

ЗБОРНИК НАРОДНОГ МУЗЕЈА – БЕОГРАД  
RECUEIL DU MUSÉE NATIONAL A BELGRADE

XX / 2

ИСТОРИЈА УМЕТНОСТИ  
HISTOIRE DE L'ART

СЕПАРАТ

Александра П. КУЧЕКОВИЋ  
ЦАРСКЕ ДВЕРИ ИЗ ДАРУВАРСКОГ БРЕСТОВЦА –  
О ВАЗИ СА ЦВЕЋЕМ У ПРЕДСТАВИ *БЛАГОВЕСТИ*

Aleksandra P. KUČEKović  
THE ROYAL DOORS FROM DARUVARSKI BRESTOVAC –  
ON A VASE WITH FLOWERS IN THE SCENE OF *THE ANNUNCIATION*

НАРОДНИ МУЗЕЈ  
БЕОГРАД



MUSÉE NATIONAL  
A BELGRADE

Александра П. КУЧЕКОВИЋ

*Универзитет уметности у Београду - Факултет ликовних уметности*

## ЦАРСКЕ ДВЕРИ ИЗ ДАРУВАРСКОГ БРЕСТОВЦА – О ВАЗИ СА ЦВЕЋЕМ У ПРЕСТАВИ БЛАГОВЕСТИ.

(*Hommage* Радмили Михаиловић)

**Сажетак:** Рад представља осврт на специфичан мотив мртве природе у представама *Благовести* на царским дверима српских иконостаса средине XVIII века – вазу са букетом цвећа, на његово порекло, те путеве и контексте транспозиције у српско барокно религиозно сликарство. Повод је откривање досад непознатог зографског иконостаса са развијеним раним, али потпуно зрелим, маријанским имакулатичним концептом на царским дверима у цркви славонског села Даруварски Брестовац из 1750. Анализа је омогућила и шири увид у богословску позадину црквеног сликарства у Славонији у време епископа Софронија Јовановића (1743-1757).

**Кључне речи:** *Благовести* – иконографија, мртва природа, ваза са цвећем, крин, Пакрачко-славонска епархија, Софроније Јовановић.

*„Издвојена из композиционе целине, мртва природа са Благовести по духу је бројеловска – светиња и симболична – сасвим далека од иконе традиционалности. Код нас је то ипак слика,“ (Михаиловић 1979а: 34).*

Српско црквено сликарство средине XVIII века, сасвим одано украјинско-руским стилским и иконографским обрасцима, није остављало простора уметничкој имагинацији заснованој на посматрању реалног, материјалног света природе. У оквирима уметности Запада, поготово у холандско-фламанском кругу XVI и XVII века, *природа*, међутим, доживљава своју пуну афирмацију освајајући не само сликане *историје*, већ истовремено уздиже и нове жанрове у оквиру разноврсне сликарске врсте мртве природе. Иако ретко лишена дубљих метафизичких асо-



цијација утканих у широку и дугу традицију симболичких религиозних тумачења, мртва природа поменутог времена представљала је један од видова испољавања уметничког интересовања за стваралаштво настало на темељу непосредне опсервације појавног света, често подупртог првим систематским научним истраживањима (Михаиловић 1979а: 27-28; cf. Ogilvie 2006, 25-87, 139-209). Атласи са цртежима биљака и цвећа одиграли су значајну улогу у развоју и популарности посебно негованих натуралистичких представа цветних букета у вазама, третираних с ботаничком прецизношћу достојном наслеђа Ван Ајка или Дирерових акварела (Михаиловић 1979а: 29-30). У барокној сликарској поетици, ослоњеној на хуманистичку традицију, ефемерна лепота цвећа имала је подсебну привлачну снагу и отварала је низ асоцијативних могућности у оквирима старог начела *spiritualia sub metaphoris corporalium* (cf. Brajović 2000: 122).

Мртва природа *per se* остала је, како је утврђено, непозната српском сликарству XVIII века, иако се њена појава у оквирима црквене слике тог столећа може пратити још од првих сликаних корпуса насталих у доминантном барокном озрачју (Михаиловић 1967: 279-294; *idem* 1979а: на више места; cf. Тимотијевић 1996а: 244). Непостојање (или развој у повоју) клијентеле унутар српског друштва за коју би самосталне мртве природе биле сликане, свакако је одиграло можда и пресудну улогу у одржавању стања њеног, готово стидљивог и успутног, појављивања у ткиву религиозне слике. Често је она само развијала и ликовно обогаћивала старе симболичке топосе у оквирима догматских представа. Једна од најзначајнијих свакако је сцена *Блајовесџи*, која је својом наративном потком пружала могућности за укључивање специфичних секвенци мртве природе. Посебно место у благовештенским приказима у оквирима западног религиозног сликарства је, још од XIII века, имала ваза са цветовима љиљана – традиционалним симболом маријанске чистоте (Schneider 1999: 135; cf. Robb 1936: 482). Вариран у безбројним примерима током XVII столећа, овај је мотив у српске представе *Блајовесџи* у XVIII веку стигао посредством омпотентних графичких предложака, како западног порекла, тако и преко руско-украјинских варијација.

Посебно занимљив период честог појављивања вазе са цвећем у представама *Блајовесџи* у српском сликарству је време око средине XVIII века када је декоративна схема руско-украјинског барока имала значајну превласт над остварењима како сликара блиских непосредном извору стила у Карловцима, тако и бројних зографа активних на ободним подручјима Митрополије. Један од најзанимљивијих, до данас сачуваних раних примера, представља изузетни букет у вази у сцени *Блајовесџи* на царским дверима цркве славонског села Даруварски Брестовац

(сл. 2 и 3). Постављен на округлом сточићу у средишту двокрилне композиције, између Богородице и арханђела Гаврила, својом доминантном позицијом, пажњом коју је мајстор поклонио сликању појединачних цветова и готово наметљивом самосталношћу унутар стандардно конципираног благовештенског мизансцена, брестовачки мотив вазе са цвећем могао би бити маркиран као аутентичан и пионирски *flower-piece* српског сликарства XVIII века.



Малобројне славонске цркве у којима се данас могу видети делови иконостаса, или тек покоја икона из средине XVIII столећа, не пружају ни иоле доследну слику о њиховом првобитном архитектонском окружењу, распореду на олтарским преградама и међусобном иконографском односу. У већини случајева реч је о фрагментима старих иконостаса пренесених у нове цркве грађене у другој половини XIX или у првим деценијама XX века. У тим приликама су стари, углавном зографски иконостаси, прекрајани како би се уклопили у нове ентеријерске габарите, увек сасвим несагласне онима у којима су се они првобитно налазили. Такав је случај и са црквом Светих Петра и Павла у Даруварском Брестовцу која је, на месту старије грађевине, подигнута 1934.<sup>1</sup> Стара је црква била грађена пре 1747. када ју је осветио пакрачко-славонски епископ Софроније Јовановић (Кашић 1988: 291-292). Већ тада је брестовачка парохија била економски снажнија од већине у Славонији подижући цркву од камена, покривену шиндром.<sup>2</sup> Недуго након градње цркве осликан је иконостас (сл. 1). Иако је до данас очуван у деловима углавном доње и средишње зоне, на панелу изнад јужних двери сачувао се ктиторски запис (сл. 4). У њему се наводи да је брестовачки храм подигнут „од основаниј“

<sup>1</sup> На западном pročелу једнобродне грађевине са звоником стоји плоча на којој су урезани поменута година и име градитеља Ф. Вацка из Пакраца. На полеђини дрвене олтарске преграде црном бојом исписани су опширни записи о подизању новог храма и његовом опремању из којих сазнајемо да је цео подухват остварен захваљујући приложништву парохијана. Иконостас је тако „... по предању стар из конца 17-ог и почетка 18-века уметнички рад непознатих сликара, исте 1934. очишћен и по новом правом распореду постављен а исто тако и епископски престол и сви остали столови и певнице исте године обновљени по сликару ликовне уметности Рихарду Фриди из В. Зденаца. Председник црквене општине био је Јово Лукић.“ Од првобитног црквеног мобилијара наведеног у запису до данас је сачуван само монументални барокни архијерејски трон са иконом Христа на леђном наслону коју је највероватније сликао поменути Рихард Фрида. Од његове руке потиче и неколико икона на иконостасу чија се разлика у односу на аутентичне радове из средине XVIII века јасно уочава.

<sup>2</sup> Већина славонских парохијалних и филијалних црква је, према сачуваним инвентарима из седме деценије XVIII века, била подизана искључиво од дрвене грађе. Фотографија старе брестовачке цркве објављена је у: Грујић 1996: 175, сл. 64. Ипак, подаци о цркви у изворима често су контрадикторни Шематизам 1898: 51; МСПЦ, АПЕ, кутл. б.

у време епископа Софронија Јовановића, када су се многе цркве обнављале и нове подизале.<sup>3</sup> На крају записа исписана је година 1750. и насликан, вероватно, тадашњи барокни грб Пакрачко-славонске епархије.<sup>4</sup>

Време епископовања Софронија Јовановића (1743-1757) за Пакрачко-славонску епархију значило је мукотрпну, али значајну духовну обнову засновану на савременим реформским настојањима карловачких митрополита. Владика Софроније био је чврст експонент руско-украјинске културне оријентације у Славонији, средини која је у многоме заостајала за напреднијим окружењима централних епархија Карловачке митрополије. Његовим је настојањима реформисан духовни живот славонских манастира у којима је, између осталог, заведена обавеза набавке руских и украјинских штампаних богослужбених књига. Писана потпора за последњу констатацију сачувана је у облику *Монашких њавила* за манастир Ораховицу које је епископ Јовановић издао 1745. (Кучековић 2007: 55-64). Обнову мирског верског живота Јовановић је спроводио не-

<sup>3</sup> Запис, у неким деловима нечитак или неразумљив због оштећења, гласи: „Благословением Оца и поспешением Сина... вздвигетсја од основании сеи свети храм славу... вознесјемусја Христу Богу нашему впамјат все... хфалиго апостола Петра... ?... иего кралевскаго величества Марији Терезији дштери свјатаго почившаго (?) краља ње... велики императрици Елисавети Петровни при освештаном г(оспо)дину г(оспо)дину Софронију Јовановићу епископу пакрачкому славонскому ио.. ? благошестиа и отечеству своему. Его времја инои церкви свети обновишасја а ини од основаниа сдвиготсја ревности... таго свјатитела. *Цветшаго во вакими добройами во отшечствии нашем иакоже крин йосреде иних цветшов* (италик А. Кучековић) јегоже молитвами Христу Боже... си душеи нашија јако благ и човеко љубец амин... настојанијем смернаго презвитера служител аже... храма сего... во весем христољубиви... лета Господња афн месеца јуна...“

<sup>4</sup> Изглед грба Пакрачке епархије у XVIII веку није довољно проучен. Сасвим је позувано да се он током времена мењао, често овисећи о хералдичким обележјима која су усвајале поједине владике. Тако је и Софроније Јовановић 1745. конципирао епархијски грб у облику овалног штита опточеног украсима, раздељеног на четири дела, који придржавају два анђела. У левом одељку била је представљена црква са три кубета и високим звоником као, вероватно, модел катедралне цркве свете Тројице у Пакрацу. Каснијој варијанти грба епископа Софронија додати су симболи двеју славонских река Саве и Драве међу којима је била куна у трку – традиционални хералдички знак Славоније (Грујић 1996: 181-182). Грб насликан у Брестовцу веома личи на описе хералдичких компилација владике Софронија Јовановића код Грујића, али се у извесним сегментима и разликује. Брестовачки сликар је на крају ктиторског записа представио богату двоструку барокну гирланду украшену гроздовима која затвара поље у чијем је десном сегменту приказана трокуполна црква. На левој страни су симболични прикази двеју река, куне и рака (који се, према Грујићу, појављује још у најстаријем познатом грбу Пакрачке епархије на надгробном споменику епископа Петронија Љубибратића из 1703). Ансамбл грба допуњен је великим крстом који виси на бројаницама, митром у врху, крстом на штапу и епископском штаком. Два анђела, од којих је само десни сасвим очуван због прекрајања панела са ктиторским записом, придржавају грб по чијем су ободу црвеном бојом исписана ћирилична слова са лигатурама – П П М Е ? С П. Реч је, вероватно, о још једној у низу варијанти грба епархије са наглашеним симболима епископовог достојанства, коју тек треба довести у хералдичку везу са личним аспирацијама владике Софронија и осталим сачуваним облицима пакрачког владичанског грба из прве половине XVIII века. Један сликани грб Софронија Јовановића налазио се и на прочељу владичанског двора у Пакрацу (*ibid*: 161, сл. 57).

уморно, освећујући парохијске и филијалне цркве – у периоду од новембра 1743, непосредно након ступања на епископски престо, па до краја 1752. осветио је шездесетак храмова, махом грађених од дрвета (Рува-рац 1889: 329-331, 346-348; cf. Милеуснић 1991: 256-257). Тако велик број новоподигнутих или обновљених цркава је, у релативно кратком вре-менском периоду, изискивао ангажман и великог броја сликара који су радили на њиховој унутрашњој опреми. Овај је аспект уметничке обнове у време епископа Софронија Јовановића, међутим, најмање познат и, још увек, оптерећен стереотипима. Чињеница је да су у Славонији у то време биле активне зографске дружине или мајстори који су остваривали иконостасне целине знатно наивнијег сликарског израза од оног који су преферирали и форсирани Сремски Карловци и њихова непосредна утицајна сфера. Ипак, то свакако није довољно за генерализовани закључак о тврдим конзервативним схватањима владике Софронија и његовој склоности подржавању сликарског традиционализма као најсигурније одбране од налета католичког прозелитизма и уније (Милеуснић 1991: 260-261). Иако је познато да је био језуитски васпитаник, зналац немачког и латинског језика, агилни реформатор, потписник и спрово-дилац свих важнијих савремених реформских аката Митрополије, про-гресивни ставови владике Софрониа остају, нажалост, знатно скривени због недостатка и уништења архивске грађе, а понајвише управо сликарске заоставштине његовог времена. Међутим, из онога што се до данас поуздано зна, на основу тек фрагментарних вести и још мање очуваних цркава и иконостаса, могуће је наслутити сасвим другачије његово схва-тање улоге црквеног сликарства од оног које му је досада приписивано.

Развијено осећање епископа Софронија Јовановића за важност црквене слике као преносника нових духовних начела треба уважити као прворазредни чинилац при савременом разматрању доласка и потоње делатности украјинског мајстора Василија Романовића у Славонији. Односи владике и талентованог сликара нису довољно расветљени, али се ипак може наслутити да су модерни сликарски израз и нова иконогра-фија коју је Романовић донео својим образовањем и предлошцима, има-ли значајну подршку управо од стране Софронија Јовановића.<sup>5</sup> При том се истиче чињеница да се реформа религиозне слике, снажно институционално промовисана кроз рад Јова Василијевича у Карловцима и от-варање придворне сликарске школе, готово непосредно осетила и у пе-риферној Славонији, захваљујући управо Романовићевом остварењу у

<sup>5</sup> С обзиром на досадашња истраживачка сазнања могуће је изнети претпоставку да је Ва-силије Романовић у Пакрацу радио као придворни сликар епископа Софронија Јовано-вића. У Славонију је стигао из манастира Хопова, места пострига епископа Јовановића, вероватно већ 1753-4. и у непосредној владичиној околини деловао све до 1757/8, када је Јовановић умро.

манастиру Дреновцу из 1757/8. (Давидов 1969: 121-138; Микић и Шелмић 1981: 65-7; Кашић 1996: 278-280; cf. Кучековић 2010: 265-284). Данас се сматра да је овај монументални импарт украјинског сликарства у Славонији остао без непосредног квалитативног одјека међу епигонима. Овакво је становиште у највећој мери тачно, уколико се посматра до данас сачуван, познат и проучен материјал. Ипак, извесна његова корекција се чини неопходном захваљујући новом погледу на досад непозната или у домаћој науци маргинално обрађена остварења средишњих деценија XVIII века, преостала у славонским црквама.

Нова су истраживања на светлост дана изнела делимично или готово у потпуности очуване иконостасе из села Доња Обријеж, Катинац и Тројеглава, који допуњују досадашњу слику о остварењима Романовићеве радионице у Славонији и одјецима његовог посредног утицаја (Кусовац 1993: 5-13; cf. Кучековић 2010: 280-283). Тек је, међутим, њиховим упоређивањем и анализом могуће констатовати да је Романовићева „струја“ у Славонији представљала само један, дистинктиван и заокружен, ток сликарских збивања. Други су мајстори, чији је *naïveté* у односу на Романовићев стил евидентан, ипак остваривали благовремен додир са савременим тенденцијама у црквеном сликарству. Док је иконостас у Доњој Обријежи резултат директног контакта са маниром и предлошцима украјинског мајстора, у Катинцу, Тројеглави и, напослетку, у Даруварском Брестовцу сачувани су корпуси из средине XVIII века, чија анализа такође открива добро познавање украјинско-руских извора њихових мајстора. Иако концепцијски следе обрасце ранобарокних олтарских преграда, без морализаторско-дидактичког фронта у соклу, развијених циклуса празника, Страдања, па и, изузев Брестовца, наглашенијих маријанских акцената, ова три зографска иконостаса настала на почетку шесте деценије XVIII столећа носе иконе сликане у савременом декоративном обрасцу богате везене позлате на драперијама, престолима и декору. Још важије се, међутим, чини уочавање употребе популарних западноевропских графичких предлогака који овим зографским сликарима омогућују ангажовање савремених композиционих и стилских решења. Мускулозни ликови апостола на засебним иконама у Даруварском Брестовцу одају њиховог сликара као познаваоца, вероватно посредног, илустрација попут оних у популарној Библији Ектипи која ће се у Славонији као предлогак значајније јавити тек са Јованом Четиревићем Грабованом у осмој деценији века (Кучековић 2004: 219-242). Традиционализам поменутих иконостаса осликаних у време епископа Софронија Јовановића не треба зато тражити у оквирима стила, па чак ни квалитативног сликарског домета, већ понајпре у њиховој есхатолошкој садржајној структури која је поштовала обрасце устаљене током претходног века. У сва три примера уочљива је концепција која је, изнад реда престоных икона, форсирала традиционалне хоризонталне тематске целине

Деизиса са низом икона апостола, Богородице шире од небеса са пророчима и Распећем у завршници (Лесек 2001: 39-40; Стошић 2006: 137-138). У Даруварском Брестовцу се, међутим, на централној икони апостолског реда не појављује Деизис, већ веома интересантна представа Христа који седи на престолу иза часне трпезе и обема рукама благосиља дарове испред себе – хлеб на дискосу и вино у путиру (сл. 6). У комбинацији са иконама апостола овакав би иконографски склоп свакако требало прогумачити као тзв. консекративни тип *Тајне вечере* настао под утицајем схватања о времену претварања светих дарова у тело и крв Христову на литургији, присутних у украјинско-руској богословској средини XVII и XVIII века (сл. 7) (Вуксан 2006: 32-98). Актуелност овог концепта у српској средини у време осликавања брестовачког иконостаса требало би уградити у скицу интелектуалног профила епископа Софронија Јовановића, а свакако узети у обзир при закључивању о разини богословске учености у позадини сликарских остварења његовог доба.

Додир модерног и традиционалног у сликарству Славоније у ово време остварује се на више контактних нивоа чинећи занимљиве симбиозе продуктоване, како се може претпоставити, чврстом богословском контролом садржаја, али и оживљене декоративним обрасцима и веселим колоритом карактеристичним за зографско сликарство. У цркви Светих Петра и Павла у Даруварском Брестовцу посебну пажњу привлаче престоне иконе са допојасним ликовима крунисаних Христа и Богородице. Њихови ружичасти инкарнати и зарумењени образи проминентне су одлике ових, вероватно најстаријих њихових сачуваних изразито хуманизованих ликова у црквеном сликарству на тлу Пакрачко-славонске епархије. Декоративна разиграност и пажљиво сликање детаља посебно су наглашени на двема бочним престоним иконама – *свештом Николи* и *свештом Јовану Крстишићу*. Лик крунисаног крилатог Претече, у пуној фигури наспрам пејзажне позадине, поново упућује на јаке руско-украјинске узор брестовачког сликара (Стошић 2006: 140-141, нап. 21-23). У контрасту са схематизовано третираним облацима – уобичајеним барокним симболима небеске сфере, стоји још један излет брестовачког сликара у свет природе – пурпурни тонови првог сумрака на овоземаљском сегменту неба, изнад негостољубивог и пустог стеновитог крајолика. Појава оваквих пејзажних пасажа на брестовачкој икони има своје оправдање у општем месту барокне религиозности која исказује тежњу за спајањем појавне и метафизичке стварности као одраза свемогућег деловања божанске љубави (Тимотијевић 1996а: 247, 256).

Сегменти пејзажа комбиновани са архитектуром појављују се у Даруварском Брестовцу и у доњој зони царских двери. На медаљонима испод средишње композиције *Благовести* насликани су ликови светих Јоакима и Ане у оквиру композиције *Сусрећа код златних врата*. Кључно ве-

ровање у Богородичино постојање ослобођено терета првобитног греха основ је за приказивање овог апокрифног тренутка који се сматрао моментом њеног зачећа (*ibid*: 346-347). Јоаким и Ана представљени су целим фигурама, у раскошним златовезним одеждама и рукама уздигнутим у нивоу груди што сугерише њихово међусобно обраћање. Додатни нагласак јасним маријанским алузијама које носе медаљони са ликовима Богородичиних родитеља представља и кринов струк који у руци носи света Ана (сл. 8). Он је потпуно истоветно сликан као и крин у руци арханђела Гаврила у *Благовестџима* и носи комплементарно симболичко значење. Празник Зачећа св. Ане (9. децембра) у годишњем кругу црквеног богослужења код Срба у XVIII веку имао је значајно место, са алузијама које су директно биле повезане са веровањем у безгрешно зачеће Богородице (Вуксан 2007: 189-202).

Целокупна иконографска схема брестовачких царских двери потпуно је подређена утицају актуелне маријанске побожности која је Богородицу схватала као безгрешно зачету краљицу неба. Осим *Сусрећиа код златних враћиа* у доњим медаљонима, изнад *Благовестџи* у засебним одељцима сликани су попрсје Бога Оца окружено главама анђела од којег према Богородици слеће голуб Светог Духа, док други медаљон садржи амблематску представу небеског (Соломоновог) престола такође окруженог анђeosким главицама и припремљеног у част *regina-e coeli* (сл. 9). Овај амблем такође представља део пикторалног имагинаријума формираног око промоције доктрине о безгрешном зачећу (Михаиловић 1979б: 296-297; cf. Тимотијевић 1989: 119). Брестовачке царске двери тако, уз примарну функцију глорификације момента оваплоћења, представљају најстарији сачувани експлицитни барокни маријански манифесто у црквеном сликарству XVIII века у Славонији.

Ипак, оваква се констатација у овом тренутку доноси искључиво као последица чињенице да на подручју Пакрачко-славонске епархије нема сачуваних иконостасних целина из првих деценија XVIII века. Када и како су сликари активни у Славонији у том периоду дошли први пут у контакт са развијеним постридентским маријанским концептима тешко је одредити, али свакако треба имати у виду да је већ зограф Сава Крабулевић, сликајући иконостас у цркви манастира Ораховице 1697, на престоној икони приказао *Бојородицу од седам жалосџи* (Кучековић 2007: 160-161). На представи Богородице, која у наручју држи малог Христа у царској одећи, сажети су сви ликовни симболи имакулатичне краљице неба, укључујући и крин у Христовој руци, а коју ће славити потоњи високи барокни иконостаси – и она се појављује у царској одори без мафориона, расплетених коса и окруњена, окружена малим представама пророка који су се, у барокним програмима, сматрали навестиоцима ње-

ног безгрешног зачећа (Тимотијевић 1996а: 345). Амблематска представа седам положених мачева у дну иконе, као симбола жалости Богородице због мука и смрти Христове, још један је доказ контакта Крабулевића са актуелним концептима популарне барокне побожности (Кучековић 2007: 161). У скоријим истраживањима изнесена претпоставка о директном контакту Крабулевића са Москвом и тамошњим радионицама везаним за Оружејну палату у деветој деценији XVII века, отвара сасвим нове могућности у успостављању хронолошких маргина рецепције барокних маријанских концепата у српској средини и охрабрује потрагу за јаснијим доказима и у завршним деценијама XVII века (Петковић, 2009: 159-166). У кругу сликара везаних за московску Оружејну палату у другој половини столећа јављају се западњачке маријанске компилације до тада непознате руском иконопису (*ibid.*; cf. Тарасенко 2003: 410). Тако ће Никита Павловац око 1675. насликати изванредну „руску“ варијанту теме *Hortus conclusus* – Богородицу „*Верѣоѣрад заключенный*“, на којој је Богомајка представљена у царској одежди, са малим Христом у наручју, као рајска царица, наспрам позадине рајских перивоја уоквирених зидинама на које су постављене елегантне златне вазе са букетима тулипана и каранфила (Турцова 1997, 63; *ibid.* 2004: 635-657, сл. 56; cf. Кочетков 2003: 219-222).

Централна сцена *Благовести* на царским дверима у Даруварском Брестовцу компонована је у ентеријеру и укључује познати распоред и ставове актера – Богородица на десном крилу двери је у сликаном медаљону приказана прекинута у читању, у седећем полуокрету ка арханђелу који јој прилази и обраћа јој се, са леве стране (сл. 5). Стафажна позадина сцене, детаљи архитектуре, раскошне завесе, стуб иза Богородице – сутеришу тренутак који се одвија у њеном дому у Назарету, али функционишу и као носиоци симболичних вредности везаних за импликације приказаног догађаја и личности (Тимотијевић 1989: 118-120). Њихове изворе на брестовачкој икони треба тражити у илустрацијама западноевропских графичких Библија, међу којима и Библије Пискатора. Један од најранијих корпуса који се појављују као узор српских барокних сликара, Библија Пискатора доносила је благовештенски приказ такође постављен у архитектонски дефинисаном ентеријеру (Михаиловић 1967: 288, сл. 3 и 4). Веома слична решења појављују се у средишњим деценијама XVIII века на многим српским иконостасима, од временски и територијално блиског примера у Доњој Обријежи, до остварења мајстора ранобарокног опредељена, попут Димитрија Бачевића (Кучековић 2010: 276, сл. 8; Костић: 1996: 48-60, 99-110, табла XXXVII). Иако у брестовачком случају није реч о директном угледању на Пискаторово решење *Благовести*, оно што илустрацију ове познате графичке Библије чини занимљивом је и појава раскошне вазе са криновима у првом

плану композиције, а која није тако доминатна или се уопште не појављује у другим Библијама или на појединачним графичким листовима који су могли бити узор српским мајсторима. Иако су у Пискааторовој Библији у вази још увек само кринови, у питању није један цветни струк већ цео бројгеловски компонован букет. Брестовачки је мајстор усвојио сличну диспозицију и доминацију мотива у средишњем делу композиције између Богородице и арханђела, постављајући своју вазу на округли салонски сточић прекривен тканином украшеном флоралним мотивима. Поред кринова какве у рукама држе и арханђео Гаврило и света Ана (сл. 6 и 8), у вази су сликани и други цветови – на првом месту руже у неколико боја, гранчице са зеленим листовима и један плави цвет не сасвим дефинисаног облика.<sup>6</sup> Најзначајнијим панданима брестовачком букету у српској средини, на првом месту због истог датума настанка (1750), али и очигледне зависности од сличног предлошка, треба сматрати изванредне вазе радионице Украјинца Јова Василијевића у сценама другог и трећег кондака Богородичиног акатиста у припрати манастира Крушедола (Тимотијевић 2008: 270, сл. 153).

Посебно интересантан декоративни аспект брестовачких царских двери представља и чињеница да су призори на њима сликани на панелима који нису носили развијену дрворезбарену декорацију. Брестовачки мајстор је овај „недостатак“, карактеристичан за већину сачуваних зографских исконоста са у Славонији из средине XVIII века, надоместио сликаним декоративним партијама на царским дверима. Флорални мотиви извучени црном бојом и осликани златном, типични у словенском раном бароку, заменили су ефекте недостајућих дрворезбарених мотива који су, својом општом симболичком асоцијацијом на рај и Небески Јерусалим често, у каснијим разрађеним варијантама, укључивали и мотив вазе са цвећем (Тимотијевић 1996б: 101).



Моменат утврђивања цветног букета у вази као самосталног мотива у оквиру западноевропског сликарства још увек није сасвим прецизно одређен, иако је наслућено да најстарији примери припадају немачкој сфери из средине XVI века (Salinger 1950: 253; cf. Schneider 1999: 136). Они, као и бројни случајеви појаве цвећа у вази на раним холандским

<sup>6</sup> Могућност да је цео сегмент двери пресликаван и досликаван током времена свакако постоји. Из тога пролази и извесна резерва при одређивању врста цветова у вази, као и изворне структуре и богатства букета. Међутим, третман мотива крина, сасвим специфичан и дистинктиван на осталим поменутих местима на којима се појављује и на којима, према чврстом убеђењу ауторке овог рада, није дошло до значајнијих интервенција, омогућује закључак да истоветни кринови у вази, а самим тим и цео букет, верно одражавају композициону и колористичку интенцију сликара из 1750.

представама *Блајовесџи*, још увек носе експлицитне маријанске алузије, често потпомогнуте натписима који таквим представама дају готово амблематски карактер (cf. Spike 2002: 182). Процес профанације мотива, без обзира на број варијација, није се одвијао брзо и цвеће дуго задржава значајну иконографску вредност, како у оквиру религиозних представа, тако и у самосталном појављивању. Један од раних центара сликарства цвећа и колекционарства био је, уз холандске области, двор светог римског цара Рудолфа II у Прагу. Илуминирана књига *Mira Calligraphiae Monumenta* (око 1590) производ је ренесансне културе прашког двора. У њој садржане илустрације различитих биљних и животињских врста, а посебно цвећа, директно су антиципирале развој новог „цветног“ сликарског жанра (Hendrix and Wignau-Wilberg 1992: 6-8). Вазе са букетима свој прави процват дугују фламанском сликарству с почетка XVII века, посебно маниристичким ботаничким пасијама Јана Бројгела Старијег. Његове су слике самосталних букета, иако сасвим фантастичне по својој структури, схваћене као резултат јасних тенденција ка секуларизацији мотива. Своју чврсту симболичку тежину цвеће ће задржати такође и у католичкој фламанској клими, у варијанти религиозних мртвих природа са цвећем, коју посебно развија Данијел Сегхерс у првој половини XVII века. Везе овог сликара са језуитима и контрареформацијским пропагандним циљевима реда посведочене су и записима на његовим сликама цветних аранжмана (Schneider: 1999: 151; cf. Brajović 2000: 123).

Разумевање цвећа као симбола скривеног религиозног значења, као симболичних *integumenta* или *figurae*, у суштини је средњовековно. Омилитичка и побожна литература средњег века на Западу обележена је веома префињеном симболиком. У тој широкој сфери посебно место имало је цвеће, како због своје лепоте тако и због изузетно цењених лековитих моћи у народној медицини (Schneider 1999: 135). Прва култивација биљака у медицинске сврхе догађала се управо у оквирима верских институција – манастира који су често унутар отвореног дела самостанске енклаууре неговали вртове засађене разним биљкама и цвећем лековитих и зачинских својстава (Ogilvie 2006: 151 и даље). Идеја о врту – башти са цвећем као месту контемплације и уживања јавља се у XIII веку у списима Алберта Великог Келнског који је оставио бројне савете о начину уређења ових синонима рајских перивоја. Њихов је симболички потенцијал, изведен из старозаветног репертоара, чврсто повезиван с идејом затвореног врта – *hortus conclusus*-а као знака Богородичиног девичанства или ње саме, у парафрази стихова Конрада Вирцбуршког – живог раја испуњеног многим племенитим цветовима (Hagen 2001: 12).

Врлине и благотворна својства цвећа, не само за тело већ и за дух, инспирисале су још у XII веку Бернара од Клервоа који је Богородицу називао „љубичицом понизности, љиљаном непорочности и ружом мило-

срђа“, позивајући се на најпознатије помињање цвећа у целој Библији – у Песми над песмама (2:1) (Koch 1964: 71). Суштину средњовековног тумачења симболике цвећа у *Благовесјима* такође треба тражити у Бернардовим поетским текстовима у којима се Христос описује као цвет који је зачет од цвета, у времену цвећа и у граду цвећа, што заправо произлази из његовог поимања значења Богородичиног девичанства, годишњег доба када се празник слави (пролеће, 25. март по католичком календару), али и погрешног превода имена града Назарета за који је Бернар веровао да значи – цвет (Blum 1992: 48). Ипак, већ у средњем веку била је присутна вишезначна интерпретација симболике цвећа. У веома популарном морализаторском речнику *Repertorium morale* бенедиктинског омилитичара из XIV века Петруса Берхоријуса, на пример, стоји да љиљан „...може уопштено представљати Христа или Богородицу или било ког праведног човека... као краљеве Француске, Сицилије, Мађарске-Угарске и Наваре који носе љиљан и најмоћнијег светог Луја (које) можемо поштовати...“ (Koch 1964: *loc. cit.*; cf. Михаиловић 1977-79: 16, 19). На овом месту могуће је отварање смера ка широком пољу профане употребе *fleur-de-lis* мотива у контексту европске хералдичке и амблематске сфере и његове конекције са сакралним значењима, од легенде по којој се на крштењу франачког краља Кловиса I 493. године указала Богородица и новом хришћанском владару поклонила цвет крина (Fox-Davies 2006: 272-276).

Враћањем у оквире искључиво маријанске симболике, вишезначна тумачења се такође уочавају. Поред виђења светог Бернара, љиљан је у *Благовесјима* могао бити схваћен и као слика остварења Исаијиног пророчанства у којем се говори да ће од Јесејевог стабла изаћи девица и цвет из његова корена. У латинском тексту први стих 11. главе књиге пророка Исаије „et egredietur virga de radice Iesse et flos de radice eius ascendet“ послужио је за тумачење речи *flos* и *virgo* као цвета (љиљана) и деве (Богородице) (Ward 1975: 197). Сродним тумачењима била је склона и поствизантиска сфера. Ликовна повезивања идеје о Богородици као изданку из корена Јесејева са симболиком цвећа присутна су и у критском иконопису, кроз иконографску компилацију *Богородица неувела ружа и корен Јесејев*. Уобичајена схема оваквих представа укључује Богородицу на престолу са Христом на крилу коју крунишу анђели, постављену усред разгранатог дрвета које цвета ружиним цветовима, изниче из тела Јесејевог и носи фигуру пророка са свицима и симболима (Passarelli 2007: 203-204, сл. 241 и 242). У ерминији Дионисија из Фурне иконописци су могли наћи запис који је требало да испишу на свитку који заједно држе арханђели Михајло и Гаврило на икони *Богородице неувеле руже* – Радуј се ружо неувела, једина процвала! (Медић 2005: 553). Варијација ове теме појављује се и у руском иконопису у другој половини XVII века, поново у кругу сликара радионица Оружејне палате – најпознатија је свакако Богородица „*Неувядаемый*

Цвећ“ Тихона Филатева из 1691, која се данас чува у Третјаковској галерији. На икони је приказана Богородица у раскошној царској златовезној одежди са круном на глави док руком грли Христа-дечака који стоји поред ње, такође у богатој царској одори. Скиптар који Богородица држи у руци обавијен је раскошном цветном гирландом бројгеловске фантазије, док сликом доминирају и две златне вазе са исто тако фантастичним букетима разног цвећа (Тарасенко 2003: 400-413, сл. 1).

Данас је понекад тешко прецизно одредити које симболичко значење носе представе одређених цветних врста у религиозним композицијама, поготово у раном холандском сликарству у којем су биле посебно омиљене. Интересантно је да сликари италијанске ренесансе никада цвећу нису придавали толику важност, иако се вазе са струковима љиљана јављају у оквиру *Благовести* још од Дуча и Симонеа Мартинија (Koch 1964: *loc.cit.*; cf. Bergstrom 1955: 303-308). Повезивање љиљана са другим цвећем симболичне вредности у истом букету је, међутим, знатно ређе на представама *Благовести* (Reau 1957: 184). У том контексту симбол Богородичине непорочности бива допуњен најчешће врлинама руже – милосрђа, љубичице – скромности, али и плавим цветовима ириса – симбола будућег Богородичиног бола (*ibid.*; cf. Blum 1992: 48; cf. Brajović 2000: 123). Тако је цвеће сублимирало не само Богородичине врлине, већ и осећања *mater dolorosa* којој је било дато сазнање о будућем страдању Сина (Panofsky 1953: 333; Koch 1964: 72-73).

Средњовековне маријанске иконографске и симболичке формулације добиле су посебан значај у посттриденском добу када култ Богородице постаје изванредно важан за успех католичке обнове. Тема *Благовести* тако задржава свој стечени статус, али се атмосфера у којој се догађај одиграва суштински мења у складу са новим схватањем односа неба и земље. Док су позносредњовековни и ренесансни сликари, поготово на Северу, често приказивали Богородицу изненађену од Гаврила у њеној малој, беспрекорно чистој соби препуној симболичних детаља свакодневног буржоаског живота, укључујући и вазу са цвећем, Благовести XVII века сушта су супротност таквој интимној атмосфери – заједно са Гаврилом који са љиљаном у руци слеће, често праћен хорovima анђела, у Богородичину собу улази и само небо заједно са облацима. Дифузно осветљење ренесансе уступа место изразитим драматским ефектима светлости у композицији из које су неретко уклоњени готово сви акценорни детаљи (cf. Тимотијевић 1985: 57-61). Италијанско барокно сликарство тако интродуцира тријумфалне Благовести које уједињују небо и земљу у тренутку инкарнације и које убрзо „освајају католичку Европу“ (Mâle 1932: 139-141).

Цветни аранжмани су, током развоја у XVII веку, већ сасвим осамостаљени као сликарски жанр, задржавали могућност тумачења у

хришћанском кључу и онда када настају као одраз задовољавања искључиво естетских потреба наручилаца. Кардинал Федерико Боромео је, као колекционар пејзажа и мртвих природа, посебно волео вазе са цвећем које је сликао Јан Бројгел. Као протагониста другог таласа контрареформацијске мисли, Боромео је био члан генерације реформатора која се трудила да ревитализује хуманизам и уклопи га у савремену религиозну мисао. Нагласак на љубави и емоцијама који је произашао из оваквог приступа посебно је евидентан у забележеном дијалогу кардинала Боромеа и светог Филипа Нерија у којем је као средство достизања хришћанске радости прокламовано промишљање божјих мудрости и моћи кроз посматрање Његовог створеног света (Jones 1988: 269-270). Боромео је сматрао да велика разноликост природе, о чему у сачуваним писмима говори и Јан Бројгел, одражава доброту Бога. Натурализам приказа ваза са цвећем добијао је тако пун смисао јер су се слике обраћале посматрачу исто као и сама природа, односно постале су визуелна средства за остварење духовних циљева (*ibid*; cf. Welzel 2002: 327-328; cf. Knipping 1974: 258-259).<sup>7</sup> Истоветан начин размишљања одражавају и ставови језуитског реформисте Роберта Белрамина који је сматрао да се духовно уздизање ефикасно постиже кроз медитације на овоземаљски свет који је створен од Бога и препун је Његових дивних квалитета. У делу *De ascensione mentis in Deum per scalas creaturarum* (1615) Белрамино наводи божанске врлине овоземаљског света – величину, многострукост, разноликост, лепоту... (Jones 1988: 271). *Наука албо сѵособе зложеня казаня из Кључа разумения* штампаног у Кијеву први пут 1659, од тадашњег ректора Кијево-могиљанског колегијума Јоаникија Гаљатовског, садржи препоруку онима који желе да пишу проповеди и славе Христа, Богоматер и светитеље да „Треба читати... книги о Зверех, Птахах, Гадах, Рыбах, Деревях, Зелях, Камнях, и розмаитых Водах... и оуважати их натуру... и ашплековати до своей речи,“ (Звездина 2003: 25). Језуитском интелектуалном кругу припадала је и веома популарна и утицајна књига свештеника Ђованија Батисте Ферарија (Giovan Battista Ferrari) *Flora sive de florum cultura* штампана у Риму 1633, која је, поред графичких илустрација различитих врста биљака и цвећа са пуном научном кредибилношћу, садржавала и алегоријске представе са биљним и цветним моти-

<sup>7</sup> Јан Бројгел Старији живео је и радио у Италији под покровитељством кардинала Федерика Боромеа. У писмима кардиналу Бројгел често наглашава оданост природи на својим сликама, постигнуту пажљивом опсервацијом, али и путовањима током којих је долазио до цвећа које није расло у Италији или врста које су цветале у различитим годишњим добима. Упркос натуралистичком третману Бројгелови букети задржавају метафизички ниво самом чињеницом да су цветни аранжмани у њима често немогући – од постојања два цвета у истој вази јер цветају у различито доба године, до понекад изразито високих и бујних букета невероватно дугачких стабљика цветова и упитне могућности равнотеже цветног ансамбла у односу на вазу.

вима према цртежима Гвида Ренија, Ђованија Ланфранка и Пјетра да Кортоне. Посебан куриозитет овог флоралног иконографског приручника чиниле су две графичке представе бројгеловских ваза са букетима цвећа изведених према радовима специјализоване сликарке Ане Марије Вајане (Anna Maria Vaiana) (сл.10).

Ипак, колико год уздизано као одраз божанске љубави и лепоте стварања, цвеће у бароку није било сасвим поштеђено општег *vanitas* контекста сликаних мртвих природа. Често су морализаторске аспирације ваза са цвећем, поготово у буржоаском окружењу северне Европе, носиле доминантан удео у могућим тумачењима, потискујући у други план наслеђене симболичке, на првом месту маријанске и пасионатске алузије (Bergström 1955: 342; cf. Михаиловић 1979а: 34-35).



Активација посттридентских маријанских ликовних образаца пресудно је обележила и визуелну религиозну културу јужнословенског католичког круга. На касетираној таваници цркве Госпе од Шкрпјела у Бокотторском заливу, Богородичин циклус слика Трипа Кокоље (око 1684-94) комплементиран је декоративним одсечцима са представама кошарица са цвећем: љиљанима, каранфилима, ружама... Укупна иконографска схема Кокољиних слика у Госпи од Шкрпјела инкорпорирала је и флоралну симболику у функцији наглашавања догме о безгрешном зачећу Марије (Brajović 2000: 123). Истоветном садржајном контексту припадају и спектакуларне вазе са цвећем у дрвеној црквици свете Барбаре у Великој Млаки у Туропољу код Велике Горице (Хрватска) (сл. 11). Сликане на дрвеним панелима на зидовима и своду капеле – вазе са ружама, тулипанима, цинијама, божурима, хризантемама – у интими сеоске дрвене цркве имале су улогу како носиоца сложених маријанских алузија присутних у високој барокној умености, тако и задовољавања декоративног порива карактеристичног за ликовне схеме сеоских храмова (Cvetnić 2008: 183-194). Изразита сличност вазе иза главног олтару у Великој Млаки са илустрацијама у Фераријевој књизи намеће закључак да су предлошци анонимном сликару из туропољског села потицали управо из римског барокног амблематског репертоара. Чињеница да су вазе у Великој Млаки сликане вероватно у истој деценији (до 1759) (*ibid*: 189) када и благовештенски букет у Даруварском Брестовцу, на најбољи начин подвлачи актуелност садржаја којима су располагали сликари у служби славонско-хрватских православних наручилаца.

Поглед у поствизантијску сферу у потрази за појавама мотива вазе са цвећем у *Благовесјима* даје резултате првенствено у утицајном кругу критских мајстора XV и XVI века (Passarelli 2007: 172-173). У критским

благовештенским призорима традиционалне византијске концепције, ваза са букетом обично је постављена на архитектонски симс иза Богородичиног трона, између Богомајке и арханђела. Ипак, значајно је уочити да су вазе код критских сликара у већини случајева преузете из раније ренесансне традиције и касније неће бити склоне прихватању развијене форме маниристичких цветних фантазија коју ће понети букети на српским иконостасима XVIII столећа. Широки и варијабилни распони критских утицаја на Балкану под турском влашћу вероватно су одговорни и за појављивање овог мотива у *Благовесћима* у српској средини и у XVI и XVII столећу. У манастиру Крушедолу сачувана је икона, вероватно с почетка XVI века, са веома традиционално сликаном византијском варијантом *Благовесћии*, осим у једном детаљу – типично „критској“ вази са цвећем на наслону Богородичиног престола (Тимотијевић 2008: књ. I, 28, Т. 4). Икона се сматра радом непознатог грчког мајстора и делом најстаријег слоја крушедолске ризнице (*ibid*: књ. II, 174-175). У *Благовесћима* на царским дверима из цркве манастира Пустиње, које је такође сликао грчки мајстор након 1622, највероватније пореклом из Епира, а у чијем су стилу препознати јаки критски утицаји, појављује се ненаметљива купаста ваза са црвеним цветовима. С обзиром на облик и сасвим дискретан цветни аранжман на граници орнаментa, овај пример благовештенске вазе резултат је далеких одјека ранијих италијанских маријанских симбола, присутних још од XIII и XIV века. Сличним, грчким, односно критским иконописним утицајима, вероватно се може приписати и изузетна ваза са цвећем у *Благовесћима* из Сарајева, које се сматрају делом српског сликара Радула насталим око 1674, када је овај мајстор у окружењу Старе сарајевске цркве вероватно долазио у контакт са примерцима критског иконописа (Ракић 1998: 113-115, 261, сл. 82.)<sup>8</sup> Оно што Радулову варијанту чини посебно занимљивом је појава истакнутог и високог струка крина као експлицитног имакулатичног симбола у стандардној раноренесансној варијанти ниске купасте вазе са стилизованим цветовима. Почетком наредног века утицајни сликарски приручник Дионисија из Фурне већ ће, у неким преписима, захтевати од зографа да и у рукама арханђела Гаврила у *Благовесћима* сликају цвет љиљана (Медић 2002: 587; *cf.* Бркић 1984: 193 *cf.* (Медић 2005: 257).

Сматра се да су рани благовештенски прикази у српском сликарству XVIII века своје стандардизоване узоре најчешће налазили у графичким представама насталим на италијанским чинквечентистичким изворима, као и у већ поменутој северњачкој маниристичкој графичкој продукцији (Михаиловић 1967: 287-288). Везе иконографског уобличавања *Бла-*

<sup>8</sup> Резерву у погледу времена када је мотив вазе са цвећем на овој икони настао уноси и чињеница да су сарајевске Благовести делимично преликане. За скретање пажње на овај важан детаљ захваљујем проф. Б. Тодићу.

*іовесѣи* са савременом проповедничком праксом такође су маркиране у домаћим истраживањима теме (Тимотијевић: 1989: 119; cf. Медаковић 1976: 167-176; cf. Михаиловић 1979а: 35-36). Актуелна проповедничка и религиозна поетска литература украјинско-руског порекла, доминантна у Карловачкој митрополији, садржавала је маријанске метафоре које су могле послужити као основа за укључивање мотива вазе са цвећем у благовештенске приказе на српским иконостасима средине XVIII столећа.

Један од најзначајнијих производа украјинског схоластичког богословског круга XVII столећа, зборник проповеди Лазара Барановича *Труды словесъ іройоведныхъ* из 1674, доноси девет „песамa“ о Богородици и једну посебну проповед посвећену њеном безгрешном зачећу. У четвртој песми она се поистовећује са крином који цвета међу трњем (Барановичъ 1674: 383; cf. Тимотијевић 1996а: 341). Димитрије Ростовски је Богородицу називао „неувелим цветом“ који „цвета девством“ и израста из неплодне и старе утробе сувог дрвета (Тарасенко 2003: 406). У веома популарном поетском делу *Боіородице Дево*, черниговског архиепископа Јована Максимовича из 1707. Богородица Благовештења названа је „цвет животни“, док се појам цвета појављује често и уз друге стандардне маријанске атрибуте и епитете (рајска врата, неопалима купина, руно Гедеоново итд.) (Максимович 1707: лист 72 и на више места; cf. Тимотијевић 1996а: 344-345, 350-354; Вуксан 2007: 177-178). И у делу кијевског проповедника Антонија Радивиловског *Оіородок Марии Боіородицьи* штампаном 1676. похвални стихови и текстови посвећени Богородичиним празницима обилују цветном симболиком. Графички приказ Богородице Знамења на насловном листу овог веома популарног проповедничког зборника, познатог и у српској средини, праћен је стиховима из Песме над песмама. У нижем регистру представљен је Христос у расцветалом врту са љиљанима (Звездина 2003: 21-37). У проповедничко-поетском опусу Гаврила Стефановића Венцловића у првој половини XVIII столећа, ослоњеном на истоврсну украјинско-руску праксу, честа је инспирација *Блаіовесѣима*, док Богородица носи стари епитет „вертоград цветозаторени“, и код њега заснован на метафорама старозаветне Песме над песмама (Венцловић 1966: 420; cf. Михаиловић 1979б: 288; Витковић 1887: 424-442; Тимотијевић 1996ц: 61-76). У зборнику проповеди *Слова изабрана*, који је у четвртој деценији XVIII века, како сам наводи, саставио према светим оцима Василију Великом и Јовану Златоустом, али и према беседама Лазара Барановича, Венцловић хвали Богородичину благословену утробу из које је изашао Христос као „цвет проникли и неувенути“, а Богородица је „кано оно живо дрво насред раја израсло“ (Архив САНУ, Стара збирка, рукопис бр. 137, лист 241-242). Повезивање Богородичиних особина са флоралним фигурама није било непознато ни традиционалној византијској омилитици, па се тако већ у стиховима

акатиста пресветој Богородици она слави као „цвет непролазности“, „венац уздржљивости“ и „дрво краснога плода“. Обиљу цветних метафора прибегао је и Јосиф Песмописац у IX веку састављајући *Канон акаџисџу њресветиој Бојородици* (Тарасенко 2003: 404). Стихови акатиста могли су утицати и на Венцловића приликом уобличавања илустрације за рукопис *Правило монашеско и акаџисџар* из 1739. на којој је попрсје Богородице приказано на тучку великог цвета који ниче директно из земље и окружен је мањим цветним изданцима (сл. 12) (Архив САНУ, *Сџара збирка*, рукопис бр. 134, лист 69; cf. Стошић 2006: 215-218, сл. 69-76).

Овакве су књижевно-богословске и ликовне варијације у православној сфери стварале стандарде за прихватање представа *Блајовесџи* заснованих на посттридентским иконографским постулатима. Вазе са цвећем као симболи раја и благостања небеских сфера јављају се веома рано у репертоару декоративних гравира руских и украјинских богослужбених и богословских издања XVII и почетка XVIII века. Тако ће се у Часловцу кијевског архимандрита Јелисеја Плетенецког штампаном 1617. појавити вињета са Деизисом декорисана раскошним букетима у вазама (сл. 13). Већ у Максимовичевом „Богородичнику“ из 1707, испред корпуса стихова на тему *Блајовесџи*, појављује се графичка илустрација са Богородицом и арханђелом Гаврилом приказаним у ентеријеру, док комуницирају преко пулта за молитву, иза којег је постављена раскошна ваза са стилизованим струковима цвећа (кринова) (сл. 14). На следећем листу, иницијално слово такође је украшено мотивом вазе са цвећем. Веома сличну схему употребио је и сликар *Блајовесџи* из Арад Гаја у Румунији – за разлику од статичног фигуралног концепта руског графичара у Максимовичевој књизи заснованог, вероватно, на ранијим чинквечентистичким узорима, румунске *Блајовесџи* права су илустрација силаска неба на земљу – арханђео усковитланих драперија слеће у Богородичину одају ношен на облацима и пружа јој крин. Иза пулта за молитву, међутим, насликана је изванредно сликарски разрађена витка ваза са две ручке и букетом ружа и кринова (Михаиловић 1979б: сл. 1; Јовановић 1970: сл. 7). Она је готово истоветно позиционирана као и на руској графици, а њена изванредна сродност са решењима сликаних ваза у Великој Млаки, али и са брестовачким букетом, указује на снагу истоврсне сфере предложака за овај мотив у свим поменутиим случајевима.<sup>9</sup>

<sup>9</sup> На икони *Блајовесџи* из Арад Гаја из вазе са цвећем из букета је издвојен један струк тамних цветова који увело виси надоле. Исти се мотив уочава и на неколико ваза сликаних у Великој Млаки, али и у Даруварском Брестовцу. Асиметрија у иначе прецизно распоређеним букетима и у румунском и у туропољском примеру, добијена издвајањем детаља па-лог струка цвећа, намеће закључак да се ради о симболичном фокусу преузетом, вероватно, из *vanitas* контекста.

Цвет који, уз ружу, доминира у готово свим маниристичким и раним барокним благовештенским приказима са вазама јесте - крин. Његова традиционална маријанска симболика чинила га је незаобилазним асе-соаром иконографије Безгрешног зачећа. Међутим, као што је већ напоменуто, у ширем контексту европске морализаторске амблематске и хералдичке литературе, крин је често коришћен и као епитет и слика очекиваних врлина световних и црквених првака. У том контексту могла је бити употребљена и читава ваза са букетом цвећа, веома слична онима које се појављују у сценама *Благовести*.

У Барановичевом зборнику *Труды словесъ ѱројоведныхъ*, на почетку проповеди посвећеној светом Андреји Првозваном, стоји графичка илустрација на којој је светитељ приказан како седи у стафажном ентеријеру испред стола на којем су мастионица, перо, књига и – висока ваза са разрађеним букетом цвећа (сл. 15) (Барановичъ 1674: 80). Према распростањеној легенди, свети Андреј био је апостол који је походио руске стране, а преко њега је, према Барановичевим речима, Бог поставио крст на „горе кијевске“. Русија, њени владари, црква и народ тако уживају божју заштиту преко апостола Андреја коме је сам Господ послао „крст свој жезло силе“ (*ibid.*: 80-84). Из барокног алегоријског универзума ваза са цвећем у апостоловој соби сажела је симболе свих врлина које су Христовом ученику и његовим следбеницима обезбеђивале божју милост и овоземаљско благостање.

Овакви су концепти били добро познати српској средини већ од првих деценија XVIII века, а цветни симбол врлине, на првом месту крин, у ликовним и књижевно-богословским пасажима, најчешће је стизао из популарних амблематских приручника (Михаиловић 1969: 228). У смислу денотације етичке категорије „воздржанија“, крин се јавља као пиктограм у вероватно најзначајнијем амблематском зборнику у српској средини – *Ишци јеројолийци* (*Ишѿка иеројолийѿка* 1774: 195). У Курцбековом издању овог приручника на насловној страни, али и као завршни декоративни акценти на крају морализаторских текстова, појављују се графичке илустрације ваза и кошарица са цвећем, од којих неке готово да представљају графичке варијације на тему корпе са цвећем у опусу Ambrosius-a Bosschaert-a. Ваза са цвећем појављује се као амблем врлине, богатства и изобиља у још једном веома популарном руском амблематском приручнику познатом у српској средини - *Эмблемы и символы*. Овај зборник уствари је познато дело Јоакима Камераријуса *Symbola et Emblemata* које је, за потребе руске средине, по наређењу Петра Великог први пут штампано у Амстердаму 1705. (Тимотијевић 1996а: 211; cf. *idem* 1996б: 101). Иако је издање *Ишѿке иеројолийѿке* за Србе у Курцбековој

бечкој штампарији знатно млађе од брестовачког иконостаса, познато је да су и њена ранија кијево-печерска издања, почев од 1712, била доступна интелектуалним круговима Карловачке митрополије (Тимотијевић 1996а: 213). Као популарна проповедничка метафора, крин се често употребљавао као слика идеалних врлина човека, односно архијереја – божански подарена му духовна чистота у сталним је искушењима и опасностима које му прете, као трње крхком цвет у крина. Узоран хришћански живот и очување духовне чистоте се, према моралној придици у *Ишцици*, остварује неговањем врлине уздржаности (Вуксан 2007: 126-129).

Свакако истоветном асоцијативном контексту припада и најпознатија ликовно-поетска употреба крина као персонификације узвишених врлина црквеног прелата у Карловачкој митрополији – у стиховима и на илустрацији *Еј архија бачка иејшоїрадна у Поздраву Мојсеју Путнику* Захарија Орфелина из 1757. (Михаиловић 1977-79: 5-22; cf. Todorović 2006: 138-143; *idem*: 2010: 98-104, посебно 99 сл. 21). Кринов цвет усмерен је директно од божанског врхунца у светој Тројици ка тријумфалном луку – идеализованој слици домене која ће припасти новоустоличеном епископу Мојсеју Путнику. Струк крина успостављен је као непосредна комуникација између две сфере којом на идеалног архијереја, због његове врлине – сваковрсне чистоте, силази божанска милост (Михаиловић 1977-79: 8; Тодоровић 2010: 102). Илустрација представља визуелно оснажење Орфелинових панегиричких стихова: /Он је написао на теби драгом крину/ неку свечану прерадосну поруку./ Он покреће њоме читаву епархију поглавару/ и потиче на величање његове славе/ (наведено према Тодоровић 2010: 101). У доњој зони тријумфалног лука, у интерколумнијама, Орфелин је представио осам забатних ниша са вазама и букетима цвећа. Њихов симболички потенцијал се, сасвим у духу барокне алегорије, може тумачити вишеструко и није удаљен од стандардизованих асоцијативних контекста који су их увели и у благовештенске иконостасне приказе. Вазе са цвећем тако су допуњавале функцију тријумфалног лука као метафоре раја и Небеског Јерусалима који, идејно, припада новом бачком епископу, али су означавале и благородност епархије на чији трон се он успињао у пуној слави (Михаиловић 1977-79: 16-18).

Уколико се за овакав симболички ликовни склоп потраже идејни пандани у ранијој руско-украјинској средини, врло лако се проналазе у књижним илустрацијама из XVII века које су Орфелину свакако могле бити познате. У московском издању Псалтира са последовањем из 1632. раскошна илустрација цара Давида који пише псалме наглашена је декоративним архитектонским оквиром у облику (тријумфалног) лука на који су, у горњем сегменту, постављене вазе са цвећем (сл. 16). Истоветна ће се илустрација појавити и у неколико каснијих московских из-

дања Псалтира, све до 1697. Утицај графичких илустрација руских богослужбених књига на српско сликарство, поготово минијатурно, у периоду XVI – XVIII века, посебно је идентификован и утврђен у домаћим истраживањима. Тако се у рукописном Јевађељу из 1685, које се чува у Универзитетској библиотеци у Београду, појављује илустрација јевађелисте Матеја веома слична оној у Јеванђељу штампаном у Москви 1627. и укључује, као и поменута графика са ликом пророка Давида, мотив тријумфалног лука декорисаног флоралним орнаментима и вазама са цвећем (Петковић 2002: 402-403, сл. 1 и 2). Концепт лука као панегиричког симбола у црквеном сликарству српске средине XVIII века преузима се и посредством Јова Василијевича у крушедолској припрати, у оквиру композиције Богородичиног покрова (Тимотијевић 1987: 123-125). Тријумфални лук је у овом примеру послужио као сценски оквир полифигуралне композиције у првом плану, али и као део ангажоване алегоријске глорификације статуса и достојанства поглавара српске цркве у Хабсбуршкој монархији (*ibid.*: 124).

Период пуног уобличавања барокног кода епископске величајности у Пакрачко-славонској епархији управо је време епископовања Софронија Јовановића (1743-1757). Истовремено се може говорити и о пуноправном ангажману визуелних уметности у духовном и верско-политичком животу епископије, у великој мери захваљујући личним способностима агилног владике. Оскудни архивски подаци о његовом деловању на том пољу ипак омогућују закључак да су му сви кључни пунктови реформског вокабулара утемељеног у центру Митрополије били добро познати и да их је са великом енергијом имплементирао у својој средини. О томе сведоче и напори које је уложио у подизање барокне зграде владичанског двора у Пакрацу, нове саборне цркве свете Тројице, али и настојање да се најурбанија и културно најнапреднија средина у његовој тадашњој јурисдикционој сфери – град Осијек, са богатом православном црквеном општином, трајно укључи у састав Пакрачко-славонске епархије (Грујић 1996: 165-170).

Треба истовремено сасвим подупрети претпоставку да су му изразита комуникативност и ангажмани на политичкој сцени Митрополије, који су му отворили пут и ка дужим боравцима у Бечу у непосредној пратњи поглавара српске цркве, омогућили контакте са прогресивним визуелним религиозним и пропагандним концептима тог времена. Остаје чињеница да је управо он оснивач репрезентативне галерије епископских портрета у Пакрацу, коју су потоње владике надограђивале. Идеје о епископској величајности нису измицале његовој пажњи и вероватно се пред верницима своје епархије често појављивао у пуној владичанској помпи. Иконостас у Даруварском Брестовцу, са иконографским фокусима нове побожности, који су свакако били теже разумљиви у провин-

цијској славонској средини, данас је готово усамљен сведок актуелности богословских садржаја које је форсирао и чију је визуелизацију непосредно контролисао. Символички језик пиктограма вазе са цвећем у том контексту, као и у Орфелиновом панегирику Мојсеју Путнику, подупи-ре вербалну оду пакрачко-славонском епископу коју носи иконостасни ктиторски запис из Даруварског Брестовца. Он представља непосредно сведочанство о утиску који је Софроније Јовановић остављао на своје епархијане, али и о њиховој афективној реакцији на „ревност“ барокног принца цркве који у њиховој средини „цветаебо всакими добротама иакоже крин иосреде иних цветиов...“.

### Скраћенице:

Прилози за КЈИФ – Прилози за књижевност, језик, историју и фолклор, Београд

Свеске ДИУ – Свеске Друштва историчара уметности, Београд

Зборник МПУ- Зборник Музеја примењене уметности, Београд

Зборник ФФ – Зборник Филозофског факултета, Београд

ЗЛУМС – Зборник за ликовне уметности Матице српске, Нови Сад

ЗНМ – Зборник Народног музеја, Београд

МСПЦ, АПЕ – Музеј Српске православне цркве, Архива Пакрачке епархије.

Шематизам 1898 – Шематизам православне Епархије пакрачке за годину 1898.

### Извори:

Архив САНУ (Београд), Стара збирка.

Музеј Српске православне цркве, Београд, *Архива Пакрачке епархије*, Архивска грађа XVIII века, кутија 6.

*Шематизам православне Епархије пакрачке за годину 1898*, Пакрац 1898.

## ЛИТЕРАТУРА:

Барановичь, Л. 1674

*Трубы словесъ ꙗройоведныхъ*, Київ.

Bergström, I. 1955

Disguised Symbolism in „Madonna“ Figures and Still Life: I, *The Burlington Magazine* (London) vol. 97, no. 631: 303-308.

Blum, S. N. 1992

Hans Memling's „Annunciation“ with Angelic Attendants, *Metropolitan Museum Journal* (New York) vol. 27: 43-58.

Brajković, S. 2000.

*Gospa od Škrpjela: Marijanski ciklus slika*, Perast: „Gospa od Škrpjela“.

Бркић, Н. 1984

*Технологија сликарства, вајарства и иконографија*, Београд: Универзитет уметности.

Венцловић, Г. С. 1966

*Црни диво у срцу*, Београд: Просвета.

Витковић, Г. 1887

Српски историјски и књижевни споменици, *Гласник СУД* (Београд), 1-451.

Вуксан, Б. 2006

*Барокана шемајника српској иконостази XVIII века*, Докторска дисертација, Филозофски факултет, Универзитет у Београду.

Грујић, Р. М. 1996

*Споменица о српском православној владичанству ња крачком*, Београд: Музеј српске православне цркве.

Давидов, Д. 1969

Украјински утицаји на српску уметност средине XVIII века и сликар Василије Романовић, *ЗЛУМС* 5: 121-138.

Звездина, Ю.Н. 2003

Растительная символика в памятниках духовной культуры позднего времени: возможности интерпретация, у: *Чтения љамяљи И.П. Болотцевой*, Ярославль, Вып. 7, 21-37.

- Итїїка иеройолїїїка 1774*  
Беч.
- Jones, P. M. 1988  
Federico Borromeo as a Patron of Landscapes and Still Lifes: Christian Optimism in Italy ca. 1600, *The Art Bulletin* (New York) vol. 70, no. 2, 261-272.
- Јовановић, М. 1970  
*Иконе Сїефана Тенецкої у Ширији*, Зборник ФФ (Београд) XI-1: 515-523.
- Кашић, Д. 1988  
*Срїска насеља и цркве у сјеверној Хрвайској и Славонији*, Загреб: Савез удружења православних свештеника СР Хрватске.
- Knipping, J. B. 1974  
*Iconography of the Counter Reformation in the Netherlands: Heaven on Earth*, Vol.2, Leiden: De Graff.
- Koch, R. A. 1964  
Flower Symbolism in the Portinari Altar, *The Art Bulletin* (New York) vol. 46, no. 1: 70-77.
- Костић, М. 1996  
*Димїїрије Бачевић*, Нови Сад: Галерија Матице српске.
- Кочетков, И.А, прир. 2003  
*Словарь русских иконописцев XI-XVII веков*, Москва: Индрик.
- Кусовац, Н. 1993  
*Умїїничка башїїина Срба у Зайадној Славонији*, Београд: Народни музеј.
- Кучековић, А. 2004  
Иконостас Јована Четиревића Грабована у Ораховици, *ЗНМ* (Београд) XVII/2: 219-242.
- Кучековић, А. 2007  
*Манасїїир Ораховица у Славонији*, Загреб: СКД „Просвјета“.
- Кучековић, А. 2010  
Две славоиске проскомидије и нове претпоставке о Василију Романовићу, *ЗНМ* (Београд) XIX/2: 265-284.

Лесек, М. 2001

*Барокно сликарство у Срему*, Нови Сад: Матица српска.

Максимович, И. 1707

*Бојородице Дево*, Чернигов.

Male, E. 1932

*L'Art Religieux après le Concile de Trente*, Paris: A. Colin.

Медаковић, Д. 1976

Одјек у сликарству једне проповеди Гаврила Стефановића Венцловића, *Прилози за КЈИФ* (Београд), књ. XLII, sv. 1-4, 167-170.

Медић, М. 2002

*Сџари сликарски њриручници II*, Београд: Републички завод за заштиту споменика културе.

Медић, М. 2005

*Сџари сликарски њриручници III* Београд: Републички завод за заштиту споменика културе.

Микић, О. и Шелмић, Л. 1981

*Мајстори њрелазној њериода српској сликарства XVIII века*, Нов Сад: Галерија Матице српске.

Милеуснић, С. 1991

Софроније Јовановић, епископ пакрачки (1743-1757) и његов однос према барокној уметности у Славонији, у: *Зайагноевројски барок и византијски свети*, ур. Д. Медаковић, Београд: САНУ, 255-261.

Михаиловић, Р. 1967

Бођани и Библија Пискатора, *Зборник ФФ* (Београд) IX-1: 279-294.

Михаиловић, Р. 1969

Иконостас XVIII века и циклус Христових страдања, у: *Зборник Светиозара Радојчића*, ур. В. Ј. Ђурић, Београд: Филозофски факултет, 203-235.

Михаиловић, Р. 1977-1979

Орфелинов Поздрав Мојсеју Путнику (Цртеж: Бачка епархија од пет градова), *Зборник МПУ* (Београд) 21-23: 5-22.

Михаиловић, Р. 1979а

*Мртва њрирода у српском сликарству XVIII и XIX века*, Београд: Народни музеј.

- Михаиловић, Р. 1979б  
 Прва зона српског иконостаса XVIII века, *Зборник ФФ* (Београд) XIV-1: 279-321.
- Ogilvie, B. W. 2006  
*The science of Describing: Natural History in Renaissance Europe*, Chicago: University of Chicago Press.
- Panofsky, E. 1953  
*Early netherlandish painting*, Cambridge (Massachusetts): Harvard University Press.
- Passarelli, G. 2007  
*Creta tra Bisanzio e Venezia*, Milano: Jaca Book.
- Пејић, С. 2002  
*Манастир Пустиниња*, Београд: Републички завод за заштиту споменика културе.
- Петковић, С. 2002  
 Илустрације из штампаних књига као предлошци српским и бугарским минијатуристима XVI-XVIII века, у: *Словенско средњовековно наслеђе*, Београд: Чигоја штампа, 401-423.
- Петковић, С. 2009  
 Сликаp Сава Крабулевић на размеђи XVII и XVIII века, *Зограф* (Београд) 33: 159-166.
- Ракић, З. 1998  
*Радул српски сликар XVII века*, Нови Сад: Галерија Матице српске.
- Reau, L. 1957  
*Iconographie de l'art chretien, Tome second: Iconographie de la Bible II, Nouveau Testament*, Paris: Presses universitaires de France.
- Robb, D. M. 1936  
 The Iconography of the Annunciation in the Fourteenth and Fifteenth Centuries, *The Art Bulletin* (New York) vol. 18, no. 4: 480-526.
- Руварац, Д. 1889  
 Српске старине, Старине и прилози за црквену историју и црквени живот српског народа, *Глас исџине* (Нови Сад), год. VI: 329-331, 346-348.
- Тарасенко, Л. П. 2003  
 Икони Богоматери «Неувядаемый Цвет» в России, in: *Филевские чџения*, Москва, 400-413.

Тимотијевић, М. 1985

Светло као симбол на представама Благовести у српској уметности XVIII века, *Свеске ДИУ* (Београд), год. 8, бр. 1: 57-61.

Тимотијевић, М. 1987

Идејни програм зидног сликарства у припрати манастира Крушедола, *Саопштења РЗЗСК* (Београд), XIX: 109-126.

Тимотијевић, М. 1989

Иконографија великих празника у српској барокној уметности, *ЗЛУМС* 25: 95-134.

Тимотијевић, М. 1996а

*Српско барокно сликарство*, Нови Сад: Матица српска.

Тимотијевић, М. 1996б

*Црква светије Георгија у Темишвару*, Нови Сад: Матица српска.

Тимотијевић, М. 1996ц

Гаврил Стефановић Венцловић и барокна пикторална поетика, *Раџански зборник* (Београд), 1: 61-76.

Тимотијевић, М. 2008

*Манастир Крушедол*, Београд: Драганић.

Todorović, J. 2007

*An Orthodox Festival Book in the Habsburg Empire: Zaharija Orfelin's Festive Greeting to Mojsej Putnik (1757)*, London: Ashgate.

Тодоровић, Ј. 2010

*Етнологија у сени: Мајирање моћи и државни симболи у карловачкој митрополији*, Нови Сад: Платонеум.

Турцова, Н. М. 1997

Икона Никиты Павловца «Богородица Вертоград заключенный»: Символика предметного фона, in: *Филевские чтения. Тезисы конференции*, Москва, 63.

Турцова, Н. М. 2004

Иконографический вариант «Богородица Вертоград заключенный»: проблема интерпретации, in: *Труды отдела древнерусской литературы*, Москва: Российская академия наук. Институт русской литературы (Пушкинский Дом), 635-657.

- Salinger, M. 1950**  
Early Flower paintings, *The Metropolitan Museum of Art Bull. New Series* (New York) vo. 8, no. 9: 253-261.
- Schneider, N. 1999**  
*Still Life: Still Life Painting in Early Modern Period*, Köln: Taschen.
- Spike, J. T. 2002**  
*A Sense of Pleasure: A Collection of Still Life Paintings*, Milano: Skira Editore.
- Стошић, Љ. 2006**  
*Српска уметности 1690-1714*, Београд: Балканолошки институт САНУ.
- Hagen, R. M. 2001**  
*15<sup>th</sup> Century Paintings*, Köln: Taschen.
- Hendrix, L and Wignau-Wilberg, T. 1997**  
*Nature Illuminated: Flora and fauna from the Court of the Emperor Rudolf II*, Los Angeles: J. Paul Getty Museum.
- Ward, J. L. 1975**  
Hidden Symbolism in Jan van Eyck's Annunciations, *The Art Bulletin* (New York) vol. 57, no. 2: 196-220.
- Welzel, B. 2002**  
Wettstreit zwischen Kunst und Natur. Die Blumenstilleben von Jan Bruegel der Ältere als Triumph des Bildes, *Zeitschrift für Kunstgeschichte* (Basel), Bd. 65, H.3: 325-342.
- Fox-Davies, C. 2006**  
*A Complete Guide to Heraldry*, Boston: Adamant Media Corp.
- Cvetnić, S. (yp.) 2008**  
*Kapela sv. Barbare u Velikoj Mlaci*, Zagreb: Leykam International.

**THE ROYAL DOORS FROM DARUVARSKI BRESTOVAC –  
ON A VASE WITH FLOWERS IN THE SCENE OF *THE ANNUNCIATION***

SUMMARY

The iconostasis in the Slavonian village of Daruvarski Brestovac, painted in 1750, until now unknown in the study of Serb church painting of the mid-18<sup>th</sup> century, with a developed, baroque Marian iconographic program on the Royal Doors, was selected as the focus for observing a vase with flowers as a specific still-life motif in the scene of *The Annunciation*.

A developed variant of this motif, which the anonymous painter saw most probably on graphic print templates of western or, which is more probable, of Russian and Ukrainian origin, can be seen on the Royal Doors in Brestovac. Its early, elaborated appearance in terms of the painting technique, in a provincial Slavonian village, indicates the totality of the theological content known to the person who commissioned the painted ensemble. Along with the other iconographic characteristics – the strong accent of the iconography of the Royal Doors on the teachings regarding the Immaculate Conception of the Mother of God – but also other aspects of the content and style (the “consecrative type” of the Last Supper above the Royal Doors and the sequence of the developed baroque landscape), the iconostasis in Brestovac is the result of the Slavonian environment’s strong inclination towards the theological and artistic concepts of Kiev-Pečersk origin, at the time of Bishop Sofronije Jovanović (1743-1757).

By following the origin of the motif of the vase with flowers in the scenes of *The Annunciation*, but also of its independent development within the framework of the western European tradition, the probable contact points were noted which transferred this symbolic Marian focus to the Serbian iconostases of the mid-18<sup>th</sup> century. A particularly interesting aspect of the analysis in this context is the appearance of the ktetor’s inscription in Daruvarski Brestovac, which was conceived in most part as a panegyric to the virtues and merits of Bishop Sofronije Jovanović. In addition to the usual elements of this type of testimony, the inscription contains a poetic comparison of the bishop to the lily flower, which created the possibility of fitting this artistic and poetic ensemble into the context of similar baroque literary and visual art works in the Karlovac Metropolis.