

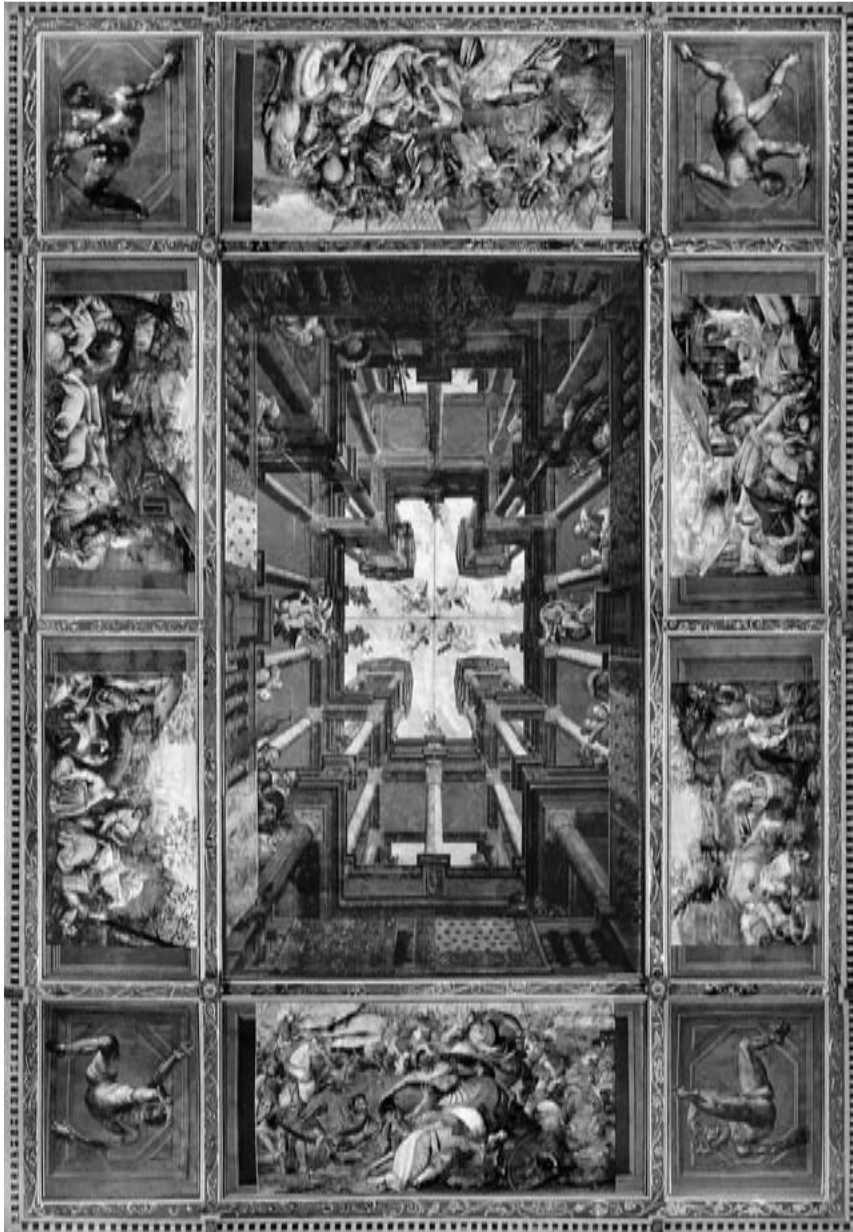
Daša Pahor, München

**CELJSKI STROP – MOJSTROVINA
ŠE VEDNO ANONIMNEGA SLIKARJA
IZ KROGA VREDEMANA DE VRIESA**

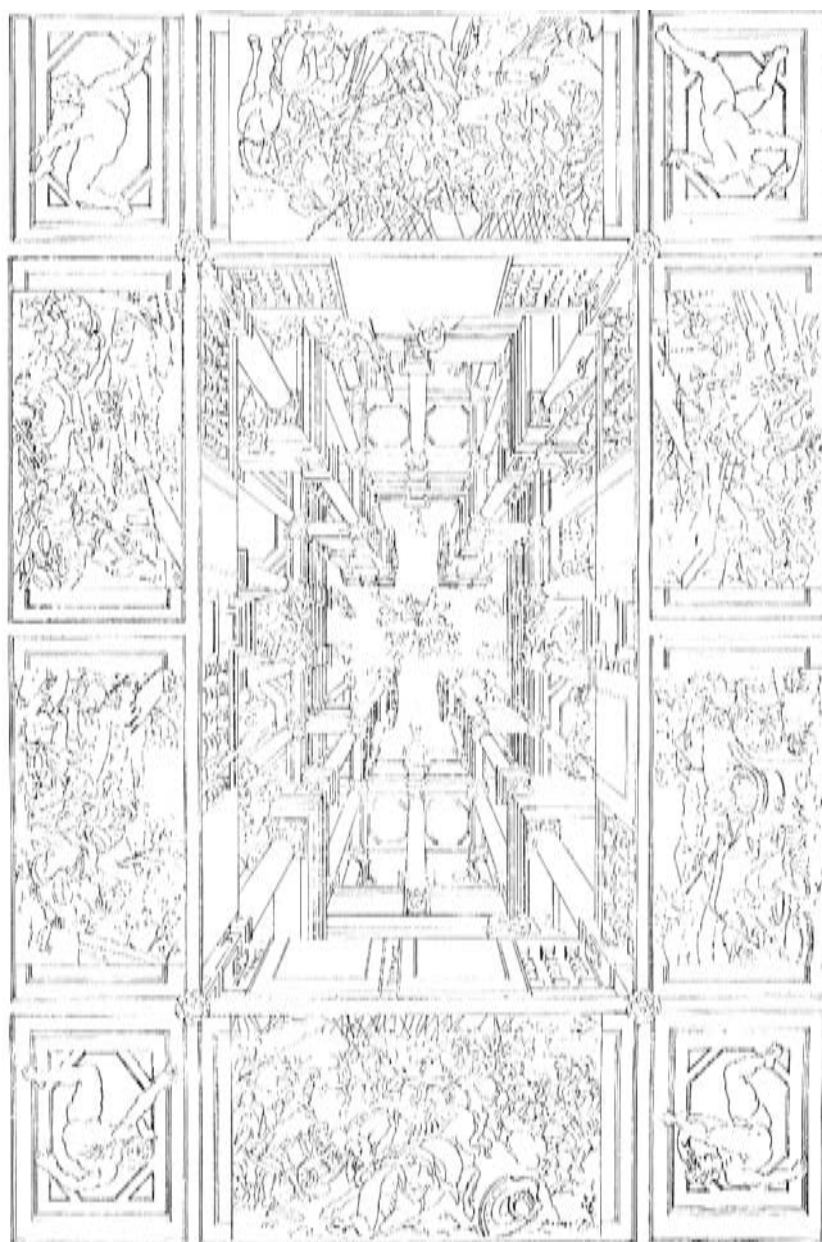
Iluzionistično zasnovano slikano mojstrovino, danes preprosto imenovano *Celjski strop*, so odkrili pred enainosemdesetimi leti, vendar okoliščine njenega nastanka po vseh teh letih še niso bile natančneje razjasnjene. Delo je izdelano na platno in pritrjeno na strop dvorane t. i. Stare grofije v Celju, danes Pokrajinskega muzeja. Osrednje polje, kjer je upodobljeno perspektivno, v nebo vzpenjajoče se dvorišče s stolpi in balustradami, na katere se naslanjajo figure, obdaja še deset polj, v katerih so upodobljeni štirje letni časi, dve bitki in štiri figure padajočih moških figur. Vsa polja skupaj tvorijo zaključeno celoto, ki obiskovalcu prostora daje občutek, da je vstopil v življenja polno dvorišče. Ljudje v prvem nadstropju se brezbrizno pogovarjajo, nekateri so opazili prišleka. Stranska polja predstavljajo stropne pritličnega dela, v katerem stojimo (enaki stropi so tudi v naslednjih nadstropjih), čez kasete pa so razpete »tapiserije« s pisanimi prizori. Celotno realnost razbijajo zgolj upodobitve padajočih gigantov v vogalih in upodobitve lebdečih puttov v sorodni kompoziciji v samem središču (sliki 1–2).

Že za časa restavriranja v letih 1926–1927 je France Stelè izdal prve izsledke svojih raziskav: upodobitve štirih letih časov v stranskih poljih so bile posnete po Sadelerjevih grafikah, ki so jim kot vir služile slike družine Bassano, prizori bitk so bili posneti po grafikah Antonia Tempeste (1555–1630) iz leta 1591, vogalne upodobitve padajočih gigantov pa po grafikah Hendrika Goltziusa (1558–1630). Stelè je med drugim tudi zapisal, da je Celjski strop glede na slog in kostume verjetno delo neke severnoitalijanske delavnice, omenil pa je tudi morebiten vpliv zelo razširjenih severnjaških grafik s perspektivnimi študijami Hansa Vredemana de Vriesa. Strop je datiral v začetek 17. stoletja.¹

¹ France STELÈ, *Celjski strop*, Celje 1969², passim. Stele je sočasno na to temo objavil tudi druge članke: IDEM, Varstvo Spomenikov. Celje. Stara grofija, *Žbornik za umetnostno zgodovino*, 6, 1926, pp. 170–171; IDEM, Iz delatnosti ureda u Slovenačkoj, *Starinar*, 1927, pp. 65–66; IDEM, Varstvo spomenikov. Celje. Stara grofija. Restavracija stropa, *Zbornik za umet-*



I. Celjski strop



2. Celjski strop po risbi Mateja Sternena

V naslednjih desetletjih je celjska mojstrovina doživela več interpretacij, pri čemer so po Steletovih stopinjah avtorji iskali paralele zlasti s severnoitalijansko umetnostjo.² Od teh mnenj sta odstopala le malce bolj domišljijsko usmerjena teksta poljskega avtorja Stanislava Szymanskega, ki je Celjski strop pomladil na leto 1622–23 in ga pripisal svojemu rojaku Marcinu Teofilowiczu,³ in slovenskega umetnostnega zgodovinarja Ivana Stoparja, ki je strop preprosto pripisal osrednji, a tudi problematični figuri v slovenskem slikarstvu poznega 17. stoletja – Almanachu.⁴ Zadnji obširnejši članek na to temo je pred sedmimi leti objavil Emilijan Cevc, ki je s pomočjo dognanj sodobnejše umetnostne zgodovine na širšem srednjeevropskem območju nadgradil prvotni Steletov tekst. Cevc se je poglobil v problem severnoitalijanskega, zlasti iluzionističnega slikarstva, deloma je segel v grafično umetnost Vredemana de Vriesa in v slikarstvo dežel severno od Alp, dotaknil pa se je tudi ikonografije in problema naročništva. Po daljšem slogovnem razčlenjevanju je ugotovil močan vpliv iluzionističnega bolonjskega slikarja Pellegrina Tibaldija.⁵

Kljub obširnemu primerjalnem gradivu v članku Emilijana Cevca je večina vprašanj na koncu še vedno ostala odprti; glavne uganke Celjskega stropa so še vedno čas nastanka, izvor delavnice in problem avtorstva, naročnik dela ter vprašanje, ali je zares obstajal ikonografski koncept celote ali pa gre za preprosto dekoracijo. S tem svojim kratkim prispevkom bi želela predvsem nadaljevati od točke, kjer je pred leti zaključil Emilijan Cevc.

nostno zgodovino, 8, 1928, pp. 59–60; IDEM, *Monumenta artis slovenicae*, Ljubljana 1938, pp. 5, 6, 25.

² Stelè je sprva sicer omenil dve možnosti izvora delavnice Celjskega stropa: iz severne Evrope ali iz Italije. Na koncu je strop le povezal z beneškim slikarstvom. STELÈ 1969², cit. n. 1, pp. 25–30. Natančnejši pregled starejše literature je nedolgo tega podal že Emilijan Cevc v svojem članku o *Celjskem stropu*, zato na tem mestu ne bom ponavljala že zapisanega: Emilijan CEVC, *Celjski strop – mojstrovina še vedno anonimnega slikarja z začetka 17. stoletja*, *Acta historiae artis Slovenica* 7, 2002, p. 17, nn. 17–20.

³ Stanislav SZYMANSKY, *Celjski strop*, *Celjski zbornik*, 1973–74, pp. 215–234.

⁴ Ivan STOPAR, *Celjski strop. Razkošje mojstra Almanacha*, Celje 2002; cf. tudi IDEM, *Celjski strop in njegov mojster*, *Pogovori o baročni umetnosti 2001*, Ljubljana 2002 (Knjižnica Narodne galerije. Študijski zvezki, 9), pp. 53–60.

⁵ CEVC 2002, cit. n. 2; Emilijan CEVC, s. v. *Celjski strop*, *Enciklopedija Slovenije*, Ljubljana 1988, p. 16.

Glede na vse do sedaj objavljene članke o Celjskem stropu sta zaenkrat pravzaprav najbolj dokazljiva le okvirna letnica nastanka stropa in pa širši krog naročnikov. Leta 1587 je Ahacij Thurn sklenil pogodbo za nakup zemljišča v Celju, kjer so do leta 1595 postavili dvorec.⁶ Kot zgornjo mejo pa moram le deloma pritrditi Emiljanu Cevcu, ki je zapisal, da glede na oblačila strop ni mogel nastati po letu 1610 (približno).⁷ Sama bi zgornjo mejo bi morda povišala še za nekaj let, saj so se španski ovratniki v ženski noši pojavljali v severnjaškemu slikarstvu še nekako prva tri desetletja 17. stoletja, poleg tega pa so na Celjskem stropu poleg noš poznega 16. stoletja prisotne tudi bolj sodobne »razgaljene« verzije.

Tudi o širšem krogu naročnikov ni veliko uganj; brez dvoma je delo nastalo za družino Thurn, tedanjo lastnico dvorca. Kot možna imena se pojavljajo bratje Jošt Jožef (umrl že 1589), Ahacij (umrl 1597) in Janez Ambrož (1537–1621) ter tudi Ahacijev sin Janez Ludvik (umrl 1635). Glede na to, da sta prva dva umrla zelo zgodaj, se je Cevc zavzel za razgledanega Janeza Ambroža Thurna, ki je posedoval več posesti na Štajerskem in Koroškem, bil pa je tudi dvorni svetnik nadvojvode Karla ter cesarjev Maksimilijana II. in Ferdinanda II. (sprva nadvojvode Ferdinanda III.), dvorni maršal in kranjski deželni glavar.⁸ V primerjavi z mladim Janezom Ludvikom se Janez Ambrož Thurn zdi še najverjetnejši naročnik dela, vendar bi bili za dokončno potrditev potrebni še ustrezní arhivski podatki.

⁶ O datacijah: Jože CURK, Stara grofija, *Celjski zbornik*, 1958, pp. 198–199; Janko OROŽEN, Zgodovina Celja in okolice, *Celjski zbornik*, 1971, p. 416; povzetek v: CECV 2002, cit. n. 2, p. 24. Pisec genealogije štajerskih družin Baron Stadl ne omenja gradnje stare grofije, temveč šele njenega sočasnega lastnika Maksimilijana Avgušтина Thurna leta 1738. Gradec, Steiermarkisches Landesarchiv, Handschrift 28/4, p. 9.

⁷ CECV 2002, cit. n. 2, p. 24.

⁸ O družini Thurn med drugim: Franz Christoph KHEVENHILLER, *Annales Ferdinandei, oder warhafft Beschreibung Käysers Ferdinandi des anderen, mildesten Gedächtniss, Geburth, Aufferziehung und beisthero in Krieg und friedens-Zeiten vollbrachten Thaten, gefährten Kriegen, und vollzogenen hochwichtigen Geschäften, samt kurtzen Erzehlung deren in der ganzen Welt ...*, Leipzig 1721–1726, p. 35; Gradec, Steiermarkisches Landesarchiv, Handschrift 28/4, pp. 1 ss.; S. K., s. v. Thurn (della Torre), *Slovenski biografski leksikon*, Ljubljana 1960–1971, pp. 81–83; CECV 2002, cit. n. 2, p. 25 s starejšo literaturo.

Problem izvora delavnice, ki je naslikala Celjski strop, je mnogo kompleksnejši. Kot že omenjeno, je večina starejših avtorjev iskala povezave zlasti s severnoitalijanskem slikarstvom, verjetno deloma zato, ker je v to smer nakazal že France Stelè, deloma pa zato, ker slovenski umetnostni zgodovinarji v zvezi z renesančnim in manierističnim slogom vse preradi posegajo po italijanskih šolskih primerih. Vsekakor se Italija s svojim bogatim slikarstvom, perspektivnimi študijami, ki so se rodile prav na Apeninskem polotoku, in z razkošno renesančno in manieristično arhitekturo kar ponuja sama od sebe. Brez dvoma je bila mikavna za naročnike in mojstre v 16. stoletju. Plemiči so se tja v mladih letih skoraj obvezno odpravili na popotovanja, kjer so si širili obzorja, umetniki vseh vrst pa so se iz severnoalpskih dežel v Italijo zgrinjali na izobraževanje, kakršnega na domačih tleh niso bili deležni. Večina se je vrnila domov, kjer pa so s primesjo novega znanja nadaljevali domačo tradicijo, medtem ko se čista italijanska umetnost v 16. in začetku 17. stoletja izven matične dežele ni nikoli povsem prijela. Tudi le redkokateri naročniki so želeli čisto italijansko umetnost ali arhitekturo v svoji bližini. Navadno so svojo razgledanost in okus pokazali le s posamičnimi detajli, neposreden in čist vpliv Italije pa je v umetnosti dežel severno od Alp in na območju nekdanje Notranje Avstrije viden le v izjemnih primerih.⁹ Na podlagi ugotovitev, zapisanih v nadaljevanju besedila, Celjskega stropa ne morem pripisati neposrednemu italijanskemu vplivu ali celo italijanski delavnici.

Že v začetku razprave o izvoru delavnice moram žal zavriniti Cevčevo teorijo, da je na delavnico Celjskega stropa v največji meri vplivalo Tibaldijevo slikarstvo. Paralel v izdelavi osrednje iluzionistične celjske slike s stropno poslikavo v Palazzo Poggi sicer ni mogoče zanikati (v obeh primerih gre za pogled skozi iluzionistično arhitekturo v nebo), vendar pa se način izdelave celote s posamičnimi detajli, rešitvami in s koloritom močno razlikuje.¹⁰ Tudi celoten slog Tibaldijevega

⁹ Renesansa je v čistejših oblikah prihajala na ozemlje Svetega Rimskega cesarstva le v drugi tretjini 16. stoletja, nato pa se je pomešala z domačo umetnostjo. Tudi Stara grofija v Celju izraža tovrstni slog: arkadni hodnik na zunanjsčini in še nekateri detajli govorijo o vplivu sodobnejših tokov, sama gradnja pa deluje še zelo masivno in tradicionalno.

¹⁰ Novejša literatura o Tibaldijevem delovanju: Marcus KIEFER, »Michelangelo riformato«. *Pellegrino Tibaldi in Bologna*, Hildesheim–Zürich–New York 2000, s starejšo literaturo.

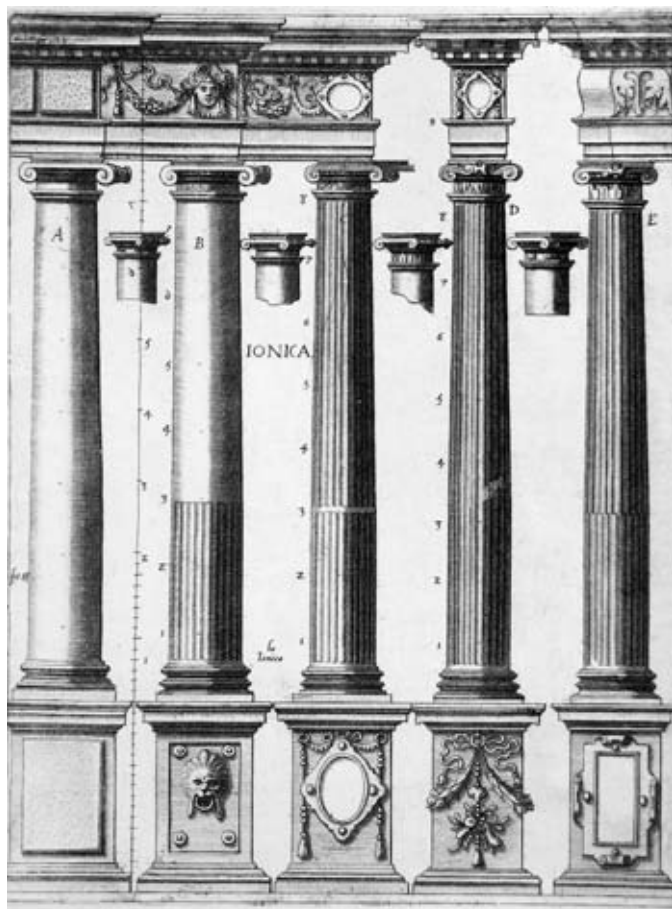
opusa s svojimi izhodišči je Celjskemu stropu zelo daleč, celo tuj. Primerjava med Celjskim stropom in iluzionističnimi poslikavami Pellegrina Tibaldija je zanimiva le iz današnjega stališča primerjalne umetnostne zgodovine.

Tudi realni obstoj v Cevčevem članku opisane severnoitalijanske delavnice bi bil na območju Štajerske okoli leta 1600 skoraj nemogoč. V Celju naj bi namreč za grofe Thurn slikala delavnica, ki naj bi se zgledovala po bolonjskem oziroma Tibaldijevem slikarstvu, hkrati pa naj bi poznala tudi številne severnjaške grafične predloge, ki bi jih uporabljala raje kot domače italijanske. Seznanjena naj bi bila tudi z delom Nizozemca Vredemana de Vriesa in se za nameček približala še neki nemški sliki iz sredine 16. stoletja, na kateri je upodobljena natančno izrisana iluzionistična arhitektura. Ta očitno zelo razgledana delavnica pa ni pustila nobenih sorodnih izdelkov niti na italijanskih niti na štajerskih tleh. Po drugi strani pa po danes dosegljivih virih ni znano, da bi grofje Thurni sploh poznali bolonjsko iluzionistično slikarstvo ali da bi to imelo kakršen koli vpliv na širše geografsko območje, vključno z Gradcem kot politično-kulturnem središčem. Za izvor delavnice Celjskega stropa moramo torej iskati rešitev v bolj stvarnem svetu okoli leta 1600 oziroma zgodnjega 17. stoletja.

Ob podrobnejšem pogledu ima Celjski strop pravzaprav nasploh zelo malo italijanskih elementov: oblačila protagonistov so prej kot italijanska izrazito severnjaška, stavbni elementi skoraj ne bi mogli biti delo delavnice, izšolane le v italijanskem okolju, temveč je morala poznati predvsem severnoevropske arhitekturne predloge, kot so tiste Vredemana de Vriesa in njegovih naslednikov, ki so klasičnim redovom rade dodajale razna okrasja (slika 3). Zlasti je treba opozoriti na fantazijske kapitele v prvem nadstropju, ki delujejo imaginarno-severnjaško, in pa na okrasje z maskami na bazah stebrov, ki jih pogosto zasledimo prav v arhitekturi »severne renesanse«.

Tudi navezava stranskih podob na italijansko umetnost je le posredna: Goltziusove grafike gigantov so severnjaška stvaritev,¹¹

¹¹ Cevčevo opombo, da je mojster Celjskega stropa morda poznal gigante Pellegrina Tibaldija, moram na tem mestu zavriniti kot neutemeljeno. Cevc 2002, cit. n. 2, p. 14. Delavnica, ki je izdelala *Celjski strop*, je moške figure posnela neposredno po Goltziusu in kakršnih koli bodisi severnoitalijanskih bodisi drugih vplivov v kompoziciji ali slogu ni mogoče zaslediti.



3. Vredeman de Vries, stebni redovi iz dela *Architectura*, 1577

Bassanova in Tempestova dela pa okoli leta 1600 še zdaleč niso bila več tako zelo značilna za Italijo. Slike bratov Bassano so namreč v tem času postale tako priljubljene, da so zašle v mnogo zbirk širom po srednji in severni Evropi. Če si naročnik ni mogel priskrbeti originala, se je lahko zadovoljil s sliko izdelano »v slogu Bassanov«. Motiv štirih letnih časov in dvanajstih mesecev bratov Bassano je sodil med najbolj priljubljene.¹²

¹² O priljubljenosti Bassanovih slik je pisal že France Stelè, ki je poudaril tudi serijo Bassanovskih letnih časov na gradu Pišcece in pri Strahlu v Stari Loki. STELÈ 1969², cit. n. 1, p. 20.

Štirje letni časi s Celjskega stropa so sicer povzeli kompozicije štirih mesecev iz ciklusa dvanajstih, kot je bilo to upodobljeno že v Sadelerjevih grafikah, in ne štirih letnih časov, kot jih je upodobil Bassano. Celoten ciklus v dvanajstih delih se ni ohranil nikjer, mogoče pa je narediti delno rekonstrukcijo iz ohranjenih podob širom po Evropi, ki bi jih le delno lahko pripisali samemu mojstru. Ko je namreč leta 1592 Jacopo Bassano umrl, je bil v zapuščinskem inventarju omenjen cikel skic za upodobitev dvanajstih mesecev. Predvideva se, da je slikar celoten ciklus izdelal za habsburškega cesarja Rudolfa II., ki je bival v Pragi. Cesarju je bilo delo tako všeč, da je slikarju ponudil stalno delovno mesto, ki ga je slednji odklonil. Le del tega ciklusa danes visi v Umetnostnozgodovinskem muzeju na Dunaju (slikam je sicer mogoče slediti šele od leta 1685 – takrat so se nahajale v cesarskem dvorcu v Pragi) in v Pragi. Tudi večina drugih Bassanovih del, ki se danes nahajajo na Dunaju, izvira iz Prage.¹³

Druga znana serija Bassanovih letnih časov, ta izpod čopiča Francesca Bassana, je bila izdelana za Habsburško hišo v Španiji in danes visi v Pradu. Ohranilo se je le sedem od dvanajstih slik.¹⁴ Druge sodobne kopije ali verzije teh slik so se do današnjih časov ohranile po muzejih, gradovih in zasebnih zbirkah zlasti na Češkem in v Avstriji, skratka v deželah, vezanih na habsburški dvor.¹⁵ V Italiji cikli teh Bassanovih podob niso bili tako razširjeni. Umetnikom, ki so se preživljali s slikanjem bassanovskih podob, torej ni bilo potrebno živeti v Italiji ali

¹³ O slikah v Umetnostnozgodovinskem muzeju na Dunaju med drugim: *Die Gemäldegalerie des Kunsthistorischen Museums in Wien. Verzeichnis der Gemälde* (ed. Sylvia FERINO-PAGDEN, Wolfgang PROHASKA, Karl SCHÜTZ), Wien 1991, pp. 26–29; Miguel Falomir FAUS, *Los Bassano. En el España del Siglo de Oro* (Museo Nacional del Prado, 29. marec – 27. maj 2001), Madrid 2001, pp. 117–133.

¹⁴ FAUS 2001, cit. n. 13, pp. 117–133

¹⁵ Nekaj primerov naštetih v: Jaromir NEUMANN, *Die Gemäldegalerie der Prager Burg*, Prag 1966, pp. 102–109, Livia ALBERTON VINCO DA SÈSSO, *Jacopo Bassano. c. 1510–1592* (Bassano del Grappa, Museo Civico, 5. 9.–6. 12. 1992, Fort Worth, Texas, Kimbell Art Museum, 23.1.–25. 4. 1993, ed. Beverly Louise BROWN – Paola MARINI), Bologna 1992, pp. 139–142. Zlasti o razširjenosti motivov štirih letnih časov družine Bassano: Jean HABERT, *Bassano et ses fils dans les musées français*, Paris 1998, pp. 32–33. Po Sadelerjevih letnih časih je v Španiji kopije izdelal Juan de Noort šele leta 1629. FAUS 2001, cit. n. 13, pp. 46–47.

sploh potovati tja – izobrazili so se lahko ob posnemanju številnih izvornikov in replik, glavni vir za kompozicije pa so bile grafike. Vsekakor je bilo naročnikov za tovrstno modno muho izven Italije okoli leta 1600 več kot dovolj. Bassanove letne čase oziroma posamične prizore iz cikla mesecev je v tehniki bakroreza med drugim leta 1601 upodobil Heirich Hondius, malo pred tem, nekje med leti 1597 in 1601 pa tudi brata Johannes in Rafael Sadeler.¹⁶

Poleg Bassanovih upodobitev letnih časov prav tako uporaba Tempestovih kompozicij ni dokaz neposredne prisotnosti Italijanov: tudi za te so bile uporabljene le grafične predloge, slikarjev slog pa je bil znan in priljubljen tudi severno od Alp – med drugim je za Habsburško cesarsko hišo izdelal nekaj slik, ki so upodabljale slavne boje proti Turkom.¹⁷

Stranski prizori, ki na prvi pogled sicer spominjajo na italijansko umetnost, so torej izrazita modna stvaritev zlasti habsburških dednih dežel konca 16. in začetka 17. stoletja. Prav tako bi ustvarjalce teh slik bolj kot na Apeninskem polotoku morali iskati v tem okolju, kjer so imeli dovolj možnosti za izobrazbo, ob tem pa brez dvoma tudi dovolj naročil. Problem še vedno predstavlja osrednja, iluzionistično zasnovana slika, o kateri bo zaradi kompleksnosti govora v nadaljevanju besedila.

Najbolj izrazit italijanski element na celotni upodobitvi so pravzaprav preproge, ki visijo z balustrade prvega nadstropja. V takšnem kontekstu so bile uporabljene predvsem v Italiji, na severu pa so bile navadno upodobljene kot dekoracija tal ali pohištva. Že na prvi pogled je jasno, da gre za natančno upodobljene orientalske

¹⁶ ALBERTON VINCO DA SESSO, cit. n. 15, p. 139 omenja letnici 1598–1601, Franca Pellegrini pa 1597–1600. FRANCA PELLEGRINI, I Sadeler a Venezia, *Una Dinastia di Incisori: I Sadeler. 120 stampe del Musei Civici di Padova* (ed. Caterina LIMENTANI VIRDIS, Franca PELLEGRINI, Gemma PICCIN), Padova 1992, p. 8. O grafikah tudi: Dieuwke DE HOOP SCHEFFER, *Hollstein's Dutch and Flemish Etchings, Engravings and Wooscuts. Ca. 1450–1700. XXI. Aegidius Sadeler to Raphael Sadeler II* (ed. K. G. BOON), Amsterdam 1980, p. 166. Še več grafik, ki so posnemale Bassanove letne čase, tudi: STELÈ 1969², cit. n. 1, p. 20, n. 8.

¹⁷ Novejša literatura o slikarju: Eckhard LEUSCHNER, *Antonio Tempesta. Ein Bahnbrecher des römischn Barock und seine europäische Wirkung*, Petersberg 2005, o grafikah z upodobitvami bitk zlasti pp. 374–379.

preproge,¹⁸ ki predstavljajo bogat statusni simbol, saj je bilo zbiranje le-teh v 16. in 17. stoletju zelo priljubljeno.¹⁹ Predvidevali bi lahko, da jih je bilo v času nastanka obravnavanega stropa kar nekaj tudi v sami celjski Stari grofiji. Sicer kakšnih petdeset let mlajši inventar iz leta 1663 govori, da so se v stavbi nahajale ena navadna in dve lepi delno svileni turški preprogi, nato pa še ena navadna z rdeče-belim okrasjem in ena manjša preproga.²⁰

Celjski strop s podrobneje razčlenjenimi detajli torej kaže le posredne navezave na Italijo, vendar pa veliko bolj izpričuje srednje-oziroma celo severnoevropske značilnosti okoli leta 1600. Tudi sami naročniki, družina Thurn, bi okoli tega časa močno presenetili, če bi umetnike za okrasitev svoje palače iskali na italijanskem področju. Slovenska umetnost v tem času je bila namreč veliko bolj vezana na kulturno in politično bližje avstrijske dežele in na Sveto rimsko cesarstvo. Janez Ambrož Thurn bi, v primeru, da je bil res naročnik, kot visoka politična figura za kvalitetno delo, ki bi ustrezalo okusu prostora in časa, iskal umetnike v političnih in kulturnih središčih svojega miljeja, zlasti v okolici habsburškega dvora. Morda bi posegel po bližnjem Gradcu, kjer so na dvoru nadvojvode delovali številni kvalitetni (tudi iz severne Italije priseljeni) mojstri z obširnimi znanjem, vendar pa v tem času zaenkrat ni znan noben mojster, ki bi bil v tem mestu ali v

¹⁸ Že v 15. in 16. stoletju so bili tovrstni elementi pogosti predvsem v beneškem slikarstvu, saj je to mesto že od 14. stoletja naprej igralo pomembno vlogo pri uvozu anatolskih preprog. Druga močna linija uvoza je potekala iz Azije preko Balkana na Madžarsko, nato pa še naprej na sever vse do današnje Poljske. Kurt ERDMANN, *Siebenhundert Jahre Orientteppich. Zu seiner Geschichte und Erforschung*, Herford 1966, p. 44. Za primerjavo s Celjskim stropom je zlasti zanimiva upodobitev *Marijinega oznanjenja* Carla Crivellija iz leta 1496, ki se danes nahaja v Narodni galeriji v Londonu, kjer s kamnitega balkona perspektivno upodobljene arhitekture visi preproga, ob njej pa je pav, kar zelo spominja na sorodno postavitve na Celjskem stropu. Besedil, ki bi se podrobneje ukvarjala s problemom upodobitve preproge v italijanskem in severnjaškem slikarstvu v 16. in 17. stoletju, žal nisem našla. Na preproge na Celjskem stropu je opozoril tudi Cevc (2002, cit. n. 2, p. 28).

¹⁹ Znano je, da so na gradu Turjak leta 1555 v dolgi dvorani imeli dvajset skrinj, zapoljenih z dragocenimi turškimi in drugimi tepihi. Maja ŽNANUT, *Od viteza do gospoda*, Ljubljana 1994, p. 193.

²⁰ Gradec, Steiermarkisches Landesarchiv, Landrecht 1317 Thurn (1), *Inventarium ... 1663*.

okolici sposoben izdelati tovrstno delo. Poleg tega v tem okolju ni mogoče zaslediti primerljivega izdelka. Mojstre, ki so imeli več kot dovolj znanja naslikati stvaritev, kot je Celjski strop, pa bi Thurn brez dvoma lahko našel na samem habsburškem cesarskem dvoru, ki se je v tem času nahajal v Pragi. V tem mestu je cesar Rudolf II. malo pred letom 1600 začel zbirati umetnike vseh vrst, ki so v povprečju bolj kot po svoji neizmerni kvaliteti sloveli po svoji kurioznosti.²¹

Sama povezava družine Thurn s Češko je bila v drugi polovici 16. stoletja in v začetku 17. stoletja izredno tesna. Bratje Ahac, Janez Ambrož in Franc Thurn so bili vsi poročeni s članicami družine Schlick (Šlik), eno najpomembnejših čeških družin tega časa: Ahac se je poročil s Polokseno Ano, Janez Ambrož s Marijo Salomeno, Franc pa z Barbaro Šlikovo. Slednji je bil pred tem prav tako poročen s Čehinjo in sicer z Ljubomilo Berkovo (Berka von Dubá und Lipa).²² Franc se je s celotno družino leta 1572 preselil na Češko, kjer je nekaj desetletij kasneje njegov sin Henrik Matija postal ena ključnih figur na dvoru Rudolfa II. V zgodovino se je zapisal zlasti zaradi organizacije defenestracije dveh odposlancev dne 23. 8. 1618, kar je sprožilo tridesetletno vojno.²³

²¹ O umetnosti na dvoru Rudolfa II. je bilo napisanih mnogo besedil. Med drugim: Thomas DACOSTA KAUFMANN, *The School of Prague. Painting at the court of Rudolf II.*, Chicago–London 1988; *Rudolf II. a Praha: císařský dvůr a rezidenční město jako kulturní a duchovní centrum Střední Evropy. výstava / vydala Správa Pražského Hradu ...* (ed. Eliška Fučíková, James M. BRADBURNE JOANEATH), Praha 1997; Ann SPICER, The role of “Invention” in art and science at the court of Rudolf II, *Studia Rudolphina*, 5, 2005, pp. 7–16. Med izčrpnješe sodijo katalogi razstav s prispevki več avtorjev: *Prag um 1600. Kunst und Kultur am Hofe Rudolfs II.* (Villa Hügel, 10. 6.–30. 10. 1988), Essen 1988; *Rudolf II. and Prague. The Court and the City* (ed. Eliška FUČIKOVA, James M. BRADBURNE, Beket BUKOVINSKA, Jaroslava HAUSENBLASOVA, Lubomir KONEČNY, Ivan MUCHKA, Michal ŠRONEK), New York 1997.

²² Podatki o teh porokah so izredno skopi, literatura zadnjih nekaj desetletij jih ne omenja. Nekateri podatki so dosegljivi na medmrežnih genealoških straneh (družina Schlick oziroma Schlik). Deloma tudi v: KHEVENHILLER 1721–1726, cit. n. 8, p. 35; Steiermarkisches Landesarchiv, Handschrift 28/4, pp. 10 ss.

²³ Henrik Matija je nastopil svojo prvo službo leta 1593 na dvorcu Karlštajn. V burnih dogodkih v tridesetletni vojni je bil leta 1620 obsojen na smrt, zato je zbežal na sever v službo Gustava Adolfa Švedskega. Umril je leta 1640 v Estoniji. H. HALLWICH, s. v. Thurn von Valsassina, *Allgemeine deutsche Biografie*, 39, Leipzig 1895, pp. 70–92; s. v. Thurn von Valsassina, Heinrich Matthias Graf von, *Deutsche biografische Enzyklopädie*, 10, München 1999, p. 32

Henrik Matija, ki se je sicer rodil na Kranjskem, je prva leta svojega življenja preživel prav pri svojem stricu Janezu Ambrožu Thurnu.²⁴ Bilo bi nenavadno, da stric in sin, ki sta del življenja preživela pod isto streho, kasneje pa sta bila oba med ključnimi političnimi osebami habsburškega dvora, ne bi imela stikov. Poleg tega je Janez Ambrož Thurn deloval ne le kot svetovalec cesarja Ferdinanda II, temveč ga je slednji nastavljal na to mesto že leta 1595, ko je s polnoletnostjo kot Ferdinand III. zasedel mesto nadvojvode v Gradcu. Brez dvoma je moral Janez Ambrož v naslednjih dobrih dveh desetletjih, preden je Ferdinand postal vladar, vsaj nekajkrat potovati na cesarski dvor v Prago.

Slikarstvo praškega dvora okoli leta 1600, je bilo tako po slogu kot tudi po motivih pravzaprav izredno blizu Celjskemu stropu. Prav na praškem dvoru se je namreč razvila posebna ikonografija, ki se je po eni strani naslanjala na realnost, na sočasne politične dogodke, kot so bile vojne s Turki (razširjeni so bili bojni prizori, razvila pa se je tudi svojevrstna simbolika na to temo), gojila se je tradicija portreta, na umetnost so vplivala nova odkritja na področju znanosti (Rudolf II. je na svoj dvor rad sprejel prebegle protestantske znanstvenike), ob bok temu pa je stal imaginarni in mitološki svet, v ospredje so pogosto stopile alegorije. Rudolfova priljubljena slikarja Bartholomäus Spranger in Hans von Aachen sta ustvarila celo vrsto slik, ki jih je vladar poleg drugih, zbranih iz cele Evrope, razstavil v svojih galerijah. Mnoge se ikonografsko močno navezujejo na stranske prizore Celjskega stropa. Zgoraj omenjeni prizori vojn s Turki so bili zelo pogosti, eno najpogostejših imen grafičnih ustvarjalcev, po katerih je posnemal Rudolfov slikarski krog, pa je prav Sadeler.²⁵ Ob vseh variacijah imaginarnega in realnega sveta ne preseneti dejstvo, da je bil eden najbolj priljubljenih motivov na praškem dvoru prav padec napadalcev neba, zlasti Ikara in Phaetona; simboliziral je premoč božjega nad znanostjo, največ del na to temo pa sta ustvarila Hans von Aachen in Joseph Heintz.²⁶

²⁴ HALLWICH 1895, cit. n. 23, p. 71.

²⁵ Egidij Sadeler iz te družine je leta 1597 dobil celo uradni dvorni naslov tiskarja (Kupferstecher). DACOSTA KAUFMANN 1988, cit. n. 21, p. 102; Eliška FUČIKOVA, Die Malerei am Hofe Rudolfs II, *Prag um 1600* 1988, cit. n. 21, p. 189; Jaromír NEUMANN, Die Kunst am Hofe Rudolfs II, *Die Kunst der Renaissance und des Manierismus in Böhmen*, Hanau 1979, zlasti pp. 184–197.

²⁶ Več o umetnosti na dvoru Rudolfa II. v n. 21.

Obrobne podobe Celjskega stropa se kar naenkrat zazdijo kot galerija ikonografskih motivov in slikarskih imen (prej obravnavane Bassanove slike iz zbirke Rudolfa II.), ki so bila v tistem času priljubljene na habsburškem dvoru. Le osrednja slika je izvirno delo. Neposredne povezave s to veliko podobo bi spet lahko iskali neposredno na praškem dvoru. Že France Stelè je v povezavi s Celjskim stropom namreč omenil morebitne vplive grafik Vredemana de Vriesa, njegovo misel pa je povzel tudi Emilijan Cevc.²⁷ Zapisal je, da so mojstru Celjskega stropa brez dvoma prišle v roke grafične podobe s perspektivičnimi študijami tega severnjaškega mojstra.²⁸ Problem pri vplivu teh grafik pa predstavlja čas nastanka: že leta 1560 so sicer izšle znamenite de Vriesove perspektivične upodobitve (*Scenographiae sive Perspectivae*), vendar je šlo le za upodobitve bega v prostor (slika 4), upodobitve pogledov v višino ter globino skozi arkadna dvorišča pa so izšle šele leta 1604–1605 v dveh delih (*Perspective*; več ponatisov tudi v 17. stoletju) (sliki 5–6),²⁹ kar predstavlja že kar kritično mejo pri času nastanka Celjskega stropa.

Veliko bolj kot le vpliv grafik na Celjski strop bi v povezavi s perspektivičnimi pogledi skozi dvorišče lahko predvidevali vpliv samega slikarstva Hansa Vredemana de Vriesa. Ta slikar je namreč ob koncu 16. stoletja po celi Evropi zaslovel predvsem po svojih slikah na platno, znanih po svoji veliki kvaliteti v detajlih in zlasti po perspektivičnem poglobljanju v prostor, kamor je v arhitekturo z marmonatimi stebri in balustradami postavljaj ležerno sprehajajoče se plemstvo. Tudi Rudolf II. Habsburški je bil med drugim velik ljubitelj umetnosti Hansa Vredemana de Vriesa.³⁰ V zbirki tega cesarja so se med drugim nahajale

²⁷ Stelè je omenil tudi delo Vredemana de Vriesa na dvoru Rudolfa II., »s čimer se je najbolj približal kulturnemu ozemlju, v katerem je nastal celjski strop«. STELÈ 1969², cit. n. 1, p. 16. Bržkone je kasneje Stele v »severnoitalijansko smer« zavil, ker je bila ta do nedavnega veliko bolje raziskana kot severnjaška. Literatura o slikarstvu Vredemana de Vriesa je v največji meri izšla šele v zadnjih nekaj desetletjih.

²⁸ De Vriesovi tiski le delno obravnavani že v : STELÈ 1969², cit. n. 1, p. 17, delno tudi v: CEVC 2002, cit. n. 2, pp. 14–15.

²⁹ Peter FUHRING, *Hollstein s Dutch & Flemish Etchings, Engravings and Woodcuts. 1450–1700, XLVIII, Vredeman de Vries. Part II* (ed. Ger LUTTEN), Rotterdam 1997, pp. 165ss.

³⁰ Več o delu de Vriesa na dvoru Rudolfa II. med drugim tudi: DACOSTA KAUFMANN 1988, cit. n. 21, zlasti pp. 287ss; *Die Kunst am Hofe Rudolfs II.*,

znamenite de Vriesove slike, kot so: *Arhitektura z glasbeniki* (1596), *Palačna arhitektura s sprehajalci* (1596) (slika 7), *Notranjščina gotske cerkve* (1597–98) in *Palačna arhitektura s kopalci* (slika 8). Danes se nahajajo v Umetnostnozgodovinskem muzeju na Dunaju. Za krilni oltar cesarjeve kapele je de Vries leta 1598 izdelal tudi podobo *Oznajenja*, kjer je Marija z angelom postavljena v izredno detajlirano stebriščno arhitekturo (danes prav tako na Dunaju). Figure so sicer delo Hansa von Aachna (slika 9).³¹

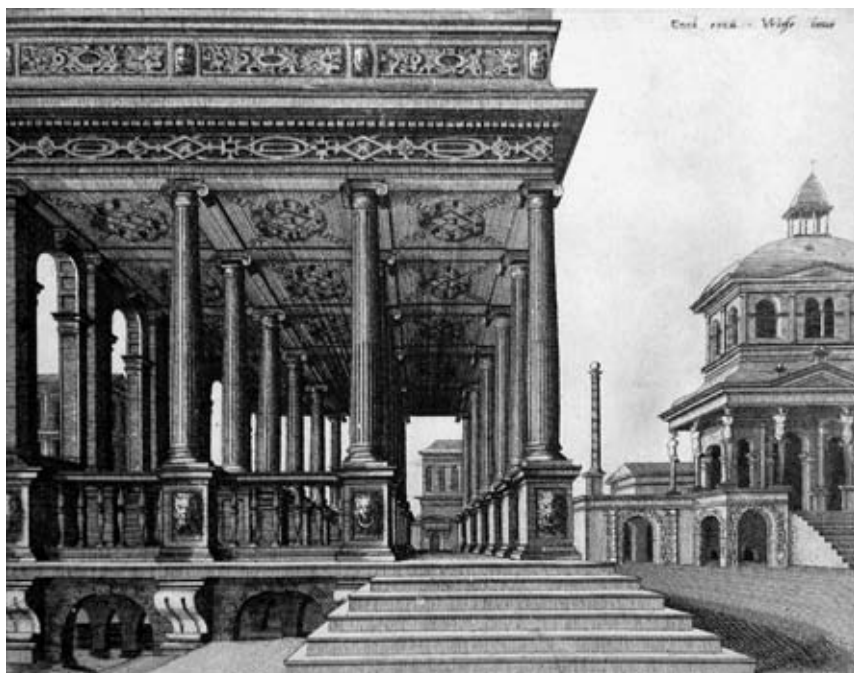
V slikarstvu Vredemana de Vriesa bi lahko našli mnogo vzporednic s Celjskim stropom: kolorit je zelo soroden, oblačila protagonistov se skladajo s časom (uporabljeni so elementi tako poznega 16. kot tudi zgodnjega 17. stoletja), arhitekturne elemente, kot so stebri iz rdečega marmorja z rahlo fantazijskimi antikizirajočimi kapiteli, večnadstropne balustrade, vogalni stebri, kasetirani stropi in v arhitekturo vključeni kipi v slogu Adriaena de Vriesa.

Osrednja slika Celjskega stropa se ob vpogledu v širši opus Hansa Vredemana de Vriesa zazdi kot ena njegovih v nebo obrnjenih mojstrov. Do danes so se na žalost ohranile le de Vriesove manjše slike na platno, vendar pa so ohranjeni tudi podatki o njegovih večjih delih. Delavnica Vredemana de Vriesa je bila namreč v svojem času znana tudi po svojih monumentalnih iluzionističnih poslikavah reprezentativnih soban, ki pa so bile v nasprotju z večino italijanskih poslikav tako kot Celjski strop pogosto izdelane na platno.

Leta 1581 je Hans Vredeman okrasil strop in stene dvorane mestne hiše v Antwerpnu s prizori iluzionistične arhitekture, čez balustradne balkone pa so se nagibale figure in gledale v notranjost dvorane.

Prag 1988, passim; Eliška FUČIKOVA, Prague Castle under Rudolf II, His Predecessors and Successors, 1530–1648, *Rudolf II.* 1997, cit. n. 21, p. 38. O vplivu de Vriesa na češko umetnost: Ivan MUCHKA, Hans Vredeman de Vries und die Böhmisches Architektur, *Hans Vredeman de Vries und die Renaissance im Norden* (Wesserrenaissance-Museum Schloß Brake, 26. 5.–25. 8. 2002, Koninklijk Museum voor Schone Kunsten Antwerpen, 15. September – 8. December 2002, edd. Heiner BORGGREFE, Vera LÜPKES, Paul HUVENNE, Ben VAN BENEDEN), München – Lemgo 2002, pp. 107–114.

³¹ O slikah med drugim: Heiner BORGGREFE, Hans Stationen im Exil: Prag (1597–1598), *Hans Vredeman de Vries* 2002, cit. n. 30, pp. 336–339; o provenienci slik tudi: *Die Gemäldegalerie* 1991, cit. n. 13, p. 134. Na sliko oznanjenja je bežno opozoril tudi Emilijan Cevc. CECV 2002, cit. n. 2, p. 32.

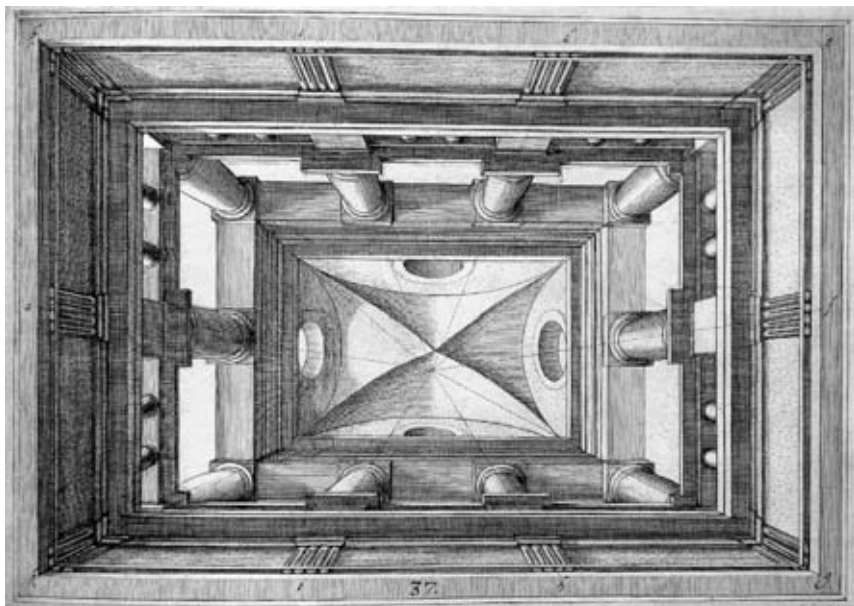


4. Vredeman de Vries, *Scenographiae sive Perspectivae*, 1560, študij perspektive bega v prostor

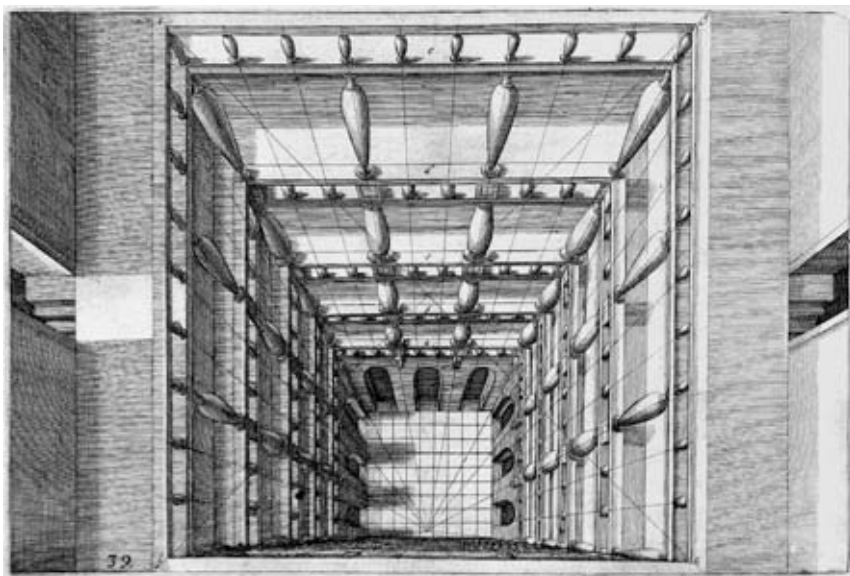
Na desni strani je bil upodobljen Merkur. Celotna poslikava, ki naj bi spominjala na slikarstvo Paola Veroneseja, je bila uničena leta 1895, do danes pa se je ohranilo zgolj nekaj fragmentov in skic.³² Poslikava naj bi močno vplivala na nekaj generacij mlajšega slikarja Leonaerta Bramerja, ki je s podobno dekoracijo poslikal nekaj hiš v Delftu. Njegove skice sicer še kažejo s časom močno spremenjen slog, vendar pa še vedno dajejo osnovno idejo de Vriesovega izdelka (slika 10).³³ Hans Vredeman de Vries in njegov sin Paul sta podobno poslikavo izdelala tudi za Rudolfa II. V praško palačo, ki je bila do tedaj okrašena z »le« z lesenimi kasete-

³² O poslikavah med drugim: Heiner BORGGREFE, Aussmalung des Stadt-siekamer im Rathaus von Antwerpen, *Hans Vredeman de Vries* 2002, cit. n. 30, pp. 303–306; Walter LIEDTKE, Hans Vredeman de Vries and Architectural Painting in the Netherlands, *Hans Vredeman de Vries und die Folgen* (Weserrenaissance-Museum Schloss Brake, 30. 1.–1. 2. 2004, edd. Heiner BORGGREFE, Vera LÜPKES), Marburg 2005 (Studien zur Kultur der Renaissance, Bd. 3), pp. 19–21.

³³ LIEDTKE 2005, cit. n. 32, p. 20.



5. Vredeman de Vries, *Perspectiva*, 1604–05, študij perspektive bega v višino



6. Vredeman de Vries, *Perspectiva*, 1604–05, študij perspektive bega v globino



7. Vredeman de Vries, Palačna arhitektura s sprehajalci, 1596

mi, tapiserijami, rezbarijami in slikami, sta vnesla novo dekoracijo – monumentalno iluzionistično slikarstvo. Rudolf II. je dal v devetdesetih letih 16. stoletja po načrtih italijanskega arhitekta Giovanni Gargiollija zgraditi reprezentativen hlev za šestdeset žrebcev, nad katerim je stala velika dvorana, imenovana »Španska soba«. V tej dvorani sta de Vriesa leta 1598 na platno (!) veliko 48,5 x 10 metrov izdelala poslikavo v treh segmentih; med iluzionistično naslikanimi oboki se je odpiral pogled v nebo, človeške postave pa so opazovale dogajanje v dvorani. V podobo so bile vključene tudi nekatere groteske. Soba je bila namenjena le zbirki slik in je bila verjetno med prvimi zasebnimi galerijami evropskega plemstva. Morda so prav v tej sobi visele Bassanove podobe mesecev leta. Po nekaterih podatkih je de Vries izdelal tudi celotno ureditev sten, v katere je Rudolf II. vključil svoje slike.³⁴ Do danes so se, žal, ohranili zgolj opisi

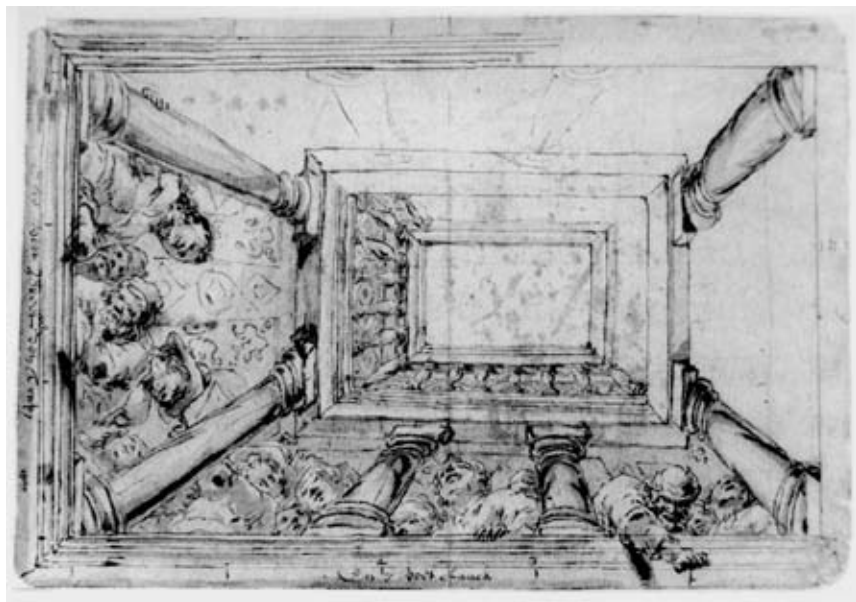
³⁴ De Vriesa sta poslikala tudi reprezentativno galerijo v drugem nadstropju palače. Strop so krasile podobe Jupitra, štirih elementov in dvanajstih mesecev. Na steni se je odpiral iluzionistični pogled na vrtove z vodnjakom. FučIKOVA 1997, cit. n. 30, pp. 29–30, 38.



8. Vredeman de Vries, Palačna arhitektura s kopalci, okoli 1598



9. Vredeman de Vries, Oznanjenje, 1598



10. Leonaert Bramer, skica balkona z gledalci, okoli 1660

velike dvorane z umetniško zbirko cesarja. Vendar pa bi se glede na te in glede na poznavanje danes ohranjenih del Vredemana de Vrisa podoba stropne poslikave na platno izredno približala osrednji sliki Celjskega stropa. Brez dvoma so okoli leta 1600 vsi veljaki in politiki, ki so bili v kakršni koli zvezi s habsburškim dvorom, ta prostor dobro poznali (soba je bila dostopna le diplomatom). Med te veljake bi najverjetneje lahko prišteli tudi Janeza Ambroža Thurna. Zelo mogoče je, da je dal na svoji graščini v Celju izdelati poslikavo po vzoru tega umetniškega vrhunca svojega časa in okolja. V osrednjem polju je dal verjetno upodobiti izvirno podobo po vzoru Vredemana de Vriesa, kot jo je ta izdelal v praški dvorani, v kasetirana polja pa je dal vključiti tisti hip najbolj priljubljene podobe, ki so vključevale bassanovske letne čase, obvezo za vsako plemiško zbirko, in bojne prizore, verjetno vezane na sočasne boje s Turki. Ker gre pri vseh stranskih podobah za očitne naslone na grafike (verjetno za finančno bolj dostopno delavniško delo), se te niti ne trudijo izgledati kot prave slike na platno, temveč so duhovito razpete čez strope kot tapiserije. Izjema so le padajoče moške figure, ki so tako kot povezava med skrajnim nasprotjem božje moči in znanosti tudi povezava med realnostjo in navideznim.

Z današnjim bornim poznavanjem družine Thurn bi v celotni upodobitvi le z veliko možnostjo pomote iskali neko globlje sporočilo, portrete, avtoportrete ali ikonografijo vseh prizorov. V veliki meri je šlo morda za zelo kvalitetno izdelano dekoracijo, ki je vključevala mnoge priljubljene slikarske elemente svojega časa. Asociacijo z družino Thurn pa bi lahko potegnili skozi bojne prizore, upodobljen je namreč Turnus, kjer bi poleg asociacije na ime družine lahko iskali navezavo ne nekatere člane, ki so se odlikovali v boju s Turki: Jošt Jožef in Ahacij Thurn, oba brata Janeza Ambroža, sta se udeležila več bitk.³⁵ Morda bi tudi upodobitve bratov Bassano lahko povezali s Thurni. Družina Schlick, s pripadnicami katere so se poročili kar trije bratje Thurn, med drugim tudi Janez Ambrož, je imela sicer daljši priimek Schlik-Bassano, vendar je bil slednji pogosto opuščen.³⁶ Na okvirnih podobah se torej posredno pojavljata imeni lastnika celjske graščine – Thurn, kot tudi njegove žene – Bassano.

Tudi ideja portreta Janeza Ambroža Thurna v bradati moški figuri, kot jo je ne podlagi starejšega besedila Szymanskega zagovarjal Cevc, se zdi precej mikavna, moška sta si namreč zelo podobna.³⁷ Morda so bili na osrednji sliki Celjskega stropa zares upodobljeni člani družine Thurn. Znano je, da je nekaj desetletij po nastanku stropa v grofiji viselo deset velikih portretov pripadnikov te družine.³⁸ Do danes je za enkrat žal dokumentiranih premalo portretov Thurnov, da bi lahko potrdili njihove upodobitve na Celjskem stropu. Podrobnejšo ikonografijo oziroma povezavo med podobami bi verjetno prav tako morali iskati v življenjepisih članov družine Thurn, ki pa so za enkrat zelo slabo raziskani.

³⁵ S. K. 1960–1971, cit n. 8, 1960–1971, p. 81.

³⁶ Tudi Schlick-Passaun. Ponekod je Passaun (Bassano) napačno interpretirano kot Passau. Za opozorilo na ta detajl se najlepše zahvaljujem kolegu Thomasu Rezku.

³⁷ Cevc 2002, cit. n. 2, pp. 25–26.

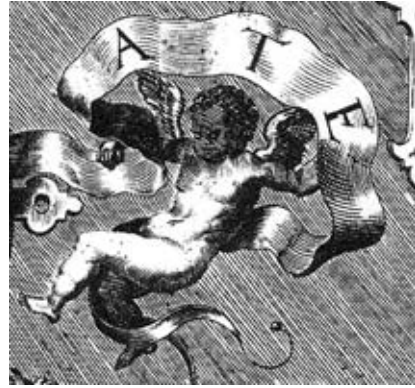
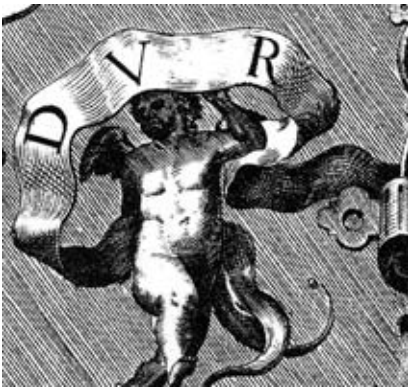
³⁸ Steiermarkisches Landesarchiv, Landrecht 1317 Thurn (1), *Inventarium ... 1663*. Na tem mestu naj omenim še nekatere druge podrobnosti iz tega inventarja. T. i. »Tafel Raum«, ki se omenja na prvem mestu, gre pa verjetno za reprezentativno dvorano z lesenimi opaži, kjer danes visi Celjski strop, je bila oblečena v črno usnje z zlato dekoracijo. V dvorcu je bilo še 38 različnih bakrenih kipcev, slika Marije s črnim okvirjem, še ena slika z istim motivom, izdelana na les, nato podoba Kristusa na lesu, »Gloria Mundi«, dve pokrajini in ena slika neke boginje. Popis ne omenja Celjskega stropa, bržkone zato, ker ni veljala za premično zapuščino.

Za konec se moramo ustaviti še pri podobi štirih puttov, ki malce vsiljivo lebdiijo v osrednjem polju. Zdi se, kot da bi bili naslikani naknadno, saj so skoraj nesimetrično veliki, nogi dveh pa se skoraj dotikata arhitekture. Brez dvoma so bili putti naslikani kot nosilci za lestene, ki bi sicer malce neumestno lebdel iz sredine neba te iluzionistične poslikave. Lahko bi predvidevali, da so se naslikani trakovi nadaljevali neposredno v prave trakove na svetilu. Pri upodobitvah puttov se spet odpre navezava na Vredemana de Vriesa – eden od celjskih puttov je praktično identičen tistemu iz posvetitvenega lista *Scenographiae sive Perspectivae* iz leta 1560, drugi iz istega dela ima enemu izmed celjskih dečkov enak, le zrcalo obrnjen spodnji del (slike 11–14). Putta na posvetitveni strani de Vriesovega dela sicer lahkotno držita napisni trak okoli grbovne upodobitve. V primeru, da je Celjski strop res nastal po vzoru galerije habsburškega cesarskega dvora, identiteta delavnice še vedno ni znana. Hans Vredeman de Vries je glede na raziskave zadnjih nekaj let kljub svojemu le dveletnemu delovanju v Pragi za seboj pustil mnogo naslednikov.³⁹ Mnogi umetniki, ki so ustvarjali za Rudolfa II., nekateri tudi neposredno v delavnici de Vriesa, so se za nekaj let nastanili v Pragi, izvajali pa so tudi naročila za številne zasebne naročnike širom po Češkem, pa tudi po nekaterih delih Avstrije. Praga je bila za časa Rudolfa II. tudi središče trgovine z grafikami na širšem geografskem območju. Prav v Vladislavovi dvorani na dvoru, izdelani stoletje pred tem za konjeniške turnirje, so postavljali svoje

³⁹ O de Vriesovih naslednikih pišejo med drugimi v člankih, objavljenih v zborniku *Hans Vredeman de Vries* 2005, cit. n. 32: Angelica DÜLBERG, *Zwei Deckenmalereien in Sachsen unter dem Einfluss von Hans Vredeman de Vries*, pp. 217–224; Thomas FUSENIC, *Neeffs und Co. – Die Antwerpner Architekturmalerie im frühen 17. Jahrhundert*, pp. 143–151; Jeremy HOWARTH, *the Influence of Vredeman de Vries on Hendrick van Steenwyck the Elder and Hendrick van Steenwyck the Younger*, pp. 129–135; Hugo JOHANNSEN, *On the Significance of Hans Vredeman de Vries for Architecture, Arts and Crafts in Denmark during the Reigns of Fredrick II and Christian IV*, pp. 42–49; LIEDTKE 2005, cit. n. 32, pp. 13–27; Piotr OSZCZANOWSKI, *Hans Vredeman de Vries and the Silesian Art in the Age of Mannerism*, pp. 65–74; Axel RÜGER, *Indebted to Hans Vredeman de Vries? The Case of the Architectural Painter Bartholomeus van Bassen*, pp. 136–142; Anthony WELLS-COLE, »Barbarous and Ungraceful Ornaments«: *Hans Vredeman de Vries and his Influence in England*, pp. 37–41; vsi s starejšo literaturo.



11–12: Detajl dveh puttov iz celjskega stropa

13: Posvetitvena stran *Scenographiae sive Perspectivae*, Vredeman de Vries, 1560

stojnice trgovci z grafikami. Če je umetnik v srednji Evropi hotel kupiti Sadelerjeve, Kilianove ali Goltziusove grafike, je moral priti v Prago. Občasno se je dalo kupiti tudi izvirne skice sočasnih praških slikarjev in kiparjev.⁴⁰ Ne bi bilo neverjetno, da je grof Thurn iz Prage pripeljal delavnico, ki je pred tem delovala na praškem dvoru ali v njegovi neposredni okolici, in dal izdelati poslikavo, kakršne so bile tedaj razširjene zlasti med češkim plemstvom, vezanim na habsburški dvor.⁴¹ Vsekakor

⁴⁰ O trgovini z grafikami in skicami v Pragi predvsem: DAcOSTA KAUFMANN 1988, cit. n. 21, p. 102.

⁴¹ Nekatera dela in imena naročnikov del v slogu dvora Rudolfa II. v: DAcOSTA KAUFMANN 1988, cit. n. 21, p. 102.

je povezava umetnikov med praškim dvorom in Štajersko obstajala: v začetku 17. stoletja je med drugim v Gradec pripotoval sam Hans von Aachen, ki ga je Rudolf II. poslal slikati portrete evropskih princes, godnih za možitev.⁴² V letih 1603–1604 je prav tako v Gradcu deloval slikar Joseph Heintz (1564–1609), ki je v tem času bival tudi v Pragi. V štajerski prestolnici je izdelal vrsto portretov nadvojvode Ferdinanda III in njegove družine.⁴³ Kljub verjetnejši navezavi Celjskega stropa na severnjaško, »habsburško« umetnost okoli leta 1600, ni mogoče zanikati posredne navezave na italijansko umetnost. Ta je namreč v drugi polovici 16. stoletja vplivala še na veliko večino boljših severnjaških mojstrov. Tudi Vredeman de Vries ni skrival svoje naklonjenosti do italijanskih perspektivčnih študij, ki jih je deloma predelal po svojem okusu ter vanje vključil številne severnjaške elemente,⁴⁴ njegove ideje pa so preko slik in grafik povzeli tudi številni posnemovalci in nasledniki. Prav v teh krogih bi morali iskati delavnico, ki je izdelala Celjski strop, vendar je njena identiteta še vedno neznana. Letnico nastanka bi morali bolj ali manj v skladu s predhodnimi besedili postaviti nekje od prvih let 17. stoletja (datum izdelave grafik, nastanek galerije Rudolfa II. v zadnjih letih 16. stoletja) do okoli 1615. Po smrti Rudolfa II. leta 1612 so umetniki iz njegovega kroga delovali v Pragi na njenem (širšem) geografsko-političnem območju še nekaj let, preden je njihov značilen slog počasi zamrl. Verjetno so se v času vladavine Matije, Rudolfovega brata, zaradi verskih in političnih odnosov ohladili tudi odnosi dveh vej družine Thurn; protestantski Henrik Matija se je postavil proti namestitvi Ferdinanda III. za cesarja, kar brez dvoma ni bilo po godu katoliškim Thurnom, ki so podpirali svojega nadvojvodo. V nadaljnjih raziskavah bi se bilo vsekakor potrebno zlasti poglobiti v

⁴² Josef WÄSTLER, *Das Kunstleben am Hofe zu Graz unter den Herzogen von Steiermark den Erzherzogen Karl und Ferdinand*, Graz 1897, pp. 126–127.

⁴³ Več o tem: DECOSTA KAUFMANN 1988, cit. n. 21, pp. 105, 193. Heintz je bil sicer švicarsko-nemškega rodu, zgodnji del svojega življenja je preživel v Italiji, zadnja leta pa je potoval med Prago in Nemčijo (Augsburg), kjer je deloval tudi kot arhitekt.

⁴⁴ Med drugim je znana tudi de Vriesova tapiserija, z vzorcem perspektivčno pogobljene kupole, ki jo je posnel po freski Giulia Romana v Palazzo Te. Heiner BORCGREFE, Hans Vredeman de Vries (1526–1609), *Hans Vredeman de Vries* 2002, cit. n. 30, pp. 15, 20.

zgodovino družine Thurn v drugi polovici 16. in v začetku 17. stoletja ter dobiti podrobnejši vpogled v povezave umetnikov s Prago in notranjeavstrijskimi deželami okoli leta 1600.

UDK 75.034(497.4):929De Vries V.
izvirni znanstveni članek – original scientific paper

**THE »CELJE CEILING« – A MASTERPIECE
OF THE STILL UNKNOWN PAINTER FROM
THE CIRCLE OF VREDEMAN DE VRIES**

The “Celje ceiling” is one of the most famous monuments in Slovene art history. It was discovered as recently as the 1920^s at its original site in the Old Counts’ Palace (the present-day Celje Regional Museum), where it can be seen to this day. The images are painted on canvas that stretches across the entire ceiling of the great hall. The central motif is a trompe l’oeil structure of a multi-storeyed courtyard that dramatically recedes into space. Human figures stroll across the courtyard and some of them gaze down. The central image is surrounded with ten other images. According to France Stele, who was the first to write about the ceiling, the images of the four seasons are based on Sadeler’s series of graphic prints, which was made after Bassano’s paintings; two battle scenes are based on Tempesta’s graphic prints; and four images of falling giants in the corners are based on the work of Hendrik Goltzius. The ceiling was most probably painted around 1600 or in the early 17th century and was commissioned by the Thurn family, who owned the palace at that time.

France Stele sought possible influences from two sources: the northern Italian trompe l’oeil painting, and northern art, particularly in the circle of the graphic artist and painter Vredeman de Vries. The majority of younger authors looked for influences for the Celje ceiling in Italian painting. The last among these was Emilijan Cevc, who published a long article about the masterpiece several years ago. He sought parallels particularly in the work of the Bologna master Pellegrino Tibaldi.

Nevertheless, a more detailed analysis of the time and place in which the Celje ceiling was painted displays very few analogies between the Celje masterpiece and Italian art and it is not certain whether the patrons – the Thurn family – were familiar with the work of Italian masters at all. There are certain similarities with the trompe l’oeil depictions of receding architecture in Italian painting, but the final execution and details are different.

More analogies can be found in a region that was closely connected with Styria in terms of culture and politics at the time the Celje ceiling was made – in Prague under Emperor Rudolph II. At that time, the slightly eccentric ruler gathered a large group of Italian and northern masters at his court and they developed a highly unusual style that remained popular in the wider

geographic region only for a few years. At the court in Prague, Rudolph II had a large gallery arranged that was adorned with trompe l'oeil paintings by Vredeman de Vries, who is known for his experiments with perspective in his graphic prints. The painter embellished the gallery with images of multi-storeyed courtyards, from which painted human figures gaze down into the hall. At the same gallery, the entire four seasons series by Bassano was displayed. Certain features of Rudolph's gallery, including Bassano's paintings, were fashionable among the Czech and Austrian nobility for several years. They were copied by workshops or masters who had worked in Prague for a certain period of time. There they also had access to a multitude of contemporary graphic prints and original sketches: Vladislaus Hall at the Prague court was a major European graphic art market.

It would not be surprising if the patrons of the Celje ceiling had simply followed the Prague fashion. If that is true, the workshop that painted it must have come from the circle of Rudolph II. Around 1600 several painters from the Czech capital were documented in Inner Austria. The Thurn family was closely connected with Prague. Three brothers from this family, who are listed as possible patrons, were married to Czech noblewomen of the Schlick family. Franz Thurn even moved to Bohemia for religious reasons and his son Heinrich Matthias later became a known politician, military commander and, last but not least, the main instigator of the Thirty Years' War.

But despite new findings concerning these analogies with contemporary art in Prague, the year it was made and the painter of the Celje ceiling still remain unknown.

Captions:

1. Celje ceiling
2. Celje ceiling according to a drawing by Matej Sternen
3. Vredeman de Vries, orders of architecture from *Architectura*, 1577
4. Vredeman de Vries, *Scenographiae sive Perspectivae*, 1560, study of perspective – receding space
5. Vredeman de Vries, *Scenographiae sive Perspectivae*, 1560, study of perspective – illusion of height
6. Vredeman de Vries, *Scenographiae sive Perspectivae*, 1560, study of perspective – illusion of depth
7. Vredeman de Vries, Palace architecture with strollers, 1596
8. Vredeman de Vries, Palace architecture with bathers, 1598
9. Vredeman de Vries, Anunciation, 1598
10. Leonaert Bramer, sketch of a balcony with onlookers, c. 1660
- 11.–12. Two putti, detail of the Celje ceiling
13. Dedication page of *Scenographiae sive Perspectivae*, Vredeman de Vries, 1560