица. На ово наводи низ окова за крстове рађених у Пећи који су у облику архитектуре. Крстови из радионица пећких мајстора или с југа Србије, а особито с Косова и Метохије, по облику се разликују од крстова рађених у другим крајевима. Није познато да ли се још на неком месту јављају крстови који су у облику црквене грађевине. Крстови из других радионица украшени су гранчицама и цветним орнаментима, али их нема у облику цркве с куполама. Овакав тип крстова с архитектуром јавља се у ризници манастира Дечане и доцније, али без емаља. Пример једног таквог крста из дечанске ризнице је и крст из године 1786 (сл. 11).⁴⁹⁾ Стопа овога крста је састављена из два дела с барокним елементима и медаљонима. Три кугле јабуке на дршци су различито обрађене: две су цизелиране с претставама серафима, а трећа је без украса. Крст је украшен са четири куполе, које су постављене између празнина хоризонталног крака, као и једне куполе на врху крста, коју придржавају два натуралистички стилизована змаја с отвореним чељустима. Куполе су затворене са спољне стране стилизованим лишћем и цвећем, рађеним у техници гранулације и филиграну. Низ оваквих крстова израђивани су за манастир Дечане и током XIX века, као нпр. крст рађен 1850 године трудом јеромонаха Серафима (сл. 12), или крст рађен у Кратову за исти манастир (сл. 13).

Занимљиво је да су крстови овога типа израђивани и касније, баш за Дечане. Могло би се претпоставити, а та претпоставка изгледа једино могућа, да су сви каснији крстови рађени за Дечане у XVIII и XIX веку по узору на тзв. дечански и крст цара Душана.

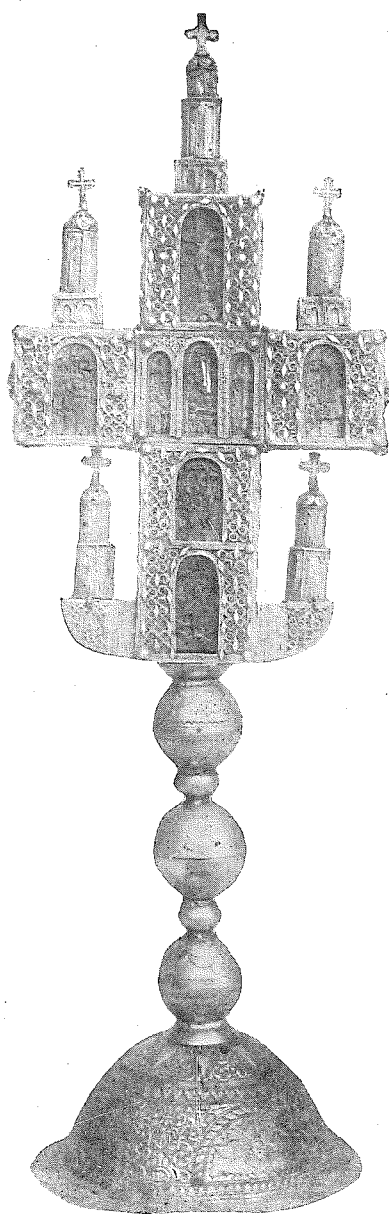
⁴⁸⁾ Подаци о овом крсту узети су из *Inventario degli oggetti d'arte d'Italia provincia di Pola* — Ministero dell'educazione nazionale, direzione generale antichita e belle arti, 1935, 133, а искрнула ми је пажњу на њега директор Конзерваторског завода на Риједи другарица Перчић. На страни 133 каже се:

Croce in filigrana d'argento, smalta e legno intagliato: altezza m. 0, 29, larghezza m. 0, 15. Il manico è alto m. 0, 10. Custodia in filigrana d'argento e smalta azzurri e verdi forma di croce, fiancheggiata da edicole a cupola di curatore orientale, e prosegente in un'asta ottagonale inscritta su duellati: *извика иеромонахос лавра от и стенохорвсохос(?)* Racchiende una croce di legno di bosso, intagliata concinque piccoli rilievi su ogni faccia. Nel recto al cento è la Crocefissione, in alto la Purificazione, in basso l'Anastasis, e ai lati due Evangelisti. Una delle copulette che fiancheggiano il braccio inferiore della croce e distaccata.

Como da iscrizione opera del Monaco Ezechiale del convento di Lavra. Opera di arte byzantina molto tarda e non anteriore al sec. XVIII. Tutta via datata dal Caprin (*Istra Nobilissima*, II, Apendice, pag. III) al sec. XV, l'Errard — Gayet, disentendo una possibile datazione al sec. VIII conclude col riferla al secol XIII (!).

Oreficeria analoghe ed anche piu antiche sono abbastanza comuni in tutto il litorale dalmata e istraiano. E notevole nell' iconografia dell' Anastasis il Cristo alto.

⁴⁹⁾ Натпис на овом крсту гласи: *сен чени крст стга царскя лаври Дечанскя и дѣже почивають мори стаго цара Стефана на содыса трѣдо иеромона акриссена живковича год 1786*



Сл. 13. — Крст из Дечанске ризнице, рађен у Кратову (фот. Бургарчић).
Fig. 13. — The cross from the treasury of the monastery Dečani, made in Kratovo (phot. Bugarčić).

Поставља се и друго питање: одакле мајсторима XVI и XVII века идеја да израђују крстове с куполама, и то баш у овом крају?

На фрескама XIII и XIV века на којима су претстављени крстови у рукама светаца или ктитора, не појављују се крстови с архитектуром. Крстови на фрескама XIII и XIV века су једноставни с две хоризонталне пречке, без много украса. То су крстови који треба да претставе крст на коме је Христ разапет. У самостану Беле браће у Дубровнику чува се крст који по натпису изгледа да је припадао краљу Милутину. Овај би крст по

облику највише одговарао типу средњовековних крстова из XIII и XIV века. Такав је случај и с једним фолклорним, дрвеним крстом који је нађен у манастиру Грацу, а данас је Музеју примењене уметности у Београду (инв. бр. 493).

На фрескама XV и XVI века крстови нису с архитектуром (сл. 14 и 15), мада се то може тумачити и шаблонским претставама крстова, тј. да се сликари држе старих узора како се крстови претстављају на фрескама.

На основу овога може се закључити да мајстори XVI и XVII века нису копирали са старијих узора крстова. Занимљиво је да се утврди одакле су ови крстови дошли и да ли их има на којој другој страни, као и чије су утицаје претрпели. У Грчкој, Румунији, Бугарској изгледа да их нема, бар колико је по литератури познато. У Дубровнику нема крстова у облику браћевина, али касна готика, која се среће у Дубровнику, у XVI и XVII веку, има архитектуру и на црквеним предметима. Дакле, принцип да се крст израђује у облику архитектуре могао би доћи из Дубровника, што ће рећи, сирвивали готике утичу једним делом на формирање ових крстова.

У Румунији, у ризници манастира Путне и манастира Бистрице, налазе се две кадионице из XV века обрађене у готској архитектури.⁵⁰⁾ На Лопуду код Дубровника срећемо се са сличном кадионицом, која носи дубровачки жиг. У ризници манастира Дечана, као и у ризници манастира Тројице Пљеваљске налазе се две кадионице истог типа, једна из XV а друга из XVII века, затим две ручне кадионице у готском стилу из манастира Савине и манастира Нове Винче, обе с поклопцима готске архитектуре и обе из XVII века. Све то показује да се и у крајевима Србије појављује касна готика у XVI и XVII веку и да она утиче на употребу архитектуре на предметима. Пошто је значај манастира Дечана био велики није искључено да су за његове крстова мајстори тражили особите облике како би их разликовали од осталих. На тај начин, под утицајем касне готике израђивани су и ови крстови, мада на њима сама готика није наглашена на куполама, већ само на понеком луку. Крстови су морали задржати тип источног крста, а они се битно разликују од крстова са Запада, особито од крстова рађених у Дубровнику и Италији. Ови крстови би били специфични за наше крајеве, а особито за пећку школу. Што се тиче стопе самих крстова и барокних елемената који се јављају на њој, оне су могле да дођу из северне Србије, а особито из Војводине, о чему ће се касније говорити.

У Музеју српске православне цркве у Београду чува се један крст из манастира Хопова, рад Недељка из Типроваца како каже сам запис на крсту (сл. 2.)⁵¹⁾ Крст је рађен 1654 године за манастир Хоново. Први пут је излаган 1887 године у Будимпешти и том приликом је о њему писао Михаило Валтровић, и посумњао да је цео крст из истог доба. Своју сумњу заснива на стилским неуједначеностима целог крста. Док је горњи део крста окован позлаћеним филиграном и емаљем, докле је доњи део крста — стопа — с барокним орнаментима. На стопи је натпис који гласи:

⁵⁰⁾ O. Tafrali, Le trésor byzantin et roumain du monastère de Putna, Paris 1925., 13—14

⁵¹⁾ М. Валтровић, Српске старине на будимпештанској изложби — Старинар III, 3; Л. Мирковић, *op. cit.* 77



Сл. 14. — Крст са фреске манастира Свете Тројице Пљеваљске — XVI век —
(фот. Марић, Цетиње).

Fig. 14. — The cross from the fresco of the monastery St. Trinity of Plevlje, XVI century
(phot. Marić — Cetinje).

Сї крѣсть въ стѣно манастира Хопова ѡкова їерѣмонах ѿла прї егѣмноу кїсарїѡну
и томѣ вїстѣ мансторѣ недељко ѡт кипроци

† и вїхѣ насонїцї ї провѣдмѣ Нѣѡфїтѣ Мїханао Шапѣцалне ї Сретена
кѣзюнкїе ї спекѣ. влет ѣ ѣ ѣ хс

Проф. Л. Мирковић се не слаже с мишљењем М. Валтровића и с правом
сматра да је цео крст из истог доба, позивајући се на натпис, по коме се
види да је цео крст ѡковао Недељко из Ђипровца. Крст је висок 52 см,
ширине 24 см, пречник стопе 20,5 см. Оков је рађен у техници ковања, ци-
зелирања, филигранна, емаља и ливења. Крст је сребрн с позлатом, која се



Сл. 15. — Крст са фреске манастира Свете Тројице Пљеваљске — XVI век (фот. Марић, Цетиње).
Fig. 15. — The cross from the fresco of the monastery St. Trinity of Plevlje, XVI century (phot. Marić — Cetinje).

на неким местима делимично скинула. Стопа је рађена у облику шестостраног цвета на коме се при дну налазе ливене розете, док су на округлинама претстављени серафими у сплету стилизованог, барокизираног лишћа. Наизменично изнад сваког барокизираног цвета налази се по један камен. У овалним плитким удубљењима управирани су претставе светаца, и то: св.

Василије, св. Атанасије, св. Јован Златоусти, св. Никкола, св. Сава, св. Григорије. Портрети светаца дати су шаблонизирано, цртежи примитивни. Јабука крста је обрађена у емаљу на коме се виде елементи исламске орнаментике, који се често срећу на чашама постсасанидског типа. Испод и изнад јабуке налазе се стилизовани украси у облику гране с лишћем. Горњи део крста, тј. оков, рађен је у техници филиграна и емаља. Филигранска жица је увијена у стилизовано лишће и цвеће с већим и мањим (правилним) круговима који се додирују (сл. 16). Кругови се понављају и по ободу крста.

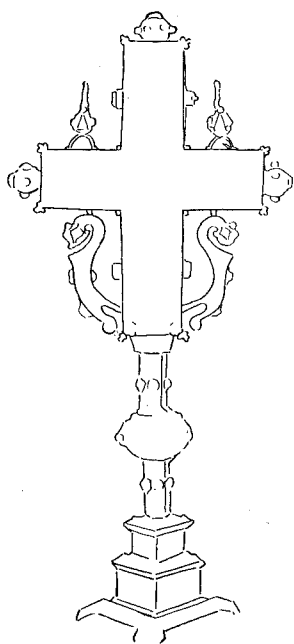
Са стране вертикалног крака, на доњем делу крста, налазе се с једне и друге стране по једна стилизована грана. У средини овога окова, у малим медаљонима, изрезана су попрсја светаца у дрвету. На хоризонталном краку, с једне и друге стране, постављена је по једна шестокрака звезда у чијој се средини налази шестострани медаљон у дрвету с попрсјима светаца.

Дрвени део крста израђен је веома прецизно и с много вештине. Подељен је на квадрате просечне ширине 3,2 — 4 см, у којима су следеће претставе: Благовести, Рођење, Сретење, Крштење, Преображење, Васкрсење Лазарево, Улазак у Јерусалим, Силазак Христа у хад, Силазак св. Духа, Преображење, Успење Богородице. У медаљонима са стране налазе се допојасне фигуре светаца. У левом углу претставе светаца су постављене наопако. Како се изнад овога налази касније постављена рестаурирана звезда, може се претпоставити да је приликом рестаурације овај цвет наопако постављен. На сценама из Христовог живота дата је у плитком рељефу поред фигура и архитектура. Архитектура није фантастична, као што се обично дешава, већ савремена, тадашња црквена, нпр. у сцени Сретења дата је приправа с витким стубовима који држе аркаде, док је сама црква петокуполна грађевина. Намештај је дат до танчина. Фигуре су пластично обрађене у плитком рељефу, набори на хаљинама подају вертикално, али су фигуре дате у благом покрету. Распето тело Христово дато је у облику латинског слова „S“, док су му ноге постављене паралелно. Нешто је јаче наглашена анатомска структура грудног коша. Све ово потсећа на византиски начин рада, само много упрошћенији у покрету и начину обраде тканина, али зато с обиљем фигура, што је пак одлика XVI века. Фигуре су витке и грациозне, а изнад сваке претставе је натпис. Крштење, Преображење и Силазак Христа у хад обележени су прчки, док су остали словенски натписи. На целом дрвеном делу крста види се рад уметника-занатлије, мада је то сериска производња, ако се упореди с крстом Византиског музеја у Атини (сл. 8), Дијецезанског у Бечу и Музеја црквене уметности у Букурешту (сл. 1), који су по концепцији исти с нашим крстом.

Да је дрвени део крста условљавао оков, могу да потврде и дела других мајстора који су по облику слични крсту Недељка из Ћипровца, то је крст из манастира Беочина, рад Божићка Радишића и његова калфе Ђуре из године 1685 (сл. 17), као и крст рађен за манастир Бешеново из године 1659 (сл. 18). Сличност између ова два крста огледа се у облику крста и изради рељефа и фигура, који јасно говоре да су сва три крста припадала истој школи и истом времену. Међутим, како су сва три крста радили три различита мајстора, оков се разликује по својој концепцији један од другог. Док је Недељко радио свој крст у филиграну и емаљу, дотле су друга два крста украшена само филигранском жицом увијеном у плетенице и розетама од филиграна. Индивидуалност кујунције огледа се и у употреби појединих техника. Стопе су друкчије него на ћипровачком крсту. Стопа ћипровачког крста може се везати са стопом на крсту „цара Душана“ и стопом на крсту „Стевана Дечанског“. По величини све три су стопе

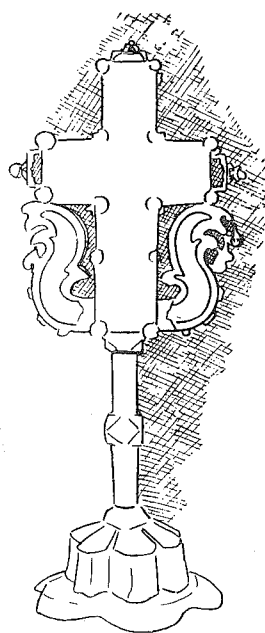


Сл. 16. — Детаљ са крста Недељка из Ђипровца (фот. Денић).
Fig. 16. — A detail of the Nedeljko's cross from Ciprovac (phot. Denić).



Сл. 17. — Крст из манастира Бео-
чина, рад Божићка Радишића —
год. 1685.

Fig. 17. — The cross from the
monastery Beočin, work of Božičko
Radišić, 1685.



Сл. 18. — Крст из манастира Бе-
шенова год. 1659.

Fig. 18. — The cross from the
monastery Bešenovo, 1659.

сличне, као и њихова орнаментика. И стопа хоповског крста подељена је на шест удубљења, од којих су три испуњена барокним флоралним орнаментима, као и код оних стопа; и овде се украсно камење беле и црвене боје наизменично мења, само док се на „Дечанском“ и „Душанову“ крсту фигуре смењују с орнаментом, докле се на хоповском крсту појављује у сваком удубљењу по једна фигура свеца. Јабука на хоповском крсту (сл. 19) веома је слична јабуци на „Душанову“ крсту (сл. 10). Кад се пореде ове три стопе с три различита крста, долази се до следећег закључка: по техници рада, начину правирања, структури, па и самој замисли као и орнаментици, све су три стопе имале исти узор по ком су рађене. Како је крст Недељка из Ћипровца рађен за манастир Хопово, а друга два крста за манастир Дечане, може се претпоставити да су узор за стопе пренели калуђери из фрушкогорских манастира кад су током XVII века долазили у Дечане.⁵²⁾ Барокни елементи који се виђају на сва три крста, на њиховим стопама, могли су доћи преко Дубровчана у Ћипровац или баш преко калуђера који су живели у Војводини, камо је барок дошао из Мађарске и Беча. Може бити да су наручиоци из Хопова тражили да се по извесном узору изради стопа, тојест по узорима (које су мајстори доносили из Пеште и Беча. На тај начин мајстор је одабирао оне елементе који су њему били најприкладнији, а уносио своје, с којима је већ радио. Према овоме, Валтровићева хипотеза да је стопа ћипровачког крста рађена касније, не би била тачна, јер је она савремена горњем делу крста, као што су савремене и стопе с крстова из Дечана.

Често се дешава у XVII веку да постоји извесна неуједначеност при изради крстова. Најчешће постоји разлика између горњег и доњег дела

⁵²⁾ Љ. Стојановић, *op. cit.* br. 1154

крста. Поред три поменута случаја, сличан је случај и с крстом Божићка Радишића (сл. 18), чија стопа стилски не одговара горњем делу крста. Калупи за стопу бирани су према горњем делу крста. Уколико је горњи део крста био богатије обрађен, утолико је стопа била богатија. Једино за ручне стопе је морала бити једноставна, без великих украса (стопа с ручног крста у Поречу), те су за ову врсту крстова били устаљени калупи. Стилске неуједначености код крстова у емаљу XVI и XVII века не значе да је један крст рађен раније а други касније, већ потврђује да уметник није знао да разликује орнаменат старијих епоха, те је комбиновао оне калупе и моделе који су му се налазили при руци. Чест је случај да су поједни калупи кружили по читавој Србији, Македонији, Црној Гори и били употребља-



Сл. 19. — Детал са крста Недељка из Ћипровца (фот. Денић).
 Fig. 19. — A detail of the Nedeljko's cross from Ciprovac (phot. Denić).

вани за различите предмете. Зупчаста готска оградаца јавља се на петохлебницама, кандилима, кадионицама широм земље, што значи да је била у употреби код разних мајстора и радионица.

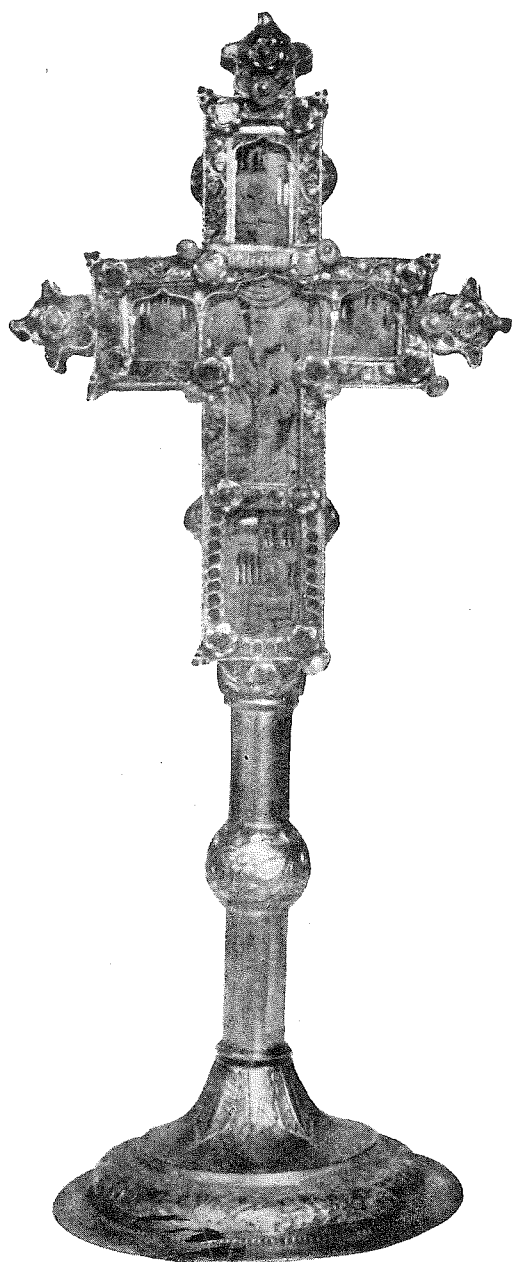
Крст владике Јакшића (инв. бр. 874, сл. 20), који се чува данас у Музеју примењене уметности у Београду, такође је у емаљу. Крст је ручни

са стопом у облику цвета. Оков је узан, аплициран за дрвени део крста, а покривен емаљем. Емаљ је тамноплаве боје, оивичен танком филигранском жицом, која је испреплетена у ситне, прецизне израђене цветиће. Подлога је емаља од сребрног тлима. Крст је рад домаћих мајстора, а припада крају XVII или почетку XVIII века. По техници израде (сл. 20а) је много скромније обрађен од осталих крстова. По предању припадао је владици Павлу Јакшићу. Крст је сигурно раније постао, јер се разликује од крстова XVIII века. У XVIII веку се једино ћипровачки мајстори држе старијих узора, и то Никола Недељковић, који у првој деценији XVIII века, 1705 и 1707 године, ради кивоте за манастире Крушедол и Раваницу (данас у Музеју српске православне цркве у Београду, инв. 147 К и инв. бр. 191 Р; сл. 4).. По начину рада овај се емаљ не разликује од емаља на крсту Недељка из Ћипровца, што је и разумљиво, ако се узме у обзир да су из исте радионице.

Из ових неколико примерака крстова који су најкарактеристичнији за ову епоху, може се извући и закључак. Емаљ, који се веома рано употребљава код нас, имао је врло значајну примену на крстовима, и то у XVI и XVII веку. У XVI и XVII веку емаљ израђују кујунџије да би украсили поједине своје радове, а он се у суштини разликује од емаља које се израђује на Западу и на Истоку. Код нас постоје кујунџиске радионице, као и мајстори који се поред златарства баве и емаљерством. Наш жичани емаљ се јасно разликује од жичаног емаља произведеног у Русији од тамошњих мајстора по начину рада и употреби. Крстови у емаљу су били распрострањени по целој нашој територији, а црквене ризнице поред наших крстова у емаљу добијале су и крстова у емаљу произведене у Русији. Крстова из Русије су доносили калуђери. Разлика између једних и других је велика. Они се не разликују само по техничкој обради самога емаља већ и по обликовању самога крста. Извесно је да је дрвени део крста одређивао облик, али, као што се види, поједине радионице, особито пећка, имају своје посебне облике за крстова које задржавају у XVI, XVII, XVIII и XIX веку. Крст с куполом јавља се само у пећкој школи, и ту насупротив дрвету, које одаје једноставан крст, кујунџија додаје украсе у облике куполе, на којој обрађује детаље као што би и на некој дарохранилници или кивоћу. Руски крстови су углавном подређени облику дрвета, а украс је филигранска розета, полудраги камен и гранулација. Емаљ је груб као и филигранска жица која га одваја. Ови су крстови израђивани шаблонски, бар у нашим крајевима. И у Русији је жичани емаљ имао широку употребу. Као и код нас он се употребљавао на панагијарима, путирима, иконама и другим црквеним предметима. Он се среће и на одеждама високог свештенства, истина чешиће као сликани емаљ него као жичани. Међутим, и на овим предметима постоји разлика према нашем емаљу.

Други је случај кад је у питању емаљ румунских мајстора. Ту је разлика мања, иако румунски мајстори уносе своје специфичности. Триптих с Дејзисом у емаљу из ризнице манастира Путне у Румунији⁵³⁾ има много сличности с предметима у емаљу код нас. Филигранска жица је веома танка, емаљ и на овом триптиху има декоративан значај, боје одговарају бојама с наших предмета. По концепцији и стилу, крст из Музеја црквене уметности у Букурешту одговарао би крсту Недељка из Ћипровца, али је орнаментика друкчија, па и поставка емаља. Не би било сувише смело ако би се тврдило да је наш емаљ утицао на формирање румунског емаља, особито што се у манастиру Путни срећу предмети рађени од наших мај-

⁵³⁾ О. Tafraли, *Indrumari culturale — Tesaurul manasterii Putna*, XXI, 15—6



Сл. 20. — Крст владике Јакшића — XVIII век (фот. Денић).
Fig. 20. — The Bishop Jakšić's cross, XVIII century (phot. Denić).

стора. Највише предмета у емаљу налазило се по фрушкогорским манастирима, у које су најчешће долазили румунски монаси. Они су могли да пренесу у своје манастире не само предмете који су већ обрађени, него и калупе и узоре. На тај начин могли су наши мајстори да утичу на израду жичаног емаља у Румунији.

Бипровац се налази на самој југословенско-бугарској граници. Током XVI и XVII века циркулација мајстора између појединих градова и држава

била је велика. Наши мајстори прелазе у Бугарску, а бугарски мајстори прелазе к нама. Штаку у Трнову радили су Никола и Костадин из Њипровца 1611 године,⁵⁴) те то доказује да су њипровачки мајстори поред фрушкогорских радили и за бугарске манастире. На целом подручју Балкана размена мајстора у XVI и XVII веку била је велика, те је и емаљ у Бугарској сличан нашем, а исти је случај с предметима рађеним и у Грчкој. Али се поред тога код нас јасно издвајају емаљерски центри, а сваки наш центар има извесне своје специфичности у раду, као што и сваки мајстор нешто своје, те не само да се могу разликовати поједини центри, него се такође може распознавати и рука појединог мајстора.

У XVI и XVII веку утицај ислама је јак, те се извесни исламски елементи увлаче мајстору и нехотице у предмете црквене употребе. На два орара, који се чувају у ризници манастира Свете Тројице Пљеваљске металне апликације облика лале, розета, полумесеца су чисто исламског порекла, а срећемо их на турским фајансама XVI века. Ови орари припадају XVII веку и рађени су за овај манастир. Да би се дочарао утисак емаља, апликације су постављене жутом, зеленом и плавом тканином. На крстовима у емаљу, на јабукама, појављује се преплетени лист наута, који се стилизује и испуњава емаљем. Често се појављује и арабеска на стопама крстова, мада се арабеска јавља код нас рано, те је често срећемо и на прстењу с нијелом XIV века. Зелена и плава боја, које се јављају на емаљу овога периода, такође могу да се вежу за Исток. Зелена боја је сакрална боја ислама, док се плава боја, у свим нијансама, среће на персиској керамици и фајансу. Биљни орнамент, којим се украшавају крстови у емаљу, може да се повеже донекле и с орнаментом који се јавља на сасанидским и турским тканинама. Исламски елементи, које нам доносе Турци у XV, XVI и XVII веку, не појављују се тек тада у нашој уметности, цело подручје Балкана које се налази на великим трговачким путевима с азиским истоком било је раскрсница од најстаријих времена. Оријентални утицај се особито огледа у златарству, те исламске елементе и срећемо на крстовима XVI и XVII века. Исламских елемената има и на црквеној архитектури XV и XVI века, на каменим рељефима и на црквеном намештају, црквеном сребрном посућу, па и на крстовима.

Али није једини исламски утицај који се види на овим крстовима. Поред исламског утицаја јасно се показује и утицај Запада с готским елементима. Готика на крстовима у емаљу XVI и XVII века није наглашена нити се јасно испољава на појединим деловима крста, њу срећемо дискретно примењену у нишама и готским сводовима на самоме крсту. Колико год је готика код нас јасно изражена у XVI и XVII веку на петохлебницама, путирима, кадионицама, кивотима, толико је готика ретка на крстовима. Оквир крста је донекле типизиран и подређен облику дрвета, а у крстовима пећке школе сретамо се донекле с готиком. Код обраде дрвета за крст чешће се виде готски утицаји у положају Христовог тела, у фигурама и архитектури. Занимљиво је да се касна готика задржала код нас до краја XVII века и да се преплиће с барокним елементима. Овде се може констатовати још нешто карактеристично за наше крајеве: из касне готике прескачући ренесансу наши мајстори прелазе на барокне елементе. То је случај с крстовима, док се на путирима, чашама или којим другим објектима, понекад појављују и ренесансни мотиви.

Као што је раније речено, барок се одржава на стопама крстова скоро свих радионица, а у њипровачкој се појављује и на самоме крсту. Разуђени

⁵⁴ Љ. Стојановић, *op. cit.* 165, бр. 5642



Сл. 20а. — Детаљ са крста владике Јакшића (фот. Денић).
Fig. 20а. — A detail from Bishop Jakšić's cross (phot. Denić).

кракови крста из Хопова са звездама и цветовима и истреплетаним границима дају утисак барокног утицаја који се појављује код нас. Барок у наше крајеве долази с три стране: Приморја, из Солуна и из Војводине.

6*

Уочљива је и разлика између ова три барока. Предмети који су рађени под утицајем војвођанског и приморског барока имају чистије и пуније декоративне елементе, док барок који долази из Солуна, тзв. солунски барок, а који се јавља код нас тек средином XVIII века и траје до друге половине XIX века, поред чисто барокних елемената има у себи и извесних исламских црта. Солунски барок јавља се на крстовима који су рађени у Македонији, и уопште на металним предметима рађеним у Битољу, Кичеву, и јужном делу Македоније. Према томе, поред подручја у коме је деловао овај барок, могу се уочити и елементи и једног и другог барока. Барокне стопе крстова дошле су у наше крајеве доношењем калупа и разменом њиховом на овом подручју. Међутим, не би било правилно ако се не би уочили и домаћи елементи стила, који се појављују на овим стопама. На крсту „Дечанског“ поред барокне лозице и розете појављују се и двоглави орлови, украсно камење, као и претставници династије Немањића, портрети Немање, светога Саве и краља Милутина. Иако је цртеж примитиван, ипак се у крунама и оделу виде барокни елементи. Цело подручје Србије кроз цео Средњи век било је изложено утицајима с разних страна, а особито се укрштају Исток и Запад; мајстори ослобођени традиција прошлости примали су и одабирали оне елементе који су њима највише одговарали и стварали своју уметност. Ма колико да се на крстовима у емаљу огледају једни или други елементи, и мада овај емаљ претставља декаденцију према византиском емаљу, крстови у емаљу као целина заузимају засебно место у уметничкој обради метала XVI и XVII века, одликујући се креативном вредношћу и инвенцијом уметника. Њихова одређена намена и ограничена распрострањеност говоре и њихову квалитету и обради.

S U M M A R Y.

Enamel Crosses of the 16th and 17th Century.

One of the most favourite techniques for the decoration of metal objects is that of enamel. Enamel came to our territories from Byzantium through Dubrovnik. In the treasure-houses of the Serbian rulers in Dubrovnik, enamel is mentioned as »zmalc« or »žmalc«, having its origin in the Latin word »smaldus«. In the documents of the archives of Dubrovnik there is no mention of how this enamel looked. It may be assumed that there were two sorts of enamel: Byzantine-cellular and champlevé enamel.

The crosses were presented by our medieval rulers to the churches and monasteries in Serbia, but none of the old biographers does not mention in what technique the crosses were made, nor if there was any enamel on them.

The wire enamel has been developed in Serbia in the 16th and 17th century- and originated from the Byzantine-cellular enamel. While the cellular enamel was accommodating itself to the composition or portrait and had a secondary role on the objects made in the wire enamel the filigree wire has also its decorative role besides the functional. The filigree wire is made in a spiral or in the form of flowers and leaves and the empty space between them is filled with enamel.

The spread of the wire enamel was very great, so that it makes its appearance not only in Serbia, but also in other Balkan countries, as well as in Italy and Russia. The most favourite ornament is on the crosses, but it is also met on reliquaries dishes and jewels. As to the most important workshops of enamel crosses are set forth the workshops of Čiprovac, Peć and between the Danube and the Velika Morava. At Čiprovac there worked as craftsmen Nedeljko and Nikola Nedeljković. At Peć unknown craftsmen worked, and their works are preserved in the treasury of the monastery of Dečani. The workshop situated between Danube and the Velika Morava has also a very wellknown craftsman, Neško from Požarevac.

The oldest specimens of the crosses in enamel with filigree are preserved in the monastery of Dečani. According to the inscription, one of the crosses belonged to Stevan Dečanski (1321—1331) and another to Tzar Dušan (1331—1355). However, according to the stylistic characteristics by mixing baroque and Islamic elements, according to the workmanship of the enamel, chronological data, it may be asserted that both of the crosses were made at the end of the 16th or at the beginning of the 17th century.

The characteristics of the craftsmen from Peć who used enamel would be in the form of a whole cross. The crosses were given in the form of buildings with five domes, which is not the case on the other enamel crosses. The very use of the enamel is different. While on the crosses from the Čiprovac workshop

as an ornament only flowers and branches appear, on the crosses of the Peć school there are volutes and spirals. The craftsmen from Peć take as a model the specimens of the late Gothic, where buildings appear and where the wooden part of the cross is not dictated by the frame. In the school of Čiprovac the case is the reverse: the wood dictates the frame and the craftsman is compelled to cover all the surfaces of wood by an enamel frame, thus not allowing himself any freedom.

The wood for those crosses was imported from Athos, but was made also in our monasteries by the monks. In the monastery of Trojica Plevajlska there is a wooden unfinished cross of the same type as the cross on which Nedeljko from Čiprovac puts the frame. The ramified part of the cross with two branches which connect vertically the horizontal and vertical branch arrived in Athos from Syria and Palestina, where crosses of such type are found on stone reliefs.

The baroque elements on the enamel crosses came in Serbia from Vojvodina, as well as through Saloniki. The Islamic elements were brought by the Turks and they mostly appear in the ornamentation. The colours on the enamel crosses may also be connected with the East: the green and blue colour. The green colour is a sacred colour of the Islam, while the blue colour in all its varieties appears on the Persian earthenware and ceramics. The ornament which appears on those crosses may be connected with the ornamentation which is found on Turkish textures.

The late Gothic on the crosses of the 16th and 17th century has not been emphasized, nor it is clearly marked on the various parts of the cross, which we are meeting discretely applied on niches and Gothic arches on the very cross. It is interesting that the late Gothic appears in Serbia till the end of the 17th century, so that it mingles with baroque elements.

As the most important enamel crosses, besides those from Dečani, may be mentioned the cross made for the monastery of Hopovo 1654 by Nedeljko from Čiprovac, the enamel cross from the workshop of Peć, which is preserved to-day in the treasury of the basilica Euphrasiana Poreč, the cross of the Bishop Jakšić in the Museum of Applied Arts in Belgrade.

ЈЕДАН ФЛАМАНСКИ ГОБЛЕН ИЗ ЗБИРКЕ МУЗЕЈА ПРИМЕЊЕНЕ УМЕТНОСТИ

Забрила Стојановић

У Музеју примењене уметности у Београду чува се један гоблен под инв. бр. 908, који би се по својим карактеристикама могао ставити у почетак XVII века (Сл. 1.) До оснивања овог музеја, тј. до краја 1950 године, припадао је Академији примењених уметности у Београду, када је предат овој установи.

Назив „гоблен“ код нас је одомаћен као израз који означава све предмете рађене овом техником, а вероватно је као термин пренет из Немачке. Од XVII века у Француској је постојала чувена радионица таписерије која је носила назив „Gobelins“, па је због њене популарности у Немачкој овај назив прихваћен за све радове ове врсте.

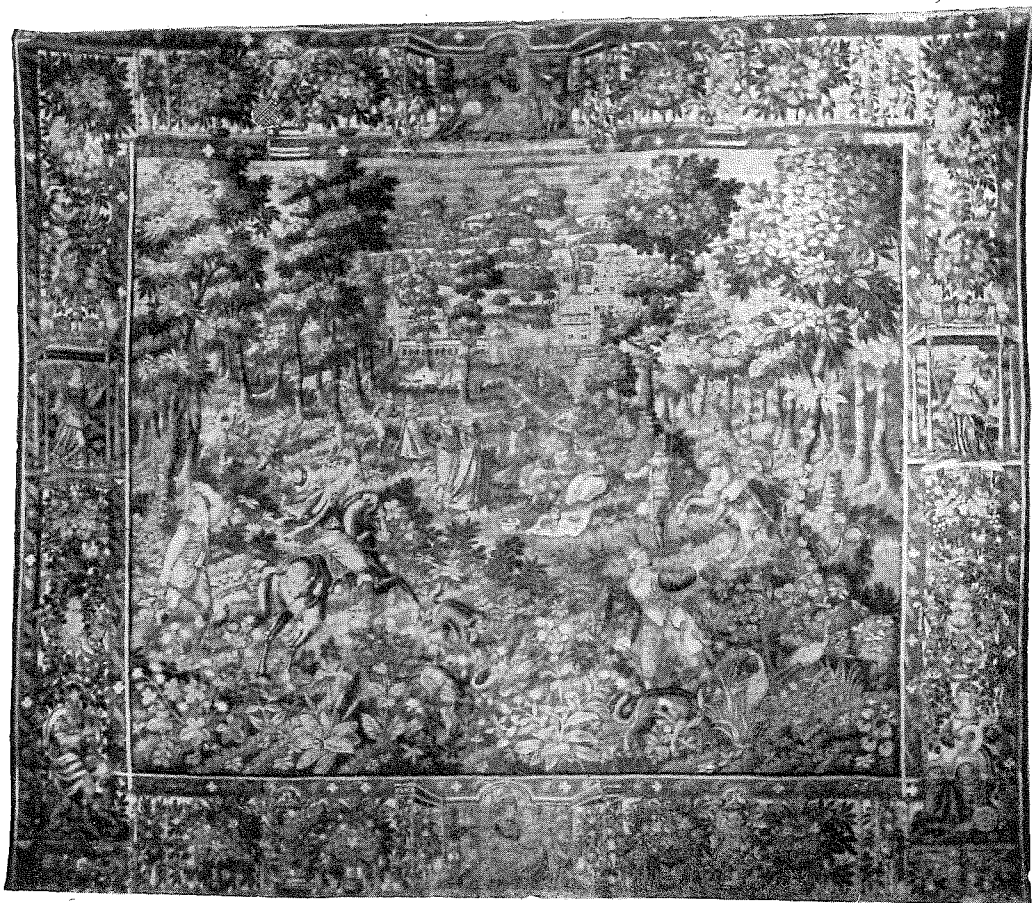
У почетку свог стварања таписерија се прилагођавала унутрашњој архитектури, углавном декорацији одаја. Она је потекла из потребе, њоме су се разбијале велике просторије средњовековних двораца и спречавало струјање ваздуха кроз њих. Она је прејала простор визуелно и материјално. Често је служила за затварање појединих одаја уместо врата, што се задржало до средине XVII века. Употребљавала се у свечаним одајама уместо сводова, у виду балдахина, а у спаваћим собама, у Средњем веку и све до XVII века гоблени се вешају око кревета. Ради украшавања шатора таписерија се носила и приликом путовања, лова и ратова.

Гоблен је већ по својој тематици био предодређен за поједине просторије, нпр. трпезарију су украшавали гоблени с претставама лова. Гоблени немају само примену да украсе замак или шатор, већ се њима украшавају и цркве где служе као застори, простирке за под, а употребљавају се и приликом јавних свечаности као балдахини или као украс грађевине на месту где се одржава свечаност.

По начину ткања гоблени су од две врсте — једни су рађени тако да им нити основе теку хоризонтално, а другима нити основе теку вертикално. Радови с вертикалном основном почињу се одоздо, а с хоризонталном се раде с обратне стране основе. На гобленима с хоризонталном основном чешће се поткрадају грешке, јер мајстор није у могућности да контролише свој рад. То се ређе дешава с радовима вертикалне основе, јер се пред мајстором његов рад развија као слика, те је у могућности да запази своје грешке. Стога је вредност гоблена хоризонталне основе много мања од оних с вертикалном основном. То долази отуд што су они с више грешака које настају од безмало двапут брже израде.

До XVI века извођење картона и израда таписерије поверавана је обично истим мајсторима, или уколико је цртач картона било друго лице, он је имао исти декоративни идеал као и ткач, који га није ропски копирао, већ је био слободан интерпретатор. Од XVI века се то мења. Тада почињу да раде картоне углавном италијански мајстори, а најбоље техничко извођење дају Фламандци, који се држе сликара. Број фламанских мајстора се у ово време знатно повећава. Они одлазе и у друге земље и тамо раде. Тако нпр. раде у Француској, Италији, Немачкој, Енглеској и Шпанији.

Употреба хоризонталног разбоја карактеристична је за Фламандце особито крајем XVI века.



Сл. 1. — Гоблен, Фландрија, поч. XVII века.
Fig. 1. — Tapestry, Flanders, beginning of the XVII century.

Гоблен који се чува у Музеју примењене уметности у Београду под инв. бр. 908 је с хоризонталном основном, што доказује правац нити основе, тј. оне теку с лева на десно а не одозго надолу. На овом гоблену се срећу прешке типичне за гоблене рађене на овај начин. Извесни делови су дати изврнуто, као што је случај с руком на стојећој фигури ловца у првом плану и с предњом ногом пса који прилази барским птицама, такође у првом плану. (Сл. 2.)

Основа овог гоблена је од вуне, нити потке су такође вунене. За светлије делове местимично је употребљавана свила. Зрно је доста крупно што је последица грубо преденог концца, а одговара техници гоблена ранијег периода када мајстори гоблена још нису постали имитатори слика и када се није тежило за губљењем структуре материје и желело да гоблен што више потсећа на слику. Вунене нити на овом гоблену нису свуда једнако упредене, што даје живост и извесну пластичност његовој текстури. (Сл. 3)

Дужина овог гоблена износи 4,23 м а ширина 3,52м. Ширина бордуре на крајим странама износи 54 см а на дужим 50см. Гоблен је добро очуван, рестаурисан је нешто више на бордури а мање у средишњем делу. Рестаурација је успела тако да се нови делови готово не одвајају од оригиналних

површина. Гоблен се састоји од већег средишњег дела и бордуре која је знатно ужа.

У средишњем делу је претстављен низ жанр-сцена из племићког живота. Овај се део може поделити на три плана.

У првом плану су претстављени ловци и животиње у бујној вегетацији. Уствари, тема овога дела је лов на барске птице. У десном углу централне композиције налазе се у бари две птице, које узнемирене појавом ловца и пса покушавају да се спасу. Једна је већ у лету, док друга окреће главу према ловцу и псу. Непосредно поред птица је ловац у живом покрету, с испруженом левом руком, док у десној држи батину. О његову левом

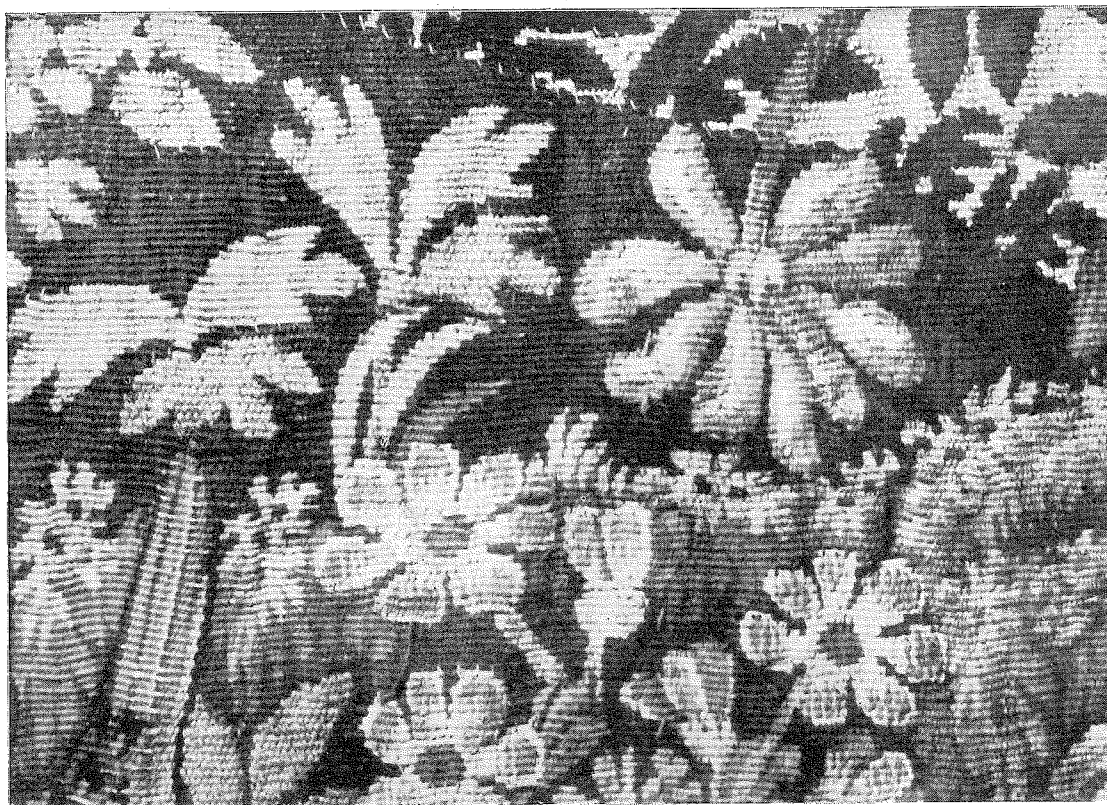


Сл. 2. — Детаљ са гоблена.

Fig. 2. — A detail from the tapestry.

бедру виси торба, која је окачена о појас, а из ње вири глава већ убијене барске птице. Поред његових ногу је пас спреман да скочи на ове птице. У централном делу предњег плана је мање упадљива сцена која претставља сокола с обореном барском птицом и два пса у скоку прилазе плену. Лево је врло наглашена претстава коња у скоку с коњаником у живом покрету, који у истуреној десној руци држи сокола а глава му је забачена мало уназад. Лево од ове трупе је човек у истом плану, који је у ходу, с уздигнутом главом и левом руком изнад очију. Он вероватно посматра кретање птица у ваздуху. У другом плану у десном углу видимо две фигуре, једна

је на коњу који се пропиње а друга у ходу окренуте главе према коњанику. Лево од њих је група жена и мушкараца који седе на трави, пију и наздрављају, а испред њих се налази простирка с јелом и пићем. Поред њих је жена која стоји и свира, док два пара играју (сл. 4.) Лево од ове групе, мало даље, два ловца су у ходу. Изнад групе која седи, десно, у шумарку, назиру се две мушке фигуре, од којих једна носи на леђима бреме. Више фигура које играју око једног стабла налази се група људи који се занимају неком спортском игром, сличном данашњем голфу, а испред игралишта је пар у шетњи. Ова фигурална претстава завршава се скоро неприметним фигурама на мосту, који је у склопу архитектуре, којом почиње трећи



Сл. 3. — Текстура гоблена.

Fig. 3. — The texture of the tapestry.

план ове композиције. Средњи део трећег плана се лепо перспективно продужава брежуљкастим пејзажем и разбацаном архитектуром и завршава купасто једном грађевином, која је уствари највиша тачка композиције. Она даје заједно с истакнутим крунама дрвећа и стрмим блатицама немирну линију хоризонта, коју донекле ублажавају барске птице у лету.

Простор ове композиције је продубљен само својим средишњим делом, док су лева и десна страна почевши од другог плана затворене густим крунама високог дрвећа, које делује скоро као кулиса. Ипак се врло мало, овде-онде, с десне стране назире архитектура.

У првом плану дато је ниско барско биље, цвеће и пузавице, док је у другом претежно високо листопадно дрвеће с плодовима и цвећем. У трећем плану у склопу архитектуре налази се врт, а на брежуљкастом терену иза архитектуре као по серпентинама је распоређено разво дрвеће.

Централна композиција је уоквирена с доње и с бочних страна двома тракама, светлом и тамном, затим узаном бордуrom испуњеном лозицом, с тролисним и четворолисним цветом. Иста се бордура понавља и на спољним странама гоблена, само сад недостаје на доњој страни. Бочне стране гоблена завршавају се светлим и тамним тракама. Средњи појас бордуре који је најшири испуњен је фигуралним претставама, биљкама



Сл. 4. — Детаљ са гоблена.

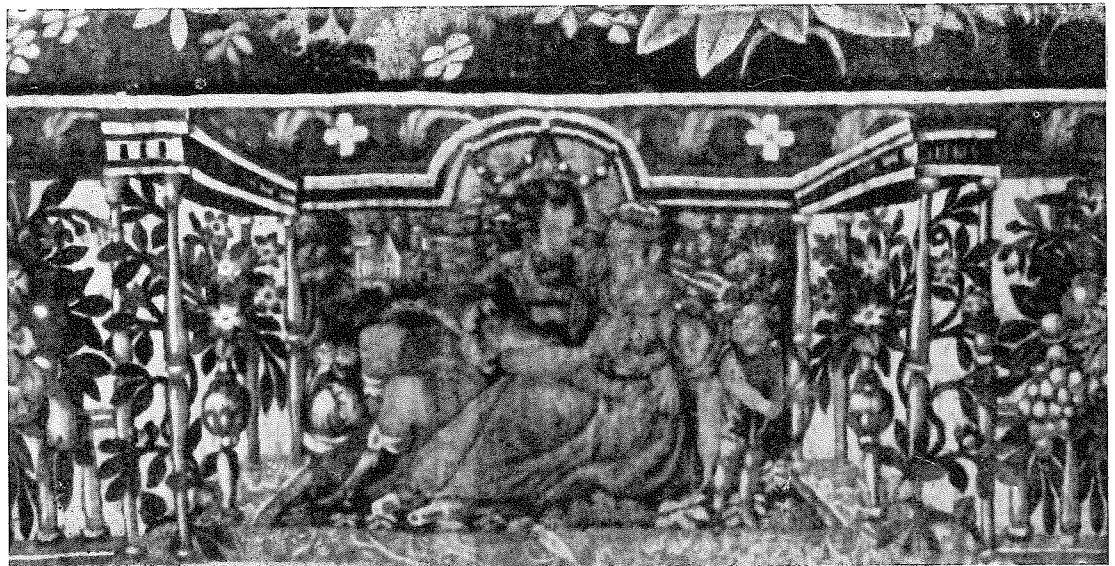
Fig. 4. — A detail from the tapestry.

и животињама. Претставе на горњој и доњој страни бордуре су идентичне, док су на бочним симетричне, али с различитим фигуралним претставама. У средишту горње и доње бордуре је глоријета, у којој је претстављен љубавни пар, поред кога је амор, а кроз глоријету се назире пејзаж с архитектуром. Лево и десно од ове композиције пружа се балустрада, коју прекидају вазе богато испуњене воћем и цвећем. Даље ка спољној страни бордуре претстављен је са сваке стране дечак на подијуму како дува у трубу. Између њега и завршних стубова опет се понавља претстава ваза с плодовима и цвећем.

На уздужним странама бордуре у доњем делу налази се по једна фигурална композиција. На десној страни претстављена је жена у седећем ставу. Она свира на инструменту сличном гитари. Поред њених ногу је ловачки рог и гитара без жица. Ова је фигура уоквирена стубовима украшеним лозицом. Према овој композицији на левој страни је човек у седећем ставу који свира на лири. Поред његових ногу седе и као да га слушају пас, мајмун и срна. Изнад ових композиција с једне и друге стране претстављена је ваза с плодовима и воћем коју држи на глави једна гротескна фигура. Готово у средишту обе бочне бордуре су прекинуте балдахином, под којим се са сваке стране налази по једна женска фигура, а у њиховој позадини је пејзаж с архитектуром. На левој страни је жена с гранчицом у десној руци а у левој држи лаворов венац, док је на десној страни жена с круном на глави која у десној руци држи дугачку палмову грану а у левој дугу палицу. Ове алегоричне претставе на бочним странама бордуре својим атрибутима нису везане за одређене личности, сем једне која свакако претставља Орфеја. Изнад балдахина се налазе по две комбинације човека и животиње. Њихов горњи део је људски а доњи некиот папकारа. Између њих је претстављено нешто слично вази одакле излази биље с плодовима а између овог биља налази се по једна људска фигура која бере плодове.

За претставу на овом гоблену не би се могло рећи да ли доминира пејзаж или фигурална композиција. Горњи део је изразит пејзаж, док средишњи и доњи с групама и појединачним фигурама и животињама има елементе композиције у којој не постоји јединство радње. Група од неколико људи или људи и животиња, свака за себе, даје малу композицију, а по тематици чине једну целину, јер све то заједно претставља забаву и епизоде из свакодневног живота племства оног времена.

Ако фигурални део посматрамо као композицију, она је пресечена једном безмало дијагоналном линијом на два дела, а по плановима би могла да се подели у три плана. У првом плану је претстављен лов с људским и



Сл. 5. — Детаљ са бордуре гоблена.
Fig. 5. — A detail from the border of the tapestry.

животињским фигурама. У другом плану претстављен је обед на трави који се везује с делом трећег плана где преовлађује пејзаж с архитектуром и фигурама које се занимају неком спортском игром и неколико парова у шетњи. Иза овога дата је архитектура, а иза ње терасasti пејзаж с овде-онде разбацаном архитектуром.

Ова композиција има наративан карактер. Тако две фигуре, женска и мушка, у разговору дају утисак љубавног пара, ниже њих две фигуре својим ставом и покретом кажу исто. Ако посматрамо псе, очигледно је да је плен пао и да треба да га однесу господару, итд.

Поделом на планове мајстор је успео да да перспективу и дубину простора. Такође је величина фигура у појединим плановима пропорционална.

Карактеристично је за овај гоблен што је цела претстава засићена и фигурама, и биљкама, и архитектуром тако да даје утисак претрпаности простора. У овоме особито предњаче претставе на бордури.

Дрвеће које се налази на горњем делу с обе стране даје овој композицији извесну равнотежу као и распоред фигура у доњем делу.

Скоро све фигуре људи и животиња су у покрету, што даје динамику композицији. То је особито наглашено при претстављању животиња. На свима, особито на коњима, изражена је јака мускулатура, тако да делују скулптурски. Самом покрету доприносе негде цртачки елементи који су изражени у јачем акцентовању покрета тамним линијама. Покрети су дати негде врло вешто а негде углавном из техничких разлога (због употребе хоризонталног разбоја) дошло је до обрнутог претстављања извесних делова тела и покрета. На појединим покретима невешто су дата скраћења, а има прешака и у пропорцијама делова тела појединих фигура. Услед тога негде долази до деформације, издужења и несразмерног повећавања извесних делова тела. Тако је на седећој фигури човека са чашом то изражено на његовим ногама, као и нози коњаника у другом плану. Сличан је однос између ноге и руке на стојећој фигури у првом плану, где је рука не природно увећана према нози. Те прешке у цртежу и у пропорцијама нису учињене на свим фигурама подједнако. Тако је неуједначена и обрада појединих делова тела (напр. на неким фигурама је рука више обрађена а на неким мање). Исти је случај и са физиономијама. Цртачке прешке су изражене и у композицијама на дужим странама бордуре, где је у глоријети претстављен љубавни пар. Њихове главе су потпуно непропорционалне, уствари јако увећане, а скраћења потпуно неуспела. (Сл. 5.) Местимично због крупних цртачких прешака могли бисмо рећи да цртеж делује прилично примитивно. То би се могло рећи и за цртеж извесних делова архитектуре.

У погледу обраде, физиономије су тонски решаване, али има и графичких елемената, као напр. обрада косе и бркова; затим прива на коњу и коњска глава која је скоро графички решена. Физиономије нису схематске него су индивидуалисане. Карактеристично је за ово време да физиономије губе финоћу израза те постају прилично тешке, што је случај и с већином физиономија на овој композицији.

Флора је јако декоративна. По богатству и разноврсности готово је претрпана за један тако ограниччен простор. И поред тога она живи на том тлу као и претставе људи и животиња. Ова разноврсна флора је прецизније цртана од фигура, мада је на неким местима прилично стилизована и делује као орнамент, напр. пузавице у првом плану. Посматрајући целу композицију добија се утисак да је сликар био више њоме импресиониран

него фигурама и архитектуром. Богата флора не само по цртежу већ и по интензитету колорита помало гуши целу композицију.

Према садашњем стању гоблена, не узимајући у обзир какав је колористички однос био приликом његовог стварања, рекли бисмо да је мајстор картона био подједнако вешт и као сликар и као цртач и поред извесних цртачких грешака и приличне незgrapности појединих фигура. Садашњи колорит, који је време изменило, тј. ублажило интензитет и сировост првобитних боја, добио је више тонско него колористичко решење. На целој композицији преовлађује зеленкастоокераст колорит, понегде с јачом плавом бојом, ултрамарином. Дрвеће и плодови су дати у лепим нијансама земљаних боја, с крунама од окерастозелене боје у више нијанса до ултрамарина. Основне боје архитектуре су такође земљане, али много блаже, с акцентима ултрамарина, који углавном даје контуру и сенке на појединим деловима, а остала удубљења на архитектури су изражена кобалтом. На оделима се понавља колорит из природе. Она су дата у разним нијансама печене и природне сијене, плавкастих и сиволавих тонова, а понегде има и врло светлих, готово белих партија са понегде јако избледелим индиским црвеним. Претстављање одела је добро, одваја се једна врста материје од друге, тако да се напр. јасно разликује свила од сомота. Набори на материји су често утрпани и не иду за формом и покретом тела. Та утрпаност набора негде не смета оку, јер је дата тонски, док ти набори дају изглед арабеске где су јаче разлике у тоновима, напр. на рукавима ловца у првом плану.

Граница између пејзажа и неба је врло блага. Небо је у више нијанса светлих и средњих земљаних тонова, као и барске птице у лету, које испуњавају овај простор.

На бордури су заступљене исте боје, у истим тоновима као и у централној композицији. Подлога средњег дела бордуре је сивкастобела.

Извесне боје на овом гоблену су задржале свој првобитни интензитет, напр. сви тонови плавих боја као и умбра. Због тога можда мало сметају данашњем складу осталих боја. Друге су се боје прилично измениле. Тако се напр. врло интензивни златни окер претворио у напуљско жуто. Индиско црвено прешло је у сасвим бледоружичасте тонове, док су светлији тонови ове боје у садашњем стању потпуно ишчезли. Зелене боје почев од ватрено зелене, зелене земље, па до бледо-жуто-зелених тонова, које су некад биле врло интензивне и сирове, временом су се ублажиле и постале племените. Бела боја која је на гоблену овде-онде акценат током времена постала је сивкаста.

Костими претстављених женских и мушких фигура говоре у прилог томе да је овај гоблен рађен почетком XVII века. То се јасно види и на костимима у целости и на неким детаљима. Тако је напр. одело ловца на коњу у првом плану скоро идентично с оделом ношеним у Италији крајем XVI века. Исто тако велика је сличност женских костима са италијанским из истог времена. Карактеристичне су за овај период сукње напред отворене које се лако звонасто шире и мало вуку по поду. Ова врста сукања претстављена је на жени која игра у другом плану и женској фигури у разговору мало лево од ове. Овај начин одевања прешао је и у Фландрију. Утицај италијанског укуса у моди јавља се у XV, а осећа се и у XVI веку. На костимима овог гоблена углавном се види италијански утицај с елементима француским и неким немачким детаљима. У Немачкој је у оно време ношен шешир с пером као што је овде претстављен на ловцу у првом плану и коњанику у другом плану. Шешир човека у групи која седи типичан је француски. Инструмент на коме свира жена у бордури употребљаван је у Не-

мачкој крајем XVI века. Капа на жени која игра у другом плану ношена је крајем XVI века у читавој Западној Европи; исто тако крути оковратници на више фигура у овој композицији, нпр. на коњанику у првом плану или пару који игра, такође и на жени која свира — нестају почетком XVII века и замењују их мекани оковратници од неке меке материје обично уоквирени чипком. Ова врста оковратника претстављена је на ловцу у првом плану. Прслучи на ловцима ношени су крајем XVI и поч. XVII века. И додаци на раменима облика полумесеца били су у моди крајем XVI века. Зареци, отвори на материји, који се на гоблену јасно виде, на прслучу ловца у првом плану и женским рукавима нестају почетком XVII века.

Костими у Западној Европи тога времена углавном су заједнички с извесним елементима карактеристичним за поједине земље. Ако се узме у обзир јак италијански утицај на фламанску уметност од почетка XVI века и чврсте политичке везе Фландрије с Француском, разумљиво је да се на њиховим костимима углавном одражавају утицаји ове две земље. Као доказ да су овакви костими ношени у Фландрији могло би да послужи претстављање личности на портретима појединачним или групним фламанских сликара оног времена. Тако је на једном женском портрету Antoniusa Моога претстављена капа и фризура која се потпуно подударе с истима на жени која игра на овом гоблену. Затим, на једном групном портрету Kornelisa Ketela, мушки костими с карактеристичним засецима на материји готово су идентични с костимом ловца претстављеног у првом плану. На једном раном Рубensoвом пејзажу где се у првом плану види ловац очигледна је сличност овога с ловцем који држи батину и има подигнуту руку у првом плану овог гоблена. Такође се и на ранијим портретима Van Dycka види сличност у оделу, особито на оковратницима и додацима на раменима. Претстављање костима на овој композицији изгледа прилично сиромашно у односу на ранији начин претстављања, где је била показана сва разноликост и богатство материје, што је карактеристично за фламанску таписерију ранијег периода.

У трећем плану овог гоблена претстављена је утврђена палата с куполом која је мостом, капијом с куполом и аркадом везана за другу цивилну грађевину, поред које се налази црква. По гоблену је разбацано још неколико грађевина мањег обима, цивилног карактера. То је типична архитектура касне готике, с нешто елемената ренесансе (кружни прозори и лукови аркада). На фламанској архитектури се уопште врло мало срећу елементи ренесансе, стога што је она готово директно из готике прешла у барок. На претстављеној архитектури се види сличност с француском архитектуром, а то је разумљиво, јер Фландрија је географски и политички била везана за Француску, тако да се њена архитектура готово не разликује од оне у северној Француској. Карактеристична за француску архитектуру оног времена је рустична фасада зграде начињена од великих блокова камена, што је случај и с архитектуром претстављеном и на овом гоблену. Исто тако избађивање горњих спратова ван површине доњих типично је за касну готику, а и употреба јако стрмих кровова. Честа је у Фландрији употреба степеничастог забата тако да је кров завршен равном линијом а не шиљатим врхом. Ова врста кровова претстављена је готово на свим грађевинама на овом гоблену. Слична архитектура се среће на претставама Максимилијанових ловова за које је радио картоне Van Orley. Она се среће и на композицијама сувремених фламанских сликара, као на пејзажима Pitera Breugela. Честа је и на сликама Kornelisa de Vosa, затим се види и у позадини портрета Pierre-a Pourbus-a и на пејзажима с архитектуром Рубенса.

Бордура на гобленима је везана за фантазију уметника. То је, углавном, декоративни елемент на таписерији. Зато је често цртање бордура поверавано специјалним мајсторима, добрим декоратерима.

Уместо финих бордура од цвећа и воћа с краја XV и почетка XVI века, крајем XVI века у Фландрији се срећу бордуре с бундевама, репама и црним луком. То се често меша с нетачним алегориским фигурама (као на нашем гоблену). Бордуре у овом периоду постају тешке и компликоване. Док су раније бордуре углавном биле узане, до краја XV века оне су украшаване различитим воћем и цвећем везаним тракама. Затим се у њих уводе птице, онда гола деца, а негде и амблеми. Рафаел у њих уводи разне митолошке личности и гротеске. Касније у бордуру улазе вазе са цвећем лепих облика. Фламанци су од почетка XVI века адаптирали бордуру личностима и гротескама. Обично се са сваке стране бордуре налазе по две, некад и четири фигуре. На нашем гоблену претстављене су четири алегоричне фигуре на бочним странама бордура.

Под утицајем Италије композиције постају слободне, веселије, пуније, губе круте форме, планови се умножавају, изгледа да ваздух и светлост продире у таписерију. Фигуре се повећавају, нису више постављене једна изнад друге, већ се доводе у ред, групишу, тако да чине засебне сцене. Мајстори се баве специјалним проблемима облика и покрета. Док је стара фламанска уметност потпуно без покрета, уметност романиста гестикулише и ставља фигуре у живи покрет. У другој половини XVI века фламанска таписерија се знатно мења. Композиције се утрпавају и загушују. Цртеж губи свој квалитет, тачност и прецизност. Светлости на таписерији су готово увек безбојне, на лишћу и цвећу углавном доминирају жути тонови као што је случај на нашем гоблену. У сваком погледу долази до дегенерације укуса. Интимност, искреност и непосредност, које су давале толико дражи фламанској таписерији у Средњем веку и раној Ренесанси, ишчезавају. Тежина и рустикалност постају основне црте таписерије овог времена. Ове недостатке још више потенцира експедитивност у раду, јер се у другој половини XVI и поч. XVII века углавном ради с хоризонталним нитима основе што доводи до слабијег квалитета. Тканине губе своју финоћу. Фламанска таписерија вегетира још дуго, али од средине XVI века она губи своју супериорност. С друге стране, незгодне политичке прилике, верски ратови и гоњења дезорганизују радионице. Радови из овог периода су многобројнији, али се по квалитету не могу мерити с ранијим. То су најчешће историске сцене и сцене из лова, што је случај и са претставом на нашем гоблену.

На основу свега што је досада изложено може се донети закључак да је гоблен који се налази у Музеју примењене уметности у Београду свакако фламанског порекла.

Гоблен је рађен с хоризонталним нитима основе, што најчешће употребљавају фламански ткачи и то у ово време. Затим, начин компоновања — повећање броја планова, груписање фигура, загушивање целе композиције, обрада бордуре карактеристични су за фламанску уметност гоблена тога времена. Употреба зелених и жутих тонова честа је на гобленима фламанског порекла с краја XVI и поч. XVII века. Претстављена архитектура и костими на овом гоблену скоро су идентични с архитектуром и костимима на сликама савремених фламанских сликара.

Гоблен није сигниран нити на њему постоји марка, а по својим карактеристикама не може се везати за неко одређено лице. Ипак би по своме начину рада могао припадати провинцијским радионицама фламанских мајстора — ткача с почетка XVII века.

ЛИТЕРАТУРА

- ¹⁾ Baldass Ludwig — Die Wiener Gobelinsammlung — Öester. Verlag Hölzel i Co. — Ges. M. B. H., Wien
- ²⁾ Bossert Dr H. Th. — Geschichte des Kunstgewerbes, tom VI, Verlag Wasmuth, Berlin, 1935
- ³⁾ Бошковић Турђе — Основи средњовековне архитектуре, Београд, 1947
- ⁴⁾ Castel Albert — Les tapisseries — Ed. Bibliothèque des merveilles, Paris
- ⁵⁾ Huisman M. G. — Histoire générale de l'art, tom III
- ⁶⁾ Hullébroeck — Peintres de cartons pour tapisseries, Paris et Lièges, 1936
- ⁷⁾ Janneau G. — Verlet P. — La tapisserie — La tradition française
- ⁸⁾ Leloire Maurice — Dictionnaire du costume, Paris, 1951
- ⁹⁾ Meyer F. S. — Handbuch der Ornamentik — Verlag E. A. Seemann, Leipzig
- ¹⁰⁾ Michel André — Histoire de l'art, tom V, други део
- ¹¹⁾ Migeon Gaston — Les arts du tissu, Paris 1929
- ¹²⁾ Muraille et laine — Ed. Pierre Tisné, Paris 1946
- ¹³⁾ Müntz Eugen — La tapisseries, Paris, ed. H. Quantin
- ¹⁴⁾ Niclausse Juliette — Tapisserie et tapis de la ville de Paris, Paris 1948
- ¹⁵⁾ Rouit H. — La mode féminine à travers les âges, Paris
- ¹⁶⁾ Rosenberg Adolf — Geschichte des Kostüme, II tom, Berlin
- ¹⁷⁾ Schmitz Herman — Bildteppiche — Geschichte der Gobelinswirkerei, Berlin, 1922
- ¹⁸⁾ Schneider Dr Artur — Пет старих гобелина, Загреб 1926
- ¹⁹⁾ Violet le Duc — Dictionnaire raisonné du mobilier français, tome I, Paris 1874

DOBRILA STOJANOVIC

S U M M A R Y

A Flemish tapestry in the Museum of Applied Arts.

In the Museum of Applied Arts in Belgrade there is a Flemish tapestry sub inventory number 908 which according to its characteristics could belong to the beginning of the 17th century.

This tapestry is 4,23 m long and 3,52 m wide. The width of the border on the shorter sides is 54 cm and on the longer sides 50 cm. The tapestry is well preserved. It has been restored something more on the border and less in the central part. The restoration was successful so that the new parts almost do not differ from the original surfaces. It has been made with the low warp with defects which are typical for this kind of tapestry. The warp is of wool and the woof is of wool and silk.

On the tapestry a series of genre scenes from the noblemen's life are represented. The central composition is divided into three plans. In this way the weaver has succeeded in giving the perspective and the depth of space. Also, the size of the figures in the various plans is proportional. For this tapestry it is characteristic that the whole composition is stifled by figures, plants and architecture, so that it gives the impression of the surcharge of space. This is especially true with respect to the border. Almost all the figures, men as well as animals are represented in movement.

The movements are given in some places very cleverly, while in other places, shortenings are represented awkwardly and there are mistakes also in the proportions of the parts of bodies of certain figures. Therefore, as a result, there are some deformations, extentions and unproportional enlargements, of certain parts of the bodies. Regarding the work itself, the physiognomies are treated with tone values, there being also some graphical elements. They are not schematic, but are individualized, and fairly rustic. The flora is very decorative, somewhere stylized, and is somewhat choking the whole composition. The colouring of the tapestry has been solved more from the point of view of tone than of colours. Time has tempered the intensity and the freshness of the original colours. On the whole tapestry the green-ochre colours predominate, and in spots a vigorous blue colour is mixed. The costumes of the ladies' and men's figures indicate that this tapestry has been made at the beginning of the 17th century. The costumes in Western Europe of that time are almost the same, with some elements which are characteristic for different countries. If a strong Italian influence on Flemish art is taken into consideration from the beginning of the 16th century and the close political connections of Flanders with France, it is quite comprehensive that on their costumes the influences of those two countries are felt. As a proof that such costumes were worn in Flanders could serve the representation of persons on single or group

portraits by the Flemish painters of that time. Architecture, represented on this tapestry is a very frequent one on paintings of Flemish masters of that time.

The tapestry is made with the low warp which is mostly used by the Flemish weavers of that time. Further, the way of composing (the increasing of the number of plans, grouping of figures, the stifling of the whole composition) the workmanship of the whole border, is also characteristic for the Flemish art of that time. The use of green and yellow tones is frequent on tapestries of Flemish origin of the end of the 16th century.

On the grounds of everything set out so far, it may be concluded that this tapestry is of Flemish origin. The tapestry is not signed, nor is there any mark on it, and according to its characteristics it can not be attributed to any definite person. However, according to its quality and the manner of composition, it could belong to the provincial work of Flemish weavers of the beginning of the 17th century.

ИЛУМИНИРАНИ ТУРСКИ РУКОПИСИ У МУЗЕЈУ ПРИМЕЊЕНЕ УМЕТНОСТИ У БЕОГРАДУ

Зайанка Јанц

У збирци Љубе Ивановића сликара из Београда,¹⁾ откупљеној за Музеј примењене уметности налази се поред осталог и 65 рукописа на турском, арапском и персиском језику. Од овога броја се по квалитету свог сликаног украса издваја 9 рукописа.

Књиге су набављене у Македонији и на Космету. По својим сликаним украсима оне углавном претстављају провинциску варијанту османлиске уметности, а по разноврсности свога садржаја употпуњују слику културних прилика у муслиманском становништву на нашој територији.

Богата литература о исламској уметности посвећује врло мало пажње уметности турских илуминираних рукописа. Већина аутора (*G. Migeon, G. Marcais, H. Loubier*,²⁾ сматра да ова уметност није заправо ни постојала, пошто су главни уметници били Персијанци насељени у турским главним градовима. Нешто више података дају каталози појединих европских колекција оријенталних рукописа (*G. Flügel, R. Halter, E. Blochet, Alwart, Charl Rieu, K. V. Zettersteen* и др.) и каталози изложби.³⁾ Од литературе посвећене специјално Турској истиче се дело *E. C. Arseven*⁴⁾ које и поред тога што је писано са много националне пристрасности и доста нерашчишћених појмова даје низ описа појединих техничких процеса и изванредно богат илустративни материјал.

У домаћој литератури имамо углавном податке за Босну, Херцеговину и нешто мало за Македонију.⁵⁾ Међутим све је то само грађа, уско територијално ограничена, те је ово подручје остало потпуно непроучено и неиспитано.

¹⁾ Љуба Ивановић, сликар из Београда († 1945 год.). Бавио се сакупљањем предмета примењене уметности и етнографије. Његова збирка бројала је 3.000 предмета и откупљена је за Музеј примењене уметности у Београду 1951 год.

²⁾ *G. Migeon, Manuel d'art musulman II, Les arts plastiques et industriels Paris, 1907, 58; G. Marcais, L'art de l'Islam, 175; H. Loubier, Der Bucheinband von seinen Anfängen bis zum Ende des 18. Jahrhunderts, Leipzig 1926, 117—141.*

³⁾ *G. Flügel, Die arabischen, persischen und türsichen Handschriften der kaiserlich-königlichen Hofbibliothek zu Wien, 1865—67; R. Halter, Les principaux manuscrits à peintures de la Bibliothèque Nationale de Vienne: Section des manuscrits orientaux, „Bulletin de la Société Française de Reproductions de manuscrits à peintures”, Bd. XX, Paris 1937, 85—150; E. Blochet, Inventaire et description des miniatures des manuscrits orientaux de la Bibliothèque Nationale, Bouillon, Paris 1900; Alwart, Manuscrits orientaux de la Bibliothèque de Berlin; Catalogue des manuscrits orientaux de la Bibliothèque de Munich; Rieu Charles, Catalogue of the Turkish Manuscripts in the British Museum, London 1888; Zettersteen K. V. Die arabischen, persischen und türkischen Handschriften der Universitätsbibliothek zu Uppsala, 1928; Buchkunst des Morgenlandes, Katalog der Ausstellung im Prunksaal — Juni — Oktober 1953, Wien*

⁴⁾ *C. E. Arseven, Les arts décoratifs turcs, Istanbul Milli.*

⁵⁾ Хамдија Крешевљаковић, Еснафи и обрти у Босни и Херцеговини, 1463—1878 год. Зборник за народни живот и обичаје Јужних Словена, књига XXX, св. 1, Загреб 1935; Фехим Спахо, Арапски, персиски и турски рукописи хрватских земаљских музеја у Сарајеву, I св. Сарајево 1942; А. Олесницки, Наше оријантално благо — Источни муслимански рукописи и исправе у Југославенској Академији знаности и умјетности у Загребу. „Хрватска ревија” св. III нод. 1932; Д-р Сафетбег Башагић, Попис оријенталних рукописа моје библиотеке, Гласник Земаљског музеја у Сарајеву, 1916, I-II, 207; Махмуд Траљић, Попис библиотеке Х. Мехмед еф. Хаџића, „Ел-Хидаје”, Сарајево 1944.

Исламски елементи долазе на наш терен трговином са Оријентом, преко путника који одлазе на ближи и даљи исток и преко самих Турака који, надирући на север, насељавају наше крајеве. У материјалу који они доносе видно место заузимају књиге, у првом реду религиозне.

Најранији подаци о овоме потичу из XVI века и односе се на Босну чија је прошлост највише испитивана. У Сарајеву се крајем XVI века трговало поред осталог и књигом, кожом и хартијом.⁶⁾ Трговци су доносили књиге са Истока и продавали их у Сарајеву.⁷⁾ Из Сарајевског некрологија Муле Мустафе Башешкије видимо да су путници из Босне највише ишли у Меку, Цариград и Египат. Књиге су продаване и пред џамијама што потврђује и запис на једном рукопису (колекција Музеја инв. бр. 782) по коме је односна књига купљена из оставине Мехмеда б. Меми бегзаде пред Малом џамијом у Приштини. Неки људи су се бавили искључиво продајом књига, јер Башешкија бележи да је 1790 године умро књижар Црнобради Поцепац из Сумбул Махале.⁸⁾

У прво време Турци воде преписку с нашим владарима на српском језику јер претпостављају да се у нашим крајевима не зна турски језик нити арапско писмо. Међутим касније налазимо документе писане турским језиком латиницом и ћирилицом.⁹⁾ Постоји претпоставка да се и Порта служила турским језиком писаним ћирилицом у преписци с нашим верским установама. У Хиландару је постојао један овакав документ, једини ове врсте који је до сад познат, а који је писан у Цариграду.¹⁰⁾

Постепено, читава књижевност и просвета коју доносе Турци и намећу је домородном становништву а која се даље развија у потурченом и досељеном живљу оријентисана је према Истоку. Ишло се у Цариград и Трапезунт на школовање, писало се највише арапским, турским и некад персиским језиком. Колико је ово било безмало мода, сведоче и рукописи на српском језику писани арапским словима. Образовани људи су се бавили књижевношћу и историографијом. Отуд велики број књижевника, песника и хроничара у нашим крајевима. За Ужице Евлија Челебија каже да „имају доста књижевника и учених људи“, а „песници султана Бајазита, Хаки и Езри Челебија, родом су из Скопља“¹¹⁾ Скопски кадија песник и књижевник, Ашик Челебија, рођен је у Призрену 1517, умро у Скопљу, и многи други наши људи који су ушли у исламску књижевност.

У статуту вакуф-наме Алаце џамије у Скопљу, задужбине Исхакбега, од 9 фебруара 1445 год. забележене су 23 књиге из његовог приватног поседа, а које је завештао својој задужбини.¹²⁾ За сваки примерак је забележен наслов дела и име аутора. Ово претставља најранији попис оријенталних библиотека у нашој земљи. У основном писму вакуф-наме медресе и странопријемнице, задужбине Исабега, сина Исхакбегова у Скопљу, од 10 августа 1469 год. (почетак сефера 874 х. год.) налазимо да је Исабег завештао

⁶⁾ Хамдија Крешевљаковић, Еснафи и обрти у Босни и Херцеговини 1463—1878 год. Зборник за народни живот и обичаје Јужних Славена, књига XXX, св. 1, Загреб 1935, 80.

⁷⁾ *ibid.*, 175

⁸⁾ Риза Мудеризовић, Сарајевски некрологиј Мула Мустафа Башешкије, Гласник Земаљског музеја у Сарајеву, 1919, 54

⁹⁾ Глиша Елезовић, Турски споменици I, 1, XXI и XXII

¹⁰⁾ *ibid.*, XXIII

¹¹⁾ Путопис Евлије Челебије, О српским земљама у XVII веку, Споменик XLII, 19

¹²⁾ Глиша Елезовић, *op. cit.*, бр. 6 стр. 14

овој задужбини све своје књиге „које су умесне према схватању имама“.¹³⁾ Књига је било око 280 и биле су подељене према садржају. Од података је бележено име аутора, наслов дела, број томова и да ли је књига украшена. Од читаве ове библиотеке очувана је само једна (Фетав-и-Кази-Хан, збирка правних пресуда) и која се налазила у медреси гази Исабега у Скопљу. Хусеин капетан Градашчевић (Змај од Босне имао је у својој везирској палати у Травнику, према попису његовог имања из 1832 год. „рукописних књига и у примајућој соби један Куран“¹⁴⁾ Сафетбег Башагић бележи да је у Реџепашиној кули у Залом-Паланци, пре но што је ова спаљена 1830 год., била једна соба „луна ћитапа који су били сложени у три реда полица“.¹⁵⁾ Осман Шухди ефендија Бјелопољац саградио је библиотеку 1752 год. крај Цареве џамије у Сарајеву и послао јој поред осталих књига и 180 драгоцених рукописа.¹⁶⁾ Ибрахимбег Дефтердаровић помиње да је његов дед Хаџи Ахмедбег у својој кући у Требињу имао једну собу и којој су се чувале само старине које су држане у старинским шкрињама. Ту су чуване повеље, писма, одело, оружје итд.¹⁷⁾

Велике библиотеке појединих медреса или вакуфија, свакако су имале своје књижничаре, али податке о њима налазимо тек у XVIII веку. Уједној исправи шеријатског суда у Сарајеву од 10 сафера 1193 х. год. (1779) помиње се, у вези са књижницом коју је основао поменути Осман Белопољац, књижничар Махмуд који је примао плату. Даље се каже, да после његове смрти овај чин с платом припада његовој мушкој деци.

У нашој земљи постоји велики број оријенталних рукописа. Има их Оријентални институт у Сарајеву, Градски и Земаљски музеј у Сарајеву, Хусревбегова библиотека такође у Сарајеву, Оријентална збирка Југославенске академије знаности и умјетности у Загребу, Државни архив у Загребу Српска академија наука у Београду, универзитетска библиотека „Светозар Марковић“ у Београду, Музеј примењене уметности у Београду, Државни архив у Скопљу, Музеј устанка 1941 год. у Титовом Ужицу. Затим их има у Плевљима, у Травнику и у многим џамијама и медресама.

Посебну пажњу заслужују књиге са сликаном декорацијом, које иако богате по својој колористичкој и орнаменталној разноврсности, ипак претстављају скромнију варијанту исламске уметности.

Обичај илуминирања књига пренели су Селџуци из Централне у Малу Азију, а врхунац ове уметности у Турској пада у XVI век.¹⁸⁾ По значају сликаног украса у први ред долази Куран. Он се богато украшава и повезује. Богатство тог сликаног украса зависило је и од куповне моћи поручиоца. *F. R. Martin* наглашава да је Куран једина уметнички обрађена књига,²⁰⁾ али материјал говори да су украшаване и друге књиге. После Ку-

¹³⁾ *ibid*, бр. 24, стр. 98

¹⁴⁾ Риза Мудеризовић, О благу Хусејн Капетана Градашчевића (Змаја од Босне) које је оставио у везирској палати у Травнику при бегу у Срем након пораза код Сарајева, Гласник Земаљског музеја у Сарајеву, XXXIX, 215

¹⁵⁾ Сафетбег Башагић, Попис оријенталних рукописа моје библиотеке, Гласник Земаљског музеја у Сарајеву, 1916, I-II, 207

¹⁶⁾ Љубица Младеновић, Сарајево у доба турског феудализма, Сарајево 1954, 79

¹⁷⁾ Ибрахимбег Дефтердаровић, Старе листине породице Ресулбеговић, Гласник Земаљског музеја у Сарајеву, IX, 1897, 193—226

Гласник Земаљског музеја у Сарајеву XX, Јавне муслиманске грађевине у Сарајеву,

¹⁸⁾ Сејфудин феџмија рф. Кемура, 1908, 475—512

¹⁹⁾ С. Е. Arseven, *op. cit.*

²⁰⁾ F. R. Martin, *The miniature painting and Painters, of Persia, India and Turkey, from the 8th to the 18th cent.* 95

рана долазе његови делови и тумачења, Енам,²¹⁾ упутства о клањању и тзв. левхе (картон с лепо исписаним изрекама из Курана и сликаним украсом, који се место слика вешају по зидовима муслиманских кућа. Некад их виђамо изнад врата појединих дућана). У попису књига поменутог Исабегове библиотеке налазила се збирка правних прописа са сликаним украсом.²²⁾ У библиотеци Сафета Башагића постојао је један рукопис коментара основних начела исламског права, преписан у Једрену 950 х. год. (1543) који је имао прву страну „лепо исликану златом и разним бојама.“²³⁾ У Музеју применене уметности под бр. 729 заведен је један примерак изванредно лепо украшеног персиског рукописа, збирке од 40 Хадиса (Мухамедових изрека), писане 948 х. год. (1542) *E. S. Arseven* помиње да су почетком XVI века илустроване и медицинске књиге. Посебна врста књига су упутства за писање амаџија, које садрже примитивне цртеже рађене црном, црвенсм и жутом бојом, али оне су углавном без икаквих уметничких претензија.

Што се тиче преписивача и калиграфа (хатата) о њима нам дају доста података записи на књигама. Пошто се овим проблемом код нас није нико досад бавио, још се не могу ближе одредити преписивачки центри нити се може пратити рад појединих мајстора.

Преписивачи су имали дућане у којима су осим књига, писали жалбе, молбе, тефтере и сл. У сваком случају овом се проблему не може прићи на исти начин као да је у питању преписивање ћирилских рукописа, које је највише везано за манастире и свештенство. У исламској култури је други однос према књизи. Преписивањем књига баве се и лаици као и сваким другим занатом. Бартоломеј Георгијевић каже да се „турски свештеници не разликују од световњака нити од првака над церемонијама. Ако им плата не достиже баве се занатским пословима и оним што је достојно слободног човека. Стављају их за управитеље или преписују књиге.“²⁴⁾ Преписивање и сликање књига било је врло распрострањено у крајевима где станују муслимани. Ово се занимање у Босни развијало у оквиру еснафске организације; преписивањем књига су се бавили, осим професионалаца и књижевници, научници и неке занатлије. Тако је казаниџа Ахмед из Сарајева, преписао „врло лепим таликом“ Тефсир чувеног коментатора Бејзавије, чија је прва страна била украшена „дивним орнаментима“.²⁵⁾ Бекрија Мустафа (умро 1799 год.) писао је левхе иако није био хатат.²⁶⁾

За нас је важно да су многи преписивачи радили у нашим крајевима: Ибрахим имама Цареве цамије у Сарајеву (он је 60 пута преписао Кура;²⁷⁾ Мула Мустафа Дивовић из Сарајева писао је еснафске тефтере;²⁸⁾ Ахмед б. Хасан из Невесиња (1629);²⁹⁾ Ахмед б. Мустафа из Градацца (1642);³⁰⁾ Осман Јусуф из Фојнице³¹⁾ и многи други.

²¹⁾ Делови Курана се код нас називају ЕНАМ по сури која говори о јединству бога и величини и милости његовој, а која се у оваквим приликама ставља на прво место. Ови Енам-и служе најчешће да се носе у рат или на пут. За њих су специјално —енамлуци (Фехим Спахо, *op. cit.* 3)

²²⁾ Глиша Елезовић, *op. cit.* 98

²³⁾ Сафетбег Башагић, *op. cit.* 219, бр. 51

²⁴⁾ Бартоломеј Георгијевић, О начину живота Турака, Јужна Србија, књига IV, октобар 1923, 558

²⁵⁾ Х. Крешевљаковић, *op. cit.* 119

²⁶⁾ Риза Мудеризовић, Сарајевски некрологиј Мула Мустафа Башескије, Гласник Земалског музеја у Сарајеву, 1919, 58

²⁷⁾ Хамдија Крешевљаковић, *op. cit.* 174

²⁸⁾ *ibid.*, 109

²⁹⁾ Сафетбег Башагић, *op. cit.* 258, бр. 207

³⁰⁾ *ibid.*, 218, бр. 46

³¹⁾ *ibid.*, 279, бр. 291—5

Ни из једног записа се не види да ли су исти мајстори радили и сликани украс;, то се може претпоставити, али је свакако сигурно да су и тај посао радили домаћи мајстори, пошто није вероватно да би се овде преписиване књиге слале некуд ради сликања. За сарајевске калиграфе се зна да су радили и орнаменте у тексту и лепе унване.³²⁾ За један Мусаф (Куран) у Хусревбеговој џамији зна се да га је писао Мухамед из Филибе, а орнаментат сликао хаџи Мири Хусеин Садик. Осим тога и сама реч — писати — коју редовно налазимо у записима некад је значила сликати, о чему сведоче и натписи на фрескама у којима се у овом значењу употребљава реч писати („писа се сија црква“) и сл.

У оријенталној збирци Музеја примењене уметности у Београду претежан број рукописа је религиозног карактера и оне по свом садржају не доносе ништа ново. Међутим, књиге профане садржине указују на широк културни интерес људи који су их поседовали. То су арапске синтаксе, књиге сентенција о разним животним проблемима, о реторици и догматици, затим дела из литературе, у источњачкој књижевности омиљени коментари, одломци из персиских текстова писаних у граду Тебрису 887 х. год. (1482—3) међу којима се истичу песме персиског песника Џамија, турски превод Софи Катаба из 994 х. год. (1645—6) и најзад, занимљиви рукопис писан у Кандиском рату (1645—1669 год.) и други.³³⁾

II

О ранијим власницима ових књига знамо мало. У инвентару који је водио сам Љуба Ивановић подаци су врло оскудни. Само за текст поука о животу на арапском језику (Музеј, инв. бр. 781) записано је да је био својина хаџи Јајатова сина, угледног трговца из Трапезунта. Имена власника налазимо и на самим књигама. Негде су забележена на унутрашњој страни корица, негде на заштитном листу, а негде се читају на печату отиснутом на многим листовима. То су Али ефендија Гази Мустафазаде, Вакиф из Косовске Митровице и Хусеин ефендија, муфтија вароши Приштине.

Један запис говори да је неки Сулејман издао диплому за читање извесног рукописа Мухамед Реџиду б. Осману, који га је пред њим читао 1177 х. год. (1763), што указује на постојање овога занимања за које се давала диплома.

Из осталих записа на књигама музејске збирке видимо да су неке од њих дошле из Турске или Средњег Истока, док је већина настала на нашем терену.

Хартија на којој су ове књиге писане углавном је европског порекла, али се доста разликује од претежно италијанске хартије ћирилских рукописа.

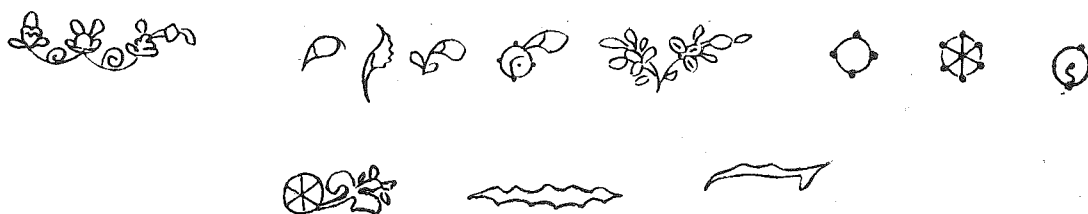
О пореклу хартије у Турском царству дао је исцрпну студију Franc Babinger (*Appunti sulle cartiere e sull'importazione di carta nell'Imperio Ottomano specialmente da Venezia, Roma 1911*).

По неким непоузданим подацима³⁴⁾ Турци су већ у раном средњем веку производили хартију у месту Kiaghid-khaneh код Цариграда. Многи

³²⁾ Љубица Младеновић, *op. cit.* 79

³³⁾ Записе на рукописима музејске колекције прочитао је Хазим Шабановић, научни сарадник Оријенталног института у Сарајеву

³⁴⁾ J. v. Hammer-Purgfall, *Constanti nopolis und der Bosphoros, Bg. II, Pest 1822, 40; Giabattista Toderini, Letteratura turchesc, Venezia 1887, III, 206*



Табла I Тачке и акценти.

Table I Dots and accents.

путописци и хроничари помињу овај локалитет, али је нејасно да ли је овде заиста радила фабрика хартије. Бабингер наводи место из Евлије Челебије (Seyahetnameh, стр. 484) на ком се каже да се овде производила хартија“ у доба неверника“ (Византинца).

Више се може веровати Pierre Belon du Mans-у који каже да Турци у XVI веку нису сами производили хартију но су је увозили из Италије, па су је онда глачали и припремали за своје потребе. Он такође даје податке о начину глачања хартије, што се радило каменом из Касидоније и Јаспе.³⁵⁾ Бартоломеј Георгијевић такође каже да су Турци у XVI веку добро припремали хартију.³⁶⁾ Од великог је значаја непроверени податак који даје Евлија Челебија (Seyahetnameh, I, 609)³⁷⁾ да су трговци хартије, на прослави Мехмеда III (лето 1582) носили на теглећој стоци своје дућане украшене хартијом из Босне и Венеције.

Због малог формата турских рукописа у музејској колекцији, водени знаци су ретко видљиви, или се могу калкирити само њихови поједини делови, па их је тешко дешифровати. У неколико примерака водени знак је лепо видљив али није регистрован ни у једној познатој публикацији, јер су ове рађене по рукописима у колекцијама на Западу. У овим случајевима може се констатовати само то да је у питању европска хартија, пошто источњачка по правилу није имала водених знакова.³⁸⁾

Текст је обично писан црним мастилом с деловима или појединим речима писаним црвеном бојом. Уобичајен је велики број записа на маргинама, што се задржало и у штампаним књигама. У књигама религиозне садржине колоне текста (редовно једна) уоквирене су златном широм траком с неколико танких црних и црвених (негде плавих) црта. У осталим рукописима налазимо две колоне или се уопште не држи никаквог реда, но се пише у виду мањих или већих строфа разбацаних по читавом листу.

У рукописима са сликаном декорацијом, најчешће Куран и Енам, јављају се акценти у облику листића и цветова рађених бојом и златом, затим дугуљасте листићи који испуњавају простор између редова и најзад тачке, којих има у облику цвета, листа, зракасто подељеног круга и сл. (табла I). Посебно у Курану налазимо розете сликане на спољној страни маргине; њима се обележавају поједине молитве и делови Курана које треба читати у одређеним приликама. Њих налазимо у великом броју варијаната. (табла II)

³⁵⁾ Pierre Belon du Mans, Les Opversations de plusieurs singularitez, Paris, 1555, 73-b (Franc Babinger, op. cit, str. 5)

³⁶⁾ Бартоломеј Георгијевић, op. cit., стр. 558. У преводу Степана Оркановића стоји да Турци хартију „врло добро праве“, што може унети забуну јер у оригиналном тексту стоји да „Турци добро припремају хартију“.

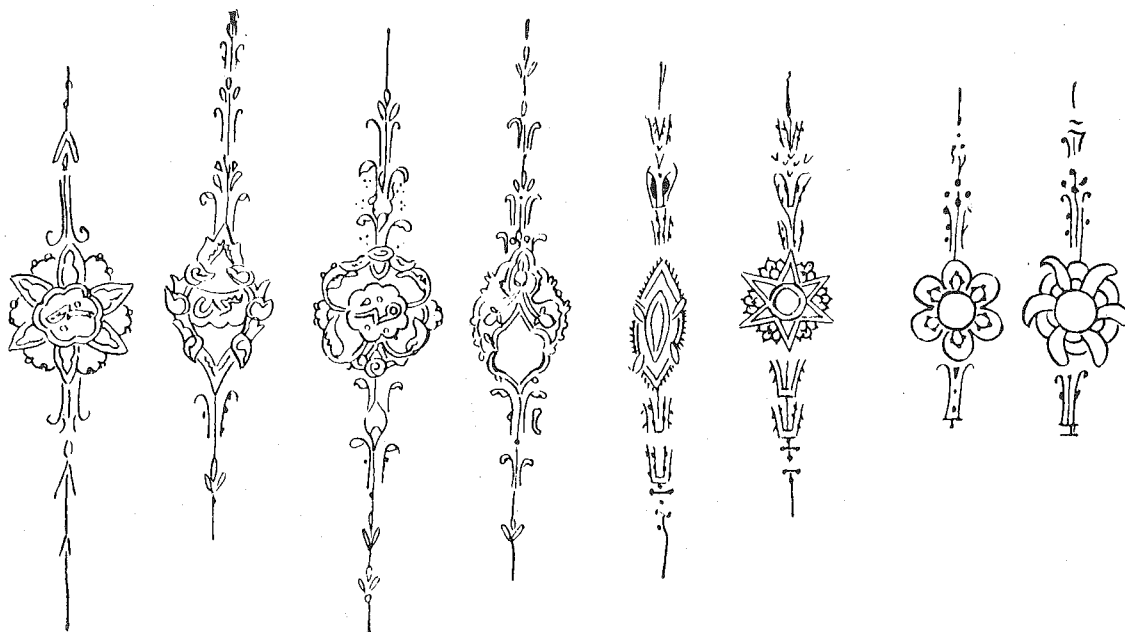
³⁷⁾ Евлија Челебија, Seyahetnameh, I, 60, (F. Babinger, op. cit. 10)

³⁸⁾ За овај податак захваљујем Др. Александру Хоровицу

Највише пажње се поклања сликању заглавља (унване) и почетним странама код Курана. Само заглавље заузима до 1/3 стране, а орнаменти се компоњују у облику портала, круне или куполе. Испод заглавља долази уска трака, такође украшена орнаментима компонованим тако да чине оквир малом картушу у ком се пишу наслови црвеном и белом темперам и црним мастилом на златно подлози.

Од мајстора (калиграфа или хатата) који су ове књиге радили у записима налазимо следеће: Шериф Шукрија који је радио две левхе 1268 х. год. (1851—2) — (инв. бр. 595 и 596), Осман ал-Назифи, ученик Дирдик-чизаде-а који је преписао Куран (инв. бр. 587) 1248 х. год. (1833—4), Шејх Мустафа б. Али-ал-Ватринави, који је преписао Енам (инв. бр. 584) 25 шевала 1185 х. год. (1771—2), Назиф Хасан б. Ибрахим Хатибовић — Хатибзаде ал Боснави ал-Фочави (Босанац из Фоче) који преписује Китаб ат-Тахбират-тејзир у Цариграду у медреси Алипаша Џедид месеца шевала 1177 х. год. (априла 1764) и Ахмед ал-Хулуси који учи занат код Пир ан Назифи из Трапезунта и пише један Куран инв. бр. 780) у Муфтијиној џамији 1245 х. (1829—30) али не пише где.

Сликани украс у књигама ове музејске збирке даје утисак једне стилски врло нечисте, неуједначене и хронолошки збркане уметности. Биљни орнаменти, који у овој уметности преовлађују, су у разним фазама стилизације, а геометриски су често сликани примитивно и непрецизно, изузев Курана под инв. бр. 778 и рукописа 779, који вероватно нису код нас рађени. „*Roumi ornamental*“, карактеристичан по *Arseveni* за XVI век, златни век уметности илуминирања књига у Турској, јавља се код нас и у XVIII веку, па и касније, чак и у штампаним књигама. Већина се мотива мање-више монотонно понавља, тако да се тешко може користити код датирања. Ово закашњавање облика и стилова на објектима примењене уметности Балкана претставља значајан и интересантан проблем који захтева



Табла II Розете у Куранима.

Table II Rosettes in the Kurans.

посебну студију. Оно се може донекле објаснити тиме што су Турци форсирали своју културу и уметност у крајевима које су током четири века насељавали и заузимали. Утицаји уметничких стилова са Запада доста су тешко и споро продирали у ове крајеве.

У колориту овога сликарства најважнију улогу игра злато, које се припрема и наноси на хартију у дугим и компликованим процесима. Употребљавано је жуто злато, коме се некад додавао шафран да би било интензивније жуто³⁹⁾ и зеленкасто злато (које се амалганисало мањом количином сребра.⁴⁰⁾ Као подлога злату стављало се неко лепило, вероватно на бази сахарозе, бледо зелене боје. Међутим постоји вероватноћа да се овом лепку додавала и нека киселина (можда боја) која је нагризала хартију, што се може утврдити на многим рукописима код којих је хартија сасвим изгрижена. Ова оштећења су делимично и механичке природе пошто се налазе на самим оквирима текста или сликане стране а који су рађени пером или неким тврдим предметом. (хараксалом?).

Техника рада са златом је разноврсна и веома ефектна. Радило се златом у праху, течним златом и фолијама. У већини случајева злато је само подлога и њиме се више истиче боја и цртеж.

Партије рађене златом се полирају округлим ахатом монтираним на једну ручицу. Понекад се полирање вршило и иглом. Према начину полирања добијале су се сјане и мат површине.

Злато је служило и као подлога текстовима писаним белом или црвеном темпером у малим уским картушима којима се одвајају суре у Курану. Употреба сребра је ретка. На примерку Енам (инв. бр. 584) одељци о Мухамедовим врлинама и изгледу писани су сребром на пурпурној подлози. У оријенталној збирци Југославенске Академије знаности и умјетности у Загребу, под бр. 63, употребљено је сребро за оквири око текста.

У самој Турској се цртеж радио четком и „печеном сијеном“. Међутим, рукописи у Музеју по свој прилици су рађени пером и црним мастилом. Колика се пажња поклањала овоме раду и његовој прецизности у Турској у XVI веку потврђује начин на који су прављене четкице за сликање. Оне су рађене од „младе длаке са потиљка мачке од три месеца“. Длаке су везиване свиленим концем, затим се један крај завлачио у шупље перо од голуба и најзад у дрвену дршку.⁴¹⁾ Црте на оквиру који је опраничавао колоне текста извлачене су, као што је речено, пером или оштрим стиллом и лењиром, тако да је то често оштећивало хартију.

У илуминираним рукописима збирке Музеја примењене уметности колорит се опраничава на 8—10 боја: белу, окер, плаву у неколико тонова, црвену, ружичасту, црну, зелену, пурпурну и некад сиву. Орнаменти су често шрафирани белим танким цртицама. Радило се темпером, која није увек била доброг квалитета, те је на многим местима испуцала, и акварелом. *Arseven* наводи да се у новије време радило и твашом, али у овој збирци, нити у досад прегледаним рукописима у нашој земљи није нађен ниједан примерак који би то потврдио. Рукопис под инв. бр. 584 у музејској збирци рађен је биљним бојама, чија је палета сведена на неколико боја: љубичасту, пурпурну, тамноплаву, окер и зелену. Све су ове боје изгубиле своју свежину и постале мртве и тамне.

По садржају, сликани украс турских рукописа у Музеју примењене уметности може се поделити на две групе.

³⁹⁾ С. Е. Arseven, op. cit.

⁴⁰⁾ ibid

⁴¹⁾ ibid

Прво је орнаментални украс (арабеске, геометрички орнаменти и цвеће), не много разноврсно у компоновању. Од дегенерисаних и сасвим стилизованих животињских облика, које *Arseven* назива „*roumi ornament*“ прелази се на лист и цвет, чији делови делују још увек неразвијено и закржљало. Крајем XVII века почињу се јављати природни облици биљке и зупчasti издужени листови Ренесансе и Барока. Тракасти геометрички орнаменти су једнолични и њихово порекло можемо тражити још у преисторији, Египту, и на старом Оријенту.

Друго су претставе Меке и Медине из птичије перспективе и ентеријери џамија. Ове претставе срећемо у збиркама молитава (Енам и Делаил-ал-хајзар). Рађене су са сигурним осећањем за перспективу и простор, некад примитивно и површински, али увек лепо у боји и композицији. У музејској колекцији имамо три оваква примерка (инв. бр. 584, 777 и 586). Ове минијатуре не стоје ниукаквој вези са текстом.

Из свега изложеног се може закључити да се доласком Турака у југословенске крајеве Балкана јавља низ нових заната везаних за њихове потребе, међу којима значајно место заузима преписивање и илуминирање рукописа.

Књиге су преписиване и украшаване у нашим градовима, од којих би били важнији: Сарајево, Травник, Невесиње, Фоча, Приштина, Скопље и многи други. Познат је велики број имена мајстора који су се овим бавили.

У нашим крајевима су од 15 века постојале оријенталне библиотеке значајне како по свом броју, тако и по својој разноврсности.

Књиге из збирке Музеја примењене уметности писане арапским и персиским језиком, често су сликане сасвим по угледу на орнаментичку персиских рукописа, што сасвим отежава одређивање њихова порекла. Уколико не постоји запис, још је теже утврдити да ли су настале на нашем терену или су увезене из Турске или Даљег Истока.

Све илуминиране рукописе из музејске колекције можемо датирати у време од 16 до 19 века. Оне су набављене у нашој земљи, велики део њих је ту и настао и ту су биле у употреби.

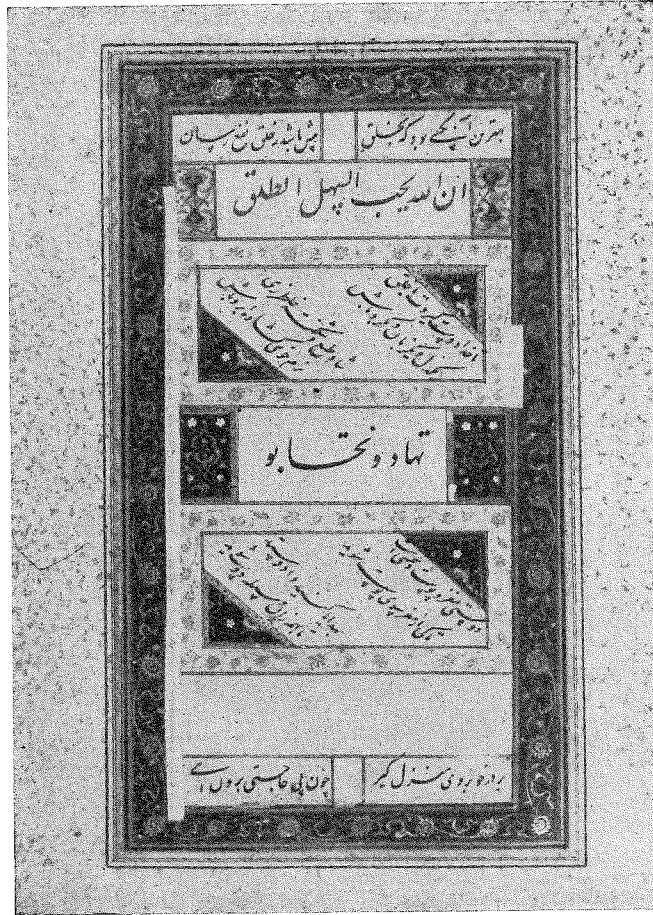
КАТАЛОГ

1. Збирка од 40 Хадиса (Мухамедових изрека) — 948 х. год. (1542), инв. бр. 729, 7 листова (два недостају), 17,2 × 28,5 см.

Изворни арапски текст писан у хоризонталним редовима крупним нешта ликом, наизменично плавом, црвеном и белом темпером и црним мастилом, затим персиски превод, ситним та'ликом, црним мастилом у косим редовима. Хартија на којој је писан текст тања, светло смеђа. Листови по два један преко другог, уметнути у лист тањег белог, зеленог и жутог картона прсканог златом. Водени знак с орлом раширених крила и иницијалима *SFA* на заштитном листу може послужити само за евентуално датирање повеза. Из записа при дну последњег листа види се да је текст писао Мухамед Хазим Садишах у понедељак месеца зулкаде 948 х. год. (1542).

Текст је уоквирен 1 см широком траком плаве, зелене и ружичасте подлоге преко које је златом сликана лозица. Читав део с текстом подељен

I група



Сл. 1. — Збирка од 40 Хадиса, 948 х. год. (1542) — фот. Денић.
 Fig. 1. — Collection of 40 Hadis 948 h. y. (1542), — phot Denić.

је у хоризонталне зоне, такође уоквирене златном лозицом. У појединим пољима, у угловима или са стране, у троуглим или правоугаоним пољима, темпером и златом, сликан је стилизовани биљни орнаменат на ултрамарин или златној подлози. Боје: светлозелена жута, црвена, бела и плава (сл. 1).

Повез од светло смеђе коже, једноставно украшен златним цртама и геометриским орнаментом у средини обеју корица и на каоку.

2. Куран, 1133 х. год. (1720—21), инв. бр. 778, 383 листа, 12 × 21 см.

Текст писан црним и црвеним словима с великим златним тачкама, у једној колоно уоквиреној златном траком 2 мм и споља једном танком црвеном линијом. Хартија жута, пунија, глатка. Текст преписао Мухамед ал-Нијази б. Мустафа 1133 х. год (1720—21). На последњем листу запис по коме је Куран завештао неки Вакиф из Косовске Митровице 1248 х. год. (1832—33).

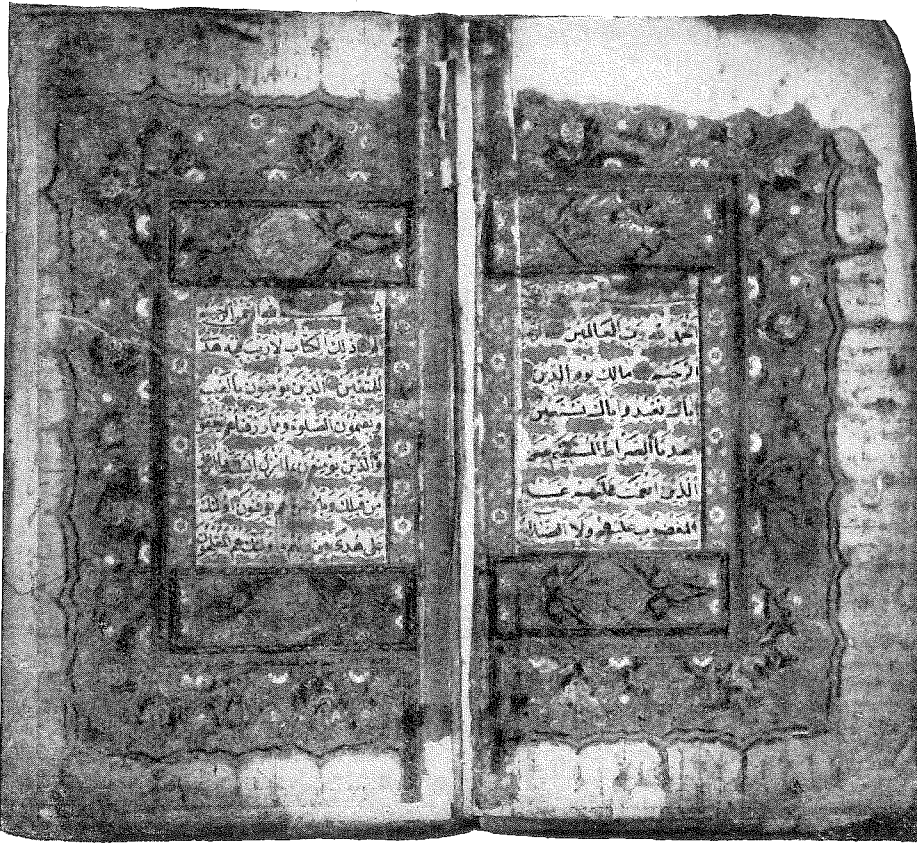
Текст је богато украшен стилизованом биљном орнаментиком по угледу на раније египатске и персиске Куране. Лист 16 и 2а сликани преко целе стране с врло мало текста у средини. Биљна орнаментика на златној

подлози компонована на исти начин као на Курану из XIV века у библиотеци *Khediviale* у Каиру⁴²⁾ и Курану библиотеке у Цариграду.⁴³⁾

Боје: плава, бела, ружичаста, окер, жута, црвена и светлољубичаста. На осталим странама уске заставе с орнаментима истога типа као и на насловној страни у угловима и текстом на златној подлози у средини. Розете на маргинама рађене су у великом броју варијаната и с много инвенције. (сл. 2).

Повез од браон коже, једноставне, с утиснутим украсом у средини обеју корица и на капку.

3. Две левхе, 1268 х. год. (1851—52), инв. бр. 595 и 596, 27,5 × 20,5 см.



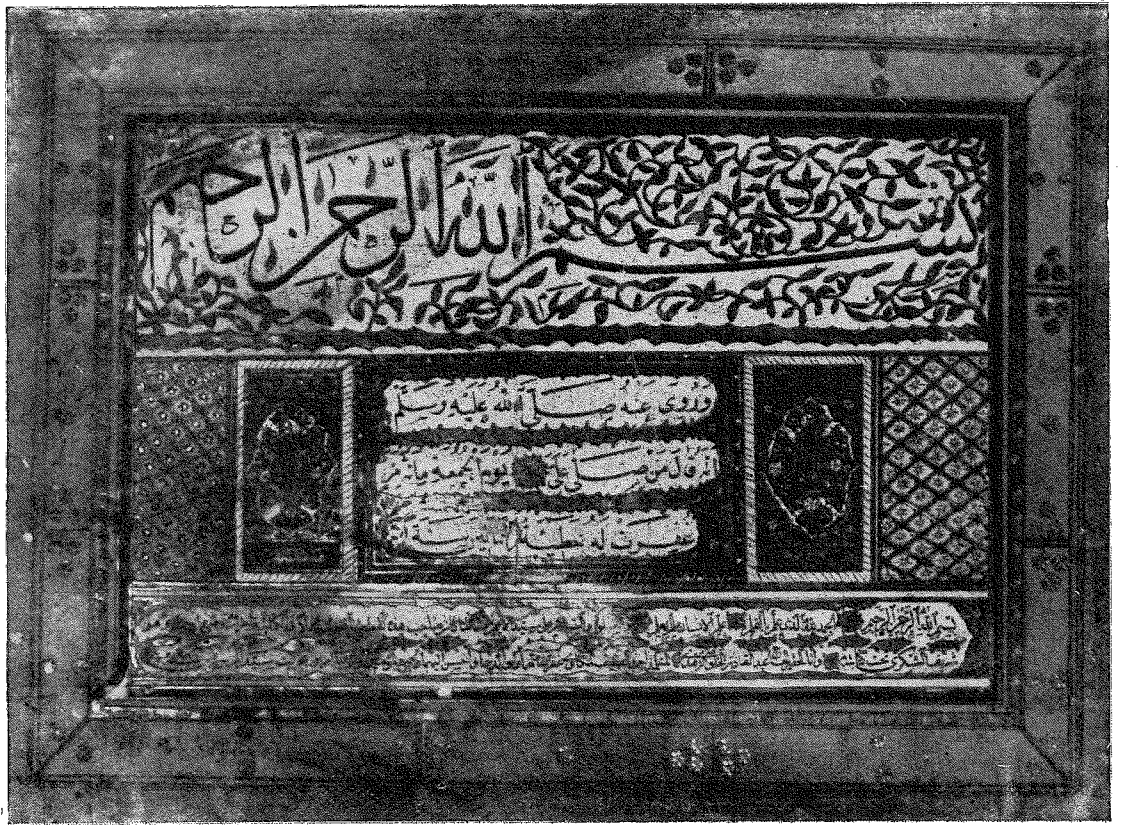
Сл. 2. — Куран, 1133 х. год. (1720—21) — фот. Денић.

Fig. 2. — Kuran, 1133 h. y. (1720—21) —phot. Denić.

Писано лепим свечаним писмом, црним мастилом на белој подлози. Обе левхе радио исти мајстор. При дну обеју запис сличне садржине: Калиграфу Шериф ас-Шукри потврђује се да може радити левхе и потписивати се на својим калиграфским радовима. Једну потписује хаџи Абдул-

⁴²⁾ G. Migeon, op. cit., 7 сл. 7.

⁴³⁾ ibid 9, сл. 9.



Сл. 3. — Левха, 1268 х. (1851—52) — фот. Денић.
 Fig. 3. — Levha, 1268 h. y. (1851—52) — phot. Denić.

кадир ал-Хулуси аз-Зухди, ученик Ахмед ал-Афиза из Меке, 27 шабана 1268 х. год (1851—52). На другој истој препоруку даје Хатибзаде ал-Хаџи Осман ал-Хулуси, ученик Ибрахим Едхема Никдевија, ученика Абдул Шукрије, 1268 х. год. (1851—52).

Сликано и писано на белој хартији кашираној на картон и уметнуто у оквир од светлозеленог картона. Читав сликани и писани део подељен је у хоризонталне појасеве украшене стилизованим биљним орнаментима и у картону утиснутим таласастим линијама и звездама. Сликано је темпераом која је делимично испуцала. Боје: плава, зелена, бела, окер, црна и злато. (сл. 3).

4. Куран, 1248 х. год. (1832—33), инв. бр. 597, 306 листова, 11 × 17 см.

Писано ситним словима, црним и црвеним мастилом, у једној колони у уобичајеном оквиру. Хартија жута, танка и глатка. Водени знак, *CHECCHI GIOVAN* (сл. 4), видљив на више листова, није регистрован ни у једној приступачној публикацији.

Куран преписао Осман ан-Назифи, ученик Дирдикчизаде-а 1248 х. год. (1832—33), према запису на последњој страни.

Сликани украс само на првој страни — примитивни биљни орнамент на златној подлози која се скоро потпуно отрла. Боје: бела, окер, плава, љу-

СНЕСНИ

Сл. 4. — Куран, 1248 х. год.
(1832—33) — водени знак.
Fig. 4. — Kuran, 1248 h. y.
(1832—33) — water mark.

бичаста, црна. Розете на маргинама једнолочне и у њима нису обележене ознаке молитава, но су ове означене са стране оловком (сл. 5).

Повез од затвореносмеђе коже са жутим кожним апликацијама у средини и на угловима.

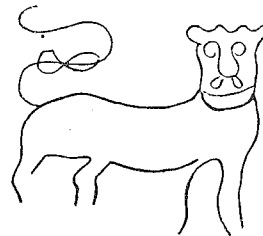
5. Куран, 1245 х. год. (1829—30), инв. бр. 780, 297 листова, 17,5×11,3 см.

Текст писан ситним црним и црвеним словима с великим златним тачкама у једној колони у уобичајеном оквиру. Куран преписао Ахмед-ал-

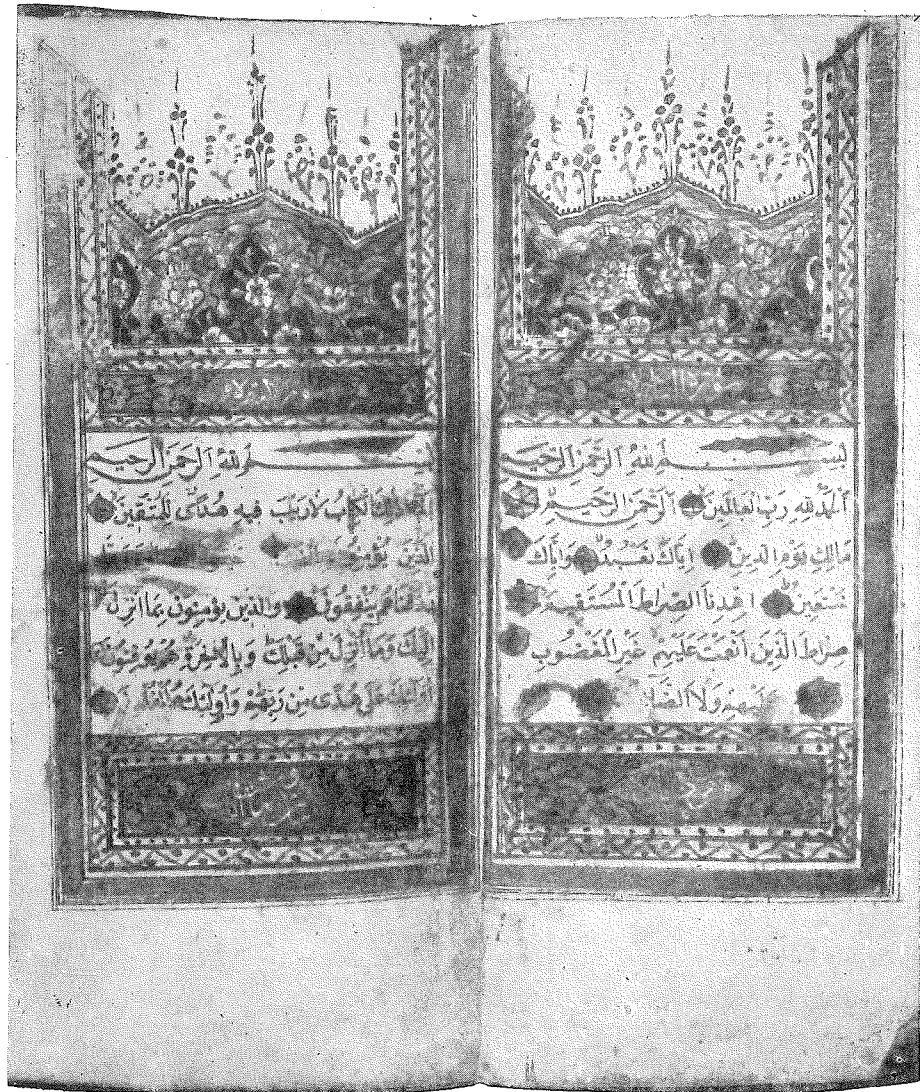


Fig. 5. — Kuran, 1248 h. y. (1832-33)
— phot. Denić.

Сл. 5. — Куран, 1248 х. год. (1832—33) — фот. Денић.



Сл. 6. — Куран, 1245 х. год.
(1829—30) — водени знак.
Fig. 6. — Kuran, 1245 h. y.
(1829—30) — water mark.



Сл. 7. — Куран, 1245 х. год. (1829—30) — фот. Денић.
 Fig. 7. — Quran, 1245 h. y. (1829—30) — phot. Denić.

Хулуси, ученик Пир ан-Назифи из Трапезунта, у Муфтијиној џамији 1245 х. год. (1829—30). Хартија бела, водени знак лава (сл. 6), видљив на неколико листова.

Две почетне стране украшене сликаним биљним и геометриским орнаментима на златној подлози. Боје: плава, ружичаста, окер, бела, љубичаста и светло плава. Цртеж доста непрецизан и примитиван. Рађено аква-релом. На маргинама за Куран уобичајене розете стилизоване и типизиране (сл. 7).

Повез од смеђе коже с апликацијама од тање, позлаћене, пресоване коже налепљене у угловима и у средини.

6. Енам, 1185 х. год. (1771—2), инв. бр. 584, 117 листова, два недостају, а из 3 и 4 недостаје део с текстом.

Писано је у једној колони у оквиру, ситним словима, црним и црвеним мастилом, с великим златним тачкама с којих отрло злато и остала само зелена подлога. Хартија бела, средње дебљине, глатка. Водених знакова нема. Према запису, дело је преписао шејх Мустафа б. Али ал-Ватцинави 25 шевала 1185 х. год. (1771—2) у петак на ноћ.

Сликани украс се састоји од заставице на стр. 66^b којом почиње текст о особинама и изгледу Муахмедову. Писан је сребрним словима на пурпурној подлози и захвата 9 страница — од 66^b—71^a. Осим овога има још неколико уских заставица.

Посебну пажњу заслужује претстава Меке из птичје перспективе на листу 71^b и три ентеријера џамија на листовима 72^a и б и 73^a. Сликано је биљним бојама, мутним колоритом и примитивно. Боје: окер, тамноплава, зелена, бела, љубичаста, пурпурна. (сл. 8).

II група



Сл. 8. — Енам, 1185 х. год. (1771—2) — фот. Денић.
Fig. 8. — Enam, 1185 h. y. (1771—2) — phot. Denić.

Повез такође из XVIII века, од тамносмеђе коже, с нешто светлијим апликацијама у средини и у угловима.

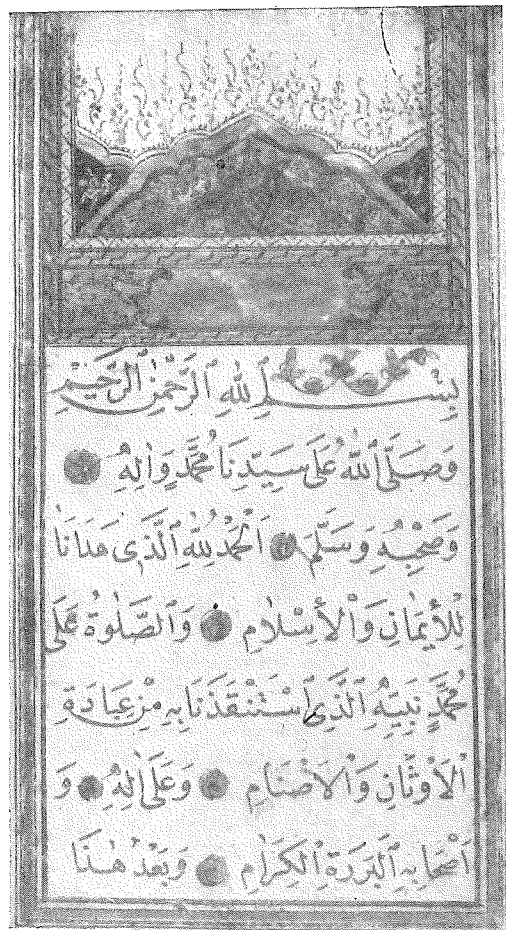
7. Делаил ал-Хајрат, збирка молитава, XVIII век, инв. бр. 777, 124 листа, 11 × 16 см

Писано крупним црним словима у једној колони уоквиреној златном траком и трима танким цртама, с великим златним тачкама и акцентима у облику листова и цветова. Хартија жута и глатка. Водени знак лава и



Сл. 9. — Delail al-Hajrat, XVIII век, водени знак.

Fig. 9. — Delail al-Hajrat, XVIII century, water mark

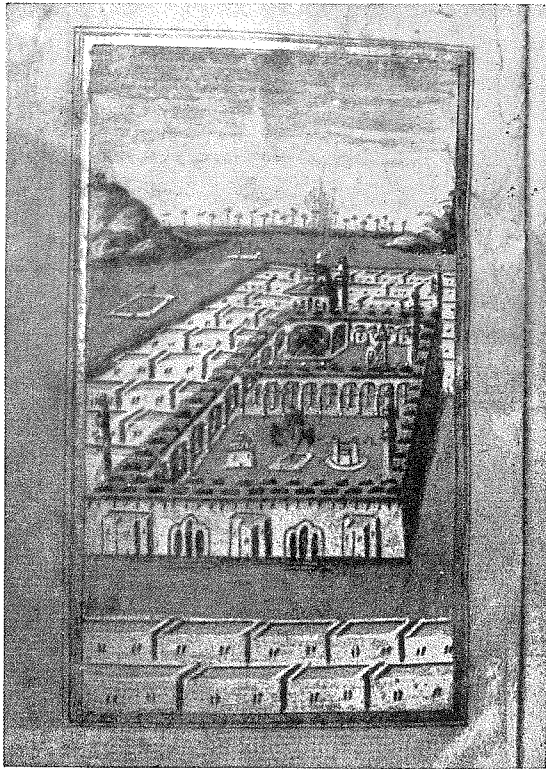


Сл. 10. — Delail al-Hajrat, XVIII век — фот. Денић.

Fig. 10. — Delail al-Hajrat, XVIII century, phot. Denić.

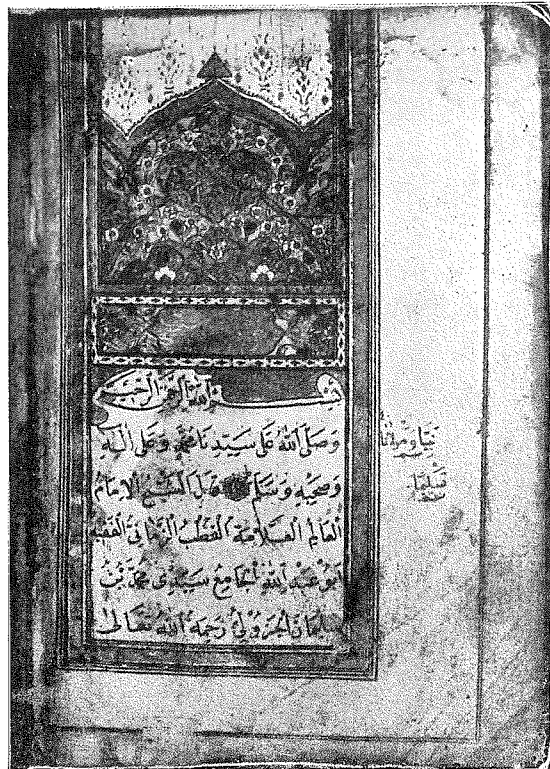
крене (сл. 9) није регистрован ни у једном приступачном приручнику. Тип сличних лавова припада хартији коју производи фабрика Томас Кумар, 1734—1793 год. у Ајдовшчини.⁴⁴⁾ На последњој страни запис који говори да је књига била власништво пок. Али-ефендије Гази Мустафаде.

⁴⁴⁾ V. Thiel, Görz und Fime, Zentral blatt für die Papierindustrie 1931, св. 15—19. За овај податак захваљујем госпођи Вери Хофман из Зареба



Сл. 11. — Delail al-Hajrat, XVIII век —
фот. Денић.

Fig. 11. — Delail al-Hajrat, XVIII
century, phot. Denić.



Сл. 12. — Delail al-Hajrat,
XVIII век — фот. Денић.

Fig. 12. — Delail al-Hajrat, XVIII
century, phot. Denić.

Сликани украс се састоји од две мање заставе украшене биљним и геометриским орнаментима сликаним темпером на златној подлози (сл. 10). Боје: плава, окер, љубичаста, црна, зелена. Осим овога, преко једне целе стране слика Медине из птичје перспективе рађена темпером у нежним пастелним тоновима, с лепим осећањем перспективе (сл. 11). Боје: жута, зелена, смеђа, бела, плава, љубичаста, окер, сива, тамноплава.

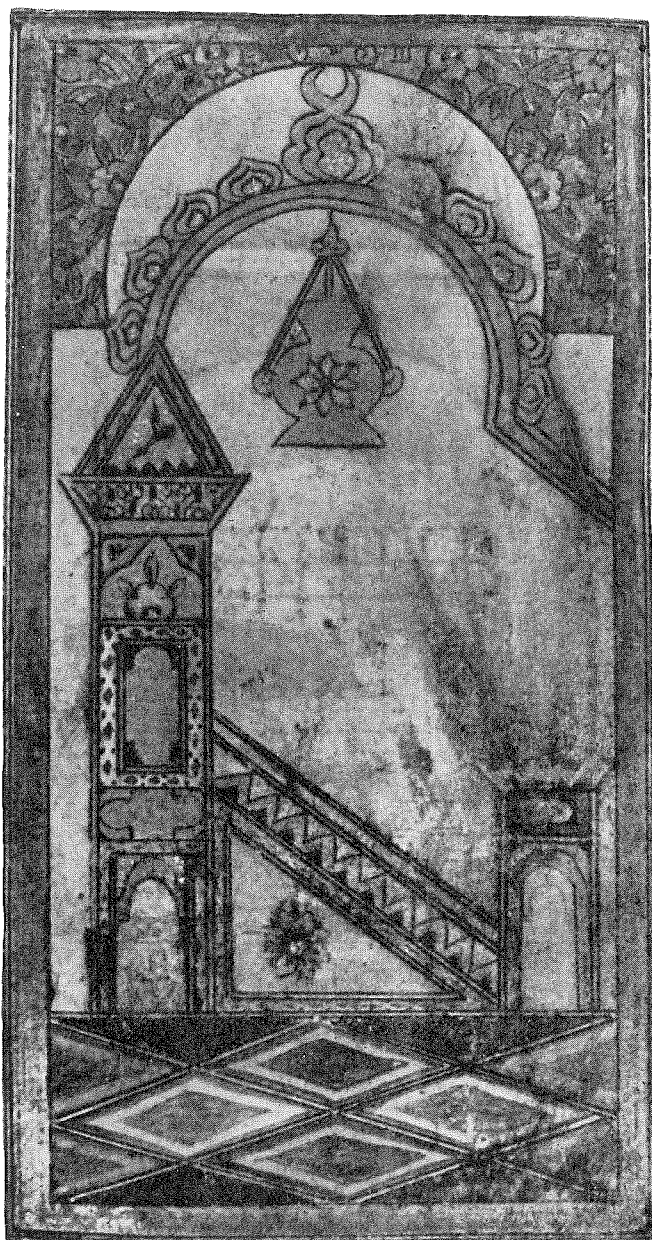
Повез је из истог времена, од грубе смеђе коже, украшен примитивним орнаментима — низом спирала и звездицама.

8. Делаил ал-Хајрат, збирка молитава, XVIII век, инв. бр. 586, 121 лист, $10 \times 14,8$ см.

Писано ситним црним и црвеним словима у једној колони и у уобичајеном оквиру с великим златним тачкама. Широка маргина је такође уоквирена уском златном траком. На маргинама је велики број записа.

Хартија жута и глатка, средње дебљине. Водених знакова нема. На последњем листу је запис по коме је неки Сулејман издао диплому за читање овога дела Мухамед Рециду б. Осману који је ово дело пред њим читао 1177 х. год. (1763).

На насловној страни заглавље је украшено биљном орнаментиком сликаном темпером на златној подлози на којој су врхом од игле прављени отвори. (сл. 12). Текст на неколико места пресецају уске заставе украшене



Сл. 13. — Delail al-Hajrat, XVIII век — фот. Денић.
Fig. 13. — Delail al-Hajrat, XVIII century, phot. Denić.

истим орнаментом као на заглављу — текстом укомпонованим у мали кар-туш писан црвеним на златној подлози. На двама странама сликан енте-ријер цамија темпером и златом сасвим површински, без икакве перспе-ктиве (сл. 13).

Повез од затвореносмеђе коже с траговима позлате.

Београд 28 децембар 1954 год.

ZAGORKA JANC

S U M M A R Y

**Turkish Illuminated Manuscripts in the
Museum of Applied Arts in Belgrade.**

After the arrival of the Turks in the Yugoslav territories of the Balkans, a series of new handicrafts were developed, which were bound to their requirements. Amongst those a very important position is occupied by the transcription and illumination of Islam schurch and secular books. This handicraft was exercised by transcribers and calligraphers, men of letters and the clergy. They were working in their shops in the market, where, besides books, they wrote petitions, complaints, account-books etc. Some of them worked also at their homes. In Bosnia, this handncraft was developed within the craft organization. Among the better known craftsmen may be quoted: Ibrahim, Imam of the Careva Mosque in Sarajevo, Hafiz Kalajdjić from Sarajevo, Ahmed Hasan from Nevesinje, Osman Jusuf from Fojnica etc.

The painted ornaments in the books made in the Yugoslav territory represent a provincial variety of the Islamic art, although on many specimens a very high artistic quality had been reached.

The diversity of the contents of those books indicates a very high cultural interest of the immigrated Turks and of the native Musulman inhabitants. The great libraries which were left as a legacy to the various mosques and Turkish schools »medressas«, as well as those in private possession, are a proof of it. The oldest libraries were the Ishabeg library, which was in possession of 23 books and was left as a legacy in 1445 to the Aladji Mosque in Skoplje and the Isabeg library left as a legacy to its foundation — the Turkish school »Medressa« and to the reception house in Skoplje in 1469 (about 280 books). The library next to the Careva Mosque in Sarajevo had 180 precious manuscripts. Amongst the private libraries should be mentioned: the Teskerdjić library in Travnik, the Redjep-pasha library in Zalom Palanka etc.

The Museum of Applied Arts has 65 manuscripts written in Turkish, Arabian and Persian, of which only 12 specimens have painted ornaments.

Корице А. Андрејевић

Штампа Београдски графички завод Београд — Булевар Вој. Мишића 17