



Janoš Geci

O RUŽAMA S KRAJA HRIŠĆANSKOG SREDNJEG VEKA

Ruža kao mera

Širenjem simbola ruže, postala je opšta pojava da se pomoću nje izraze suprotnosti i spojevi koji su ranije smatrani suprotnim ili nespojivim. Za njihovo prikazivanje postaju pogodni svi kružni odnosno drugi oblici koji u sebi nose smisao cikličnosti. Okrugli prozori crkava u istorijatu simbola činili su se primarnim, kao i simbolične šare organizovane oko krunice, a vremenom su se pojavili i brojni sporedni pravci.

Gijom de Mašo (*Guillaume de Machaut*, 1300-1377) oslanjao se na cikličnost. Ovaj kanonik, majstor ronda, znao je tu većitu vrtnju i beskrajnost sveta da izrazi i samom formom pesme. On usmerava pažnju na krug, okrugle prozore, prozore sa ružama, glorijsku venac, krunu, lavirint i kuglu:

*Belilom ljiljana, crvenilom ruže,
rubinom istoka u očima tvojim, koje gore*

*učinila si me slugom, robom
otkad belilom ljiljana, crvenilom ruže,*

*srce moje neprestano muči lepota tvoja
time, kad ćeš već postati moja,
belilom ljiljana, crvenilom ruže,
rubinom istoka u očima tvojim, koje gore.¹*

Venac kružnog oblika, kao i slično građena ruža krunice, videli smo, povezani su i sa starovekovnim paganskim, odnosno savremenim religijama. Njihova hristijanizacija odvijala se u različita vremena, ali u periodu sholastike, između venca i krunice ruža je stvorila ne samo tradicionalan spoj, već i vezu s potpuno novim značenjem. Istovremeno, s ovim procesom crkvena arhitektura je putem rozete ponudila novo tumačenje ruže, koje je manje vezano za samu simboliku nego što je to slučaj s vencem i krunicom. Naročito je u početku upadljiva sličnost: sve su kružnog oblika.

Ne možemo smetnuti s uma da su sadržaj i prikazivanje zatvorenog vrta (*hortus conclusus*) nastali na prostorima Francuske nedugo pošto je otpočelo oblikovanje rozeta, a to je preuzeto i u talasu građenja katedrala u Engleskoj, Nemačkoj i u Italiji. Zidovi *hortus conclu-*

¹ Mašo, G.: *Kružići*.

sus-a su takođe kružnog oblika, u njihovoj sredini nalazi se voljena Bogorodica, okružena atributima koji pomažu u tumačenju njenih osobina, a među njima i cvetovima koji se povezuju sa Hristom. Okrugle bašte su ponegde prikazane veoma pojednostavljeno, i to u onom delu likovne umetnosti koji se nije stavio u službu monumentalnosti. U tim delima ruže predstavljene u obliku krugova – za razliku od drugih simbola – nerazdvojive su od Marije. Dakle, *hortus conclusus* posmatraču šalje poruke o ljubavi Crkve na isti način kako to čine rozete, u čijim se središtu pojavljuje lik Marije ili Hrista.

Rozeta je arhitektonsko izražavanje i usavršavanje jednog simbola.

Sličan postupak se primećuje i u prikazivanju Marije u gotskom slikarstvu, kada dolazi do fluidizacije Marijine ruže. Da bismo shvatili ovaj proces, nije neophodan potpun pregled reprezentativne crkvene likovne umetnosti – slikarstva i vajarstva. Čak i u okviru slikarske škole braće Huberta i Jana van Ajka (*Hubert, Jan van Eyck*) dâ se primetiti: ruža, Raj, biljke vrta i *hortus conclusus*-a istovremeno su objekti za slikanje i ornamentalni ukrasi. U priviđenju Seuza (*Seuso*), na zelenom plaštu kanonika videle su se ruže alegorijskog značenja, a to značenje odreda objašnjavaju svi izvori.

Ruža bašte, zastor iza trona Marije, tepih pred nogama Device i šare Marijine odeće samo podsećaju na vrt, dakle na duhovne osobine najvažnije žene, a ruža je dobila arhitektonsku, ali i ukrasnu funkciju. Verska, slikarska, metaforička/alegorijska funkcija prozora, odeće, zastora polako je ponovo ponudila ružu za svetovnu upotrebu. A time je u slikarstvu, pa i u prikazanim životnim situacijama, praktično započet proces desakralizacije. Proces naturalizacije takođe ima Janusovo lice: prvo je doveo do botanički vernog oslikavanja biljaka, a kasnije, ako i nije podržavao, nije ni zabranjivao korišćenje botaničkih bića kao svakodnevnih simbola.

A promenjeno prizivanje pokrenuo je proces profanacije sadržaja simbola. Desakralizacija i profanacija, čini se, nisu dva elementa jednog procesa, već su dva posebna čina. Desakralizaciji je doprinelo potiskivanje simbola ruže u drugi plan, kao i mogućnost njene ornamentalističke uloge. A profanaciji je doprinelo sledeće: postojali su paralelni, različiti pogledi na ružu, a slikar i posmatrač bio je primoran da dâ prednost jednom od njih: i to onom koji je bio u najočiglednijoj vezi sa glavnom temom slike, sa prikazanom situacijom. Naglo je opalo isključivo religiozno korišćenje onih ružinih obeležja, koja nisu bila u službi glavnog značenja slike.

U XIII i XIV veku, ako posmatramo samu arhitekturu crkve, vidimo da su u periodu gotike ruže smeštene u prostoru priprata, ili u narteks, ili u predbaštu atrija, koji su predstavljali prostor Raja. Ova struktura je bila prisutna i u romanici, a bila je određena i smisaono: ako se vrtlarski može rešiti, među biljkama mora da se nalazi i ruža. Vernika, koji stoji u vrtu ispred priprata, na zapadnoj fasadi gotske katedrale – to je zid preko puta svetilišta – očekuje upravo rozeta. U sredini rozete ponekad se nalazi Marija sa Isusom. (npr. katedrala Notr-Dam u Šartru iz XI veka, u ovom slučaju na zidu severne poprečne lađe).

Na katedralama, ako su njihovi graditelji sledili puritanske principe, rozete staklenih prozora, a ako ne one, onda rezbarije, salivi, freske imale su očigledna, ali i skrivena obeležja ruže. Odnosno, sama građevina istovremeno je na više načina prizivala attribute Marije i njenog sina. Mnogo raskošnije su to činile slike: ponegde samo na zapadnom zidu crkve, ponegde na drugim zidovima nalazile su se rozete. Na slikama je to rešeno na razne nači-

ne: ispred crkve smešten je barem jedan žbun ruže, ruža puzavica se pojavljuje u otvoru zgrade, na drugima cvet u posudi nalazi se ispred Marije, venac ruže na likovima, struk ruže u ruci, ornamentacija odeće, predmeta i zgrade, odnosno odabrani zbir ovih obeležja po volji umetnika. U kasnoj gotici, kao i u paralelno prisutnoj ranoj renesansi, nastale su slike na kojima zgradu crkve zamenjuje ružičnjak, a među crvenim ružama, koje čine površinu nalik zidu, pojavljuje se poneka bela ruža, koje kao da stvaraju svetlosne otvore.

Iako prikazivanje Marije u ružičnoj leji, koje potiče od *hortus conclusus*-a, nastaje kasnije od rozeta kasne romantike i gotske gradnje katedrala, njihovo značenje je srodno. Marija je simbol Crkve, kao što su to i same crkve; ona vernicima pruža zaštitu i mogućnost Prikazanja i slavljenja. Zamena crkve sa ružičnjakom, ružinom lejom postala je nova forma prikazivanja Madone. To se može shvatiti i kao korak naturalizacije, što nije bilo strano ni teolozima tomističke sholastike, koji su u oblicima prirode nalazili Boga. S druge strane, i narodna religioznost je to opravdavala: na to upućuju legende o ružama, u kojima je grm ruže označio mesto gradnje buduće crkve, odnosno prikazao je posebne vrednosti i razlog dedikacije crkve (npr. grm ruže u Hildeshajmu, porcijunkuli, itd).

Gotska rozeta, koja je nastala od romaničkih prozora sa lukovima odnosno *oculus*-a zapadnog zida jeste rezultat duhovnog poistovećivanja i udaljavanja od tradicija simbolizma ruže i stvaranja novog simbola.

Rozeta

Kako rondo i krunica, tako i rozeta, koja potiče od kruga, mogu da se tumače unutar opsega značenja večitog kruženja, ali s njima je u dubokom srodstvu i stilizovana ruža, pa i točak i venac. Svojim kružnim oblikom, koji se savijajući vraća na početak, oni su u stanju da izraze promenu, preporod, ali i ponavljanje, odnosno istrajnost i stalnost. Kružni oblik, otkad su Grci u njemu prepoznali večiti povratak, a tumačili ga izrazom beskrajnosti, jedinstveni je znak povratka, duhovnog jedinstva: i njemu slične stvari – Sunce, Mesec, točak, obruč, cveće sa bezbroj latica tanjirastog oblika, pa čak i putanje nebeskih tela, organske slike sveta ili ruže vetrova – poprimale su sličan smisao. Kretanje tačke po kružnoj liniji, iako je neprekidno, pa čak i beskonačno, ipak je stalno, a to nas upućuje na uređenost i nepromenljivost. Ovo beskrajno, neprekidno kretanje, koje je stalno, kao što je stalan i potpun mir, predstavlja plodno tlo za stvaranje simbola: istovremeno označava centar i periferiju, trajanje u vremenu, ali i večnost. A u centru mistike upravo je čežnja za večitom ljubavlju i cilj joj je prodiranje u tu ljubav. *U centru ljubavi je ljubav, što je krajnji cilj zaljubljenog i Ljubavi, i njihova je radost*² – tvrdio je Rajmundus Lulus, misionar iz XIII-XIV veka sa Majorke, a o tome nisu razmišljali na drugačiji način ni dominikanski mističari iz Nemačke.

Prvobitna uloga prozora u propuštanju svetlosti postavlja pitanje određivanja svetlosti, njenog širenja i mesta nastanka, izvora svetlosti, Božjeg smisla. Prema srednjovekovnom shvatanju svetlo je jedan od pojavnih oblika Boga: na šarolikim prozorima u vidu slika pojavljuju se reči Gospodnje (ali putem takvih slika, koje su – pošto kroz njih prolazi svetlo – u stanju prizivati bez(s)ličnost). Kao rezultat hijerarhijske organizacije prostora u

² Rajmundus Lulus (*Raimundus Lullus*): *Arbre de filosofia d'amor*. A cura de Gret Schib. 87.

crkvama, na gornjim staklenim prozorima vide se glavni sveci, koji su bliži Bogu, a niže, na izduženim prozorima ređaju se scene iz Novog i Starog zaveta.

Okrugli otvori (*oculi*) romaničkih crkava proširivani su u rote, a veći otvori su izdašnije propuštali svetlost. Prozori su građevinu učinili svetlijom, iz čije se unutrašnjosti, pogledom uvis, u određenom redosledu mogu videti rečenice Očitovanja. A prozori svojim kružnim oblikom naglašavaju i posebnu vrednost sadržaja, koji se mogu smestiti u njih.

Reč *rota* je naziv okruglih prozora na katedralama: a znači – točak. Staklom zatvoreni otvor, koji je podeljen žbicama, u Italiji je nazvan „*rosone*”. Tumačenje otvora u vidu točka (pa čak i sa obojenim staklima) opstalo je na mnogim građevinama (fasada katedrale u Orvijeku, Lorenzo Majtani, oko 1310; Amijen, katedrala Notr-Dam, 1220-1288; Bove, katedrala Sv. Petra, 1220-1272), ali je još veći broj onih koji su funkcionisali kao rozete, sa slikama koje su u sebi sadržale celokupnu teologiju hrišćanske kosmologije.

Značenje rote se polako utopilo u rozetu, odnosno u ružu, koja ima kulturološku, odnosno istorijsku pozadinu. Bogato značenje nepokretnog centra točka i oboda, prema kojem se protežu žbice preuzela je ruža i ponudila je raniju originalnost (venac, trn) tako stvorenom novom obliku. U njihovoj sredini nalazio se ili Hrist pantokrator, ili Marija na tronu „*rosa mystica*”, koja je stavljena u prvi plan kao rezultat naleta Marijinog kulta, a oko njih na pločama – koje su brižljivo uređene prema laticama – nalazile su se alegorije narative prema izboru naručilaca gradnje crkve. Okvir sličan laticama, koji se mogao sastojati čak i iz više krugova, sa nekom scenom na svakom krugu latica znao je imati obod sličan vencu ili vencu od trna. Na severnoj rozeti katedrale u Šartru (oko 1230), središnja ruža nam nagoveštava da su u značenju cveta povezali Stvoritelja, svetlost duha, Sunca, Hrista i Marije.

Rozeta je kao skup simbola uvedena nizom tehničkih inovacija, što kulminira uobličavanjem u simbolično jedinstvo. Način gradnje, koji je nadmašio romaniku, zastakljeni prozori na otvaranje na rasterećenim zidovima, pronalaženje novog kolorita u farbanju stakla, bela boja, koja je dostizala do staklenog tela i raznobojno svetlo, koje je prolazilo kroz staklo – sve to je rezultiralo time, što su Hildegard fon Bingen (*Hildegard von Bingen*) ili Seuza mogli da vide samo u priviđenjima, a čitalac Denteove *Božanstvene komedije* na osnovu opisa može da zamisli najviše sfere Raja.

Opus francigenum, koji je rođen u XII veku, preuzeo je principe izrade staklenih prozora od romanike, a ona se koristila rimskim uzorom. Ovaj vid ukrašavanja građevina nije isključivao ni izradu freski, iako su jedno vreme priče na staklenim prozorima više odgovarale ispravnom redosledu čitanja Biblije, i uglavnom su bile pripovedači istih događaja, čak i kada su raspolagali drugačijim obrazloženjima. Snaga svetlosti radi postizanja efekta mističnih priviđenja stvarno se mogla primenjivati jedino kod zastakljenih prozora.

Hinkmar (*Hincmar*) je već u XI veku izveštavao o tome da su za ukrašavanje ranije izgrađene katedrale u Remsu ugrađeni stakleni prozori. Prozor sa drvenim okvirom, koji je sastavljen od raznobojnog stakla, i koji je pronađen zazidan u crkvi u Šato Landonu, datira iz X veka. Stakleni prozori u boji potiču iz doba romanike, a to su zapravo jednoboje mozaičke slike od komada stakla, a te mozaike su već u X veku ugrađivali u olovne okvire. Za vreme gotike ovladali su tehnikom bojenja ploča, koje su služile za izradu mozaika. U XII i XIII veku vladala je prava groznica u gradnji katedrala i crkava, a u to vreme stvoren je jedinstven stil u kojem prozori sa obojenim staklima imaju istaknutu ulogu, a posebno su značajni prozori kružnog oblika.

Vernike koji su ulazili u crkvu dočekivala je rozeta raščlanjena kamenim čipkama, odujući im rezultate vere. Ako se pogleda unazad od oltara, videće se isto to obasjano svetlošću. Ožarenost gotskih crkava opat Suger (1085-1151) rešio je probijanjem otvora na masivnim zidovima: sjaj unutrašnjosti crkve i bojeno staklo sa raznim likovima ponudili su sholastičko značenje svetla. Svetlo je simbol Boga, koje prodiere i kroz likove njegovih svetaca. Bojeno staklo je simbol dragog kamenja. Marija ili ruže rozeta imale su posredničku ulogu u prenošenju Božjeg duha označenog svetlošću – čak i time, što se može videti na zapadnoj (ili istočnoj) fasadi, na zidovima koji razdvajaju zemaljski i duhovni svet. *Lux nova*, koja obasjava crkve, u službi je prosvećenja vernika.

Neoplatonskog i fiziološkog, odnosno filozofskog i estetskog tumačenja svetla, prihvatio se i Robert Grosetest (*Robert Grosseteste*, 1175-1253): svetlo oponaša oblik (Boga), i obasjava sve njegovom sličnošću. Iz duše treba iskopati pravi sadržaj stvorenja, a iz njegovog značenja moguće je doći do svojstvenosti Stvoritelja. Metafizika svetlosti je u stanju da izrazi onu dinamiku koja je bila i te kako potrebna graditeljima gotičkih katedrala. Kancelar Univerziteta u Oksfordu je tvrdio da je svetlost lepa i pre nego što se pretvori u ljudski lik, a po njemu lepota tela dolazi do izražaja samo u toj meri, sa koliko svetlosti raspolaže.

Ervin Panofski (*Erwin Panofsky*) je analizirao uticaj sholastičkog razmišljanja na gotičku arhitekturu. Celina i delovi crkava, kao građevina izražavali su onu teologiju koja se sumirala u nauci i stvorili su savršen prostor za njihov ritualni, mistični i ezoterični simbolizam.

U katedrali se na apsolutan način može doživeti *summum pulchrum*, najuzvišenija lepota. Prozori istočne apside, koja u sebi sadrži oltar, bogati su scenama rajskog Jerusalima – a iznad zapadnog ulaza, u rozeti kružnog oblika, vernike čeka glavni lik, najčešće Marija. Katedrala Svetog Stefana u Sansu, koja je građena od 1140. godine, još je romaničkog stila, ali njeno preuređenje je izvršeno prema gotičkim principima: njen okrugli prozor ima pet rozeta, u čijoj se sredini nalazi druga rozeta sa kamenom čipkom, u čijoj sredini je portret božanstvenog lica; u istočnom prozoru katedrale u Lanu, koja je građena od 1165. do 1205. godine u prelaznom stilu (XIII vek), sedi Marija sa Hristom u naručju, a u podignutoj ruci drži ružu. U sceni *Blagovesti*, koja je izrađena oko 1220-30. godine, iznad ulaza i ispred okruglog prozora pariskog Notr-Dama stoji Marija, u desnoj ruci ima žezlo s cvećem, a u levoj ruci drži svoje dete. Na kapijama se uvek nalazi prikaz Marije, a zapadna rozeta koja, ako se ne nalazi uvek iza, barem je malo više, predstavlja produbljeniju apstrakciju. A da okrugli prozor nema samo Marijin smisao, nego raspolaže i još nečim, to dokazuju nedostaci u prikazivanju Bogorodice.

S druge strane okrugli prozor ne samo što probija zapadnu fasadu, zid između ovozemaljskog i osvećenog prostora, već se u crkvi nalazi na još nekim mestima, najčešće iznad šiljastih, ponegde neobojenih, a ponekad i obojenih prozora.

U jednoj knjizi psalama iz XIII veka, koja je rađena za Luja IX, na minijaturi se vidi gotška crkva sa tornjevima, prozorima sa kamenim čipkama i dve rozete.³

Okrugli prozor zapadne fasade je ogroman putokaz, koji svojim imenom, strukturom i naracijom slike odmah nagoveštava verniku koji se približava građevini, onaj put koji

³ Lajta, E. (1973): 1. tabla

mora da pređe i mistiku koja ga očekuje unutra. Himne, koje počinju s *Ave maris stella* pa do *Ave, mundi Domina*⁴ i u prenosnom i u bukvalnom smislu jesu pesme hrišćanskih brodarka, koji nagoveštavaju da se telo Marije može poistovetiti s brodom, na kojem je Isus putovao. Ujedno ona olakšava kretanje po ispravnom putu zemaljskog lavirinta, kako je to rešeno na podu katedrale u Šartru – lavirint dugačak 200 metara, u sredini sa ružom od 6 latica – omogućava lakšu orijentaciju. To bi mogla da bude i ruža vetrova, pošto je u to vreme došlo do spajanja kompasa brodarka i srca rozete, gde su se javljali likovi Hrista ili Marije. A upravo su oni ti koji pomažu u orijentaciji.

Srednjovekovna ruža je, dakle – bez obzira da li se javljala na kruni ili slici verskog sadržaja, u zgradama Crkve ili na odeći krstaških vitezova – sadržavala putokaz: pokazivala je mogućnost približavanja svetu Hrista putem Marije. Ruža je ujedno i očigledno sredstvo-lik-oblik sveobuhvatne ljubavi. Predmet kontemplacije preko kojeg se može kročiti u svet vere.

Ali ruža nije pokazivala samo način i put mogućeg prelaska iz vremena ljudskog života u večnost. U njenom odsjaju zakoni večnosti obasjavali su ovozemaljski život.

Ruža vere u svetovnoj odori

Ruža je u svetu zapadnog hrišćanstva dobila nerazdvojnu crkvenu i svetovnu ulogu.

Na njenu istaknutu ulogu, značaj njene vrednosti kao verskog simbola ukazuje i to što je ruža postala simbol papinstva. Prema raznim izvorima, i onima izvan starešinstva pape mogla se dodeljivati zlatna ruža. Ovaj zlatni cvet, koji se u početku sastojao samo od cve-ta i stabljike, a kasnije je i oblicima lista podsećao na ružu u pravoj veličini, predstavljao je posebno odlikovanje, koje je papa dodeljivao istaknutim institucijama ili svetovnim osobama, koji su živeli primernim životom; uoči Uskrsa, posuta mirišljivim uljem, predavana je odlikovanom kao simbol posebnog blagoslova pape.

Ruža se pojavljivala na crkvenim i svetovnim ukrasima, izrađivana je od plemenitog kamena ili drveta, u intarzijama, kao zidni ukras, od gvožđa u kovanom ili savijenom obliku, ugravirana u ploče – ili kao živi cvet na mnogim slikama. Upravo se na osnovu umetničkih dela može saznati gde i na koji način su korišćene stilizovane ruže u građanskom životu. Na svom *Via dolorum*-u, majstor Franke (*Francke*) je zlatne ruže, kojima vrednuje Hrista, postavio na ram slike. Slično onome, kako se to vidi na *Pijeti* Retgena (*Röttgen*), koja se u XIII veku javlja kao samostalna verska skulptura: ukras, koji se nalazi na postolju – i to naravno u skladu sa Svetim Trojstvom – u vidu tri ruže. U oba slučaja cvetovi zauzimaju pomalo granično mesto: manje se mogu smatrati centralnim delom umetničkog dela, no ipak pripadaju njegovom značenju.

Donatelo (*Donatello*, 1377-1466) je na *Blagovesti* radio u periodu od 1433 do 1435, i na ukrašenoj pozadini se vide vrata sa zlatnom intarzijom, slična vratima tog perioda iz Toskane. Među elegantnim šarama bilo je mesta i za rozete.⁵ Ali mogu se videti i kao štuk, u staroj sakristiji San Lorenza u Firenci, ili kao deo šara u vidu stilizovanih biljaka,⁶ kojom je obuhvaćen reljef *Svetog Stefana i Svetog Lavrentija*, ili na slici Pjera dela Frančeske (*Piero*

⁴ Đakon Paulus, kao i Igo Strasburški – i ne samo oni – Mariju nazivaju „zvezdom mora.”

⁵ Sachs (Saks), H. (1992): 13-14. tabla.

⁶ *Ibid*, 18. tabla.

della Francesca, 1420/1422-1492) na unutrašnjem svodu i lukovima crkve u Milanu; *Marija s detetom, šest svetaca, četiri anđela i Federikom da Montefeltrom*, Brera (1472-1474). Ruže od štuka na svodu ovu zaveštajnu sliku svrstavaju u red dela sličnih slici *Marija u ružičnjaku*. Treba napomenuti da antička preteča (vezana za Veneru) ukrasa apside u vidu školjke kao i jaje (kao podsećanje na stvaranje, bezgrešno začće i četiri elementa univerzuma), koje visi iz školjke mogu da se smatraju specifičnošću ovog dela, a ovi simboli su i te kako pre-cenjeni u vreme renesanse.⁷

Na tkaninama u unutrašnjosti često nalazimo motive ruže i rozete. Na draperiji *Malterer* s početka XIV veka, koja prikazuje robove ljubavi, s pravom se nalazi ruža kao ukras na porubu. Suprotnost ove teme – njen teološki smisao je prikazivanje zemaljske ljubavi – jeste prikazivanje tajnog vrta s jednorogom, odnosno apoteoza čednosti. U kavalerskoj sceni ove draperije, koja je izrađena oko 1410. godine, visoki ružičnjak u preprostoru ima istu ulogu koju ima i ponuđeno srce na dlanu mladića.

U tkanini, koja je razapeta po tronu sa baldahinima na Van Ajkovoj slici *Madona na tronu*, vide se bele i crvene ruže u vazi. Slikar je Mariju prikazao u zatvorenom prostoru s građanskim karakteristikama, ali na slici se vidi sijaset Marijinih simbola, koji se nalaze i u *hortus conclusus*-u: na primer bogato ukrašen istočnjački ćilim i tkanina trona funkcionišu kao poljana puna cveća, ukrasi od mesinga su lavovi Solomona, providno prozorsko staklo i voda u staklenoj posudi predstavljaju simbol čednosti Bogorodice, a voda može imati značenje i bunara ali i izvora.⁸

U biljnim ilustracijama kodeksa takođe se masovno nalaze ruže i rozete. Ovi drugi – pet većih krugova oko kruga u centru – kako je to uobičajeno u heraldici, nisu u karakterističnim bojama ruža. Pored crvenih i belih cvetova više je plavih, zlatnih i zelenih oblika; u ovim prilikama, pored dekorativnog značenja, boja se javlja i kao moralna poruka. Ali bilo je stvarnog prikazivanja ruža.

Na kalendaru iz XV stoleća za mesec juli na marginalnoj dekoraciji između karanfila, bodljika, zvončića, jagoda, leptira, vilinih konjica i svakojakih životinja nalazi se i ruža stolistica sa pet raširenih cvetova na jednom jedinom struku.

U prehršćanskom vremenu ljudi su vino ispijali ispod ruže ili s vencem od ruža na glavi, ili pored ukrasa od ruža, koji je bio smešten kraj njih. To je ujedno bio i znak da ono o čemu se tamo razgovaralo valja zaboraviti. Ruža se našla i na vrhu ispovedaonice, podsećajući time na običaj da će ono što se čuje ispod nje ostati ispovedna tajna, prekriven pečatom šutnje, „*sub rosa*“. Hadrijan VI (1522-1523) je učinio obaveznim ispovedanje ispod ruže: na ispovedaonice su urezane ruže, upravo podsećajući na tajnost, no valja napomenuti da su ispovedaonice već i ranije ukrašavane mirišljivim ružama.⁹ Na svetovnim objektima primena ukrasa u obliku ruže na zidovima i svodovima proširila se upravo pod tim značenjem.

Poznato je da se ruža podjednako koristila i koristi za vreme verskih, ali i svetovnih praznika. Ružine laticе, cvetovima ukrašeni tepisi i baldahini, cvetne poljane na slikama za

⁷ Tátrai (Tatrai), V. (1980): 25. tabla.

⁸ Végh (Veg), J. (1983): 22. tabla.

⁹ Rapaics (Rapaič), R. (1931): 54.

vreme procesije izražavaju dvojnu nameru: u prirodi je uhvatljiva (naravno: nebeska) i raj-ska zaručenost. Na slici nepoznatog autora, koja upućuje na franačko-flamansku tradiciju, biljke cvetne poljane na kojoj je smeštena Marija predstavljaju simbol Device Marije. Ukras od ruže pri susretu Bogorodice i kralja koji kleči pred njom izražava upravo svečanost trenutka. A još većoj uzvišenosti doprineli su venci od ruže na glavama anđela u plavoj odeći.¹⁰

Još očiglednije je upućivanje ružinih znakova i simbola heraldike na Hrista i Mariju: po-negde su iskazali preporuku uzimanja u zaštitu države, grada ili institucije od strane Marije, ideju *Regnum marianum*-a, u drugim prilikama pobožnost porodice koja deluje u duhu te ideje, a opet u nekim drugim prilikama preko raznih prenosnika tu se nalazilo skriveno uka-zivanje na svece s ružama. Od ruža, koje su se nalazile na svetovnim grbovima, najpoznatije su ruže plemićkih porodice Jork i Lankaster. Na grbovima u obliku štita vide se bele, odno-sno crvene ruže. I kada su 1485. završeni Ratovi ruža, Henrik VII je stvorio grb Tjedorovih, na kojem je u crvenoj ruži smeštena bela ruža, simbolizuje ujedinjenje dveju dinastija.

Na grbu reda silvestrinaca, koji je osnovan u XIII veku, takođe se nalazila ruža.¹¹ Sveti Silvestar (1177-1267?), koji je osnovao preko deset manastira, bio je pristalica regula sve-tog Benedikta, ali je zagovarao još strože moralne principe, tako da su pripadnici njego-vog reda dan provodili u molitvama i jednom nedeljno su se javno išibali. Boje njihove redovničke odeće, kao i njihov grb, upućivale su na Svetu Mariju. Na štitu grba, u donjem delu pastirskog štapa i s leve i desne strane iz trojnog pribreška izrasta po struk ruže. Ruže su bez trna, sa po jednim složenim listom, heraldički cvet je crvene boje sa pet latica i vidnom zelenom čašicom.

Na prikazima Madone iz srednjeg veka ruža bez trna služi kao žezlo, što takođe upu-ćuje na legendu da ruža potiče iz raja, odnosno na ideju *Regnum marianum*-a.

Štitovi, iz gornje perspektive prikazuju cvet sa pet latica koje podsećaju na pet Hristo-vih rana, ili eventualno imaju šest ili osam latica. Ti cvetovi ne moraju biti crveni ili beli, već plave, zlatne, srebrne ili zelene boje, a pošto su izuzetno stilizovani, nazivamo ih he-raldičkim ružama, pa tako i cvetovi sa pet latica na tadašnjim kovanicama svojim jedno-stavnim rešenjima podsećaju na ruže. A ako su latice malo povijene unazad, prepoznatliji-viji je i sam cvet.

Amblemsko prikazivanje ruže, pored kovanica, često nalazimo na raznim žetonima, potvrđama, bulama i drugim medaljama. Njihovo datiranje je aproksimativno, ali ti pred-meti imaju istaknutu umetničku vrednost. Na jednoj strani žetona od bakra iz Nirnberga, između dva cveta nalik na ruže, nalazi se glava, a na drugoj oko rozete su tri krune, a iz-među njih vide se tri ljiljana. Na jednom olovnom pečatu, hrastova grana je obuhvaćena sa dve rozete.

Ružine legende često se odnose na određeni grm ruže, koji svojim postojanjem doka-zuje važnost te institucije, koja je građena u okruženju tog grma. Ružom bez trna, koja provereno raste u Asiziju, dokazuju da je ružu sa trnom, u koju je s puno rana legao sveti Franjo, stvarno pretvorio u cvet bez trna. Prema drugima, sveti Benedikt je bio taj koji je s

¹⁰ Lajta, E. (1973): 5. tabla.

¹¹ Đovani Bosko (*Giovanni Bosco*, 1815-1888) osnovao je kongregaciju salezijanaca i u njihovo grbu sestara takođe se nalazi ruža. Na desnoj strani štita iz šipražja izrasta cvet, koji upućuje na Mariju.

Bogu ugodnim ciljem, odnosno da bi mu ponudio svoje patnje, legao u trnove, i kada je ove trnove poljubio sveti Franjo, oni su se pretvorili u grm ruže, u čudotvornu biljku.¹²

Prema jednoj varijanti priče o hiljadugodišnjem ružinom žbunu manastira u Hildeshajmu,¹³ Luju I Pobožnom, sinu Karla Velikog, za vreme zimskog lova služena je misa u šumi. Posle je društvo krenulo dalje, a nesmotreni sveštenik nije obratio dovoljno pažnje na crkvene utvari, pa je kasnije javio da ih je stavio ispod jednog grma i da je zaboravio na njih. Vratili su se na to mesto. Crkvene utvari su našli u jednom rascvetalom grmu ruža, a grane su tako čvrsto obgrlile te predmete, da ih nisu mogli izvaditi. Car je dao da se pored ružinog grma izgradi crkva, a biljka je obrasla i njene zidove.

Ružin grm se u crkvenim baštama našao iz više razloga: ponekad su služili kao ukras, ali ponajviše zbog toga da bi vernicima još pre ulaska u crkvu nagoveštavali duhovnost prostora i da je to Marijino omiljeno mesto. Na ovim simbolima se zasniva detalj Van Ajkove *Blagovesti* (sredina 1420-ih godina, Njujork, Metropoliten muzej), koji prikazuje ružama obrasli kameni zid (oronulu ogradu *hortus conclusus*-a) oko crkve sa romaničkim i gotskim elementima.¹⁴

Nije sporno da primena ruže u higijenske svrhe u barem dva vida ima pagansku i muslimansku preteču, pošto se između procesije sa kišom latica ruže i kiše latica o Marijinim praznicima mogu povući paralele. Podovi skučenih, neprovetravanih, često zadimljenih stanova obično su posipani sušenim ili svežim, mirišljavim biljkama. U drugim krajevima (npr. Ruanu) ruže su stavljane i na stolove. Mirišljave biljke su se mogle držati i u posudama. Mislili su da se korišćenjem mirisa mogu preduprediti epidemije. Drugi naziv francuske ruže nam govori o tome da je korišćena i u kulinarstvu.

Nisu nepoznati ni mirisi, odnosno parfemi, koji su korišćeni za ličnu higijenu. Francuski krstaši su razneli francusku ružu na sve strane, pa je biljka pružala dovoljno sirovina za svakodnevnu upotrebu, živo cveće je korišćeno za pravljenje venaca ili kao dopuna svakodnevne ili svečane odeće. U mnogim mestima južne Francuske, zatim u Fontne o Rozu ili u Provansi, blizu Pariza tradicionalno se uzgajaju ruže, ali mnogo pohvala je upućeno ružičnjacima Ruana i Pariza. Prema zapisima, 1224. godine francuski plemići mlađe dobi morali su pokloniti „baillée des roses“, dakle ružu, svim članovima parlamenta. Znamo i to ko je bio dobavljač ruža za parlament.¹⁵ U većim gradovima, na primer u Rimu i Parizu u XIV veku, pravljenje venaca od ruža postalo je samostalno zanimanje, a uzgajivači ruža su obezbeđivali osnovnu sirovinu za proizvodnju ružine vodice. Korišćenje venaca od ruža vezuje se za plemstvo.¹⁶

Mlade su se takođe mogle ukrašavati ružama. Na pesničkim igrama pod nazivom „jeux floraux“ nagrada je bila ruža (od plemenitih metala),¹⁷ a dame su se ružama borile na igrama ruža. Vitezovi, a kasnije i trubaduri, na čijoj odeći se s pravom nalazila ruža, kao nagradu ili odlikovanje dobijali su cvet – slično onome kako se na tadašnjim slikama Ruža tajnog značenja predaje vernicima: Marija – Mariju.

¹² Heinz-M (Hajnc-M), G. – Sommer (Zomer) V. (1988): 134.

¹³ Bechstein (Beštajn), L. (1833): 268. u Heinz-M, G. – Sommer V. (1988): 134-135.

¹⁴ Végh (Veg), J. (1983): 5. tabla

¹⁵ Szutorisz (Sutoris) F. (1905): 621.

¹⁶ Haenchen (Henhen), E. – Haenvehén (Henven), F. (1973): 8.

¹⁷ Szutorisz, F. (1905): 621.

Zajedničke vrste slika gotike i renesanse: Blagovesti i Madona u ružičnjaku

Ženski lik u Marijinim himnama stvaran je verskim ushićenjem, a ideal dvorskih dama razvija se na osnovu Marijinih moralnih pouka. Žene iz *Romana o Ruži* su alegorije, a žene u pesmama golijarda bile su subjekti životnih radosti, a ponekad i razuzdanosti. Svakoj ženi je priličila odgovarajuća ruža. *Roman o Ruži* je prihvatio nabranje svih erotskih simbola iz kruga ružinih simbola, pa i *Divina commedia* je pružala mogućnost ispoljavanja mističnog zanosa i njegovog enciklopedijskog razlaganja. Do poslednjih stoleća srednjeg veka oko lika Marije nastali su brojni nizovi uglavnom mističnih simbola koji su obećavali jedinstvo njene uloge i ličnosti uz objedinjavanje profanog i sakralnog. A u njih se utopila Bogorodica u vidu ruže bez trna, koja preuzima na sebe grehove drugih, ali i Marija iz pokreta koji pokušava dokučiti verske tajne.

Mistika ruže pojavila se i u flandrijskoj gotskoj umetnosti Nizozemske: stvoren je tip slika „Marija u ružičnjaku“. Bogorodica je često prikazivana u okruženju bašte sa puno ruža. Marija sa detetom u ruci, zajedno sa ružom nacrtana je na jednoj minijaturi iz Kelna 1340. godine, odnosno dela slična rozeti iz Lana predstavljaju uvod u promene, koje su veoma brzo dovele do toga da je Bogorodica prikazivana na tronu, okružena ružama, podsećajući na baštu iz *Pesme nad pesmama*, a prikazivana je i kao majka. Taj period je možda poslednji u kojem je ruža istovremeno povezana s oba pola: ruža u ruci malog Isusa upućuje na muževnost, a ruže u okruženju Marije na ženstvenost. Sve je to ruži dalo poseban značaj.

U gotskoj umetnosti Marijine slike tipa *Blagovesti* imale su značajnu ulogu (u poštovanju Marije sličan značaj će imati za vreme renesanse i baroka slike tipa *Marijinog uznesenja*), pošto je to od XV-XVI stoleća smatran jednim od sedam radosnih događaja u životu Bogorodice, i to kao prvi u nizu. Blagovesti i Madona u ružičnjaku su prikazali dve štacije iste životne priče, iako je na početku stvaranja tipa slike *Madona u ružičnjaku*, u XIV veku bilo primera i za mešanje tih karakteristika.

Učesnici u događaju Blagovesti, dakle događaja koji označava otelotvorenje Božjih reči, jesu Marija i Gavrilo, koji je pozdravlja držeći u ruci ili rajsku grančicu ili krin, ređe Gospod ili njegov simbol (golub, ruka, svetlost). Ovom scenom su počeli i ciklusi Isusovog života. Marija se tradicionalno naginje prema arhanđelu. Često sedi ili kleči na nekom komadu nameštaja.

U *hortus conclusus*-u Marija je sedela na travnjaku ili na klupi od trave, eventualno na cvetnoj poljani (na primer slika *Raj* majstora iz Srednje Rajne, oko 1410. god), što je znak pokornosti; ili je stajala (bilo u prirodi, bilo u zatvorenom prostoru) pred tkaninom, koja nadomeštava prirodno okruženje *hortus conclusus*-a.

Marija je predstavljena i u okruženju koje svojom ikonografijom upućuje na prirodno okruženje *hortus conclusus*-a i na njenu čednost. Ona u ovim prilikama drži dete u naručju, prikazujući pravi put ili dojeći ga, prikazujući time izvor života, odnosno – označavajući lavovima – mudrost, s knjigom u ruci i u društvu svetaca. Oko nje se prvenstveno nalaze simboli njene čednosti, a to su biljke, koje se ređaju i u knjizi Konrada fon Vircburga (*Konrad von Würzburg*), u kojoj prikazuje biljne simbole nemačke mistične književnosti (*Goldene Schmiede*, 1275).

Tip slike Blagovesti, na kojima Marija drži knjigu ili se nagnje nad rukopis u držaču knjige – upućujući time na mudrost – stvara se od XI stoleća. Slike na kojima Madona sedi na travnatoj klupi, Madonna dell'umilta (Madona pokornosti) nastaju od XIV veka, upravo u vreme kada čelnici istočnih crkava nisu odbacili, a oni sa zapada odbijali legende o životu Marije koje su obnovili teolozi u XII i XIII veku. Od XII veka krin, taj beli cvet čednosti, nije se odnosio na Hrista, već sve više na Mariju, pa se tako mogao pronaći i na slikama o Mariji bez (malog) Hrista.

Isto onako kao što su se varijante Blagovesti iz tog perioda, ali i sporedne scene, Adam i Eva, Raj, sagrašenje, izgon itd, mogle da odigraju u zatvorenom vrtu. A to važi i za one prikaze iz kasnog srednjeg veka na kojima se vidi lov na jednoroga.

Simboli zaručništva, koji pripadaju *hortus conclusus*-u – ograđen vrt, zatvoren izvor, bunar vode života, toranj zatvaranja (od slonovače), beli cvetovi čednosti, crvena ruža plodnosti i bola – svi su vezani za Mariju. To što se Marijina ruža masovno javlja na slikama sa ružičnjakom, može se objasniti delimično time da je mistični pogled na svet – u kojem se kroz odnos malog Isusa i Marije pokazuje primer za sjedinjenje duše vernika s Hristom – stvorio novi, složeniji, poletniji i ushićeniji način ispoljavanja, a delimično i time da se javlja i sve više odomaćuje novi pogled na svet, koji se nije odrekao teološki svojatane lepote okolnog prirodnog sveta.

Tip slike Blagovesti s Marijom, koji se odigrava u *hortus conclusus*-u, u XIV veku se menja u Madonu u ružičnjaku, a da je to tako pokazuju i sledeći primeri: *Raj*, slika na drvetu majstora iz srednje Rajne (oko 1410), kao i tempera Stefana da Verone (oko 1375-1451), *Madona u ružičnjaku*.

Na slikama internacionalne gotike karakteristike tog doba su: fini slikarski oblici, odeća i stil života koji odražavaju romantično viteško shvatanje života, naturalizam koji se bavi detaljima, zaokupljen tačnošću, i blagonaklonost pompe od koje zastaje dah. Promena ikonografije nagoveštava promene: vera postaje lična stvar; ove slike imaju svoje mesto u sferama privatnog života, predmeti lične i intimne pobožnosti, a čak ni scena nije takva, čija strastvenost, radnja i reprezentativnost zahteva prikazivanje u nekoj zajednici. Lako se može emotivno poistovetiti sa svetovnom radošću Marije, koju svi mogu doživeti, pa takvo njeno prikazivanje prihvatila je i privatna sfera. Atmosferu slike obasjavaju njeni dramatični elementi, a sjedinjenje s njima pruža mogućnost vođenja dijaloga sa umetničkim delom.

Nebeska žena je puna ljudskih osećanja, ima čulnu lepotu i pokazuje se u svetovnom, prirodnom okruženju, koje joj stvarno priliči. Ali! Zidovima opasan, gusti, sve tamniji travnjak slikan od travke do travke, cvetovi prikazani botaničkom tačnošću, grmlje i drveće, određene životinje, bunar iz kojeg izvire voda i sva ostala sredstva ne prikazuju samo ovomezemaljske radosti i zemaljske lepote Marije, koje joj pripadaju, već su ujedno i nosioci višeslojnih simboličkih sadržaja. Sve je to bilo u službi prizivanja Raja, pa je slika više prikaz određene duhovnosti, nego konkretnih stvari. Nerazmrsivo višeslojno značenje je kvalitativno svojstvo prikazivanja Raja u vidu „Madone u ružičnjaku”.

Kult koji je stvoren oko lika Marije je u toj meri ojačao da na remek-delu kasne gotike, u srednjem delu triptihona katedrale u San Soveru u gorućem grmlju Mojsiji se ne pojavljuje Otac, već Madona. Ženi, koja sedi na vrhu divlje ruže pune cveća i plamenova, i koja

vidi sebe i svoje dete u ovalnom ogledalu, koje je u ruci deteta, kao da se pruža mogućnost i za samorefleksiju.

Madona kancelara Rolina, delo Jan van Ajka (oko 1435, Luvr, Pariz), istovremeno prikazuje verske i svetovne tendencije: i to ne samo prikazivanjem portreta u blizini Madone sa detetom u naručju, sazvučju kapitela iz Starog zaveta i rimske istorije, već i u pejzažu, koji se vidi iz unutrašnjosti sobe kroz otvor podeljen sa dva stuba.

Prizor je dvojak: u pretprostoru se vidi deo gotskog visećeg vrta, a u pozadini prirodni krajolik okoline grada. Ova dva okruženja, verne slike stvarnosti nude i obeležja *hortus conclusus*-a, ali вреди obratiti pažnju i na njihove razlike. Od biljaka u vrtu, podeljenih u leje, tri su se našle jedna pored druge: ruža, beli krin i plavi iris – a rekom podeljen grad izvan zidina deluje kao Novi Jerusalim.

Ovaj vrt i sa aspekta građevinskih i sa aspekta baštenskih rešenja, a takođe i krajolik, može se smatrati svetovnim, a *hortus conclusus* priziva Raj, a čak se može smatrati i samim Rajem.

Ruža, ružičnjak – za svetovne ljude

Majstor, koji je (pre 1415) radio ilustracije za *Molitvenik Marije iz Guelderna*, Mariju, koja se pojavljuje u *hortus conclusus*-u profaniše u svetovnu, pobožnu damu, ali je ni u najmanju ruku ne možemo smatrati naturalnom. O belim cvetovima, koji obrastaju drvenu rešetku samo pretpostavljamo da su ruže, jer se ne vide jasno. Dakle, ideja naturalizma na sakralnim prikazima javlja se pre nego na profanim. U XIV veku u poletu je prikazivanje grbova, scena viteškog života, heraldično slikarstvo i ilustracije u vidu linija, pa i slikanje minijatura, no nijedan od ovih vidova nije zahtevao mogućnost identifikacije našeg cveta. Za slike sa viteškim motivima, plemićima, kao i njihove portrete karakteristična je razrađenost centralnih motiva. Da bi se postiglo bogatstvo detalja potrebna je velika površina pozadine. U papinskom dvoru u Avinjonu (1309-1377), među svetovnim ukrasima nalazile su se i freske. U sali za audijencije papinske palate Mateo Đovaneti da Viterbo (*Matteo Giovannetto da Viterbo*) na freskama je oslikao plemiće kako učestvuju na viteškoj zabavi. Jedna scena ribolova i lova prikazuje gospodu, koji se u gustoj šumi zabavljaju sokolarstvom (oko 1343). Biljni svet šume spada u prve slike prirode i postaje uzorom novog izražavanja u Francuskoj. U gustoj, tamnoj šumi iza dva muška lika nalazi se visoki, razgranat ružin žbun. Na vrhu žbuna, iznad upravo procvetalih crvenih ruža, sedi soko. Freska u tadašnjem posmatraču pobuđuje nekoliko pitanja. A da li su ta pitanja ostala bez odgovora? Kako je italijanski slikar prikazao ružin žbun u šumi? Ili soko, koji posmatra svoje lovište, zašto ne sledi svoj instinkt i umesto visokih grana zašto sedi u gustom granju? Na sva pitanja ova scena ne može da odgovori: to je samo verni simbolizam viteških priča toga doba. Naturalistički prikaz, međutim, ni u ovoj svetovnoj sceni nije se potpuno oslobodio simbolizma.

Stari i novi predmeti s приметnim simbolizmom, stvarni, ali od ranije poznati simboli mešaju se kako na sakralnim, tako i na svetovnim prikazima. Očuvanje metafizičkog jedinstva prostora i vremena je zadatak autora, a to nije samo puko razmeštanje na osnovu zapažanja. Simboli, skriveni u stvarima, a i sam simbolizam – zadržavajući hijerarhiju između Elementarnog, Zvezdanog i Umnog sveta pozivali su se i na prohodnost: u prirodi

na simboličan način ispoljavaju se viši svetovi. Ruža, koju su prikazali realno, i dalje je ista kakva je bila i pre početka srednjeg veka: simbol. U centru daljih procesa formiranja ružine simbolike će se međutim nalaziti samo ovi prirodni cvetovi.

Rascvetalim periodom srednjeg veka ruža je postala sveobuhvatnom metaforom.

*Videh lepe ružičnjake...*¹⁸

– uzdahnuo je Ditmar fon Ajst (*Dietmar von Aist*, ?-oko 1171), i time je izrazio žudnju za nečim/nekim, čije je postojanje nesigurno, a to daje mogućnost širokog tumačenja i proživljavanja.

Cvet smo prvo videli kao cvet mučenika i Hristove krvi, a zbog toga i kao muškobanjasti simbol rajske ljubavi. Kasnije to je Marijina biljka koja svojom crvenom bojom podseća na krv i ljubav, u koju su ugrađivana nova i nova antička svojstva, i koja se na taj način donekle i profaniše. Jačanju ženstvenosti cveta išle su pod ruku promene interesa žena i dece, pojačava individualizacije. Kao krajnji rezultat razvojnog puta Marija se javlja u vidu takve simbolične ruže s kojom se pomoću svetovnih slika na isti način veličaju hrišćanska viđenja objedinjena u Bogorodici, kao i kod svetovne, čedne dame, predmeta kavaljerske ljubavi.

Prema tradicijama enciklopedizma Marija je zasuta mnogim atributima, mnogim slikama i poprimila je oblik žive žene, ali je na doličan način ostala u nedostižnim visinama, jer je ona sama dokazano: alegorija. Poezija je nudila niz primera za zanos prema Mariji, koja je smatrana Gospodaricom, Damom, a jedan od primera jeste pesma Španca Alfonsa Mudrog iz XIII veka, prema kojoj se jedinstveno odredila i muslimanska i hrišćanska kultura. Ovu plamteću mistiku, koja ruši sve pred sobom prikazivale su slike, koje su *hortus conclusus* pretvarale u prelepi ružičnjak.

*Ruža nad ružama, cvet nad cvetovima
Dama nad damama i Gospodin nad gospodom, draga!*

*Ruža lepote i prijatnog izgleda,
cvet sreće i zadovoljstva,
dama najskrušenijeg držanja i Gospod,
jer odnosi sve naše patnje i brige*

ruža nad ružama, cvet nad cvetovima! (...)

*Ova dama, koja je gospodarica moja,
i o kojoj ovu pesmu večno pevam ja,
barem da se svojom ljubavlju meni nagine,
ne bih nikad plamteo za damama drugim!*

*Ruža nad ružama, cvet nad cvetovima,
Dama nad damama, Gospodin nad gospodom, draga!*¹⁹

¹⁸ Aits, Dietmart Von (Ditmart fon Ajts): *Na vrhu visoke lipe*.

¹⁹ *Képek és jelképek /Slike i simboli/*. (1988): 142. Prevod. Tóthfalusi (Totfaluši) I.

Parovi tipa crveno-belo,²⁰ ruža-krin²¹ zasnovani na crveno-belom boji, ruža-krin,²² trn-cvet, trn, bez trna, pun cvet-oskrnavljen cvet,²³ ruža-ptica (koja je najčešće slavuj,²⁴ eventualno ševa ili neka druga) itd, činili su homogen sistem simbola.

(Sa mađarskog preveo **Tibor Mačai**)

²⁰ Npr.: *Ako crvena ruža, beli krin,/ sedi ispred mene, cvetu moj prekrasni,/ mesečino punog sjaja:/ oči-ma slast – a srcu puno jada.* Morungen, H. Von (H. fon Mourngen): *Jož, šta li vredi.* Na osnovu prevoda Lator L. Ili: *Znam cvet – sve cveta za tebe,/ crveno, kao krv i belo kao sneg!* Vogelweide, W. Von D. (V. fon D. Fogelvajde): *Uzmi venac.* Na osnovu prevoda Đule Ilješa.

²¹ Na primer: *Obrazi su joj tako rumeni/ kao što su ruže, kad su okolo cvetovi beli.*

²² Na primer, u himni pape Inoćentija III (1161-1216), koja počinje sa *Eje Phoebe, nunc serena...* (Na glavu stavi/ girlandu bršljana,/ Bacaj ružu i ljiljan... – na osnovu prevoda Šandora Šika).

²³ Na primer u zagrebačkom molitveniku u rukopisu iz 1495, u Marijinoj himni, koja počinje sa *Flo-res Yesse regula...* (*Jesejin prut puna/ pupoljaka,/ vesnik proleća,/ glasnik blaženstva// Cela ruža, nije puna,/ Nema pege nijedne,/ Uklanja ih ona./ Bezgrešna utroba izvorom postala,/ vrta Rajskoga,/ koji daje vodu života.* Na osnovu prevoda Šandora Šika).

²⁴ U starofrancuskoj priči muzičku pozadinu za Nikoletinu ljubavnu čežnjivost u majskoj noći daje slavuj iz jednog vrta. *Okazin i Nikolet* (*Aucasin et Nicolette*).