

Vlasta Zajec

Institut za povijest umjetnosti, Zagreb

## *Aeternae memoriae Ioannis Iankovics de Daruvar* – spomenik obitelji Ivana Jankovića Daruvarskog u Stražemanu

Izvorni znanstveni rad – Original scientific paper

Predan 10. 10. 2007. – Prihvaćen 15. 11. 2007.

UDK 726.82(497.5 Stražeman)“18”

72 Fischer von Erlach, J. B.

73.034.7

### Sažetak

Nadgrobnni spomenik obitelji Ivana Jankovića Daruvarskog u Župnoj crkvi sv. Mihovila u Stražemanu (1811.) primjer je inačice sarkofagnog tipa spomenika za čije je kompozicijsko rješenje kao utjecajno ishodište prepoznat nadgrobnni spomenik kardinalu Richelieuu Françoisu Girardona (1628.–1715.). Na njega se tijekom 18. i početkom 19. stoljeća nadovezalo nekoliko autora, među kojima i Johann Bernhard Fischer von Erlach (1656.–1723.), a na njegov se nacrt nadgrobnog spomenika grofu Wratislavu von Mitrowitzu iz 1714. godine u velikoj mjeri oslonio i autor stražemanskog spomenika. Usporednom analizom baroknog Fischera von Erlachova i klasicističkog stražemanskog spomenika ocrtane su sličnosti i razlike njihova ikonografskog sadržaja, istaknute pojedine ikonografske specifičnosti i ponuđeno tumačenje za njih. Pojedinačno su analizirane figure alegorijskog sadržaja i slojevitost njihova značenja (kontaminacija personifikacija Slave i Ljubavi/Milosrđa te preoznačavanje privatnim sadržajem u stražemanskom spomeniku, gdje ta figura postaje (i) portretom prve pokojnikove supruge; stapanje figure

Meditacije i žalujuće figure i njezino preoznačavanje u obliku portreta Alojzije Festetić; način prikazivanja Vremena u kontekstu antičkih i humanističkih literarnih predodžbi i njihovih likovnih realizacija u renesansi i baroku). Uspoređene su oblikovne i motivske podudarnosti stražemanskih skulptura s djelima pojedinih suvremenih bečkih i peštanskih kipara. Pitanje autorstva spomenika ostavljeno je otvorenim, uz zaključak da je riječ o djelu stilski i oblikovno uklopljenom u tendencije bečkoga kiparskoga klasicizma prve generacije, po svemu sudeći u Beču formirana kipara, dobro poznata s radom istaknutih nositelja prve generacije bečkoga klasicizma Franza Antona Zaunera (1746.–1822.) i Johanna Martina Fischera (1740.–1820.). Ostavlja se otvorenom mogućnost (parcijalnog) angažmana F. A. Zaunera, Josepha Kiechla (1757.–1829.) i Josefa Kliebera (1773.–1850.). Spomenik je vrednovan kao djelo bogata simboličkog potencijala koje se nadovezuje na prvu liniju europske funeralne plastike, te kao vrijedno svjedočanstvo kulturne razine obitelji Janković i Festetić.

Ključne riječi: *nadgrobnni spomenik, klasicizam, barok, skulptura, Johann Bernhard Fischer von Erlach, obitelj Janković, Stražeman, Beč, ikonografija*

U Župnoj crkvi sv. Mihovila u Stražemanu, malenom naselju smještenom na obroncima Papuka sjeverozapadno od Požege, podignut je početkom 19. stoljeća nadgrobnni spomenik obitelji Ivana Jankovića Daruvarskog (1731.–1798.) – vrstan klasicistički rad, kojem dosad u stručnoj literaturi nije bilo posvećeno mnogo redaka.<sup>1</sup> (sl. 1) Skromnije biografije od svoga starijeg brata Antuna grofa Jankovića, velikog župana i predsjednika Kraljevskoga stola sedmorice u Budimu, Ivan je obnašao dužnosti kraljevskog, kasnije i dvorskog savjetnika.<sup>2</sup> Dok je Antun prema vlastitom zahtjevu uz skroman pogreb sahranjen u Kapeli Blažene Djevice Marije na svom glavnom posjedu u Čepregu (Mađarska), Ivanu je njegova druga supruga, Alojzija r. grofica Festetić († 1813.), na vječni spomen podigla raskošnu grobnicu u Stražemanu, omiljenom boravištu njihove obitelji. Nadgrobnne ploče postavljene na zid kapele uz spomenik pričaju tužnu obiteljsku povijest preranih smrti – prva Jankovićeva supruga, Ana r. barunica

Brnjaković (1754.–1792.), umire s nenavršenih 39 godina, a od osmero Ivanove djece čak petero je umrlo u ranoj dobi, ne napunivši ni prvo desetljeće života.<sup>3</sup> Nadživjelo ga je samo troje – kćerka Julijana iz drugoga braka, koja umire kao četrnaestogodišnjakinja dvije godine nakon njegove smrti, te dvoje djece iz prvoga braka – kći Katarina i sin Izidor, koji će postati njegovim glavnim baštinikom. Određujući kao mjesto svoje sahrane Kapelu sv. Jurja u Stražemanu, gdje su već bila pokopana njegova djeca i prva žena, Ivan je za gradnju grobnice oporučno ostavio 1000 forinti. Želeći osigurati monumentalniji posmrtni okvir obitelji, Alojzija dvije godine prije svoje smrti o vlastitom trošku uređuje novu grobnicu u kapeli sv. Izidora u stražemanskoj Župnoj crkvi sv. Mihovila, kamo su dopuštenjem biskupa Maksimilijana Vrhovca 11. listopada 1811. iz Kapele sv. Jurja preneseni posmrtni ostaci ranije preminulih članova obitelji. Sam spomenik podignut je zacijelo ubrzo nakon premještanja u novu grobnicu.<sup>4</sup>



1. Spomenik obitelji Ivana Jankovića Daruvarskog, 1811., Stražeman, Župna crkva sv. Mihovila (foto: M. Drmić)  
*Monument of the family of Ivan Janković Daruvarski, 1811, parish church of St Michael at Stražeman*

Arhitektonsku jezgru spomenika čini u granitu isklesan sarkofag podignut na visoki postament izrađen od istog materijala, jednostavnih linija i bez ornamenata. U njegovu središnjem dijelu postavljene su dvije mramorne natpisne ploče posvećene uspomeni Ivana Jankovića, čija je skulptura smještena na poklopac sarkofaga.<sup>5</sup> Zapis stražemanskoga župnika Ivana Jurića<sup>6</sup> iz 1822. godine u župnoj *Spomenici* pruža nam oslon za identifikaciju prikazanih figura i ikonografsko tumačenje kiparskog programa spomenika: ženska figura koja desnom rukom obgrljuje Jankovićevo klonulo tijelo, a lijevom pred njim podiže obruč s nanizanim zvijezdama predstavlja njegovu prvu ženu Anu, žalujući ženski lik koji ponikle glave, držeći u ruci zatvorenu knjigu, sjedi na lijevom kraju visoka postamenta predstavlja njegovu drugu ženu Alojziju, dok je stojeća figura muškarca s kosom u ruci na desnom kraju postamenta personifikacija Vremena.<sup>7</sup> Iz bilješke koja prethodi župnikovu opisu spomenika doznajemo da ga je prenio prema dvojezičnom (latinskom i njemačkom) natpisu koji je bio postavljen na zid.<sup>8</sup> Natpis je najvjerojatnije postavljen istodobno sa spomenikom (odnosno najkasnije do 1822., kada ga Jurić opisuje u *Spomenici*), pa se s razlogom

može pretpostaviti da više-manje vjerno odražava ideju naručiteljice, odnosno izvornu značenjsku intenciju spomenika. Osim kao vrijedno uporište za njegovu interpretaciju, taj podrobni opis iznimno je zanimljiv i kao tekst u čijim se frazama zrcale literarne predodžbe vezane uz smrt i prolaznost koje stoljećima perzistiraju u europskoj umjetnosti.

U skladu s njegovim komemorativnim značajem, u prikazu Ivana Jankovića istaknuti su simboli *vitae activae* i *vitae contemplativae* pokojnika. Oklop u koji je odjeven evocira njegovo ratničko djelovanje,<sup>9</sup> a križ koji Janković drži u ruci, s gorućim srcem na gornjem i sidrom na donjem kraju haste, simbolima vjere, ljubavi i ufanja, svjedoči o njegovoj kršćanskoj duhovnosti i vjeri zahvaljujući kojima se spokojno prepušta smrti. Dok prizor na vrhu sarkofaga simbolizira prihvaćanje, ali i trijumf nad smrću, simbolički predodčen vijencem vječne slave koji pred Jankovićem podiže njegova ranije preminula supruga, žalujuća figura druge žene Alojzije, koja ga je nadživljela, sa zaklopljenom knjigom koja simbolizira smrt, odnosno završetak života, govori o zemaljskoj boli, neutješnoj tuzi rastanka i kontemplaciji nad sudbinom smrtnika. I dok je prikaz žalovanja živih nad



2. Ivan Janković i Ana Brnjaković Janković, 1811., Stražeman, Župna crkva sv. Mihovila (foto: M. Drmić)  
*Ivan Janković and Ana Brnjaković Janković, 1811, parish church of St Michael at Stražeman*



3. Spomenik kardinalu Richelieuu, 1675.–1694., Pariz, kapela u Sorbonni, François Girardon  
*Monument of Cardinal Richelieu by François Girardon, 1675–1694, chapel at Sorbonne in Paris*

smrtnošću smješten u donji, zemaljski registar, a trijumf umrlih nad njom u gornji, nebeski registar kompozicije, u središnjem je smještena skulptura Vremena, prikazana u liku muškarca koji u maniri gospodara nonšalantno oslonjena na poklopac sarkofaga kažiprstom upire prema njegovoj unutrašnjosti.

Stražemanski spomenik tipološki spada u skupinu sarkofagnih nadgrobnih spomenika.<sup>10</sup> Tip ima dugu i slavnu povijest. Spomenimo samo iznimna i znamenita ostvarenja poput Michelangelovih spomenika u grobnjoj kapeli obitelji Medici ili Berninijevih nadgrobnih spomenika papi Urbanu VIII. i Aleksandru VII. u rimskom Sv. Petru. Evoluciju tipološ-



4. Nacrt spomenika grofu Wratislavu von Mitrowitzu, 1714., Johann Bernhard Fischer von Erlach

*Design for the monument of Count Wratislav von Mitrowitz by Johann Bernhard Fischer von Erlach, 1714*



5. Spomenik grofu Wratislavu von Mitrowitzu, 1715.–1716., Prag, Crkva sv. Jakova, Ferdinand Maximilian Brokof

*Monument of Count Wratislav von Mitrowitz by Ferdinand Maximilian Brokof, 1715–1716, St James' church in Prague*

ke inačice s poluležećom figurom pokojnika na poklopcu sarkofaga, čiji je primjer i stražemanski spomenik, tijekom 17. i 18. stoljeća možemo pratiti u realizacijama narudžbi istaknutih predstavnika francuske i austrijske društvene elite. Među najpoznatije francuske primjere ubraja se nadgrobni spomenik kardinalu Richelieuu u sorbonskoj kapeli u Parizu, djelo François Girardona (1628.–1715.) nastalo u razdoblju između 1675. i 1694. (sl. 3) Na poklopcu sarkofaga nalazi se poluležeća kardinalova figura oslonjena na žensku priliku pokleklu iza njega, dok se drugi ženski lik u tuzi savija pod Richelieuovim nogama. Ženske figure imaju simboličko značenje, s uporištem, kao što je to uobičajeno, u pokojnikovoj biografiji, i predstavljaju Vjeru i Znanje. Richelieuov spomenik ishodišna je točka nevelika niza grobnica, u koji se ubraja i stražemanska, čiji su se autori prepoznatljivo oslonili na Girardonova kompozicijska i sadržajna rješenja. Uz nadgrobne spomenike koje u prvim desetljećima 18. stoljeća projektiraju austrijski umjetnici Johann Bernhard Fischer von Erlach (spomenik grofu Wratislavu von Mitrowitzu, Prag, Crkva sv. Jakova, 1714.) i njegov sin Joseph Emanuel (spomenik knezu Johannu Leopoldu Donatu od Trautsona, 1727., Beč, Crkva sv. Mihovila), Girardonov se

utjecaj jasno raspoznaje i u stotinjak godina kasnijem djelu engleskoga klasicističkoga kipara Richarda Westmacotta (spomenik Charlesu Jamesu Foxu, London, Westminster Abbey, 1810.–1823.).<sup>11</sup>

Dva desetljeća nakon dovršenja Richelieuova spomenika njegovim se motivima, kao što je istaknuto, poslužio austrijski arhitekt i kipar Johann Bernhard Fischer von Erlach (1656.–1723.), (sl. 4) čije će djelo presudno utjecati na autora stražemanskog spomenika. Riječ je o nacrtu za grobnicu diplomata i državnika grofa Johanna Wenzela Wratislava von Mitrowitzu,<sup>12</sup> višega kancelara Češkog Kraljevstva u Beču, koji je slavni umjetnik izradio 1714. godine, a 1721. objavio u svom znamenitom djelu *Entwurf einer Historischen Architectur*.<sup>13</sup> Nadgrobni spomenik podignut je u praškoj Crkvi sv. Jakova, gdje ga je u razdoblju između 1715. i 1716. godine uz manja odstupanja od Fischerova nacrtu kiparski uobličio mladi češki skulptor Ferdinand Maximilian Brokof (1688.–1731.), istaknuta figura češkoga baroka u prvoj polovici 18. stoljeća. (sl. 5)

Unatoč očiglednim srodnostima (poluležeća figura pokojnika koji se oslanja na pokleklu žensku figuru na poklopcu

sarkofaga i žalujući ženski lik polegao uz njegov rub) veze između Girardonove i Fischerove grobnice prilično su općenite naravi: austrijski se umjetnik tek nadahnio Francuzovim djelom, slobodno reinterpetirajući i nadograđujući motive iz francuskog predloška. S druge strane, spone koje vežu Fischerov nacrt i stražemanski spomenik mnogo su brojnije i izravnije i stoga zahtijevaju potanju analizu. U obzir je uzet prvenstveno Fischerov nacrt, a ne Brokofljeva realizacija jer pojedini detalji praške grobnice (križ kratke haste u desnici grofa von Mitrowitza i izostanak sidra, izostanak »čuperka«, tj. motiva plamena/srca, nad čelom ženske figure na poklopcu sarkofaga, da spomenemo samo neke) upućuju na to da se autor stražemanskoga spomenika nadovezao na Fischer von Erlachov nacrt, a ne na Brokofljevu izvedbu grobnice. Na poklopcu sarkofaga Fischerova spomenika smješteno je usnulo tijelo u vojnički oklop odjevena pokojnika u polusjedećem stavu, koji u jednoj ruci drži križ, a u drugoj sidro s Kristovim monogramom. Glava mu je klonula na grudi ženske figure, koja ljevicom podiže vijenac posut zvijezdama. Uz desni rub sarkofaga stoji figura Kronosa, koji je prikazan kao krilati starac s perizomom oko bokova, kosom i klepsidrom koju diže u desnoj ruci, dok kažiprstom ispružene ljevice upire prema sarkofagu i grofovju grbu na njegovoj sredini. Lijevo, na rubu visokog postamenta spomenika sjedi neutješni ženski lik koji se naslanja na zatvorenu knjigu rukom skrivajući lice. Cjelinu dopunjuje krilati lik Fame zaključujući snažno naglašenu dijagonalnu kompozicijsku os, koja se uspinje od Kronosa i njegova pješčana sata preko alegorijske figure Slave i njezina vijenca do trublje uz pomoć koje Fama razglasa zasluge koje je grof von Mitrowitz za života stekao, zapisujući ih na površinu piramide, simbola besmrtnosti, odnosno slave,<sup>14</sup> koja se uzdiže iza sarkofaga. Istovremeno, pokret Fame koja se spušta iz nebeskih visina snažno afirmira suprotan, padajući smjer kretanja – od radosti vječne nebeske slave do neumoljive prolaznosti Vremena, koje predstavlja jednu od ključnih sadržajnih i kompozicijskih žarišnih točaka djela i od koje se kompozicijska os još jednom, ali sada u suprotnom smjeru, zdesna nalijevo, naglašena kretnjom ispružene ruke Vremena, spušta prema personifikaciji Meditacije, koja tuguje nad prolaznošću zemaljskog života. Ikonografski program nadgrobno spomenika grofa von Mitrowitza sastavljen je prema poticajima Carla Gustava Heraeusa (1671.–1725.), dvorskog antikvara, učenjaka i pisca koji od 1708. godine boravi u Beču i koji je brojnim savjetima i sugestijama pomagao Fischeru von Erlachu pri sastavljanju njegova *Entwurf*.<sup>15</sup> Moguće je da je baš on iz Pariza, gdje je boravio početkom stoljeća, Fischeru donio kakav predložak ili informacije o Girardonovu spomeniku. Iako su, kao što to zamjećuje i Sedlmayr,<sup>16</sup> alegorijski sadržaj Fischerova nacrti kao i kompozicijsko rješenje temeljeno na »padajućoj dijagonali« prilično konvencionalni (u usporedbi s njom suprotno usmjerena padajuća os potkrijepljena kretnjom Kronosove ruke prepoznaje se kao suptilnije rješenje), ne može im se zanijekati snaga i sugestivnost, usprkos ili, bolje rečeno upravo zbog jednostavnosti i tvrdoće glavne dijagonalne osi, koja potencira i ogoljuje neumoljivo vladarstvo Vremena. Ona, osim toga, po naravi svog sadržaja nosi potencijal dvosmjerna tijeka – ne samo razotkrivanja istine da se sve

silnice života stječu u nemilosrdnom žrvnju Vremena već i afirmacije nade da i nakon što iscuri pijesak klepsidre, život ne nestaje, nego uz pomoć Slave i Fame postaje vječan.

Alegorijske figure Slave i Fame omiljeni su dio baroknog imaginarija. Njihova značenja su srodna i ne sasvim jasno odijeljena, što je vjerojatno razlogom da pojedini autori, poput Andreasa Kreula i Alene Alsterovè, u opisima von Mitrowitzeva spomenika identificiraju samo jednu od njih, krilatu Famu, ispuštajući žensku alegorijsku figuru u sredini.<sup>17</sup> S druge strane, Oldřich Blažiček,<sup>18</sup> autor monografije o kiparu Brokofu, u toj figuri prepoznaje Slavu. Smatrajući da takvo tumačenje figure podupiru položaj i uloga koju ona ima u kompoziciji tog funeralnog spomenika, kao i činjenica da u ruci drži vijenac, što je prema Ripi jedan od uobičajenih atributa te alegorijske figure, Blažičekova identifikacija prihvaćena je i u ovom tekstu.<sup>19</sup> Ipak, treba dodati da jedna pojednost upućuje i na moguće kompleksnije značenje te figure. Uzdignuti »čuperak« nad njezinim čelom (prisutan, kao što je istaknuto, u Fischerovu nacrtu, ali ne i u Brokofljevoj realizaciji) mogao bi se tumačiti kao plamen, na što upućuje i istovjetan motiv u Stražemanu. Motiv plamena ne pripada atributima Slave, već ga se vezuje uz neke druge alegorijske figure, između ostalih i uz personifikaciju Ljubavi, odnosno Milosrđa. Da se u Fischerovu djelu po svoj prilici računalo i s tim značenjem, ukazuju nam križ i sidro što ih pokojnik drži u rukama, simboli vjere i nade, koje, prema Ripi, uvijek prate ljubav, odnosno »vjera i nada nijednog trenutka nisu bez nje«.<sup>20</sup> Treba dodati da se »čuperak« može tumačiti i kao prikaz srca koji u ovom kontekstu ukazuje na srodno značenje: motiv srca navrh glave kod Ripe nalazimo kao atribut božanske ljubavi.<sup>21</sup> Kontaminacijom sadržaja personifikacijâ Slave i Ljubavi/Milosrđa stvorena je alegorijska figura kompleksna značenja – kristijanizirana antička Glorija, kojom je predočena milosrdna (božanska) ljubav što dušu pokojnika uzdiže prema vječnoj nebeskoj slavi. Drugačiju modifikaciju doživljela je druga ženska personifikacija, koju Alsterovà prepoznaje kao Meditaciju (Blažiček je naziva Kontemplacijom).<sup>22</sup> Zamišljena ženska figura, koja s knjigom na krilu i na dlan oslonjene glave sjedi na hrpi knjiga, kako je primjerice Meditacija prikazana u Tozzijevu izdanju Ripine *Ikonologije*,<sup>23</sup> (sl. 6) u Fisherovoj se interpretaciji, s evidentnim oslonom na figuru Znanja u Girardonovu predlošku, preobrazila u emocijama preplavljen lik koji se savija od bola, čime se racionalna narav meditacije pretvorila u njezinu suprotnost. (sl. 7) U ovom je primjeru došlo do stapanja, odnosno do preobličivanja figure Meditacije u žalujuću figuru (srednjovjekovni *pleureur*), karakterističnu za prikaze funeralne tematike.<sup>24</sup> Zanimljivo je da će se stotinjak godina kasnije autor stražemanskog spomenika odmaknuti od rješenja svog baroknog uzora i, odabirući sukladno klasicističkoj poetici impostaciju srodnu onoj u citiranom izdanju Ripine *Ikonologije*, vratiti Meditaciji njezino »klasično« obličje. (sl. 8)

Poput Slave, i Vrijeme, njezin »protivnik« i antipod, zauzima važno mjesto u baroknoj slici svijeta. Razvojem i transformacijama njegova poimanja i prikazivanja u rasponu od starog vijeka do baroka bavio se Erwin Panofsky, ističući da nijedno razdoblje nije bilo u tolikoj mjeri opsjednuto »dubinom



6. Meditacija (prema Tozzijevu izdanju Ripine Ikonologije, 1618.)  
*Meditation (according to Tozzi's edition of Ripa's Iconology, 1618)*



7. Žalujuća figura, spomenik grofu Wratislavu von Mitrowitzu, 1715.–1716., Prag, Crkva sv. Jakova, Ferdinand Maximilian Brokof  
*A mourning figure from the monument of Count Wratislav von Mitrowitz by Ferdinand Maximilian Brokof, 1715–1716, St James' church in Prague*

i obimom, užasom i uzvišenošću pojma vremena kao što je bio barok«, razdoblje u kojem se čovjek suočio s beskonačnošću kao osobinom univerzuma, a ne Boga.<sup>25</sup> Uobličivanje Vremena u liku naga ili oskudno odjevena krilatog starca, s pješćanim satom i kosom, kakva nalazimo u Fischerovoj grafici, bilo je uobičajeno tijekom renesanse i baroka.<sup>26</sup> Fischerov prikaz Vremena u obliku staračke prilike povijenih leđa, prikazane u lijevom poluprofilu, naglašena pokreta, čime se aludira na brzi tijek vremena, uklapa se u dugi niz srodnih kompozicijskih rješenja koja se mogu pratiti od početka 17. stoljeća i kakva je Fischer zacijelo imao pred očima oblikujući svoju figuru. Općim obilježjima srodnu priliku dugobrađa krilatog starca naći ćemo primjerice na tipično maniristički figurama i simbolima napućenoj grafici koja prikazuje slikara Bartholomäusa Sprangera i njegovu pokojnu ženu Christinu, radu Aegidiusa Sadelera iz 1600. godine.<sup>27</sup> Slično kao i na von Mitrowitzevu spomeniku i sukladno komemorativnom sadržaju djela, u grafici je silovitu hodu i zamahu figure Vremena kompozicijski i značenjski suprotstavljena figura Fame s trubljama, u pratnji anđela s lovor-vijencem.

Izrazitiju impostacijsku srodnost s Fisherovom figurom Vremena zamijetiti ćemo u čuvenoj grafici François Perriera iz

1638. godine, sugestivnoj vizualizaciji fraze o »zubu vremena«, u kojoj je staračka figura Vremena prikazana kako glode torzo skulpture.<sup>28</sup> (sl. 9) Fraza o »zubu vremena« doslovno ilustrirana u Perrierovu djelu u skladu je s poimanjem vremena kao destruktivne, rušiteljske sile. Predočivanje njegova uništavajućeg djelovanja u europskoj je kulturnoj memoriji od doba Horacijeva *Exegi monumentuma* i Ovidijevih *Metamorfoza* neraskidivo vezano uz riječ *edax*, kojom se vrijeme određuje kao sila koja nagriza i izjeda sve što postoji (*edax imber* kod Horacija, a *edax rerum* kod Ovidija).<sup>29</sup> Zanimljivo je istaći da se memorija te fraze i opisana poimanja vremena sačuvala i u spomenutom zapisu u stražemanskoj *Spomenici* gdje je ono opisano kao *edax tempus*. Uz trag antičke literarne predodžbe Vremena, u stražemanskom je opisu sačuvano i sjećanje na srednjovjekovnu transformaciju njegova koncepta. Srednjem je vijeku svojstveno inzistiranje na zastrašujućem fizičkom izgledu Vremena, koji je u skladu s njegovom rušilačkom naravi. Odjek takve predodžbe prepoznajemo i u tekstu *Spomenice* koji (u istoj rečenici kojom je određeno kao *edax tempus*) Vrijeme opisuje kao *truci vultu*, odnosno kao pojavu ružna, gadna lica. Ipak, kao ni emocijama shrvana »Meditacija«, taj se koncept vremena nije opredmetio u Jankovićevu spomeniku – antikizirajuća pojava figure



8. Alojzija Festetić Janković, 1811., Stražeman, Župna crkva sv. Mihovila (foto: M. Drmić)

*Alojzija Festetić Janković, 1811, parish church of St Michael at Stražeman*

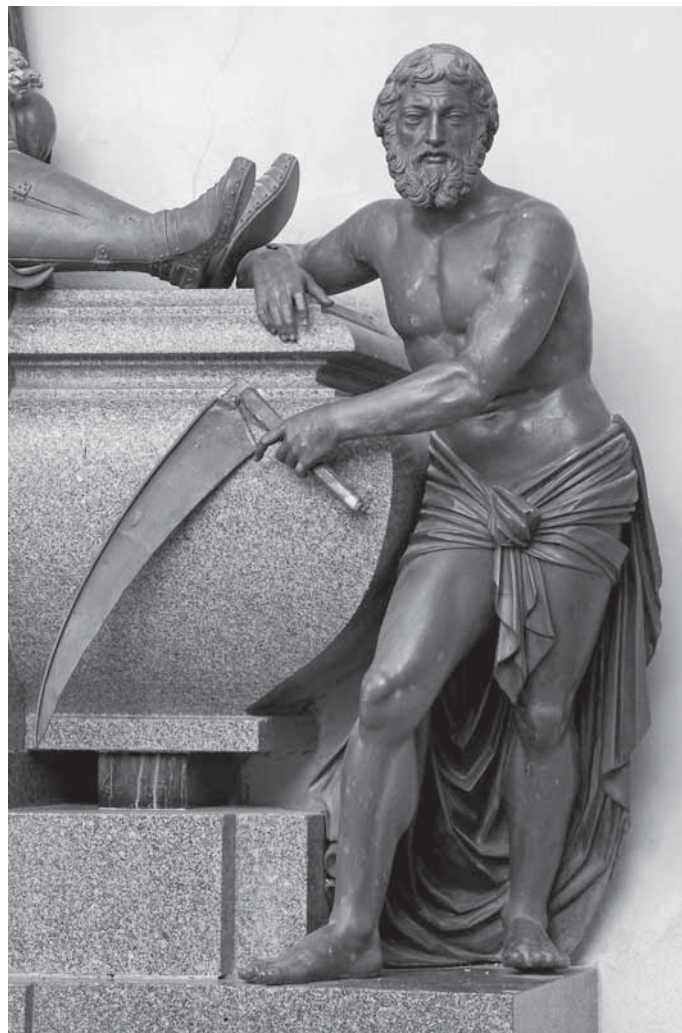
Vremena, zasnovana prema klasičnom idealu ljepote, (sl. 10) potpuna je suprotnost srednjovjekovnoj predodžbi *truci vultu* i znak je klasicizmu svojstvene reaktivacije antičkih ideala, utvrđujući tako još jedan obrat u nizu ikonografskih preslojavanja kojima stražemansko djelo obiluje. Konačno, treba istaknuti da u mreži odnosa uspostavljenih između alegorijskih likova, odnosno pojmova ljubavi, smrti, slave i vremena, predloženih na von Mitrowitzevu i Jankovićevu spomeniku, raspoznavamo odjeke i utjecaje još jednog slavnog literarnog predloška – Petrarčinih *Trijumfa*. U tom djelu glasovitog talijanskog pjesnika, kako nas podsjeća Panofsky,

Čestitost trijumfira nad Ljubavlju, Smrt nad Čestitošću, Slava nad Smrću, Vrijeme nad Slavom – a Vrijeme pobjeđuje jedino Vječnost.<sup>30</sup>

Preuzimajući brojne motivske i kompozicijske elemente Fischerova crteža, autor stražemanskog spomenika ostvario je djelo bitno različita ugođaja, a djelomice i sadržaja. Najvećim dijelom razlike proizlaze iz međusobno suprotnih stilskih paradigmi dvojice autora, nudeći nam čistoćom svog izraza gotovo školske primjere pojedinih bitnih formalnih i sadržajnih obilježja baroka i klasicizma. Lepršava Fama, koja pokrenutošću vlastite figure i naglašavanjem glavne



9. François Perrier, Vrijeme, 1638.  
*François Perrier, Time, 1638*



10. Personifikacija Vremena, 1811., Stražeman, Župna crkva sv. Mihovila (foto: M. Drmić)  
*Personification of Time, 1811, parish church of St Michael at Stražeman*

kompozicijske osi predstavlja važan čimbenik dinamičnosti kompozicije baroknog predloška, u Stražemanu je ispuštena, čime je uspostavljen znatno statičniji kompozicijski okvir. Čvrstoća kompozicijskoga kostura baroknog djela naglašava dramatiku odnosa između figura, odnosno pojmova koje one predstavljaju, dok su u Stražemanu odnosi među njima mnogo labaviji, a svaka figura kao da živi, odnosno svaki pojam kao da postoji u vlastitom svijetu. Vrijeme na Jankovićevu spomeniku nije predočeno zastrašujućim likom krilata starca koji prijeti maše pješčanim satom, već antikizirajućom figurom muškarca dostojanstvena držanja. Utišanost emocija i određena distanciranost svojstvene doba klasicizma obilježavaju i ostale likove, kao i njihove odnose – dramatičan iskaz emocija Fischerove Meditacije ili, bolje rečeno, žalujuće ženske figure s knjigom, zamijenila je melankolična tuga Alojzije Festetić, a toplinu i nježnost kojom zrači zagrljaj grofa von Mitrowitza i alegorijske figure Slave/Ljubavi zamijenila je umjerena prisnost odnosa Jankovića i Ane Brnjaković. Dramatika proizašla iz trajne borbe suprotstavljenih pojmova smrti i vječnog života, nade i oča-

ja, naglašena kompozicijskim rješenjima baroknog autora, u Stražemanu nije izostala, ali je svedena na nagovještaje, potisnuta prema sferi konceptualnosti.

Govoreći o obilježjima i značenskim aspektima stražemanskog spomenika u usporedbi s praškim vrijedi istaknuti još jedan zanimljiv aspekt aktiviran njegovim klasicističkim kontekstom. U njegovoj središnjoj skulpturalnoj skupini uočavamo zanimljiv primjer transformacije i značenske nadogradnje u odnosu na barokni predložak. Motiv plamena (srca) nad čelom Fischerove figure, protumačen kao simbol milosrdne (božanske) ljubavi i dio »trijade« vjere, ljubavi i nade, ukazivao je na kristijanizirani sadržaj prikaza Slave. U Stražemanu se, međutim, motiv plamena udvojio – uz plamen navrh glave Ane Brnjaković, drugi se »spustio« na vrh Jankovićeva križa, doslovce u blizinu vjere i nade, »pokrivši« tako značenski aspekt sadržan u predlošku. Istovremeno, plamen na glavi ženske figure, veličinom istaknutiji nego u baroknom djelu, u kontekstu klasicističkog stilskog okvira aktivira još jedno značenje. S klasicizmom se u umjetnost vratila tema genija, zaštitničkog duhovnog bića iz antičke





11. Kenotaf Leopolda I. Habsburškog, 1795., Beč, Crkva augustinaca, Franz Anton Zauner  
*Cenotaph of Emperor Leopold I by Franz Anton Zauner, 1795, Augustinian church in Vienna*

mitologije, koje u likovnim umjetnostima nerijetko poprima obličje krilatog efeba s plamenom na glavi – podsjetimo samo na primjere iz onovremena bečkoga kiparstva (Johann Martin Fischer, *Nadgrobní spomenik biskupu Kerensu*, 1792.–1794., alegorijska skupina *Der Ackerbau*, 1812.; Franz Anton Zauner, *Genius Bornii*, 1785.). Ulogu antičkoga genija s kršćanstvom su djelomično preuzeli anđeli čuvari, a u prikazu Ane Brnjaković po svoj se prilici računalo i s tim značenjem – ona je prikazana (i) kao Jankovićev genij, kao anđeo čuvar koji mu pokazuje put na drugi svijet, kamo je sama već ranije otišla.

Spomenik u Stražemanu obilježava još jedna važna osobitost: uz zadržavanje značenjskog potencijala predložka (prizor obećanja nebeske slave, prikaz vremena kao figure *memento mori*, prikaz tuge smrtnika zbog rastanka, da navedemo samo neke od aspekata), što je moguće iščitati iz atributa i impostacija, odnosno njihovih uloga u alegorijskom prizoru, kao i fraza iz opisa u *Spomenici*, figurama je pridani i novi sadržaj temeljen na Jankovićevoj privatnoj biografiji: alegorijski sadržaj preoznačen je motivima iz vlastite obiteljske povijesti, a prikaz alegorijskih figura Slave/Ljubavi i Meditacije postao je (i) prikazom pokojnikovih dviju supruga. Pojavu takva amalgama omogućio je s jedne strane proces sekularizacije, koji će u znatnoj mjeri obilježiti društvene odnose u 19. stoljeću – sekularizacijom društva pojam smrti počeo se polako i nepovratno izdvajati iz konteksta religije i sve više se ograničavati na subjektivno, privatno iskustvo.<sup>31</sup> Istovremeno, premještanje naglaska na intimnu povijest u skladu je s povijesnim trenutkom i nadolazećim duhom biedermajera, čiju srž čini okretanje prema obiteljskim vrijednostima i povlačenje u privatnost.<sup>32</sup>

U odabiru i prilagodbi ikonografskog sadržaja spomenika obiteljskoj povijesti znatnu je ulogu zacijelo imala njegova naručiteljica Alojzija Festetić. Potvrdu njezine solidne izobrazbenosti koja je kvalificira za takvu ulogu nalazimo u pismima koja je uputila svom posinku Izidoru, propitujući ga u godini njegova punoljetstva o znanjima i vrlinama koje je mladić stekao tijekom odgoja.<sup>33</sup> Kojim se umjetnicima ta obrazovana i očigledno samosvjesna žena, koja se unatoč financijskim teškoćama i dugovima opterećenim imanjima<sup>34</sup> upustila u pothvat gradnje tako monumentalnog spomenika, obratila svojom narudžbom? Jankovići su politički i kulturno bili podjednako usmjereni na oba središta Monarhije – Beč i Budim, odnosno Peštu. Mađarske veze snažili su njihovi korijeni i veliki posjedi na području Ugarske, a carske službe trajno su učvršćivale bečke veze. Dokumentarne potvrde o naručiteljskoj i mecenatskoj ulozi Jankovića razmjerno su brojne, a ilustraciju kulturnog i umjetničkog standarda obitelji pruža nam rečenica iz oporuke Ivanova brata Antuna Jankovića, koji nalaže sljedeće: »Šestorici glazbenika u mojoj službi imade se dati četvrtgodišnja plaća.«<sup>35</sup> Obitelj je financirala obnovu stražemanske crkve u drugoj polovici 18. stoljeća,<sup>36</sup> a raspoložemo i podatkom iz druge polovice 19. stoljeća koji se odnosi na obnovu unutrašnjosti baroknog obiteljskog dvorca u Daruvaru – oko godine 1868. Ivanov unuk Julije Janković taj je zadatak povjerio bečkom arhitektu Königü.<sup>37</sup> Je li se i Alojzija Festetić pola stoljeća ranije svojom narudžbom okrenula austrijskoj prijestolnici? Uz vrsnoću djela, u prilog takvoj pretpostavci govori i podatak da je natpis o spomeniku koji je župnik Jurić prepisao u *Spomenicu* uz latinski bio pisan i njemačkim jezikom.

Prvo razdoblje klasicizma u Beču kiparski su obilježila dvojica umjetnika: Franz Anton Zauner (1746.–1822.) i

Johann Martin Fischer (1740.–1820.).<sup>38</sup> Na oblikovanje Zaunerova klasicističkog izričaja, kao i mnogih umjetnika toga doba, presudno je utjecalo njegovo rimsko iskustvo (1776.–1781.).<sup>39</sup> Kipar se proslavio realizacijama velikih narudžbi Habsburškoga dvora, kao što su brončana konjanička statua Josipa II. (1795.–1807.), kojom je stekao europski ugled,<sup>40</sup> i kenotaf Leopolda I. Habsburškog podignut 1795. u kapeli sv. Jurja u Crkvi augustinaca, djelu koje u kontekstu proučavanja stražemanskog spomenika zaslužuje osobitu pozornost.<sup>41</sup> (sl. 11) Jezgru kenotafa čini sarkofag na čijem je poklopcu skulptura na odru ležećeg vladara odjevena u vojnički oklop, a na njegov se rub oslanja alegorijska figura Religije (Germanije) prikazana kao tugujuća ženska figura umotana u plašt, koja u desnici stišće gorući križ.<sup>42</sup> Usporedbom s Jankovićevim spomenikom uočavamo više dodirnih točaka: uz pripadnost istom tipu funeralnog spomenika, zamjećuju se i istovrsni motivi, poput pokojnika u oklopu i antikizirajuće pojave alegorijske figure. Posebno je zanimljiva podudarnost geste personifikacije Religije (Germanije) i Alojzije Festetić, obraza naslonjena na povijenu nadlanicu nalakćene figure, (sl. 12) motiv koji je Zauner, imajući prilike dobro ih proučiti tijekom svog rimskog studija, vjerojatno preuzeo od Berninijevih alegorijskih figura Pravde i Razboritosti na njegovim spomenicima papi Urbanu VIII. (dovršen 1647.) i Aleksandru VII. (1676.).<sup>43</sup> Stanovita srodnost zamjećuje se i usporedbom alegorijske figure muškarca na desnom kraju reljefnog prizora *Zakonodavstva* (*Legis Latio*) na postamentu spomenika i stražemanske personifikacije Vremena – uočava se srodno modeliranje tijela pomalo izduženih proporcija. Uspoređujući način drapiranja, osobito Zaunerovih djela u bronci, zamijetit ćemo daljnje sličnosti, poput uskobridnih nabora organiziranih u paralelne nizove te motiva dugih i zakrivljenih linija nabora koje rube i zaokružuju dijelove forme. Podudarnost ugođaja uočavamo u blagim, tek nagoviještenim osmijesima ženskih figura, srodnih primjerice izrazu smirene vedrine kojom zrače lica Zaunerovih karijatida na palači Fries. Ipak, treba napomenuti da su utvrđene paralele prilično općenite naravi i da se ne mogu bezrezervno prihvatiti kao čvrst temelj za atribuciju stražemanskog spomenika Zauneru. U razmatranju autorstva u obzir treba uzeti i biografsku komponentu – Zauner je u to doba imao ozbiljnih zdravstvenih problema, a u proljeće 1811. godine radi oporavka uzima duži dopust,<sup>44</sup> što umanjuje vjerojatnost njegova angažmana na spomeniku, barem u punom opsegu. Doduše, pri izradi spomenika mogao mu je pomoći neki od njegovih suradnika ili studenata. U obzir bi eventualno mogao doći manje poznati kipar Joseph Kiechl (1757.–1829.), koji je sa Zaunerom surađivao na reljefima spomenika Josipu II.,<sup>45</sup> no njegov je rad u cjelini premalo poznat, a sačuvana djela odaju kipara sklona deskriptivnosti i naturalizmu te, u usporedbi sa stražemanskim skulpturama, nešto tvrđoj modelaciji lica.

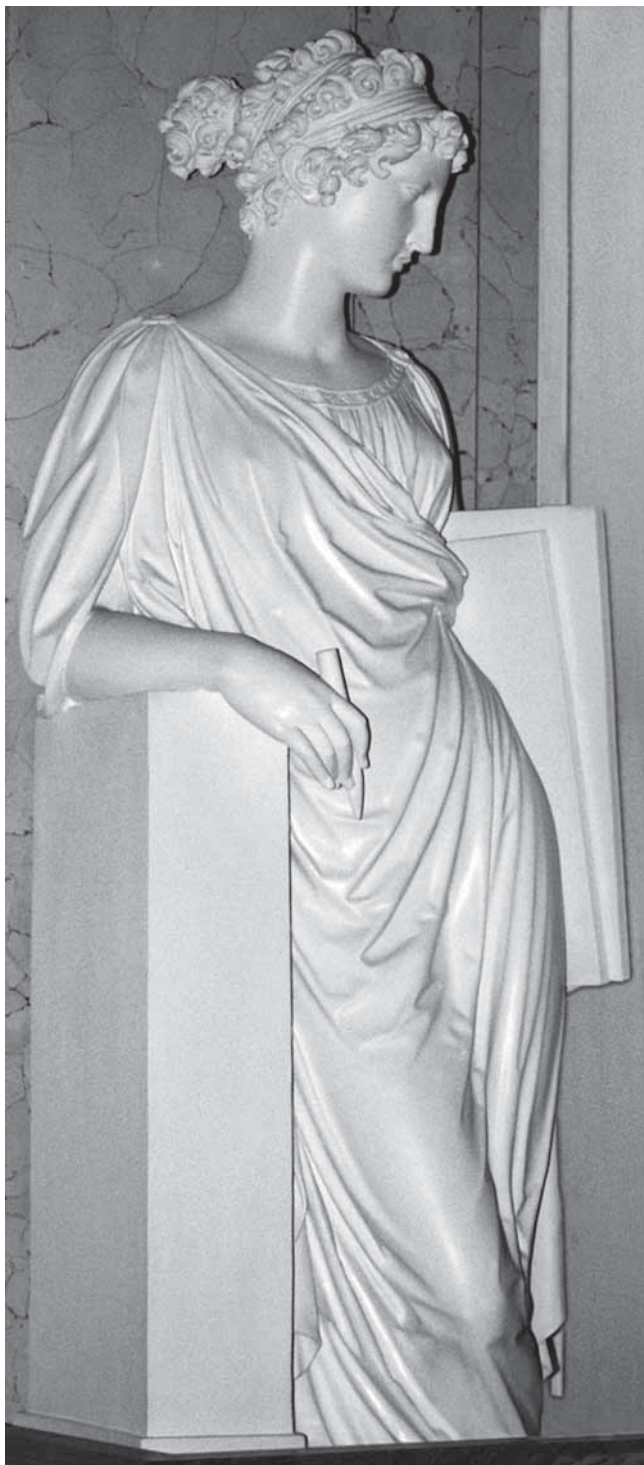
Zauner se 1815. iz zdravstvenih razloga povlači s dužnosti direktora Bečke likovne akademije, a na njegovo je mjesto izabran J. M. Fischer.<sup>46</sup> Fischer, za razliku od Zaunera, nije imao sreću postati rimskim stipendistom ni doprijeti do kruga ekskluzivnih bečkih naručitelja, ali je zahvaljujući brojnim narudžbama bečkog magistrata realizirao niz spomenika i fonta-



12. Religija (Germanija), kenotaf Leopolda I. Habsburškog, 1795., Beč, Crkva augustinaca, Franz Anton Zauner (foto: V. Zajec)

*Religion (Germania), Cenotaph of Emperor Leopold I by Franz Anton Zauner, 1795, Augustinian church in Vienna*

na, od kojih se mnogi i danas mogu vidjeti na izvornim bečkim lokacijama. U njegovu je djelu uočljiv trajan oslon na tradiciju bečkoga baroknoga klasicizma, ne samo u formalnom već i u tehničkom smislu – za razliku od Zaunera, Fischer je često radio u olovu, odnosno leguri olova i kositra, omiljenom materijalu bečkih baroknih kipara, materijalu u kojem su, kako



13. Muza, 1823.–1824., Beč, Albertina, Josef Klieber (foto: V. Zajec)  
*Muse by Josef Klieber, 1823–1824, Albertina in Vienna*

se čini, izlivena i figure stražemanskog spomenika.<sup>47</sup> Stanoviti paralelizmi zamjećuju se i usporedbom Fischerova djela i stražemanskog spomenika: naglašeni linearizam draperije u pojedinim primjerima, uporaba plastički naglašenog motiva plamena navrh glave njegovih alegorijskih figura genija (ranije spomenute skulpture iz 1794. i 1812. godine), kao i stanovite

podudarnosti portretnih obilježja. Ipak, sličnosti su u cjelini efemernijega karaktera od onih uočenih usporedbom sa Zaunerovim djelom, a uočavaju se i važne razlike: Fischerova modelacija draperije mekša je i slikovitija, a u njezinu se tretmanu jasno ogleda kipareva odanost baroknom nasljeđu. Zamjećuju se i jasne razlike u načinu oblikovanja šaka i prstiju, što je važan element autografske analize: za razliku od smirenih pokreta meko modeliranih i zaglađenih prstiju stražemanskih figura (po čemu su mnogo sličnije Zaunerovim rješenjima), prsti Fischerovih figura naglašeno su člankoviti, a njihove kretnje izrazitije i gotovo grčevite.

Iako se utvrđene srodnosti ne čine dovoljnima za čvrstu atribuciju stražemanskog spomenika jednom od navedenih kipara, one ipak govore u prilog pretpostavci da je autor spomenika bio dobro upoznat s njihovim radom, odnosno izložen njihovom utjecaju. Unatoč dugogodišnjim profesorskim pozicijama i kiparskom ugledu, ni Zauner niti Fischer nisu ustanovili »školu« sljedbenika i nastavljачa vlastita stila, budući da se sljedeća generacija kipara okrenula prema Antoniju Canovi i Bertelu Thorvaldsenu kao uzorima.<sup>48</sup> Ipak, može se pretpostaviti da se stanoviti utjecaj ili suradnja mogla dogoditi tijekom studija ili kiparskih početaka njihovih studenata. U tom je smislu vrlo zanimljiv primjer kipara Josefa Kliebera (1773.–1850.) koji se u Beču školovao kod Johanna Baptista Strauba i Johanna Martina Fischera, kod kojeg je savladao i tehniku lijevanja.<sup>49</sup> Osim s Fischerom, Klieber je dolazio u kontakt i sa Zaunerom, uz kojega, primjerice, 1808. radi na opremi oltara u Župnoj crkvi blaženog Egidija u Beču.<sup>50</sup> Osobitu pozornost privlači činjenica da je imao dodira s dvije plemićke obitelji ključne za nastanak stražemanskog spomenika – Festetićima i Jankovićima. Zabilježeno je tako da je radio na uređivanju interijera palače Starhemberg, vjerojatno sredinom drugoga desetljeća 19. stoljeća, a kao naručitelj se spominje vlasnik palače grof Ladislav Festetić.<sup>51</sup> Za palaču obitelji Festetić u Budimpešti Klieber je 20-ih godina radio alegorijske figure.<sup>52</sup> Još je zanimljiviji podatak, nažalost bez indikacije o vremenu nastanka,<sup>53</sup> da je Klieber izradio voštane portrete obitelji Janković, koji su se nalazili u zbirci dvorca Krásna Hôrka, u kojem je početkom 19. stoljeća živjela jedna osoba iz roda Festetićevih – grofica Mária Andrásy-Festetich, udovica Štefana III Andrásyja.<sup>54</sup> Imajući na umu da su se posmrtno maske odlijevale u vosku kao temelj za izradu portreta pokojnika, taj se podatak čini još intrigantnijim. Dok navedene činjenice iz Klieberove biografije – veze s Festetićima i Jankovićima, kao i s kiparima Fischerom i Zaunerom – snaže pretpostavku o njegovu angažmanu u vezi sa stražemanskim spomenikom, u njegovu se kiparstvu može naći razmjerno malo oblikovnih paralela s tim djelom. Klieberovu kiparstvu, u kojem se prepoznaju utjecaji A. Canove, svojstvena je kompilacija baroknih i klasicističkih motiva te naglašeno dekorativni karakter. Dobra je ilustracija njegova dopadljiva i sentimentalizmom obojena stila skupina Apolona i Muza, čije je kipove u razdoblju od 1823. do 1824. izradio za palaču nadvojvode Karla (Albertina). (sl. 13) Palaču je projektirao arhitekt Josef G. Kornhäusel (1782.–1860.), s kojim je Klieber često surađivao. Zajedno su radili na brojnim projektima po narudžbi kneza Johanna I. von Lichtensteina, a u razdoblju od 1811. do 1812. godine

suraduju na Dijaninu hramu na kneževu posjedu u Valticama u Češkoj. Za tu je arhitekturu Klieber napravio četrdeset mitoloških kipova i reljefa, a u reljefnom prizoru s usnulim mladićem i psom zamjećuje se zanimljiva podudarnost s impostacijom Alojzije Festetić. Iako u njegovim zrelim djelima nema osobitih sličnosti sa stražemanskom skulpturom, ta pojedinost, kao i navedeni kiparevi angažmani, ipak ukazuje na moguće Klieberovo sudjelovanje, odnosno asistenciju pri izradi Jankovićeve spomenika. Dokumentirano je da je Klieber napravio više djela za naručitelje iz Mađarske, između ostalog zajedno s Kornhäuselom radio je i na budimpeštanskom Kazalištu (1808.–1810.),<sup>55</sup> no pretpostavlja se da sam nikad nije bio u Mađarskoj. S druge strane, većina istaknutih peštanskih kipara toga doba dijelom se školovala i u Beču, no obilježja poznatih djela protagonista peštanske klasicističke skulpture, kao i biografski podaci iz razdoblja oko 1811. godine, ne idu u prilog pretpostavci njihova autorstva stražemanskog spomenika. István Ferenczy (1792.–1856.), najslavniji mađarski kipar prve generacije klasicizma, koji se u Beču školovao kod Fischera i Kliebera i čiju su karijeru obilježili ekscentrični potezi poput odlaska u Rim pješice (1818.), u vrijeme podizanja Jankovićeve spomenika imao je tek 19 godina.<sup>56</sup> S druge strane, kipar József Huber (1777.–1832.), koji se školovao u Beču, u vrijeme oko 1811. bio je u Parizu, gdje je, između ostalog, radio na dekoraciji Louvrea, a u Pešti se nastanjuje tek oko 1818.<sup>57</sup> Njegov rad nije monografski obrađen, a u literaturi je zabilježeno da je u Mađarskoj podigao više nadgrobnih spomenika s bogatim figuralnim ukrasom. Zanimljivo je istaći da je krajem 18. stoljeća imao dodira s našim krajevima i naručiteljima – godine 1796. Huber se iz Italije u Beč vraća preko Hrvatske, gdje u neimenovanoj krapinskoj crkvi za naručitelje iz obitelji Drašković obavlja dekorativne i figuralne radove.

Unatoč istaknutim analogijama s djelima pojedinih onovremenih kipara, kao i intrigantnim pojedinostima iz njihovih biografija, pitanje autorstva stražemanskog spomenika zasad

ostaje otvoreno. Zaključno se zasad može reći da je riječ o djelu stilski i oblikovno uklopljenom u tendencije bečkoga kiparskoga klasicizma prve generacije, po svemu sudeći u Beču formiranog kipara, dobro upoznata s radom istaknutih nositelja prve generacije bečkog klasicizma Zaunera i Fischera.

Od vremena kada je postavljen u kapelu sv. Izidora spomenik je doživio više oštećenja i popravaka, kao i manje promjene. Fotografija iz vremena oko 1910. godine<sup>58</sup> dokumentira da je pristup spomeniku, kao što je to bilo uobičajeno, nekoć bio ograničen ogradom. Oštećenju su uobičajeno bili najizloženiji atributi figura – ističemo lom drške kose personifikacije Vremena i haste Jankovićeve križa – a pogled izbliza otkriva i više sitnijih oštećenja i ureza na površini meke kovine. Plod naknadne intervencije očito je i sidro na dnu haste Jankovićeve križa, čiji se materijal (vjerojatno je riječ o željezu) razlikuje od materijala ostale spomeničke plastike. Na jednom kraku sidra urezano je: FRANZ THALLER. Osim potpisa majstora, mogao bi to biti i spomen na donatora intervencije – mnogi članovi obitelji Thaller u Požegi su tijekom stoljeća obnašali istaknute funkcije, no lik Franz Thalleri zasad nije osvijetljen arhivskim izvorima.

Oblikovanje nadgrobnog spomenika jedna je od najvećih tema u povijesti likovne umjetnosti, a njegove realizacije značajski su često vrlo bogate i složene. Primjer takva djela je i stražemanski spomenik, u kojem se, kao i u Fischer von Erlachovu djelu koje ga je nadahnulo, višestruko preslojavaju antički i kršćanski sadržaji, te njihovi odjeci i tumačenja u kontekstu konkretnog povijesnog trenutka. Zahvaljujući naručiteljici Alojziji Festetić spomenikom obitelji Janković u slavonsko je ladanje ušlo djelo koje, nadovezujući se na prvu liniju europske funeralne plastike, na najbolji način prikazuje kulturnu razinu i širinu obzora plemićkih obitelji Jankovića i Festetića, predstavljajući vrijedan primjer i svjedočanstvo kulturnog nasljeđa koje su njihovi predstavnici predali ovom području.

## Prilog I

### Nadgrobnne ploče uz spomenik

Neke, ako ne i sve ploče, zacijelo su prenesene iz Kapele sv. Jurja gdje su svi u natpisima spomenuti članovi obitelji, osim Alojzije Festetić, prvotno bili pokopani. Tekst naveden pod rednim brojem 3 grafijom se razlikuje od ostalih i pripada očigledno najstarijoj ploči.

Na lijevoj strani nalaze se spomen-ploče Jankovićeve supruge, postavljene kronološki po datumima smrti, odnosno odgovarajuće poziciji njihovih prikaza na spomeniku.

U gornjem dijelu nalazi se ploča postavljena u spomen Ani Janković Daruvarskoj, rođenoj barunici Brnjaković koja je preminula 6. veljače 1792. godine u Beču s 38. godina:

1.

ANNO 1792 DIE 6. FEBRUARII OBIIT PIE IN DOMINO VIENAE IN AUSTRIA ILLUSTRISSIMA DOMINA ANNA

IANKOVICH DE DARUVÁR NATA BARONESSA BERNJAKOVICH ANNO AETATIS 38. ET SEPULTA EST IN CAPELLA S. GEORGII IN STRAXEMAN DIE 16. FEBRUARII.

Ispod nje nalazi se ploča u spomen Alojziji Janković Daruvarskoj, rođenoj grofici Festetić de Tolna koja je preminula 28. rujna 1813. godine (dob pokojnice nije zabilježena):

2.

ANNO 1813 DIE 28 SEPTEMB. ALOYSIA IANKOVICH DE DARUVÁR NATA COMITISSA FESTETICS DE TOLNA ALTERA CONJUX ANNORUM.

Na desnoj strani smještene su dvije ploče sa spomenom na preminulu Jankovićevu djecu.

U gornjem dijelu, pokraj personifikacije Smrti, nalazi se ploča s podacima o petero djece koja su umrla za njegova ži-

vota. Sin Petar preminuo je u dobi od 3 mjeseca, sin Mihovil u dobi od 6 godina i 6 mjeseci, sin Josip u dobi od 4 godine i 7 mjeseci, kćer Antonija u dobi od 7 godina i 1 mjeseca i sin Ivan Kapistranski koji je preminuo u Pakracu u dobi od 2 godine i 6 mjeseci.

3.

A.° 1780. die 31.<sup>a</sup> Aug. Petrus filius Sblis. D. Ioan. Iankovich de Daruvár obiit inōcens trium mensium, et sepultus est in Capella S. Georgii in Straxeman.

A.° 1785. die 6.<sup>a</sup> Apr. Michael filius Sblis. D. Ioan. Iankovich de Daruvár obiit inōcens añorum 6. & 6. mensium, & sepultus est in Capella S. Georgii in Straxeman.

A.° 1788. die 6.<sup>a</sup> Mart. Iosephus filius Sblis. D. Ioan. Iankovich de Daruvár obiit inōcens añorum 4. & 7. mensium, et sepultus est in Capella S. Georgii in Straxeman.

A.° 1788. die 28.<sup>a</sup> Dec. Antonia filia Sblis. D. Ioan. Iankovich de Daruvár obiit añorum 7. & 1. mensis, et sepulta est in Capella S. Georgii in Straxeman.

A.° 1793. die 11.<sup>a</sup> Mart. Ioannes Capis. filius Sblis. D. Ioan. Iankovich de Daruvár obiit inōcens 2. añorum & 6. mensium Pakraczini, sepultus est in Capella S. Georgii in Straxeman.

Ispod se nalazi ploča postavljena u spomen njegovoj kćerki Julijani, preminuloj 8. veljače 1810. godine u Budimpešti, u dobi od 14 godina:

4.

ANNO 1810. DIE 8. FEBRUARII IULIANA FILIA ILLUSTRISSIMI DOMINI IOANNIS IANKOVICH DE DARUVÁR OBIIT BUDAE ANNO AETATIS 14. ET SEPULTA

## Bilješke

1

Od starijih autora najopširnije je o njemu pisao povjesničar J. Kempf (najpodrobnije u: JULIJE KEMPF, O grofovskoj porodici Jankovića-Daruvarskih: Po vrelima iz porodičnog arhiva, u: *Vjesnik Kr. državnog arkiva u Zagrebu*, 4 (1929.), 141–157). U novije vrijeme o spomeniku je u kontekstu bidermajera u Hrvatskoj pisala N. Tarbuk (NELA TARBUK, *Skulptura u prvoj polovini XIX. stoljeća*, u: *Bidermajer u Hrvatskoj 1815–1848*, Zagreb, 1997., 104), te V. Zajec u sklopu pregleda kiparstva na području Požeštine (VLASTA ZAJEC, *Oltari i skulptura baroknog i neostilskog razdoblja*, u: *Kulturna baština Požege i Požeštine*, Požega, 2004., 222–223).

2

Budući da njegov brat Antun nije imao djece, Ivan je naslijedio njegova prostrana ugarska i slavonska imanja, no to nije uključivalo grofovski naslov (koji je Antunu godine 1772. dodijelila carica Marija Terezija), što se u literaturi ponekad netočno domeće uz njegovo ime. Podaci o povijesti obitelji Jankovića navode se prema: JULIJE KEMPF (bilj. 1).

3

Usp. *Prilog I*.

EST IN CAPELLA S. GEORGII IN STRAXEMAN DIE 8.<sup>a</sup> MARTII.

## Prilog II

### Nadgrobnne ploče na spomeniku

Za razliku od natpisa na uzidanim nadgrobnim pločama, slova dvaju navedenih natpisa, kao i ukrasni okovi na mjestu gdje su ploče pričvršćene za spomenik, pozlaćena su. Sudeći prema datacijama i one su prenesene s ranijeg mjesta ukopa – Kapele sv. Jurja.

Gornju, veću natpisnu ploču smještenu na prednjoj strani sarkofaga, na kojoj se veličaju Jankovićeve vrline, 1802. godi-ne dala je izraditi njegova udovica Alojzija Festetić:

1.

AETERNAE MEMORIAE IOANNIS IANKOVICS DE DARUVAR VIRI ET GENERE ET ANIMO NOBILISSIMI TOGA ET SAGO DE PATRIA BENE MERITI AFFLICTA MOERORE CONIVX ALOYSIA IANKOVICS E COM. FESTETICS DE TOLNA CVM LACRIMIS POSVIT MDCCCII.

Na ploči postavljenoj na postamentu sarkofaga zabilježeni su mjesto i vrijeme Jankovićeve smrti te njegova dob: u dobi od 68 godina preminuo je u Šopronu (Mađarska) 9. studenog 1798.

2.

OBIIT SOPRONII ANNORVM LXVII IX. NOV. MDCCXCVIII.

4

Unatoč vrlo brojnim napisima ni u jednom nije zabilježena godina podizanja spomenika. U župnoj *Spomenici* vrijeme podizanja spomenika nije precizirano, no nema ni naznaka o eventualnom većem vremenskom razmaku od prijenosa u novu grobnicu do njegova podizanja. J. Kempf grobnicu datira s 1811., domećući neodređeno da je nad njom »kasnije postavljen krasan alegorički spomenik«. – JULIJE KEMPF (bilj. 1), 155.

5

Usp. *Prilog II*.

6

Ivan Jurić bio je župnikom u Stražemanu gotovo četiri desetljeća – od 1806. do 1843., a u stražemanskoj Župnoj crkvi našao je i svoje vječno počivalište. Svoj je imetak oporučno ostavio siromašnim župljanima, koji su mu u znak zahvalnosti u kapeli sv. Izidora postavili spomen-ploču. Vidi: JOSIP BUTURAC, *Crkveno-kulturna povijest Požege i okolice 1227–1977*, 155.

7

*Liber Memorabilium Parochia Straxeman cum Filialibus In Campo Posegano*, str. 86. Zahvaljujem Ani Plosnić za pomoć i sugestije

pri transkripciji i prijevodu dijela teksta *Spomenice* koji se odnosi na spomenik.

8

»Exstat vero in quadro per modum ante muralis conservata sub vitro Latina et Germanica inscriptis.« Vidi: *Liber Memorabilium...* (bilj. 7), str. 86. Natpis na žalost nije sačuvan, no po svemu sudeći u Kempfovo je vrijeme još postojao. Tome u prilog govori fotografija reproducirana u njegovoj monografiji Požege – na zidu kapele, lijevo iznad spomenika, nalazi se nekoliko zajedno uokvirenih listova s gusto ispisanim tekstom. Vidi: JULIJE KEMPF, Požege: Zemljopisne bilješke iz okoline i prilozi za povijest slob. i kr. grada Požege i Požeške županije, Požega, 1910., 19 (pretisak u izdanju ogranka Matice hrvatske u Požegi, 1994.).

9

Zahvaljujući njegovu isticanju u Sedmogodišnjem ratu (1756.–1763.) Franjo II. unaprijedio je 1794. godine Ivana Jankovića u dvorskog savjetnika. Vidi: JULIJE KEMPF (bilj. 1), 145.

10

Za tipološke inačice nadgrobnih spomenika unutar širokog vremenskog raspona od doba starog Egipta do Berninija vidi: ERWIN PANOFISKY, *Tomb Sculpture*, New York, 1992., a za tipologiju nadgrobnih spomenika u vremenu klasicizma vidi: PAUL ARTHUR MEMMESHEIMER, *Das Klassizistische Grabmal: Eine Typologie*, Inaugural-Dissertation, Bonn, 1969.

11

Za spomenik knezu Trautsonu vidi: INGEBORG SCHEMPER-SPARHOLZ, *Skulptur und dekorative Plastik*, u: *Geschichte der bildenden Kunst in Österreich, Bd. 4, Barock*, (ur.) Hellmut Lorenz, München, London, New York, Prestel, 490–492, a za spomenik Ch.J. Foxu vidi: UWE GEESE, *Neoclassical Sculpture*, u: *Neoclassicism and Romanticism: Architecture, Sculpture, Painting, Drawings*, (ur.) Rolf Tolman, Köln, Könemann, 2000., 305.

12

Njegovo se ime u literaturi pojavljuje u više oblika: u Fischer von Erlachovu *Entwurfu* navodi se kao Joanni Wecslao Wratislav de Mitrowiz (bilj. 13), u češkoj kao Jan Václav Wratislav z Mitrovic (OLDŘICH J. BLAŽIČEK, bilj. 18), a oblik prihvaćen u ovom tekstu uobičajen je u austrijskoj literaturi (vidi: ANDREAS KREUL, bilj. 15), HANS SEDLMAYR (bilj. 16).

13

Puni naziv Fischerova djela glasi: *Entwurff Einer Historischen Architectur in Abbildung unterschiedener berühmten Gebäude des Alterthums und fremder Völcker*. Nacr i natpis ispisan na spomeniku tiskani su u četvrtoj knjizi: *Viertes Buch, einige Gebäude von des Autoris Erfindung und Zeichnung*, str. 113 i 114. Usp. digitalizirano izdanje *Entwurffu* (prema izdanju tiskanom 1725. u Leipzigu) dostupno na internetskim stranicama knjižnice Sveučilišta u Heidelbergu: <http://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/fischer1725>.

14

Za simboliku piramide usp. npr. ERWIN PANOFISKY (bilj. 10), 73: »...the pyramid as a symbol of the 'gloria dei principii' (thus for the first time in Raphael's tomb of Agostino Chigi in S. Maria del Popolo, designed in 1515)...«

15

Za Heraeusovu ulogu u formuliranju ikonografskog sadržaja spomenika i natpisa na njemu vidi: ANDREAS KREUL, Johann Bernhard Fischer von Erlach: Regie der Relation, Wien, 2006., 262. Početak teksta kojim se detaljno opisuju von Mitrowitzveve funkcije i zasluge na površini piramide ispisuju Fama, a njegov nastavak slijedi na postamentu spomenika. Pod naslovom *Inscriptio obelisci Wratislaviani* čitav je tekst tiskan u *Entwurfu* na listu koji slijedi nakon nacrtu. Usp. digitalizirano izdanje *Entwurffu* (bilj. 13), 114.

16

HANS SEDLMAYR, Johann Bernhard Fischer von Erlach, Wien, Verlag Herold, 1956., 144.

17

ANDREAS KREUL (bilj. 15): ALENA ALSTEROVÁ, natuknica Brokof (Brackhoff, Brokof, Prokoff; Prokop usw.) Ferdinand Maximilian, u: *Saur Allgemeines Künstlerlexikon*, München, Leipzig, 14 (1996.), 344–345.

18

OLDŘICH J. BLAŽIČEK, Ferdinand Maxmilián [sic!] Brokof, Praha, 1957., 12.

19

Za atribute Slave vidi: CESARE RIPA, *Ikonologija*, Split, 2000., (prev.) Branko Jozić, 131–132, 452–456. Hrvatsko izdanje temelji se na pretisku izdanja koje je u Padovi objavio Pietro Paolo Tozzi 1618. (Torino, Fògola Editore, 1988. (prir.) P. Buscaroli) i na izdanju istog padovanskog nakladnika iz 1628.

20

CESARE RIPA (bilj. 19), 236.

21

CESARE RIPA, *Baroque and Rococo Pictorial Imagery*, (prev.) Edward A. Maser, New York, Dover Publications, 1971., 161. Izdanje se temelji na Hertelovu izdanju Ripine *Ikonologije* (1758.–1760.).

22

ALENA ALSTEROVÁ (bilj. 17); OLDŘICH J. BLAŽIČEK (bilj. 18), 12. ANDREAS KREUL uopće je ne spominje.

23

CESARE RIPA (bilj. 19), 254.

24

O ulozi i transformacijama žaljuće figure u funeralnoj plastici vidi: ERWIN PANOFISKY (bilj. 10).

25

ERWIN PANOFISKY, Starac Vreme, u: *Ikonološke studije: Humanističke teme u renesansnoj umetnosti*, (prev. Svetozar M. Ignjačević) Nolit, Beograd, 1975., 85. O poimanju vremena u doba baroka vidi i: JOHN RUPERT MARTIN, *Baroque*, London, 1989., 197–222.

26

ERWIN PANOFISKY (bilj. 25), 71.

27

Usp. *Rudolf II and Prague*, katalog izložbe, Prag, London, Milano, 1997., 111.

28

Grafika je otisnuta kao naslovnica Perrierova djela *Segmenta nobilium signorum et statuarum que temporis dentem invidium evasere ...*, Rim – Pariz, 1638.

29

ERWIN PANOFISKY (bilj. 25), 73. Panofsky se u svom eseju referira samo na Ovidija, no treba podsjetiti i na još slavnije ostvarenje njegova suvremenika Horacija, čiji stihovi veličaju snagu poezije nad vremenom i prolaznošću.

30

ERWIN PANOFISKY (bilj.25), 76.

31

Usp. CORNELIA REITER, Die Sepulkralskulptur: Die Säkularisierung der Todesvorstellung, u: *Geschichte der Bildenden Kunst in Österreich, Bd. V, 19. Jahrhundert*, (ur.) Gerbert Frodl, München, London, New York, Prestel, 2002., 513–515.

- 32  
Dok se prikazane razlike temelje na stilskim i svjetonazornim osobitostima svojstvenima razdobljima u kojima djela nastaju, izostanak motiva piramide u Stražemanu, inače omiljena klasicističkog motiva, i to ne samo u funeralnim temama, zacijelo je uzrokovan tehničkim razlozima, odnosno specifičnošću prostora – spomenik je podignut uz zapadni zid kapele sv. Izidora čiji je plašt rastvoren prozorom tik nad spomenikom, pa mjesta za piramidu naprosto nema. Štoviše, prozorski otvor djelomice zahvaća u prostor spomenika, čime je, nažalost, narušena čitkost i cjelovitost dojma njegova zaključnog dijela. Stoga bi prigodom obnove, za koju su pripreme u tijeku, donji rub prozorskog otvora svakako valjalo podići iznad razine glave i ruke figure Ane Brnjaković.
- 33  
Pisma, prvo datirano s 1807., a drugo s 1808. godinom, objavljena su u sklopu dnevnika zapisa Alojzije prauke Ane Jelisave Janković: ANA JELISAVA JANKOVIĆ, *Posljednja ...: Dnevnik Ane Jelisave Janković, posljednje iz grofovske porodice Jankovića Daruvarskih*, (prev. s njemačkog i ur.) Julije Kempf, Požega, 1933., 46–51.
- 34  
Upravljanje nad svim svojim imanjima i dobrima Ivan Janković oporučno je predao Alojziji Festetić do punoljetnosti svoje djece, osobito glavnog baštinka, sina Izidora. Ipak, Izidor nije odmah po punoljetstvu ušao u njegov posjed, zbog čega se parničio sa svojom maćehom Alojzijom Festetić. U posjed imanja, opterećena brojnim nepodmirenim pristojbama, ušao je tek nakon njezine smrti 1813. godine. – JULIJE KEMPF (bilj. 1), 145–148.
- 35  
JULIJE KEMPF (bilj. 1), 145.
- 36  
Obnova se zbila 1777., u vrijeme župnika Marinovića. Usp. *Liber Memorabilium ...* (bilj. 7), str. 65. Pisac *Spomenice* oslonio se na natpis na unutarnjoj strani trijumfalnog luka crkve.
- 37  
JULIJE KEMPF (bilj. 1), 151. Kempf ne navodi ime arhitekta, no moguće je da je riječ o neobaroknom bečkom arhitektu Carlu Königu (1841.–1915.).
- 38  
Usp. LUIGI A. RONZONI, Der Beginn des Wiener Klassizismus: Franz Anton Zauner und Johann Martin Fischer, u: *Geschichte der Bildenden Kunst in Österreich, Bd. V., 19. Jahrhundert*, (ur.) Gerbert Frodl, München, London, New York, Prestel, 2002., 444–446.
- 39  
HERMAN BURG, Der Bildhauer Franz Anton Zauner und seine Zeit, Wien, 1915.
- 40  
U Beču u to doba nije postojala tradicija lijevanja bronce – bečki barokni kipari preferirali su podatno olovo, odnosno leguru olova i kositra, pa je Zauner bio prisiljen na mukotrpno rekonstruiranje tehnike, koju je i unaprijedio, što ga je proslavilo širom Europe. Za savjet su mu se obraćali i slavni njemački kipar Johann G. Schadow i londonska Royal Academy, dok je primjerice Antonio Canova potražio pomoć njegovih suradnika za lijevanje kipa Napoleona Bonaparte. Vidi: UWE GEESE (bilj. 11), 297.
- 41  
Kenotaf je izvorno trebao biti postavljen u kripti kapucinske crkve u Beču (Kapuzinergruft), u kojoj se nalaze brojni nadgrobni spomenici habsburških monarha – među njima se osobito ističu raskošne realizacije kipara Balthasara Ferdinanda Molla (1717.–1785.) iz sredine 18. stoljeća.
- 42  
Pojedini autori alegorijsku figuru identificiraju kao Religiju (PAUL ARTHUR MEMMESHEIMER, bilj. 10, 214; LUIGI A. RONZONI, bilj. 38, 464) a drugi kao Religiju (HERMANN BURG, bilj. 39, 93; *Klassizismus in Wien: Architektur und Plastik*, katalog izložbe, Wien, Österreichischen Galerie Wien, 1978., 163). Memmesheimer objašnjava da je izvorno bila zamišljena alegorijska figura Germanije, ali da je na koncu realizirana Religija, koja se prepoznaje po atributu križa u plamenu u njezinoj ruci.
- 43  
Kada je riječ o impostaciji čitave figure, zamijećena je velika sličnost s crtežom *Zamišljene muze* kipara Friedricha W. Dolla, kojega je Zauner upoznao tijekom studija na Trippelovoj Akademiji u Rimu. PAUL ARTHUR MEMMESHEIMER (bilj. 10), 54.
- 44  
HERMANN BURG (bilj. 39), 146.
- 45  
Za Josepha Kiechla vidi: HERMANN BURG (bilj. 39), 177–178, i *Kunst des 19. Jahrhunderts: Bestandskatalog der Österreichischen Galerie in Wien*, Band 2, Wien, Österreichische Galerie Belvedere, 1993., 209.
- 46  
MARGARETHE POCH-KALOUS, Johann Martin Fischer, Wien, 1949., 14–15.
- 47  
Način modelacije i narav oštećenja na površini skulptura svjedoče da je riječ o prilično mekom metalu, svojstvima odgovarajućem kositru, odnosno njegovoj leguri, vjerojatno s olovom.
- 48  
LUIGI A. RONZONI (bilj. 38), 446, i tekst INGEBORG SCHEMPER-SPARHOLZ, Canova und Thorvaldsen als Leitfiguren für Bildhauer und Sammler in der ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts in Wien – u istoj sintezi umjetnosti 19. stoljeća u Austriji (bilj. 38, 447–450).
- 49  
Za Josefa Kliebera vidi: HILDEGARD SCHMID, Josef Klieber: Monographie, Dissertation, Wien, Universität Wien, 1987.; CORNELIA REITER, »Akademischer« Klassizismus versus »Nazarenische« Romantik: Josef Klieber und Johann Nepomuk Schaller als Antipoden and der Wiener Akademie und das Fortleben romantischer Strömungen in der Bildhauerei, u: *Geschichte der Bildenden Kunst in Österreich, Bd. V., 19. Jahrhundert*, (ur.) Gerbert Frodl, München, London, New York, Prestel, 2002., 451–454.
- 50  
HILDEGARD SCHMID (bilj. 49, 2. sv., *Werkverzeichnis*).
- 51  
Datacija, a time ni naručitelj nisu u potpunosti pouzdani. H. Schmid navodi da se intervencija dogodila 1810., navodeći Festetića kao naručitelja (HILDEGARD SCHMID, bilj. 49, 2. sv., *Werkverzeichnis*), no on je u posjed palače došao tek nakon 1814. godine. Drugdje se uređenje datira u 1815. godinu – u tom je slučaju Festetićev naručiteljski angažman pouzdaniji. Vidi: HARALD WAITZBAUER, Das Haus am Minoritenplatz, Wien, 1999.
- 52  
ANNA ZÁDOR, Klassizicista Pest, Budapest, Városháza, 1993., 37. HILDEGARD SCHMID (bilj. 49, 2. sv., *Werkverzeichnis*) to djelo ne navodi u popisu njegovih radova.
- 53  
HILDEGARD SCHMID (bilj. 49, 2. sv., *Werkverzeichnis*).
- 54  
Dvorac je 1817. godine znatno stradao u požaru. Od 1996. godine pod upravom je Slovačkog nacionalnog muzeja. Za osnovne informacije usp.: <http://www.hradkrasnahorka.sk>.

55

Rad nije sačuvan. Vidi: HILDEGARD SCHMID (bilj. 49, 1. sv.), 120.

56

Za Ferenczyja vidi: PÉTER CIFKA, Ferenczy István, Budapest, Corvina Kiadó, 1969.; *A Magyar Nemzeti Galéria gyűjteményei*, Budapest, 1987., 62, 191; *Magyar Művészet 1800 – 1945*, Budapest, Képzőművészeti Alap Kiadóvállalata, 70–76.

57

K. LYKA, natuknica Huber, József, u: *Thieme Becker*, sv. 18., 1999., 15, i *Magyar Művészet 1800–1945* (bilj. 56), 63, 67–70.

58

JULIJE KEMPF (bilj. 8), 19.

## Summary

Vlasta Zajec

### *Aeternae memoriae Ioannis Iankovics De Daruvar – Funerary monument of the Family of Ivan Janković Daruvarski at Stražeman*

The funerary monument of the family of Ivan Janković Daruvarski in the parish church of St Michael at Stražeman (1811) is a variant of the sarcophagus type of monument with the partially lying figure of the defunct on its cover. An important model for its composition has been the funerary monument of Cardinal Richelieu in the Sorbonne Chapel in Paris made by François Girardon (1628–1715) between 1675 and 1694. Several authors followed the same example during the 18<sup>th</sup> and early 19<sup>th</sup> century, among others Johann Bernhard Fischer von Erlach (1656–1723), whose design for the funerary monument of Count Wratislav von Mitrowitz made in 1714 for the Church of St Jacob in Prague and executed between 1715 and 1716 by the sculptor Ferdinand Maximilian Brokof (1688–1731), was in turn reinterpreted by the author of the Stražeman monument. The present comparative analysis of the Baroque funerary monument by Fischer von Erlach and the classicist one from Stražeman indicates the similarities and differences between their iconographic content, demonstrating at the same time their specificities and suggesting an interpretation. The analysis includes the whole monument and all of its figures and their attributes, as well as the available descriptions of the monument in the Stražeman Chronicle. The author has analyzed the allegorical figures and layers of their meaning. The personifications of Glory and Love/Mercy in above mentioned work of Fischer von Erlach merge into the hybrid variant of the Christianized antique Glory, while the personification of Meditation is transformed into the mourning figure that characterizes funerary monuments.

The personification of Time on the same monument has been considered following the Erwin Panofsky's analysis in iconography. Likewise the noticeable similarities of the Prague monument to the 17<sup>th</sup> Century graphic works of Aegidius Sadeler (1600) and François Perrier (1638) has been pointed out. The morphology of the figure has been brought into relation to the antique and the humanistic literary ideas (destructive aspect of time expressed by the verb *edax* in the European tradition of Horatius and Ovidius, recognized also from the description in the Stražeman Chronicle), as well as the echo of the *Triumphs* of Petrarch and its relationship between Glory, Death and Time, often present in the works of funerary and commemorative contents.

The complexity of the symbols and the entire composition of the Fischer von Erlach's funerary monument derive from the centuries-old evolution and the assembling of semantic concepts connected to the reflexion of death, transitoriness and eternity from the Antique to the Baroque period. In this respect the funerary monument in Stražeman adds the new meaning to its Baroque model, suppressing and not denying its meaning. Female figure has been provided by a new context representing also the wives of the defunct. The reinterpretation of the allegorical content and its adjustment to the individual purposes in the case of the Stražeman monument finds its explanation in the processes of secularization immanent to the 19<sup>th</sup> century as well as in the spirit of *Biedermeier* characterized by the new evaluation of private life. The morphological and semantic modifications of the Stražeman sculptures carried out in the context of the classicist style paradigm have also been pointed out: the figures of Meditation and Time have been provided by the classicist form, and the personification of Glory (the portrait of Ana Brnjaković) has been given the role of an antique *genius*, the guardian angel that leads the defunct to another world.

Correspondences in form and motif have been shown between the Stražeman sculptures and the work of certain contemporary sculptors from Vienna and Budapest. The question of attribution has been left open, with the conclusion that the tombstone fits well in its style and design to the tendencies of the first generation of Viennese classicism in sculpture, which means that it was most probably work of a sculptor trained in Vienna, who was well-acquainted with the eminent representatives of the first generation of Viennese classicism: Franz Anton Zauner (1746–1822) and Johann Martin Fischer (1740–1820). The author has also left open the possibility of a (partial) involvement of F. A. Zauner, Joseph Kiechl (1757–1829), and Josef Klieber (1773–1850). The tombstone is considered an artwork of rich symbolic potential, which follows closely the first line of European funerary sculpture, as well as a valuable testimony of the high cultural level of Janković and Festetić families.

*Keywords:* funerary monument, Classicism, Baroque, sculpture, Johann Bernhard Fischer von Erlach, Janković family, Stražeman, Vienna, iconography