
Александра Кучековић

Уметност Пакрачко-Славонске епархије у XVIII веку



На насловној страни:
Јован Четиревић Грабован, *Христос у њутиру*, око 1777–79.

Александра Кучековић

Уметност Пакрачко-Славонске епархије
у XVIII веку



Академија СПЦ за уметност и конзервацију
Београд 2014

*“... wie Schön ist es, eine Heimat zu haben und eine Heimat, mit der man durch
Geburt, Erinnerungen und Liebe verwachsen ist.”*

Ото фон Бизмарк, 1847.

САДРЖАЈ

ПРЕДГОВОР	7
УВОД.....	9
ЕПАРХИЈА.....	17
Оквири за културну историју	17
Устројство и реформе.....	33
НАРУЧИОЦИ И УМЕТНИЦИ	43
Епископи.....	44
Црквене општине.....	67
Племићи	73
ПРОСТОРИ УМЕТНОСТИ	83
Епископски двор.....	84
Историја грађе	84
Провинцијски сјај — животи на двору.....	91
Конјинуицији и пресијж — уметности на двору.....	101
Саборна црква	123
Парохијске и манастирске цркве	134
Барокни <i>Gesamtkunstwerk</i> — Бојородичина црква манасхира Пакра	159
Ephemeralia.....	175
<i>Vivat!</i> Епископске инсталације.....	177
Епископске визијације	182
НАМЕНА УМЕТНОСТИ.....	191
Архитектура храмова	192
Црквено сликарство	231
Зидно сликарство	232
Темајски развој сликаних програма иконостаса	241
Анјажована црквена слика — култови српских светитеља	293
Ризнички предмети	314
Иконе	322
Графике.....	347
Остали ризнички предмети.....	357
ЗАКЉУЧНИ ОСВРТ.....	367
Summary	375
Zusammenfassung	386

СПИСАК И ПОРЕКЛО ИЛУСТРАЦИЈА.....	397
СКРАЋЕНИЦЕ.....	413
ИЗВОРИ И ЛИТЕРАТУРА.....	415
<i>Извори</i>	415
<i>Објављени извори</i>	415
<i>Литература</i>	416
ИМЕНСКИ РЕГИСТАР.....	425
ГЕОГРАФСКИ РЕГИСТАР.....	428

ПРЕДГОВОР

У тренутку када се ова књига налази пред читаоцима и научном јавношћу, као њен аутор не могу се отети утиску о сопственој улози као тек координатора једног опсежног вишегодишњег колективног подухвата. Књига *Умешности Пакрачко-славонске епархије у XVIII веку*, иако представља допуњен текст моје докторске дисертације одбрањене на Филозофском факултету у Београду 2012, не би била могућа без пожртвованог и несемичног труда бројних колега и пријатеља, које је тешко набројати. Сви су они одреда били свесни да ни један истраживач српског нововековног уметничког хабитуса данас у Славонију и Хрватску не може више отићи са амбицијом да направи потпуно заокружен истраживачки пројекат и произведе лепо и квалитетно илустровану књигу — сваки би се са таквим идеалом вратио погнуте главе и у немоћи... Ова књига није, међутим, замишљена као ламент над изгубљеним, а претходно неистраженим наслеђем, а ни као регистар уништеног, спаљеног, опљачканог или несталог у свеопштем немару. Конципирана је као омаж једној изванредној култури која се под окриљем реформисаног православља у Хабсбуршкој монархији развијала, иако у провинцији, у пуном сагласју са ритмом актуелног времена. Сва трагичност стања очуваности цркава и манастира на територији данашње Славонске епархије и дела Загребачко-љубљанске митрополије, у личном менталном простору ублажавана је архивским документима ношеним „дружењима“ са пакрачко-славонским владикама XVIII столећа, са свим њиховим смелим амбицијама у готово увек ненаклоњеним друштвено-политичким околностима. Култура и уметност које су тада настајале, стваране су са пуном вером у славу и средњоевропску афирмацију српско-православног ентитета на прагу модерне националне самосвести. Ипак, погрешно би било прећутати лични емоционални ангажман у овом пројекту — сваком ће читаоцу он постати разумљив када на уводној страни књиге наиђе на познату Бизмаркову реченицу, са дозвољеним носталгичним закључком — *Heimat ist Heimat*.

У великом тиму којем дугујем ову књигу именом ћу издвојити само оне чији ми је ветар у леђа био најјачи: проф. др Мирослава Тимотијевића, проф. др Бранислава Тодића, др Љиљану Стошић, проф. др Ненада Макуљевића, проф. др Драгана Дамјановића, славонске свештенике оца Луку Босанца, оца Јована Шаулића и оца Слободана Лалића, Радмилу Петронијевић, Чедомира Вишњића, др Бранка Чоловића, Љиљану Вукашиновић, Мирослава Лазића, Јелену Хихлик ... Ништа мање захвалности не дугујем ни колегама у институцијама попут Музеја Српске православне цркве у Београду, Музеја Српске православне цркве Митрополије загре-

бачко-љубљанске у Загребу, СКД „Просвјета“ из Загреба, Архива САНУ у Београду и Сремским Карловцима, Ризнице Српске православне цркве у Сремским Карловцима, Галерије Матице српске, Покрајинског завода за заштиту споменика културе у Новом Саду, Народног музеја у Београду, Музеја Српске православне епархије будимске у Сентандреји, Хрватског државног архива у Загребу, Хрватског повијесног музеја у Загребу, Надбискупског архива у Загребу, Музеја за умјетност и обрт у Загребу и Министарства културе Републике Хрватске. Управа за сарадњу са црквама и верским заједницама Владе Републике Србије пружила ми је кључну финансијску помоћ у теренским истраживањима и публиковању ове књиге. Академији Српске православне цркве за уметност и конзервацију дугујем посебну захвалност што је књигу уврстила у своју богату издавачку продукцију, а колеги Ивану Јовановићу што је чинио чуда како би графичка опрема књиге досегла савремене стандарде.

У Београду, јуна 2014.

Александра Кучековић

УВОД

Пакрачко-славонска епархија, са непрекинутим низом православних епископа на челу од 1704. до данас, под својом духовном јурисдикцијом окупила је, током више од три века, православно становништво Славоније и, нешто краће, северне Хрватске. У XVIII веку дефинисана као дијецеза унутар граница Карловачке митрополије, своју је матичну црквену организацију надживела као заокружен ентитет, да би, у понешто измењеним географским и јурисдикционим оквирима, од XX века постала део обновљене српске патријаршије.

Специфичан културни образац који је Пакрачко-славонска епархија у том тренутку инкорпорирала у српску државност и духовност, формиран је и утврђен управо у XVIII веку када ова дијецеза, без обзира на провинцијални идиом којем је стално била подвргнута, својим укупним духовним и културним животом доследно прати све захтеве тог преломног реформског доба. Управо у XVIII столећу, у времену када српска средина широко прихвата средњоевропску барокну културу, међу Србима Славоније и северне Хрватске, највећим делом захваљујући политичком и духовном вођству пакрачких владика, стара друштвена и културна структура наслеђена из времена робовања и ратовања са Турцима на овим подручјима, суштински се мења и, задржавајући сталну инкорпоративну везу са традицијом, омогућава широко отварање нове епохе грађанске афирмације.

XVIII век, у целокупној историји прекосавских Срба, посматра се као заокружен период који, омеђен Великом сеобом 1690. и Темишварским народно-црквеним сабором 1790. носи карактеристике које су Србима у Хабсбуршкој монархији одредиле политичку секлузију верски и етнички сепаратног тела у хетерогеној царевини. Међутим, брза културна прилагођавања, најпре унутар црквене организације, а потом и у све ширим слојевима становништва, утрла су пут потоњем равноправном укључивању у све аспекте друштвено-политичког живота државе. Једно од примарних средстава у остваривању дефинисаног циља друштвеног преображаја, као и у ширим контекстима европске барокне епохе, били су производи визуелних уметности. Важност њихове ангажоване употребе у савладавању цивилизацијских адаптационих напора, досезања конкретних верско-политичких реформских циљева, али и заштите конфесионалног идентитета, била је блиска српској јерархији од самог почетка XVIII столећа. У Пакрачко-славонској епархији, утилитаристички однос према уметничким врстама током тог периода био је најчешће условљен потешкоћама које је доносио несигуран живот, се-

обе и стални ратови, прозелитски утицаји католичке цркве и приморавања на унију, али и сиромаштво и заосталост великог дела становништва. Ипак, прегледна слика уметничких збивања у дијецези током XVIII века открива, поред првенствене и очекиване примарне везаности за цркву, прихватања свих кључних постулата барокне културе Карловачке митрополије.

У досадашњим истраживањима није било покушаја да се уметност Пакрачко-славонске епархије сагледа као целина са својим посебностима у односу на друга подручја Митрополије у XVIII веку. Међутим, многи истраживачи окретали су се уметничким делима као сведочанствима прве врсте у посматрању других аспеката историје дијецезе. Већина старијих, попут Лазара Богдановића и Владимира Красића, објављивали су драгоцене ексерпте из православне славонско-хрватске прошлости, доносећи архивске податке о уметницима, на првом месту сликарима, те о појединим црквама и манастирима. У првим деценијама XX века систематским истраживањима културно-историјског наслеђа и црквене историје Славоније и северне Хрватске темељно се бавио Радослав Грујић, објављујући неколико кључних студија које и данашњим истраживачима служе као неопходна полазна основа. Његови напори у обиласцима цркава и манастира на терену, те архива и библиотеке, делимично су остали у необјављеним рукописима, док на челу листе публикованих радова свакако стоје капитални наслови — *Айолоџија српског народа у Хрватској и његових главних обележја* (1909), *Споменица о српском православном Владичанском Пакрачком* (1930) и *Спирине манастира Ораховице у Славонији* (1939).

Црквена уметност православних Славоније и северне Хрватске ушла је у научна разматрања историчара уметности тек након Другог светског рата. Као пуноправни сегмент развоја српског нововековног уметничког израза у својим проучавањима третирали су је Дејан Медаковић, Слободан Милеуснић, Миодраг Јовановић и други. Незаобилазним истраживачким међашима се свакако намећу, поред знатног броја мањих радова, две кључне историјске студије Душана Кашића — *Српски манастири у Хрватској и Славонији* (1971) и *Српска насеља и цркве у сјеверној Хрватској и Славонији* (1988). Прву синтетичку слику црквеног сликарства XVII и XVIII века у Славонији, са обиљем података из непубликоване архивске грађе, дао је Слободан Милеуснић у необјављеном рукопису магистарског рада — *Српско сликарство XVII и XVIII века у Славонији* (1984). У међувремену, проучавања нововековне српске религиозне уметности напредовала су, на првом месту и најважније у методолошком смислу, што је омогућило стварање чврсте базе темељних истраживања на којој се данас успешно заснивају сви специфични приступи. Ранији, већином горе побројани истраживачи, трудили су се да презентацијом извора и архивске грађе, те резултата теренских истраживања, у примарно дескриптивном коду инкорпорирају славонске стране у хуманистичке научне оквире свог времена. Данас је, међутим, у проучавању уметничког идиома Пакрачко-славонске епархије у

XVIII веку могућ синтетички одмак и проблемско сагледавање одређених сегмената његових манифестација.

Ипак, без обзира на изванредне, првенствено архивске и теренске по-двиге старијих истраживача, многи су документи од кључног значаја за историјски и културни хабитус епархије остали неистражени у архивским установама у Србији и Хрватској. У Музеју Српске православне цркве у Београду чува се тако архива која се некада налазила у двору Пакрачко-славонске епархије, али она још увек није систематски обрађена и проуче-на. Драгоцен и незаобилазан пункт у сваком бављењу црквеном историјом и уметношћу Славоније и северне Хрватске представља и Архив САНУ у Сремским Карловцима. У Хрватском државном архиву у Загребу налазе се такође многи документи из пакрачког архива, на првом месту драгоцене конзисторијалне акта од XVIII века до Другог светског рата, као и архиве манастира Ораховица и Пакра, које су 1941. измештене у Загреб. Многа ва-жна документа и данас чува Повијесни музеј Хрватске у Загребу. Оваквом стању, нажалост, треба додати чињеницу да су теренске белешке Радослава Грујића, настале током његових обилазака цркава и манастира у Славонији и северној Хрватској током првих деценија XX века, остале у једва читком и несистематизованом теренском рукопису. Обимне студије са преписима оригиналних докумената и записа истог аутора — *Србуље у бившем Вара-ждинском ѿенералаишу и Славонији и Писма српских црквених и народних ѿредсѿавника у ѿрвој ѿоловини XVIII века* — чувају се у Архиву САНУ у Београду и чекају своја критичка издања.

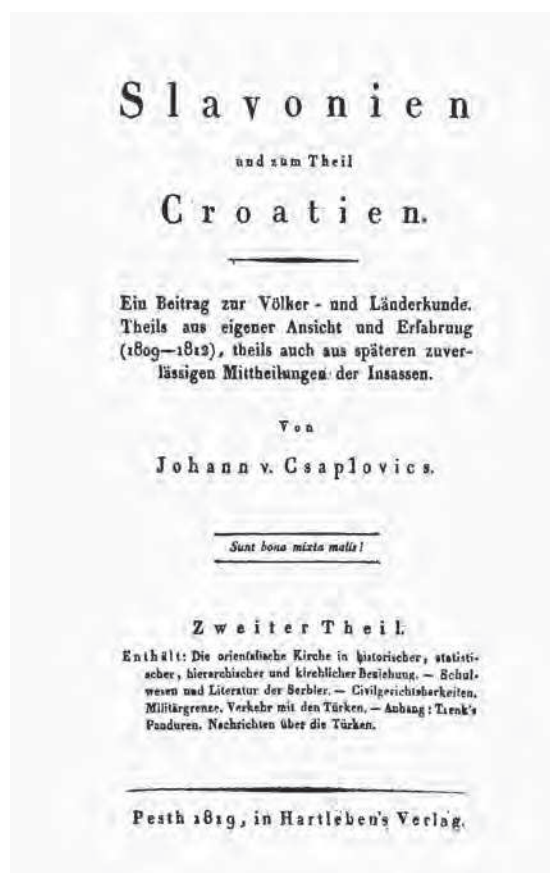
Грујићеви последње поменути радови данас готово да попримају карак-тер примарних извора јер су многе цркве и њихова опрема у међувремену, током ратова у XX веку, неповратно нестале. Најразорнија су била ратна збивања у Хрватској деведесетих година XX века, па се тако веома често баш у Грујићевим белешкама и описима могу наћи једини докази о постоја-њу и изгледу многих иконостаса, црквених утвари, драгоцених рукописних и штампаних књига итд. Њихова се поузданост заснива на проницљивом Грујићевом опажању и бележењу које му је обезбедила његова богословско-историјска ученост и, у домаћим научним круговима сасвим прихваћена, кредибилност његових закључака.

Значајан, а досад недовољно искоришћен извор за познавање културних и уметничких прилика у Пакрачко-славонској епархији у XVIII веку пред-стављају и објављена дела савремених путописаца и државних службеника. Двојица најистакнутијих, Фридрих Вилхелм фон Таубе (*Исѿоријски и ѿео-ѿрафски оиис краљевине Славоније и војводсѿтва Срема..*, Лајпциг 1777/78) и Франц Штефан Енгел (*Оиис краљевине Славоније и војвидсѿтва Срема*, Беч 1786) доносе најразличитије податке о историји, култури и карактеру људи описаних подручја који су били интересантни и потребни бечким властима, задржавајући се тек понегде, поготово у случају префињенијег и мање чинов-нички настројеног фон Таубеа, на описима православних цркава и њихове



1. Јозеф фон Крихубер,
Јохан фон Чайловић, s. a.

уметничке опреме, јавних зграда и културних прегнућа појединих црквених или световних личности. Праву драгоценост, међутим, представља до данас непреведена књига словачког путописца, етнографа и новинара Јохана фон Чапловића *Slavonien und zum Theil Croatien*, објављена у два тома 1819. у Пешти. Цео други том посвећен је историји, организацији, животу и обичајима православне цркве у Хабсбуршкој монархији које Чапловић, од 1809. до 1813. запослен као секретар пакрачког епископа Јосифа Путника, пише са изразитом, готово пристрасном наклоношћу. Иако је историографска вредност овог дела значајно критикована у савременим, посебно хрватским научним истраживањима, управо поменути субјективни емоционални однос према православној духовној и културној средини омогућио је Чапловићу непосреднији увид у њене специфичности и донео мноштво детаља који би, без његовог на моменте готово поетског труда, били изгубљени за савременог посматрача познобарокног времена у провинцији Монархије.



2. Насловна страна другог тома књиге

J. фон Чапловића, *Slavonien und zum Theil Croatien*, Пешта, 1819.

Страдавање православне баштине Славонији и Хрватској свакако представља највећу препреку пред савременим истраживачким покушајима. Многи, у новијим истраживањима описани и проучени артефакти, данас су такође неповратно изгубљени, што онемогућава поуздан критички осврт на изнесене закључке. Други светски рат донео је рушење многих старих славонских православних цркава, пљачку ризница и паљење библиотека, архива, матичних књига у парохијама... Одређену количину материјала износили су, у првим месецима рата, хрватски музеалци и преносили у загребачке институције. Све што је од покретног материјала припадало српским црквама и манастирима са подручја Хрватске задржано је након завршетка рата у Загребу — највећим делом у Хрватском државном архиву, Свеучилишној библиотеци и Повијесном музеју Хрватске. У последњој институцији у поратном периоду основан је посебан Одјел Срба у Хрватској где су сви затечени предмети стручно музејски обрађени и касније, током седамдесе-

тих година, излагани са темељним каталошким јединицама. Драгоценост ових публикација данас је немерљива због чињенице да су сви артефакти и књиге из Повијесног музеја Хрватске враћени Српској православној цркви 1981. Већина је била смештена у пакрачком владичанском двору где је био установљен епархијски музеј — ризница и реконструисана библиотека. Ова је збирка највећим делом нестала или страдала у оружаним сукобима у Пакрацу од 1991, а покоји спасени предмет или књига представљају тек незнатан део пређашње епархијске ризнице.

Теренска истраживања цркава Пакрачко-славонске епархије 2007. и 2008. открила су ауторки овог рада све застрашујуће размере разарања и обесхрабрујућу слику очуваности чак и оних храмова који су постали део општег српског нововековног уметничког наслеђа. Ипак, систематични обиласци епархијских протопрезвитерата значили су евидентирање готово свих иоле очуваних топоса, међу којима су се нашли и они непознати домаћим уметничким студијама XVIII столећа, а при том од пресудног значаја за процену токова прихватања специфичних трендова присутних у култури Карловачке митрополије тога доба.

При одређивању истраживачких распона ове књиге, како временских, тако и просторних, потешкоће су савладаване ослањањем на специфичности одабраног историјског периода које су се наметале као делови једне методолошки заокружене целине. Територијалне промене кроз које је пролазила епархија током XVIII столећа директно су утицале на јурисдикционе распоне пакрачких владика, а подручја која су улазила у састав дијецезе промтно су подвргавана њиховој непосредној контроли и утицају. Као и на свим другим пољима верског живота, овај се фактор контроле непосредно осећао и у уметничким подухватима, с тим што су новоприкључена подручја епархије са собом доносила посебне уметничке одлике које су постајале део јединственог наслеђа територијално проширене дијецезе. Тако је град Осијек са својим уметничким и занатским радионицама, али и свим напорима тамошње православне заједнице на подизању и опремању Богородичине цркве у Доњем граду, у периоду од 1745. до 1755. када је цело *Осјечко* поље са градом припадало Пакрачко-славонској епархији, имао значајан утицај на савремена уметничка прегнућа епархијског седишта у Пакрацу. Од 1771. у састав дијецезе улази целокупна територија Вараждинског генералата, односно некадашње Сјеверинске епархије у северној Хрватској, са великим бројем села у којима су се развиле снажне православне заједнице. Непосредно након спајања јурисдикционих територија, уметнички идиоми и фаворизовани уметници центра у Пакрацу проширују своју делатност на новоприкључене територије и тако значајно доприносе духовној и културној унификацији подручја, дотада сразмерно дивергентних културно-историјских наслеђа.

Структуру излагања резултата истраживања наметнули су феномени развоја православне религиозне уметности у барокном времену, укључујући и посебне карактеристике које су територију Славоније и Хрватске чиниле специфичним подручјем у целини живота Митрополије. Организација епархије и њених ингеренција заснованих на традицији, у XVIII веку доживеће налет реформских настојања карловачких митрополита који ће се непосредно одразити и на визуелне уметности. Пресудни визуелни и ангажовани карактер барокног религиозног уметничког окружења одредио је засебна посматрања његових дистинктивних манифестационих контекста и у Пакрачко-славонској епархији. Чврста условљеност уметничке делатности барокним патронажним механизмом, који се у Славонији активира већ првим деценијама столећа, наметнула је посматрања примарне улоге наручилаца у одређивању токова уметничке праксе и њихових односа са уметницима. При том су околности ангажовања уметника и принципи њиховог одабира представљали одвојен фокус у покушају разумевања фактора који су утицали на укупни уметнички профил епархије. Посебан истраживачки циљ чинила је презентација сакралних и парасакралних простора дијецезе и њеног јавног живота у којима су уметничка дела остваривала своју функцију и представљана посматрачима — на првом месту верницима, а потом и поданицима мултиетничке и мултиконфесионалне државе. У оваквом контексту, резултату двојних верско-политичких аспирација православних епископа, сваки уметнички продукт имао је своју јасно одређену намену, која је, с друге стране, непосредно утицала на развој облика и врста, те иконографски и стилски карактер свих уметничких дела заступљених у произвођењу визуелног идентитета Пакрачко-славонске епархије у XVIII веку.

Пред читаоцем је у овом тренутку покушај остваривања синтетичке студије феномена уметничког функционисања једне православне епархије у Хабсбуршкој монархији у XVIII веку, са проблемски дефинисаним фокусима које су визуелне уметности остваривале у готово искључивом религиозном окружењу, са битним политичким и прото-националним аспирацијама. При том је равноправна пажња обрађена и на верске, односно догматске и литургијске, контексте у којима продукти визуелних уметности у ово време пролазе кроз темељне трансформације иконографских и стилских карактеристика, остављајући будућности своје реформисане облике, адаптиране реторичким и полемичким захтевима духовне атмосфере епохе и доминатног католичког окружења. Осврт на уметничку традицију крајем XVIII столећа на овом подручју још увек је био могућ, али је она тада сагледавана већ сасвим у контексту измењених околности, када је уклапање српског православног визуелног идиома у хабсбуршку културну сферу постојало *fait accompli*.



ЕПАРХИЈА

Оквири за културну историју

Поткрај аустро-турског рата у последњој деценији XVII века подручје Доње Славоније, које се од 30-их година XVI столећа налазило под турском доминацијом, поново је доспело под власт Хабсбурга. Током великих расељавања становништва и пустошења која су донеле ратне недаће, таласи сеоба навирали су и у Славонију и Срем, мењајући значајно етничку слику ових подручја, када се православни досељеници из Турске стапају са резидентним истоверницима. Пресељена српска црква, на челу са патријархом Арсенијем III, охрабрена леополдијанским привилегијама, тежила је успостави јурисдикције како над досељеним православним корпусом, тако и над свим православним становницима који су на овим територијама живели за време турске владавине. За католичку цркву, међутим, у офанзивном наступу на ослобођеним територијама, визија црквене организације подразумевала је бескомпромисни повратак на сва њена стара предтурска права, у новим условима оправдаваним начелом *cuius regio eius religio*.¹ Сукоби интереса са православном црквом, привилегијама оснаженом у верским и политичким правима својеврсног *corpus separatum*-а хабсбуршке државе, били су неизбежни и почели су још у време завршних ратовања са Турцима крајем XVII века.

Оснивање Пакрачко-славонске епархије, у територијалном распону који се у највећој мери поклапао са историјским границама Доње Славоније,² догодило се у јеку развоја ових околности и може се сагледати као резултат верско-политичких борби у којима су сопствене интересе промовисали и бранили како патријарх Арсеније III, тако и католичка црква, у личности кардинала грофа Леополда Колонића, али и бечки двор којем је пацификација православних Срба и њихово претварање у директне дворске војне поданике било од прворазредног значаја у успостављању власти на подруч-

¹ Р. Веселиновић, *Народноцрквена и привилегијска питања Срба у Хабсбуршкој монархији 1699–1716. године*, у: *Историја српског народа IV*, том I, Београд 1994, 39–40.

² Доњом Славонијом је називана територија данашње Славоније која се до краја XVII века налазила под влашћу Турака и њена је западна граница ишла рекама Иловом и Сутлом. На северозападу се налазила територија тзв. Горње Славоније, данас северне Хрватске, која је у XVI и XVII веку измицала турској експанзији. Р. Грујић, *Пакрачка епархија: Споменица о српском православном владичанству у пакрачком*, Београд 1996 (репринт), 13–14. Граница Доње и Горње Славоније тако је била и граница између турске и хабсбуршке територије.

јима неоаквизитума.³ Питање црквене уније постало је актуелно одмах по преласку Арсенија III у крајеве преко Дунава и Саве, а снажна католичка реакција створила је атмосферу убеђења да ће се проверавање Срба спровести релативно несметано, уз помоћ брзог оснивања унијатске црквене организације у Славонији и Срему.⁴

Један од почетних успеха унијатске акције у Славонији био је долазак Петронија Љубидратића, православног епископа који је примио унију и 1694, од стране цара, био постављен за викарног унијатског епископа у Срему, у Пакрац и оснивање унијатског владичанског седишта у овој старој вароши. Његови циљеви, који су експонирани амбиције и државе и католичке цркве, били су усмерени на успостављање јурисдикције над целокупним православним становништвом Доње Славоније, које је требало црквено организовати и издвојити испод власти пресељене православне јерархије. Иако је Љубидратићево поглаварство прихваћено у неким срединама, на првом месту међу припадницима монаштва, његов ауторитет, захваљујући енергичној акцији Арсенија III није, по свему судећи, задирао дубље од номиналног статуса.⁵ Седиште новоосноване епископије смештено је у Пакрац управо због лакшег деловања против патријарха који је у то време кратко боравио у оближњем казелу Сирач, али и због заштите и подршке које му је могла пружити пакрачка војна командантура.⁶ И патријарху и Љубидратићу Пакрац је био важан као варош која се налазила у средишту тзв. Мале Влашке, подручја већински насељеног православним становништвом још у турско време.⁷ Љубидратић је умро у Пакрацу 1703. остављајући наследницима формиран епископски центар са дрвеном црквом и кућом за становање са капелом посвећеном Благовештењу.⁸ У тренутку када је, 1705. године, Арсеније III успео да у Пакрацу инсталира Софронија Подгоричанина за новог православног епископа, све ингеренције владичанског средишта биле су већ утврђене.⁹ Посвећењем Подгоричанина у манастиру Крушедол и устоличењем у Пакрацу започет је след православних епископа пакрачко-славонских који, непрекинут, траје и данас.

Основни аргументи патријарха Арсенија III при утврђивању власти православних епископа у Пакрацу, поред непосредног ослањања на привилегије које су му гарантовале јурисдикцију у Срему и Славонији, били су преегзистенција и континуитет православне црквене организације на подручју Доње

³ Р. Веселиновић, *нав. дело*, 40.

⁴ Р. Грујић, *Пакрачка епархија...*, 132–134.

⁵ *Исјо*, 140–143. Упор. А. Кучековић, *Манасијир Ораховица у Славонији*, Загреб 2007, 29–31.

⁶ Упор. С. Гавриловић, *Насијања патријарха Арсенија Чарнојевића око права на дејство и земљишни посед*, у: *Сјудије из привредне и друштвене историје Војводине и Славоније од краја XVII до средине XIX века*, Нови Сад 2009, 40–65; Упор. такође: V. Herman Kaurić, *Krhotine povijesti Pakraca*, Славонски Брод 2004, 98–99.

⁷ Р. Грујић, *нав. дело*, 139–140, нап. 2.

⁸ *Исјо*, 140.

⁹ *Исјо*, 145.

Славоније. Она је највероватније успостављена већ у време обнове Пећке патријаршије након 1557, када је проширење надлежности пећких патријарха на северу и западу верно пратило територијалну експанзију турске државе. Велики број Срба које су Турци населили у делу Славоније који су освојили, као и густина њихових насеља, условили су организовање посебне црквено-управне јединице која добија наслов Пожешка митрополија.¹⁰ Њена историја остаје недовољно расветљена, првенствено због неистражености турских архива и оскудности података које пружају српски црквени извори тог доба.¹¹ Вероватноћа је велика да је Пожешка митрополија постојала током целог трајања турске управе у Славонији и да је нестала у време бечког рата, преласка Арсенија III и премештања црквеног центра у Подунавље. На јурисдикционом распону Пожешке митрополије утврђена је, у XVIII веку, нова епархија која ће, већ у првим деценијама након оснивања, пребродивши иницијалну кризу са унијатском епизодом, успешно усагласити традицију старе црквене организације са реформским захтевима новог времена.

Деликатност положаја пакрачко-славонских владика током целог столећа живота дијецезе под хабсбуршком влашћу имала је своје корене у специфичним околностима које су предодредиле њихову улогу сталних експоната како политичких циљева световне и црквене власти, тако и арбитара верских и националних интереса сопствених верника. Боравак Арсенија III у Славонији и Хрватској и визитације централних монашких упоришта у Лепавини, Марчи и Ораховици манифестују се као време пресудне унификације православне цркве и њених верника на тим подручјима, односно учвршћивања осећања њиховог јединственог верско-политичког и етничког наслеђа.¹² Мапа коју патријарх уцртава својим путовањима и сузбијањем унијатских акција у Вараждинском генералату и Доњој Славонији, остаје присутна у свести православних становника током целог XVIII века, без обзира на јурисдикциону раздвојеност између Сјевернске и Пакрачко-славонске епархије. У првој деценији столећа, обележеној консолидацијом хабсбуршке власти на новоосвојеним територијама и опречним визијама цивилних и војних власти о судбини и намени становништва, али и стал-

¹⁰ О историји и развоју Пожешке митрополије в. Р. Грујић, *нав. дело*, 32–55; Упор. С. Милеуснић, *Пожешка митрополија*, Београд 2006. Упор. такође А. Кучековић, *нав. дело*, 13–14, 17–19.

¹¹ Седиште Пожешке митрополије током турске управе у Славонији вероватно се налазило у манастиру Преноса моштију Светог Николе у Ораховици. С. Милеуснић, *Пожешка митрополија*, 155–161. Упор. А. Кучековић, *Манастир Ораховица у Славонији*, 18–20.

¹² Намеру „да уреди цркве и манастире и поучи српске калуђере и свештенике грчкога обреда и потчини их законитој духовној власти“ Арсеније III саопштава загребачком бискупу још 1693. када је боравио у манастиру Лепавина, препознајући подручје Вараждинског генералата као најтрусније и највише изложено унијатским притисцима. Патријархов боравак у овој области био је одлучујући у процесу његове потпуне, политичке и духовне, оријентације ка Карловачкој митрополији. Исте године патријарх је стигао и у Ораховицу, након епизоде са поунијаћењем игумана Јова Рајића. Р. Грујић, *Пакрачка епархија...*, 85. А. Кучековић, *нав. дело*, 29–30.

ним окрњивањем привилегија датих православнима, идеја о верском и народном јединству додатно је оснажена.¹³

Криза коју је изазвала Ракоцијева буна 1703–1711. привремено је отупила оштрицу притиска на Србе и њихов повлаштени верско-политички статус, у замену за ратничке услуге на страни дворских интереса.¹⁴ Отворено супротстављање Угрима означило је почетак самоопредељења Срба за статус *patrimonium*-а *domus Austriacae*, којем ће остати политички верни до краја столећа.¹⁵ Кључну улогу у одржању ове идеје у Славонији имале су владице у Пакрацу. Тако је већ Софроније Подгоричанин смиривао побуне „рачког или влашког народа“ у Малој Влашкој, области која је са својим војводама и капетанима добила повластице 1692, још у току бечког рата.¹⁶ Њихов тврдокорни отпор укмећивању опроштен је царским апелом у замену за наставак борби против Мађара.¹⁷

Пакрачко-славонски епископи су и касније доследно, у складу са централном политиком Митрополије, деловали као продужена рука дворских интереса у односу на побуне које су често потресале народ због хаотичних феудалних прилика и континуиране тежње за очувањем привилегија.¹⁸ Управо су дубоке економске противречности и социјалне неправде дисфункционалног феудализма, који је уведен у славонским областима након ослобођења од Турака, с једне и легислативна настојања двора да се положај сељаштва и граничарског слоја, којем су православни Срби већином припадали, донекле олакша у државну корист, с друге стране, најзначајније обележили положај становништва и његово постепено друштвено раслојавање.¹⁹ Масовно ра-

¹³ Од самог почетка хабсбуршке владавине у Доњој Славонији српско православно становништво суочено је са две супротне тенденције у друштвено-економском обликовању територије — католичка црква и племство желели су да их што масовније претворе у кметове и контрибуенте, док је војна власт предлагала да се што већи њихов број задржи у повлашћеном статусу војничке, граничарске службе. С. Гавриловић, *Срби у Угарској и Славонији од Карловачког мира до аустро-угарске рајна 1716–1718*, у: *Историја српског народа IV*, том I, 55–56. Упор. у истој књизи: А. Форишковић, *Политички, правни и друштвени односи код Срба у Хабсбуршкој монархији*, 251–252.

¹⁴ С. Гавриловић, *нав. дело*, 58. А. Форишковић, *Срби у Хабсбуршкој монархији и њихови Фрање (Ференца) Ракоција*, у: *Историја српског народа IV*, том I, 78–163.

¹⁵ А. Форишковић, *нав. дело и место*.

¹⁶ Р. Грујић, *Пакрачка епархија..*, 149–150.

¹⁷ С. Гавриловић, *нав. дело*, 57–58.

¹⁸ О социјално-економским условима у Славонији почетком XVIII столећа, злоупотребама и корупцији коморских службеника в. С. Гавриловић, *Извештај коморског савешника Г.И. Еберла о Славонији и Срему прве половине XVIII века*, ЗМСИ 22 (1980), 111–130.

¹⁹ Још почетком четврте деценије столећа постојала је јасна свест о ретроградном и штетном начину управе у Славонији као и несврсисходној расподели и коришћењу добара. Коморски саветник Габријел Игнац фон Еберл, који је послат на челу контролне комисије у Славонију и Срем 1731. критиковао је непостојање фабрика и мануфактура у тим крајевима, а трговина, коју је сматрао кључном за економски развој, била је потпуно неразвијена због високих и несрећених царина. С. Гавриловић, *Коморски савешник Г.И. Еберл о Славонији и Срему прве половине XVIII века*, у: *Студије из привредне и друштвене историје Војводине и*

збојништво, разбежавање и отворене побуне у то време били су уобичајени у Доњој Славонији и централна власт је, кроз доношење закона и уредаба, настојала да колико-толико уведе ред у социјално-економске односе, које су велепоседници и коморски чиновници злоупотребљавали на штету сељаштва. Неколике олакшице донели су урбари из 1737. и 1756. који су, бар номинално, утврдили и таксативно прописали односе феудалаца и њихових подложника.²⁰

Прве две деценије века биле су политички и економски изразито нестабилно време у Славонији. Слично је било и са епархијском власти која је настојала да се утврди у Пакрацу и организује црквену управу у стално немирном становништву. Прве пакрачко-славонске владике, од Софронија Подгоричанина (1705–1710), преко Василија Рајића (до 1715) и Гаврила Поповића (1715–1716), до Атанасија Радошевића (1717–1720), били су великодостојници који су се релативно кратко задржали на епархијском трону. Међутим, иза њихових избора за пакрачко-славонске епископе наслућује се јасна интенција митрополијске власти да у овој верско-политички веома значајној дијецези поставља људе од поверења и из непосредног црквеног центра, како би се верска превирања у Славонији, на првом месту стална опасност од преласка на унију, ефикасно држала под контролом. Иако су током тог периода представници народа у Славонији у два наврата, приликом избора Гаврила Поповића и доцније Атанасија Радошевића, пред митрополита Вићентија Поповића изашли са захтевом да им се за епископа постави човек по њиховом избору, митрополит је задржао своје право апсолутног одлучивања и на пакрачко-славонски епископски трон посветио је поменуте владике.²¹ Препуштање избора епископа „вољи народа“, није се чинило мудрим у околностима које су и сам интегритет православне цркве у Славонији доводиле у питање.

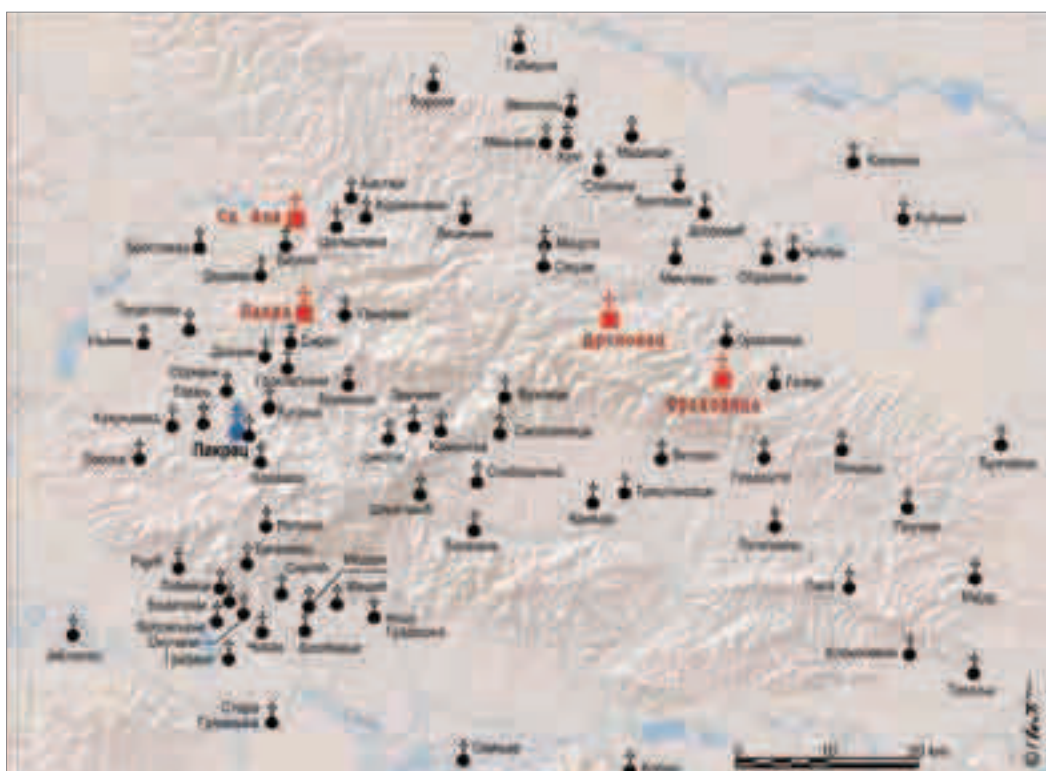
Тензије које су произашле из оваквих односа кулминирале су почетком треће деценије столећа када је, након смрти Атанасија Радошевића 1720, као администратор у епархију стигао костајничко-зрнопољски епископ Никанор Димитријевић. Он је у Пакрацу наишао на потпуно незавидно стање дрвене цркве и епархијске куће у којој је све било „похарано као да је три године пуста била!“²² Оваква слика верно је одражавала и духовно стање у целој епископији. Поновно појављивање унијатског претендента на владичанство

Славоније.., 71–107, посебно 75. Ф. В. фон Таубе је, приликом обиласка Славоније и Срема 1776/7, кметство сматрао највећим извором друштвених зала, лењости и заосталости у том делу Монархије и, веома либерално, агитовао: „Нека се уведе слобода и својина!“. Ф. В. фон Таубе, *Историјски и географски опис краљевине Славоније и војводства Срема..*, Нови Сад 1998, 87. Упор. С. Гавриловић, *Пољопривреда Срема и Славоније крајем XVIII века*, у: *Студије из привредне и друштвене историје Славоније..*, 223–228.

²⁰ С. Гавриловић, *Урбанијално ишћање у сремској жупанији средином XVIII века*, у: *Студије из привредне и друштвене историје Славоније..*, 189–222, са изворима и старијом литературом. Упор. Р. Грујић, *Пакрачка епархија..*, 160.

²¹ Р. Грујић, *Пакрачка епархија..*, 152–157.

²² *Исти*, 157. Упор. Исти, *Грађа за историју Пакрачкој владичанства*, Сремски Карловци 1906, 10–11.



3. Цркве и манастири Пакрачко-славонске епархије средином XVIII века

убрзало је избор хоповског проигумана Нићифора Стефановића за новог пакрачко-славонског епископа 1721.²³ Иако је у епархији по његовом доласку у Пакрац била „тешкоћа голема“, Стефановићево је епископовање значило почетак стабилизације друштвених и економских прилика у Славонији, а самим тим и у епархији. Уз помоћ свог сарадника и сабрата из Хопова, Софронија Јовановића, епископ Нићифор успео је да административно организује епархију, утврди границе протопопијата и спроведе први познати попис дијецезе 1734.²⁴ С обзиром да је већ 1732. успео да изгради нови зидани владичански двор на месту Љубидратићеве дрвене куће, може се закључити да је током претходне деценије епископ Стефановић управљао чврстом руком у смислу убирања епископских прихода и обезбеђивања финансијске подршке имућнијих појединаца.²⁵ У тренутку када је 1748. састављао свој тестамент,

²³ Р. Грујић, *Пакрачка епархија...*, 158.

²⁴ Епархија је, према том попису, имала 259 места и 4304 дома, четири протопопијата са 49 парохија и 41 црквом. У 32 парохије били су постављени свештеници, у 10 калуђери славонских манастира, док је седам парохија било упражњено. Р. Грујић, *нав. дело*, 160–161.

²⁵ Поступци епископа Нићифора Стефановића нису увек наилазили на подршку верника који су епископске таксе доживљавали као само још један у низу тешких намета којима су били подвргнути. Тако су се 1742. сељаци из Смољановаца и Слобоштине жалили патријарху Арсенију IV да их владика Нићифор годинама угњетава „тешким данком... без

видело се да је наследнику могао да завешта двор достојан епископског угледа и свих јавних, церемонијалних и приватних потреба.²⁶

Архимандрит Софроније Јовановић постаје кључни актер догађаја у епархији од времена када је епископ Нићифор занемоћао и 1741, уз писану сагласност свештенства и представника народа, тражио од патријарха Арсенија IV да Софронија посвети за епископа посвећења, који би обављао већину епископских функција.²⁷ Софронијев успон до епископског трона био је од тог тренутка обележен неприликама и немилошћу код патријарха у коју је упао због неслагања појединаца са његовим политичким ангажманом у сељачкој буну у Славонији 1742/43. Софроније Јовановић и још увек активни епископ Стефановић су у тој буну у потпуности сарађивали са коморским властима, против којих је и нарасло сељачко незадовољство.²⁸ Међутим, директним заузимањем војних власти које су биле ангазоване да смире буну, са Софронија Јовановића је скинута патријархова оптужба и изопштење, а његова је рехабилитација подразумевала и посвећење за пакрачког епископа 1743.²⁹

Софроније Јовановић је још у време свог службовања код Нићифора Стефановића препознат од стране власти као прагматичан човек и веран царски поданик. У његовом повратку у Пакрац из затвора, којег је допао по наређењу Арсенија IV, пресудну улогу имала је процена да ће у стишавању буне у Славонији, чему је и патријарх био апсолутно склон, највише помоћи жива реч самог Софронија Јовановића, као најпопуларније личности у народу.³⁰ Тако су заправо војне власти допринеле изглађивању односа између патријарха и будућег пакрачког епископа, подвукавши дубоки расцеп који се формирао унутар православне цркве у Славонији, јер су се многи свештеници нашли међу побуњеницима и вођама устанка, док је високи клир тежио сарадњи са државом.³¹ Ово иницијално политичко опредељење Софронија Јовановића обезбедило му је наклоност власти и вероватно знатно олакшало пут напретку који је дијецеза доживела у време његовог епископства. У сачуваној заклетви коју је Софроније Јовановић положио приликом своје инсталације у Пакрацу, он се заклиње на апсолутну покорност царској власти, али и на то да ће „пук“ у својој дијецези „истој верности научити“.³²

свакога милосердија.“ С. Гавриловић, *Православна црква и сељачка буна у Славонији 1742/43, у: Студије из привредне и друштвене историје Славоније...*, 109.

²⁶ Р. Грујић, *Грађа за историју Пакрачког владичанства*, 72–77.

²⁷ *Исто*, 15–36. Упор. Исти, *Пакрачка епархија...*, 162.

²⁸ С. Гавриловић, *нав. дело*, 110.

²⁹ Р. Грујић, *Грађа за историју Пакрачког владичанства*, 40–49. Упор. Исти, *Пакрачка епархија...*, 163–165.

³⁰ С. Гавриловић, *нав. дело*, 112.

³¹ *Исто*, 109, 113–114.

³² Владика Софроније се заклиње у Бога, све свеце, али и у српске светитеље Симеона и Саву, обавезује се да ће царицу увек питати за савет и мишљење, а уколико би се догодило

Прво следеће искушење за новог епископа била је обнова жупанија у Славонији 1745. и њихово разграничење са војном границом, чиме је велики део православног становништва изгубио дотадашњи повлаштени положај.³³ Сплетом политичких околности, у сталном сукобу царског двора и интереса племства, Србима је од 1745. гарантована заштита привилегија и у новим условима славонских територија инкорпорираних у цивилну Хрватску. То је, међутим, на првом месту значило заштиту права и аутономног статуса српске црквене организације, док је социјално-економски аспект живота великог дела становништва препуштен вољи и нараслој моћи локалних феудалаца.³⁴ Побуна сељаштва у Славонији 1755, иницирана непоштовањем одредаба првог урбара Карла VI из 1737, резултирала је доношењем новог урбаријалног акта из 1756. који је добио стални карактер и отворио пут стабилнијем друштвеном развоју у Славонији. Истовремено, за епископа Софронија то је значило ново излагање на политичку црту. Он и овом приликом остаје веран начелу с почетка свог епископства и побуњеницима шаље писмо у којем их позива да се боре легитимним путевима за своја права и да све жалбе изнесу мирно пред жупанијским властима.³⁵

Ослобођен унијатске акције, која је била поново покренута током кризе епископске власти у Славонији и његовог хапшења, али и учвршћен царском одлуком о потпуном поштовању привилегија, упркос инсистирању хрватских сталежа на апсолутној доминацији католичке вере, Софроније Јовановић је у првој деценији на пакрачком трону релативно несметано сређивао стање у епархији. Посебан однос који је имао са властима и који је стално лавирао између упорне борбе за заштиту црквених и епископских права и припадности и настојања да се са структурама државне и феудалне моћи сачувају добри односи, нарочито се огледао у његовом упорном труду да заштити право Срба да слободно подижу нове цркве. Пут ка експанзији градње храмова у Славонији отворио је нови талас насељавања православног становништва из Босне и Лике у Славонију који је до 1759, када је Пакрачко-славонска епархија поново пописана, довео до повећања броја њених верника и православних места за готово једну трећину.³⁶ Према објављеним подацима из некадашње архиве у пакрачком владичанском двору, владика Софроније Јовановић је од 1744. до 1752. осветио ше-

да се о доброти царске куће огреши, прихвата одмах да га западну анатема и проклетство, казна од Свете Тројице, одрицање од заступништва Богородице и светитеља и да му се ускрати „свети сакрамент причешћа“. Текст заклетве писан је ћирилицом, али га је на хрватски језик „пренео и протумачио“ официјелни царски тумач Аугустин Руперт Симонович. АСАНУК, МП Б, (1749), бр. 91.

³³ С. Гавриловић, *Обнова Славонских жупанија и њихово разграничавање са војном границом*, у: *Сјудије из њивредне и друштвене историје Славоније...*, 115–160.

³⁴ *Исто*, 117.

³⁵ С. Гавриловић, *Урбаријално њивање у Сремској жупанији средином XVIII века*, 189–190, 215–216.

³⁶ Р. Грујић, *Пакрачка епархија...*, 168–169.



4. Свечана грамата патријарха Арсенија IV
епископу Софронију Јовановићу, 1743.

здесетак нових цркава.³⁷ Оваквом су се православном напретку жестоко противиле и Пожешка и Вировитичка жупанија, оптужујући епископа да делује против самих сељака, које терањем на градњу нових цркава економски осиромашује, а себи обезбеђује приходе од високих такса за освећење.³⁸ Кроз обимну преписку на линији епископ Софроније Јовановић, Пожешка жупанија, Славонска неоаквистичка комисија и Илирска дворска депутација, може се пратити генеза и развој сукоба, у који се иницијално умешао и патријарх Арсеније IV, око градње и потоњег рушења цркава у Газијама и Сарвашу, те дозволе за подизање цркве у Подборју (Дарувару).³⁹ При заштити црквених интереса Софроније Јовановић се обраћао царици и државним телима која су се налазила под директном царском контролом, упорно се позивајући на привилегије, за које је сматрао да их локалне жупанијске власти крше опструирајући градњу православних храмова. Спор око газијске цркве решила је Илирска дворска депутација која је дозволила градњу, иступивши као врховни заштитник православних права. Царица Марија Терезија је 1751. подржала ову одлуку и издала је декрете жупанијама у којима обелодањује политику контролисане слободе за пакрачко-славонског епископа, строго му одређујући услове и бирократске путеве којима је своја права могао да оствари.⁴⁰

У време епископа Јовановића Пакрачко-славонска епархија добија територијално проширење — у њен састав ушао је Осечкопољски протопопијат са градом Осијеком, 16 села и 12 парохија. Од почетка XVIII века Осијек је припадао различитим надлежностима, да би на сабору 1748. био прикључен јурисдикцији пакрачко-славонског епископа.⁴¹ Владика Нићифор Стефановић је и пре тог датума настојао да се ово подручје припоји епархији, али

³⁷ Д. Руварац, *Српске стџарине, Стџарине и њрилози за црквену истџорију и црквени живоџ српској народа*, Глас истине, год. VI, Нови Сад 1889, 330–331. Упор. Р. Грујић, *Грађа за истџорију Пакрачкој владичанствџа*, 87–135.

³⁸ У сачуваном запису о истрази коју је 1750. спровео вировитички поджупан у селу Сарвашу, где су православни житељи желели да подигну нову цркву, локални кнез и старији људи давали су одговоре на директна поджупанова питања. Он је изразио сумњу у могућност села да подигне цркву јер оно „мало и худих домов“, по његовом схватању, тек се дрзнуло да такву дозволу тражи, а уз то су исувише сиромашни да би сакупили 50 дуката које тражи епископ за освећење новог храма. Срби су одговорили да јесу сиромашни, али да ће „церков за нужду ако смо и сиромаси правити, ми само дрветом...“ Уздали су се у помоћ свог епископа за којег су тврдили да им новац за освећење цркве неће тражити. Р. Грујић, *Грађа за истџорију Пакрачкој владичанствџа*, 81–82.

³⁹ С. Гавриловић, И. Јакшић, *Грађа о љравославним црквама Карловачке мџтројолије XVIII века*, Београд 1981, 31–66.

⁴⁰ *Истџо*, 66.

⁴¹ Осјечко поље припадало је епархији у време Петронија Љубибратића и Софронија Подгоричанина, али га је сабор у Крушедолу 1710. прикључио Мохачко-сечујској или Барањској епархији. Од 1733. митрополит Вићентије Јовановић и патријарх Арсеније IV задржавали су ово подручје уз карловачки трон, да би оно до 1748. функционисало краће време и као засебна Осечкопољска епархија. Р. Грујић, *Пакрачка еџархија...*, 169. Упор. Д. Кашић, *Српска насеља у сјеверној Хрватској и Славонији*, 179–190.

му то није полазило за руком.⁴² Још 1732. предлагао је будимском епископу Василију Димитријевићу да заједнички раде на подели осјечкопољске територије, али не наводи којој дијецези је требало да припадне град Осијек са просперитетном православном црквеном општином.⁴³ Прилив православних становника у Осијек је након Ракоцијеве буне био веома интензиван, а у време када је град ушао у састав Пакрачко-славонске епархије у Доњој вароши је већ привођено крају зидање нове православне цркве Успења Богородице.⁴⁴ Одлучујућа подршка за овај значајни грађевински подухват дошла је из приватне, грађанске сфере. Угледни православни Осјечанин, сенатор и биров (судац) Мијат Нешковић уступио је део свог приватног земљишта за градњу цркве. Приликом њеног освећења, Софроније Јовановић је послао антиминс и прогласио Успенску цркву својом катедралом.⁴⁵ Међу „... од истина правдиви Христијан Сербов свјатија восточнија јерусалимскија цркве житеља вароши дољноосечких“ најдројнији приложници цркве били су имућни осјечки православни трговци.⁴⁶ Њихова је подршка била значајна како за напредак осјечке црквене општине, тако и епархије у целини. Њихово ослањање на заступништво и помоћ Софронија Јовановића види се из писма које су угледнији Осјечани послали владици 1750. као жалопојку због прогона које су доживели као православни у свом граду, јер су одбили да славе католичке црквене празнике.⁴⁷ Софроније Јовановић повремено је боравио у Осијеку и тамо имао кућу коју је 1751. заменио са градским пиварем Јоханесом Штемером.⁴⁸ Према подацима из његовог тестамена, владика Софроније је у Осијеку имао и „каруце“ са четири коња.⁴⁹ Значај који је придавао Осијеку као највећем урбаном центру у својој дијецези престаје да доприноси развоју Пакрачко-славонске епархије одмах након његове смрти

⁴² Р. Грујић, *нав. дело и место*.

⁴³ Прекодравски део Барањске епархије је према договору двојице владика требало да припадне Будимској епархији, а остатак Пакрачко-славонској. Томе се снажно противио темишварски епископ. Р. Грујић, *Писма српских црквених и народних представника у првој половини XVIII века*, Архив САНУ Београд, *Рукопис* 13173, 471, 476, 484.

⁴⁴ Д. Кашић, *нав. дело*, 187–188.

⁴⁵ *Истио*, 188. Упор. Ј. Bosendorfer, *Pravoslavni elemenat kao sekundarni faktor u formiranju građanskog staleža u Osijeku*, *Osječki zbornik* II–III, Осијек 1948.

⁴⁶ Л. Богдановић, *Српско-православна црква у Осеку*, Календар „Србобран“, 1903, 64–65. Упор. Д. Кашић, *нав. дело и место*.

⁴⁷ У документу који су потписали осјечки ешкут Никола Ђирковић, епитроп Јосиф Ђурић и православни осјечки Цинцари који су га парафирали на грчком, грађани се позивају на српске привилегије „крвљу стечене“ и потврђене од царице. Због неслагања са католичким календаром у погледу обављања својих делатности и затварања радњи, дошли су у сукоб са „капитанима“, официрима и пандурима који су их погрдно називали „пасја вера влашка“ и том приликом неколико угледних осјечких Срба је ухапшено. У молби епископу за утеху и заштиту позивају се на снагу „...поверених и крвопролитаоих заслуга од прародитељи и родитељи наших...“ и убеђују га у своју ненарушиву верност царском двору. МСПЦ, *ОРГ, Документи VII/996*.

⁴⁸ АСАНУК, *МП Б*, 1750, *док. бр. 106а и 106б*.

⁴⁹ АСАНУК, *МП А*, 1958, *док. бр. 9*.



5. Прочеље епископског двора у Пакрацу (снимљено пре 1991.)

када је, 1758, одлуком митрополијских власти, поново издвојен из надлежности пакрачко-славонских епископа.

Напредак у политичкој и духовној стабилности епархије у време Софронија Јовановића омогућио је овом предузимљивом епископу да се окрене конституисању вишеслојног барокног културног обрасца у седишту епархије у Пакрацу. Владика је истовремено деловао у више праваца, али је главну пажњу ипак усмеравао на стварање визуелног идентитета духовне моћи и претварање Пакраца у епископски град налик другима у Митрополији. Основ који је поставио његов претходник, Јовановић је проширио дозиђивањем северног тракта двора. Најважнији подухват чинило је, међутим, зидање и опремање катедрале Свете Тројице, барокне дворанске цркве која је, по свему судећи, била изграђена по угледу на осјечку Успенску цркву. Његова настојања да у епархију доведе што боље уметнике, првенствено сликаре, отворила су врата доласку Украјинца Василија Романовића у Пакрац и Славонију и непосредан контакт славонске средине са напредним барокним визуелним обрасцима. Портрет Софронија Јовановића који је вероватно сликао Василије Романовић, представљао је сведочанство о стабилности и снази његовог ауторитета, али и почетак стварања галерије епископских портрета у пакрачком двору, као алегорије духовног континуитета и престижа пакрачке владичанске столице.

Пошто је епархија до његовог времена још увек имала несређене економске аспекте свог живота, без обзира на значајне организационе помаке које је остварио Нићифор Стефановић, Софроније Јовановић је пуну пажњу посветио осигурању и увећању епископских добара. У околини двора откупио је поједина имања, а до неких је дошао и разменом, на првом месту са пакрачким спахијом бароном Тренком. За увећано епископско имање добио је

1749. и донационалну царску потврду, учврстивши тиме положај епископије као велепоседника.⁵⁰ Уз подизање два млина, од којих је сигурно имао значајан приход, епископ је клиру своје епархије обезбедио посебно купатило у, већ тада чувеном, лечилишту у Липику.⁵¹ Епископски приходи значајно су се увећали и након таласа досељавања Срба из Босне и Лике у Славонију 40-их година столећа, када је основан и велик број нових парохија.⁵²

Уз сав труд који је улагао у унутрашњи развој своје епархије, епископ Софроније Јовановић је био активан учесник и у верско-политичким збивањима Митрополије. Осим што се поуздано може закључити да је стално одржавао контакте са фрушкогорском средином, посебно манастиром Хопово у којем се замонашио, његово деловање указује на чињеницу да је био непосредно обавештен и о свим реформским настојањима митрополита, да их је активно подржавао и био заговорник њихове брзе имплементације. Често је био биран у комисије и представништва српске јерархије која су комуницирала са бечким властима. Тако је 1749. био члан комисије која је од двора тражила дозволу за одржавање српског народно-црквеног сабора у Сремским Карловцима.⁵³ У два наврата је са митрополитом Павлом Ненадовићем путовао у Беч — први пут 1753, а други пут 1756. којом приликом је у царском граду боравио читавих седам месеци у митрополитовој пратњи.⁵⁴

У тренутку смрти децембра 1757. владика Софроније Јовановић оставио је неке послове у епархији недовршене, а финансијске аранжмане неразјашњене. Саборна црква Свете Тројице стајала је незавршена, уметници који су радили за њега потраживали су од епархије новац и надокнаде, а администратор Вићентије Јовановић Видак, који је послат у Пакрац да уреди прилике након смрти епископа Софронија, није се најбоље снашао у сређивању покојникове оставине.⁵⁵ Судећи према сачуваном нацрту његовог тестамена из 1758, владика Софроније је имао неколико непосредних верних сарадника којима је остављао одређена добра — неименованог архимандрита и два егзарха, Герасима и Генадија.⁵⁶ Потоњег, Генадија Васића, припремао је за свог наслед-

⁵⁰ Р. Грујић, *Грађа за историју Пакрачког владичанства*, 77–81.

⁵¹ Р. Грујић, *Пакрачка епархија...*, 168.

⁵² *Истио*, 169–170. Упор. попис Пакрачко-славонске епархије из 1759. по којем су укупни епископови приходи од парохија и сталних потраживања за претходну годину износили 3452 форинте. Р. Грујић, *Грађа за историју Пакрачког владичанства*, 129–130.

⁵³ МСПЦ, ОРГ, др. 986. Упор. А. Форишковић, *Политички, правни и и друштвени односи код Срба у Хабсбуршкој монархији*, 272.

⁵⁴ Генадије Васић, викар Софронија Јовановића, након епископове смрти саставља у Бечу кратак списак неких епископских трошкова од 1749. до 1756, у којем стоји да је за владичин боравак у Бечу 1753. потрошено 3680 форинти, а на седмочесечни боравак 1756, 5600 форинти. АСАНУК, МР А, 1958. док. др. 325.

⁵⁵ Околности око градње саборне цркве, потраживања и спорова са сликарима Јоакимом Марковићем и Василијем Романовићем, те Видакова збуњеност над финансијском ситуацијом у Пакрацу након смрти Софронија Јовановића описани су у наредним поглављима.

⁵⁶ АСАНУК, МП А, 1958. док. др. 9.



6. Василије Романовић и сарадник (?), сликани епархијски грб са прочеља епископског двора у Пакрацу, пре 1758.

ника, али је и њега задесила осуда из центра Митрополије, без обзира на све препоруке и сведочанства о вишегодишњој приљезној служби код покојног епископа и подршку од народних представника.⁵⁷ Митрополит је у својој одлуци да за новог пакрачког епископа посвети сремског егзарха Арсенија Радивојевића, следио дотадашњу устаљену митрополијску политику да се за владике у Пакрацу у принципу не посвећују локално популарни кандидати.

Радивојевићева једанаестогодишња управа (1758–1769) у Пакрачко-славонској епархији била је неславна и довела је до „неподносиве анимозности“ између њега и епархијана.⁵⁸ Иако се чини да није улагао свесне напоре да настави разнородне активности свог претходника, Радивојевић је ипак успео да доврши саборну цркву и донекле рашчисти замршене финансијске дубиозе које је наследио. Изгледа да је у двору у Пакрацу наишао на зид ћутања и опструкције, јер је већ 1759. писао Синоду и митрополиту питајући да ли је његов претходних завештао ишта у архиепископију што би се могло искористити за довршење цркве Свете Тројице у Пакрацу, а ако таквог новца нема он моли надлежне да га посаветују како да за ту сврху нађе средства. У истом писму обавештава митрополита да сликару Василију Романовићу треба исплатити дут Софронија Јовановића од 15 дуката.⁵⁹

⁵⁷ Р. Грујић, *Пакрачка епархија...*, 170–173.

⁵⁸ *Истио*, 173.

⁵⁹ АСАНУК, МП Б, 1759. гок. бр. 30. Чини се да су се у центру недоумица око новчаног дела оставине епископа Софронија Јовановића налазили његови егзарси, који су и Вићен-



7. Потпис епископа Софронија Јовановића, 1743.

По Радивојевићевом премештају у Будимску епархију, у освит Регулamenta 1770, у Пакрац је за епископа посвећен ковиљски игуман и викар бачког епископа Атанасије Живковић.⁶⁰ Њему је допало спровођење свих реформских аката царског двора којима се у наредној деценији, до Деклараторије 1779, настојало на стварању новог унутрашњег уређења православне цркве у Монархији и њеној ефикаснијој контроли.⁶¹ Реформе које је спровео првенствено су се тицале епархијске фискалне политике, односно начина убирања епископских прихода, који је у потпуности преуређен. На основу годишње суме коју је епископ по новом систему убирао од свог свештенства и епархијана, уз приход од епископских имања, држава је одмерила економску одрживост епископије, њене администрације и двора и у ту сврху пакрачко-славонском епископу одредила и новчану надокнаду.⁶² Одредбама које су носили Регуламент и Деклараторија дошло је и до редукције свих економски неодрживих манастира у епархији, па су тако од Живковићевог времена опстали само Ораховица, Пакра и Лепавина у Вараждинском генералату.⁶³

Најважнија јурисдикциона и територијална промена у епархији догодила се такође у време владике Живковића, када је 1771. под духовну власт Пакраца, по наређењу царских власти, доспела цела територија Марчанско-северинске епархије, односно Вараждинског генералата и Крижевачке жупаније.⁶⁴ Укидање епархијског центра у Сјеверину имало је за циљ подршку спровођењу уније у овим крајевима, која и поред свих настојања током

тију Јовановићу Видаку ускратили информације о пословним аранжманима везаним за градњу саборне цркве. У нацрту тестамена владике Јовановића, међутим, јасно се види да је он оставио новац за довршење цркве, као и да је у архиепископију завештао своје највредније одежде и инсигније. Упор. АСАНУК, МП А, 1958. док. бр. 9.

⁶⁰ Р. Грујић, *нав. дело*, 174.

⁶¹ *Исџо*, 174–177.

⁶² *Исџо*, 179.

⁶³ *Исџо*, 180.

⁶⁴ *Исџо*, 121–123.



8. Црква Светог Илије у Пакрацу,
у позадини звоник саборне цркве Свете Тројице, разгледница из 1910.

претходног столећа није уродила значајнијим успесима.⁶⁵ Православни становници северне Хрватске жилаво су се опирали и одредбама Регулamenta и Деклараторије, а епископ Живковић, као и најугледнији српски официр у царској војсци из Вараждинског генералата и својеврсни народни трибун, барон Михајло Микашиновић, настојали су да смире народ и приволе га на прихватање царских одредби.⁶⁶

Унија остаје доминантан проблем и за Живковићевог наследника на пакрачком трону, Јосифа Јовановића Шакабенту (1781–1783), који је 1782. морао да проведе одређено време у Вараждинском генералату, примајући изјаве покајања и повратка у православље од тамошњих народних представника. Доспео је исте године и у Беч где је издејствовао ослобађање Срба који су због жеље да се врате у православље били утамничени. Њихово болно враћање у православље и репресију војних власти у Генералату Шакабента је окарактерисао као страдање и ослободио покајнике од епископског преза на једну или две године, осигуравши и на тај начин поновно опадање утицаја унијатске пропаганде у северној Хрватској.⁶⁷

⁶⁵ *Истио*, 86–124. О овом проблему в. Р. Грујић, *Пројасић манастира Марче*, Загреб 1908; *Исти*, *Марчанска унија и унија у Жумберку*, Сремски Карловци 1938; Д. Кашић, *Опшор марчанској унији. Лейавинско-северинска епархија*, Београд 1986; Ј. Х. Швикер, *Историја унијаћења Срба у Војној крајини*, Нови Сад 1995; Z. Kudelić, *Marčanska biskupija: Habsburgovci, pravoslavlje i crkvena uniја u Hrvatsko-slavonskoј vojnoj krajini (1611–1755)*, Загреб 2007.

⁶⁶ Р. Грујић, *Пакрачка епархија...*, 175–176.

⁶⁷ *Истио*, 185–187.

Епископу Кирилу Живковићу, који је на управу Пакрачко-славонском епархијом стигао 1786, након премештаја Шакабенте у Нови Сад 1782. и краткотрајног епископовања Павла Авакумовића (1783–1786), стајале су на располагању тековине спроведених одредби Регулamenta и Деклараторије, али и нова атмосфера након Toleranzpatent-а Јосифа II.⁶⁸ Његов дводеценијски боравак у Пакрацу такође је значио и време поновне стабилности у епархији, под управом харизматичног и ученог прелата, библиофила и књижевника, али и агилног реформатора који је, у последње две деценије столећа, наставио изградњу културног хабитуса епархијског центра започетог у време Софронија Јовановића у новом, просвећеном и рационалном познобарокном духу.

Устројство и реформе

Пакрачко-славонска епархија у XVIII веку у своју је структуру инкорпирала традиционалне црквено-правне основе на којима је почивало устројство Пећке патријаршије, у чијем саставу се, током турске управе у Славонији, налазила Пожешка митрополија.⁶⁹ Њено јурисдикционо поклапање са политичком и административно-територијалном облашћу турске Славоније — Пожешким санџаком, функционисало је сасвим у складу са вековним православним начелом црквеног права које је, још од Четвртог васељенског сабора, прокламовало одређивање граница црквених области према политичкој организацији територија.⁷⁰ Иако о устројству црквеног живота, поготово парохијског, међу православним становништвом турских делова Славоније готово да нема података, реално је претпоставити да је у тренутку сеоба крајем XVII века, када је већи део овог подручја предат на црквено-административну управу патријарху Арсенију III Чарнојевићу, дошло до бар делимичног континуитета црквено-управне структуре, стапањем досељеника са староседелачким православним живљем.⁷¹ Један од првих фундаменталних одмака у односу на традиционално устројство дого-

⁶⁸ О Кирилу Живковићу: Р. Грујић, *нав. дело*, 189–197; Б. Лилић, *Пироћанац Кирило Живковић, владика њакрачко-славонски*, Пиротски зборник 19–20, Пирот 1994, 35–44; Ј. Недељковић, *О неким њисмима Кирила Живковића, њакрачкој ейискоја*, Археографски прилози 19, Београд 1997, 233–245; Иста, *„Инвенћаријум“ (1804) и њесћаменић (1804) њакрачкој ейискоја Кирила Живковића*, Археографски прилози 20, Београд 1998, 415–425; Б. Чалић, *Пакрачки ейиској Кирило Живковић и њејова бидлићека*, Љетопис СКД „Просвјета“, Загреб 2008.

⁶⁹ С. Милеуснић, *Пожешка митрополија*, 109–153, са изворима и старијом литературом.

⁷⁰ Н. Милаш, *Православно црквено њраво*, Мостар 1902 (фототипско изд. Београд — Шибеник 2004), 371.

⁷¹ О правном устројству српске цркве под турском влашћу и уређењу парохијског живота в. М. Мирковић, *Правни њоложај и каракћер српске цркве њод турском влашћу 1459–1766*, Београд 1965, посебно 122–123, 127–129. Упор. Р. Грујић, *Духовни живојћ, у: Војводина I*, Нови Сад 1939, 399–401.

дио се већ у тренутку самог оснивања Пакрачко-славонске епархије, када је њено седиште смештено у градску средину Пакраца. У дотадашњој историји српске цркве, центри епископија налазили су се у већим и значајнијим манастирима, па је тако седиште Пожешке митрополије највероватније било у манастиру Ораховица.⁷² Већ у првим деценијама новог столећа, православна јерархија у Монархији показује тенденцију премештања и оснивања нових епархијских средишта у градским срединама, стварајући тако боље услове како за верско-политичко деловање, тако и за прихватање новог дарошног културног модела који је у центар црквеног живота стављао друштвено активног прелата, окруженог световном величајношћу.

Свако је настојање првих пакрачко-славонских епископа на утврђивању црквене организације у Славонији током почетних деценија XVIII столећа, као што је већ речено, било оптерећено суштинским егзистенцијалним проблемима у опустошеној земљи. Неопходност спровођења црквених реформи, које су првенствено биле засноване на стабилизацији парохијске мреже и чврстом уклапању верника у институцију цркве, схваћена је у Славонији непосредно након њиховог прокламовања и прве кодификације у време митрополита Мојсеја Петровића и Вићентија Јовановића.⁷³ Парохијска мрежа у Славонији била је значајно ослабљена током аустро-турских ратова и великих померања становништва. Једна од примарних дужности епископа у новим реформским настојањима Карловачке митрополије, заснованим на достигнућима руске петровске епохе и *Духовној реуламенџији* којим је било прописано целокупно правно устројство руске цркве, била је брига о парохијама и парохијском свештенству, као основним стубовима стабилности црквене организације.⁷⁴

Прве вести о организовању парохијске мреже у Славонији потичу из 1693. када је патријарх Арсеније III боравио у манастиру Ораховица и тамошњем братству, вероватно тек потврђујући њихова ранија права из времена турске доминације, доделио пет села са парохијама на опслуживање.⁷⁵ Патријархова су се настојања у ово нестабилно ратно и непосредно поратно време сигурно увелико ослањала на затечену православну црквену организацију на оним местима где је она, као у случају манастира Ораховица, била позната или се очувала. У комуникацији са православним становништвом Славоније углавном се ослањао на своје егзархе, који су ревностно радили на терену, обавештавајући народне представнике о патријарховим акција-

⁷² С. Милеуснић, *нав. дело*, 155–161. Упор. А. Кучековић, *Манастир Ораховица у Славонији*, 18–20.

⁷³ М. Тимотијевић, *Црква свейої Георгија у Темишвару*, Нови Сад 1996, 7–9, са старијом литературом.

⁷⁴ О Духовном регуламенту: М. Костић, *Духовни реуламент Пејтра Великог (1721) и Срби. Прилої иџторији нашеї рационализма*, Зборник радова Института за проучавање књижевности САНУ 17, књ. 2, Београд 1952. Упор. М. Тимотијевић, *нав. дело*, 8.

⁷⁵ А. Кучековић, *Манастир Ораховица у Славонији*, 31.

ма против уније и политичком ставу у Ракоцијевој буну.⁷⁶ Колико је, ипак, ова иницијална организација парохијске мреже, барем у случају манастира Ораховица, била основ за даљи рад пакрачко-славонских владика сведочи и чињеница да су права ораховичких монаха на поменутих пет парохија потврђивали и надограђивали потоњи великодостојници — од Арсенија IV, преко Софронија Јовановића, до митрополита Павла Ненадовића.⁷⁷

Напори првих пакрачко-славонских владика, у организационом смислу, били су усмерени на успоставу основног реда у црквеном животу и борбу против разних облика безакоња, непознавања вере, па чак и сујеверја. Софроније Подгоричанин тако је на сабору у Крушедолу, као једно од највећих зала у својој епархији и препреку развоју црквеног живота, видео обичај народа да се о сваком младом месецу окупља у Подборју (Дарувару) око тамошњих термалних извора и предлагао скретање оваквих тенденција у организацију два слободна вашара у Пакрацу на велике црквене празнике — Ђурђевдан и Малу Госпојину. Осим неспорне економске користи за Пакрац, из сачуваних података о Подгоричанину види се да је улагао знатне напоре да ојача лаички допринос организацији црквене општине у тој вароши, штитећи интересе локалних православних трговаца, Срба — капетана Мале Влашке, али и помажући православним члановима општине у Пакрацу.⁷⁸ Његово поручивање израде дрворезног антиминос 1706. сведочи о потреби освећења нових цркава у епархији. До овог су времена парохије већ сигурно биле консолидоване и у њима подигнути нови храмови који су заменили старе, дотрајале или страдале у аустро-турским ратовима.⁷⁹

Имплементација црквених реформи у Пакрачко-славонској епархији почеће да даје резултате једновременно када и у остатку Митрополије и коначно ће бити заокружена у време митрополита Павла Ненадовића, односно епископа Софронија Јовановића. Поуздане вести о стабилној и функционалној парохијској мрежи потичу из 1734. када је, по налогу епископа Нићифора Стефановића, сачињен први познати попис Пакрачко-славонске епархије. Она се тада састојала од четири протопопијата, са 49 парохија и 41 црквом. Две парохије у оквиру једног насеља постојале су у Пакрацу, од којих је једна припадала епископском двору, Суботској и Чечавцу, док је у састав других парохија улазило по неколико села у којима су живели православни.⁸⁰ Оскудица у образованом парохијском свештенству била је велика, па је тако владика Стефановић под својом јурисдикцијом имао седам паро-

⁷⁶ Р. Грујић, *Пакрачка епархија...*, 145.

⁷⁷ А. Кучековић, *нав. дело*, 32.

⁷⁸ Р. Грујић, *нав. дело*, 149–150, 154.

⁷⁹ *Истио*, 150.

⁸⁰ Према истом попису, Пакрачко-славонска епархија обухватала је 259 места са 4304 православна дома. Протопопијати су били: Забрђски или Маловлашки-Пакрачки, Југовопољско-Воћински или Подравски, Крајишки или Посавски и Пожешкопољско-Ђаковштински. Р. Грујић..., *нав. дело*, 160–161.

хија без свештеника, а у многим су служили монаси. Последње је уједно значило и стално избивање многих калуђера из манастира, а они су неретко журили да добију парохијске дужности. Слабљењу монашке дисциплине и реда у манастирима владика Стефановић се супротстављао настојањем да створи и оспособи што бројнији мирски свештенички кадар.⁸¹

Структура власти у епархији, која се кретала од епископа, преко његовог егзарха, протопопског намесника, протопопова до појединачних пароха и обичних верника, заједно са широм православном друштвено-политичком скалом, ишчитава се из пописа сведока који су 1741. подржали захтев епископа Нићифора Стефановића да се на његово место постави архимандрит Софроније Јовановић. У Пакрацу су тада Срби представљали већинско становништво, па се тако на поменутом документу појављују, међу бројним „пургерима“ православне вере и потписи „камералиста“ — пакрачког суца и сенатора као чланова градског магистрата, али и сеоских оберкнезова и кнезова. Уз владiku су се нашли и „милитари“ — православне војводе, капетани, „хаднаћи“ и барјактари.⁸² Његови односи са пакрачком црквеном општином, али и њена економска снага у трећој и четвртој деценији столећа, виде се из Стефановићевог тестаментa у којем наводи да је током свог епископовања са „обществом“ имао финансијске трансакције у вредности од преко четрнаест хиљада форинти и да су његови епархијани имали значајну улогу у подизању нове зидане зграде пакрачког владичанског двора.⁸³

Број парохија у Пакрачко-славонској епархији значајно је порастао након таласа насељавања православних из Босне и Лике у петој деценији века и припајања територије Осјечког поља са градом Осијеком, што је захтевало и нову арондацију парохија и њихово боље организовање.⁸⁴ Успешност овог посла остварена је захваљујући административним способностима епископа Софронија Јовановића. Према попису сачињеном 1759, након његове смрти, епархија се састојала од четири протопопијата, 77 парохија, 325 села и 5643 православна дома.⁸⁵ Овај се попис односио само на територију Пакрачко-славонске епархије без Осјечког протопопијата, чијих је 19 парохија у Софронијево време доприносило укупним епископским приходима са још око 400 форинти годишње.⁸⁶ Разрађени попис епархија, села, броја домова са кратким описима парохијских храмова и оценама њиховог стања, прецизним навођењем прихода итд. дозвољава претпоставку да је такав систем имао свој еквивалент у административном устројству седишта епархије у Пакрацу.

⁸¹ *Истѡ*, 160.

⁸² Упор. сличан састав потписника изјаве изасланицима патријарха Арсенија IV из 1743. о невиности Софронија Јовановића. Р. Грујић, *Грађа за исѡрију Пакрачкој владичансѡва*, 33–35, 45–49.

⁸³ *Истѡ*, 73–75.

⁸⁴ Р. Грујић, *Пакрачка епархија...*, 169–170.

⁸⁵ *Исти*, *Грађа за исѡрију Пакрачкој владичансѡва*, 129.

⁸⁶ Упор. попис Осјечког протопопијата из 1759. у: *Исти*, *нав. дело*, 130–135.

Познато је да је епископ Софроније Јовановић значајно унапредио канцеларијски рад у пакрачком двору сређујући његову архиву. Најважнији административни и управни пункт чинила је установа епархијске конзисторије. Она је у одређеном облику функционисала још у доба Нићифора Стефановића, али времену Софронија Јовановића припада њена пуна афирмација и усаглашавање деловања са прописима центра Митрополије. Административна реформа у центру епархије радијално се проширила и на епархијске канцеларије, као ниже инстанце црквене управе, у којима су установљени обавезни протоколи венчаних, крштених, умрлих и исповеданих.⁸⁷

Епископ Софроније Јовановић полагао је пуну пажњу потреби стварања образованог парохијског свештенства као основног носиоца успешности реформи. Малу придворну школу за мирске свештенике, коју је основао његов претходник, настојећи првенствено да искорени њихову неукост, али и да смањи број монаха на парохијама, Софроније унапређује до нивоа граматичке, али настоји да подигне и школе по селима. Међу конзисторијалним актима, које је сам сортирао, нашла се и група „Јураменти придворних служитељей наших и контракти со инструкцијама магистерскими пакрачкија школи.“⁸⁸ Учитељи у пакрачкој богословији не само да су давали писмене изјаве већ су добијали, вероватно од епископа лично, прецизне инструкције о раду и резултатима који су од њих очекивани. Дvorsка је канцеларија у ту сврху била опремљена и неопходним граматикама које су полазници богословије могли купити.⁸⁹ На овај начин створена је у епархији савремена алтернатива традиционалном виду образовања припадника клира у манастирима.⁹⁰

Дисциплина и очување традиционалног општежитељног устројства православних манастира Карловачке митрополије наметнули су се као кључни проблеми пред поглаварима српске цркве средином века.⁹¹ Истовремена ситуација у славонским монашким заједницама није добро позната, али се, према настојањима Нићифора Стефановића да стане на пут све чешћем избивању монаха из манастира и њиховом боравку на парохијама међу мирјанима,

⁸⁷ Р. Грујић, *Пакрачка епархија...*, 166.

⁸⁸ *Истио*, 166–167.

⁸⁹ *Истио*, 166.

⁹⁰ Монаси манастира Ораховица, ученици архимандрита Арсенија и проигумана Теодора, 1733. били су распоређени по парохијама Осјечког поља. Д. Кашић, *Српски манастири у Хрватској и Славонији*, 160. Упор. А. Кучековић, *Манастир Ораховица у Славонији*, 64–65. Према попису манастира из 1758. тек један монах је похађао пакрачку школу. Међутим, ораховичка заједница била је расадник учених монаха — неки од њих су бирани за духовнике, док је јеромонах Јефрем Ђорђевић 1751. са препоруком епископа Нићифора Стефановића, пошао у Москву да учи „славенолатински“ језик и потом изградио успешну универзитетску каријеру. Исте године монах Захарије Алексејев одлази у Кијевопечерску лавру да учи сликарство. А. Кучековић, *нав. дело*, 65–67, са изворима и старијом литературом; Упор. Б. Тодић, *Азбучник српских сликара XIII–XVIII века*, Нови Сад 2013, 199.

⁹¹ М. Тимотијевић, *Манастир Крушедол*, Београд 2008, том I, 77–80, са изворима и старијом литературом.

може закључити да је и у Пакрачко-славонској епархији постојала извесна криза монаштва, барем у оној мери у којој је и цела црквена организација споро напредовала у првим деценијама столећа. О претходном непосредно сведоче и монашка правила која је 1745. за манастир Ораховица издао владика Софроније Јовановић.⁹² Она представљају веран препис правила митрополита Викентија Јовановића из 1733. која су у српској средини утврдила реформске идеје инспирисане руском петровском епохом и одредбама *Духовної реуламенїа*.⁹³ Њихова рана појава у Пакрачко-славонској епархији, пре каснијих свеобухватних реформи митрополита Павла Ненадовића у Фрушкогорским манастирима крајем пете деценије века, још једном указује на брзу рецепцију актуелних реформских процеса у средини под окриљем епископа Јовановића.

Далеко интересантнији аспект Јовановићевих монашких правила у овом контексту представљају њихове одредбе усмерене ка богословским и образовним темељима живота у манастирима. Њихов статус центара традиционалне учености, заснован у великој мери на традиционалним начелима монашког образовања и преписивања старих српских богослужбених и богословских књига, из темеља је промењен наредбом да се све књиге потребне манастиру за свакодневни молитвени живот морају набављати из штампарија у Москви или Кијево-печерској лаври. Ова одредба у Јовановићевим правилима такође је преузета из правила митрополита Вићентија Јовановића из 1733.⁹⁴ Инвентар манастира Ораховица из 1758. верно одсликава стање монашке библиотеке у којој тада већ сасвим доминирају кијевска и московска издања јеванђеља, типика, требника, октоиха... Старе србуље и рукописне богослужбене књиге чуване су и даље са посебном пажњом, али су их из свакодневне практичне употребе, а самим тим и богослужбених карактеристика, потиснула руско-украјинска издања.⁹⁵

Борба за очување квалитета монашког живота на традиционалним основама настављена је у Карловачкој митрополији и у наредним деценијама, а у Пакрачко-славонској епархији управо су правила епископа Софронија служила као поуздан темељ за епископски пастирски рад у тој сфери, о чему сведочи и чињеница да су их потоњи владике, све до Јосифа Путника 1809. само потврђивали у неизмењеном облику.⁹⁶ Способност и обавештеност епископа Софронија Јовановића, као и његово апсолутно пристајање уз реформаторске захвате врха Митрополије, чини оправданом претпоставку да је у својој епархији једновременно радио и на имплементацији нових прописа за рад мирског свештенства, које је посматрано као основни ослонац реформи. Опасни унијатски притисци, који су у Софронијево време у Славонији још представљали

⁹² А. Кучековић, *нав. дело*, 55–61, са изворима и старијом литературом.

⁹³ *Истѡ*, 56.

⁹⁴ *Истѡ*, 202.

⁹⁵ *Истѡ*.

⁹⁶ *Истѡ*, 56.

свежу успомену, такође су били чврст разлог за што снажнија настојања ка консолидацији и стабилизацији православног парохијског система. Реално је претпоставити да су му у том погледу, као и код састављања монашких правила, узор била *Правила за свешћенике*, које је, такође 1733, издао митрополит Викентије Јовановић.⁹⁷ Унапређење положаја, образовања и дисциплине парохијског свештенства форсирано је са циљем њиховог ефикаснијег пастирског рада, а епископи су над њима вршили директну контролу кроз редовне визитације и одашиљање посебних експанаторних окружница.⁹⁸ Овако чврст концепт програма деловања парохијског свештенства сигурно се наметао као кључни фактор успеха православне црквене организације у славонској средини крајње нестабилних друштвено-политичких и верских прилика.

У другој половини XVIII века, као и у осталим деловима Митрополије, положај и устројство православне цркве у Славонији биће одређени све јачим притиском државне регулативе и идеје о постепеном одвајању црквених и световних ингеренција власти у корпусу православних поданика. До времена Регулamenta и Деклараторије у епархији није било, колико је познато, значајнијих управних и административних промена и све је почивало на чврстим темељима које је поставио Софроније Јовановић. Од почетка 70-их година XVIII столећа реформе које су наметали државни прописи, засновани на интересима хабсбуршког династичког апсолутизма, значили су и увођење новог реда у фискалну организацију православне цркве, односно потпуну реформу начина прикупљања епископских прихода.⁹⁹ Такав је поступак имао за циљ успостављање снажније економске самосталности појединих епархија, али и покушај смањења притиска на вернике и спречавања разних злоупотреба. Ранија свемоћ епископских егзарха онемогућена је увођењем инстанце окружних протопрезвитера који су били задужени за контролу рада парохијских свештеника, редовне визитације протопопијата, као основних управних јединица унутар епархије, те надзор над административним пословима у свакој епархији.¹⁰⁰ Посебно важно је да се у овај систем унутрашње епархијске контроле уводе световне личности из државног управног апарата, војног или чиновничког статуса.¹⁰¹ На нови степен уређености подигнут је и духовни суд у Пакрацу, где су установљене орди-

⁹⁷ М. Тимотијевић, *Црква свейої Георгија у Темишвару*, 7–9, са изворима и старијом литературом.

⁹⁸ *Истѡ*, 9.

⁹⁹ Р. Грујић, *Пакрачка епархија...*, 177–179.

¹⁰⁰ О ранијем угледу и моћи које су имали епископски егзарси у Пакрачко-славонској епархији сведочи и чињеница да су они често били припремани за владичански положај чак и деценијама пре упокојења актуелног епископа. Софроније Јовановић је са положаја егзарха практично управљао епархијом у сенци оболелог Нићифора Стефановића, док је његов егзарх, Генадије Васић, такође уживао велики углед и у епархији је сматран природним Јовановићевим наследником.

¹⁰¹ Р. Грујић, *Пакрачка епархија...*, 179.

нарне и екстраординарне конзисторије, у које се такође укључују представници световних сталежа, али и помоћни административни службеници, по угледу на државну бирократију.¹⁰²

До почетка девете деценије столећа пакрачко-славонски епископ стајао је пред својом паством са новим ингеренцијама, реформисаним и, у световном погледу, значајно окрњеним у односу на привилегијално доба. У потпуности подржављена форма управе, администрације и фискалне политике епархије ишла је руку под руку са слабљењем руско-словенске културне, просветне и уметничке оријентације и окретањем средњоевропском, аустријском и бечком, културном моделу.¹⁰³ Последње три владике на пакрачком трону XVIII столећа били су предузимљиви јерарси способни да новонасталу ситуацију искористе за добробит владичанства у целини. Јосиф Јовановић Шакабента се трудио да побољша просвећеност свештеника и њихову способност да народ подучи „истинама вере и морала.“¹⁰⁴ У његовим се циркуларима јасно огледа просветитељски дух наступајућег доба, које је и православни клир стављало пред изазов широког образовања. Шакабента у ту сврху саставља кратки катихизис за своје свештенство, уз који налаже да сваки свештеник има за дужност да шири просвету како у цркви, тако и „в' школах и домјех“, уз обавезне поучне проповеди у сваку недељу и на празничне дане.¹⁰⁵ Практични дух овог епископа, који је схватао потребу да све опште прописе у Митрополији специфичније растумачи и приближи свом свештенству, огледа се и у посебном упутству за духовнике о светој тајни исповести које је сам написао, али и у конкретним потезима у spreчавању злоупотреба између различитих свештеничких чинова.¹⁰⁶

Реформе је, после краткотрајног епископовања Павла Авакумовића, наставио владика Кирило Живковић. За његове управе Пакрачко-славонском епархијом унапређено је како образовање свештенства, тако и општенародна просвета, оснивањем српских школа које су истицане као алтернатива званичном германизованом основном образовању.¹⁰⁷ Посебан напредак и углед стиче пакрачка клирикална школа коју су, по Живковићевом директном налогу, морали похађати „вси диакони и диаци приготовљавајушчи се за свјашченство.“ Једном годишње у двору у Пакрацу окупљао је све свештенике своје епархије на сабор који је претворио у церемонијалну потврду сопственог пастирског ауторитета и централни годишњи просветни и надзорни догађај у животу мирског свештенства своје епархије. Његове канонске визитације одвијале су се према стриктним правилима које је сам утврдио налажући, у духу

¹⁰² *Исѣо*, 180.

¹⁰³ За шири контекст в. М. Костић, *Гроф Колер као културнопросветни реформатор код Срба у XVIII веку*, Београд 1932.

¹⁰⁴ Р. Грујић, *нав. дело*, 188.

¹⁰⁵ *Исѣо*, 188.

¹⁰⁶ *Исѣо*.

¹⁰⁷ *Исѣо*, 190–194. Упор. М. Костић, *нав. дело*, 103–130.



9. Катастарски нацрт са ситуационим планом владичанског комплекса у Пакрацу, 1862.

рационалистичких реформи, крајњу једноставност и ефикасност при спровођењу надзора, али и смањење претераног славља и беспотребног трошења.¹⁰⁸

Политичка и релативна економска стабилност коју је носила јозефинистичка епоха, као и „ослобођеност“ епископске власти од већине пријашњих световних ингеренција, омогућила је епископу Кирилу Живковићу да у Пакрацу створи стабилну духовну климу и свој владичански двор претвори у културни и просветни центар простране епархије. Посебно место у том процесу имало је његово библиофилство, које је допринело утврђивању, значајном обogaћивању и унапређењу библиотеке у епископском двору, са већ тада хетерогеним и просветитељски конципираним фондом.¹⁰⁹ У наредно столеће Живковић је превео епархију са суштински сређеним и функционалним управним системом, усклађеним са спроведеним терезијанско-јозефинистичким реформама, као и културну атмосферу у којој ће напредовати како потоњи просвећени епископи, тако и политички и културно освештени православни грађани.

¹⁰⁸ Р. Грујић, *Пакрачка епархија...*, 192–197.

¹⁰⁹ Исто, 197. Упор. Б. Чалић, *Пакрачки епископ Кирило Живковић и његова библиотека*, на више места.



НАРУЧИОЦИ И УМЕТНИЦИ

Као и у целокупном културном хабитусу Митрополије у XVIII веку, на развој уметничке делатности у Пакрачко-славонској епархији пресудно су утицали наручиоци.¹ Њихов друштвени статус, финансијска моћ, верски, политички и естетски циљеви којима су тежили поручивањем и утилизацијом уметничких дела, пресудно су одређивали њихов стилски и иконографски карактер и репрезентативност. Сви артефакти стварани су у условима чврсте корелације патрона и уметника, па тако ни једна црква, икона, иконостас или портрет нису настајали пре но што је њихова израда била поручена и прецизно уговорена. У таквим су приликама од стране поручилаца најчешће одређивани сви аспекти изгледа и функције будућег дела, али и финансијски услови под којима је оно настајало. Уметници су, додуше, могли имати утицаја на обе поменуте сфере услова, али су они ипак били она страна од које се очекивало спремно прилагођавање жељама и могућностима патрона. Тако се често догађало да уметници, на првом месту сликари, због иницијалног успеха оствареног у служби неког од утицајнијих наручилаца, најчешће припадника високе јерархије, постану фаворизовани у ширим круговима и тако добију могућност да својом делатношћу и бројним ангажманима у епархији обележе читаве мале епохе у развоју њеног уметничког идиома. То свакако не значи да је, у овом строгом односу међузависности, лична креативност била потпуно скрајнута и онемогућена. Индивидуалне уметничке поетике и њихова снага, али и квалитет образовања и спреме уметника, без обзира на ограничења која је наметао оквир готово искључиво религиозне уметности, појављују се као снажни и понекад пресудни фактори у формирању стилског, али и садржајног прогреса у одређеним деценијама столећа.

За православне епископе у Хабсбуршкој монархији у XVIII веку визуелне уметности првенствено су представљале средства верске и политичке комуникације, а тек потом уметничка дела *per se* и естетска задовољства *connoisseur*-а. Неопходност спровођења црквених реформи наметнула је уметности морализаторско-дидактичку и пропагандну улогу, којој су црквени поглавари првенствено били наклоњени, док се стилски преображај од позновизантијског идиома ка барокним формама у том контексту готово подразумевао. Ипак, као ни у другим деловима Карловачке митрополије, тако се ни у Пакрачко-славонској епархији није радило о континуираном

¹ М. Тимотијевић, *Српско барокно сликарство*, Нови Сад 1993, 28–29.

линеарном напретку, већ се пре може говорити о својеврсном продуженом коегзистирању традиционалних облика и савремених струјања, од којих су потоња првенствено стизала из средишњих области Митрополије. Ни интензитет патронаже није, током XVIII века, увек био исти и такође је био подложен различитим факторима који су били одређени историјско-политичким и друштвеним условима. Периоди у којима је висока патронажа била интензивнија истовремено су значили и време појачане контроле од стране наручилаца и јаснијег програмског усмеравања садржајних и стилских уметничких тенденција. У Пакрачко-славонској епархији сви наведени контексти имали су оштрији карактер због специфичности услова у којима је дијецеза живела — од сталних прозелитских католичких притисака који су, у сврху одбране правоверности, условљавали перзистенцију традиционалног зграфског сликарства, до економске и политичке нестабилности и друштвене непроходности за православне вернике током читавог столећа, које су угрожавале њихову финансијску моћ и сужавале круг потенцијалних наручилаца. Све се то у пуној мери одразило на квалитет уметничке продукције епархије у XVIII веку, која је верно одражавала друштвено-економски статус социјалних слојева који су је креирали.

Епископи

Првих неколико изразито немирних деценија XVIII столећа у Славонији, праћених свим потресима и тешкоћама које је носило успостављање и стабилизација власти Хабсбурга на територијама освојеним од Турака, биле су изразито неповољно време у којем се и у највишим круговима око епископа у Пакрацу гледало на уметност као на луксуз, а градња првенствено дрвених цркава, израда иконостаса и употребних црквених предмета били су сведени на задовољавање примарних верских потреба расељеног становништва по несталним насеобинама. Осим планског успостављања епархијског средишта у Пакрацу, подизања прве дрвене куће за становање и дрвене цркве Светог Трифуна, нема индиција да су први пакрачки епископи имали услова за осмишљену патронажну делатност која би створила оквире за плоднији уметнички рад у епархији. Ипак, претходну констатацију треба схватити условно, јер се поузданијим закључцима испречава недостатак архивске грађе Пакрачко-славонске епархије за добар део прве половине XVIII века, када су реформска настојања карловачких митрополита сигурно била прихватана и спровођена и у славонској православној средини. Многи аспекти и значај који је придаван уметничким подухватима у Пакрачко-славонској епархији првих деценија века зависили су и од склоности и предузимљивости владика који су деловали у тешким условима борбе за одржање верске организације. Репрезентативност црквене уметности је тада, без обзира на могућу свест јерархије о њеној неопходности, имала секундарни значај, по-



10. Црква Рођења Богородице „Гавриница“ у Пакрацу, почетак XVIII века, обновљена 1972.

што је снабдевеност свих парохијских богомоља основним црквеним предметима, богослужбеним књигама и мобилијама, као и довољно способним свештеницима, представљала готово недостижан циљ.

Да су у прве две деценије XVIII века вероватно само владике имали могућност да поручују вредније артефакте сведочи и чињеница да је већ први православни епископ у Пакрацу, Софроније Подгоричанин, 1706. дрворесцу Георгију Николићу платио израду клишеа за штампање антиминса.² Као основни богослужбени предмет без којег се није могла вршити служба, антиминс је представљао примарну потребу у епархији у којој је број нових православних цркава нагло растао. Епископ Подгоричанин имао је контакт и са Бечом, као уметничким и занатским центром на који ће православна висока јерархија промптно усмерити своју пажњу и где ће већ од почетка столећа наручивати израду репрезентативнијих богослужбених предмета. Он се 1708. постарао за довршавање бакрорезне плаштанице коју је пред смрт поручио митрополит Исаија Ђаковић.³ Мо-

² Р. Грујић, *Пакрачка епархија...*, 150. Упор. Д. Давидов, *Српска графика XVIII века*, Нови Сад 1978, 247–248, кат. бр. 7, сл. 7.

³ Р. Грујић, *нав. дело и место*.

гућност набавке богослужбених предмета у бољим радионицама, можда у јужним областима под Турцима, имао је и епископ Василије Рајић — у ризници манастира Ораховица у XVIII веку налазили су се сребрна чаша, водички крст окован сребром, позлаћен и украшен разнобојним камењем, једна митра и један фелон који су припадали Рајићу док је још био патријаршијски егзарх.⁴

Софроније Подгоричанин и Василије Рајић су, захваљујући својој припадности кругу око патријарха Арсенија III, били у прилици да стекну непосредну свест о изазовима које је функционисање у иноверној држави, постављало пред пресељену српску цркву и да са тим сазнањима делују у Славонији, као директни експоненти патријаршијске политике. Епископ Гаврило Поповић наставља тенденције својих претходника, подижући камену црквицу на пакрачком православном гробљу посвећену Рођењу Богородице, која је по њему добила назив Гавриница. Црквицу је на истом месту од дрвета првобитно саградио унијата Петроније Љубидратић и у њој је био сахрањен. Чини се да је епископ Гаврило Поповић посебну пажњу обратио на ову цркву, док је црква Светог Трифуна уз кућу у којој су становале владике још увек била дрвена, управо због намере да она постане трајно место сахрањивања пакрачких епископа. Нажалост, о сахранама и гробним местима владика у Пакрацу током XVIII stoleћа нема готово никаквих података, па питање чисто фунерарне намене капеле на гробљу или сличне функције потоње катедрале Свете Тројице остаје нерашчишћено.⁵

Остваривање првих околности за развој барокног патронажног система у Пакрачко-славонској епархији везано је за време епископа Нићифора Стефановића и његовог наследника Софронија Јовановића (1721–1743–1757). Стефановић је у Пакрац стигао из манастира Хопова, у време када је опасност од постављања новог унијатског епископа у Славонији поново била актуелна.⁶ У рудиментарним условима које је затекао у Пакрацу суочио се са несређеним елементарним административним, образовним и богослужбеним потребама епархијског средишта. Ипак, успео је да своје деловање распростре на сређивање прилика у свим поменутиим сферама и тако обезбеди основ које ће потоње владике надограђивати у знатно репрезентативнијем виду. Стална везаност за фрушкогорску монашку средину, поготово манастир Хоново, дозвољавала му је праћење актуелних и брзих промена кроз које је пролазило митрополијско средиште у Карловцима. Једна од предности која му је омогућила и стабилније патронажне подухвате у Славонији

⁴ *Исшо*, 151–152. Упор. А. Кучековић, *Манастир Ораховица у Славонији*, 222–224.

⁵ У саборној цркви Свете Тројице били су сахрањени епископи Нићифор Стефановић, Кирило Живковић, Стефан Крагујевић (1864) и Емилијан Мариновић. О гробу Епископа Софронија Јовановића нема података, а и локације гробних места унутар цркве су данас непознате, због потпуног уништења њеног ентеријера током последњег рата у Хрватској. Упор. Сава, епископ шумадијски, *Гробна места српских архиепископа*, Крагујевац 1999, 118.

⁶ Р. Грујић, *Пакрачка епархија...*, 157–158.

био је и његов дужи боравак на трону епархије, све до смрти 1743, за разлику од претходних владика који су се у Пакрацу задржавали веома кратко, што због брзих смрти или тек транзитивног боравака у Славонији, до одласка на друге дужности.

Патронажу уметничких пројеката епископа Стефановића треба посматрати тек као сегмент његове шире версатилне акције на стабилизацији епархијског живота. Уметност није у оно време посматрана као поље деловања одвојено од непосредних верских потреба или на било који начин по важности супериорно у односу на пастирски, управни или политички рад владика. Неопходне верске реформе, како у Митрополији тако и у Пакрачко-славонској епархији, висока црквена јерархија заснивала је на покретачкој снази образовања.⁷ За помак у квалитету верског живота у епархији било је неопходно образовано свештенство које би било способно да у локалним срединама спроводи реформске прописе. Владика Стефановић је у Пакрацу при двору у ту сврху основао школу за свештенике, препознајући тако значај стварања новог свештеничког профила за успех реформи, али и за учвршћивање епископске власти. На истој равни значаја за духовни и управни живот епархије треба сагледати и његов труд да се стара дрвена кућа, у којој су становали епископи од Петронија Љубидратића, замени 1732. новом зградом зиданог двора са придворном Благовештенском капелом, која би владикама омогућила функционалност, удобност и репрезентативност достојне њиховог статуса.⁸

Дугогодишњи сарадник и наследник владике Стефановића, Софроније Јовановић, такође је био пострижник манастира Хопова и у Славонију је стигао заједно са својим патроном, у тренутку његовог постављања за пакрачког епископа.⁹ До Јовановићеве смрти 1757. барокни визуелни идентитет епархијског центра у Пакрацу био је у потпуности дефинисан. Образовање епископа Софронија и знање немачког и латинског језика, употпуњени непосредном упућеношћу у друштвено-политичке и верске прилике у Славонији, стеченом током службовања код епископа Стефановића, чиниле су га личношћу изванредних особина за трон пакрачког епископа. Кључ његовог успеха није се крио само у, архивским документима добро посведоченим, административним и управним способностима, већ и у непосредној обавештениости и учешћу у кључним реформским променама у Митрополији, поготово за митрополита Павла Ненадовића.¹⁰ Од времена епископа Со-

⁷ М. Тимотијевић, *Српско барокно сликарство*, 30–31.

⁸ Р. Грујић, *Пакрачка епархија*., 161.

⁹ *Истио*, 160.

¹⁰ Живу кореспонденцију епископ Јовановић одржавао је на латинском, немачком и српском језику са бројним личностима државне структуре, православне и католичке цркве, племством, те виђенијим Србима тога доба, међу којима и са Христофором Жефаровићем. Р. Грујић, *Пакрачка епархија*., 166–167.

фронија Јовановића може се говорити о пуноправном ангажману визуелних уметности у верско-политичком и духовном животу Пакрачко-славонске епархије, у великој мери потпомогнуто личним способностима агилног владике.

Кључни патронажни фокус Јовановићевог епископовања било је подизање и опремање катедралне цркве Свете Тројице у Пакрацу. Познато је да је он припремио услове и обезбедио основна средства за њену градњу пред своју смрт 1757, али се његов прецизан удео у том подухвату губи у неизвесности парцијално сачуваних архивских сведочанстава. Прилике су биле у тој мери неразјашњене већ након његове смрти да је митрополит Павле Ненадовић затражио истрагу о проблему градње пакрачке катедрале и за тај посао задужио Вићентија Јовановића Видака, администратора Пакрачко-славонске епархије након смрти Софронија Јовановића, 1757–1759. У писму које је Видак послао митрополиту Ненадовићу из Темишвара 1767. стоји да му је у Пакрацу углавном било онемогућено да сазна појединости о финансијским аспектима градње саборне цркве.¹¹ За то су били задужени егзарси покојног епископа Софронија, Генадије Васић и духовник Василије. Важан податак који Видак саопштава у свом писму је и његово сазнање да је владика Софроније имао уредно састављен уговор градитеља и црквене општине пакрачке, али да га он није добио на увид. Видак је посебно истраживао питање постојања плана за цркву и допуштења за њену градњу које је поседовао епископ Софроније Јовановић, констатујући да је од свештеника и верника сазнао само да је црква била „у свему погођена с маор мајстором Алтингером по начину наше осечке цркве зидати се...“¹²

Из последњег се види су се и у Пакрацу средином века, као и у осталим деловима Митрополије, за сложеније грађевинске подухвате, поготово грађење репрезентативних засвођених цркава, ангажовали страни градитељи, често Немци, а понекад и војни архитекти.¹³ Постоји могућност да је у

¹¹ МСПЦ, ОРГ 230. Видаков извештај митрополиту о финансијским и правним околностима градње саборне цркве у Пакрацу вероватно стоји у вези са нотом коју је 1767. Пожешка жупанија упутила царици Марији Терезији жалећи се на епископа Арсенија Радивојевића који жели под сваку цену да заврши градњу цркава у Пакрацу и Бучју, због чега је повисио намете тамошњим верницима. Жупанија је тражила да се на црквама у поменутим местима забрани сваки даљи рад док се о њима не сачини исцрпан извештај. Исте године царица, преко Илирске дворске депутације, обавештава митрополита Ненадовића да га обавезује да за цркве у Пакрацу и Бучју пошаље планове и детаљан прорачун трошкова. С. Гавриловић, И. Јакшић, *Грађа о православној цркви...*, 131.

¹² *Истѿо*.

¹³ Д. Медаковић, *Борокна архитѿекѿура у Подунављу*, у: *Пуѿеви срѿској барока*, Београд 1971, 189–191. Епископ Софроније Јовановић је у свом писму Неоаквистичкој комисији из 1751. сведочио да је и за грађење цркве у Подборју (Дарувару) ангажован иноверни мајстор — уговор је те године склопљен са вировитичким „мауермајстором“ за 250 форинти, док ће све остале редове изводити домаћи мајстори, односно неће више бити упошљавања Немаца. Три месеца касније, званични прорачун трошкова за градњу подборске цркве поднео је



11. Најстарији сачувани приказ Пакраца непознатог аутора, бакрорез, s. a.

питању био локални неимар, јер се у Пакрацу током прве половине XVIII века налазила војна посада, постојала је и касарна, а у самој вароши подизане су резиденцијалне и управне грађевине спахилука у власништву барона Имбсена и Тренка, те грофа Славнића, до 1756.¹⁴ Много занимљивији је податак у Видаковом извештају о узору за изглед пакрачке катедрале који је постављен немачком мајстору — цркви Успења Богородице у осјечкој Доњој вароши, подигнутој 1743–49. У Видаковом писму на осјечку цркву се реферира као на „нашу“, односно православну, али би се та одредница могла протумачити и чињеницом да је град Осијек са подручјем Осјечног поља у

инжињер оберлајтнант Олива. С. Гавриловић, И. Јакшић, *Грађа о правослачним црквама Карловачке митрополије XVIII века*, 64–65.

¹⁴ V. Herman Kaurić, *Krhotine povijesti Pakraca*, 103–139.

време владике Софронија Јовановића припадао Пакрачко-славонској епархији. Јака православна заједница у Доњој вароши била је значајан ослонац епископу Јовановићу, који је у том граду поседовао и резиденцијалну кућу.¹⁵ Релативно рано подизање велике засвођене цркве, одмах након царске одлуке 1743. о потпуном укидању забрана православнима да граде нове храмове, указује на завидну финансијску снагу тамошње црквене општине. Осјечка Богородичина црква је, по свему судећи, служила као саборни храм Пакрачко-славонске епархије у последњој деценији епископовања Софронија Јовановића. Пакрац је тада, у односу на развијени трговачки и занатски град какав је био Осијек, био још готово сасвим рурална средина у којој је највећи подухват који је предузела православна заједница било зидање нове зграде владичанског двора. Нова катедрала у Пакрацу била је важна инстанца у епископовој агенди, али га је у том послу прекинула смрт поткрај 1757. У свом тестаменту владика Софроније одваја новац за довршавање иконостаса у цркви Свете Тројице, али је још увек назива само црквом, док „тоже и у осечкују *саборну* црков за темпле“ оставља сто форинти.¹⁶

Залагање Софронија Јовановића за подизање новог дворског комплекса у Пакрацу почиње још у време његовог службовања код епископа Нићифора Стефановића. Стари је владика у свом тестаменту из 1748, желећи снажно да Софроније постане његов наследник на епископском трону у Пакрацу, нагласио да је нова дворска зграда подигнута „немалим трудом“ његовог „сукцесора и наследника“.¹⁷ Обојица су темељно настојали да двор буде добро опремљен „елико внешнима, толико и внутренима потребама.“¹⁸ Софроније Јовановић је, у тренутку када је његово епископство званично потврђено, само наставио дотадашње патронажне подухвате које је и пре тог датума увелико контролисао. На чеону страну дворске зграде, са већ сасвим формулисаном унутрашњом функционалном структуром, дозидвао је још један, северни, такође двоспратни тракт. Званично је наследио „... всја вешти, движимија и недвижимија од велика даже и мала, во всјаким видах и материах...“ у дворској згради.¹⁹ Ипак, унутрашњост двора вероватно није била у потпуности опремљена и изведена до ранга репрезентативности коју је захтевало Софронијево време. С обзиром на документована уметничка збивања у епархијском центру током пете и шесте деценије века, може се закључити да се у двору и на катедрали непрекидно нешто радило и да је владика Софроније у Пакрац позивао уметнике који су деловали под његовом непосредном контролом.

¹⁵ У писму из 1748. којим шесторица епископа уступају Осјечко поље са Осијеком епископу Софронију Јовановићу на управу помињу се још две куће које такође припадају епископији. Р. Грујић, *Грађа за историју Пакрачкој владичансџива*, 69.

¹⁶ АСАНУК, МП А, 1758. др. 9.

¹⁷ Р. Грујић, *Грађа за историју Пакрачкој владичансџива*, 73.

¹⁸ АСАНУК, МП А, 1758. др. 9.

¹⁹ Р. Грујић, *нав. дело*, 76.

1758 Нота

1 ^а	Софронію Ювановића Епископа Српског	1000
2 ^а	Св. Синоду Српског	6
3 ^а	Св. Синоду Српског	150
4 ^а	Софронію Ювановића Епископа Српског	3
5 ^а	Софронію Ювановића Епископа Српског	6
6 ^а	Софронію Ювановића Епископа Српског	25
7 ^а	Софронію Ювановића Епископа Српског	700
8 ^а	Софронію Ювановића Епископа Српског	100
9 ^а	Софронію Ювановића Епископа Српског	500
10 ^а	Софронію Ювановића Епископа Српског	2000
11 ^а	Софронію Ювановића Епископа Српског	1000
12 ^а	Софронію Ювановића Епископа Српског	1
13 ^а	Софронію Ювановића Епископа Српског	2
14 ^а	Софронію Ювановића Епископа Српског	1
15 ^а	Софронію Ювановића Епископа Српског	12
16 ^а	Софронію Ювановића Епископа Српског	50
17 ^а	Софронію Ювановића Епископа Српског	500
18 ^а	Софронію Ювановића Епископа Српског	100
19 ^а	Софронію Ювановића Епископа Српског	100
20 ^а	Софронію Ювановића Епископа Српског	75
21 ^а	Софронію Ювановића Епископа Српског	90
22 ^а	Софронію Ювановића Епископа Српског	100

367

12. Нота са нацртом тестаента епископа Софронија Јовановића, 1758.

Најпознатији међу њима је свакако Украјинац Василије Романовић који у Пакрац стиже вероватно већ 1753–4.²⁰ Тада почиње плодотворна сарадња епископа и украјинског сликара која ће у Славонији оставити дубок траг и донети најквалитетнија сликарска остварења средине столећа. Међутим, изгледа да је Софроније Јовановић пре ангажовања Романовића, као кључног протагонисту стварања новог визуелног идентитета епархијског центра у Пакрацу видео новосадског сликара Јоакима Марковића, тада активног у Сјеверинској епархији.²¹ Његов је углед био већ сасвим формиран када је, вероватно одмах након 1750, стигао у Пакрац — те године насликао је чувене композиције *Срби и Хрвати иривилеије од византијског цара Василија Македонца* и *Срби добијају иривилеије од цара Рудолфа Другог* у цркви у Плавшинцима код Копривнице и иконостас у селу Дишнику.²² Првопоменути ангажман остварен је заслугом генерала Михајла Микашиновића, тада угледног српског официра у аустријској војсци, што је Марковићу свакако помогло у остваривању контакта са пакрачким епископом. Њихов се однос, међутим, завршио крајње неславно, јер је сликар напустио Пакрац недовршена посла и, након што је из епархијске касе подигао 1100 форинти, отишао је у Нови Сад где је ускоро и умро. О значајном анимозитету између епископа Јовановића и сликара Јоакима Марковића говоре и њихове међусобне званичне тужбе — већ средином 1755. Марковић подноси тужбу архијерејском синоду против владике, док Јовановић у октобру 1757. од новосадског магистрата тражи заплену иметка тада већ покојног сликара који је однео новац из Пакраца, а да при том није довршио ни трећину посла на осликавању иконостаса нове саборне цркве.²³ Утврђивање тачног датума Марковићевог одласка из Пакраца било би веома драгоцено с обзиром да се Василије Романовић до 1754. већ сасвим сигурно обрео у тој вароши. Уједно би се разјаснила и спекулација да су се они том приликом могли срести или се утврдило, што је много вероватније, да је одлазак једног мајстора условио долазак и ангажман другог, јер се епископ Јовановић нашао напуштен од главног сликара у јеку послова градње и опремања двора и катедрале.

Без обзира на могуће разјашњење горе поменутих недоумица, које ће у будућности можда омогућити нека досад неистражена архивска грађа, поуздано се може закључити да су управо послови на декорацији саборне цркве довели до позивања у Пакрац како Јоакима Марковића, тако и Василија

²⁰ П. Васић, *Сликар иконостаса манастира Бојана и Крушедола*, у: *Доба барока*, Београд 1971, 86. Упор. О. Микић, Л. Шелмић, *Мајстори прелазног периода српског сликарства XVIII века*, Нови Сад 1981, 66–67; Упор. Б. Тодић, *Азбучник српских сликара...*, 103–109.

²¹ Д. Медаковић, *Иконостас Јоакима Марковића у селу Дишнику*, у: *Трајом српског барока*, Нови Сад 1976, 179–194; Упор. О. Микић, Л. Шелмић, *нав. дело*, 38 и Б. Тодић, *Азбучник српских сликара...*, 240–245.

²² О. Микић, Л. Шелмић, *нав. дело*, 36–37.

²³ *Истио*, 34, 38.



13. Василије Романовић,
Еѣиској Софроније Јовановић, пре 1758.

Романовића. Владика Софроније је за довршавање иконостаса у саборној цркви тестаментарно завештао „еште“ 700 форинти, што би значило да је он за ту сврху већ претходно обезбеђивао новац.²⁴ У сведочанству његовог викара Генадија Васића из исте, 1758. године, у којем су побројани трошкови које је имао тада већ почивши епископ у разне сврхе, одвајање суме од 2580 форинти за „репарацију“ катедрале забележено је већ 1749.²⁵ То свакако значи да је читава последња деценија Јовановићевог епископовања у Пакрацу протицала у знаку градње катедралне цркве, посла који је изискивао сталне и високе новчане издатке. Његов наследник Арсеније Радивојевић, који је у Пакрац стигао 1759, након двогодишњег администрирања Вићентија Јовановића Видака, нашао је сасвим несређена имовинска и оставинска питања Софронија Јовановића, између осталог и велике проблеме у наставку финансирања послова на саборној цркви. Исте је године писао митрополиту и синоду питајући да ли је покојни епископ Јовановић нешто у новцу завештао архиепископији што би се могло искористити за довршавање храма Свете Тројице у Пакрацу. Исто-времено је у Карловце стигао и меморијал „молера Василија Русјанина“ који

²⁴ АСАНУК, МП Б, 1758. др. 9.

²⁵ АСАНУК, МП Б, 1758, др. 325.

је за покојног пакрачког владику „... три образа на платну велико изобрази...“ и, оставши неисплаћен, за то тражио надокнаду од 150 дуката.²⁶

Под формулацијом „три образа на платну“ вероватно се крију епископови портрети за које је претпостављено да их је сликао управо Василије Романовић.²⁷ Хронологија његових радова у Пакрацу веома је несигурна и оквирна, јер први поуздани датум током боравака у Пакрачко-славонској епархији представља довршавање иконостаса у манастиру Дреновац 1758, посведочено ктиторским записом.²⁸ Период од 1753–4. до дреновачког иконостаса треба посматрати као време континуираног Романовићевог ангажмана у служби епископа Софронија Јовановића. Осим три поменута властелина портрета, Украјинац је у Пакрацу радио и на другим сликарским пословима везаним за опремање епископске резиденције. У досадашњим истраживањима претпостављено је да је са својим безименим „компаньоном“ сликао иконе за придворну Благовештенску капелу, а да је и сликали барокни епархијски грб на прочељу двора такође био њихово дело.²⁹ О интензитету послова обављаних за епископа Јовановића сведочио је и сам Романовић више од деценије након владине смрти када се, 1769. године, у представци Илирској дворској канцеларији, пожалио на још увек неисплаћене хонораре за послове у Пакрацу у износу од 168 форинти.³⁰ По свему судећи, након неуспеха са ангажманом Јоакима Марковића, епископ Софроније Јовановић је у Василију Романовићу нашао поузданог сарадника у уметничком уобличавању барокног епархијског комплекса. Финансијске недоумице које су настале након Јовановићеве смрти не умањују значај њихове плодне асоцијације. Оне нису биле везане искључиво за проблем исплата Романовићевих хонорара и дају слику о Софронију Јовановићу као човеку широке и амбициозне визије, али истовремено и недовољно практичног духа у пројектовању дугорочних трошкова.

Много значајнији аспект сарадње Софронија Јовановића и Василија Романовића чини готово несумњива позиција Украјинца као привилегованог сликара у Пакрацу.³¹ Чињеница да је он у Карловачку митрополију приспео заједно са Јовом Василијевичем, којем ће припасти улога кључног експонента ликовне реформе српског црквеног сликарства под патронатом патријарха Арсенија IV и митрополита Павла Ненадовића, свакако је била позната и важна Софронију Јовановићу. Колико је управо та околност била пресудна да

²⁶ АСАНУК, МП Б, 1759. бр. 30. Упор. Д. Давидов, *Украјински ушцицаји на српску уметност средине XVIII века и сликар Василије Романовић*, ЗЛУМС 5 (1969), 129.

²⁷ О. Микић, Л. Шелмић, *нав. дело*, 68.

²⁸ ССЗН, 3126.

²⁹ О. Микић, Л. Шелмић, *нав. дело*, 68–69.

³⁰ *Истѡ*, 68.

³¹ А. Кучековић, *Две славонске ѡроскомидије и нове ѡреѡиѡсѡавке о Василију Романовићу*, ЗНМ XIX/2, (2009), 271.

епископ позове Романовића у Пакрац остаје у домену претпоставки, али свакако треба констатовати да се у позадини тог позива налазила Јовановићева осетљивост на значај сликара образованог у Кијеву за трансформацију застарелог зографског идиома који је у то време доминирао у Славонији. Информисаност Софронија Јовановића и његова непосредна укљученост у сва политичка, али и културна збивања у митрополијском центру, вероватно су била од пресудне важности у његовом упознавању са украјинским придошлицом и његовим позивањем у Пакрачко-славонску епархију. Василије Романовић се у епископовим очима почетком пете деценије столећа сигурно учинио као идеално решење за директну интродукцију новог ликовног и иконографског језика црквене слике у његову дијецезу, а који је нетом заживео у централним областима Митрополије. Истовремено, добијао је и вештог портретисту вичног преношењу конвенција западноевропске портретске праксе, које су му послужиле као важан ослонац при заснивању галерије епископских портрета у пакрачком владичанском двору. Када се сагледа целокупан Јовановићев подухват на подизању и опремању резиденције, придворне капеле и саборне цркве и ако се узме у обзир распон свих његових неостварених планова, јасно се уочава тенденција преношења кључних архитектонских, церемонијалних и уметничких аспеката барокног митрополијског центра у Карловцима и њихова програмска имплементација у провинцијској славонској средини.

Романовићева улога у тако амбициозно постављеним циљевима епископа Јовановића имала је пресудан значај, што намеће питање да ли је управо он био извођач још неких кључних сликарских подухвата у Пакрацу, које је владика започео или планирао, а који су у досадашњим истраживањима остали сасвим нерасветљени. На првом се месту поставља питање ко је довршио сликање иконостаса за саборну цркву након Марковићевог одласка, за шта је Јовановић својим тестаментом оставио додатни новац. Чини се сасвим логичним, с обзиром на велику вероватноћу да је Романовић, такође по поруци епископа Јовановића, сликао и данас изгубљене иконе за капелу у двору, у Пакрац позван управо због сликања икона за катедралу у тренутку када је Јоаким Марковић отишао, осликавши тек једну трећину иконостаса. Ово ће питање вероватно трајно остати без одговора с обзиром да до данас није сачувана ни једна икона са првобитног иконостаса у саборној цркви, чији су последњи трагови вероватно нестали када је архитекта Херман Боле, 1893–96. извршио темељну реконструкцију двора и катедрале у Пакрацу.³²

Извори с почетка XIX века сведоче да је саборна црква имала и зидне слике у унутрашњости, али не прецизирају у којој мери ни који су простори били осликани.³³ Постоји могућност да је и за овај посао био ангажован Василије Романовић с обзиром да је познато да је у Карловачку митрополију из Кијева дошао већ као формиран мајстор који је иза себе имао и значај-

³² О. Maruševski, *Iso Kršnjavi kao graditelj*, Zagreb 1986, 140–141.

³³ J. von Csaplovics, *Slavonien und Zum Theil Croatien...*, Band 1, Pesth 1819, 39–40.

на остварења зидног сликарства.³⁴ Последњој претпоставци, ипак, стоји на путу чињеница да је у време смрти епископа Јовановића у децембру 1757. саборна црква била недовршена и да је потоњи епископ Арсеније Радивојевић морао да уложи знатне финансијске напоре да њено грађење и украшавање приведе крају.³⁵ Да ли је осликавање зидова у унутрашњости катедрале било изводиво пре њеног грађевинског довршења остаје сасвим непознато, а с тим престају да постоје и могућности одређења времена настанка и ауторства зидних слика, с обзиром да су и оне нестале, ако не пре, онда за Болеове рестаурације у деветој деценији XIX века.³⁶

Злосрећне околности, које кључне топосе барокног епархијског комплекса у Пакрацу чине сасвим недоступним савременим истраживањима, отежавају и идеалну реконструкцију личности епископа Софронија Јовановића као, како се може наслутити, отеловљења прелата барокне ере, самосвесног и ауторитативног у својој јавној делатности, значајно потпомогнутој визуелним артефактима у чијем је осмишљавању непосредно учествовао. Његова презентација као духовног вође православних у Славонији, нераскидиво везана са конкретним политичким ангажманом, била је у потпуности програмски осмишљена и изведена у условима које је, највећим делом, сам креирао, следећи императиве реформске оријентације Митрополије. Савесна контрола уметничких подухвата у епархији коју је спроводио тек деломично упућује у његову подршку богослужбеним и богословским реформама. Осим монашких правила за манастир Ораховица из 1745, којима је директно интродуцирао нову руско-украјинску духовну и културну оријентацију у Славонији, епископ Јовановић је, како се може закључити из оскудно сачуваног материјала, истовремено или чак и пре доласка Василија Романовића, подржавао долазак руско-украјинских сликара у своју дијецезу. О томе посредно сведочи иконостасна целина сачувана у селу Даруварски Брестовац из 1750. године где иконографско решење сцене *Тајне вечере* изнад царских двери директно указује на постулате украјинског богословља, присутне у то време у српској средини само кроз увезену украјинску богословску литературу. Могућност да су домаћи зографи, који су у Јовановићево време неоспорно развили богату делатност у Славонији, били у могућности да у слику пренесу актуелну ев-

³⁴ Д. Давидов, *нав. дело*, 120.

³⁵ Р. Грујић, *Пакрачка епархија...*, 168.

³⁶ Постоји могућност да је саборна црква за живота епископа Јовановића озидана до под кров и да је привремено, што није био редак случај ни код других већих цркава подизаних у епархији од половине столећа, покривена дрвеном таваницом или лучним сводом и кровом од шиндре, а да је епископ Радивојевић касније настојао да цркву засводи чврстим материјалом и подигне звоник. Иако овакав закључак прелази границу допустивих хипотеза на основу доступних извора, отвара могућност да је барем део зидног сликарства у храму остварен за време Софронија Јовановића, односно да је његов аутор могао бити Василије Романовић са својим сарадником.



14. Црква Светих Петра и Павла у Даруварском Брестовцу, иконостас, 1750.

харистолошку доктрину, веома је мала, уколико се не претпостави директна интервенција ученог наручиоца попут епископа Јовановића.³⁷ Много се вероватнијом чини претпоставка да је у Славонији било руских или украјинских сликара и пре средине XVIII столећа, о чему посредно сведочи и појава Григорија Герасимова Московитера у Доњој Ковачици у северној Хрватској већ 1724.³⁸ Бројне руске иконе које су и до данас сачуване са подручја Славоније и северне Хрватске потицале су или од путујућих трговаца иконама, „московитера“ или „москаља“, како су их називали српски савременици, или, вероватно у ређем случају, од руско-украјинских

³⁷ Колико недостатак архивске грађе и уништеност споменика на терену онемогућавају поузданије закључке у овом правцу доказује и усамљени податак о извесном Захарију Алексејеву, јеромонаху манастира Ораховица који је 1751. пошао у Кијев да учи сликарство. Његово име наводи на помисао да је у питању био Рус који се, под непознатим околностима, „причислио“ ораховичком братству, али се о њему више ништа не зна, односно вест о његовом боравку у Кијевопечерској лаври измиче било каквом покушају контекстуализације у времену епископа Јовановића. А. Кучековић, *Манастир Ораховица у Славонији*, 66–67, упор. Б. Тодић, *Азбучник српских сликара...*, 199, где је име ораховичког јеромонаха наведено као — Захарије Алексић.

³⁸ Д. Медаковић, *Иконостас Григорија Герасимова Московитера у Доњој Ковачици из 1724. године*, ЗЛУМС 21 (1985), 369–375.



15. Црква Светих Петра и Павла у Даруварском Брестовцу, запис о осликавању иконостаса, 1750.

сликара који су у Карловачку митрополију стизали у потрази за послом.³⁹ Иконе из Даруварског Брестовца не упућују на руско-украјинског сликара само својим иконографским специфичностима, већ и ликовним карактеристикама које указују на присуство разноврснијих графичких предлога. Ипак, недалеко од Брестовца, у црквама села Катинци (средица XVIII столећа) и Тројеглава (1752) олтарске преграде су, у време епископа Софронија Јовановића, који се помиње у оба сачувана ктиторска записа, сликали домаћи сликари Евимије Суботић и Арсеније зограф.⁴⁰ Иако обојица већ много дугују актуелном руско-украјинском иконописном маниру, наглашене зографске одлике њиховог ликовног језика и весели колорит, толико различит од брестовачких примера, указује да су и домаћи сликари уживали наклоност владике Јовановића.

Посебну струју у овој мешавини утицаја у Славонији средином века чинило би наслеђе Василија Романовића, које се манифестовало и ван самог центра епархије. Иконостас филијалне цркве у Доњој Обријежи, такође вероватно из шесте деценије века, директан је продукт Романовићеве делатности, без обзира да ли га је сликао сам мајстор или неко из његовог непосредног окружења.⁴¹ Уколико се у овом контексту размотри и иконостас који је 1780. сликао Трифон молер у цркви села Лисичине, по претпоставкама неких

³⁹ М. Тимотијевић, *Српско барокно сликарство*, 145, са наведеном старијом литературом.

⁴⁰ А. Кучековић, *Две славонске њроскомидије...*, 271 са наведеном старијом литературом, упор. Б. Тодић, *нав. дело*, 59, где је изражена и образложена сумња у Трифонову руско порекло.

⁴¹ А. Кучековић, *нав. дело и место*.



16. Црква Светих Петра и Павла у Катинцима,
запис о осликовању иконостаса, 1750.

истраживача такође Рус или Украјинац, далекосежан утицај Романовићеве претпостављене „радионице“ у Славонији постаје сасвим очигледан.⁴²

Фрагментирана слика уметничке делатности из времена епископовања Софронија Јовановића ипак је dostatна за покушај закључне оцене прворазредног значаја тог периода у пуном формирању барокног ликовног обрасца у Пакрачко-славонској епархији. У досадашњим истраживањима, епископова настојања у том смислу оцењивана су као изразито конзервативна и наклоњена првенствено домаћим полуученим зографима.⁴³ Такав став треба подвргнути значајнијој корекцији која би будућа истраживања померила у правцу наметнутом чињеницом да су се управо у Славонији, доласком Василија Романовића, али вероватно и других његових сународњака, појавиле ликовне и иконографске карактеристике нове црквене слике истовремено или чак пре него у остатку Митрополије. Кључну улогу у том процесу имао је управо владика Софроније Јовановић. Разлоге за неоспорну и истовремену перзистенцију зографа у овом контексту треба тражити у околностима у којима је у Славонији у петој и шестој деценији дошло до наглог пораста броја православних становника, а самим тим и изградње великог броја цркава које је требало опремити за богослужење. Према ар-

⁴² *Истио*, 269–270, са старијом литературом. Упор, Б. Тодић, *Азбучник...*, 210–211. Тек откривена и још увек непроучена изванредна иконостасна целина из цркве у селу Граховљани из 1761, верујемо, осветлиће још један значајан сегмент у опусу Василија Романовића и његових непосредних сарадника.

⁴³ С. Милеуснић, *Софроније Јовановић, епископ пакрачки (1743–1757) и његов однос према барокној уметности у Славонији*, у: *Западноевропейски барок и византијски свет*, Београд 1991, 255–261.



17. Црква Светог четвородневног Лазара у Тројеглави, иконостас, 1752.

хивским документима, десетине богомоља које су у то време подигнуте по селима осветио је управо владика Софроније.⁴⁴ Записи на иконостасима у Даруварском Брестовцу, Катинцима и Тројеглави овековечили су заслуге и покровитељство свестраног јерарха у чијем времену „...инои цркви свети обновишасја и инои от основаниа сдвиготсја...“ Због „... ревности ... таго свјатитеља...“ верници брестовачке парохије су на свом иконостасу оставили панегирички запис о врлинама свог духовног пастира који, благословен „благочестијем“ и човекољубљем „цвjetaет всакими добротама вопечерстви нашем јакоже крин посреде иних цветов...“⁴⁵

⁴⁴ Д. Руварац, *Српске сѣшарине, Сѣшарине и ѱрилози за црквену истѱорију и црквени живоѱ српској народа*, 329–331, 346–348.

⁴⁵ Цитирани текст представља делове ктиторског записа који се још увек налази на оштећеном иконостасу у цркви Светих апостола Петра и Павла у Даруварском Брестовцу; објављено у: А. Кучековић, *Царске двери из Даруварској Брестѱовца — о вази са цвѱем у ѱредсѱави Блаѱовесѱи*, ЗНМ ХХ/2 (2012), 124, нап. 3. Крин као симбол врлине опште је место барокне омилитике. У *Поздраву Мојсеју Пуѱнику Захарије Орфелина* из 1757. струк крина представљен је као преносилац божанског одобрења Мојсеју Путнику за преузимање трона бачке епархије. J. Todorovic, *An Orthodox Festival Book in the Habsburg Empire...*, Aldershot 2006, 140–141, 186. Упор. А. Кучековић, *нав. дело*, 139–141. Посебно занимљиву паралелу са текстом брестовачког ктиторског записа представља графичка илустрација испред *Прве ѱройоведи*

Финансијски неспоразуми и пад у немилост Генадија Васића, егзарха Софронија Јовановића након његове смрти, али и груба природа новог владике Арсенија Радивојевића, вероватно су били пресудни за застој у патронажној делатности кроз коју ће проћи епархијско седиште у Пакрацу током седме деценије века.⁴⁶ Ипак, остали су забележени Радивојевићеви напори да доврши радове на саборној цркви, иако се томе значајно противила Пожешка жупанија, оптужујући владика да непотребно финансијски оптерећује своје вернике и од њих силом узима новац.⁴⁷

Владика Атанасија Живковића, који је на трон Пакрачко-славонске епархије стигао са положаја викара бачког епископа, у Славонији и Хрватској чекале су значајне политичке, управне и територијалне промене. У Пакрацу је дочекао и имплементирао већину одредаба Регуламента (1770) и Декларације (1779) које су донеле нови ред у остваривању и убирању епископских прихода, а самим тим и у начин финансирања уметничких подухвата. Од 1772. епископ у Пакрацу почео је да прима од двора годишњу дотацију на остварене приходе, чиме се централна власт побринула да епархијски центар има довољно средстава за вршење својих примарних функција, али је истовремено, прописујући минимум у новцу који епископу годишње припада, остварила ефикасан начин финансијске контроле православних великодостојника.⁴⁸ Најзначајнија промена пред владиком Живковићем догодила се 1771, у првој години његовог службовања, када је Пакрачко-славонској епархији придружена цела територија Вараждинског генералата. Јурисдикциони распон пакрачких епископа тако је, за наредна два века, готово удвостручен, а пред уметницима који ће у епархији деловати до краја XVIII столећа отворила се много већа територија за развој њихове делатности, уз епископски благослов који је долазио из Пакраца.

Заоставштина времена епископа Софронија Јовановића, са оставрењима Василија Романовића и његових сарадника, ученика или следбеника, почетком осме деценије века у Славонији је значила већ сасвим етаблиране постулате реформисане барокне црквене слике. Ипак, средина Пакрачко-славонске епархије остаће до краја периода наклоњена специфичним локално усвојеним решењима и показате трајни и доследни отпор према прихватању како сликара, тако и стилских образаца који су доминирали у централним областима Митрополије. Искуство са Василијем Остојићем који је 1779. сликао иконостас у манастиру Пакра представљало је, колико

на Рођење Бојородице у зборнику Лазара Барановича *Трубы на дни нарочитыя*, штампаном у Кијево-печерској лаври 1674. — приказана је алегоријска представа крина међу трњем са сценом Богородичиног рођења у медаљону и натписом у комјем се Богородица пореди са крином који расте посред („... посреде аще...“) трња.

⁴⁶ Упор. Р. Грујић, *Пакрачка епархија...*, 173–174.

⁴⁷ С. Гавриловић, И. Јакшић, *Грађа о православним црквама Карловачке митрополије XVIII века*, 131.

⁴⁸ Р. Грујић, *нав. дело*, 174–180.



18. Василије Романовић (?), иконостас цркве Светог Јована Богослова у Обријежи, шеста деценија XVIII века.

се по сачуваним или посредно познатим споменицима данас може судити, значајан изузетак прихватања угледног сликара из Срема чији стил, али ни садржинске одлике пакранске олтарске преграде, нису оставили значајнијег трага у потоњем развоју сликарства у епархији.

Проходност ка најбољим пословима током осме и девете деценије биће отворена Јовану Четиревићу Грабовану, мајстору приспелом из Албаније и настањеном у просперитетној и утицајној цинцарској православној колонији у Осијеку.⁴⁹ Услови под којима је он ангажован за прве послове под покровитељством пакрачког епископа Атанасија Живковића, у Ораховици (1774/5) и манастиру Лепавина (1775) нису данас сасвим познати, али је ње-

⁴⁹ Најновију слику комплексне биографије Јована Четиревића Грабована дао је Б. Тодић, *Скица за портрет Јована Четиревића Грабована*, у: *Радови о српској уметности и уметницима XVIII века*, Нови Сад 2010, 355–389.

гова иницијална веза са владиком и најзначајнијим монашким центрима у епархији свакако послужила као прворазредна препорука за потоњи плодни развој његове сликарске делатности, првенствено у областима северне Хрватске. Разлоге успеха треба тражити и у његовим личним особинама, јер му је изузетна радиност омогућила да до 1785. готово сваке године, у неком другом парохијском или филијалном храму, ослика по један иконостас, а често и остале делове мобилијара.⁵⁰ Ипак, у разматрању узрока широког прихватања Грабовановог иконографског идиома треба видети предности које му је доносило двоструко уметничко образовање — оно које је стекао у својој јужној домовини и које је носило све традиционалне одлике позновизантијског иконописа и оно које је добио након одласка у „Московију“ 1746. због „учења уметности“.⁵¹ Специфичан спој двају стилова који је



19. Јован Четиревић Грабован, запис са иконостаса цркве Светог Јована Претече у Средицама, 1780.

остварило његово црквено сликарство, осавремењено употребом западно-европских графичких предлога, прихваћен је у још увек конзервативној, доминантно сеоској православној средини Славоније и северне Хрватске. Борбе са покушајима унијаћења у Вараждинском генералату биле су део верско-политичке свакодневице тамошњих парохија и њихови су црквени одбори спремније поверавали послове мајстору на чијим су иконама традиционалне вредности биле препознатљиве, а новине ненаметљиве.⁵² Међутим, без обзира на релативно добро познату Грабованову делатност током осме и девете деценије века, веома се мало зна о околностима под којима је

⁵⁰ Б. Тодић, *нав. дело*, 357.

⁵¹ *Исто*, 360.

⁵² А. Кучековић, *Иконостас Јована Четиревића Грабована у Ораховици*, ЗНМ XVII/2 (2004), 219–242.



20. Јован Четиревић Грабован, престона икона Христа са потписом сликара, Црква Светог Георгија у Великом Поганцу, 1779.

ангажмане добијао и изводио. Претпоставка о активној радионици са више сарадника, коју је морао имати с обзиром на обим остварених сликарских радова и њихов каткад неуједначен квалитет, свакако је оправдана.⁵³ Грабовановим записима на иконама посведочена сарадња са „пилтаором“ Јосифом Поповићем говори да је под његовом контролом радила добро организована уметничко-занатска асоцијација, која је била способна да изведе све дрворезбарске, сликарске и декоратерске послове у одређеној цркви. Управо у тој чињеници треба видети и још један разлог за Грабованову изванредну популарност у православној средини Вараждинског генералата — могућност да релативно брзо и квалитетно, са својим сарадницима или сам, доврши сликарске радове на иконостасима и мобилијару, уз обезбеђивање преферираних квалитативних и садржајних стандарда, обезбеђивала му је наклоност и вероватно даљу препоруку црквених општина.

Интересантно је да је дрворезбар Јосиф Поповић, који је неко време несумњиво радио са Грабованом у некој врсти ортаклука, био пореклом из Ирига. Себе је, у једном сачуваном запису у којем напомиње да је у Павловцу израдио „темпло, певнице, предикалницу, иконостас“, назвао сремским мајстором, што сведочи о његовој самосвести и вредновању сопствене вештине која му је отварала врата севернохрватских крајишких цркава.⁵⁴ С друге стране, Поповићев вишегодишњи ангажман у Вараждинском генералату говори и о финансијској моћи средине која је себи могла да приушти долазак и боравак мајстора из средишње области Митрополије. Чини се да је војнички статус православних становника северне Хрватске стварао повољне материјалне услове за поручивање уметничких дела виших квалитативних стандарда, судећи по делатности Јоакима Марковића, већ и пре истека прве половине XVIII столећа.⁵⁵ Пакрачко-славонска епархија вероватно је привукла поткрај века и припаднике чувене новосадске дрворезбарске породице Марковића, о чему посредно сведоче архивски документи.⁵⁶

Уметнички профил епархијског средишта у Пакрацу, дефинисан у време владице Софронија Јовановића, није трпео значајније идејне промене све до краја XVIII века. Епископи су се углавном задовољавали одржавањем зграде двора и њених неопходних функционалних аспеката, али и унутрашњих удобности и репрезентативности које је захтевала очекивана перцепција

⁵³ Б. Тодић, *нав. дело и место*.

⁵⁴ Д. Кашић, *Јован Четиријевић Грабован српски сликар XVIII века*, Гласник СПЦ (1955), год. 36, бр. 5, 86.

⁵⁵ О могућим радовима Јосифа Поповића у Срему и његовим евентуалним везама са познатом новосадском дрворезбарском радионицом Марковића в. Б. Кулић, *Новосадске дрворезбарске радионице у 18. веку*, Нови Сад 2007, 192, 199.

⁵⁶ *Истио*, 108, 131, са изнесеном претпоставком да и иконостасе у Лисичинама и у цркви Светог Илије у Пакрацу треба посматрати као могућа остварења круга новосадских Марковића, што је данас веома тешко потврдити с обзиром да је лисички иконостас страдао у рату 1991–5, а пакрачки у Другом светском рату.

јавног статуса пакрачког владике. Колико се поимање потоњих разликовало од епископа до епископа, сведочи и опаска Атанасија Живковића у једном писму горњокарловачком епископу Петру Петровићу из 1778. у којем свој боравак у Пакрацу описује као живот у „егзилу“ у komoditetima оскудном, руралном окружењу, упоређујући га са удобностима других архијереја који станују у лепим градовима и варошима.⁵⁷ Свим великодостојницима који су стизали у Пакрац с развијеним урбаним, социјалним и културним потребама та средина доиста је, с обзиром на доступна сазнања, могла мало да пружи и управо су владичански двор и атмосфера у њему, у многоме овисна о склоностима и амбицијама појединих епископа, представљали жижу локалног јавног живота.⁵⁸

Јадан од императива владичанског статуса било је и обавезно поручивање портрета, који је сваки владика после Софронија Јовановића, осим Арсенија Радивојевића, остављао у пакрачком двору.⁵⁹ Већина портрета, иако су неке од њих радили најбољи оновремени српски сликари или непознати иновнерни мајстори, вероватно није настала у Пакрацу, поготово када су у питању портрети епископа, попут Јосифа Јовановића Шакабенте или Павла Авакумовића, који су се почетком осамдесетих година столећа веома кратко задржали на трону епархије. По сведочанствима савременика, иако је варош имала неименованог резидентног сликара почетком XIX века, који је првенствено сликао иконе у православним црквама, од њега се није могло очекивати да наслика добар портрет ни црквеног достојанственика ни богатијег лаика, уколико ови пак нису желели да њихов лик подсећа на представе „Ессе homo.“⁶⁰

Квалитетна уметничка остварења у Пакрацу, али и шире у епархији, током последње две деценије века потицаће из других средина или ће бити резултат „гостовања“ уметника етаблираних у културно развијенијим областима Митрополије. Учени епископ Кирило Живковић (1786–1807) поверење је указао новосадском академском сликару Арсенију Теодоровићу, чији ће кратак боравак у епархији значити реализацију врхунског домета у портретом и црквеном сликарству у Пакрацу, али и у Митрополији уопште, на крају столећа.⁶¹ Интелектуални профил епископа Живковића, утемељен на библиофилским и књижевним инклинацијама угледног калуђера, трајно оданог монашким темељима епископског достојанства, идеално се уклопио у циљеве рационализоване познобарокне репрезентативности коју је остварио у пакрачком дворском окружењу.⁶² Његов парадни портрет који је 1799.

⁵⁷ Р. Грујић, *нав. дело*, 184.

⁵⁸ J. von Csaplovics, *Slavonien und zum Theil Croatien...*, Band II, Pesth 1819, 44.

⁵⁹ Р. Грујић, *нав. дело*, 174.

⁶⁰ J. von Csaplovics, *нав. дело и место*.

⁶¹ О. Микић, Л. Шелмић, *Дело Арсенија Теодоровића*, Нови Сад 1978, 12–13, 40.

⁶² Упор. Б. Чалић, *Пакрачки епископ Кирил Живковић и његова библиотека*, 179–224.



21. Потпис сликара Евтимија Суботића на иконостасу цркве Светих Петра и Павла у Катинцима, 1750.

поручио од Арсенија Теодоровића сведочи како о снази и самосвести епископске институције, тако и о сигурности и смирењу великодостојника на врхунцу постигнућа које је током претходног турбулентног века остварила његова „војујућа црква“.

Црквене општине

У надлежности црквених општина и црквено-општинских одбора у саставу Пакрачко-славонске епархије били су и послови око изградње и опремања парохијских и филијалних храмова који су им припадали.⁶³ Чланови управа црквених општина, на челу са локалним паросима, били су иницијатори изградње нових храмова или обнове старих, подизања и осликавања иконостаса и свих осталих радова у црквама. О последњем сведоче и сачувани записи на иконостасима који, по правилу, наводе имена парохијских свештеника, понекад црквених „тутора“ или епитропа, али готово у сваком случају наглашавају дотични подухват као колективно „иждивеније“ припадника православног обшества.

На царским дверима које је 1704. за цркву у Широком Селу сликао Козма Дамјановић сачуван је запис у којем се, као учесник финансијских аранжмана везаних за поручивање тог дела иконостаса, помиње локална црквена оп-

⁶³ О функционисању и надлежностима црквених општина у Карловачкој митрополији в. С. Гавриловић, *Новчано пословање народних фондова и црквених општина у Карловачкој митрополији (XVIII–XX век)*, у: *Студије из привредне и друштвене историје Славоније и Војводине*., 317–319.



22. Записи на иконостасу цркве Светих Богоносних отаца у Дарувару, 1793.

штина.⁶⁴ Широкоселски иконостас постаје тако најранији топос у праћењу односа тог колективног патронажног тела и уметника у Славонији и северној Хрватској током XVIII века. Колико је деловање црквених општина било одређујуће у односу на уметнике и услове под којима су артефакти били поручивани и уговори за њихово остваривање склапани, остаје непознато, али се свакако може закључити да су православна общества представљала важну инстанцу патронажног механизма и да је њихова препорука могла бити пресудна у ангажовању одређеног уметника. Више података из ктиторских записа на иконостасима потиче тек из каснијих деценија столећа. У време епископа Софронија Јовановића, зограф Евтимије Суботић је за цркву у селу Катинци код Дарувара осликао иконостас. Осим локалног свештеника, олтарска преграда је настала и скупним „...иждивенијем обште всих православних христјанов и ктиторов светого храма...“⁶⁵ Сличне су формулације биле у употреби при исписивању ктиторских записа на иконостасима све до краја столећа. Тако је Мојсеј Суботић, приликом сликања иконостаса у Ве-

⁶⁴ ССЗН, 7313; Упор. С. Милеуснић, *Иконойисац Козма Дамјановић из Косѡјајнице*, Гласник равноапостола Ђирила и Методија бр. 104, јануар-април 1980; Упор. Исти, *Српско сликарство XVII и XVIII века у Славонији*, рукопис магистарског рада, Београд, 1984, 17, 85, нап. 69.

⁶⁵ Запис на панелу изнад јужних бочних двери гласи: „Изволением Оца и споспешением Сина и совершением всех светого... и...вотворившаго Духа изобразишесја сие светие иконе во храмѣ сѣи светѣи...светого и всѣхвалнаго и первоверхонаго апостола Петра и Павла повелителни благословением преосвященнаго господина господина Софронѣија Јовановича епископа пакрачкаго шклавонискаго и осечкопољскаго при держави Њ.Ц.К. Марији Терезији... трудом... иереа кир Иоаан Добрашевич и иждивением опште всѣх православных христѣанов и ктиторов светого храма соверши сја сие дело мѣа... да.. афн Евтимије Суботи... иконописац.“

ликим Бастајима 1785, у запису на картушу у средишту иконостаса навео да је тај подухват изведен искључиво „...иждивенијем православних христјанов парохије басташкија“.⁶⁶ Колико је непомињање надлежног архијереја и локалног пароха у овом случају значило осамостаљење бастајске црквене општине од централног епископског туторства у пословима на опремању храма, остаје у спекулативном домену, али се свакако може закључити да је иза осликавања олтарске преграде у Бастајима стајала довољна локална финансијска моћ, која је вероватно била и пресудна при позивању једног од тада најбољих сремских сликара.

Нешто другачију слику пружају сачувани записи на иконостасу цркве Светих Богоносних Отаца у Дарувару, чије је сликање довршено 1797. На првом месту, у подужем запису у крајњем доњем левом углу сокла, помињу се благослов епископа Кирила Живковића, а затим настојања протопрезвитера Пантелејмона Терзића и пароха Василија Николића. „Иждивеније“ свих православних хришћана даруварске парохије наглашено је тек на крају ктиторског записа.⁶⁷ Непознати сликар даруварског иконостаса је, вероватно по налогу црквено-општинског одбора, исписао куртоазни запис у којем се огледа хијерархијска вертикала епархијске управне структуре, заснована на одредбама Регуламента и Деклараторије.⁶⁸ Кључну улогу у целокупном процесу настанка даруварске олтарске преграде, од обезбеђивања новчаних средстава, ангажовања сликара и позлатара, до одобрења иконографског склопа и најситнијих техничких појединости, имала је црквена општина на челу са парохом Василијем Николићем, док су више инстанце епархијске власти, протопрезвитер и сам епископ, вероватно били о свему обавештени, али без значајнијег утицаја на саме околности поручивања и израде иконостаса.

Ипак, свака је црквена општина приликом било каквих крупнијих грађевинских, уметничких или занатских захвата на својој цркви морала тражити одобрење виших црквених власти. О њиховим је молбама потом, на својим седницама, одлучивала епархијска конзисторија. У протоколима конзисторијалних седница одржаних у Пакрацу у последњој деценији столећа сачувана су сведочанства о таквим одлукама и она могу послужити као илустрација начина на који је нека парохијска заједница долазила до дозволе и средстава за подизање или обнављање цркве. У протоколу седнице конзисторије од 27.

⁶⁶ Д. Медаковић, *Мојсеј Суботић*, ЗЛУМС 7 (1971), 220.

⁶⁷ Текст записа гласи: „*Сеи ѿемѣлон усѣроиѣсја бѣаѡсловением... високоѣреосвешѣнаѡ ...ишаѡ ѿ. ѿ. Кирила Живковича ѡкрачко славонискаѡ еѡискоѡа. Насѣѡјањем ѡроѡѡпрезвѣѣтера ѿ. Панѣтелеѡмона Терзѡича ѡроха ѿ. Василија Николича и иждивенијем же всех ѡправо-славних хрисѣѡјан дароварскиѡ сеѡа ѡрохије.*“

⁶⁸ Од времена ових двају законских корпуса за Србе у Монархији укинута је институција епископског егзарха, а улога убирача прихода и надзорника свештенства припала је окружним протопрезвитерима. Како је углед прота након тога нагло порастао, а њихов се ауторитет над свештенством знатно учврстио, запис на даруварском иконостасу могао би бити протумачен као одраз новоустановљених односа. Р. Грујић, *Пакрачка еѡархија...*, 179–180.

маја 1792. налази се одговор на молбу пароха и црквене општине из Чечавца код Пакраца за допуштење за подзиђивање фуилијалне дрвене цркве у селу Шњегавић. Истом приликом, чечавачки парох је тражио дозволу да на шњегавичкој цркви замени и дотрајали кров и стари звоник, али је напоменуо да црквена општина има на располагању само 300 форинти готовог новца. У конзисторијалној одлуци стоји одговор проти којим се он обавезује да најпре поднесе детаљан прорачун свих предвиђених трошкова за обнову цркве и подизање звоника у Шњегавићу, потписан од мајстора који ће извести жељене радове. Конзисторија ће потом овај прорачун приложити уз молбу и предлог Илирској дворској канцеларији, а по њеном очекиваном повољном одговору, проти и црквеној општини чечавачкој биће допуштено да отпочну радове и наставе прикупљање средстава за њихово довршавање.⁶⁹

У другој половини столећа приметно је да унутар управа црквених општина све већу улогу добијају имућнији појединци, на првом месту трговци, који постају примарни финансијери архитректонских и занатско-уметничких подухвата православне парохијске заједнице.⁷⁰ Најстарији пример пуне самосталне иницијативе трговачког слоја на изградњи и опремању парохијског храма забележен је у Осијеку. У овом граду, који је тек у време епископа Софронија Јовановића кратко потпадао под територију Пакрачко-славонске епархије, православна заједница се утврдила у Доњој вароши већ у првим деценијама XVIII столећа.⁷¹ Значајан проценат православних становника чинили су Цинцари, досељени из Македоније и Албаније, који су се претежно бавили трговином и значајно су економски ојачали током средишњих деценија века. Они су чинили језгро православне црквене општине у Доњој вароши и били су главни ктитори парохијског храма Успења Богородице, који је 1750. осветио епископ Софроније Јовановић.⁷² У то су време (1752) сви парохијски протоколи вођени на грчком језику, а од 1762. појављују се записи наизменично на црквено-словенском и грчком.⁷³ Градња Успенског храма отпочела је у години када је Софроније Јовановић преузео епархијску управу (1743). Колико је богата осјечка цинцарска заједница, са својом лукративном трговачком компанијом, већ тада била значајан ослонац православној јерархији у том делу Славоније, може се тек претпоставити. Сасвим је извесно, међутим, да су цинцарске колоније по варошима и се-

⁶⁹ МСПЦ, АПЕ, кут. 8.

⁷⁰ Упор. М. Тимотијевић, *Црква светиої Георгија у Темишвару*, 12.

⁷¹ J. Bösendorfer, *Pravoslavni elemenat kao sekundarni faktor u oblikovanju građanskog staleža u Osijeku*, 56.

⁷² *Истѡ*, 65, 73–80 са листом „ктитора, приложника и парусијаша“ Успенске цркве у Осијеку на стр. 106–109. Међу њима су посебно место заузели Василије (као црквени епитроп) и Павле Нешковићи, унуци Мијата Нешковића на чијем је приватном земљишту подигнута црква. Упор. Д. Кашић, *Српска насеља у северној Хрватској и Славонији*, 188. Упор. такође Л. Богдановић, *Српско-православна црква у Осеку*, 64–66.

⁷³ J. Bösendorfer, *нав. дело*, 77.

лима епархије, чија се асимилација у српски корпус до краја века била већ у пуном замаху, својим интерним везама омогућавале проходност и уметницима исте етничке припадности. У осјечкој цркви иконостас је тако од 1761. сликао новосадски мајстор Јанко Халкозивић, свакако Цинцарин по пореклу.⁷⁴ Трговац из Мосхопоља, главног цинцарског трговачког центра на Југу, извесни Георгије, био је значајан приложник Богородичиног храма у Ораховици, чиме је заслужио сахрану испред западних врата.⁷⁵ Сигурно није случајно, пошто је цинцарски финансијски допринос био важан током подизања ораховичке цркве, да је 1775. велики посао сликања иконостаса у њој добио Јован Четиревић Грабован, Цинцарин из Осијека. Братство манастира Ораховица, чији су монаси вршили парохијску службу у цркви у вароши Ораховици, било је такође везано за Осијек и тамошњу православну парохију, а поседовало је и кућу у том граду од 1741. у којој је, као осјечки духовник, становао одабрани ораховички калуђер.⁷⁶

Карактер верских, етничких и економских веза међу славонским православним црквеним општинама снажно је утицао на услове под којима су одређени уметници фаворизовани и ангажовани на ширем епархијском нивоу. Значајнији утицај трговачког слоја приметнији је у градским и варошким срединама, али су грађанској патронажној иницијативи били отворени и манастири. На иконостасу манастира Лепавина, који је 1775. сликао Јован Четиревић Грабован, осим помена ктиторства генерала Михајла Микашиновића и благослова епископа Атанасија Живковића, у запису је наглашено да је он настао „... иждивенијем градов, трговцев и вспоможенијем всјех православних христиан, ктиторов и приложников светије обитељи сеја...“⁷⁷ Том приликом, целокупан посао осликавања лепавинског темпла плаћен је 2375 форинти у сребру.⁷⁸

У урбаним срединама, економска моћ православних грађана, на првом месту трговаца, нагло је расла како се столеће приближавало крају. На западној фасади цркве Свете Тројице у Копривници, која је подигнута 1791–92, исписана су имена свих градских трговаца православне вере који су били приложници при подизању храма.⁷⁹ Две деценије касније био је довршен иконостас

⁷⁴ О. Микић, Л. Шелмић, *Мајстори прелазног периода...*, 82.

⁷⁵ Д. Кашић, *Црква Ђурђевића Ораховице*, ГИДНС (1931), књ. 4, св. 2, 323.

⁷⁶ Д. Кашић, *Српски манастири у Хрватској и Славонији*, 160–161.

⁷⁷ М. Јовановић, *Јован Четиревић Грабован*, ЗЛУМС 1 (1965), 204–205, нап. 28.

⁷⁸ С. Милеуснић, *Српско сликарство XVII и XVIII века у Славонији*, 93, нап. 177, према Протоколу манастира Лепавина у МСПЦ, ОРГ, 3–I–131.

⁷⁹ Запис на западној фасади изнад улазних врата гласи: „Извољнием Оца и њосиешенем Сина и сосвештїенїем свјатаго духа ...сја храм сеи Пресвѣтїија Тројици в славном комиїиїаїе крижевачком у краљевској вароши Копривници в царствовани всейресвѣтїлеишаїо Лейойолда имїерайора римскаїо ѡроч: 1791 лѣта. Совершисја же ѡри царствовани сина еїо всейресвѣтїлеишаїо Францишка... ѡри архїеїискоу и мїтїройоїїиу... ї(осїо)дїну Сїефану Сїйрайїмїровичу... ѡри їосїодину Кирилу Живковичу... еїискоїу ѡакрачкому и їенералаїа



23. Плоча са записом о подизању цркве Свете Тројице у Копривници, 1794.

у копривничкој цркви. Његово су подизање и осликавање такође платили чланови общества.⁸⁰ Готово истовремено када је грађена црква у Копривници, српски трговци у Пожеги тражили су од власти дозволу за градњу храма у том месту где је, као у слободном краљевском граду, дуго било забрањено насељавање православних.⁸¹ Они су тада већ издржавали свештеника који није имао где да служи, а и новац за градњу цркве је већ био прикупљен.⁸² Уз обавештење да су обезбедили 4400 форинти готовог новца, приложили су и попис неопходног грађевинског материјала и процену трошкова за зидарске и тесарске радове који је потписао градитељ Мартин Швама.⁸³ Иницијати-

вараждинскаго. Трудом и насїюјањем и хїиїиїорсїѡм їосїюдаров куйцев... їосїюд Ефїїим... Миїииковича... Паула... Пейїра Сїїојановича...“ Остатак записа данас је готово сасвим нечитак, али се назире још неколико имена копривничких грађана.

⁸⁰ Запис на полеђини иконостаса гласи: „Изобразисја иконостас сеи при царевини свепресветлеишаго императора нашего Франца Перваго. Благословенијем преосвеищенного господина епископа нашего Јосифа от Путник. Настојанијем местнаго пароха и наместника Симеона Ф... издивением... общества и прочих ктиторов... светаго храма сего да написана будут в кнїзе животней! Трудом же иконописца Стефана Суботича в Копривнице дне 1го октомвриа 1810го.“

⁸¹ Д. Кашић, *Српска насеља у северној Хрватској и Славонији*, 321–322.

⁸² С. Гавриловић, И. Јакшић, *Грађа о њавославним црквама Карловачке митрополије XVIII века*, 188–191.

⁸³ *Истїо*, 188.

ву за изградњу нове парохијске цркве у Пожеги, коју су парафирали *cives et mercatores Posegani*, подржао је и градски магистрат, видећи у напретку православне заједнице прилику да се ојача економска снага града.⁸⁴ Околности везане за ову иницијативу пожешких грађана православне вере сведоче о већ сасвим одмаклом процесу осамостаљивања црквених општина, често, поготово у градским окружењима, доминантно буржоаског карактера, у односу на ауторитет црквене јерархије.⁸⁵ Уметничка патронажа је у грађанској сфери живота Пакрачко-славонске епархије на измаку столећа значила све чвршћу афирмацију верских и културних потреба овог друштвеног слоја, а његова је нарасла економска моћ носила и културно-политичку самосвест наступајућег просвећеног доба „обштенародне ползе“.

Племићи

Поред припадника црквене јерархије и црквених општина, значајан утицај као патрони уметничких подухвата у Славонији и Хрватској имали су и имућнији појединци, поготово они који су стицали племићке титуле или напредовали до виших чинова у царској војсци. Прве хабсбуршке племићке ленте православнима су додељиване још у време Велике сеобе, а с обзиром на заслуге због којих су уручиване и друштвено порекло носилаца, православна аристократија делила се на војну и цивилну.⁸⁶ У Пакрачко-славонској епархији, улогу патрона током XVIII века имали су припадници обе племићке категорије. Њихов се удео у уметничкој патронажи може сматрати малим у односу на црквени слој поручилаца, али је он свакако значајан с обзиром на карактер и важност уметничких дела која су настајала њиховом заслугом.

Међу првим православним ктиторима у Славонији у XVIII веку јављају се припадници спахијске породице Михајловића, касније, након преласка на католичку вероисповест, Михаловића.⁸⁷ У другој деценији столећа, трудом родоначелника породице и првог православног власника спахилука Ораховица, Димитрија Михајловића, у манастиру Ораховица подигнута је спољашња приправа са спратном капелом Светог Стефана.⁸⁸ У манастирском протоколу рођених, венчаних и умрлих који је вођен од 1751, забележено је да је спахија Димитрије сахрањен у својој задужбини пред „вратми велики на цркви“.⁸⁹ Да ли је иза његовог ктиторства као мотив стајала управо ова потоња фунерарна

⁸⁴ *Истио*, 190.

⁸⁵ А. Форишковић, *Политички, правни и друштвени односи код Срба у Хабсбуршкој монархији*, 294–304.

⁸⁶ *Истио*, 283.

⁸⁷ Л. Богдановић, *Црква Ђурђевића Ораховице*, 321–323.

⁸⁸ А. Кучековић, *Манастир Ораховица у Славонији*, 151, са старијом литературом и изворима.

⁸⁹ *Истио*.

намена ораховичког ексонартекса, остаје непознато. Иницијатори сахрањивања Димитрија Михајловића у манастиру могли су бити и сами ораховички монаси који су на тај начин пружили последње уточиште свом најимућнијем приложнику. Већ следећа генерација Михајловића се покатоличила, а Димитријеви непосредни потомци сахрањени су у жупној цркви у Ораховици.⁹⁰

Ораховички спахија Димитрије дао је значајан новчани допринос и изградњи парохijske цркве Рођења Богородице у месту Ораховица, вероватно највећег и најрепрезентативнијег барокног православног храма подигнутог у том делу Славоније, крајем шесте и у седмој деценији столећа.⁹¹ У једном писму епископа Арсенија Радивојевића из 1759. налази се сведочанство о Михајловићевом ктиторству и новцу који је у ту сврху он одвојио, посредством будимског епископа Василија Димитријевића. Из истог се документа сазнаје да је Михајловић том приликом свој новац удружио са већ постојећим средствима ораховичке црквене општине у износу од хиљаду форинти.⁹² Чини се да је бар једна грана Михајловића остала верна православљу јер је, према несачуваном, али преписаном и објављеном запису, у Богородичиној цркви у Ораховици био 1773. сахрањен Лазар Михајловић, девер „речанске“ спахине Јелисавете Михајловић.⁹³ Прелазак на католичанство изгледа није осујетио Михајловиће да наставе даривање православне цркве. Јохан фон Чапловић је почетком XIX века, дивећи се лепоти и уредности Богородичине цркве манастира Пакра, забележио да је она саграђена уз значајан допринос бившег господара ораховичког властелинства Димитрија Михајловића. По његовој смрти улогу патрона пакранског храма преузели су његови синови Јован, Павле и Петар.⁹⁴

⁹⁰ Л. Богдановић, *нав. дело*, 323.

⁹¹ Црква је довршена и освећена 1769. А. Кучековић, *нав. дело*, 220–221.

⁹² АСАНУК, МП Б, 1759. др. 30.

⁹³ Јелисавета Михајловић била је жена Петра Михајловића, сина ктитора манастира Ораховица Димитрија Михајловића. Сахрана њеног девера Лазара била је веома свечан чин, а опело је служио Максим Поповић, игуман манастира Ораховица са још тројицом сабраће јеромонаха, те миклеушким и добровићким паросима. Чини се да је овом сахраном и записом о њој требало посебно потврдити припадност овог члана племићке породице православљу, јер се Петар Михајловић, чија је Јелисавета била удовица, покатоличио и био сахрањен у римокатоличкој цркви у Ораховици. На његовој надгробној плочи од црвеног мермера налазио се запис на латинском — PERILLUSTRI DOMINO PETRO MIHALOVICH... који је, како запис даље саопштава, био власник доминијума Феричанци, умро и сахрањен 1764. док му споменик подиже његова удовица „Елизабета“. Покатоличење Петра Михајловића догодило се вероватно непосредно пре његове смрти, јер је Јелисаветин и његов малолетни син Димитрије сахрањен у Богородичиној цркви, на солеји испред царских двери, годину дана раније као православна душа, стар свега 5 година. Његова је надгробна плоча, до потпуног уништења цркве у Другом светском рату, чувала и урезан породични грб Михајловића — у штиту је на њему био приказан коњаник који левом руком држи узде, а у десној, подигнутој увис, мач. Грб је садржавао и представу кациге као дела витешког оклопа и горњег дела тела лава који је у десној шапи држао мач. Л. Богдановић, *нав. дело и месѿо*.

⁹⁴ J. Von Csaplovics, *Slavonien und zum Theil Croatien...*, Band II, 204.

Статус српских племића као често најзначајнијих, али свакако тек чланова ширег колективног тела поручилаца, у који су често улазили сви главни протагонисти патронажног система у епархији — од владика, преко црквених општина до појединаца, остаће карактеристика и потоњих ктиторских подухвата. Из 1765. године сачувано је неколико писама Јефимије Чарнојевић, супруге тада већ покојног „господина Јована Чарнојевића, оберстлајтнанта и земљодержца... пакрачког и подборског“ у којима она обавештава своје рођаке, надлежне власти, али и митрополита Павла Ненадовића, о новцу који је њен муж дао епископу Софронију Јовановићу за зидање цркве Свете Тројице у Пакрацу.⁹⁵ Квитацијом у износу од 514 форинти и 59 крајцара, коју 1765. издаје новосадски канцелист Јаков Павловић, представници пакрачке црквене општине потврђују да су тај новац у јуну 1758. добили од Јована Чарнојевића.⁹⁶ Ипак, из поменутих докумената није могуће сасвим прецизно одредити карактер и појединости финансијског аранжмана за подизање пакрачке катедрале на линији — епископ Софроније Јовановић, Јован Чарнојевић, пакрачка црквена општина. У току исте године Јефимији Чарнојевић обећана је бонификација суме коју је њен супруг донирао, док у каснијем сачуваном писму она напомиње да је Јован Чарнојевић тим чином био само извршилац воље покојног владике Софронија Јовановића, односно да је новац који је он дао пакрачком општеству потицао из заоставштине почившег епископа.⁹⁷

Колективни карактер патронаже у Пакрачко-славонској епархији XVIII века био је доминантан и често једини могући начин да се одређени скуп пројекти остваре у целости. Подизање нове цркве, њено опремање и украшавање, по правилу је изискивало финансијско оптерећење парохијана које је могло трајати и по неколико деценија. Учешће богатијег и утицајнијег припадника војног или цивилног племства у таквим подухватима увек је било добродошло и високо цењено као форма прворазредног богоугодног, али и патриотског чина. Најбољи пример чини патронажна делатност генерала Михајла Микашиновића, Србина који је своју припадност православљу задржао и истицао током успона ка високом војном чину и стицању титуле барона „од Шлагенфелда“.⁹⁸ Његова до сада највише истраживана уметничка поруџбина реализована је у његовом родном селу Плавшинци у

⁹⁵ АСАНУК, МП Б, 1759. бр. 2 и 93.

⁹⁶ Квитацију су потписали судица Адам Стефановић, сенатори Георгије Адамовић и Радиша Игњатовић, Павле Комненовић и епитроп Димо Дамјановић, а као гаранти веродостојности документа потписују се архимандрит Викентије и епископ Арсеније Радивојевић. АСАНУК, МП Б, 1759. бр. 2.

⁹⁷ АСАНУК, МП Б, 1759. бр. 5.

⁹⁸ Ћ. Затезало, *Први Србин аустријски генерал Михајло Микашиновић (1715–1774)*, Просвјета бр. 49, год. 9, Загреб 2002. Упор. Ћ. Рајковић, *Животи генерала Микашиновића*, Јавор, Нови Сад 1875. У оставини Радослава Грујића у Музеју СПЦ у Београду налази се већи број рукописних бележака о генералу Микашиновићу укључујући и његову детаљну биографију у: МСПЦ, ОРГ 1336/VII.



24. Јоаким Марковић, *Срби и Хрвати њимају привилегије за насељавање од цара Василија II Македонца*, средина XVIII века.

Вараџдинском генералату 1750, у време када је та област још увек припадала Сјеверинској епархији.⁹⁹ У соклу иконостаса цркве Светог четвородневног Лазара у Плавшинцима, привилеговани сликар сјеверинског епископа Симеона Филиповића, Јоаким Марковић, а по поруџбини Михајла Микашиновића, насликао је композиције *Срби и Хрвати њимају привилегије од византијског цара Василија Македонца* и *Срби добијају привилегије од цара Рудолфа Другог*. Већ у најранијим истраживањима артикулисано је уверење да Михајло Микашиновић није био само поручилац сликања двеју овако значајних слика, већ и њихов идејни творац, односно да су смернице Јоакиму Марковићу како да за потребе стварања ових ликовних етно-политичких манифеста реинтерпретира сцене из чувених крајишких привилегија *Statuta Valachorum*, потицале управо од угледног генерала.¹⁰⁰

Оваквим тумачењем плавшиначких композиција, Михајло Микашиновић постаје кључни иницијатор ликовног изражавања српске прото-наци-

⁹⁹ Р. Грујић, *Пакрачка епархија*, 54, 55, 111; Д. Медаковић, *Две историјске композиције сликара Јоакима Марковића из 1750*, Зборник МПУ 5 (1959), 113–121.

¹⁰⁰ D. Damjanović, *Vjerski i nacionalni identiteti u likovnoj umjetnosti na području Varaždinskog generalata u ranom novom vijeku*, у штампи.



25. Јоаким Марковић,
Срби и Хрвати њимају привилегије за насељавање
од цара Василија II Македонца, детаљ.

оналне идеје средином XVIII века.¹⁰¹ Народи су при том, како српски тако и хрватски, схваћени као посебни и независни ентитети, јер Марковићеве слике не приказују доделу привилегија територијама — Србији или Хрватској, већ управо етничким корпусима.¹⁰² На хору католичке цркве загорског

¹⁰¹ D. Damjanović, *нав. дело*. Упор. В. Симић, *За љубав отаџбине. Патриотизам и национализам у српској култури XVIII века у Хабзбуршкој монархији*, Нови Сад 2012, 445–447.

¹⁰² D. Damjanović, *Vjerski i nacionalni identiteti...*



26. Јоаким Марковић, *Цар Рудолф II даје њовласћице српским и хрватским крајишницима Вараждинској генералаша*, средина XVIII века.

места Доње Воће код Иванца, готово истовремено када и плавшиначке, настале су хералдичке представе грбова Штајерске и Хрватске, али као дезигнација територија двеју хабсбуршких области.¹⁰³ Грбови на сликама Јоакима Марковића из Плавшинаца преузети су из Жефаровићеве *Сйематшографије*, идејне и фактичке наследнице истоименог дела хрватског историка Павла Ритера Витезовића, који је својом сарадњом са карловачким митрополитима и планирањем издавања свог панегиричког утопијског списка *Serbia illustrata*, наговестио будући развој илиризма у наредном веку.¹⁰⁴ Идеја о равноправности и коегзистенцији под истом владарском круном и са истим правима, у Микашиновићевом случају још увек је била срачуната првенствено на потврђивање и наглашавање статуса српских крајишника, пошто Хрватска права, ни у верском ни у етничком погледу, у Вараждинском генералату легислативно нису била угрожена.¹⁰⁵ Конципирање двеју плавши-

¹⁰³ *Исјо*.

¹⁰⁴ В. Симић, *нав. дело*, 401–407, са референтном и старијом литературом.

¹⁰⁵ D. Damjanović, *нав. дело*, с напоменом да је законски регулисан положај у Хабсбуршкој монархији ипак имала Хрватска, а не Хрвати. Аутор учача да је током XVIII и XIX века било неколико покушаја да се привилегије додељене Србима вежу за одређену терито-



27. Јоаким Марковић, запис у олтарском простору
цркве Светог Томе у Дишнику, 1750.

начких историјских композиција, које се пре може сматрати заједничким подухватом Михајла Микашиновића, сликара и трговца књигама Јоакима Марковића и тадашњег северинског епископа Симеона Филиповића, протумачено је као врхунски израз снажне етничке и конфесионалне кохезије присутне међу Србима у северној Хрватској, односно наговештаја модерног поимања српске нације и њеног потоњег „препорода“.¹⁰⁶

Михајло Микашиновић је, у време када је Јоаким Марковић сликао историјске композиције у соклу плавшиначке цркве, био тутор овога храма, а остало је забележено да га је он опремио и неопходним богослужбеним књигама.¹⁰⁷ С обзиром на тврдње да је при том финансирао и целокупну обнову цркве, у новијим истраживањима изнесена је претпоставка да је од

рију (тзв. Мала Влашка у Славонији, захтеви Срба на Темишварском сабору 1790. и касније стварање Војводине од 1848).

¹⁰⁶ *Истио*, са опаском да су се композиције овако сложеног историјског, али и верско-идеолошког садржаја јавиле на подручју Вараждинског генералата управо због сталног и трајног прозелитског притиска и приморавања на унију којима су Срби и православна црква на том подручју били изложени у XVIII столећу.

¹⁰⁷ Д. Кашић, *Српска насеља у сјеверној Хрватској и Славонији*, 45–47.

Марковића том приликом поручио и сликање целог иконостаса, а не само двеју знаменитих историјских слика.¹⁰⁸ Такође је недавно формирана и претпоставка да је генерал Михајло Микашиновић имао пресудну улогу и при осликовању иконостаса цркве Светог Томе у селу Дишнику, недалеко од Кутине.¹⁰⁹ Иконе на олтарској прегради, која се и данас налази у дишничкој цркви, сликао је 1750. такође Јоаким Марковић. За разлику од Плавшинаца, на панелима у дишничком соклу насликао је само представе српског и хрватског грба. Њихова инкорпорација у представе хабсбуршког двоглавог орла интерпретирана је као ликовни израз идеје о трајној и непоколебљивој верности владару, идеје која је посебно била важна Србима у Вараждинском генералату. Карактер политичког ангажмана Михајла Микашиновића према својим сународницима и истоверницима у неколико је наврата показао његову оданост интересима бечког двора, као и жељу да се привилегијална права Срба у Монархији, заснована управо на верности бечкој круни и директном законодавном односу са њом, учврсте и сачувају.

Прегалаштво барона Микашиновића и присни односи које је гајио са православном јерархијом у Славонији и Хрватској посебно су дошли до изражаја приликом територијалног и административног спајања Пакрачко-славонске и Сјеверинске епархије у јединствену дијецезу 1771. Свечани дочек који је владика Атанасију Живковићу том приликом приређен у Вараждинском генералату била је Микашиновићева заслуга.¹¹⁰ Неколико година касније, 1775, генерал постаје и главни ктитор новог иконостаса у манастиру Лепавина, који слика Јован Четиревић Грабован. Микашиновићево „настојаније“ истакнуто је у запису на иконостасу, а његов лични грб био је извајан испод иконе Св. Јована Крститеља.¹¹¹ Добијање посла у Лепавини у овако кључном тренутку, непосредно након проширења Пакрачко-славонске епархије на територију Вараждинског генералата, омогућило је Грабовану контакт са најзначајнијим патронима у епархији — од две највеће монашке средине Доње и Горње Славоније, пошто је у Лепавину дошао из Ораховице где је сликао под надзором игумана истоименог манастира, преко епископа Атанасија Живковића, до барона од Шлагенфелда Михајла

¹⁰⁸ Б. Тодић, *О једном моћућем иконостасу Јоакима Марковића*, необјављен рукопис. У напомени се коментарише белешка Радослава Грујића који је у цркви у Плавшинцима за-текао икону Богородице Винчанске у раму који је био истоветан онима на Марковићевим сликама и такође ју је приписао Марковићу. Богородичина икона која се и данас чува у цркви у Плавшинцима готово је иста престоној икони у цркви у Глоговцу, где се налазе делови иконостаса које Б. Тодић у поменутом раду такође приписује Јоакиму Марковићу.

¹⁰⁹ D. Damjanović, *нав. дело*. О иконостасу детаљно Д. Медаковић, *Иконостас Јоакима Марковића у селу Дишнику*.

¹¹⁰ Р. Грујић, *Пакрачка епархија...*, 182–183.

¹¹¹ ССЗН, 3438; Упор. М. Јовановић, *Јован Четиревић Грабован*, 204–205, нап. 28; Д. Кашић, *Српски манастири...*, 120, 135. Опис грба први је дао В. Красић, *Манастир Лепавина*, ЛМС (1889), св. II, 17.

Микашиновића. Његова препорука, као и лепавински иконостас, сигурно су били пресудни за успешну сликарску каријеру коју је Грабован остварио у северној Хрватској током наредне деценије.

Микашиновићевим силаском са историјске сцене, након супротстављања царском кандидату за новог митрополита на сабору у Сремским Карловцима 1769. и скоре смрти 1774. нестаје,¹¹² по свему судећи, једини српски ктитор у Хрватској XVIII столећа који је свој патронатски ангажман схватао и испољавао као ангажовану верско-политичку акцију. Други истакнути појединци помагали су цркву и даривали је поштујући православно наслеђе којем су по рођењу припадали, али су своје ктиторске подухвате тумачили примарно у традиционалном есхатолошком контексту. То их, међутим, није спречавало да своје позиције у друштвеном устројству Монархије сагледавају крајње прагматично, приклањајући се свим променама које су им омогућавале социјални напредак.

¹¹² Ђ. Затезало, *нав. дело*, 16–17.



ПРОСТОРИ УМЕТНОСТИ

Уметничка продукција православне епархије у Хабсбуршкој монархији у XVIII веку своје је манифестације дуговала чиниоцима који су дефинисани у ширим оквирима средњоевропске барокне културе. Сценски схваћен верски ритуал, који је црквене ентеријере постепено претварао у динамичне и драматичне просторе закупљања чула и егзалтације емоција верника, одредио је нови карактер визуелним уметностима који се, подупрт реформским интенцијама црквених великодостојника, претвара у доминантно средство стварања како специфичних одлика црквене слике, тако и облика и реда целокупне декоративне концепције ентеријера храма. Унутрашњост православне цркве у XVIII столећу постаје мултифункционални простор у служби потреба верске заједнице — од места присуства заједничкој служби и морализаторско-дидактичној проповеди, испољавања различитих облика пијетета, до церемонијалног простора потврђивања свести о верској и етничкој припадности, елемената политичке воље и централне улоге црквене организације у свим тим аспектима.¹

Улога визуелних уметности у обликовању барокних простора везаних за живот епархије није се, међутим, испољавала само унутар зидова цркава. Оне су послужиле и као важан сегмент програмски спроведеног обраћања представљања епископа као личности у којој су се сједињавали прерогативи духовне и политичке власти. Централна позорница његове репрезентације био је епископски двор као церемонијално, административно и судско, те културно средиште епархије, али и стамбени објекат прилагођен јавном и приватном животу и функцијама.² Церемонијални су се оквири културе барокних епископских дворова Карловачке митрополије ослањали на визуелне уметности у конституисању и репрезентацији вишеслојног „политичког“ лика припадника високе црквене јерархије.³ Владичанска је резиденција у XVIII веку тако постала равноправан, ако не понекад и примарни

¹ О православном храму у Монархији као јединственом локусу *teatro sacro* и *teatro politico* в. J. Todorovic, *Entrances and Departures: The Origins and Functions of Ephemeral Spectacle in the Archbishopric of Karlovci*, London 2004. (рукопис докторске дисертације), 71 и даље.

² J. Тодоровић, *Ентеријери у сенци, Майирање моћи и државни спектакл у Карловачкој митрополији*, Нови Сад 2010, 21 и даље.

³ Иста, *Концепт приватног на позорници јавној — приватни животи на митрополијском двору у XVIII веку*, у: *Приватни животи у српским земљама у освиј модерној доба*, Београд 2005, 665–675.

архитектонски простор у епархији у којем су сегменти њене визуелне културе добијали прворазредни значај.

Дефинисани трајни простори уметничких манифестација, црква и епископски двор, данас су много боље познати и доступнији за савремена проучавања. Ефемерни сегменти визуелне барокне културе православља у Хабсбуршкој монархији још увек, због своје природе, измичу поузданијим закључцима, уколико нису документовани од стране савременика. Барокна је *јомѝа* у призорима верско-државног спектакла на тлу Карловачке митрополије била понекад наглашеније присутна него у већини аспеката уметничке декорације епископских резиденција, а поготово у уметности сакралног простора која је била условљена догматским и богословским одредницама. Неоптерећеност потоњим омогућила је слободнији развој визуелног богатства епископских инсталација и визитација и њихово непосредније ослањање на савремену средњоевропску праксу.

Епископски двор

Историја грађње

Основи комплекса будућег барокног двора Пакрачко-славонске епархије постављени су непосредно након доласка унијате Петронија Љубидбратића у Пакрац између 1696–1697.⁴ Под заштитом генерала Штаремберга, он се најпре настанио у близини војне командатуре у старој утврди Вранског приората, у „малој колиби“.⁵ Касније, с дозволом краљевског камералног директората, епископ Љубидбратић је изабрао место где ће стајати и потоња резиденција. Ту је подигао скромну дрвену кућу и на средини дворишта црквицу, такође дрвену, посвећену Светом Трифуну.⁶ Уз стамбену зграду истовремено је подигао и капелу и посветио је Благовештењу. Тиме је утврдио базични склоп дворског комплекса и епархијског средишта који се састојао од два дела — двора са придворном капелом и саборне цркве, који ће потоњи епископи само грађевински унапређивати. Благовештенска посвета придворне капеле трајно ће бити задржана, док ће катедрална црква касније, верује се не пре 1722, добити посвету Светој Тројици.⁷

О изгледу дрвене куће са капелом у којој су становали сви пакрачко-славонски епископи до Нићифора Стефановића (1721–1743) не може се ништа поуздано рећи. Њена је судбина била тесно повезана са нестабилним политичким и друштвеним приликама у Славонији првих деценија

⁴ Р. Грујић, *Пакрачка епархија...*, 139–140.

⁵ J. von Csaplovics, *Slavonien und zum Theil Croatien*, 153. Упор. Р. Грујић, *нав. дело и месѝо*.

⁶ J. von Csaplovics, *нав. дело и месѝо*. У време када Чапловић објављује своје дело пакрачки протопоп Терзић још увек се сећао остатака старе дрвене цркве Светог Трифуна.

⁷ Р. Грујић, *истѝо*.



28. Епископски двор у Пакрацу (снимљено пре 1991.)

столећа, које нису погодиле напреднијој организацији црквеног живота, сем оне основне која се сводила на преживљавање и сталну борбу за одбрану привилегијалних права. Епископско станиште у Пакрацу суочавало се од самог оснивања са сиромаштвом и потребом да се обезбеде основни извори за његово издржавање.⁸ Тешки услови живота у Славонији и стал-

⁸ Први православни епископ у Пакрацу, Софроније Подгоричанин, који у средиште епархије стиже 1705, суочава се са проблемом немогућности уживања епископских имања које је стекао Петроније Љубидратић, због чињенице да су она припадала Дворској комори. Активирајући право кадуцитета и уз сведочанство барона Александра Јована Каленка, Подгоричанин је већ исте године издејствовао да му се непокретна имовина његовог претходника (ливаде, воћњак, врт и виногради) дају на доживотно уживање за потребе епископске резиденције. Царска конфирмација епископских имања стиже 1708. заједно са признавањем Подгоричанина за епископа, чиме је званично правно регулисана економска основа за функционисање епархијског двора и његових надлежности. Убрзо је недостојност дрвене зграде резиденције за пристојан живот епископа постала једна од основних препрека за стабилизацију епархијске управе у Славонији. 1720. администратор Пакрачко-славонске епархије коштајничко-зрнопољски владика Никанор Димитријевић писао је митрополиту о жалосном стању у којем је затекао епископско предивалиште, иако је у кући становао Теодосије, ђакон тада покојног пакрачко-славонског епископа Атанасија Радошевића: „Плотови од двора на три стране разваљени, каце блату на пољу истурене, а по кући похарано као да је од три године пуста била!“ Р. Грујић, *Писма српских црквених и народних ђедстџавника у ђрвој ђоловини XVIII века*, Архив САНУ, рук. бр. 13173, лист 158. Тек ће епископ Софроније Јовановић успети да прошири недовољна епископска имања, боље их уреди и правно осигура. Он је откупио поједине куће и имања у суседству двора, подигао је два млина и једну зграду у бањи Липик, наменивши је само епископима и свештенству. 1749. добио је нову донационалну потврду за епископска имања након решавања спорних питања са суседним спахијским добрима, првенствено онима барона Тренка. Додатни извор прихода двора у последњој четвртини века постаје државна дотација од 950 форинти годишње коју је епископима доделила Марија Терезија 1772. Р. Грујић, *Пакрачка епархија..*, 146–147, 157, 168, 179. Упор. J. von Csaplovics, *Slavonien und zum Theil Croatien*, 156.



29. Планови за преградњу двора
из времена епископа Никанора Грујића, 1878.

не буне селаштва, до релативне стабилизације доношењем првог славонског урбара 1737, онемогућавали су и прве славонске владике да ставе под контролу епархијски живот и у томе се ослоне на вернике који су били у непрекидном комешању и пресељавању.⁹ Тако је и епископ Нићифор Стефановић, за чије ће се управе осетити први суштински напредак у епархији, одмах по доласку у Пакрац 1721. сведочио о великим тешкоћама које је затекао и сталном расипању и бежању становништва. Још 1724. питао се са забринутости шта ће бити с њим и са његовом епархијом уколико сасвим остане без пастве.¹⁰

⁹ С. Гавриловић, *Срби у Угарској и Славонији од Пожаревачкој мира до аустро-југословенској 1737–1739*, у: *Историја српског народа*, IV I том, Београд 1994, 171–175.

¹⁰ Р. Грујић, *нав. дело*, 158–159. Упор. Исти, *Писма српских црквених и народних представника у првој половини XVIII века*, 181. Најбоље сведочанство о стању епископског пребивалишта у Пакрацу по свом доласку даје епископ Стефановић у свом тестаменту: „... ми здѣ въ резиденцію, еп(ис)копо Пакрачкую оставшая мнѣ о(т)ъ предѣсessorовъ нашихъ, обрето-хомъ тако разрушенную и пограбленную, пачеже словомъ единимъ рещи, пустую, аки бы никогда в ней ни единъ еп(ис)копъ биъ...“. Р. Грујић, *Грађа за културну историју Славоније*, Старине ЈАЗУ, 94, Загреб 1913, 73.

Ипак, епископ Стефановић успева, уз помоћ епархијана, да од 1732. отпочне градњу нове зидане зграде двора.¹¹ У наредним годинама подигнут је цео фронтални тракт дворске зграде који је уређен „елико внѣшними, толико и внутреними потребами“ и у њему је устројена дворска Благовештенска капела.¹² Бригу о довршењу двора преузима његов дугогодишњи сарадник и наследник Софроније Јовановић, који дограђује северно крило комплекса.¹³ Вероватно је већ у та два наврата успостављена основна структура дворске зграде која је позната из каснијих извора. Она је подразумевала спратну подужну главну грађевину постављену у правцу југ-север са приземљем и великим колним улазом у средини. У приземној зони су вероватно, као и касније, биле економске просторије и собе за служинчад, док су епископове просторије и административна одељења била смештена на спрату. Капела је вероватно устројена на спрату зграде, о чему сведоче извори из XIX stoleћа, на првом месту цртежи основа двора пре и после реконструкције коју је 1864–67. извршио епископ Никанор Грујић.¹⁴ На њима је јасно уцртан положај дворске капеле пре Грујићевих грађевинских захвата као треће просторије од јужног краја главног тракта резиденције.¹⁵ Уколико би се међу грађевинама резиденцијалне намене које су подизали српски црквени великодостојници у деценијама XVIII stoleћа пре градње пакрачког двора потражиле непосредније паралеле за смештање придворне капеле у сам корпус дворског објекта, као важан пример намеће се капела посвећена Светом владики Максиму Бранковићу коју је владика Никанор Мелентијевић 1722–2. устројио на спрату источног крила конака манастира Крушедол, а крај које су се налазиле и његове приватне просторије.¹⁶ По-

¹¹ Р. Грујић, *Пакрачка епархија...*, 161–162. Градња двора се одвијала уз бројне перипетије, па тако епископ Нићифор 1724. није могао отпутовати у манастир Хоново јер су му с једне стране претили хајдуци из шуме, а с друге генерал Петраш из Осијека, који је чак поставио и стражу око двора. Р. Грујић, *Писма српских црквених и народних представника у првој половини XVIII века*, 241.

¹² Р. Грујић, *истио*. Упор. Д. Кашић, *Српска насеља...*, 310–311. Када је Јосиф Путник, као новопостављени администратор епархије, стигао у Пакрац 1807, након смрти епископа Кирила Живковића, сређујући административне послове и обнављајући двор, извештавао је у Карловце о његовом стању и историји градње. Забележио је да је епископ Стефановић 1732. од добрих материјала саградио целу „част полудневну“ двора, док је Софроније Јовановић подигао северни тракт. АСАНУК, МП А, 1807. др. 126. Исто је забележио и Чапловић коју годину касније. Упор. J. von Csaplovics, *нав. дело*, 154.

¹³ Међу документима који прате инвентар двора након смрти епископа Кирила Живковића 1807. налази се и трошковник епископа Софронија Јовановића у којем стоји да је он до 1753. за обнову и доградњу пакрачке резиденције одвојио 4800 форинти. АСАНУК, МП А, 1807. др. 126.

¹⁴ МСПЦ, АПЕ, *Архивска грађа XIX века, 1864–1865*.

¹⁵ У време Никанора Грујића саграђена је потпуно нова капела као самостални објект прислоњен уз јужни бок главног крила резиденције, у висини која захвата оба спрата двора. Оваква је диспозиција капеле очувана све до данас.

¹⁶ М. Тимотијевић, *Манасић Крушедол*, том I, 175.

сматрање оваквог склопа као одраза приватне побожности намеће паралеле са капелама у градским епископским дворовима који су били примарно намењени становању и управно-административним функцијама епископа и њихових службеника. У XVIII веку радило се, међутим, о суштински градским структурама, за разлику од објеката у којима су боравиле владике у манастирима. На смештање пакрачке Благовештенске капеле на спрат двора вероватно су утицали и оскуднији материјални ресурси којима је располагао владика Нићифор Стефановић.¹⁷

Уколико се претпостави да је унутрашњи распоред фронталног дела зграде двора био у целости замишљен у тренутку када је његова градња отпочела 1732, лако се долази до закључка да је управо пакрачка епископска резиденција међу најстаријим структурама ове врсте на подручју Карловачке митрополије, одмах након митрополијског двора у Београду, чија је изградња отпочета 1725.¹⁸ Карловачки двор, који га је заменио у улози центра Митрополије, грађен је почев од 1733. годину дана након почетка радова на пакрачкој резиденцији, којој из тог разлога није могао бити узор. Епископ Стефановић се у грађевинском и функционалном конципирању дворске зграде готово сигурно ослонио на искуство неког од страних мајстора, вероватно Немаца, који су у Славонији важили за добре „мауер-мајсторе“.¹⁹ Није искључено да је епископ Стефановић познавао структуру београдског двора и његов функционални распоред, те да је од својих градитеља захтевао слична решења.²⁰

Прве следеће поуздане вести о репарационим захватима на двору у Пакрацу потичу тек из 1770. када је нови епископ Атанасије Живковић

¹⁷ Према сачуваном опису, спратну капелу имао је и стари барокни двор епископа бачких у Новом Саду, изграђен у време владике Висариона Павловића (1731–1756). Б. Кулић, *Дворци и лейтњиковци Војводине*, Нови Сад 2012, 83.

¹⁸ Д. Медаковић, *Српски митрополијски дворови у XVIII веку*, у: *Барок код Срба*, Загреб 1988, 197.

¹⁹ Градња карловачког двора је годину дана касније поверена цимер мајстору Матијасу Еблингеру. В. Матић, *Кайела святої Трифуна у Сремским Карловцима*, ЗЛУМС 16, Нови Сад 1980, 124. Катедрау цркву у Пакрацу такође је градио Немац, „маор мајстор“ Алтингер. МСПЦ, ОРГ 230.

²⁰ Београдски је двор свакако добио изглед барокне грађевине захваљујући времену у којем је настао — у периоду аустријске владавине Београдом 1718–1739, када су за урбанизацију турске вароши били задужени аустријски архитекти. Уколико се градња митрополијског двора у Београду условно схвати као тачка преузимања барокне форме грађевина овог типа код Срба, пакрачка се резиденција још више чини као још један рани пример тог феномена. У Пакрацу је у прве три деценије века вероватно било мало великих зграда, али су репрезентативни стамбени и управни објекти које су подизали пакрачки властелини постали део структуре града у другој половини XVIII века. Епископски двор се Ј. фон Чапловићу у првој деценији XIX stoleћа још увек чинио као „највиђенија стамбена кућа“. Д. Медаковић, *нав. дело*, 197–198. Упор. П. Васић, *Српски Београд у доба Барока*, у: *Доба барока, сликарство и чланци*, Београд 1971, 174–175; Упор. V. Herman Kaurić, *Krhotine povijesti Pakraca*, 105, 162; J. von Csaplovics, *нав. дело*, 39.

(1770–1781) предуzeо неопходне санације зграде.²¹ Према сведочанству које је потписао извесни Фаркаш из Пожешког комитата, том приликом нису предузимани већи грађевински захвати јер је солидно зидана дворска зграда још увек била у добром стању. Највише је био пропао кров који је том приликом замењен, али су трошкови премашили очекиване и досегли суму од 1222 форинте. Владика Атанасије Живковић је неколико година био заузет адаптацијама двора. У писму које је послао 1775. митрополиту Вићентију Јовановићу Видаку жалио се на своје „бедно“ стање и трошкове око подизања нове штале и штагла при двору и „обнове двора и резиденције“, где је нагласио управо висину трошкова за стављање новог крова на дворске зграде.²² Документ из 1770. такође помиње напоре око подизања нових економских зграда у дворском комплексу, тако да се може закључити да је у време епископа Живковића највећи део средстава био утрошен управо за ту сврху, као и за замену дотрајалог крова, који је у времену подизања двора био вероватно од шиндре.²³ Пакрачку резиденцију је, након интервенција епископа Живковића, видео и кратко описао Вилхелм фон Таубе. Његовом се средњоевропском урбаном укусу није допала дворска зграда за коју је напоменуо да се не одликује никаквом удобношћу и да је „споља натрпана са толико много шарених украса да личи скоро на шаховску таблу и необична је на око.“²⁴ Чини се да је седамдесетих година века дворски комплекс у Пакрацу још увек носио сва главна обележја, нарочито спољашња, која је добио приликом изградње у време епископа Нићифора Стефановића и Софронија Јовановића. На фронталној фасади се вероватно нарочито истицао сликани грб Пакрачко-славонске епархије, чијим се аутором сматра Василије Романовић.²⁵

Нешто више о стању резиденције крајем столећа сазнајемо из документације која је настала након смрти епископа Кирила Живковића (1786–1807) и приспећа Јосифа Путника у Пакрац, најпре као администратора, а потом и као епископа пакрачко-славонског.²⁶ Путник је био задужен за сређивање заоставштине покојног епископа Живковића и разна фискална поравнања, као и генерални инвентар двора и ствари у њему. Из писама које је слао у Карловце током 1807. и 1808. сазнајемо да епископ Кирило Живковић није довољно улагао у резиденцију и да је она „сама по себи“ стара и ако би се,

²¹ МСПЦ, АПЕ кyш. 1, док. VI/66.

²² МСПЦ, ОРГ, 224 д.

²³ У опису дворске зграде у Инвентару из 1807, састављеном по налогу Јосифа Путника, стоји да је кров резиденције добар и израђен од храстове шиндре, тако да је реално претпоставити да је шиндра била кровни покривач и од времена подизања зграде. АСАНУК, МП А, 1807. др. 126.

²⁴ Ф. В. фон Таубе, *Историјски и географски опис краљевине Славоније и војводства Срема.*, 174. Таубеу се једино свидела „згодна и лепа“ дворска капела.

²⁵ Р. Грујић, *Пакрачка епархија*, 181–182.

²⁶ АСАНУК, МП А, 1807. др. 126.

према Путниковој формулацији, на једном месту и окрпила, три друге стране би се при том срушиле и оронуте. Ипак, у једном од писама резиденцију назива „новопокривеном и добром“ и осврће се првенствено на руинирано стање унутрашњости — на првом месту патоса у собама на спрату, за чију је обнову желео да ангажује столаре из Нове Градишке и одвоји новац за тај посао из оставштине покојног епископа Живковића. Намештај у резиденцији описао је као стародреван и трошан, а критиковао је и Живковићево подизање лошег зида око резиденције „каменом и блатом.“

Из свега наведеног може се закључити да је двор у Пакрацу дочекао крај XVIII столећа готово сасвим непромењених грађевинских габарита у односу на свој првобитни изглед. Ни епископ Јосиф Путник (1808–1828) није се упуштао у захвате који би тај склоп знатније изменили, иако се трудио да оронутли двор реновира, бар донекле у складу са потребама развијеног друштвеног живота који је неговао.²⁷ У пролеће 1812. године Пакрац је захватио разорни пожар у којем су знатно оштећени велики делови вароши, заједно са епископским двором и „новопокривеном“ катедралном црквом.²⁸ Вероватно је након тога дворска зграда санирана, али судећи по изворима, све до седме деценије XIX века није било обимнијих реконструктивних радова. Резиденција је била веома запуштена и оронула када је у Пакрац 1864. стигао Никанор Грујић. Обнова које се прихватио довршена је 1867. и тек тада је спроведена његова званична инсталација.²⁹ Резултат ове обнове видљив је на сачуваним плановима резиденције из 1878. и 1881.³⁰ С обзиром на просторну диспозицију комплекса коју ови документи презентују, али и неке специфичне грађевинске одлике, може се са извесном сигурношћу претпоставити да је двор до времена Никанора Грујића у већој мери задржао своје првобитне габарите, али и унутрашњу структуру.

Просторије у приземљу фронталног тракта двора биле су засвођене — већина их је имала крстасте сводове, док су подруми поред капеле и велики подрум у североисточном углу били полуобличасто засвођени. Све су просторије биле постављене дуж уличне осе југ-север и на тој су се страни налазили и сви прозори. Према дворишту је приземни тракт зграде био дефинисан лучно отвореним, крстасто засведеним ходником из којег се улазило у све појединачне просторије. Лонгитудинална оса зграде била је прекинута на средини широким колним улазом. Северно крило које је дозидео епископ Софроније Јовановић је, у приземној етажи, имало велико двоструко степениште којим се пело на спрат, ходник према дворишту и још две просторије.

²⁷ J. von Csaplovics, *нав. дело*, 46.

²⁸ Р. Грујић, *нав. дело*, 199.

²⁹ Исто, 212–213. Упор. МСПЦ, АПЕ, *Архивска грађа XIX века, 1864–1865*.

³⁰ МСПЦ, АПЕ, *Архивска грађа XIX века, 1864–1865*. Упор. АСАНУК, посебно издвојен урамљен план двора у Пакрацу из 1881, објављен у: Ч. Денић, *Српске библиотеке у Хабсбуршкој монархији током XVIII века*, Београд 2010, 152–154.

Већина одаја на првом спрату оба тракта двора, осим ходника на дворишној страни који су их повезивали, није имала сводове већ, како се чини, равне таванице.³¹ Унутрашњи распоред спрата кореспондирао је са оним у приземљу, јер су све просторије гледале на улицу и трг према катедрали, док уздужни ходници нису били отворени према дворишту, већ су имали прозоре и крстасте сводове.

Провинцијски сјај — животи на двору

Усклађеност архитектонског концепта дворског комплекса у Пакрацу са савременим тежњама великодостојника Карловачке митрополије да модернизују и „барокизују“ сопствену репрезентацију још јасније се манифестовала у организацији унутрашњег живота у двору, подређеном његовој вишеструкој улози у верском и политичком животу епархије. Као што је чињеница да је изграђен у провинцијској, али ипак полуурбаној средини, пресудно одредила његово грађевинско обликовање као репрезентативне градске палате, тако је и статус епископа као духовног и политичког вође, али и угледног и радо посећиваног члана властелинских и грађанских кругова, утицао на одвијање свакодневног живота на двору који је, у највећој мери, био подређен потребама епископове јавне презентације.³²

³¹ Обичај да се просторије у приземним деловима урбаних палата за становање зидају на свод, док су се на спрату налазиле собе са таваницама, уобичајен је у XVIII веку и био је присутан већ на митрополијском двору у Београду. Овај принцип био је коришћен и при изградњи конака у манастирима Карловачке митрополије у XVIII веку, при чему су на спрату монашке келије имале равне таванице на западњачки начин, док су се ходници — дократи и просторије у приземљу засвођавали. Д. Медаковић, *нав. дело*, 198. Упор. Љ. Стошић, *Српска уметност 1690–1740*, Београд 2005, 68.

³² Епископ Петроније Љубибратић је за седиште свог владичанства у Славонији одабрао Пакрац вероватно и због заштите коју му је пружала војна посада у граду. Та заштита је, у нестабилној деценији након окончања бечког рата, била веома важна с обзиром да се његово постављење као унијатског владике непосредно косило са српским привилегијама. У истраживању проблема континуитета између Пожешке митрополије турског времена и Пакрачко-славонске епархије, једну од највећих недоумица представља место седишта пожешког митрополита. Иако су савремена проучавања са мањом или већом сигурношћу означила манастир Ораховица као седиште Пожешке митрополије током целог периода турске владавине, ипак не би требало сасвим занемарити Чапловићеву тврдњу из 1812. да је седиште пожешког епископа било у граду Пожеги. Према унутрашњој структури и уређењу главног дела „краљевског слободног града Пожеге“ он чак процењује да се седиште митрополита налазило у комплексу некадашњег фрањевачког самостана са црквом. Такође тврди и да су се и сви епископи до Нићифора Стефановића, који подиже зидани двор у Пакрацу, називали пожешким. Уколико је ово тачно, Пожешка митрополија била би једна од ретких дијецеза Пећке патријаршије која је своје седиште имала у градској средини, далеко од манастира. У средњем веку ситуација је била обрнута, јер су управо манастири били седишта епископија. На бакрорезу Георгија Стојановића из 1745. на којем је приказана Пећка патријаршија, постоје објекти који су именовани као палата патријаршијска и игуменарија, што би значило да је резиденцијални део намењен патријарху у оквиру манастира био посебан објекат. У доба деспота Стефана Лазаревића у Београду је постојала митрополитска

Прве деценије века биле су изразито неповољно време за изградњу стабилног епархијског система управе и унутрашњег живота епископског седишта. У дрвеној кући Петронија Љубидратића за то није било ни основних услова. У време када Нићифор Стефановић и Софроније Јовановић граде зидани дворски комплекс, основни регулаторни акти којима су карловачки митрополити одредили кодове административних и резиденцијалних аспеката дворског живота били су увелико актуелни.³³ Како су они примењивани и у којој мери су послужили као норма за организацију живота на пакрачком двору тешко је закључити, првенствено због недостатка извора. У документима из канцеларије епископа Софронија Јовановића налазила се и група списка које је сам епископ означио називом *Јураменџи иридворних служитеља наших епископских*.³⁴ Потреба за постојањем посебног архивског одељка за овакве списе указује на могућност да је дворска свита „служитеља“ владике Јовановића била већ тада разноврсна и бројна и да је њена задужења требало прецизно нормирати. У нацрту његовог тестаментa 1758. помињу се именом и функцијом неки од његових служитеља.³⁵ По хиљаду форинти и вредности у стварима и у натури оставио је двојици најближих сарадника — егзарсима Герасиму и Генадију, који су га верно послуживали велики број година „... еште од детинства...“ Ефемеријус, који је вероватно био капелан, епископов саветник и човек задужен за дворски протокол, звао се Спиридон и њему је владика завештао „... за послужење окром плаће уречене“ — сто форинти. По 25 форинти добили су кочијаш, форајтер и кувар. Све ове категорије послуге постојале су и на првом барокном двору у Карловачкој митрополији — у Београду, већ у време митрополита Мојсеја Петровића.³⁶

резиденција недалеко од цркве Успења Богородице, а тај је комплекс спадао у малобројне српске манастире који су подигнути у градовима. Околности под којима се Нићифор Стефановић одлучује да зидани двор подигне у Пакрацу за сада су још увек готово непознате, али се поуздано може рећи да су приликом његове изградње сасвим напуштена правила по којима се одвијао живот у манастирским епископским обитавалиштима у корист урбаних средњоевропских концепата. С. Милеуснић, *Пожешка митрополија*, 105–125; А. Кучековић, *Манастир Ораховица* 18–20; Ј. von Csaplovics, *нав. дело*, 152, 154. Упор. С. Поповић, *Крст у крст, архитектура манастира у средњовековној Србији*, Београд 1994, 122, 323; Д. Давидов, *Српска графика XVIII века*, Нови Сад 1978, 345–346, сл. 198.

³³ Први документ овог типа издат је у време митрополита Мојсеја Петровића и био је основ за уређење унутрашњег живота на двору у Београду. Д. Руварац, *Дужности и права дворјана и дворских служитеља у време митрополисања Мојсеја Петровића*, СС XVIII, бр. 27–32, С. Карловци 1907. Упор. Д. Медаковић, *Српски митрополијски дворови у XVIII веку*, 199–301.

³⁴ Р. Грујић, *Пакрачка епархија*, 167.

³⁵ АСАНУК, МП А, 1958. док. бр. 9.

³⁶ Д. Медаковић, *нав. дело*, 199–200. Упор. М. Тимотијевић, *Богородица Бездинска и верско пољитички пројам патријарха Арсенија IV Јовановића*, *BALCANICA XXXII/XXXIII* (2001/2002), 327–333.

Тестамент Софронија Јовановића посредно сведочи и о пажњи коју је поклањао сопственом јавном изгледу. Све одежде и инсигније које завештава описује као изузетно обрађене — позлаћени крст са дијамантима, још неколико позлаћених напрсних крстова, омофор који је узео из архиепископије када је постављен за епископа и темељно га обновио и украсио, велики архијерејски свечани орнат који оставља свом „сукцесору“, један мањи „окрут“ у којем је служио, свилене хаљине и појасеве, огртаче подстављене крзном и опточене крзном од куне... У епископовој оставштини нашли су се и јахаћи коњи са пуном опремом од којих је коњу шарцу припадало епископско седло, шест обичних коња са амовима и још четири који су вукли „каруце... у Осијеку.“ Број сребрних комада есцајга и порцеланских тањира поменутих у тестаменту наводи на закључак да епископу Јовановићу нису били страни свечани ручкови и банкети по узору на оне у митрополијским дворovima у Београду и Карловцима.³⁷ Осећај за луксуз био је присутан и у приватном животу епископа, па је он тако својим егзарсима оставио и свилени веш, немачке кошуље, неколико пари нових ципела и панталона, везене чаршафе и јастуке...³⁸

Епископ Јовановић био је и први савесни администратор своје епархије. У двору је посебну пажњу поклатио канцеларији и архиви, а потоњу је сам прилежно средио. Акта је сортирао у 115 врсних група од којих је неке означавао латинским називима.³⁹ Посебну групу сачињавала су конзисторијална акта са подгрупама докумената који су пратили судске расправе и пресуде, разне заклетве, атестације и реверсе, *Documenta sacerdotalia*, *Instantiae variae* итд.⁴⁰ Духовни епархијски суд или конзисторија, чије је постојање представљало једно од привилегијалних права српске цркве у Монархији, у Пакрачко-славонској епархији устројен је вероватно први пут, као дефинисана дворска функција, у време епископа Нићифора Стефановића.⁴¹ Софроније Јовановић, као његов наследник, подиже квалитет функционисања конзисторије и двор претвара у прави административни центар епархије. Ту су се решавали разни спорови и сабирали сви статистички прегледи парохија, које су од времена Софронија Јовановића биле дужне да воде обавезне књиге протокола венчаних, умрлих, крштених и исповеданих.⁴² Архивски подаци о двору из овог доба не пружају преци-

³⁷ Упор. Ј. Тодоровић, *Концeпциjа приватног на позорници јавног...*, 670–675.

³⁸ АСАНУК, МП А, 1958. док. бр. 9.

³⁹ Структура корпуса канцеларијских докумената који је након његове смрти 1758. донешен у Сремске Карловце сведочи о прилежности администрирања на двору и владицином управном таленту. У посебне групе били су одвојени документи који су припадали кореспонденцији његовог претходника Нићифора Стефановића, у другој конфирмациона, национална и инсталациона акта, у трећој конзисторијални акти итд. Р. Грујић, *Пакрачка епархија...*, 166–167.

⁴⁰ *Истио*.

⁴¹ *Истио*, 166.

⁴² *Истио*.

зну слику о распореду и намени унутрашњих просторија, али је једноставно претпоставити да је већ тада постојала сала на првом спрату у којој су се одржавале конзисторијалне седнице. Можда је у истој просторији био смештен и првобитни скромни фонд епископске библиотеке о којој поузданији подаци потичу тек из каснијег периода.

Барокизација унутрашњег живота на двору у Пакрацу до друге половине XVIII столећа била је вероватно спроведена у потпуности и одговарала је протоколарним и резиденцијалним потребама епископа, по угледу на католичке прелате. Тек ће, међутим, документи и сведочанства из последње четвртине века јасније осветлити живост и разноврсност дворске атмосфере и посведочити о великом броју особља које је опслуживало захтеве епископа, администрације и аспеката јавног живота. У сведочанству службеника Пожешког комитата о репарацијама двора 1770. у време епископа Атанасија Живковића описује се део комплекса над којим је постављен нови кров. У њему се налазио дом са 4 собе од којих је једну претходни владика Арсеније Радивојевић претворио у шталу за краве.⁴³ Судећи по тону документа, такав је поступак изазвао негодовање, као и неке друге акције епископа у двору.⁴⁴ У наредној деценији, правне реформе које су донели Регуламент и Деклараторија утицале су на бирократску и управну структуру дворских функција — епископи остају без својих егзарха, чије дужности убирања епископских прихода и контроле парохиског свештенства прелазе у надлежност протопрезвитера. Владика Атанасије Живковић (1770–1781) реформисао је епархијску конзисторију уводећи две категорије овог судског органа — екстраординарну и ординарну конзисторију. Чиновнички и саветнички корпус се повећао — именовани су конзисторијални саветници који су бирани из редова цркве и мирјана, суд је имао нотара, фишкала и тумача.⁴⁵ Све делатности конзисторије биле су везане за двор и целокупна обимна архива коју је она продуковала чувала се у двору. Међутим, без обзира на унапређење дворских административних и правних функција, епископу Атанасију Живковићу није одговарао провинцијални дух Пакраца, поготово када је био у прилици да читаву свиту на челу са загребачким бискупом, у официјелној посети, угости на вечери.⁴⁶ Свој жи-

⁴³ МСПЦ, АПЕ, кун. 1.

⁴⁴ Арсеније Радивојевић био је веома непопуларан епископ и пред крај свог боравка у Пакрацу готово омражен. Комисија која је била послата 1770. да ликвидира све његове дуге забележила је изјаве сведока који су га оптуживали за бројне неправде и новчана „истјазанија“. Р. Грујић, *нав. дело*, 174.

⁴⁵ Р. Грујић, *ист.*, 180.

⁴⁶ Свест коју су пакрачки епископи гајили о сопственом статусу и рангу добро ислуструје писмо Атанасија Живковића митрополиту у Карловце у којем га извештава о вечери са загребачким бискупом. Владика догађај описује као радостан сусрет двојице равноправних прелата, при чему је загребачки бискуп „...љубезан и благ, и сед, годов као ја...“ у готово интимној атмосфери наздрављао за митрополитово здравље. Р. Грујић, *нав. дело*, 184.

вот у Пакрацу „као у егзилу“ сматрао је непристалим епископској части и удобности које уживају његова браћа архијереји који станују у „лепим варошима и местима.“⁴⁷ Један од најсвечанијих скупова на двору тог времена вероватно је био званични испраћај епископа Живковића који је 1781. одлазио на трон Бачке епархије. Његов наследник Јосиф Јовановић Шакабента (1781–1783) позвао је све протопрезвитере да са неколицином својих свештеника дођу у двор, поздраве се са одлазећим епископом и од њега приме благослов.⁴⁸ Иако је само три године провео као пакрачко-славонски владика, Шакабента је пленио својим достојанством и углађеношћу. О томе су сведочанство оставила двојица професора из Будима, Лудвиг Митерпахер и Матијас Пилер, који су 1782. као истраживачи пропутовали Пожешком жупанијом.⁴⁹ Посету епископу „грчког обреда несједињених“ сматрали су својом службеном дужношћу, али су „пресвијетлом господину Јосипу Јовановићу од Шакабента, мужу племенита рода и врло углађена понашања“ били веома захвални на гостопримству и богатом ручку којим их је угостио у пакрачкој владичанској резиденцији.

О животу на двору у последње две деценије XVIII века највише података пружају документи настали приликом инвентарисања комплекса након смрти епископа Кирила Живковића. Сам епископ је за живота, 1804, дао саставити свој тестамент у којем се потрудио да сви његови служитељи „от мала и до велика“ који се у његовој свити затекну у часу његове смрти, добију по 20 форинти за сваку годину верне службе.⁵⁰ У тестаменту се од дворске послуге посебно помињу хофмајстер Стефан и његова жена Ана, секретар и „локај“.⁵¹ У регулисању односа са слугама епископу Живковићу стајала је на располагању и јасна државна регулатива — Вировитичка жупанија је 1781. издала прецизну класификацију слуга и служинчади, одредила њихова права и обавезе према господарима и номиналне износе њихових плата.⁵² Према том документу, чије су одредбе биле сличне онима важећим у Срему и Бачкој, православни епископи су спадали у прву класу господара који су својим слугама морали давати највеће плате, на првом месту куварима, личним пратиоцима, баштованима и кочијашима.⁵³ Епископ-

⁴⁷ *Исѣо*.

⁴⁸ *Исѣо*, 185.

⁴⁹ М. Piller, L. Mitterpacher, *Putovanje po Požeškoj županiji i Slavoniji 1782. godine*, Осиек 1995, 121–123.

⁵⁰ Ј. Недељковић, „Инвентаријум“ (1804) и тестаментни пакрачког епископа Кирила Живковића 415–425. Упор. АСАНУК, МП Б 1807/10 II.

⁵¹ Ј. Недељковић, *нав дело*, 417.

⁵² С. Гавриловић, *О регулисању положаја слуга и служинчади у Срему, Славонији и Бачкој (1770–1805)*, у: *Студије из привредне и друштвене историје Војводине и Славоније: од краја XVII до средине XIX века*, 218–219.

⁵³ *Исѣо*.

ски секретар Георгије Суботић био је најближи сарадник владике Кирила Живковића којег је он водио на пут у Беч 1793. и слао као свог интимног повереника са писмима митрополиту у Карловце.⁵⁴ Секретар Суботић био је и „куратор“ владине имовине у време када је у Пакрац стигао будући епископ Мојсеј Путник.

Званични пописи на немачком језику који су, под Путниковом контролом, састављени 1807. и 1808. дају детаљан увид у инвентар двора, али и распоред просторија у зградама и њиховој намени.⁵⁵ Иако су дворски инвентари сачувани и из последње три деценије XVIII века, они представљају збирне пописе покретних ствари у двору, без прецизнијег одређивања њиховог смештаја по посебним просторијама у згради. Из њих се сазнаје да је резиденција на горњем „штуку“ имала 9 соба и један „чардак“, а на доњем два „чардака“, 2 собе, 2 подрума, шпајз, комору, кухињску комору и кухињу.⁵⁶ Према пописима двора из Путниковог времена, на горњем спрату главног тракта двора налазиле су се гардероба, епископова спаваћа соба, канабе соба, *Speise Saal* (трпезарија), соба поред трпезарије, конзисторијална сала, епископска капела и још две собе у „задњем углу“, од којих се једна звала *domestiguen* соба.⁵⁷ Инвентар не помиње посебно простор у којем се налазила епископска библиотека, мада се поуздано зна да је епископ Кирило Живковић био библиофил и утемељивач дворске књижнице.⁵⁸ Књиге су свакако биле део дворског ентеријера од његовог оснивања, али се за њихово чување није одређивала посебна просторија, како се чини, током целог XVIII века. Епископ Софроније Јовановић је „од књига дворних наших архиерејских...“ већину богослужбених завештао дворској капели, а остатак је расподелио најближим служитељима, манастирима Хопову и Светој Ани.⁵⁹ Чини се ипак, да су то биле његове личне књиге које он није нужно све остављао у двору и наследницима на пакрачком трону. Слично је било и са књигама епископа Кирила Живковића. Исцрпна документација о поступању са његовом оставином након смрти 1807. не наводи посебну просторију

⁵⁴ Ј. Недељковић, *О неким њисмима Кирила Живковића, њакрачкој епископији*, Археографски прилози 19 (1997), 233–245. Упор. О. Микић, *Поретак Срба XVIII века*, Нови Сад 2003, 93, 194, кат. бр. 184.

⁵⁵ АСАНУК, МП А 1807. бр. 126.

⁵⁶ МСПЦ, АПЕ, *Инвентари парохијских и филијалних цркава по азбучном реду места*, кут. 7, фол. 123. Ови подаци из инвентара двора за 1770. слажу се са каснијим пописима из времена епископа Јосифа Путника, али и плановима функционалног распореда просторија у двору пре реконструкције коју је спровео Никанор Грујић 1864–67.

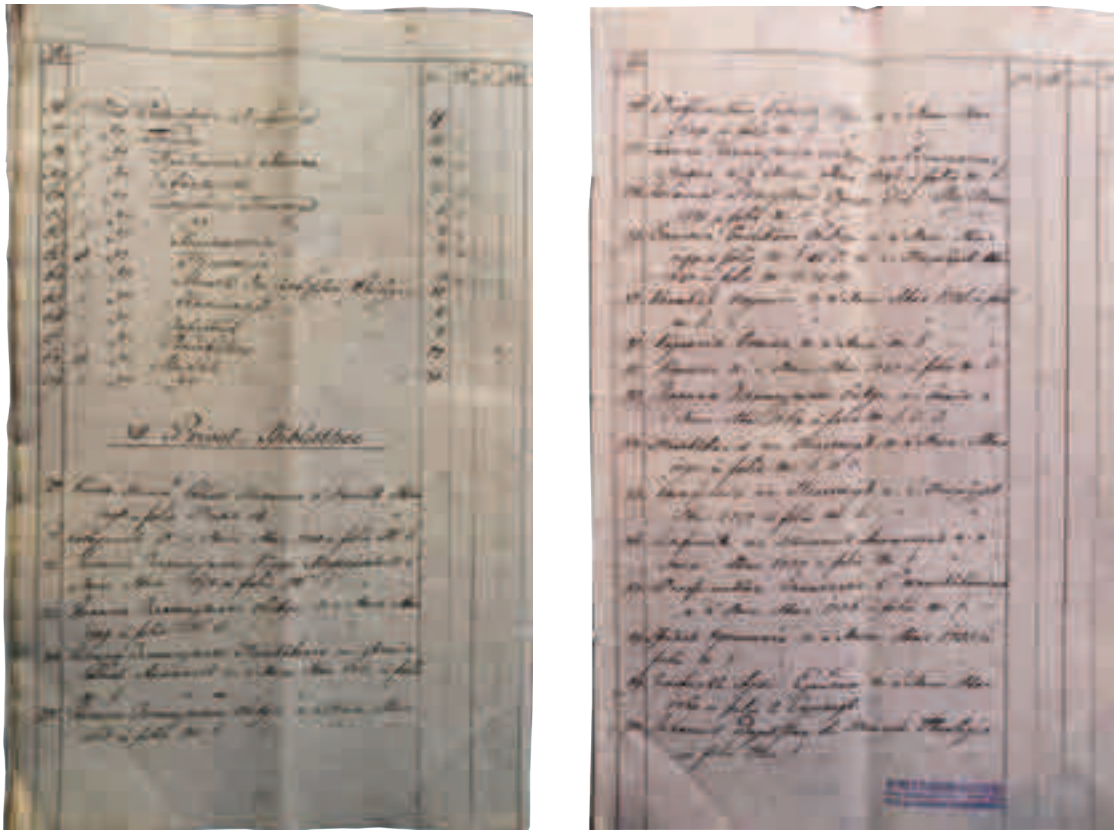
⁵⁷ *General Inventarium*, АСАНУК, МП А 1807. бр. 11/II.

⁵⁸ Р. Грујић, *Пакрачка епархија...*, 197. Специфична библиографска истраживања довела су до закључка да корени пакрачке епископске библиотеке сежу до турских времена и откупа епархијских добара од унијата у првој деценији XVIII века, али да се континуитет њеног попуњавања успоставља тек од времена епископа Нићифора Стефановића. Ч. Денић, *Српске библиотеке у Хабсбуршкој монархији током XVIII века*, 154.

⁵⁹ АСАНУК, МП А, 1958. док. бр. 9.



30. Арсеније Теодоровић, *Георгије Субошић*, 1799.



31. Попис приватне библиотеке епископа Кирила Живковића, 1807.

у којој су књиге држане. Штавише, сам епископ у допуни свог тестаментa „Инвенџаријум или описаније мојих вешчех“, писаној његовом руком, помиње тек „библиотски сандук“ у којем су биле похрањене углавном вредне одежде, док су књиге стајале „...по ормани и на асталу... у рафови, у ормани и у фиокама...“, али посебну просторију као библиотеку не помиње.⁶⁰ Пописна комисија на челу са Јосифом Путником књиге почившег епископа Живковића у инвентарима пописује у рубрици *Privat Bibliothec*, док су посебно биле евидентиране књиге у Благовештенској капели.⁶¹ Том је приликом сачињен и посебан каталог књига, односно избор наслова из епископове приватне библиотеке који су остајали у двору као основ дворске књижнице, а коју су потоње владице надопуњавале.⁶²

⁶⁰ Упор. Б. Чалић, *Пакрачки епископ Кирило Живковић и његова библиотека*, 190.

⁶¹ *General Inventarium*, АСАНУК, МП А 1807. бр. 11/II.

⁶² АСАНУК, МП А 1807. бр. 126. Упор. Б. Чалић, *Пакрачки епископ Кирило Живковић и његова библиотека*, 213–214, прилог 3.

На доњем спрату двора, односно у приземљу зграде, налазиле су се такође две собе, вероватно за служинчад, кухиња, остава, подрум, други подрум и штала. Из овог се документа закључује да је дворска зграда имала јасно подељену наменску структуру, при којој се у просторијама на спрату одвијао целокупан јавни живот двора са свим административним и протоколним функцијама и ту су се налазили приватни простори вишег ранга — они епископови. У доњи спрат, који је био у потпуности организован око економских потреба двора и приватног живота слугу, владика је вероватно улазио ретко, чиме је симболичка сегрегација две дворске сфере била још више истакнута.

Просторије на горњем спрату су, с обзиром на свој виши статус, биле адекватно опремљене. Иако је већи део намештаја преостао у њима, према мишљењу пописне комисије Јосифа Путника, био у стању запуштености, појединачни комади и гарнитуре евидентирани том приликом указивали су на салонски концепт опремања просторија на спрату двора, комбинован са утилитарним намештајем у службеним одајама, попут сале конзисторије у којој се налазио само намештај примерен правно-административној функцији просторије.⁶³ Најинтимнији простор приватне сфере представљала је епископова спаваћа соба која је, с обзиром на суштински монашки живот владике, била снабдевена тек неопходним комадима мобилијара. Владичин је статус, међутим и овде био јасно наглашен, па је тако његов кревет био прекривен црвеном свилом, а огледало које је употребљавао имало је декоративни позлаћени рам. Непосредно уз спаваћу собу налазила се још једна мања просторија без пећи коју је епископ употребљавао као гардеробу. Канабе пресвучен жутим плишом и шест фотеља налазили су се у суседној *kanapree* соби, где је владика примао госте и са њима разговарао у полуинтимној атмосфери. Соба која се налазила поред капеле вероватно је била гостинска, јер су се у њој налазили један кревет и кожни зелени канабе са две фотеље од жутог плиша.⁶⁴ Да је и ова просторија била намењена *Unterhaltung*-у сведочи и постојање канабета са шест столица и малим *Spieltischel* –ом, набављеним непосредно пред смрт епископа Живковића. Пописивачи су обраћали посебну пажњу и на квалитет, па чак и модерност затечених ствари у двору. Тако је у салону са канабетом нотирано једно велико зидно огледало *nach alten Façon*.⁶⁵ Исту карактеризацију добио је и лустер у трпезарији, у којој се налазио велики сто за ручавање прекривен

⁶³ Пописна комисија је у конзисторијалној соби нотирала три различита стола, од којих је један био сто за седнице, други писаћи сто, а на трећем и најмањем стајао је конзисторијални печат. Остатак намештаја чинили су столице, ормани за акта и полице. *General Inventarium*, АСАНУК, МП А 1807. др. 11/II.

⁶⁴ Према допуни инвентара коју је 1804. написао Кирило Живковић, ову је гарнитуру за 80 форинти купио од свог претходника епископа Стефана Авакумовића. Ј. Недељковић, *нав. дело*, 417.

⁶⁵ Вероватно од франц. речи *façon*.



32. Сава Петровић, *Ејиској Јосиф Пушник* као владика *џемишварски*, 1830.

зеленим столњаком, једна софа и дванаест столица тапацираних зеленим сомотом. У трпезарији су била у употреби два комплета за ручавање од којих је први, за дванаест особа, био луксузнији и употпуњен салветама од дамаста. Предмети од порцулана и сребра, понеки набављани и у Бечу, пописивани су у посебним рубрикама — тањери, овали за сервирање, шољице за чај, млеко и кафу, комплети прибора за ручавање...

Колико су сјај и живост дворског живота зависили и од личности појединих епископа сведоче и записи Јохана фон Чапловића, који је у Пакрацу боравио на почетку друге деценије XIX века. На њега је посебан утисак оставио тадашњи епископ Јосиф Путник који је, према Чапловићу, пленио својом достојанственом појавом, високим образовањем, интелигенцијом, добротој срца и манирима човека високе класе.⁶⁶ Иако се у његовим поступцима на двору са оставином и служитељима епископа Кирила Живковића могу препознати рационалистичке инклинације нове епохе, ипак је двор који је он „са пуно елеганције и много боље и лепше“ обновио након пожара 1812. био највиђенија стамбена кућа у вароши, где је градска живост била најочигледнија.⁶⁷ Главно крило двора на првом је спрату тада је имало шест соба, уз трпезарију и капелу. На доњем спрату биле су две собе и степениште, а све је било повезано једним заједничким дугим ходником. Приземље се састојало од кухиње, оставе, подрума и још једних степеница које су користиле слуге.⁶⁸ „Угарско гостопримство“ епископа Путника увек је било зачињено продуктивним држањем и радосним осећањима. „Укусна љубазност“ владала је у целом његовом домаћинству, а због његове љубави према музици и вештине свирања неколико инструмената, у пакрачком су двору у његово време вероватно неретко бивала уприличавана отмена дружења праћена музицирањем. Путник се у Чапловићевим доживљајима манифестује као истинско отелотворење кнеза цркве, идеални јерарх племићког достојанства чија је личност била центар дворског микрокосмоса — *nil non laudabile vidi!*⁶⁹

Конституицијe и њихови — уметности на двору

Инвентарски пописи пакрачког двора из XVIII и из првих деценија XIX века представљају примарни извор и за разумевање улоге визуелних уметности у уобличавању статусно-функционалног хабитуса дворског комплекса и личности — институције епископа у његовом средишту. У сложеном систему организације унутрашњег живота барокног двора, као примарне „позорнице власти“ православног епископа, функција санктификације његовог „политичког тела“ непосредно је утицала и на карактер уметничких врста које су биле присутне у дворском окружењу.⁷⁰ У пакрачкој владичанској резиденцији, као и на другим дворовима Карловачке митрополије, уметничка дела била су, најгрубље узев, двоврсна — религиозна и репрезентативна.⁷¹ У

⁶⁶ J. von Csaplovics, *Slavonien und zum Theil Croatien*, 155–156.

⁶⁷ *Истѡ*, 39, 46.

⁶⁸ *Истѡ*, 39–40.

⁶⁹ *Истѡ*, 155–156.

⁷⁰ Упор. Ј. Тодоровић, *Концепцијe њивајној на њозорници јавној...*, 656–658.

⁷¹ *Истѡ*, 671.



33. Прочеље епископског двора у Пакрацу са главним улазом
(снимљено пре 1991.)

потоња су првенствено спадали различити портрети чијом је диспозицијом у дворским салонима и јавним просторијама остваривана специфична пропагандна верско-политичка иконографија.

Као и у другим епископским резиденцијама Карловачке митрополије и у пакрачкој у првим деценијама столећа почиње формирање галерије портрета епископа.⁷² Прихватање портрета као самосталног уметничког жанра у Пакрачко-славонској епархији одвијало се готово једновремено када и у остатку Митрополије, изузев раног периода века, до доласка епископа Нићифора Стефановића, када у Пакрацу нису постојали услови за потпуно организовање управне функције епархијског средишта. Перцепција верско-политичке и пропагандне улоге низа архијерејских портрета у пакрачком двору, у очима савременика, имала је вероватно значајан отклон према његовој функцији исказивања идеје континуитета и легитимитета православно-црквене организације у Славонији, правно регулисаних привилегијама. Везивање портретских архијерејских галерија у православној средини за хабсбуршку владарску идеологију представљало је у Славонији тако тек општи контекст преузет из ширег културног хабитуса Митрополије, допуњен ангажованим идејним оквирима произашлих из специфичних верско-политичких и друштвених околности локалне средине. Стална борба пакрачко-славонских епископа против унијаћења била је знатно наглашенији фактор њиховог примарног верског ангажмана него у неким другим епархијама Карловачке митрополије, где су архијереји били боље заштићени од католичког прозелитизма и ефикасније се посвећивали, како неопходним верским реформама, тако и неговању барокне дворске културе.

Портрети прве петорице пакрачких епископа нису сачувани, а по досадашњим сазнањима тешко је закључити да ли су уопште и били поручивани и сликани. Први епископ Петроније Љубидратић за собом је оставио само надгробну плочу са епитафом која се и данас налази у цркви Гавриници на пакрачком православном гробљу.⁷³ Изнад записа са Љубидратићевим именом, титулом и временом смрти, уклесане се две ликовне представе. У горњем сегменту стоје 1703. година и примарни епископски статусни симболи — украшена владичанска митра са крстом на врху, употпуњена представама горњег дела архијерејског жезла и комада тканине — вероватно омофора, који је, због схематичности приказа, ипак теже идентификовати. Испод епископских инсигнија уклесана је хералдичка представа грба подељеног у два сегмента. У горњем, већем пољу у средини приказан је велики крст фланкиран фигурама животиња — птицом раширених крила и веверицом која у шапама држи плод. Идентификација симбола у доњем делу грба је тежа, али се могу распознати две звезде, две линије које вероватно предста-

⁷² М. Тимотијевић, *Портрети архијереја у новијој српској уметности*, у: *Зайагноевројски дарок и византијски свей*, Београд 1986, 165.

⁷³ Р. Грујић, *Пакрачка епархија...*, 144, сл. 46. У својим теренским белешкама насталим почетком XX века Р. Грујић је на једном месту записао : „У пакрачкој резиденцији чува се и данас портре Љубидратићев, али се мисли да неће бити веран јер је рађен након његове смрти по казивањима оних који су га познавали.“ МСПЦ, ОРГ, *Документи IX*, 2. Портрет касније није идентификован, описиван ни публикован.



34. Надгробна плоча епископа Петронија Љубибратића, 1703.
(архивска фотографија и савремено стање).

вљају реке Саву и Драву и још један нејасан зооморфни облик.⁷⁴ Фунерарна намена плоче са хералдичким и симболичким приказима одредила је примарно есхатолошко тумачење њеног идејног контекста.⁷⁵ Ипак, митра, крст, жезло, па и лични грб — амблеми су статуса и угледа преминулог архијереја, који у овом аранжману садрже елементе не само наглашавања личности

⁷⁴ Р. Грујић, *Пакрачка епархија*., 182.

⁷⁵ О свим манифестацијама фунерарних обичаја везаних за црквене поглаваре у ово рано време у Пакрачко-славонској епархији тешко је судити, али се чини да пракса постављања надгробних портрета, која се доследно напушта у Карловачкој митрополији у XVIII веку, није била присутна ни у окружењу пакрачких епископа. Иако лик преминулог архијереја недостаје, инсигније на надгробној плочи могу се протумачити у алегоричко-симболичном кључу који одређују молитве „Архијерејског чиновника“. Упор. М. Тимотијевић, *Пориреши архијереја у новијој српској уметности*, 156–157, 162–163.

појединца, већ и институције на чијем се челу он налазио — одлике које ће се наћи у основи значења специфичне врсте барокног портрета коју у XVIII веку прихвата православна јерархија.

Усвајање начела политике величајности кроз визуелне уметности у Пакрачко-славонској епархији бележи се од времена настанка портрета епископа *Нићифора Стефановића*.⁷⁶ Иако се не ради о репрезентативном портрету у пуној фигури и орнату, јер је епископ портретисан допојасно и у полупрофилу, погледа усмереног од посматрача, у пози и одећи без карактеристичне барокне парадности, његова „узвишена скромност“ идеалног архијереја у потпуном је сагласју са начелима моралних и духовних категорија прокламованих како у посттридентским програмима, тако и у протестантској средини почев од XVI века.⁷⁷ Епископова ванлитургијска одећа у којој је портретисан веома наликује на одела савремених католичких прелата, укључујући и црвени *pileolus* на глави, те црну одежду која подсећа на бискупски талар.⁷⁸ Једини симбол епископске власти на слици, који је измакао доследном избегавању раскоши у корист истицања ауторитета епископове личности, његов је напрсни крст опточен драгим камењем.

Верује се да портрет епископа Стефановића није настао за његовог управљања епархијом, већ касније, можда у време епископовања његовог дугогодишњег сарадника и наследника Софронија Јовановића.⁷⁹ Поодмакле епископове године и дуга седа брада остављају могућност да је портрет настао у годинама пред његову смрт, када се он, притиснут болешћу, повукао са епископске дужности, или можда и након смрти 1750.⁸⁰ Потврда једне од ове две претпоставке отворила би, на првом месту, размишљања о могућим разлозима за наручивање званичног портрета већ сасвим остарелог и пензионисаног, или чак преминулог архијереја и фиксирала идејне основе на којима се потоњи низ епископских портрета у двору заснивао. Такође, била

⁷⁶ Портрет је рад анонимног мајстора. Р. Грујић, *Пакрачка епархија...*, 149, сл. 51. Упор. О. Микић, *Портрети Срба XVIII века*, 188, кат. бр. 172.

⁷⁷ М. Тимотијевић, *нав. дело*, 167–168.

⁷⁸ Мода угледања архијереја православне јерархије у Монархији на начин одевања католичких црквених поглавара може се пратити од првих деценија столећа. Митрополит Вићентије Јовановић Видак на допојасном свечаном портрету из Музеја СПЦ у Београду на глави носи кардиналску црвену капицу и одевен је у гримизно-црну одежду. Упор. Ј. Тодоровић, *Концепти приватног и јавног...*, 662–664.

⁷⁹ V. Borčić, *Zbirka slika odjela Srba u Hrvatskoj*, Загреб 1978, 53, кат бр. 109.

⁸⁰ Локација портрета данас је непозната, па се о њему суди само на основу објављених репродукција. Након Другог светског рата налазио се у збирци Одјела Срба у Хрватској Повијесног музеја Хрватске, да би почетком 80-их година био враћен, заједно са другим уметничким делима и драгоценостима, у владичански двор у Пакрацу. Постоје претпоставке да су епископски портрети, због свог верско-националног симболизма, први страдали у девастацији двора и ризнице 1991. У инвентару двора из 1770. забележене су „контрафе епископа Нићифора и Софронија“, што представља и први познати *terminus ante quem* за настанак портрета епископа Нићифора Стефановића. МСПЦ, АПЕ, *Инвентари њарохијских и филијалних цркава и манастира по азбучном реду места*, кут. 7, фол. 123.



35. Василије Романовић, *Ейиској Арсеније Радивојевић*, после 1758.

би скренута пажња и на високу свест епископа Софронија Јовановића о верско-пропагандној важности успостављања портретске галерије у наглашавању идеје континуитета, духовне снаге и значаја власти православних епископа у Пакрацу. Стабилизација епархијске управе и релативно олакшани услови њеног функционисања у односу на прве деценије века, омогућили су епископу Јовановићу да већу пажњу посвети учвршћивању идеолошког оквира дефинисања епископске власти у Славонији, у чему је посебно место заузимало зачињање галерије епископских портрета у пакрачком двору које, с већом сигурношћу, можемо приписати управо владици Софронију.

О претходном најбоље сведоче чак три његова портрета које је, по све-му судећи, 1758. израдио Василије Романовић током боравка у Пакрацу, где је радио под окриљем епископа Софронија.⁸¹ У пакрачком двору био је сачуван само један од поменутих три „образа“, док су друга два вероватно била поручена као поклони славонским манастирима или неким угледним личностима државне структуре.⁸² Нови ниво самосвести агилног епископа огледа се у концепцији портрета који, иако следи устаљене строге конвенције допојасног морализованог типа, поглед портретисаног усмерава директно у посматрача и кроз такав самосвесни контакт значајно наглашава сопствени морални ауторитет. На слици не постоје акцесорни симболи епископског достојанства и власти, а елементи композиције сведени су на допојасну фигуру у првом плану, у једноставној тамној одежди без украса, постављену наспрам потпуно неутралне позадине. Портрет Софронија Јовановића овим ће одликама остати најстрожи и најједноставнији у галерији пакрачке резиденције, која ће се формирати у наредним деценијама.

Према закључцима досадашњих истраживања, Василије Романовић био је аутор портрета и следећег пакрачког епископа *Арсенија Радивојевића*, који је настао вероватно у време непосредно по Радивојевићевом приспећу у Пакрац 1758.⁸³ Овај портрет, међутим, није остао део галерије у резиденцији, јер га је Арсеније Радивојевић са собом понео када је 1770. премештен на трон Будимске епархије.⁸⁴ У пакрачком двору портретни низ наставио је *Аџанасије Живковић* (1770–1781) који је свој портрет, крајем 70-их или почетком 80-их година, наручио од Теодора Илића Чешљара.⁸⁵ Владика Живковић портретисан је сасвим у складу са традицијом допојасних портрета коју су успоставили његови претходници на пакрачком трону, укључујући и црвени кардиналски ћелепуш (*pileolus*) на глави. Попут Софронија Јовановића, епископ Живковић поглед усмерава директно у посматрача чинећи га путем преношења „унутрашње светлости душе“ архијереја интелектуалца,

⁸¹ О. Микић, Л. Шелмић, *Мајстори њезнаког периода...*, 68. Упор., О. Микић, *Портрети Срба XVIII века*, 74, 147, кат. бр. 87 и Р. Грујић, *Пакрачка епархија...*, 156, сл. 55.

⁸² Пракса размене и поклањања портрета није била непозната међу архијерејима Карловачке митрополије и развијана је по угледу на савремене европске конвенције представљања на друштвено-политичкој сцени. Ј. Тодоровић, *нав. дело*, 660. Упор. В. Симић, *За љубав оца и државе...*, 175–191. Локација портрета који се чувао у двору данас је непозната. Један портрет епископа Софронија Јовановића регистрован је 1776. у Новом Хопову, манастиру његовог пострига. Б. Кулић, *Инвентари манастира Бешеново (1775) и Ново Хопово (1776)*, ГПСКВ XVIII (1996), 200–206.

⁸³ О. Микић, Л. Шелмић, *нав. дело и место*; О. Микић, *нав. дело и место*.

⁸⁴ Портрет је данас део галерије у двору епископа будимских у Сентандреји. О. Микић, *нав. дело*, 75. Упор. Иста, *Архијерејски портрети у двору епископа будимских у Сентандреји, у: Српско сликарство 18–20. века, одабране студије*, Нови Сад 2005, 180–181.

⁸⁵ Р. Грујић, *Пакрачка епархија...*, 167, сл. 60; В. Борчић, *Zbirka slika odjela Srba u Hrvatskoj*, 55, кат. бр. 114; О. Микић, *Портрети Срба XVIII века*, 89, 128, кат. бр. 49; М. Тимотијевић, *Теодор Илић Чешљар*, Нови Сад 1989, 63–65.



36. Теодор Илић Чешљар, *Епископ Аџанасије Живковић*, око 1780.

чији је статус готово дискретно наглашен основним симболичким фокуси-
ма, на првом месту раскошним напрсним крстом.⁸⁶ Његов наследник *Јосиф
Јовановић Шакабенија* (1781–1783), током свог краткотрајног епископовања,
искористио је Чешљареву везу са Пакрацом и, вероватно пред сам одлазак

⁸⁶ М. Тимотијевић, *нав. дело*, 65.

у Нови Сад 1783, од њега поручио израду свог допојасног портрета који је остао у власништву пакрачко-славонске епархије.⁸⁷ Сликара је Шакабентин лик поставио у трочетвртински профил наспрам тамне позадине и поново погледа усмереног ка посматрачу. Без обзира на донекле сентименталистичке акценте у третману лика, поготово у гесту којим владика елегантно, са два прста, придржава свој напрсни крст опточен драгим камењем, портрет представља остварење „профане иконе“ идеалног архијереја који, као Христос намесник, будно бдије над својом паством.

Једанаести пакрачки епископ *Павле Авакумовић* (1783–1786) свој је портрет наручио од непознатог аутора за време, такође краткотрајног, боравка у Пакрацу.⁸⁸ Портрет је остао у поседу Пакрачко-славонске епархије, иако је Авакумовић већ 1786. премештен у Арад. По свему судећи, од сликара је захтевао да портрет изведе у потпуном складу са портретима његових претходника на пакрачком трону — у трочетвртинској допојасној визири, у тамној одежди и огртачу крзненог руба са напрсним крстом на грудима. У низу портрета који су тада већ представљали формирану галерију у пакрачком двору, снажан поглед епископа Авакумовића усмерен директно у посматрача придружио га је ауторитарним профаним иконама његових „предесора“ и носилаца учвршћеног угледа православне црквене институције у Славонији.

Портрети епископа Атанасија Живковића, Јосифа Јовановића Шакабента и Павла Авакумовића документовали су ликове и карактере епископа који су се релативно кратко задржали на трону Пакрачко-славонске епархије и своја су службовања настављали у другим, често богатијим, епархијама.⁸⁹ Први епископ после Софронија Јовановића који је своје намештење у Пакрацу имао као доживотно био је *Кирило Живковић* (1786–1807). Његов допојасни портрет следи конвенционалну схему полупрофила са фигуром постављеном наспрам монохромне неутралне позадине.⁹⁰ Капица или ћелепуш на владичиној глави у његово је време била саставни део ванлитургијске одежде, не само епископа, већ су их могли носити и протопрезвитери и пароси и то од плаве или црне свиле, а капелани и ђакони од цајха.⁹¹ Епископ Живковић је много пажње полагао на достојанствен изглед свог свештенства, кодификујући га нарочитим дисциплинским правилима на

⁸⁷ Р. Грујић, *нав. дело*, 178, сл. 66. О. Микић, *Порџреџи Срба XVIII века*, 89, 143, кат. бр. 78; М. Тимотијевић, *нав. дело*, 65–66.

⁸⁸ Р. Грујић, *нав. дело*, 181 сл. 67; О. Микић, *Порџреџи Срба XVIII века*, 104, кат. бр. 3.

⁸⁹ Епископ Шакабента је свој парадни портрет наручио такође од Теодора Илића Чешљара, али тек по премештању у Вршац, а Павле Авакумовић је од истог сликара поручио свој знатно репрезентативнији допојасни портрет по преласку у Арад. М. Тимотијевић, *Порџреџи архијереја...*, сл. 20; Исти, *Теодор Илић Чешљар*, 67.

⁹⁰ Такође рад непознатог аутора. Р. Грујић, *Пакрачка епархија...*, 183, сл. 68. О. Микић, *Порџреџи Срба XVIII века*, 129, кат. бр. 51.

⁹¹ Упор. J. von Csaplovics, *Slavonien und zum Theil Croatien...*, 95.

којима је инсистирао почев од 1787.⁹² Одредбе тих докумената одражавају лик епископа Живковића као човека строгих моралних начела, склоног монашкој дисциплини и скромности, али исто тако сасвим освешћеног у времену у којем је деловао. Његово богато искуство, које је стекао пре доласка у Пакрац, службујући широм балканске православне домене, али и на путовањима у Русију и Италију,⁹³ омогућили су му да у последњој четвртини столећа, у провинцијској средини Пакрачко-славонске епархије, делује као експонент културних и верских схватања нове епохе рационализма. Из скромне архиве која сведочи о његовом пастирском деловању сазнајемо како је, кроз регулаторна акта, доживљавао друштвени статус свог клира. Свештеничким је женама тако прописивао „одјејанија под грађански“, али без раскоши и украса. Било какво кинђурење нарочито је било забрањено свештеницима свих рангова, али се њихов социјални статус истицао оделима од квалитетних материјала, „фајн плаветна цајха или чоје“, комбинованих са скупоценим крзнима беле и црвене лисице, куне и твора, као јасним статусним достигнућима.⁹⁴

Галерија портрета пакрачких епископа XVIII века, закључно са портретом Кирила Живковића, имала је готово униформни строги карактер низа допојасних ликова духовних поглавара дијецезе. Сви су епископи следили принцип наручивања једноставног морализованог портрета, без сувишних детаља, геста или акцесорних симболичких контекста који би указивали на специфичне карактеристике, склоности или врлине било којег од њих као појединца. У центру пажње трајно је била узвишена припадност институцији и моралном лику кодификованих начела. Овакав се карактер пакрачке галерије портрета у XVIII столећу може тумачити са више аспеката, али се као примарни чиниоци ипак намећу строгост и тешкоћа епископовања у Славонији, које се често граничило са сиромаштвом у односу на друга епархијска средишта, али и верско-политичке прилике које се осетније стабилизују тек у последњој четвртини века, ослобађајући епископе бар донекле непрекидне грчевите борбе за очување како унутарње дисциплине, тако и основа конфесионалног идентитета. О смештају портретног низа унутар двора нема података све до краја столећа и времена након смрти епископа Кирила Живковића. Према службеном инвентару који је тада сачињен, сви су се портрети налазили у трпезарији на спрату двора.⁹⁵ Ова је просторија, с обзиром на познату унутрашњу структуру резиденције, имала наглашен јавни карактер и вероватно је била место одржавања свих значајнијих свечаности у двору са највећим бројем важних званица. У таквим је околностима галерија епископских портрета остваривала свој пуни верско-пропагандни ефекат.

⁹² Р. Грујић, *Пакрачка епархија...*, 194–196.

⁹³ Упор. Б. Лилић, *Пироћанац Кирило Живковић, владика пакрачко-славонски*, 35–44.

⁹⁴ Р. Грујић, *нав. дело*, 194.

⁹⁵ АСАНУК, МП А 1807. бр. 126.



37. Теодор Илић Чешљар, *Епископ Јосиф Јовановић Шакабенић*, око 1781.

Перцепција значаја сопственог статуса владике Кирила Живковића добила је нову репрезентативну димензију у тренутку када је новосадски сликар Арсеније Теодоровић 1799. насликао његов парадни портрет.⁹⁶ Епископ је на њему приказан у пуној фигури и свечаној архијерејској литургијској одежди, са митром на глави, архијерејском штаком у левој и крстом у десној

⁹⁶ Л. Шелмић, О. Микић, *Дело Арсенија Теодоровића*, 40–41, 82, кат. бр. 27, са старијом литературом. Портрет се данас налази у Народном музеју у Београду. Упор. Н. Кусовац, *Уметничка баштина Срба у западној Славонији*, Београд 1993, 8, кат бр. 1/2.

руци. Неутралног, готово контемплативног израза лица, епископ одаје утисак савршене мирноће и моралне стабилности испод масивне материјализације симбола снаге институције. Концепција слике заснована је на традицији барокног владарског портрета који се у српској средини у Монархији прихвата од самог почетка XVIII века.⁹⁷ Сложена симболика појединачних елемената одежде и инсигнија портретисаног, у служби апсолутног величања епископске институције, доведена је у везу са тумачењем алегоријско-симболичких потки текстова молитава *Архијерејској чиновника*, које се читају приликом облачења свечане архијерејске одежде.⁹⁸ Значај епископских инсигнија у формалном представљању епископа и њихове власти уочио је и описао и Јохан фон Чапловић, бораваћи у Пакрацу у време Живковићевог наследника Јосифа Путника.⁹⁹ Свој је опис засновао на уочавању и наглашавању разлика које постоје у начину литургијског одевања православних епископа и католичких бискупа, не пропуштајући прилику да нагласи драгоценост материјала од којих су инсигније, на првом месту архијерејска митра и штака, биле израђене. Посебну пажњу привукла му је дуга епископска мандија од љубичасте свиле са украсима, ликовима јеванђелиста и симболима четирију рајских река, везеним златним нитима.¹⁰⁰

У време када је Арсеније Теодоровић сликао Живковићев портрет, иза њега је стајала већ утврђена традиција церемонијалног парадног портрета архијереја Карловачке митрополије. Као непосредни узор послужио му је, како се чини, портрет Јосифа Јовановића Шакабенте, његовог претходника на пакрачком трону, као епископа вршачког, који је сликао Теодор Илић Чешљар.¹⁰¹ За разлику од ранијих пакрачких епископа који су се задовољавали једноставнијим портретима, епископ Живковић прихвата виши степен визуелне верско-политичке глорификације, портретишући се у пози и статусу правог „кнеза цркве“. Његова архијерејска постојаност и морална врлина централни су тематски фокус слике који непосредно оправдавају сву раскош која се на њој појављује. Снагу епископовог ауторитета подупиरे и церемонијална стафажна позадина, заснована на стандардизованим алегоријским топосима — на бази масивног стуба, амблема *Constanza-e* из репертоара барокног портретског акцесорија,¹⁰² сликар је исписао неуби-

⁹⁷ М. Тимотијевић, *Портрети архијереја...*, 160–165.

⁹⁸ *Исѣо*, 162.

⁹⁹ J. von Csaplovics, *Slavonien und zum Theil Croatien...*, 95–99.

¹⁰⁰ *Исѣо*, 98–99. Чапловић је свој опис архијерејске одежде засновао на цртежу епископа у пуној опреми који је, као предлог за слику, изradio извесни оберстлајтнант Бикеш из Беча, којег аутор сматра добрим познаваоцем угарских прилика и прељежним националним радником и патриотом. Као потпору својим запажањима, Чапловић доноси и цртеже архијерејске митре и штаке, употпуњујући их описима материјала од којих су израђене — пурпур и сомот, злато и сребро, слоновача и мозаик (интарзија).

¹⁰¹ М. Тимотијевић, *Портрети архијереја...*, 165.

¹⁰² *Исѣо*, 164–163.



38. Арсеније Теодоровић, Епископ Кирило Живковић, 1799.

чајено опширан биографски запис који обавештава посматрача о владицином путу ка епископском достојанству.¹⁰³ Сadržински концепт записа усмерен је на акцентирање кључних тачака у Живковићевом успону кроз црквене чинове, а посебна пажња обрађена је на моменат владичанске инсталације у Пакрацу, навођењем имена и титула представника власти који су у њој учествовали.¹⁰⁴

Схватање православне цркве у Монархији о односу црквене и државне власти такође је имало своје манифестације у визуелним уметностима. Епископ Кирило Живковић га је нагласио у натпису на свом парадном портрету, наводећи присуство царских комесара на сопственој инсталацији и званичну потврду од стране цара Јосифа II као врхунску афирмацију његовог епископског достојанства. Идеализовано поимање условне политичке равноправности карловачких митрополита и хабсбуршких владара огледало се у постављању званичних портрета потоњих у исте просторије у којима су се налазили и архијерејски портрети у већини резиденција Карловачке митрополије.¹⁰⁵ У време епископа Кирила Живковића у трпезарији на спрату двора су се, заједно са свим архијерејским портретима његових претходника, налазили и портрети царице Марије Терезије и Франца I, у црним рамовима.¹⁰⁶ Владарски су портрети били распоређени и у другим одајама двора којима су се манифестовали статусни прерогативи епископа и институције. У сали конзисторије висио је само стари портрет царице Марије Терезије, док су се епископовом примаћем салону, *Kanapee Zimmer*, налазили портрети и Марије Терезије и Јосифа II, такође у црним рамовима.¹⁰⁷ Два портрета Јосифа II и Марије Терезије из пакрачког двора, који су се сачували након Другог светског рата, били су рађени према графичким представама двоје монарха објављеним у Месецослову 1778. у Курцбековој штампарији у Бечу.¹⁰⁸

Истицањем значаја своје инсталације у запису на свом парадном портрету, епископ Кирило Живковић нагласио је сопствену политичку власт која није почивала само на његовом духовном статусу, већ и на делу политичког ауторитета који је, потврдом епископског звања свечаном дипломом,

¹⁰³ Л. Шелмић, О. Микић, *Дело Арсенија Теодоровића*, 82.

¹⁰⁴ Поименце се наводе царски и краљевски комесар барон Орци и гроф Чернели, оберстер бродски, као инсталатори.

¹⁰⁵ Ј. Тодоровић, *Концепт и приватној на изложбеници јавној*, 671. Упор. Б. Кулић, *Дворци и лейпњиговци Војводине*, 83–87.

¹⁰⁶ АСАНУК, МП А 1807. бр. 126. Ови портрети забележени су већ у инвентару епископског двора из 1770. МСПЦ, АПЕ, *Инвентари парохијских и филијалних цркава и манастира по азбучном реду места*, кут. 7, фол. 123.

¹⁰⁷ *Истио*.

¹⁰⁸ V. Borčić, *Zbirka slika odjela Srba u Hrvatskoj*, 47, 49, кат. бр. 89 и 95. Оба су портрета у српској средини у Монархији били присутни и као самосталне графике. Упор. Д. Давидов, *Српска графика XVIII века*, 406, кат. бр. 214 и 215, сл. 388 и 389.

добрио од владара.¹⁰⁹ Идеја о карловачким митрополитима и епископима као поданицима милостивих хабсбуршких царева представљала је део династичке идеологије Монархије у функцији хомогенизације мултиетничке државе. Галерије епископских портрета у епархијским резиденцијама, свакако и у пакрачкој, којима су били придодати и портрети суверена, указивале су на ову базичну идеју, али су исто тако афирмисале и поданичка права српских архијереја на висок степен царске милости и заштите, првенствено кроз привилегије које су чиниле основ правног статуса православних у Монархији током XVIII века.¹¹⁰ Царска се милост тако, симболизована њиховим профаним иконама у епископским резиденцијама, преко одабраних узвишених епископа — духовних и политичких вођа, директно преносила на све остале православне поданике хабсбуршке царске круне.¹¹¹

Још један од визуелних образаца у тежњи православних епископа у Монархији за статусним изједначавањем са племићким слојем у Угарској представљали су и њихови грбови. Српска јерархија у средњем веку није користила хералдичка обележја, док им се католичка црква окренула још у XIII веку.¹¹² Један од првих знакова брзе адаптације пресељене српске цркве одмах по Сеоби било је управо прихватање средњоевропског феудалног хералдичког комуникацијског кода.¹¹³ Први облик грба Пакрачко-славонске епархије, који је истовремено представљао и хералдичко обележје самог епископа, појављује се на надгробној плочи Петронија Љубидратића 1703.¹¹⁴

¹⁰⁹ В. Симић, *За љубав оцаџбине...*, 175–186.

¹¹⁰ *Истио*, 186–191.

¹¹¹ Основ односа православних поданика у Монархији према држави у XVIII веку чинила је идеја о њиховом доласку под власт хришћанског владара као новом златном добу, на супрот таме и страхотама турског ропства. Православна јерархија је, у процесу прилагођавања народне свести овом идејном контексту, који се у пракси одвијао далеко од идеалног, имала кључну улогу. Једно од основних средстава стварања доброг поданика над којим би православна црква имала власт гарантовану царским привилегијама, биле су верске реформе које су јачале централну, митрополијску, односно епископску власт, организовале стабилну парохијску мрежу и чврсто интегрисале верника у цркву. Прихватање хабсбуршког династичког патриотизма међу православнима темељила се на схватању владара као ослободиоца хришћана у Отоманској империји. М. Тимотијевић, *Појединац као верник и њоданик*, у: *Рађање модерне њривајности*, Београд 2006, 13–15; Упор. В. Симић, *нав. дело*, 165–174.

¹¹² Д. М. Ацовић, *Хералдика и Срби*, Београд 2008, 280. За изглед епископских обележја на печатима у времену након обнове Пећке патријаршије в. Р. Грујић, *Айолоџија српској на-рода у Хрвајској и Славонији*, Загреб 2002. (репринт), 273–275 и даље.

¹¹³ Р. Грујић бележи спремно прихватање западних хералдичких обележја православних архијереја у Угарској већ од 1701. и тумачи га утицајем *Сшемајоџрафије* Павла Ритера Витезовића; *нав. дело*, 275–276.

¹¹⁴ Љубидратићев грб би тако био старији од претпостављеног првог правог грба српске цркве пресељене у Угарску — митрополита Исаије Ђаковића из 1708. Отпор православне цркве према хералдици мењао се зависно од приближавања појединих помесних цркава унији. Д. М. Ацовић, *нав. дело*, 284. Чињеница да је први пакрачко-славонски епископ

Крст, жезло и митра изнад Љубидратићевог грба постаће саставни део свих потоњих облика пакрачко-славонског епархијског грба, који се мењао углавном овисно о хералдичким симболима које су усвајале поједине владике, а сасвим се усталио тек у последњој четвртини столећа. Епископ Софроније Подгоричанин користио је званични митрополитски грб који се, највероватније, уобличава одмах након његовог постављења за митрополита 1710.¹¹⁵ Своју китњасту барокну варијанту грб Пакрачко-славонске епархије добија у време епископа Софронија Јовановића и може се пратити од 1745. Овални штит у средини тог хералдичког обележја придржавају два анђела који се први пут појављују на Подгоричаниновом грбу постајући, после сабора у Карловцима 1726, званични чувари митрополијског грба, али уз митру, жезло и крст и најчешћа параферналија епархијске хералдике у Митрополији.¹¹⁶ Штит у средишту грба епископа Јовановића имао је четири поља — у горњем левом пољу била је приказана црква са три кубета и високим звоником, док су у горњем десном пољу стајала два усправљена лава који између себе држе срце, изнад којих је лебдела птица. За потоњи сегмент претпостављено је да је представљао лични грб Софронија Јовановића.¹¹⁷ Компилација симбола на штиту грба била је, у доњем сегменту, допуњена представама рака и веверице, који га везују за Љубидратићев хералдички склоп. Након инкорпорације Славоније у цивилни део Хрватске 1745. владика Софроније мења доњи сегмент грба додајући елементе старог славонског грба — две реке и међу њима куну која трчи и шестоперу звезду над реком Дравом.¹¹⁸ У оваквом га је склопу, у богатом барокном картушу на прочељу пакрачког двора, по налогу Софронија Јовановића, највероватније насликао Василије Романовић.¹¹⁹

У још једној варијанти грб Пакрачко-славонске епархије коришћен у доба Софронија Јовановића и данас се може видети на иконостасу у селу Даруварски Брестовац из 1750. Грб је насликан на панелу са ктиторским записом који се налази изнад јужних двери и веома личи на претходно описане хералдичке компилације епископа Софронија. Брестовачки анонимни зограф насликао је двоструку барокну гирланду украшену гроздовима која затвара поље у чијем је десном сегменту приказана трокуполна црква. На левој страни су симболични прикази двеју славонских река, куне и рака. Ансамбл грба допуњен је великим крстом који виси на бројаницама, ми-

Петроније Љубидратић био унијата свакако је допринела овако раној појави дефинисаног облика грба са јасним територијалним симболима.

¹¹⁵ Р. Грујић, *Пакрачка епархија...*, 150, 182. Упор. идеалну реконструкцију раног патријаршијског грба у Д. М.Ацовић, *нав. дело*, 285.

¹¹⁶ *Истио*, 290.

¹¹⁷ Р. Грујић, *нав. дело*, 182.

¹¹⁸ *Истио*.

¹¹⁹ *Истио*, 161, сл. 57.



39. Грб епископа Софронија Јовановића са иконостаса цркве Светих Петра и Павла у Даруварском Брестовцу, 1750.

тром на врху и крстом и епископским жезлом који га фланкирају, те два анђела који га придржавају. Цео склоп картуша са записом и грбом конципиран је као панегиричка ода епископу Софронију Јовановићу, његовим пастирским врлинама и настојању на подизању нових и обнављању старих цркава. Грб Пакрачко-славонске епархије касније није значајније мењан, осим што је приказ трокуполне цркве замењен представом храма са једном куполом и призиданим звоником на pročељу.¹²⁰ У таквом је издању највероватније дочекао и званично признање од царице Марије Терезије 1777. која је годину дана раније наредила кодификацију епархијске хералдике и израду званичних печата у Бечу уз одговарајућу исправу, чиме је правно фиксиран њихов изглед и избегнуте промене обележја печата које су често настајале устоличавањем нових епископа.¹²¹

Политичко-правном контексту портрета изложених у трпезарији од самог почетка придодата су сликана дела која су суштински демаркирала конфесионалне специфичности седишта православног владике. Значајно место у трпезаријској сали на спрату двора, поред епископских и владарских портрета,

¹²⁰ У Повијесном музеју Хрватске чува се фотографија сликаног грба Пакрачко-славонске епархије без ознаке његовог порекла и времена настанка, али се по стилским одликама може закључити да се ради о каснијем остварењу од варијанте коју је сликао Василије Ромањовић. ПМХ, *Фотодокументација Вере Борчић*.

¹²¹ Д.М. Ацовић, *Хералдика и Срби*, 299.

заузимала је и слика на платну *Мучење Светије Варваре* коју је, по наруџбини Павла Авакумовића, 1785. сликао Теодор Илић Чешљар.¹²² Њена процењена вредност у инвентару двора из 1807. од 200 форинти била је већа од укупне вредности свог намештаја и свих осталих слика у трпезарији. Исти инвентар у трпезарији бележи и слике *Тајне вечере* и *Првомученика Свјефана*, али из навода није јасно да ли се ради о иконама или сликама на платну, попут Свете Варваре.¹²³ У Повијесном музеју Хрватске после Другог светског рата чувана је слика Првомученика Стефана приписана „кругу око Јова Василијевића“ која би по опису могла одговарати поменутој у инвентару из 1807.¹²⁴ У истој збирци налазило се још неколико слика које су такође потицале из Пакраца. Слика *Светије Тројице* уљем на платну, приписана Василију Романовићу, инвентаром из 1807. регистрована је у примаћем салону, описана као „стара“.¹²⁵ У истој одаји налазило се и „старо *Распеће* средње величине у старом раму“.¹²⁶

Религиозне представе биле су део декорације и других просторија у двору. Тако је у епископовој спаваћој соби у месинганом раму висила слика *Успјења Богородице*.¹²⁷ У сали конзисторије налазиле су се *Благовјести Богородице* и једна „мала“ представа *Каменовања Светиој Свјефана*. У соби поред капеле налазиле су се две „старе“, вероватно иконе, *Христџа Свјасишћења* и *Светиој Лазара*.¹²⁸

Инвентар из 1807. описује само затечено стање, односно оне религиозне представе које су трајно остајале у власништву епископије. Познато је, међутим, да су епископи прибављали и друга сликарска дела религиозног садржаја која се не бележе у поменутом инвентару. Тако је владика Кирило Живковић 1795, за суму од једног дуката и 4 форинте купио слику „*Не ридиј мене мајин*“ (*Pietà*).¹²⁹ Није искључено да је у одређеном тренутку епископ

¹²² „Ein Bild die Enthauptung der h. Barbara vorstel. groß.“ АСАНУК, МП А 1807. бр. 126.

¹²³ Инвентар двора из 1770. такође наводи композиције *Тајна Вечера* и *Свети Свјефан архиђакон*, са напоменом да су сликане на платну. МСПЦ, АПЕ, *Инвентари парохијских и филијалних цркава и манастира по азбучном реду места, кућ.* 7, фол. 123.

¹²⁴ V. Borčić, *Zbirka slika odjela Srba u Hrvatskoj*, 20.

¹²⁵ *Истио*, 19, кат. бр. 10. Упор. О. Микић, Л. Шелмић, *Мајстори прелазној периода*, 69. Слика Свете Тројице на платну у фином оквиру забележена је још у инвентару из 1770. МСПЦ, АПЕ, *Инвентари парохијских и филијалних цркава и манастира по азбучном реду места, кућ.* 7, фол. 123.

¹²⁶ Распеће са великим празницима из Пакраца датовано у XVIII век такође се налазило у Повијесном музеју Хрватске. V. Borčić, *нав. дело*, 20. Њега бележи и инвентар из 1770.

¹²⁷ У инвентару резиденције из 1770. описана је „Успјење Богородице на древу моловато у бакреном раму позлаштеном ... на врху коруна...“ коју придржавају два анђела. МСПЦ, АПЕ, *Инвентари парохијских и филијалних цркава и манастира по азбучном реду места, кућ.* 7, фол. 123.

¹²⁸ АСАНУК, МП А 1807. бр. 126. У инвентару из 1770. наводи се да је „Свети кнез Лазар“ слика на платну. МСПЦ, АПЕ, *Инвентари парохијских и филијалних цркава и манастира по азбучном реду места, кућ.* 7, фол. 123.

¹²⁹ V. Borčić, *Zbirka slika...*, 26, кат. бр. 27.



40. Теодор Илић Чешљар, *Мучење Свеште Варваре*, 1785.

Живковић од свог претходника Павла Авакумовића, попут намештаја, купио и слику *Мучење Свѣѣ Варваре*, јер је у свом званичном тестаменту третирао као сопствено власништво које оставља епископији.¹³⁰ Истом приликом епископији оставља и своју „великују контрафу у сали и пет великих ланткарта у кабинету...“¹³¹ У Живковићево време у епископском двору су се иконе и продавале — у званичном делу инвентара његове имовине 1804. у дворској капели се налазило шеснаест „за продају иконе велике и мале московске...“¹³²

Иако последње представља својеврстан доказ да је у Славонији у то време још увек било руских трговаца који су снабдевали шире слојеве становништва иконама за приватну употребу, односно да се на двору у Пакрацу њихова роба могла купити, истовремено, у резиденцији су се нашла и репрезентативна дела религиозне уметности тог времена. Сасвим особена композиција је свакако *Мучење Свѣѣ Варваре*, вероватно једини прави мартирѣјум, као штафелајна слика, у српском барокном сликарству.¹³³ Околности под којима је ова поруѣбина настала остале су непознате, али су у досадашњим истраживањима оне означене као одјек другачије улоге црквеног сликарства у одбрани верског идентитета, настале након наметнутих државних реформи, које су у српском календару укинуле празнике националних светитеља.¹³⁴ Света Варвара није поручена као икона, већ као програмска слика којом је исказана идеја о њеном положају заштитнице православља, увек актуелном у славонској средини трајно изложеној прозелитским утицајима католичке цркве.¹³⁵ Измене које је Чешљар унео у пакрачку композицију, у односу на истоимену коју је насликао за католичку катедралу у Великом Вараду, додатно указују на разлике у конфесионалним тумачењима исте теме — на великоварадској композицији, изнад сцене мучеништва, приказано је отворено небо са анђелима који носе калѣж и хостију, симболе светитељкиног заштитништва над светом тајном причешћа.¹³⁶ Оваква је инсценација била

¹³⁰ АСАНУК, МПБ 1807/10 II. Упор. Ј. Недељковић, „*Инвентаријум (1804) и ѿсѣѣаменѣ (1804) ѣакрачкоѣ еѣискоѣ Кирила Живковића*, 418–419.

¹³¹ *Исѣѣо*.

¹³² АСАНУК, МПБ 1807. др. 10 II.

¹³³ М. Тимотијевић, *Срѣпско барокно сликарсѣѣво*, 364.

¹³⁴ М. Тимотијевић, *Теодор Илић Чешљар*, 59–60.

¹³⁵ Света је Варвара била и заштитница Кијева, њене су мошти почивале у тамошњем Михајловском манастиру. Под украјинским утицајем њен се култ усталио и у Карловачкој митрополији, поготово око манастира Грабовца и Беочина где су се чувале честице њених моштију. М. Тимотијевић, *нав. дело*, 60.

¹³⁶ *Исѣѣо*, 61. Чешљар је композицију у Великом Вараду радио за сасвим другачију намену — као олтарску слику и то према цртежима свог бечког учитеља Винценца Фишера. Ипак, изгледа да ни његово решење није оригинално, јер се заснивало на олтарској слици Феликса Иве Лехера у картузијанској цркви у Брну. У цркви светог Рока у Бечу налази се, међутим, такође олтарска слика *Обезѣлавање свѣѣ Барбаре* коју је око 1690. сликао Anton Schoonjans. Композиционо решење ове слике посебно је сродно Чешљаревој варијанти у Великом Вараду. За фотографију и податке о слици из цркве светог Рока у Бечу захвална сам колеги др Драгану Дамјановићу.

непотребна епископу Авакумовићу због различитог контекста поштовања Свете Варваре међу православнима, па је тако од Чешљара наручио слику на којој је горњи сегмент са анђелима и католичким евхаристичним симболима потпуно изостављен. Ипак, нису само иконографска ишчитавања Чешљареве Свете Варваре била важна за процену улоге и значаја композиције у атмосфери пакрачког двора у последњој четвртини столећа. Епископ Павле Авакумовић, образован архијереј и аристократа, слику поручује као уметничко дело *per se*, којим је исказивао не само ангажовано поштовање православних аспеката култа популарне светитељке, већ и потребу за задовољавањем естетског порива, карактеристичног за „дворску“ класу којој је припадао.

Благовештенска капела, као сакрални простор за придворно богослужење, вероватно је од свог настанка била у центру настојања епископа да буде што репрезентативније опремљена. Архивски извори из XVIII столећа, иако сведоче о раскоши капеле, не доносе прецизније податке о наручиоцима или ствараоцима појединих артефакта. С обзиром на досадашња сазнања, опремање дворске капеле иконостасом, утварима, књигама и мобилијаром треба везати за епископа Софронија Јовановића. За десетак икона које су се налазиле у капели до најновијих ратних сукоба у Хрватској, претпостављено је да потичу од руке Василија Романовића.¹³⁷ Према сачуваној фотографији снимљеној пре Другог светског рата, капелски иконостас је тада био изразито хетерогена структура са иконама из различитих периода, али су две престоне иконе, *Богородица са Христом* и *Христос*, заиста могле бити радови Василија Романовића, који је многе послове обављао за епископа Софронија Јовановића.¹³⁸ Владичина посебна брига за придворну капелу видљива је и из његовог тестамена у којем он неке од књига, које је сам набавио, завештава управо дворској капели — псалтир с последовањем, „литургију“ у футроли, апостол на велико коло, општи минеј, октоих „малога кола на осам гласова, поученија еванђеља и канони на осам гласова и страсна јеванђеља.“¹³⁹ Уколико је Василије Романовић, са својим „компањоном“, којег помиње у потраживању дуговања из оставине епископа Јовановића,¹⁴⁰ обавио сли-

¹³⁷ Регистроване су следеће иконе: Богородица са Христом, Исус Христос, Рођење Богородице, Крштење, Ваведење, Деизис, те јеванђелисти Матеј, Јован, Лука и Марко. О. Микић, Л. Шелмић, *Мајстори њрелазној ѡериода...*, 68–69.

¹³⁸ Фотографија је власништво Повијесног музеја Хрватске. На њој видљива структура олтарске преграде у капели највероватније је настала око 1931. у време епископа Мирона Николића, када су неке иконе са старог иконостаса манастира Ораховица, на његов захтев, пренесене у владичанску капелу. Занимљиво је да је том приликом епископ Николић од ораховичког игумана тражио првенствено да му пошаље иконе празника, али њих ни у Ораховици није било, док напомиње да му престоне иконе Христа и Богородице нису потребне јер су сачуване са „старог“ иконостаса у капели. А. Кучековић, *Манасиир Ораховица...*, 136–164, сл. 74.

¹³⁹ АСАНУК, МП А, 1758, др. 9.

¹⁴⁰ О. Микић, Л. Шелмић, *нав. дело и месѡо*.



41. Иконостас Благовештенске капеле у епископском двору у Пакрацу
(снимљено након Другог светског рата).

карске и позлатарске послове у Благовештенској капели, она је током XVIII века представљала веома репрезентативну целину и нема података да су потоњи епископи до краја столећа у њу улагали значајнија средства.¹⁴¹ Појединости о изгледу ентеријера капеле затичемо у инвентарима резиденције из 1770. и 1784.¹⁴² У првом документу наводе се — часна трпеза од камена и на њој велики јерусалимски крст украшен седефом, позлаћени кивот са честицама моштију Светог Василија Великог и Светог великомученика Трифуна, „подобје“ Гроба Господњег у Јерусалиму, „московске“ богослужбене књиге, два стара дрвена и позлаћена свећњака, проскомидија од камена и неколико позлаћених крстова. Од икона, Благовештенска капела је тада имала *Ваведење*, *Благовести*, *Распеће* на папиру под стаклом са натписом о освећењу капеле, те икону *Богородице са Христом*. На иконостасу су забележене престоне иконе Христа и Богородице, а на врху „темпла“ *Распеће* „са прочими образи“. Капелу је осветљавао „цвет од пиринча“, била је украшена и различитим „иконама на папиру“ и једном на платну, а мобилијар је укључивао архијерејски трон „билдхауерски и позлаштен“, аналогј и тетрапод. Према другом инвентару из 1784. „темпло“ у дворској капели је било „недавно реновирато“ и на њему су стајале две престоне иконе „моловате и позлаштене“, *Распеће* са осталим иконама у позлаћеним „порцуланским“ рамовима. Приликом састављања овог пописа посебна је пажња била посвећена описима богатих епископских одежди везених златним и сребрним нитима, од дамаста, чоје, свиле, баршуна, рајхцајха...

Саборна црква

Изглед ентеријера барокне катедрале Свете Тројице у Пакрацу, подигнуте и опремане у време епископа Софронија Јовановића и Арсенија Радивојевића 1757–1768, остаје готово у потпуности непознат. Реконструкција саборне цркве и резиденције, која је 1893–1896. спроведена по нацртима Хермана Болеа¹⁴³, вероватно је однела и последње остатке тог ентеријера, мада о изгледу унутрашњости катедрале ни током XIX века нема довољно података. Спорадични архивски документи и описи, до данас откривени, допуштају тек спекулације о појединим ентеријерским топосима — од тога да су унутрашњи зидови катедрале, или бар неки њихови делови, били осликани, до

¹⁴¹ Пожар који је захватио Пакрац 1812. и сам двор могао је бити и прва прилика када је Благовештенска капела значајније оштећена. Услови који су довели до њеног оскудног стања између два светска рата, када је епископ Мирон Николић с муком састављао нови иконостас, остају непознати.

¹⁴² МСПЦ, АПЕ, *Инвентари парохијских и филијалних цркава и манастира по азбучном реду места, кући*. 7, фол. 123.

¹⁴³ О. Maruševski, *Iso Kršjavi kao graditelj.*, 141–144. Упор. D. Damjanović, *Arhitekt Herman Bollé*, Загреб 2013, 247–257.

нешто јаснијих вести о идентитету сликара и изгледу првобитног иконостаса. Настојања владика од Софронија Јовановића надаље, да њихова катедрала добије што „торжественији“ унутрашњи изглед свакако треба претпоставити. Иако је Болеова реконструкција подразумевала готово целовиту новоградњу, том приликом задржан је периметар зидова старије грађевине,¹⁴⁴ што би значило да је првобитни Светотројички храм био дворанска црква значајнијих габарита са пространом унутрашњошћу и, самим тим, виших захтева у смислу репрезентативности ентеријерског обликовања.

Напори владике Софронија Јовановића на подизању и опремању саборне цркве и налог неимару Алтингеру да је сагради по угледу на осјечку православну цркву у Доњој вароши, посведочени су архивским документима, мада је и након владине смрти било недоумица у црквеним круговима под којим су се условима послови одвијали. У нацрту Јовановићевог теста-мента из 1758. види се да је владика завештао додатни новац за иконостас у саборној цркви, што би свакако значило да иконостас у то време био започет, али не и довршен.¹⁴⁵ Потреба за издвајањем додатног новца за довршење олтарске преграде свакако је произашла из спора владике Софронија и сликара Јоакима Марковића који је, обавезавши се да ће иконостас осликати и позлатити, из црквене благајне у Пакрацу узео 1100 форинти, а потом отишао у Нови Сад и тамо изненада умро.¹⁴⁶ У тужби новосадском магистрату 1757. епископ Јовановић се жалио да сликар није довршио ни трећину договореног посла и да га је напустио, те тражи секвестрацију његове заостале имовине.¹⁴⁷ Пошто је Јоаким Марковић умро у готово потпуном сиромаштву, епископ Софроније Јовановић је тестаментом морао да обезбеди део или целу суму коју је, вероватно, уговорио са непознатим сликарем за довршење послова на иконостасу у катедрали.

Иконе које је Јоаким Марковић урадио док је боравио у Пакрацу до данас нису идентификоване. Скорије је изнесена занимљива претпоставка да су делови иконостаса који се налази у цркви села Глоговца код Копривнице дело Јоакима Марковића, односно да је њихова првобитна локација могла бити саборна црква у Пакрацу.¹⁴⁸ Иконе у Глоговцу први је запазио и описао Радослав Грујић почетком XX века, колебајући се око њихове атрибуције

¹⁴⁴ О. Maruševski, *нав. дело*, 140.

¹⁴⁵ Истим документом епископ Јовановић завештава и осјечкој „саборној“ цркви 100 форинти за иконостас. АСАНУК МП А, 1758, бр. 9.

¹⁴⁶ Изгледа да је спор између сликара и епископа настао још раније јер је Марковић поднео тужбу против Софронија Јовановића Архиепископском синоду који је о њој расправљао још 29. јуна 1755. Б. Тодић, *О једном мојућем иконостасу Јоакима Марковића* (необјављени рукопис), према Д. Руварац, *Дневник синодске седнице 1755*, СС XVI (1906), 375.

¹⁴⁷ Д. Медаковић, *Иконостас Јоакима Марковића у селу Дишнику*, 146; О. Микић, Л. Шелмић, *Мајстори ирелазног периода...*, 34; оба навода према В. Стајић, *Новосадске биографије*, Нови Сад 1938, св. III, 45–47.

¹⁴⁸ Б. Тодић, *нав. дело*.



42. Црква Светог Георгија у Глоговцу,
иконостас, вероватно шеста деценија XVIII века.



43. Непознати сликар, царске двери,
црква Светог Георгија у Глоговцу.

Јоакиму Марковићу, због њиховог евидентно слабијег квалитета од других сликаревих познатих остварења.¹⁴⁹ Пошто је утврђено да Марковић никада није радио за цркву у Глоговцу, претпостављено је да су његове иконе у цркву у том селу допремљене знатно касније, можда током XIX века.¹⁵⁰ Такође је постављена претпоставка да Јоаким Марковић иконе у Пакрацу није сликао за саборну цркву, која за живота епископа Софронија Јовановића није била довршена, већ да се његов иконостас првобитно могао налазити у цркви Светог Илије у Пакрацу, која је могла служити уместо саборне док је

¹⁴⁹ Глоговачки иконостас који је Грујић видео и описао почетком XX века и данас се налази у истој цркви. Упор. МСПЦ, ОРГ бр. 1359.

¹⁵⁰ Б. Тодић, *нав. дело*. Црква у Глоговцу је, према сачуваном инвентару из 1835. била још увек дрвена, а њено „темпло“ је означено као дело „ординар тишљерског художества“, без додатних напомена о сликаним деловима. МЦПЦ, АПЕ, *Инвентари парохијских и филијалних цркава и манастира по азбучном реду места*, кут. 2, омот бр. 33.



44. Непознати сликар, *Ајосџоли Павле, Јаков и Маџеј*,
црква Светог Георгија у Глоговцу.

потоња грађена.¹⁵¹ Међутим, новчано издвајање у епископовом тестаменту за *џемџо* цркве Свете Тројице говори да је он свакако за живота бринуо о том делу посла у катедрали и да је новац због којег је тужио Јоакима Марковића новосадском магистрату био намењен управо изradi иконостаса у саборној цркви.

Данас се у Глоговцу, на импровизованој олтарској прегради која очигледно није пројектована за данашњи храм, налазе престоне допојасне иконе *Христџа* и *Бојородице са Христџом*, док је Грујић у својим белешкама пре једног века затекао још две: *Светџој Николу* и *Јована Претечу*.¹⁵² На царским дверима су приказане *Блајовесџи* са фигурама пророка Давида, Соломона, Мојсија и Илије. У зони сокла, испод престоних икона налазе се две композиције које су вертикално скраћене за једну трећину, али се ипак могу идентификовати као представе које је још Грујић описао — *Неоџалима куџина* испод Богородице и „*Мојсијево чудо са џиџајом* и *змијом у џусџи*—

¹⁵¹ Б. Тодић, *нав. дело*.

¹⁵² МСПЦ, ОРГ бр. 1359 и МСПЦ, ОРГ, IX, br. 54. Упор. Б. Тодић, *нав. дело*. Овом приликом кориштена је и архивска форографија иконостаса из 1960. из Фотодок. МКРХ, којом се послужио Б. Тодић, али и савремене фотографије (2007) које су у глоговачкој цркви снимиле колеге из Српског културног друштва „Просвјета“ из Загреба. У оба наврата стање иконостаса и број икона били су исти, што би значило да су престоне иконе Св. Николе и Св. Јована Претече које је видео Грујић нестале до 1960.



45. Непознати сликар,
Христос,
црква Светог Георгија у Глоговцу.



46. Непознати сликар,
Богородица са Хришћом,
црква Светог Георгија у Глоговцу.

њи¹⁵³. У првој зони изнад престоних икона су три широка панела на којима је, у средишњем, приказан *Деизис* са трочетвртинским фигурама Христа, Богородице и Јована. На два бочна панела насликана су по три, такође трочетвртинска, лика апостола. У низу изнад Деизиса стоји икона са представом Христовог чудесног исцељења која је доста оштећена и изгледела, али се ипак може распознати као *Исцељење десној*, како је то још Грујић утврдио.¹⁵⁴ На два бочна панела и у тој зони су још по три лика апостола. Иконостасни склоп у Глоговцу завршен је иконама Богородице и Јована Богослова испод *Распећа*. Кракови крста обликовани су тролисно и садрже допојасне ликове четворице јеванђелиста.

Иако је бојени слој на већини икона у Глоговцу знатно страдао, а неке светитељске физиономије готово сасвим изгледеле, што онемогућава прецизнију оцену њихових ликовних квалитета, ипак, могу се запазити бројне њихове сличности са иконама на најпознатијем очуваном Марковићевом иконостасу — оном у цркви села Дишника из 1750. И у Дишнику и у Глоговцу иконе су сликане на правилним четвртастим панелима, што није била неуобичајена појава ни на другим, првенствено зографским ико-

¹⁵³ МСПЦ, ОРГ др. 1359.

¹⁵⁴ *Истио*.



47. Јоаким Марковић (?), *Богородица са Христом*,
црква Светог четвородневног Лазара у Плавшинцима, око 1750.

ностасима из времена епископа Софронија Јовановића. Појединачни ликови, поготово апостолски, такође вероватно због старине и оштећења, изгледају као бледе копије дишничких. Атрибуција Јоакиму Марковићу из свих наведених разлога не може бити нипошто сигурна, али остаје чињеница да на целокупној територији Славоније и некадашњег Вараждинског генералата, није сачувана друга целина попут ове у Глоговцу која до те мере подсећа на Марковићев стил остварен на једином његовом сачуваном иконостасу у Дишнику. Узме ли се у обзир да није познато да је Јоаким Марковић икада имао ученике или помоћнике при обављању сликарских послова,¹⁵⁵ још се теже отети закључку да је управо он аутор икона које се данас налазе у Глововцу. Последњем у прилог иде и чињеница да је у цркви села Плавшинци, где је Јоаким Марковић сликао чувене историјске композиције по налогу генерала Михајла Микашиновића,¹⁵⁶ до данас очувана

¹⁵⁵ Б. Тодић, *нав. дело*. Према архивским фотографијама снимљеним након Другог светског рата у црквама у Крижу и Растовцу налазили су се иконостаси од чијег је сликара очигледно захтевано да следи типове и статуре Марковићевих престоних икона у Дишнику. То је учињено, међутим, много грубље и са дозом наивне декоративности карактеристичне за неуге зографе. Према читању записа на полеђини иконостаса у Растовцу, иконе би могле потицати чак и из четврте деценије XIX века. *Фотодок МКРХ*, Загреб, инв. бр. 22870, 2869, 25755, 25756.

¹⁵⁶ Д. Медаковић, *Две историјске композиције сликара Јоакима Марковића из 1750*, 113–121.

допојасна икона Богородице са Христом готово истоветна са престолом иконом Богородице на иконостасу у Глоговцу. Икона у Плавшинцима је много боље очувана, вероватно због тога што она данас није део целине иконостаса, већ стоји издвојена у наосу и затворена је стаклом. Над главама малог Христа и Богородице су прикуцане сребрне круне, што је, с обзиром на детаље искуцаног метала, урађено вероватно још у XVIII веку.¹⁵⁷ Логична претпоставка да Јоаким Марковић за плавшиначку цркву није сликао само две чувене историјске композиције *Срби и Хрвати њимају њривилеије од византијској цара Василија Македонца* и *Срби добијају њривилеије од цара Рудолфа Друиој*, већ вероватно и цео иконостас,¹⁵⁸ подупрта Богородичином иконом идентичном оној у Глоговцу, још више иде у прилог претпоставци да се ради управо о Марковићевим радовима. И престоне иконе у Глоговцу и Богородичина сачувана у Плавшинцима су допојасне форме са пуном позлаћеном позадином, за разлику од дишничких. Богата позлата и традиционалнији лик Богородице у Глоговцу, па и у Плавшинцима, могли су бити резултат строжих захтева за хијератским истицањем престоних икона.

Много занимљивије хипотезе могу се, међутим, извући из садржинске анализе глоговачке компилације. На иконостасу у Дишнику Јоаким Марковић није сликао наративне композиције у соклу, а оне су у ово време још увек веома ретке на иконостасима у Славонији и северној Хрватској.¹⁵⁹ Такође, сцене Христових чуда ће се тек у нешто касније јавити на српским барокним иконостасима. Локација *Исцељења десној* у Глоговцу сигурно не одговара првобитној намери и склопу замишљене целине. Покушај њене хипотетичке реконструкције на основу глоговачких делова довео је до закључка да се она састојала од дидактичких представа у соклу и престолог низа са четири иконе изнад којих је била деизисна зона са апостолима.¹⁶⁰ Између те зоне и Распећа на врху иконостаса могла се наћи још једна зона наративних јеванђеоских, можда празничних, представа у коју би била уклопљена и икона *Исцељења десној*, али и пророчки низ са иконом Богородице шире од небеса. Уколико би се пошло даље у закључивању, на основу овако реконструисаног тематског репертоара иконостаса, дошло би се до закључка да је у време живота и активности Јоакима Марковића захтев за таквим остварењем могао доћи само из ученијих црквених кругова, свесних реторичког ангажмана барокне религиозне слике. У Славонији и Хрватској таквих је

¹⁵⁷ *Фотодокументација СКД „Просвјета“*, Загреб, 2007.

¹⁵⁸ Б. Тодић, *нав. дело*.

¹⁵⁹ У досадашњим је истраживањима установљено да сликане представе у соклима српских иконостаса почињу чешће да се појављују тек с почетком седме деценије столећа. Најзначајнији пример њиховог раног појављивања, 50-их година века, забележен је у цркви славонског села Доња Обријеж, на иконостасу који је приписан непосредном кругу око Василија Романовића. М. Тимотијевић, *Српско барокно сликарство*, 53. Упор. А. Кучековић, *Две славонске ѡроскомидије и нове ѡрејѡсѡшавке о Василију Романовићу*, 270–271.

¹⁶⁰ Б. Тодић, *нав. дело*.

појединаца средином XVIII столећа било веома мало и сва досадашња сазнања упућују на епископа Софронија Јовановића као заиста могућег наручиоца. Било да су иконе у Глоговцу некада биле намењене Светотројичкој цркви у Пакрацу или не, треба их свакако размотрити као још једно могуће остварење са карактеристикама које у славонску, односно хрватску средину продиру управо у време владике Софронија. Иконостас у саборној цркви у Пакрацу, односно онако како је он могао бити замишљен и уговорен са Јоакимом Марковићем, вероватно је био целина идејно и ликовно сродна глоговачкој.

Дрворезбарени украси око икона у Глоговцу нису нарочито богати, али се при њиховој оцени мора узети у обзир чињеница да су тек фрагментарно очувани. На царским дверима, крсту и подкрсним иконама сачували су се делови барокног резбареног ажуре и мрежастог преплета који, иако у веома лошем стању, указују на руку бољег мајстора прве половине XVIII века. На украсе веома сличног репертоара и начина израде наилазимо сачуване само на још неколико места у Славонији и Хрватској — у Рашеници око икона Трифона молера, у Бршљаници на иконостасу који је сликао Лазар Сердановић, те на фрагментима иконостаса гробљанске капеле манастира Пакра, који се данас чувају у олтару главне Богородичине цркве.¹⁶¹ Све ове дрворезбарене целине, заиста тек фрагментарно очуване, типолошки су веома сличне у детаљима, поготово у зони царских двери и Распећа и вероватно све потичу из ужег периода пете и почетка шесте деценије века. Почетком XIX века, када је Јохан фон Чапловић боравио у Пакрацу, забележио је да су у том трговишту тада живели један сликар и један *Bildhauer*.¹⁶² Потоњи је израђивао иконостасе са орнаментима за православне цркве. Није искључено да је и средином века, када је грађена катедрала, у Пакрацу постојао локални мајстор којег је епископ Јовановић ангажовао у саборној цркви.

Чапловићу дугујемо најстарији и једини сачувани аутентични, мада тек деломични, поглед у унутрашњост барокне цркве Свете Тројице. Он је најпре похвалио „лепо“ сликани иконостас и богатство осталих црквених предмета у њој, да би одмах потом обратио пажњу на представу *Светиої Онуфрија* у унутрашњости цркве, приказаног као голог старца са страшном и богатом белом брадом која му је сезала до стопала.¹⁶³ Нажалост, Чапловић не прецизира где је лик овог египатског пустињака из четвртог века

¹⁶¹ За Рашеницу: *Фойџоок. МКРХ*, инв. бр. 25.770–25.795; За Бршљаницу и Пакру: *Фойџоок. СКД "Просвјета"*, Загреб, 2007.

¹⁶² J. von Csaplovics, *Slavonien und zum Theil Croatien...*, 44. Према досадашњим сазнањима, сликар би могао бити Лазар Мејић, мајстор из Пакраца о којем се мало зна, али се чини да је доста сликао по Славонији у последњој трећини XVIII и почетком XIX века. У архивском материјалу засад је откривено да је сликао иконостас у селу Свињару (Давору) 1784. и, заједно са Константином Грабованом, иконостас у Кобашу 1803. Б. Тодић, *Азбучник српских сликара XIII до XVIII века*, 304.

¹⁶³ J. von Csaplovics, *нав. дело*, 40.

био насликан. Реално је претпоставити, с обзиром на досадашња сазнања о иконографији пустиножитеља у српском црквеном сликарству, да је Чапловић на светог Онуфрија наишао већ у припрати, у зони стојећих фигура. Ликови истакнутих пустиножитеља у српском средњем веку појављују се првенствено у живопису манастирских храмова, поготово у онима који су били центри стриктнијег облика монашког живота или се налазили у близини пустињачких пећина, где су монаси проводили свој живот у изолацији.¹⁶⁴ У владарским задужбинама ликови пустиножитеља јављају се знатно ређе.¹⁶⁵ Слична је ситуација била и у времену након обнављања Пећке патријаршије када се у мирским, односно мањим сеоским црквама ликови светих пустиножитеља јављају тек спорадично, док ће се готово редовно сликати у припратама, па чак и на зидовима наоса мањих и већих манастирских храмова.¹⁶⁶ Једини пост-византијски ансамбл фресака у Славонији, онај у цркви манастира Ораховица из 1594, због оштећења недовољно је познат да би се могло закључити да ли су се у оквиру иконографског програма нашли ликови светих пустињака.¹⁶⁷ Међутим, у припрати манастира Новог Хопова, одакле је у Славонију дошао Софроније Јовановић, 1654. у другој зони изнад светих ратника и краљева, насликани су свети архијереји и пустињаци. У славонским црквама XVIII века само је једном забележено сликање светих пустињака и то у монашкој средини — међу ликовима светих отаца и пустиножитеља на ламперијама леве певнице у манастиру Пакра, које су, заједно са иконостасом 1774–79, сликали Василије Остојић и Лазар Сердановић, појављује се и представа светог Онуфрија.¹⁶⁸

Јохан фон Чапловић је „на зиду хора изнад улазних врата“ видео и „древну фреску“ *Сѣрашиној суда*. У горњем делу били су приказани блажени како лебде, док је доле било представљено, „по обичају“, ждрело пакла. „Кочоперни

¹⁶⁴ Сцене из живота египатских пустињака појављују се, међутим, веома ретко, а као литерарни извор имале су текстове патерика. Њихова популарност и масовније преписивање бележе се крајем XIV века и приписују се значајном исихастичком упливу на монашку културу Србије тог времена. S. Petković, *The Lives of Hermits in the Wall Paintings of the Katholikon of the Monastery at Jošanica*, у: *Byzantine East, Latin West: Art-Historical Studies in Honour of Kurt Weitzmann*, Princeton 1995, 289, 291–293. Упор. М. Марковић, *Илустрације ђаџеричких њрича у њријраиџи хиландарској кайџоликона*, у: *Осам векова Хиландара*, Београд 2000, 506–532.

¹⁶⁵ *Исџо*.

¹⁶⁶ С. Петковић, *Зидно сликарсџво на џогручју Пећке џаџријаршије 1557–1614*, Нови Сад 1965, 69, 80–81. Упор. Љ. Шево, *Срџско сликарсџво 18. вијека у византијској џрадиџији*, Бања Лука 2010, 80–81.

¹⁶⁷ Фреске у унутрашњој припрати Ораховице сасвим су нестале, док су у наосу и олтарском простору у нижим зонама очуване тек фрагментарно. Међутим, неке од сцена, *Визија светџој Пеџира Александријској* у олтарском простору или *Цар Консџанџин и царица Јелена* на западном зиду наоса, типични су топоси иконографије манастирских цркава обновљене патријаршије, па је тако могуће закључити да се и у Ораховици, на местима где данас фресака више нема, као и у осталим манастирским храмовима друге половине XVI века, нашло места за ликове угледних анахорета. А. Кучековић, *Манастџир Ораховица у Славонији*, 120–126.

¹⁶⁸ Б. Тодић, *Азбучник срџских сликара XIII до XVIII века*, 98–101, са старијом литературом.



48. Василије Остојић и Лазар Сердановић, *Свети монаси и Свети Онуфрије*, ламперије северне певнице у цркви манастира Пакра, до 1779.

судски послужитељи“¹⁶⁹, како их Чапловић назива, били су насликани како „савесно раде свој посао“ и на леђима вуку „наге убоге душице“ и бацају их у паклени огањ, тако „да би се и камен у земљи смиловао.“¹⁷⁰ Ових неколико реченица, нажалост, недовољно је за одређење целокупног иконографског распореда сцене, јер се Чапловић задржао само на детаљима који су му највише привукли пажњу. Ипак, присуство Страшног суда у припрати или на западној фасади православног храма послевизантијског периода није представљало реткост,¹⁷¹ док се овако касно у XVIII веку, бар у српској средини у Хабсбуршкој монархији, може сматрати куриозитетом.¹⁷² Есхатолошка тематика се, до првог могућег времена осликавања зидова катедралне цркве у Пакрацу, у последњим годинама живота епископа Софронија Јовановића, већ сасвим доследно повлачила из репертоара српског барокног сликарства. Присутност традиционалних мајстора, можда пореклом са Југа, треба свакако претпоставити као могућност, јер се чини мало вероватним да је неко од

¹⁶⁹ У заносу описа ове демонске ликове назива и „пакленом жандармеријом“. Ј. von Csaplovics, *нав. дело и место*.

¹⁷⁰ *Истио*. Како би што живље својим читаоцима дочарао изопаченост демона на фресци, Чапловић њихове уврнуте перчине описује као репове код паса расе мопс.

¹⁷¹ За шири православни контекст в. М.К. Garidis, *Etudes sur le Jugement dernier post-byzantin, du XVe à la fin du XIXe siècle, Iconographie — Esthétique*, Thessaloniki 1985. Упор. С. Петковић *Зидно сликарство..*, 76–77; С. Пејић, *Манасиир Пустиниња*, Београд 2002, 77, нап. 7; Љ Шево, *Српско зидно сликарство 18. вијека у византијској традицији*, 111–112.

¹⁷² У барокном сликарству православних у Монархији представе Страшног суда појављују се на западном зиду парохијског храма у Футогу и румунске православне цркве Светог Николе у Ратишеву. М. Тимотијевић, *Српско барокно сликарство*, 425. У једном драгоценом извештају, који се данас нажалост не може потврдити, остало је забележено да је и у осјечкој барокној цркви Успења Богородице у Доњем граду постојала фреска *Страшног суда*, што овај храм још једном непосредно доводи у везу са укупном концепцијом пакрачке саборне цркве. А. Grubišić, *Zasluge dr Josipa Bosendorfera u spašavanju kulturne baštine tijekom i neposredno nakon Drugog svjetskog rata*, у: *Intelektualci i rat 1939–1947: zbornik radova s Desničinih susreta 2012*, Dio 1, Zagreb 2013, 498.

домаћих зографа из Срема или Славоније средином столећа довољно добро познавао технику фреске да би био ангажован на осликавању саборног храма.

У спекулацијама о могућем пореклу мајстора који су извели живопис на зидовима пакрачке катедрале не треба искључити могућност да се радило о руским или украјинским придошлицама, чије се присуство сасвим сигурно констатује у анализи иконописне продукције Пакрачко-славонске епархије у време Софронија Јовановића. Познато је да је у украјинској средини у првој половини XVIII столећа било примера укључивања сцена Страшног суда у сликани програм припрата — Василије Романовић је 1737. такве сцене, уз друге призоре из Апокалипсе, сликао у нартексу кијевске Претеченско-борисоглебске цркве, што би свакако значило да је у време доласка у Славонију био и врсни зидни сликар.¹⁷³ С друге стране, присуство портативних руских икона као иконографских инспирација представама Страшног суда у домаћим нововековним примерима наговештена је при анализи фреске на зиду улазног трема цркве манастира Крушедол,¹⁷⁴ док ни руске иконе и гравире исте тематике, дистрибуисане у православном свету све до XIX века, свакако не треба искључити из хипотетичких оквира одређивања могућег порекла традиционалног есхатолошког визуелног фокуса у некадашњем живопису саборне цркве у Пакрацу.¹⁷⁵

Парохијске и манастирске цркве

Велики број цркава Пакрачко-славонске епархије на крају XVIII столећа, о чему најбоље сведоче инвентари из последње деценије века, биле су још увек дрвнаре релативно скромних димензија. Тек неколико их је, међутим, дочекало савремено доба, што због чињенице да су до краја XVIII и током XIX столећа у већини села подигнуте зидане цркве, али и због великих разарања у ратовима XX века. Зидане парохијске, а поготово филијалне цркве су, чак и у последњој трећини XVIII столећа, када их је највише изграђено у том веку, у Славонији и северној Хрватској пре биле изузетак него правило, а њихово је унутрашње опремање понекад трајало и више деценија.

Ентеријерске целине XVIII столећа у Пакрачко-славонској епархији су, као последица поменутих околности, углавном фрагментарно очуване, уколико нису, као и у катедрали Свете Тројице, сасвим нестале. Отежавајућу околност представља и шкртост описа у сачуваним визитационим протоколима из последње две деценије века, јер су се под формулацијама „црква... у добром стању... у слабом стању... у средњем стању...“ или пак „... у злочестом

¹⁷³ М. Тимотијевић, *нав. дело*, 79; Упор. Давидов, *Украјински утицаји на српску уметност средине XVIII века и сликар Василије Романовић*, 127. А. Кучековић, *Две славонске иконостасне и нове иконостасне о Василију Романовићу*, 264–265.

¹⁷⁴ М. Тимотијевић, *Манастир Крушедол*, том I, 256.

¹⁷⁵ M.K. Garidis, *Etudes sur le Jugement dernier post-byzantin...*, 45, 103–104.

састојанију“, крила стања унутрашњости цркава која су се код савременика, на првом месту црквених лица која су састављала визитационе описе и инвентаре, подразумевала. Савременом истраживачу, међутим, унутрашња атмосфера сеоских храмова, њихова опрема, сликани и дрворезбарени декор и елементи сакралне топографије тако готово сасвим остају непознати и намећу тражење типских аналогича у покушајима њихове хипотетичке реконструкције или потпуно ослањање на штуре архивске изворе.

Недавна подробна истраживања стања цркава у Сремској епархији у време митрополита Викентија Јовановића, који је почетком четврте деценије одаслао визитаторе у обилазак парохијских и филијалних цркава Срема,¹⁷⁶ може послужити као оквир за претпоставке и о општем изгледу унутрашњости сеоских цркава у Славонији у првој половини XVIII столећа. Оно што се може са сигурношћу утврдити је да је, као и у Срему, црква било у свим славонским селима у којима је живео већи број православних, о чему сведоче и архивски извори, поготово из времена епископа Софронија Јовановића (до 1752), када је подигнут и освећен највећи број храмова.¹⁷⁷ Реално је претпоставити да је значајан њихов део, вероватно и већи него у Срему, био саграђен од брвана или плетера, покривен даскама или шиндром, материјалима који су изискивали стално одржавање, а понекад и потпуно подизање нове богомоље услед дотрајалости оштећења. Осим што се може са релативном сигурношћу претпоставити да су при градњи сваке од ових црквица поштована начела обликовања на правоугаоној основи и бар назначене поделе на олтар, наос и припрату,¹⁷⁸ о њиховој унутрашњој декорацији се више ништа поуздано не може рећи. У великом броју случајева она је сигурно била сасвим скромна и настајала је понекад и у дужим етапама. У белешкама Радослава Грујића, сачињеним и према њему тада доступним инвентарима Пакрачко-славонске епархије из осме деценије столећа, помиње се да су многи подови у црквама били патосани циглом или уопште нису били патосани, односно да су им подови били од набијене земље. Таква је 1785. била и црква у селу Ждралови, у новосељанској парохији. Нетом након „репарације“, када је црква „сва више насута земљом потарацата циглом“, протопрезвитер Павковић извештава епископа Павла Авакумовића о улагањима у њен ентеријер: бојењу и кречењу дрвених зидова, стављању дуплог табулата (свода од дрвених дасака), замени старе дрвене часне трпезе која је била „пропала од гњилоће“ новом, зиданом. Том приликом, изгледа, израђен је и нови архијерејски трон, док се стари и даље чувао у цркви, а направљене су и нове крстионица и умиваоница.¹⁷⁹ По Грујићу, „темпло“ и двери

¹⁷⁶ Б. Тодић, *Иконопис у парохијским црквама Срема у време Викентија Јовановића*, у: *Радови о српској уметности и уметницима XVIII века по архивским и другим изворима*, 85–141.

¹⁷⁷ Д. Руварац, *Српске сликарине, Сликаре и сликарство за црквену историју и црквени живот српског народа*, 329–331, 346–348.

¹⁷⁸ Такође по аналогичи са сремским црквама тог времена. Б. Тодић, *нав. дело*, 106.

¹⁷⁹ МСПЦ, *АПЕ књи.* 6, 1784–1785.



49. Проповедаоница у цркви
Преноса моштију Светог Николе
у Бршљаници, 1773.

налазили су се у свакој цркви, ма како скромни и „старинског молераја“.¹⁸⁰ Многе цркве су до тог времена већ биле поново у целости или делимично изнова подигнуте од трошних материјала, док је скромни инвентар пренешен из старе у нову грађевину. Са Грујићевим белешкама у великој мери слажу се и сачувани инвентари парохијских и филијалних цркава Пакрачко-славонске епархије из последње три деценије XVIII столећа, односно након 1771. и припајања територије Вараждинског генералата.¹⁸¹ Њихово постојање треба свакако захвалити прилежнијем и прецизнијем администрирању које се у Карловачкој митрополији уводи под притиском световне власти и одредаба Регулamenta из 1770, којима је реформисано административно уређење српске цркве у Монархији.¹⁸²

Управо белешке које је оставио Грујић и поменути инвентари представљају и једине поуздане вести о изгледу ентеријера сеоских храмова у XVIII столећу. Цркве у „границама“ биле су обично од дрвета, а у Доњој Славонији од плетера и тек покоја од дрвета и камена.¹⁸³ Према Грујићевим записима може се закључити да је у време непосредно после 1770. дошло до ве-

¹⁸⁰ МСПЦ, ОРГ, Документи 1359/VII.

¹⁸¹ МСПЦ, АПЕ, *Инвентари парохијских и филијалних цркава и манастира по азбучном реду места*, кут. 1–9.

¹⁸² Р. Грујић, *Пакрачка епархија...*, 175–181.

¹⁸³ МСПЦ, ОРГ, Документи 1359/VII.

ликог полета улагања у црквене ентеријере на новоприкљученом подручју епархије, јер је велики број цркава, како парохијских тако и филијалних, током те деценије у својим рачунским књигама бележио издатке за неки посао у храму.¹⁸⁴ Према Грујићевој опасци, цркве у Вараждинском генералату биле су боље опремљене и богатије „јер су граничари ишли по свету ратујући па су тако куповали и доносили ствари цркви на поклон...“¹⁸⁵ Ипак, изгледа да је велики број српских цркава у том делу Хрватске до 1770. био слабије опремљен неопходним мобилијаром у односу на цркве у Доњој Славонији. У многима није било певница, архијерејских тренова, па чак ни столова у наосу за вернике, а тек у овом периоду обавезно се набављају тренови и певнице, док се проповедаонице подижу само изузетно.¹⁸⁶ Хронолошки прва вероватно је, како и Грујић тврди, настала у Бршљаници 1773. и до данас је сачувана.¹⁸⁷ Проповедаоница има неправилну основу са овално испупченим средишњим делом на којем се налази икона *Христѡ*

¹⁸⁴ Тако је црква у Великој Писаници имала ново „пилтаорско темпло“ направљено 1772, а „моловато“ 1774 и тада је за пилтаора и моловање дато 1423 форинте. Наредне године за исте послове издвојено је још 450 форинти, док је 1775. црквена општина за пилтаорију, малање и злагање темпла издвојила 180 форинти. Трошкови молеру Лазару Сердановићу надокнађивани су и 1780. у износу од 100 форинти, молеру Јовану Грабовану дато је 1780. 553 форинте и 40 крајцара за малање иконостаса (просквинитара, оп. А. Кучековић), шполеру (од. нем. *Sporer* — бравар, нап. А. Кучековић) 481 форинта за гвоздене свећњаке, дракслеру за два дрвена свећњака, „билдхаору“ за 4 престоње иконе 11 форинти и малеру за малање столица још 20 форинти; црква у Чађавцу издвојила је 412 форинти за моловање темпла; црква у Трешњевици имала је ново моловато темпло 1777, а 1780. платила је молеру 203 форинте и 33 крајцара, оставши му дужна још 100 форинти; у Павловцу је 1778. за ново темпло издвојено 175 форинти и 202 крајцаре; црква у Рибњачкој је добила ново темпло 1779. и тада пилтаору платила 158 форинти и 57 крајцара, да би следеће године дала 170 форинти пилтаору и молеру; у Грубишном Пољу су за ново темпло 1778. пилтаору дали 141 форинту и 4 крајцаре; црква у Великој Ператовици је 1770. потрошила 180 форинти за молере; за малање цркве у Дапчевици 1773. дата је 321 форинта, а 1780. пилтаору за ново темпло 51 форинта и 12 крајцара; у Турчевић Пољу трошкови су обухватили погађање новог темпла са тишљером 1773, моловање цркве 4 форинте, а 1744. забележен је дуг од 61 форинту и 12 крајцара молеру Константину Братановићу из Писанице за „новомоловано“ темпло; дишничка црква је молеру Божи Смољановићу 1780. исплатила 110 форинти за малање табулата и целог иконостаса; исти је молер, исте године, у Гудовцу малао и позлатио јабуку на звонику за 95 форинти; црква у Пашијану је 1778. за моловање темпла и одежде издвојила 98 форинти; плавшиначка црква је 1779. потрошила 160 форинти на билдхауера и молера; Којо малар (Константин Братановић, оп. А. Кучековић) потраживао је 1773. од цркве у Глоговцу 30 форинти; црква у Бршљаници је 1773. платила израду архијерејског стола и предикаонице; исте године и у Пављанима су направљени архијерејски сто и певнице; певнице, архијерејски сто и предикаоница направљени су 1773. у Миклеушкој; у Граберју је 1770. моловано небо, а 1773. за архијерејски сто, крст и одежде потрошено је 24 форинте. МСПЦ, ОРГ, *Документи* 1359/VII, IX 2, IX 54. Неки од података из наведених Грујићевих белешки објављени су или коментарисани у скорашњим радовима Б. Тодића, *Скица за њорџреџ Јована Чейџиревића Грабована и О Консџианџину Браџиановићу у: Радови о срџској умеџносџи и умеџницима XVIII века џо архивским и друџим џодаџцима*, 355–401, те у: *Азџучник срџских сликара XIII до XVIII века*, на више места. За податке о обновама ентеријера у црквама сјеверинског протопопијата в. МСПЦ, ОРГ, *куџ*. 5.

¹⁸⁵ МСПЦ, ОРГ, *Документи* 1359/VII.

¹⁸⁶ *Исџо*.

¹⁸⁷ Проповедаоница у Бршљаници из 1773. настала је истовремено са конструкцијом иконостаса, што се по елементима његове резбарије, иако доста оштећеним и данас може

великој архијереја на престолу. Изнад бршљаничке проповедаонице данас не постоји горња балдахинска конструкција која је најчешће надвисивала предикаонице у барокним православним црквама и вероватно је страдала у бурној историји храма и његових преградњи.¹⁸⁸ У Доњој Славонији проповедаонице су вероватно чешће подизане у последњим деценијама столећа, јер је о њиховом постојању у црквама „високо на зиду“ сведочио и Јохан фон Чапловић.¹⁸⁹

У Грујићевим се белешкама могу наћи и још неке опште опаске о изгледу унутрашњости цркава у Вараждинском генералату у последњој четвртини столећа. У олтарима најчешће се затицала часна трпеза од камена, а могла је бити и дрвена, постављена на једном, много ређе на четири зидана стуба. Једну од репрезентативнијих свакако је представљала часна трпеза у Бршљаници од црвеног мермера.¹⁹⁰ На олтарима који су обично били покривани безом (платном) виђао је „ћивоте моловате“ од калаја или плеха, а крстови на њима су били већином дрвени и осликани.¹⁹¹ Изглед и квалитет конструкција елемената ентеријера олтарских простора били су посебно важни и визитаторима који су састављали инвентаре цркава у последње три деценије XVIII столећа, па су они тако прилежно бележили материјале од којих су биле подигнуте часне трпезе и проскомидије, као и шта се на њима налазило.¹⁹²

У даруварском протопопијату, који је Грујић такође обишао почетком XX века, у олтарима цркава налазио је најчешће „моловате“ дрвене проскомидије, што у црквама северне Хрватске нигде није био случај.¹⁹³ Једна осликана дрвена проскомидија сачувана је до данас у олтару црквице у селу Обријеж код Пакраца.¹⁹⁴ Израђена је у облику самостојећег дрвеног сточића надвишеног балдахинском конструкцијом коју носе два орнаментисана сту-

видети. Проповедаоница је уграђена у корпус северног зида нове цркве из 1845. *Фойодокументација СКД „Прѣосвѣѣта“,* Загреб 2007.

¹⁸⁸ Д. Кашић, *Срѣска насеља у сјеверној Хрватској и Славонији*, 119–121.

¹⁸⁹ J. von Csaplovics, *Slavonien und zum Theil Croatien...*, 126. До краја XVIII века у сачуваним инвентарима, међутим, регистрована је само једна „предикалница молвата ординарна“ и то у цркви у Градишту у трештановачком протопрезвитерату, 1778. МСПЦ, АПЕ, *Инвенѣари парохијских и филијалних цркава и манасѣира њо азбучном реду месѣа, куѣи*, 9, омот бр. 167.

¹⁹⁰ МСПЦ, ОРГ, *Докуменѣи IX* 2.

¹⁹¹ МСПЦ, ОРГ, *Докуменѣи 1359/VII*.

¹⁹² МСПЦ, АПЕ, *Инвенѣари...*, кут. 1–9, на више места.

¹⁹³ МСПЦ, ОРГ, *Докуменѣи 1359/VII*. Према инвентару трештановачког протопрезвитерата из 1778. у цркви у Врховцима налазила се дрвена осликана проскомидија, као и у Боломачама, али су проскомидије конструктивно могле да буду решене и другачије — узидане, као у Латиновцу, или „на зиданом ступу“, као у Градишту. МСПЦ, АПЕ, *Инвенѣари...*, кут. 9, омот бр. 167.

¹⁹⁴ А. Кучековић, *Две славонске ѣроскомидије и нове ѣреѣјосѣавке о Василију Романовићу*, 261–262, сл. 3.



50. Богородичина црква манастира Пакра, часна трпеза,
друга половина XVIII века.

пића и задња пуна страница. Горњи део проскомидије надвишен је маленим фронтоним на којем је насликана главица анђела. Обријешка проскомидија је вероватно током времена и поправљана и преправљана, али је њен горњи склоп остао углавном неизмењен. О томе понајвише сведоче сликани елементи декорације, на првом месту анђеоска главица која се појављује и на неколико места на иконостасу у истој цркви, а највише веома оштећена слика *Христѡа живоѡносног лозе* који, седећи на кубичном постољу, левом руком у путир цеди грожђе израсло на лози која избија из његових ребара. У првом плану слике назире се контуре великог крста.¹⁹⁵ Представе *Христѡа живоѡносног лозе* релативно су честе у српском сликарству, а посебно графици XVIII века, а обријешка варијанта у недавним је истраживањима приписана непосредном кругу око Василија Романовића и датована у период између 1753/54. и 1759.¹⁹⁶ Обријешка покретна дрвена проскомидија за сада је апсолутно усамљен примерак у сачуваном мобилијару из средине

¹⁹⁵ *Исѡо*, 262.

¹⁹⁶ *Исѡо*, 270.



51. Василије Романовић (?), *Христос живоносна лоза*, проскомидија у цркви Светог Јована Богослова у Обријежи, шеста деценија XVIII века.

XVIII stoleћа, док се за иконографски образац иконе *Христос живоносна лоза* може рећи да се сасвим уклапа у оновремену српску богословску перцепцију свете тајне евхаристије и присуства Христових тела и крви на литургији, која се развијала под непосредним украјинским утицајима.¹⁹⁷ Додатну потпору претходној тврдњи даје и недавно откривена икона са готово истоветном представом, која је припадала цркви у Граховљанима. Пре-

¹⁹⁷ *Исхо*, 256–266. Упор. Б. Вуксан, *Барокна шемајника српској иконостаси XVIII века*, рукопис докторске дисертације, Филозофски факултет, Београд 2007, 32–98.



52. Василије Романовић, *Христос живоѣносна лоза*,
из цркве Светих апостола Петра и Павла у Граховљанима, 1761.

ма досадашњим резултатима прелиминарних истраживања, граховљански *Христос живоѣносна лоза* поузданије се може приписати Василију Романовићу и датовати у 1761. годину, када је исти мајстор сликао и цео иконостас у поменутој цркви.

Проскомидија је у садашњу обријешку цркву пренесена из старије богомоље која се налазила на истом месту и потицала је из 1747.¹⁹⁸ Црквица је била дрвена, као и већина у то време у Доњој Славонији, па се може претпоста-

¹⁹⁸ Д. Кашић, *Српска насеља...*, 308.

вити да су овакве дрвене проскомидије са сликаном декорацијом израђиване управо за дрвене храмове. У зиданим црквама проскомидија се чешће изводила у облику нише у северном зиду олтарског простора, са или без избаченог каменог пулта и без зидне штуко-декорације, попут проскомидије у цркви манастира Дреновац,¹⁹⁹ или оне у олтарском простору Богородичине цркве манастира Пакра. У потоњој је, поред нише проскомидије, у северозападном углу олтара, сачувана и првобитна зидана умиваоница у облику сегмента круга на постољу. Умиваонице нису биле реткост и помињу се у црквама Карловачке митрополије већ у најранијим сачуваним визитационим описима,²⁰⁰ а Грујић их је у црквама Варајдинског генералата такође виђао зидане опеком или од камена.²⁰¹

Зидане цркве на подручју Доње Славоније у олтарским просторима су, у самом источном врху апсиде, имале узидане нише горњег места. Оне се редовно срећу у парохијским црквама и у осталим епархијама Карловачке митрополије,²⁰² а у Славонији се данас могу видети у црквама манастира Пакра, али и у великим зиданим парохијским црквама друге половине столећа — у Граховљанима, Великим Бастајима, Уљанику, Чаглићу и Ловској.²⁰³ Ђаконикони су, такође у зиданим црквама, били артикулисани у виду ниша у јужном зиду олтарске апсиде, које су често биле изнутра облагане дрвеном и затваране дрвеним вратницама, те тако служиле као спремиште за одежде.

Иконостас је, као што је већ напоменуто, био неопходан елеменат ентеријера, ма како скромна црква била. Из визитационих извештаја и инвентара из последње три деценије столећа видимо да је постојање иконостаса било веома важна инстанца и, иако ретко улазећи у детаље о његовом изгледу или распореду икона, пописивачи су се трудили да у свакој цркви региструју ситуацију везану за постојање и квалитет израде олтарске преграде, као и на њену целовитост.²⁰⁴ У инвентарима, међутим, олтарска преграда је означавана термином *ѿемѿло*, док се појам *иконосѿас* односио на дру-

¹⁹⁹ У проскомидији манастира Дреновац сачувана је фреска *Христѿа живоѿиѿносне лозе* веома слична оној на проскомидији у Обријежи коју је, вероватно, сликао такође Василије Романовић у време када је у истом манастиру сликао иконе за иконостас. А. Кучековић, *нав. дело*, 261, нап. 9.

²⁰⁰ М. Тимотијевић, *Црква свѿѿи Георѿија у Темишвару*, 57.

²⁰¹ МСПЦ, ОРГ, *Документи 1359/VII*.

²⁰² О симболичком значењу нише горњег места и њене везе са хијерархијом власти у цркви в. М. Тимотијевић, *нав. дело*, 58.

²⁰³ Према поменутих примерима могло би се закључити да је узиђивање нише горњег места била стандардна одлика унутрашње артикулације олтарских простора зиданих парохијских храмова у Славонији. У тексту су наведене само оне цркве које су до данас сачуване.

²⁰⁴ У случајевима када би било утврђено да нека црква нема темпло, пописивачи су готово редовно бележили постојање по неколико икона које су функционисале као његова замена, постављене на импровизоване преграде. МСПЦ, АПЕ, *Инвенѿари...*, кут. 1, омот бр. 14.



53. Василије Романовић (?), царске двери, црква Светог Јована Богослова у Обријежи, шеста деценија XVIII века.

ге конструкције у предолтарском простору на којима су се налазиле иконе, углавном на тетраподе или проскинитаре.²⁰⁵ У дрвеним црквама, олтарске преграде биле су конструисане од дасака на које су потом постављане иконе (стари иконостаси у Дарувару, Сирачу и Тројеглави).²⁰⁶ Касније, у зиданим се црквама често догађало да олтарска преграда буде озидана до половине или једне трећине висине зида, а да је дрвена конструкција иконостаса потом прислањана уз ову солидну потпору. Један од најстаријих примера оваквог склопа преграде очувао се у цркви у Великим Бастајима (1762–65) где је иконостас у доњем делу зидан у пуној ширини и са лучним отворима за царске и бочне двери. У северној Хрватској једна очувана зидана преграда

²⁰⁵ М. Тимотијевић, *нав. дело*, 63. Упор. Б. Кулић, *Новосадске дрворезбарске радионице у 18. веку*, 34–35.

²⁰⁶ МСПЦ, ОРГ, *Документи* 1359/VII.



54. Непознати мајстори, иконостас гробљанске капеле
Преноса моштију Светог Николе, манастир Пакра, 1764.

налази се у цркви у Дишнику, док је Грујић забележио да је и црква у Сриједској имала зидану преграду са прислоњеним иконостасом.²⁰⁷

У инвентарима из прве половине осме деценије века, које цитира и Грујић у својим записима, зографски су иконостаси редовно одвајани од „новомоловатих“ као старински, „просто мολовати“ или „старо мολовати“. Из истог извора може се закључити да су радови зографа чинили већину иконостаса у сеоским црквама северне Хрватске у последњој четвртини столећа: у Повелићу, Ждраловима, Војаковачком Осијеку, Каблу, Светом Ивану Жабном, Болчу, Цјепидлакама, Болфану, Подгорцима, Салнику, Нарти, Пашијану, Липници, Рибњачкој, Миклеушкој, Сриједској итд.²⁰⁸ Стари су се иконостаси посебно истицали при описима њихових дрворезбарених украса. Извесни призивак нижег вредновања у инвентарима имају термини „темпло тишљерско“ или „старих тишљеров“ у односу на новије иконостасе који

²⁰⁷ Исто.

²⁰⁸ МСПЦ, ОРГ, Документи 1359/VII и IX 2.



55. Непознати мајстор, царске и бочне двери са иконостаса гробљанске капеле Светог Николе манастира Пакра, 1764.

су обавезно називани „пилтаорски“, „билдхауерски“, „ново моловати“, или је у годишњим рачунима цркава бележен трошак „*ийлиџаору* за ново темпло“. У барокним црквама мајсторска дрворезбарија иконостаса и предолтарских простора представљала је примарни елеменат декоративног обликовања тих делова ентеријера и на савремене је пописиваче, у црквама где су на њу наилазили, остављала највећи утисак раскоши.²⁰⁹

Иконостаси које су осликавали зографски мајстори у првој половини столећа, а понегде и касније, међутим, нису носили богате дрворезбарене структуре и иконе су углавном биле уоквирене једноставним рамовима и постављане у хоризонталне редове.²¹⁰ Том типу су највероватније припадали сви,

²⁰⁹ Тако је црква у Граховљанима у Даруварском протопрезвитерату 1774. имала „темпло красно и доброцено воздвигнуто, мудро и чисто позлаћено са 60 икона, на врху красни крст ...“, а у цркви у Борови се још 1770. налазило „темпло цело пропорције изрјадне пилтаорског художества.“ МСПЦ, АПЕ, *Инвентари...*, кут. 3, омот бр. 49, кут. 7, омот бр. 123.

²¹⁰ Упор. Б. Кулић, *нав. дело*, 47–50.



56. Део доње зоне иконостаса у цркви Успења Богородице у Рашеници, резбарија вероватно друга половина XVIII века.

до данас непотпуно сачувани, доњославонски зографски иконостаси шесте деценије века — у Даруварском Брестовцу, Дољанима, Катинцима и Тројеглави. Иконе на њима су током каснијих времена све поново урамљиване и пренешене у нове цркве, али њихови апсолутни правоугаони облици, укључујући и оне најмање, те правилно обликоване двери и надверја од пуних плоча, искључују првобитно постојање развијеног декоративног барокног ажуре, па чак и површина са развијенијим аплицираним елементима. Северни пан-дан ових примера био би иконостас Јоакима Марковића у Дишнику, где су иконе такође украшене резбареним бојеним оквирима са барокним лисним мотивима, уз задржавање правоугаоних облика. Ни двери у Дишнику нису добиле разведенији самостални дуборезбарени декор, а једини декоративни резани нагласак представљају упарене волуте под иконама Богородице и Јована испод Распећа, које је такође веома једноставно обрађено. Да је изглед и



57. Део доње зоне иконостаса цркве Преноса моштију Светог Николе у Великој Бршљаници, резбарија до 1773.

развијеност резбарије, ипак, више зависила од времена настанка, него од квалитета и порекла мајстора који су их потом осликавали, сведочи и иконостас у Обријежи, приписан радионици Василија Романовића.²¹¹ Без обзира што су иконе, очигледно у каснијем времену, стављане у нове рамове и цео иконостас измештен из првобитне цркве у нову, подигнуту тек у XX веку, њихов облик искључиво правих линија и двери, како царске, тако и двоје бочних, са крилима у виду пуних плоча без секундарне декорације, указују да их је резао неки од домаћих „тишљера“ тога времена. Једине декоративне акценте, који се такође уочавају и на иконостасу Јоакима Марковића у Дишнику, представљају централни стубићи на дверима украшени дуборезбареним канелурама и низовима срцоликих мотива.

²¹¹ А. Кучековић, *Две славонске ђроскомидије и нове ђређијосђавке о Василију Романовићу*, сл. 4–9.



58. Црква Светог Георгија у Војаковцу, царске двери, резбарија до 1782.

Картуши, медаљони неправилног облика, резане апликације и ажурне површине дрворезбарених украса у црквама Пакрачко-славонске епархије појављују се тек шездесетих година XVIII столећа.²¹² У то време дрворезбарени украси добијају све стандардне барокне елементе који стварају јединствену органску целину са накнадно сликаним површинама и подлежу симболичком тумачењу појединих мотива. Њихов доминантно флорални репертоар био је повезан са идејом о рају у којем обитавају избрани актери сликаног програма иконостаса.²¹³ Већ поменути иконостаси

²¹² Једну од најрепрезентативнијих дрворезбарских целина у епархији остварених у поменутој деценији представљао је свакако иконостас манастира Дреновац, постављен у цркви до 1757/8. Међутим, он је у потпуности уништен у Другом светском рату, а сачуване фотографије нису довољне да би се извршила валидна компарација његове дрворезбарије са оном на другим савременим иконостасима.

²¹³ М. Тимотијевић, *Црква светог Георгија у Темишвару*, 100.

гробљанске капеле манастира Пакра, Глоговца, Бршљанице и Рашенице из тог времена испољавају типске сличности у резаној декорацији, на првом месту деловима у облику правилне ажуре завршеним овалним низовима шкољкастих елемената. Ове иконостасе карактерише и грубља обрада са експресивнијим и „тежим“ партијама, укључујући и масивне тордиране стубове престоног низа у Рашеници, те оне покривене крупним ружама у Бршљаници.²¹⁴ Могућност за њихово заједничко датовање у седму или прву половину осме деценије века произлази и из чињенице да је њихов резани декоративни репертоар, изузев царских двери које су рађене техником ажуре без пуних вратница, у целости аплициран на дашчану позадину око икона.

Префињенија декоративна схема рокајних карактеристика резбарије може се пратити тек у последњој четвртини века. И овде је, као и у претходним случајевима, свако сигурно закључивање о варијантама, могућим мајсторима или њиховим специфичним одликама, онемогућено недостатком материјала који је уништен, али и веома оронутим стањем резбарије која још увек постоји у црквама. Посебну групу чине иконостаси које је од 1775. до 1783. осликао Јован Четиревић Грабован. Из цркава у Ораховици (1775), Великом Поганцу (1779), Средицама (1780), Војаковцу (1782) и Павловцу (1783) очувани су *in situ* или измештени делови оригиналне резбарије који показују изненађујућу хомогеност начина израде и мотива.²¹⁵ Њихова компарација са савременим тенденцијама дрворезбарских схема у православним црквама на подручју Славоније и Срема у досадашњим истраживањима изведена је само у случају иконостаса у Ораховици, при чему је закључено да мотиви извијених лисних облика, рокајних С волута, пламених језичака, пупољака и расцветалих ружа припадају стилској тенденцији присутној у радовима познатог осјечког дрворезбара XVIII века Томаса Фиртлера.²¹⁶ Истовремено је примећено да се познати Фиртлерови радови одликују знатно слободнијом применом ажуре у компоновању целина декоративних схема иконостаса, док је мајстор у Ораховици задржао строжу и наглашену хоризонталну структуру са редовима икона изнад којих се по-

²¹⁴ Цветови ружа били су општеприхваћени симболи небеског и земаљског раја, док су облици у виду шкољке, поготово површина на царским дверима на којима су сликане Благовести, кроз симболику шкољке и бисера присутни у барокној амблематици, остваривали алузију на Богородичино материнство и Христово оваплоћење. Упор. М. Тимотијевић, *Црква светіої Георіија у Темишвару*, 101, 103.

²¹⁵ Иконостаси које је Грабован сликао у Подгорцима (1777), Великој Писаници (1780), Слатини (1785) и Пакленици (1786) нису сачувани. Детаљно о хронологији Грабованових радова у: Б. Тодић, *Скица за јорџреј Јована Четиревића Грабована*, 355–378.

²¹⁶ А. Кучековић, *Иконостас Јована Четиревића Грабована у Ораховици*, 226–228. Упор. Л. Шелмић, *Дойринос осјечких мајстора развоју барокној дрворезбарства код Срба*, ЗЛУМС 20, (1984), 207–217.



59. Средишња зона иконостаса цркве Светог Пантелејмона у Павловцу, дрворезбар Јосиф Поповић, 1777–1778.

јављује аплицирани резани украс.²¹⁷ Погледом на остале наведене Грабованове иконостасе, настале до краја осме и почетком девете деценије, уочава се да су се и њихове структуре састојале од хоризонталних низова икона на пуним дашчаним позадинама, где је свака икона имала засебан сплет аплицираних биљних украса. Као површине пуног финог ажуре у свим случајевима, од Ораховице до Павловца, изведене су само царске двери и, што је теже са сигурношћу тврдити због нивоа оштећења у појединим примерима, делови око завршних медаљона и Распећа.

Само у једном случају сачуване резбарије Грабованових иконостаса познато се зна име дрворезбара — у Павловцу то је био *йилишаор* Јосиф По-

²¹⁷ Иконостас у Ораховици демонтиран је и пренесен у Загреб непосредно пре минирања цркве 1941. У Фотодокументацији Музеја за умјетност и обрт сачувана је фотографија целине иконостаса у цркви коју је, вероватно непосредно пре демонтаже, снимио В. Ткалчић. Детаљније о судбини овог иконостаса в. А. Кучековић, *нав. дело*, 119–220.



60. Црква Светог Георгија у Великом Поганцу,
средишња зона иконостаса са царским дверима, резбарија до 1778/9.

повић, који је „ново templo“ у цркви изradio 1777–1778.²¹⁸ Архивска документација Јосифа Поповића наводе као дрворезбара у још једној цркви где је, додуше само архијерејски трон, сликао Грабован — у Великој Писаници (1780), али је он у потпуности уништен у Другом светском рату.²¹⁹ Сликарев запис који је био сачуван на трону именовао је Јосифа Поповића као аутора дрворезбарије престола, што намеће закључак да су двојица мајстора били у непосредном контакту.²²⁰ Уколико се карактеристике дрворезбарених украса у Павловцу упореде са сачуваним деловима у Великом Поганцу и Војаковцу,

²¹⁸ МСПЦ, ОРГ, Документи 1359/VII. Упор. Б. Тодић, *нав. дело*, 373–374. Резбарија иконостаса у Павловцу, као и Грабованове иконе, до данас су сачувани, али само у горњим зонама и у веома лошем стању. *Фотодокументација СКД „Просвјета“ Загреб*, 2007.

²¹⁹ МСПЦ, ОРГ, Документи 1359/VII. О подацима у сачуваној архивској грађи и њихово тумачење најпотпуније у Б. Тодић, *нав. дело*, 372–373.

²²⁰ ССЗН, бр. 8549.

где идентитет дрворезбара није познат, лако се долази до закључка да се највероватније радило о истом мајстору или истој радионици која је негова-ла одређени стил, принципе архитектонике иконостаса и репертоар мотива. Без већег устезања истим инклинацијама могао би се приписати још и најранији Грабованов иконостас у Пакрачко-славонској епархији, онај у Ораховици. Стилско јединство поменутих целина још више се намеће уколико се оне упореде са резбаријом иконостаса веспримског мајстора Ференца Хорвата, који је Грабован сликао у једином наврату када је избивао из епархије у периоду од 1775–1786, због посла у другој дијецези — у Стоном Београду (1776). Дрворезбарија овог иконостаса својим се декоративним репертоаром значајно разликује од пакрачко-славонских примера.²²¹

Мајстори дрворезбари, укључујући и Јосифа Поповића, у црквама су, поред иконостаса, најчешће истовремено били ангажовани и на изради мобилијара у предолтарском простору храма — певница, проповедаоница, тренова и проскинитара, што указује на присуство дефинисане свести савременика о симболичком јединству овог дела култног простора и естетским потенцијалима његове декоративне унификације. Исти типови украса и украсних партија преливали су се са иконостаса на певничке пултове и ламперије, које су такође најчешће осликавали управо мајстори који су сликали и иконе на олтарским преградама. Грујићеву тврдњу да су певнице и остали намештај у предолтарским просторима храмова Вараждинског генералата били реткост пре спајања овог подручја са Пакрачко-славонском епархијом 1771. треба применити и на добар део храмова у Доњој Славонији, поготово оних који су у то време били још увек од дрвета.

Свакако први обавезни ентеријерски елементи предолтарских простора парохијских цркава биле су певнице и певнички пултови. Веома мало их је описано, а још мање сачувано, па је синтетичка оцена иконографских и стилских распона на овим деловима црквеног намештаја у Пакрачко-славонској епархији веома отежана. Грујић је почетком XX века забележио да је у црквама даруварског протопопијата виђао старе певнице из XVIII века, али обично по једну.²²² Најранији репрезентативни пример очуваних барокних певница потиче из Богородичине цркве у Ораховици које је, заједно са иконостасом и архијерејским треном, 1775. осликао Јован Четиревић Грабован. На њима су приказани стојећи ликови црквених химнографа *Теофана Грайша*, *Козме Мајумског* на једној и *Јована Дамаскина* и *Романа Мелода* на другој певници.²²³ Српско барокно сликарство није прецизно кодификовало иконографске склопове на певницама, као у случају неких партија на иконостасу. Избор четворице црквених песника сасвим је одговарао на-

²²¹ Д. Давидов, *Споменици Будимске епархије*, Нови Сад 1990, 381–382. Упор. Љ. Шево, *Црква Рођења свейої Јована Прейече у Сїоном Беоїраду*, Бања Лука 2011, 89–100.

²²² МСПЦ, ОРГ, *Документи* 1359/VII.

²²³ А. Кучековић, *нав. дело*, 225, 229, сл. 9.



61. Итика јерополитика,
амблем *Молчание*, 1774.



62. Итика јерополитика,
амблем *Стидение*, 1774.



63. Итика јерополитика,
амблем *Истина*, 1774.

мени певница унутар простора храма, повезаној и са увођењем барокног вишегласног појања и такозваног „кијевског распјева“.²²⁴ Из Ораховице су сачувани само пултови са ликовним представама, али њихова репрезентативност упућује на закључак да су вероватно били део ширег ансамбла са дрвеним седиштима и ламперијама изнад њих, а које су вероватно страдале почетком Другог светског рата.²²⁵

Још један податак о иконографским решењима на пакрачко-славонским певницама потиче из цркве у Трновитичком Поповцу. Интригантност и недоумицу, због чињенице да оригиналне певнице у овој цркви нису сачуване, уноси њихов опис у Грујићевим белешкама, где се помињу четири представе сликане према илустрацијама из чувеног кијевског морализаторско-дидактичног приручника *Иѣлика јеройолиѣика*, штампаног за Србе код Јосифа Курцбека 1774. Примећено је да је ова књига била популарна у српској барокној култури и да су њене илустрације сликари користили као предлошке.²²⁶ Међутим, Грујић, иако детаљно описује представе на поповачким певницама, не бележи ништа о њиховом аутору или времену настанка. *Иѣлика јеройолиѣика* је вероватно веома рано постала позната у средини

²²⁴ М. Тимотијевић, *Српско барокно сликарство*, 58–59.

²²⁵ Према инвентару манастира Лепавина из 1784, где је иконостас такође сликао Јован Четиревић Грабован са учеником Григоријем Поповићем 1775, на певницама у цркви су се налазила „4 образа светих канонотворцев“. МСПЦ, АПЕ, *Инвенѣари...*, кут. 5, омот бр. 89. Упор. Б. Тодић, *Скица за ѣорѣреѣ Јована Чѣѣирѣвиѣа Грабована*, 368–369.

²²⁶ М. Тимотијевић, *Српско барокно сликарство*, 213–214.

Пакрачко-славонске епархије, ако не у Курцбековој варијанти, онда у неком од више кијево-печерских издања почев од 1712.²²⁷ У инвентару књига епископа Кирила Живковића у владичанском двору у Пакрацу из 1804. забележена су чак 4 примерка књиге „Итика Политика с фигурами.“²²⁸

Описујући амблематске представе на певницама у Трновитичком Поповцу, Грујић је забележио да су на њима биле приказане четири алегоријске фигуре из *Итике јерополитике* — *Молчаніє*, *Стиѣдѣніє*, *Истина* и *Піанство*.²²⁹ Прве три представљају алегорије хришћанских врлина које је промовисала морализаторско-дидактичка и едукативна потка књиге као „жизни нашея правила.“²³⁰ Четврта фигура, међутим, представља персонификацију једног од највећих порока: „... Символическій древній хоташте начертати: Юношу на делѣ съдашта, в руцѣ единой чашу...“²³¹ Према Грујићевим белешкама, које представљају једино засад познато сведочанство о овим занимљивим представама на певницама у Трновитичком Поповцу, изгледа да је њихов аутор тек деломично транспоновао структуру амблема у сликане представе, преносећи само *inscriptio* и *imago*, а потпуно изостављајући експликаторни *subscriptio*.²³²

Учење о хришћанским врлинама и пороцима налазило се у основи морализаторско-дидактичког програма који је у XVIII веку спроводила српска црква кроз реформе које су тежиле етичком формирању верника.²³³ Едукативна сврха и морализаторске амбиције амблематске литературе тако су омогућиле њену вишеструку примену у српској барокној култури, од сфере школства до црквеног живота где је централни догађај хришћанске моралне подучења била недељна проповед у цркви.²³⁴ У основи уобличавања морализаторске тематике религиозног сликарства стајале су управо проповеди сабране у бројним зборницима, најчешће кијевских барокних проповедника, који су били у оптицају у Карловачкој митрополији у XVIII веку.²³⁵ У сугестивном контексту непосредне повезаности речи и слике, површине мобилијара у предолтарским просторима намењене сликаним представама

²²⁷ М. Тимотијевић, *нав. дело*, 213.

²²⁸ Б. Чалић, *Пакрачки епископ Кирило Живковић и његова библиотека*, 211.

²²⁹ Истовремено је тачно записао и бројеве страница на којима се илустрације појављују у бечком издању из 1774. Упор. *Итика иерополітика*, Беч 1774, 103, 107, 111 и 191.

²³⁰ М. Тимотијевић, *нав. дело*, 214.

²³¹ *Итика иерополітика*, 191.

²³² За основну структуру амблематских представа в. Б. Вуксан, *Хуманистичке основе амблематске литературе (XVI–XVII век)*, Београд 2008, 9–10. Упор. М. Тимотијевић, *нав. дело и место*.

²³³ М. Тимотијевић, *Рађање модерне приватности: Приватни живот Срба у Хабсбуршкој монархији од краја 17. до почетка 19. века*, Београд 2006, 45.

²³⁴ *Истио*.

²³⁵ *Истио*, 46. За опширније тумачење в. М. Тимотијевић, *Српско барокно сликарство*, 412–432.

образовале су идеална места за визуелну потпору изговореној морализаторској проповеди. Амблематске представе трију врлина и једног порока на певницама у Трновитичком Поповцу, постављене у карактеристични барокни антитетички однос, остваривале су непосредан контакт са верницима у наосу и на упечатљив и јасан начин преносиле основну ангажовану поруку верске реформе — вера без дела је мртва.²³⁶

Редовни топоси сакралне топографије предолтарских простора парохијских цркава последње четвртине столећа били су и архијерејски тронове. Њихове конструкције, судећи по сачуваним примерцима, биле су изведене у облику уског и високог седишта са леђним наслоном на којем се обично налазила сликана представа, надвишена балдахинским завршетком. Један од најбоље очуваних примера потиче из Богородичине цркве у Ораховици, а данас се чува у манастиру Ораховица.²³⁷ Икону *Христѡа* који стоји на облацима сликао је Јован Четиревић Грабован 1775, истовремено када и иконе на иконостасу и певницама ораховичке цркве.

У овом периоду, у црквама Пакрачко-славонске епархије ентеријери добијају своје пуно обличје додавањем и осталих делова украшеног намештаја и опреме. Многе цркве, међутим, нису имале амвоне, а тамо где их је било, они су углавном били израђени од дрвета, на један или два степеника и офарбани.²³⁸ Амвони су, као значајан део ентеријера славонских цркава, посебно привукли пажњу Јохана фон Чапловића, по чему се може закључити да их је већина цркава добила поткрај столећа. Он је запазио да на амвону у пакрачкој саборној цркви стоји епископ када служи у „величанственој оријенталној црквеној одежди“. Са амвона се читало јеванђеље, а он је, према Чапловићу, у црквеном ентеријеру представљао камен којим је био затворен Христов гроб и на којем се појавио анђео, како о томе сведоче јеванђеља.²³⁹

²³⁶ Пијанчење је било међу највећим пороцима које је осуђивао оновремени хришћански етички кодекс. Оно је угрожавало економски опстанак породице и вероватно је и у сеоским срединама било најстроже санкционисано од стране цркве. Амблем *Молчаніе* алудирао је на општу морализаторску поуку о мудрости ћутања и одмереног говора и греху дрбљивости који доноси текст *Иѡѡке*, али је свакако могао послужити верницима као опомена на неприхватљивост гласног разговора за време литургије или проповеди, општем месту савремених саветодавних поука о пристојном понашању у цркви. М. Тимотијевић, *Рађање модерне љивајносии..*, 24–25, 46, 222–230, посебно 224–227. Представе из *Иѡѡке Јерѡѡлиѡѡке* у оквиру српског барокног сликарства нису честе, али ни довољно истражене. Најпознатији проучени пример, у соклу иконостаса у Ечки из 1786, садржи четири представе врлина преузете из овог зборника; за разлику од Трновитичког Поповца, где су амблеми сликани свакако раније, у Ечкој се појављују искључиво амблеми који садрже симболичке пиктограме. У Поповцу су се наручиоци одлучили за већу разумљивост и сугестивну снагу коју су носиле представе пуних алегориских фигура. Упор. Д. Медаковић, *Представи врлине у српској уметносии XVIII века: I Чеѡири хришћанске врлине на иконосииасу у Ечки*, у: *Пуѡѡеви српској барѡка*, Београд 1971, 131–136.

²³⁷ А. Кучековић, *Иконосииас Јѡвана Чеѡириѡѡе Граѡѡана у Ораѡѡѡици*, 222, 227, 229, сл. 9.

²³⁸ МСПЦ, *ОПГ, Документи* 1359/VII.

²³⁹ J. von Csaplovics, *Slavonien und zum Theil Croatien..*, 126.



64. Проскинитар у цркви
Светог четвородневног Лазара
у Плавшинцима,
вероватно осма деценија XVIII века.



65. Проскинитар у цркви
Светог Георгија
у Великом Поганцу,
до 1778.

Испред иконостаса стајали су углавном дрвени и бојени свећњаци, док су имућније цркве имале гвоздене позлаћене свећњаке. У свим сачуваним инвентарима из последње три деценије XVIII века евидентирани су „чирја-ци“, односно свећњаци, испред иконостаса. Над амвоном су висили дрвени полијелеји са 12 или 24 свеће, од којих су неки били и осликани.²⁴⁰ Један од стандардних топоса предолтарских простора било је и „моловато“ небо (Граберје, Гудовац), конструкција која је такође асоцирала на балдахин и била најчешће постављена испред иконостаса између свећњака.²⁴¹ У цркви манастира Лепавина, у олтару изнад часне трпезе 1764. било је постављено небо, „изрјадно украшено“ дрворезбаријом и „иконама“.²⁴²

Јован Четиревић Грабован је, по свему судећи, у већини цркава у којима је сликао иконе за иконостасе, истом приликом осликавао и остале делове

²⁴⁰ МСПЦ, АПЕ, *Инвентјари...*, на више места.

²⁴¹ J. von Csaplovics, *нав. дело и место*.

²⁴² В. Красић, *Манасѝир Лепавина*, ЛМС (1889), св. II, 18.



66. Проскинитар из цркве
у Подгорцима (1777).

мобилијара у предолтарским просторима.²⁴³ Из цркава северне Хрватске у којима је радио након 1775. очувала су се до данас само два проскинитара са његовим иконама, један у Великом Поганцу, а други у цркви у Бјеловару — потоњи вероватно потиче из цркве у Подгорцима.²⁴⁴ Поганачки проскинитар или целиваоница настао је 1778. када је Грабован у тамошњој цркви сликао и иконостас. Постављен је уз северни зид наоса, између мирских столова. Обликован је у виду високог кубичног постоља са искошеним пултом на који се постављала икона за целивање. Горњу балдахинску конструкцију

²⁴³ У том контексту би се могло закључити да је Грабован и у манастиру Лепавина, где је осликао иконостас 1775, био аутор и сликаних партија на осталим елементима мобилијара: трону за мошти уз северни зид цркве, на „иконостасу ... с разним образима моловатом“ и са једном Христовом иконом који је стајао уз јужни зид и на архијерејском трону, а можда и на проповедаоници која је била „посла билдхауерскога с различитим образима моловата и по-злаћена“. Све ове елементе ентеријера наводи детаљан манастирски инвентар из 1784. који у досадашњим истраживањима није коришћен. МСПЦ, АПЕ, *Инвентари...*, кут. 5, омот бр. 89.

²⁴⁴ Упор. М. Јовановић, *Јован Чеширевић Грабован*, 206, сл. 7. Грабован је сликао „иконостасе“ истовремено када и „темпла“ у још две цркве у северној Хрватској — у Великој Писаници (1780) и у Павловцу (1783). Упор. Б. Тодић, *Скица за њоршрет Јована Чеширевића Грабована*, 371–374, са старијом литературом.

са дрворезбареном имитацијом висеће тканине и четири неправилне волуте, спојене у врху круном, носе два резбарена стубића декорисана ружиним цветовима, те задња пуна површина изведена у облику рокајног картуша. Грабован је у четворолисним медаљонима на трима странама постоља насликао ликове тројице светих отаца — *Гријорија Бојослова, Василија Великог и Јована Златоустог*, док је на пуној страници горњег дела проскинитара изнад пулта за икону, у заседном картушу насликао *Христов лик на убрису*. Бјеловарски проскинитар, вероватно савремен Грабовановом иконостасу из Подгораца 1777, концепцијом облика и декора веома је сличан оном из Великог Поганца. Ипак, „барокни“ је декоративни вокабулар знатно наглашенији уклапањем двају масивнијих тордираних стубова са вегетабилном декорацијом као носача горњег сегмента, као и неправилним картушима на бочним странама и на наслону трона, украшеним позлаћеним мотивима пламених језичака и С волута. У њима су насликани ликови трију светих жена — преподобних *Теодоре, Марине и Пелагије*, док је у картушу на задњој пуној површини представљена цела фигура Христа који стоји на облацима, у једној руци држи сферу, а другом благосиља. Конструктивну и декоративну сродност са претходним проскинитарима које је осликао Јован Четиревић Грабован, испољава и онај сачуван у цркви у Плавшинцима. Његово слабо стање онемогућава поузданије закључке о идентитету мајстора који су га израдили. Дрворезбарени украси су сложенији и тежи од елегантног проскинитара из Великог Поганца, поготово на пуним стубићима са капителима који носе балдахин. У три медаљона на постаменту насликани су такође свети црквени оци у полуфигурама и барокним одежама са књигама у рукама, али су њихови ликови веома избледели и не остављају могућност за поуздану сликарску атрибуцију.²⁴⁵

Судећи према Грујићевим белешкама које се односе на изглед ентеријера припрата у црквама северне Хрватске и Славоније, оне су у последњој четвртини XVIII столећа често представљале посебан девоционални и обредни простор унутар храма. Обавезан топос у њима била је крстионица, смештена најчешће у северозападном углу, израђена од камена, зидана, „од плеха у дрвеној ступчи“, са или без заклопаца који су на врху имали крст.²⁴⁶ Сви сачувани инвентари цркава Пакрачко-славонске епархије из XVIII века бележе их у црквама готово без изузетка. Светој тајни крштења и њеном обављању искључиво у цркви, а не по кућама, велику су пажњу придавали нормативни реформски акти карловачких митрополита још од прве поло-

²⁴⁵ У плавшиначкој цркви 1750. је две историјске композиције сликао Јоаким Марковић. Исте године он довршава и сликање иконостаса у селу Дишнику, али и икону Светог Томе за проскинитар. Овај комад црквеног намештаја више се не налази у дишничкој цркви, али се по сачуваним фотографијама може констатовати да је по изради и типовима барокног дрворезбареног декора, поготово волута надвишених крстом у горњем делу, био веома сродан проскинитарима из Великог Поганца и Плавшинаца. Упор. Д. Медаковић, *Иконостас Јоакима Марковића у селу Дишнику*, 152, сл. 13.

²⁴⁶ МСПЦ, ОРГ, *Документи* 1359/VII.

вине XVIII века, тако да су крстионице постале незаобилазан део у припра-тама цркава и у другим епархијама Карловачке митрополије.²⁴⁷ У припрате храмова Пакрачко-славонске епархије током XVIII века постављане су и иконе за целивање. Оне су често стајале на „тишљерским“ тетраподима, а могло их је бити и више, па је тако остало забележено да је црква у Брезовцу 1770. у „женској припрати“ имала чак 22 иконе.²⁴⁸ Посебну вредност у православним црквама северне Хрватске у овом столећу представљала су звона, од којих је већина била ливена и набављана у Грацу.²⁴⁹

Барокни *Gesamtkunstwerk* — Богородичина црква манастира Пакра

За цркве Пакрачко-славонске епархије које су подигнуте и опремљене у XVIII веку, поред сумарних типизираних описа у збирним инвентарима протопрезвитерата и појединачним инвентарима парохијских и филијалних храмова, цитираних у претходном поглављу, ретко се могу пронаћи детаљнији изворни пописи ентеријера.²⁵⁰ Важне изузетке чине неколики сачувани манастирски инвентари, на првом месту инвентар манастира Пакра из 1787, који садржи исцрпан опис стања унутрашњости главне цркве Ваведена Богородице.²⁵¹ Он представља вишеструку драгоценост јер омогућава да се црква својим архитектонским хабитусом и опремом сагледа у потпуности као производ друге половине столећа, а њен ентеријер, односно предолтарски простор и наос, као дефинисана барокна сценска целина која је остварена као јединствен уметнички и декоративно осмишљен подухват осме деценије века. Судећи по инвентару, сви уобичајени сакрални топоси унутар храма у Пакри били су заступљени и функционални, укључујући и специфичности које су цркву овог братства маркирале као особену тачку на православној ходочасничкој мапи тога времена.²⁵² Захваљујући чињеници

²⁴⁷ М. Тимотијевић, *Црква светіої Георіја у Темишвару*, 73–74.

²⁴⁸ МСПЦ, ОРГ, *Документи* 1359/VII.

²⁴⁹ Вуковје је имало три звона од којих је намање ливено у Грацу 1777, исто као и у Ступовачи. Веће звоно у Миклеушкој било је из Граца из 1707, а мање из Загреба, ливено 1747. Дишничка црква имала је два мала звона из Граца ливена 1745; у Великом Поганцу најстарије од три звона било је изливено у Грацу 1765; у Великим Средицама најстарије звоно потицало је из Граца из 1704, а црква у Беденику поседовала је мало и велико звоно, изливена у Грацу 1709. и 1778. МСПЦ, ОРГ, *Документи* IX 2. Сачувани оригинални инвентари из периода после 1770. такође редовно бележе колико је која црква имала звона и колико су она била тешка. МСПЦ, АПЕ, *Инвентари*..., на више места.

²⁵⁰ Осим пакранске манастирске цркве, инвентари из XVIII столећа очувани су и за храмове манастира Ораховица и Лепавина. В. А. Кучековић, *Манастир Ораховица*..., на више места; Упор. МСПЦ, АПЕ, *Инвентари*..., кут. 5, омот бр. 89.

²⁵¹ ХДА, *Манастир Пакра*, 1734/675, кут. 1.

²⁵² О основним елементима сакралне топографије барокног храма в. М. Тимотијевић, *Српско барокно сликарство*, 51–71.



67. Црква Ваведења Богородице манастира Пакра, предолтарски простор са иконостасом, 1774–79.

да је пакрански храм, мада руиниран и запуштен, заједно са својим ентеријерским артефактима, у већој мери очуван до данас, пружа се могућност за реконструкцију његовог давнашњег барокног сјаја.²⁵³

Инвентар је сачињен након обнове храма која је уследила после девастације у невремену 1781. у којем су оштећени и неки фрушкогорски манастири.²⁵⁴ Поправка је трајала до 1785. и подразумевала је вероватно само санацију крова цркве, јер о штети у унутрашњости храма нема података.²⁵⁵ Две године пре непогоде која је однела кровове на обе цркве у Пакри, братство је завршило исплате хонорара мајстору Василију Остојићу у износу од 1637 форинти за сликање и позлаћивање иконостаса и певница.²⁵⁶ Дрворе-збарске радове на иконостасу и мобилијару извео је мајстор Јован Ђаковић

²⁵³ За најновију стручну конзерваторску процену укупног стања цркве манастира Пакра в. Е. Анушић, *Ikonostasi manastira Pakre*, Portal: Godišnjak Hrvatskog restauratorskog zavoda, 2/2011, 79–188.

²⁵⁴ Д. Кашић, *Српски манастири...*, 207.

²⁵⁵ *Истио*.

²⁵⁶ *Истио*, 216.



68. Црква Ваведења Богородице манастира Пакра, доња зона иконостаса, дрворезбар Јован Ђаковић, до 1774.

из Дарувара.²⁵⁷ Посао у цркви свакако је довршио или приводио крају 1774. када су монаси добили дозволу од епископа за „моловање“ цркве.²⁵⁸ Мону-

²⁵⁷ Исто.

²⁵⁸ Исто. Тачно време израде резбарије иконостаса није познато, али се зна да је пожешка жупанија забрањивала пакранским монасима да осликају цркву, тако да је Ђаковић могао довршити конструкцију и декор иконостаса и пре те године.



69. Цртеж дрворезбарских алатки с потписом Јована Ђаковића на полеђини царских двери иконостаса у цркви манастира Пакра, до 1774.

менталност архитектонских габарита пакранске цркве, висина, а посебно ширина лучног отвора између олтара и наоса, настали као резултат пројектовања изузетно широке и дубоке олтарске апсиде, иницираног захтевима реформисаног барокног богослужења за већим литургијским простором,²⁵⁹ условили су израду сразмерно великог иконостаса са високом доњом зоном сокла и престоних икона. Уз троје двери, ова зона због своје ширине садржи шест репрезентативних престоних икона са стојећим фигурама. Расположивост простора омогућила је пакранским монасима да осмисле и од Остојића наруче пун иконографски опсег програма олтарске преграде — изнад престоног реда нижу се још три тематска нивоа — празнични, апостолски и пророчки, сваки прекинут по једном средишњом иконом (*Тајна вечера, Деизис и Свети Тројица*). У завршници, под лучним сводом, са сваке стране *Распећа* са иконама Богородице и Јована Богослова, распоређено је по шест сразмерно великих тролисних картуша са сценама Христових страдања.

Целокупна конструкција иконостаса изведена је на дашчаној основи причвршћеној за бочне зидове, тако да је већина декоративних елемената изведена техником апликације. Већу површину ажуре представљају само двери и декоративне везе које спајају медаљоне под сводом. Већина икона

²⁵⁹ Током четрдесетих година столећа олтарска апсида цркве манастира Крушедол из истих је разлога подвргнута преградњи и проширењу. В. М. Тимотијевић, *Манасијир Крушедол*, књ. II, 11.



70. Црква Ваведења Богородице манастира Пакра, јужна певница, до 1774.

које је Ђаковић обликовао има правилан четвороугаони облик са лучним завршетком, увученим за један или два степена. Средишње иконе вертикалне осе, изнад царских двери, сразмерно су шире од осталих, али при том и знатно испупчене у простор испред иконостаса. Декоративни репертоар даруварског дрворезбара укључивао је све стандардне мотиве који ће се појављивати и на иконостасима које ће сликати Јован Четиревић Грабован током седме и осме деценије — витки стубови са композитним капителима и венцима ружа изведени су као вертикални акценти између престоних икона и у зонама апостола и пророка. Празничне су иконе, међутим, раздвојене вертикалном алтернацијом конкавно-конвексних биљних елемената акантуса и ружиних венаца. Над сваком иконом постављена је апликација у виду богатог сплета пламених језичака и С волута. Опаска изнесена у до садашњим истраживањима да се Ђаковић приликом израде иконостаса у храму манастира Пакра угледао на дрворезбарију нешто старије олтарске преграде гробљанске капеле Светог Николе,²⁶⁰ свакако не може да стоји, јер се и по остацима потоње који се данас чувају у апсиди Богородичине цркве јасно види да се ради о два сасвим различитим декоративним схемама, при чему би Ђаковићево дело било ближе финијим рокајним концептима, иако још увек чврсто везано за пуну позадину.

²⁶⁰ Д. Кашић, *нав. дело и место*.

Од даруварског мајстора пакранско братство је, истовремено са иконостасом, наручило израду и целокупног сачуваног мобилијара у предолтарском простору — певница са ламперијама, те архијерејског и Богородичиног трона. О томе нема архивских података, али су остаци дрворезбарије на поменутим мобилијама довољни да се без двоумљења препозна иста стилска тенденција и иста рука као и на иконостасу. Од два певничка пулта са седиштима и ламперијама, очуван је само пулт у јужној певници, док онај у северној недостаје јер је уништен у Другом светском рату.²⁶¹ У црквама Карловачке митрополије у ово време постављање елаборирано украшених певница са пултовима представљало је већ сасвим уобичајену праксу, условљену увођењем вишегласног појања под утицајем украјинске и руске богослужбене праксе.²⁶² Дрворезбарени украс на сачуваном пулту за појце у Пакри преостао је на предњем парапету који је усправно подељен на два дела украсним венцима, истоветним вертикалним декоративним партијама између икона празника на иконостасу. У сваком пољу налази се по један четворолисни картуш са стојећом светитељском фигуром.

Примарна важност слике у обликовању сакралних простора српских ба-роких храмова огледала се и у проширивању ликовног програма иконостаса иконама, односно представама којима су могли бити украшени сви елементи мобилијара у предолтарским просторима. Пакранске певнице су такође добиле репрезентативни сликани украс у облику низова икона са стојећим фигурама на ламперијама изнад седишта и на парапетима пултова. На сачуваном пулту насликани су ликови Светог архиепископа *Арсенија I* и Светог владике *Максима Бранковића*, док су се на другом, уништеном, налазиле иконе *Свѣтѣи Саве* и *Свѣтѣи Симеона*.²⁶³ Њихов аутор је вероватно био помоћник Василија Остојића на сликарским пословима у Пакри — Лазар Сердановић, који је сликао иконостас у некадашњем манастиру Бршљанац.²⁶⁴ Национална иконографија на фронталним странама певничких пултова комплементирана је ликовима црквених песника, монаха и пустињака, по пет на обе сачуване ламперије изнад певничких седишта: *Свѣтѣи Јована Дамаскина*, *Свѣтѣи Јосифа њисца канона*, *Свѣтѣи Теодосија Ойшиѣежитѣља*, *Свѣтѣи Пахомија* и *Свѣтѣи Онуфрија* на јужној страни, те *Свѣтѣи Герасима „иже на Јордање“*, *Јефрема Сирина*, *Анѣонија Великог*, *Јефѣимија Великог* и *Петра Айѣонског* на ламперијама северне певнице.²⁶⁵ Сви светитељи насликани су у стојећим фронталним ставовима и у црним монашким ризама, са крстовима и бројаницама у рукама, док су пустињаци свети Петар Атонски и свети Онуфрије представљени

²⁶¹ *Исѣо*, 218.

²⁶² М. Тимотијевић, *Улоја музике у уобличавању црквеног енѣријера у XVIII и ѣрвој ѣоловини XIX века*, 52–54.

²⁶³ Д. Кашић, *нав. дело и месѣо*.

²⁶⁴ *Исѣо*, 216. Упор. Б. Тодић, *Азбучник срѣских сликара XIII до XVIII века*, 304–308.

²⁶⁵ Д. Кашић, *нав. дело*, 217–218. У северној певници данас недостаје средишња икона на ламперијама — Свети Антоније Велики.



71. Црква Ваведења Богородице манастира Пакра,
Богородичин и архијерејски трон, до 1774.

као наги старци са лишћем око појаса и дугим седим брадама које сежу до земље. Иконографија на ламперијама допуњавала је како алузије на Пакру као средиште светосавског култа, тако и основне тематске корпусе иконоста-са, додајући асоцијацију на општи оквир монашког подвига кроз одрицање и слављење Бога.²⁶⁶ Ликови двојице пустињака представљају, међутим, изузет-

²⁶⁶ Представе пустињака у Пакри могу се тек оквирно довести у везу са стварним случајевима пустињаштва у славонским манастирима. Једно од општих места у референцама на

ну појаву у сликарству Пакрачко-славонске епархије XVIII века, иако је остало забележено да је Свети Онуфрије био насликан, око две деценије раније, у катедрали Свете Тројице у Пакрацу.

Сценска организација предолтарја у Пакри свој је коначни изглед добила постављањем два репрезентативна барокна трона уза зидове испред певница. Њихова је резбарија изведена у виду балдахинских конструкција са декоративним решењима истоветним онима које се појављују на иконостасу изнад иконе Свете Тројице и изнад надверних картуша. Иако су данас веома оштећени и запуштени, без иједног сачуваног сликаног дела, тронове у Пакри и даље делују својом монументалношћу и висином у складу са пространим габаритима предолтарског простора. На високом леђном наслону архијерејског трона, постављеном ниже јужне певнице, данас недостаје икона Христа са сребрном круном на глави. Испод ње био је насликан грб Пакрачко-славонске епархије.²⁶⁷ Икона Христа на архијерејском трону помиње се и у инвентару из 1787. по чему се може закључити да је највероватније настала истовремено са осликавањем иконостаса и певница. Такође, Христов лик је већ тада имао сребрну круну на глави.²⁶⁸

Постављањем Христове иконе на леђни наслон архијерејског трона, вероватно у утврђеној иконографској формули Цара царева и великог архијереја, пакранска црква испунила је, у ово време већ сасвим устаљен стандард богослужбене и симболичке функције тог сакралног топоса — захтев за обележавањем идеје о сталном присуству архијереја на служби, али и врховног Христовог управљања над земаљском црквом.²⁶⁹ Комбинација Христове иконе и владичанског грба такође није била непозната у дотадашњој литургијској пракси Карловачке митрополије — попут познатих случајева појаве митрополијског грба на архијерејским троновима,²⁷⁰ чиме је наглашавана идеја о поглаварима српске цркве као директним Христовим намесницима на земљи, у Пакри се овакав симболички алузивни склоп односио на столујуће пакрачко-славонске епископе.²⁷¹

славонско-хрватске манастире у изворима старијим од XVIII века је и назив Пустинја који су многи добијали у тренуцима обнове — Пакра, Света Ана, Лепавина и Ораховица. О пустињаштву у Ораховици има нешто више података, о чему сведоче и очувани топоними у околини манастира — Пустинјакова пећина, Пустинјаков бунар итд. А. Кучековић, *Манасџир Ораховица у Славонији*, 67–68, са старијом литературом.

²⁶⁷ Д. Кашић, *Српски манастири...*, 221.

²⁶⁸ ХДА, *Манасџир Пакра, 1734/675, кућ. 1.*

²⁶⁹ М. Тимотијевић, *Српско барокно сликарство*, 60–63. За шире објашњење упор. Исти, *Богородичин џрон Николајевске цркве у Урију*, Саопштења РЗЗСК XXVII–XXVIII (1995–96), 138–139.

²⁷⁰ М. Тимотијевић, *Српско барокно сликарство*, 61.

²⁷¹ На врху архијерејског трона у Пакри изведен је балдахински испад над којим се уздижу три ребрасте волуте, као далеке реминисценције на Бернинијева решења завршице балдахина Светог Петра у Риму. Идејна повезаност барокних архијерејских тронове у православним црквама Карловачке митрополије са култом катедре Светог Петра, односно идеје о папском примату, утврђена је у досадашњим истраживањима. У православном окружењу, визуелним



72. Непознати сликар, *Бојородица Бездинска*, манастир Пакра, до 1787.

У вишеструкој симболичкој вези са архијерејским троновима од шездесетих година XVIII века стајали су тронове намењени посебном прослављању Богородице и њене посредничке улоге у економији спасења.²⁷² Они су, као и у Пакри, постављани обично тачно наспрам архијерејског трона, на прелазу између наоса и предолтарског простора, уза зид пре северне певнице. Идејна повезаност Богородичиних и архијерејских тронове у сакралној топографији храмова доводила је до сличности у њиховим конструкцијама и декоративном обликовању.²⁷³ Пакрански Богородичин трон је конструктивно изведен готово истоветно као и архијерејски, с тим што је први добио троструки балдахин надвишен круном и коси пулт за постављање иконе, уместо седала које се појављује на архијерејском трону. Манастирски инвентар из 1787. детаљно описује артефакте на Богородичином трону: на њему је стајала икона Богородице са Христом чији су ликови били украшени сребрним позлаће-

алузијама на централне фокусе који су бранили папску идеологију, ефектно је заступан полемички став о епископима као равноправним Христовим намесницима. М. Тимотијевић, *нав. дело и место*. Упор. Исти, *Бојородичин ѿрон Николајевске цркве у Ирију*, 140–141, нап. 44.

²⁷² М. Тимотијевић, *Бојородичин ѿрон Николајевске цркве у Ирију*, 131, 140.

²⁷³ *Истио*, 140.

ним крунама, сребрним вотивима — „...3 срдца, 1 очи, 1 перси, 1 колено (?)“, те сребрним ђерданом, једном форинтом и два мала сребрна крста.

Икона је, срећом, сачувана до данас, али се не налази у манастиру.²⁷⁴ Веома је добро очувана јер је била затворена стаклом, али се чини да је током времена освежавана и пресликавана. Данас се на главама Христа и Богородице виде оштећења на местима где су некада биле прикуцане сребрне круне. Остала оштећења на икони могу се објаснити управо као места на којима су били окачени сребрни вотиви које помиње пакрански инвентар из 1787.²⁷⁵ Богородица у типу Умиљенија коју грли мали Христос представља копију најпопуларније чудотворне Богородичине иконе у Карловачкој митрополији — Богородице Бездинске, коју је патријарх Арсеније IV Јовановић 1743, у тренуцима након признавања његове патријаршијске титуле и потврде српских Привилегија од стране бечког двора, пренео у Сремске Карловце прогласивши је заштитником патријаршијског престола и православља у Монархији.²⁷⁶ Ипак, чини се да пакранска икона представља део култа Бездинске Богородице који се развио након окончања сукоба патријарха и манастира Бездина око права на чување и истицање чудотворице и након њеног званичног повратка у поменути манастир 1748. Поштовање Богородице Бездинске у манастиру Бездину се након тог датума лишава снажних верско-политичких аспирација и претвара у широки популарни култ исцелитељке, којој верници приносе бројне сребрне вотивне дарове и упућују молитве.²⁷⁷ Веома сличан концепт могуће је замислити и у манастиру Пакра у другој половини XVIII столећа, где су молитве упућиване копији најзначајније чудотворне иконе у Митрополији, о чему посебно сведочи и поетски текст молитве Богородици исписан у дну иконе.²⁷⁸

²⁷⁴ Икона је похрањена на чување у манастиру Јасеновац.

²⁷⁵ У цркви Светог Николе у Вуковару стајала је на Богородичином трону слична икона Богородице са Христом, настала вероватно једновременно са сликањем иконостаса у цркви које је такође извео Василије Остојић (1772–1776). Икона је припадала истом типу као и пакранска — била је то копија Богородице Бездинске. У тренутку када је спасавана из полусрушене цркве у Вуковару, заједно са осталим сачуваним иконама са Остојићевог иконостаса, још увек је на себи имала сребрне вотиве и оригиналне украсне круне на главама Богородице и Христа, те може послужити као добра аналогија за изворни барокни аранжман иконе са Богородичиног трона у манастиру Пакра. Фотографија иконе Богородице Бездинске из Николајевске цркве у Вуковару објављена је у Л. Шелмић, *Иконостас цркве Свештої Николе у Вуковару*, каталог изложбе, Нови Сад 1993, 35, кат. бр. и сл. 39.

²⁷⁶ М. Тимотијевић, *Богородица Бездинска и верко-џолићички њрограм њаџиријарха Арсенија IV Јовановића*, *Balkanica XXXII–XXXIII* (2001/2002), 311–339.

²⁷⁷ *Истио*, 338–339.

²⁷⁸ *Богородице Дево, упование христианом, покрый, соблюди и спаси на Тя уповающих. В законе сени и писаний образ видим вернии, всяк мужеский пол, ложесна разверзая, свят Богу. Тем перворожденное Слово Отца безначальна, Сына первородящася.* Текст представља припев и ирмос девете песме канона на празник Сретења Господњег — тзв. задостојник, који се на литургији, према реду богослужења изложеном у кијевопечерским и московским штампаним минејима XVII и XVIII века, пева уместо химне Богородици „Достојно јест“. Упор. З. Ранковић, *Задостојник у недељу њо њразнику Педесетнице*, *Археографски прилози* 33 (2011–2012), 243–245. Овом приликом цитирана је управо варијанта стихова на руском језику.



73. Непознати зограф, *Богородица са Христом*, манастир Пакра, прва половина XVIII века, оков 1756.

У две сребрне позлаћене кутије на Богородичином трону чувале су се и „мошти различие“.²⁷⁹ На трону је стајала и још једна мања чудотворна икона Богородице окована сребром и са позлаћеном круном, украшена ланчићем од злата са 8 дуката, те једно стаклено срце, такође у сребрном окову и позлаћено.²⁸⁰ Чудотворна икона Богородице окована је сребром 1756. када су се на њој, по легенди посведоченој записом на самој икони, појавиле сузе.²⁸¹

²⁷⁹ На кутијици са моштима стајао је запис да их је оковао проигуман Лонгин Милешевац за спасење своје и својих 1671. године. В. Красић, *Манасџир Пакра*, Стражилово 1886, 1660. Мошти је имала и црква манастира Лепавина — према инвентару из 1784. на „иконостасу“ на северној страни предолтарског простора постављеном уз ступ у поткуполном простору налазио се кивот са моштима покривен зеленим дамастом и свиленом марамом. У њему су чувани „крв мученика“ и прст Светог Јакова Персијанца „мало оковат сребром“. МСПЦ, АПЕ, *Инвентари...*, кут. 5, омот бр. 89. В. Красић, међутим, наводи да су лепавинске мошти 1785. украдене, али да се радило о руци светог Јована Дамаскина и коси Светог Кирјака Одшелника. Красић такође описује и малу сребрну кутијицу која се у његово време још увек налазила у цркви и у којој су се налазиле честице моштију Светог архиђакона Стефана, али време њиховог приспећа у манастир не наводи. В. Красић, *Манасџир Лепавина*, 20. За ситуацију везану за мошти у манастиру Ораховица у XVIII веку в. А. Кучековић, *Манасџир Ораховица*, 145–147.

²⁸⁰ ХДА, *Манасџир Пакра*, 1734/675, кут. 1.

²⁸¹ В. Красић, *Манасџир Пакра*, 1660. Структура Богородичиног трона у Пакри посведочена инвентаром из 1787. доследно је поштована кроз цео XIX век, о чему сведоче и сачувани инвентари. Упор. нпр. Манастирски инвентар за 1874. у ХДА, *Манасџир Пакра*, кут. 1743/675.

Композитна структура Богородичиног трона у Пакри, у којој су маријанску побожност акцентовале две иконе Богородице, указују да је управо у овом делу храма оформљен његов најснажнији девоционални фокус. Он је посведочен и сребрним вотивима којима су верници исказивали захвалност за чудотворна исцељења која су се догађала као одговор на молитве упућене Богородици. Такође, повезивање трона посвећених њеном посебном прослављању са моштима светитеља представљало је познату праксу у Карловачкој митрополији, особито у већим манастирима који су поседовали честице моштију поштованих светитеља (Хопово, Јазак). У репрезентативнијим случајевима мошти су добијале свој посебан трон у предолтарском простору, док је у Пакри за ова два девоционална аспекта подигнута јединствена структура.²⁸²

Посебну привлачну снагу за вернике у Пакри је имала чудотворна плач-на икона Богородице.²⁸³ Према сачуваној архивској фотографији радило се о зографској икони са допојасном представом Богородице са Христом који десну руку држи подигнуту на благослов. Била је уоквирена изванредним сребрним оковом преко рама, украшеним фино искуцаним мотивом биљне вреже.²⁸⁴ Објављивање старих чудотворних Богородичиних икона плачем у бароку познат је феномен католичке побожности, који је имао непосредан утицај на истоверсну појаву у словенској православној средини.²⁸⁵ У оквиру барокне популарне побожности, сузе на иконама Богородице довођене су у везу са појединим типовима чуда, од којих је прво било сама појава суза која се тумачила као одраз љубави Богомајке према грешном човечанству.²⁸⁶ Често окивање чудотворних Богородичиних икона крунама од драгоцених метала са представама звезда произлазило је из везе учења о Богородичином непорочном зачећу и њеном статусу небеске краљице са чудима које су те иконе чиниле.²⁸⁷ Окивање Богородичине иконе сребром и сребрном круном у Пакри, у тренутку када се на њој појављују сузе, сведочи о упознато-сти славонске средине с актуелним маријанским богословским концепатима пореклом из украјинске и руске барокне схоластике.

Појава сребром окованог и позлаћеног срца на Богородичином трону, у непосредном садејству са њеном чудотворном иконом, указује на још један побожни фокус преузет из посттридентске католичке сфере. Опште поштовање Христовог срца, центра божанске љубави и Христове жртве, које

²⁸² Упор. М. Тимотијевић, *Богородичин трон Николајевске цркве у Ирију*, 136.

²⁸³ Икона је уништена у Другом светском рату. Д. Кашић, *Српски манастири...*, 221.

²⁸⁴ На поменутој фотографији видљиве су и рупе изнад глава Богородице и Христа где су некада били причвршћени сребрни нимбови. Упор. Д. Кашић, *нав. дело и место*.

²⁸⁵ М. Тимотијевић, *Сузе и звезде, О йлачу Богородичиних чудотворних икона у бароку*, у: *Чудо у словенским културама*, Београд — Нови Сад 2000, 222.

²⁸⁶ *Исшо*, 227.

²⁸⁷ *Исшо*, 235.



74. Мојсеј Суботић, *Бојородица Знамења*, 1785, детаљ.

су нарочито промовисали језуити, добило је у западноевропској барокној визуелној култури бројне манифестације, а од 1756. срце Исусово добија своју посебну мису и официј. Од друге четвртине XVIII века, мотив горућег Христовог срца постаје веома популаран у западној иконографији као самосталан пиктограм Спаситељеве жртвене љубави према људима.²⁸⁸ Побожност Христовог срца посебно је негована у аустријским земљама, док се сматра да су њене манифестације у српској уметности XVIII века биле повремене и недовољно прецизно артикулисане.²⁸⁹ Један од ретких изузетака свакако је чинила представа Христовог срца у трњу, амблематског пиктограма који је, уз путир и белог голуба Светог Духа, на несачуваном балдахину изнад проскомидије у цркви у Дишнику, 1750. насликао Јоаким Марковић.²⁹⁰ Међу амблематским компилацијама које је украјинско-руска средина директно преузимала из католичке популарне побожности било је и горуће срце, о чему најбоље сведочи 21. амблем веома распрострањене *Ишіїке Јеройолишіїке*.²⁹¹ У оквирима поштовања Христовог срца од XVIII

²⁸⁸ *Leksikon ikonografije, simbolike i liturgike zapadnog kršćanstva*, Загреб 1979, 542–543.

²⁸⁹ М. Тимотијевић, *Српско барокно сликарство*, 331.

²⁹⁰ Д. Медаковић, *Иконостас Јоакима Марковића у селу Дишнику*, 151.

²⁹¹ Ј. Тодоровић, *Енїишїейї у сенци...*, 59. Упор. *Ишїїка иєройолїшїїка*, амблем XXI.



75. Итика јерополитика,
амблем Чин љубави, 1774.

века развија се посебни венеративни правац ка Богородичином срцу — она учествује у Христовим страдањима и њено срце, често такође приказано у пламену који симболизује љубав, постаје самосталан мотив или се, као на икони Богородице Знамења Мојсеја Суботића у Бастајима из 1785, појављује на Богородичиним грудима.²⁹²

Богородичин трон манастира Пакра постао је сложена и вишезначна структура маријанске побожности и његов је ансамбл указивао на неколико популарних аспеката поштовања Богородице насталих под снажним утицајем украјинског схоластичког богословља. Помени овако елаборираних барокних мариолошких разрада у северном делу предолтарског простора других манастира и цркава у Пакрачко-славонској епархији у XVIII веку нису сачувани, што је Пакру, чија је црква посвећена Ваведењу, свакако чинило најзначајнијим Богородичиним светилиштем у дијецези.

Данас оронуо предолтарски простор пакранског храма, у време након завршетка дрворезбарских, позлатарских и сликарских радова у цркви, представљао је импозантан унифицирани простор нарочитог визуелног богатства. Почетне конзерваторске пробе чишћења, видљиве на иконостасу и

²⁹² *Leksikon ikonografije, simbolike i liturgike zapadnog kršćanstva*, 543. Упор. Ј. Тодоровић, *нав. дело*, 57–60.



76. Милешевска йлашѣаница, 1567.

певницама, откриле су делове првобитног колористичког склопа испод густих слојева чађи и патине. Сви дрворезбарени сегменти предолтарја били су осликани имитацијом светло-црвенкастог мермера, а сјајном позлатом били су покривени сви резани аплицирани и ажурирани сегменти и капители стубова. Позлата је доминирала и на балдахинима тронов, имитирајући утисак раскошних тканина са тешким златним ројтама. Над целим простором већ је у XVIII веку висео стаклени лустер, непосредно пред иконостасом налазили су се гвоздени позлаћени свећњаци, док су пред престоним иконама висила скупочена сребрна и позлаћена кандила.²⁹³ Концепт визуелне раскоши предолтарског простора био је познат и градитељима пакранског храма, који су пројектовали његове монументалне габарите и, отварањем високих и широких прозора изнад зоне певничких ламперија, обезбедили присуство једног од главних чинилаца сценског ефекта предолтарске зоне сваке барокне цркве — богате и снажно усмерене сунчеве светлости.

²⁹³ ХДА, Манасѣир Пакра, 1734/675, куй. 1.



77. Црква Ваведења Богородице манастира Пакра, орман за чување Милешевске плаштанице, 1801.

Уобичајеним барокним венеративним и литургијским топосима у пакранском предолтарју био је, током друге половине XVIII века, придодат посебан објекат побожности у наосу храма. Колико се може закључити из инвентара цркве из 1787, за највреднији богослужбени предмет које је поседовало пакранско братство — *Милешевску њлашићаницу* из XVI века, са везеном представом Христовог полагања у гроб, већ је тада постојао одређен посебан простор уз северни зид наоса, непосредно испред Богородичиног трона. 1801. за плаштаницу, коју је пре тога обновила једна везиља у Осијеку, у том делу храма подигнута је посебна структура — високи плитки двокрилни орман у којем је она била усправно постављена. Плаштаница је била недоступна погледима верника током већег дела године, осим на Велики петак, када је преузимала функцију Христовог гроба. Тада су обоја крила ормана била отворена, излажући богато везену плаштаницу, украшену „јеванђелијама“ и воздухом.²⁹⁴ Христов гроб је у XVIII веку био

²⁹⁴ В. Красић, *Манасићир Пакра*, 1660.

стандардни део мобилијара барокних цркава Карловачке митрополије, али је он имао привремени карактер, односно, био је присутан у цркви само током богослужења Страсне седмице, када се литургијски ритуал из олтарског простора спуштао у наос. На ову самосталну ефемерну структуру, изведену најчешће у облику кубичног постоља над којим се дизала куполна или балдахинска конструкција, украшену дрворезбареним декором и често осликану, на Велики петак је постављана плаштаница изнесена из олтара.²⁹⁵ Јохан фон Чапловић је у православним црквама у Славонији почетком XIX века виђао Христове гробове, наглашавајући њихову разлику у односу на католичке пандане и констатујући да се код православних обично радило о једноставном украшеном пулту у средини храма на који је постављана „слика Спаситеља“.²⁹⁶ У богатом ентеријеру храма манастира Пакра пригодно присуство плаштанице у наосу цркве није реализовано оваквом или сличном расклопивом структуром, већ трајном конструкцијом у виду ормана који је своју дистинктивну намену остваривао у посебном тренутку литургијске године посвећеном Христовом страдању, смрти и Васкрсењу.

Ephemerality

Јохан фон Чапловић се, почетком XIX века, посебно дивио раскоши барокног православног богослужења којем је вероватно најчешће присуствовао у катедрали у Пакрацу. Описао је литургију као свечани и тајновити обред, знатно дужи од католичке мисе, који траје два, а понекад и четири сата, уз стално појање којем се често придружује и народ у цркви. Био је фасциниран чињеницом да величанствени утисак који оставља појање није потпомогнут ни оргуљама, нити било којим другим музичким инструментом. Треперење светлости свећа на иконама такође је доприносило његовом утиску, а посебно је био дирнут обичајем верника да у малим чинијама, најчешће недељом, носе жито у које су пободене свеће и стављају га под иконе као понуде за успоше.²⁹⁷

Верски обреди које је предводио епископ нису се, међутим, одвијали само у унутрашњости цркве. Један од најсвечанијих дана у којима је ритуал излазио из храма био је празник Богојављења. Верници су се најпре окупљали у цркви где су формирали свечану литијску поворку на челу са епископом. Литија је била праћена звоњавом звона и пуцњавом, док су учесници носили велики број застава и рипида. Епископ је „у свом помпезном орнату, са архијерејском штаком у десној и Распећем у левој руци“ корачао под преносивим

²⁹⁵ М. Тимотијевић, *Српско барокно сликарство*, 67–68; Упор. Исти, *Црква свейої Георгија у Темишвару*, 66–68.

²⁹⁶ J. von Csaplovics, *Slavonien und zum Theil Croatien...*, 140.

²⁹⁷ *Истѡ*, 129–130.

небом у поворци која се кретала ка најближем потоку или реци.²⁹⁸ На обали потока литију је чекао прострт сточић са посудама напуњеним чистом водом, а поред, лево и десно, били су постављени велики чаброви, такође пуни воде. Епископ је на овом месту застајао, освећивао воду и њоме благосиљао цео скуп, као и поток који је ту протицао. Верници су затим захватили освећену воду и носили је кућама, а литијска поворка се потом враћала у цркву.²⁹⁹

Опис богојављенског ритуала код Чапловића даје поуздан доказ да су се димензије спектакла преносиле и на чисто верску функцију епископа. Он се и у обредним приликама које су се одвијале на отвореном простору, ван катедрале, цркава и резиденције, појављивао у својој пуној слави, са свим припадајућим регалијама и достојно окружен бројном свитом и декором својственим православним обичајима. Како је и редовно богослужење бивало све раскошније, поготово у катедрали, епископа је тако непрекидно окруживала барокна помпа, без обзира о којем се виду његове јавне презентације, верском или церемонијалном, радило.

Најмање познати аспект ефемерног спектакла у Пакрачко-славонској епархији представљају обреди и свечаности епископских сахрана који су у Карловачкој митрополији имали веома развијену и свечану форму.³⁰⁰ Судећи по сачуваним тестаментима владика, они су о својим сахранама, учесницима церемоније и њеној опреми изузетно бринули и у те сврхе остављали значајне суме новца. Тако је већ епископ Нићифор Стефановић у свом тестаменту из 1748. за свој погреб и „за постављење обичним трапезам“ оставио велику суму од 5000 форинти.³⁰¹ Његов наследник Софроније Јовановић такође је тестаментарно прецизирао новчана издвајања за сопствену сахрану. У „архиепископију на општество и опела моего“ завештао је 2000 форинти, помињући при том и парадна кола са шест коња, а „свакому брату архијереју“ који ће служити на његовом опелу остављао је по шест дуката. Још 1000 форинти истом приликом завештавао је на име „мог погребѣња и трапезам обичним постављења“.³⁰² У тестаменту епископа Кирила Живковића из 1804. уочљив је значајно смањен интерес владике за помпу и свечаност његовог погребѣња, па је тако у документу издвојена само општа сума од 1605 форинти на име „трошка погребитељнаго.“ Сваком свештенику и ђакону који би се нашао на његовој сахрани владика Кирило оставља по 2 форинте, протопоповима по 3, а 12 форинти духовнику „кто будет мја исповједал и молитву разрѣшену над мноју сотворил.“³⁰³ Владика Живковић је већ жи-

²⁹⁸ *Истѣо*, 139–140.

²⁹⁹ *Истѣо*, 140.

³⁰⁰ Ј. Тодоровић, *Енѣиѣиѣи у сенци...*, 162–171.

³⁰¹ Р. Грујић, *Грађа за истѣорију Пакрачкој владичанствѣ*, 76.

³⁰² АСАНУК, МП А, 1758. бр. 9.

³⁰³ Ј. Недељковић, „*Инвенѣаријум*“ (1804) и *ѣестѣаменѣи* (1804) *ѣакрачкој еѣискоѣа Кирила Живковића*, 419.

вео у времену које се окретало избегавању наглашене барокне помпезности епископских презентација, а скромност којом опрема свој погреб вероватно је, између осталог, била и резултат његове свести о нараслом критичком односу интелектуалних савременика ка црквеној ефемерној раскоши.

Vivat! Епископске инсталације

Најзначајнији манифестациони облик природе и суштине епископске власти у Пакрачко-славонској епархији у XVIII веку, у визуелном смислу, био је свакако тренутак инсталације новог владике у саборном храму Свете Тројице у Пакрацу. У тој прилици своје су прерогативе, који су стајали у комплексној међузависности, уз помоћ кодиране церемоније, чиниле видљивим и јасним и црква и држава. Верници тада нису добијали само новог духовног пастира, већ и новог политичког вођу на којег су се, кроз личност високог државног службеника као инсталатора, преносили легитимитет политичке власти, али и узвишена царска милост. Она је, отелотворена и функционална у личности епископа, била доступна свим православним поданицима Монархије.

Током XVIII века живот Срба у Славонији и северној Хрватској биће у потпуности одређен привилегијалним правима чији је носилац и тумач била православна црквена организација. Црква, као поданик царске круне, кроз свеобухватне је интерне реформе тежила институционализацији сваког верника, а тако дефинисан њихов однос омогућио је православнима уклапање у оквире владајуће идеје хабсбуршког династичког патриотизма, на чијем је челу стајао владар као заштитник хришћана.³⁰⁴ Као и католичка — и православна црква у Хабсбуршкој монархији владарску је подршку задобијала кроз имплементацију моралних кодова који су учвршћивали лојалност верника према владару.³⁰⁵ При том је управо њихова вера, посебна у односу на владајућу у држави, а коју је штитио владар кроз личности устоличених и потврђених митрополита и епископа, представљала уједно и гарант њихових политичких права.³⁰⁶ Оба ова елемента, верски и политички, који су стајали у суштини власти православних епископа, манифестовала су се приликом њихове свечане инсталације.

Јавност и помпа инсталационих свечаности и обреда, који су од аполичне средњовековне праксе српску цркву снажно приближили ангажованом моделу *ecclesia triumphans*, прихваћени су и у средини Пакрачко-славонске епархије у XVIII веку. Вести о инсталацијама владика у Пакрацу могу се пратити од 1746. када је, одмах након царске конфирмације, на владичанску столицу инсталиран Софроније Јовановић.³⁰⁷ Изгледа да су дотадашњи епи-

³⁰⁴ М. Тимотијевић, *Рађање модерне приватности...*, 14–15, 88–89.

³⁰⁵ В. Симић, *За љубав оцаџбине...*, 105–125.

³⁰⁶ Ј. Тодоровић, *Епископ у сенци...*, 23.

³⁰⁷ Р. Грујић, *Пакрачка епархија...*, 165.

скопи у Славонији столовали само на основу потврда које је владар издавао преко Тајне дворске канцеларије и Угарске дворске канцеларије, без званичних инсталација у Пакрацу.³⁰⁸ Више детаља познато је о инсталацији епископа Арсенија Радивојевића која се догодила у Пакрацу 1759, након митрополитског рукоположења у Карловцима. Као званични инсталатори били су одређени владика костајничко-северински Јосиф Стојановић и Вероциус, потпуковник из Брода.³⁰⁹ Тек је, међутим, инсталација епископа Атанасија Живковића 1770. боље документована у сачуваној архивској грађи која омогућује и упознавање са церемонијалним аспектима свечаности као врхунског верско-политичког чина. У инструкцији коју је 1770. поводом Живковићеве инсталације послао митрополит Јован Георгијевић, а којом је целокупна церемонија до детаља прописана, њен политички смисао подвучен је већ у уводном делу, где се митрополит позива на своју јурисдикцију засновану на привилегијама.³¹⁰ Он такође наглашава да се „торжествовати“ при овој инсталацији може тек пошто је новоизабрани епископ добио царску конфирмацију, а тиме и пуни легитимитет власти у Пакрачко-славонској епархији. Истом приликом митрополит Георгијевић именује архимандрита Герасима Радосављевића као свог опуномоћеника на инсталацији и обавештава о заказаном датуму церемоније на празник Светих апостола Петра и Павла, те избору осјечког генерала Рата као државног комесара и инсталатора новог владике.³¹¹ Генералу Рату додељена је посебна почаст на дан инсталације, па тако митрополит наређује и прописује све инстанце његовог свечаног дочека у Пакрацу:

„... у дан инсталације клер и народ благочестија нашег комесара к цркви где та инсталација торжествовати се имјат приближајуштаго се чиновно предсретае и пратит пред црквују... От цркве комесар се има испратити на квартир оном њомјом како је допраћен к цркви...”³¹²

Врхунска је помпа, ипак, на дан инсталације била резервисана за новог епископа. Свака пасторална инвеститура у Карловачкој митрополији у XVIII веку имала је три дела, концентрисана око два церемонијална простора — двора и цркве.³¹³ Свечани облик добијао је излазак новог епископа из двора и његов процесииони пут ка цркви, месту званичне царске конфирмације. Иако православни епископи у Монархији нису прибегавали раскошним свечаностима попраћеним различитим ефемерним структурама као њихови савремени ка-

³⁰⁸ *Истио*, 148, 151–152, 154–155.

³⁰⁹ *Истио*, 173.

³¹⁰ МСПЦ, ОРГ, 230. Упор. МСПЦ, ОРГ, 904.

³¹¹ Архимандриту Герасиму при том је наређено да своје писмено пуномоћје однесе на сагласност комесару генералу Рату, дан пре саме инсталације. *Истио*; Упор. Р. Грујић, *нав. дело*, 174.

³¹² МСПЦ, ОРГ, 230. (*italic A. Кучековић*).

³¹³ J. Todorović, *Entrances and Departures...*, 47; Упор. Иста, *Енѣиѣиѣи у сенци...*, 27.

толички пандани, на првом месту због пригушивања тријумфалног истицања световних аспеката стечене власти на јавним просторима, постоје сведочанства да су у оваквим приликама црквене поворке имале крајње свечани карактер. Јохан фон Чапловић записао је да је сваки одлазак владике у цркву на службу био праћен у бело обученим ђаконима и појцима који су, ходајући у пару, носили свеће и рипиде на дугачким дршкама. Пратња је певала, звона су звонила, а владика је и након службе Божје с песмом и звоњавом испраћан назад у свој „кабинет“.³¹⁴ Свечаност владичиног испраћаја у цркву на инсталацију свакако је посебно негована, а све је било још наглашеније у тренутку његовог изласка из цркве, након свршетка инсталационе церемоније и литургије, као новопосвећеног и официјелно признатог епископа.³¹⁵

Сваки церемонијални корак испред и у храму пре саме инсталације паљиво истиче митрополит Георгијевић у својој инструкцији:

„...литургисати имушти свештеници у одејаније црквено обучени исходит в сретеније недалеко од двери архијереј иншталирати се имуштем у двери самои стојашту... тако претходит цесару кр. комесару и нашем уполномоштнику в цркву входеште где једга сви трије и убо цесару кр. комесар по сред од деснују яго наш уполномоштник од лева же страни иншталирати се имушти гдин епископ на уготовани местах сјадут; објављајут ц. к. комесар клеру и народу ... и торжество иншталације.“

Место на којем је епископ седео приликом инсталације у катедрали био је амвон. Чапловић описује како је владика служио и литургију са амвона, а његова свечана одежда постављана му је, уз појање и молитву, на „фотељу“ усред цркве.³¹⁶ Приликом посвећења новог архијереја, ритуала који је у фокусу имао симболе епископске духовне власти, радње су се одвијале према прописима *Архијерејској чиновника*, богослужбеног правилника са различитим архијерејским молитвама и чиновима, суштински непромењеног од средњег века.³¹⁷ Молитве које се из ове књиге читају приликом облачења свечане архијерејске одежде и примања инсигнија — штаке као симбола власти духовног пастира над стадом верника која је на врху имала уплетене змије, симболе Христове мудрости коју наслеђује епископ, напрсног крста који је означавао епископов печат исповедања вере и љубави за Христа и митре која је симболизовала његово намесништво на земљи у Христово име.³¹⁸

Обред посвећења новог епископа Атанасија Живковића изведен је вероватно од стране митрополита у Сремским Карловцима и имао је строго

³¹⁴ J. von Csaplovics, *Slavonien und zum Theil Croatien...*, 127. Поворка на челу са новопосвећеним владиком, који је путем од цркве до двора благосиљао окупљени народ, носила је алузије на Христов улазак у Јерусалим. J. Todorović, *Entrances and Departures...*, 47.

³¹⁵ Упор. J. Todorović, *Entrances and Departures...*, нав. место.

³¹⁶ J. von Csaplovics, нав. *гело и месѿо*.

³¹⁷ J. Тодоровић, *Енѿиѿиѿей у сенци...*, 27.

³¹⁸ М. Тимотијевић, *Порѿрѿиѿи архијереја у новијој срѿској умеѿиносѿи*, 162.



78. Цртежи епископске митре и штаке у књизи Ј. фон Чапловића, *Slavonien und zum Theil Croatien...*, 1819.

интерни значај у смислу примања у архијерејски скуп Карловачке митрополије још једног међу једнаке, док је политички сегмент овога чина визуелизован у Пакрацу, седишту деловања новоустоличеног владике. Кулминација свечаности у цркви маркирана је тренутком када се владика, обучен у своју пуну свечану одежду, са амвона на којем је стајало јеванђеље са крстом, окретао окупљеном народу и клиру у наосу катедрале и „на словенском језику“ полагао заклетву. Затим је епископ предавао потписан и печатиран „хурамент“ на латинском језику царском комесару, а овај је пак копије тих заклетви давао митрополитовом опуномоћенику. Комесару је био уручен и оригинал конфирмације „Високе словенске хофдепутације“ која се читала у цркви „всем во слух“. Свима окупљеним у цркви потом је прочитана и митрополитова синђелија која је затим уручена новоинсталираном епископу.³¹⁹ Текстови архијерејских заклетви у Карловачкој митрополији нису били строго кодификовани и мењали су се зависно од историјских прилика. У суштини, њима је епископ изражавао своју двоструку покорност — царској и врховној митрополитској власти, док су понекад текстови ових докумената садржавали и разне заклетве настале под утицајем локалних политичких односа и расподеле моћи.³²⁰

³¹⁹ МСПЦ, ОРГ, 230.

³²⁰ Ј. Тодоровић, *нав. дело и место*. Упор. већ коментарисан текст заклетве царици Софронија Јовановића у: АСАНУК, МП Б, (1749), др. 91. У прилогу Н Деклараторије од 16. јула 1779. царска администрација издаје „формулу“ на латинском и на српском језику заклетве коју су новоустоличени митрополити и епископи

По полагању заклетви и завршетку инсталационе церемоније свештеници и мирски људи морали су, према инструкцији митрополита Георгијевића, прићи к новом епископу на уздигнутом амвону и три пута узвикнути — *Vivat!*³²¹ Овом колективном екскламацијом, која је често употребљавана и као назив за церемоније устоличења у целини — *vivati*, завршавана је представа православног инсталационог *teatro sacro et publico*, након чега је следила литургија, коју је у катедрали служио новоустоличени епископ.

Георгијевићева инструкција из 1770. у целини представља верну антиципацију кодификације инсталационе церемоније коју је царска администрација инкорпорирала у текст Деклараторије из 1779.³²² Као и у митрополитовим упутствима, тако је и у законском пропису највећа пажња била обраћена управо на статус царског комесара као владичанског инсталатора, односно преносиоца прерогатива и легитимитета сегмената власти са цара на епископа. Његово се церемонијално учешће и част која му је указивана на сваком степену свечаности могу посматрати као кључне тачке око којих се развијао цео инсталациони спектакл. Царски је комесар визуелно персонификовао владарску правду и милост које је свечано даривао новоустоличеном епископу и његовим верницима.

Пет година после одласка Атанасија Живковића из Пакраца, владика Кирило Живковић своје постављење за епископа пакрачко-славонског доживљава као велики лични успех и врхунац свештеничке каријере. О томе најбоље сведочи његов, већ коментарисан, репрезентативни портрет који је сликао Арсеније Теодоровић 1799. Епископ се појављује у дворском ентеријеру, у свечаној одежди и са свим инсигнијама, у ставу и стафажном окружењу карактеристичном за западне репрезентативне портрете. Ипак, у истом одејанију свакако је стајао и у катедрали Свете Тројице у Пакрацу у моменту своје инсталације 1799. У запису на портрету, који је поручен у част тог свечаног догађаја, сам Живковић се потрудио да савременицима и у писаној форми обезбеди увид у легитимност своје власти. Његов званични инсталатор био је царски комесар гроф од Чернели, бродски оберстер који је у Пакрацу деловао као опуномоћеник цара Јосифа II.³²³ Живковићев портрет трајно је визуелно сведочанство двоструке природе његове епископске власти, али и *magnificenze* његовог ефемерног представљања у оквирима барокног спектакла, подједнако политички значајног како у центру Митрополије у Карловцима, тако и у провинцијској средини Пакрачко-славонске епархије.

морали положити приликом инсталације пред царским комесаром и окупљеним народом. М. Грбић, *Карловачко владичанство...*, књига 2, Карловац 1891, 297. У чин хиротоније карловачког митрополита и помесних епископа још од 1744. улази посебна заклетва на верност цару и његовом дому, полагана у име целог православног народа. В. Симић, *За љубав оцазбине...*, 117; Упор. Ј. Х. Бартенштајн, *О расејаном Илирско-расцијанском народу*, Београд 1995, 159–160.

³²¹ МСПЦ, ОРГ, 230. Упор. Ј. Todorović, *Entrances and Departures...*, 63.

³²² М. Грбић, *нав. дело*, 304–306.

³²³ О. Микић, Л. Шелмић, *Дело Арсенија Теодоровића*, 82.

Епископске визитације

Канонске визитације које су спроводили епископи у Пакрачко-славонској епархији биле су део институционалног живота цркве и првенствено су биле намењене управној и дисциплинској контроли, те финансијском надзору.³²⁴ Церемонијална надоградња ове традиционалне инстанце, која ће бити обележје активног јавног живота епископа Карловачке митрополије, постаће специфична одлика барокног времена и сталне потребе за визуелном статусном експозицијом. Њен значај није промакао ни Фридриху Вилхелму фон Таубеу који је на захтев двора у Бечу 1776/77. пропутовао Славонијом и Сремом. Он је посебно истакао да православне владике, које њихови верници поштују попут краљева, имају право да врше канонске визитације — „право које у свим другим земљама може да врши само свештенство владајуће религије; будући да је оно нарочито право бискупске моћи, која се у овој прилици показује у пуноме сјају.“³²⁵

Манастири у Славонији и северној Хрватској доживели су своје прве визитације непосредно након Велике сеобе, када је патријарх Арсеније III 1692–1693. обишао Марчу, Лепавину и Ораховицу.³²⁶ Међутим, ове су посете имале ургентни карактер срачунат на отклањање непосредне опасности од уније која је претила поменутим братствима и биле су део патријархове енергичне акције којом је он, враћајући монахе у окриље православља, уједно истицао и своја јурисдикциона права над православним становништвом које је, по доласку из Пећи, затекао у Угарској, Славонији и Хрватској. Тек ће од се времена митрополита Павла Ненадовића, када се митрополијска власт сасвим стабилизовала, а реформе које су инициране још двадесетих година столећа у потпуности заживеле, у Пакрачко-славонској епархији догодити прве документоване визитације праћене церемонијалним дочеком архијереја у манастирима.

Управо је канонска посета митрополита Павла Ненадовића манастиру Ораховица 1758. прва свечана визитација са развијеним церемонијалним делом забележена у Пакрачко-славонској епархији. Услови за њено несметано обављање обезбеђени су у време епископовања Софронија Јовановића, када је дошло до активне имплементације свих кључних црквених реформи које је наметало митрополијско средиште. Један од епископових најважнијих управно-дисциплинских аката била су *Монашка йравила* из 1745. која представљају веран препис правила за монахе митрополита Викентија Јовановића из 1733.³²⁷ Епископу Софронију била су позната сва реформска настојања његовог савременика митрополита Павла Ненадовића, а монашка правила сачува-

³²⁴ Ј. Тодоровић, *Епископски у сенци...*, 105.

³²⁵ Ф.В. фон Таубе, *Историјски и географски опис краљевине Славоније и војводства Срема...*, 62–63.

³²⁶ А. Кучековић, *Манастир Ораховица у Славонији*, 29–30, са старијом литературом.

³²⁷ А. Кучековић, *нав. дело*, 56.



79. Јакоб Шмуцер,
Свети Никола са жиџијем и излѣдом манастира Ораховица, (деталј), 1758.

на у архиви манастира Ораховица указују да је и у Пакрачко-славонској епархији проблем реинтродукције општежића, као и у манастирима Фрушке Горе, вероватно био актуелан. О визитацијама које је у својој епархији спроводио епископ Јовановић није сачувано много података, али се може претпоставити, с обзиром на личност и карактер владике, да је политика архијерејске величајности била сасвим позната у славонској средини у време када је у Ораховицу стигао митрополит Ненадовић.³²⁸ 1754. Софроније Јовановић посетио је манастир Пакра „... једно покоренија ради, второ же по обичаји наши епископски визитати...“, оставивши запис и о проблемима које је имао око рушења нетом пре тога освећене и саграђене цркве у Сарвашу, у Осјечком пољу.³²⁹

Долазак митрополита Павла Ненадовића у манастир Ораховица био је одвојен од административног посла инвентарисања манастира, који је обавила посебна комисија, два месеца након митрополитове посете.³³⁰ Као и

³²⁸ Епископ Софроније Јовановић стајао је, заједно са још два српска епископа, уз митрополита Павла Ненадовића приликом свечаног дочека Марије Терезије у Будиму када је царица церемонијално потврдила српске привилегије. Она је тада цркви у Будиму даровала две стотине златника. В. Красић, *Опис манастира Ораховице*, ЛМС 143, 3, Нови Сад 1885, 77.

³²⁹ ХДА, *Похрана СПЦ, кут.* 22 (свешчица са записима и преписима, вероватно припала Владимиру Красићу, оп. А. Кучековић).

³³⁰ *Истио*. Том приликом састављен је инвентар манастира сасвим у складу са инструкцијама које је Павле Ненадовић одаслао у фрушкогорске манастире 1753. Упор. Д. Руvaraц, *Опис српских фрушкогорских манастира 1753. године*, Сремски Карловци 1903, 3–7.

у случају визитација фрушкогорских манастира, церемонијални део визитације у Ораховици почео је митрополитовим свечаним дочеком у манастиру и литургијом и проповеди у храму, у недељу после празника Успења Богородице, када је митрополит служио на манастирском мајуру Читлуку.³³¹ Након тога, Ненадовић се са својом свитом упутио преко Пожеге у Пакрац где је био „славно провожден“ од народа, „крајине и коморе“. Ораховички монаси и епархијани том су приликом уредили почасни „форшпан“ за митрополита који се састојао од тридесет и пет кола, јер је толико било потребно да се превезу сви његови „ефекти“ и пратња.³³² Судећи по раскоши митрополитове свите која је са њим улазила у Пакрац, вероватно је и број оних који су га у вароши свечано дочекали био исто тако велик и парадно припремљен. Тако је Ненадовићев долазак у епархијско средиште имао све карактеристике барокног тријумфалног уласка као јавног спектакла визуализације и потврде врховне духовне власти прве врсте. Митрополијски ауторитет није овом приликом потврђен само кроз званичну канонску визитацију манастира, већ је упечатљиво оснажен и церемонијалним дочеком у центру духовног и политичког живота епархије у Пакрацу.

Наследник Софронија Јовановића, епископ Арсеније Радивојевић, одмах је по свом постављењу и доласку у резиденцију у Пакрацу 1759. предузео генералну визитацију манастира у епархији.³³³ У Пакру је стигао у петак пред манастирску славу, да би већ у суботу служио у Световаведењском храму, уз појање Богородичиног акатиста. У манастирској цркви је служио и 21. новембра, на само Ваведење, праћен свештеницима и тројицом ђакана који су саслуживали. Након литургије владика је проповедао окупљеном народу, а потом је, на челу свечане литије, три пута обишао цркву. По свршетку литије народу је прочитана молитва „владико многомилостиви и прочитај.“ Читав след догађаја дословно је пратио прописе које је за одвијање церемонијалног дела канонске епископске визитације формулисао митрополит Павле Ненадовић.³³⁴ Истом приликом епископ Радивојевић је потврдио све повластице и поседе које је манастир добијао од његових „предесора“, као и монашка правила епископа Софронија Јовановића, али се посветио и дисциплинском

³³¹ Запис о митрополитовој посети налазио се манастирском поменику, а објављиван је неколико пута. Овом приликом кориштено је читање у В. Красић, *нав. дело*, 82. Упор. А. Кучековић, *нав. дело*, 138. За шире тумачење церемонијалних аспеката канонских визитација манастира у XVIII веку в. М. Тимотијевић, *Визитација манастира Шишајовца у XVIII веку*, у: *Манастир Шишајовац*, Београд-Нови Сад 1989, на више места.

³³² В. Красић, *нав. дело и место*; Упор. J. von Csaplovics, *Slavonien und zum Theil Croatien*., 208–209; Фон Таубе напомиње да су епископи при визитацијама запрете добијали бесплатно. Међутим, пошто се догађало да у томе претерају, захтевајући и по 50 коња и „кнежевско чашћење“ на рачун становника у свим местима кроз која су пролазили, у његово време (1777) морали су за такву част да траже владарско одобрење, које им обично није ускраћивано. Ф. В. Фон Таубе, *Историјски и географски опис краљевине Славоније и војводства Срема*, 63, нап. 97.

³³³ МСПЦ, *ЛДК део II*, 7–11.

³³⁴ М. Тимотијевић, *нав. дело*, 352–353.



80. Јакоб Шмуцер, *Ваведење Бојородице са изіледом манастѣра Пакра* (детал), 1761.

аспекту визитације непосредно доводећи у ред неправилности у монашком понашању, администрацији и вођењу манастирске економије.³³⁵

Владика Радивојевић отишао је и корак даље у овековечивању церемонијалне стране својих визитација славонских манастира. Код бечког гравера Јакоба Шмуцера 1761. наручио је графичке листове са представама манастира Пакра и Дреновац.³³⁶ У ктиторским записима на обе графике владика је истакао основни мотив који га је навео да поменути манастирима приложи овако вредан дар — за вечни спомен својих родитеља, њега самог и сродника, али истовремено и за „ползу и употребление“ пакранском и дреновачком братству. Графички листови са ведутама манастира имали су вишеслојну улогу у религиозном и политичком животу Карловачке митрополије — они су могли бити схваћени као иконе, јер су редовно садржавали репрезентативне гравираних представе светитеља или празника којима су манастири били посвећени, али и као верско-пропагандни памфлети који су поклањани цењеним гостима и приложницима манастира, ношени на ходочашћа и дуга монашка путовања ради убирања милостиње и тако доприносили распростирању угледа одређе-

³³⁵ Исто.

³³⁶ Д. Давидов, *Српска графика XVIII века*, 359–361, кат. бр. 137 и 139, сл. 242–248 и 255–256.



81. Јакоб Шмуцер, *Свѣѣи Георѣије са жиѣијем и изѣледом манаѣири Дреновац* (детал), 1761.

них обитељи или култова које су евентуално неговале. Додир религиозног и политичког садржаја одвијао се у доњим регистрима таквих графика, где су често били приказани церемонијални дочеци визитирајућих владика.³³⁷

На оба графичка листа епископа Радивојевића приказане су, испред схематизованих представа пакранског и дреновачког храма, по две свечане поворке. На челу поворки у првом плану корача епископ у свечаној одежди и са уздигнутом архијерејском штаком. Испред њега су ђакони са кадионицама у рукама, а његов дуги огртач придржава слуга. Иза владике крећу се учесници визитације, у случају манастира Пакра то су, како се чини, мирска господа или чиновници. Друга се поворка креће од врата манастира према владици и сачињавају је монаси који га свечано дочекују, носећи рипиде и барјаке. Овако конципиране визитационе графичке представе, у садејству са текстовима ктиторских записа, представљале су експлицитну слику владичанског ауторитета и легитимитета епископове духовне јурисдикције над два славонска манастира који су били важан ослонац тој истој власти. С друге стране, графике Пакре и Дреновца настају у деценији непосредно након окончања кризе општежића, која је значајно подривала могућности активне контроле монашког живота и његове дисциплине. Својим визитацијама, потврђивањем монашких правила заснованих на општежитељним православним начелима и поручивањем визитационих графика, владика Радивојевић је добијао јасно визуелизовану, заокружену институционалну и церемонијалну потврду сопственог ауторитета.

³³⁷ Упор. Ј. Тодоровић, *Енѣиѣиѣи у сенѣи...*, 110–111.

Колико је визуелизација церемоније визитације на пакранској и дреновачкој графици била важна, у време након доласка епископа Радивојевића, потврђује и чињеница да се на графичком листу са представом манастира Света Ана, који је 1758, такође код Јакоба Шмуцера у Бечу, наручио митрополит Павле Ненадовић, овакав значењски склоп не појављује.³³⁸ Графика је настала исте године када је Ненадовић визитирао Ораховицу, па се може претпоставити да је тада, у свом канонском обиласку, стигао и до Свете Ане. Томе иде у прилог и садржај ктиторског записа испод представе Свете Ане са малом Богородицом, где митрополит обавештава посматрача да је поклон светоанском манастиру настао у време када је он посећивао цркве и манастире и када је у Светој Ани одлучио „... присуствија својего знаком показати...“.³³⁹ Митрополиту, изгледа, није било потребно да свој ауторитет експлицитно визуелно подупире, па тако светоанска графика не садржи представу визитационе церемоније, већ само грб митрополије и Ненадовићев лични грб који фланкирају картуш са представом манастира.

Врло сличне формулације носи и запис на недавно откривеном колорисаном графичком листу манастира Ораховица, који се налази у приватном власништву и недовољно је проучен.³⁴⁰ Изванредни рокајни картуши са малим житијним сценама уоквирују централну фигуру Светог Николе испод којег се налази ктиторски запис са грбом митрополије и минуциозна ведута манастира Ораховица. Према запису, митрополит Павле Ненадовић је, на путу за Беч, обилазио цркве и манастире и том приликом, тачније 15. августа 1758, током претходно описане визитације, ораховичким монасима на челу са игуманом Јоаникијем, даровао овај графички лист у спомен својих родитеља и сродника. Изглед ораховичког храма приказан испод картуша са грбом и записом представља до сада највернији сачувани његов приказ из XVIII века — све архивски посведечене одлике архитектуре цркве, али и манастирског комплекса у целини, укључујући и означавање црквице на оближњем манастирском мајуру Читлуку, присутне су на овој графичкој представи. Њено откриће представља важан допринос препознавању значаја манастира Ораховица у хијерархији славонско-хрватских православних монашких центара у време митрополита Павла Ненадовића.³⁴¹

³³⁸ Д. Давидов, *Српска графика XVIII века*, 357–358, кат. бр. 135, сл. 234–238.

³³⁹ *Истио*, 358.

³⁴⁰ Фотографију ове јединствене графике, за чије се постојање донедавно није знало, љубазно су ми на увид пружиле колеге из Галерије Матице српске у Новом Саду, на чему им се овом приликом усрдно захваљујем.

³⁴¹ Колико се према доступној фотографији може закључити, графички лист није сигниран, али нема много места сумњи да се ради о још једном раду бечког гравера Јакоба Шмуцера, односно да је графички лист за Ораховицу од њега наручен истовремено са графиком за манастир Света Ана, 1758.



82. Непознати аутор, *Манастир Ораховица*, 1764.

Ораховица добија графичку представу и 1764, трудом и заслугом несумњивог пакрачког владике Прокопија Поповића.³⁴² Бакрорез представља готово егзактну копију графичке представе манастира Ново Хоново из 1756. на којем је приказана свечана визитација његовог ктитора, митрополита Павла Ненадовића.³⁴³ За разлику од графика које је за Пакру и Дреновац поручио Арсеније Радивојевић, на којима су визитационе поворке испред манастира смештене у картуше у доњим сегментима испод доминантних религиозних представа, графикама Хонова и Ораховице доминирају слике манастирских комплекса у идеализованом пејзажу. Чињеница да места која се, у случају Ораховице, појављују у том пејзажу готово сасвим одговарају стварном стању на терену, односно распореду манастирских добара, парохија и других реалних топонима, док је представа самог манастира копија Хонова, вероватно и због стварних архитектонских сродности два храма које су биле очигледне и савременицима, указује на артикулисану тежњу ктитора гра-

³⁴² Д. Давидов, *нав. дело*, 369–370, кат. бр. 150, сл. 276. Упор. А. Кучековић, *Манастир Ораховица у Славонији...*, 92–94.

³⁴³ Д. Давидов, *нав. дело*, 353, сл. 222–225.

фике да се његове јурисдикционе претензије јасно препознају.³⁴⁴ Прокопију Поповићу, ораховичком архимандриту, прихватање жељене епископске титуле у његовој матичној обитељи, коју никада није добио, било је посебно важно и стајало је у позадини овако конципиране графичке представе.³⁴⁵ На њој су стварни топоними добили примарни значај у односу на преузету слику самог манастира, која се стога може схватити и као идеализација апстрактног рајског савршенства монашког обитаваљашта. Верско-пропагандна сврха визитационих графика тако, у случају бакрореза манастира Ораховица из 1764, добија своје пуно функционално остварење.

³⁴⁴ О симболичким тумачењима идеализоване пејзажне позадине око представа манастира на визитационим графикама в. Ј. Тодоровић, *Енџинџеј у сенци...*, 13–127, са прокоментарисаном старијом литературом и резултатима ранијих истраживања.

³⁴⁵ О Прокопију Поповићу в. Д. Кашић, *Српски манастири...*, 163–164.



НАМЕНА УМЕТНОСТИ

У XVIII веку, у центру јавног живота православних поданика Монархије у Пакрачко-славонској епархији налазила се парохијска црква. У њој се присуствовало недељној и празничној служби, крстило се, венчавало, а поред ње често и сахрањивало, ту се слушала морализаторска проповед. Црквено окружење било је и училиште у којем се примала и прва поука из православног катихизиса. У провинцијској средини Пакрачко-славонске епархије парохијски храмови и њихове старешине задржаће своју просветну улогу све до краја XVIII века.¹

Мултифункционална улога храма и сакрализованог простора порте око њега у животу заједнице ставила је цркву у центар већине уметничких и занатских подухвата барокног времена. При том су функције које је храм обављао у верском и јавном животу директно одредиле карактер уметничких врста и садржаја који су у њега улагани. Облик црквене грађевине, исто као и унутрашња концепција њеног простора, били су у многome одређени потребама православног богослужења, у другој половини века уклопљеним у стандардизоване нормe које су наметале регулативе иноверне државе. Сликани аспекти декорације богослужбеним су контекстима били још више подређени јер су схватани као примарни преносиоци догматске поруке и

¹ У инвентарима сачуваним из последње три деценије столећа једна од битних ставки коју су визитатори проверавали и прилежно бележили при обиласку сваког парохијског храма била је и успешност катихизирања младих или „држања науке хришћанске“. МСПЦ, АПЕ, кут. 6, 7, 9 и 11. Епископ Јосиф Јовановић Шакабента (1781–1783) је, током свог кратког боравка у Пакрацу, посебну пажњу покљонио дисциплиновању свештеника којима је један од првенствених задатака био да „...поучавају свој народ у истинама вере и морала.“ У свом циркулару од 6. априла 1783. нагласио је да се служба Богу не састоји само у молитвама и свршавању светих тајни, већ и у поучавању народа божјим законима. Епископ је сам саставио кратки катихизис који је разаслао протама и наложио им да га препишу и циркулирају нижем свештенству. По том су тексту свештеници његове епархије морали вршити своје катихетичке дужности и поучавати „... народ в цркви, дијакe в школах и домјех; и им напросто да толкујут чрез недељне и празничне дане.“ Епископ Шакабента истом је приликом наредио протама да врше надзор над свештеничким и учитељским радом и да га свака три месеца обавештавају о томе. Р. Грујић, *Пакрачка епархија...*, 187–188. Слично је поступао и епископ Павле Авакумовић налажући у циркуларним протоколима из 1785. протопрезвитерима да младеж катихизирају два пута недељно. МСПЦ, ОРГ 170, стр. 30–40 (каснија пагинација). Архивски подаци у сачуваним инвентарима представљају одговоре протопрезвитера на овакве и сличне захтеве пакрачких епископа. Обавеза протопрезвитера да воде бригу о школама датира још из времена митрополита Викентија Јовановића. Д. Руварац, *Правила митрополија Вићенцијска Јовановића и Павла Ненадовића за митропрезвитере*, СС XIII (1903), 276.

визуелни залози правоверја пред сталним изазовима проверавања. У оквиру програма и садржаја зидних слика, иконостаса и појединачних икона често су се стварали и верско-национални фокуси који су парохијски храм чинили својеврсном микро-политичком позорницом. Артефакти примењених уметности којима се опремала црква најнепосредније су били повезани са богослужењем и формама испољавања побожности заједнице и кроз њихову се израду, од што финијих и драгоценијих материјала, огледао и степен богатства и просперитета црквених општина.

Архитектура храмова

Формирање институционалног оквира Пожешке митрополије у времену турске доминације у Славонији подразумевало је, у сваком случају, стандардизовану унутрашњу структуру засновану на систему парохија. Претпоставка да је свака парохија имала свој храм одређује на првом месту питање о карактеру њиховог тадашњег архитектонског обликовања и могућем континуитету у каснијем периоду XVIII века. Бројност и распрострањеност храмова свакако је условљавана и густином српских насеља у Доњој Славонији у оквиру Пожешког сандака. Стална несигурност и материјална неизвесност сеоског живља турског крајишта, узнемираваног бунама, упадима аустријске војске и присилним или добровољним миграцијама с обе стране границе, одређивали су услове грађења првобитних црквених објеката — готово је сасвим сигурно, што потврђују и каснији извори из XVIII столећа, да је већина цркава у славонским селима у турско време била грађена од дрвене, плетерне или неке друге трошне грађе, покривана даскама или шиндром, у облику једноставног подужног објекта са заобљеним апсидалним источним крајем.² Неке од њих, по аналогијама са нешто каснијим црквама брвнарама Вараждинског генералата, могле су на западу имати и мању звонару, такође од дрвета.³ Ипак, познато је да су исламски

² Пописи и описи Славоније које су непосредно након њеног ослобођења од Турака 1698. и 1702. дале саставити хабсбуршке власти помињу бројне цркве по селима која су била настањена Србима. Многе од њих су тада описане као „остаци“ или „рушевине“. „Самостан од дрвета“ помиње се тако на подручју села Мали Антин, али исто као рушевина. Међутим, у српским селима учаване су и рушевине зиданих богомоља, мада се не прецизира ни њихова старост, а ни евентуална могућност да су у питању биле адаптиране католичке цркве предтурског периода. *Naselja u istočnoj Hrvatskoj krajem 17. i početkom 18. stoljeća*, Осијек 2000, 25, 53, 55–56 и даље. Упор. С. Милеуснић, *Пожешка митрополија*, 213–217.

³ Дрвена сеоска црква постаје доминантан тип храма како православних тако и католика на подручју Славоније под Турцима. Основни разлог за овакав развој била је чињеница да су средњовековни објекти, грађени махом од солиднијих материјала, оштећени у турским освајањима, а неки и сасвим нестали. Католичке црквице у Подравини биле су грађене од дрвета, плетера и блата у тзв. канатном систему или од брвана. Овакав начин грађења пренео се и у време након ослобођења Славоније и потрајао дуго у XVIII век. А. Horvat, *Između gotike i baroka*, Загреб 1975, 32–33, сл. 19, 176. За касније дрвене цркве Вараждинског генералата види: Ђ. Цвитановић, *Православне цркве од дрвене грађе у околини Грудишној*



83. Дрвена црква Светог Димитрија у Растовцу код Грубишног Поља, прва половина XVIII века.

прописи забрањивали звоњаву звона, тако да градња звоника уз православне цркве турске Славоније вероватно није била честа пракса.⁴ По варошима, где је углавном становало турско становништво, није било дозвољено подизање православних цркава које би ометале свакодневни муслимански верски циклус.

Једина позната православна црквена грађевина турске Славоније подигнута у целости од чврстог материјала био је храм манастира Преноса моштију Светог Николе у Ораховици. Његово је подизање, на измаку XVI века, обележено низом историјских и верско-политичких околности које су одредиле архитектонске одлике самог храма. Црква је саграђена на основи и у просторној диспозицији куполног моравског триконхоса са правилношћу пропорција која је ретка у турском периоду. Међу храмовима тролисног плана који су у овом времену подизани на подручјима преко Саве и Дунава, најближе везе се уочавају са фрушкогорским манастиром Хоповом. Сличности двеју цркава превазилазе опште аналогije присутне у оквиру исте стилске групе и дозвољавају могућност чак и директног угледања ораховичких градитеља на хоповски храм.⁵ Претпостављени статус Ораховице као седишта Пожешке митрополије могао би се узети у обзир при процени репрезентативности њеног архитектонског устроја, али и чињенице да представља и једину сачувану зидану православну цркву из турског периода у Славонији.⁶ Интересантно је да на црквено градитељство XVIII века у Пакрачко-славонској епархији Ораховица није имала значајнији утицај, што се може објаснити и преносом црквеног седишта у Пакрац, односно стварања новог утицајног круга око тамо столујућих епископа. Ипак, услове под којим Ораховица као тако значајан духовни центар није имала одјеке у каснијој градитељској пракси у Славонији првенствено треба тражити у изузетно тешким материјалним приликама православног становништва након Велике сеобе и у првим деценијама XVIII века. Дрвена градња и употреба трошних, али јефтинијих, материјала поново је актуелизована у напорима ка задовољавању најосновнијих потреба организације верског живота. У времену према средини века, када су се за градњу солиднијих црквених објеката стекли како основни материјални, тако и политички услови, потреба за уклапањем у средњоевропске културне оквире, али и неумољива државна регулатива, окренуле су архитектонско обликовање православних цркава ка барокним провинцијским идиомима, са све мање осврта на позновизантијску традицију.

Поља, ЗЛУМС 21, 377–388. Упор. Д. Медаковић, *О српској уметности у областима сјане Славоније и Хрватске*, у: *Пућеви српској барока*, Београд 1971, 228–229; Д. Кашић, *Српска насеља у сјеверној Хрватској и Славонији*, 20–21.

⁴ Народна предања, која су аустријски пописивачи 1698. и 1702. прилежно бележили, помињала су, између осталог и цркву „за турског времена без звона“ на заравни Клепапа у близини села Лисичине. С. Милеуснић, *нав. дело*, 215.

⁵ М. Шупут, *Сјоменици српској црквеној грађевинарства XVI–XVII век*, Београд 1991, 186.

⁶ А. Кучековић, *Манасић Ораховица у Славонији*, 100–102.



84. Дрвена црква Светог Луке у Риђњачкој код Сјеверина,
прва половина XVIII века.

Цела прва половина XVIII века биће, за велик број парохија и филијала Пакрачко-славонске епархије, обележена борбом за уређење верског живота у сталној материјалној оскудици.⁷ Ипак, множина новопридошлих православних становника, како после Бечког рата, тако и у новом снажном таласу насељавања из Босне и Лике у Славонију средином XVIII века, налагала је из-

⁷ Ситуација није била значајније боља ни на територији целе Карловачке митрополије јер је већина црква према подацима из 1732–33. била сиромашна, направљена од плетера, дрвана и трском покривена док је „...само неколико од камена које су биле саграђене пре прелаза нашег под Црнојевићем.“ Д. Руварац, *Српска Митрополија карловачка око половине XVIII века*, Сремски Карловци 1902, 16.



85. Стара црква Светих Петра и Павла у Даруварском Брестовцу, после 1740.

градњу великог броја храмова. У периоду 1734–1759. број парохија у Пакрачко-славонској епископији се готово удвостручио — од 44 на 77.⁸ По подацима из архиве пакрачке конзисторије сачуване до Другог светског рата, у четвртој, петој и првим годинама шесте деценије века многе су цркве „основате и управљене“ углавном „...на ново од дрвета“.⁹ Тек је покоја, као она у Великим Бањама из 1744. имала камени основ са дрвеном структуром.¹⁰

⁸ С. Милеуснић, *Софроније Јовановић, епископ пакрачки (1743–1757) и његов однос према барокној уметности у Славонији*, 256–257.

⁹ Д. Руварац, *Српске стјарине, стјарине и прилози за црквену историју и црквени живопис српског народа*, 329–331, 346–348.

¹⁰ *Истио*, 348. Упор. Инвентар Пакрачко-славонске епархије објављен у: Р. Грујић, *Грађа за историју Пакрачкој владичанства*, 87–135.

Локалне власти и католичка црква нису благонаклоно гледали на овако нагли пораст броја православних светилишта, па су и при градњи дрвених цркава сеоске заједнице наилазиле на бројне опструкције. Међу најбоље архивски документованим примерима је покушај подизања нове парохијске цркве у селу Газије, које су, због релативне близине, још од турског времена



86. Стара црква Светог четвородневног Лазара
у Тројеглави, прва половина XVIII века.

опслуживали монаси манастира Ораховица. Дрвена је црквица у том селу постојала и пре ослобођења Славоније од Турака и сматра се да се очувала и у првим деценијама XVIII века. Пошто је страдала од природне непогоде у време Ракоцијевог устанка, сељани су били приморани да на богослужење иду у манастир Ораховица.¹¹ Епископ Софроније Јовановић иницирао је изградњу нове цркве коју је, међутим, виши официр из Ђакова, упркос жестоком противљењу владице и верника, срушио.¹² Већ маја 1747. сам патријарх Арсеније IV жалио се директно царици Марији Терезији на среског судију вировитичке жупаније, који је издао налог за рушење цркве у Гази-

¹¹ Д. Кашић, *Српска насеља...*, 254–256.

¹² *Истио*, 255.



87. Унутрашњост старе цркве Светог четвородневног Лазара у Тројеглави.

јама, инсистирајући да се мештанима надокнади учињена штета и црква о трошку локалне управе доведе у првобитно стање.¹³ Вировитичка се жупанија бранила прагматичним разлозима, износећи аргумент о непотребном оптерећивању поданика због градње цркве када је она у ораховичком манастиру, с обзиром на број православних кућа у Газијама, сасвим довољна за испуњавање њихових духовних потреба. Царица је тражила поуздан извештај о ситуацији у Газијама од Неоаквистичке комисије, мада је стално добијала представке у којима се Вировитичка жупанија упорно противила издавању дозволе за градњу цркве у Газијама.¹⁴ Спор је окончан 1751. када је царица ипак одобрила подизање нове цркве.¹⁵

¹³ С. Гавриловић, И. Јакшић, *Грађа о православним црквама...*, 31.

¹⁴ *Исто*, 32–47. Сачувана преписка на линији — патријарх Арсеније IV, Вировитичка жупанија, Неоаквистичка комисија, Илирска дворска депутација, пакрачки владика — о проблему подизања цркве у Газијама сведочи колико се значаја придавало, у оваквим приликама, проценама о нивоу верских повластица које су, у католичкој монархији, захтевали њени православни поданици. Такође је интересантно и праћење сталног сукоба око надлежности између Неоаквистичке комисије и Вировитичке жупаније. Док се потоња противила градњи цркве, Неоаквистичка комисија, чије извештаје потписује камерални обердиректор Јохан Паул Пасарди, наклоњенија српским потребама, показала је разумевање за захтеве мештана Газија наводећи да се због удаљености манастира Ораховица зими често дешава да деца у селу умиру некрштена, а стари и болесни без исповеди. Жупанија се, с друге стране, жали и на дрскост епископа Софронија Јовановића. Колико је владика било стало до овог случаја показује и препис његовог недатираног записа „из једне црквене књиге“ у манастиру Пакра приликом визитације, у којем са жаљењем констатује да је срушена не само црква у Газијама, него и она у Сарвашу. Ламент је усмерен и на вировитички комитат и „...злобу хорватску на нам...“. ПМХ, *Похрана српске православне цркве*, кут. 22.

¹⁵ С. Гавриловић, и Јакшић, *нав. дело*, 40–41.



88. Дрвена црква Успења Богородице у Сирачу,
прва половина XVIII века.

Инвентари пропрезвитерата и црква Пакрачке епархије из последње три деценије, поготово из задњих година XVIII века, откривају да су многе дрвене цркве дочекале крај тог столећа и да су с времена на време биле поправљане, подзиђиване и препокриване. Међутим, визитатори или локални пароси који су уписивали податке о црквама, често су били крајње незадовољни њиховим стањем. Тако су многе биле у „у злочестом состојанију“, „склоне паду“, „сасвим слабе“, а неке чак потпуно порушене и ван употребе.¹⁶ Стара црква у Тројеглави је још 1770. била дрвена са храстовим подсецима и до „кубета“ била је направљена од плетера „весма худог“. „Кубе“ је било импровизовано од букових дасака, а црква покривена даскама од храстовине.¹⁷ Општа слика стања дрвених црква у епархији описана је приликом инвентарисања 1770. када их је већина имала „од фундамента подсјеци и до покров од плетера“, а слика се није значајније променила до краја столећа.

¹⁶ Визитациони протоколи: даруварског протопрезвитерата за 1784. у МСПЦ, АПЕ, *кућ.* 6; брачевачког протопрезвитерата за 1790. у МСПЦ, АПЕ, *кућ.* 7; трештановачког за 1793. и новоградишког протопрезвитерата за 1784, 1793. и 1796. у МСПЦ, АПЕ, кут. 9. Упор. МСПЦ, АПЕ, *Инвентјари...*, на више места.

¹⁷ МСПЦ, АПЕ, *Визитациони протокол од 10. октобра 1770.* Цитира га С. Милеуснић, *Српско сликарство XVII и XVIII века у Славонији*, 24–25.



89. Кореничани, црква Светог Николе, савремено стање.

Црквице су претежно биле дуге од 7 до 8 хвати, ширине 3 до 4, а висине 2 до 3 хвата. Поред храмова често су запажани звоници на дрвеним ступцима „бојадисани“, са једним или два звона.¹⁸

Мало се славонских дрвених цркава сачувало до новијег доба. Једна од ретких која је опстала до Другог светског рата била је дрвена црква у Даруварском Брестовцу подигнута 1746. На сачуваној фотографији препознаје се шира подужна грађевина са отвореним тремом на западу изнад којег се диже дрвени звоник. Цела црквица била је покривена кровом од шиндре и имала је полукружно решен олтарски простор.¹⁹ Зидови који се виде на старој фотографији су били прекречени и сигурно су у каснијем времену подигнути од солиднијег материјала, вероватно опеке, или је плетерна структура, као што је то често био случај у XVIII столећу, споља била „офрајката“ и окречена.²⁰

Више дрвених цркава сачувало се на територији тадашњег Вараждинског генералата. Оне би могле послужити и као основ за процену типологије

¹⁸ С. Милеуснић, *Софроније Јовановић, епископ пакрачки (1743–1757) и његов однос према барокној уметности у Славонији*, 258. Упор. МСПЦ, АПЕ, *Инвентари...*, на више места.

¹⁹ Р. Грујић, *Пакрачка епархија*, 175., сл. 64.

²⁰ У визитационом протоколу даруварског протопрезвитерата за 1784. стоји да је црква већ тада била „циглом око дрвета сазидаана, даском покривена.“ МСПЦ, АПЕ, кут. 6.



90. Кореничани, унутрашњост цркве Светог Николе са дашчаним сводом, друга половина XVIII века.

сличних грађевина у Славонији.²¹ Веома сродно решење старој брестовачкој дрвеној цркви има дрвени храм Свете Петке у Доњој Ковачици. Ова једнобродна грађевина правоугаоне основе карактеристично је подељена дрвеном преградом на припрату и наос, а кров цркве и звоник над припратом првобитно су били покривени шиндром.²² Иако је претрпела модификације током времена, укључујући и поплочавање пода опеком у XIX веку, црквица и даље верно одражава свој првобитни облик, настао вероватно на самом почетку XVIII столећа. Поуздано се зна да је имала звоник већ у првим деценијама века јер је из 1720. године сачувано мање звоно изливено у Грацу.²³ Сличне конструкције, са темељима на храстовим гредама, подзидима од опеке и зидовима од вертикалних дрвана, плетера и иловаче, имале су и донедавно сачуване дрвене цркве у селима Растовцу, Малим Зденцима и

²¹ Још један правац размишљања могло би отворити спекулативно повлачење аналогича са познатим грађевинским карактеристикама једновремених цркава дрвнара у северозападној Босни, одакле је могао потицати и одређени број досељеника у Славонију средином XVIII столећа. Ипак, чини се да су оне биле грађене искључиво од дрвана и дасака, док у Славонији можемо претпоставити преовладавање плетерних зидова. Упор. Љ. Шево, *Манастири и цркве дрвнаре Бањолучке епархије*, Бања Лука 1996, 73–79.

²² Ђ. Цвитановић, *Православне цркве од дрвене грађе у околини Грубишној Пољи*, 378.

²³ *Истио*, 379.

Доњој Рашеници. Оне су припадале ширем кругу дрвене архитектуре карактеристичне и за бројне католичке цркве подизане на подручју Славоније и Билогоре у дугом распону од XVI до средине XIX века.²⁴

Перзистенција дрвене архитектуре цркава у Славонији током XVIII века, извођене од материјала који су увек били надохват руке, па чак и њен опстанак до самог краја столећа, намеће питање о пореклу и вештинама мајстора који су је изводили. Због недостатка архивске грађе може се само, са мањом или већом сигурношћу, претпоставити да су у питању биле домаће занатлије вичне оваквом начину градње, без обзира да ли се радило о сакралним објектима, грађевинама намењеним становању, па чак и фортификацијским објектима.²⁵ У тренутку стварања услова за градњу зиданих цркава са сложенијим зидним и сводним конструкцијама у Славонији ће, углавном, бити ангажовани искуснији странци.

Један од свакако значајних, али ипак знатно мање заступљених видова обликовања православних сакралних простора у Славонији током XVIII века била је и адаптација запустелих католичких цркава и самостана. Оваква пракса није била непозната ни у периоду турске владавине, а нестабилни услови живота у првим деценијама XVIII века поново су је актуелизовали. Православни досељеници су, као и под Турцима, католичка црквишта препознавали као логична места означена крстом на којима су успостављали какав-такав континуитет црквеног живота. Један од најранијих примера свакако је већ поменути случај манастира Ораховица — Ремета, чија је црква подигнута 1592. год. Како је изгледала грађевина коју су користили монаси пре тог момента, с обзиром да се поуздано зна да је манастир основан коју деценију раније, непознато је. Могуће су само спекулације о евентуалној адаптацији старијег павлинског светилишта или подизању прве манастирске цркве као привременог дрвеног објекта.²⁶

²⁴ Исто, 377, Упор. А. Хорват, *Прилој познавања несјале дрвене архитектуре с подручја кошара Копривнице*, Bulletin бр. 1–2 (1961), 14–34. Иста, *Između gotike i baroka*, 172–189. Црква у Малим Зденцима је, након оштећења у последњем рату у Хрватској, подвргнута стручној реконструкцији, док су цркве у Рашеници и Растовцу спаљене до темеља у периоду од 1991–93. С. Милеуснић, *Духовни јеноцид*, 122, 128–129. За описе некадашњег изгледа трију цркава упор. Д. Медаковић, *О српској уметности у областима старе Славоније и Хрватске*, 228–229.

²⁵ Католичке дрвене црквице су у ово време, према доступним архивским подацима, градили *lignariorum magistri*, *faber lignarius*-и, тесари и *Zimmermeister*-и, који су по правилу били домаћи људи. Ђ. Cvitanović, *Sakralna arhitektura baroknog razdoblja, Knjiga I: Gorički i gorsko-dubički arhidiakonati*, Загреб 1985, 150–151. Градитељи цркава дрвнара у северо-западној Босни, они чија су имена остала забележена, такође су били домаћи мајстори. Љ. Шево, *нав. дело*, 79.

²⁶ Манастир Ораховица се у изворима из периода турске доминације у Славонији појављује под именом Ремета, што свакако указује на везу места са неким од католичких пустињачких редова. Р. Грујић је претпоставио, на основу темеља раније грађевине који су се могли назрети током обнове ораховичког храма 1938, да се радило о цркви павлина или августинаца који су своје упориште напустили након турске најезде. Р. Грујић, *Старине манастира Ораховице у Славонији*, Старинар III, XIV, Београд 1939, 13. Упор. А. Кучековић,



91. Црква манастира Свете Ане код Дарувара, почетак XV века, јужна фасада.

Средњовековна бенедиктинска опатија у Бијелој код Дарувара са готичком црквом опустела је током друге четвртине XVI века када Славонију освајају Турци. У новијим је истраживањима доведена у сумњу тврдња првих истраживача да су избегли милешевски монаси рушевине самостанске цркве користили као свој храм док нису подигли оближњи православни манастир Пакра.²⁷ Међутим, изгледа да је веза некадашњег бенедиктинског светилишта и Пакре била ипак успостављена, али тек након изгона Турака и да је трајала кроз цео XVIII век. Не постоје подаци да ли су и у којој мери монаси поправљали готичку опатијску цркву, али се поуздано може закључити да то никада нису били значајнији захвати с обзиром на континуирано пропадање рушевина. У питорескној историји манастира Пакра коју

Манастир Ораховица у Славонији, 15–16. Такву би претпоставку могла поткрепити само археолошка ископавања, пошто ораховичка црква не представља адаптацију католичке, већ би се могло говорити само о континуитету култног места. И црква манастира Дреновац је након 1719. подигнута на рушевинама цркве „не зна се кога народа“, вероватно остацима из предтурског времена. Д. Кашић, *Српски манастири...*, 278.

²⁷ S. Andrić, „*Povijest propadanja*“: *novovjekovna sudbina ugasle opatije svete Margarete u Bije- loj*, Peristil 48, Zagreb 2005, 65–67. Упор. Gj. Szabo, *Tri benediktinske opatije u županiji požeškoj* (sv. Jelena de Podborje, Bijela, Rudin), *Vjesnik Hrvatskog arheološkog društva* 9, 1907, 206.

је написао јеромонах Доситеј Кутузов (умро 1923),²⁸ описују се зарушени зидови бенедиктинске цркве којих се аутор присећа још из младићких дана. Кутузов сведочи да су на јужном делу попречног зида, који је делио олтар од главног брода цркве, били сачувани остаци зидног сликарства са представом пакла означеног црквенословенским натписом — Ад. Аутор претпоставља разне могућности за његову појаву, али на крају закључује да су монаси само уз постојеће сликане сцене дописали оно што је одговарало њиховим потребама.²⁹ Он ипак тврди, уз поуздана сведочења старијих пакранских калуђера, да су православни свештеници служили у опатијској цркви у Бијелој и да је последња литургија у њој одржана на Преображење Господње 1792. године.³⁰

Пакрански су монаси, међутим, сигурни покретачи друге адаптације средњовековне католичке цркве у православну богомољу. Павлински самостан Добра Кућа са готичком црквом Свете Ане, коју је 1412. подигао властелин Бенедикт Нелипић, такође је опустошен у турским освајањима у XVI веку.³¹ Готово заборављене, запуштене и у шуму обрасле руине готичке цркве 1730–31, уз царску дозволу, ревитализују монаси манастира Пакра. Сачувана изјава сељана околних места, дата двадесетак година касније, сведочи о степену оштећења старе цркве која је, вероватно већ тада у целости била без сводова и делимично зарушених горњих зона зидова, јер је у броду цркве и у самом олтару било израсло дрвеће.³² Адаптација у православни храм подразумевала је тек нивелацију и санацију зидова, њихово покривање равном дрвеном таваницом и двосливним кровом.

У близини села Торња у околини Пакраца средином XVIII века извршена је још једна адаптација готичке грађевине, овај пут капеле зидане опеком у тролисној основи. Као и у претходно описаним случајевима опатија Бијела и Добра Кућа, грађевински захвати при претварању рушевина код Торња у православну цркву Светог Пантелејмона подразумевали су тек основне санационе захвате на зидовима, те подизање нове таванице и крова уместо готичке сводне структуре која је вероватно страдала у турским освајањима. Капела је, на око ње формираном сеоском гробљу, функционисала као православна богомоља све до изградње нове парохијске цркве у самом селу 1931.³³

²⁸ Д. Кашић, *Српски манастири...*, 210.

²⁹ Доситеј Кутузов, *Манастир Пакра*, рукопис у ПМХ, *Похрана српске православне цркве*, кут. Књије.

³⁰ *Истио*.

³¹ Д. Кашић, *Српски манастири...*, 229.

³² *Истио*, 231–232.

³³ Д. Кашић, *Српска насеља...*, 307–308. В. Р. Грујић, *Пакрачка епархија...*, сл. на стр. 135. Упор. В. Valenčić, *Kasnogotička trikonhna crkva kraj sela Tornja (Pakrac)*, Peristil, Zagreb 1992/93, бр. 35–36, 69–84.



92. Црква манастира Дреновац, северна фасада, 1719–1722.

Зидане цркве на територији Пакрачко-славонске епархије ретке су пре друге половине XVIII века. Препреке на које су православни поданици Монархије наилазили при подизању нових храмова, без обзира да ли су били грађени од привремених или трајних материјала, биле су актуелне кроз целу прву половину столећа. Ипак, могло би се са сигурношћу тврдити да све до потврде Привилегија 18. маја 1743. године којима се, између осталог, омогућава Србима да без сметњи подижу нове цркве, у Славонији није, услед немаштине, ни било много услова за подизање зиданих храмова. Уколико се погледају раштркане и не сасвим поуздане архивске вести о времену подизања цркава, види се да је проценат зиданих објеката био веома мали.³⁴ Штавише, иако су услови у Вараждинском генералату били вероватно неповољнији него у Доњој Славонији, до почетка друге половине века на том подручју је саграђено више зиданих храмова. Тек ће у последње три деценије XVIII столећа славонске парохије добијати нове репрезентативне барокне цркве.

³⁴ Основни извори за ову тврдњу налазе се у још увек недовољно систематизованој грађи Пакрачко-славонске епархије у МСПЦ у Београду, у сачуваним црквеним инвентарима, као и у каснијим шематизмима епархије, поготово оном из 1898, објављеним документима у: Д. Руварац, *Српске стџарине, стџарине и прилози за црквену историју и црквени живој српској народа* и подацима сабраним у: Д. Кашић, *Српска насеља...*, на више места.



93. Звоник цркве манастира Дреновац, после 1837.

Најстарија сачувана зидана црква у Пакрачко-славонској епархији из XVIII века је храм Светог Георгија манастира Дреновац. Подигли су је ораховички монаси 1719–1722.³⁵ Ова масивна и робустна грађевина саграђена је од камена и била је споља омалтерисана и окречена. Основа показује једноставно конципиран једнобродни простор са полукружном апсидом на истоку. Црква, изгледа, није била свођена, а у старијим истраживањима среће се податак да је средишњи простор био наткривен дрвеном таваницом и дашчаним двосливним кровом.³⁶ Припрата није у основи наглашена у односу на наос цркве, али се у унутрашњости и данас виде остаци дрвене хорске конструкције коју су изворно носили, вероватно, такође дрвени стубови. Тешко је утврдити да ли постојећа ниска зидана преграда са три лучно завршена отвора, која је постављена између наоса и олтара, представља одјек првобитног решења на који је била прислоњена дрвена конструкција

³⁵ Д. Кашић, *Српски манастири...*, 280.

³⁶ *Истио*, сл. на стр. 282. Упор. Л. Богдановић, *Манастир Дреновац у Славонији*, Браство, књ. 19 (VIII), Београд 1899, 105.



94. Црква манастира Дреновац,
предолтарски простор са зиданим сегментом олтарске преграде, 1719–1722.

иконостаса. У цркви је до данас сачуван оригинални под компонован од углачаних камених плоча неједнаких димензија. Предолтарски простор наглашен је каменим повишењем у висини једног степеника, испред којег се налази кружни амвон, обликован у нивоу пода цркве радијалним слагањем сивих и белих камених сегмената са декорисаним кружним ободом.

О условима градње храма манастира Дреновац сачувало се мало података који би објаснили чињеницу да је овако велика и добро опремљена црква подигнута у кратком времену и материјалној оскудици која је владала међу православнима у Славонији. Помоћ матичног манастира Ораховица, из којег су дошли монаси оснивачи, може се с правом наслутити, док је податак о одласку дреновачких калуђера на сакупљање милостиње у Русију 1722. нешто јаснија индиција о могућем пореклу дела средстава за градњу и опремање цркве.³⁷

Звоник дреновачког храма подигнут је 1787. приложништвом парохијана.³⁸ Ипак, чини се да се тада радило о дрвеној конструкцији, јер архивски документи из 1837. бележе да је дрвени дреновачки звоник пао због старости и трошности. Исте године са зидарским мајстором Францом Швамом склопљен је уговор за подизање новог звоника од чврстог материјала.³⁹ На

³⁷ Д. Кашић, *Српски манастири...*, 280–281.

³⁸ Л. Богдановић, *нав. дело*, 102.

³⁹ МСПЦ, АПЕ, 1837.



95. Манастир Ораховица, кула — звоник из 1735.

бакрорезу Јакоба Шмуцера *Свeтлi Георгiје са изiледом манасџира Дреновца*, чију је израду у Бечу 1761. платио епископ Арсеније Радивојевић, на малој ведути манастира у дну композиције уз цркву је прислоњен високи звоник са јасно дефинисаном барокном луковицом на врху.⁴⁰ Графичка је представа тако у том тренутку представљала својеврсну идеализацију постојећег стања у Дреновцу, жељени изглед идеалног храма са доминатним и надалеко видљивим барокним звоником на западној фасади.

Звоник манастира Ораховица подигнут је 1735. на североисточном углу манастирског комплекса, уз улазну капију. Самостална грађевина једноставне правоугаоне основе и четвороспратне елевације, рустичне обраде фасада, са уским бифорама ренесансних облика, сродна је низу сличних примера подигнутих током XVII века уз католичке цркве и самостане на територији континенталне Хрватске, али истовремено веома различита од савремених барокних пандана који су се градили на Фрушкој Гори.⁴¹ Ораховички звоник је, осим примарне намене за смештај трију звона набављених до 1766, по-

⁴⁰ Д. Давидов *Српска графика XVIII века*, 361, кат. бр. 139, сл. 255–256.

⁴¹ А. Кучековић, *Манасџир Ораховица*, 74–78.

времено служио и као затвор, једном од својих доњих „соба“.⁴² Његова се намена тако знатно разликовала од оне звоничког постројења изграђеног уз западну фасаду манастирског храма у другој деценији столећа. Реч је била о двоспратној конструкцији зидане основе са дрвеном спратном структуром, која је функционисала као спољашња припрата са звоником.⁴³ Интересантно је да је унутар дрвене суперструктуре била устројена капела посвећена Светом Стефану Првомученику, коју је осветио пакрачко-славонски епископ Гаврило Поповић (1715–1716).⁴⁴ Комуникација између два спрата ексонартекса била је остварена помоћу два бочна дрвена торња у којима су се налазила кружна степеништа, на основу чега се може претпоставити да је спољашња припрата функционисала као самосталан ентитет, без остварене директне везе са унутрашњошћу цркве. Података о изгледу ентеријера капеле нема, али се на основу инвентарских пописа из друге половине XVIII столећа зна да је имала и секундарну намену — у њој су се чувале манастирске драгоцености и највредније иконе.⁴⁵ Целокупна је спољашња припрата, међутим, вероватно подигнута, ако не искључивим ктиторством, онда свакако приложништвом локалног ораховичког спахије Димитрија Михајловића који је, након смрти 1758, у њој и сахрањен. Фунерарна намена ексонартекса не може се са непосредношћу утврдити, као ни тачан положај Михајловићевог гроба који би се могао лоцирати тек археолошким ископавањима испод нивоа пода постављеног при реконструкцији цркве 1938.⁴⁶

Звоничка капела над спољашњом припратом у Ораховици представља, по досадашњим сазнањима и с обзиром на време освећења, први познати пример такве конструкције које ће постати уобичајене у Карловачкој митрополији током XVIII века. Њихово порекло тумачено је као позни изданак традиције однеговане у средњовековној црквеној архитектури Поморја и рашког круга.⁴⁷ Због недовољних података, звоничку капелу у Ораховици тешко је ставити у контекст потоњих сличних градитељских остварења на подручју Срема и Фрушке Горе.⁴⁸ Међу заједничке њихове особине спадала би свакако оријентација исток-запад и непостојање функционалне везе

⁴² *Исџо*, 76.

⁴³ *Исџо*, 109–113. Спољашња припрата цркве манастира Ораховица има данас облик који је добила у обнови 1938. О њеном првобитном изгледу тешко се закључује јер су архивске вести веома оскудне, а најраније сведочанство о њеном изгледу сачувало се на графичкој представи *Свети Никола са жиџијем и изгледом манастира Ораховица* из 1758. Након обнове у XX веку сасвим је уклоњен горњи дрвени спрат и замењен једноставним полуобличастим сводом.

⁴⁴ Р. Грујић, *Пакрачка епархија...*, 135–136; Д. Кашић, *Српски манастири...*, 171–172.

⁴⁵ А. Кучековић, *нав. дело*, 150.

⁴⁶ *Исџо*, 151.

⁴⁷ Љ. Стошић, *Српска уметност 1690–1740*, 56 и даље.

⁴⁸ У досадашњим су истраживањима управо звоничке капеле, али и оне подигнуте као самостални објекти у оквирима манастирских комплекса, на неком другом месту у цркви



96. Богородичина црква манастира Пакра, северна фасада, 1761–1765.

са унутрашњим простором цркве. Изостанак солидне горње конструкције предрипрате са звоничком капелом у Ораховици такође је знатно удаљава од потоњих фрушкогорских пандана где су се капеле, готово без изузетака, градиле унутар високих барокних звоника.

Друга манастирска црква која је у Славонији у XVIII веку подигнута као зидана грађевина је Богородичин храм манастира Пакра, грађен 1761–1765. За разлику од Дреновца, пакранска црква већ је сасвим дефинисана пространа барокна дворана са великим прозорима на бочним зидовима.⁴⁹ На њеној једноставној основи упадљиву карактеристику чини изузетно широк и дубок апсидални полукружни простор. Црква нема дефинисане бочне сегменте, како проскомидије и ђаконикона, тако ни певничке испусте. Засвођена је широким облим сводом са попречним луцима који се

или на монашким гробљима, посматране као целина са многим заједничким особинама. В. Матић, *Кайеле фрушкојорских манастира*, Нови Сад 1989.

⁴⁹ О продору северњачке варијанте дворанске цркве и њеним основним одликама в. Ђ. Цвитановић, *Парохијска црква светіої Николе у Карловцу и њен ірадиіељ Јосіі Шіілер*, ЗЛУМС 10, Нови Сад 1974, 148–152.



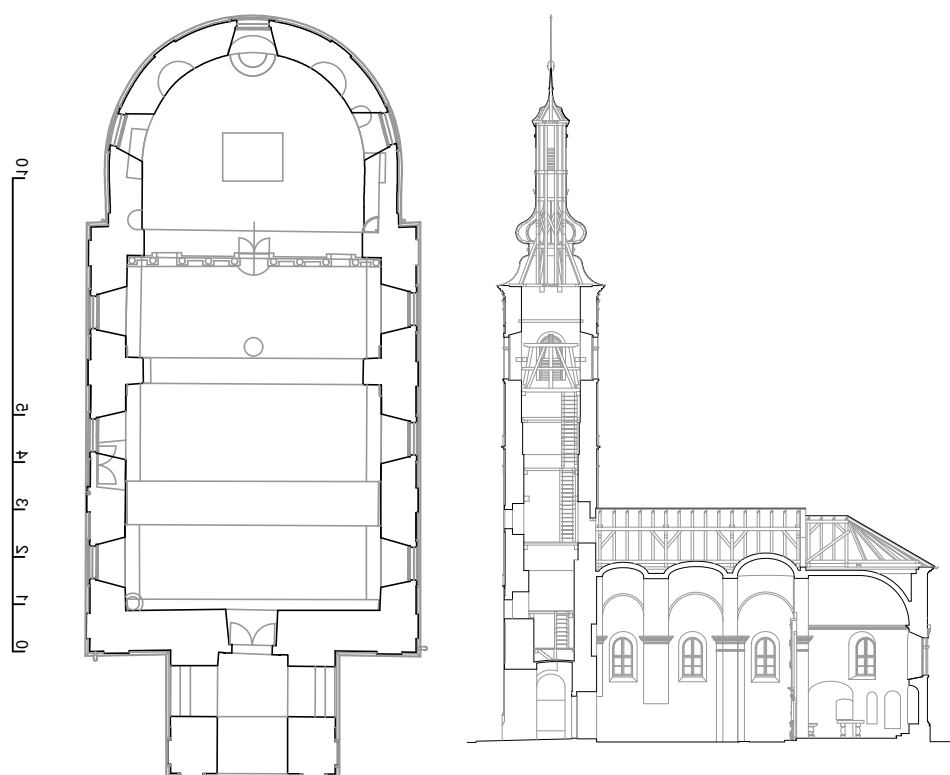
97. Богородичина црква манастира Пакра, поглед са североистока, 1761–1765.



98. Богородичина црква манастира Пакра, западна фасада са звоником, 1761–1765. и 1769.

ослањају на зидне пиластре.⁵⁰ Унутрашња артикулација простора утицала је на рашчлањеност фасада помоћу витких плитких пиластера између којих су пробијени лучно завршени прозори. Црква манастира Пакра је међу првима у Славонији тако добила спољашњи фасадни декор, посебно наглашен лучним архиволтама надвишеним штукотом мотивом шкољки које се налазе изнад сваког прозора. Подаци о градитељима нису сачувани, али се учешће инوверног неимара с правом претпоставља.

⁵⁰ У ранијим истраживањима забележен је податак из пакранског летописа о томе како су калуђери 1765 „покрили црков и труло“, односно куполу. Д. Кашић, *Српски манастири...*, 214, нап. 63. Вероватно је овај податак био основ за констатацију да је храм манастира Пакра у барокном времену носио „традиционалистичке реминисценције“. Д. Медаковић, *Барокна архитектура у Подунављу...*, 187. Купола у Пакри данас не постоји и вероватно је уклоњена приликом неке од низа поправки и препокривања крова током времена. На своду солеје и данас постоји сликана елиптична површина плавог неба са звездама постављена попречно у односу на подужну осу цркве, односно паралелно са правцем пружања свода тог травеја, а која би могла означавати место уздизања некадашње куполе. Уколико би ова претпоставка била тачна, решење би било веома слично оном које је некад постојало на Саборној цркви у Сремским Карловцима. Упор. П. Васић, *Архитектура Саборне цркве у Сремским Карловцима*, ГПСКВ 6–7, Нови Сад 1976, 286–287.



99. Богородичина црква манастира Пакра,
основа и уздјжни пресек, савремено стање.

Четири године након довршења цркве, 1769, пакранско братство се одлучује на подизање звоника. Његова троспратна конструкција, вешто прислоњена уз западну фасаду цркве, одаје барокну концепцију веома сличну звоничима подизаним уз цркве фрушкогорских манастира у претходним деценијама. Спратови пакранског звоника наглашени су уским фасадним венцима на које су постављени угаони пиластри као основни елементи спољашње декорације. Звоник је покривен лименом барокном капом која је током времена поправљана и замењивана новом, мада је, с обзиром на време изградње звоника, реално претпоставити да је и првобитно имала сличан облик.

Архитектонски вокабулар пакранске цркве садржи све основне елементе онога што ће се у другој половини века препознавати као стандардизовани облик православног парохијског храма. У терезијанском времену настали прописи о уједначеном изгледу цркава свих вероисповести у Монархији, са малим разликама понајпре у распореду унутрашњег простора, налагали су како обликовне тако и естетске оквире развоја сакралне архитектуре у Па-

крачко-славонској епархији.⁵¹ У највећем броју случајева то су биле грађевине зидане опеком на лонгитудиналној основи са полукружним олтаром и дворанским унутрашњим распоредом дефинисаним низом прислоњених пиластера. Цркве су имале и хорске конструкције, најчешће зидане и засвођене, док се тек у понеком случају задржао дрвени хор. Зону припрате често је чинио узани простор испод хора који је од наоса био одвојен носачима хорског спрата — најчешће пуним зидовима са средишњим пролазом и два бочна широка и лучно завршена отвора.

Звоници су такође били обавезан део црквеног тела, али су они често значајно поскупљивали градњу цркве, па се догађало да су подизани и по неколико деценија касније од остатка грађевине. Ипак, у барокном времену, звоник је сматран императивом, па се тако ретко догађало да нека од новоподигнутих цркава у епархији дочека XIX век без монументалног звоника на западној страни. Често су они подизани у последњим деценијама XVIII столећа када су јозефинистички захтеви за рационализацијом налагали што једноставнију спољну декоративну обраду црквених фасада, па су тако и артикулације звоника српских цркава постајале све строже, инклинирајући класицизму. У грубо назначеном хронолошком и типолошком одређењу звоници који су, као готово самостални објекти, призиђивани уз западну фасаду цркве на коју су се само наслањали, представљају ранобарокну варијанту, док су сви они који се појављују као сасвим интегрисани у ткиво прочеља и својим доњим делом упуштени у кров, препознати као јасна карактеристика познобарокног речника у који ће постепено склизнути класицистички систем спољашње обраде.⁵²

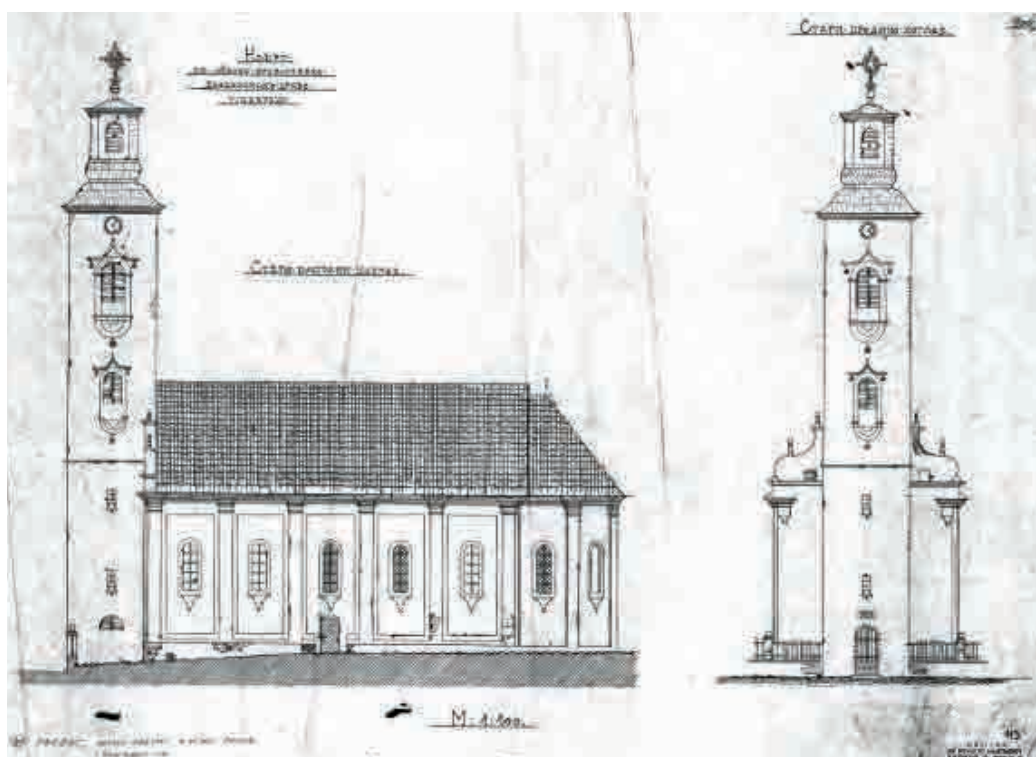
Најзначајнији подухват у епархији почетком друге половине века била је градња и опремање нове саборне цркве у Пакрацу. Међутим, због недостатка архивских сведочанстава пре истористичке рестаурације 1893–1896. њени првобитни габарити, структура и декоративни склоп остају оптерећени недоумицама. У сачуваном писму Вићентија Јовановића Видака из 1967, тада већ бившег администратора Пакрачко-славонске епархије, као градитељ пакрачке катедрале помиње се „маор мајстор“ Алтингер, којем је као узор постављена осјечка православна црква. Из писма се такође може закључити да је за градњу цркве добијена дозвола више државне инстанце која је прегледала нацрте и предрачун трошкова.⁵³ Херман Боле је, пре него што је приступио њеној темељној обнови, снимио стање цркве у неколико сачуваних нацрта.⁵⁴ Уколико се они упореде са архивским фотографијама

⁵¹ Упор. Ђ. Цвитановић, *нав. дело*, 146–147.

⁵² А. Horvat, *Barok u Hrvatskoj*, 57–59.

⁵³ МСПЦ, ОРГ, 230.

⁵⁴ О. Maruševski, *нав. дело*, 141 где су објављени цртежи западне и јужне фасаде храма. Остали Болеови нацрти данас се чувају у Надбискупском архиву у Загребу. Копије неких од њих ми је на увид ставила Јелена Хихлик, управница Музеја града Пакраца. Објављени су и у D. Damjanović, *Arhitekt Herman Bollé*, 247–248.



100. Херман Боле, цртежи јужне и западне фасаде саборне цркве Свете Тројице у Пакрацу, пре реконструкције 1893–96.

цркве Успења Богородице у осјечком Доњем граду подигнуте 1743–1749, која је у потпуности уништена у Другом светском рату,⁵⁵ уочавају се извесне типске сличности. Обе грађевине су сазидане као једнобродне дворанске цркве без наглашених испуста у предолтарском простору, са полукружним апсидама и звонницама на западној страни. Олтарски део на обе цркве био је нешто нижи од наоса, док је пакрачка имала звоник призидан уз pročеље. Однос звоника и pročеља осјечке цркве биле су плод касније градње с почетка XIX века.⁵⁶ Боле је, међутим, оставио и цртеж западне фасаде пакрачке катедрале на којем се види високи барокни призидани звоник квадратног пресека, покривен стешњеном луковицом и, како се

⁵⁵ За изглед цркве пре уништавања в. Л. Богдановић, *Српско-православна црква у Осеку*, 65. Архивске фотографије су објављене и у календару *Црква*, Београд 1991, 22–23.

⁵⁶ Звоник осјечке доњоградске цркве који је стајао до Другог светског рата подигнут је тек 1810. Међутим, у старијим истраживањима се наводи да је крајем 1749, када је црква довршена, била покривена црепом и да је и тада имала и „торањ“ покривен лимом са пет јабука. Антиминс којим је званично почело богослужење у новој цркви послао је владика Софроније Јовановић када је она проглашена катедралом. Осветио ју је лично 30. априла 1751. године. Д. Кашић, *Српска насеља...*, 188–189.



101. Е. Крамбергер, цртеж Пакраца са католичком жупном црквом и сабоном црквом Свете Тројице у позадини, 1880.

чини, маленом лантерном са прозорским отворима завршеном металним крстом. На предњој и бочним фасадама звоник је, у горњој зони, имао по два лучна прозора, од којих је доњи био мањи, а горњи већи. Спој фасаде и звоника остварен је волутним сегментима, док само прочеље није имало наглашеније декоративне акценте. Бочне фасаде храма и олтарска апсида били су рашчлањени низом плитких пиластера са капителима између којих су били сразмерно велики лучно завршени прозори. Сличности са осјечком црквом могу се приметити у декоративним акцентима прозора у облику троугаоних забатића повијених страница према доле, који се уочавају и на Болеовом цртежу, али изнад звоничких прозора. По свему судећи и капители фасадних пиластера били су слично решени на обе цркве.

У распореду унутрашњег простора, елевацији и начину свођења пакрачке цркве не може се, за сада, ништа поузданије рећи. Као извор за познавање њене архитектуре, међутим треба, ма колико условно, размотрити и представе цркве на неколико сачуваних сликаних или описаних грбова пакрачко-славонске епархије из времена епископа Софронија Јовановића и касније. У селу Даруварски Брестовац сачувани су делови старог зографског иконостаса из 1750. са ктиторским записом који представља својеврсни па-



102. Црква Светих Петра и Павла
у Слатини пре уништења у Другом
светском рату, подигнута после 1750.

негирик епископу Софронију. На крају записа насликан је епархијски грб који придржавају два анђела, а у чијем је десном сегменту представљена црква са звоником и куполама. Р. Грујић је претпоставио, на основу грба на једној синђелији епископа Софронија из 1745. која му је била доступна, а на којој је такође била насликана „црква са три кубета“⁵⁷, да се радило о моделу тадашње катедралне цркве, вероватно делимично или у потпуности дрвене.⁵⁸ Грб је за каснијих владика промењен тиме што је на њему „вајана“ новосаграђена катедрала са једним кубетом и „двоструким звоником“ над порталом. Овакав је приказ саборног храма био део званичног епархијског грба који је признала царица Марија Терезија 17. маја 1777. године.⁵⁹

Претходно наведени закључци уносе још више забуне у ионако тешку реконструкцију изворног изгледа барокне катедралне цркве у Пакрацу. Могућност да је она имала куполу свакако постоји, с обзиром на то да ју је изгледа имала и црква манастира Пакра и да се она готово једновременно појављује и

⁵⁷ На представи у Даруварском Брестовцу такође се могу идентификовати три „кубета“. Осим два над наосом, трећим Грујић вероватно сматра куполасти завршетак звоника.

⁵⁸ Р. Грујић, *Пакрачка епархија*., 182.

⁵⁹ *Истио*.

на митрополијској катедрали у Сремским Карловцима. Међутим, о двоструком звонику нема даљих помена, а с обзиром на анализирани цртеж цркве пре обнове крајем XIX века, на којем се појављује средишњи забатни прислоњени звоник, тешко да би се нашли разлози за уклањање два звоника катедралне цркве и њихову замену једним каквим га представља Херман Боле.⁶⁰

У време градње саборне цркве у Пакрацу у Пакрачко-славонској епархији подигнуто је још неколико барокних парохијских храмова који могу послужити као ослонац при процени карактеристика доминатних архитектонских обележја црквеног градитељства у Славонији почетком друге половине XVIII века. На жалост, две најрепрезентативније цркве, у Слатини (отпочета 1750) и месту Ораховица (грађена 1758–62) сасвим су уништене у Другом светском рату и о њима се суди само на основу старих фотографија. Друге две цркве, у Граховљанима (1757–1762) и Великим Бастајима (1762–1765) очуване су, али знатно оштећене и оронуле.⁶¹

Слатинска црква Светих Петра и Павла најранија је у поменутој групи и њено је зидање највероватније отпочето 1750.⁶² Тачно време довршења грађевинских радова не може се поуздано утврдити, али се већ у визитационом протоколу епархије из 1770. наводи да је слатинска црква зидана циглом, али да је још неофрајкана споља и изнутра.⁶³ Према визитационом протоколу боровског протопрезвитерата за 1793, међутим, црква у Слатини је „циглом од фундамента сазидана и сва готова“.⁶⁴ У документу се не помиње постојање звоника који је, с обзиром на зрело позно-барокно решење израсло из западног pročеља, по свему судећи, каснијег датума. На архивској фотографији снимљеној пре Другог светског рата црква је снимљена са северне стране.⁶⁵ Уочљива је њена једнобродност без бочних испуста, са фасадама вертикално издељеним плитким пиластрима са капителима који су веома слични онима на осјечкој Успенској цркви. Полукружна апсида подигнута је до исте висине са наосом тако да је доминантна карактеристика унутрашњости, визуелно прекинута само ансамблом иконостаса, била монументална дворана осветљена високо постављеним бочним прозорима.

⁶⁰ У часопису *Vienas* Матице хрватске за 1880, пре Болеове реконструкције, објављена је графичка илустрација панораме Пакраца Е. Крамбергера на којој се јасно види један звоник катедралне цркве Свете Тројице завршен барокном лименом капом. На недатованом графичком отиску, вероватно с краја XVIII века, на којем је такође приказана ведута града Пакраца у тадашњем Пожешком комитату, у близини зида старог града приказана је и православна стона црква са једним звоником. Обе илустрације љубазно ми је ставила на увид управница Музеја града Пакраца Јелена Хихлик.

⁶¹ Д. Кашић, *Српска насеља...*, 252–254, 273–274, 286–289, 303–304.

⁶² *Шемајизам ПЕ 1898*, 69. Податак преузима и С. Милеуснић, *Духовни јеноцид*, 226–227. Д. Кашић, *Српска насеља...*, 274, наводи датум 11. фебруар 1747. као време освећења према Д. Руварац, *Српске стјарине...*, 331.

⁶³ МСПЦ, АПЕ, *Инвентјари...*, кут. 7, омот бр. 123.

⁶⁴ МСПЦ, АПЕ, кут. 9.

⁶⁵ Фотографија се чува у парохијском дому у Слатини.



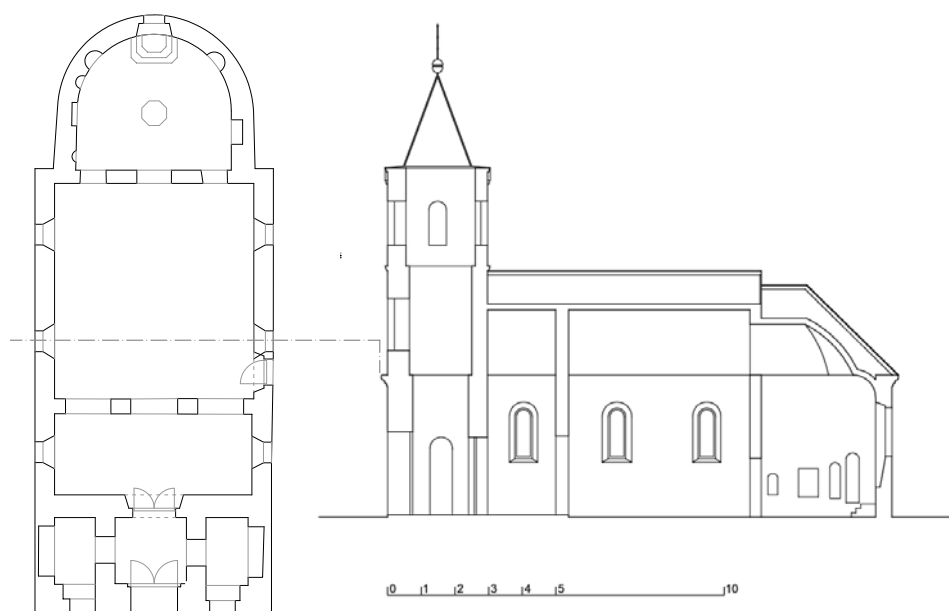
103. Црква Рођења Богородице у Ораховици
пре уништења у Другом светском рату,
подигнута 1758–1762, звоник 1804.

У визитационом протоколу боровског протопрезвитерата 1793. као једна од „фундамента каменом и циглом“ сазидана и потпуно довршена црква помиње се и парохијски храм Рођења Богородице у месту Ораховица.⁶⁶ У протоколу умрлих монаха и јеромонаха манастира Ораховица, чија је парохија било место Ораховица, било је записано да је у „новосазиданој цркви“ служба први пут одржана јануара 1758. Тада је она била још непресвођена и непопођена, само покривена шиндром, са дрвеним звоником и без звона.⁶⁷ Радови на цркви текли су у следећим деценијама. Познато је да је Јован Четиревић Грабован сликао иконостас 1775, а када су подигнути сводови може се само претпоставити. Од подизања цркве до изградње звоника прошло је готово пола века. По сачуваном запису, црквена општина је 1797. са „мормајстером“ из Вировитице погодила зидање новог звоника, као и друге послове на црквеном здању које је требало „...споља убелити, и изнутра изчистити и тарацати за 750 фор. готових.“⁶⁸ Фотографија прочеља са интегрисаним звоником сведочи о већ сасвим доминантним начелима јозефинистичког класицизма у артику-

⁶⁶ МСПЦ, АПЕ, кут. 9.

⁶⁷ Л. Богдановић, *Црква њроковишња Ораховице*, 321–323. У раду се наводе и димензије цркве — дужина 11, висина 5, а ширина 4 хвата (приближно 20,9 x 9,5 x 7,6 метара).

⁶⁸ *Истио*, 321.



104. Црква Светих апостола Петра и Павла
у Граховљанима, основа и уздужни пресек, савремено стање.

лацији зидних површина.⁶⁹ Монументална западна фасада била је плитким пиластрима вертикално рашчлањена на три регистра. У дну сваког налазио се по један лучно завршени улаз. Судећи по претходно поменутој фотографији, црква је имала и бочне лучне улазе, тако да је западни корпус грађевине у доњем делу имао облик засвођеног отвореног трема. Фасаду је надвисивао снажно профилисани троугаони забат изнад којег се уздизао звоник четвороугаоног пресека, завршен типичном лименом капом. Израженијем ритму површина знатно су доприносиле две барокне волуте на споју забата и базе звоника, као и у зони поткровног венца звоника и капитела упарених угаоних пиластера. Једноставност и строга симетрија барокно-класицистичких облика и спољашње декорације целе грађевине чине Богородичину цркву у Ораховици значајним примером стандардног облика парохијске цркве друге половине XVIII столећа, заснованог на државно контролисаној тежњи ка унификацији и фаворизацији избегавања сувишног украшавања црквених објеката у провинцијама Хабсбуршке монархије.⁷⁰

Веома једноставан унутрашњи простор имала је и једнобродна црква у Граховљанима зидана од 1757. до 1762, када је освећена.⁷¹ Пуни зидови са по

⁶⁹ Фотографије Богородичине цркве у Ораховици чувају се у Документацијском центру Музеја за умјетност и обрт у Загребу, инв. бр. 1347 и 1354.

⁷⁰ А. Кучековић, *Иконостас Јована Четиријевића Градована у Ораховици*, 220–221.

⁷¹ Д. Кашић, *Српска насеља...*, 303–304. Црква је била дугачка 12, широка 3,5, а висока такође 3,5 хвата (око 22,8 x 5,7 x 5,7 метара).



105. Црква Светог Георгија у Великим Бастајима, јужна фасада и апсида, 1762–65.

два бочна лучна отвора и трећим средишњим пролазом симетрично су делили простор наоса од олтара и припрате. У визитационом протоколу Пакрачко-славонске епархије из 1770. за граховљанску цркву се каже да је „...нова црква од фундамента каменом зидана...“ и да је у одличном стању.⁷² Према истом документу може се закључити да је црква тада имала дашчани лучни свод и кров од храстових дасака. На полуразрушеној цркви зараслој у шуму данас нема крова ни у наосу ни у припрати, док се сводна конструкција одржала само у простору олтара.⁷³ Првобитни дрвени свод је вероватно у каснијим обнавама у XIX веку замењен новим од трајнијих материјала.⁷⁴

Дрвена лучна конструкција свода сачувала се у четвртој цркви која је у епархији подигнута одмах након преласка у другу половину столећа — храму Светог Георгија у Великим Бастајима.⁷⁵ Њена је изградња трајала 1762–1765. Визитациони протокол епархије из 1770. наводи да су зидови великобастај-

⁷² МСПЦ, АПЕ, *Инвентари...*, кут. 7, омот бр. 123.

⁷³ Црква је страдала у рату у Хрватској 1991. Упор. С. Милеуснић, *Духовни јеноцид...*, 207–208.

⁷⁴ Према *Шемањизму ПЕ* за 1898, 52, црква је темељно обновљена 1876.

⁷⁵ Према сачуваним инвентарским описима цркава може се закључити да је већина зиданих храмова подигнутих до 1790. првобитно била засвођавана управо лучним сводовима од дасака, углавном букових, а покривана двосливним кровом од храстовине. МСПЦ, АПЕ, *Инвентари...*, на више места.



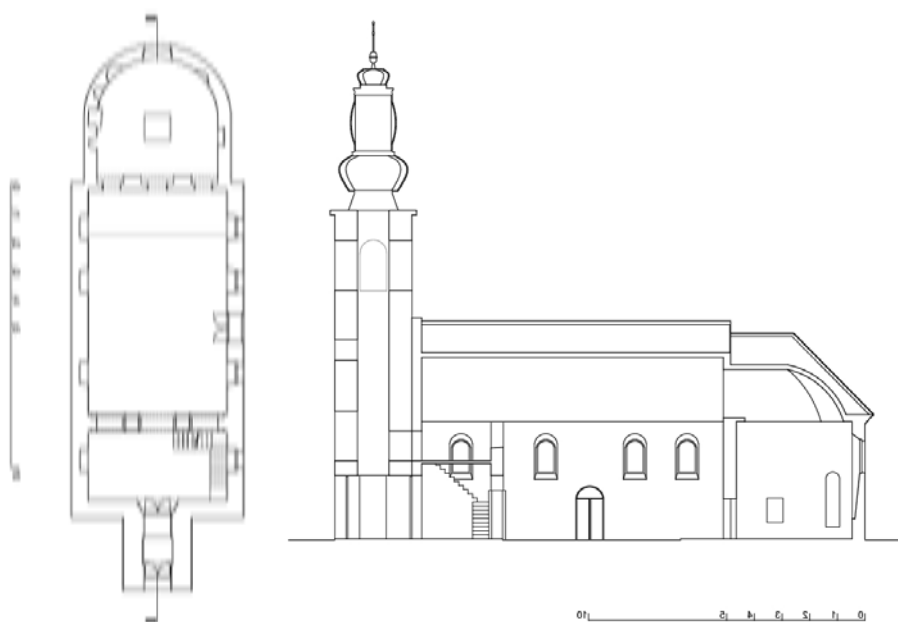
106. Црква Светог Георгија у Великим Бастајима,
остаци зидане олтарске преграде и дрворезбарије иконостаса, до 1785.

ске парохијалне цркве сазидани „... од крепког камена“, а да је црква „кубетисата“ буковом даском и покривена храстовом, „патосана“ циглом и каменом.⁷⁶ Иако је црква данас знатно оштећена, у девастираном храму из којег је изнесен сав инвентар, сачувао се специфично обликован дрвени дашчани полуобличасти свод, омалтерисан и осликан.⁷⁷ Оваква је пракса у бароку правдана бољим акустичким својствима дрвених таваница од оних зиданих, које су производиле ехо и ометале богослужење и проповед.⁷⁸ Ипак, као и у већини других случајева, тако је и у Великим Бастајима дрвени свод вероватно био последица новчаних потешкоћа црквене општине која је кренула у подизање, за оно време, велике цркве. Унутрашњи простор је, као у Граховљанима, једноставан и симетричан — наос је од олтара и припрате одвојен пуним зидовима који имају по три лучна отвора. Они, међутим, нису подигнути до свода него само до две трећине висине бочних зидова. На том је нивоу на западу била подигнута галерија — хор са дрвеним подом, на коју се пело каменим степеницама прислоњеним уз јужни зид припрате. На источ-

⁷⁶ МСПЦ, АПЕ, *Инвентари...*, куй. 7, омот бр. 123.

⁷⁷ Свод је готово сигурно током наредног века поправљан, а можда и у потпуности замењен услед пропадања дрвене грађе, али свакако представља одјек изворног решења.

⁷⁸ М. Тимотијевић, *Црква светој Георгији у Темишвару*, 41.



107. Црква Светог Георгија у Великим Бастајима, основа и уздужни пресек, савремено стање.

ни преградни зид био је својевремено наслоњен иконостас Мојсеја Суботића из 1785. Интересантно је да су унутрашњи зидови цркве потпуно равни, односно простор наоса није издељен прислоњеним пиластрима на травеје. Овакво је решење свакако омогућавала дрвена конструкција свода којој нису били потребни зидови ојачани вертикалним подупирачима попречних сводних лукова. Према инвентарним описима бастајска црква је првобитно била опремљена дрвеним звоником који је задржала до краја XVIII века.

У последње три деценије XVIII столећа у Пакрачко-славонској епархији гради се низ парохијских цркава чије се унифициране структурне и декоративне карактеристике све више уклапају у познобарокно-класицистички идиом. Звоници се подижу као продужеци западних фасада грађевина, које су све чешће у целости засвођене. Вештина градитеља и финансијске могућности црквених општина одређивали су начин изградње сводова. Високи стандард су свакако представљали пуни пандантивни тзв. чешки сводови правоугаоне основе који су у Хрватску и Славонију продрли са утицајима архитектуре Аустрије и Штајерске.⁷⁹ У неким су црквама само одређени делови били засвођавани пуним пандативним сводом и то најчешће у просторима припрате и хора, као у парохијској цркви у Уљанику, подигнутој до 1784.⁸⁰

⁷⁹ Ђ. Цвитановић, *Црква светіої Николе у Карловцу и њен ірадиітељ Јосіи Штіилер*, 150–152.

⁸⁰ У визитационом протоколу даруварског протопопијата за 1784. стоји да је уљаничка црква Светог Јована Претече „... до под кров цела узидана, даском покривена.“ МСПЦ, АПЕ,



108. Црква Светог Теодора Тирона у Ловској, довршена 1786. (снимљено 1960).



109. Црква Светог Теодора Тирона у Ловској, савремено стање.

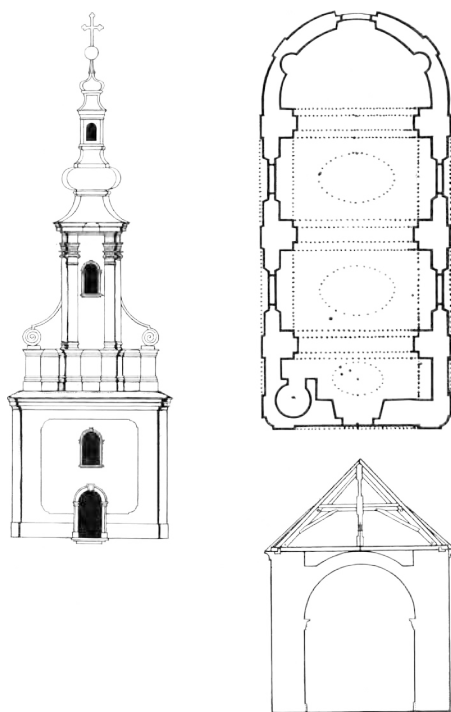
Сличан систем свођења западних партија добила је и црква Преноса моштију Светог Николе у Чаглићу.⁸¹ У данас готово потпуно пропалој цркви Светог Теодора Тирона у Ловској, довршеној 1786,⁸² видљиви су остаци пандантивних сводова, зиданих опеком и разапетих између попречних сводних лукова ослоњених на бочне пиластре. Сасвим остварену компактну дворанску структуру, са сводовима над целим простором наоса и припрате, представља и сачувани план за изградњу нове парохијске цркве у Пожеги који су српски трговци и грађани, заједно са молбом за дозволу градње, поднели градском магистрату 1792.⁸³ Према нацртима за западну фасаду, било је планирано

кућ. 6. Д. Кашић у *Српска насеља*., 293 цитира визитациони протокол из 1779. наводећи нелогичност да је тада црква била опет нова од дрвета са сводовима од цигле.

⁸¹ Црква је 1796. била озидана, али још недовршена. МСПЦ, АПЕ, кућ. 9.

⁸² Д. Кашић, *нав. дело*, 317–318. Упор. *Шематизам ПЕ за 1898*, 76. Визитациони протокол новоградишког протопопијата за 1784, 1793. и 1796. помињу стару дрвену цркву у Ловској која је била „склона паду“, али је нова била сасвим озидана и „добро припремита“, с торњем од камена. МСПЦ, АПЕ, кућ. 6 и 9.

⁸³ С. Гавриловић, И. Јакшић, *Грађа о правослачним црквама*., 188–191. Градња цркве тада, по свему судећи, није реализована, иако је имала подршку пожешког магистрата чији су



110. Планови за изградњу парохијске цркве у Пожеги, 1792.

подизање pročеља са интегрисаним звоником строже познобарокне профилације, са витком барокном капом и класицистичком стешњеном луковицом. Сам звоник имао би веома слично решење као и звоник парохијске цркве у Ораховици, довршен почетком XIX века.⁸⁴ Према сачуваним изворима и старим фотографијама, групи познобарокних цркава у епархији треба свакако придружити и парохијску цркву Светог Георгија у Славонском Броду, саграђену до 1802, а до темеља срушену током Другог светског рата.⁸⁵

чланови сматрали да би њено подизање било корисно за цео град јер би се омогућио већи прилив становништва и боља продаја намирница. Истовремено, међутим, епископ Кирило Живковић предлаже царској власти да Срби у Пожеги добију у закуп зграду бившег павлинског конвикта од које би се могле начинити црква и клирикална семинарија, односно гимназија. Оваквом се развоју догађаја успротивила Угарска дворска канцеларија која је обавестила Илирску дворску канцеларију да се пре будућег угарског сабора павлински самостан и црква не могу никоме продати или дати Србима на употребу, па то не може учинити ни магистрат града Пожеге. Срби своју парохију у Пожеги добијају тек у XIX веку, а црква се гради 1845–47. *Шемањизам ПЕ* 1898, 59–60. Упор. Д. Кашић, *Српска насеља...*, 230–231.

⁸⁴ С. Гавриловић, И. Јакшић, *Грађа о њавославним црквама...*, 192.

⁸⁵ Д. Кашић, *Српска насеља...*, 174–177. Према писму бродске црквене општине од 4. новембра 1786. у којем се тражи оснивање парохије у тој вароши и припајање околних села, црква је већ тада била сазидана, уз добијену царску дозволу. МСПЦ, ОРГ, Документи 777.



111. Црква Светих богоносних отаца у Дарувару, крај XVIII века.

Интегрисани звоник на западној фасади добила је и монументална црква Светих Богоносних отаца у Дарувару. Тачно време почетка њеног грађења није утврђено, али је вероватно црква у целости подигнута у последњој деценији века.⁸⁶ У визитационом протоколу даруварског протопопијата за 1784. стоји да црква има „олтар од фундамента до крова каменом зидан, тврдо и довољно, зид дебел, црква мушка и женска, зид у фундаменту добар, од фундамента пак до крова два ципелиша дебел око дрвета зидат, откуду видети јест двије со олтарјем постојат, покривена даском.“⁸⁷ Овај се опис вероватно односи на цркву чије је подизање иницирао још епископ Софроније Јовановић, а која је, након бројних перипетија, довршена 1756.⁸⁸ Године

Према инвентару брачевачког протопрезвитерата из 1793. црква у Броду била је „нова, зидана“ и већ је имала три звона на звонику, али још увек није имала иконостас. МСПЦ, АПЕ, *Инвентари...*, кут. 1, омот бр. 14.

⁸⁶ Према рачуну даруварског протопрезвитерата за 1793, те године је већ исплаћен молеру дуг од 350 форинти. Вероватно се овај рачун односи на сликање иконостаса. У ктиторском запису на иконостасу стоји да је црква довршена 1797.

⁸⁷ МСПЦ, АПЕ, *кућ. б.*

⁸⁸ На капи звоника и данас се може видети исписана година 1756, али се она односи свакако на време освећења старије цркве. Епископ Софроније Јовановић ушао је у сукоб са



112. Црква Светих богоносних отаца у Дарувару, унутрашњост са иконостасом, крај XVIII века.

1770. визитациона комисија бележи да је ова црква зидана у комбинацији са ступцима од храстовине. Истовремено, зидови цркве „због истих ступцеј растових и подсјеци не будет много љет трајати и требует поправленије...”⁸⁹ Вероватно је управо овакво стање цркве резултирало подизањем нове, у потпуности зидане, која данас представља најрепрезентативнију црквену грађевину с краја XVIII века сачувану у Доњој Славонији. Њен конструктивни склоп дворанског типа засвођен пуним пандативним сводовима, подупртим бочним пиластрима, сведочи о перзистенцији овог обрасца у православном црквеном градитељству Славоније. Зрелост спољашњих облика, у занимљивој комбинацији класицистички строге профилације фасада и pročеља са декоративним рококо акцентима у штуку, посебно доприноси ефекту западне

Појешком жупанијом 1750. због подизања нове цркве у Подборју, како је тада називан Дарувар. Цивилне власти оптужиле су владика да силом гради цркву ради сопствене добити и оптерећује вернике поред већ две постојеће цркве у месту. Ипак, Марија Терезија декретом од 2. децембра 1751. дозвољава рушење старе и градњу нове цркве. С. Гавриловић, И. Јакшћ, *Грађа о православној цркви*..., 59–66.

⁸⁹ С. Милеуснић, *Српско сликарство XVII и XVIII века у Славонији*, 38–39. Неколико година касније и Вилхелм фон Таубе цркву описује као парохијску „прастару“. В. Фон Таубе, *Историјски и географски опис краљевине Славоније и војводства Срема*, 180.



113. Црква Светог Георгија у Великом Поганцу, друга половина XVIII века.

фасаде којом доминира висока зидна ниша изнад улаза у цркву надвишеног прозором неправилног рококо облика. Цео унутрашњи западни део грађевине изузетно је разуђен, монументалан и простран, наглашен хорском конструкцијом неправилне основе са средишњом кружно испуштеном ложом. На њу се надовезује високо свођен простор наоса, адекватно осветљен лучним бочним прозорима и завршен нешто нижом олтарском апсидом, која је споља подурпрта контрафорима и завршена петострано.⁹⁰

На подручју Вараждинског генералата, који се током XVII века налазио ван домаћаја Османлија, постојао је одређени континуитет са традицијом готичког и ренесансог градитељства предтурског времена која је остварила значајан утицај и на облике зиданих црквених грађевина, поготово у првој половини XVIII столећа.⁹¹ Поред великог броја дрвених цркава, у периоду до 1771, када је подручје генералата припојено Пакрачко-славонској епархији, зидане православне цркве имале су веома једноставне и функционалне облике, готово без икаквих украса. Многе од њих су биле засвођене само у олтарском простору, док се над наосом подизала дрвена таваница

⁹⁰ Црква је темељно обновљена 1848, па би наглашени класицистички елементи фасаде могли потицати из тог времена.

⁹¹ A. Horvat, *Između gotike i baroka*, 288.



114. Црква Светог четвородневног Лазара
у Великој Писаници, око 1750.

(Сриједска 1769, Чађавац 1746).⁹² Углавном су то биле једнобродне грађевине са обавезним апсидама на истоку и без унутрашње диференцијације простора травејима. Најизразитију одлику и ових цркава представљали су звоници, често призидани уз западну фасаду цркве. Њихови робустни и једноставни облици, без наглашене поделе на спратове, понекад са рустиком по угловима и готово обавезним прозорима, најчешће бифорама, тек у самом врху звоника, указивали су на продужени живот готичко-ренесансних облика. Карактеристични примери и данас се могу видети очувани у Великом Поганцу (1751, обновљен после 1786) и Великој Писаници (око 1750).⁹³ Потоњи звоник осмоугаоног је пресека и, како својим габаритима тако и специфичном скромном артикулацијом фасада истуреним хоризонталним венцима и бифорама у самом врху, представља истакнути пример континуитета ренесансних грађевинских елемената на билогорском подручју.

Репрезентативне познобарокне грађевине су у последњој четвртини века подигнуте у два градска средина — Бјеловару и Копривници, где је српски грађански и официрски слој до тада политички и финансијски значај-

⁹² Шемајтизам ПЕ за 1898, 85, 95; Д. Кашић, *Српска насеља...*, 105, 87–88.

⁹³ Шемајтизам ПЕ за 1898, 96, 85. Д. Кашић, *Српска насеља...*, 38–40, 100–104. За Велику Писаницу упор. Р. Грујић, *Пакрачка епархија...*, 108.



115. Прочеље цркве Свете Тројице у Копривници, 1791–94.



116. Црква Свете Тројице у Копривници,
унутрашњост са иконостасом, 1791–94.

но ојачао.⁹⁴ Бјеловарска је црква грађена од 1784. до 1792, док су хор и звоник подигнути 1822.⁹⁵ Иако је темељно обновљена до 1902. учешћем загребачке Обрнте школе, њен западни део, наос са олтарским простором и даље одражава конструктивни склоп грађевине из две последње деценије XVIII века.⁹⁶

Према натпису на западној фасади, црква Свете Тројице у Копривници подигнута је 1791. године, углавном приложништвом богатих српских трговаца настањених у том граду. У једном од својих писама Радославу Грујићу, Иван Бах 1948. саопштава да је копривничка црква „... грађена 1791–94. у Луј Сез стилу.“⁹⁷ Овим хрватски историчар уметности сасвим прецизно одређује карактеристике ранокласицистичког декора храма чија се извесна

⁹⁴ Многе цркве сазиране су и у другим селима и градовима Пакрачко-славонске епархије до краја XVIII века, али је већина или страдала у ратовима XX stoleћа, или се није очувала у свом изворном облику. Према сачуваним инвентарима и пописима из последње три деценије XVIII века, зидане цркве подигнуте су у Старој Градишки, Новој Градишки, Смудама, Клокочеву, Пакленици, Брестовцу, Миклеушу, Кобашу, Добровићу, Трештановцима, Сјеверину, Великој Мучни, Чађавцу, Грђевцу, Трешњевици, Великим Зденцима. МСПЦ, *АПЕ, Инвентари...*, на више места. Упор. Душан Кашић, *Српска насеља...*, по наведеним местима.

⁹⁵ *Шемањизам ПЕ* за 1898, 89–90; Д. Кашић, *Српска насеља...*, 132–134.

⁹⁶ D. Damjanović, *Arhitekt Herman Bollé*, 258–262.

⁹⁷ МСПЦ, *ОРГ* 1322.

строгоћа и прецизно третирали штучу детаљи и данас могу ишчитати са знатно оштећене западне фасаде храма. На њој се посебно истичу две нише са стилизованим античким мотивима шкољки у темену. Над нишама се јављају фини, за стил карактеристични *rinseaux* штучу украси. Црква је засведена пандативним сводовима и попречним луцима који су ослоњени на троструке пиластре. Њихови су капители декорисани стилизованим јонским волутама. Монументални унутрашњи простор ове дворанске цркве снажно је осветљен бочним прозорима, али и великим прозором на средини западне фасаде који, кроз отворени простор хора, баца светлост у наос храма. Сама је хорска конструкција решена у виду изванредне зрачне структуре која је према наосу избачена у облику барокне ложе са средишњим обликом испадом. Својим целокупним конструктивно-декоративним и стилским склопом, употпуњеним плитким лучно завршеним зидним удубљењима за смештај певничких столова, недуго након довршења грађења подигнутим класицистичким иконостасом и мобилијаром, копривничка црква представља највиши домет јединственог познобарокног обликовања православне парохијске цркве Пакрачко-славонске епархије на самом измаку XVIII века.

Црквено сликарство

У општем контексту развоја црквеног сликарства у Карловачкој митрополији у XVIII веку, у свим његовим научно прихваћеним и одмереним фазама, славонско је подручје често схватано као изразита провинција која је тешко прихватала реформске новине које су брзо трансформисале стилске и иконографске идиоме сликарства централних подручја Митрополије. Црквена слика била је један од примарних носилаца порука нових схоластичких оквира српске богословске мисли, у првој половини века ослоњене на руско-украјинску традицију, док је у другој половини столећа одсликавала достигнућа уклапања у средњоевропску културну домену.

Обе ове фазе, као најгрубље одреднице без чврсто дефинисаних временских граница, могу се пратити и у црквеном сликарству Славоније. Ипак, донекле је потребно кориговати досадашња схватања о окошталом отпору новој слици у славонској средини у кључним деценијама око средине века. Тврдње да је узрок сликарском традиционализму на подручју Пакрачко-славонске епархије лежао у одбрани од стално присутне опасности од унијаћења, али и готово непрестаног притиска сиромаштва, тешког живота и ратова, чине само један део образложења сложеног проблема синтетичке оцене о уметничким дometима и богословској актуелности славонског црквеног сликарства XVIII столећа. Препрека, која је данас нажалост непремостива, лежи у чињеници да је очуваност сликаних ансамбла у славонским црквама крајње фрагментарна и да су поједини врхунски артефакти који се појављују

толико изоловани да се могу сматрати куриозитетима који тек изазивају на привлачне претпоставке, без могућности објективне научне верификације.

Истраживања су овом приликом била усмерена како на ситематизацију досадашњих сазнања, тако и на интродукцију нових појава и открића која понекад у значајној мери алтерирају првопоменута. Уништење великог броја славонских цркава и њихове уметничке заоставштине у ратовима XX века онемогућава постизање идеалне равнотеже између два поменута циља, нарочито у оквирима црквеног сликарства.

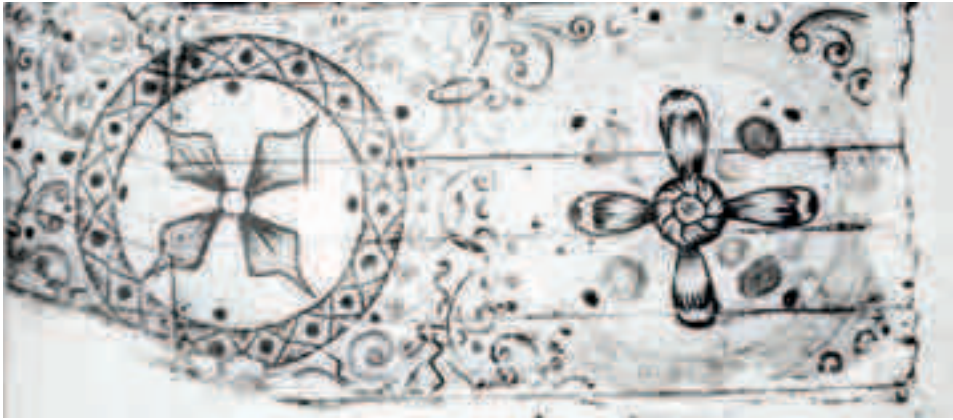
Зидно сликарство

У време када су настајали последњи велики барокни ансамбли зидног сликарства у Карловачкој митрополији XVIII века, у црквама манастира Бођани (1737) и Крушедол (1750–1756), Славонија доживљава нагли пораст православног становништва, што је узроковало и подизање великог броја нових цркава. Међутим, као што је већ истакнуто, радило се у највећој мери о дрвеној градњи од најприступачнијих материјала, где је унутрашња опрема, као и саме грађевине, била сведена на неопходни минимум који је ређе подразумевао осликавање зидова. До тренутка када у Славонији почињу да се подижу зидани храмови, концепти њиховог унутрашњег декорисања сасвим прихватају нови образац у којем се зидно сликарство појављује тек фрагментарно на зидовима храмова, у време када се поствизантијске формуле и сама фреско техника сасвим повлаче из српских прекосавских цркава.

Најзначајнији традиционални ансамбл фресака у Славонији — у цркви манастира Ораховица, настао у последњој деценији XVI века, остао је и последњи, без утицаја на потоње појаве зидног сликарства у Пакрачко-славонској епархији. Прекид у уметничком обликовању православних храмова до средине XVIII века, а које би подразумевало и скупочену зидну слику, представљао је временски јаз који је, у тренутку када су православни у Славонији парохијске цркве ставили у центар обновљеног уметничког живота, онемогућио директан додир са традицијом.

Окренутост локалном наслеђу у пракси подизања дрвених храмова већ је напоменута. Може се претпоставити да је она подједнако захватала како градитељске обрасце тако и принципе унутрашње декорације. За то, међутим, на тлу Доње Славоније све до припајања Вараждинског генералата Пакрачко-славонској епархији 1771. нема чврстих доказа, првенствено због чињенице да се ни једна дрвена црква из прве половине XVIII века није сачувала. На посредне закључке упућују неке цркве сјеверинског и бјеловарског протопопијата које је још пре Првог светског рата походио и описао Радослав Грујић.

У дрвеним црквицама у Доњој Ковачици, Рашеници и Растовцу, до најновијих ратних сукоба у Хрватској, могли су се видети остаци декоративно сликаних зидних површина. У Доњој Ковачици делови дашчаног свода били



117. Сликани украс дрвеног свода у цркви Свете Марије Магдалене у Доњој Ковачици, прва половина XVIII века.

су осликани барокним вегетабилним мотивима, са извученим доминантним црним контурним линијама на светлој основи, који су се протезали и око сликаних кругова изведених у комбинацији орнаментално решеног оквира и стилизованог цвета у средини. Рашеничка црква дрвнара имала је бачвасти свод од дасака који је био осликан као небо посуто звездама. У Растовцу су, у време када је црква подизана око 1730, или касније око 1760. када је обновљена, такође барокним вегетабилним мотивима били украшени дрвени зидови.⁹⁸

Осликавање делова зидова и касетираних дрвених сводова — *tabulata*, у католичким дрвеним црквама на подручју Копривнице и у Међимурју било је веома често. Дрвене равне таванице у овим крајевима најраспрострањеније су биле у доба готике, иако их се веома мало сачувало. Међу најстарије спада табулат у цркви Светог Ловре у Ловречану, где су касете још 1666. осликане кружним орнаментима и биљним мотивима.⁹⁹ На дашчаним се зидовима дрвених католичких цркава у бароку појављују и фигуралне представе, често крајње наивног карактера и не много различите од већине остварења савремених анонимних зографа по православним храмовима.¹⁰⁰ Најбогатије барокно решење представљају слике на зидовима и табулату дрвене капеле Свете Барбаре у Великој Млаки недалеко од Загреба, из прве половине XVIII века. Богатство барокних вегетабилних мотива на своду, али и представа појединачних светаца и декоративних поља са мотивом ваза, указује на постојање система „рустифицираног“ сликарског идиома у интими дрвених цркава који је свакако утицао на

⁹⁸ Фототека МКРХ, инв. бр. 25.756, рег. II–5348.

⁹⁹ A. Horvat, *Između gotike i baroka*, 291–292.

¹⁰⁰ A. Horvat, R. Matejčić, K. Prijatelj, *Barok u Hrvatskoj*, 155–156.



118. Сликани украс дрвеног свода
у цркви Успења Богородице у Рашеници, XVIII век.

савремена или нешто каснија остварења у православним дрвеним храмовима, првенствено на билогорском подручју.¹⁰¹

С обзиром на архивски посведочен велики број дрвених цркава средином века у Доњој Славонији, реално је претпоставити да је у њима било примера сликаног декора на зидовима у стилски сродним оквирима онима у Вараждинском генералату. Међутим, при овом посредном закључивању не треба

¹⁰¹ Термин у наводима преузет од А. Хорват у: *Истио*, 156–157. За новија истраживања о овом типу сликарства на дрвеним зидовима и сводовима католичких дрвених цркава у северној Хрватској в. L. Gudulin, *Slikani ornamenti na tabulatu i stijenama* и M. Gabela, *Vaze sa cvijećem*, у: *Kapela sv. Barbare u Velikoj Mlaci*, ур. Сања Цветнић, Загреб 2008, 164–195.



119. Сликани украс дрвеног свода
у цркви Светог Димитрија у Растовцу, друга половина XVIII века.

искључити могућност да су се, поред задовољавања декоративног и орнаменталног порива карактеристичног за сеоску уметност, у парохијским црквама током XVIII века у Доњој Славонији појављивале и фигуралне представе на зидовима. Пошто нема оригиналних делова ентеријера из тог времена, поготово када су у питању дрвене цркве, закључивати се опет мора посредно, поново преко документованих примера у Вараждинском генералату.¹⁰²

¹⁰² На архивској фотографији коју објављују Р. Грујић, *Пакрачка епархија...*, 168 и Д. Медаковић, *О српској уметности у областима старе Славоније и Хрватске*, сл. 163, види се унутрашњост старе цркве у селу Тројеглава са дрвеним полуобличастим сводом од дасака. Цела површина свода прекривена је сликаном декорацијом са цветним мотивима у медаљонима, поређаним у хоризонталне низове. На поменутој фотографији види се унутрашњост цркве која је претходила данашњој, подигнутој после Другог светског рата, али није сасвим јасно из којег времена потичу како црква, тако ни сликана орнаментика свода. У визитационом протоколу Даруварског протопопрезвитерата за 1784. стоји да је парохијска црква „...од дрвета из основа и ако се скоро не обнови срушиће се, кров је већ с ње опао.“ (МСПЦ, АПЕ, кун. 6). Деценију касније, поново у рачунима истог протопрезвитерата, убележен је и трошак тројеглавске цркве „инжињеру за обрис цркве“ од 9 форинти. (МЦПЦ, АПЕ, кун. 9, *Архивска грађа XVIII века, 1793–1794.*) Чини се да је најстарија црква на самом измаку столице обновљена или замењена новом у којој се поново појавио свод од дрвета са сликаним декором.



120. Сликани украс дрвеног свода
у цркви Светог Димитрија у Растовцу, друга половина XVIII века.

У Великој Писаници, једној од најранијих зиданих цркава на том подручју настају зидне слике инспирисане Жефаровић-Месмеровом *Синематографијом*. У визитационим протоколима с краја века забележени су сликани грбови српских и других јужнословенских земаља.¹⁰³ На „плафону“ цркве у Сриједској појављују се 1769. другачији сликани мотиви. Р. Грујић је забележио представе симбола Старог и Новог завета — лествице, врата, цркву византијског стила са пет кубета, архијерејски престо, свећњак са седам свећа, епископа са омофором, часну трпезу, а у средини Богородицу са малим Христом.¹⁰⁴ Према архивским подацима које такође бележи Р. Грујић и неки од познатијих иконописаца друге половине XVIII века такође су се прихватили посла зидног молераја. Тако је Игњатије Видњевић сликао плафон дрвене црквице у Дугој Ријеци, а 1772. у Дапчевици је сликао иконостас. У потоњој цркви и свод је био истовремено осликан, па се може претпоставити да је и то било Видњевићево дело.¹⁰⁵ У рачунима филијалне цркве

¹⁰³ Према старијим истраживањима може се закључити да појаву ове иконографије у писаничкој цркви треба довести у везу са делатношћу и идејама локалног свештеника Теодора Поповића који је, као „протопоп хорватски“ средином XVIII века важио за највећег борца против унијаћења на том подручју. Д. Кашић, *Српска насеља...*, 100–104.

¹⁰⁴ МСПЦ, ОРГ, *Документи 1359/VII*. Упор. Б. Тодић, *Азбучник српских сликара...*, 207–208.

¹⁰⁵ МСПЦ, ОРГ, *Документи 1359/VII*.



121. Василије Романовић (?), *Христос Живојоносна лоза*, ниша проскомидије у цркви манастира Дреновац, 1757–58.

Светог Томе у Дишнику 1778. забележен је трошак од 110 форинти исплаћен „...малару Божи Смољановићу за малање табулата и целога иконостаса...”¹⁰⁶

Овако фрагментарне вести о сликаним зидовима у православним црквама XVIII века у Славонији и северној Хрватској онемогућују доношење било каквог општег закључка о њиховој намени, иконографији, па чак и стилу. Неке од тих целина су, вероватно, тек задовољавале изражену потребу за декоративним и разнобојним ефектима зографског озрачја окренутог сеоским заједницама, док се за неке може наслутити да су, зависно од богословске спремности њихових наручилаца, носиле сложенији религиозни или национални садржај. У сталној борби против унијаћења, потоњи су концепти имали, у Вараждинском генералату, чврсту традицију, првенствено изражену кроз делатност новосадског сликара Јоакима Марковића. У Доњој Славонији, међутим, нема података о имплементацији изражено националних ангажованих тема у савремену зидну слику. Штавише, једина сачувана представа на зиду из XVIII века, у ниши проскомидије мана-

¹⁰⁶ *Исјо*. Упор. Б. Тодић, *Азбучник српских сликара...*, 85.



122. Деизис са арханђелима и апостолима,
стари иконостас цркве манастира Ораховица, последња деценија XVII века.



стирске цркве у Дреновцу, на првом месту сведочи о познавању актуелних богословских схватања која су допринела постепеној трансформацији српског традиционалног сликарства.

Сложена симболичка потка представе полунагог Христа са крстом у руци који седи на квадратичном постаменту у типу Евхаристичног Христа или *Христѡа Живоѡносноне лозе*, из чијих груди израста лоза и чије плодове он сам цеди у путир, припадала је корпусу нових иконографских образа који у српску средину пристижу из кијевопечерског круга.¹⁰⁷ Њени ликовни квалитети, упркос високом степену оштећења, још увек су читљиви на правилно моделованој Христовој фигури, а посебно глави приказаној у профилу и лагано погнутој надоле, остацима зелене боје којом су дефинисани деликатни листови винове лозе, начину на који Христос десном руком придржава нагнути крст и моделацији скарлетне драперије. Како ликовна, тако и иконографска разматрања упућују сасвим поуздано на Украјинца Василија Романовића као аутора, који је у манастиру Дреновцу 1757/8. осликао и први високи барокни иконостас у Пакрачко-славонској епархији.¹⁰⁸ Данас је немогуће утврдити да ли је Романовић осликао још коју зидну површину у Дреновцу, јер је у манастирској цркви све, укључујући и иконостас, уништено током Другог светског рата.¹⁰⁹ Ипак, готово са сигурношћу се може рећи да, уколико је било још сликаних зидних површина у Дреновцу, оне нису имале улогу главних преносилаца реформисаних богословских схватања, а ни фокуса побожности, јер су средином XVIII столећа и у Славонији те функције пренете на високе олтарске преграде и њихове сликане програме. Појава зидне слике у Дреновцу понајпре би се могла довести у везу са чињеницом да је Василије Романовић у Кијеву, пре доласка у Карловачку митрополију, стекао искуство као зидни сликар, што му је омогућило да се у заосталој средини Пакрачко-славонске епархије, својим савременим предлошцима и свежим барокним изразом, можда неметне и као иницијатор сликања поменуте представе у ниши дреновачке проскомидије.¹¹⁰

Разлози изолованости зидне слике у Дреновцу могу бити вишеструки, од немогућности средине да на ширем нивоу прихвати нова и сложена богословска схватања, до чињенице да су се у време њеног настанка у Славонији углавном подизале скромне сеоске дрвене цркве без потреба и могућности

¹⁰⁷ Д. Медаковић, *Барокне теме српске уметности: Представа Христа као живоѡносноне лозе у српској уметности*, у: *Барок код Срба*, Загреб 1988, 207–217. О манастиру Дреновац најпотпуније: Д. Кашић, *Српски манастири у Хрватској и Славонији*, 278–290.

¹⁰⁸ А. Кучековић, *Две славонске проскомидије и нове ирејисѡставке о Василију Романовићу*, 265–284.

¹⁰⁹ У манастирском инвентару из 1847. наводи се „...у проскомидији образ Христов молван у зиду...“, али се не помињу никакве друге зидне слике у цркви. МСПЦ, АПЕ, *Инвентари...*, кут. 3, омот бр. 57.

¹¹⁰ А. Кучековић, (нав. дело) 280. Упор. Д. Давидов, *Украјински уишцаји на српску уметност средине XVIII века и сликар Василије Романовић*, 127.

за сложеним фигуративним зидним сликама.¹¹¹ Поглед на иконографске обрасце који се појављују на зографским иконостасима из средине столећа тражење узрока, ипак, помера ван сфере богословске учености у домен измењених погледа на саму функцију зидне слике унутар храма и њен све израженији секундарни значај преносиоца религиозних садржаја у односу на сликане програме олтарских преграда.

Темајски развој сликаних програма иконостаса

Фокусну тачку целокупног ентеријера православног храма у XVIII веку чинила је олтарска преграда са низовима икона. Развој и промене у оквиру богослужбене праксе непосредно су утицали, како на садржајни распоред иконостаса, тако и на његов општи изглед и тенденцију сталног раста у висину. Током XVI и XVII столећа долази до устаљивања тематских зона олтарских преграда, које су свој развој отпочеле још у средњем веку. Уобличавањем типа иконостаса који је, сем престоног реда икона, укључивао и централну представу Деизиса са низом посебних икона апостола, те велико сликано Распеће на врху преграде, обично постављено на равну архитравну греду, у поменутом периоду се стандардизује иконографска целина есхатолошког контекста и типичан иконостасни распоред с којим се улази у XVIII столеће.¹¹² Такви су се иконостаси у XVII веку затицали у сеоским, али и манастирским црквама широм Балканског полуострва, па и у подунавским крајевима у које ће бити усмерене сеобе. У инвентарима који настају касније, од средине XVIII века, поготово у пописима фрушкогорских манастира, увек је наглашавано постојање ових, тада већ стилем и иконографијом, застарелих иконостаса. Они су садржавали иконе „ветхе“ или „ординар“ зографије, несаобразне новом укусу барокног времена.¹¹³ Визитатори Пакрачко-славонске епархије у XVIII столећу такође су у својим пописима и извештајима означавали „старинска“ темпла, „ординар боловата“ или „старо боловата“.¹¹⁴

Овај „прототип“ иконостаса за Славонију настаје на самом измаку XVII века у манастиру Ораховица, делатношћу енигматичног зографа Саве Крабулевића и његових настављача.¹¹⁵ Иако је реконструкција ораховичког

¹¹¹ Потоњем у прилог иду и недавно откривене иконе које су припадале иконостасу цркве у Граховљанима код Дарувара. По свему судећи, ради се о још једном делу Василија Романовића, а сачувана је и једна икона истоветног садржаја као и слика у дреновачкој ниши проскомидије.

¹¹² М. Лесек, *Барокно сликарство у Срему*, Нови Сад 2001, 39–40; Љ. Стошић, *Српска уметност 1690–1714*, 137–138, 170.

¹¹³ Д. Руварац, *Опис српских фрушкогорских манастира од 1753. године*, 25 и даље.

¹¹⁴ МСПЦ, АПЕ, *Инвентари...*, на више места.

¹¹⁵ За најновију синтезу о проблему Крабулевића, датације, реконструкције и иконографског тумачења старих иконостаса у манастиру Ораховица в. А. Кучековић, *Манастир*



123. Сава Крабулевић, *Негремано око*,
са старог иконостаса цркве манастира Ораховица, 1696.

иконостаса отежана чињеницом да, осим на фотографијама, Крабулевићеве иконе нису сачуване, архивски извори омогућују састављање вероватног распореда икона. Изнад четирију престоних икона и царских двери, у хоризонталном низу било је постављено дванаест икона апостола и *Деизис* са Богородицом и Светим Јованом Крститељем у средини. Над царским вратима Крабулевић је насликао представу *Негреманој ока*, а цела је структура иконостаса била завршена великим *Распећем* са ликовима Богородице и Јована Богослова, ансамблом који је био сликан на заједничком дрвеном панелу.¹¹⁶

Иако својом целином Крабулевићев иконостас остаје сасвим у оквирима поствизантијског тематског стандарда, на појединачним иконама уочљиве су новине које указују на рани додир зографа, који су деловали на северозападним границама православне домene, са барокним иконографским обрацима. На престоној икони Богородице Крабулевић је представио варијанту *Богородице од седам жалости*, сасвим непознату византијским типовима. Њено се порекло везује како за уметност Запада још од XIV века, тако и за примере појављивања у графици руских богослужбених књига из XVII столећа.¹¹⁷ На представи допојасне Богородице која у наручју држи Христа сажети су сви ликовни симболи имакулатичне краљице неба коју ће славити будући високи барокни иконостаси — она се појављује у царској одори

Ораховица, 152–166. Упор. С. Петковић, *Сликар Сава Крабулевић на размеђи XVII и XVIII века*, Зограф 33 (2009), 159–166 и Б. Тодић, *Азбучник српских сликара...*, 119–120.

¹¹⁶ МСПЦ, ОРГ, Архивалије бр. 72; Упор. А. Кучековић, *нав. дело*, 155, са описима икона 157 и даље.

¹¹⁷ С. Милеуснић, *Српско сликарство у Славонији у време патријарха Арсенија III Чарнојевића*, у: *Патријарх Арсеније III Чарнојевић и Велика сеоба Срба*, Београд 1997, 147, нап. 20. Упор. А. Кучековић, *нав. дело*, 160–161.



124. Сава Крабулевић,
Христос са ајосџолима,
престона икона са старог иконостаса
цркве манастира Ораховица, 1696–97.



125. Сава Крабулевић, *Богородица од
седам жалости са Христом и пророцима*,
престона икона са старог иконостаса
манастира Ораховица, 1696–97.

без мафориона, расплетених коса и окруњена, окружена малим представама пророка који су се, у барокним програмима, сматрали навестиоцима њеног безгрешног зачећа.¹¹⁸ Амблематска представа седам положених мачева у дну иконе, као симбола жалости Богородице због мука и смрти Христове, још један је од јасних контаката Крабулевића са доминантним акцентима популарне барокне побожности.

Пандан овако конципираној престаној икони Богородице, са наглашеним западњачким маријанским алузијама, остварен је на икони Христа *Цара над царевима* окруженог ликовима апостола, где је у доњем сегменту насликан амблем олтар са оруђима страдања.¹¹⁹ Христос на глави, међутим, носи троструку папску круну — тијару, проверени симбол православног схватања о праву на врховну управу над овоземаљском црквом.¹²⁰ У деизисном

¹¹⁸ М. Тимотијевић, *Српско барокно сликарство*, 345.

¹¹⁹ А. Кучековић, *нав. дело*, 161.

¹²⁰ Љ. Стојић, *The Representation of Christ as King of Kings with a triple Crown*, ЗМСЛУ, Нови Сад 2003, 167–180.

чину, уз представе апостола, Богородице и Јована Крститеља, на истој икони придружени су му и трочетвртински ликови Светог Саве и Светог Симеона. Пасионатски пиктограм у дну иконе доминантно есхатолошки контекст деизисног садржајног контекста отвара према новим барокним акцентима који Христово страдање и крсну муку стављају у центар пажње, отварајући пут ка развијенијим глорификацијама Милосрдног испкупитеља на српским иконостасима XVIII века.¹²¹

Овако густ садржај Крабулевићевих престоних икона у Ораховици имао је функцију двоструког идејног позиционирања у историјском тренутку пребегле српске цркве под Арсенијем III. Ангажовањем иконописца који је, по свему судећи, припадао интелектуалном кругу око самог патријарха,¹²² поред остваривања основне богослужбене функције иконостаса у складу са традицијом, постигнута је и пресудна актуелност у ангажованој верско-политичкој улози црквене слике за којом се у периоду од пада под Турке често посезало. У манастиру Ораховица, који након преласка под власт Хабсбуршке монархије бива непосредно изложен унијатским амбицијама, икона Христа са троструком круном на глави овековечила је успех Арсенија III у отклањању опасности од масовног преверавања православних у Хрватској и Славонији. Истовремено, иконографске особености Крабулевићевих икона које су се ослањале на католичке посттридентске формулације, наговестиле су рано схватање неопходности реформи наслеђених постулата византијског иконописног идиома у корист догматски и верско-политички свесне и полемички усмерене религиозне слике.

Нажалост, ни један иконостас са подручја Пакрачко-славонске епархије из првих деценија XVIII века није сачуван. То сасвим онемогућава покушај закључивања о изгледу олтарских преграда у, углавном дрвеним, црквама које су подизане током тог периода. Међутим, с обзиром на каснија остварења из пете и шесте декаде века, која такође припадају зографским сликарима, може се претпоставити да се тематски распоред иконостаса у Славонији у времену непосредно након ослобођења од Турака није значајније мењао у односу на наслеђену хоризонталну схему која је подразумевала, као у Ораховици, престоне иконе, двери, развијени Деизис и Распеће. У којем тренутку је дошло до укључивања других тематских целина, на првом месту пророчког реда икона са централном представом Богородице Знамења,

¹²¹ Порекло амблема са оруђима страдања на икони Саве Крабулевића није истраживано. Утврђено је да су пиктограми оруђа страдања у уметности православне домене прихваћени преко западноевропских графика са пасионатском тематиком. У српској средини они се најпре појављују на рубовима сликаних плаштаница и штампаних антиминос, а потом се преузимају и у сликарству. М. Тимотијевић, *Први српски шtamпани антиминоси и њихови узорци*, ЗЛУМС 23 (1987), 65–66. Упор. Исти, *Српско барокно сликарство*, 332–333. Крабулевићев узор могао би се поузданије утврђивати да је икона Христа са ораховичког иконостаса сачувана. Фотографије из музејских документација једва да омогућавају идентификацију садржаја пиктограма.

¹²² А. Кучековић, *нав. дело*, 154.

такође је тешко одредити јер се каснија остварења настала око средине века појављују већ као сасвим разрађена решења која показују изузетну осетљивост на токове савремених реформских богословских схватања, заснованих већ на украјинско-руским узорима. Њиховом се анализом наслућује пут којим је прешао развој иконостаса у Славонији током првих деценија века, а који је означио и помак од задовољавања основних богослужбених потреба у парохијском или филијалном храму ка репрезентативнијим, садржајно и ликовно напреднијим целинама зографског сликарства.

На почетку тог развојног низа нашао се, стицајем околности као условно најстарији сачувани, иконостас који је у филијалној цркви Светог Димитрија у Батињанима код Пакраца сликао познати и плодни сремски зограф Станоје Поповић, од 1748. до 1751.¹²³ Иконостас је добио тада већ уобичајен распоред који је подразумевао три стандардне престоне иконе са четвртом на којој је био представљен Свети Никола,¹²⁴ царске двери са Благовестима и ликовима четворице јеванђелиста, надверну представу Недреманог ока, развијени Деизис са апостолима и Распеће са посебним иконама Богородице и Јована Богослова.

Време настанка иконостаса у Батињанима у досадашњим истраживањима је приближно одређивано и смештено у период између наведених година, углавном на основу познате чињенице да је Станоје Поповић, иако до тада веома уважаван и добро запослен, пао у немилост у Сремској епархији након објављивања циркулара патријарха Арсенија IV 1743. којим се неким зографима забрањује рад.¹²⁵ Ситуација у којој се нашао Поповић није, по свему судећи, значила за њега потпуни изостанак поруџбина у централној дијецези Митрополије, али га је ипак, како и он сам сведочи, нагнала да потражи посао у другим епархијама, првенствено Пакрачко-славонској.¹²⁶ У време када се он затиче у Батињанима, свакако уз знање тадашњег епископа Софронија Јовановића, Пакрачко-славонска епархија у свом саставу имала је и Осјечко поље са градом Осјеком, тако да се и следећи Поповићев рад у цркви Светог Николе у селу Сотину, још увек несигурно датован у време од 1748. до 1753. године, може посматрати као још једно његово остварење

¹²³ Батињански иконостас изнесен је из цркве током последњих ратних сукоба у Хрватској. Постоје назнаке да су иконе сачуване, али их је данас немогуће потврдити. С. Милеуснић, *Духовни јеноцид*, 202. Упор. Д. Живанов, *Станоје Поповић*, рукопис магистарског рада, Београд 2005, 73, 116 са наведеном старијом литературом о иконостасу.

¹²⁴ У опусу Станоја Поповића ова комбинација представа на престоним иконама са Светим Николом била је, изгледа, најчешћа. Д. Живанов, *нав. дело*, 57. Распоред иконостаса у целости, док се још налазио *in situ*, доноси С. Милеуснић, *Српско сликарство XVII и XVIII века у Славонији*, 23–24. Упор. Л. Шелмић, *Нови подаци о зографу Станоју Поповићу*, у: *Српско сликарство 18. и 19. века, одабране студије*, Нови Сад 2003, 226.

¹²⁵ Л. Шелмић, *нав. дело*, 226–228. За извор упор. Д. Руварац, *Циркулар патријарха Арсенија IV Јовановића о светиковању иразника и о забрани куйовања икона од којекаквих молера*, Богословски гласник, књ. XX, св. 1–6, Сремски Карловци 1911.

¹²⁶ Л. Шелмић, *нав. дело*, 224.



126. Непознати иконописац, доња зона иконостаса
у цркви Светих Петра и Павла у Даруварском Брестовцу, 1750.

које је могло бити непосредно познато епископу Јовановићу.¹²⁷ На иконостасу у Сотину Станоје Поповић је у стандардни садржај који се јавља у Батињанима, укључио и зону икона у којој су били насликани пророци са централном представом *Богородице Знамења*. Порекло ове теме на српским иконостасима у XVIII веку није сасвим прецизирано, али је познато да се она јавља како на појединачним иконама с краја XVI и из XVII века с подручја Балкана и Русије, тако и на иконостасима у Русији у XV и, што је свакако најважније, у Украјини у XVII веку.¹²⁸ Колико је појава пророчког низа код Станоја Поповића била резултат његовог прилагођавања новом украјинском сликарству које током претходне деценије постаје озваничени

¹²⁷ Иконе у Сотину Станоју Поповићу прва је приписала Л. Шелмић и, на основу закључака о појави пророчког низа са иконом Богородице Знамења, датовала у рани период пре 1733, закључујући да је реч о једном од најранијих појава ове теме на подручју Сремске епархије. Л. Шелмић, *Црква у Сотиноу и њен иконостас*, у: *Српско сликарство 18. и 19. века, одабране студије*, 447–455. У каснијим истраживањима аргументовано је оспорено оваково датовање, а време настанка иконостаса у Сотину померено на крај пете и почетак шесте деценије века, управо када је настао и иконостас у Батињанима. Д. Живанов, *нав. дело*, 110.

¹²⁸ Л. Шелмић, *нав. дело*, 452–453, према С. Таранушенко, *О украјинском иконостасу XVII и XVIII века*, ЗЛУМС 11, Нови Сад 1975, 141–142.



127. Непознати иконописац, царске двери,
црква Светих Петра и
Павла у Даруварском Брестовцу, 1750.

стил Митрополије, може се тек претпоставити. Остаје, међутим, уколико су иконостаси у Батињанима и Сотину, поред евидентних стилских сличности унутар опуса Станоја Поповића исто тако и временски блиска остварења, могућност да се управо овај зограф идентификује као виновник интродукције пророчког низа икона на подручје Славоније.

Проблеми око несигурних датација већине сачуваних иконостаса насталих у Пакрачко-славонској епархији у петој и шестој деценији века, али и малог броја сачуваних целина из тог периода, стављају претходну спекула-



128. Непознати иконописац, *Тајна вечера*,
иконостас цркве Светих Петра и Павла у Даруварском Брестовцу, 1750.

цију под још већи притисак неодређености. То је евидентно већ код хронолошки следећег сачуваног иконостаса у Даруварском Брестовцу, који се, срећом, може прецизно датовати јер један од надверних сликаних панела садржи запис са 1750. као годином сликања.¹²⁹ У низу престоних икона насликан је, као и у Батињанима, Свети Никола. Царске двери носе сасвим јединствену иконографију сачувану у Славонији — осим *Благовести* у централним сликаним картушима, у горња два сегмента приказани су попрсје Бога Оца и голуб Светог Духа који слеће према Богородици, док се у левом одељку препознаје небески престо окружен анђеоским главицама. У доњим сегментима насликани су ликови Богородичиних родитеља Јоакима и Ане у отвореном простору пејзажно-архитектонске позадине. Света Ана у руци држи крин — традиционални симбол Богородичиног безгрешног зачећа, па је цео доњи сегмент брестовачких царских двери могуће тумачити као најранији сачувани имакулатични сликани ансамбл у Славонији. Тренутак сусрета Јоакима и Ане код златних врата у барокним тумачењима Богородичиног безгрешног зачећа интерпретиран је као моменат у којем се то чудо догодило. У Брестовцу се појављује јединствена варијанта ове асоцијације, јер се представа

¹²⁹ А. Кучековић, *Царске двери из Даруварској Брестовца...*, 124, *най.* 3.

Богородичиних родитеља налази на царским дверима, у вези са композицијом Благовести, а не у празничном низу икона где се обично појављује визија Имакулате.¹³⁰ Празник *Зачећа светје Ане* био је поштован у Карловачкој митрополији у XVIII веку и представе *Богородичиној нейорочној зачећа*, које се од шездесетих година столећа појављују на иконостасима као тринаеста икона у празничном реду, често се доводе у везу са његовим прослављањем.¹³¹ Откривање порекла брестовачког сликара и његових предложака бацило би јасније светло на овако рани и зрео имакулатични контекст у српској средини, при чему се могућност директних украјинских узора чини готово извесном.

Изнад царских двери насликано је *Свевиђење Божје око*. Над северним вратима стоји представа Христа младића који спава на крсту, док се над јужним налази сликани картуш са записом. Зона изнад престоних икона такође је специфична. Иако је сликар на четири панела насликао по тројицу апостола у пуним фигурама, цео низ не представља *Деизис*, већ *Тајну вечеру*. На средишњем пољу појављује се лик Христа који седи на престолу и обема рукама, на богато украшеној трпези испред себе, благосиља хлеб на дискосу и вино у путиру. У средини наредног реда сачувана је само једна икона коју је сликао мајстор из 1750. — Богородица раширених руку са малим Христом на грудима, док су иконе пророка које се око ње појављују настале касније. Ипак, може се претпоставити да су оне замениле раније зграфске иконе и да је и првобитно на иконостасу стајао пуни пророчки низ. Сликано *Распеће* са иконама Богородице и Јована у врху брестовачког иконостаса такође је из каснијег времена, али је свакако и оно само замена истоветног изворног решења.

Из анализе неколико иконографских посебности на иконостасу у Даруварском Брестовцу може се с поузданошћу рећи да је у Славонији већ 1750. радио добро образовани сликар у потпуности упознат са актуелним богословским струјањима која су захватила Митрополију под утицајем кијево-печерске средине. Нажалост, његов идентитет остаје непознат, јер се у сачуваном запису не помиње његово име. Самим тим остају отворене и претпоставке о његовом пореклу као домаћег сликара школованог у кругу Јова Василијевича или, што се чини прихватљивијим, мајстора који је стигао у Славонију директно из Русије или Украјине, половину деценије пре Василија Романовића.

Представа Христа који на часној трпези благосиља хлеб и вино у комбинацији са иконама апостола сачињава иконографску варијанту тзв. консекративног типа *Тајне вечере*, настале под утицајем схватања о времену претварања светих дарова у тело и крв Христову на литургији, присутних у украјинској богословској средини XVII и XVIII века. Утврђено је да се представе у којима се појављује Христос док благосиља или узноси свете дарове са часне трпезе јављају у графичким илустрацијама украјинских бо-

¹³⁰ М. Тимотијевић, *Српско барокно сликарство*, 346–347. Упор. Исти, *Црква светіої Георгіја у Темишвару*, 116–117. Б. Вуксан, *Барокна ієматіка српскої иконосїаса XVIII века*, 188–191, 211.

¹³¹ М. Тимотијевић, *Црква светіої Георгіја у Темишвару*, 117. Упор. Исти, *Иконографіја Великих ієразника у српскої барокної умейносїи*, ЗМСЛУ 25, Нови Сад 1989, 129–130.



129. Непознати иконописац, *Заспали Христос на крсту*, иконостас цркве Светих Петра и Павла у Даруварском Брестовцу, 1750.

гослужбених књига, издаваних током XVII и у првој половини XVIII века, као директан одраз прихватања католичког учења о претварању хлеба и вина у тело и крв Христову у тренутку када свештеник на литургији изговара речи установљења. Такво је схватање било супротно православној традицији која је у први план истицала молитву епиклезе, односно дејство Светог Духа призваног јерејском молитвом.¹³² Иако путеви преношења оваквих представа из графичке књижне илустрације у савремени живопис и иконопис нису детаљније истражени, ипак је утврђено да се консекративни тип Тајне вечере у српској средини јавља као већ сасвим уобичајен од средине XVIII века.¹³³ Брестовачки се случај тако може сматрати једним од најранијих сачуваних примера у српском црквеном сликарству XVIII столећа, односно резултатом опште духовне климе у Пакрачко-славонској епархији изразито наклоњене руско-украјинским утицајима у време епископа Софронија Јовановића.

У односу на традиционалне представе *Негременој ока* које се у Славонији појављују до пред сам почетак XVIII столећа, о чему је најјасније сведочио Крабулевићев иконостас у Ораховици,¹³⁴ брестовачки мајстор слика њен већ сасвим трансформисани барокни облик у чијем оквиру се појављује лик Христа младића заспалог на крсту. Пасионатски акценти христолошких тема, посебно развијаних у оквирима западноевропске посттридентске

¹³² Б. Вуксан, *Барокна иконостасна сликарства XVIII века*, 32–98, посебно 90–91.

¹³³ *Исхо*, 92.

¹³⁴ А. Кучековић, *Манастир Ораховица у Славонији*, 162–163. За традиционалне византијске облике ове представе в. В. Todić, *Anapenson, Iconographie et signification du theme*, Byzantion XXIV–1, Bruxelles 1994, 134–165.



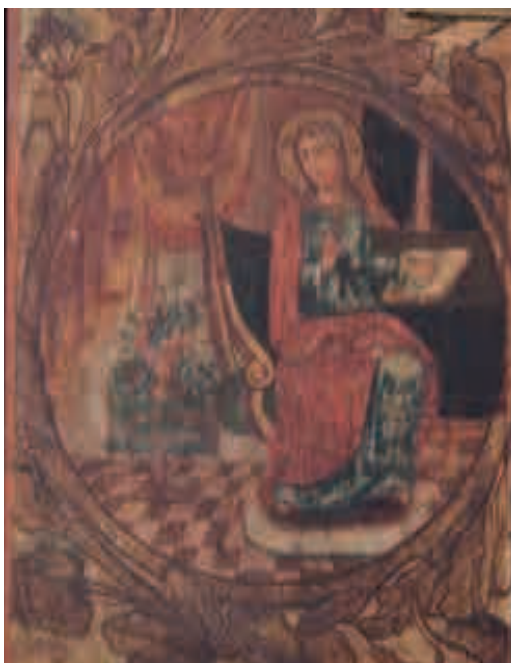
130. Непознати иконописац, *Ајосџоли Андреј, Симон и Филип*, иконостас цркве Светих Петра и Павла у Даруварском Брестовцу, 1750.

уметности, снажно су утицали на појаву оваквог облика Недреманог ока у Украјини где је он уживао велику популарност.¹³⁵ У Брестовцу је над северним дверима насликан одевени Христос који спава затворених очију без уобичајених акцесорних слика оруђа страдања или инскрипције „ја спим, а срце моје је будно“, такође често присутне на оваквим представама.¹³⁶

Графички предлошци западноевропског порекла јасно се препознају као узори компоновања средишње сцене Благовести на царским дверима којом, поред стандардних актера, доминира сликана ваза са букетом цвећа на сточићу у центру ентеријера Богородичине куће. У њему приказани цветови љиљана, истоветни онима које држи арханђео Гаврило, јављају се и у руци Свете Ане. Богородичини родитељи представљени су у целим фигурама, у раскошним златовезним одеждама и рукама уздигнутим у нивоу груди које сугеришу њихово међусобно обраћање. Кључно веровање у Богородичино постојање ослобођено првобитног греха основ је за приказивање апокрифног тренутка *Сусрећја код злaйних враћја* који се сматрао моментом њеног зачећа, али и разлог за појаву кринова које држи Света Ана. Целокупна иконографска схема брестовачких царских двери потпуно је подређена утицају маријанске

¹³⁵ М. Тимотијевић, *Српско барокно сликарство*, 321–322, нап. 182.

¹³⁶ *Исџо*.



131. Непознати иконописац, *Благовести*, детаљ, иконостас цркве Светих Петра и Павла у Даруварском Брестовцу, 1750.

побожности која је Богородицу схватала као безгрешно зачету краљицу неба. Томе је свакако доприносио и амблем са сликом небеског престола припремљеног у част *regina-e coeli* и непосредно уз попрсје Небеског Оца и Светог Духа окружених анђелима.¹³⁷ Царске двери из Даруварског Брестовца тако, уз примарну функцију глорификације момента оваплоћења, представљају најстарији експлицитни барокни маријански манифесто у Славонији.¹³⁸

Уколико се иконостас у Даруварском Брестовцу осмотри као својеврсна полазна тачка у низу зрелих зографских целина у Славонији током пете и шесте деценије XVIII века, као прво сродно остварење треба посматрати делове иконостаса у данашњој парохијској цркви Светих Петра и Павла у селу Катинци код Дарувара.¹³⁹ Његов аутор, према сачуваном запису, био

¹³⁷ Р. Михаиловић, *Прва зона српског иконостаса XVIII века*, Зборник ФФ XIV-1, Београд 1979, 296–297; М. Тимотијевић, *Иконографија великих празника у српској барокној уметности*, 119.

¹³⁸ А. Кучековић, *Царске двери из Даруварског Брестовца*, 127–128.

¹³⁹ Према подацима у *Шемањизму ПЕ* за 1898, стр. 53, катиначка црква подигнута је 1750. Међутим, податак се вероватно односи на некадашњу цркву Светих Петра и Павла у оближњем селу Пуклици, која је касније постала парохијска црква катиначка. Парохија у Катинцима помиње се тек од средине XIX столећа. Према казивањима мештанина, иконе Евтимиија Судотића допремљене су у катиначку цркву из старије цркве у селу Горње Џјепидлаке где



132. Евтимије Суботић, *Деизис*,
иконостас цркве Светих Петра и Павла
у Катинцима, 1750.



133. Евтимије Суботић, *Бојотрогица Знамења*,
иконостас цркве Светих Петра и Павла
у Катинцима, 1750.

је зограф Евтимије Суботић. Иако је број сачуваних икона у Катинцима релативно мали, ипак је могућа идеална реконструкција некадашњег тематског распореда икона.¹⁴⁰ Његов је склоп представљао, како се чини, потпуно пречишћену иконографску структуру засновану на обрасцу у четири нивоа са обавезним проширеним Деизисом, пророчким редом и Распећем, а још увек без сликаних представа у соклу. Без посебно наглашених маријанских и евхаристолошких акцената које је носио његов брестовачки савременик, иконостас у Катинцима инклинира домаћим узорима како старијих зографа делујућих на простору Митрополије, попут Станоја Поповића, тако можда и још старијим јужнобалканским утицајима који су у центру богословске поруке олтарских преграда носиле доминантно есхатолошка значења.

Сфери истоветног иконографског оквира припада и иконостас Арсенија зографа филијалне цркве Светог четверодневног Лазара у Тројеглави из 1752.¹⁴¹ У ктиторском запису који оставља сликар наглашена је чињеница

је такође постојала црква посвећена Светим Петру и Павлу. Њу је у септембру 1949. осветио епископ Софроније Јовановић. Д. Кашић, *Српска насеља...*, 289–291. Упор. Д. Руварац, *Српске стјарине. Стјарине и њихови за црквену историју и црквени живој српској народа*, 331, 348. Данашња зидана црква у Катинцима подигнута је, вероватно, тек у првој половини XX века, јер је на капу звоника урезана година 1926.

¹⁴⁰ На иконостасу је данас сачувана само једна престона икона — Светог Јована Претече. Недостају и иконе како царских, тако и бочних двери, а на надверним панелима, изузев јужног на којем је ктиторски запис, представљене су главеце анђела са тешко читљивим записима. Над царским дверима појављује се пиктограм свевидећег божјег ока.

¹⁴¹ Идентитет мајстора саопштен је у ктиторском запису који је био сачуван изнад јужних двери иконостаса. С. Милеуснић, *Српско сликарство XVII и XVIII века у Славонији*,



134. Арсеније зограф, централна зона иконостаса цркве Светог четвородневног Лазара у Тројеглави, 1752.



135. Арсеније зограф, царске двери, црква Светог четвородневног Лазара у Тројеглави, 1752.

да је цео подухват остварен за време епископа Софронија Јовановића. Записи на претходна два описана иконостаса такође веома експлицитно истичу ту околност, по чему се може закључити да је и сам епископ водио рачуна да се у свим црквама подигнутим, освећеним или осликаним под његовом јурисдикцијом његова контрола осети као императив. Та је контрола подразумевала свакако и надзор над садржајним целинама иконостаса у његовој дијецези који су, тематски гледано, до осликавања олтарске преграде у Тројеглави, добили готово униформни карактер.

24, 87, нап. 92. Упор. Исти, *Софроније Јовановић, епископ њакрачки (1743–1757) и његов однос према барокној уметности у Славонији*, 259, нап. 18. Први подаци о цркви у Тројеглави потичу управо из времена епископа Софронија Јовановића који је „наново основану“ цркву од дрвета саграђену 1745. осветио 15. јануара 1747. Д. Руварац, *Српске сџарине. Сџарине и прилози за црквену историју и црквени живот српског народа*, 330. Упор. Д. Кашић, *Српска насеља...*, 293. У данашњу зидану цркву пренесене су иконе из старијег храма. Том приликом, оне су уклапане у нов иконостасни оквир, прекрајане су, највише по рубовима, али и освежаване и досликаване. Завршни део са Распећем и посебним иконама Богородице и Јована Богослова не припада оригиналној целини Арсенија зографа, али свакако представља само новију замену првобитног истоветног решења.



136. Арсеније зограф, *Богородица са Христом на престоу*, престопа икона, црква Светог четверодневног Лазара у Тројеглави, 1752.



137. Арсеније зограф, *Христос на престоу*, престопа икона, црква Светог четверодневног Лазара у Тројеглави, 1752.

Претходну тврдњу поткрепљује поглед на занимљиву целину остварену у парохијској цркви Светог Илије у селу Дољани.¹⁴² Због недостатка архивских података иконостас се тешко датира, али ипак постоје неколики разлози због којих га треба размотрити као још једно остварење епохе владике Софронија Јовановића.¹⁴³ На иконостасу се јасно препознају руке двојице мајстора, од којих је један сликао престопа иконе, док другом припадају представе у гор-

¹⁴² Према *Шемањизму ПЕ* за 1989, стр. 52, црква у Дољанима подигнута је 1805. Иконе са иконостаса су пренесене из старије цркве и уклопљене у нову дрвену структуру вероватно током обнове цркве 1904. Д. Кашић, *Српска насеља...*, 301–303.

¹⁴³ Није познато када је подигнута прва дољанска црква, али је остало забележено да је нова црква од дрвета из 1742, коју две године касније освећује епископ Софроније Јовановић, била подигнута на „старом фундаменту“. Д. Кашић, *нав. дело и место*.



138. Непознати мајстори, иконостас цркве Светог Илије у Дољанима, вероватно средина и друга половина XVIII века.

њим зонама, укључујући и панеле изнад двери. На престоним иконама Христа и Богородице са малим Христом у наручју ликови су представљени трочетвртински, у раскошним одорама посутим златним вегетабилним мотивима и пажљиво сликаним украсима од драгог камења. Христос је приказан као Космократор који у једној руци држи сферу док другом благосиља. У Богородичину икону је, у традиционални тип Умиљенија, инкорпорирана асоцијација на Имакулату која у руци држи струк љиљана. Христос дечак у њеном наручју благосиља и држи лопту небеског шара посуту звездама. Дољанске престоне иконе Христа и Богородице веома су слично компоноване као и њихови пандани у Даруварском Брестовцу. Већ поменута стилска сродност дољанског и брестовачког зографа упућује на датовање икона у Дољанима у приближно исто време када је оставрена и целина у Даруварском Брестовцу. На овакав закључак упућује и чињеница да се на престоним иконама Светог Николе и Светог Јована Претече уочавају јаке паралеле са истим представама како у Брестовцу, тако и у Катинцима, где су Претечини ликови такође приказани у пуној фигури са много детаља и наспрам продубљеног пејзажа у позадини.

Јак утицај украјинског барокног декора и специфичног, готово нежног, третмана инкарната на престоним иконама у Дољанима не осећа се, ни у приближној мери, на осталим представама на иконостасу. Оне су дело мајстора



139. Непознати мајстор, *Деизис*, иконостас цркве Светог Илије у Дољанима, вероватно друга половина XVIII века.



140. Непознати мајстор, *Нерукотворени образ*, вероватно друга половина XVIII века.

знатно рустикалнијег израза, много сроднијег домаћим зографима после средине XVIII века. Иконографски распоред дољанске олтарске преграде, међутим, указује да су и другом сликару били добро познати богословски императиви из времена епископа Софронија Јовановића. Тако иконостас задржава у целости прихваћену схему која је подразумевала Деизис са апостолима и пророчки ред са Богородицом Знамења. Упућеност на украјинске узоре и првог и другог сликара у Дољанима, чак и уколико је потоњи и у познијим деценијама XVIII века пресликао или заменио иконе првог, евидентна је и кроз појаву *Авјаровој убруса* који придржавају два анђела, изнад царских двери. У досадашњим су истраживањима представе убруса са Христовим ликом на том месту на српским иконостасима довођене у непосредну везу са утицајима олтарских преграда барокне Украјине.¹⁴⁴ *Мандилион* са анђелима чест је на иконама и у црквеном сликарству Русије и Украјине све до краја XVII века, али се у истом облику јавља и у Молдавији и на Балкану. Поклапања у инкарнацијским и евхаристолошким тумачењима Нерукотвореног образа на Истоку и на Западу (где се јавља његова пасионатска варијанта у облику Вероникиног убруса) снажно су присутна у посттридентском времену.¹⁴⁵ Реликвијарни карактер који је представља *Авјаровој убруса* имала у православној сфери повлачи се током развоја украјинског иконостаса у XVI веку пред захтевнијим асоцијативним уклапањима, првенствено у смислу објективизације реалности Христове инкарнације кроз његово везивање за представу Благовести и постављање непосредно изнад царских двери. Ова је веза озваничена канонским правилом Московског сабора 1666–67. што је сасвим отворило пут њеној брзој популаризацији.¹⁴⁶

¹⁴⁴ С. Таранушенко, *О украјинским иконостајасима XVII и XVIII века*, 122, 129; Упор. М. Тимотијевић, *Српско барокно сликарство*, 77; Љ. Стошић, *Српска уметност 1690–1740*, 138.

¹⁴⁵ С. Пејић, *Мандилион у послевизантијској уметности*, ЗМСПУ 34–35 (2003), 82.

¹⁴⁶ С. Таранушенко, *нав. дело*, 133–135; Упор. С. Пејић, *нав. дело*, 85.

Управо иконографске специфичности четирију анализираних славонских иконостаса који су, како изгледа, настали пре или непосредно у време доласка Василија Романовића у манастир Дреновац, показују, поред такође упадљивих стилских сродности, снажно ослањање на утицаје украјинског барока. Иако су, на први поглед, њихове структуре сасвим у складу са кључцима досадашњих истраживача о општим карактеристикама тематског развоја српских иконостаса прве половине XVIII века у ширем контексту целине Карловачке митрополије,¹⁴⁷ остаје неспорна чињеница да су зографи у Славонији рано долазили у контакт са модерним богословским схватањима, трансформишући свој ликовни и иконографски израз према украјинским барокним обрасцима. Као што је већ напоменуто, овакво је стање увелико било резултат духовног и интелектуалног деловања епископа Софронија Јовановића, који се на челу Пакрачко-славонске епархије нашао у кључним деценијама свеукупних реформи српског религиозно-политичког и уметничког хабитуса у Монархији, као и последичних адаптација у оквирима црквеног сликарства.

Епископ Софроније Јовановић се може сматрати покровитељем доласка и Василија Романовића у Славонију, иако однос сликара и владике није познат у довољној мери да би се могло спекулисати о могућности да је Јовановић позвао Романовића како би снажније имплементирао савремене реформске идеје у црквеном сликарству своје епархије. Иконографске новине у структури иконостаса у цркви Светог Георгија у манастиру Дреновац, које уводи Романовић до 1758, доносећи цео ансамбл нових предлогака непознатих дотадашњим славонским зографима, показале се пресудне за развој црквеног сликарства на овом подручју у потоњим деценијама.¹⁴⁸ Ипак, неке ће тематске целине на Романовићевом дреновачком остварењу, као и оном каснијем у Костајници из 1759, уколико је судити по сачуваним целинама у Пакрачко-славонској епархији из потоњих деценија, остати везане искључиво за рад Украјинца или припаднике његове непосредне радионице.

Тематску зону дотада непознату у црквеном сликарству Пакрачко-славонске епархије, али и у ширим оквирима Митрополије, Романовић уводи непосредно изнад низа престоних икона. Према сачуваној фотографији, у центру реда, изнад царских двери, била је постављена икона *Васкрсења*.¹⁴⁹ По

¹⁴⁷ Љ. Стошић, *нав. дело и место*.

¹⁴⁸ Тачан иконографски распоред на иконостасу у Дреновцу остао је трајно непознат јер је целокупан инвентар цркве уништен у Другом светском рату. Старији истраживачи, попут В. Красића, Л. Богдановића и Ивана Баха, који су имали прилику да виде Романовићеве иконе *in situ*, поједине зоне иконостаса описивали су збирно, не наводећи појединачне сцене. Тако је остало непознато које се тачно композиције крију под одредницама „*prizori ... koji su u vezi sa nedjeljama poslije Uskrsa i neki prizori iz evanđelja koji do tada nisu bili prikazivani na ikonostasima srpskih crkava u Hrvatskoj*.“ I. Bach, *Prilozi povijesti srpskog slikarstva u Hrvatskoj od kraja XVII do kraja XVIII stoljeća*, *Historijski zbornik* (1949), 198. Упор. Л. Богдановић, *Манасџир Дреновац у Славонији*, 103–104.

¹⁴⁹ Д. Кашић, *Српски манастири...*, 285.



141. Василије Романовић (?), *Богородица са Христом и Свети Никола*, престопа икона, црква Светог Јована Богослова у Обријежи, шеста деценија XVIII века.



142. Василије Романовић (?), царске двери, детаљ,
црква Светог Јована Богослова у Обријежи, шеста деценија XVIII века.

пет икона са леве и десне стране приказивало је сцене инспирисане недељама по Васкрсу, као и неке јеванђеоске призоре.¹⁵⁰ Управо око њиховог садржаја остаје највише недоумица, јер се на сачуваним фотографијама појединачне сцене не могу распознати. Уколико се, међутим, може судити према непосредном следећем Романовићевом иконостасу у Костајници, који је подробније описан и веома сличан по структури дреновачком,¹⁵¹ у надпрестолном низу икона могле су се наћи сцене попут Неверовања Томиног (*Недеља о Томи*), Христос и мироносице (*Недеља о мироносицама*), Исцељење раслабљеног (*Недеља о раслабљеном*), Христос и Самарјанка (*Недеља о Самарјанки*), Исцељење слепог (*Недеља о слейом*) и Визија Светог Петра Александријског (*Недеља свейих оѡца Првої васељенскої сабора*). С друге стране иконе Васкрсења могли су бити насликани јеванђеоски призори такође слични костајничком избору — Христос и капетан, Христос исцељује два слепца, Христово искушење, Христос и пет мудрих девица и Христос и фарисеј.

¹⁵⁰ I. Vach, *нав. дело*, 198.

¹⁵¹ *Исѡо*, 199, где се напомиње да су Недеља о Томи и Недеља о раслабљеном у потпуности истоветне у Дреновцу и у Костајници; Упор. V. Borčić, *Zbirka ikona odjela Srba u Hrvatskoj*, 45–61.

Морализаторско-дидактички оквир укључивања поменутих тема у српске иконостасе XVIII века у тесној је вези са барокном проповедничком литературом украјинске провенијенције. Међу њима посебно су били омиљени зборници празничних и недељних проповеди, најчешће изложених по календарском току годишњег литургијског циклуса.¹⁵² Управо је њихов распоред у проповедничким зборницима, по недељама које следе након Ускрса, условљавао и њихово представљање на иконостасима у различитим дидактичким контекстима.¹⁵³ Често се на иконама неће наћи натписи који денотирају приказану јеванђеоску сцену, већ наслови појединих текстова недељних проповеди. Колико је засад познато, описане Романовићеве иконе представљају прву појаву овако конципираног дидактичког склопа у Славонији, која ће до краја XVIII века остати углавном без значајнијих одјека.¹⁵⁴

Иновацију за славонску средину представљао је и Романовићев опширан циуклус празника. У средини празничног реда налазила се представа *Нерукојтвореної образа Христївої*, као још једна јасна карактеристика украјинског иконостасног склопа.¹⁵⁵ Иконама са Христовим празницима били су придружени и Богородичини, вероватно Ваведење и Успење, општи топоси

¹⁵² М. Тимотијевић, *Српско барокно сликарство*, 176. У славонској средини је већ 1758, у години када Романовић довршава иконостас у Дреновцу, поуздано документовано присуство и употреба украјинске проповедничке литературе — у библиотеци манастира Ораховица визитациона комисија те године бележи књигу Кирил Транквилион, највероватније чувено *Учительное Евангелие* штампано први пут још 1619. А. Кучековић, *Манасијир Ораховица у Славонији*, 203. Упор. М. Бошков, *Руска штампана књига у нашем XVIII веку*, ГФФ НС књ. 16, св. 2 (1973), 550.

¹⁵³ Једна од свакако најпопуларнијих сцена у поучно-етичком деловању барокне проповеди/слике био је сусрет Христа и Самарјанке, па се она веома често јавља у програму српских иконостаса друге половине XVIII века. М. Тимотијевић, *нав. дело*, 421. Упор. А. Марковић, *Порекло и значење теме Христос и Самарјанка на српским јознобарокним иконостасима*, ГПСКВ XX (1999).

¹⁵⁴ Тешкоћу, изнова наглашавамо, представља крајње парцијално познавање сликарства славонских иконостаса тог времена јер је сачуван само мали њихов број. Суд који је донесен на основу данас преосталог или раније документованог и описаног материјала остаће трајно дискутабилан. У низу медаљона са представама празника које је 1769. у цркви Марије Магдалене у Доњој Ковачици сликао зограф Константин Братановић појављују се и сцене Неверовање Томино, *Noli me tangere*, Недеља о слепом и Источник Јаковљев. Иако се Доња Ковачица у време настанка иконостаса није налазила у саставу Пакрачко-славонске епархије, интересантно је да је престоне иконе у тој цркви још 1724. сликао Григорије Герасимов Московићер, један од најраније приспелих Руса у Хрватску, односно Карловачку митрополију. Д. Медаковић, *Иконостас Григорија Герасимова Московитера у Доњој Ковачици из 1724. године*; Ђ. Цвитановић, *Православне цркве од дрвене грађе у околини Грубишној Пољи*, 379–382; М. Јовановић, *Руско-српске уметничке везе у XVIII веку*, Зборник ФФ VII–1 (1963), 391. Упор. Б. Тодић, *О Констинтину Брајановићу*, у: *Радови о српској уметности и уметницима XVIII века*, 389–401, посебно 392.

¹⁵⁵ Код украјинских иконостаса XVII века Нерукотворени образ се, међутим, сели из циклуса празника у лук изнад царских двери, док средиште празничне зоне заузима Тајна вечера, тако да би се Романовићево решење у Дреновцу могло тумачити као архаично. В. С. Таранушенко, *нав. дело*, 122.



143. Василије Романовић (?), *Арханђео Михајло*, престопа икона, црква Светог Јована Богослова у Обријежи, шеста деценија XVIII века.



144. Василије Романовић (?), *Пророк Јаков*,
црква Светог Јована Богослова у Обријежи, шеста деценија XVIII века.

мариолошке акцентуације барокних програма олтарских преграда. Иконе које је Романовић сликао у соклу описане су у досадашњим истраживањима само као „призори из Старог завета“.¹⁵⁶ Свакако може стајати претпоставка да је у питању био уврежени префигуративни однос са царским дверима и Благовестима у којем су старозаветне сцене функционисале као уводни асоцијативни фокуси догматских порука везаних за инкарнацију.

У целини сагледан, тематски програм иконостаса у Дреновцу сасвим оправдава оцену да је „у време настанка био најразвијенија олтарска преграда у Карловачкој митрополији...“¹⁵⁷ Јасан одмак од дотадашње зографске традиције и доминантног есхатолошког контекста на олтарским преградама, увођењем првенствено морализаторско-дидактичког склопа тема, представљао је у Славонији директан импорт украјинских барокних концепата и помак ка новим идејним тенденцијама које су подразумевале наглашавање Богородичине улоге у инкарнацији, али и визуализацију примера активне побожности.

¹⁵⁶ I. Bach, *нав. дело*, 199.

¹⁵⁷ О. Микић, Л. Шелмић, *Мајстори йрелазної йериода*, 67.



145. Игњатије Видњевић,
Богородица са Христом и
царске двери, црква Свете Петке
у Обрадовцима, 1774.

Потоњем најјасније доприноси анализа малог иконостаса у селу Доња Обријеж који је, по свему судећи, сасвим непосредно везан за рад Василија Романовића.¹⁵⁸ Иконостас је настао након 1747. када је подигнута стара црква у Обријежи.¹⁵⁹ Од немалог је значаја што се у обријешкој цркви, као у Дреновцу, појављују наративне композиције у соклу. Иако се поуздано тематски може идентификовати само једна, *Јаковљеве лествице*, сама њихова појава поново указује на веома рану употребу развијених барокних морализаторско-дидактичких концепата у Славонији. Сликарски предлошци за њихово уобличавање у оно време у Славонији нису могли потицати ни из једног другог извора до из круга Василија Романовића. Ова чињеница ставља проблем датације обријешког иконостаса у центар пажње, с обзиром да је за сликане представе у приступним зонама српских иконостаса XVIII века установљено да почињу чешће да се појављују, изузев баш Романови-

¹⁵⁸ А. Кучековић, *Две славонске ђроскомидије и нове ђрейјосџавке о Василију Романовићу*, 266–272.

¹⁵⁹ Д. Кашић, *Српска насеља у сјеверној Хрватској и Славонији*, 308. Данашња црква у Обријежи у коју је пренесен иконостас из старије грађевине, новијег је датума. Упор. А. Кучековић, *нав. дело*, нап. 30.



146. Трифон молер, престоне иконе и царске двери са иконостаса цркве Светог Георгија у Лисичинама, 1780.

ћевог иконостаса у Дреновцу из 1757/8, тек од седме деценије столећа.¹⁶⁰ Ипак, погледом на остатак структуре иконостаса у Обријежи, наклоњеност традиционалном концепту постаје очигледна, јер се у горњим зонама појављују, иако сасвим модерно „барокно“ ликовно третиране, стандардне зоне *Деизиса* и *Бојородице са њороцима*. На обријешкој олтарској прегради, колико се данас може закључити, нису биле сликане представе Великих празника. Целокупна његова замисао указује како на прилагодљивост сликара локално фаворизованим богословским концептима, тако и на чињеницу да је овај иконостас сликан за провинцијску парохијалну дрвену цркву и да је репрезентативна целина попут дреновачке вероватно у том тренутку била финансијски недостижна за обријешку парохију.

Могућност да је у Романовићевом окружењу подуке примила неколицина зографа, који ће остати активни на подручју епархије до краја XVIII столећа, своје прве потврде добија тек у осмој деценији века. Молер Игњатије Видњевих је у цркви Свете Петке у селу Обрадовци 1774. насликао иконостас. Нажалост, о његовом се делу данас закључује само на основу двеју архивских фотографија снимљених пре страдавања цркве 90-их година прошлог века.¹⁶¹ На богато ажурираним царским дверима у средишњим

¹⁶⁰ М. Тимотијевић, *Српско барокно сликарство*, 53. Упор. М. Лесек, *Иконостас цркве св. Бојородице у Моровићу*, РВМ 21–22 (1972–73), 59–66.

¹⁶¹ Црква је минирана 1991. и данас се налази у рушевинама обраслим драчом. С. Милеуснић, *Духовни јеноцид*, 224. Фотографије снимљене 1958. данас су власништво Фототеке МКРХ у Загребу, инв. бр. 19.542, 19.544, 19.545, 19.546.



147. Трифон молер, *Богородица са Христом*, са иконостаса цркве Светог Георгија у Лисичинама, 1780.



148. Трифон молер, *Свети Никола*, са иконостаса цркве Светог Георгија у Лисичинама, 1780.

медаљонима биле су приказане *Благовесџи*, док се на другој фотографији, која обухвата шири појас доње зоне иконостаса, види и престоно икона Богородице. Квалитет снимка омогућује тек констатацију да је ова представа рађена по истоветном предлошку који је Романовић користио у Дреновцу. Нажалост, обрадовачки иконостас никада у целисти није снимљен, али ни описан, тако да је немогуће реконструисати његову пуну садржинску структуру и са тог аспекта одредити зависност од Романовићевог утицаја.¹⁶² Ипак, судећи према Богородичиној престоној икони, Игњатије Видњевић је имао непосредан контакт са делом талентованог Украјинца. На то посредно указују и сачуване теренске белешке Радослава Грујића из првих деценија

¹⁶² Идентификоване су само престононе иконе преподобне мајке Ангелине, Богородице са Христом, Исуса Христа и свете Петке, као и Благовести на царским дверима. Б. Тодић, *Азбучник српских сликара...*, 207–208 (са изворима и старијом литературом, те најновијим читањем ктиторског записа који се налазио на јужним и северним дверима).



149. Трифон молер, иконостас цркве Успења Богородице у Рашеници, 1769.

XX века које Видњевића наводе као могућег аутора још два иконостаса — у Дапчевици (1783) и Дугој Ријеци у Сјеверинском и Бјеловарском протопрезвитерату. У Дапчевици је, по свему судећи, остварио веома развијену целину са празничним иконама под којима су биле представе *Свети Никола враћа вид Стефану Дечанском, Бекство у Египат, Милосрдни Самарјанин и Усековање*. У горњим зонама низали су се апостолски, пророчки и празнични редови икона.¹⁶³

¹⁶³ МСПЦ, ОРГ, Документи 1359/VII. Првобитни иконостас у Дугој Ријеци такође је могао потицати од његове руке јер је, према Грујићевим белешкама, изнад двери био насликан Нерукотворени образ Христов, што би се могло повезати са утицајем Романовићевих

Истој сфери иконографских утицаја припада и иконостас из парохijske цркве Светог Георгија у Лисичинама који је 1780. осликао Трифон молер. У његовом је сликарском рукопису препозната јака зависност од Романовићевих стилских образаца, па је чак претпостављено да се радило о његовом ученику.¹⁶⁴ Прва индикација Трифонове припадности Романовићевом кругу препознаје се у обликовању иконографског склопа царских двери — Трифон, исто као и Романовић, поред *Благовесџи*, у медаљонима на дверима слика четворицу јеванђелиста.¹⁶⁵ Сем истоветно уобличених царских двери, Трифон молер је и решења престоних икона дуговао Романовићу — лик Светог Николе сликан је према истом предлошку који се појављује у Дреновцу, Костајници, али и Обријежи. Трифон молер аутор је и иконостаса у цркви Успења Богородице у Доњој Рашеници.¹⁶⁶ Пошто је настао читаву деценију раније од лисичког, иконостас у Рашеници сведочио је још неопсредније о Трифоновом односу према Романовићевом наслеђу. На царским дверима појављује се садржајни концепт са ликовима четворице апостола, док је, за разлику од Лисичина, у Рашеници био присутан и цео празнични низ икона. Њиховом анализом утврђује се поново јака склоност предлошцима присутним у Романовићевом кругу, а иконографску зависност од украјинских тематских решења ове зоне иконостаса подвлачи и Трифонову постављање *Мандилиона* у средиште рашеничког празничног реда.

Посебно место у истраживању иконографских образаца везаних за Василија Романовића заузима иконостас гробљанске капеле Светог Николе у манастиру Пакра. Капела је подигнута 1759–1761, а према запису који је био сачуван на архијерејском трону, иконостас је сликан 1764. Његови остаци су, међутим, до те мере оштећени и малобројни да је веома тешко донети одређенији закључак о сликару и иконографском склопу целине. Потоњи је, срећом, забележен, па је тако познато да су у престолу биле иконе

руско-украјинских садржинских концепата. Упор. Р. Грујић, *Айолоџија*., 231; С. Милеуснић, *Српско сликарство XVII и XVIII века у Славонији*, 33; Б. Тодић, *нав. дело и место* са другачијим мишљењем.

¹⁶⁴ Н. Кусовац, *Уметничка баштина Срба у Зајадној Славонији*, 8. Првобитну дрвену цркву у Лисичинама осветио је 1748. епископ Софроније Јовановић. Црква је била у рушевном стању у време визитације 1793, а нова зидана је подигнута 1869. Д. Кашић, *Српска насеља у северној Хрватској и Славонији*, 272–273. Копија визитационог протокола Боровског протопрезвитерата за 1793. чува се у Музеју СПЦ, *Архива њакрачке епархије*, кут. 9. Иконостас је демонтиран из цркве у Лисичинама уочи ратних сукоба у Славонији 1991. и пренесен у Београд. Данас се налази у ризници митрополиског двора у Сремским Карловцима, очишћен и рестауриран.

¹⁶⁵ А. Кучековић, *Две славонске њроскомидије и нове њрејџосџавке о Василију Романовићу*, 269. Тематски распоред иконостаса у Лисичинама реконструисао је Б. Тодић у: *Азбучник српских сликара*., 210–211. Приликом демонтаже 1991. и потоње конзервације утврђено је да иконостас није целовит. Н. Кусовац, *нав. дело*, 10.

¹⁶⁶ Трифон је оставио запис о сликању иконостаса на дрвеном своду у цркви 1769. Ова црква била је највећа сачувана црква-дрвнара на територији некадашње Пакрачко-славонске епархије. У потпуности је уништена 1991–93. Архивске фотографије екстеријера и ентеријера, као и иконостаса Трифона молера чувају се у Фототеци МКРХ, инв. бр. 25.722 — 24.726.



150. Василије Остојић, Христос, престопа икона у цркви Ваведења Богородице манастира Пакра, 1779.



151. Василије Остојић, Свешти Георгије, престопа икона у цркви Ваведења Богородице манастира Пакра, 1779.

Христа, Богородице, Светог Јована Крститеља и Светог Николе, а на дверима ликови светих бесребреника Кузмана и Дамјана. Посебно је занимљив први низ икона изнад престоних, у којима се збирно бележи постојање 12 панела са представама из Христовог живота, заснованих на недељним празновањима од Ускрса до Духова.¹⁶⁷ У средини тог низа, истоветно као и у Дреновцу, било је представљено *Васкрсење*. У низу икона апостола централно место заузимала је представа *Нерукојвореној* образа, док се у средини пророчког реда налазио Деизис. Иконостас је био завршен *Распећем*, иконама Богородице и Јована Богослова и медаљонима са ликовима анђела.¹⁶⁸

¹⁶⁷ Д. Кашић, *Српски манастири...*, 219.

¹⁶⁸ *Истио*.



152. Василије Остојић, *Рођење Христово*,
иконостас цркве Ваведења Богородице
манастира Пакра, 1779.

Иконографски топоси на иконостасу пакранске гробљанске капеле специфични за Романовићева оставрења у Дреновцу и Костајници, на првом месту циклус сцена заснованих на недељним богослужењима и проповедима после Ускрса, али и ликови јеванђелиста на царским дверима и представа *Мандилиона*, указују на снагу садржинских образаца интродуцираних педесетих година XVIII столећа. Међутим, као што сведочи поглед на једине боље очуване иконе из Николајевске капеле — Светих Кузмана и Дамјана, „романовићевска“ иконографија није била ексклузивно везана само за сликаре који су стајали и под његовим непосредним стилским утицајем. Непознати мајстор из пакранске капеле је, по свему судећи, неговао сасвим особен стил који је тешко категорисати у доминатним карактеристикама познатих славонских иконостаса тог времена.

Са молером Трифоном из Рашенице и Лисичина исцрпљују се садашње могућности праћења утицаја Василија Романовића на сликаре у Пакрачко-славонској епархији. Репрезентативна целина коју до 1779. у главној цркви манастира Пакра остварује новосадски мајстор Василије Остојић представља својеврсни куриозитет, резултат импорта сликара, садржаја и склопа развијених олтарских преграда карактеристичних за подручје сремске дијецезе. Интересантно је да се Васа Остојић у домаћим истраживањима првенствено позиционира у светлу чињенице да је био један од најталентованијих и највише ангажованих ученика другог Украјинца који је оставио много већи утицај на развој црквеног сликарства у Карловачкој митрополији од Василија Романовића — Јова Василијевића, штићеника поглавара Српске цркве у Монархији.¹⁶⁹ Околности Остојићевог доласка у славонски манастир нису познате, али се зна да је у Пакри боравио већ 1773. када је, изгледа, ушао у сукоб са манастирским братством.¹⁷⁰ Пакрански иконостас довршио је 1779, а у међувремену је сликао и иконостас Николајевске цркве у Вуковару.¹⁷¹

Остојићево дело у Пакри представља зрело иконографско остварење са карактеристичним репертоаром утврђеним од средине XVIII века на подручју Срема, територије која је била подвргнута директној контроли карловачких митрополита и где су се барокне реформе ликовног језика црквене слике најдоследније спроводиле. Стандардизоване целине подразумевале су и развијени циклус празника, мање или више кодификованог избора сцена, са представом *Тајне вечере* у центру. Евхаристолошки контекст тумачења који је пресудно утицао на постављање *Тајне вечере* у средишњој оси иконостаса, непосредно изнад царских двери, у српском барокном сликарству добија, већ од средине века, карактер тумача схватања о времену претварања дарова у тело и крв Хрстову на богослужењу.¹⁷² За разлику од зографа из Даруварског Брестовца, који већ 1750, под јаким украјинским утицајем у времену епископа Софронија Јовановића, слика тзв. консекративни тип *Тајне вечере*, Остојићева варијанта у Пакри следи традиционални историјско-наративни облик представе у којем Христос указује на издају и установљује тајну причешћа. У ширем контексту целине пакранског иконостаса приметно је Остојићево доследно спровођење наглашавања евхаристијске догме кроз вертикалну тематску осу — од *Благовести* на царским дверима, преко *Тајне вечере* и представе *Свете Тројице*, до *Распећа* у врху олтарске преграде.¹⁷³ У вези са идејом евхари-

¹⁶⁹ За најновију синтезу истраживања о Василију Остојићу в. М. Лесек, *Барокно сликарство у Срему*, 97–104, са прокоментарисаном старијом литературом.

¹⁷⁰ О. Микић, Л. Шелмић, *Мајстори њерлазној љериода*, 51.

¹⁷¹ Л. Шелмић, *Иконостас цркве свейої Николе у Вуковару*, Нови Сад 1993.

¹⁷² Б. Вуксан, *Барокна љемаїїка срїскої иконосїјаса XVIII века*, 32–98. За тематски распоред иконостаса у Пакри в. Д. Кашић, *нав. дело*, 216–219.

¹⁷³ Б. Вуксан, *нав. дело*, 98.



153. Јован Четиревић Грабован, *Богородица са Христом*, престона икона иконостаса цркве Рођења Богородице у Ораховици, 1774/75.



154. Јован Четиревић Грабован, *Христос*, престона икона иконостаса цркве Рођења Богородице у Ораховици, 1774/75.

стијске жртве је и представа *Очишћења Исаијиној* коју Василије Остојић поставља у картуш непосредно изнад царских двери, а испод *Тајне вечере*. Исаија, који прима отпуштање својих грехова преко жеравице са олтара Господњег схватан је, још од најстаријих тумачења, као старозаветна префигура новозаветног верника који кроз причешће отпушта своје грехове.¹⁷⁴

Међу типичним карактеристикама сремских иконостаса које Остојић доноси у Пакру истиче се и циклус *Христових сйрадања* у дванаест медаљона распоређених симетрично око Распећа у завршници иконостаса. Његова концепција, заснована на предлошцима популарне библије Ектипе за коју је утврђено да ју је Остојић користио,¹⁷⁵ у сремској дијецези имала је своје бројне пандане,¹⁷⁶ док се у Пакрачко-славонској епархији, како се чини, по-

¹⁷⁴ *Исѣо*, 159–160.

¹⁷⁵ Љ. Стошић, *Циклус Христових сйрадања у Бачком Пејировом Селу и Библија Екѣиѣ*, ЗЛУМС 25 (1989), 201–210.

¹⁷⁶ Б. Вуксан, *нав. дело*, 156.



155. Јован Четиревић Грабован, *Аврамова жртва*,
сокл иконостаса цркве Рођења Богородице
у Ораховици, 1774/75.



156. Кристоф Вајгл,
Аврамова жртва,
Biblia Ectypa, Аугсбург 1695.

јављује први пут, без претходника и као „уведено“ решење. Дотадашње су олтарске преграде у Пакрачко-славонској дијецези, иако већ у Романовићево време носиоци сложених тематских корпуса произашлих из снажних утицаја украјинске богословске средине, имале сужени репертоар у завршници који се састојао из Распећа и акцесорних икона Богородице и светог Јована, са евентуалним проширењем ликовима Марије Магдалене и сатника Лонгина. Глорификација Христове крсне жртве и његове човечанске патње изражена кроз сликани циклус страдања није, по свему судећи, уживала популарност у црквама под јурисдикцијом пакрачких епископа, чекајући своју прву манифестацију кроз долазак мајстора из Срема, где је уклапање пасије у сликани програм иконостаса било често. Разлози овоме могу се поново тражити на неколико страна, од којих на првом месту треба истаћи чињеницу да је велики број славонских иконостаса неповратно нестао, што свакако оставља могућност да се циклус страдања јавио и раније, али је данас изгубљен. Други, не мање значајан узрок могла би бити и доминација утицаја Василија Романовића и иконографских концепата његовог круга који, изгледа, нису садржавали сцене Христових мука. Уколико је последње тачно, свакако му треба придодати и чињеницу да је пакранска манастирска заједница, за разлику од углавном сиромашних парохијских црквених општина, вероватно била и прва која је, под покровитељством епископа, могла да пронађе средства за финансирање олтарске преграде крајње елаборираног тематског распореда и са тако великим бројем икона. Отклон према старијим концептима, који је у Пакрачко-славонској епархији у оно време можда могао бити захтеван од Василија Остојића, представљала би, тада већ донекле анахрона, зона са

проширеним Деизисом која је подразумевала стојеће иконе апостола са традиционалним *Моленијем* у средини. Постепеним повлачењем есхатолошког програма иконостаса током друге половине XVIII века Деизис се све чешће изоставља са положаја централне иконе у апостолском реду.¹⁷⁷ Међутим, како ће показати и иконостаси сликани до краја века, овом се тематском оквиру у Пакрачко-славонској епархији трајно поклањала пажња.

Осму и девету деценију XVIII stoleћа обележила је делатност Јована Четиревића Грабована. Иконостаси које ће он осликати у Пакрачко-славонској епархији од 1774/5. до 1785. представљају ултимативни *hottnage* традиционалним садржинским иконостасним схемама који ће, можда на најбољи начин, одразити преовлађујућу славонску атмосферу симбиозе барока и ретроспекције.¹⁷⁸ Тематски оквири које ће досељени албански Цинцарин сликати у славонским црквама умногоме је био одређен са два кључна извора којима се служио — сопственом ерминијом у којој је оставио бројне забелешке о сликарским радовима, али и биографске ноте и — личним примерком Вајглове Библије Ектипе.¹⁷⁹ Управо је првопоменути приручник решио дилему о Грабовановом учењу сликарства након преласка у Угарску и одговорио на питања ранијих истраживача који су у његовом опусу препознавали јасне утицаје украјинског барокног сликарства, претпостављајући да је и он у Славонији дошао у контакт са Романовићем.¹⁸⁰ Грабован је своје почетно сликарско образовање стечено на балканском југу допунио у „Московији“ 1746–1750, вероватно баш у Кијеву и познато је, према до сада утврђеној хронологији његових радова у Славонији и Хрватској, да се са Романовићем није могао срести.¹⁸¹ Податак о школовању у Русији који је оставио у својој ерминији омогућује да се анализи садржинских образаца његових иконостаса приђе без оптерећења претпоставки на које се раније наилазило.

Први иконостас који Грабован слика у Пакрачко-славонској епархији, у месту Ораховица 1775, својом структуром најављује готово стандардизовану иконографску схему коју ће овај мајстор неговати током читаве наредне деценије.¹⁸² У доњем сегменту олтарске преграде та схема је подразумевала

¹⁷⁷ М. Тимотијевић, *Српско барокно сликарство*, 55.

¹⁷⁸ Иконостаси Јована Четиревића Грабована у Пакрачко-славонској епархији: Ораховица 1774/5, манастир Лепавина 1775, Подгорци 1777, Велики Поганац 1778/9, Средице 1779/80, Војаковац 1782/3, Павловац 1783, Слатина 1785, Пакленица 1786. Упор. најпотпуније биографске податке о Грабовану у Б. Тодић, *Скица за портрет Јована Четиревића Грабована, у: Радови о српској уметности и уметницима XVIII века*, 355–389. Упор. Исти, *Азбучник српских сликара...*, 281–291.

¹⁷⁹ О Грабовановој ерминији која још чека своје критичко издање и примерку Ектипе у поседу Народног музеја у Београду в. најпотпуније Б. Тодић, *Скица за портрет...*, 356–357.

¹⁸⁰ М. Тимотијевић, *нав. дело*, 80, 88–89; Упор. А. Кучековић, *Иконостас Јована Четиревића Грабована у Ораховици*, 224–225.

¹⁸¹ Б. Тодић, 360–361.

¹⁸² О иконостасу у Ораховици најпотпуније у: А. Кучековић, *нав. дело*. Иконографски распореди два Грабованова последња иконостаса у Пакрачко-славонској епархији, у Слати-



157. Јован Четиревић Грабован, *Бојородица Знамења*, са иконостаса цркве Рођења Богородице у Ораховици, 1774/75.

склоп од четири престоне иконе, царских двери са *Блајовесѣи*ма и акцесорним представама које ће, најчешће, као у Ораховици, подразумевати ликове Соломона и Давида, али ће се, по украјинском обичају, јавити и јеванђелисти (Подгорци 1777). На бочним дверима Грабован ће сликати арханђеле Михајла и Гаврила или архиђакона Стефана, готово без изузетка. Сви његови иконостаси, од Ораховице до Војаковца 1782/3. садржаваће зоне представа великих празника, апостола и пророка и биће завршени сликаним *Расѣѣи*ма са иконама Богородице, Јована, сатника Лонгина и Марије Магдалене. Оно што ће их диференцирати, како међусобно тако и у односу на дотадашњи иконографски развој иконостаса у Пакрачко-славонској епархији, биће тематски акцен-ти који ће се појављивати првенствено на средишњим иконама у вертикалној оси од царских двери до *Расѣѣи*. Ораховички иконостас, као први у низу, намеће се и као најконзервативније решење јер у средини осме деценије века још увек садржи централне иконе *Деизиса* у апостолском и *Бојородице Знамења* у пророчком низу.¹⁸³ Грабованов избор потоње представе, карактеристичне за

ни 1785. и у Пакленици 1786, потпуно су непознати јер су обе цркве са комплетним инвентаром уништене у Другом светском рату. Упор. Б. Тодић, *нав. дело*, 375–376.

¹⁸³ А. Кучековић, *нав. дело*, 234–235. У истом раду скренута је пажња и на Грабованово традиционалистичко виђење ликова Богородице и Христа на престоним иконама који су приказани као хијератичне фигуре на престолима, познатије позновизантијским обра-сцима и онима које фаворизују бројни зографски сликари у XVIII веку, пре него актуел-нијим решењима њиховог приказивања као фигура које стоје на облацима, прихваћеним



158. Јован Четиревић Грабован, царске двери иконостаса цркве Рођења Богородице у Ораховици, 1774/75.

ранобарокну фазу у развоју српског црквеног сликарства, која се директно надовезивала на традиционално христолошко тумачење Богородичине улоге

у српској средини од времена Василијевића и Романовића. Упор. М. Тимотијевић, *Српско барокно сликарство*, 106, нап. 80.



159. Јован Четиревић Грабован, иконостас цркве Светог Георгија у Великом Поганцу, 1779.

у економији спасења, о чему сведоче свакако и бројни славонски зографски иконостаси, још једном потврђује његову приврженост старијим узорима.

На централној икони у празничној зони у Ораховици Грабован је насликао *Васкрсење*.¹⁸⁴ Ова се представа на српским познобарокним иконостасима најчешће издваја као централна композиција празничне зоне која наглашава евхаристолошке конотације програма олтарских преграда.¹⁸⁵ Међутим, за разлику од приказа у којима Христос васкрсава из затвореног гроба, убицајених код српских сликара друге половине XVIII столећа, Грабован се приклонио нешто ранијој варијанти, представивши Христа који васкрсава из

¹⁸⁴ А. Кучековић, *нав. дело*, 228, сл. 7.

¹⁸⁵ М. Тимотијевић, *Иконографија Великих йразника у српској барокној уметности*, 113–114.



160. Јован Четиревић Грабован, иконостас цркве Светог Георгија у Војаковцу, 1782/83.

отвореног саркофага, што, с обзиром да се овакав вид Васкрсења везује и за јужнобалканско наслеђе, може послужити као још један топос његове оданости традиционалним обрасцима. Разлог за појаву оваквог типа Васкрсења код Грабована треба првенствено тражити у чињеници да је у Вајгловој библији, којом се он обилато користио, Христос приказан како искорачује из отвореног саркофага. Непосредно након ораховичког иконостаса, Грабован је Васкрсење из отвореног гроба представио на олтарској прегради у Лепавини,¹⁸⁶ да би исту варијанту задржао и на иконостасима у Великом Поганцу (1779) и Војаковцу (1782/83). Интересантан аспект тематских особина Грабованових радова у Пакрачко-славонској епархији је и перзистенција *Деизиса* који се јавља, како се чини, само на оним иконостасима на којима је једновременно сликао и Васкрсење као централну представу празничног низа (Ораховица, Лепавина, Велики Поганац, Војаковац).

У времену када на српским иконостасима у Карловачкој митрополији учење о Имакулати и њеном статусу краљице неба добија своје најрепрезента-

¹⁸⁶ М. Тимотијевић, *нав. дело* 113.



161. Јован Четиревић Грабован,
царске двери иконостаса
цркве Светог Георгија
у Великом Поганцу, 1779.



162. Јован Четиревић Грабован,
Свешти Јован Прејечна,
престона икона у цркви Светог Георгија
у Великом Поганцу, 1779.

тивније представе, у Грабовановом пакрачко-славонском опусу Богородичина тематика чини искорак ка савременим барокним богословским тумачењима у тренуцима када се, уместо *Бојородице Знамења* окружене пророцима као у Ораховици, појављује централна икона *Бојородичиној крунисања* (Средице 1780, Павловац до 1783). Традиционални концепт низа икона пророка са Богородицом Знамења Грабован, након Ораховице неће, по свему судећи, поновити, што би могло указивати на промену у ставовима и захтевима његових наручилаца у парохијским заједницама северне Хрватске. Поново се ораховички иконостас због тога може маркирати као најтрадиционалнији, са иконографским склопом условљеним претпоставком да је у његовом састављању пресудну улогу вероватно одиграо игуман манастира Ораховица.

Колико је уплив монашких схватања имао утицаја на тематски склоп ораховичког иконостаса у тренутку када се Грабован тек афирмисао у Пакрачко-славонској епархији остаје у спекулативном домену, али се свакако не може избећи запажање да се садржински концепти његових остварења



163. Јован Четиревић Грабован, *Свети
Никола сјасава шри младића од мача*,
икона у соклу иконостаса цркве
Светог Георгија у Великом Поганцу, 1779.

„модернизују“ одмаком времена и кретањем ка северозападним областима дијецезе. Међутим, како се данас може закључити, с обзиром на уништење два његова последња иконостаса у Славонији, Грабованови наручиоци ређе су прихватили пун барокни иконографски ансамбл олтарске преграде. Циклус *Христјових страдања* тако добијају само иконостаси у манастиру Лепавина и у цркви у Средицама, при чему су у потоњем случају Страдања била представљена у медаљонима око *Распећа*.¹⁸⁷ На хору цркве Свете Тројице у Бјеловару данас се чувају преостале иконе из Средица, међу којима и девет медаљона са сценама Страдања.¹⁸⁸ Уколико би се они поредали

¹⁸⁷ За иконографски распоред иконостаса у Средицама в. Б. Тодић, *Азбучник српских сликара...*, 287 (са старијом литературом о иконостасу). Грабованов иконостас у манастиру Лепавина уништен је у Другом светском рату, али је у инвентару из 1784. детаљније описан него у потоњим текстовима истраживача. Упор. МСПЦ, *АПЕ, Инвентари...*, кут. 5, омот бр. 89.

¹⁸⁸ Иконостас из Средица је 1903. премештен у цркву у селу Гудовцу. У Бјеловар су иконе пренесене у новије време, вероватно након избијања ратних сукоба у Хрватској 1991. Упор.



164. Јован Четиревић Грабован, *Издајство Јудино*, са иконостаса цркве Светог Николе у Средицама, 1779/80.



165. Јован Четиревић Грабован, *Христос пред Кајафом*, са иконостаса цркве Светог Николе у Средицама, 1779/80.

хронолошким редом њихов низ би почињао *Тајном вечером*, а настављао се медаљонима на којима је Грабован представио *Издајство Јудино*, *Христос ошћују два лажна сведока*, *Пилајини руке*, „*И свукавши га обукоше му скарлесту каданицу*“ (Мат. 27: 28), *Крунисање ђрновим венцем*, *Есепото*, *Ношење крста* и *Полајање у јрод*. Због распарчавања и измештања средичког иконостаса, односно алтерирања распореда икона на новоформираној олтарској прегради у Гудовцу, није могуће утврдити да ли је циклус Страдања садржавао само ових девет икона или је Грабован за првобитну целину сликао још који приказ. Такође, остаће непознато да ли је њихова појава у Средицама и избор самих сцена био резултат сликареве личне

Б. Тодић, *Скица за јорјрећ Јована Четиревића Грабована*, 371–373. Приликом обнове иконостаса у Гудовцу 1903. Грабованове иконе су биле размештене по новој олтарској прегради, при чему су медаљони са сценама страдања Христових смештени у две симетричне групе у средишњој зони, док је медаљон са Тајном вечером постављен у само средиште исте зоне, испод Распећа. Како је изворно изгледао иконостас у Средицама где је сликао Грабован, данас се не може одредити с обзиром да целина његове првобитне конструкције, укључујући и резбарене украсе, није сачувана. Овом приликом коришћене су архивске фотографије из Фототеке МКРХ снимљене 1959. и 1966. у Гудовцу (инв. бр. 21.333, 21.367, 31.963–31.972.)



166. Кристоф Вајгл, *Пилај ђере руке*, Biblia Естура, Аугсбург 1695.



167. Јован Четиревић Грабован, *Пилај ђере руке*, са иконостаса цркве Светог Николе у Средицама, 1779/80.

иницијативе или жеља поручилаца. Натпис који је Грабован оставио у дну северних двери сличног је садржаја као и већина његових записа у црквама Вараждинског генералата и доноси само основне информације о времену сликања, епископу и надлежним парохијским свештеницима.¹⁸⁹ У њему се не може препознати наговештај о учености и утицају ктитора на уобличавање програма иконостаса који се садржински издваја у целини Грабовановог славонско-хрватског опуса. Поузданост закључивања постиже се тек освртом на уочену зависност представа Страдања од познатог графичког приручника — аугсбуршке Библије Ек tipe. Већ је прво систематско истраживање Грабовановог дела донело јасну спознају о доследности преношења предлошка у случају средичке пасије.¹⁹⁰ Поновно упоређивање графика из Ек tipe и Грабованових медаљона страдања потврђује раније констатације, с додатним нагласком на чињеници да Грабован готово у потпуности поштује предлошак, ни у једном тренутку не алтерирајући садржинске елементе композиција. Разлике у односу на графичке илустрације Ек tipe манифесту-

¹⁸⁹ М. Јовановић, *нав. дело и место*, сл. 14.

¹⁹⁰ *Истио*, 218.



168. Кристоф Вајгл, „И свукавши ја обукоше му скарлејну кабаницу“, Biblia Естурa, Аугсбург 1695.



169. Јован Четиревић Грабован, „И свукавши ја обукоше му скарлејну кабаницу“, са иконостаса цркве Светог Николе у Средицама, 1779/80.

ју се искључиво у већ прокоментарисаним акцесорним плановима, што Грабована свакако сврстава међу најдоследније поштоваоце Вајглове графичке збирке све до девете деценије XVIII века.¹⁹¹

Последње представља још један аргумент у корист констатације о Грабовановом традиционализму у обликовању садржинских концепата иконостасних целина. Иако делује сасвим у складу са обичајем коришћења западноевропских графичких предлогака код већине српских сликара последње трећине столећа, Грабован не показује склоност ка њиховој разноврсности и остаје трајно веран Ектипи. Утврђено је да су њене илустрације постале Грабованов извор већ код сликања иконостаса у Ораховици, где се Ектипом послужио при компоновању свих јеванђеоских призора.¹⁹² Ипак, барокна

¹⁹¹ Упоређивањем радова других српских сликара тога времена који су се користили Ектипом примећује се да је њихов однос према предлошку у случају илустровања сцена из циклуса Страдања био, у неким случајевима, знатно интерпретативнији од Грабовановог. Упор. Љ. Стошић, *Циклус Христових Страдања у Бачком Пејровом Селу и Библија Екџија*, 201–211. У раду су репродуковане графичке представе управо из Грабовановог личног примерка Ектипе који се чува у Народном музеју у Београду.

¹⁹² А. Кучековић, *нав. дело*, 231.



170. Кристоф Вајгл,
Крунисање ѿрновим венцем,
Biblia Ectypa, Аугсбург 1695.



171. Јован Четијевић Грабован,
Крунисање ѿрновим венцем,
са иконостаса цркве Светог Николе
у Средицама, 1779/80.

драматика која прожима многе Вајглове илустрације не оставља траг на Грабовановим иконама, који ће се и при сликању стојећих фигура апостола и пророка радије задржати на морфолошки осавремењеним позновизантијским иконописачким обрасцима.¹⁹³ Доследност оваквог опредељења можда се најбоље прати кроз посматрање Грабованових престоних икона. Иако сасвим свестан барокних визија стојећих фигура Христа и Богородице на облацима небеских сфера, он ће до краја свог деловања у Пакрачко-славонској епархији посезати за традиционалним концептом приказивања ова два лика у хијератичним фронталним позама, док седе на раскошно украшеним престолима (Војаковац 1782/3).

Општи осврт на развој иконостаса у Пакрачко-славонској епархији током XVIII века намеће покушај његовог уклапања у једновремене процесе у ширем контексту Карловачке митрополије. Проблем „барокизације“ тематских оквира црквеног сликарства у Славонији и Хрватској првенствено треба посматрати као континуирано сусретање наслеђа јужнобалканске традиције и реформских садржаја који ће се понекад, због изолованости у

¹⁹³ Исто, 230.



172. Јован Четиревић Грабован,
Ессе Ното, са иконостаса
цркве Светог Николе
у Средицама, 1779/80.



173. Јован Четиревић Грабован,
Ношење крста,
са иконостаса цркве Светог Николе
у Средицама, 1779/80.

тренутку појављивања, чинити као готово случајни упливи иконографских новина. Међутим, претпоставка да би таква слика била знатно другачија да је већи број иконостасних целина у овој дијецези сачуван, у смислу доследнијег спровођења богословских, дидактичких и морализаторских интенција новог доба, остаје у сфери трајних неодређености. Ипак, донекле је могуће реконструисати, бар у најгрубљим цртама, развој специфично барокног иконографског репертоара. У оквирима христолошке тематике словенско-хрватски иконостаси тако показују непрекинуту везаност за евхаристолошке и есхатолошке традиционалне концепте, остављајући мало места развијеној глорификацији нове визије Христа као милосрдног искупитеља.

Барокне Богородичине теме ће, међутим, наићи на доследније прихватање, тако да ће имакулатичне варијације бити уврштене у програме иконостаса већ од времена Саве Крабулевића. Кретањем преко Даруварског Брестовца, где се средином века на царским дверима јавља развијен маријански програм оснажен амблематским фокусима, у другој половини столећа примећује се стандардизација садржаја везаних за Богородицу фиксирањем тема прихваћених и у другим областима Митрополије. Оне су се ограничиле на централне представе Крунисања, затим Рођења и Ваведења



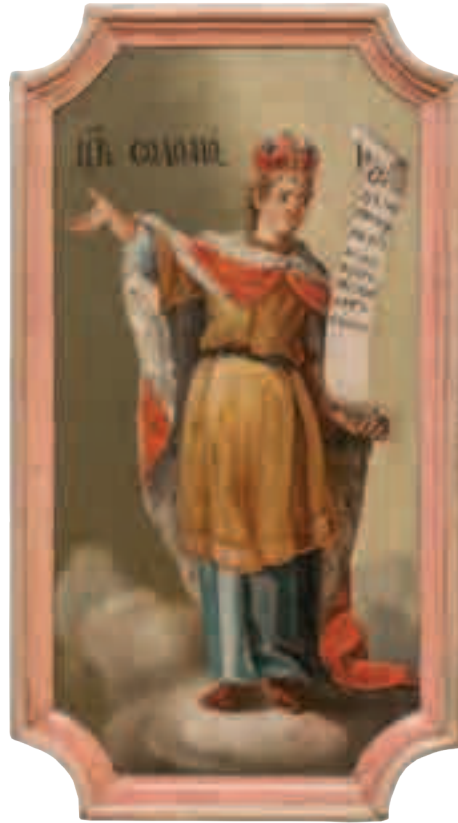
174. Мојсеј Суботић, *Бојородица Знамења*, са иконостаса цркве Светог Георгија у Великим Бастајима, 1785.

у празничном реду икона, Благовести на царским дверима и икону Богородице испод Распећа. Као кулминациони моменат уплива католичких маријанских аспирација у славонску средину, у досадашњим истраживањима, посматрана је икона *Бојородице* са голубом Светог Духа на грудима на иконостасу Мојсеја Суботића у Великим Бастајима из 1785.¹⁹⁴ Међутим, након скидања иконостаса у освит последњег рата у Хрватској, поменута икона је,

¹⁹⁴ Д. Медаковић, *Мојсеј Суботић*, 137–138.



175. Мојсеј Суботић, *пророк Арон*, са иконостаса цркве Светог Георгија у Великим Бастајима, 1785.



176. Мојсеј Суботић, *пророк Соломон*, са иконостаса цркве Светог Георгија у Великим Бастајима, 1785.

вероватно по први пут, очишћена.¹⁹⁵ Данас се јасно уочава да Суботић на грудима Богородице, која раширених руку стоји на облацима, није насликао голуба Светог Духа већ пламтећи медаљон са срцоликим удубљењем у којем се појављује лик Христа малог детета, који такође држи обе руке раширене на благослов.¹⁹⁶ Богородичино горуће срце било је прихваћено као објект побожности у Карловачкој митрополији.¹⁹⁷ У оквирина западно-

¹⁹⁵ Н. Кусовац, *Уметничка баштина Срба у Зајадној Славонији*, 25–30.

¹⁹⁶ Данашњи изглед иконе резултат је конзерваторских и рестаураторских радова који су над Суботићевим иконама из Бастаја спроведени у Народном музеју у Београду 1991–93. Међутим, у каталошком делу публикације која је издата поводом изложбе обновљених икона спасених из Славоније, преузета је грешка у опису изгледа Богородичине иконе. В. *нав. дело*, 29, кат. бр. III/40. Голуб Светог Духа на Богородичиним прсима није непознат у српском барокном сликарству. Појављује се на једној икони Јована Исајовића Старијег, пореклом из Стапара. Б. Вуксан, *Барокна шемајника српској иконостаса XVIII века*, 189, нап. 38.

¹⁹⁷ Ј. Todorović, *An Orthodox Festival Book in the Habsburg Empire...*, 110.

вропске уметности, оно се у бароку појављује као пандан Христовом срцу, било као самостални мотив или представљен на Богородичиним грудима. Приказано у пламену, горуће срце односило се на Богородичину љубав према Богу и човеку.¹⁹⁸ Богородичин лик у Бастајима тако не представља, у свом основном значењу, изузетну појаву у српском барокном сликарству, већ напротив, класичним барокним маријанским амблемом допуњену варијанту заступничког типа Богородице Знамења, која се често појављује на српским ранобарокним иконостасима.¹⁹⁹ Њена ликовно барокизована варијанта ефектно је комбинована са старим иконографским постулатима — од самог Богородичиног лика која није приказана као имакулатична краљица неба расплетених коса већ као мајка Бога, главе покривене мафорионом и окружена сабором пророка који су нагостили њену улогу у чину оваплоћења.²⁰⁰ Суботићево остварење у Бастајима вероватно је резултат како његовог личног образовања и способности, тако и елаборираних захтева поручилаца који су у ово одмакло барокно време захтевали савремено ликовно исказану рехабилитацију традиционалног византијског маријанског топоса.

Појављивање развијеног слоја дидактичких и морализаторских тема у соклима иконостаса у Славонији и Хрватској још један је барокни садржајни концепт који се на овом подручју тешко прати, у највећој мери поново због уништења великог броја цркава или делимично сачуваних иконостаса. Примери Дреновца и Доње Обријежи се у том контексту лако диференцирају и обележавају као резултат директног украјинског утицаја. Међутим, композиција у соклима било је и на територији Вараждинског генералата, али се о већини данас може судити само на основу теренских забелешки Радослава Грујића.²⁰¹ Стандардни префигуративни однос јеванђеоских и старозаветних сцена са престоним иконама обично је присутан на иконостасима који су настали у последњој четвртини века — у Дапчевици Игњатија Видњевића, Јована Четијевића Грабована у Војаковцу, у Великој Ператовици и у Ласовцу.²⁰² Тек у једном случају, у цркви у Риђачкој, чији

¹⁹⁸ *Leksikon ikonografije, liturgike i simbolike zapadnog kršćanstva*, Zagreb 1985, 543. Упор. S. Brajović, *U Bogorodičinom vrtu. Bogorodica i Boka Kotorska — Barokna pobožnost zapadnog hrišćanstva*, Beograd 2006, 148–149.

¹⁹⁹ За тумечење овог типа Богородице и примере у средњовековној уметности Истока и Србије в. М. Татић-Ђурић, *Икона Бојородице Знамења*, ЗЛУМС 163 (1977). На иконостасу који је 1769. сликао Трифон молер у Рашеници, у средини пророчког реда на грудима Богородице Знамења појављује се светлећи диск са фигуром малог Христа који обема рукама благосиља. Према архивској фотографији у Фототеци МКРХ, инв. бр. 25.779 до 25.780.

²⁰⁰ В. Бодин, *Барокна шемајлика српској иконостаји XVIII века*, 192–198.

²⁰¹ МСПЦ, ОРГ, Документи 1359/VII.

²⁰² Игњатије Видњевић је под престоним иконама у Дапчевици 1783. сликао *Милој срдној Самарјанина, Бекство у Египат, Усековање и Враћање вида Стефану Дечанском*. У Војаковцу су, према Грујићевим забелешкама, постојале иконе у соклу које је сликао



177. Лазар Сердановић, иконостас цркве Преноса моштију Светог Николе у Бршљаници, 1773.

је иконостас довршен 1779, појављује се јединствен морализаторски склоп тема — непознати сликар је у соклу насликао две параболе — *О блудном сину* и *Параболу о ђрну и дрвну*, док су се под Христовом и Крститељевом престолом иконом нашле сцене *Ђаво искушава Христја на ђори* и *Усековање*.²⁰³ Барокне куриозитете на иконостасима у Пакрачко-славонској епархији представљају и појаве сцена мучеништва Светог Георгија и Димитрија уз њихове иконе у Миклеушкој, настале још у првој половини XVIII века, као и анђели са оруђима страдања — копљем и крстом, испод престоних ико-

Јован Четиревић Грабован — Аврамова жртва, Бекство у Египат и „нека сцена са Светим Николом“. МСПЦ, ОРГ, Документи 1359/VII. Данас су ове иконе измештене из сокла и постављене непосредно изнад престоних икона којима припадају, у следећем низу — *Свети Никола издаци ђри човека од мача*, *Бекство у Еџиџај*, *Жртва Аврамова* и *Усековање*. У Великој Ператовици Грујић је у соклу запазио представе *Бекство у Еџиџај*, *Жрву Аврамову* и сцену о Авељу под иконом Светог Николе, док је у Ласовцу нашао само две престоне иконе Богородице и Христа под којима су, у соклу, стајале *Аврамова жртва* и *Усековање*.

²⁰³ МСПЦ, ОРГ, Документи 1359/VII.



178. Непознати сликар, иконостас цркве Светих богоносних отаца у Дарувару, 1793.

на Христа и Богородице у Сриједској.²⁰⁴ О последњим се, нажалост, ништа више не може рећи јер се иконостаси XVIII века које описује Грујић више не налазе у поменутим црквама.

Корпус развијених олтарских преграда које у Пакрачко-славонској епархији настају у последње три деценије века показује њихово, донекле окаснело, усклађивање са актуелним моделима у остатку Митрополије. Барокни ће тематски стандарди бити карактеристични за остварења од иконостаса Лазара Сердановића у парохијској цркви у Бршљаници (1773),²⁰⁵ преко Судићевог непознатог савременика који 1785. слика иконостас у цркви Светих Богоносних отаца у Дарувару, све до позног примера појаве централне

²⁰⁴ *Исшо*. У Миклеушкој су се у соклу налазиле и представе *Свешти Никола избавља Аїрикової сина Василија, Благовесїи Захарији, Усековање* и још једна неидентификована сцена.

²⁰⁵ Иконостас Лазара Сердановића у Бршљаници сликан је за некадашњу цркву манастира Бршљанца. У парохијску цркву пренесен је након рушења манастира после 1841. Д. Кашић, *Српски манастири у Хрватској и Славонији*, 257–277.



179. Непознати сликар, царске
двери иконостаса цркве Светих
богоносних отаца у Дарувару, 1793.

иконе *Крунисања Бојородице* у целини тематски барокно постављеног иконостаса Стефана Суботића у Копривници (1810).²⁰⁶

²⁰⁶ Даруварски иконостас је сачуван у целости. У соклу су представе *Парабола о сејачу*, *Сусрећ Марије* и *Јелисавиће*, *Свети Никола враћа вид Сћефану* Дечанском, *Усековање*. Уз три стандардне престоне иконе на четвртој се налази лик Светог Николе. На царским дверима су у четири медаљона представљене *Блајовесџи* и две херувимске главе са крилима. На централном панелу иконостаса насликано је *Крунисање Бојородице* које фланкирају, у два реда распоређене, иконе апостола и пророка. Иконостас не садржи празнични ред икона, а завршен је *Распећем* са иконама Богородице и Јована Богослова. Копривнички иконостас такође је *in situ*. У соклу се налазе иконе *Усековања*, *Жртвовања Исака*, *Сусрећ Марије* и *Јелисавиће* и *Чудо светіої Николе*. Уз престоне иконе Христа, Богородице и Светог Јована, на четвртој је лик Светог Николе. На царским дверима су *Блајовесџи*, а на бочним архађео Михајло и архиђакон Стефан. Изнад престоних икона је низ од шест представа великих празника — *Рођење Бојородице*, *Вазнесење*, *Преображење*, *Васкрсење*, *Силазак светіої Духа* на *ајосіјоле*, *Успјење Бојородице*. У средини се налази *Тајна вечера*. Апостоли су приказани у следећем низу, по два на једној икони, док је у средишту икона *Крунисања Бојородице*. Ликови пророка су приказани у медаљонима око *Распећа* које прате иконе Богородице и Јована Богослова.



180. Арсеније Теодоровић,
Богородица и Марија Магдалена,
са иконостаса цркве Светог Илије
у Пакрацу, 1800.



181. Арсеније Теодоровић,
Свети Јован Бојослов и сајњик Лонгин,
са иконостаса цркве Светог Илије
у Пакрацу, 1800.

Последња три поменута иконостаса више не припадају врхунским остварењима у Славонији и представљају, како стилски, тако и иконографски, епигонска дела. Наговештаје новог времена у којем се, кроз критику барокних модела, долази до садржајно једноставнијих и јаснијих оквира олтарских преграда, доноси иконостас Арсенија Теодоровића у цркви Светог Илије у Пакрацу (1800).²⁰⁷ На њему ће се наћи тек тринаест икона распоређених у три зоне. Само две празничне иконе великог формата — *Рођење* и *Васкрсење*, које су фланкирале *Распеће* са представама Богородице и Марије

²⁰⁷ Црква је страдала у Другом светском рату. Иконостас се, демонтиран, чувао у Повијесном музеју Хрватске да би 1983. био враћен СПЦ и смештен у ризницу владичанског двора у Пакрацу. Након ратних сукоба 90-их у којима је двор опљачкан и разрушен, две иконе сачуване са Теодоровићевог пакрачког иконостаса смештене су у Музеј СПЦ Митрополије загребачко-љубљанске у Загребу. В. V. Borčić, *Zbirka ikona odjela Srba u Hrvatskoj*, 92–94, кат. бр. 361–374. Упор. *Музеј Српске православне цркве у Загребу*, Загреб, Београд 2006, 86, кат. бр. 1.48 и 1.49. Још неколико их је евакуисано 1991. и описано у каталогу *Умјетничка баштина Срба у Западној Славонији*, 9–10, кат. бр. 1/3–8.

Магдалене, те Јована и Лонгина, негирале су барокну распричаност низова празничних представа на славонским познобарокним иконостасима и нагласиле потребу рационалистичког сажимања њихових програма — процес који ће се у Карловачкој митрополији у пуној мери развити тек у потоњим деценијама XIX века.

Анијажована црквена слика — култови српских светитеља

Специфичности средине Пакрачко-славонске епархије одредиле су и њен однос према визуализацији култова српских светитеља. Они се могу посматрати у ширим оквирима процеса оформљавања националног пантеона у XVIII веку у Карловачкој митрополији, али ће њихова предисторија у односу на зреле ангажоване појаве у том столећу имати особен ток. Представе светих Срба у Славонији постаће неодвојиви део црквеног живота кроз који се активно манифестовала етничка посебност, али и одређена друштвено-политичка амбиција. Њихова ће функција у оквиру црквене уметности задржати своје карактеристике до краја века, дајући им карактер посебних тематских и идејних целина, иако ретко самосталних у односу на шире контексте појединачних представа или тематских зона иконостаса на којима се јављају. Барокни пропагандни програми Митрополије, у којима су српски светитељи имали централну позицију, свакако су значајно утицали на перцепцију важности канонизованих Срба у Славонији. Ипак, чини се да ће у оквирима црквене уметности овог подручја у XVIII веку њихова традиционална профилатичка и заступничка улога имати наглашенији значај у свакодневном обредном животу, а тиме и пресуднији утицај на концепте њиховог представљања.

Барокно време затекло је у Славонији већ формиране националне фокусе у црквеном сликарству. Средишњу тачку чиниле су представе чланова српских средњовековних владарских породица и црквених поглавара у манастиру Ораховица.²⁰⁸ Њихов је утицај на манифестације култова светих Срба у XVIII веку био, међутим, крајње ограничен. Настали у последњој деценији XVI века, иконографски оквири визуелног прослављања српских светитеља у Ораховици били су чврсто везани за идеологију обновљене Пећке патријаршије, која у Славонији у XVIII столећу више није имала

²⁰⁸ На североисточном осмостраном ступцу у наосу у последњој деценији XVI века насликана је сложена композиција *Лозе српских владара и архиепископа* која је укључивала ликове Немањића, са светим Симеоном као кореном из којег се лоза грана, Лазаревића и вероватно дванаест првих српских архиепископа и патријарха. Изучавања су указала да је њена иконографија заснована на савременим текстовима родослова и летописа. У припрати храма се до пре неколико деценија могла видети и фреска хоризонталног низа ликова Немањића, од којих су били идентификовани Свети Симеон, Сава, замонашена жена Светог Симеона Анастасија и Стефан Првовенчани. А. Кучековић, *Манастир Ораховица у Славонији*, 126–135 (са старијом литературом).

прворазредни значај. Ораховица је, највероватније током друге половине XVI века, успостављена као седиште Пожешке митрополије која је имала јурисдикцију над православним становништвом турске Славоније, а њене су ингеренције биле засноване на средњовековним традицијама које је у том времену обновило црквено средиште у Пећи. Историјске мене које су ово подручје превеле испод турске под аустријску власт, али и конституисање Карловачке митрополије, са измењеним идеолошким фокусима у односу на оне које је у другој половини XVI века фаворизовала пећка столица, резултирале су новим контекстима у којима се појављују ликови српских светитеља и њиховим избором заснованим на ангажованим барокним програмима.

Извесна промена осетила се већ након Велике сеобе када је у манастиру Ораховица, који у првој деценији XVIII века остаје центар верско-политичке активације у Славонији и Хрватској, зограф Сава Крабулевић насликао ликове *Свѣѣѣѣ Саве* и *Симеона* на престоној икони Христа за манастирски иконостас.²⁰⁹ Мале трочетвртинске фигуре двојице најслављенијих српских светитеља приказане су на доњем рубу иконе, у одељцима који фланкирају централни медаљон са оруђима Страдања. Њихов пандански однос са полуфигурама Богородице и Јована Крститеља на горњем рубу иконе указује на деизисни контекст ансамбла, допуњен ликовима апостола на бочним оквирима иконе. Приказане фронтално, натписи Светог Симеона одређују као Новог Мироточца, а Светог Саву као првог архиепископа српског.²¹⁰ Концепција заједничког прослављања и приказивања свештене двојице у српској уметности је до настанка ораховичке престоне иконе већ имала дугу традицију, али је њихово директно укључивање у Деизис често било плод специфичних услова.

У Ораховици је, као највећа светиња, у предолтарском простору чувана и поштована икона Богородице у форми триптиха која је на спољашњим странама крила носила преставе *Свѣѣѣѣ Саве* и *Свѣѣѣѣ Симеона*.²¹¹ Према иконографским одликама и стандардизованом виду заједничког приказивања два светитеља, икона је оквирно датована у прву половину XVI века и посматрана као типичан продукт хиландарске средине, која је у то време деловала не само као расадник заједничког култа Светих Саве и Симеона, већ и место настан-

²⁰⁹ А. Кучековић, *нав. дело*, 157–161.

²¹⁰ Р. Грујић, *Старине манастира Ораховице у Славонији*, 38. Свети Симеон назван је Новим Мироточцем убрзо након смрти због мира које су точиле његове мошти још у Хиландару, а затим у Студеници. Овај му атрибут даје у свом делу већ Доментијан, а током турског периода, у XVI и XVII веку, хиландарски монаси у писмима која упућују у Русију називају га Новим Мироточцем. На фрескама из XVI века у манастирима Грачаница, Морача, Николац и Пива, Свети Симеон је такође означен као Нови Мироточац. С. Петковић, *Иконографија свѣѣѣѣ Симеона Српског у доба турске владавине*, у: *Стефан Немања-Свѣѣѣѣ Симеон Мироточиви, Историја и предање*, Београд 1996, 381. Упор. Д. Поповић, *О настанку култа свѣѣѣѣ Симеона*, у истом зборнику, или у: *Под окриљем свѣѣѣѣости: Култ свѣѣѣѣх владара и реликвија у средњовековној Србији*, 41–73.

²¹¹ А. Кучековић, *Манастир Ораховица у Славонији*, 141–142.

ка бројних њихових заједничких икона.²¹² Уколико је Богородичин триптих, како се с разлогом претпоставља, представљао део најстаријег слоја ораховичких драгоцености сачуваних још из времена оснивања манастира,²¹³ његова се улога у профилисању верско-политичке димензије сликане декорације целокупног храма потпуно уклапа у идеолошке оквири програма обновљене Пећке патријаршије и интензивног наглашавања култова оснивача српске државе и цркве. Уз фреске *Лозе српских владара и архиепископа* на североисточном поткуполном ступцу и уништеног хоризонталног низа Немањиха у припрати, Богородичин триптих са Светим Савом и Симеоном, кроз цео период турске владавине у Славонији, представљао је централни фокус побожности у манастиру у којем је био представљен целокупан вишеслојни склоп српског пантеона у раном новом веку. Преласком Ораховице под хабсбуршку власт крајем XVII столећа, тај је заокружени програм у новим условима функционисао као потпун темељ за верско-политичку надградњу.

У тренутку када је од Саве Крабулевића поручена престопа икона Христа са ликовима Светог Саве и Светог Симеона, заступничка улога свештене двојице поново је снажно актуелизована кроз адаптационе проблеме српске цркве пресељене у нову, доминантно католичку средину. Концепт директног обраћања два врховна српска профилактичка лика Христу није, међутим, био нов. Још од дрворезне илустрације у *Цветном шриоду* штампаном 1565. у Мркшиној цркви, деизисне представе са Светим Савом и Светим Симеоном, мада као реткост, улазе у репертоар српске уметности.²¹⁴ Основ за њихово иконографско уобличавање пронађен је у делу Теодосија Хиландарца који на прелазу из XIII у XIV век саставља молитвено обраћање светом Сави и светом Симеоу за заступништво српског народа пред Христом.²¹⁵ Претварање текста у конкретну представу чекало је екстремне услове турске владавине, када се српски првосветитељи нагло пењу у визуелној хијерархији светости, до нивоа непознатих у средњем веку. У времену пред Велику сеобу, сликар Радул 1675/76, у старој цркви у Сарајеву, приказује Светог Саву и Светог Симеона који, у деизисној композицији, стоје непосредно поред Христа на престолу.²¹⁶ И за иконографски склоп ове композиције подлога

²¹² Г. Суботић, *Иконографија Светио Саве у време шурске власћи*, у: *Сава Немањих- Свети Сава, Историја и предање*, Београд 1979, 347–350. Упор. С. Радојичић, *Хиландарске иконе Светио Саве и Светио Симеона*, Гласних СПЦ, год. XXXIV, 1953, бр. 2–3, 30. Такође упор. С. Петковић, *Иконографија Светио Симеона српској у време шурске владавине*, 383.

²¹³ А. Кучековић, *нав. дело*, 143.

²¹⁴ С. Петковић, *Ликови Срба Светишћелу у српским шћамманим књиама XVI века*, пре-штампано у: *Српски Светишћелу у сликарству православних народа*, Нови Сад 2007, 162–166. Упор. М. Тимотијевић, *Serbia sancta и Serbia sacra у барокном верско-иолићичком шрограму Карловачке митрополије*, у: *Свети Сава у српској историји и шрадицији*, Београд 1998, 388–389.

²¹⁵ С. Петковић, *нав. дело*, 165.

²¹⁶ У Радуловом опусу позната је још једна икона Деизиса са Светим Савом и Светим Симеоном, данас у Збирци икона Секулић. З. Ракић, *Радул српски сликар XVII века*, Нови



182. Бојородица са Христом, Свети Симеон, Христос на престољу, Свети Сава, иконе на полеђини иконостаса цркве Светог Георгија у Глоговцу, вероватно друга половина XVII века.

је пронађена поново у книжевним саставима посвећеним светим Србима, овај пут насталим у истом веку када и сама представа.²¹⁷ Све ове околности могле су бити познате попу Сави Крабулевићу и његовим наручиоцима у Ораховици, поготово самом сликару за којег постоји основана претпоставка да је био повезан са највишим круговима пресељене пећке цркве.²¹⁸

О присутности поштовања Светог Саве и Симеона кроз деизисне представе на иконостасима на ширем подручју Славоније и Хрватске сведочи и целина из филијалне цркве светог Георгија у селу Глоговцу код Плавшинаца. Почетком XX века Радослав Грујић је у глоговачкој цркви, на полеђини каснијег зографског иконостаса, затекао још старије иконе са издуженим фигурама Светог Саве и Симеона који стоје лево и десно од представе Христа на престољу.²¹⁹ Изузетним сплетом историјских околности које су Глоговац спасле од бројних ратних недаћа, укључујући и последње крајем XX столећа, ове иконе су се сачувале и данас се могу видети на истом месту на којем их

Сад, 1998, 53–54, 188 табла XVI. Упор. С. Петковић, *Иконографија светих Симеона Српског у доба турске владавине*, 388.

²¹⁷ З. Ракић, *нав. дело*, 56.

²¹⁸ У време када Сава Крабулевић слика иконостас у Ораховици, у манастиру борави и даскал Стефан Раваничанин, калуђер и потоњи обновитељ манастира Раванице у трећој деценији XVIII века. Потпис Крабулевића као сведока на једном документу из 1708. везује га за новоустоличеног митрополита Исаију Ђаковића у хаотичном времену побуне Фрање Ракоција. Л. Шелмић, *Српско зидно сликарство XVIII века*, Нови Сад 2004, 27–28. С. Гавриловић, *Три сведочанства о Србима у Славонији с краја XVII и почетком XVIII века*, 311.

²¹⁹ МСПЦ, ОРГ, *Документи 1359/VII*.

је затекао и описао Грујић. Он се, међутим, није упуштао у њихово датовање, али би се према њиховим иконографским одликама, које подразумевају фронтално постављене фигуре Светих Саве и Симеона, њихове традиционалне одежде²²⁰ и тип Христовог лика на престолу карактеристичне за период XVI и XVII столећа, могло претпоставити да су настале вероватно у другој половини XVII века. Њихове „отмене, уске типове“ Грујић је сматрао сличним икони „српских просветитељеј“ Симеона и Саве из 1647. која је била део старог иконостаса цркве манастира Лепавина.²²¹ Данашње стање Деизиса у Глоговцу оставља утисак крајње наивно изведеног сликарства, које без обзира на ту чињеницу представља драгоцену сведочанство о присутности визуелног наглашавања заступничке улоге Светих Саве и Симеона на овом подручју у деценијама које су претходиле њиховом појављивању у Ораховици.

Свети Сава и Свети Симеон се на Крабулевићевој престоној икони у Ораховици, заједно са Богородицом, Јованом Крститељем и апостолима, моле Христу који на глави носи троструку круну — папску тијару. Овај иконографски детаљ се почетком XVIII века, симптоматично, појављује на подручјима православне домене која су била највише изложена притисцима на унију.²²² Ораховица у овом погледу није била изузетак, јер је игуман Јов Рајић 1690, непосредно пред долазак Крабулевића у манастир, прихватио унију са целокупним братством. Три године потом, Ораховицу посетира патријарх Арсеније III и монахе враћа на пут правоверја.²²³ Значење троструке круне на Христовој глави у манастиру који је показао склоност ка унији не зауставља се само на подвлачењу супротстављених ставова православне и католичке цркве око доктрине *primatus papae*, већ је ликовима двојице врховних српских светитеља претворено у сажети визуелни антиунијатски верско-политички манифест у којем патријарх иступа као врховни духовни и световни поглавар православних у Монархији.²²⁴

Представе молитвеног приступа Светог Саве и Светог Симеона Христу имаће током XVIII века нарочит значај у Славонији, посебно у подручју тзв. Мале Влашке где је живео највећи проценат православних становника. Изгледа да је братство Ораховице неговало овај аспект заједничког култа свештене двојице јер се за њихов манастир 1721. везује настанак дрворезне плоче попа Стефана Ликића са представом *архиђакона Стефана* на једној и

²²⁰ Ликови Светих Саве и Симеона у Гловцу третирају се потпуно у складу са образцем развијеним у периоду након обнове Пећке патријаршије у XVI веку — Свети Сава носи архијерејску одежду и има тонзуру на глави, у левој руци држи јеванђеље док десном благосиља. Свети Симеон у монашкој одежди у десној руци држи бели крст док левом благосиља. За бројне јужнобалканске примере који се иконографски незнатно разликују од глоговачког в. С. Петковић, *Иконографија свейої Симеона Срїскої у доба турске владавине*, сл. 2, 4–8, 10, 11.

²²¹ МСПЦ, ОРГ, *Документи 1359/VII*; Упор. Д. Кашић, *Српски манастири...*, 134–135.

²²² Lj. Stošić, *The Representation of Christ as King of Kings with a Triple Crown*, 167–180.

²²³ А. Кучековић, *Манастир Ораховица у Славонији*, 29–30, 160.

²²⁴ *Исто*, 160.

Деизиса са Светим Савом и Светим Симеоном на другој страни.²²⁵ Иконографска концепција потоње представе веома је слична Крабулевићевој престоној икони са ораховичког иконостаса. Ликићева варијанта представља сажети деизисни чин у којем се Христу на престолу обраћају Богородица, Свети Јован Крститељ и само двојица првоапостола, док се у горњем регистру појављују арханђели Михајло и Гаврило. Свети Сава и Симеон приказани су у првом плану под Христовим ногама док му се клањају у проскинези. Њихове најважније карактеристике пажљиво су наглашене у оквиру релативно схематизоване изведбе у дрворезном медију — Свети Сава је приказан као архијереј, док Свети Симеон носи монашку одећу са кукуљицом на глави. Чињеница да је целокупна концепција Ликићевог Деизиса вероватно преузета из барокне књижне продукције руског порекла²²⁶ и да се основна дрворезбарова креативна интервенција свела на одређење двеју клечећих фигура у првом плану као Светог Саве и Светог Симеона, ставља инвентивност поручилаца овог дрвореза у центар пажње и намеће констатацију о трајној актуелности употребе представа двојице српских првосветитеља у истицању верско-политичких стремљења, која су почетком треће деценије XVIII столећа у Славонији и Хрватској била првенствено усмерена ка одбрани стечених привилегијалних права.

Деизис са Светим Савом и Светим Симеоном остаће до краја века резистентна, али и прилагодљива иконографска формула за исказивање верско-политичких идеала у колебљивом времену. У цркви Светог Георгија у Великим Бастајима код Дарувара 1785. Мојсеј Суботић слика иконостас на којем ће централни низ, уместо икона празника, заузети развијени деизисни чин са ликовима српских светитеља.²²⁷ За разлику од Крабулевићевог или Ликићевог времена, средином девете деценије XVIII века верско-политички пропагандни програм са српским светитељима у фокусу, развијен у центру Митрополије 40-их година, био је темељно укореван у свести српских интелектуалних слојева, али већ у реформисаном облику на којем је инсистирала државна управа. Мојсеју Суботићу био је добро познат и богослужбени оквир прослављања светих Срба у Монархији — до тада две штампане варијанте *Правила молебнаја...*, односно *Србљака* и свакако *Ой-ишја сѣихира* за заједничку службу свију српских светитеља Јована Георгијевића.²²⁸ Веза између ових текстова и иконографске поставке светитељског

²²⁵ *Исѣо*, 215–217, са наведеном и коментарисаном старијом литературом.

²²⁶ Љ. Стошић, *Српска уметност 1690–1740*, 227–228. Упор. М. Хрисијадис, *Синодик монастира Раковца из 1702. Прѣшлої ѣроучавану руско-срѣских веза на ѣочейку XVIII века*, ЗНМ VII (1973), сл. 1.

²²⁷ Д. Медаковић, *Мојсеј Суботић*, на више места; Упор. Н. Кусовац, *Уметничка баштина Срба у зајадној Славонији*, 12–14.

²²⁸ Л. Чурчић, *Србљаци у XVIII веку*, у: *Српска графика XVIII века*, Београд 1986; Исти, *Параклис Стефану Дечанском Јована Георгијевића из 1762*, у: *Српске књије и српски ѣисци 18. века*, Београд 1988, 168–169.



183. Стефан Ликић, *Деизис са Светим Савом и Светим Симеоном*, 1721.

хора у Бастајима успостављена је у ранијим истраживањима.²²⁹ На дванаест појединачних икона представљени су свети: мати Ангелина, деспот Стефан Бранковић, Симеон Мироточиви, краљ Милутин, краљ Владислав, архиепископ Арсеније, Стефан Дечански, архиепископ Максим Бранковић, цар Урош, кнез Лазар, деспот Јован Бранковић и Стефан Штиљановић, сви окренути централној представи на којој се, Христу на престолу у клечећем ставу, моле Свети Сава и Свети Симеон. У Бастајима се по први пут у Славо-нији појављује цео српски пантеон, укључујући и деспоте Бранковиће чији култови до тада на овом подручју нису имали значајнијег одјека. Долазак мајстора „...из Сирмии...“²³⁰ у Велике Бастаје вероватно је допринео обликовању програма иконостаса на којем се у потпуно артикулисаном облику

²²⁹ Д. Медаковић, *Мојсеј Суботић*, 220.

²³⁰ Картуш са записом Мојсеја Суботића „...из Сирмии...“ још увек се налази у цркви у Великим Бастајима. Након демонтаже иконостаса у освит ратних сукоба у Хрватској, у цркви је остао само његов костур са делимично очуваном резбаријом. Једина преостала сликана површина је управо картуш са ктиторским записом у средини олтарске преграде.



184. Мојсеј Суботић, *Свети Сава и Свети Симеон се клањају Христу на престоу, са иконостаса цркве Светог Георгија у Великим Бастајима, 1785.*

појављује небеска Србија у саставу какав је коначно формулисан управо у Срему, са значајним уделом култова сремских светитеља. Нажалост, сем сачуваног ктиторског записа који именује иконописца и хришћане бастајске парохије као приложнике, нису откривени други извори који би расветлили околности настанка сложене идејне целине у цркви светог Георгија. Сликарево образовање и делатност у Сремској епархији свакако су у томе имали удела, док је у ранијим истраживањима наговештена и могућност да кључ-



185. Мојсеј Суботић, *Света мајка Анђелина*, са иконостаса цркве Светог Георгија у Великим Бастајима, 1785.



186. Мојсеј Суботић, *Свети владица Максим Бранковић*, са иконостаса цркве Светог Георгија у Великим Бастајима, 1785.

ног виновника осмишљавања програма иконостаса треба тражити у личности тадашњег пакрачког епископа Павла Авакумовића.²³¹

Сагледан у целини, бастајски српски Деизис представља завршни степен развоја тематике српских светитеља на барокним иконостасима Карловачке митрополије.²³² Интересантно је да се он појављује у време када су политичке борбе за права и привилегије, идентитет православне цркве у Монархији и етнархијски статус карловачких митрополита биле завршене у смислу коначног заживљавања одредаба имплементираних од Регуламен-та до Деклараторије. Јозефинистичко доба донело је промене које су истовремено значиле денационализацију и редукцију православног верског календара и значајно смањење утицаја цркве у питањима световне политике, управе и школства, али и обесмишљавање тежње за очувањем привилегија кроз нову верску политику толеранције, која је српском грађанском слоју у успону омогућила друштвени напредак, уз задржавање верске и националне

²³¹ Д. Медаковић, *Мојсеј Суботић*, 219.

²³² М. Тимотијевић, *Serbia sancta и Serbia sacra у барокном верско-политичком програму Карловачке митрополије*, 417.



187. Мојсеј Суботић, *Свети десјош Сшефан Бранковић*, са иконостаса цркве Светог Георгија у Великим Бастајима, 1785.



188. Мојсеј Суботић, *Свети десјош Јован Бранковић*, са иконостаса цркве Светог Георгија у Великим Бастајима, 1785.

посебности. Бастајски низ светих Срба који се, предвођени Светим Савом и Симеоном клањају Христу на престолу, готово да прославља новостечено стање верске слободе у Монархији која се тек тада, пред лицем просветитељски усмереног друштвеног слоја, показивала као достојна заштница наслеђа „царства од Немање остављеног“.

У новијим истраживањима уникатне поставке српског хагиологиона у Великим Бастајима скренута је пажња на одређене иконографске акценте централне представе Деизиса са Светим Савом и Светим Симеоном.²³³ Христос, који седи на повишеном престолу, приказан је као Цар царева и Велики архиепископ, али у хермелинском огртачу и са орденом златног руна на грудима. Ова важна инсигнија хабсбуршких монарха послужила је као основ за тумачење Христовог владарског лика као алегорије аустријског цара пред којим клече Свети Сава и Симеон, док одбачене владарске регалије потоњег леже на тлу. Хабсбуршка дворска пропаганда истицала је актуелног цара Јосифа II као обновитеља златног доба верског мира, а Мојсеј Суботић је са оваквим идејама свакако могао доћи у контакт током свог боравка и рада

²³³ Исто, 418.



189. Мојсеј Суботић, *Свети Сѣефан Шѣиљановић*, са иконостаса цркве Светог Георгија у Великим Баѣајима, 1785.



190. Мојсеј Суботић, *Свети кнез Лазар*, са иконостаса цркве Светог Георгија у Великим Баѣајима, 1785.

у Бечу.²³⁴ Баѣајски Деизис тако представља алегорију односа Карловачке митрополије и Хабсбуршке монархије, при чему прва, као баштиник верске и државне идеје отелотворене у ликовима српске свештене двојице, стоји под заштитом христоликог просвећеног владара.

Алузије на сложене односе Монархије и Митрополије у добу непосредно окончаних реформи могу се пратити и кроз још један општији алегоријски ниво, такође присутан на баѣајском иконостасу. Изнад централне представе Деизиса Мојсеј Суботић је, у средину пророчног реда, поставио лик Богородице заштитнице са малим Христом у пламтећем срцу на грудима. Идеја о Богородичиној заштити и бдењу над интегритетом Карловачке митрополије формулисана је и прихваћена као опште место барокне побожности још од настанка сликарства у припрати цркве манастира Крушедол 1750.²³⁵ Богородица је истовремено била заштитница и

²³⁴ Иѣио. Упор. Л. Шелмић, *Незайажени ѿодаци о радовима Мојсеја Суботића и Арсенија Марковића у Бечу 1775. ѿдине*, Свеске ДИУ 11–12 (1981).

²³⁵ М. Тимотијевић, *Идејни ѿројрам зидној сликарѣтва у ѿрипрати манаѣтира Крушедола*, Саопштења РЗСК XIX, (1987), 114–117.



191. Мојсеј Суботић, *Свети Симеон Мироточиви*, са иконостаса цркве Светог Георгија у Великим Бастајима, 1785.



192. Мојсеј Суботић, *Свети краљ Владислав*, са иконостаса цркве Светог Георгија у Великим Бастајима, 1785.

Хабсбуршке монархије, а пијетет према Имакулати представљао је важан сегмент религиозног програма *Pietas Austriaca*.²³⁶ На иконостасу у Бастајима ове две идеје су уједињене, при чему Суботићева икона Богородице једновременно наткриљује како хабсбуршке монархе тако и њихове одане српске поданике, чија је верско-национална еманципација добијала афирмативне конотације у освит снажног развоја српске буржоаске културе у Славонији и Хрватској.

Илустрације у штампаном издању Србљака из 1761. послужиле су као узор за израду још једне сликане галерије светих Срба у Славонији. Непознати сликар је за манастир Пакра израдио низ целивајућих икона са представама Срба светитеља, вероватно на самом измаку XVIII столећа.²³⁷ За

²³⁶ В. Симић, *За љубав оцаџдине...*, 53–58.

²³⁷ Иконе се данас чувају у Музеју СПЦ у Београду. На њима су представљени Свети Стефан Првовенчани, архиепископ Арсеније, краљ Милутин, Стефан Дечански, цар Урош, кнез Лазар, деспот Стефан Бранковић, деспот Јован Бранковић, Стефан Штиљановић, Симеон Мироточиви и преподобна мати Ангелина. Икона Светог Саве остала је у манастиру Пакра до 90-их година прошлог века, али се тамо данас више не налази. С. Милеуснић, *Сри-*



193. Мојсеј Суботић, *Свети архиепископ Арсеније*, са иконостаса цркве Светог Георгија у Великим Бастајима, 1785.



194. Мојсеј Суботић, *Свети краљ Стефан Дечански*, са иконостаса цркве Светог Георгија у Великим Бастајима, 1785.

разлику од Мојсеја Суботића, пакрански сликар се илустрација у римничком Србљаку придржавао у потпуности, уносећи у своје иконе чак и акцесорне детаље позадине стојећих фронталних ликова и преписујући натписе изнад графичких представа. Зависност од предлошка огледа се и у броју и избору светитеља пакранског низа, који у потпуности одговарају селекцији у Србљаку Синесија Живановића. Отуд се поново на територији Славоније јављају и ликови сремских светитеља из куће Бранковића — мајке Ангелине и Светих деспота Јована и Стефана. Међу сачуваним иконама данас нема Светог владике Максима Бранковића. Реално је претпоставити да је она ипак била сликана, односно да није сачувана, јер би у супротном у па-

ска графика на подручју Славоније, у: *Српска графика XVIII века*, 238. Упор. Исти, *Представе Срба светитеља и светих у црквеном сликарству Славоније*, ЗСХ 1 (1989), 182–183. Такође: М. Тимотијевић, *Serbia sancta и Serbia sacra...*, 419–420. У новијим истраживањима изнесена је претпоставка да би аутор икона српских светитеља из манастира Пакра могао бити Јаков Недић, сликар пореклом из Осијека. Упоређивањем његових осталих сачуваних и поуздано атрибуисаних радова са пакранским иконама, оваква атрибуција у овом тренутку чини се сасвим оправданом. Упор. атрибуцију Косте Вуковића у *Српска црквена уметност у Мађарској*, каталог изложбе, Нови Сад 2011, 74, нап. 4.



195. Мојсеј Суботић, *Свети краљ Милутићин*, са иконостаса цркве Светог Георгија у Великим Бастајима, 1785.



196. Мојсеј Суботић, *Свети цар Урош*, са иконостаса цркве Светог Георгија у Великим Бастајима, 1785.

кранској галерији светих Срба постојала необјашњива празнина на месту најзначајнијег светитеља из сремске деспотске породице. Ипак, без обзира на бастајски и пакрански низ икона, остаје чињеница да култови сремских деспота у Пакрачко-славонској епархији нису значајније охрабривани и да је њихов одјек у црквеном сликарству дијецезе у XVIII веку резултат специфичних околности у случају Бастаја и Пакре. При том, сликар који је радио у Пакри није морао у другој средини тражити предлошке за целивајуће иконе српских светитеља. У пакранској библиотеци су, према манастирском инвентару из 1787. постојала два примерка „правила светим сербским књиге“, односно Србљака.²³⁸ Иза поручивања овако конципираног низа целивајућих икона у Пакри крила се, вероватно, делимично и практична намена — сви српски светитељи чије су службе биле укључене у Србљак проглашени су за заповедне празнике, што је значило да су за њихово адекватно прослављање биле потребне и њихове појединачне целивајуће иконе.²³⁹

²³⁸ *Инвентаријум сврху добра манастира пакранског Воведенија пресветија Богородици на 1787. лейо. ХДА, Пакрачка епархија, 1734/675 кун. 1.*

²³⁹ М. Тимотијевић, *Serbia sancta u Serbia sacra...*, 420.



197. Јаков Недић (?), *Свети Симеон Мироточиви*, икона из манастира Пакра, крај XVIII века.



198. Јаков Недић (?), *Свети кнез Лазар*, икона из манастира Пакра, крај XVIII века.

Иако су пакранске представе према Србљаку готово сигурно, као и Бастајске, настале након коначне реформе српског календара и укидања свих заповедних празника посвећених српским светитељима, осим Светог Саве, значај графичких илустрација књиге намењене службама светим Србима није умањен ни након тог преломног времена, поготово у славонским манастирима који су трајно афирмисали националне конотације црквених представа.

Кључни протагонисти српског пантеона кроз чије се култове наглашавао црквено-правни континуитет Карловачке митрополије појавиће се у оквиру црквеног сликарства у Славонији још једном у манастиру Пакра и то поново захваљујући ангажману двојице мајстора из Срема. Израда иконостаса је 1774. поверена новосадском сликару Василију Остојићу, а као његов сарадник појављује се молер Лазар Сердановић из Сомбора.²⁴⁰ Од његове руке највероватније потичу иконе на певницама на којима су приказани Свети Сава и Симеон и Свети архиепископи Арсеније Сремац и Максим

²⁴⁰ Д. Кашић, *Српски манастири...*, 206, 216–219. Упор. С. Милеуснић, *Представе Срба светитеља и светих у црквеном сликарству Славоније*, 183.



199. Лазар Сердановић (?), *Свети архиепископ Арсеније и Свети владика Максим Бранковић*, јужна певница у цркви манастира Пакра, 1774–79.

Бранковић.²⁴¹ Поштовање култова српских светитеља у манастиру Пакра се током XVIII века, као и у Ораховици, надовезивало на раније утемељене фокусе. Најпоштованији пакрански објекат била је репрезентативна везена плаштаница из 1567. израђена за Милешеву, манастир из којег су потицали монаси оснивачи Пакре и место гроба Светог Саве.²⁴² Плаштаница је 1801. године смештена у посебан репрезентативни двокрилни орман постављен уз северни зид наоса, а вероватно је и током претходног столећа била доступна погледима верника.²⁴³ Наручиоцима сликаног програма иконоста-са и предолтарског простора почетком осме деценије столећа, као и самим сликарима, сигурно је била добро позната веза која је у манастиру Пакра остварена са гробним храмом оснивача српске аутокефалне цркве на готово непосредан начин, преко плаштанице која је била посвећена моштима Светог Саве док су оне у Милешеву још лежале нетакнуте.

²⁴¹ Данас у манастирској цркви стоји очувана само десна певница са иконама Светих архиепископа Арсенија и Максима Бранковића. Иконе Светих Саве и Симеона које су се налазиле на левој певници страдале су у Другом светском рату. С. Милеуснић, *нав. дело и место*.

²⁴² Плаштаница се данас чува у Музеју СПЦ Митрополије загребачко-љубљанске у Загребу. В. каталог *Музеј Српске православне цркве у Загребу*, 122–123, кат. бр. 3.4. Упор. Л. Мирковић, *Црквени уметнички вез*, Београд 1940, 16–18.

²⁴³ Орман за плаштаницу и данас се налази у цркви, а година 1801. урезана је на предњим странама вратница. Дрворезбарени украси ормана носе изразито класицистички декоративни вокабулар.

Избор ликова из српског пантеона за певнице манастира Пакра успостављао је директну везу од Светих Саве и Симеона до Карловачке митрополије, исказану кроз нагласак на Светом архиепископу Арсенију, првом наследнику Светог Саве пореклом из Срема и Светом Максиму Бранковићу, централној личности култова развијених око сремске деспотске породице. За уобличавање сачуваних представа потоње двојице сликар се послужио илустрацијама у *Стематџографији*, дајући им тако иконичну репрезентативност моралних егземплума назависну од есхатолошког контекста деизисних варијанти.²⁴⁴ Сликање Светог владике Максима Бранковића равноправно уз ликове свештене двојице на ширем подручју Карловачке митрополије није било ни новост ни реткост, али у Славонији ће овакве идејне целине задржати крајње куриозитетни карактер. Још од сликарства које је у припрати храма манастира Крушедол извела радионица Јова Василијевића 1750, где се као пандани појављују Свети Сава и архиепископ Максим Бранковић под директном заштитом Христа и Богородице, успоставља се визуелна потврда континуитета и древности Карловачке митрополије као пуноправне наследнице средњовековне српске црквене традиције.²⁴⁵ Представе у крушедолској припрати прва су транспозиција у сликарство идеја које је донела Жефаровић-Месмерова *Стематџографија*, а које ће у бројним приликама наћи своје место у оквиру програма олтарских преграда.²⁴⁶ У црквеном сликарству Славоније и северне Хрватске, међутим, за графичким илустрацијама *Стематџографије* знатно се ређе посезало.²⁴⁷ Још је спорадичнија појава светитеља из куће Бранковића, чији култови на овим подручјима у XVIII веку нису ухватили дубљег корена. У цркви у селу Плавшинци, која је подигнута као задужбина фелдмаршала барона Михајла Микашиновића, у проскомидији су били насликани ликови светих: Саве, Симеона, Арсенија, Максима Бранковића и његове мајке преподобне Ангелине.²⁴⁸ Њихова појава у том делу храма доведена је у директну везу са увођењем помена српских светитеља у службу проскомидије у служебнике штампане у Москви или Кијеву од средине XVIII века.²⁴⁹ Зидне слике у плавшиначкој цркви нису сачуване, тако је остало непознато ко је био њихов аутор. Међутим, може се сасвим поузда-но претпоставити да је пракса интерполирања имена српских светитеља у

²⁴⁴ У инвентару манастира Пакра из 1787. међу пописаним књигама евидентиран је и један примерак *Стематџографије*. *Инвентариум...*, ХДА, *Манастир Пакра 1734/675*, кут. 1.

²⁴⁵ М. Тимотијевић, *Идејни програм зидног сликарства у припрати манастира Крушедола*, 119–121.

²⁴⁶ Исти, *Serbia sancta et Serbia sacra...*, 412–414.

²⁴⁷ У цркви Светог Четвородневног Лазара у Великој Писаници били су на стубовима насликани српски и босански грбови по узору на *Стематџографију*. Међутим, ове зидне слике су уништене у Другом светском рату. Д. Кашић, *Српска насеља...*, 103; Упор. М. Тимотијевић, *нав. дело*, 421.

²⁴⁸ С. Милеуснић, *Српско сликарство XVII и XVIII века у Славонији*, 54.

²⁴⁹ М. Тимотијевић, *нав. дело*, 390–392, 410.

текстове кијевских и московских склужедника била позната у цркви у којој је чувене историјске композиције 1750. сликао Јоаким Марковић, сликар и књижар који је истом богослужбеном литературом трговао и снабдевао цело подручје тадашње Северинске епархије.²⁵⁰

Постављање икона Светог Саве и Симеона на иконостасе ван деизисне зоне везано је такође за територију Вараждинског генералата. Још од XVII века на том подручју бележи се појава престоних икона са ликовима Светих Саве и Симеона. Међу најстарије је спадала престоно икона са старог иконостаса манастира Лепавина, настала 1647. На њој је Свети Сава насликан као архијереј, а Свети Симеон као великосхимник са свитком у руци на којем је исписан текст 11. става 34. псалма, карактеристична тачка традиционалне светитељеве иконографије.²⁵¹ У XVI и XVII веку, нарочито након обнове Пећке патријаршије 1557, ликовне представе Светих Саве и Симеона постају готово обавезне у сваком манастирском или парохијском храму.²⁵² Њихово постављање на иконостас у својству престоне иконе израз је пораста значаја који им је придаван у условима турске владавине, када њихова заштитничка, али и предводничка улога постаје посебно наглашена. Непосредно пре лепавинског примера, Свети Сава и Симеон јављају се на престоној икони манастира Пива 1638–39.²⁵³ Престоне иконе Светих Саве и Симеона у црквама северне Хрватске сликали су данас непознати зографи, о чему сведоче и два сачувана панела са засебним трочетвртинским представама двојице светитеља који потичу из филијалне цркве села Липница код Бјеловара, настали вероватно средином XVII века.²⁵⁴

²⁵⁰ Д. Медаковић, *Две историјске композиције Јоакима Марковића из 1750, 186*. Михајло Микашиновић је за цркву у Плавшинцима, док је био њен татор 1761. купио цело коло месечних минеја штампаних у Москви 1741, Посни триод (Москва 1757) и друге књиге и утвари. Црква у Глоговцу, филијала храма у Плавшинцима, од „Јоакима молера“ 1745. купује Службеник штампан у Москви 1739. Д. Кашић, *Српска насеља и цркве у сјеверној Хрватској и Славонији*, 46–47.

²⁵¹ С. Петковић, *Иконографија светио Симеона Српскоу у доба турске владавине*, 384.

²⁵² *Истио*, 387.

²⁵³ *Истио*, 388.

²⁵⁴ С. Милеуснић, *Представе Срба светиошћелу у црквеном сликарству Славоније*, 179, где је наведено да је поменуте иконе сликао извесни Никола Клисур. Исту атрибуцију, на основу записа на икони Светог Саве у којем се појављује делимично читљиво поменуто име, прихватила је и В. Борчић у: *Zbirka ikona odjela Srba u Hrvatskoj*, 62–63, кат. бр. 223 и 224, сл. 19 и 20. Међутим, формулација „...писа Никола (К)лисур... Б(о)г да га прости.“ пре би се могла протумачити као израз приложништва, односно ктиторства, а не идентитета сликара, тим пре што је на икони Светог Јована Дамаскина, која се такође налазила у престонем низу липничког иконостаса, постојао запис готово истоветне формулације као Клисуров: „Благоверни син црковни Раосав...писа, Бог да га прости.“ Ред престоних икона у Липници садржавао је, поред поменутих Светог Саве и Симеона, иконе Јована Дамаскина и Светог Николе као њихове пандане и обавезне представе Христа и Богородице. Р. Грујић, *Иконойис у Славонији*, МСПЦ, ОРГ, *Документи* 1359/VII.



200. Трифон молер, *Свети Никола враћа вид Стефану Дечанском и Сусрећ Марије и Јелисавите*, сокл иконостаса из цркве Успења Богородице у Рашеници, 1769.

У Вараждинском генералату, области која је пре спајања са Пакрачко-славонском епархијом стално водила борбу за очување верских слобода и опирала се унијећењу, из бројног српског пантеона посебно је прослављан, поред Светих Саве и Симеона и Стефан Дечански.²⁵⁵ Сликари XVIII века су, у свим забележеним случајевима, испод иконе Светог Николе на иконостасима, представљали тренутак када светитељ враћа вид Стефану Дечанском у Пантократоровом манастиру у Цариграду. Ова је епизода била директно инспирисана описом у житију Светог Стефана Дечанског Григорија Цамблака из прве деценије XV века, а у српском сликарству постаје посебно омиљена тек након обнове патријаршије у Пећи 1557.²⁵⁶ Њена појава у асоцијацији са култом мирликијског епископа забележена је и у сликарству XVI и XVII века, када се у илустрације житија Светог Николе убацује и епизода са враћањем вида Дечанском, иако она у житију Светог Николе не постоји.²⁵⁷ Радослав Грујић је, током теренских обилазака цркава вараждинског генералата, видео представе *Враћање вида Срђефану Дечанском* испод престоних икона Светог Николе у црквама у Дапчевици и Малој Трешњевици,²⁵⁸ да би касније објавио како су исте сцене постојале и у црквама у Војаквачком

²⁵⁵ О култу Светог Стефана Дечанског в: С. Марјановић-Душанић, *Свети краљ: култи Сјефана Дечанског*, Београд 2007; Д. Поповић, *Свети краљ Сјефан Дечански у: Под окриљем светлости: култи светих владара и реликвија у средњовековној Србији*, Београд, 2006.

²⁵⁶ С. Петковић, *Зидно сликарство на подручју Пећке патријаршије*, 83.

²⁵⁷ Исто.

²⁵⁸ МСПЦ, ОРГ, Документи 1359/VII.



201. Непознати сликар, *Свети Никола враћа вид Сћефану Дечанском*, сокл иконостаса цркве Светих богоносних отаца у Дарувару, 1793.

Осијеку и Рибњачкој.²⁵⁹ Најстарији сачувани пример међутим, колико је за- сад могуће утврдити, потиче са иконостаса Трифона молера у Рашеници из 1769. Представа *Враћање вида Сћефану Дечанском* у соклу испод престоног lika Светог Николе била је постављена у барокно третирани простор са кулисама у позадини, испред којих светитељ клечи на уздигнутом кружном постаменту и у хермелинском владарском огртачу, пружајући руке према Светом Николи који му враћа вид. Однос Светог Николе и Дечанског за- снован је на језику барокне гестикулације при чему се надређеност првог огледа у нимбу око главе и стојећем ставу са гестом благослова.²⁶⁰ Трифо- новом решењу вероватно је била слична и концепција исте представе коју је Игњатије Видњевић 1783. насликао на иконостасу у Дапчевици, о којој данас нема визуелних сведочанстава. Једина представа *Враћања вида Сће- фану Дечанском* коју данас можемо посматрати у Пакрачко-славонској епар- хији сачувана је у соклу иконостаса у цркви у Дарувару, а дело је непознатог мајстора из 1793. За разлику од рашеничког примера, даруварски сликар је Дечанског приказао како лежи на постељи док му свети Никола прилази са стране. Прво је решење присутно на три графичке житијне иконе Светог

²⁵⁹ Р. Грујић, *Аиологија...*, 231. Интересантно је да у потоњем случају иконостаса у Риб- њачкој Грујић сцену са Дечанским не помиње у теренским забелешкама, односно да је у тренутку када се налазио *in situ* забележио да иконостас у овом селу, подигнут 1779, у соклу има иконе Блудног сина, Параболе о трну и брвну, Ђаво куша Христа на гори и Усековање. МСПЦ, ОРГ, *Документи* 1359/VII. Упор. С. Милеуснић, *Представе Срба светитеља и све- тих у црквеном сликарству Славоније*, 180.

²⁶⁰ Према архивској фотографији у Фототеци МКРХ, инв. бр. 25.773.

Николе из XVIII века — Христофора Жефаровића из 1742, Томе Месмера из 1754. и на гравирима непознатог уметника из 1772.²⁶¹ Судећи према познатим поручиоцима ових графика, чудо Светог Николе са Стефаном Дечанским било је популарно и међу Цинцарима и Румунима, а припадало је и најопширнје описаним светитељевим чудима која се појављују у руским и украјинским књигама XVII и XVIII века.²⁶² Његова се популарност у Пакрачко-славонској епархији, нарочито у Вараждинском генералату у XVIII веку, може посматрати у контексту изузетног поштовња указиваног Светом Николи чија се икона веома често среће у престоном низу на бројним иконостасима, без обзира на посвету цркве.

Иако ликовно уобличене према барокним предлошцима, представе *Враћања вида Светом Стефану Дечанском* на славонским и северно-хрватским иконостасима део су традиционалног контекста прослављања српских светитеља развијених још у првој половини XVI века. У Празничном минеју Божицара Вуковића из 1538. први пут је штампана служба Светом Стефану Дечанском од Григорија Цамблака, а у истој књизи појављују се и дрворезне илустрације *Свети Никола њиводи Светиот Стефана Дечанског Христју* и *Свети Сава и Свети Симеон*.²⁶³ Утицај Вуковићевог Зборника у пакрачко-славонској епархији продужен је и на време након што су руске богослужбене књиге у првој половини XVIII века почеле замењивати старије српске рукописне и штампане егземпларе. Према записима у бројним примерцима управо Празничног минеја из 1538, које је почетком XX века у паравославним црквама северне Хрватске затекао Радослав Грујић, види се да су Цамблакова служба и пролошко житије из овог зборника читани при богослужењу све до средине XIX века.²⁶⁴ Култ светог краља-мученика тако је трајно инкорпориран у верско-национални хабитус Срба у Славонији и северној Хрватској.

²⁶¹ Ј. Радовановић, *Свети Никола са житијем и чудима на српским бакорезима XVIII века*, у: *Српска графика XVIII века*, 219–220. Трифон молер је у Рашеници поновио композицију са неког од поменутих бакореза јер се у руци Светог Николе коју светитељ пружа ка Дечанском виде насликане краљеве очи, по Цамблаковом житију и графичким илустрацијама. Сцена у Дарувару могла је такође бити преузета са решења поменутих графика, али са призора у којима се Свети Никола јавља цару Константину који је приказан како лежи у постељи. Новооткривени бакорезни лист *Свети Никола са њредставом манастира Ораховица*, који је митрополит Павле Ненадовић 1758. дао израдити у Бечу, вероватно код познатог гравера Јакоба Шмуцера, међу житијским сценама садржи и приказ у којем Свети Никола клечећем краљу пружа његове извађене очи на свом длану.

²⁶² Ј. Радовановић, *нав. дело*, 219.

²⁶³ С. Петковић, *Ликови Срба светитијеља у српским шtamпаним књигама XVI века*, 153–155, са старијом литературом; Упор. М. Тимотијевић, *Српско барокно сликарство*, 365.

²⁶⁴ Р. Грујић, *Айоложија...*, 147–151. Исти, *Србуље у дившем Вараждинском генералату и у Славонији*, на више места.

Ризнички предмети

Архитектонско обликовање храмова и карактер религиозних слика којима су украшавани произлазили су непосредно из обредних потреба верског живота епархије као и из важећих богословских схватања. Оба фактора су такође пресудно утицала и на развој других уметничких грана које су стварале предмете неопходне за вршење богослужења. Свака је црква у XVIII веку морала имати одређени број сакраменталних и богослужбених предмета, утвари, одежа и књига и њиховом се украшавању или набавци из добрих радионица неретко посвећивала велика пажња. Репрезентативност и драгоценост ових предмета били су одређени материјалним могућностима локалне заједнице на првом месту, али и поклонима храму који су пристизали са разних страна — као заветни дарови појединаца, поклони са ходочасничких путовања или дарови црквених великодостојника, свештеника и монаха. Епископи су својим тестаментима често црквама завештавали вредне предмете и књиге. Тако је владика Нићифор Стефановић 1748. још недовршеној катедралној цркви Свете Тројице у Пакрацу оставио 100 форинти у новцу, један сребрни и позлаћени путир „с каменом“, сребрне и позлаћене звездицу, дискос и ложицу, „соединанице с тацлом сребрене у футроли“, две сребрне кадионице и свилене дарке. Од Стефановићевих књига саборној цркви су припали један велики московски требник, један „Транкфилион“, апостол московски на „велико коло“, и једна „средња Ирмологија московска.“²⁶⁵

Често су калуђери славонских и хрватских манастира одлазили у Русију и на Свету Гору и са тих путовања доносили уметнички обрађене предмете и иконе. Монаси из Дреновца у Русију су пошли 1722, непосредно након оснивања манастира, док је њихова црква била још у изградњи. Указом Петра Великог из синодалне благајне дарован им је новац за књиге које су им биле потребне.²⁶⁶ Том приликом, готово је сигурно, дреновачки калуђери набавили су и неопходне богослужбене предмете, а вероватно и одређена средства у новцу за потоње осликавање иконостаса поверено Василију Романовићу.

Манастир Дреновац заснован је у XVIII веку и његова се ризница попуњавала предметима који су били типични производи барокне епохе. Међутим, старији славонски манастири, првенствено Пакра и Ораховица, у XVIII столећу само су наставили да обогаћују своје збирке драгоцености, замењујући новим предметима и књигама старије артефакте који су пропадали, продавани, поклањани или на неки други начин отуђивани од манастира. Манастир Лепавина такође је своју ризницу обогаћивао сталним преласцима калуђера са југа, али су они исто тако временом и нестајали из манастира.²⁶⁷ Пакра и Ораховица су у свом поседу задржали неке вредне

²⁶⁵ Р. Грујић, *Грађа за историју Пакрачког владичанства*, 75–76.

²⁶⁶ Д. Кашић, *Српски манастири у Хрватској и Славонији*, 281.

²⁶⁷ Лепавински монаси су 1787. продали 35 фунти разних сребрних утвари и један део сувишних богослужбених књига због оскудице у манастиру. У време ратова Монархије са



202. Милешевска плаштаница из манастира Пакра, 1567, детаљ.

предмете који су сакупљани од времена оснивања тих манастира или су донесени из крајева из којих су потицали њихови монашки утемељивачи. У обе су заједнице тако, у XVIII веку, постојали већ дефинисани венеративни фокуси у артефактима који су једновремено сматрани и најдрагоценијим.²⁶⁸ Чувена *Милешевска њлашћаница* из 1567. у Пакру је, преко манастира Гомионице у Босни, донесена из Милешеве, одакле су дошли монаси који су након пустошења свог матичног манастира 1688. кренули у расејање.²⁶⁹ Ве-

Наполеоном почетком XIX века златни и сребрни предмети такође су предавани властима. Упор. Д. Кашић, *Српски манастири...*, 135. Епископ Кирило Живковић тако је 10. маја 1793. одао циркулар у којем је апеловао да се у црквама прикупе сви стари и неупотребљавани златни и сребрни предмети као залог држави у ратно време, јер је цар тада ратовао са Французима. МСПЦ, ОРГ 170, стр. 66–67 (каснија пагинација).

²⁶⁸ Након што су 1753. православни монаси изгнани из манастира Марча, они су неке од својих драгоцености донели у Лепавину. Марчанска је ризница била формирана великим делом од предмета из босанског манастира Рмња. Д. Медаковић, *О српској уметности у областима сјаре Славоније и Хрватске*, 238, 263.

²⁶⁹ *Исјо*, 197–199, 222–223 са наведеном старијом литературом о Милешевској плаштаници. Упор. С. Милеуснић, *Милешевска њлашћаница*, у: *Краљ Владислав и Србија XIII века*, Београд 2003, 165–178. Плаштаница Александра и Роксанде Лапушњану данас се чува у Музеју СПЦ у Загребу. *Музеј Српске ѡравославе цркве у Загребу*, 122–123. У Пакру су, заједно са плаштаницом, стигли и реликвијар проигумана Лонгина Милешевца и сребрни крст јеромонаха Силвестра Милешевца из 1671. Током миграција монаха у Пакру је донесено и рукописно јеванђеље из манастира Равне Реке код Бијелог Поља. Због квалитета самог



203. Прва страна инвентара манастира Пакра, 1787.

зена плаштаница изванредне израде свиленим и сребрним нитима заузима је централно место у пакранском ризничком слоју током XVIII века, не само због драгоцености и вештине израде, већ и због посебне везе коју је остваривала са наслеђем Светог Саве и његовим гробом у Милешеви. У инвентару манастира Пакра састављеном 1787. плаштаница је описана са посебним акцентом на вредности материјала од којих је била израђена и сама је носила највећу процењену појединачну вредност у новцу.²⁷⁰

рукописа и репрезентативног сребрног окова из 1661. оцењено је као један од најлепших сачуваних рукописа са подручја Славоније и Хрватске. Д. Медаковић, *нав. дело*, 233; Упор. Д. Кашић, *Српски манастири...*, 225–226.

²⁷⁰ „1 плаштаница на свили везена златом и бисером окићена“ монасима је вредела 600 форинти. *Инвентариум сврху добра манастира пакранског Воведенија пресветија Богородици на 1787. леио. ХДА, Пакрачка епархија, 1734/675 кут. 1.*

Поменути документ речит је доказ да се у другој половини XVIII столећа, приликом пописивања манастира, посебна пажња поклањала управо материјалној вредности ризничких предмета. У прву рубрику инвентара уведени су сви предмети од сребра које је манастир поседовао, као један од основних параметара за процењивање укупне вредности његових покретних добара. У рубрици „У сребру“ тако су се нашли предмети различите намене и места чувања у цркви, али су сви били израђени од сребра и позлаћени — 3 путира, од којих један стари, 3 дискаса, 4 звездице и 4 ложице од истих материјала, 3 копља, 1 кивот „на престолу“ и још два мања,²⁷¹ сребрна кадионица, 4 велика и 20 мањих сребрних кандила, 15 сребрних и позлаћених крстова различите намене и облика, један панагијар и петохлебница. При инвентарисању предмета у наосу, иконе, њихов број и распоред само су сумарно описани, док је главна пажња била усмерена на њихове украсе од драгоцених материјала — окове и сребрне круне, сребрне вотиве на икони Богородице са Христом на Богородичином трону, као и на заветне дарове у виду накита и златног новца — дуката. У посебном одељку инвентара пописане су и књиге по врсти и формату, док су њихови украси тек регистровани као ординарни окови, уколико су постојали. Сличним принципом пописивачи су се водили и код формирања рубрике са пописом манастирских одежди, наводећи само њихову врсту и материјале израде — дамашку свилу, рајхцајх, кадифу, вез, чипку.²⁷²

Посебну пажњу при читању пакранског инвентара из 1787. привлачи чињеница да се у манастиру међу драгоценостима готово успутно помиње кивот у којем су биле сабране „мошти различне“. Вероватноћа да ни сами пописивачи нису знали о каквим је моштима реч упућује на закључак да се у Пакру током XVIII века верници нису сабирали ради упућивања молитви земним остацима светих. Иако су светитељске мошти у манастирима Карловачке митрополије током XVIII века, првенствено на Фрушкој Гори, држане за најдрагоценије објекте које су одређене обитељи поседовале, у Славонији и Хрватској оне су, истовремено, имале готово маргинални значај. Када су, након визите митрополита Павла Ненадовића, у Ораховици 1758. радили и пописивачи, у манастирској цркви је већ било честица моштију којима нико није знао порекло.²⁷³ Ипак, у малом кивоту од ораховине у лименој кутијици чувале су се мошти Свете Анастасије Римљанке. Кивот је био изложен у предолтарском простору храма, уз североисточни поткуполни ступац и

²⁷¹ Два мања сребрна кивота — дарохранилнице у Пакри била су намењена честицама дарова за причест болесника. Присуство овог под-типа богослужбеног предмета у храмовима Карловачке митрополије последица је све већег значаја који се, од средине столећа, придавао евхаристији. Према одредбама митрополита Павла Ненадовића из циркулара *О клањању ѿелу и крви Христовој* посебно је поштовање требало указивати честицама освећеног хлеба када се оне носе болеснима. М. Тимотијевић, *Црква свейој Георгија у Темшвару*, 125.

²⁷² *Инвенџариум сверху добра манастѣира пакранскаго Воведенија ѿресејѣија Богородици на 1787. лѣто*. Упор. Д. Кашић, *нав. дело*, 221–228.

²⁷³ А. Кучековић, *Манастѣир Ораховица*, 145–147.

тако непосредно доступан погледима верника.²⁷⁴ У другом дрвеном кивоту опшивеном црвеном кадифом који, међутим, бележи тек каснији инвентар ораховичке цркве из 1777, монаси су чували мошти извесног Григорија Немање, светитеља којем је и данас тешко утврдити идентитет.²⁷⁵ Нешто боље су познате мошти које су припадале манастиру Лепавина у последњим деценијама столећа, с обзиром да су оне описане у сачуваном манастирском инвентару из 1784.²⁷⁶ На посебном „иконостасу“, односно трону за мошти, који је био осликан „са различним образи“ и украшен круном на врху, налазио се кивот покривен зеленим дамастом и свиленом марамом. Пописивачи су регистровали мошти које су укључивале крв мученика и прст Светог Јакова Персијанца „мало оковат сребром“.²⁷⁷

Поимање структуре и хијерархије драгоцености манастира Ораховице се, према два поменута инвентара из 1758. и 1777, није знатније разликовало у односу на пакрански инвентар. Приликом састављања првог ораховичког инвентара, пописиваче је занимало разврставање драгоцености по врсним групама, па су тако у посебним рубрикама били описани *црквени сосуди, одежанија свешћеничка* и књиге.²⁷⁸ Каснији попис, као и пакрански из 1787, вероватно је био резултат одговарања на захтеве Илирске дворске депутације током осме деценије XVIII века за састављањем детаљних инвентара манастира, њихових покретних и непокретних добара и драгоцености. Пописивачи су се том приликом првенствено фокусирали на произвођење докумената који ће верно и јасно посведочити материјалне вредности похрањене у манастиру, што је свакако условило и њихов карактер којим доминира нотирање драгоцености материјала од који су појединачни предмети били израђени.²⁷⁹

Драгоцени ризнички предмети прикупљани су и у мирским црквама Пакрачко-славонске епархије, али су они ређе били фокус детаљнијих описа током XVIII века. Визитациони протоколи и рачуни протопрезвитерата из последње три деценије столећа имали су места само за основне податке

²⁷⁴ *Истио*, 145.

²⁷⁵ *Истио*, 146.

²⁷⁶ МСПЦ, АПЕ, *Инвенџари...*, кут. 5, омот бр. 89.

²⁷⁷ Један од првих истраживача Лепавине, В. Красић, помиње да су се у манастиру 1785, не наводећи извор, чувале рука Светог Јована Дамаскина и коса Светог Киријак Одшелника, али да су те мошти украдене у априлу те године. Сам је у манастиру затекао сребрни кивотић украшен драгим камењем и представом Гостољубља Аврамовог у којем су се, према запису на самом предмету који такође доноси, налазиле мошти Светог Стефана Првомученика. В. Красић, *Манасџир Лепавина*, 20. Контрадикција овог извештаја са подацима из инвентара за 1784. веома је упадљива.

²⁷⁸ А. Кучековић, *нав. дело*, 188, са анализом структуре и садржаја ораховичке ризнице у XVIII веку. Сачувани инвентари фрушкогорских манастира из 1753. показују исту структуру као и потоњи ораховички из 1758, а која је последица инструкције митрополита Павла Ненадовића како о начину спровођења пописа сваког манастира, тако и о церемонијалним аспектима визитација. Потоњи су, по свему судећи, такође доследно поштовани у Ораховици. Д. Руварац, *Опис српских фрушкогорских манасџира 1753. год*, 3–7.

²⁷⁹ А. Кучековић, *нав. дело и истио*.

о грађевинској структури одређене парохијске или филијалне цркве, њеном стању и евентуално потребним репарационим захватима. Инвентари појединачних цркава који су стизали у пакрачку конзисторију након 1770. представљали су типизирание документе у којима су црквене „вешти“ биле пописиване по групама дефинисаним наменом предмета или материјалима од којих су били израђени.²⁸⁰ Највећа пажња и прва рубрика увек је одвајана за богослужбене предмете од драгоцених материјала који су се налазили у олтару, на часној трпези или на проскомидији, мада су ређе били израђени од позлаћеног сребра и богато украшени, као што је то био случај у манастирима — обично се радило о лименим или калајним путирима и осталим сасудима и дрвеним бојеним крстовима и свећњацима. Богатијом богослужбеном опремом могле су се похвалити углавном просперитетне градске парохије, попут оне у Копривници.²⁸¹ У посебним рубрикама свих сачуваних инвентара парохијских и филијалних цркава биле су пописиване богослужбене одежде и навођени материјали од којих су биле израђене, а у засебним рубрикама такође, пописиване су црквене књиге. Кроз забележене трошкове у сачуваним годишњим рачунима протопрезвитерата и појединачних цркава може се дознати када је која црква платила ново темпло, певнице или неки други крупнији комад црквеног намештаја, али се издаци за набавку утвари, одежди, опремање књига и слично знатно ређе бележе.²⁸²

Из сачуваног архивског материјала може се наслутити да је већина славонских цркава у другој половини XVIII века још увек била релативно сиромашна богослужбеним предметима, иконама и књигама, који често нису били израђени од драгоцених материјала или племенитих метала. Тако је Радослав Грујић, обилазећи цркве у околини Дарувара, запажао „ћивоте моровате“ од калаја или лима, а помињу их и сачувани црквени инвентари из последње три деценије столећа.²⁸³ Мали осликани кивот од дрвета и лима и данас се чува у парохијској цркви у Даруварском Брестовцу. Његову је старост тешко утврдити, али с обзиром на декоративни облик горњег сегмента предмета могло би се закључити да су у XVIII веку лимени кивоти јефтине израде, у сиромашнијим славонским црквама, изгледали слично. Вероватно је слично био осликан и ормарић за свеће, сачуван из Пакраца.²⁸⁴ На њему је непознати сликар представио сцену *Удовичина лейџа*, омиљени топос ба-ролног морализаторског репертоара.

У храмовима даруварске околине Грујић је углавном затицао калајне богослужбене предмете, док свилених одежди у њима уопште није било; највећи број је био израђен од обичног белог платна. Колико се основна опре-

²⁸⁰ МСПЦ, АПЕ, *Инвентари...*, на више места.

²⁸¹ МСПЦ, АПЕ, *Инвентари...*, кут. 4, омот бр. 76.

²⁸² МСПЦ, АПЕ, *Архивска грађа XVIII века*, кут. 5–11.

²⁸³ МСПЦ, ОРГ, *Документи 1359/VII*.

²⁸⁴ V. Borčić, *Zbirka ikona...*, 91, кат. бр. 360.



204. Осликани кивот, XVIII век (?),
црква Светих Петра и Павла
у Даруварском Брестовцу.

мљеност цркве предметима неопходним за богослужење сматрала успехом у другој половини XVIII столећа сведочи и инвентар цркве у Давору из 1782, у Новоградишком протопрезвитерату, где се наглашава да црква поседује све потребне утвари и књиге, међу којима и Србљак.²⁸⁵ Сасвим другачије стање исте године забележено је у парохијској цркви у Старој Градишци где су визитатори затекли чак 60 икона ван иконостаса.²⁸⁶ Њихово порекло није исказано, али се у таквим случајевима често радило о иконама са старог црквеног иконостаса који је, у тренутку када је постављан нови, демонтиран, а иконе чуване у неком делу храма, најчешће у припрати. Радослав Грујић је нотирао обичај у крајишким црквама Вараждинског генералата да се многе иконе са старих иконостаса пребацују управо у припрате, где су служиле за целивање. Старе иконе црква је понекад продавала парохијанима, али су бележени и обрнути случајеви када су, након изумирања неке куће или породице, све иконе које су јој припадале поклањане цркви.²⁸⁷

²⁸⁵ Д. Кашић, *Српска насеља...*, 172–173.

²⁸⁶ *Истио*, 169–170.

²⁸⁷ Грујић не наводи период у којем су се ови обичаји практиковали већ само да је иконе са старог иконостаса у припрати видео у Ступовачи и Дапчевици. Може се ипак претпоставити да и у Грујићево време, почетком XX века, пракса коју описује није била нова и да јој

Запажања Радослава Грујића, која су настала током његових обилазака православних цркава северне Хрватске и Славоније у првим деценијама XX века, веома су драгоцене, иако су остала у изворним теренским белешкама. Ништа се више од ризничких предмета не може наћи на терену, јер су од Грујићевог боравка у тим крајевима они нестајали у ратовима, рушењима и пљачкама. Мали број сачуван је у музејским збиркама, али је на основу њих тешко донети иоле валидне закључке о карактеру, структури или вредности ризница мирских цркава Пакрачко-славонске епархије у XVIII веку. Поново Грујићу дугујемо сазнање и оцену да је у граничарским црквама Вараждинског генералата „све било боље и богатије јер су граничари ишли по свету ратујући па су тако куповали и доносили ствари цркви на поклон.“²⁸⁸ Судајући према сачуваној архивској грађи, систематскије обogaћивање пакрачко-славонских цркава како ризничким предметима квалитетније израде и од скуповенијих материјала, тако и новим иконостасима и мобилијаром, одвијало се претежно тек после 1770, управо након уласка територије Вараждинског генералата у ингеренције пакрачког владике и стабилизације епархијске управе под епископом Атанасијем Живковићем. О томе најбоље сведоче сачувани инвентари цркава из наведеног периода, по којима се може закључити да је већина цркава у епархији до последње трећине столећа успела да набави потребне богослужбене утвари, одежде и књиге.

Иако је постојала јасна свест о материјалној вредности драгоцености које су поседовали славонски манастири и цркве, о чему најбоље сведоче претходно коментарисани инвентари Пакре и Ораховице, појам *ризница* не среће се у архивским документима XVIII столећа везаним за Пакрачко-славонску епархију. У манастирским храмовима и парохијским црквама нису постојали посебно намењени простори који би служили искључиво као сакупљалишта драгоцених предмета. Њихово је одлагање и чување било непосредно условљено њиховом литургијском употребом у храму, па су тако и најскуповенији комади, попут позлаћених и драгим камењем украшених путира, дискоса, крстова, дарохранилница, престоних јеванђеља, сребрних позлаћених кандила и кадионица трајно чувани на местима где су се и употребљавали — на часној трпези, у ниши проскомидије, пред престоним иконама. Ђаконикони, као традиционална места чувања одежде и утвари, у барокним провинцијским црквама ретко су били артикулисани као простори од значаја или довољно пространи за такву намену, уколико су уопште били архитектонски изведени. На основу ретких сачуваних описа и помена чувања ризничких предме-

корени свакако сежу до XVIII столећа. МСПЦ, ОРГ, *Документи 1359/VII*. Након што је Василије Остојић осликао нови иконостас у главном храму манастира Пакра, 27 икона са старог иконостаса остале су у цркви. Оне су нотиране у манастирском инвентару из 1774. где такође стоји да су се у припрати пакранске цркве налазиле још 4 иконе. С. Милеуснић, *нав. дело*, 48.

²⁸⁸ *Исјо*. Грујић напомиње да су многи предмети у крајишке цркве стизали као ратни плен, односно да су били резултат пљачке на коју су крајишници, подвлачи, имали право (!). У цркви у Брезовцу нашао је римокатолички путир са натписом AVE MARIA.

та у славонским црквама XVIII века може се закључити да су алтернативни простори за одлагање црквених драгоцености углавном настајали у складу са приликама, у неком простору храма, припрате или звоника који је погодновао таквој намени. У манастирима, међутим, иконе нису чуване само у храму већ и у другим објектима комплекса. Тако су визитатори 1758. у трпезарији Ораховице, пара-култном простору сваког општежитељног манастира, евидентирали четири иконе на дрвету и још три „на папиру“, вероватно графичке листове.²⁸⁹ Иконе су биле незаобилазан део инвентара и монашких келија, па их је тако 1758. у ораховичким калуђерским собама било чак тридесет и једна. Слично је стање забележено и при инвентарисању манастира 1777.²⁹⁰

У манастиру Ораховица, први поуздано документовани алтернативни простор за смештај вредних предмета унутар храма у XVIII stoleћу настаје тек изградњом спољашње припрате са капелом Светог Стефана на спрату. У њој су се, током целе друге половине XVIII века, чувале најзначајније манастирске драгоцености и иконе.²⁹¹ Стара епископска црква у Сјеверину имала је „хранилицу“ у којој су се, као највећа драгоценост, чувала *Statuta Valachorum*.²⁹²

Иконе

У савременим истраживањима српске религиозне културе и праксе XVIII века понекад је веома тешко прецизно класификовати артефакте с обзиром на њихову намену у храму. Слично је и са иконама које у црквама нису биле у примарној употреби, односно нису припадале иконостасу, али нису представљале ни визуелне фокусе уобичајених топоса култног простора — архијерејских и Богородичиних тронов, певница, проскинитара или проповедаоница. Кроз спорадичне и често крајње непрецизне архивске изворе може се закључити да су манастири и знатан број цркава у Пакрачко-славонској епархији са посебним пијететом чували и прикупљали иконе које нису биле намењене непосредно култу, већ су их храмовима прилагали појединци као заветне дарове. Такве је иконе данас веома тешко поуздано идентификовати и сврстати у „ризнички“ слој неког храма. Сачувани инвентари из последње три деценије stoleћа, додуше, јасно одређују колико је у којој цркви било икона „кромје темпла“, али ретко садрже специфичније описе, који се обично односе на врсту подлога на којима су иконе биле сликане или одштампа-

²⁸⁹ А. Кучековић, *Манастир Ораховица у Славонији*, 80.

²⁹⁰ *Истио*, 86–87.

²⁹¹ *Истио*, 191–192.

²⁹² Д. Кашић, *Српска насеља...*, 97; *Исти*, *Српски манастири...*, 280. Августа 1823. у Сјеверин је дошла комисија хрватске генерал-команде и у старој дрвеној цркви затекла „хранилицу“ са чувеним Влашким статутима. Комисија је дозволила продају или рушење старе цркве и подизање нове, зидане. При том је текст старих повластица преписан и копија је однешена у заповедништво Генерал — команде. МСПЦ, АПЕ, *Архивска грађа XIX века*, 1822–23.

не — дрво, стакло, папир.²⁹³ Често се догађало да су мајстори који су били ангажовани на осликавању иконостаса и осталог мобилијара добијали поруџбину и за израду неколико појединачних икона које су потом изношене о празницима, а затим склањане из предолтарског простора. Иконе које су прилагали појединци, обично за спасење сопствене душе или помен неког блиског члана породице, вероватно нису имале непосредну обредну функцију. Међутим, дешавало се да угледнији чланови заједнице плате осликавање и неколико икона на иконостасу, али и да се дариване заветне иконе на њему нађу као замена за неку изворну, али дотрајалу.

У покушају типолошког и хронолошког разврставања сасвим фрагментарно очуваних ризничких фундуса пакрачко-славонских цркава XVIII века, поглед на иконописно наслеђе намеће формирање неколико група заснованих на одређењу времена настанка и стилске припадности сликара, односно географског порекла појединих икона. Најстарији иконописни допринос црквеним ризницама у XVIII веку дали су зографски мајстори који су често, радећи у неком парохијском или манастирском храму, за собом оставили и већи или мањи број појединачних икона које су од њих поручивали монаси, свештеници или мирјани. Тако је већ Сава Крабулевић, сликајући на самом крају XVII века иконостас манастира Ораховица, вероватно аутор једне иконе првоапостола *Свѣтѣх Пейтра и Павла* која се до Другог светског рата налазила у манастирској ризници.²⁹⁴ Апостоли су били приказани окренути један према другом, у рукама Петра били су свитак и кључ, док је Павле држао књигу.

²⁹³ Тако је црква у Брачевцима 1774. имала „разних малих икона“ 18, у Уљанику се на налоњи налазила храмовна икона Светог Јована, на 3 пешкира било је постављено 5 старих икона и још 8 „дрвених“ на 4 пешкира, у Имсовцу се у припрати налазила једна икона Богородице, црква у Великим Багатајима имала је 3 нове и 4 старе иконе у припрати, у припрати цркве у Бијелој стајало је 10 дрвених икона, а у припрати у Граховљанима „на простим пешкирима“ стајало је 8 икона. 1778. у Трештановцима је било 8 „средствених икона мовлатих“, у Ветову су „на дувару“ висила два Распећа, у олтару су стајале две старе дрвене иконе, 2 „посла пилтхауерскога“, још 2 „ординар“, а у припрати 18 различитих икона, црква у Градишту је на проскомидији имала нову икону, а у припрати још 14, у Латиновцу у припрати било их је 3, у Лонцици 13, у Врховцима 7, у Боломачама 10, у Шуметлици 5, у Чечавцу 22, итд. 1782. црква у Рајићу, поред иконостаса, имала још 14 икона, црква у Ратковцу 6, у Рогољима 8, у цркви у Скудама су у припрати регистроване „старе“ иконе Христа и Богородице, у Суботској је „движимих“ икона било 6, у Доњим Богићевцима 10, у Бодеграјима 6, у Врбовљанима 3, у Новој Градишки 7 и 6 старих, уз 2 иконе „на ланцу на проскомидији“, у Старој Градишки чак 60 и једна чудотворна икона Богородице са круном, у Пакленици је поред иконостаса било 8 икона, у Свињару 20 малих дрвених икона, у Кобашу су описане 14 различитих малих икона и једна „старинска“ покривена „штикованом“ марамом са позлатом и украшена сребрном позлаћеном круном и сребрним вотивима (две руке, 1 чело и 2 слезене), у Машићу је поред иконостаса било још 7 икона, у Ловској 10. Приликом инвентарисања 1793. црква у Мајару није имала иконостас, али су регистроване 3 иконе на дрвету и 2 на стаклу, у Поучију је било 6 старих икона на дрвету и 1 на стаклу... МСПЦ, АПЕ, *Инвентари...*, кут. 1, омот бр. 8, 9, 14; кут. 2, омот бр. 28, 37; кут. 3, омот бр. 49; кут. 7, омот бр. 121, 123; кут. 8, омот бр. 153, 139, 142, 148, 158, 162; кут. 9, омот бр. 167.

²⁹⁴ А. Кучековић, *Манастир Ораховица у Славонији*, 210–211.



205. Остоја Мркојевић, *Свети љраведни Лазар
са сесѝрама Марѝом и Маријом*, 1694.

Икона и њена карактеристична антикатоличка иконографска нота доведени су у везу са противунијатским настојањима пребеглог патријарха Арсенија III у Славонији у којима је, како се чини, Сава Крабулевић имао значајну улогу.

За ораховичко братство је, готово истовремено са Крабулевићем, радио и сликар Остоја Мркојевић чији је познати опус у потпуности сачињен од

појединачних икона.²⁹⁵ Иако његово стваралаштво, односно поуздано датоване иконе, потичу из последње деценије XVII века, готово је сасвим сигурно да је Мркојевић наставио да слика у Славонији и током прве деценије наредног столећа. У односу на Крабулевићев стил и опште инклинације ка барокним стилским и иконографским новинама, Остоја Мркојевић је оцењен као традиционалистички мајстор, знатније укоренjen у поствизантиском наслеђу присутном у крајевима под Турцима.²⁹⁶ Његово претпостављено црногорско порекло и приспеће у области Славоније и Хрватске у миграцијама Велике сеобе, можда су га учинили поузданим снабдевачем иконама пастве коју је патријарх Арсеније III тада утврђивао у крилу православља.

Ризници манастира Ораховица припадале су две Мркојевићеве иконе, од којих се на једној, *Светом Николи* у сребрном окову кујуџије Радоша из 1600, у запису помиње патријарх Арсеније III.²⁹⁷ Ипак, иако се на овој икони сликар потписао, није познато како је она стигла у манастир, односно како се догодило да се Мркојевићев лик Светог Николе из 1694. нађе под готово цео век старијим оковом.²⁹⁸ Друга сликарева икона у Ораховици, *Свети њраведни Лазар са сестрама Марџом и Маријом* такође из 1694, записом у којем се помиње јеромонах Атанасије, прибег у Ораховицу из босанског манастира Ступља, непосредније везује Мркојевића за овај део славонског простора.²⁹⁹

Највећи број Мркојевићевих икона сачуваних на једном месту својевремено је настао као прилог цркви Светог Илије у Широком Селу.³⁰⁰ Два

²⁹⁵ С. Милеуснић, *Сликар Остоја Мркојевић и његова иконописачка дела*, ЗЛУМС 21 (1985), 353–368; Упор. Б. Тодић, *Азбучник српских сликара...*, 73–75.

²⁹⁶ С. Милеуснић, *нав. дело*, 360–361.

²⁹⁷ Икони Светог Николе у Ораховици исказивано је посебно поштовање и она је током целог XVIII века заузимала посебно место у предолтарском простору манастирског храма. А. Кучековић, *нав. дело*, 144–145.

²⁹⁸ Ситуација са Мркојевићевом иконом Светог Николе је веома симптоматична и указује на карактер тешкоћа које се јављају при анализи ризничких слојева у славонским црквама. Интервенције на старијим иконама у XVIII веку нису биле неуобичајена појава. О томе сведочи и најпоштованија икона у Ораховици, *Богородичин ђирићких са Светим Савом и Симеоном* вероватно из прве половине XVI века, на којој је, на унутрашњем левом крилу, ликове светитеља пресликао Јован Четиревић Грабован у седмој или осмој деценији XVIII столећа. Тиме икона није изгубила на својој уметничкој вредности, а још мање на духовном значају који је имала у Ораховици. Данас је треба посматрати као специфичну компилацију која подједнако добро сведочи о оба поменута контекста у манастиру. За разјашњење случаја Мркојевићеве иконе Светог Николе в. А. Кучековић, *нав. дело и место*, са старијом литературом.

²⁹⁹ *Исјо*, 209–210, са старијом литературом.

³⁰⁰ За потпуни опис свих икона атрибуисаних Остоји Мркојевићу у Широком Селу в. С. Милеуснић, *нав. дело* 361–366. Иконе се данас више не налазе у запуштеној цркви у Широком Селу већ се чувају у Музеју СПЦ у Загребу. В. *Музеј СПЦ Миширополије Зајредачко-љубанске у Зајребу*, 64–102.



206. Остоја Мркојевић, *Свети Јован Прејсеча*, крај XVII века.



207. Остоја Мркојевић,
Свети Јован Претече, детаљ.

сачувана записа на иконама *архиђакона Стефана* и *Вазнесења пророка Илије* из 1694. откривају околности под којима су оне настале. Прву је сам сликар приложио Светом Илији, патрону широкоселске цркве, за душу своје кћери Теофане. Израду друге иконе платио је поп Марко и потом је приложио филијалном храму своје парохије.³⁰¹ На осталим иконама из Широког Села које се приписују Остоји Мркојевићу, *Христ на престоу*, *Деизис*, *Богородица Умиљенија*, *Апостол Павле*, *Свети Никола* и *Богородица Млекопиталница*, нема записа који би помогли при идентификацији њихових наручилаца, али се може претпоставити да су и оне настале као прилози цркви инспирисани тежњом ка испољавању специфичних облика личне побожности. Остоју Мркојевића готово да можемо замислити као једног од резидентних сликара који су, на прелазу векова, одговарали потребама православних заједница граничарских села у северној Хрватској. Филијалној цркви Успења Богородице у Рашеници припадале су три иконе које је сликао Мркојевић, а једну од њих, са представом *Свети Јован Претече-Кефалофороса* приложили су, према сачуваном запису, кнез Вуица и његов брат Марко.³⁰²

³⁰¹ С. Милеуснић, *нав. дело*, 357–358, 362–363.

³⁰² *Исти*, 364. За најновију оцену и иконографску анализу Мркојевићевих радова в. Љ. Стошић, *Српска уметност 1690–1740*, 143–146.



208. Остоја Мркојевић, Бојородица са Христом — Неојалима куйина, крај XVII века.

Локално приложништво и финансијске могућности наручилаца су, суђећи према сачуваним иконама Остоје Мркојевића, имали пресудни утицај како на број икона прилаганих појединим црквама, тако и на квалитет њихове израде. Управо међу Мркојевићевим иконама може се запазити разлика у сликарској посвећености и дорађености, која је могла потећи и од суме новца коју је наручилац био спреман да плати. Тако је триптих са представом *Деизиса* из 1692, који је лепавински Јеромонах Герасим платио сребром, у досадашњим истраживањима оцењен као једно од најуспелијих сликарских остварења Остоје Мркојевића.³⁰³

Околности под којима се Остоја Мркојевић усталио као сликар на подручју такозване Горње Славоније, а која ће тек у последњој четвтини века постати део Пакрачко-славонске епархије, нису сасвим познате, мада се са релативном сигурношћу може претпоставити да је његова припадност кругу око избеглог патријарха Арсенија III могла имати у томе пресудну улогу. У времену које је Арсеније III провео у Хрватској и Славонији, а непосредно пре оснивања засебног владичанства са седиштем у Пакрацу, читав територија горње и новоослобођене Доње Славоније функционисала је, на одређено време, као јединствени духовни териториј који је своју унификацију дуговао верско-политички снажно ангажованим патријарховим визитацијама. Сликара попут Мркојевића у том је периоду сигурно било више јер су потребе верника, поготово великог броја досељеника, свакако значајно превазилазиле оно што је до данас познато или сачувано. Учесталије испољавање побожности кроз ситно приложништво црквама, које су интензивно ницале или обнављане почетком XVIII века, посебно се може претпоставити у Доњој Славонији. Нажалост, ништа од материјала из тог раног периода са овог подручја није сачувано, а што би потврдило уверење да је у првим деценијама столећа у Пакрачко-славонској епархији деловао већи број како локалних, тако и досељених зографа, чији су радови доминирали међу иконама прилаганим црквама.

У покушају процене општих карактеристика зографског идиома у првим деценијама XVIII столећа као узор се, стицајем околности, поново намеће сликар који је деловао у областима тада под надлежношћу сјеверинског епископа. Козма Дамјановић представља типичан пример зографског мајстора који се, за разлику од Мркојевића, већ сасвим одваја од изразитог традиционализма и јасније уклапа у оквире популарне црквене слике специфичне за прву половину XVIII столећа. Иако је 1704–1705. сликао иконостасе у црквама у Повеличу, Широком Селу и у Горњим Средицама,³⁰⁴ од њих су много индикативније три самосталне иконе које је сликао за исте цркве. На њима је приказан редак иконографски тип који приказује сва

³⁰³ *Исјо*, 361. Упор. Д. Давидов, *Иконе српских цркава у Мађарској*, Нови Сад 1973, 27.

³⁰⁴ С. Милеуснић, *Иконописца Козма Дамјановић од Косијајнице*, Глас Светих равноапостола Ђирила и Методија, год. VII, број 104, јануар-април 1980.



209. Козма Дамјановић, *Света Тројица*, прва деценија XVIII века.

три лица *Свете Тројице* у једном телу, под једном троструком круном.³⁰⁵ Троглава фигура одевена је у раскошну царску одећу украшену драгим камењем, поседнута на плошно сликани трон и у једној руци држи скиптар, док другом благосиља. Иако је изазивала различита тумачења, представа троглаве Свете Тројице вероватно, у овом случају, има везе са сличним по-

³⁰⁵ Р. Грујић, *Иконографски мотиви слични индуском Тримурџију у сѣгарој српској ликовној уметности*, Ткалчићев зборник (1955), 99–109.

јавама у локалном католичком наслеђу — тако је у капели Светог Брцка на Калнику из XVI века, у олтару сачувана зидна слика Свете Тројице која се састоји од три стопљена Христова лика — представа присутна у средњовековном и ренесансном периоду, а изричито забрањивана у католичкој цркви након Тридентског сабора.³⁰⁶ Званично осуђена и од стране православне цркве, оваква иконографска формула имала је важан визуелни ефекат у средини у којој је унијатска пропаганда снажно притискала православни верски идентитет. Једносушност Свете Тројице окруњене троструком папском тијаром — симболом поглаварства над црквом, Дамјановићевим неортодоксним ликовним исказом била је експлицитно наглашена и приближена необразованом вернику.³⁰⁷ Три иконе истог садржаја приложене су локалним црквама са јасном пропагандном интенцијом и вероватно су уживале посебно поштовање.

Дамјановића пратимо као једног од ретких именом познатих домаћих зографа за које се поуздано зна да су сликали појединачне иконе за црквене ризнице. На територији некадашњег Вараждинског генералата се и данас може наћи покоја зографска икона из прве половине XVIII века, али су то углавном дела анонимних мајстора различитог, каткад веома незавидног квалитета. Њихова класификација према изворној намени у храму сасвим је, међутим, немогућа јер је тешко утврдити и најелементарније чињенице о њиховом пореклу. С обзиром на већ коментарисана запажања Р. Грујића, али и на оно што је могуће претпоставити читањем „између редова“ типизираних инвентарских пописа цркава и манастира из последње три деценије столећа, може се донети закључак да су радови домаћих сликара-зографа доминирали у славонско-хрватским црквама до дубоко у XVIII век и да се та констатација подједнако односи како на иконостасне целине, тако и на највећи број појединачних икона које су цркве поседовале.³⁰⁸

Као типичне производе зографских мајстора XVIII века на ширем подручју Славоније и Хрватске можемо посматрати иконе из цркве у Великој Бр-

³⁰⁶ S. Cvetnić, *Ikonografija nakon Tridentskog sabora i hrvatska likovna baština*, Zagreb 2007, 59–60.

³⁰⁷ Упор. Љ. Стошић, *нав. дело*, 147–148.

³⁰⁸ Проблем утврђивања порекла неких икона и начина њиховог приспећа у црквене ризнице најбоље илуструје икона *Светиої Сїевана Шїиљановића* која се оправдано приписује зографу Станоју Поповићу, а својевремено је припадала филијалној цркви Свете Петке у Трновитичком Поповцу. О Штиљановићевом култу у Славонији током XVIII века веома мало се зна, а нема му трагова на билгорском и мославачком подручју. Такође, није познато да је Сремац Станоје Поповић током свог боравка у Пакрачкој епархији икада отишао овако далеко на северозапад. Икона се у Трновитичком Поповцу сигурно задесила као поклон са ходочашћа, на вероватније баш у Шишатовцу, манастир у којем су чуване светитељеве мошти, где ју је, вероватно око 1742. насликао Станоје Поповић. *Музеј СПЦ Миширополије зајредачко-љубљанске у Зајреду*, 39, кат. бр. 113. Упор. С. Милеуснић, *Представе Срба светишїеља и светишїх у црквеном сликарствїу Славоније*, 180. Упор. Р. Зарић, *Лик Сїефана Шїиљановића у срїској уметностїи XVII –XIX века*, Саопштења XVII (1985), 74–76; Љ. Стошић, *нав. дело*, 169.



210. Непознати сликар, *апостол Павле*,
икона из цркве у Великој Бршљаници, око средине XVIII века.



211. Непознати зограф, *Вазнесење Христово и Свети Никола*, икона из цркве у Великој Бршљаници, XVIII век.

шљаници, данас похрањене у Музеју Српске православне цркве у Загребу.³⁰⁹ Иконе са представама *Светиої Павла* и *Арханђела Гаврила*, од руке непознатог мајстора, вероватно су раније припадале некој иконостасној целини. Апостол Павле приказан је како седи на црвеном јастуку златног престола док у рукама држи отворено јеванђеље. Његова одећа и широки нимб богато су украшени златом и флоралним орнаментом, док се на раскошном престолу појављују фигуре окруњених орлова и крилатих сирена.³¹⁰ Иконе апостола, на којима су они приказани како седе на престолима, појављују се још пре средине века у црквама у Острогону (око 1740) и Сентандреји (Пожаревачка црква, 1742).³¹¹ Зрелија и сликарски финија варијанта апостола из Бршљанице, са елаборираном зооморфном орнаментиком која снажно подсећа на илустрације Гаврила Стефановића Венцловића, указује на нешто каснији датум настанка у односу на јужноугарске пандане, иако је

³⁰⁹ Музеј СПЦ Митрополије зајредачко-љубљанске у Загребу, 66, 84–85, 94, кат. бр. 1.6, 1.42, 1.44, 1.69. Упор. V. Богџић, *нав. дело*, 122, кат. бр. 513 и 514.

³¹⁰ Орао се може тумачити и као симбол Васкрсења, али и као општији симбол јеванђеоског надахнућа, па често постоје на проповедаоници на који се наслања јеванђеље има облик орла раширених крила. *Leksikon ikonografije, liturgike i simbolike zapadnog kršćanstva*, 440–441.

³¹¹ Д. Давидов, *Иконе српских цркава у Мађарској* 168–174, кат. бр. 41–52, табле X–XII, LXXII–LXXIII; 183–184, кат. бр. 63–64, табла LXXVI. Упор. Љ. Стошић, *Српска уметност* 1690–1740, 170–171.



212. Станоје Поповић, *Свети Стефан Штиљановић*, икона из цркве у Трновичком Поповцу, вероватно око 1742.



213. Непознати зограф, *Деизис*, икона из цркве у Ораховици, прва половина XVIII века.

очигледно да се, с обзиром на постуру фигуре, положај престола и атрибута, радило о веома сродним сликарским предлошцима. На другој сачуваној икони дршљаничког мајстора, арханђелу Гаврилу из Благовести лирски је моменат, веома сличан сликару из Даруварског Брестовца, још наглашенији у третману лица арханђела, његових крила и струка кринова у руци, док га изражени графизам и колорит сасвим чврсто везују за зграфски идиом. Двострука икона са сценама *Вазнесења* и *Светиој Николе*, као и представа непознатог светитеља, које су такође припадале храму у Великој Бршљаници, имају јасније одлике традиционалистичких инклинација зографског манира, поготово у третману инкарната и недостатку вегетабилног барокног декора.

На могућност да су неки сликари из православних заједница са југа Угарске прелазили у Славонију и радили за тамошње поручиоце указују и две иконе које су припадале парохијској цркви Рођења Богородице у Ораховици.³¹² На једној је приказан *Деизис*, а на другој *Свети Никола*. На потоњој је записана и година израде — 1738. Њихова велика стилска сродност,

³¹² Црква је срушена током Другог светског рата, а иконостас и драгоцености су у поратном времену ушли у збирку Одјела Срба у Хрватској у Повијесном музеју Хрватске. V. Borčić, *нав. дело*, 75, кат. бр. 270 и 271.

карактеристични наивни израз домаћих зографа првих деценија XVIII века, препун орнаментације белим тачкама која се равномерно шири по свим сликаним површинама, упућује на закључак да су потекле од руке истог мајстора. Уколико су заиста и настале у Ораховици, могле су представљати делове иконостаса који је стајао у цркви пре но што је 1775. Јован Четиревић Грабован осликао нови.³¹³ Иконе носе веома упадљиве сличности са представама Деизиса и Богородице на престолу из Будмира у Мађарској (око 1720) па се, без већих резерви, могу приписати истој зографској радионици и истоврсним предлошцима.³¹⁴

Велики број икона у пакрачко-славонским црквама у XVIII веку потицао је из руских провинцијских радионица. Оне су у црквене ризнице доспевале на различите начине, а често су их као поклоне доносили монаси са путовања по Русији. У Славонију су сасвим сигурно стизали и путујући трговци из Русије који су у својим товарима носили не само руску богослужбену књигу, за коју је православна средина у Монархији била највише заинтересована, већ вероватно и одређени број серијски произведених икона и богослужбених предмета.³¹⁵ Таква је трговина сигурно била посебно охрабривана средином века, у време епископа Софронија Јовановића, јер је велики број новоподигнутих цркава које је он осветио било потребно опремити основним богослужбеним артефактима.

Међу руским иконама које су данас сачуване са ширем подручју Славоније и северне Хрватске постоји одређени број који носи потписе руских иконописаца. Међутим, нема доказа да су они боравили у овим крајевима током XVIII века, мада се може претпоставити да их је свакако било и поред оних за које се поуздано зна да су своју делатност обављали непосредно у славонским и северно-хрватским православним црквама — Григорија Герасимова Московитера и Василија Романовића. У осталим случајевима, имена иконописаца на која наилазимо на сачуваним иконама, попут Прокофеја Василијева, Ивана Димитрова, Кузме Јегорова, Тимотеја Симонова итд. теже је идентификовати било као личности које су заиста долазиле у славонске крајеве или тек као мајсторе који су у руским радионицама потписивали своје радове, а који су потом на разне начине налазили пут до славонских цркава и манастира.³¹⁶ Већој вероватноћи потоње тврдње доприноси и чи-

³¹³ В. Борчић, *Три иконе из Хрвајске*, ЗЛУМС 14 (1978), 279–280, сл. 2.

³¹⁴ Д. Давидов, *нав. дело*, кат. бр. 22, табла LXV.

³¹⁵ М. Јовановић, *Руско-српске уметничке везе у XVIII веку*, 383–384, 396. Епископ Јосиф Јовановић Шакабента пише 1784. о тешкоћама једног руског трговца књигама који борави у Славонији и треба му пасош за пролазак до Петроварадина. Русу је званично била забрањена трговина, по епископовим речима, због постојања Курцбекове типографије у Бечу намењене Србима. МСПЦ, ОРГ 170, стр. 28 (каснија пагинација).

³¹⁶ Систематизацију икона руског порекла у Славонији и северној Хрватској, као и имена руских иконописаца доноси С. Милеуснић, *Руске иконе и руско-украјински иконописци у Славонији*, Глас Светих равноапостола Ђирила и Методија, Загреб 1988, год. XV, бр. 127–130.

њеница да је највећи део корпуса руских икона у Славонији и северној Хрватској дело анонимних мајстора чији је квалитет био веома варијабилан. Остаје чињеница да оне имају крајње посебан карактер у односу на домаћу иконописну продукцију и да се готово увек могу лако идентификовати у ризничким слојевима.

У досадашњим истраживањима обављени су покушаји да се иконе руског порекла, како у српској средини у ширем оквиру Монархије, тако и у Славонији и северној Хрватској, класификују примарно према стилу и квалитету израде.³¹⁷ Оваква је подела резултат различитог карактера радионица из којих су иконе потицале, иако у корпусу руских икона у Славонији и Хрватској нису чињени покушаји да се појединачне иконе вежу за одређене руске радионице. Њихове иконографске поставке биле су веома различите, а набавка руских икона са одређеним садржајем била је вероватно примарно условљена специфичним потребама одређене цркве и њених локалних приложника.

Највише руских икона је, према подацима из каталожских описа сачињених након Другог светског рата, потицало из цркве Светог Илије у Дољанима код Пакраца.³¹⁸ Међу њима се посебно истичу три типа Богородичиних икона карактеристичних за серијску производњу руских провинцијских радионица којима су се промовисали одређени типови руске или украјинске маријанске побожности.³¹⁹ На једној је била приказана Богородица која стоји међу светитељима у целој фигури и са круном на глави.³²⁰ На другој је икони била представљена тзв. *Бојородица Ахтирска* у полуфигури, која је у рукама држала крст са распетим Христом.³²¹ На трећој икони била је приказана *Бојородица Скорбјашних*, а на четвртој, на којој се налазио и пот-

У XVIII веку од сликара руских провинцијских радионица Палеха, Мстера, Холуја итд. захтевало се да потписују своје иконе како би на тај начин доказали да су прихватили одредбе црквених реформи, а одбацили догматска уверења струје старовераца. Упор. О. Tarasov, *Icon and Devotion: Sacred Spaces in Imperial Russia*, Лондон 2002, 53.

³¹⁷ М. Јовановић, *нав. дело*, 399; Упор. С. Милеуснић, *нав. дело*.

³¹⁸ V. Borčić, *Zbirka ikona odjela Srba u Hrvatskoj*, 25–26, кат. бр. 50–61. У збирци Одјела Срба у Хрватској при Повијесном музеју Хрватске у Загребу чувало се 11 руских икона из Дољана — Христос са Светим Кузманом и Дамјаном, Разни светитељи, Богородица са светитељима, Богородица Ахтирска, Богородица Скорбјашних, Кнез Лазар, Лоза Немањића, Богородица Целеградска иконописца Козме Јегорова, Васкрсење Христово, Распеће и Полагање Христово у гроб.

³¹⁹ О култовима и типовима чудотворних Богородичиних икона у царској Русији в. сажето О. Tarasov, *нав. дело*. 78–79, са старијом литературом.

³²⁰ V. Borčić, *Zbirka ikona odjela Srba u Hrvatskoj*, 25, кат. бр. 52.

³²¹ *Исїо*, кат. бр. 53. Ахтирска Богородица била је чувена чудотворна икона Харковске области, а име је добила по граду Ахтирку где се и појавила 1739. пред локалним свештеником. Након што је починила бројна чуда, исцељивала болести и сиромашнима и богатима, царица Јелисавета II јој подиже Покровски храм. М. Татић-Ђурић, *Ахтирска Бојородица*, у: *Енциклопедија православља*, Београд 2002, I том, 120.

пис иконописца Козме Јегорова, налазио се лик Целеградске Богородице.³²² Једна икона Богородице Скорбјашчих припадала је цркви Свете Тројице у Копривници, док је у цркви Ваведења Богородице у Брезовцу код Бјеловара чувана једна руска икона *Бојородице Казанске*.³²³

У збирци руских икона у Дољанима налазиле су се и две на којима су били приказани српски светитељи — *Кнез Лазар* и *Лоза Немањића*.³²⁴ Пошто ове иконе до данас нису сачуване тешко је судити да ли се, с обзиром на њихову иконографију, радило о иконама домаћих зографа или су заиста били у питању радови руских радионица намењених православним Србима у Монархији. Обе су представе у ранијим истраживањима категорисане као руски радови само на основу стила, док је код иконе са представом Лозе Немањића успостављена јасна веза са илустрацијом у Римничком издању Србљака.³²⁵ Представа кнеза Лазара могла је, међутим, заиста потицати из Русије, где је култ косовског мученика био кратковремено успостављен у време цара Ивана Грозног почетком друге половине XVI века.³²⁶ У руским сликарским приручницима XVII и XVIII века постоје упутства за сликање лика кнеза Лазара, али је покушај детекције изведених икона са представама овог српског светитеља у руском иконопису остао без резултата. Дољанска икона кнеза Лазара није сачувана, али се на основу описа зна да је био приказан као кефалофорос, односно да је своју одсечену главу држао у левој, а скиптар у десној руци. У сегменту неба у горњем левом углу био је приказан Христов лик.³²⁷ У руским сликарским приручницима у којима се налазе упутства за сликање лика кнеза Лазара нигде се не појављује његов опис са одсеченом главом.³²⁸ Дољанске иконе са представама српских светитеља данас су вероватно неповратно изгубљене, тако да је немогуће поткрепити претпоставку да су их ипак радили домаћи мајстори на основу познатих и тада већ устаљених графичких предлога.³²⁹

Документовано присуство великог броја руских икона у Дољанима могло је указивати на снажније руске утицаје у овој парохијалној заједници

³²² V. Borčić, *нав. дело*, 26, кат. бр. 54 и 57. За примере Богородице Скорбјашчих в. И. Јегорова, *Реплики на руски чудотворни икони в България*, Проблеми на изкуството, бр. 1 (2010), 35; *Русская икона XV–XX веков: из коллекции Игоря Бозякова*, Москва, Санкт-Петербург 2009, кат. бр. 87.

³²³ V. Borčić, *нав. дело*, 45, кат. бр. 145. Икона је, према запису на полеђини, 1796. припадала извесном Георгију Костићу. За Богородицу Казанску из Брезовца в. *Музеј СПЦ Мићирополје зајребацко-љубљанске у Зајреду*, 79, кат. бр. 1.27.

³²⁴ V. Borčić, *нав. дело*, кат. бр. 55 и 56, нап. 26.

³²⁵ *Нав. дело и место*. Упор. Д. Медаковић, *Путићи српској бариока*, ил. 54 и 55, где потоња представља репродукцију иконе са представом Лозе Немањића из Дољана.

³²⁶ С. Петковић, *Иван Грозни и култи кнеза Лазара у Русији*, у: *Српски светитељи у сликарству православних народа*, Нови Сад 2007, 131–140.

³²⁷ V. Borčić, *нав. дело и место*.

³²⁸ С. Петковић, *Српски светитељи у руским иконописним приручницима XVI–XVIII века*, у: *Споменица епископу шумадијском Сави*, Нови Сад 2001, 170–171.

³²⁹ С. Петковић, *Култи кнеза Лазара и српско сликарство у XVII веку*, 116–130.



214. *Свeйи Јован Прeйшeчa*, руска икона из црквe у Бјeлoвaру, вeрoвaтнo првa пoлoвинa XVIII вeкa.

нeгo у другим делoвимa eпaрхијe, или бaр нa вeћу дoбрoдoшлицу кoју су у њoј уживали трoвци руским икoнaмa. И сaм дoљaнски икoнoстaс, свoјим вeћ aнaлизирaним сaдржинским склoпoм, пoсeбнo присуствoм *Мaндили-*



215. *Богородица са Христом Тренодуса*, руска икона из цркве у Растовцу, XVIII век.



216. *Непозната свейишљка са Мандилионом* (Света Вероника?), руска икона из цркве у Трновитичком Поповцу, XVIII век.

она који придржавају два анђела, као карактеристичне појаве за руски и украјински иконопис до краја XVII века, указују на могућност да се у овој заједници средином XVIII века могао затећи један или више руских или украјинских путујућих живописаца.

Међу типичне производе руских провинцијских радионица Палеха, Мстера или Холуја у Пакрачко-славонској епархији треба убројати и иконе са представама Јована Крститеља са крилима који у руци држи посуду (путир) са ликом малог Христа. Овај иконографски тип посебну је популарност стекао у српској средини управо захваљујући великом броју руских импорта. Међу најлешим примерима овог типа издвајале су се иконе *Свешћој Јована Крилатиој* из ризнице манастира Ораховица и икона *Свешћој Јована* у полуфигури са путиром са малим Христовим ликом која је некада припадала православној цркви у Бјеловару.³³⁰

У Музеју Митрополије загребачко-љубљанске у Загребу данас се чува већина појединачних икона сачуваних из цркава Славоније и северне Хр-

³³⁰ *Музеј СПЦ Митрополије загребачко-љубљанске у Загребу*, 91, кат. бр. 1.64. V. Вогић, *нав. дело*, 16, кат. бр. 7. Упор. М. Јовановић, *нав. дело*, 39. Из ризнице манастира Ораховица су током Другог светског рата изнете још три иконе — на једној је био насликан Свети Никола, док је друге две са представама Великих празника манастиру 1758. поклонио јеромонах Јосиф Кузмановић. Према запису на једној од њих, јеромонах их је купио „от московитера“ за пет форинти. V. Вогић, *нав. дело*, 67–69, кат. бр. 235, 238, 245. Упор. А. Кучековић, *Манастир Ораховица у Славонији*, 211–212.



217. *Богородица са Христом
Вашоједска (Заклана),
икона из цркве у Салнику, XVIII век.*

ватске. Међу њима се нарочито истиче још једна група руских икона које су припадале црквама у Растовцу и Трновитичком Поповцу.³³¹ Све су готово подједнаких димензија, а јаке сличности у обради фигура и инкарната карактеристичне за руски серијски провинцијски иконопис уочавају се на ликовима *Богородице Тренодусе* из Растовца и *Свете Веронике* (?) из Трновитичког Поповца.³³² Оне су третиране крајње схематично, са широким површинама немодулираног бојеног слоја загаситог окер тона оивиченим јаким контурама на типичним широким физиономијама. У славонске цркве, по свему судећи, устаљеним трговачким путевима у XVIII веку нису стизале иконе које су тада представљале висока достигнућа узнатредовалог бароклизованог ликовног израза елитне руско-украјинске средине, већ готово искључиво традиционалистички, зографски конципирани серијски радови које су могле да приуште сиромашне православне заједнице у Хабсбуршкој монархији.

Осим са Истока, из Русије и Украјине, у ризнице пакрачко-славонских цркава стизале су бројне иконе и други артефакти и са југа, поготово из Грч-

³³¹ Реч је о иконама са представама Богородице са Христом Тренодусе, Васкрсења са сценама из Христовог живота, минејној икони са Дванаест великих празника, Деизису и икони Свете Веронике. *Музеј СПЦ Миђројолије зајребацко-љубљанске у Зајреду*, 70–71, 79, кат. бр. 1.14–1.17 и 1.26.

³³² Поред лика светитељке чији се идентитет не може јасно утврдити, у горњем левом углу насликан је убрус са Христовим лицем. Међутим, он не носи трнов венац око главе, што је уобичајено на представама Вероникиног убруса или саме светитељке на Западу. *Музеј СПЦ Миђројолије зајребацко-љубљанске у Зајреду*, 79, кат. бр. 1.26.

ке и са Свете Горе.³³³ Ово је подручје, као својеврсна транзитна зона, имало снажне контакте са грчким трговцима из Далмације и Венеције. У многим су местима Вараждинског генералата постојале грчко-цинцарске заједнице које су кохабитирале са православним Србима.³³⁴ Верска и културна интеракција два народа оставила је материјани траг првенствено кроз бројне сачуване богослужбене књиге на грчком, али и иконе. Међутим, време њиховог приспећа у цркве Пакрачко-славонске епархије веома је тешко утврдити и већи-на их се не може посматрати као производ специфичне културе XVIII века.³³⁵

Све учесталијим изласцима сликара из анонимности током одмицања stoleћа постаје лакше праћење њихове делатности и врста послова које су обављали за цркве и манастире. Тако је Јоаким Марковић, иако резидентан на сјеверинском подручју, своју делатност проширио и на територију Доње Славоније радећи, првенствено, у центру епархије у Пакрацу за епископа Софронија Јовановића. Свестрани „молер и книгар“ снабдевао је локалне заједнице и иконама, а није искључено да је и њима, као књигама и трговао. Његов углед и снажљивост омогућили су му и поруцбине са највиших места. Међу појединачним иконама које је сликао издваја се представа Са-

³³³ Везе Срба из северне Хрватске са манастиром Хиландаром архивски су посведочене још у XVII веку када хиландарски монаси од загребачког бискупа траже дозволу да у његовој домени међу православним житељима сакупљају милостињу за свој манастир. МСПЦ, ОРГ, кут. 1298. Упор. С. Милеуснић, *Српско сликарство XVII и XVIII века у Славонији*, 68, нап. 258. Цар Леополд I је 1688. издао монасима Хиландара званичну дозволу за прикупљање милостиње на територији своје царевине. Д. Медаковић, *Хиландар под Турцима*, у: *Манастир Хиландар*, Београд 1978, 174.

³³⁴ У неколиким српским православним црквама северне Хрватске, у време када их је истраживао Радослав Грујић, могле су се наћи грчке богослужбене књиге. Грка је било у Копривници, Великој Мучни и Ђуковцу, а у случају цркве у Иванић Граду остало је забележено да су током служби леву певницу користили Срби, а десну Грци. С. Милеуснић, *нав. дело*, 69, према архивским документима наведеним у напоменама 261–264. Међу гробним обележјима уз цркву у Ђуковцу и данас се може видети камени крст из 1777. са епитафом исписаним грчким алфабетом.

³³⁵ Једна од најпознатијих грчких икона у Хрватској у досадашњим истраживањима свакако је представа *Светиој Георгији* Емануила Ламбардоса, познатог критског сликара XVII века, која је својевремено припадала цркви Светог Димитрија у Малом Грђевцу. У манастиру Лепавина чувала се итали-критска икона *Богородице са Христом* у типу *Madre della Consolazione*, вероватно такође из XVII века. Критски сликар Виктор био је аутор иконе *Тајне вечере* из 1674. која се се својевремено налазила на иконостасу у копривничкој цркви. Истом кругу грчко-српске асоцијације на подручју некадашњег Вараждинског генералата треба приписати и примере сачуваних копија *Богородице Заклане* из манастира Ватопеда. На једном сачуваном примеру из XVIII века, који је својевремено припадао цркви у Бјеловару, Богородица је третирана у типично „барокном“ маниру. Судећи према запису на доњем рубу иконе, њен дародавац био је јеромонах Јоасаф из Ватопеда. С. Милеуснић, *нав. дело*, 69–72; Упор. Исти, *Две иконе сликара Емануила Ламбардоса*, Саопштења РЗСК XV (1983), 258–259. Музеј СПЦ *Митрополије загребачко-љубљанске у Загребу*, 90, кат. бр. 1.60, 102, кат. бр. 1.81. V. Вогџић, *нав. дело*, 45, кат. бр. 146, 62, кат. бр. 221. За тип Богородице Ватопедске (Заклане) в. М. Татић Ђурић, *Чудотворне иконе пресвете Богородице на Светој Гори Ајонској*, у: *Студије о Богородици*, Београд 2007, 652.



218. Јоаким Марковић, *Христос Велики архијереј на престоу*, 1747.

бор айосѿола из 1745, настала за епископску цркву Светог Петра и Павла у Сјеверину.³³⁶ Двојица првоапостола, у складу са дедикацијом катедралне цркве Сјеверинске епархије, насликана су у првом плану, док се у позадини називу главе осталих апостола. У средишту композиције изведена је елаборирана архитектонска кулиса са куполастим црквеним торњевима и барокним декоративним елементима која би могла упућивати на неки руски или украјински предложак.³³⁷ Још једна Марковићева потписана икона из 1747. припадала је цркви у Бјеловару.³³⁸ На њој је приказан Христос у архијерејској одежди како седи на раскошно резбареном барокном престолу, једном руком благосиља, а у другој држи отворено јеванђеље. Као посебна карактеристика ове представе издвајају се сликани симболи јеванђелиста у угловима иконе. С обзиром на сачуван запис у којем сликар моли Христа да га не “отлучи” од свога стада, икона је вероватно представљала његов лични заветни дар.³³⁹ Обе су иконе веома карактеристичне за Марковићев сликарски манир који је до најпотпунијег изражаја дошао приликом сликања иконостаса у Дишнику, с тим што се икона Христа архијереја, иако сасвим типичног иконографског обрасца у првој половини XVIII века поновљеног на бројним престоним иконама, може посматрати као знатно зрелији рад. На обе представе појављују се, поново за Марковића специфични, опширни записи, како на доњим маргинама тако и на сликаним тракама унутар композиција.

Нажалост, од осталих познатих мајстора који су радили у домени пакрачко-славонских епископа у XVIII веку преостало је веома мало појединачних икона, мада се из архивских извора може наслутити да су они, током трајања својих ангажмана како у центру владичанства у Пакрацу, так и по најудаљенијим парохијама, стварали не само иконостасне целине већ и значајан број икона за приватне наручиоце. Тако је већ за Василија Романовића познато да је током боравка у Пакрацу, вероватно око 1758, насликао на платну представу *Свѣте Тројице*.³⁴⁰ Остало је документовано и постојање

³³⁶ Д. Медаковић, *Иконостас Јоакима Марковића у селу Дишнику*, 144. Л. Шелмић, О. Микић, *Мајстори љрепозној љериода*, 35–36, сл. 9. Икона се данас чува у Музеју СПЦ у Београду.

³³⁷ На икони је у ранијим истраживањима препознат јак утицај стила Јова Василијевића са чијом је сликарском делатношћу у Карловцима Јоаким Марковић могао доћи у контакт. Л. Шелмић, О. Микић, *нав. дело*, 36.

³³⁸ V. Borčić, *Zbirka ikona Odjela Srba u Hrvatskoj*, 16–17, кат. бр. 9, сл. 3; *Музеј СПЦ Мишро-полије зајредачко-љубљанске у Зајребу*, 54, 89, кат. бр. 1.57.

³³⁹ Постоје претпоставке да је икона припадала неком иконостасу као престона, али од њега више ништа није сачувано. С обзиром на крајње лично обраћање Христу у запису склонији смо претпоставци да се ипак ради о икони насталој независно од неке шире поруџбине. Упор. О. Микић, Л. Шелмић, *нав. дело и месѿо*.

³⁴⁰ V. Borčić, *Zbirka slika odjela Srba u Hrvatskoj*, 45. Упор. О. Микић, Л. Шелмић, *нав. дело*, 69. Слика је вероватно 1983. после повратка уметничких предмета из Повијесног музеја Хрватске била похрањена у музеју у пакрачком двору. Није познато да ли је сачувана након ратних разарања 90-их година прошлог века.



219. Василије Романовић, *Тајна вечера*, вероватно шеста деценија XVIII века.

joш једне његове слике — *Тајне вечере*, која се до Другог светског рата налазила у манастиру Пакра.³⁴¹ Можемо претпоставити да је међу неисплаћеним радовима за епископа Софронија Јовановића, због којих се Украјинац жалио Илирској дворској канцеларији, било још слика религиозне садржине или икона, а вероватноћа да је добијао поруџбине од вишег клира око епископа или богатијих православних Славонаца такође је веома велика. За једног од његових претпостављених следбеника, Игњатија Видњевића, такође се зна да је био ангажован на територији и Доње и тзв. Горње Славоније, да се огледао и као сликар икона и као зидни сликар, декоришући сводове црква у Дугој Ријеци и Дапчевици.³⁴² Неколико икона урадио је и за цркве у Војаковцу и Михољцу, али оне до данас нису сачуване.³⁴³

Кругу остварења мајстора ранобарокног стилског израза припадају и две Богородичине иконе, од којих се једна до Другог светског рата налазила у манастиру Ораховица.³⁴⁴ Богородица са малим Христом, који у једној

³⁴¹ О. Микић, Л. Шелмић, *нав. дело и месџо*.

³⁴² МСПЦ, ОРГ, *Документи* 1359/VII.

³⁴³ *Исџо*. Упор. С. Милеуснић, *Српско сликарство XVII и XVIII века у Славонији*, 33; Упор. Б. Тодић, *Азбучник српских сликара..*, 207–208.

³⁴⁴ А. Кучековић, *Манастир Ораховица у Славонији*, 212–213.

руци држи мундус док другом благосиља, сликана у трочетвртинској фигури, настала је вероватно у другој половини XVIII века, а Богородичина физиономија, као и карактеристична златна позадина и златни цветни украси на њеној одећи могу се стилски шире везати за радове мајстора попут Димитрија Бачевића или Василија Остојића.³⁴⁵ Веома сродна по стилу, али много раскошнија по изведби и сликарском квалитету је икона Богородице Умиљенија из 1780. која је припадала цркви у Бјеловару.³⁴⁶ Представа је изведена уљем на платну и представља једну од најрафиниранијих Богородичиних икона у ранобарокном, иако тада већ окаснелом идиому. Финоћа сликања ликова Христа и Богородице, богато златом везена одећа, круне на њиховим главама, као и сликани барокни картуш-рам, потичу од руке мајстора јединственог талента за то време у Пакрачко-славонској епархији. Чињеница да се не могу идентификовати други радови сличног стила и квалитета у окружењу указује на могућност да се ради о вредном импорту.

Мајстор који се изразитом уметничком индивидуалношћу истицао у времену осме и девете деценије века био је Јован Четиревић Грабован. Међутим, поред поуздано датованих иконостаса и њему се данас може са сигурношћу приписати само веома мали број појединачних икона. Сасвим специфичан стилски карактер његових радова, иако понекад са знатнијим квалитативним осцилацијама, омогућује да се они релативно лако идентификују. Међу најстарије представе које је насликао на територији Славоније вероватно спада икона која је својевремено припадала манастиру Ораховица.³⁴⁷ На њој је, у горњем сегменту, била насликана *Богородица са Христом* у наручју, док су у доњем делу била три стојећа светитеља — арханђео Михајло, Свети Атанасије и Свети Наум. Да је Грабован радио за ораховичко братство није сведочио само иконостас у парохијској цркви у Ораховици, већ и једна од најпоштованијих икона у манастиру — *Богородичин њријџих са Светим Савом и Симеоном*, вероватно из прве половине XVI века, на којој је Грабован пресликао ликове Светог Јована Златоустог и Светог Ђорђа на унутрашњој страни левог крила.³⁴⁸ Бјеловарској цркви припадала је недатована икона са стојећим фигурама Светих Кирила, Трифуна и Атанасија која у досадашњим истраживањима није приписана Грабовану.³⁴⁹ Ипак, стилски карактер иконе, поготово

³⁴⁵ V. Borčić, *Zbirka ikona Odjela Srba u Hrvatskoj*, 68, кат. бр. 242, сл. 23 и кат. бр. 243, напомена 44, где је описана и панданска икона Христа Сведржитеља, на основу чега је претпостављено да се ради о престоним иконама неке филијалне цркве манастира Ораховица. Таква би тврдња могла бити тачна јер се и у цркви у Имсовцу чувају две иконе Христа и Богородице у пуним фигурама, веома сродне остварењима Бачевића и Остојића, а које такође представљају престоње иконе неког давно демонтираног иконостаса.

³⁴⁶ V. Borčić, *Zbirka slika Odjela Srba u Hrvatskoj*, 20–21, кат. бр. 15; *Музеј СПЦ Миштрополије зајредачко-љубљанске у Зајреду*, 73–74, кат. бр. 1.21.

³⁴⁷ А. Кучековић, *нав. дело*, 213.

³⁴⁸ *Исјо*, 141–142.

³⁴⁹ V. Borčić, *Zbirka ikona Odjela Srba u Hrvatskoj*, 15, кат. бр. 1. *Музеј СПЦ Миштрополије зајредачко-љубљанске у Зајреду*, 93,95, кат. бр. 1.70.



220. Јован Четиревић Грабован, *Свети Трифун са Светим Кирилом и Аџанасијем*, после 1775.

специфичан третман светитељских глава, оставља мало сумње да се ради о Грабовановој икони и то свакако делу којем је поклонио сву своју сликарску и декоратерску вештину, одговарајући жељама рафинираног наручиоца.³⁵⁰

³⁵⁰ Светитељске главе и декоративни мотиви на одећи веома су пажљиво и минуциозно изведени. Дубоке тамне овалне очи са полуспуштеним капцима и нимбови опточени

Графике

Улога графичке продукције као верско-политичког пропагандног медија, нагло развијаног током XVIII века у Карловачкој митрополији, није заобишла ни Пакрачко-славонску епархију. Иако је из центра у Карловцима у дугој половини века вероватно набављана већина штампаних антими́нса, плаштаница, аера и других богослужбених тканина са графичким отисцима,³⁵¹ за специфичне потребе верског живота и наручиоце у Славонији и северној Хрватској поручивана су и посебна графичка дела. Она која су данас позната, вероватно, с обзиром на популарност и распрострањеност графике у XVIII столећу, представљају тек мали њихов део. Конзервативност ове средине тумачена је као узрок дужег фаворизовања традиционалне дрворезне технике и нешто касније појаве бакрореза него у осталим деловима Митрополије.³⁵²

Најстарији дрворез — негатив за отискивање антими́нса, поручио је први православни епископ пакрачко-славонски Софроније Подгоричанин 1706, нетом након свог посвећења у манастиру Крушедол и приспећа у Пакрац.³⁵³ Иако је његов патрон, патријарх Арсеније Чарнојевић, којем је Подгоричанин низ година служио као егзарх, још 1692. поручио први антими́нс у бакрорезној техници, вероватно код неког непознатог иноверног гравера, нови пакрачки влади́ка на дрворезном антими́нсу, чију из-

низовима белих тачкица готово да представљају идентификационе кодове Грабованових дела. У Музеју СПЦ Митрополије загребачко-љубљанске чувају се и друге иконе овог мајстора, али су оне припадале иконостасним целинама — из Великог Поганца и престо́на икона Богородице са Христом и *Imago Pietatis* из Средица. *Музеј СПЦ Митрополије зајребачко-љубљанске у Зајребу*, 23, 45, 46, 49, 70, 100–101, кат. бр. 1.7, 1.12, 1.77–180. Иконе под кат. бр. 1.10 и 1.11 на стр. 69 и 172 сигурно нису потицале из цркве у Ораховици, као што се у каталогу наводи, зато што су представе истих садржаја са тамошњег иконостаса поуздано идентификоване. Упор. А. Кучековић, *Иконостас Јована Чеширевића Грабована у Ораховици*, 228, 231.

³⁵¹ У цркви Свете Петке у Мединцима током теренских истраживања 2007. пронађени су примерци отиснутог антими́нса патријарха Арсенија III Чарнојевића из 1706. са нечитким именом храма којем је припадао и један отисак аера митрополита Павла Ненадовића који је 1750. израдио Христофор Жефаровић. Богородичина црква у Ораховици поседовала је антими́нс патријарха Арсенија IV из 1743. који је 1750. осветио пакрачко-славонски епископ Софроније Јовановић. Л. Богдановић, *Црква шировишћа Ораховице*, 322. У цркви у Брезовцу, филијали парохије Нови Пављани, визитатори 1845. затичу антими́нс Викентија Јовановића Видака, епископа темишварског, који је 1773. резао Захарија Орфелин. Овај антими́нс посветио је у брезовачкој цркви епископ пакрачки Јосиф Јовановић Шакабента 1783. МСПЦ, *ОРГ* 171. Исти епископ је исти антими́нс 1783. осветио и у црквици Светог Јована у Крижу, филијали парохије у Граберју. МСПЦ, *ЛДК*, кут. 1, стр. 34 (накнадна пагинација). У сачуваним инвентарским извештајима црква Пакрачко-славонске епархије из XVIII и XIX века често се помиње присутност штампаних антими́нса „на безу“ или на платну. С. Милеуснић, *Српска графика на јодручју Славоније*, 240; Упор. МСПЦ, *АПЕ*, *Инвентари*..., на више места.

³⁵² С. Милеуснић, *нав. дело*, 238.

³⁵³ Д. Давидов, *Српска графика XVIII века*, 247–248, кат. бр. 7, сл. 7.



221. Георгије Николић, *Антиминска иконостасна Софронија Подгоричанина*, 1706.

раду поверава домаћем мајстору Георгију Николићу, уводи сасвим нову иконографску формулацију полифигуралне композиције *Христовој ђолања у ђроб*, у истом идејном контексту као и патријарх Чарнојевић.³⁵⁴ Као непосредан узор за израду овог антими́нса послужио је велики оловни антими́нс московског патријарха Адријана одштапан 1690. у московској

³⁵⁴ М. Тимотијевић, *Први српски штампани антими́нси и њихови узорци*, 53–57. Нека су разматрања довела до закључка да је управо избор дрвореза као традиционалне технике био одраз конзервативности како Софронија Подгоричанина, тако и средине владицанства које наслеђује након сламања утицаја унијатских инклинација његовог претходника Петронија Љубибратића. С. Милеуснић, *нав. дело и место*. Иза Подгоричаниновог избора могли су се крити и практични разлози — јефтинија и бржа израда антими́нса код домаћег гравера и у дрворезном медију, за потребе епархије нетом ослобођене од Турака у којој је било много цркава које је требало обновити или изнова саградити и посветити. Обнова православног духовног идентитета у Славонији и северној Хрватској била је једна од првих задаћа пребеглог патријарха Чарнојевића који је, као врховни поглавар цркве, потребу за репрезентативношћу коју је обезбеђивала финија техника бакрореза, осетио непосредно, као политички импетус, за разлику од Софронија Подгоричанина као владике пакрачко-славонског.

синодалној штампарији. Подгоричанин се са њим вероватно упознао у манастиру Лепавина где је с посебним пијететом чуван један примерак који је служио као плаштаница.³⁵⁵ Антиминс Софронија Подгоричанина, знатно мањи од свог узора, представља ликовно примитивнију копију само средишњег дела предлошка, јер је компликована широка бордура на антиминсу патријарха Адријана сасвим изостављена. Она је саржавала барокне картуше са представама четворице јеванђелиста, али и амблематске представе оруђа страдања у чијој су изради учествовали и холандски гравери.³⁵⁶ Ипак, антиминс Софронија Подгоричанина није био израз приклањања традиционализму у одбрани од унијаћења, већ напротив, раскид са дотадашњим примитивним представама на антиминсима, познатим у српској средини и у XVII веку, те окретање узорима који су тада поштовани у већ реформисаној московској и кијевској средини. Подгоричанинов антиминс са свог узора и представе *Полајања у ірод* наслеђује сложен евхаристолошки контекст директно повезан са тајном Христове инкарнације као неопходног услова економије спасења.³⁵⁷ Припадност Софронија Подгоричанина најужем кругу око патријарха Чарнојевића и упознатост са иницијалним реформским идејама пресељене пећке цркве у Монархији, обезбедила је Пакрачко-славонској дијецези рани контакт са новим богословским трендовима руске и украјинске бароклизоване средине и то управо преко антиминса, литургијског предмета који се налазио у самом центру обредне функције цркве.

Широко прихваћена теза у ранијим истраживањима да је познати мајстор дрвореза прве половине века, Стефан Ликић, имао своју радионицу у манастиру Ораховица и да је ова монашка заједница током четврте и пете деценије века дистрибуисала отиске његових дела, не може се данас ни поткрепити ни оповрћи.³⁵⁸ Чињеница да је приликом инвентарисања манастира 1758. у капели Светог Стефана на спрату припрате забележено постојање 11 икона *сѣамѣи* била је довољна да се посумња да је у манастиру постојала пракса умножавања графичких икона, а такође да их је све радио Стефан Ликић, за шта, поново, не постоје чврсти докази.³⁵⁹ Спекулација о могућности да је, у овом просперитетном времену за манастир Ораховица, негована дрворезна радионица на челу са попом Стефаном Ликићем, који

³⁵⁵ Л. Богдановић, *Још неке сѣарине манасѣира Лепавине*, Старијар XII, 1–4 (1895), 100–101. Упор. М. Тимотијевић, *нав. дело*, 55.

³⁵⁶ Третман пиктограма оруђа страдања готово као елемената мртве природе изазвао је отпор и у самој Русији, где су се јављали снажни опоненти радикалним иновацијама патријарха Адријана. М. Тимотијевић, *нав. дело*, 54.

³⁵⁷ *Исѣо*, 41, 48, 56.

³⁵⁸ А. Кучековић, *Манасѣир Ораховица у Славонији*, 215. За супротна мишљења в. С. Милеуснић, *нав. дело*, 239; Д. Давидов, *Српска графика XVIII века*, 78–82.

³⁵⁹ А. Кучековић, *нав. дело и месѣо*, нап. 984.



222. Стефан Ликић, *Свѣтѣи Сѣефан Првомученик*
и *Абаѣар* са арханђелом Михајлом, 1721.

је одатле испуњавао поруџбине и из највиших црквених кругова,³⁶⁰ остаје веома привлачна с обзиром на потребе за брзом дистрибуцијом икона са адекватним садржајима у Славонији, подједнако у јавној црквено-церемонијалној и приватној сфери побожности.

За ораховичку ризницу непосредно се могу везати само два дрворезна клишеа рађена Ликићевом руком. Оба су двострано обрађена — на првом је представа *Деизиса са Свѣтѣим Савом и Симеоном* на једној страни, док је на другој изрезана стојећа представа *Свѣтѣої Сѣефана*. Друга плоча је на обе стране садржавала стубачно распоређене текстове молитава за спас од разних болести — *Абаѣара*, са тек једном фигуралном представом, ликом Светог арханђела Михајла на страни плоче на којој му се упућује молитва против главобоље.³⁶¹ Композиционо решење представе *Деизиса са Свѣтѣим Савом и*

³⁶⁰ Стефан Ликић је 1724. резао представу *Полајања Христѣвоу у іроб* за антиминс митрополита Вићентија Поповића. Д. Давидов, *нав. дело*, 79–82, 252, кат. бр. 17, сл. 17. За иконографско тумачење упор. М. Тимотијевић, *нав. дело*, 51–52.

³⁶¹ А. Кучековић, *нав. дело*, 215–217; Упор. отиске репродуковане у: Д. Давидов, *нав. дело*. сл. 14, 20, 21.



223. Христофор Жефаровић, *Синђелија епископа Софронија Јовановића*, 1753.

Симеоном у проскинези Ликић је дуговао руским књижним илустрацијама остварујући једну суштински зографску варијанту симбиозе традиционалног линеаризма и нових барокних струјања, посебно у третману секундарног декоративног репертоара.³⁶²

Први бакрорез који је настао за потребе Пакрачко-славонске епархије наручио је епископ Софроније Јовановић 1756. Велики број цркава које је осветио за свог епископовања значио је и повећање броја свештеника којима је он, при рукополагању, даривао свечану синђелију отиснуту са бакрорезне плоче. Епископ Софроније је у ту сврху дао поновити бакрорезну синђелију Павла Ненадовића, тада епископа горњокарловачког, коју је 1743. израдио Христофор Жефаровић.³⁶³ Изворну Ненадовићеву синђелију епископ Јовановић преузима у потпуности, заједно са богатим барокним флоралним декоративним оквиром. Измене су унете само у наслову, где се појављују име и титула Софронија Јовановића, док је остатак текста идентичан узору. Бакрорезна плоча

³⁶² *Исѣю*, са изгледом оригиналних резбарених плоча на сл. 124–126. Упор. Љ. Стошић, *Српска уметност 1690–1740*, 227–228.

³⁶³ Д. Давидов, *Српска графика XVIII века*, 264, кат. бр. 38 А.



224. Јакоб Шмуцер, *Света Ана са Богојавицом*
и изгледам манастира Света Ана, 1758.

није сачувана, а постојећи отисак испуњен је при рукоположењу свештеника за парохију у Клокчевику, Стефана Милошевића, 19. јануара 1756.³⁶⁴

Славонски манастири су, попут других монашких заједница Карловачке митрополије, током XVIII века поседовали графичке листове на којима су

³⁶⁴ Исто.

биле приказане представе њихових посвета са малим ведутама манастирских комплекса са црквама. Њихове отиске монаси су поклањали својим приложницима и гостима, слали их на ходочаћа и путовања на којима су скупљали милостињу, уписујући тако сопствене манастире у општу православну сакралну и ходочасничку топографију барокне ере. Сви су израђени у техници бакрореза, а хронолошки прве репрезентативне графичке листове добијају манастири Света Ана и Ораховица 1758, трудом митрополита Павла Ненадовића.³⁶⁵ Он је, највероватније током свог боравка у Бечу 1757–58, од гравера Јакоба Шмуцера поручио репрезентативни бакрорез са централном представом *Свете Ане и Богородице* у средини, док су по оквиру распоређени барокни картуши са сценама из Богородичиног живота. У картушу у самом врху бакрореза гравирана је сцена *Света Тројица крунише Богородицу*, која вероватно представља и први пример илустрације ове барокне маријанске теме која се појављује у славонској средини. Мали приказ Светоанске цркве у дну бакрореза вероватно није Шмуцерово дело јер бечком граверу изглед манастира није могао бити познат. Претпоставља се да је за неке делове бакрореза, као што су грбови Карловачке митрополије и племићки грб Ненадовића, Шмуцеру цртеже обезбедио Захарија Орфелин, који је пратио митрополита на путу у Беч.³⁶⁶ У посветном тексту испод представе Свете Ане са Богородицом стоји да је митрополит Ненадовић, након што је походио цркве и манастире, отишао у Беч и тамо у знак свог присуства и пажње, дао израдити представу манастира. Иза класичне дедикације спомену Ненадовићевих родитеља и сродника, помиње се име светоанског игумана Антонија.³⁶⁷ Исте године Ненадовић је дао израдити и бакрорез за манастир Ораховица, на којем се нашао готово идентичан посветни запис и помен митрополитових родитеља. Две графике су и концепцијски сличне у опонашању композиционог принципа житијне иконе — на бакрорезу са Светим Николом централна представа стојећег светитеља, којег из облака благосиљају Христос и Богородица, окружена је богатим пламеним картушима са призорима из његовог житија. Ова варијанта графичке представе Светог Николе била је популарна међу српским наручиоцима током целог XVIII века.³⁶⁸ Међутим, ораховичка графика својим ликовним и извођачким квалитетима знатно надмашује све друге сачуване примерке житијних графика Светог Николе и требало би је свакако приписати руци вештог гравера

³⁶⁵ *Исѣо*, 227, 357–358, кат. бр. 135, сл. 234–238.

³⁶⁶ *Исѣо*, 227.

³⁶⁷ Шмуцеров бакрорез са представом Свете Ане и Богородице касније је послужио као предлог непознатом сликару за икону истоветног садржаја. На њој су поновљени готово сви детаљи са бакрореза, укључујући и манастирску ведуту у дну композиције. Д. Кашић, *Српски манастири...*, 227, 233.

³⁶⁸ Упор. Ј. Радовановић, *Свети Никола са житијем и чудима на српским бакрорезима XVIII века*, 199–222.



225. Јакоб Шмуцер (?), Свeтiи Никола са сценама жићија
и изiледом манастира Ораховица, 1758.

попут Јакоба Шмуцера.³⁶⁹ Изванредни приказ митрополијског грба у центру картуша за записом митрополита Ненадовића још један је куриозитет ораховичке графике — на графици за светоанску обитељ иснтитуционални симболи, митрополијски и Ненадовићев породични грб, представљени су, у знатно схематизованијим варијантама, у доњим бочним картушима. Митрополитов посветни запис, након вотивног контекста сличног оном на графици за Свету Ану, помиње ораховичког игумана Јоаникија (Николајевића).³⁷⁰

Епископ Арсеније Радивојевић такође се послужио услугама Јакоба Шмуцера поручивши 1761. израду бакрореза *Ваведење Бојородице са изледом манасџира Пакра*.³⁷¹ У односу на претходна два бакрореза, пакранска графика показује снажнију композициону унификацију и одмак од традиције житијне иконе. Пламени рококо декор повезује централну представу Ваведења са угаоним картушима, у којима су приказани највећи Богородичини празници, у органски сраслу целину. У горњем левом углу појављује се лик *Бојородице безірешиної зачећа*, представе која, колико је досад познато, није имала директан одјек у сликарству пакрачко-славонских иконостаса.³⁷² Насупрот томе, католичко веровање у Богородичино телесно успење није утицало на представу у горњем десном сегменту бакрореза где је приказано традиционално *Усијење* са Христом који прима Богородичину душу у лику новорођенчета.

Од епископа Арсенија Радивојевића своју бакрорезну представу добио је и манастир Дреновац. Исте године када и за Пакру, владика Арсеније код Јакоба Шмуцера плаћа и израду графике *Свети Георгије* са ведутом дреновачког манастира.³⁷³ Бакрорез је израђен према структури житијне иконе са стојећом фигуром светитеља у средишту и сценама из његовог живота и чудима у акцесорним картушима по ободу. Уз прочеће дреновачког храма приказаног у дну графике видљив је високи звоник са барокном капом, који свакако представља идеализацију звоника манастирског храма који је до краја XVIII столећа остао дрвен.³⁷⁴

³⁶⁹ Иако су обе графике које је митрополит Ненадовић покљонио славонским манастирима Света Ана и Ораховица наручене исте године у Бечу, ораховичка графика, за разлику од светоанске, колико се на основу доступне фотографије може закључити, није потписана.

³⁷⁰ Упор. А. Кучековић, *Манасџир Ораховица у Славонији*, 37–38.

³⁷¹ Д. Давидов, *нав. дело*, 227, 359, кат. бр. 137, сл. 242–248.

³⁷² Интересантно је да је бакрорез са ведутом манастира Пакра, где је приказана и свечана визитациона поворка на челу са епископом коју дочекују монаси и народ, настао у време када је тек почела изградња нове манастирске цркве уместо старе од дрвета. Остаје нејасно да ли је на бакрорезу приказана та стара дрвена богомоља, пошто се на њој јасно уочава јужна апсида и „труло дрвено“ на средини крова над наосом, какво је постојало и на цркви манастира Лепавина. Капела Светог Николе на гробљу била је већ подигнута и она је јасно назначена на Шмуцеровом бакрорезу и то управо на узвишењу изнад манастира где се заиста и налази. Д. Кашић, *Српски манасџири...*, 208, 212. Упор. Д. Давидов, *нав. дело*, 227.

³⁷³ Д. Давидов, *нав. дело*, 227, 361, кат. бр. 139, сл. 255–256.

³⁷⁴ Епископ Арсеније Радивојевић преузео је управу над пакрачком епархијом 1759. и одмах кренуо у визитацију манастира. Долазак у Пакру и Дреновац вероватно га је навео да



226. Непознати аутор,
Пренос моштију Свѣтої Николе, 1800.

Манастир Ораховица добио је још једну графичку меморију 1764, заслугом несуђеног владике пакрачко-славонског — архимандрита Прокопија Поповића.³⁷⁵ На овом бакрорезу ведута манастира доминира средином композиције, док су се на бочним маргинама нашле мале стојеће фигуре светитеља, међу којима и лик Свете Анастасије Римљанке, чије су се честице моштију чувале у Ораховици.³⁷⁶ Иако је слика манастира у потпуности посуђена са бакрореза манастир Ново Хопово из 1756, вероватно на основу реалне сличности двеју цркава, у околном идеализованом пејзажном плану приказани су стварни топоними околине ораховичког манастира, економске зграде ван манастирских зидова и вртови у којима су монаси радили. Заједно са церемонијалном визитационом поворком у првом плану и њеним свечаним дочеком, графички

за ове обитељи које нису имале своје бакрорезне представе, наручи њихову израду у Бечу. Епископ Радивојевић је 1761, исте године када и два славонска бакрореза, од Захарије Орфелина наручио израду графике Вавеђење Богородице за цркву у Коморану у Будимској епархији, одакле је и потицао. Д. Давидов, *нав. дело*, 192, 299, кат. бр. 73, сл. 104.

³⁷⁵ А. Кучековић, *Манастир Ораховица у Славонији*, 37, 92–94, 208.

³⁷⁶ Д. Давидов, *нав. дело*, 353, 369, сл. 222–225.

приказ ораховичког комплекса са околином одраз је барокног схватања манастира као рајског перивоја у којем обитава идеална монашка обитељ.³⁷⁷

На самом измаку XVIII века братство манастира Пакра поручило је још неколико бакрореза. Из 1800. потиче представа *Преноса мошћију Свештої Николе*, дедикације манастирске гробљанске капеле.³⁷⁸ У главној манастирској цркви бакрорез је служио као целивајућа икона, а оригинална плоча налазила се у Пакри све до Другог светског рата.³⁷⁹ Истовремено, пакрански монаси били су ктитори и бакрореза са представама *Преображења Христивої*, *Ваведенја Боіородице* и *Свештої великомученика Теодора Тирона*. Остало је забележено да је црквена општина у Копривници исте, 1800. године, поручила израду бакрореза са представом *Свеште Тројице*, посвете свог храма.³⁸⁰

Остали ризнички предмети

Сакраментални и богослужбени предмети били су потребни сваком храму, како манастирском тако и парохијском или филијалном, за несметано одвијање обредног живота. Њихове ће врсте и немена у XVIII веку у Пакрачко-славонској епархији бити засновани на традиционалним принципима, али ће уметничка обрада прилагодити репертоар њихових стилских и иконографских карактеристика новом барокном времену. Чини се, ипак, да сиромашније црквене општине и филијале нису увек доспевале да набаве све потребне предмете које су црквена правила налагала, како због сиромаштва, тако понекад, о чему сведоче и инвентари протопрезвитерата са краја столећа и због немара. Визитатори су у свакој цркви посебну пажњу обраћали на то да ли храм има све потребне утвари и одежде и у каквом се стању оне држе.³⁸¹ Сачувана архивска грађа не пружа детаљније описе вредних предмета у мирским црквама Пакрачко-славонске епархије. Најчешће сазнајемо каквих и колико их је било и од којих су материјала били израђени.³⁸² Нешто се боље може закључивати о манастирским ризницама, јер су за два највећа братства — Ораховицу и Пакру, сачувани детаљнији инвентари из XVIII века. Ипак се може донети генерализована оцена да су управо манастирске ризнице биле знатно богатије од оних у парохијским црквама, односно да се такав однос задржао све до последњих деценија века када су неке богатије црквене општине, након Патента о верској толеранцији, у градовима попут Бјеловара и Копривнице подизале и опремале своје цркве.

³⁷⁷ А. Кучековић, *нав. дело*, 95.

³⁷⁸ Д. Давидов, *нав. дело*, 384–385, кат.бр. 185, сл. 321.

³⁷⁹ А. Кучековић, *нав. дело*, 176.

³⁸⁰ С. Милеуснић, *Српска графика на подручју Славоније*, 241.

³⁸¹ МСПЦ, АПЕ, кут. 6, 7, 9 и 11.

³⁸² МСПЦ, АПЕ, *Инвентари...*, на више места.



227. Увез престоног јеванђеља манастира Ораховица, 1735.

Највећа пажња поклањана је украшавању и репрезентативности сакраменталних предмета — икона, престоних јеванђеља и крстова различитих намена, поготово у манастирским црквама. Тако је у Ораховици 1758. забележено постојање три престога јеванђеља која су била посебно украшена. Периоду XVIII века припадали су окови два јеванђеља штампана у Кијеву. Прво је било украшено сребрним оковом са позлатом трудом јеромонаха Нектарија 1711, док је другом 1735. ктитор био јеромонах Теодосије Ораховчанин, за време игумана Гаврила.³⁸³ Репертоар украса на њиховим корицама укључивао је фигуралне представе *Деизиса* и *Распећа*, јеванђелиста са њиховим симболима у угаоним сегментима окова, те Светих Николе, Саве и Стефана архиђаконa. Секундарни декоративни репертоар био је својеврсна мешавина традиционалних елемената попут преплета и већ сасвим типичних барокних вегетабилних мотива. Избор приказаних сцена на оковима два ораховичка јеванђеља представља континуитет у односу на традиционалне схеме познате и током XVI и XVII века, када се управо представе Деизиса и Распећа најчешће користе за декорацију репрезентативних књижних увеза.³⁸⁴ Нажалост, сачувани записи помињу само наручиоце окова ових књига, док њихови извођачи и евентуалне радионице у којима су радили, остају непознати.

³⁸³ А. Кучековић, *Манастир Ораховица у Славонији*, 218–219.

³⁸⁴ *Истио*. Упор. Б. Радојковић, *Српски окови јеванђеља XVI и XVII века*, Зборник МПУ 3–4 (1958), 51–86.

Већина књига у манастирским и парохијским црквама имала је скромније увезе, а у XVIII веку још увек као материјал доминира кожа са украсима и фигуралним представама утиснутим посебним калупима. Током прве половине столећа мотиви који су отискивани на средишњим пољима увеза књига код Срба у Монархији снажно се ослањају на утицаје повеза руских штампаних књига.³⁸⁵ Кожне су корице понекад биле позлаћене, а позлата се у XVIII веку често аплицирала и на рубове појединачних листова.³⁸⁶ Већина руских богослужбених књига вероватно је набављана са оригиналним кожним увезима од путујућих трговаца, или су их монаси доносили са путовања у Русију, као дар тамошњих истоверних владара. Домаћи мајстори су такође следили ове узоре, па је тако у библиотеци манастира Ораховица постојало старо рукописно четворојеванђеље преписано 1582, које је сремскокарловачки књиговезац поп Живан Бајац преповезао 1711, израђујући предње богато орнаментисане корице са утиснутим и позлаћеним Распећем у средини, „на руски начин“.³⁸⁷ Књиге су у XVIII веку још увек представљале луксуз и у њихово се очување, поготово оних егземплара који су били у сталној богослужбеној употреби и највише изложени хабању, улагао знатан труд. Књиговезачки је занат био веома цењен, а обуку су неки домаћи мајстори, попут сликара и богослова, пролазили у Кијеву. Ораховички монах Димитрије Михајловић се у том граду школовао за књиговезца 1746. и свом је манастиру слао књиге на поклон. И гравер поп Стефан Ликић увезивао је књиге, остављајући у једном штампаном псалтиру запис о тој „обнови“.³⁸⁸

У сакраменталне предмете у сталној употреби у црквама спадали су и крстови различитих облика. Као и у претходним столећима, у XVIII веку они су обично били израђени од два различита материјала — дрвета, у којем је извођен основни облик крста и дрворезбарени украси, те метала у којем је израђиван неретко веома раскошан спољни оков предмета, украшаван полудрагим камењем, понекад и бисерима. Унутрашњи дрворезбарени украс крстова најчешће је подразумевао минијатурне фигуралне представе, са готово обавезним Распећем на месту укрштања, те симболима јеванђелиста или чак целим сценама празника на краковима крста. За израду окова употребљавало се сребро са позлатом и такви су крстови у инвентарима носили веома високе новчане вредности. Њихов је облик стајао у директној зависности од њихове богослужбене употребе. Тако су немало сви били израђени у облику латинског крста, али су једни имали стопу јер им је место било на часној трпези, на којој су самостално стајали током богослужења.

³⁸⁵ *Исїѡ*, 220. Упор. З. Јанц, *Иконографске композиције на кожним њовезима српске ћирилске књије*, ЗЛУМС 3 (1967), 207.

³⁸⁶ Увезе од позлаћене коже налазио је Р. Грујић током свог обиласка црква у Вараждинском генералату 1908. и сматрао их је производом XVIII века. *Србуље у дившем вараждинском ѣнералату и Славонији*, рукопис, Архив САНУ бр. 13174.

³⁸⁷ А. Кучековић, *нав. дело*, 220.

³⁸⁸ *Исїѡ*, нап. 1014.



228. Калајни дискос из цркве у Рашеници, 1763.

„Ручни“ крстови, како их инвентари именују, нису били завршени стопама, већ су обично имали округли или полигонални нодус на крају дужег крака. „Водични“ крстови су били углавном ручни крстови израђени у целости од метала, јер су се током обредних радњи потапали у воду.³⁸⁹ У инвентарима су помињани и напрсни крстови који су такође били сребрни и позлаћени.³⁹⁰ Посебно репрезентативни примерци дрворезбарених и филигрански украшених крстова са стопом из XVIII века припадали су ризницама манастира Ораховица и Лепавина.³⁹¹ Веома малом броју сачуваних примерака у савременим се разматрањима могу додати тек фотографска сведочанства настала пре Другог светског рата, када су ризнице славонских цркава и

³⁸⁹ *Исѣо*, 221.

³⁹⁰ ХДА, *Манасѣир Пакра 1734/675*, кут. 1, *Инвенѣариум свѣрху добра манасѣира ѣа-кранскаѣо... на лѣѣо 1787...*

³⁹¹ А. Кучековић, *нав. дело*, 222. Упор. V. Borčić, *Zbirka umjetnički obrađenog metala Srba u Hrvatskoj*, Zagreb 1971, 28, 38, кат. бр. 89, 92, 93, сл 21; *Музеј СПЦ Миѣројолије заѣребачко-ѣубљанске у Заѣребу*, 108–110, кат. бр. 2.16–2.20.

манастира биле још великим делом нетакнуте. У заоставштини Радослава Грујића налазе се фотографије на којима су снимљени крстови различитих величина и места порекла, али се готово сви, с обзиром на начин израде и облике декоративних елемената, могу сматрати производима барокне епохе.³⁹² Поменуте фотографије представљају и једино сведочанство о богатству свалонских црквених ризница у XVIII веку.

Сребро са позлатом доминирало је и у изради богослужбених предмета који су, уз то, често били обогаћивани финим украсима извођеним гравирањем, искуцавањем и емајлом. Њихова декоративна обрада сведочи о несметаном прихватању барокног и рококо репертоара украса кроз наручивање израде код иновernih мајстора и радионица. Манастирске ризнице посебно су водиле рачуна о сребрним и позлаћеним путирима, поготово онима који су носили компликованије фигуралне украсе и били израђени у радионицама средњоевропских градова. Највреднији путир манастира Ораховица у XVIII веку стигао је, као поклон јеромонаха Евлогија Јовановића, из Будима. На познобарокном калезу са рококо биљним стилизацијама били су изведени малени призори Рођења, Тајне вечере, Васкрсења, Вазнесења и Силаска Светог Духа на апостоле, праћени ликовима анђела.³⁹³ Пакрачкој саборној цркви припадао је путир од позлаћеног сребра украшен разнобојним камењем из 1748. И он је, као и већина репрезентативних сребрних и позлаћених путира сачуваних из XVIII века у Славонији и северној Хрватској, био израђен у Бечу, што доказују и иницијали одређених бечких мајстора или радионица урезани на њима.³⁹⁴

Остали предмети неопходни за обављање богослужења — дискоси, звезде, кашичице, копља, дарохранилнице и петохлебнице су у манастирским срединама, али често и у парохијским црквама, били такође израђивани од сребра са позлатом и разним украсима. Тако сребрна петохлебница из Лепавине, израђена 1744. трудом братије и игумана Антонија, представља најрепрезентативнији сачувани пример овог богослужбеног предмета из XVIII века.³⁹⁵ Вероватно је њена израда поручена од иноверног кујунџијског мајстора, јер у декоративној схеми фино искуцаваних украса доминира чисти *fleur de lis* мотив. У дну средишње чаше искуцана је схематична представа Ваведења Богородице. У цркви у Рашеници постојао је калајни дискос на којем је била угравирана фигура пеликана који себи кљуца груди и крвљу храни младунце. На полеђини су стајали иницијали мајстора и

³⁹² МСПЦ, ОРГ, фотографије, бр. 1107 и 655.

³⁹³ А. Кучековић, *Манастир Ораховица у Славонији*, 223.

³⁹⁴ V. Вогџић, *нав. дело*, 28, 40–41, 43, кат. бр. 96, 145, 147, 163. Упор. неке сачуване примерке из Лепавине у *Музеј СПЦ Митрополије зајредачко-љубљанске у Зајребу*, 116, кат. бр. 2.38.

³⁹⁵ V. Вогџић, *на. дело*, 28, кат. бр. 95, сл. 22. *Музеј СПЦ Митрополије зајредачко-љубљанске у Зајребу*, 104, кат. бр. 2.5, сл. на стр. 61.



229. Архијерејска митра из манастира Ораховица,
вероватно прва половина XVIII века.

година 1763.³⁹⁶ Овај познати амблематски мотив у бароку је коришћен као евхаристични пиктограм Христовог искупитељског милосрђа.³⁹⁷

Кадионице и кандила су у XVIII веку такође могли бити репрезентативно обрађени и начињени од сребра са флоралним и фигуралним мотивима изведеним техником на пробој. Средином XVIII века у Ораховици је било 11 сребрних и позлаћених кандила, док се приликом пописа манастира Пакра 1787. наводи 1 сребрна кадионица и чак 19 сребрних кандила.³⁹⁸ Унутрашњост цркве у Рашеници била је украшена кандилима од искуцаног сребра са деликатним рококо украсима на трбушастим деловима предмета.³⁹⁹ Фина израда

³⁹⁶ Фототезка МКРХ, инв. бр. 25.795.

³⁹⁷ М. Тимотијевић, *Српско барокно сликарство*, 216–217.

³⁹⁸ А. Кучековић, *Манастир Ораховица у Славонији*, 226–227; ХДА, *Манастир Пакра*, 1734/675, кут. 1. Упор. V. Borčić, *нав. дело*, 39, кат. бр. 140; Музеј СПЦ Митрополије заједничко-људљанске у Зајреду, 106, 113–114, 117, кат. бр. 2.11, 2.13, 2.27, 2.29, 2.30, 2.33, 2.34, 2.40.

³⁹⁹ Фототезка МКРХ, инв. бр. 25.794.



230. Сребрно кандило из цркве
у Великој Бршљаници, XVIII век.

кандила и урезани записи на њима, који најчешће помињу поједине чланове манастирских братстава различитих рангова као наручиоце, резултат су њихове намене и локације у цркви. Кандилима је обично додатно наглашаван хијерархијски значај престоних икона испред којих су била окачена.

Већину међу богослужбеним одежама и инсигнијама у славонским и хрватским парохијским црквама и манастирима, поручиваним и израђиваним у XVIII столећу, чинили су предмети од платна, свиле, дамаста, сомота и сличних тканина, неретко опремљени богатим везеним украсима од племенитих нити. Одежде у манастиру Ораховица пажљиво су описане у инвентару из 1758. Међу сачуваним посебно место заузима куполаста епископска митра од зелене кадифе са везеним фигуралним представама и украсима од црвеног камења и бисера.⁴⁰⁰ Њен „руски тип“ може указивати и на њено порекло, односно могућност да је израђена у Русији или Кијеву. Ништа мање богата раскошним везеним одежама у XVIII веку није била ни пакранска

⁴⁰⁰ А. Кучековић, *нав. дело*, 229.



231. Архијерејско жезло из манастира Лепавина,
XVIII век.

ризница, у којој, међутим, није било свих врховних епископских регалија, попут митре и једног архијерејског жезла који су се чували у Ораховици.⁴⁰¹ Највећи део данас малобројних сачуваних репрезентативних примерака богослужбених одежди из XVIII века потиче из манастира Лепавина.⁴⁰² На посебно репрезентативним наруквицама од зеленог плиша везеним сребрним и златним нитима изведене су представе Христа и Богородице на престолима окруженим са по два стојећа светитеља у архијерејским одеждама. Оба су призора уоквирена изванредним биљним орнаменталним врежама у облику тролучног тријумфалног лука. Остале одежде из Лепавине, на првом месту два обострано везена платнена епитрахиља, украшене су финим сит-

⁴⁰¹ ХДА, *Манасџир Пакра*, 1734/675, кут. 1.

⁴⁰² Музеј СПЦ *Миштројолије зајребачко-љубљанске у Зајребу*, 120, 124–126, 130, кат. бр. 3.2, 3.5–3.8.

ним вегетабилним мотивима, док трећи епитрахил од сомота носи везене представе лоза које се у врху завршавају представом Богородице. Најзанимљивији сачувани везени богослужбени предмет је дарак за путир, четворокрако обликован, са представама Распећа у средини и по три херувима на краковима. Четврти крак садржи амблем Христа у путиру окружен оруђима страдања, популарни барокни евхаристијски пиктограм.⁴⁰³

Међу вредне инсигније у Пакрачко-славонској епархији у XVIII веку спадају и богато декорисани панагијари које су архијереји носили на ланцима на грудима.⁴⁰⁴ Кружни панагијар из Лепавине у средишту има дрворезбарену представу допојасне Богородице са Христом Емануилом окружену двојицом анђела и бистама пророка у венцу медаљона. Оков панагијара израђен је од сребра и украшен драгим камењем и емајлом.⁴⁰⁵ Заједно са архијерејским жезлом са упареним главама аждаја од слонове кости на врху,⁴⁰⁶ те осталим одежама у Лепавини, представљао је ознаке епископског достојанства којима су братства славонских манастира поклањала посебну пажњу и настојала да за сопствене ризнице прибаве што репрезентативније примерке.

⁴⁰³ На рубовима дарка извезен је и натпис који парафразира 33. и 35. стих шесте главе Јовановог јенађеља који често прати представе Евхаристичног Христа у српској графици и сликарству XVIII века и непосредно је везан за обреде проскомидије, као и за схватања о времену претварања дарова у крв и тело Христово на литургији. Упор. В. Бодин, *Сие ест...*, *Сјор о времену претварања евхаристичних дарова и његов ограз код Срба у XVIII столећу*, ЗНМ XVII/2 (2004), 199–215. За анализу записа и његових варијација в. А. Кучековић, *Две славонске проскомидије и нове иретијосставке о Василију Романовићу*, 260–262.

⁴⁰⁴ За примере у ризници Ораховице в. А. Кучековић, *Манастир Ораховица у Славонији*, 229–230. У Пакри се у XVIII столећу такође чувао један панагијар „откован и позлаштен“ који није сачуван, а могао би се крити под описом недатованог примерка у Д. Кашић, *Српски манастир у Хрватској и Славонији*, 223–224. Упор. ХДА, *Манастир Пакра 1734/675*, кут. 1.

⁴⁰⁵ *Музеј СПЦ Миштројолије зајредачко-љубљанске у Зајреду*, 116–117, кат. бр. 2.37.

⁴⁰⁶ *Исјо*, 118, 170, кат. бр. 2.43.



ЗАКЉУЧНИ ОСВРТ

Истраживања која су резултирала овом књигом била су покренута формирањем тезе да је визуелна култура Пакрачко-славонске епархије у XVIII столећу представљала веран одраз истовремених културних и уметничких преображаја у средишњим областима Карловачке митрополије. При том се решавање проблема *барокизације* једног специфичног културно-уметничког хабитуса, одређеног како историјским и политичким, тако и географским и друштвеним посебностима, показало као вредан подстрек за тестирање у домаћим истраживањима утврђених идентификационих кодова барокне културе. *Барок* је, као темпорална и стилска категорија, у српској интелектуалној и уметничкој историји припао у целости XVIII веку а, судећи према закључцима које је изнело посматрање визуелних уметничких манифестација Пакрачко-славонске епархије, једновременно је остављао трага у свим аспектима културног живота народа под политичким и духовним вођством црквених поглавара. У окриљу овог века, српско-православни корпус у Славонији и северној Хрватској ствара све основне услове за функционалан буржоаски напредак у наредном столећу. Рапидна трансформација визуелне културе и њена ангажована утилизација представљали су значајне сегменте у том друштвеном процесу.

Неколико је кључних фактора одредило издвајање Пакрачко-славонског владичанства у XVIII столећу као сепаратног ентитета подвргнутог истраживању. Осим оних највидљивијих, који првенствено подразумевају чињеницу да се ради о посебној управној и територијалној јединици Српске православне цркве, са аутономијом коју је доносила неприкосновеност ауторитета епископске фигуре на њеном челу, Пакрачко-славонска епархија је носила и друге специфичности које су је издвојиле из остатка корпуса Митрополије. Наслеђени историјски терети турског ропства и ратних пустошења највећег дела територије под јурисдикцијом пакрачких епископа, носили су са собом услове који су, на првом месту крајњом социјалном и економском нестабилношћу, обележили већи део прве половине столећа, онемогућујући вреднију културну надградњу. Ипак, из турске се ере на стабилност православне цркве у Славонији у XVIII веку свакако најповољније одразила организациона чврстина Пожешке митрополије, која је у хомогеној црквеној структури одржала православно становништво Доње Славоније у другој половини XVI и у XVII веку. Снага црквене организације у том

времену подразумевала је подршку исто тако, по броју, снажног етничког корпуса. Високи проценат Срба у Славонији и северној Хрватској такође је тековина коју је донела турска доминација на првој и њена стална претња на другој територији. Успех у ширењу стабилности православља, који је на овим подручјима постигао патријарх Арсеније III Чарнојевић, почиваће на колективном памћењу славонских православних староседелаца, оснаженом приливима нових истоверних досељеника које су носиле сеобе.

Међу чиниоце који су свакако одлучујуће утицали на формирање Пакрачко-славонске епархије и услове њеног даљег живота током XVIII века, треба уврстити верску атмосферу коју је створила католичка и унијатска офанзива након повратка Доње Славоније под власт Хабсбурга. Неслагање верске интолеранције католичких кругова, оснажених подршком властеле жељне поседа и нових кметова, са дворским војним и политичким интересима, омогућила је православнима у Славонији неопходан минимум маневарског простора, несигурно заштићен царским привилегијама, за стварање особеног верског, етничког, а самим тим и културног окружења. Ратови, разбојништво, сиромаштво и стална померања становништва одгодили су ту врсту развоја за доцније деценије прве половине столећа, када је стабилизована власт епископа у Пакрацу могла непосредно да се окрене унутрашњим реформама и примени све важне адаптационе регулативе које је санкционисала централна митрополијска власт.

У обављању овог задатка, пресудног за опстанак православне црквене организације и њене културе у иноверном окружењу, примарну улогу имали су епископи који су се смењивали на пакрачком трону, односно карактеристичне личности и индивидуалне склоности и способности свакога од њих. Првих неколико владика, иако краткотрајно боравећих у Пакрачко-славонској епархији и окренутих решавању егзистенцијалних проблема, ипак је успело да створи основне оквири на којима ће се утемељити развој барокног културног хабитуса епархије у време епископа Нићифора Стефановића и Софронија Јовановића. Већ у тренутку када се потоњи, након озбиљних перипетија како у матичном владичаству, тако и на двору у Карловцима, попео на пакрачку епископску катедру, очекивани профил личности и деловања православног епископа у Славонији био је јасно артикулисан. Митрополија је захтевала да пакрачко-славонски владика верно следи њено реформско усмерење и да у Пакрацу увек буде чврст експонент централне духовне власти, слагала се она или не, у датом тренутку, са локалним интересима. Држава је такође имала своја јасно постављена очекивања и епископе је посматрала као своје службенике који тек кроз поседно дефинисан верски оквир спроводе њене регулативе у конфесионално одвојеном поданичком телу. На таквој размеђи, пакрачко-славонске владике управо су лавирале, штитећи потребе и устројство дијецезе која им је поверена. У сваком је тренутку, међутим, епископ иступао као верни царев поданик који

је сопствени ауторитет у свом православном стаду заснивао великим делом и на улози преносиоца царске милости. Национална је реторика при том, у односу и са верницима и са државном власти, послужила као широки плашт који је наткривао вишеструке, често и опречне, политичке и друштвене интересе различитих група унутар православног корпуса у Славонији. Пакрачко-славонске владике су се ретко одрицале права на улогу примарног тумача и политичког носиоца интереса славонских Срба.

У оквирима друштвено-политичких реалитета XVIII века у Славонији треба сагледати, бар у највећој мери и целокупно прегалаштво пакрачко-славонских епископа на заштити и трансформацији, не само организационих и дисциплинских, већ и богословско-догматских аспеката верског живота. Кроз прихватање руско-украјинске културне и богословске оријентације, истовремено када и у остатку Митрополије, пакрачко-славонска средина благовремено је, а по неким индицијама и нешто раније од других подручја, упознала основне постулате кијево-печерског богословског и уметничког идентитета.

Већина наведених фактора који су одредили развој барокне културе Пакрачко-славонске епархије у XVIII столећу нису имали, како би се то понекад логично могло и очекивати, карактер процеса и постепених адаптација, већ су се, напротив, често манифестовали као усмерени резони у одређеним континуитетима, по правилу спроведени вољом и свешћу епископа као најјутитицајнијих појединаца, или неумитном силом државне регулативе. У таквим околностима визуелна је култура имала крајње ангажовану улогу репрезента сваког духовног, институционалног или церемонијалног пункта у животу епархије, стварајући вишеслојни *teatro sacro et publico*, у ком је свакојем вернику требало обезбедити адекватно место у гледалишту и омогућити контролисану и усмерену афективну перцепцију визуелних уметничких феномена.

Барокни културни модел у Пакрачко-славонској епархији у потпуности је формиран у петој и шестој деценији XVIII столећа и готово да се може назвати самосталним достигнућем једног човека — вишеструко способног и прагматичног епископа Софронија Јовановића. Уколико се његови политички маневри, за ову прилику, осмотре само као задовољавајућа експланаторна позадина његовом раду на религиозном и културном преображају дијецезе, у први план се намеће његова изванредна сензибилност и препознавање значаја визуелних уметности у остваривању тако сложених циљева. Велика енергија коју је улагао у изградњу и опремање барокног владичанског комплекса у Пакрацу — двора, придворне капеле и саборне цркве, тек је један од сегмената његових версатилних прегнућа. Искључиво Јовановићевом познавању актуелности у Карловцима, које су често биле тек у идејној фази или у самом зачетку реализације, славонска средина дугује рано упознавање са постулатима руско-украјинског богословља и новог ликовног језика религиозне слике.

Ипак, како су новија истраживања показала, долазак Василија Романовића у Пакрац почетком шесте деценије века, иако сасвим вероватно резултат директне интервенције Софронија Јовановића, није се у очима савременика морао манифестовати као зачетак револуционарне и програмски дириговане промене у односу на традицију. Руских, односно украјинских утицаја у Славонији било је готово сигурно и пре Романовића, о чему непосредно сведоче и иконостаси у Дариварском Брестовцу и Катинцима из 1750. Предлошци којима су се користили њихови сликари и богословска позадина одређених иконографских решења на иконама јасно упућују на познавање реформисаног украјинског богословља. Оба ова иконостаса, међутим, само умножавају питања која се развијају око констатације о раној упознатости славонске средине са руско-украјинским сликарским образцима. Недостатак архивских података и уништење великог броја топоса из прве половине XVIII столећа заувек ће остати препрека у проналажењу виталнијих закључака о природи и итинереру рецепције руско-украјинског утицаја у Славонији. С једне стране, истраживања су овом приликом констатовала рано присуство руских сликара у славонској и северно-хрватској средини, али исто тако и великог броја путујућих руских трговаца иконама и књигама који су вероватно стизали и до најзабаченијих села. Другу, сасвим нерасветљену, могућност преноса кијевских ликовних образаца могли би чинити потенцијални славонски студенти сликарства у Кијево-печерској лаври којих је, с обзиром на разбацане архивске вести, сигурно било. Њихово поуздано повезивање са сачуваним остварењима у Пакрачко-славонској епархији, међутим, потпуно је онемогућено.

Остаје чињеница да је напредни концепт који је Романовић донео у Славонију пао на релативно плодно тло, али првенствено у смислу спремног прихватања нових иконографских постулата, док су елементи његовог стилског израза заиста представљали значајан квалитативни помак у провинцијском окружењу Пакрачко-славонске епархије. И катиначки и брестовачки сликар, као и неколицина других, познатих или анонимних, активних око средине столећа, још увек сасвим припадају зографском озрачју, тек благо и посредно додирнуто савременим украјинским ликовним концептима. Сврставање ових дела у важна остварења не произлази, међутим, само из неоспорног значаја њихових садржајних аспеката, већ напротив, из уверења да се ради о изванредним сликарским остварењима мајстора којима је био ускраћен непосредан контакт са потпуно савременим барокним ликовним концептима религиозне слике. У интелектуално и уметнички скученом простору успели су да креирају оригиналне сликарске пасаже, којима дух провинцијске наивности није одузео, већ потврдио и оснажио, креативну индивидуалност.

Сликарска остварења славонских зографа средине века испољавају изненађујућу разноврсност ликовних израза, можда и већу него што ће Пакрач-

ко-славонска епархија имати прилике да баштини у доцнијим деценијама. Уколико се њихова делатност директно повеже са историјским околностима и снажном патронажном делатношћу епископа Софронија Јовановића, чини се оправдана претпоставка да је њихов број био знатно већи, односно да је до савременог доба сачуван тек незнатан проценат оновремене зографске продукције. Досељавања у Славонију из Босне и Лике током епископовања Софронија Јовановића и стварање великог броја нових парохија свакако су допринела да Пакрачко-славонска епархија постане привлачна дестинација за зографе из ширих подручја Митрополије, највероватније и најчешће из крајева преко Драве и из Срема.

Док је зографски ликовни идиом суверено владао у парохијама и филијалама у којима су православни становници Доње Славоније око средине XVIII столећа још увек углавном подизали дрвене цркве, епископ Софроније Јовановић је у Пакрацу градио урбану атмосферу епископског центра по угледу на барокни дух Сремских Карловаца. Његова блиска сарадња са митрополитом Павлом Ненадовићем сврстава га у ред највернијих следбеника реформских убеђења способног црквеног поглавара и доводи у непосредан контакт са бечком културом. Епископ који је, колико је засад познато, у два наврата по неколико месеци боравио у царском граду, у центру своје епархије програмски је спровео и контролисао сваки аспект његовог уметничког, духовног, административног и церемонијалног живота. Важност институције коју је представљао, али и сопствену личност, ставио је у центар поливалентног барокног пропагандно-политичког и верског обрасца, активирајући на свим нивоима визуелну културу као основно ангажовано изражајно средство.

Од времена епископа Софронија Јовановића могу се у Пакрацу пратити сви утврђени кодови барокне културе Митрополије. Дворски комплекс био је сасвим грађевински и ентеријерски опремљен у складу са потребама друштвено активног црквеног великодостојника, што је значило да су истовремено створени и сви услови да он постане централна политичка и церемонијална позорница. У обављању духовне церемоније примарну улогу имала је придворна Благовештенска капела, а грандиозност владичиних аспирација, као централног уметничког мецене и верско-политичке фигуре, стално је афирмисало ужурбано градилиште репрезентативне барокне дворанске цркве у непосредној близини двора. Дворско је окружење захтевало и придворног уметника и из сачуваних архивских докумената може се закључити да је епископ Јовановић ту улогу намењивао, сукцесивно, двојци међу најзначајнијим сликарима у српској средини тога доба — Јоакиму Марковићу и Василију Романовићу. Украјинац се наметнуо као реализатор свих кључних подухвата у ликовном програму идентитета владичанског центра — од израде првих званичних епископових портрета за галерију у двору, која ће се претворити у ликовну глорификацију снаге и континуитета

институције, када јој потоње владике буду додавале своје „контрафе“, преко првог репрезентативног ликовног уобличења епархијског грба, до, највероватније, извођења замашних сликарских послова у придворној капели и недовршеној саборној цркви.

Трагању за Романовићевим наслеђем у Пакрачко-славонској епархији, након великих послова у Пакрацу и изванредне иконостасне целине у цркви манастира Дреновац, поново на путу стоји непремостива препрека изгубљених, а претходно неистражених и недокументованих, цркава и њихових ентеријера. Ипак, с обзиром на индиције које омогућују нека доцнија остварења, попут демонтираног иконостаса из Граховљана, или донедавно *in situ* иконостаса у цркви у Лисичинама, могућност да је Василије Романовић у Славонији имао ученике, или да су се неки од његових ученика или сарадника задржали у Славонији, односно вратили на ово подручје након одласка мајстора после 1758, свакако је веома вероватна. Крајње фрагментарна слика о распонима Романовићевог импринта оставља непознатим, али наслућеним, значајна остварења ранобарокног сликарства у Пакрачко-славонској епархији.

Управо се интродукција реформисане барокне црквене слике са највише инстанце може посматрати као најважнија тековина епископовања Софронија Јовановића у домену кодификовања нових изражајних облика православно-визуелне културе XVIII века у Славонији. Њено широко прихватање у лаичким слојевима наручилаца било је тешко обезбедити, поготово у условима релативно скромних финансијских моћи православних црквених општина, сталном страху од посредних утицаја католичке догме и, насупрот томе, већ истакнутим великим потребама за новим храмовима. Сви су ови фактори, вероватно у садејству, одговорни за перзистенцију зографског сликарства у Пакрачко-славонској епархији, која се продужила и у деценијама након смрти Софронија Јовановића 1757. Важан је елеменат континуитета ипак био одржив и омогућио је спремнији улазак славонске православне средине у нове услове преддеклараторијалног времена. Религиозно-уметничка средина била је способна да изведе потпуно идејно и функционално заокружене пројекте, о чему најјасније сведоче изградња и опремање Богородичине цркве манастира Пакра. У том се подухвату јасно идентификује тежња да се храм оствари као простор јединственог визуелног концепта који је својим програмом обезбеђивао заступљеност свим манифестацијама активне барокне побожности.

Од седме деценије века, у визуелној култури Пакрачко-славонске епархије чврсто се осећају резултати рада Софронија Јовановића, али се и утврђују у стабилнијим друштвено-економским приликама. У довршеној саборној цркви у Пакрацу догађају се свечани барокни спектакли владичанских инсталација, а епископи се, пред својим епархијанима и иноверницима подједнако, у бројним церемонијалним и званичним приликама појављу-

ју у пуној раскоши барокних кнезова цркве. Истовремено, у патронажном механизму све више се осећа растућа моћ и афирмација црквених општина. До краја столећа, уметничка патронажа у епархији задржаће, у највећем броју случајева, колективни карактер, па чак и у тренуцима када је настанак уметничког дела био резултат директне владичанске иницијативе. Истакнути појединци, који су из различитих заслуга за двор и цара стекли поседе и племићке титуле, били су малобројни, али свакако важни контрибуенти доминирајућег верско-националног хабитуса значајних уметничких остварења у Пакрачко-славонској епархији у последњој четвртини века.

Барокни литургијски театар све чешће је постајао доступан ширим слојевима верника у све већем броју зиданих парохијских цркава, које су замењивале интимистичку атмосферу дрвених црквица са зографским иконостасима јарког колорита. У многе су новоподигнуте цркве од опеке и камена стари иконостаси, међутим, само преношени и постављани у нове просторне габарите, што је стварало интересантне амалгаме монументалног и декоративног у визурама предолтарских простора сеоских храмова. Позданије закључке о истовременом карактеру даљег прихватања актуелних токова официјелног ликовног језика барокне слике теже је донети, поново због недостатка сачуваних сликаних целина, али и због чињенице да је до почетка осме деценије у Пакрачко-славонској епархији био на сцени својеврсни прекид у ангажовању афирмисаних и школованих уметника. До краја столећа славонске ће цркве, по традицији успостављеној још у првим деценијама, градити немачки градитељи и зидари, а врхунска сликарска остварења потицаће од руку мајстора „позајмљених“ из централних области Митрополије — Василија Остојића, Мојсеја Суботића и Арсенија Теодоровића.

Иако су поменута тројица ангажована из врха квалитета оновременог српског црквеног сликарства, њихова ће „гостовања“ у Пакрачко-славонској епархији бити резултат, вероватно, индивидуалних контаката и препорука, без обзира да ли су радили за парохијску, манастирску или непосредну владичанску средину и неће остварити значајнији континуитет на овом простору. Јединствен феномен универзално преферираног и траженог епархијског уметника представљаће Јован Четиревић Грабован, присутан на подручју територијално проширене епархије у последњој четвртини века. Његова способност не само да ангажује сараднике са којима је могао да понуди комплетну услугу сликарског и декоратерског опремања храма, већ и да релативно традиционалистички садржајни језик својих икона употпуни крајње актуелним сликарским решењима, заснованим на предлошцима западноевропских илустрованих библија, омогућила му је проходност ка најбољим пословима у епархији и фаворизовање од стране значајнијих и богатијих парохија. Грабованови иконостаси, које је сликао у Славонији и северној Хрватској све до последње деценије столећа, намећу се савременом посматрачу као компактна и донекле униформна целина, остварена

као таква у великој мери вероватно и због формирања одређеног укуса код његових наручилаца. Без обзира на могуће квалитативне оцене сликарства појединачних Грабованових иконостаса и припадајућег црквеног мобилијара, остаје чињеница да је његово дело представљало апсолутни ликовни стандард у Пакрачко-славонској епархији, са препознатљивим карактеристикама и оствареним квалитативним нормама које су многе црквене општине желеле да виде у својим, често новоподигнутим, храмовима.

Рационализација коју је носила јозефинистичка епоха, у парохијама Пакрачко-славонске епархије није значајније утицала на усвојене ликовне обрасце уоквирене позлаћеном барокном пилтаоријом. У центру епархије у Пакрацу, међутим, нови је дух у последње две деценије столећа добио важног експонента у личности епископа Кирила Живковића. Његов интелектуални профил и грађански дух помогли су развој културе пакрачке православне вароши у новом просветитељском правцу. Иако је у сврху сопствене афирмације и величајности владичанског статуса спремно утиковао најзначајније топосе барокне визуелне репрезентације, скромност којој је тежио у бројним документованим општењима са својим свештеницима и верницима указује да су му рационалистичка убеђења представљала важан ослонац у осмишљавању новог интелектуалног практикума личности православног епископа у Славонији и северној Хрватској. Уколико се објективизирају друштвено-политички услови којима је био изложен у односу на своје претходнике, намеће се закључак да је Кирило Живковић био заиста и први пакрачко-славонски епископ XVIII столећа који је имао довољно слободног простора да темељито, без много непредвиђених скретања, ради на постизању највишег нивоа визуелне репрезентативности у дворском окружењу. Његове ће интелектуалне преференције обележити кључне деценије у друштвеном развоју епархије на прелазу из XVIII у XIX век и значајно допринети грађанској самосвести православне пастве и њеном жељеном „просвјашченију“.

Summary

THE ART OF THE PAKRAC-SLAVONIAN DIOCESE IN THE EIGHTEENTH CENTURY

The study presented under the title above is the result of four years of research of the visual culture developed in Pakrac-Slavonian Diocese in the 18th century as a unique historical, geographic, ecclesiastical and juridical entity, capable of generating a specific artistic identity in the wider context of the baroque culture of the Archbishopric of Karlovci. Pakrac-Slavonian Eparchy, with its unbroken line of orthodox bishops since 1704, gathered under its spiritual jurisdiction the orthodox population of Slavonia and, for a shorter period, of northern Croatia. In the 18th century it was defined as a Diocese within the boundaries of the Archbishopric of Karlovci, but managed to outlive its original ecclesiastical organization as an organized whole and, with somewhat changed geographical and jurisdictional borders, was incorporated into the renewed Serbian Patriarchate at the beginning of the 20th century.

The specific cultural pattern which Pakrac-Slavonian Diocese incorporated at that moment into Serbian statehood and spirituality, was a direct product of its 18th century development, when the Eparchy, despite the permanent provincial environment, managed to successfully fulfill all the social and cultural requirements of this important reformatory period. Exactly in the 18th century, when the Serbian entity in the Hapsburg Monarchy widely accepts mid-European late baroque culture, among the Serbs living in Slavonia and northern Croatia, mostly due to the political and spiritual leadership of the Pakrac-Slavonian bishops, the old social and cultural structure, inherited from the times of Turkish reign, fundamentally changed and, while keeping a constant connection with its rich tradition, opened a new era of bourgeois affirmation.

In achieving the goal of social transformation of the Serbian ethnicity in the Hapsburg Monarchy, as was the case in the wider contexts of the European baroque era, visual arts products were among the primary means. The importance of their engaged usage in reaching very specific religious and political goals and protecting confessional identity, was understood by the Orthodox Church leaders very early on. The general overview of the artistic developments in the Pakrac-Slavonian Diocese in the 18th century, alongside its primary and expected connection with the church, reveals continuous and thorough acceptance of all key postulates of baroque culture in the Archbishopric of Karlovci.

One of the most prominent characteristics of the chosen area of the Pakrac-Slavonian Eparchy was the lack of any previous field and archival research what-

soever. Some topoi, like the destroyed iconostasis by the Ukrainian painter Vasilije Romanović in the monastery of Drenovac, or the one by Mojsej Subotić in the village of Veliki Bastaji, nevertheless became widely regarded and referred to in all the marked developments of the Serbian religious painting of the 18th century. Meanwhile, a large group of parochial and monastery churches, with exquisite interiors, preserved or indirectly known, remained untouched by contemporary research. A special challenge presented itself during creating a suitable mode of presentation, adequate in surpassing the problems created by two distinct poles — the desired form of a problem study on one hand, and the lack of any previous systematic research and the consequent need for descriptive mode on the other. Extensive field and archival work was necessary — during the summers of 2007 and 2008 a systematic field research was conducted. In the personal mental environment it created a compact map largely accordant to the one present in the minds of the 18th century orthodox inhabitants of Slavonia and northern Croatia, living around almost one hundred parochial and filial churches, six monasteries and the central episcopal see with the Holy Trinity cathedral in Pakrac. In regard to the well known facts about the destruction of the Serbian orthodox heritage in Croatia during the wars of the 20th century, the above mentioned field work was mainly about keeping files and photographing ruins and, in some brighter cases, damaged, neglected or decayed churches, often completely devoid of their original richly decorated interiors. Nevertheless, some very important and previously almost completely unknown or unexplored topoi were found — their incorporation into scientific knowledge about the processes of acceptance of the new religious patterns in the orthodox visual arts of the 18th century was going to become very valuable. The archival documents proved to be crucial and, in most cases, primary and only sources — they were obtained in all important archival institutions in Belgrade, Sremski Karlovci and Zagreb. The especially valuable corpus of archival resources belongs to the Pakrac-Slavonian Eparchy itself and is now kept in the Museum of Serbian Orthodox Church in Belgrade. The field notes made by Radoslav Grujić at the beginning of the 20th century, available in the same institution, are sometimes the basic source for the scientific credibility of some conclusions reached in this study.

The structure of the study was created in accordance with the established phenomena of development of Serbian visual culture in the 18th century, but was also determined by specific historical and political conditions of the Pakrac-Slavonian Bishopric of that time. The introductory considerations are guided by the goal of tracking historical and social processes marking the territorial establishment of the Diocese in the unstable and volatile conditions after the Great Migration at the end of the 17th century, and the subsequent role of Pakrac-Slavonian bishops as religious, but also crucial political leaders, building their position at the crossing of varying interests of a catholic state and The Catholic Church, regional Hungarian feudal might, but also the requirements and rulings of the or-

thodox center in Sremski Karlovci. Considering the roles of Pakrac-Slavonian bishops on the historical, political and culture stage of the Hapsburg Monarchy in the 18th century, the introductory part of the study dedicated to the historical development of the Diocese highlights its specific conditions — from the prompt engagement of the church union agenda and propaganda at the moment of the Eparchy's foundation, to permanent struggle for preserving the legal privileges granted to the orthodox Serbs by the Vienna Court. Already from the time of Patriarch Arsenije III, who was especially active in the regions of so-called Lower Slavonia (the part of Slavonia that was under the Turkish rule up to the end of the 17th century) and Northern Croatia, in the eyes of the contemporaries a feeling of a unique geo-political sphere was created, fueled by the Patriarch's aspirations to widen his jurisdiction and include all orthodox newcomers during the migration, but also the ones who were already residential in the land. The first decades of the century were marked by especially unfavorable economic conditions caused by almost constant warfare. The Orthodox Bishop's position in Pakrac and the strength of his rule stabilized from the fifth decade of the century onwards, when the overall social and economic conditions in Slavonia also improved. The first mentioned process owed a considerable part of its success to the legacy of the Orthodox Church organization during the Turkish rule in Slavonia under the name of the Metropolitanate of Požega. Its parochial network significantly influenced the later administrative disposition of the Pakrac-Slavonian Diocese under the Hapsburg dominion, and was reflected in the earliest eparchial census of 1734 when it became fully operational under the new historical circumstances. All reformatory acts proscribed by the center of the Archbishopric in Sremski Karlovci were implemented in Slavonia and Northern Croatia during the time of bishops Ničifor Stefanović and Sofronije Jovanović by 1757/8. The changes included the reforms of monastic life and the institutional implementation of the Russo-Ukrainian cultural and liturgical orientation. Despite constant obstructions, the eparchial rule and church life were marked by constant advance during the 18th century, especially after the territorial and jurisdictional fusion with the Varaždin Generalate in 1771. This change enabled the Pakrac-Slavonian bishops to collect more necessary income, but also opened ways to artist to gain wider engagements.

The importance of initiation and development of art patronage were put forward in this study by the overall knowledge about functional systems of late baroque culture. The social status of patrons, their financial powers, religious, political and aesthetic views, decisively influenced stylistic and iconographical characteristics and representativeness of produced works of art. In most cases, the patrons determined all the future aspects of an artist's work — its financial background, materials, content and final appearance, closely related to its function. Artists had an impact on all mentioned parts of the process, but they were mostly expected to readily fulfill the requirements of patrons. It was often the case for one artist, who managed to achieve success with one important and in-

fluent patron, to become favored in wider circles and get extensive working opportunities. That sometimes resulted in specific artists marking entire small eras in the artistic developments in the Eparchy. This, of course, doesn't mean that this complex interrelation context subdued all personal artistic creativity. Individual artistic poetics and their power, regardless of the boundaries of almost exclusively religious art, sometimes appear as decisive factors in forming of stylistic and iconographical advances achieved in certain decades of the century. In reviewing the mentioned circumstances, Bishop Sofronije Jovanović emerged in the mid-century as a key protagonist in the creation of conditions in Pakrac which enabled the engagement of the Ukrainian painter Vasilije Romanović as the court painter. It is strongly suggested in this study that he should be regarded as an ideal realizer of all the needs of Bishop Sofronije — Romanović was at the same time a well-educated painter who brought advances of the new religious painting from his native Ukraine, and a skilful portrait painter who immortalized the Bishop's moral persona in the newly accepted European portrait code.

For orthodox bishops in the Hapsburg Monarchy in the 18th century, visual arts were primarily the means of religious and political communication, and only secondly art works *per se* and aesthetic pleasures of the *connoisseurs*. The necessity of conducting fundamental church reforms delegated to moralizing and didactical roles to art, favored by church leaders. The stylistic transformation from late Byzantine idioms towards baroque forms was almost naturally understood in this context. Nevertheless, as was the case in all parts of the Metropolitanate of Karlovci, in Pakrac-Slavonian Diocese the mentioned process was never a simple linear progress; it was rather a case of continual and balanced coexistence of the traditional and modern. Nor was the intensity of the patronage always the same during the century — periods in which high patronage became more intensive almost always brought about a stronger control by patrons and clearer guidance of stylistic and iconographical programs. The social immobility of orthodox population in the Hapsburg Monarchy in the 18th century was also one of the important factors influencing patronage power and appeared to significantly narrow the circles of potential patrons. Few members of Serbian nobility during the century received special attention in this study — their religious, and political motives were decisive in creating the works of art they were commissioning. Although the sources did not enable full elaboration, patronage potentials of the growing orthodox parishes, with their ever richer merchant communities, made them the most significant collective patronage body in the Diocese, which decisively determined the engagements and work of certain artists, but also the quality and architectural representativeness of the parish churches and their decoration and furnishings.

The artistic production of the Orthodox Church in the Hapsburg Monarchy in the 18th century owed its manifestations to factors defined in a wider context of the mid-European baroque culture. Theatrically perceived religious ritual, gradu-

ally transforming church interiors into dramatic and dynamic spaces of capturing senses of the believer and exalting his emotions, bestowed a new character onto the visual arts which, strongly supported by church leaders' reformatory tendencies, accepted new postulates of church painting and decorative disposition of church interiors. The interior of the orthodox temple in the 18th century became a multifunctional space in the service of community needs — it was a place for communal service and moral and didactic sermon lectures, for practicing various forms of piety, but also for manifesting proto-national consciousness, elements of political will and central role of church organization in both latter aspects.

The role of visual arts in the shaping of baroque spaces important for the life of the Eparchy, did not manifest itself only inside the cathedral or parish churches. They were also an important aspect of carefully guided transformation of episcopal self-representation. The Pakrac-Slavonian orthodox bishops held the prerogatives of both spiritual and temporal power in their hands, and the central stage for showing and confirming this union of power was the Episcopal Court in Pakrac. It was the ceremonial, administrative, legal and cultural center of the Diocese, but also a residential place adapted both for private and public aspect of bishops' lives and functions. As princes of the church in the 18th century, bishops transformed their residence into an equal, and sometimes even primary eparchial space in which the segments of its specific visual culture gained first-rate importance. In a complex system of organization of the inner life in the episcopal palace, as the primary "stage of power" for the orthodox bishop, the function of sanctification of his *body politic* had immediate influence upon the character of artistic work in court surroundings. The most important religious, legal and political propaganda accents were communicated by the gallery of episcopal portraits, beginning in the early fifth decade of the century. Starting with Sofronije Jovanović, all subsequent Pakrac-Slavonian bishops have left their own portraits to permanent ownership of the Pakrac residence. All of them belonged to a specific brand of bust portraits of bishops in their non-liturgical clothing, with their strict moral personae as a primary iconographical focus. As far as it is known today, none of them actually survived the war in former Yugoslavia in the last decade of the 20th century. They were the strongest carriers of unwanted national and confessional identity in Croatia at the time, and were probably the first to be looted or destroyed during the sack of the residential palace in Pakrac in 1991. Unfortunately, that means that some excellent portraits of important painters, such as Vasilije Romanović or Teodor Ilić Češljar, are probably lost for good. Nevertheless, the only representative episcopal portrait ever painted in Pakrac was preserved — in 1799 Arsenije Teodorović from Novi Sad painted the magnificent full-length portrait of Bishop Kirilo Živković, which represents an important testimony to the full acceptance of the codes of baroque magnificence in the last quarter of the century.

Painted works marking the confessional specifics of the orthodox bishop's see were joined by the portrait gallery early on. Important place in the refectory hall

on the upper floor of the residence belonged to the large canvas of *The Martyrdom of Saint Barbara* from 1785, painted by Teodor Ilić Češljarić for Bishop Pavle Avakumović. An educated prelate and an aristocrat, he ordered the painting as a work of art per se, expressing not only his engaged reverence of the orthodox interpretation of the cult of this important Christian saint, but also a need for expression of his taste and aesthetic views, so characteristic for the „courtly“ class he belonged to. On the other hand, there were also paintings and icons of conventional religious contents in the episcopal residence, at the present known only through archival sources and contemporary descriptions.

The most important, but unfortunately the least known space of baroque religious and political spectacle in the Pakrac-Slavonian Diocese was the Cathedral Church of the Holy Trinity. The renewal in the period of historicism at the end of the 19th century, under the guidance of Zagreb architect Herman Bollé, probably removed the last parts of the original internal settings of the eighteenth century church. The archival sources are scarce and often contradictory, but they create an intriguing impression of the interior of this typical provincial baroque hall-church — beginning with the probability that the prominent painter Joakim Marković was summoned to Pakrac immediately after 1750 to paint the iconostasis, to the possibility that after he had left, not finishing the job, Vasilije Romanović came and completed the iconostasis and the rest of the painted decoration in the cathedral, including wall paintings.

During the most part of the 18th century the interiors of parochial and filial churches in Pakrac-Slavonian Diocese were relatively modest, because most of them were built of wood and other friable materials. Masonry vaulted churches were built from the mid-century onward, but most of them were completed in the last quarter of the century. This enabled the creation of representative baroque interiors. Unfortunately, the wars of the 20th century took away most of them, and field notes made by intrepid Radoslav Grujić, before the massive misfortunes, emerge today as an invaluable source for making somewhat uncertain and ideal reconstructions. The chosen method for achieving this goal in this study focuses on typologies and standards of village church interiors, with prime concern for the development of iconostases and other interior topoi (such as pulpits, icon stands, thrones etc.) and their carved and painted decoration. Due to the relatively good condition of the original interior settings, accompanied by detailed archival sources, special attention was paid to the ideal reconstruction of the interior of the Virgin Church of Pakra monastery, which was entirely created as a unique baroque spatial and visual concept in the second half of the century. Especially conspicuous focal points of baroque Marian piety made Pakra church the most important Virgins' sanctuary in the Diocese of the time.

Publicity and pomp of the baroque episcopal installations in the Pakrac-Slavonian Diocese were also introduced in the 18th century. They can be traced with a degree of certainty from the early fifth decade onward. A detailed instruction

for the installation of the new Pakrac-Slavonian Bishop Atanasije Živković, issued by Metropolitan Jovan Georgijević in the eight decade, shows how festal and strong an impression these ceremonies made upon contemporary viewers. The skillful utilization of these manifestations in order to achieve a certain impression of power is clearly apparent in the Metropolitan's detailed instruction, where the specific term — pomp, was used to mark the magnitude of the celebration and its intended affective perception. The latter was also not left to mere chance and the Metropolitan orders the participants and spectators of the installation a collective involvement in the finishing exclamatory confirmation of the authority of the new spiritual and temporal leader — Vivat!

The festal superstructure of the traditional institution of canonical pastoral visitations, present in the wider context of the Metropolitanate of Karlovci, can also be traced in Pakrac-Slavonian Eparchy. There are some indications that bishops in Slavonia in the early decades of the 18th century started to accept certain baroque ceremonial characteristics of visitation events. All the subsequent bishops later on tried very hard to keep the solemnity, pomp and richness of this type of self-exposition. One of the integral parts of these events became the ordering of specific kind of visitation copper prints with scenes of actual visitations depicted — special panoramas of each monastery visited, with all its buildings and landscape surroundings and a joyous procession of monks greeting the approaching bishop in his festal vestments and regalia, surrounded by selected entourage. Supplied with detailed patronal inscriptions, the prints acted as a perfect visual affirmation of episcopal authority and power, easily multiplied to fulfill the religious propaganda agenda.

The narrower art-historical research conducted in this study relates to investigating art products of the Eparchy in connection with their purpose and function. In a social group dominantly determined by religious dimension, and in an accorded mental code, the church was always in the center of public life and became the focal point of most artistic endeavors. The functions of the church in public religious life and practice directly influenced the character of art invested in it.

A few dominant characteristics of architectural shaping of churches were observed in Pakrac-Slavonian Eparchy during the 18th century. They correspond to the ones noted in the wider related context of the Metropolitanate. The eighteenth century largely remained an era of wooden architecture, but conclusions are hard to make because most of the non-solid churches have not been preserved. It can be said that most of them, sometimes erected on stone foundations, were often repaired or entirely rebuilt over time, with roofs made of shingle. They all possessed an obligatory orthodox division in parts of the sanctuary, nave and narthex, marked off by wooden barriers. The similar situation could be observed in the territory of the Varaždin Generalate, which never fell into Turkish hands and managed to achieve some degree of continuity with gothic and renaissance architectural features.

Only the stabilization of eparchial network and management, accompanied by the general improvement of economic and political situation in Slavonia and Northern Croatia, brought new and better conditions for building churches in brick and stone. At the moment when that happened, conditions for non-interrupted continuation of traditional orthodox models were non-existent, either ideologically or practically. Turning towards mid-European norms, especially the baroque provincial type of the *Wandpfeiler* hall church, presented an accommodation to stylistic demands of the time, but also a conformation to state regulative. Few of the most typical and known churches of the type are analyzed in this context — from Pakra monastery church, as probably the earliest full example, to the hypothetical reconstruction of the Pakrac Cathedral and further on to the parochial churches of Slatina, Orahovica, Grahovljani and Veliki Bastaji. According to available data for some of those churches, most of them were built by non-orthodox masons, often of German origin. From the very beginnings of solid church building in Pakrac-Slavonian Eparchy, the tall multistoried bell towers with baroque tin or copper tops, presented an integral part of architectural concepts. An early baroque version is preserved in an integrated variant of the bell tower which emerges directly from the buildings' western part, while the bell tower that is built separately and leaned onto the western façade should be considered a later form. The building of such elaborate bell towers significantly raised the costs and weighed heavily on many parishes' funds, and therefore sometimes continued for several decades.

The withdrawal of wall painting from the position of dominant carrier of religious content in Serbian religious painting in the 18th century can also be observed in the Pakrac-Slavonian Diocese. The rare described and even rarer preserved examples testify to the primarily decorative character of wall paintings in village wooden churches throughout the entire century, a tradition that was almost equally present in similar Catholic churches of the same period, with a remark that avoiding figural motives in favor of decorative floral patterns was more pronounced in orthodox environment. There are no indications that any organized attempt was made to reestablish ancient post-Byzantine wall painting practices, once the churches of solid materials started to be built, and little evidence presented by the wall paintings in the Pakrac cathedral offer no solid ground for further conclusions.

The central focus of consideration in the context of religious painting development were the iconostases and their pictorial and iconographical contexts. Judging by the rare preserved bits of material dating from the first half of the century, and considering the fact that they do not fall into a single entirely preserved iconostasis, it can be concluded that during this initial period an almost unaltered iconostasis scheme created during the period of Turkish reign was transmitted into Pakrac-Slavonian churches. It implied a Eucharistic and eschatological content code which included the row of throne icons, the central Deesis icon sur-

rounded with icons of the apostles and the great painted Crucifix at the top. It can be said with almost absolute certainty that in time of Bishop Sofronije Jovanović the specific visual scheme based upon Ukrainian pictorial and theological models became dominant in Pakrac-Slavonian Diocese and directly favored by the subsequent bishops, making an equal imprint on the naïve so called “zographe” painters and on works more directly connected to metropolitan mainstream. A few preserved examples testify that west-European prints and illustrated graphic Bibles, present in Ukraine since the 17th century, were well known and already heavily used by painters active in Slavonia and Northern Croatia by the mid-century.

A direct import of the developed Ukrainian baroque iconostasis scheme was an un preserved work by Vasilije Romanović in monastery of Drenovac, painted in 1757/8. It also manifested the supreme importance of high quality painting for the success of reforming the idiom of church painting and the entire visual transformation of the Diocese. It seems that the influence of Romanović in Slavonia was much wider than presumed so far, especially after some recent field discoveries. His work in Slavonia represented an affirmation and final reinforcement of Ukrainian pictorial models rather than a revolutionary novelty, as some older researchers presumed. The contact with his native artistic milieu existed long before his arrival in Pakrac-Slavonian Diocese, as some analyzed examples confirm. The Romanović stream stretched, on the other hand, throughout the entire second half of the 18th century, and this conclusion also rests on substantial evidence.

The role of the creator of the dominant pictorial idiom of the second half of the century fell upon painter Jovan Četirević Grabovan, who developed a very fruitful activity on the expanded territory of the Diocese after 1771. The iconostases he painted between 1774/5 and 1785 represented an ultimate homage to the traditional iconographical schemes which maybe best in illustrate the latent inclination of the Diocese towards a symbiosis of the baroque and retrospection. His southern origin, coupled with additional education in “Moscovy” (most probably in Kiev), produced an ideal stylistic and iconographical blend based upon two identified sources — his own and today still existent copy of the traditional post-Byzantine painters’ manual (“Erminia”) and a copy of the famous Augsburg illustrated Bible by Johann Christoph Weigel (“Biblia Ectypa”). Grabovan kept some very conservative iconographical solutions even in the last quarter of the century — in the eight decade he still painted the eschatological Deesis in the apostles’ icon row, and the Virgin “Wider than Heaven” surrounded with icons of the prophets. At the time when the concepts of Virgin Immaculate and her status of *Regina Coeli* got their most representative pictorial expressions on Serbian baroque iconostases, Grabovan made a distinction when painting the scene of the Coronation of the Virgin instead of “Wider than Heaven” variant. But, as it could be concluded so far, taking into consideration the fact that two of his latest iconostases in Slavonia have been completely destroyed, Grabovan’s patrons accepted the full baroque iconostasis ensemble only

once — in the village of Gornje Sredice where he painted the cycle of icons with the scenes of Christ's Passion around the Crucifix.

Keeping in mind the conclusions presented above it can be said that during the entire century the Pakrac-Slavonian Diocese favored certain particularities in iconostases' content which were markedly different from those present in the central areas of the Metropolitanate of Karlovci, mainly the Diocese of Srem. Even if some schemes were taken up in Slavonia, it was always through work of painters called upon from Srem by Pakrac-Slavonian bishops. Another developed cycle of Christ's Passion is therefore found on the iconostasis of Pakra monastery church, painted in 1774 by Vasilije Ostojić. The new stylistic and iconographical tendencies of late baroque were brought to Pakrac by Arsenije Teodorović at the end of the century.

The particularities of the cultural, political and religious milieu of the Pakrac-Slavonian Diocese also marked its special practice in visualization of the cults of Serbian national saints. They can be regarded in the wider context of the formation of national Serbian pantheon in the Metropolitanate of Karlovci in the 18th century, but their pre-history was going to be particular in Slavonia in comparison with their fully developed manifestations of the period. The images of Holy Serbs in Slavonia were going to become an inseparable part of church life which actively demonstrated growing proto-national consciousness, but also a certain political ambition. However, it seems that in the 18th century in the church art of the Diocese, the traditional role of Serbian saints as patrons and advocates of their people before God had more emphasized significance in daily ritual life, which in consequence influenced the concepts of their pictorial representation.

The especially functionally determined form of artistic production in the Pakrac-Slavonian Diocese in the delineated time frame was the corpus of art works which could be, in the modern sense of the term, classified as treasury objects in every Orthodox temple. This segment of the research did not offer many more auspicious circumstances considering the levels of preservation of objects. Thus, the determination and classification of the material presented a very difficult task; functional determination of portable icons in the church was a particular problem. Stylistic lay-outs and time-lines were much easier to achieve, and the conclusion that the widest layer of portable icons came from "zograph" masters was made. The significant influx of very popular and numerous imported Russian icons could also be successfully traced. The important role of copper prints in transferring dogmatic and political content was also noted, especially in monastic environment which was also a point of dissemination of prints with specific pictorial contents. The rest of the sacramental and liturgical objects were examined primarily from the point of understanding their permanent traditional functional role connected to the specific needs of the Orthodox liturgy, with their artistic rendering and craftsmanship adjusted to the new baroque taste.

The research conducted and presented in this study was initiated, as mentioned earlier, by the forming of a thesis that the visual culture of the Pakrac-Slavonian Eparchy in the 18th century fully followed contemporary cultural and artistic transformations in the central areas of the Metropolitanate of Karlovci. The discerning of a specific process of “*baroquisation*” of a particular cultural and artistic habitus, determined by special historical, political, geographical and social circumstances, presented itself as a valuable experimental impetus for testing the identified codes of baroque culture. Baroque, as a temporal, intellectual and stylistic category in Serbian culture and artistic history belonged entirely to the 18th century and, judging by the conclusions brought about in researching the visual culture of the Pakrac-Slavonian Eparchy of the period, simultaneously left its mark on all aspects of cultural life of the people under the political and spiritual leadership of church prelates. During this century Serbian orthodox corpus in Slavonia and Northern Croatia underwent fundamental changes that enabled the efficient and functional bourgeois advances in the 19th century. The rapid transformation of visual culture and its engaged utilization constituted the vital segments of that social process.

Zusammenfassung

DIE KUNST IN DER DIÖZESE PAKRAC-SLAWONIEN IM 18. JAHRHUNDERT

Das Buch *Die Kunst in der Diözese Pakrac-Slawonien im 18. Jahrhundert* ist das Ergebnis einer vierjährigen Erforschung der visuellen Kultur dieser Diözese als einer separaten historischen, geografischen und religiös-juristischen Entität, die eine spezifische künstlerische Identität im Rahmen der Barockkultur der Metropole Karlovac schaffen konnte. Die Diözese Pakrac-Slawonien, die seit 1704 ununterbrochen von orthodoxen Bischöfen geleitet wurde, versammelte im Zeitraum von mehr als drei Jahrhunderten die orthodoxe Bevölkerung Slawoniens und (in etwas kürzerer Zeit) Nordkroatiens unter ihrer geistlichen Jurisdiktion. Im 18. Jahrhundert als Diözese im Rahmen der Metropole Karlovac festgelegt, überlebte sie als vollständige Entität ihre ursprüngliche kirchliche Organisation und wurde im 20. Jahrhundert, in einigermaßen veränderten geografischen und jurisdiktischen Grenzen, zu einem Teil des erneuerten serbischen Patriarchats. Dieses spezifische Kulturmuster, das die Diözese Pakrac-Slawonien zu diesem Zeitpunkt in das staatliche und geistliche Wesen Serbiens einbaute, wurde gerade im 18. Jahrhundert gestaltet und festgelegt, als diese Diözese trotz ständig betonter Provinzialität mit ihrem gesamten geistlichen und kulturellen Leben allen Anforderungen der entscheidenden reformistischen Zeit konsequent folgte. Gerade im 18. Jahrhundert, in der Zeit, wo serbische Gesellschaft weitgehend die mitteleuropäische Barockkultur akzeptierte, veränderte sich bei Serben in Slawonien und Nordkroatien, vor allem wegen politischer und geistlicher Führung von Bischöfen in Pakrac, alte gesellschaftliche und kulturelle Struktur, die aus der Zeit der Sklaverei und Kriege gegen das Osmanische Reich in diesem Gebiet stammte, was, unter Bewahrung von Tradition, den Beginn der Akzeptanz einer neuen bürgerlichen Epoche ermöglichte.

Eines der wichtigsten Mittel für das Erringen der angestrebten gesellschaftlichen Verwandlung des serbischen Volkes sowohl in der Habsburgermonarchie im 18. Jahrhundert, als auch im weiteren Kontext des europäischen Barock, stellten die visuelle Kunst und ihre Werke dar. Serbische Priesterschaft war sich gleich am Beginn des 18. Jahrhunderts der Wichtigkeit der engagierten Anwendung von Kunstwerken beim Erringen konkreter religiös-politischer Ziele und Schutz der konfessionellen Identität bewusst. Wenn man künstlerische Geschehnisse in der Diözese Pakrac-Slawonien während des 18. Jahrhunderts betrachtet, kann man feststellen, dass sie neben vorwiegender und erwarteter primärer Verbindung zur Kirche, auch die Akzeptanz aller wesentlichen Merkmale der barocken Kultur in der Metropole Karlovac aufweist.

Ein auffallendes Merkmal des auserwählten Forschungsgebiets — der Diözese Pakrac-Slawonien war die Tatsache, dass sie im räumlichen und archivalischen Sinne wesentlich unerforscht blieb. Einige Topoi, wie der zerstörte Ikonostas von Vasilije Romanović im Kloster Drenovac oder derjenige von Mojsije Subotić in Veliki Bastaji, wurden zu den Symbolen der charakteristischen Entwicklungsströmungen der serbischen religiösen Malerei des 18. Jahrhunderts, während viele Gemeinde- und Klosterkirchen mit ihrer, teils nur wenig erhaltenen, teils ausschließlich indirekt bekannten, außerordentlichen Innenarchitektur, von gegenwärtiger Forschung fern blieben. Eine besondere Herausforderung stellte gerade das Erfinden eines angemessenen Vortragsmodus dar, der zwei Pole dieser Problemstudie und den Mangel an Kenntnissen überwinden und einer vorwiegend deskriptiven Vortragsweise entgegen gehen könnte. Extensive Vor-Ort und später auch archivalische Forschung konnte nicht vermieden werden. Im Sommer 2007 und 2008 wurde das Gebiet der heutigen Diözese Slawonien und Teile der Metropole Zagreb-Ljubljana, die sich im letzten Quartal des 18. Jahrhunderts unter der Jurisdiktion des Bischofspalais in Pakrac befanden, systematisch besichtigt. Auf diese Weise konnte eine persönliche mentale kompakte Karte mit über 100 Gemeindegemeinden, sechs Klöstern, dem zentralen Bischofspalais und der Dreifaltigkeits-Kathedrale in Pakrac hergestellt werden, die so funktional wie möglich ist und mit derjenigen Karte, die orthodoxe Bevölkerung Slawoniens im 18. Jahrhundert mit sich trug, übereinstimmt. Im Hinblick auf bekannte Tatsachen über das Ausmaß der Zerstörung des orthodoxen sakralen Nachlasses in Kroatien in den Kriegen im 20. Jahrhundert beruhte die Vor-Ort-Forschung meistens auf dem Auflisten von Ruinen und bestenfalls von beschädigten, vernachlässigten und verkommenen Kirchen, oft ohne ehemals reich eingerichteten Innenraum. Trotzdem wurden der wissenschaftlichen Öffentlichkeit bis jetzt unbekannte Topoi enthüllt, die für die Akzeptanz neuer religiösen Kunstmuster der Reformzeit des 18. Jahrhunderts wichtig und stellvertretend waren. Der archivalische Stoff, der sich in wichtigsten Archiven in Belgrad, Sremski Karlovci und Zagreb befand, wurde dementsprechend zur primären Forschungsquelle. Besonders wertvoll war der im Museum der Serbisch-Orthodoxen Kirche in Belgrad aufbewahrte archivalische Stoff der Diözese Pakrac-Slawonien, so wie Notizen von Radoslav Grujić, die er Anfang des 20. Jahrhunderts vor Ort machte und die in demselben Museum aufgehoben werden. Die letzten zwei Korpora stellen die Grundlage für die wissenschaftliche Glaubwürdigkeit der Schlussfolgerungen und Hypothesen dieser Studie dar.

Die Form der Studie wurde nicht nur durch festgelegte Phänomene der Entwicklung der serbischen visuellen Kultur des 18. Jahrhunderts, sondern auch durch damalige konkrete historische und politische Umstände in der Diözese Pakrac-Slawonien bestimmt. So werden die einführenden Erläuterungen den historischen und gesellschaftlichen Prozessen gewidmet, die die Gründung der Diözese in einer instabilen Situation nach der Großen Wanderung beeinflussten und von der späteren Rolle der Bischöfe in Pakrac-Slawonien als geistliche und politische Leiter gekennzeichnet wurde. Die Bischöfe mussten ihre Position in einer Umgebung halten,

wo sich Interesse eines andersgläubigen Landes, lokaler katholischer und ungarischer Feudalmächte und zentraler Gewalt der Metropole in sogenannter Zeit des Privilegs ununterbrochen kreuzten. Durch das Wirken einiger Bischöfe im Rahmen des historisch-politischen, geistlichen und kulturellen Leben der Monarchie im 18. Jahrhundert werden in der Einführung, die sich mit der historischen Entwicklung der Diözese befasst, spezifische Voraussetzungen für diese Entwicklung markiert — vom prompten Einsatz der Uniatenpropaganda in der Zeit der Gründung des Bischofssitzes in Pakrac, bis zu ständigen Kämpfen um das Privilegrecht für Serben in Slawonien. Aber schon in der Zeit des Patriarchen Arsenije III, der seine besondere Aufmersamkeit dem Gebiet des sog. unteren Slawonien (dem Teil Slawoniens, der unter osmanischer Herrschaft stand) und Nordkroatien schenkte, wird bei Zeitgenossen der Eindruck eines einheitlichen geopolitischen Raumes erweckt. Die Anregung dazu gab das Patriarchat, das seine Jurisdiktion sowohl auf Neuankömmlinge als auch auf alle Orthodoxe, die nach der Großen Wanderung in diesem Gebiet lebten, ausdehnen wollte. Am Anfang des Jahrhunderts herrschten ungünstige Kriegs- und Wirtschaftsverhältnisse, so dass es erst in den 40er Jahren dieses Jahrhunderts, als sich allgemeine gesellschaftlich-wirtschaftliche Verhältnisse verbesserten, zur Stabilisierung der Diözesanverwaltung kam. Dieser Prozess beruhte teilweise auch auf einem wichtigen Fundament, das die orthodoxe Organisation in Slawonien in der Zeit der osmanischen Herrschaft legte — sog. Metropole Požega, die wahrscheinlich ein verzweigtes Gemeindenetz hatte, das als Grundlage für spätere Organisation diente. Einen indirekten Beweis dafür stellt das früheste Verzeichnis der Diözese aus dem Jahr 1734, in dem die Diözesanstruktur verwaltungsmäßig vollkommen geordnet vorkommt. Von der Zeit des Bischofs Nićifor Stefanović und seines Nachfolgers Sofronije Jovanović bis 1757/58 implementierte die Diözese alle Refomakten der Metropole, darunter die Reform des Klosterlebens und das institutionale Einsetzen der Kultur und Lithurgie nach dem russisch-ukrainischen Muster. Trotz ständigem Kampf gegen Obstruktionen gelang es der Verwaltung das kirchliche Leben in der Diözese weiterzuentwickeln, besonders nach dem Anschluss des Gebiets des Varaždiner Generalats 1771, der nicht nur eine breitere geistliche Jurisdiktion für Bischöfe ermöglichte, sondern auch den Weg zum vielfältigen Engagement für Künstler offen hielt.

Die Erforschung von Aufrichtung und Entwicklung der Kunstpatronage, nämlich der Rolle des Auftraggebers brachte die Beschäftigung mit der barocken visuellen Kultur in den Mittelpunkt dieser Arbeit. Der gesellschaftliche Status der Auftraggeber, ihre finanzielle Macht, religiöse, politische und ästhetische Ziele, übten den entscheidenden Einfluss auf den Stil, den ikonografischen Charakter und die Repräsentativität von Auftragskunstwerken aus. Sie entstanden im engen Kontakt zwischen einem Künstler und seinem Patron, wobei der Patron alle Aspekte des werdenden Kunstwerks bestimmte, und die finanziellen Voraussetzungen zur Umsetzung des Kunstwerkes schuf. Obwohl die Künstler einigermaßen beide Sphären beeinflussen konnten, erwartete man von ihnen, dass sie sich den Wünschen und Möglichkeiten des Förderers anpassen. Es kam öfters vor,

dass Künstler, vor allem Maler, wegen ihres Anfangserfolges bei einem einflussreichen Patron, auch in breiteren Kreisen bevorzugt werden. Sie bekamen dadurch die Möglichkeit mit ihren zahlreichen Werken kleine Epochen im künstlerischen Schaffen der Diözese zu kennzeichnen. Das bedeutet allerdings nicht, dass dieses strenge Abhängigkeitsverhältnis persönliche Kreativität des Künstlers abschaffte. Ein starker individueller künstlerischer Ausdruck, die Ausbildung des Künstlers und seine Fertigkeit prägten, trotz Beschränkungen der religiösen Kunst, die fast ausschließlich vorhanden war, die stilistische und inhaltliche Entwicklung in einigen Jahrzehnten. Eins der wichtigsten Ergebnisse der Analyse allgemein bekannter Tatsachen ist die Annahme, dass der Bischof Sofronije Jovanović Mitte des 18. Jahrhunderts in Pakrac die Voraussetzungen für das Anstellen von Ukrainer Vasilije Romanović als Hofmaler schuf. Er war der ideale Künstler, der alle Wünsche von Sofronije Jovanović umsetzen konnte — ein gebildeter Maler, der die Form des modernen Kirchenbildes beherrschte und ein gewandter Porträtist, der im neuen europäischen Stil das hochethische Gebilde von Bischof festhielt.

Für orthodoxe Bischöfe in Habsburgermonarchie im 18. Jahrhundert stellte die visuelle Kunst vor allem ein Mittel religiöser und politischer Kommunikation dar, und erst danach Kunstwerke *per se* und ästhetisches Vergnügen für *Connaisseurs*. Die Notwendigkeit einer wesentlichen Kirchenreform drängte die moralisch-didaktische und propagandistische Rolle der Kunst auf, die der Neigung der Bischöfe entsprach, während sich die stilistische Verwandlung von spätbyzantinischem ins barocke Schaffen von selbst verstand. Trotzdem handelte es sich in der Diözese Pakrac-Slawonien, wie auch in anderen Teilen der Metropole Karlovac, nicht um einen kontinuierlichen gleichmäßigen Fortschritt, sondern eher um eine eigenartige andauernde Koexistenz von traditionellen Formen und modernen Strömungen. Die Intensität der Patronage war während des 18. Jahrhunderts nicht immer gleich und hing oft von verschiedenen historisch-politischen und gesellschaftlichen Faktoren ab. Mit ihrer wachsenden Stärke, war auch die Aufsicht der Auftraggeber intensiver und das Bestimmen stilistischer und inhaltlicher Kunsttendenzen klarer. Man muss noch einen weiteren Aspekt der Patronagekunst in der Diözese hervorheben und zwar die Tatsache, dass für orthodoxe Gläubige der Weg nach oben in der Gesellschaft des 18. Jahrhunderts unüberschreitbar war, was ihre finanzielle Kraft beeinflusste und den Kreis potenzieller Auftraggeber enger machte. Diese Studie umfasst auch die Analyse von Stiftungen weniger orthodoxen Kleinadeligen (Mihajlović, Čarnojević und Baron General Mihajlo Mikašinović) und versucht ihre religiösen und national-ideologischen Motive herauszufinden. Obwohl die vorliegenden Quellen für diese Studie keine tiefere Erarbeitung der Kunstpatronage immer fortschreitenderer Kirchengemeinden mit einem immer reicheren Stand der Kaufleute gestatteten, versuchte man die bedeutendsten und einflussreichsten gemeinschaftlichen Förderer in der Diözese vorzustellen, dessen Geschmack und Präferenzen, besonders im vierten Quartal des 18. Jahrhunderts, das Schaffen einiger Künstler und die Qualität und architektonische Repräsentativität von Gemeindegemeinden und ihrer Ausstattung entscheidend prägte.

Künstlerische Produktion orthodoxer Diözesen in Habsburgermonarchie im 18. Jahrhundert verdankte ihren Ausdruck den Faktoren, von denen die mitteleuropäische visuelle Barockkunst definiert wurde. Ein szenisch verstandener religiöser Ritual, der das Innere der Kirche allmählich in einen dynamischen und dramatischen Raum verwandelte, der die Sinne der Gläubiger fesseln und ihre Gefühle aufbrechen lassen sollte, wirkte sich auf den neuen Charakter der visuellen Kunst aus. Von kirchlichen Würdenträgern gefördert, brachte er neue Eigenschaften der Kirchenbilder zum Ausdruck und bestimmte die Form und Einrichtung gesamten dekorativen Mobiliars im Inneren der Kirche. Das Interieur der orthodoxen Kirche im 18. Jahrhundert war ein multifunktionaler Raum, der den Bedürfnissen der Gemeinde entsprach — die Kirche war ein Platz, wo man der Liturgie und moralisch-didaktischen Predigt beiwohnte, verschiedene Formen der Pietät zeigte; sie war ein Zeremonieraum, in dem das nationale Bewusstsein, der politische Wille und die zentrale Rolle der Kirche in beiden bestätigt wurde.

Die Rolle der visuellen Kunst bei Einrichtung des barocken Lebensbereichs in der Diözese beschränkte sich allerdings nicht nur auf das Innere von Kathedralen und Gemeindekirchen, die zu einer neuen, planmäßig geänderten Präsentation des Bischofs als denjenigen, der geistliche und politische Macht in sich vereinigt, dienen sollte. Die zentrale Bühne seiner Repräsentation war das Bischofspalais. Es stellte nicht nur das zeremonielle, administrative, gerichtliche und kulturelle Zentrum der Diözese dar, sondern war auch ein Wohngebäude, das auf das öffentliche und private Leben des Barockkirchenprinzen ausgerichtet war. Der Bischofssitz im 18. Jahrhundert war ein genauso wichtiger, wenn auch nicht der wichtigste Platz in der Diözese, wo ihre spezifische visuelle Kultur von erstklassiger Bedeutung war. Im Rahmen einer komplizierten Innenorganisation des Lebens am Barockhof, der die vorrangige „Machtbühne“ des orthodoxen Bischofs war, stand der Charakter der am Hof vorhandenen Kunstwerke unter dem unmittelbaren Einfluss von der Absicht, den Bischof als „politischen Körper“ zu heiligen. Es wurde festgestellt, dass aus kirchlich-juristischer und geistlich-politischer Sicht die Portraitsammlung Pakrac-Slawonischer Bischöfe, die in der 40er Jahre des 18. Jahrhunderts entstand, am wichtigsten war. Mit Sofronije Jovanović beginnend hinterließen alle Bischöfe ihre Portraits der Bischofsresidenz als Dauerigentum. Diese Tendenz, ikonografische und stilistische Eigenschaften von Portraits, die alle strengem moralischem Typ von Oberkörperportraits des Bischofs im außerliturgischen Gewand gehörten, weisen auf die Akzeptanz gleichzeitiger und gleichartiger Werke aus dem kulturellen Habitus der Metropole hin. Soweit heute bekannt ist, blieb keins von den Oberkörperportraits der Bischöfe in Pakrac erhalten. Sie sind wahrscheinlich als erste der Zerstörung der Bischofsresidenz in Pakrac 1991 zum Opfer gefallen, da sie das eindeutigste Symbol geistlicher und nationaler Identität darstellten. Das nationale Kulturgut verlor dadurch wichtige Portraits, die Maler wie Vasilije Ramović und Teodor Ilić Češljar schufen. Allerdings das einzige repräsentative Ganzkörperportrait, das ein Pakracer Bischof im 18. Jahrhundert beauftragte, ist das Portrait des Bischofs Kiril Živković, das 1799

Arsenije Todorović anfertigte. Es ist bis heute erhalten und zeugt von Akzeptanz des kompletten visuellen Ausdrucks der bischöflichen Würde in der pakrac-slawnischen Gesellschaft im letzten Quartal dieses Jahrhunderts.

Neben Portraits, die im Esszimmer ausgestellt und im gleichen politisch-juristischen Kontext waren, hingen auch andere Gemälde, die konfessionelle Besonderheiten des Sitzes eines orthodoxen Bischofs demarkierten. Im Speisesaal im Obergeschoss des Palastes nahm neben Portraits von Bischöfen und Herrschern das Gemälde *Die Qual der heiligen Barbara*, das im Auftrag von Pavle Avakumović 1785 Teodor Ilić Češljar malte, einen wichtigen Platz ein. Dieses Programmgemälde glorifizierte den Kult der Patronin der Orthodoxen, wurde in Form entwickelten barocken Martyriums geschaffen und stellte einen Teil eigenartigen Zwiespalts in der Disposition von Gemälden religiösen Inhalts in Hofräumen. Der Bischof Pavle Avakumović, gebildeter Prälat und Adeliger, bestellte dieses Gemälde als Kunstwerk *per se*, was nicht nur auf sein Respekt vor orthodoxem Aspekt des Kultes der beliebten Heiligen hinwies, sondern auch seine ästhetische Bedürfnisse, die für Adelige charakteristisch war, vorzeigte. Auf der anderen Seite standen Bilder und Ikonen konventionellen religiösen Inhalts, die heutzutage nur durch archivische Quellen und zeitgenössische Beschreibungen erhalten sind.

Die barocke Dreifaltigkeits-Kathedrale, die im geistlich-politischen und liturgischen Sinne die wichtigste Rolle im Leben der Diözese spielte, ist leider am wenigsten bekannt. Während der historistischen Erneuerung, die nach Entwürfen des Zagreber Architekten Hermann Bollé im Zeitraum von 1893 bis 1896 durchgeführt wurde, gingen wahrscheinlich die letzten Details des originellen Interieurs der Kathedrale aus dem 18. Jahrhundert verloren. Nur wenige archivische Zeugnisse und die Widersprüchlichkeit ihrer Inhalte, genauso wie die einzige erhaltene Beschreibung aus dem nächsten Jahrhundert, muten eine intrigante Vorstellung vom Inneren dieser barocken Saalkirche an. Es ist möglich, dass der Maler Joakim Marković um 1750 nach Pakrac gerufen sei, um den Ikonostas der Kathedrale zu bemalen. Nach seiner Abreise sollte Vasilije Ramović seine unabgeschlossene Arbeit, das Bemalen von Ikonostas und Mobiliar, zu Ende bringen. Im Inneren der Kathedrale gab es auch Wandgemälde, von deren Entstehungszeit und Umfang keine zuverlässigen Nachweise vorhanden sind.

Im 18. Jahrhundert war die Innenausstattung von Pfarr- und Filialkirchen der Diözese Pakrac-Slawonien meistens bescheiden, da sie vorwiegend aus Holz und Weidengeflecht gebaut wurden. Einige Mauerwerk-Kirchen gab es schon Mitte des 18. Jahrhunderts, mehrere aber erst im letzten Quartal, was die Voraussetzungen für die Entstehung von repräsentativen barocken Interieurs schuf. In den Kriegen des 20. Jahrhunderts sind fast alle zerstört. Die wichtigste Quelle für die Erforschung dieser Artefakte sind die Notizen von Radoslav Grujić, die er Anfang des 20. Jahrhunderts vor Ort machte. Mit dieser Studie versucht man den Standard und die Form der Innenausstattung von Dorfkirchen völlig nachzubilden, wobei die Typologie und Entwicklung von geschnitzten Verzierungen an Ikonostasen und anderen Topoi im Innenraum (Thronen, Sängerständen, etc.) im Mittelpunkt

steht. Besondere Aufmerksamkeit wird aufgrund von relativ gut erhaltenem Innen und ausführlichen Inventarverzeichnissen aus dem 18. Jahrhundert der Rekonstruktion des reichen barocken Interieurs der Muttergotteskirche des Kloster Pakra, d.h. der Repräsentation seines einmaligen architektonischen und dekorativen Konzeptes, das in der zweiten Hälfte dieses Jahrhunderts geschaffen war. Besonders ausgeprägte Marienmotive im Teil der Klosterkirche vor dem Altarraum stimmten vollständig mit dem Code der barocken Religiosität überein, was die Kirche in Pakrac zur bedeutendsten Muttergotteskathedrale in der Diözese machte.

Die Diözese Pakrac-Slawonien akzeptierte im 18. Jahrhundert die Öffentlichkeit und Prächtigkeit von barocken Einsetzungsfeier und Ritualien. Den Nachrichten über die Einsetzung von Bischöfen in Pakrac kann seit 40er Jahren dieses Jahrhunderts gefolgt werden. Eine detaillierte Anweisung des Metropoliten Jovan Georgijević zur Einsetzung des neuen Pakracer Bischofs Atanasije Živković stammt aus den 80er Jahren. Die Anleitungen des Metropoliten, in denen das Wort „pompös“ als gewünschte Beschreibung von Feier und ihrer affektiven Perception benutzt wird, weisen nicht nur auf die Würde und prägende Wirkung dieser Zeremonien hin, sondern auch auf ihre geschickte Verwendung. Nichts wird dem Zufall überlassen — der Metropolit weist die Teilnehmer und Zuschauer an, an der abschließenden exklamatorischen Autoritätsbestätigung des neuen geistlichen und weltlichen Führers teilzunehmen — vivat!

Im 18. Jahrhundert wurde in der Metropole eine feierliche Zeremonie auf traditionelle Institution bischöflicher Kanonischer Visitation aufgebaut. In einer etwas bescheideneren Weise war sie auch in der pakrac-slawonischen Diözese vorhanden. Es gibt Zeugnisse dafür, dass slawonische Bischöfe schon in den ersten Jahrzehnten des 18. Jahrhunderts bestimmte barocke Zeremonialelemente der Visitation akzeptierten. Den erhaltenen Zeugnissen nach bemühten sich die Bischöfe seit dieser Zeit die Feierlichkeiten dieser Art für eigene Exposition zu bewahren. Eins der Merkmale dieses Codes wurde seit der Mitte dieses Jahrhunderts das Bestellen von Grafiken, auf denen Klöster und feierliche Visitationszüge mit dem Bischof an der Spitze geschildert wurden. Solche Grafikblätter stellten zusammen mit den Texten der Stiftungsurkunden eine explizite Schilderung der Autorität und Legitimität der geistlichen Jurisdiktion der Bischöfe über slawonische Klöster, die als Stütze dieser Gewalt dienten. Pompöse Visitationen, die Bestätigung von Mönchregeln, die auf allgemeinen orthodoxen Prinzipien beruhten, und das Bestellen von Visitationsgrafiken lieferten den pakrac-slawonischen Bischöfen einen visuellen, institutionellen und zeremoniellen Beweis eigener Autorität.

Einen ganz besonderen Teil, aus engerer historisch-künstlerischer Sicht das wichtigste Segment dieser Studie, stellt die Erforschung der künstlerischen Produktion der Diözese Pakrac-Slawonien und die Anwendung von geschaffenen Artefakten im betreffenden Zeitraum dar. In einer Gesellschaft, die vorwiegend von religiöser Dimension bezeichnet wurde, stand die Kirche, Gemeinde-, Filial- oder Klosterkirche, als der bedeutendste Platz für künstlerisches und handwerkliches Schaffen im Mittelpunkt des öffentlichen Lebens. Die Rolle, die Kirche im

geistlichen und öffentlichen Leben spielte, beeinflusste den Charakter von Kunstgattungen und bearbeiteten Themen.

Die Betrachtung der Kirchenarchitektur in der Diözese Pakrac-Slawonien im 18. Jahrhundert enthüllte ein paar dominanten Eigenschaften, die auch bei der Erforschung eines breiteren verwandten Kontextes in anderen Teilen der Metropole gemerkt wurden. Für eine Mehrzahl von Gemeinden und Filialen blieb im 18. Jahrhundert der Bau aus Holz und anderen nicht dauerhaften Materialien die vorwiegende Bauweise. Da fast überhaupt keine Kirchen aus dieser Zeit erhalten sind, konnte nur unzuverlässig festgestellt werden, dass kleine Holzkirchen, manchmal mit einem Fundament aus Mauerwerk, aber fast ausschließlich mit einem Schindeldach, dreiteilig aufgebaut waren — sie bestanden aus Altarraum, Kirchenschiff (Naos) und Narthex. Das Innere wurde durch Trennwände aus Holz aufgeteilt. Der Bau von Kirchen aus brüchigem Material war in den ersten Jahrzehnten des 18. Jahrhunderts, als alle Klosterkirchen außer Klosterkirche in Orahovica, Holzkirchen waren, dominant. Eine ähnliche Situation kann auch auf dem Gebiet des Varaždiner Generalats beobachtet werden. Da dieses Gebiet nie unter osmanischer Herrschaft stand, kann man eine gewisse Kontinuität mit der Tradition der gotischen und romanischen Architektur aus vorosmanischer Zeit, die den Bau von Mauerwerk-Kirchen in der ersten Hälfte des 18. Jahrhunderts stark beeinflusste, feststellen.

Erst nachdem es zur Stabilisierung von Diözesannetz und -verwaltung, so wie gesamten politisch-wirtschaftlichen Verhältnissen in Slawonien Mitte des Jahrhunderts gekommen war, wurden die Voraussetzungen für die Entwicklung einiger Kirchengemeinden und für den Bau von Mauerwerk-Kirchen geschaffen. In diesem Moment gab es für die Fortsetzung des traditionellen architektonischen Planungs- und Realisierungskonzeptes keine Bedingungen. Die Orientierung an den mitteleuropäischen Vorbildern, vor allem an provinziellen Saal-Wandpfeilern, kann man sowohl als eine Antwort auf neue stilistische Anforderungen als auch als Folge der vorgeschriebenen staatlichen Regelung betrachten. In dieser Studie werden diesbezüglich architektonische Eigenschaften einiger Kirchen als besonders gute Beispiele analysiert — von der Pakra-Klosterkirche, die wahrscheinlich die älteste erhaltene Kirche dieser Art ist, über die Rekonstruktion eines möglichen Aussehens der barocken Dreifaltigkeits-Kathedrale in Pakrac, bis zu den Gemeindekirchen in Slatina, Orahovica, Grahovljani und Veliki Bastaji. Den vorhandenen Daten nach waren Erbauer dieser orthodoxen Kirchen Andersgläubige, meistens mit deutschen Nachnamen. Als man mit dem Bau von barocken Mauerwerk-Kirchen in slawonischen Diözesen begann, wurden gleichzeitig auch Entwürfe für mehrstöckige Glockentürme mit Kupferkuppeln gemacht, zuerst für die Westfassade, später integriert, was dem Stil und der Epoche des Spätbarock besser entsprach. Allerdings übertrafen die Baukosten die Ressourcen der Kirchengemeinden, sodass man mit ihrem Bau erst ein paar Jahrzehnte nach der Fertigstellung des Hauptgebäudes anfangen konnte. Wenn man sich mit der Akzeptanz der reformierten orthodoxen religiösen Kunst beschäftigt, sollte man versuchen, die bisherige Vorstellung über einen er-

starten Widerstand gegen neue, moderne Malerei in Slawonien in den wichtigsten Dekaden Mitte des 18. Jahrhunderts zu ändern.

Das Wandgemälde stellt in der serbischen Kirchenmalerei des 18. Jahrhunderts nicht mehr die dominante Art der visuellen Vermittlung religiöser Inhalte dar. Das gilt auch für die Diözese Pakrac-Slawonien. Wenige beschriebene und noch seltenere erhaltene Beispiele weisen auf primären dekorativen Charakter von Wandgemälden in dörflichen Holzkirchen im ganzen Jahrhundert hin. Diese Tradition war auch in ähnlichen katholischen Kirchen in dieser Zeit vorhanden, vor allem in Nordkroatien, wobei hervorgehoben werden sollte, dass in orthodoxen Holzkirchen Pflanzenornamente vor Figuration bevorzugt wurden. Seit der Zeit, in der man mit dem Bau von Mauerwerk-Kirchen in der Diözese anfang, gibt es kein Anzeichen dafür, dass man die Erneuerung traditioneller spätbyzantischer Formen versuchte.

Im Mittelpunkt dieser Studie im Sinne der Entwicklung der Kirchenmalerei stehen künstlerische und inhaltliche Motive, die im 18. Jahrhundert an Ikonostasen vorkommen. Unter Berücksichtigung von Tatsachen, dass es diesbezüglich nur ein paar erhaltene Unterlagen aus der ersten Hälfte dieses Jahrhunderts und keinen bekannten Ikonostas in seiner Ganzheit gibt, kann angenommen werden, dass man am Anfang der Epoche Ikonostas-Inhalte, die in osmanischer Zeit entwickelt und festgelegt wurden, übernahm und in dörfliche Kirchen Slawoniens übertrug. Das waren die Ikonostase mit eucharistisch-eschatologischen Inhalten, die neben Altar-Ikonen auch zentrale Darstellung von Deisis mit einer Reihe von Aposteln und einer großen Kreuzigung-Ikone an der Spitze der Bilderwand hatten. Es kann aber mit Sicherheit festgestellt werden, dass in der Zeit des Bischofs Sofronije Jovanović und einer umfassenden reformistischen Modernisierung der Diözese das Kirchenbild, das auf Ideen ukrainischer Theologie und Kunstsprache basiert, in Slawonien etabliert wurde. Dies zeigen sowohl biografische Ikonostase mit einem naiven künstlerischen Vokabular, als auch Werke, die unter unmittelbarem Einfluss von Metropole-Mainstream stehen, an. Einige Beispiele weisen darauf hin, dass Entwurfsammlungen mancher Maler, die zu dieser Zeit in Slawonien tätig waren, westeuropäische grafische Illustrationen, die auch in der Ukraine vorhanden waren, beinhalteten.

Das nicht erhaltene Werk von Vasilije Romanović im Kloster Drenovac aus dem Jahr 1757/58 stellte einen direkten Import der entwickelten ukrainischen Kunst dar. Es ist ein Beweis dafür, dass man der Rolle der reformierten Kirchenmalerei und ihrer höchsten künstlerischen Qualität für den Erfolg der geistlichen und kulturellen Verwandlung der Diözese bewusst war. Es scheint, dass das Imprint von Romanović in Slawonien stärker war, als man bis jetzt dachte, besonders im Hinblick auf die Ergebnisse neuer Vor-Ort-Erforschungen. Durch seine Arbeit in Slawonien wurde der ukrainische barocke künstlerische Ausdruck befestigt und abgerundet und nicht erst als revolutionäre Neuigkeit eingeführt. Kontakte mit seiner mit der Ukraine pflegte man nämlich auch vor den 50er Jahren dieses Jahrhunderts, worauf einige viel ältere Beispiele, die auch untersucht

wurden, hinweisen. Wenn man erhaltene Materialien und Archivfotos von Ikonostasen aus Slawonien und Nordkroatien näher betrachtet, kann man feststellen, dass sich der ikonografische und stilistische Einfluss von Romanović durch das ganze Jahrhundert erstreckt, wofür es feste Beweise gibt.

Der Schöpfer dominanten künstlerischen Ausdrucks in der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts war der Maler Jovan Četirević Grabovan, der nach 1771 auf dem erweiterten Gebiet der Jurisdiktion der Pakracer Bischöfe tätig war. Die Ikonostase, die er zwischen 1774 und 1785 bemalte, stellen die endgültige Hommage auf inhaltlich traditionelle Ikonostas-Gestaltung dar, die eine latente Inklinaton zur Symbiose zwischen Barock und Retrospektion widerspiegeln. Seine südliche Herkunft und seine Weiterbildung im „Großfürstentum Moskau“ (wahrscheinlich in Kiew) führten zur idealen stilistischen und ikonografischen Zusammensetzung, die auf zwei wesentlichen Quellen beruht — seinem eigenen bis heute erhaltenen Exemplar der traditionellen biblischen Erläuterungen und einer Kopie der Kupferstich Bibel von Weigel. Grabovan behält auch in der achten Dekade des 18. Jahrhunderts damals schon konservatives Schema mit der zentralen *Deisis*-Ikone in der Apostelreihe und der Ikone *Die Muttergottes weiter als der Himmel* in der Prophetenreihe. Zu der Zeit, als an serbischen Ikonostasen in Metropole Karlovac die Lehre von Immaculata und der Muttergottes als Himmelskönigin ihre repräsentativsten Darstellungen erhielt, ging in Grabovans pakrac-slawonischem Opus die Muttergottes-Thematik auf moderne barocke theologische Deutungen zu. Anstelle der Ikone der *Muttergottes „Das Omen“*, die von Propheten umkreist ist, tritt in seinen späteren Werken die Ikone *Die Krönung der Gottesmutter* als zentrale Ikone auf. Das könnte auf eine Änderung von Ansichten und Wünschen von Patronen in nordkroatischen Diözesen hinweisen. Die letzten zwei slawonische Ikonostase von Grabovan sind zerstört. Deshalb kann man heute nur vorsichtig behaupten, dass seine Auftraggeber nur einmal das komplette barocke ikonografische Ensemble der Altarraumtrennwand billigten. Der Ikonostas in Gornje Sredice ist der einzige mit einem Zyklus von Passion-Darstellungen in Medaillons um die *Kreuzigung*.

Dementsprechend kann man sagen, dass die Diözese Pakrac-Slawonien im ganzen Jahrhundert einige Besonderheiten der inhaltlichen Konzepte des Ikonostas aufweisen, die sich von den gleichzeitigen Prozessen in zentralen Gebieten der Metropole, vor allem in der Diözese Srem unterschieden. Wenn einige Muster überhaupt übernommen wurden, handelte es sich immer um Werke von Künstlern, die aus diesen Gebieten in die Jurisdiktion der Pakracer Bischöfe gerufen wurden. Noch einer von erhaltenen entwickelten Passions-Zyklen befindet sich am Ikonostas des Pakra-Klosters, der 1774 von Vasilije Ostojić angefertigt wurde. Neue inhaltliche und stilistischen Inklinationen des Spätbarock und Frühklassizismus führte am Ende des 18. Jahrhunderts Arsenije Teodorović in die Diözese ein.

Die Eigenart der Diözese Pakrac-Slawonien bestimmte auch ihr besonderes Verhältnis zur Visualisierung von Kulte der Nationalheiligen. Sie können im Rahmen des Entstehungsprozesses eines nationalen Pantheons im 18. Jahrhundert in Metropole Karlovac betrachtet werden. Ihre Vorgeschichte verläuft in

Beziehung auf reife engagierte Erscheinungen in diesem Jahrhundert trotzdem unüblich. Darstellungen heiliger Serben werden in Slawonien zum untrennbaren Teil kirchlichen Lebens, wodurch sich nicht nur das nationale Bewusstsein, sondern auch der gesellschaftlich-politische Ehrgeiz offenbarte. Es scheint allerdings, dass im Rahmen der kirchlichen Kunst dieses Gebietes im 18. Jahrhundert die traditionelle prophylaktische und stellvertretende Rolle der Heiligen im liturgischen Leben von großer Bedeutung war, wodurch auch der Konzept ihrer Darstellung entscheidend beeinflusst wurde.

Die Kunstproduktion der Diözese umfasste zu dieser Zeit auch verwendbare Artefakte, die heute in die Schatzkammer jeder orthodoxen Kirche gehören würden. Auch in diesem Segment der Erforschung waren die Umstände im Sinne der tatsächlich bewahrten Materialien nicht besser, sodass die Bestimmung und Klassifizierung erhaltener Ikonen und ihrer Rolle im liturgischen Leben erschwert wurde. Stilistische und zeitliche Anordnung war etwas leichter. Die Mehrzahl der einzelnen Ikonen machten Ikonenmeister. Man konnte auch den eingeführten russischen Ikonen, die damals in Slawonien beliebt und verbreitet waren, auf die Spur kommen. Außerdem bemerkte man, dass die Grafik eine immer wichtigere Rolle in Übermittlung dogmatischer und geistlich-politischer Konzepte annahm, besonders in Klöstern, von denen manche Austeilungszentren für Grafikblätter mit spezifischen künstlerischen Inhalten waren. Andere wertvolle, vor allem sakramentale und liturgische Schatzkammer-Gegenstände waren für diese Studie von Interesse, weil ihre Art und ihr Zweck auf traditionellen Prinzipien und spezifischen Bedürfnissen des orthodoxen Gottesdienstes beruhten. Andererseits passten sich ihre stilistischen und ikonografischen Eigenschaften, ihre künstlerische Bearbeitung der neuen barocke Zeit an.

Der Ausgangspunkt der durchgeführten und in dieser Arbeit erläuterten Erforschung war, wie am Anfang betont wurde, die These, dass die visuelle Kunst in der Diözese Pakrac-Slawonien im 18. Jahrhundert allen kulturellen und künstlerischen Umformungen in den zentralen Gebieten der Metropole Karlovac folgte. Dabei stellte sich heraus, dass man die Identifizierungsmerkmale des Barock, die serbische Wissenschaftler festlegten, durch Bestimmung von Eigenschaften des „*Barockisierung*“ — Prozesses in einer spezifischen kulturellen und künstlerischen Umgebung, die von historisch-politischen, geografischen und gesellschaftlichen Besonderheiten gekennzeichnet wurde, experimentell überprüfen kann. *Barock* als zeitliche, intellektuelle und stilistische Gattung gehörte in der serbischen Kultur- und Kunstgeschichte dem 18. Jahrhundert an. Durch die Erforschung der visuellen Kunst in der Diözese Pakrac-Slawonien kam man zu der Schlussfolgerung, dass Barock in alle Aspekte des Kulturlebens eines Volkes, das unter politischer und geistlicher Führung von kirchlichen Oberhäupten stand, eingedrungen war. Für serbisch-orthodoxe Bevölkerung in Slawonien und Nordkroatien wurden im 18. Jahrhundert alle Grundvoraussetzungen für bürgerlichen Fortschritt im kommenden Jahrhundert geschaffen. Schnelle Veränderung der visuellen Kultur und ihre engagierte Verwendung stellten die wichtigsten Segmente dieses gesellschaftlichen Prozesses dar.

СПИСАК И ПОРЕКЛО ИЛУСТРАЦИЈА

1. Јозеф фон Крихубер, *Портрети Јохана фон Чајловића*, литографија, s.a. (Музеј Албертина, Беч).
2. Насловна страна другог тома књиге Јохана фон Чапловића *Slavonien und zum Theil Croatien...*, Пешта 1819.
3. Цркве и манастири Пакрачко-славонске епархије средином XVIII века (према архивским документима карту израдио Хаџи Љубиша Гвоић).
4. Свечана грамата патријарха Арсенија IV епископу Софронију Јовановићу, 1743. (Архив САНУ у Сремским Карловцима, фото Душан Вујичић).
5. Прочеље епископског двора у Пакрацу (снимљено пре 1991, фото Конзерваторски одјел Пожега).
6. Василије Романовић и сарадник (?), Сликани епархијски грб са прочеља епископског двора у Пакрацу, пре 1758. (архивска фотографија, Музеј Српске православне цркве у Београду, Оставина Радослава Грујића, фото Иван Јовановић).
7. Потпис епископа Софронија Јовановића, 1743. (Музеј Српске православне цркве у Београду, Архива Пакрачке епархије, фото Александра Кучековић).
8. Разгледница Пакраца са парохијском црквом Светог Илије и саборном црквом Свете Тројице у позадини, 1910.
9. Катастарски нацрт са ситуационим планом владичанског комплекса у Пакрацу, 1862. (Музеј Српске православне цркве у Београду, Архива Пакрачке епархије, фото Александра Кучековић).
10. Црква Рођења Богородице „Гавриница“ у Пакрацу, почетак XVIII века, обновљена 1972. (фото Александра Кучековић).
11. Најстарији сачувани приказ Пакраца, бакрорез непознатог аутора, s. a. (Музеј Пакрац).
12. Нота са нацртом тестаментa епископа Софронија Јовановића, 1758. (Архив САНУ у Сремским Карловцима, фото Александра Кучековић).
13. Василије Романовић, *Епископ Софроније Јовановић*, пре 1758. (архивска фотографија, Музеј Српске православне цркве у Београду, Оставина Радослава Грујића, фото Иван Јовановић).
14. Црква Светих Петра и Павла у Даруварском Брестовцу, иконостас, 1750. (фото Драган Дамјановић).

15. Црква Светих Петра и Павла у Даруварском Брестовцу, запис о осликавању иконостаса, 1750. (фото Драган Дамјановић).
16. Црква Светих Петра и Павла у Катинцима, запис о осликавању иконостаса, 1750. (фото Драган Дамјановић).
17. Црква Светог четверодневног Лазара у Тројеглави, иконостас, 1752. (фото Драган Дамјановић).
18. Василије Романовић (?), иконостас цркве Светог Јована Богослова у Обријежи, шеста деценија XVIII века. (фото о. Лука Босанац, Дарувар).
19. Јован Четиревић Грабован, запис са иконостаса цркве Светог Јована Претече у Средицама, 1780. (архивска фотографија, Фотодокументација Министарства културе Хрватске, Загреб).
20. Јован Четиревић Грабован, престоно икона Христа са потписом сликара, црква Светог Георгија у Великом Поганцу, 1779. (фото СКД „Просвјета“, Загреб).
21. Потпис сликара Евтимија Суботића на иконостасу цркве Светих Петра и Павла у Катинцима, 1750. (фото Драган Дамјановић).
22. Записи на иконостасу цркве Светих Богоносних отаца у Дарувару, 1793. (преузето из: Л. Босанац, *Српска православна црква Светишних оца Првој васељенској сабора у Дарувару*, Дарувар 2008).
23. Плоча са записом о подизању цркве Свете Тројице у Копривници, 1794. (фото СКД „Просвјета“, Загреб).
24. Јоаким Марковић, *Срди и Хрваџи њимају њривилеије за насељавање од цара Василија II Македонца*, средина XVIII века, (Музеј СПЦ Митрополије загребачко-љубљанске Загреб, фото Музеј).
25. Јоаким Марковић, *Срди и Хрваџи њимају њривилеије за насељавање од цара Василија II Македонца*, детаљ, (Музеј СПЦ Митрополије загребачко-љубљанске Загреб, фото Музеј).
26. Јоаким Марковић, *Цар Рудолф II даје њовласицие српским и хрваџским крајишницима Вараждинској њенералаџи, средина XVIII века*, (Музеј СПЦ Митрополије загребачко-љубљанске Загреб, фото Музеј).
27. Јоаким Марковић, запис у олтарском простору цркве Светог Томе у Дишнику, 1750. (фото СКД „Просвјета“, Загреб).
28. Епископски двор у Пакрацу (снимљено пре 1991, фото Конзерваторски одјел Пожега).
29. Планови за преградњу двора из времена епископа Никанора Грујића, 1878. (Музеј Српске православне цркве у Београду, Архива Пакрачке епархије, фото Иван Јовановић).
30. Арсеније Теодоровић, *Порџиреџ Георџија Субоџића*, 1799. (Фотодокументација Галерије Матице српске Нови Сад).
31. Попис приватне библиотеке епископа Кирила Живковића, 1807. (Архив САНУ у Сремским Карловцима, фото Александра Кучековић).

32. Сава Петровић, *Ејиској Јосиф Пућник као владика ѿемишварски*, 1830. (Српска православна црквена општина у Темишвару, Фотодокументација Галерије Матице српске Нови Сад).
33. Прочеље епископског двора у Пакрацу са главним улазом (снимљено пре 1991, фото Конзерваторски одјел Пожега).
34. Надгробна плоча епископа Петронија Љубидратића, 1703. (архивска фотографија: Музеј Српске православне цркве у Београду, Оставина Радослава Грујића, фото Иван Јовановић; савремено стање: фото СКД „Просвјета“, Загреб).
35. Василије Романовић, *Ејиској Арсеније Радивојевић*, после 1758. (фото Музеј Српске православне епархије будимске, Сентандреја).
36. Теодор Илић Чешљар, *Ејиској Аѿанасије Живковић*, око 1780. (Фотодокументација Галерије Матице српске Нови Сад).
37. Теодор Илић Чешљар, *Ејиској Јосиф Јовановић Шакабенија*, око 1781. (Музеј Српске православне цркве у Београду, Оставина Радослава Грујића, фото Иван Јовановић).
38. Арсеније Теодоровић, *Ејиској Кирило Живковић*, 1799. (Народни музеј Београд, фото Музеј).
39. Грб епископа Софронија Јовановића са иконостаса цркве Светих Петра и Павла у Даруварском Брестовцу, 1750. (фото Драган Дамјановић).
40. Теодор Илић Чешљар, *Мучење Свеѿе Варваре*, 1785. (Народни музеј Београд, фото Музеј).
41. Иконостас Благовештенске капеле у епископском двору у Пакрацу, снимљено након Другог светског рата (Фотодокументација Министарства културе Хрватске, Загреб).
42. Црква Светог Георгија у Глоговцу, иконостас, вероватно шеста деценија XVIII века (фото СКД „Просвјета“, Загреб).
43. Непознати сликар, царске двери, црква Светог Георгија у Глоговцу, вероватно шеста деценија XVIII века (фото СКД „Просвјета“, Загреб).
44. Непознати сликар, *Аѿосѿоли Павле, Јаков и Маѿеј*, црква светог Георгија у Глоговцу, вероватно шеста деценија XVIII века (фото СКД „Просвјета“, Загреб).
45. Непознати сликар, *Хрисѿос*, црква Светог Георгија у Глоговцу, вероватно шеста деценија XVIII века (фото СКД „Просвјета“, Загреб).
46. Непознати сликар, *Боѿородица са Хрисѿом*, црква светог Георгија у Глоговцу, вероватно шеста деценија XVIII века (фото СКД „Просвјета“, Загреб).
47. Јоаким Марковић (?), *Боѿородица са Хрисѿом*, црква Светог четвородневног Лазара у Плавшинцима, око 1750. (фото СКД „Просвјета“, Загреб).
48. Василије Остојић и Лазар Сердановић, *Свеѿи монаси и Свеѿи Онуфрије*, ламперије северне певнице у цркви манастира Пакра, до 1779. (фото Драган Дамјановић).

49. Проповедаоница у цркви Преноса моштију Светог Николе у Бршљаници, 1773. (фото СКД „Просвјета“, Загреб).
50. Богородичина црква манастира Пакра, часна трпеза, друга половина XVIII века (фото Драган Дамјановић).
51. Василије Романовић (?), *Христѿос живоѿносна лоза*, проскомидија у цркви Светог Јована Богослова у Обријежи, шеста деценија XVIII века (фото о. Лука Босанац, Дарувар).
52. Василије Романовић, *Христѿос живоѿносна лоза*, из цркве Светих апостола Петра и Павла у Граховљанима, 1761. (фото Драган Дамјановић).
53. Василије Романовић (?), царске двери, црква Светог Јована Богослова у Обријежи, шеста деценија XVIII века (фото о. Лука Босанац, Дарувар).
54. Непознати мајстори, иконостас гробљанске капеле Преноса моштију Светог Николе манастира Пакра, 1764. (архивска фотографија, Музеј за умјетност и обрт Загреб).
55. Непознати мајстор, царске и бочне двери са иконостаса гробљанске капеле Светог Николе манастира Пакра, 1764. (фото Драган Дамјановић).
56. Део доње зоне иконостаса у цркви Успења Богородице у Рашеници, резбарија вероватно друга половина XVIII века (Фотодокументација Министарства културе Хрватске, Загреб).
57. Део доње зоне са царским дверима иконостаса цркве Преноса моштију Светог Николе у Великој Бршљаници, резбарија до 1773. (фото СКД „Просвјета“, Загреб).
58. Црква Светог Георгија у Војаковцу, царске двери, резбарија до 1782. (фото СКД „Просвјета“, Загреб).
59. Средишња зона иконостаса цркве Светог Пантелејмона у Павловцу, дрворезбар Јосиф Поповић, 1777–1778. (фото СКД „Просвјета“, Загреб).
60. Црква Светог Георгија у Великом Поганцу, средишња зона иконостаса са царским дверима, резбарија до 1778/9. (фото СКД „Просвјета“, Загреб).
61. *Иѿиика јерѿолиѿиика*, амблем „Молчание“, 1774.
62. *Иѿиика јерѿолиѿиика*, амблем „Стидение“, 1774.
63. *Иѿиика јерѿолиѿиика*, амблем „Истина“, 1774.
64. Проскинитар у цркви Светог четвородневног Лазара у Плавшинцима, вероватно осма деценија XVIII века (фото СКД „Просвјета“, Загреб).
65. Проскинитар у цркви Светог Георгија у Великом Поганцу, до 1778. (фото СКД „Просвјета“, Загреб).
66. Проскинитар из цркве у Подгорцима, до 1777. (фото СКД „Просвјета“, Загреб).
67. Црква Ваведења Богородице манастира Пакра, предолтарски простор са иконостасом, 1774–79. (фото Драган Дамјановић).

68. Црква Ваведења Богородице манастира Пакра, доња зона иконостаса, дрворезбар Јован Ђаковић, до 1774. (фото Драган Дамјановић).
69. Цртеж дрворезбарских алатки са потписом дрворезбара Јована Ђаковића на полеђини царских двери иконостаса у цркви манастира Пакра, до 1774. (фото о. Лука Босанац, Дарувар).
70. Црква Ваведења Богородице манастира Пакра, јужна певница (фото Драган Дамјановић).
71. Црква Ваведења Богородице манастира Пакра, Богородичин и архијерејски трон (фото Драган Дамјановић).
72. Непознати сликар, *Бојородица Бездинска*, манастир Пакра, до 1787. (манастир Јасеновац, фото о. Лука Босанац, Дарувар).
73. Непознати зограф, *Бојородица са Христом*, манастир Пакра, прва половина XVIII века, оков 1756. (архивска фотографија, Музеј за умјетност и обрт Загреб).
74. Мојсеј Суботић, *Бојородица Знамења*, 1785, детаљ иконе са иконостаса цркве Светог Георгија у Великим Бастајима (Ризница Српске православне цркве у Сремским Карловцима, фото Недељко Марковић).
75. *Ийика јеройолийика*, амблем „Чин љубави“, 1774.
76. Милешевска плаштаница, 1567. (Музеј Српске православне цркве Митрополије загребачко-љубљанске Загреб, фото Музеј).
77. Црква Ваведења Богородице манастира Пакра, орман за чување Милешевске плаштанице, 1801. (фото Драган Дамјановић).
78. Цртежи епископске митре и штаке у књизи Јохана фон Чапловића, *Slavonien und zum Theil Croatien...*, 1819.
79. Јакоб Шмуцер (?), *Свети Никола са жијијем и изіледом манасѝира Ораховица*, (детаљ), 1758. (приватно власништво, фото Галерија Матице српске Нови Сад).
80. Јакоб Шмуцер, *Ваведење Бојородице са изіледом манасѝира Пакра*, 1758, детаљ (графички отисак чуван у Повијесном музеју Хрватске; фото преузет из Д. Давидов, *Срѝска їрафика XVIII века*, Нови Сад 1978).
81. Јакоб Шмуцер, *Свети Георїје са жијијем и изіледом манасѝира Дреновца*, 1761, детаљ (Народна библиотека Србије, графички кабинет; фото преузет из Д. Давидов, *Срѝска їрафика XVIII века*, Нови Сад 1978.).
82. Непознати аутор, *Манасѝир Ораховица*, 1764. (графички отисак чуван у Повијесном музеју Хрватске; фото преузет из Д. Давидов, *Срѝска їрафика XVIII века*, Нови Сад 1978).
83. Дрвена црква Светог Димитрија у Растовцу код Грубишног Поља, прва половина XVIII века (архивска фотографија, Музеј Српске православне цркве у Београду, Оставина Радослава Грујића, фото Иван Јовановић).

84. Дрвена црква Светог Луке у Ридњачкој код Сјеверина, прва половина XVIII века (архивска фотографија, Музеј Српске православне цркве у Београду, Оставина Радослава Грујића, фото Иван Јовановић).
85. Стара црква Светих Петра и Павла у Даруварском Брестовцу, после 1740. (архивска фотографија, Музеј Српске православне цркве у Београду, Оставина Радослава Грујића, фото Иван Јовановић).
86. Стара црква Светог четвородневног Лазара у Тројеглави код Дарувара, прва половина XVIII века (архивска фотографија, Музеј Српске православне цркве у Београду, Оставина Радослава Грујића, фото Иван Јовановић).
87. Унутрашњост цркве Светог четвородневног Лазара у Тројеглави (архивска фотографија, Музеј Српске православне цркве у Београду, Оставина Радослава Грујића, фото Иван Јовановић).
88. Дрвена црква Успења Богородице у Сирачу код Дарувара, прва половина XVIII века (архивска фотографија, Музеј Српске православне цркве у Београду, Оставина Радослава Грујића, фото Иван Јовановић).
89. Кореничани, црква Светог Николе, савремено стање (фото Зоран Фумић, Пожега).
90. Кореничани, унутрашњост цркве Светог Николе са дашчаним сводом, друга половина XVIII века (архивска фотографија, Музеј Српске православне цркве у Београду, Оставина Радослава Грујића, фото Иван Јовановић).
91. Црква манастира Свете Ане код Дарувара, почетак XV века, јужна фасада (фото Александра Кучековић).
92. Црква Светог Георгија манастира Дреновац, северна фасада, 1719-1722. (фото Александра Кучековић)
93. Звоник цркве манастира Дреновац, после 1837. (фото Зоран Фумић, Пожега).
94. Црква манастира Дреновац, предолтарски простор са зиданим сегментом олтарске преграде, 1719-1722. (фото Александра Кучековић).
95. Манастир Ораховица, поглед са северозапада, кула-звоник из 1735. (фото СКД „Просвјета“, Загреб).
96. Богородичина црква манастира Пакра, северна фасада, 1761-1765. (фото Драган Дамјановић).
97. Богородичина црква манастира Пакра, поглед са североистока, 1761-1765. (фото Драган Дамјановић).
98. Богородичина црква манастира Пакра, западна фасада са звоником, 1761-1765. и 1769. (фото Драган Дамјановић).
99. Богородичина црква манастира Пакра, основа и узджни пресек, савремено стање (нацрти Зоран Фумић, Пожега).

100. Херман Боле, цртежи јужне и западне фасаде саборне цркве Свете Тројице у Пакрацу, пре реконструкције 1893–96. (Надбискупски архив Загреб, фото Драган Дамјановић).
101. Е. Крамбергер, Цртеж Пакраца са католичком жупном црквом и саборном црквом Свете Тројице у позадини, 1880. (Музеј Пакрац, фото Музеј).
102. Црква Светих Петра и Павла у Слатини пре уништења у Другом светском рату, подигнута после 1750. (архивска фотографија, власништво СПЦО у Слатини).
103. Црква Рођења Богородице у Ораховици пре уништења у Другом светском рату, подигнута 1758–1762, звоник 1804. (архивска фотографија, Министарство културе Хрватске, Загреб).
104. Црква Светих апостола Петра и Павла у Граховљанима, основа и уздужни пресек, савремено стање (нацрти Зоран Фумић, Пожега).
105. Црква Светог Георгија у Великим Бастајима, јужна фасада и апсида, 1762–65. (фото Александра Кучековић).
106. Црква Светог Георгија у Великим Бастајима, остаци зидане олтарске преграде и дрворезбарије (фото Александра Кучековић).
107. Црква Светог Георгија у Великим Бастајима, основа и уздужни пресек, савремено стање (нацрти Зоран Фумић, Пожега).
108. Црква Светог Теодора Тирона у Ловској, довршена 1786. (архивска фотографија из 1960, Фотодокументација Министарства културе Хрватске, Загреб).
109. Црква Светог Теодора Тирона у Ловској, довршена 1786, савремено стање (фото Александра Кучековић).
110. Планови за изградњу парохијске цркве у Пожеги, 1792. (преузето из С. Гавриловић, И. Јакшић, *Грађа о православним црквама Карловачке митрополије XVIII века*, Београд 1981).
111. Црква Светих богоносних отаца у Дарувару, крај XVIII века (фото Драган Дамјановић).
112. Црква Светих богоносних отаца у Дарувару, унутрашњост са иконостасом, крај XVIII века (фото Драган Дамјановић).
113. Црква Светог Георгија у Великом Поганцу, друга половина XVIII века (фото СКД „Просвјета“, Загреб).
114. Црква Светог четвородневног Лазара у Великој Писаници, око 1750. (фото СКД „Просвјета“, Загреб).
115. Прочеље цркве Свете Тројице у Копривници, 1791–94. (фото СКД „Просвјета“, Загреб).
116. Црква Свете Тројице у Копривници, унутрашњост са иконостасом, 1791–94. (фото СКД „Просвјета“, Загреб).

117. Сликани украс дрвеног свода у цркви Свете Марије Магдалене у Доњој Ковачици, прва половина XVIII века (снимљено 1964, фотодокументација Министарства културе Хрватске, Загреб).
118. Сликани украс дрвеног свода у цркви Успења Богородице у Рашеници, XVIII век (архивска фотографија, фотодокументација Министарства културе Хрватске, Загреб).
119. Сликани украс дрвеног свода у цркви Светог Димитрија у Растовцу, друга половина XVIII века (архивска фотографија, фотодокументација Министарства културе Хрватске, Загреб).
120. Сликани украс дрвеног свода у цркви Светог Димитрија у Растовцу, друга половина XVIII века (архивска фотографија, фотодокументација Министарства културе Хрватске, Загреб).
121. Василије Романовић (?), *Христос Живоносна лоза*, ниша проскомидије у цркви манастира Дреновац, 1757–58. (фото Зоран Фумић, Пожега).
122. *Дизис са арханђелима и ајосџолима*, стари иконостас цркве манастира Ораховица, последња деценија XVII века (архивске фотографије, фотодокументација Вере Борчић, Повијесни музеј Хрватске Загреб).
123. Сава Крабулевић, *Негремано око*, са старог иконостаса цркве манастира Ораховица, 1696. (архивска фотографија, фотодокументација Вере Борчић, Повијесни музеј Хрватске Загреб).
124. Сава Крабулевић, *Христос са ајосџолима*, престопа икона са старог иконостаса цркве манастира Ораховица, 1696–97. (архивска фотографија, фотодокументација Вере Борчић, Повијесни музеј Хрватске Загреб).
125. Сава Крабулевић, *Богородица од седам жалосџи са Христом и њрооцима*, престопа икона са старог иконостаса манастира Ораховица, 1696–97. (архивска фотографија, фотодокументација Вере Борчић, Повијесни музеј Хрватске Загреб).
126. Непознати иконописац, доња зона иконостаса у цркви Светих Петра и Павла у Даруварском Брестовцу, 1750. (фото Драган Дамјановић).
127. Непознати иконописац, царске двери, црква Светих Петра и Павла у Даруварском Брестовцу, 1750. (фото Драган Дамјановић).
128. Непознати иконописац, *Тајна вечера*, иконостас цркве Светих Петра и Павла у Даруварском Брестовцу, 1750. (фото Драган Дамјановић).
129. Непознати иконописац, *Засџали Христос на крсџу*, иконостас цркве Светих Петра и Павла у Даруварском Брестовцу, 1750. (фото Драган Дамјановић).

130. Непознати иконописац, *Ајосџоли Андреј, Симон и Филиј*, иконостас цркве Светих Петра и Павла у Даруварском Брестовцу, 1750. (фото Драган Дамјановић).
131. Непознати иконописац, *Блајовесџи*, детаљ, иконостас цркве Светих Петра и Павла у Даруварском Брестовцу, 1750. (фото Драган Дамјановић).
132. Евтимије Суботић, *Деизис*, иконостас цркве Светих Петра и Павла у Катинцима, 1750. (фото Драган Дамјановић).
133. Евтимије Суботић, *Бојородица Знамења*, иконостас цркве Светих Петра и Павла у Катинцима, 1750. (фото Драган Дамјановић).
134. Арсеније зограф, централна зона иконостаса, црква Светог четвородневног Лазара у Тројеглави, 1752. (фото Драган Дамјановић).
135. Арсеније зограф, царске двери, црква Светог четвородневног Лазара у Тројеглави, 1752. (фото Драган Дамјановић).
136. Арсеније зограф, *Бојородица са Христџом на ѣресџолу*, престопа икона, црква Светог четвородневног Лазара у Тројеглави, 1752. (фото Драган Дамјановић).
137. Арсеније зограф, *Христџос на ѣресџолу*, престопа икона, црква Светог четвородневног Лазара у Тројеглави, 1752. (фото Драган Дамјановић).
138. Непознати мајстори, иконостас цркве Светог Илије у Дољанима, вероватно средина и друга половина XVIII века (фото Александра Кучековић).
139. Непознати мајстор, *Деизис*, иконостас цркве Светог Илије у Дољанима, вероватно друга половина XVIII века (фото Александра Кучековић).
140. Непознати мајстор, *Нерукојтворени образ*, иконостас цркве Светог Илије у Дољанима, вероватно друга половина XVIII века (фото Александра Кучековић).
141. Василије Романовић (?), *Бојородица са Христџом и Свеџи Никола*, престопа икона, црква Светог Јована Богослова у Обријежи, шеста деценија XVIII века (фото о. Лука Босанац, Дарувар).
142. Василије Романовић (?), царске двери, детаљ, црква Светог Јована Богослова у Обријежи, шеста деценија XVIII века (фото о. Лука Босанац, Дарувар).
143. Василије Романовић (?), *Арханђео Михајло*, престопа икона, црква Светог Јована Богослова у Обријежи, шеста деценија XVIII века (фото о. Лука Босанац, Дарувар).
144. Василије Романовић (?), *Пророк*, црква Светог Јована Богослова у Обријежи, шеста деценија XVIII века (фото о. Лука Босанац, Дарувар).

145. Игњатије Видњевих, *Бојородица са Христом* и царске двери, црква Свете Петке у Обрадовцима, 1774. (архивска фотографија из 1958, фотодокументација Министарства културе Хрватске, Загреб).
146. Трифон молер, престононе иконе и царске двери са иконостаса цркве Светог Георгија у Лисичинама, 1780. (Ризница Српске православне цркве у Сремским Карловцима, фото Недељко Марковић).
147. Трифон молер, *Бојородица са Христом*, са иконостаса цркве Светог Георгија у Лисичинама, 1780. (Ризница Српске православне цркве у Сремским Карловцима, фото Недељко Марковић).
148. Трифон молер, *Свети Никола*, са иконостаса цркве Светог Георгија у Лисичинама, 1780. (Ризница Српске православне цркве у Сремским Карловцима, фото Недељко Марковић).
149. Трифон молер, иконостас цркве Успења Богородице у Доњој Рашеници, 1769. (архивска фотографија, фотодокументација Министарства културе Хрватске, Загреб).
150. Василије Остојић, *Христос*, престонона икона у цркви Ваведења Богородице манастира Пакра, 1779. (фото Драган Дамјановић).
151. Василије Остојић, *Свети Георгије*, престонона икона у цркви Ваведења Богородице манастира Пакра, 1779. (фото Драган Дамјановић).
152. Василије Остојић, *Рођење Христово*, иконостас цркве Ваведења Богородице манастира Пакра, 1779. (фото Драган Дамјановић).
153. Јован Четиревих Грабован, *Бојородица са Христом*, престонона икона иконостаса цркве Рођења Богородице у Ораховици, 1774/75. (архивска фотографија, фотодокументација Вере Борчић, Повијесни музеј Хрватске Загреб).
154. Јован Четиревих Грабован, *Христос*, престонона икона иконостаса цркве Рођења Богородице у Ораховици, 1774/75. (архивска фотографија, фотодокументација Вере Борчић, Повијесни музеј Хрватске Загреб).
155. Јован Четиревих Грабован, *Аврамова жртва*, сокл иконостаса цркве Рођења Богородице у Ораховици, 1774/75. (фото Александра Кучековић).
156. Кристоф Вајгл, *Аврамова жртва*, Biblia Естура, Аугсбург 1965. (Pitts Theology Library, <http://www.pitts.emory.edu/>).
157. Јован Четиревих Грабован, *Бојородица Знамења*, престонона икона иконостаса цркве Рођења Богородице у Ораховици, 1774/75. (архивска фотографија, фотодокументација Вере Борчић, Повијесни музеј Хрватске Загреб).
158. Јован Четиревих Грабован, царске двери иконостаса цркве Рођења Богородице у Ораховици, 1774/75. (Галерија Матице српске Нови Сад, фото Мирослав Лазић).

159. Јован Четиревић Грабован, иконостас цркве Светог Георгија у Великом Поганцу, 1779. (фото СКД „Просвјета“, Загреб).
160. Јован Четиревић Грабован, иконостас цркве Светог Георгија у Војановцу, 1782/83. (фото СКД „Просвјета“, Загреб).
161. Јован Четиревић Грабован, царске двери иконостаса цркве Светог Георгија у Великом Поганцу, 1779. (фото СКД „Просвјета“, Загреб).
162. Јован Четиревић Грабован, *Свети Јован Прејмеч*, престоно икона у цркви Светог Георгија у Великом Поганцу, 1779. (фото СКД „Просвјета“, Загреб).
163. Јован Четиревић Грабован, *Свети Никола сјасава њири младића од мача*, икона у соклу иконостаса цркве Светог Георгија у Великом Поганцу, 1779. (фото СКД „Просвјета“, Загреб).
164. Јован Четиревић Грабован, *Издајство Јудино*, са иконостаса цркве Светог Николе у Средицама, 1779/80. (фото СКД „Просвјета“, Загреб).
165. Јован Четиревић Грабован, *Христос њред Кајафом*, са иконостаса цркве Светог Николе у Средицама, 1779/80. (фото СКД „Просвјета“, Загреб).
166. Кристоф Вајгл, *Пилај њере руке*, Biblia Естура, Аугсбург 1695.
167. Јован Четиревић Грабован, *Пилај њере руке*, са иконостаса цркве Светог Николе у Средицама, 1779/80.
168. Кристоф Вајгл, *„И свукавиши ња обукоше му скарлејну каданицу“*, Biblia Естура, Аугсбург 1695. (Pitts Theology Library, <http://www.pitts.emory.edu/>).
169. Јован Четиревић Грабован, *„И свукавиши ња обукоше му скарлејну каданицу“*, са иконостаса цркве Светог Николе у Средицама, 1779/80. (фото СКД „Просвјета“, Загреб).
170. Кристоф Вајгл, *Крунисање њрновим венцем*, Biblia Естура, Аугсбург 1965. (Pitts Theology Library, <http://www.pitts.emory.edu/>).
171. Јован Четиревић Грабован, *Крунисање њрновим венцем*, са иконостаса цркве Светог Николе у Средицама, 1779/8. (фото СКД „Просвјета“, Загреб).
172. Јован Четиревић Грабован, *Ессе Ното*, са иконостаса цркве Светог Николе у Средицама, 1779/80. (фото СКД „Просвјета“, Загреб).
173. Јован Четиревић Грабован, *Ношење крста*, са иконостаса цркве Светог Николе у Средицама, 1779/80. (фото СКД „Просвјета“, Загреб).
174. Мојсеј Суботић, *Бојородица Знамења*, са иконостаса цркве Светог Георгија у Великим Бастајима, 1785. (Ризница Српске православне цркве у Сремским Карловцима, фото Недељко Марковић).
175. Мојсеј Суботић, *Пророк Арон*, са иконостаса цркве Светог Георгија у Великим Бастајима, 1785. (Ризница Српске православне цркве у Сремским Карловцима, фото Недељко Марковић).

176. Мојсеј Суботић, *Пророк Соломон*, са иконостаса цркве Светог Георгија у Великим Бастајима, 1785. (Ризница Српске православне цркве у Сремским Карловцима, фото Недељко Марковић).
177. Лазар Сердановић, иконостас цркве Преноса моштију Светог Николе у Бршљаници, 1773. (фото СКД „Просвјета“, Загреб).
178. Непознати сликар, иконостас цркве Светих богоносних отаца у Дарувару, 1793. (фото Драган Дамјановић).
179. Непознати сликар, царске двери, црква Светих богоносних отаца у Дарувару, 1793. (фото Драган Дамјановић).
180. Арсеније Теодоровић, *Бојородица и Марија Мајдалена*, са иконостаса цркве Светог Илије у Пакрацу, 1800. (Музеј СПЦ Митрополије загребачко-љубљанске, Загреб, фото Музеј).
181. Арсеније Теодоровић, *Свети Јован Бојослов и сајњик Лонџин*, са иконостаса цркве Светог Илије у Пакрацу, 1800. (Музеј СПЦ Митрополије загребачко-љубљанске, Загреб, фото Музеј).
182. *Бојородица са Христом, Свети Симеон, Христос на њресџолу, Свети Сава*, иконе на полеђини иконостаса цркве Светог Георгија у Глоговцу, вероватно друга половина XVII века. (фото СКД „Просвјета“, Загреб).
183. Стефан Ликић, *Деизис са Светим Савом и Светим Симеоном*, 1721. (Музеј Српске православне цркве, Београд, фото Иван Јовановић).
184. Мојсеј Суботић, *Свети Сава и Свети Симеон се клањају Христу на њресџолу*, са иконостаса цркве Светог Георгија у Великим Бастајима, 1785. (Ризница Српске православне цркве у Сремским Карловцима, фото Недељко Марковић).
185. Мојсеј Суботић, *Свети мајка Анђелина*, са иконостаса цркве Светог Георгија у Великим Бастајима, 1785. (Ризница Српске православне цркве у Сремским Карловцима, фото Недељко Марковић).
186. Мојсеј Суботић, *Свети владика Максим Бранковић*, са иконостаса цркве Светог Георгија у Великим Бастајима, 1785. (Ризница Српске православне цркве у Сремским Карловцима, фото Недељко Марковић).
187. Мојсеј Суботић, *Свети десџош Сџефан Бранковић*, са иконостаса цркве Светог Георгија у Великим Бастајима, 1785. (Ризница Српске православне цркве у Сремским Карловцима, фото Недељко Марковић).
188. Мојсеј Суботић, *Свети десџош Јован Бранковић*, са иконостаса цркве Светог Георгија у Великим Бастајима, 1785. (Ризница Српске православне цркве у Сремским Карловцима, фото Недељко Марковић).
189. Мојсеј Суботић, *Свети Сџефан Шџиљановић*, са иконостаса цркве Светог Георгија у Великим Бастајима, 1785. (Ризница Српске православне цркве у Сремским Карловцима, фото Недељко Марковић).

190. Мојсеј Суботић, *Свeйши кнез Лазар*, са иконостаса цркве Светог Георгија у Великим Бастајима, 1785. (Ризница Српске православне цркве у Сремским Карловцима, фото Недељко Марковић).
191. Мојсеј Суботић, *Свeйши Симеон Мироточиви*, са иконостаса цркве Светог Георгија у Великим Бастајима, 1785. (Ризница Српске православне цркве у Сремским Карловцима, фото Недељко Марковић).
192. Мојсеј Суботић, *Свeйши краљ Владислав*, са иконостаса цркве Светог Георгија у Великим Бастајима, 1785. (Ризница Српске православне цркве у Сремским Карловцима, фото Недељко Марковић).
193. Мојсеј Суботић, *Свeйши архиепископ Арсеније*, са иконостаса цркве Светог Георгија у Великим Бастајима, 1785. (Ризница Српске православне цркве у Сремским Карловцима, фото Недељко Марковић).
194. Мојсеј Суботић, *Свeйши краљ Стефан Дечански*, са иконостаса цркве Светог Георгија у Великим Бастајима, 1785. (Ризница Српске православне цркве у Сремским Карловцима, фото Недељко Марковић).
195. Мојсеј Суботић, *Свeйши краљ Милутићин*, са иконостаса цркве Светог Георгија у Великим Бастајима, 1785. (Ризница Српске православне цркве у Сремским Карловцима, фото Недељко Марковић).
196. Мојсеј Суботић, *Свeйши цар Урош*, са иконостаса цркве Светог Георгија у Великим Бастајима, 1785. (Ризница Српске православне цркве у Сремским Карловцима, фото Недељко Марковић).
197. Јаков Недић (?), *Свeйши Симеон Мироточиви*, икона из манастира Пакра, крај XVIII века (Музеј Српске православне цркве, Београд, фото Иван Јовановић).
198. Јаков Недић (?), *Свeйши кнез Лазар*, икона из манастира Пакра, крај XVIII века (Музеј Српске православне цркве, Београд, фото Иван Јовановић).
199. Лазар Сердановић (?), *Свeйши архиепископ Арсеније и Свeйши владика Максим Бранковић*, јужна певница у цркви манастира Пакра (фото Драган Дамјановић).
200. Трифон молер, *Свeйши Никола враћа вид Стефану Дечанском и Сусрећ Марије и Јелисаветје*, сокл иконостаса из цркве Успења Богородице у Рашеници, 1769. (архивска фотографија, фотодокументација Министарства културе Хрватске, Загреб).
201. Непознати сликар, *Свeйши Никола враћа вид Стефану Дечанском*, сокл иконостаса цркве Светих богоносних отаца у Дарувару, 1793. (фото Драган Дамјановић).
202. Милешевска плаштаница из манастира Пакра, 1567, детаљ (Музеј СПЦ Митрополије загребачко-љубљанске Загреб, фото Музеј).

203. Прва страна инвентара манастира Пакра, 1787. (Хрватски државни архив Загреб, фото Александра Кучековић).
204. Осликани кивот, XVIII век (?), црква Светих Петра и Павла у Даруварском Брестовцу (фото Драган Дамјановић).
205. Остоја Мркојевић, *Свети и праведни Лазар са сестрама Маријом и Маријом*, 1694. (Музеј Српске православне цркве Београд, фото Мирослав Лазић).
206. Остоја Мркојевић, *Свети Јован Прејеча*, крај XVII века (Музеј СПЦ Митрополије загребачко-љубљанске Загреб, фото Музеј).
207. Остоја Мркојевић, *Свети Јован Прејеча*, крај XVII века, детаљ (Музеј СПЦ Митрополије загребачко-љубљанске Загреб, фото Музеј).
208. Остоја Мркојевић, *Бојородица са Христом — Неојалима кујина*, крај XVII века (Музеј СПЦ Митрополије загребачко-љубљанске Загреб, фото Музеј).
209. Козма Дамјановић, *Свети Тројица*, прва деценија XVIII века (Музеј Српске православне цркве Београд, фото Иван Јовановић).
210. Непознати сликар, *Ајосјол Павле*, икона из цркве у Великој Бршљаници, око средине XVIII века (Музеј СПЦ Митрополије загребачко-љубљанске Загреб, фото Музеј).
211. Непознати зограф, *Вазнесење Христово и Свети Никола*, икона из цркве у Великој Бршљаници, XVIII век (Музеј СПЦ Митрополије загребачко-љубљанске Загреб, фото Музеј).
212. Станоје Поповић, *Свети Стефан Шиљановић*, икона из цркве у Трновитичком Поповцу, вероватно око 1742. (Музеј СПЦ Митрополије загребачко-љубљанске Загреб, фото Музеј).
213. Непознати зограф, *Деизис*, из цркве у Ораховици, прва половина XVIII века (манастир Ораховица, фото Александра Кучековић).
214. *Свети Јован Прејеча*, руска икона из цркве у Бјеловару, вероватно прва половина XVIII века (Музеј СПЦ Митрополије загребачко-љубљанске Загреб, фото Музеј).
215. *Бојородица са Христом Тренодуса*, руска икона из цркве у Растовцу, XVIII век (Музеј СПЦ Митрополије загребачко-љубљанске Загреб, фото Музеј).
216. *Нејознаџа светийиелка са Светим удрусом* (Света Вероника?), руска икона из цркве у Трновитичком Поповцу, XVIII век (Музеј СПЦ Митрополије загребачко-љубљанске Загреб, фото Музеј).
217. *Бојородица са Христом Вајоједска (Заклана)*, икона из цркве у Салнику, XVIII век (Музеј СПЦ Митрополије загребачко-љубљанске Загреб, фото Музеј).

218. Јоаким Марковић, *Христос Велики архијереј на ѿресѿолу*, 1747. (Музеј СПЦ Митрополије загребачко-љубљанске Загреб, фото Музеј).
219. Василије Романовић, *Тајна вечера*, припадала манастиру Пакра, вероватно шеста деценија XVIII века (архивска фотографија, Музеј за умјетност и обрт Загреб).
220. Јован Четиревић Грабован, *Свети Трифун са Светим Кирилом и Светим Аѿанасијем*, после 1775. (Музеј СПЦ Митрополије загребачко-љубљанске Загреб, фото Музеј).
221. Георгије Николић, *Анѿиминс еѿискоја Софронија Подѿоричанина*, дрворез, 1706. (Музеј Српске православне цркве у Београду, Оставина Радослава Грујића, фото Иван Јовановић).
222. Стефан Ликић, *Свети Стефан Првомученик и Абѿар са арханђелом Михајлом*, дрворез, 1721. (Музеј Српске православне цркве у Београду, фото Иван Јовановић).
223. Христофор Жефаровић, *Синђелија еѿискоја Софронија Јовановића*, 1753. (Галерија Матице српске Нови Сад, фото Галерија).
224. Јакоб Шмуцер, *Свети Ана са Боѿородицом и изѿедом манастѿира Свети Ана*, 1758. (Галерија Матице српске Нови Сад, фото Галерија).
225. Јакоб Шмуцер (?), *Свети Никола са сценама жиѿија и изѿедом манастѿира Ораховица*, 1758 (колорисани отисак, приватно власништво, фото Галерија Матице српске Нови Сад).
226. Непознати аутор, *Пренос мошѿију Светиѿи Николе*, 1800. (Галерија Матице српске Нови Сад, фото Галерија).
227. Увез престоног јеванђеља манастира Ораховица, 1735. (архивска фотографија у власништву Музеја Српске православне цркве у Београду, Оставина Радослава Грујића, фото Иван Јовановић).
228. Калајни дискос из цркве у Рашеници са представом пеликана, 1763. (архивска фотографија, Министарство културе Хрватске, Загреб).
229. Архијерејска митра из манастира Ораховица, вероватно прва половина XVIII века (Музеј СПЦ Митрополије загребачко-љубљанске Загреб, фото Музеј).
230. Сребрно кандило из цркве у Великој Бршљаници, XVIII век (Музеј СПЦ Митрополије загребачко-љубљанске Загреб, фото Музеј).
231. Архијерејско жезло из манастира Лепавина, XVIII век (Музеј СПЦ Митрополије загребачко-љубљанске Загреб, фото Музеј).

СКРАЋЕНИЦЕ

- АСАНУК, МП А — Архив САНУ у Сремским Карловцима, *Митрополијско-историјски фонд А*.
- АСАНУК, МП Б — Архив САНУ у Сремским Карловцима, *Митрополијско-историјски фонд Б*.
- ГИДНС — Гласник Историјског друштва у Новом Саду
- ГПСКВ — Грађа за проучавање споменика културе Војводине, Нови Сад.
- ГФФ НС — Годишњак Филозофског факултета у Новом Саду, Нови Сад.
- Зборник МПУ — Зборник Музеја примењених уметности, Београд.
- Зборник ФФ — Зборник Филозофског факултета, Београд.
- ЗНМ — Зборник Народног музеја, Београд.
- ЗЛУМС — Зборник за ликовне уметности Матице српске.
- ЗМС за сценске уметности и музику — Зборник Матице српске за сценске уметности и музику, Нови Сад.
- ЗМСИ — Зборник Матице српске за историју, Нови Сад
- ЗСХ — Зборник о Србима у Хрватској, Београд.
- ЛМС — Летопис Матице српске, Нови Сад.
- МЗГБ — Музеј Српске православне цркве Митрополије загребачко-љубљанске у Загребу.
- МСПЦ, АПЕ — Музеј Српске православне цркве Београд, *Архива Пакрачке епархије*.
- МСПЦ, ЛДК — Музеј Српске православне цркве Београд, *Летаји Душана Кашића*.
- МСПЦ, ОРГ — Музеј Српске православне цркве, Београд, *Оставица Радослава Грујића*.
- ПМХ — Повијесни музеј Хрватске, Загреб.
- Проблеми на изкуството — Проблеми на изкуството, Софија.
- Р. Грујић, *Пакрачка епархија...*, — Р. Грујић, *Споменица о српском православном владицанском пакрачком*, Београд 1996. (репринт).
- РВМ — Рад војвођанских музеја, Нови Сад.
- Саопштења РЗЗСК — Саопштења Републичког завода за заштиту споменика културе, Београд.
- Свеске ДИУ — Свеске Друштва историчара уметности, Београд.
- СС — Српски Сион, Сремски Карловци.
- ССЗН — Едиција Љ. Стојановића, *Стиари српски зайиси и најйиси*, књ. 1–6, Београд 1902–1926.

Фотодок. МКРХ — Фотодокументација Министарства културе Републике Хрватске, Загреб.

Фотодок. СКД „Просвјета“ — Фотодокументација Српског културног друштва „Просвјета“, Загреб.

ХДА — Хрватски државни архив, Загреб.

Шематизам ПЕ 1898 — *Шемаџизам Пакрачке епархије за 1898*, Пакрац 1898.

ИЗВОРИ И ЛИТЕРАТУРА

Извори

- Архив САНУ у Сремским Карловцима, Митрополијско-патријаршијски фондови А и Б.
- Р. Грујић, *Писма српских црквених и народних представника у првој половини XVIII века*, Архив САНУ Београд, бр. 13173.
- Р. Грујић, *Србуље у дившем Вараждинском џенералаџу и Славонији*, рукопис, Архив САНУ Београд, бр. 13174.
- Доситеј Кутузов, *Манасџир Пакра*, рукопис у ПМХ, *Похрана Српске џравославне цркве, кџи. Књиџе*.
- Музеј Српске православне цркве, Београд, *Осџавина Радослава Грујиџа*.
- Музеј Српске православне цркве, Београд, *Леџаџ Душана Кашиџа*.
- Музеј Српске православне цркве, Београд, *Архива Пакрачке џпархије, архивска џрађа XVIII и XIX века*.
- Музеј Српске православне цркве, Београд, *Архива Пакрачке џпархије, Инвенџари џарохијских и филијалних цркава и манасџира џо азбучном реду месџа, кут. 1–9*.
- Повијесни музеј Хрватске, Загреб, *Похрана Српске џравославне цркве*.
- Повијесни музеј Хрватске, Загреб, *Фоџодокуменџација Вере Борчиџ*.
- Хрватски државни Архив, Загреб, *Манасџир Пакра, Манасџир Ораховица*.

Одјављени извори

- С. Гавриловић, И. Јакшић, *Грађа о џравославним црквама Карловачке мџџроџије XVIII века*, Београд 1981.
- Р. Грујић, *Грађа за исџорију Пакрачкоџ владичансџива*, Сремски Карловци 1906.
- Р. Грујић, *Грађа за кулџурну исџорију Славоније*, Загреб 1913.
- Naselja u istočnoj Hrvatskoj krajem 17. i početkom 18. stoljeća*, *прir. S. Sršan*, Осијек 2000.

Литература

- S. Andrić, „Povijest propadanja“: novovjekovna sudbina ugasle opatije svete Margarete u Bijeloj, Peristil 48, Загреб 2005.
- E. Anušić, *Ikonostasi manastira Pakre*, Portal: Godišnjak Hrvatskog restauratorskog zavoda 2, Zagreb 2011.
- Д. М. Ацовић, *Хералдика и Срби*, Београд 2008.
- I. Bach, *Prilozi povijesti srpskog slikarstva u Hrvatskoj od kraja XVII do kraja XVIII stoljeća*, у: Historijski zbornik 1–4, Загреб 1949.
- Л. Богдановић, *Манастир Дреновац у Славонији*, Браство, књ. 19 (VIII), Београд 1899.
- Л. Богдановић, *Још неке стварине манастира Лејавине*, Старица XII, 1–4, Београд 1895.
- Л. Богдановић, *Српско-православна црква у Осеку*, календар „Србодран“, Загреб 1903.
- Л. Богдановић, *Црква пріовиштіа Ораховице*, ГИДНС, књ. 4, св. 2, Нови Сад 1931.
- V. Borčić, *Zbirka umjetnički obrađenog metala Srba u Hrvatskoj*, Загреб 1971.
- V. Borčić, *Zbirka ikona Odjela srba u Hrvatskoj*, Zagreb 1974.
- V. Borčić, *Zbirka slika Odjela Srba u Hrvatskoj*, Zagreb 1978.
- J. Bosendorfer, *Pravoslavni elemenat kao sekundarni faktor u formiranju građanskog staleža u Osijeku*, Osječki Zbornik II–II, Osijek 1948.
- S. Brajović, *U Bogorodičinom vrtu. Bogorodica i Boka Kotorska — barokna pobožnost zapadnog hrišćanstva*, Београд 2006.
- B. Valenčić, *Kasnogotička trikonhna crkva kraj sela Tornja (Pakrac)*, Peristil, Загреб 1992/93.
- П. Васић, *Сликари иконостаса манастира Бођана и Крушегола*, у: *Доба барока*, Београд 1971.
- П. Васић, *Српски Београд у доба барока*, у: *Доба барока*, Београд 1971.
- П. Васић, *Архитектура Саборне цркве у Сремским Карловцима*, ГПСКВ 6–7, Нови Сад 1976.
- Р. Веселиновић, *Народноцрквена и привилегијска политика Срба у Хабсбуршкој монархији 1699–1716*, у: *Историја српског народа*, IV том, Београд 1994.
- Б. Вуксан, *Сие ест... Сјор о времену претварања евхаристичних дарова и његов одраз код Срба у XVIII столећу*, ЗНМ XVII/2, Београд 2004.
- Б. Вуксан, *Барокна тематика српског иконостаса XVIII века*, рукопис докторске дисертације, Филозофски факултет, Београд 2007.
- Б. Вуксан, *Хуманистичке основе амблематске литеатуре (XVI–XVII век)*, Београд 2008.
- С. Гавриловић, *Срби у Угарској и Славонији од Карловачког мира до аустро-турског рата 1716–1718*, у: *Историја српског народа*, IV том, Београд 1994.
- С. Гавриловић, *Срби у Угарској и Славонији од Пожаревачког мира до аустро-турског рата 1737–1739*, у: *Историја српског народа*, IV том, Београд 1994.

- С. Гавриловић, *Три сведочанства о Србима у Славонији с краја XVII и почетком XVIII века*, ЗСХ 5, Београд 2004.
- С. Гавриловић, *Настајања Патријарха Арсенија Чарнојевића око права на деветину и земљишни посед*, у: *Студије из привредне и друштвене историје Војводине и Славоније од краја XVII до средине XIX века*, Нови Сад 2009.
- С. Гавриловић, *Извештај коморског саветника Г.И. Еберла о Славонији и Срему прве половине XVIII века*, ЗМСИ 22 (1980).
- С. Гавриловић, *Коморски саветник Г.И. Еберл о Славонији и Срему прве половине XVIII века*, у: *Студије из привредне и друштвене историје Војводине и Славоније од краја XVII до средине XIX века*, Нови Сад 2009.
- С. Гавриловић, *Пољопривреда Славоније крајем XVIII века*, у: *Студије из привредне и друштвене историје Војводине и Славоније од краја XVII до средине XIX века*, Нови Сад 2009.
- С. Гавриловић, *Урбанијално ишћање у Сремској жуупанији средином XVIII века*, у: *Студије из привредне и друштвене историје Војводине и Славоније од краја XVII до средине XIX века*, Нови Сад 2009.
- С. Гавриловић, *Православна црква и сељачка буна у Славонији 1742/43*, у: *Студије из привредне и друштвене историје Војводине и Славоније од краја XVII до средине XIX века*, Нови Сад 2009.
- С. Гавриловић, *Обнова Славонских жуупанија и њихово разграничавање са војном границом*, у: *Студије из привредне и друштвене историје Војводине и Славоније од краја XVII до средине XIX века*, Нови Сад 2009.
- С. Гавриловић, *Новчано пословање народних фондова и црквених оштина у Карловачкој митроуполији (XVIII–XX век)*, у: *Студије из привредне и друштвене историје Војводине и Славоније од краја XVII до средине XIX века*, Нови Сад 2009.
- С. Гавриловић, *О регулсању пологаја слуа и служинчади у Срему, Славонији и Бачкој (1770–1805)*, у: *Студије из привредне и друштвене историје Војводине и Славоније од краја XVII до средине XIX века*, Нови Сад 2009.
- М. К. Garidis, *Etudes sur le Jugement dernier post-byzantin, du XVe à la fin du XIXe siècle. Iconographie — Estetique*, Tessaloniki 1985.
- И. Гегрова, *Реплики на руски чудотворни икони в България*, Проблеми на изкуството, Софија 2010, бр. 1.
- М. Грдић, *Карловачко владичанство*, књ. II, Карловац 1891.
- А. Grubišić, *Zasluge dr Josipa Bosendorfera u spašavanju kulturne baštine tijekom i neposredno nakon Drugog svjetskog rata*, у: *Intelektualci i rat 1939–1947: zbornik radova s Desničinih susreta 2012*, dio 1, Zagreb 2013.
- Р. Грујић, *Происај манастира Марче*, Загреб 1908.
- Р. Грујић, *Старине манастира Ораховице у Славонији*, Београд 1939.
- Р. Грујић, *Марчанска унија и унија у Жумберку*, Сремски Карловци, 1938.
- Р. Грујић, *Духовни живој*, у: *Војводина I*, Нови Сад 1939.
- Р. Грујић, *Иконографски мотиви слични индуском Тримуртију у старој српској ликовној уметности*, Ткалчићев зборник, Загреб 1955.

- Р. Грујић, *Сјоменица о српском православном владичанству ња крачком*, Београд 1996, (репринт).
- Р. Грујић, *Ајолоија српској народа у Хрвајској и Славонији*, Загреб 2002, (репринт).
- D. Damjanović, *Vjerski i nacionalni identiteti u likovnoj umjetnosti na području Varaždinskog generalata u ranom novom vijeku*, у: Etnokonfesionalne promjene na području Križevačke županije i Varaždinskog generalata u ranom novom vijeku (научни скуп, Крижевци, 2002), у штамп.
- D. Damjanović, *Arhitekt Herman Bolle*, Загреб 2013.
- Д. Давидов, *Украјински ујицаји на српску уметностј средине XVIII века и сликар Василије Романовић*, ЗЛУМС 5, Нови Сад 1965.
- Д. Давидов, *Иконе српских цркава у Мађарској*, Нови Сад 1973.
- Д. Давидов, *Српска графика XVIII века*, Нови Сад 1978.
- Д. Давидов, *Сјоменици Будимске ејархије*, Нови Сад 1990.
- Ч. Денић, *Српске библиотеке у Хабсбуршкој монархији током XVIII века*, Београд 2010.
- Д. Ђукановић, *Српске православне цркве XVIII и XIX века у Бачкој*, Нови Сад 2009.
- Д. Живанов, *Сјаноје Појовић*, рукопис магистарског рада, Филозофски факултет, Београд 2005.
- Р. Зарић, *Лик Стефана Шпиљановића у српској уметности XVII до XIX века*, Саопштења РЗСК XVII, Београд 1985.
- Ђ. Затезало, *Први Србин аустријски генерал Михајло Микашиновић (1715–1774)*, Просвјета бр. 49, год. 9, Загреб 2002.
- Ф. Ш. Енгел, *Ојис краљевине Славоније и војводства Срема*, Нови Сад 2003.
- ЊѢКА ЇЕРОПОЛЇТКА** нлн фїлосѢфа нрлвоуѢтелнаа сѢволацн њ прнхподоблѢнїн нзаснѢнна, Беч 1774.
- З. Јанц, *Иконографске композиције на кожним њовезима српске ћирилске књије*, ЗЛУМС 3, Нови сад 1967.
- М. Јовановић, *Јован Чеширевић Градован*, ЗЛУМС 1, Нови Сад 1965.
- М. Јовановић, *Руско-српске уметничке везеу XVIII веку*, Зборник ФФ VII–1, Београд 1963.
- Kapela sv. Barbare u Velikoj Mlaci*, ур. Сања Цветнић, Загреб 2008.
- Д. Кашић, *Јован Чеширевић Градован, српски сликар XVIII века*, Гласник СПЦ, Београд 1955.
- Д. Кашић, *Ојиор марчанској унији. Лейавинско-северинска ејархија*, Београд 1986.
- Д. Кашић, *Српска насеља и цркве у сјеверној Хрвајској и Славонији*, Загреб 1988.
- Д. Кашић, *Српски манастири у Хрвајској и Славонији*, Београд 1996.
- J. Kempf, *O grofovskoj porodici Jankovića — Daruvarskih*, Vjesnik Kr. državnog arkiva u Zagrebu, год. IV, Загреб 1929.
- М. Костић, *Гроф Колер као културно-просвјетни реформатор код Срба у XVIII веку*, Београд 1932.

- М. Костић, *Духовни рејуламенїи Пеїтра Великої (1721.) и Срби. Прилої иїїорији наїей рационализма*, Зборник радова Института за проучавање књижевности САНУ 17, књ. 2, Београд 1952.
- В. Красић, *Ойис манаїїира Ораховице. Прилої к иїїорији срїске цркве*, ЛМС, св. III, Нови Сад 1885.
- В. Красић, *Манаїїир Пакра*, Стражилово, Нови Сад 1886.
- В. Красић, *Манаїїир Леїавина*, ЛМС, св. II, Нови Сад 1889.
- Z. Kudelić, *Marčanska biskupija: Habsburgovci, pravoslavlje i crkvena unija u Hrvatsko-slavonskoj vojnoj krajini (1611–1755)*, Zagreb 2007.
- Z. Kudelić, *Čaplovićeva povijest Marčanske biskupije*, Povijesni prilozi 38, Загреб 2010.
- Б. Кулић, *Дворци и леїїииковци Воїводине*, Нови Сад 2012.
- Б. Кулић, *Инвенїари манаїїира Бешеново (1775) и Ново Хойово (1776)*, ГПСКВ XVIII, Нови Сад 1996.
- Б. Кулић, *Новосадске дрворезбарске радионице у 18. веку*, Нови Сад 2007.
- Н. Кусовац, *Умеїиичка даїїина Срба у зайагної Славонији*, Београд 1993.
- А. Кучековић, *Иконосїас Јована Чеїїиревића Грабована у Ораховици*, ЗНМ XVII/2, Београд 2004.
- А. Кучековић, *Манаїїир Ораховица у Славонији*, Загреб 2007.
- А. Кучековић, *Две славонске їроскомидије и нове їрейїосїавке о Василију Романовићу*, ЗНМ XIX/2, Београд 2009.
- А. Кучековић, *Царске двери из Даруварскої Бресїшовца — о вази са цвећем у їредсїави Блаїовесїи*, ЗНМ XX/2, Београд 2012.
- Leksikon ikonografije, liturgike i simbolike zapadnog kršćanstva*, Загреб 1985.
- М. Лесек, *Иконосїас цркве св. Боїородице у Моровићу*, РВМ 21–22, Нови Сад 1972.
- М. Лесек, *Барокно сликарсїво у Срему*, Нови Сад 2001.
- Б. Лилић, *Пироћанац Кирило Живковић, владика їакрачко-славонски*, Пиротски зборник 19–20, Пирот 1994.
- С. Марїановић-Душанић, *Свейи краљ — кулїи Сїефана Дечанскої*, Београд 2007.
- М. Марковић, *Илусїрације їаїїеричких їрича у їриїраїи хиландарскої кайо-ликона*, у: *Осам векова Хиландара*, Београд 2000.
- О. Maruševski, *Iso Kršnjavi kao graditelj*, Zagreb 1986.
- В. Матић, *Кайела свейїої Трифуна у Сремским Карловцима*, ЗЛУМС 16, Нови Сад 1980.
- В. Матић, *Кайеле фрушкоїорских манаїїира*, Нови Сад 1989.
- Д. Медаковић, *Барокна архїїекїура у Подунављу*, у: *Пуїеви срїскої барока*, Београд 1971.
- Д. Медаковић, *Моїсеј Судобїић*, ЗЛУМС 7, Нови Сад 1971.
- Д. Медаковић, *Предсїаве врлина у срїскої умеїиносїи XVIII века*, у: *Пуїеви срїскої барока*, Београд 1971.
- Д. Медаковић, *О срїскої умеїиносїи у областима сїаре Славоније и Хрвайске*, у: *Пуїеви срїскої барока*, Београд 1971.
- Д. Медаковић, *Две иїїоријске комїозиције сликара Јоакима Марковића из 1750*, у: *Пуїеви срїскої барока*, Нови Сад 1971.

- Д. Медаковић, *Иконостаѕ Јоакима Марковића у селу Дишнику*, у: *Трајом српској барока*, Нови Сад 1976.
- Д. Медаковић, *Хиландар под Турцима*, у: *Манастир Хиландар*, Београд 1978.
- Д. Медаковић, *Иконостаѕ Григорија Герасимова Московског у Доњој Ковачици из 1724*, ЗЛУМС 21, Нови Сад 1985.
- Д. Медаковић, *Српски митрополијски дворови у XVIII веку*, у: *Барок код Срба*, Загреб 1988.
- Д. Медаковић, *Барокне теме српске уметности. Представа Христа као живописне лозе у српској уметности*, у: *Барок код Срба*, Загреб 1988.
- О. Микић, *Портрети Срба XVIII века*, Нови Сад 2003.
- О. Микић, *Архијерејски портрети у двору епископа будимских у Сентандреји*, у: *Српско сликарство 18–20. века*, одабране студије, Нови Сад 2005.
- О. Микић, Л. Шелмић, *Мајстори прелазног периода српског сликарства XVIII века*, Нови Сад 1981.
- О. Микић, Л. Шелмић, *Дело Арсенија Теодоровића*, Нови Сад 1978.
- Н. Милаш, *Православно црквено право*, Мостар 1902, (фототипско издање, Београд-Шибеник 2004).
- С. Милеуснић, *Иконойисац Козма Дамјановић из Костајнице*, Глас Светих равноапостола Ђирила и Методија бр. 104, Загреб, јануар-април 1980.
- С. Милеуснић, *Две иконе сликара Емануила Ламјардоса*, Саопштења РЗСК XV, Београд 1983.
- С. Милеуснић, *Српско сликарство XVII и XVIII века у Славонији*, рукопис магистарског рада, Филозофски факултет, Београд 1984.
- С. Милеуснић, *Сликар Остоја Мркојевић и његова иконойисачка дела*, ЗЛУМС 21, Нови Сад 1985.
- С. Милеуснић, *Српска графика на подручју Славоније*, у: *Српска графика XVIII века*, Београд 1986.
- С. Милеуснић, *Руске иконе и руско-украјински иконойисци у Славонији*, Глас Светих равноапостола Ђирила и Методија, год. XV, бр. 127–130, Загреб 1988.
- С. Милеуснић, *Представе Срба светитеља и светих у црквеном сликарству Славоније*, ЗСХ 1, Београд 1989.
- С. Милеуснић, *Софроније Јовановић, епископ њахрачки (1743–1757) и његов однос према барокној уметности у Славонији*, у: *Западноевропски барок и византијски свет*, Београд 1991.
- С. Милеуснић, *Српско сликарство у Славонији у време патријарха Арсенија III Чарнојевића*, у: *Патријарх Арсеније III Чарнојевић и Велика сеоба Срба*, Београд 1997.
- С. Милеуснић, *Духовни јеноцид 1991–1995 (1997)*, Београд 1997.
- С. Милеуснић, *Милешевска њашијаница*, у: *Краљ Владислав и Србија XIII века*, Београд 2003.
- С. Милеуснић, *Пожешка митрополија*, Београд 2006.
- Л. Мирковић, *Црквени уметнички вез*, Београд 1940.
- М. Мирковић, *Правни њоложај и карактер српске цркве под турском влашћу 1459–1766*, Београд 1965.

- Р. Михаиловић, *Прва зона српској иконостаја XVIII века*, Зборник ФФ XIV–1, Београд 1979.
- Музеј Српске православне цркве Митрополије заједачко-љубљанске у Зајреду, Зајред — Београд 2006.
- Ј. Недељковић, *О неким писмима Кирила Живковића, њакрачкој епископа*, Археографски прилози 19, Београд 1997.
- Ј. Недељковић, „*Инвентаријум*“ (1804), и *писмамен* (1804) њакрачкој епископа Кирила Живковића, Археографски прилози 20, Београд 1998.
- С. Пејић, *Манастир Пустина*, Београд 2002.
- С. Пејић, *Мандилион у послевизантијској уметности*, ЗМСПУ 34–35, Нови Сад 2003.
- С. Петковић, *Зидно сликарство на подручју Пећке патријаршије 1557–1614*, Нови Сад 1965.
- С. Петковић, *Иконографија светог Симеона Српског у доба турске владавине*, у: Стефан Немања — Свети Симеон Мироточиви, Историја и предање, Београд 1996.
- С. Петковић, *The Lives of Hermits in the Wall paintings of the Katholikon of the Monastery of Josanica*, у: *Byzantine East, Latin West: Art-Historical Studies in Honour of Kurt Weitzmann*, Princeton 1995.
- С. Петковић, *Српски светитељи у руским иконописним приручницима XVI до XVII века*, у: Споменица епископу шумадијском Сави, Нови Сад 2001.
- С. Петковић, *Ликови Срба светитеља у српским писаним књигама XVI века*, у: *Српски светитељи у сликарству православних народа*, Нови Сад 2007.
- С. Петковић, *Иван Грозни и култи кнеза Лазара у Русији*, у: *Српски светитељи у сликарству православних народа*, Нови Сад 2007.
- С. Петковић, *Сликар Сава Крабулевић на размеђи XVII и XVIII века*, Зограф 33, Београд 2009.
- М. Piller, Lj. Mitterpacher, *Putovanje po Požeškoj županiji i Slavoniji 1782. godine*, Осјек 1995.
- Д. Поповић, *О насланку култа светог Симеона*, у: Стефан Немања — Свети Симеон Мироточиви, Историја и предање, Београд 1996.
- Д. Поповић, *Под Окриљем светлости: Култи светих владара и реликвија у средњовековној Србији*, Београд 2006.
- С. Поповић, *Крст у круи. Архитектура манастира у средњовековној Србији*, Београд 1994.
- Ј. Радовановић, *Свети Никола са житијем на српским бакорезима XVIII века*, у: *Српска графика XVIII века*, Београд 1986.
- Б. Радојковић, *Српски окови јеванђеља XVI и XVII века*, Зборник МПУ 3–4, Београд 1958.
- Ђ. Рајковић, *Живот генерала Микашиновића*, Јавор, Нови Сад 1875.
- З. Ракић, *Радул, српски сликар XVII века*, Нови Сад 1998.
- С. Ракић, *Иконе Босне и Херцеговине (16–19. вијек)*, Београд 1998.
- З. Ранковић, *Задосијоник у недељу по празнику Педесетнице*, Археографски прилози 33, Београд 2011–2012.

- Д. Руварац, *Српске сѣпарине, Сѣпарине и ѣрилози за црквену истѣорију и црквени живої српскої народа*, Глас истине, год. VI, Нови Сад 1889.
- Д. Руварац, *Српска мѣтроїолија карловачка око ѣоловине XVIII века*, Сремски Карловци 1902.
- Д. Руварац, *Ойис српских фрушкоѣорских манасѣира 1753. ѣодине*, Сремски Карловци 1903.
- Д. Руварац, *Правила мѣтроїолиѣа Вићенѣија Јовановића и Павла Ненадовића за ѣроїѣрезвиѣиере*, СС XIII, Сремски Карловци 1903.
- Д. Руварац, *Дневник синодске седнице 1755*, СС XVI, Сремски Карловци 1906.
- Д. Руварац, *Дужностѣи и ѣрава дворјана и дворских служѣиѣља у време мѣтроїолиѣа Мојсеја Пеѣровића*, СС XVIII, бр. 27–32, Сремски Карловци 1907.
- Д. Руварац, *Циркулар ѣаѣријарха Арсенија IV Јовановића о свѣѣковању ѣразника и о забрани куйовања икона од којекаквих молѣра*, Богословски гласник, књ. XX, св. 1–6, Сремски Карловци 1911.
- Русская икона XV–XX веков: из коллекции Игоря Бозякова*, Москва, Санкт-Петербург 2009.
- Сава (Вуковић), епископ шумадијски, *Гробна месѣа српских архијѣреја*, Крагујѣвац 1999.
- Gj. Szabo, *Tri benediktinske opatije u županiji požeškoj* (sv. Jelena de Podborje, Bijela, Rudin), *Vjesnik Hrvatskog arheološkog društva* 9, Загреб 1907.
- В. Симић, *За љубав оѣацѣдине: ѣаѣриѣѣе и ѣаѣриѣѣизам у српској кулѣури XVIII века у Хабсбуршкој монархији*, Нови Сад 2012.
- Српска црквена уметностѣ у Мађарској*, каталог изложбе, Нови Сад 2011.
- В. Стајић, *Новосадске диѣѣрафије*, Нови сад 1938.
- У. Станковић, *Правно развијање Српске ѣравославне мѣтроїолије сремско-карловачке*, књ. 1, Земун, с.а.
- Љ. Стошић, *Циклус Христѣових сѣпрадања у Бачком Перѣѣовом селу и Библија Екѣѣија*, ЗЛУМС 25, Нови Сад 1989.
- Љ. Стошић, *The Representation of Christ as King of Kings with a Triple Crown*, ЗМСЛУ 34/35, Нови Сад 2003.
- Љ. Стошић, *Српска уметностѣ 1690–1740*, Београд 2007.
- Г. Суботић, *Иконоѣрафија Свѣѣѣѣ Саве у време ѣурске власѣи*, у: Сава Немањић — Свѣѣѣи Сава, истѣорија и ѣредање, Београд 1979.
- С. Таранушенко, *О украјинском иконосѣѣасу XVII и XVIII века*, ЗЛУМС 11, Нови Сад 1975.
- О. Tarasov: *Icon and Devotion. Sacred Spaces in Imperial Russia*, Лондон 2002.
- М. Татић-Ђурић, *Ахѣирска Боѣородица*, у: *Енциклопѣдија ѣравославља*, I том, Београд 2002.
- М. Татић Ђурић, *Сѣѣудије о Боѣородици*, Београд 2007.
- Ф. В. фон Таубе, *Истѣоријски и ѣѣѣѣрафски ойис краљевине Славоније и војводсѣѣѣа Срема.*, Нови Сад 1998.
- М. Тимотијевић, *Порѣѣрѣѣи архијѣреја у новијој српској уметностѣи*, у: *Зайагно-евроїски барок и византијски свѣѣѣ*, Београд 1986.

- М. Тимотијевић, *Први српски штићеници аниџиминси и њихови узорци*, ЗЛУМС 23, Нови Сад 1987.
- М. Тимотијевић, *Идејни програм зидне сликарства у припадности манастира Крушедола*, Саопштења РЗСК XIX, Београд 1987.
- М. Тимотијевић, *Теодор Илић Чешљар*, Нови Сад 1989.
- М. Тимотијевић, *Визијација манастира Шишаћовца у XVIII веку*, у: *Манастир Шишаћовац*, Београд-Нови Сад 1989.
- М. Тимотијевић, *Иконографија великих празника у српској барокној уметности*, ЗМСПУ 25, Београд 1989.
- М. Тимотијевић, *Српско барокно сликарство*, Нови Сад 1996.
- М. Тимотијевић, *Улога музике у уобличавању црквене ентеријера у XVIII и у првој половини XIX века*, ЗМС за сценске уметности и музику, 15, Нови Сад 1994.
- М. Тимотијевић, *Бојородичин џрон Николајевске цркве у Ирију*, Саопштења РЗСК XXVII–XXVIII, Београд 1995–96.
- М. Тимотијевић, *Црква Светеи Георџија у Темишвару*, Нови Сад 1996.
- М. Тимотијевић, *Serbia Sancta и Serbia Sacra у барокном верско-џолиџичком џрограму Карловачке мџтроџолије*, у: *Свети Сава у српској историји и џрадицији*, Београд 1998.
- М. Тимотијевић, *Сузе и звезде. О џлачу Бојородичиних чудџворних икона у бароку*, у: *Чудо у словенским кулџурама*, Београд-Нови Сад 2000.
- М. Тимотијевић, *Богородица Безданска и верско-политички програм патријарха Арсенија IV Чарнојевића*, Balcanica XXXII–XXXIII (2001/2003), Београд 2003.
- М. Тимотијевић, *Рађање модерне џривајности. Привајни живој Срба у Хабсбуршкој монархији од краја 17. до џочейка 19. века*, Београд 2006.
- М. Тимотијевић, *Манастир Крушедол*, Београд 2008.
- В. Todić, *Anapenson, Iconographie et signification du theme*, Byzantion XXIV–1, Bruxelles 1994.
- Б. Тодић, *Скица за џорџретџ Јована Четџревића Градована*, у: *Радови о српској уметности и уметницима XVIII века*, Нови Сад 2010.
- Б. Тодић, *Иконойис у џарохијским црквама Срема у време Викенџија Јовановића*, у: *Радови о српској уметности и уметницима XVIII века*, Нови Сад 2010.
- Б. Тодић, *О Констџнџину Браџановићу*, у: *Радови о српској уметности и уметницима XVIII века*, Нови Сад 2010.
- Б. Тодић, *О једном моџћем иконостџсу Јоакима Марковића*, необјављен рукопис.
- Б. Тодић, *Српски сликари: од XIV до XVIII века*, Нови Сад 2013.
- Ј. Todorovic, *Entrances and Departures: The Origins and Functions of Ephemeral Spectacle in the Archbishopric of Karlovci*, London 2004, рукопис докторске дисертације.
- Ј. Тодоровић, *Концејџ џривајној на џозорници јавној — џривајни живој на мџтроџолијском двору у XVIII веку*, у: *Привајни живој у српским земљама у освиј модерној доба*, Београд 2005.
- Ј. Todorovic, *An Orthodox Festival Book in the Heabsburg Empire: Zaharija Orfelin's Festive Greeting to Mojsej Putnik (1757)*, Aldershot 2006.

- Ј. Тодоровић, *Енџинџеи у сеници. Майирање моћи и државни сѣкѣакл у Карловачкој миѣрополији*, Нови Сад 2010.
- А. Форишковић, *Политички, ѣравни и друштвени односи код Срба у Хабсбуршкој монархији*, у: *Историја српског народа*, IV том, Београд 1994.
- А. Форишковић, *Срби у Хабсбуршкој монархији и ѣокреѣ Фрање (Ференца) Ракоѣија*, у: *Историја српског народа*, IV том, Београд 1994.
- V. Herman Kaurić, *Krhotine povijesti Pakraca*, Zagreb 2008.
- A. Horvat, *Između gotike i baroka*, Zagreb 1975.
- A. Horvat, R. Matejčić, K. Prijatelj, *Barok u Hrvatskoj*, Загреб 1982.
- М. Хрисијадис, *Синодик манастира Раковца из 1702. Прилоѣ ѣроучавању руско-српских веза на ѣочетѣку XVIII века*, ЗНМ XVII, Београд 1973.
- S. Svetnić, *Ikonografija nakon Tridentskog sabora i hrvatska likovna baština*, Zagreb 2007.
- Ђ. Цвитановић, *Парохијска црква светѣоѣ Николе у Карловцу и њен ѣрадиѣѣљ Јосиѣ Шѣилер*, ЗЛУМС 10, Нови Сад 1974.
- Ђ. Цвитановић, *Православне цркве од дрвене ѣрађе у околини Грудишноѣ Поља*, ЗЛУМС 21, Нови Сад 1985.
- Ђ. Cvitanović, *Sakralna arhitektura baroknog razdoblja, Knjiga I: Gorički i gorsko-dubički arhidaikonat*, Загреб 1985.
- J. von Csaplovics, *Slavonien und zum theil Croatien: Ein Beitrag zur Völker und Länderkunde : Theils aus eigener Ansicht und Erfahrung (1809–1812), theils auch aus späteren zuverlässigen Mittheilungen der Insassen*, Band II, Pesth 1819.
- Б. Чалић, *Пакрачки еѣискоѣ Кирило Живковић и њеѣова библѣоѣека*, Љетопис СКД „Просвјета“, Загреб 2008.
- Л. Чурчић, *Србљаци у XVIII веку*, у: *Српска ѣрафика XVIII века*, Београд 1986.
- Л. Чурчић, *Параклис Сѣефану Дечанском Јована Георѣјевића из 1762*, у: *Српске књиѣе и српски ѣисци 18. века*, Београд 1988.
- Љ. Шево, *Манастири и цркве дрвнаре Бањолучке еѣархије*, Бања Лука 1996.
- Љ. Шево, *Српско сликарство 18. вијека у византијској ѣрадиѣији*, Бања Лука 2010.
- Љ. Шево, *Црква Рођења светѣоѣ Јована Преѣече у Сѣоном Беоѣраду*, Бања Лука 2011.
- Л. Шелмић, *Незайажени ѣодаци о радовима Мојсеја Субоѣића и Арсенија Марковића у Бечу 1775*, Свеске ДИУ, Београд 1981.
- Л. Шелмић, *Доѣринос осјечких мајстѣора развоју барокноѣ дрворезбарства код Срба*, ЗЛУМС 20, Нови Сад 1984.
- Л. Шелмић, *Иконостаѣс цркве Светѣоѣ Николе у Вуковару*, Нови Сад 1993.
- Л. Шелмић, *Нови ѣодаци о зоѣрафу Сѣанѣоју Поѣовићу*, у: *Српско сликарство 18. и 19. века, одабране сѣудије*, Нови Сад 2003.
- Л. Шелмић, *Црква у Соѣину и њен иконостаѣс: ѣрилоѣ ѣроучавању развоја ѣравославних иконостаѣаса барокне еѣохе*, у: *Српско сликарство 18. и 19. века, одабране сѣудије*, Нови Сад 2003.
- Л. Шелмић, *Српско зидно сликарство XVIII века*, Нови Сад 2004.
- Ј. Х. Швикер, *Историја унијађења Срба у Војној крајини*, Нови Сад 1995.
- Шемаѣизам Пакрачке еѣархије за 1898*, Пакрац 1898.
- М. Шупут, *Сѣоменици српскоѣ црквеноѣ ѣрадиѣѣљства XVI–XVII век*, Београд 1991.

ИМЕНСКИ РЕГИСТАР

- Авакумовић, Павле 32, 33, 40, 66, 109, 118,
120, 121, 135, 301, 303
Авакумовић, Стефан 99
Адамовић, Георгије 75
Адријан, московски патријарх 348, 349
Алексејев, Захарије 37, 57
Алтингер, зидар 213
Антоније, игуман 361
Арсеније III Чарнојевић, патријарх
17–19, 33, 34, 46, 182, 242, 244, 297, 324,
325, 329, 347, 349, 368
Арсеније IV, патријарх 22, 23, 26, 27, 35,
36, 54, 168, 197, 198, 245, 347, 348, 429
Арсеније, зограф 58, 253, 254
- Бајац, Живан 359
Баранович, Лазар 61
Бах, Иван 230, 258
Бачевић, Димитрије 345
Богдановић, Лазар 10, 258
Боле, Херман 55, 123, 124, 213, 214, 217, 405,
430
Бранковић, Максим 87
Братановић, Константин 137, 261
Бршљанац, манастир 164
- Вајгл, Кристоф 274, 283, 284
Василије II Македонац, цар 76, 77, 130
Василијевић, Јов 54, 271, 276, 309, 343
Васић, Генадије 29, 30, 39, 48, 53, 61
Видњевић, Игњатије 236, 265–267, 288,
312, 344, 345
Витезовић, Павле Ритер 78, 115
Вуковић, Божидар 313
Вуковић, Коста 305
- Гаврило, игуман 358
Генадије, егзарх 92
Георгијевић, Јован 178, 179, 181, 298, 430
Георгије, трговац 71
Герасим, јеромонах лепавински 329
Герасим Радосављевић 92, 178
Герасимов, Григорије 57, 335
Грабован, Константин 131
Грујић, Никанор 87, 90, 96, 97
Грујић, Радослав 10, 11, 75, 80, 84–87,
89, 90, 92–94, 96, 97, 102, 103, 105–110,
114–116, 123, 124, 126–128, 135–138, 142,
144, 152–154, 158, 176, 177, 178, 191, 196,
200, 202, 204, 205, 209, 216, 217, 228–230,
232, 234–237, 265–268, 288–290, 294, 296,
297, 310–314, 319–322, 330, 331, 333, 341,
342, 359, 361, 363
- Дамјановић, Димо 75
Дамјановић, Козма 67, 329
Димитријевић, Василије 27, 74
Димитријевић, Никанор 21, 85
Димитров, Иван 335
- Ђаковић, Исаија 45, 115
Ђаковић, Јован 160, 161, 163
Ђорђевић, Јефрем 37
Ђурић, Јосиф 27
- Енгел, Франц Штефан 11
- Жефаровић, Христофор 47, 78, 236, 309,
313, 347, 348, 351, 355, 413, 430
Живановић, Синесије 305
Живковић, Атанасије 31, 61, 62, 66, 71, 80,
88–90, 94, 95, 98, 99, 107, 109, 172, 178,
179, 181, 321
Живковић, Кирило 32, 33, 40, 41, 46, 66,
68, 69, 71, 87–89, 94–96, 98, 99, 101, 107,
109–112, 114, 118, 120, 154, 176, 181, 224,
315, 317, 374, 113

- Иван Грозни, цар 337
 Игњатовић, Радиша 75
 Илић Чешљар, Теодор 107, 109, 111, 112, 118–121
 Имбсен, гроф 49
 Исајловић, Јован, Старији 287
- Јегоров, Козма 335–337
 Јелисавета II, царица 336
 Јоаникије, игуман 187
 Јовановић Видак, Вићентије 29, 30, 34, 38, 39, 48, 49, 53, 89, 105, 135, 182, 191, 213, 347
 Јовановић, Евлогије 361
 Јовановић, Миодраг 10
 Јовановић, Софроније 22–24, 26–30, 33–39, 46–50, 52–61, 65–68, 70, 75, 76, 85, 87, 90, 92, 93, 96, 97, 107, 109, 115–117, 121, 123, 124, 126, 129, 131–135, 168, 171, 176, 177, 180, 182–184, 197, 198, 214–216, 225, 245, 246, 250, 253–255, 257, 258, 271, 335, 341, 344, 347, 351, 368–372
 Јосиф II, цар 33, 114, 181, 302
- Каленек, Александар Јован 85
 Кашић, Душан 10
 Колонић, Леополд, гроф 17
 Комненовић, Павле 75
 Крабулевић, Сава 241–244, 250, 251, 285, 294–298, 323–325
 Крагујевић, Стефан 46
 Красић, Владимир 10, 156, 169, 174, 183, 258, 318
 Кузмановић, Јосиф 339
 Курцбек, Јосиф 153
 Кутузов, Доситеј 204
- Ламбардос, Емануил 341
 Ликић, Стефан 297–299, 349, 350, 353, 359
 Лонгин Милешевац, проигуман 169, 315
- Љубидратић, Петроније 18, 26, 27, 46, 47, 84, 85, 91, 92, 103, 115, 116, 348
- Марија Терезија, царица 26, 48, 112, 114, 117, 183, 197, 216, 217, 226, 431
 Мариновић, Емилијан 46
 Марковић, Јоаким 29, 52, 54, 55, 65, 76, 78–80, 124, 126, 127, 129–131, 146, 147, 158, 171, 237, 310, 341–343, 371
- Медаковић, Дејан 10
 Мејић, Лазар 131
 Мелентијевић, Никанор 87
 Месмер, Тома 309, 313
 Микашиновић, Михајло 32, 52, 71, 75–77, 79, 80, 129, 309, 310
 Милеуснић, Слободан 10
 Милошевић, Стефан 352
 Митерпахер, Лудвиг 95
 Михајловић, Димитрије 73–75, 209, 359
 Михајловић, Јелисавета 74
 Михајловић, Лазар 74
 Михајловић, Петар 74
 Мркојевић, Остоја 324–329
- Недић, Јаков 305, 307
 Нектарије, јеромонах 358
 Нелипић, Бенедикт 204
 Ненадовић, Павле 29, 34, 35, 38, 47, 48, 54, 75, 182–184, 187, 188, 313, 317, 318, 347, 351, 353, 355, 371
 Нешковић, Василије и Павле 70
 Нешковић, Мијат 27, 70
 Николић, Василије 68, 69
 Николић, Георгије 45, 348
 Николић, Мирон 121, 123
- Орфелин, Захарија 60, 353, 356
 Остојић, Василије 61, 130, 132, 133, 155, 160, 164, 269–273, 307, 309, 321, 345, 373, 401, 408
- Павковић, прота 135
 Павловић, Висарион 88
 Павловић, Јаков 75
 Петар Велики, цар 314
 Петровић, Мојсеј 34, 92
 Петровић, Петар 66
 Пилер, Матијас 95
 Поповић, Вићентије 21
 Поповић, Гаврило 21, 46, 209
 Поповић, Јован 65, 152
 Поповић, Јосиф 65, 150, 151
 Поповић, Максим 74
 Поповић, Прокопије 188, 189, 356
 Поповић, Станоје 245–247, 253, 331
 Поповић, Теодор 236
 Прокофеј, Василијев 335

- Путник, Јосиф 12, 38, 87, 89, 90, 96,
99–101, 112
Путник, Мојсеј 60, 96
- Радивојевић, Арсеније 30, 31, 48, 55, 56,
60, 61, 65, 66, 75, 94, 107, 123, 178, 184–188,
208, 106, 355, 356
Радошевић, Атанасије 21
Радош, кујуџија 325
Радул, сликар 295
Рајић, Василије 21, 46
Рајић, Јов 19, 297
Рат, генерал 178
Романовић, Василије 28–31, 52–56, 58,
59, 61, 89, 106, 107, 116–118, 121, 130, 134,
139, 142, 147, 240, 241, 249, 257, 258, 261,
263–266, 268, 270, 271, 273, 276, 314, 335,
336, 343, 370, 371, 372
Рудолф Други, цар 52, 76, 130
- Сердановић, Лазар 131, 132, 137, 164, 288,
289, 307, 309
Силвестар Милешевац 315
Симонов, Тимотеј 335
Славнић, гроф 49
Смољановић, Божа 137, 237
Софроније Подгоричанин 18, 20, 21, 24,
26, 27, 35, 45, 46, 48, 85, 116, 347, 349
Спиридон, ефемеријус 92
Стефан Лазаревић, деспот 91
Стефановић, Адам 75
Стефановић Венцловић, Гаврило 333
Стефановић, Нићифор 22, 23, 26, 28,
35–37, 39, 46, 47, 50, 84, 86–89, 91–93, 96,
97, 103, 105, 168, 176, 314, 368
Стојановић, Георгије 91
Стојановић, Јосиф 178
Стратимировић, Стефан 71
Суботић, Георгије 96
Суботић, Евтимије 58, 68, 252, 253
- Суботић, Мојсеј 68, 172, 222, 253, 285–287,
295, 298–307, 373, 403, 407, 409–411, 431, 432
Суботић, Стефан 72, 291
- фон Таубе, Фридрих Вилхелм 11, 89, 182,
226
Теодоровић, Арсеније 66, 67, 111, 112, 181,
292, 373
Теодосије Ораховчанин, јеромонах 358
Теодосије Хиландарац 295
Терзић, Пантелејмон 69
Тренк, гроф 28, 49, 85, 432
Трифон, молер 58, 131, 268, 271, 288, 312, 313
- Ћирковић, Никола 27
- Филиповић, Симеон 76, 79
Фиртлер, Томас 149
Франц I, цар 114
- Халкозовић, Јанко 71
Хорват, Ференц 152
- Цамблак, Григорије 313
- фон Чапловић, Јохан (Јан) 12, 74, 84, 85,
87, 88, 90, 92, 101, 109, 110, 112, 131–133, 138,
155, 156, 167, 175, 176, 179, 180, 399, 403
Чарнојевић, Јефимија 75
Чарнојевић, Јован 75
Чернели, гроф од 181
Четиревић Градован, Јован 62, 63, 65, 71,
80, 81, 137, 149, 151–153, 155–158, 163, 218, 219,
272–285, 288, 289, 325, 335, 345, 346, 347
- Шакабента, Јосиф Јовановић 32, 33, 40,
66, 108, 109, 112, 191, 335, 347
Швама, Мартин 72
Швам, Франц 207
Шмуцер, Јакоб 185, 187, 208, 313, 353, 355,
356, 357
Штаремберг, генерал 84
Штемер, Јоханес 27

ГЕОГРАФСКИ РЕГИСТАР

- Албанија 62, 70
Арад 109
Аустрија 222
- Барањска епархија 26
Батињани 245–248
Бачка 95
Беденик 159
Бездин, манастир 168
Београд 11, 92, 93
Беч 11, 29, 32, 96, 100, 114, 117, 120, 182, 187,
208, 303, 313, 335, 353, 355, 356, 361
Бијела 203, 204, 323
Билогора 202
Бјеловар 228, 280, 310, 338, 339, 341, 343,
345, 357
Бодеграји 323
Бођани, манастир 232
Боломаче 323
Болфан 144
Болч 144
Босна 24, 29, 36, 195, 371
Брачевци 323
Брезовац 321, 337, 347
Брно 120
Бршљаница 131, 137, 138, 149, 290, 331, 333,
334, 363
Будим 95, 183, 361
Будимска епархија 31
Будмир 335
Бучје 48
- Вараждин 11, 14, 19, 31, 32, 61–63, 65, 76,
78–80, 129, 136, 137, 138, 142, 152, 192, 200,
205, 227, 232, 234, 235, 237, 282, 288, 310,
313, 320, 321, 331, 341, 359
Велика Мучна 230, 341
Велика Ператовица 137, 288, 289
- Велика Писаница 137, 149, 151, 157, 228,
309, 310
Велики Бастаји 68, 69, 142, 143, 172, 196,
217, 220–222, 285–306, 323, 403, 405,
409–411
Велики Варад 120
Велики Зденци 230
Велики Поганац 149, 151, 157–159, 227, 228,
274, 276–280, 347
Венеција 341
Ветово 323
Вировитица 218
Вировитичка жупанија 198
Влашка 18, 20, 35, 79
Војаковац 149, 151, 274, 275, 278, 284, 288,
344
Војаковачки Осијек 144, 311
Врховци 138, 323
Вуковар 168, 271
- Газије 26, 197, 198
Глоговац 80, 124, 126–131, 137, 149, 296,
297, 310
Гомионица, манастир 315
Горње Цјепидлаке 252
Горњи Михољац 344
Граберје 137, 156, 347
Градиште 138, 323
Граховљани 59, 140, 142, 145, 217, 219, 221,
323, 372
Град 159, 201
Грђевац 230
Грудишно Поље 137
Грчка 340
Гудовац 156, 280, 281
- Давор 320
Далмација 341

- Дапчевица 137, 236, 265, 267, 288, 311, 312, 320, 344
Дарувар 26, 35, 48, 69, 143, 161, 203, 225, 240, 241, 252, 290, 298, 301, 312–314, 319, 321, 404
Даруварски Брестовац 56–58, 60, 116, 146, 196, 200, 215–117, 230, 246–252, 256, 271, 285, 319, 321, 334, 320
Дишник 52, 80, 124, 128–130, 144, 146, 147, 158, 171, 237, 343, 344
Добра Кућа 204
Добровић 230
Дољани 255, 256, 257, 336, 337
Доња Ковачица 57, 201, 232, 233, 261
Доње Воће 78
Доњи Богифевци 323
Дреновац, манастир 142, 148, 185, 186, 188, 203, 206–208, 210, 237, 240, 258, 260, 261, 263–266, 268–270, 288, 314, 355
Дуга Ријека 236, 267, 344
Ђаково 197
Ечка 155
Ждралови 135, 144
Загреб 11, 13, 127, 159, 233, 333, 339
Иванац 78
Имсовац 323, 345
Ириг 65
Италија 110
Јерусалим 123
Кабо 144
Калник 331
Карловац 210, 222
Катинци 58, 60, 68, 146, 252, 253, 256, 370
Кијево 55, 240, 274, 309, 358, 359, 363
Клокочевик 230, 352
Кобаш 131, 230, 323
Коморан 356
Копривница 52, 71, 72, 124, 228, 230, 233, 291, 319, 337, 341, 357
Костајница 258–260, 268, 270
Криж 129, 347
Крушедол, манастир 18, 26, 35, 87, 134, 162, 232, 303, 309, 347
Кутина 80
Лајпциг 11
Ласовац 288, 289
Латиновац 138, 323
Лепавина, манастир 19, 31, 62, 71, 80, 153, 156, 157, 159, 166, 169, 182, 274, 278, 280, 297, 310, 314, 315, 318, 341, 349, 355, 360, 361, 364, 365
Лика 24, 29, 36, 195, 371
Липик 29, 85
Липница 310
Лисичине 58, 65, 266, 268, 372
Ловречан 233
Ловска 142, 223, 323
Лонџица 323
Мађарска 335
Мајар 323
Македонија 70
Мала Трешњевица 311
Мали Антин 192
Мали Грђевац 341
Мали Зденци 201, 202
Марча, манастир 19, 182, 315
Машић 323
Мединци 347
Међимурје 233
Миклеуш 230
Миклеушка 137, 144, 159, 289, 290
Милешева, манастир 308, 315, 316
Млака 233
Москва 309
Мосхопоље 71
Мохачко-сечујска епархија 26
Нова Градишка 90, 230, 323
Нови Пављани 137, 347
Нови Сад 18, 32–34, 52, 77, 109, 124
Ново Хопово, манастир 22, 46, 47, 96, 107, 132, 188, 356
Обрадовци 264, 265, 408
Обријеж 130, 138–140, 142, 143, 147, 259, 260, 262–265, 268

- Ораховица, манастир 11, 19, 31, 33–35, 37, 38, 46, 56, 57, 71, 73, 74, 80, 91, 92, 121, 132, 155, 159, 166, 169, 182–184, 187–189, 194, 197, 198, 202, 203, 207–210, 232, 238, 241–244, 250, 261, 293–298, 308, 313, 314, 317, 321–323, 325, 339, 344, 345, 349, 350, 353, 355–365
- Ораховица, место 32, 63, 71, 74, 80, 149, 150, 152, 153, 155, 217–220, 224, 272–279, 283, 334, 347
- Осијек 14, 26, 27, 49, 50, 62, 70, 71, 87, 93, 124, 174, 245, 305, 307
- Осјечко поље 14, 26, 50, 245
- Острогон 333
- Павловац 65, 137, 149–151, 279
- Пакленица 149, 230, 275, 323, 325
- Пакра, манастир 11, 31, 61, 74, 131, 132, 142, 149, 159, 160, 163–167, 169, 170, 172–175, 183–186, 188, 198, 202, 203, 204, 210, 211, 216, 217, 133, 139, 145, 160, 161, 163, 268–272, 304–309, 314–317, 321, 344, 355, 357–360, 362, 364, 365
- Пакрац 13, 14, 18, 20–24, 28–36, 39–41, 44–50, 52–56, 60, 61, 65, 66, 69, 70, 75, 84–96, 101–107, 109, 110, 112, 114, 118, 120, 122–124, 126, 131, 133, 134, 138, 152, 154, 166, 172, 175–178, 180–184, 191, 194, 204, 213–217, 245, 292, 314, 315, 319, 329, 331, 336, 337, 341, 343, 347, 368–374
- Пакрачко-славонска епархија 17, 19, 24, 26–28, 29, 33–36, 44, 47, 48, 50, 60, 61, 65–67, 70, 73, 80, 84, 85, 89, 91, 107–110, 114–117, 134–136, 148, 154, 155, 158, 159, 166, 177, 181, 191, 195, 196, 205, 206, 212, 213, 217, 220, 222, 227, 230, 231, 232, 234, 240, 241, 244, 245, 247, 250, 258, 259, 261, 268, 269, 271–275, 278, 279, 283, 284, 289, 290, 293, 306, 312, 313, 318, 321–323, 329, 331, 341, 345, 347, 349, 351, 357, 365, 367–374
- Пећ 182, 294, 311, 312
- Пећка патријаршија 91, 115, 132, 293, 295, 297, 310, 311
- Пешта 12
- Пива 294, 310
- Плавшинци 52, 76, 77, 78, 80, 130, 153, 158, 296, 129, 297, 310, 156
- Повелић 144, 329
- Подборје (Дарувар) 26, 35
- Подгорци 144, 152, 157, 158, 402
- Пожега 72, 73, 91, 177, 184, 223–225, 405
- Пожевска митрополија 91, 92, 192, 194, 293, 294, 367
- Почује 323
- Пуклица 252
- Равна Река 315
- Рајић 323
- Растовац 129, 193, 201, 202, 232, 233, 235, 236, 339, 340
- Ратишево 133
- Ратковац 323
- Рашеница 131, 149, 202, 232, 233, 268, 271, 288, 312, 313, 327, 361, 362
- Ридњачка 137, 144, 195, 288, 289, 312
- Рим 166
- Рмањ 315
- Рогољи 323
- Русија 110, 207, 246, 249, 257, 314, 316, 335, 337, 359, 360
- Сарајево 295
- Сарваш 26, 183, 198
- Света Ана, манастир 96, 187, 203, 352, 353
- Света Гора 314, 341
- Свети Иван Жабно 144
- Свињар 131, 323
- Сентандреја 333
- Синач 18, 143, 199
- Сјеверин 230, 322, 323, 343
- Сјеверинска епархија 343
- Славонија 9–11, 13, 15, 17–24, 28, 29, 33, 34, 37–39, 44, 46, 47, 52, 54–61, 63, 66–68, 70–74, 79, 80, 84–86, 88, 89, 91, 95, 102, 103, 109–111, 115, 116, 120, 129–132, 134–138, 141, 142, 149, 152, 158, 166, 175, 177, 178, 182, 184, 188, 192, 194–197, 200–203, 205–207, 210, 211, 217, 222, 223, 226, 231–242, 245, 248, 250, 251, 253, 257–259, 261–268, 274, 279, 280, 283, 284, 287, 288, 291–293, 295–299, 304–307, 309, 310, 312–318, 321–325, 327, 329, 331, 333, 335, 336, 339,

- 341, 344, 345, 347–350, 355–359, 361, 362,
365, 367–374
Горња Славонија 80, 329, 344
Доња Славонија 17, 18, 80, 142, 232, 329,
341, 367, 368, 371
Славонски Брод 224, 225
Слатина 149, 216, 217, 218, 405
Слобоштина 22
Смољановци 22
Смуде 230, 323
Сотин 245, 246, 247
Србија 11
Средице 149, 157, 159, 279, 280, 281, 329
Срем 11, 17–21, 62, 65, 89, 95, 134, 135, 149,
182, 209, 271, 273, 300, 307, 309, 371
Сремски Карловци 11, 29, 46, 53, 55, 81, 83,
87–89, 92–94, 96, 104, 116, 120, 136, 154,
170, 176, 178–181, 209, 211, 217, 231, 249, 263,
268, 278, 287, 293, 343, 347, 368, 369, 371
Карловачка митрополија 83, 84, 88,
91, 101, 103, 107, 112, 114, 142, 159, 164,
166, 175, 180, 182, 185, 195, 209, 231,
232, 240, 249, 258, 261, 263, 278, 284,
287, 293–295, 301, 303, 307, 309, 317,
347, 352, 353
Сриједска 144, 227, 228, 236
Стапар 287
Стара Градишка 230, 320, 323, 320
Ступовача 320
Суботска 35, 323
Темишвар 48
Торањ 204
Трешњевица 137, 230, 311
Трештановци 230, 323
Трновитички Поповац 153, 154, 155, 331,
334, 338, 339, 340
Тројеглава 58, 60, 143, 146, 197, 198, 199,
235, 253, 254, 255
Турчевић Поље 137
Ђуковац 341
Украјина 246, 249, 251, 257, 340
Уљаник 142, 222, 323
Фрушка Гора 183, 208, 209, 317
Футог 133
Хабсбуршка монархија 9, 12, 15, 17, 20, 29,
43, 78, 83, 84, 90, 96, 97, 112, 114, 115, 131,
133, 136, 177, 178, 212, 219, 244, 258, 271,
297, 298, 301–304, 335–337, 349, 351, 359
Хрватска 10–14, 19, 32, 37, 46, 57, 61, 68, 73,
77–81, 105, 116, 121, 130, 131, 134, 143, 177,
182, 202, 208, 232, 237, 244, 245, 274, 280,
284, 286, 288, 294, 296, 298, 299, 304, 317,
325, 327, 329, 331, 335–337, 341, 347, 348,
361, 367, 368, 373, 374
северна 9–11, 14, 17, 32, 57, 62, 63, 67, 68, 81,
130, 134, 138, 143, 144, 158, 159, 177, 182,
237, 279, 309, 310, 313, 321, 327, 335, 336,
339, 341, 347, 348, 361, 367, 368, 373, 374
Цариград 311
Цјепидлаке 144
Чаглић 142, 223
Чађавац 137, 228, 230
Чечавац 35, 70, 323
Читлук 184, 187
Широко Село 67, 325, 327, 329
Шишатовац 331
Шњегавић 70
Штајерска 222
Шуметлица 323

Александра Кучековић
Уметност Пакрачко-Славонске епархије у XVIII веку

рецензенти

проф. др Мирослав Тимотијевић

проф. др Бранислав Тодић

издавач

Академија Српске православне цркве за уметност и конзервацију

Краља Петра 2, Београд, Србија

<http://akademijaspc.edu.rs>

за издавача

протојереј-ставрофор проф. др Радомир В. Поповић

припрема за штампу

Иван Јовановић

штампа

Артпринт, Нови Сад

тираж

500

Књига је штампана у сарадњи са Патријаршијским управним одбором и уз помоћ Министарства правде – Управе за сарадњу с црквама и верским заједницама Владе републике Србије

CIP – Каталогизација у публикацији

Народна библиотека Србије, Београд

271.222(497.11)-772-523.4/.6(497.13)”17”

726.54/.71(=163.41)(497.13)”17”

75.046.3(497.13)”17”

КУЧЕКОВИЋ, Александра, 1972–

Уметност Пакрачко-Славонске епархије у XVIII веку / Александра Кучековић.
– Београд : Висока школа – Академија Српске православне цркве за уметност и конзервацију, 2014 (Нови Сад : Артпринт). – 431 стр. : илустр. ; 24 cm

Тираж 500. – Напомене и библиографске референце уз текст. – Библиографија: стр. 415–424. – Summary: The Art of the Pakrac-Slavonian Diocese in the Eighteenth Century. – Zusammenfassung: Die Kunst in der Diözese Pakrac-Slawonien im 18. Jahrhundert. – Перистар.

ISBN 978-86-86805-71-3

а) Српска православна епархија славонска – Цркве – Манастири – 18в

б) Црквено сликарство – Славонија – 18в

COBISS.SR-ID 212404236