

Готички висећи свећњак из манастира Дечана

МИРОСЛАВ ТИМОТИЈЕВИЋ

Изложба „Уметничка обрада неплеменитих метала на тлу Србије“, скренула је поново пажњу на готички висећи свећњак из манастира Дечана, који се данас чува у Музеју примењене уметности у Београду.¹ Свећњак припада типу који се у немачкој стручној литератури назива Kronleuchter, а у холандској Kaarsenkroon, и састављен је из неколико делова. Доњи део је у облику кандила, на чијем је завршетку постављена лавља глава. Тај део је октогоналан и нагоре се шири у равну кружну површину, са степенастим уздигнућем у средини, на коме се налази фигура Богородице са флабелумом и скиптром у рукама. Са спољне стране горњег дела кружне површине распоређено је осам ливених плочица, украшених перфорираним кружићима распоређеним у облику крста. Између њих су остављени отвори у које се углављују извијене гране с лишћем, које се завршавају круном и копљем за свеће. Горњи део је рађен у облику готичког табернакула, састављеног од шест танких пиластара са контрафорама. Они придржавају конструкцију високог торња са фијалама којом се свећњак завршава (сл. 1).

Свећњак је случајно пронађен 1955. године у гомили одбаченог материјала, а публикован је десетак година доцније, у кратком саопштењу након конзервације.² Том приликом је, на основу стилских карактеристика фигуре Богородице, датован око половине XIV века, а на основу анализе материјала приписан је уметничким радионицама севернонемачких мајстора у Либеку. Оваква врста свећњака произвођена је у севернофламандским и немачким радионицама. По облику су били веома слични, а разликовали су се само у саставу бронзе, то јест у односу процената бакра и калаја. Фламандски мајстори су стављали већу количину калаја, па је бронза била светлија, док су немачки мајстори стављали већи проценат бакра, па је бронза била црвенкастија, што је случај и са свећњаком из манастира Дечана.³ На основу оваквог датовања претпостављено је да је свећњак доспео у манастир крајем XIV века, током последње деценије, кад је кнегиња Милица са синовима Стефаном и Вуком патронирала обнову великог дечанског хороса.⁴ Овог пута пажња је усредсређена на иконолошку анализу, која је том приликом изостала.

Литургичар Gulielmus Durandus је истакао, у свом утицајном делу с краја средњег века *Rationale divini officii*, да је свећњак пре свега симбол. Његова симболична интерпретација је полазила од низа библијских стихова

у којима је светлост светиљке означавала Божије присуство. У зависности од броја кракова, свећњак је носио симболичне алузије: на огњени стуб који је водио изабрани народ у његовом бекству из Египта, на св. тројство, на седам дарова св. Духа, на јеванђелисте и апостоле.⁵ Ипак је средњовековна симболична ин-

¹ Свећњак је заведен под инвентарским бројем 901. Његова висина је 102 cm, дужина доњег дела је 30, а горњег 72 cm. Пречник постоља на коме је постављена фигура Богородице је 7,5 cm, а висина саме фигуре је 17 cm. Дужина грана на којима су круне са копљем за набадање свећа је 32 cm. Свећњак је добро очуван. Недостаје му само једна од осам грана. Скиптар који Богородица држи у руци је одломљен, али је сачуван, Лавља глава, којом се свећњак завршава, такође је сачувана. Свећњак је направљен од бронзе, ливењем, а потом је дотериван поступком пробијања и на крају цизелиран.

—Д. Миловановић, *Обрада неплеменитих метала на тлу Србије од касне антике до 1690. године*, кат. изложбе, Музеј примењене уметности, Београд, новембар 1985 — јануар 1986, кат. број 306.

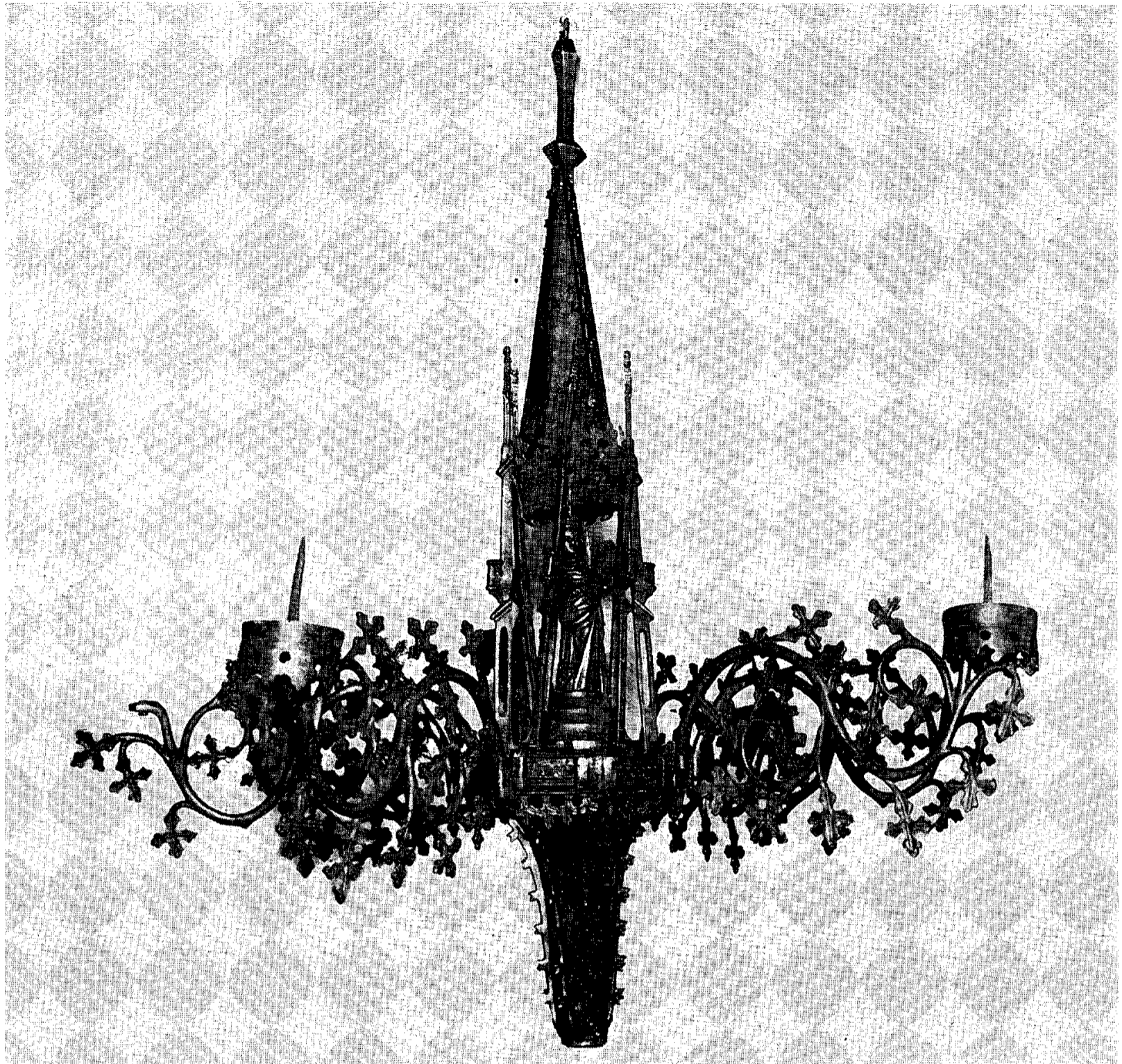
² Б. Радојковић и М. Андрејевић, *Конзервација готског свећњака из XIV века*, Зборник Музеја примењене уметности 9—10 (Београд 1966) 147—148.

—Након овог рада свећњак је поменут у следећим студијама: Б. Радојковић, *Српско златарство XVI и XVII века*, Нови Сад 1966, 20—21; Иста, *Средњовековни метал*, у књизи *Историја примењене уметности код Срба*, Том I, Средњовековна Србија, Београд 1977, 87; Иста, *Увоз средњовековних бакарних и бронзаних предмета из Европе на територију Београда и Србије*, Годишњак града Београда XXV (1978) 181—182, прештампао у Нова историјска и археолошка истраживања средњовековног Београда и Србије, Београд 1979, 181—182.

³ Б. Радојковић и М. Андрејевић, *Конзервација готског свећњака из XIV века*, 4/.

Велики дечански хорос је обнављан последњих година XIV века, а након тога његова ризница је обогаћена низом предмета (В. Петковић и Ђ. Бошковић, *Манастир Дечани*, Том I, Београд 1941, 7; М. Шакота, *Дечанска ризница*, Београд 1984, 51). М. Шакота прихвата датовање Б. Радојковић и сматра да висећи готички свећњак припада најстаријој честици дечанске ризнице са краја XIV века (М. Шакота, *Дечанска ризница*, 49).⁵ У уметности средњег века свећњак је понео сложене симболичне потке (E. Mâle. *The Gothic Image: Religious Art in France of the Thirteenth Century*, New York 1972, 16; L. Réau, *Iconographie de l'art chrétien: Introduction générale*, Paris 1955, 67—69; G. Millet, *Recherches sur l'iconographie de l'Évangile: aux XIV^e, XV^e et XVI^e siècles*, Paris 1960, 291).

У медитеранском културном кругу висећи свећњаци се јављају у непрестаном континуитету од антике кроз цео средњи век, док се на северу Европе јављају у већем броју тек од времена готике, када умногоме своје идејне програме преносе на иконографију розета [H. J. Dow, *The Rose Window*, Journal of the Warburg and Courtauld Institutes XX (1957) 263—265].



терпретација свећњака полазила пре свега од стиха из Јовановог јеванђеља:

„Исус им пак опет рече: ја сам видјело свијету; ко иде за мном неће ходити по тами, него ће имати видјело живота." (Јов. 8, 12)

У проповеди на параболу о десет драхми, из јеванђеља по Луки (15, 8—10), Јован Златоусти је протумачио свећњак као крст, свећу као Христово земаљско тело, а светлост као његову божанску природу.⁶ Полазећи од Августинове интерпретације да је Христ „*lucerna ardens et lucens*", оваква линија симболичне интерпретација свећњака је посебно развијена у „*Raesonium pascale*", похвалној песми ускршњој свећи, која се певала на Велику суботу.⁷

У фламанској уметности, и шире, у уметности севера касног средњег века, којој припадају и мајсторске радионице Либека, свећњак је поред христолошких понео и јасне импликације маријанске симболографије. Појављује се на представама Благовести, међу акцесорним предметима Богородичине собе.⁸ У овом идејном контексту он је симбол Богородичиног материнства, формулисан и браћен литерарним

аргументима. У „*Speculum humane Salvationis*", популарној девоционалној лектури касног средњег века, метафора свећњака као Богородичиног симбола је јасно потврђена:

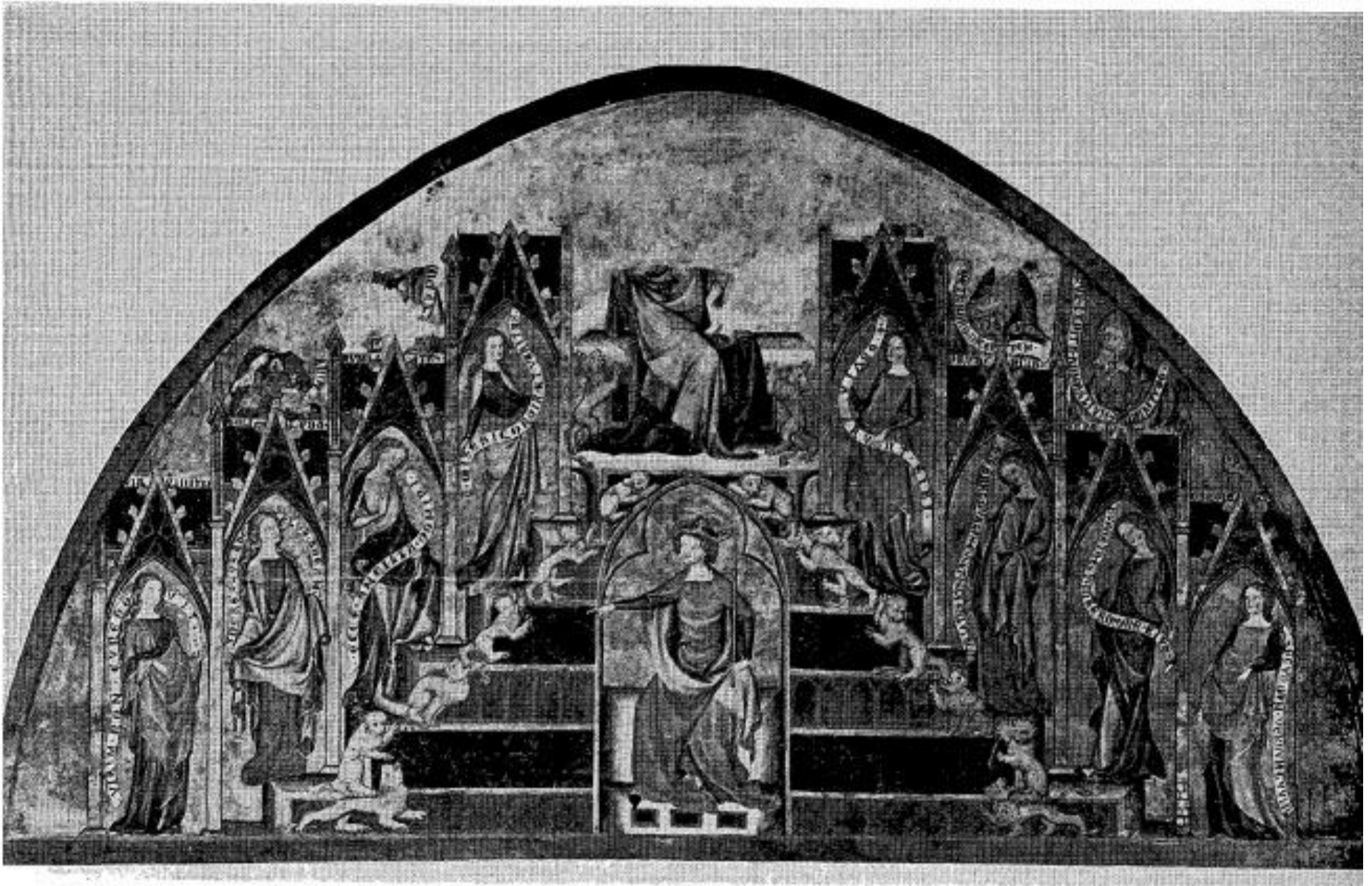
„*Ipsa enim est candelabrum et ipsa est*

lucerna . . .

Christus, Mariæ filius, est candela accensa."⁹

Крајем XIV и током XV века, популарност ове метафоре потиснула је раније негативно тумачење материјалне светлости на представама Христове инкарнације. Према визији Христовог рођења у Откровењима Бридгет Шведске, упаљена свећа је била симбол материјалне светлости — *splendor materijalis* — која је потпуно помрачена натприродном божанском светлошћу — *splendor divinis* — којом је зрачио новорођени младенац.¹⁰ У побожности касног средњег века светлост постаје један од Богородичиних симбола, што се одразило и на програме свећњака насталих у том времену.

Фигура Богородице, која је као сигуран иконолошки фокус смештена у средину дечанског свећњака, показује јасан пут за његову маријанску интерпретацију. У уметности касног



←
 Сл. 1. Готички viseћи свећњак из Дечана, средина XV века, Музеј примењене уметности у Београду
 Fig. 1. Candélabre suspendu de style gothique provenant de Dečani, milieu du XV^e siècle, Musée des arts décoratifs de Belgrade

Сл. 2. Престо премудрости, око 1335, рефлекториј манастира у Bebenhausen-у
 Fig. 2. Le trône de la sagesse, vers 1335, réfectoire du monastère de Bebenhausen

средњег века, посебно на северу, Богородица је често тумачена као метафора светлости. Један од често навођених примера је онај са Ганског олтара Jan van Eyck, где су око паноа с представом Богородице били исписани стихови преузети из апокрифне књиге мудрости Соломонових:

„NEC EST SPECIOSIOR SOLE SUPER
 OMNEM STELLARUM DISPOSICIONEM LUCI
 COMPARATA INVENITUR PRIOR
 CANDOR EST ENIM LUCIS ETERNE
 SPECULUM SINE MACULA DEI
 MAIESTATIS"¹¹

Представљајући Богородицу, либешки мајстори viseћег свећњака из Дечана полазе од истог литерарног извора, књиге мудрости Соломонових. Уместо Jan van Eyckовог натписа, Богородица са дечанског свећњака у једној руци носи флабелум — *speculum sine macula dei*

⁶ A. N. Grabar, *Un manuscrit des homélies de Saint Jean Chrysostome à la BibliothEque Nationale d' Athènes* (Atheniensis 211), *Seminarium Kondakovianum V* (Prague 1932) 272—279.

⁷ E. Mâle, *The Gothic Image*, 17.

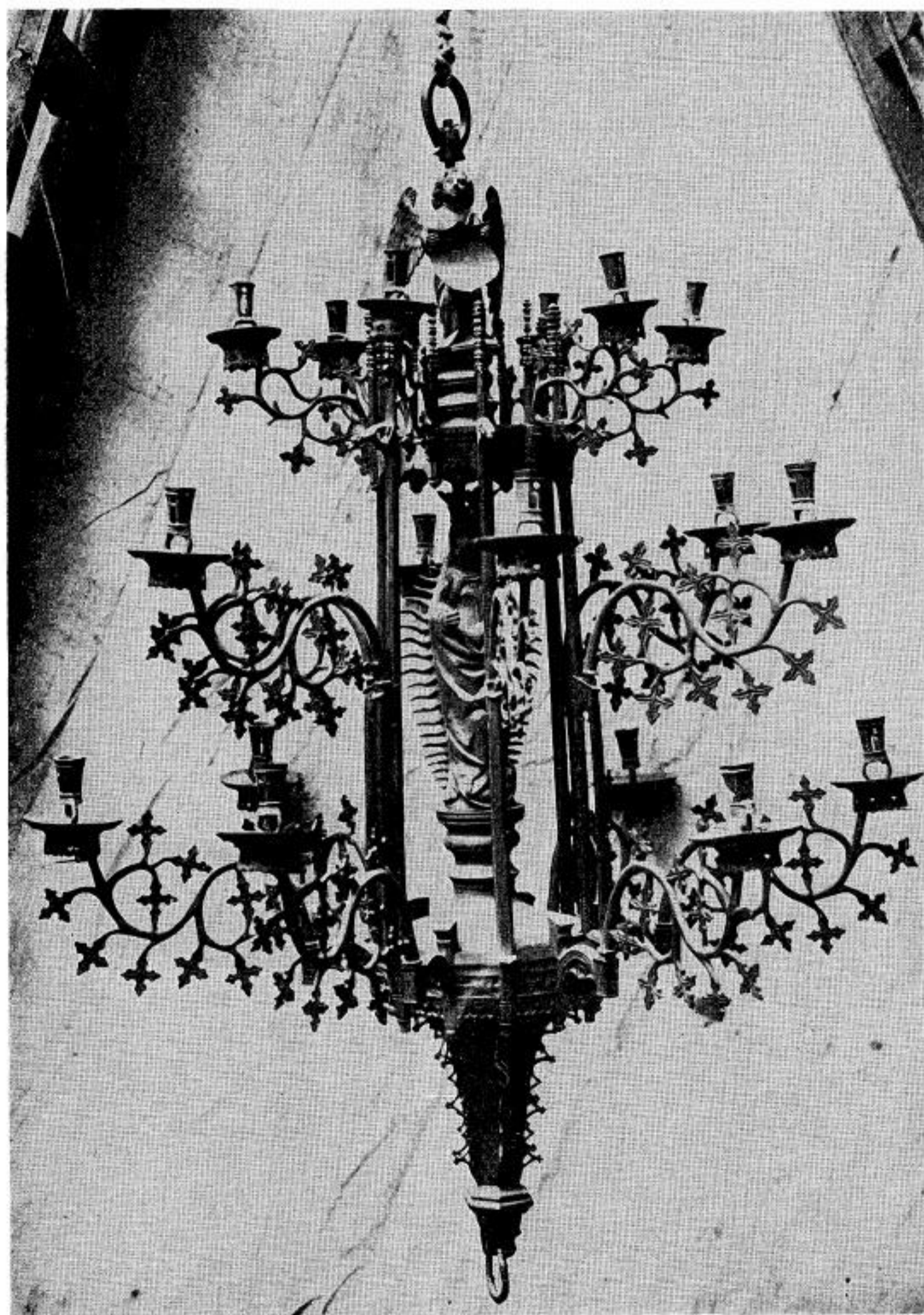
⁸ E. Panofsky, *Early Netherlandish Painting: Its Origins and Character*, Vol. I, New York 1971, 143—144; S. Neilsen Blum, *Early Netherlandish Triptychs*, University of California Press 1969, 9.

⁹ Цитат је наведен према E. Panofsky, *Early Netherlandish Painting*, 143; *Patrologia Latina*, Vol. CCXIC, col. 504.

— Оваква симболична интерпретација свећњака није остала страна ни радионицама за обраду метала (H. Liier und M. Creutz, *Geschichte der Metallkunst*, Stuttgart 1904—1909, Band II, Taf. 204). Прво се у круг маријанских симбола уводе једнокраки стојећи свећњаци, а потом и вишекраки viseћи свећњаци. Она је постављена у средишта таквих свећњака у Маријанској цркви у Kolbergу и Градској већници у Goslarу (H. Liier und M. Creutz, *Geschichte der Metallkunst*, Band I, Taf. 271 и 273).

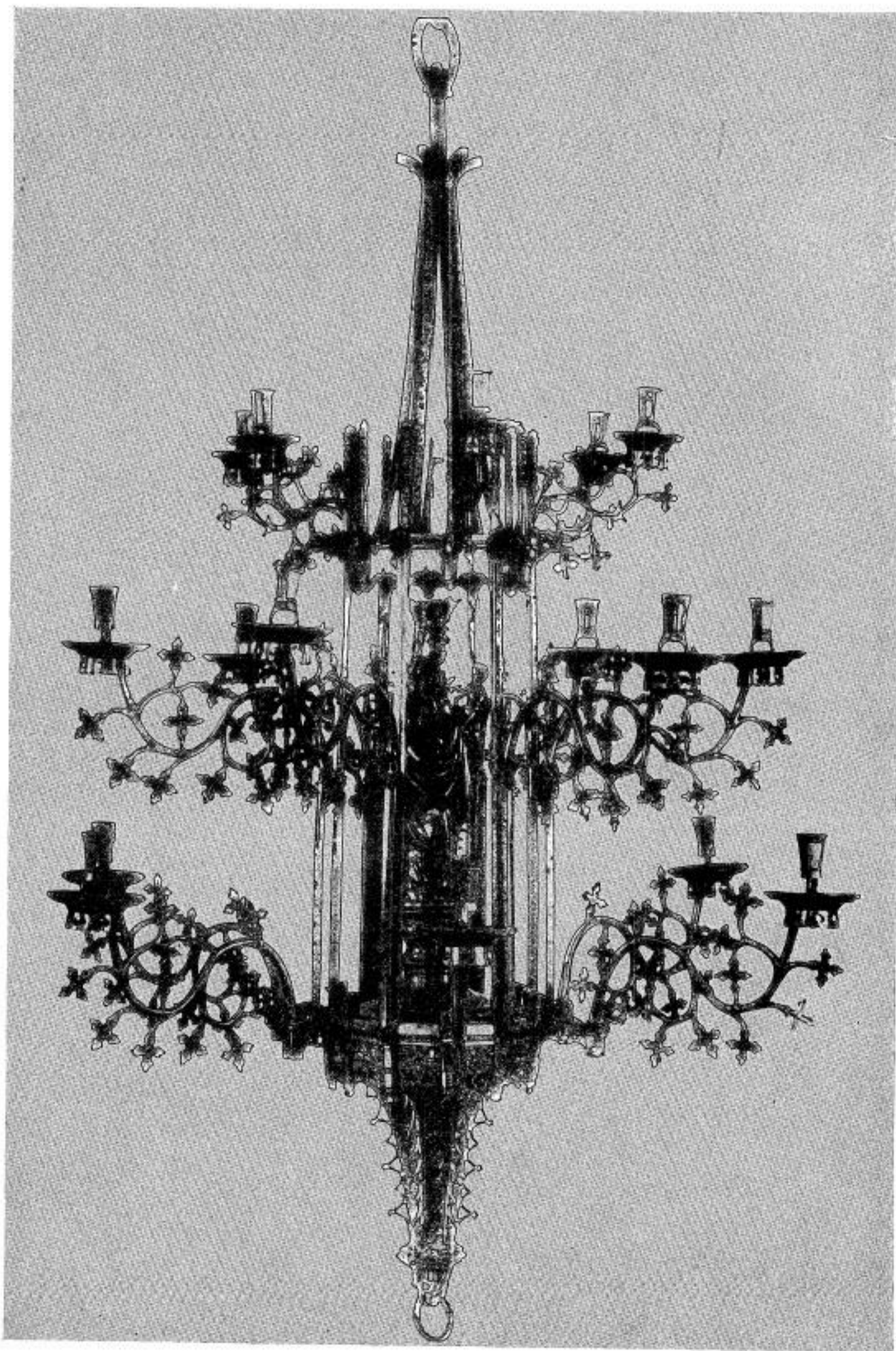
¹⁰ A. Butkovich, *Revelations Saint Brigita Sweden*, Los Angeles 1975, 29.

¹¹ Цитат је наведен према препису који доноси Millard Meiss. У истој студији је наведена мно гобројна теолошка аргументација везана за тумачење светлости као маријанског симбола, преузета из списка који су активно циркулисали током XV века CM. Meiss, *Light as Form and Symbol in Some Fifteenth Century Paintings*, у књизи *The Painters Choice: Problems in the Interpretation of Renaissance Art*, New York 1976, 3—18, посебно 12. Студија је прештампана из *The Art Bulletin XXVII*, 1945, 43—46).



Сл. 3. Готички висући свећњак из цркве св. Јакова у Хагу, последња четвртина XV века, Rijksmuseum, Amsterdam (пре конзервације)

Fig. 3. Candélabre suspendu de style gothique, église Saint-Jacob de la Haye, le dernier quart du XV^e siècle, Rijksmuseum, Amsterdam (avant la restauration)



Сл. 4. Готички висући свећњак из цркве
св. Јакова у Хагу (после конзервације)

Fig. 4. Candélabre suspendu de style gothique de
l'église Saint-Jacob de la Haye (après la
restauration)

maiestatis. У другој руци држи скиптар — *providentia divina*, који јој је подарен да би спознала промисао целог света. Круна, коју носи на глави, довршава опис атрибута персонификације Божанске премудрости — *Divina Sapientiae*.¹² Фиксирана истим литерарним аргументима, персонификација Божанске премудрости је предана и у наслеђе уметности новог века.¹³

Богородица, представљена као персонификација Божанске премудрости, стоји у готичком табернакулу. Он је направљен од шест стубова изнад којих се уздиже висока кровна конструкција. Број шест се намеће симболичној интерпретацији као идејно присуство престола премудрости — *sedes sapientiae*, описаног у Првој књизи о царевима:

„И начини цар велик пријесто од слонове кости, и обложи га чистијем златом. Шест басемака бјеше у пријестолу, и врх округао бјеше озад на пријестолу" (10, 18—19)

Соломонов престо, протумачен као *sedes sapientiae*, доводио се у везу са персонификацијом Божанске премудрости и Богородицом у оквирима западноевропске уметности још од XII века.¹⁴ Пре тога он је превасходно носио христолошка тумачења интерпретацијом Соломона као префигурације Христа. Мајсторима либешког свећњака из манастира Дечана свакако је била позната литерарна традиција мистичара Горње и Средње Рајне, који су развили спекулативно тумачење престола премудрости као Богородичиног симбола.¹⁵ У ликовним уметностима, Богородица је испрва представљана како седи на престолу премудрости, а од краја XIV века појављује се стојећа фигура Богородице — *Divina Sapientiae* — постављена у готичком табернакулу, истоветна с оном на готичком свећњаку из манастира Дечана.¹⁶

У доњем делу свећњак се завршава лављом главом. Она се својим примарним симболичним значењем ситурно уклапа у опште идејне програме горњег регистра свећњака. Лавови се помињу у опису престола премудрости. Њих дванаест је било распоређено на степеништу престола, по шест са сваке стране, а друга два су стајала поред самог престола (Прва књига о царевима 10, 19—20). Фигура лава постављеног на завршетку дечанског свећњака не може се непосредно повезати са престолом премудрости. Његова формална веза не постоји и она се успоставља идејно преко низа библијских стихова. Лав је поменут у Откровењу Јована са Патмоса:

„... не плачи, ево надвладао је лав, који је од кољена Јудина, коријен Давидов" (Откр. 5,5)

Он се доводи у везу са Богородицом преко Јаковљевог пророчанства из Прве књиге Мојсијевог:

„Лавићу Јуда! с плијена си се вратио, сине мој; спусти се и леже као лав и као љути лав; ко ће га пробудити. Палица владалачка неће се одвојити од Јуде нити од ногу његовијех онај који поставља закон, докле не дође онај коме припада, и њему ће се покоравати народи."

(ИМојс. 49, 9—10)

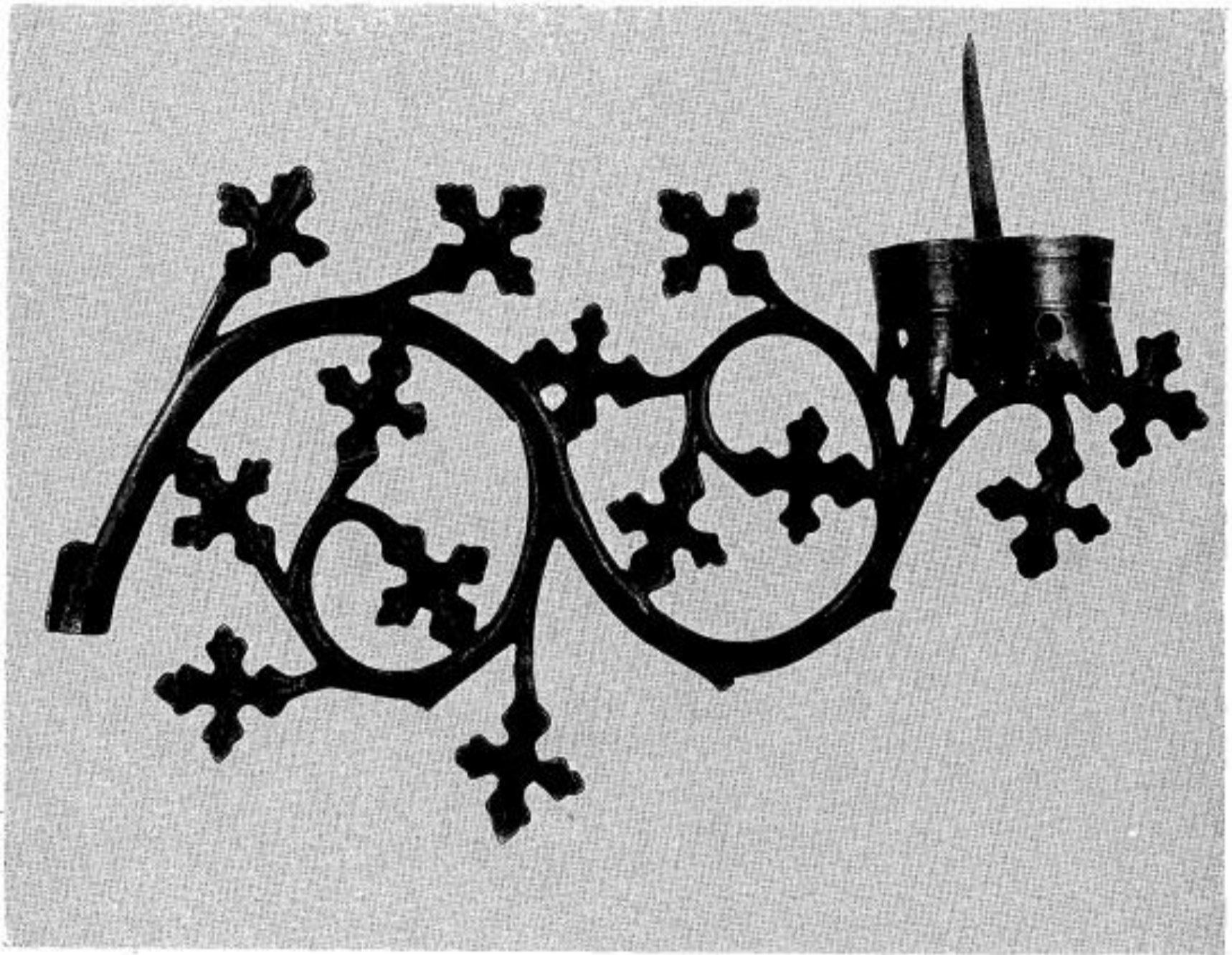
Полазећи од тумачења ових стихова као литерарног извора, у другој половини XIV века формулише се у западноевропској уметности представа Богородице која стоји на Јудином лаву.¹⁷ Директно везивана за Јесејеву лозу, она је исказивала идеју Богородичиног царског порекла из дома Давидовог, а преко стихова које арханђео Гаврило упућује Богородици у Благовестима, лав са дечанског свећњака јасно се поставља као атрибут Богородице — *sedes sapientiae*:

„Он ће бити велики, и називаће се син највишега, и даће му Господ Бог пријесто Давида оца његова; И цароваће у дому Јаковљевог ва вијек. ..."

(Лука 1, 32—33)

У време настанка дечанског свећњака, оваква тумачења Богородице која стоји на лаву била су актуелна и честа, па се лав на крају свећњака једино тако може и протумачити.¹⁸ Лав се за Богородицу може везати и преко стиха 91. псалма, који описује њен тријумф над лавом и аждајом као отелотворењима Сатане, али ова идеја Богородичиног тријумфа над силама мрака није усклађена с тематиком Божанске премудрости исказане на дечанском свећњаку.¹⁹ Одсуство оваквог алузивног момента, иначе блиског идеји тријумфа светлости над мраком, потврђује и чињеница да је на дечанском свећњаку био постављен само лав, без аждаје.

У средишњем телу свећњака представљена је Богородица као персонификација Божанске премудрости. Она је у табернакулу, који се бројем својих стубова јасно поставља као престо премудрости. Из овако идејно конципираног средишњег тела свећњака излази осам кракова што се завршавају крунама, у које су постављане свеће. Они су исто тако морали понети одређено симболично значење које се уклапало у општи идејни програм свећњака. У средњовековној иконографији, склоној правилима, симетрији и тајној математици, број је имао примарну важност и био је сигуран путоказ за ишчитавање сложених симболичних садржаја. Црквени оци су, преко неоплатоничара, прихватили питагорејско схватање о божанском значењу броја, и то схватање је од ранохришћанских аутора преношено у наслеђе следећих векова.²⁰ Дечански свећњак има осам кракова, а то је, према тумачењу црквених отаца, број новог живота. Долазио је после броја седам, сим-



Сл. 5. Крак готичког свећњака из Дечана

Fig. 5. Une branche du candélabre gothique de Dečani

¹² Божанска премудрост је персонифицирана фигурама Христа, анђела и Богородице. Мада је у уметности која гравитира византијском културном кругу Божанска премудрост представљана као Христ или као анђео, срећу се и представе Богородице (Н. Покровски, *Евангелије вь памятник-кахъ иконографии, преимущественно византийскихъ и русских*, Санктпетербург 1892. 374—375).

— У западноевропској уметности касног средњег века Богородица је често представљана као персонификација Божанске премудрости (E. Guldán, *Eva und Maria: Eine Antithese des Bildmotiv*, Graz—Köln 1966, 47—48). На представе Божанске премудрости пресудно је утицао апокрифни текст Соломонових мудрости, мада је она у оквирима маријанске симболографије XV века била повезивана с идејом Богородице као Божијег дома (E. B. Smith, *The Dome: A Study in the History of Ideas*, Princeton University Press 1978, 93—94).

¹³ G. S. Lechner, *Tommaso Campanella and Andrea Sacchi's Fresco of „Divina Sapienza” in the Palazzo Barberini*, *The Art Bulletin* (March 1976) 97—108.

¹⁴ G. Schiller, *Iconography of Christian Art*, Vol. I, London 1966, 23—25.

¹⁵ Ch. Michina, *Das Solomonische Thronsymbol auf österreichische Denkmälern, Alte und Moderne Kunst* 43 (1963) 2—3.

¹⁶ B. G. Lane, *The Altar and the Altarpiece*, New York 1984, 14—16.

— Веза између Богородице, Божанске премудрости и престола премудрости успостављана је и у девоционалној литератури касног средњег века (I. Ragusa and R. Green, *Meditations on the Life of Christ: An illustrated manuscript of the fourteenth century*, Princeton 1961, IX, 53—54). Овај спис Псеудо Бонавентуриних медитација био је веома популаран и умногоме је утицао на формирање нове иконографије касног средњег века (E. Mâle, *L'art religieux de la fin du moyen age*, Paris 1922, 27—34).

¹⁷ G. Schiller, *Iconography of Christian Art*, Vol. I, 22.

¹⁸ Симболичне алузије које покреће присуство лава на завршетку свећњака веома су сложене. Он је симбол снаге, храбрости и величине. Симбол је и Христа, његовог Васкрсења и бдења (L. Réau, *Iconographie de l'art chrétien: Introduction générale*, 92—94). Таквим симболичним алузијама он је могао да дејствује и на свећњаку из Дечана, тим више што је лав присутан и на свећњацима који нису понели искључиве маријанске садржаје.

¹⁹ Ова тема, мада позната и раније, постала је популарна тек у уметности противреформације (R. Wittkower, *Allegory and Migration of Symbols*, London 1977, 39; E. Mâle, *L'art religieux après le Concile de Trente*, Paris 1951, 27—40).

²⁰ E. Mâle, *The Gothic Image*, 5—14.

бола границе људског живота и носио је алузије на поновно рођење, а попут музичке октаве повезиван је са идејом космичке хармоније.²¹ Грчка целестијална митологија је морализована још код стоичара и као таква је прихваћена у патристичкој литератури. Свакој од небеских планета, односно сфера, којих је по важећем Птолемејевом систему било осам, приписивана је по једна врлина, а изнад највише сфере — *Caelum stellarum*, налазио се дом Божији.²² Астрологија је током целог средњег века била популарна наука и мноштво астролошких списа кружило је целом Европом.

Идеја да се персонификација Божанске премудрости окружи небеским сферама као симболима њених врлина није морала бити страна, макар и посредно, ни либешким мајсторима дечанског свећњака.²³

У западноевропској уметности се од краја XIII века персонификација Божанске премудрости уобичајено окруживала представама врлина.²⁴ Литерарни повод била је управо књига апокрифних Соломонових мудрости, која је мајсторима дечанског свећњака послужила као извор за формулацију персонификације Божанске премудрости. Уобичајени број врлина у средњем веку је био седам, три теолошке и четири кардиналне. Ову поделу је св. Амброзије преузео од Платона и адоптирао је у хришћанство.²⁵ Међутим, то није било строго утврђено, па су у уметности средњег века, као и на представама Божанске премудрости, представљане у различитом броју.²⁶ На зидној слици из рефлекторија у манастиру *Vebenhauseu*, насталој 1335. године, Богородица као персонификација Божанске премудрости окружена је са осам врлина (сл. 2). У уметности касног средњег века персонификације врлина везиване су за симболичну интерпретацију светлости, па се идејна концепција кракова дечанског свећњака не издваја из прихваћених формулација тријумфа врлина над пороцима мрака и слепила.²⁷

У нашој стручној литератури је као паралела свећњаку из Дечана наведен свећњак из Градске већнице у Регензбургу.²⁸ Основни склоп тела свећњака веома је сличан, они се подударају и по броју кракова, али се њихов облик разликује. Кракови свећњака из Дечана су изведени као грана с лишћем, док су краци свећњака из Регензбурга много стилизованији, што показује да је настао раније. Разлике се уочавају и у облику круна у које се постављају свеће и у формулацији доњег дела средишњег тела свећњака.

У протестантским земљама, северној Фландрији и Немачкој, где су овакви свећњаци произвођени, сачувано је веома мало примерака из XIV и XV века. Због фигуралних елемената — представе Богородице — већином су уништени током протестантског иконоклазма у другој половини XVI века. У литератури која ми је била доступна обрађена су још само два овак-

ва свећњака, а укупно су поменути само четири примерка.

Један од обрађених свећњака налази се у *Rijksmuseumu* у Амстердаму, а потиче из цркве Св. Јакова у Хагу.²⁹ Претпоставља се да је уклоњен из цркве током пљачке 1528. или за време иконокластичке побуне 1566. године. Био је сакривен све до половине XIX века, кад је случајно пронађен. Свећњак је настао у последњој четвртини XV века, а током првих деценија XVI века горњи регистар је измењен додавањем фигуре анђела (сл. 3). Приликом конзервације уклоњени су додаци, а уместо фигуре анђела постављен је хипотетично реконструисан високи готски торањ (сл. 4). Основни формални склоп оба свећњака је веома сличан, нашта несумњиво указује скоро идентичан облик кракова свећњака (сл. 5). Основна разлика је у неједнаком броју кракова. Свећњак из цркве Св. Јакова у Хагу је нешто виши — 137 cm — и на њему су кракови који носе круне са свећама распоређени у три нивоа. У првом реду је осам, а у остала два по шест кракова. Други ред је уметнут у удубљења која су направљена на врху контрафора који придржавају стубове. Иста удубљења се јављају и на крају контрафора дечанског свећњака, што даје основа за претпоставку да је и на њему био постављен још један ред кракова.

Други свећњак се данас налази у *Musée des Beaux Arts* у Лиону, а потиче, како се претпоставља, из цркве у *Dordrechtu* (сл. 6).³⁰ Он је нешто нижи од претходног, висок је 120 cm, али такође има три реда кракова. Датује се у исто време и приписује истим радионицама се-

²¹ Исто, 14.

²² J. Seznec, *The Survival of the Pagan Gods*, Princeton University Press 1972, 43—44; F. Saxl, *The Beliefs in Stars in the Twelfth Century*, и *The Revival of Late Antique Astrology*, у *Lectures I*, 73—84 и 85—95.

²³ E. B. Smith, *The Dome: A study in the History of ideas*, нав. место.

²⁴ G. Schiller, *Iconography of Christian Art*, Vol. I, 25.

²⁵ E. Mâle, *L'art religieux de la fin du moyen age*, 309—328.

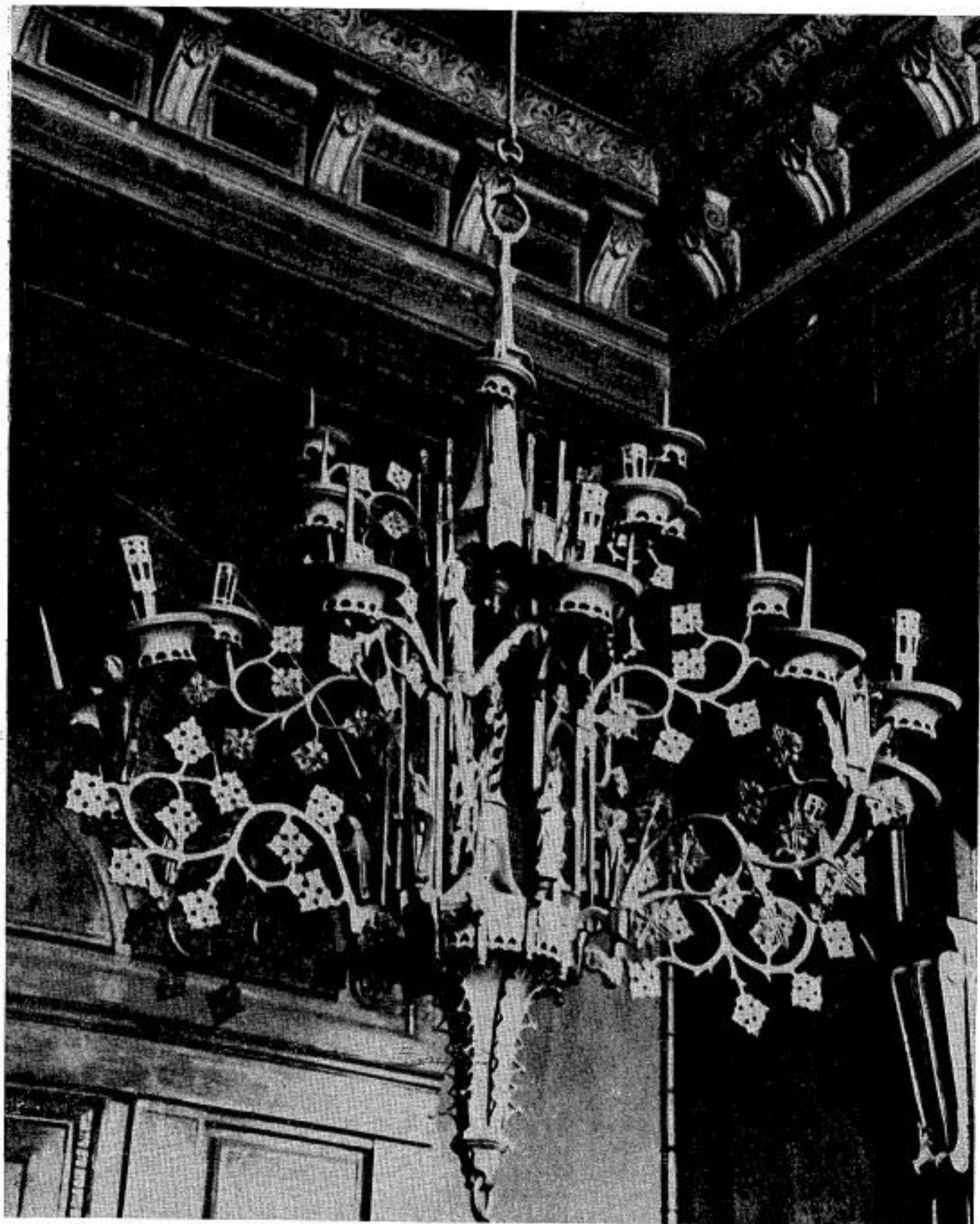
²⁶ У случају када је представљено осам врлина то су: Fides, Spes, Caritas, Fortitudo, Iustitia, Prudentia, Temperantia и Virgilita (L. Réau, *Iconographie de l'art chrétien, Introduction générale*, 188—189).

²⁷ R. Tuve, *Nothes on the Virtues and Vices II*, *Journal of the Warburg and Courtauld Institutes* XXV (1967) 49.

²⁸ Б. Радојковић, *Српско златарство XVI и XVII века*, 20—21, сл. 13 и 15.

²⁹ O. ter Kuile, *Een gerestaureerde geelkoperen kaarsenkroon uit de St. Jacobskerk in Den Haag*, *Bulletin van het Rijksmuseum* III (1979) 111—117, summaries на енглеском 152—153.

³⁰ O. ter Kuile, *Onderdelen van een kerkkroon en van twee kandelaars uit St. Jacobskerk te Den Haag*, *Bulletin van het Rijksmuseum* III (1980) 125—133, summaries на енглеском 148—149.



Сл. 6. Готички висећи свећњак из Dordrecht-a, последња четвртина XV века, Musée des Beaux Arts, Lyon

Fig. 6. Candélabre suspendu de style gothique de Dordrecht, le dernier quart du XV^e siècle, Musée des Beaux-Arts, Lyon

верне Фландрије и Немачке. Друга два свећњака, који се датују касније, око краја XV века, нису још публикована.³¹ Могуће је, ипак, указати на други свећњак, који је у највећој мери сличан оном из манастира Дечана, а који се некада налазио на нашем терену, у цркви Св. Климента у Охриду.

У књизи Николаја Кондакова *Македонил: Археологическое путешествие* репродукована је фотографија свећњака који је скоро истоветан ономе из манастира Дечана.³² Основна разлика, колико се може оценити на основу фотографије која је доста лошег квалитета, јесте у томе што су на висећем свећњаку из цркве Св. Климента краци распоређени у два реда. На основу свих претходно изречених аргумената могуће је претпоставити да су се и на свећњаку из манастира Дечана изворно налазили краци постављени у удубљења на врху контрафора, и да их је било шест. Њихово симболично тумачење се може потражити код средњовековних коментатора Благовести који су Богородици приписивали њених шест личних врлина: Благодатност — „И ушавши к њој анђео рече: радуј се благодатна!“ (Лука 1, 28); Скромност — „А она видјевши га поплаши се од ријечи његове“ (Лука 1, 29); Мудрост — „и помисли“ (Лука 1, 29); Чистоту — „А Марија рече анђелу: како ће то бити кад ја не знам за мужа?“ (Лука 1, 34); Послушност — „А Марија рече: ево слушкиње Господње“ (Лука 1, 38); и Веру — „нека ми буде по ријечи твојој“ (Лука 1, 38).³³

Светлосна мандорла Богородичиних врлина на дечанском свећњаку одраз је сложених размишљања везаних за прву фазу развитка култа Богородичиног *Immaculata Conceptio*, када се из традиционалних тема и симбола средњег века преформулира и ставља у службу ове побожности. Карактеристичан пример је представа апокалиптичне *Maria in Sole*, која се преко молитве „*Ave, Sanctissima Maria mater Dei*“ доводи у везу са *Immaculata Conceptio*.³⁴ У оваквој формулацији она се појављује на висећем свећњаку из цркве Св. Јакова у Хагу. Богородица са дечанског свећњака, с друге стране, стоји на постаменту направљеном у облику пет степеника. Степеништа су, као и лестве, била традиционалан симбол уздизања према Богу, а њихов најпознатији библијски пример је био онај из Јаковљевог сна, тумачен као Божији благослов и савез. Степениште постамента на коме стоји Богородица је познати маријански симбол, а може се повезати с бројем њеног имена. Пет степеника симболизује пет слова Маријиног имена. Идеја повезивања Богородице са степеништем је полазила од анонимног списка који се приписивао св. Августину и који је током XV века био веома популаран. У њему је подробно протумачена идеја о Богородици као степеништу по коме је Христ сишао на земљу и по коме се смртници уздижу на небо.³⁵ Овакве алузије, које су деловале механиз-

мом скривеног симболичног значења карактеристичног за уметност XV века на северу, на примерку висећег свећњака из манастира Дечана могу се пратити и даље, у флоралном симболизму.

Краци свећњака су, изведени у облику грана с лишћем и носе алузију на Јесејеву лозу, која се обликом скиптра у Богородичиној руци намеће као јасна идејна присутност. Скиптар има облик изданка — *virga*, нескривено алудирајући на Богородицу девицу — *virgo*, која је младица Јесејеве генеолошке лозе — *virga de radice Jesse*.³⁶ Али краци који као грм окружују Богородицу не носе једино и пре свега алузију на Јесејеву лозу. На њиховим крајевима су се налазиле свеће, које су упаљене стварале илузију горућег грма — неопалиме купине, у чијем се средишту налазила фигура Богородице.

У западноевропској уметности XV века неопалима купина је постала веома популарна тема, мада се пре тога скоро уопште није појављивала, с изузетком представе на северном порталу катедрале у Шартру.³⁷ Тумачена је као праслика Богородичиног безгрешног зачећа и

³¹ Ова два свећњака се налазе у Rijksmuseumu, инвентарски бројеви 9698 и 10798. Куиле их само помиње наводећи њихово датовање у сам крај XV века, сматрајући их последњим комадима касноготичке продукције овакве врсте свећњака.

³² Н. П. Кондаков, *Македонин: Археологическое путешествие*, Санктпетербург 1909, 249.

— Захваљујем се др Бојани Радојковић, директору Музеја примењене уметности у Београду, која ми је скренула пажњу на ову фотографију.

³³ G. Schiller, *Iconography of Christian Art*, Vol. I, 24; L. Réau, *Iconographie de l'art chretien: Introduction générale*, 69.

³⁴ Богородичин *Immaculata Conceptio* била је велика тема уметности противреформације, међутим њене зачетне формулације већ се јасно јављају у уметности XV века [E. Mâle, *L'art religieux de la fin du moyen age*, 205—214; S. Ringbom, *Maria in Sole and the Virgin of the Rosary*, *Journal of the Warburg and Courtauld Institutes* XXV (1962) 326—330; D. Freedberg, *The Origins and Rise of the Flemish Madonnas in Flower Garlands*, *München Jahrbuch der Bildenden Kunst, Dritte Folge*, XXXII (1981) 115—150].

³⁵ Цео склоп висећег свећњака из Дечана, и сваки од појединачних симбола, понео је јаке алузије на Богородичино безгрешно зачеће. Већ поменути флабелум, скиптар, табернакул, као и постамент формулисани као степениште јасни су симболи чврсто везани још током XV века за идеју *Immaculata Conceptio* (E. Mâle, *L'art religieux de la fin du moyen age*, 214).

³⁶ G. Schiller, *Iconography of Christian Art*, Vol. I, 15—22; M. D. Taylor, *The Prophetich Scenes in the Three of Jesse at Orvieto*, *The Art Bulletin* (December 1973) 402—471.

— Својом формулацијом, скиптар Божанске премудрости се такође намеће и као симбол Богородичиног безгрешног зачећа (E. Mâle, *L'art religieux de la fin du moyen age*, 214).

³⁷ L. Réau, *Iconographie de l'art chretien*, Tom II, Vol. I, Paris 1956, 187.



Сл. 7. Богородица Неопалима кћина,
Nicolas Froment, 1476.

Fig. 7. La Vierge — buisson ardent

представљана је као горући, грм у чијем се средишту налазила Богородица са Христом (сл. 7).³⁸ Лишће са дечанског свећњака је протумачено као бршљан — *Hedera*.³⁹ Још од античких времена, полазећи од Плинија, *Hedera* је понела многострука симболична значења. Она може бити симбол незахвалности, али је најчешће довођена у контекст заслужених похвала учености и симболизовала је славу и бесмртност.⁴⁰ Онолико колико је мени познато, *Hedera* није довођена у контекст маријанске симболографије касног средњег века. У сваком случају, по форми и могућем симболичном значењу, реалније је претпоставити да је на крацима дечанског свећњака представљено стилизовано грање купине. Овакав облик стилизације, који се појављује и на дечанском свећњаку, на немачком се назива „kreuzblume“, а на холандском „kruisblome“, и у уметности готике се јавља често.⁴¹ У различитим контекстима је понео сложене симболичне потке и разноврсна тумачења. Јавља се на представама Распећа, на којима је крст протумачен као *sigillum florigidum* и везан је за Христове пасије.⁴² Као маријански симбол јавља се на представама Благовести, на архитектури, где је Богородица протумачена као *Templum Trinitatis*, или на скиптру који држи у руци арханђео Гаврило.⁴³ На свећњаку из манастира Дечана он је и на Богородичиној круни, која се у таквој формулацији може протумачити као алузија на њено саучествовање у Христовим страдањима.⁴⁴ На крацима свећњака, ма колико лишће било стилизовано, оно несумњиво носи идеју неопалиме купине.

Сажимајући размишљања о висећем готичком свећњаку из манастира Дечана, могуће је, пре свега, прецизније одредити време његовог настанка. Низ сложених потки маријанске симболографије, које су на дечанском свећњаку присутне у развијеном облику, у последњим деценијама XIV века јављају се само у зачетним формулацијама, а јасно се исказују тек током XV века. Та чињеница, и поред извесних стилских ретардираности присутних на фигури Богородице, упућује на закључак да је свећњак настао током прве половине XV века, и то у времену које је ближе средини него почетку века.⁴⁵ Један од најранијих висећих свећњака који је познат у литератури, онај који се налазио у цркви у *Seckau*, у Аустрији, а за који је познато да је имао облик грана сличан гранам свећњака из манастира Дечана и оног из цркве Св. Јакова у Хагу, доспео је у *Seckau* током 1439. године.⁴⁶ Свећњак из манастира Дечана вероватно није настао раније. С друге стране, судећи према развијеним формама свећњака из Хага и из *Dordrecht*, који се датују између 1475. и 1480. године, дечански свећњак је настао пре њих, тако да је његово датовање сужено у време око половине века. Сагледавајући унутрашње прилике у Деспотовини, реално

је претпоставити да је свећњак доспео у Дечане за време владавине Ђурђа Бранковића и пре коначног пада Деспотовине 1459. године.⁴⁷ Трговачке везе са Угарском у то време биле су веома живе, судећи према многобројном материјалу од бакра и бронзе произведеном у средњоевропским радионицама који је пронађен дубоко на југу Балкана.⁴⁸ Само на основу састава материјала могуће га је приписати мајсторским радионицама у Либеку, јер је својим обликом и исказаним садржајем близак осталим висећим свећњацима тог времена, који се и данас несигурно приписују севернофламанским или севернонемачким радионицама. Сагледаван у оквирима западноевропске уметности касног средњег века, средине у којој је настао, висећи готички свећњак из манастира Дечана поставља се као један од ретко сачуваних примерака, који по својој репрезентативности и сложеним идејним поткама нимало не заостаје иза других.

Са друге стране, сагледаван у оквирима српске уметности XV века, дечански свећњак се поставља као једини сачувани примерак готичког висећег свећњака који су у то време сигурно били увожени. Поред свећњака из цркве Св. Климента у Охриду, који је нестао за време првог светског рата, фрагменти сличних свећњака пронађени су за време археолошких ископавања у манастирима Сопоћани и Намасија. Фрагменти свећњака из Сопоћана, колико ми је познато, још нису публиковани, а судећи према грани и чашици за свеће свећњака пронађеног у Намасији, који умногоме подсећају на оне са свећњака из *Dordrecht*, увоз висећих свећњака из средње Европе није престао ни након пада Деспотовине под Турке.⁴⁹

Колико су ови свећњаци, јасно третирано као симболи, били схваћени у духовној средини у коју су стизали, и колико су својим идејним формулацијама одговарали религиозности света ортодоксије, тешко је докучити. Поједине теме идејног програма дечанског свећњака биле су традиционално присутне у уметности која је гравитирала византијском културном кругу. Неопалима купина из Леснова наводи се као антологијски пример византијске формулације теме, али она је ту представљена друкчије него у фламанском сликарству XV века.⁵⁰ Представе Божанске премудрости и престола премудрости јављају се и у дечанском сликарству, међутим, литерарна подлога је полазила од стихова из канонске књиге Соломонових прича, а не од апокрифног текста Соломонових мудрости. На своду западног травеја јужног брода дечанске цркве илустрован је стих „Премудрост сзда себи кућу, и отеса седам стубова“ (Приче Соломонове 9, 1), а на источној страни брода је илустрован стих „Ходите, једите хљеба мојега, и пијте вина које сам растворила“ (Приче Соломонове 9, 5).⁵¹ Персонафикација Премудрости Божије је представљена као анђео, а не као

Богородица, и без атрибута који су јој приписани у књизи мудрости Соломонових. У православној цркви је, у тропару службе св. Софији, Премудрошћу Божијом слављена Богородичина девичанска чистота, али је пре свега наглашаван христолошки моменат еухаристије, па су и представе Божанске премудрости на дечанском живопису пре свега симболична алузија на причешће.⁵² Овакви свећњаци су, судећи према фотографији коју доноси Николај Кондаков, били постављани у средиште великих хороса, тамо где су они постојали, и у новој средини им је вероватно давано и ново симболично значење.

³⁸ С. I. Minott, *A note on Nicolas Froment's „BurningBush Triptych”*, *Journal of the Warburg and Courtauld Institutes* XXV, 323—325; Е. Guldan, *Eva und Maria*, 150.

³⁹ Б. Радојковић и М. Андрејевић, *Конзервација готског свећњака из XIV века*, 147.

⁴⁰ J. B. Trapp, *The Owl's Ivy and the Poet's Bays: An Enquiry into Poetic Garlands*, *Journal of the Warburg and Courtauld Institutes* XXI (1958) 227—255.

⁴¹ Е. Panofsky, *Early Netherlandish Painting*, Vol. I, 133.

— О општим принципима скривеног флоралног симболизма током XV века на северу (I. Bergstrom, *Disguised Symbolism in „Madona” Pictures and Still Life*, *The Burlington Magazine*, Part One [(October 1955) 303—308, Part Two (December 1955) 342—349].

⁴² Е. Panofsky, *Early Netherlandish Painting*, Vol. I, 133; G. Schiller, *Iconography of Christian Art*, Vol. II, 135.

⁴³ С. Hasenmuller McCorkel, *The Role of the Suspended Crown in the Jan van Eyck's Madona and Chancellor Rolin*, *The Art Bulletin* (December 1976) 517—520.

⁴⁴ С. I. Minott, *A note on Nicolas Froment's „BurningBush Triptych”*, 325.

⁴⁵ Фигура Богородице није сигуран путоказ за одређивање времена настанка свећњака, јер се она овако формулисана појављује током целог XV века. У прилог датовању у средину века пре свега говори скромнија разуђеност свећњака (O. ter Kuile, *Een gerstaureerde geelkopern kaarsenkroon*, 152).

⁴⁶ O. ter Kuile, *Onderdelon van een kekkroon en van twee kandelaars uit de St. Jacobskerk te Den Haag*, 148.

⁴⁷ За време владавине последњих српских деспота, Стефана Лазаревића и Ђурђа Бранковића, трговачке везе с угарским земљама су биле веома живе. Бринући се за стабилност трговачких веза, деспот Ђурђе Бранковић је посредовао код Угарског сабора 1449. године, мада је његова интервенција била одбијена [J. Калић, *Србија и Београд почетком XV века*, *Годишњак града Београда* XXV (1978) 93—103]. Деспотов син Гргур Бранковић поклатио је нешто пре тога манастиру Дечани једно звоно (М. Шакота, *Дечанска ризница*, 51), па се може претпоставити да је и свећњак

доспео у манастир као његов поклон.

⁴⁸ Б. Радојковић, *Увоз средњовековних бакарних и бронзаних предмета из Европе на територију Београда и Србије*, 177—184.

⁴⁹ Свећњак који је откопан у манастиру Сопоћани био је приказан на изложби „Заштита културног наслеђа”, Галерија САНУ, Београд 1982. За фрагмент свећњака који је откривен приликом археолошких истраживања у манастиру Намасија (М. Брболић, *Предмети од бронзе, бакра и стакла из манастира Намасије*, *Зборник Музеја примењене уметности у Београду*, у штампи).

⁵⁰ L. Réau, *Iconographie de l'art chretien*, Tom II, Vol. I, 187.

⁵¹ В. Петковић и Б. Бошковић, *Дечани II*, 50 и 68—69.

⁵² В. Петковић, *Фреске са представом Премудрости*, *Зборник у част Богдана Поповића* (Београд 1924) 317—321.

L'iconographie d'un candélabre gothique de Dečani

MIROSLAV TIMOTIJEVIĆ

Au Musée des arts décoratifs de Belgrade on conserve un candélabre suspendu qui a été découvert en 1955 au monastère de Dečani. Le candélabre appartient au type que l'on fabriquait au XV^e siècle dans les ateliers de Flandre et de l'Allemagne du Nord (*Kronleuchter* en allemand, *Kaarenkroon* en hollandais). La partie inférieure du corps central du candélabre présente la forme d'une veilleuse. Évasée à son extrémité supérieure, elle est surmontée d'un disque qui supporte un tabernacle, terminé par une haute toiture. Le tabernacle renferme la figure de la Vierge, coiffée d'une couronne et tenant un sceptre et un miroir. Le candélabre compte huit branches, dont une manque. Il est en bronze fondu, façonné au marteau et ciselé. Sa hauteur est de 102 cm, la figure de la Vierge est haute de 17 cm, tandis que les branches qui portent des vases en forme de couronnes, destinés à recevoir les chandelles, ont une longueur de 32 cm.

C'est la figure de la Vierge, située au milieu du candélabre de Dečani qui en est l'idée centrale et qui nous engage à lier son iconographie au culte mariai. Portant une couronne sur la tête et tenant un sceptre et un miroir, elle personnifie manifestement la Sagesse divine (*Divina sapientia*), telle qu'elle est décrite dans le *Livre de Sagesse*, attribué à Salomon. Elle est placée dans un tabernacle hexagonal de style gothique que l'on peut interpréter comme trône de la Sagesse (*sedes sapientiae*). La représentation du trône de la sagesse sous la forme d'un tabernacle était courante dans l'art gothique. La Vierge y était représentée debout. Il en est de même du tabernacle qui fait partie du candélabre de Dečani. La Vierge, personnification de la Sagesse divine se tient debout sur un socle élevé, qui a la forme d'un escalier de cinq marches. Cellesci peuvent être interprétées comme cinq lettres du nom de Marie, mais aussi, d'après la littérature religieuse du Moyen âge, comme l'escalier que le Christ avait pris pour descendre sur terre et que les morts prennent pour monter vers le ciel. A l'extrémité de la partie inférieure du candélabre on aperçoit une tête de lion, représenté avec un anneau dans sa gueule. Cette tête de lion pourrait être interprétée comme symbole de la force et de la vigilance, mais l'idée qui y est à la base, était de représenter la Vierge sur le lion de Juda, d'après la bénédiction prophétique de Jacob (*Genèse*, 49, 9 et sqq). La tige du candélabre porte huit branches, à l'extrémité desquelles se trouvent des vases en forme de couronnes, destinés à recevoir les chandelles. Disposés tout autour de la Vierge, personnification de la

Sagesse, ils s'imposent comme symboles des vertus de celle-ci. La stylisation florale des branches onduleuses, dont les feuilles sont façonnées comme des pétales crucifères, implique l'allusion à l'arbre de Jessé, confirmée par la présence du sceptre en forme de verge que la Vierge, en tant que *virga de radice Jesse*, tient à la main. Cependant, les branches du candélabre avec des chandelles allumées, représentent surtout une allusion au buisson ardent. Ce sujet était très rare dans l'art de l'Europe Occidentale d'avant le XV^e siècle, mais depuis il fut très en faveur, comme préfiguration de la conception immaculée, de Marie et était considéré comme symbole lié au culte de *L'Immaculata conceptio*. Le thème du trône de la Sagesse fit l'objet des méditations des mystiques rhénans du XII^e siècle, ce qui se refléta indubitablement sur l'art du Nord européen durant le bas Moyen âge et, par conséquent, sur le candélabre suspendu de Dečani aussi.

La manière dont il était conçu et exécuté et le programme d'idées dans lequel il s'inscrivait, le rapprochent de celui de l'église, Saint-Jacob de la Haye, actuellement au Rijksmuseum d'Amsterdam et de celui de Dordrecht, qui se trouve au Musée de Lyon. La forme des branches du candélabre de la Haye et de celui de Dečani est presque identique. La différence consiste dans le fait que le candélabre de la Haye, de même que celui de Dordrecht, comportent trois rangées de branches, tandis que celui de Dečani n'en a qu'une. Cependant, comme aux extrémités des contreforts qui soutiennent les pilastres du tabernacle situé au milieu du candélabre de Dečani, on trouve les mêmes enfoncements que ceux dans lesquels est fixée la seconde rangée de branches des candélabres de la Haye et de Dordrecht, on peut supposer que le candélabre du monastère de Dečani avait eu, à son tour, une seconde rangée de branches. Un candélabre de ce type, presque identique à celui de Dečani, se trouvait, avant la Première guerre mondiale à l'église Saint-Clément d'Ohrid. On ne le connaît plus que grâce à une photo où l'on voit qu'il avait deux rangées de branches.

Les candélabres de ce type, importés des régions hongroises, n'étaient pas rares sur le territoire des Balkans. En plus de ceux de Dečani et de Saint-Clément d'Ohrid, on connaît les fragments de candélabres similaires, mis au jour à l'occasion des fouilles archéologiques dans les enceintes des monastères de Sopoćani et de Namasija. En les comparant aux candélabres connus, on peut les situer au XV^e siècle et les attribuer aux ateliers du Nord de l'Allemagne.