

MOJSTER FRIDERIK BELJAŠKI IN FRESKE V CELJSKI MARIJINI KAPELI

Ivan Stopar, Celje

Leta 1969 odkrite freske na oboku Marijine kapele v celjski župnijsko-opatijski cerkvi sv. Danijela so pomenile pomembno obogatitev našega spomeniškega patrimonija. Njihova zrela kvaliteta v prostoru, ki se ne odlikuje ravno z obiljem srednjeveških fresk, je presenetila celo strokovnjake, zlasti še, ker je bilo odkritje povsem nepričakovano. Vendar se je pri tem pokazala zagata — prvi hip nikakor ni bilo mogoče ugotoviti, kam uvrstiti in kako opredeliti ta nenavadni slikarski opus, za katerega daleč naokrog ni bilo mogoče najti analogije. Ugibanja so kazala na sever, na umetnostna središča zunaj naših meja, a dokončnega odgovora ni bilo niti ga doslej še ni nihče posebej iskal.

Francè Stelè je ob otvoritvi obnovljene gotske kapele v celjski opatijski cerkvi dne 13. decembra 1969 ocenil, da se slikarija na oboku »veže na podobne odhode praško-dunajskega slikarstva v začetku XV. stoletja, ki so večkrat opaženi na gornjem Štajerskem«.¹ To misel sem povzel v svoji monografiji o celjski opatijski cerkvi, kjer sem med drugim zapisal: Slogovno izhodišče te slikarije bi »morda lahko iskali v krogu zgornještajerskih slikarjev«.² Avtorski opredelitvi fresk na oboku Marijine kapele v Celju se je pozneje približal Jure Mikuž, ki je rastlinsko ornamentiko v obeh zahodnih obočnih polah pripisal roki Janeza Ljubljanskega³, Janez Höfler pa je Mikuževo mnenje sprejel s pridržkom⁴ in obenem ocenil: »Celjskemu oboku najbližji je obok v Jurijevi kapeli župne cerkve v Maria Pfarr pri Tamswegu na spodnjem Salzburškem. Ocenimo ga lahko za nekoliko mlajše delo delavnice, ki je slikala v Celju, čeravno ne gre tudi za istega mojstra.«⁵

¹ France Stele, Govor ob otvoritvi nove gotske kapele v celjski opatijski cerkvi, *Celjski zbornik* 1969—70, p. 271.

² Ivan Stopar: *Opatijska cerkev v Celju*, Celje 1971 (od tu citirano Stopar: *Opatijska cerkev*), p. 75.

³ Jure Mikuž: *Vloga in pomen nefiguralnega slikarstva v slovenski umetnosti v drugi polovici 15. in v 16. stoletju* (magistrska naloga, tipkopis), Ljubljana 1975, p. 72.

⁴ Janez Höfler: *Stensko slikarstvo na Slovenskem med Janezom Ljubljanskim in Mojstrom sv. Andreja iz Krašc*, Ljubljana 1985 (od tu citirano Höfler: *Stensko slikarstvo*), p. 58.

⁵ Höfler: *Stensko slikarstvo*, p. 9 s.

Preden se zdaj poglobimo v nakazano problematiko, povzemimo najprej z nekaterimi manjšimi dopolnili opis slikarije v Celju, kakor ga najdemo v monografiji *Opatijska cerkev v Celju*.⁶

V kapeli, zidani po vzoru Sainte Chapelle v Parizu, je v celoti poslikan ves obok, poslikana so ločna polja nad okni v sklepu oltarnega dela, fragmentirane ostanke zdaj žal ikonografsko neopredeljivih prizorov pa najdemo tudi v dveh oltarnih nišah, eni na severni, drugi na južni strani kapele v bližini oltarja. Kapela, ki jo prekriva zelo napet križnorebrasti obok, je razdeljena na tri traveje, ki se končajo s peterostranim sklepom. V sklepni poli in ob njej je slikar razvrstil figuralno slikarijo, preostali dve zahodni poli pa je prekril z rastlinsko ornamentiko. Kompozicijski poudarek je na osrednjem polju sklepne pole, v katerem je naslikan Prestol milosti. Skoraj vso višino polja zavzema bog Oče, sedeč na prestolu, ki drži v naročju pred seboj na križ razpetega Kristusa. Oblečen je v dolgo tuniko, ki mu valovito pada prek kolen in se ob podnožju v mehkih gubah razprostire. Kristusovo telo je golo, le prek ledij zakrito z belo opasico. V bolečini se je lahko usločilo, obraz se je vdano nagnil. Od strani se je Kristusovi glavi približal sv. Duh, upodobljen v obliki belega goloba. Glave vseh treh božjih oseb obdaja nimb, okoli skupine pa je slikar naslikal mandorlo iz tankih, suličastih žarkov.

Okoli tega osrednjega motiva so se v sklepni poli pahljačasto razvrstili angeli z orodji Kristusovega mučenja: gobo, kladivom in žebli, šibami, križem, sulico, krono in prekrizanimi palicama. Le angela v vzhodnih sosvodnicah držita v rokah namesto orodja napisna trakova.

Naslednjo figuralno okrašeno polo zavzemajo polja s podobami cerkvenih očetov in simboli evangelistov, tako da srečamo v vsakem polju pare evangelistov in cerkvenih očetov. Cerkveni očetje Ambrož, Avguštin, Hieronim in papež Gregor I. Veliki so upodobljeni sedeč na nizkih klopeh s pisalnimi pultji pred sabo, evangelisti pa, ki imajo tudi napisne trakove, so naslikani na običajni način kot vol, lev, orel in angel. Vse figure so ubrane v lahnih tonih pred značilnim nevtralnimi belim ozadjem (sl. 9).

Zadnji dve poli prekriva rastlinska ornamentika. Koncipirana je tako, da vsako polje ne oblikuje svoje enote, temveč je vsaka obočna pola sklenjena kompozicijska celota. Ornamentika se razpleta iz središča, ki je v sečišču križnih reber. Gre za stilizirano akantovje, ki rase v prvi polovici iz steblastih nastavkov, se nato krošnjasto razcvete in pri obeh stranskih poljih konča s peterolistnimi cvetovi, v drugi, skrajni zahodni poli pa poganja iz velikih čašastih nastavkov, se razcvete v akant in konča v drobnih, vibasto sesukljanih viticah (sl. 10).

V vzhodnem delu kapele so poslikana tudi ločna polja pod sosvodnicami. V osrednjem polju na vzhodni steni je naslikan Veronikin prt, ki ga pridržujeta angelca, levo od njega je bila brččas Marija, nebeška kraljica, na desni pa je upodobljen doprsni lik Janeza Evangelista s svojim atributom, čašo, iz katere se izvija kača.

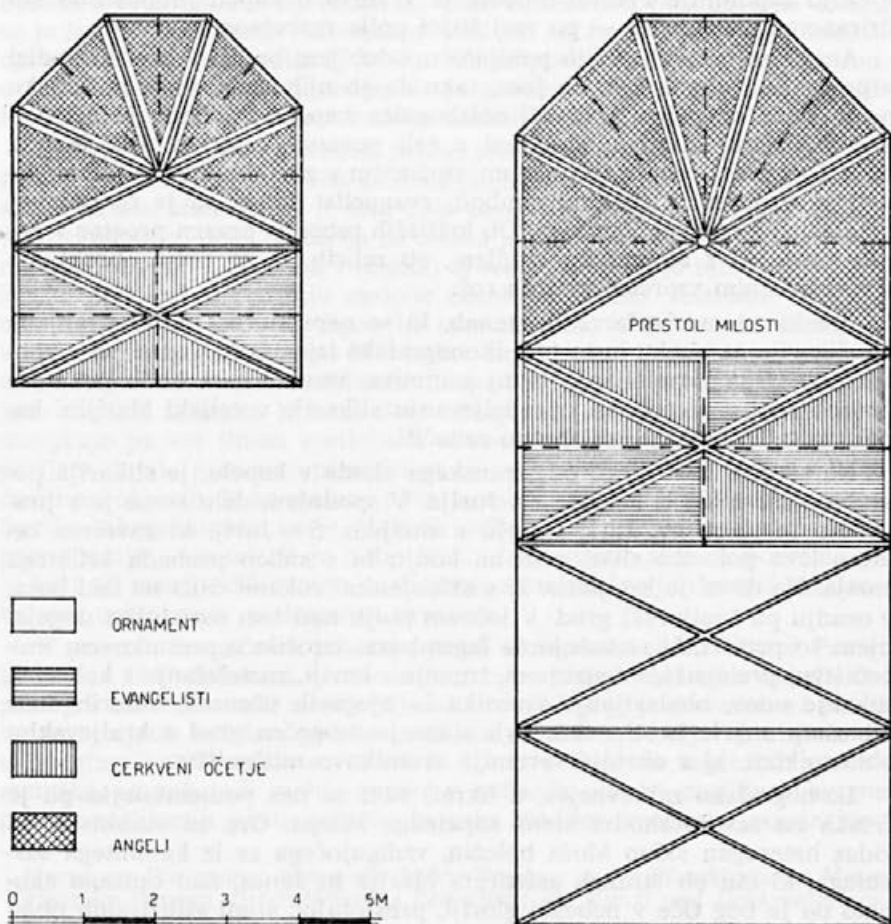
Vsa obočna polja so obrobljena z značilnim patroniranim vzorcem križnih rož, ki teče ob rebrih in uokvirja naslikane kompozicije, medtem

⁶ Stopar: *Opatijska cerkev*, p. 44 ss.

ko so poslikana polja pod sosvodnicami neobrobljena, a slikana na zamklomodrem ozadju.

Poslikani sta bili tudi hrbtne strani obeh oltarnih stenskih niš blizu velikega oltarja. Kompoziciji se nista ohranili, zato je ugibanje o njihni nekdanji vsebini odveč, v obeh nišah pa so še ohranjeni ostanki obrob v obliki niza rdečih romboidov. Prav tako se je tudi na vhodni steni kapele ohranil fragment starejše poslikave s podobama svetnika in donatorja v gotskem arhitekturnem okviru, katerih obrazne poteze razodevajo isto roko kot freske v kapeli.

Slogovna analiza, ki se je opirala predvsem na mehko idealistično oblikovane obraze ter na mehko in učinkovito razgibano draperijo, nam je omogočila, da postavimo nastanek slikarije v čas okoli leta 1415. Oprti na zgodovinske virov, ki govorijo o posvetitvi novega oltarja domnevno v tej kapeli leta 1413, smo pozneje tudi slikarijo, ki se, kot je ugotovil prof. Francè Stelè, ikonografsko veže na sočasno plastiko Pietà, natančneje opredelili v ta čas.



Levo: Obok v Jurijevi kapeli cerkve v Mariapfarr
Desno: Obok v kapeli Žalostne matere božje v Celju

Na soroden ikonografski sestav poslikave oboka naletimo tudi pri kapeli sv. Jurija v župnijski cerkvi v Mariapfarr. Kapela je precej manjša od celjske, zlasti pa tudi proporcionalno za polovico nižja in krajša, saj obsega skupaj s peterokotnim sklepnim delom eno samo travejo, medtem ko se celjska kapela ponaša kar s tremi. Zato pa je sistem figuralne poslikave v mariapfarrški kapeli malone identičen s sistemom poslikave v vzhodnem delu celjske kapele. Tako so v sklepni poli Jurijeve kapele ves venec polj zavzeli angeli z glasbili (zvonci, triangel, buzina, portativ, harfa itn.), v zadnji poli pa so se zvrstili simboli evangelistov in podobe cerkvenih očetov, vselej tako, da sta drug ob drugem evangelist in cerkveni oče, ki sta po sholastični filozofiji v medsebojni notranji povezavi. Papež Gregor se po tej shemi veže na evangelista Marka, sv. Hieronim na evangelista Mateja, sv. škof Avguštín s sv. Janezom in sveti škof Ambrož s sv. Lukom.

Pri opisani ikonografski shemi je v kapeli sv. Jurija ostalo prosto eno samo trikotno polje — tisto ob pahljači angelov. To polje, ki ga v Celju zapolnjuje Prestol milosti, je v Jurijevi kapeli prepuščeno stiliziranemu ornamentu — po vsej širini polja razvejanemu akantu.

Angeli so na vseh poljih pahljače upodobljeni bodisi v profilu bodisi v polprofilu, včasih celo *en face*, tako da so njihove postave pozicijsko postavljene navpično pred oči obiskovalca kapele. Podobno je pri cerkvenih očetih, ki so upodobljeni v celi postavi. Vsak od njih je pod pedestom pulta označen z imenom, izpisanim v gotski minuskuli. Evangelisti so označeni z znanimi simboli, evangelist Janez pa je še posebej poudarjen z napisnim trakom. Ob križiščih reber je prazen prostor v poljih izpolnjen z akantovim vitičjem, ob rebrih pa so polja obrobljena s patroniranim vzorcem križnih rož.

Freske na mariapfarrških stenah, ki so neprimerno boljše ohranjene od slikarije na oboku in so tudi ikonografsko izjemno povedne, so v kontekstu našega razmišljanja manj zanimive, vendar nam bodo nekatere nadrobnosti v pomoč pri opredeljevanju slikarije v celjski Marijini kapeli, zato jih kaže tu vsaj bežno označiti.

Na severni steni, levo od stranskega vhoda v kapelo, je slikarija posvečena motivom iz legende sv. Jurija. V spodnjem delu stene je v pravokotnem polju sv. Jurij v boju z zmajem. Sv. Jurij, ki zavzema celotno levo polovico slike, sedi na konju in s sulico prebada krilatega zmaja. Na desni je kraljična, ki s sklenjenimi rokami čaka na izid boja, v ozadju pa kraljevski grad. V ločnem polju nad tem osrednjim dogajanjem so prizori, ki se vežejo na legendarno izročilo o svetnikovem mučeništvu: preizkušnja s strupom, trganje s kavljí, raztelesanje s kolesom, sekanje udov, obglavljanje svetnika in njegovih učencev, katerih duše odnašata angela proti nebu. Vrh stene je mogočen grad s kraljevskim oblastnikom, ki z obzidja spremlja svetnikovo mučeništvo.

Ikonografsko zahtevnejša, a hkrati tudi za nas pomembnejša pa je freska na severovzhodni steni kapelnega sklepa. Gre za vsebinsko na videz heterogen sklop Moža bolečin, vzdigujočega se iz kamnitega sarkofaga, ki mu ob straneh asistirata Marija in Janez, nad opisano skupino pa je bog Oče v nebeški gloriiji, prestolujoč sredi stiliziranih oblakov in angelskih glavíc. Temeljni motiv Imago pietatis je kombiniran z motivov sv. Trojice. Kristus toči kri iz prebodenih ledij v kelih, kjer

se kri spreminja v hostijo, simbol Kristusovega telesa, bog Oče pa je poslal trpečemu Sinu svetega Duha. Skupino obdajajo predmeti oziroma osebe, povezane s Kristusovim pasijonom, od križa in žebeljev do igralnih kock pa Petra s petelinom, Judeževega poljuba itn. (sl. 24).

V študiji, ki je izšla kmalu po odkritju mariapfarrških fresk, Margarete Witternigg nadrobno razčlenjuje celoten kompleks poslikave Jurijeve kapele.⁷ Za freske na stenah ugotavlja, da so imenitno ohranjene. Modelacija je ohranila svojo mehko, ohranili so se celo *al secco* nanešeni detajli. Za poslikavo oboka ugotavlja, da so figure in vitičje slabše vidni, saj je na mnogih mestih zaznavna komaj še lahno tonirana predrisba. Na temelju tega avtorica meni, da se natančna slogovna analiza obočne poslikave komaj še izplača in res se v svojem sestavku praktično v celoti posveča analizi fresk Kristusa trpina in Legende sv. Jurija. Prvo brez pridržkov pripisuje Frideriku Beljaškemu, pri drugi sklepa na sodelovanje njegovega sina Janeza Ljubljanskega, medtem ko se do poslikave oboka eksplicitno ne opredeljuje, vendar v njenem članku ni besede o eventualni tretji slikarski roki. Opredelitvi poslikave na oboku se je izognil tudi Franz Fuhrmann,⁸ medtem ko Janez Höfler, kar zadeva opredelitev stenskih slikarij, te v celoti pripisuje Frideriku Beljaškemu, o poslikavi oboka pa ugotavlja, da je gornještajersko delo iz dvajsetih let 15. stoletja in da ne sodi v sklop ostalih fresk v kapeli.⁹

Preden se lotimo analitične primerjave med celjskim in mariapfarrškim stropom velja takoj na začetku zapisati nekaj opozoril. Akademski slikar Bruno Malarik, ki je leta 1946 obnavljal freske v Jurjevi kapeli, je imel naporno delo. Slikarija na oboku je bila — kot je na takih mestih malone pravilo — izdelana v tehniki *al secco*, tako da je bila njena površinska plast po odkrivanju malone docela zabrisana. Razvidne so sicer ostale temeljne konture figur in ornamentike, a še te marsikdaj le v risbi, v sinopiji, kakor so bile nekoč neposredno prenešene s kartona na podlago. Tako lahko razbiramo draperijo figur le v značilnih, poudarjeno mehkih zalomih, ki nam sicer omogočajo dovolj precizno datacijo, manjkajo pa vse finese svetlobnih oziroma barvnih prelivov, ki bi draperijam dajale potrebno plastičnost in mehko. Še bolj izrazito je to čutiti pri obrazih, ki so malone povsem zabrisani, neizraziti in nepovedni. Spričo takega stanja se je Malarik odločil pač za edini možni način prezentacije — poudaril je risbo in konture, nekoč slikane površine pa je bolj ali manj indiferentno in diskretno toniral, da je dosegel zaželeno barvno usklajenost cerkvenega prostora.

V povsem drugačnem položaju je bil akademski slikar Viktor Povše, ki je leta 1969 dokončal restavratorstvo fresk v celjski Marijini kapeli. Čeprav gre na oboku tudi za slikarijo *al secco*, ki jo je prekrivalo več plasti trdno sprijetih beležev, je bila ta slikarija bistveno bolj ohranjena od mariapfarrške. Ohranile so se ne le konture figur in vegetabilne ornamentike, ampak tudi mehki preliv v gubanju oblačil, značilne obrazne poteze naslikanih protagonistov in celo značilno senčenje, poudarjeno

⁷ Margarete Witternigg, *Neu aufgedeckte Fresken in der Pfarrkirche zu Maria Pfarr im Lungau, Österreichische Zeitschrift für Kunst und Denkmalpflege*, Wien 1947, p. 54–62.

⁸ Franz Fuhrmann: *Die Kirche zu Mariapfarr im Lungau*, Salzburg 1987.

⁹ Janez Höfler: *Die gotische Malerei Villachs, 2.*, Villach 1982, p. 10.

s tonskimi prelivami. Vse to je kljub kočljivosti naloge omogočilo restavratorju bistveno suverenejši pristop k prezentaciji slikarije. Odločil se je za princip diskretnih retuš in dopolnitev, v glavnem pa se mu je s punktiranjem in »stupkanjem« posrečilo ustvariti subtilno živost poslikanih polj, nekakšno mehko vibriranje barvnih ploskev. Te v izrazu sicer najbrž ne učinkujejo povsem tako, kot je slikarija delovala ob nastanku, ko so imele poteze čopiča vendarle prevladujočo vlogo in vpliv, vendar je restavrator s svojim načinom ustvaril estetsko ustrezno sklenjenost celote — takšna se morda še najbolj poda sakralnemu prostoru, ki mu stoletja niso docela prizanesla in so ga oropala prenekaterega arhitekturnega, kiparskega, kamnoseškega in slikarskega okrasja.

Tako različna stopnja ohranjenosti originalnih poslikanih površin, ob tem pa načelno različna restavratorska pristopa, ki ju je narekovalo stanje obeh spomenikov, bi kazalo na to, da je njuna primerjava že vnaprej obsojena na neuspeh. Kljub temu pa že prej opažene nezamenljive sorodnosti, ki se kažejo na obeh obokih, naravnost terjajo poglobljeno komparacijo.

Oglejmo si naprej angele v obeh sklepih polah. Opraviti imamo z umetninama, katerih bližino opredeljuje ne le značilni mehki slog oblikovanja iz prvih desetletij petnajstega stoletja, ampak tudi marsikaj drugega.

Najprej pritegne našo pozornost razvrstitev angelov v sklopu celotnega obočnega ikonografskega sistema. Obakrat so pahljačasto razvrščeni v vseh desetih razpoložljivih poljih petstranskega sklepa obočnih polj, ki v obeh primerih s svojo izjemno napetostjo postavljata pred slikarja sorodno nalogo: figure morajo biti na strmo napetih poljih naslikane tako, da jih gledalec ne doživlja v njihovih avtentičnih proporcijah, marveč v na pogled od spodaj preračunanih perspektivnih skrajšavah. Tako jih zazna tudi fotografska kamera, postavljena v položaj obiskovalca sakralnega prostora, medtem ko fotografija, posneta z delovnega odra, kjer je kamera naravnana k sliki pod drugačnim, manj ostrim kotom, pokaže pri figurah spremenjena, predvsem mnogo bolj razpotegnjena sorazmerja. In tu smo že pri enem temeljnih problemov. Angeli so v obeh kapelah naslikani v nekakšni pol klečeči pol lebdeči drži, v Celju tako, kot bi bili naslonjeni na najbližja obočna rebra. Draperije se v mehkih črtah in zavihkih prepenjajo prek komolcev in kolen in se ob nogah igrivo podaljšajo v prosti del trikotnih nastavkov razpoložljivih polj, tu in tam pa so povsma draperije vržena prek ramen in za hrbtom figur zaplapolajo v mehkih zavojih. Ozadja so v obeh primerih nevtralna, bela, le v Jurjevi kapeli v župnijski cerkvi v Mariapfarr ob stiku s sečiščem reber delno zapolnjena z akantom.

Policijsko so angeli v obeh kapelah največkrat upodobljeni v polzasuku, redkeje v pogledu od strani, izjemoma celo frontalno. Spet variiranje brez stereotipov, značilno za mojstre z zadostno umetniško domišljijo, ki tudi pri taki nalogi ne zdrknejo v šablonizirano prikazovanje, ampak skušajo vsaj v kompozicijski razgibanosti figur — če se že izogibajo individualizaciji obrazov — ustvariti likovno dovolj živahno sceno.

Kar smo omenili v zvezi z draperijami, velja tudi za angelske obraze in frizure. Če bi o obrazih težko rekli kaj več, saj le v Celju pride do

veljave plastično, a vendar mehko oblikovanje njihovih potez, so toliko zgovornejše njihove pričeske. Vselej bogato nakodrani lasje kot nekakšni nimbi obkrožajo nežna angelska obličja. Zdi se, kot da se je slikar posvečal vsakemu kodru posebej, ga izoblikoval z drobnimi potezami čopiča ter plastično poudaril s temnejšimi in svetlejšimi črtami. Kodri zdaj obraz samo obrobljajo zdaj spet se spustijo prek ramen na tilnik, njihova nezamenljiva, tako rekoč identifikacijska posebnost pa so vselej kodri, ki padajo na čelo in ki praktično pri nobeni figuri ne manjkajo. Ta značilnost angelskih pričesk je bila hkrati ena prvih posebnosti, ki so vzbudile željo po primerjavi obeh slikarskih opusov, celjskega in maria-pfarrškega, zlasti še, ker se ne omejuje samo na angele, ampak jo srečamo tudi pri drugih figurah, o katerih bo še beseda (sl. 12—13 in 14—15).

Naslednja posebnost, o kateri kaže spregovoriti, so peruti, tudi tokrat spet ne le pri angelih, ampak tudi pri simbolih evangelistov. Kažejo se na povsem izviren način, kot ga drugod ne poznamo. Poudarek je na njihovem grafičnem izrazu. Vpeta v hrbtišča nosilcev, so praviloma oblikovana v ostrih zalomih, vsako pero je izrisano zase. V notranjih delih zaloma so peresa kratka in izrazita, po zalomih se konci kril razpotegnejo v dvoje ali troje podaljšanih, povsem grafično poudarjenih peres, ki učinkujejo malone kot suličasto oblikovane vitice. Pri tem pa so krila pri posamičnih figurah le redkokdaj simetrično komponirana. Njihovi razgibi so različni, neredko je ena perut obrnjena navzgor, druga navzdol, vselej tako, da je kar najbolje zapolnjen razpoložljivi prostor in da je obenem dosežen kar največji dekorativni učinek. Tu pa nas naenkrat čaka še eno presenečenje, ki zatrdno ne more biti posledica naključja — gre za to, kako so te peruti obarvane. Če pogledamo strop celjske kapele — za silo nam pri tem lahko pomaga barvna reprodukcija v Steletovi knjigi *Gotsko stensko slikarstvo*, ki je izšla leta 1972 v zbirki *Ars Sloveniae* — opazimo zanimivo nadrobnost: v poljih na levi strani imajo vsi angeli rdečkastorjava krila in smaragdnozeleno oblačila, na desni pa smaragdnozeleno krila in rdečkastorjava oblačila, tako da so angelska krila in oblačila v nasprotnih poljih vselej v nasprotni barvi. Pogled na obočna polja v Steletovi knjigi je posnet iz vzhodne strani. Pri posnetku, ki bi bil naravnian s pozicije gledalca, torej z zahodne strani, bi bila barvna skala obrnjena.

Enako kompozicijo ob uporabi enakih barv srečamo tudi v Jurijevi kapeli cerkve v Mariapfarr. Naključje? Bilo bi preveč nenavadno. Vsekakor imamo opraviti ne le z enakim likovnim hotenjem oziroma estetskim principom, ki zajema iz istega izvira in ki se je uveljavil pri obeh spomenikih. Po vsej priliki gre za več, kot za neko zgolj naključno, časovno pogojeno analogijo. Gre za avtorsko identiteto.

Sorodnosti, ki smo jih odkrili pri obravnavi angelskih deseteric, pridejo v polni meri do izraza tudi pri obravnavi evangelistov oziroma njihovih simbolov in latinskih cerkvenih očetov. Pri tem kajpak ne gre le za že posredovano ugotovitev o smiselni povezavi dvojic, nekakšnih klasičnih sholastičnih tandemov, ampak predvsem za njihovo likovno sorodnost. Spet so v obeh kapelah evangelisti in cerkveni očetje naslikani na nevtralnem belem ozadju, evangelisti z napisnimi trakovi v gotski minuskuli, cerkveni očetje brez njih, a v maria-pfarrškem primeru s kratkimi imenskimi oznakami, ki v Celju manjkajo.

Posebno zanimive so upodobitve evangelistov. Vsi so predstavljeni z živimi, polnoplastičnimi liki, opremljeni v obeh primerih s perutmi, kakršne poznamo z upodobitev angelov, sicer pa daleč od vsake stilizacije, tako značilne za starejša obdobja gotskega stenskega pa tudi tabelnega slikarstva. Gre malone za naturalistične upodobitve, ki jih v tako neposrednih prikazih na naših srednjeveških slikarskih spomenikih skoraj ne poznamo. In pri tem so spet nezgrešljive nekatere paralele in še več — po vsem sodeč, gre za prerise istih slikarskih predlog. Če vol, simbol evangelista Luke, in orel, simbol evangelista Janeza, v obeh primerih kljub slogovni identičnosti vendarle predstavljata samostojni likovni stvaritvi, je pri levu, simbolu evangelista Marka, situacija povsem drugačna — lika sta povsem enaka. Enako oblikovana, z igrivimi grivami odeta glava, enako zasukana krila, enaka razpotegnjenost živalskih teles, enaki pregibi šap in enako potegnjena, nenavadno dolga, na koncu v nekakšen šop izoblikovana repa (sl. 20 in 21); ta posebnost v enaki meri velja za repa obeh volov, Lukovih prisodob.

Sorodnosti pa so opazne tudi v detajlih — noge s kremplji ali oblikovanje glav in kljunov ter predvsem pahljačasta repa pri orlih, simbolih evangelista Janeza, kompaktna barvna zasičenost in celo izbira istih barv za posamične simbolne živali. Skratka, vrsta drobnih posamičnosti, ki ne morejo zatajiti istega izhodišča. Upodobitev evangelista Janeza v tem sklopu lahko izvzamemo, saj najdemo zanj najustreznejše primerjave v upodobitvi angelov.

Cerkveni očetje, sodrugi evangelistov, ponujajo prav toliko sorodnega. Seveda pri tem npr. celjski papež Gregor ni povsem enak maria-pfarrškemu, ampak gre za sorodnosti v nekem globljem smislu — navsezadnje gre za pomembna dela, ne za slikarijo anonimnega vaškega podobarja, ki je od bogsigavedi kje prevzeti vzorec do onemoglosti ponavljal. Tako je vsaka od teh figur samostojna, suverena likovna stvaritev, vse skupaj pa vendar kažejo na isto delavniško izhodišče. To ni razvidno le v nadrobnostih, kot so gube oblačil, oblikovanje pokrival (mitre, tiare itd.), ampak predvsem v konceptu likovne predstavitve. Vsi očetje so upodobljeni na sedežih za pisalnimi pulti, katerih vsak je nekoliko drugačen, a so si vseeno vsi med seboj podobni.¹⁰ Pred njimi so razgrnjene knjige, v rokah drže pisala, glave se kljub idealiziranim obraznim potezam zamišljeno sklanjajo nad razgrnjenim pisanjem. V slovenskem srednjeveškem slikarstvu bi se zaman ozirali za podobnimi predstavitvami cerkvenih očetov, poglobljenih v svoje delo. Tu ni nobene stilizacije, nobenega poenostavljanja. Figure so postavljene pred nas v polnem, skoraj realističnem prikazu, s katerim idealizirano oblikovanje oblačil in obraznih potez ni v nikakršnem evidentnem nasprotju (sl. 16—19).

V poljih z dekorativno vegetabilno ornamentiko in motivom akantovih poganjkov, brstičev in listja spet opazimo, kakor je ugotovil že Jure Mikuž, enak likovni pristop pri obeh spomenikih. Stilizacija je iden-

¹⁰ Podobnost gre celo tako daleč, da so pulti in podesti v obeh kapelah ponazorjeni s povsem enakimi šrafurami, ki nakazujejo letnice v lesu. Podučna je primerjava med gubami spodnjega dela oblačila pri bogu Očetu v Jurijevi kapeli v Mariapfarr z gubami spodnjega dela oblačila pri papežu Gregorju v Celju.

tična, grafično močno poudarjena, barve omejene na največ dva ali tri tone, s poudarkom na rdečerjavi in smaragdnozeleni barvi, barvah torej, ki poleg rdečevijoličaste, okraسته in bele dominantno določata barvno skalo obeh obočnih slikovnih sestavov (sl. 10 in 11). Akantovo vitičje v bravuroznih zavojih opozarja na enake risarske predloge, kar se pokaže že pri najbolj površni primerjavi — upoštevati pa je treba, da gre vselej le za enak slikarski pristop, sam razplet osata v kombinaciji zelene in oker barve pa se vsakokrat prilagaja za to izbranemu prostoru.¹¹

Pri opisih ikonografskega sestava poslikav v Marijini in Jurijevi kapeli smo zavestno pustili ob strani upodobitev Prestola milosti v celjski kapeli, v polju, ki je v Mariapfarr ostalo brez figuralne kompozicije in ga je zapolnil akant. Globlji ikonografsko idejni moment, ki je tako rešitev narekoval in ki je pri tem nesporno prisoten, bomo vede zane-marili, saj ni predmet našega razmišljanja. Toda pokazalo se bo, da je prav Prestol milosti za nas ena ključnih figur. Če smo ob primerjanju drugih vsebinskih sklopov obeh obočnih poslikav ugotovili, da kažejo na isto roko, pa nam prav Prestol milosti nakazuje, v kateri smeri nam je iskati odgovor na vprašanje o mojstru celjske kapele in obenem mojstru, ki je poslikal obok Jurijeve kapele, katerih istovetnost smo medtem ugotovili, čeprav se je natančnejša obravnava in primerjava obeh spomenikov spričo slabe ohranjenosti slikarije na oboku Jurijeve kapele zdela na prvi pogled praktično nemogoča.

Prestol milosti v Celju smo že opisali. Sveta skupina je obdana z žarkovjem, vse upodobljene figure pa kažejo nenavadno podobnost s figurami na upodobitvi Evharističnega oziroma Trpečega Kristusa v mariapfarrški cerkvi. Napis »hie ist mein lieber sun...« tu nadomešča žarkovni sij, in če odštejemo ikonografsko pogojene pridanke, se na prvi pogled zdi, da imamo opravka z dvema sestrskima figurama. Na moč podobni oblačili v povsem enakem rdečerjavem tonu, značilne mehko padajoče gube, sorodne obrazne poteze, na tilnik spuščeni lasje, ki slede obliki glave in se nato ob ramenih razpro, obenem pa preprosta, krepko obrobljena, a barvno polna nimba, ki še podčrtujeta to podobnost — enako oblikovan nimb srečamo tudi pri Križanem v naročju Očeta v Celju in pri Trpečem na freski v Jurijevi kapeli.¹² V obeh primerih pa: nimbi, ki obkrožajo glave cerkvenih očetov, so poudarjeni samo s črtami, z obroči, ki niso barvno izpolnjeni. Naravnost osupljiva je podobnost golobov, tistega s Prestola milosti v Celju in tistega, ki ga bog Oče v Mariapfarru s sporočilom pošilja svojemu sinu. Sorodnost v oblikovanju ptičje glave, peruti in repa, pa tudi način, kako se goloba dotikata

¹¹ Opozoriti velja, da je že Otto Demus za Friderika Beljaškega, ki mu pripisujemo poslikavo kapele Žalostne matere božje v Celju in Jurijeve kapele v Mariapfarr, poudaril, da je Friderik zbral obsežno zbirko vzorčnih knjig, ki sta jih pozneje uporabljala še dediča njegove delavnice, sinova Janez — *Johannes de Laybaco* in Tomaž — *Thomas* (O. Demus, *Der Meister von Gerlamoos, II. Teil, Jahrbuch der historischen Sammlungen*, Wien 1938, p. 101). Ta opomba kajpak ne zadeva samo vzorce osata, ampak tudi predloge za upodobitve raznih figur, o čemer je v Demusovi študiji večkrat beseda.

¹² Podobnost gre še dlje: koncepcija križev in strukturiranje lesnih letnic na njem pri Prestolu milosti v Celju in pri križu, ki je v ozadju skupine *Imago pietatis* v Mariapfarr, je povsem enako. Celo prsti na nogah na podobi Prestola milosti v Celju in pri bogu Očetu v Mariapfarr na enak način pogledujejo izpod draperije.

Kristusove glave, je tolikšna, da bi najraje pomislili kar na isto šablono, ki je bila obakrat uporabljena; lahen zasuk v pozicijah obeh golobov nas opomni, da gre le za uporabo iste likovne predloge (sl. 22 in 23).

S tem opisom smo opozorili še na eno razsežnost obravnavanih slikarj. Če se nam je sprva posrečilo dokazati, da gre pri poslikavi obeh obokov za isto delavnico oziroma mojstra, nas primerjava figur na celjskem svodu s figurami na freskovni kompoziciji na severovzhodni strani sklepa v Jurijevi kapeli z ikonografskim kompleksom Trpečega pouči, da gre tudi pri tej kompoziciji za mojstra, ki smo mu pripisali poslikavo obeh obokov. Sklep je na dlani. Kapelo sv. Jurija v župnijski cerkvi naselja Mariapfarr v Lungau je torej v celoti poslikal Friderik Beljaški, ki je hkrati mojster poslikave na oboku Marijine kapele v Celju. Različni duktus slikarije na stenah in na stropu je pogojen predvsem s tehniko obeh poslikav, naj gre za *al fresco* na stenah ali za *al secco* na obokih. Izbira ustrezne slikarske tehnike je omogočila, da danes slikarji *al fresco* občudujemo v avtentični obliki, medtem ko se moramo pri *al secco* poslikanih obokih zadovoljiti le z restavratorskim surogatom, kolikorkoli že se je bilo na vsakem od obeh obokov mogoče približati prvotnemu stanju, ne da bi več ali manj medlim ostankom nekdanjega originala delali silo.

S primerjavo obeh slikarskih opusov bi lahko še nadaljevali. Tako sta malone identični podobi Kristusovega obličja na Veronikinem prtu vrh podločja vzhodne kapeline stene v Celju in prtu, ki se je znašel v levem zgornjem kotu med rekviziti Gospodovega trpljenja na mariapfarrški freski — enako gladko počesani lasje, enak izraz ipd., prav tako pa tudi sorodne poteze obraza med Pilatom (?) na tej freski in Janezom Evangelistom v podločju jugovzhodne stranice celjske kapele Žalostne matere božje. In nazadnje še ena nadrobnost, ki prav tako ne more biti naključna: na obokih obeh kapel so poslikana polja obrobljena z borduro iz rdečerjavih križnih rož, pri obeh freskovnih kompozicijah v Mariapfarr, tako pri prizorih iz Jurijeve legende kot pri kombiniranem sestavu Trpečega Krista pa kot bordura nastopa trak iz zobčasto zapognjenih gub, ki ustvarjajo niz rdeče-belih romboidov (Zickzackfaltband). Če je motiv bordure iz križnih rož v nekem smislu splošno značilen za prvo polovico 15. stoletja, pa za romboidno borduro mirno trdimo, da jo lahko malone štejemo za razpoznavno znamenje beljaške slikarske delavnice in njenih mlajših odvodov, čeprav se tudi ta motiv ne omejuje samo nanjo. Friderik je s takšno borduro opremil svoje freske v Spodnjih Borovljah (Unterferlach), pri Janezu pa jo srečamo npr. tudi na Visokem pod Kureščkom, ki poleg Muljave velja za njegovo najznamenitejše delo in kjer tudi še več drugih momentov ohranja spomin na staro beljaško delavnico.

V ohranjenih fragmentih sicer docela uničenih oltarnih fresk v obeh že omenjenih oltarnih nišah celjske kapele nastopa prav takšna bordura. Obakrat torej: na obokih bordure iz križnih rož, pri freskah na stenah romboidna bordura. Dodatni dokaz: Friderik Beljaški nastopa kot avtor celotne poslikave v Jurijevi in celjski Marijini kapeli, čeprav se je pri slednji del poslikave, s katero se je prostor nekoč ponašal, ob raznih prezidavah izgubil.

Na koncu naj se spet povrnem k dataciji obeh slikarskih opusov. Nesporno je, da med njunim nastankom ne more biti prevelikega ča-

sovnega razmaka. Če se sporazumemo, da je bila Jurijeva kapela v Mariapfarr poslikana kmalu po njenem nastanku v letu 1421, k čemur se nagibajo njeni dosedanji raziskovalci, potem ni zadržkov, da pritegnemo tudi dataciji poslikave celjske kapele v sredo drugega desetletja petnajstega stoletja, natančneje morda celo v leto 1413, ko je bila celjska kapela domnevno (znova?) posvečena — v čas torej, o katerem tudi med našimi strokovnjaki doslej ni bilo bistvenih razhajanj. In če bi nas po vsem povedanem morda motila geografska razmaknjenost obeh lokacij — kaj ni tudi Pietà iz celjske Marijine kapele prišla v naš prostor iz daljnega Salzburškega? Lungau je bil v srednjem veku tesno povezan s Koroško, vodilne koroške umetniške delavnice pa so se spričo svojega slovesa pogosto uveljavljale tudi zunaj deželnih meja v širšem predalpskem prostoru, tako zlasti na Kranjskem in Štajerskem, o čemer pričajo številni ohranjeni spomeniki.

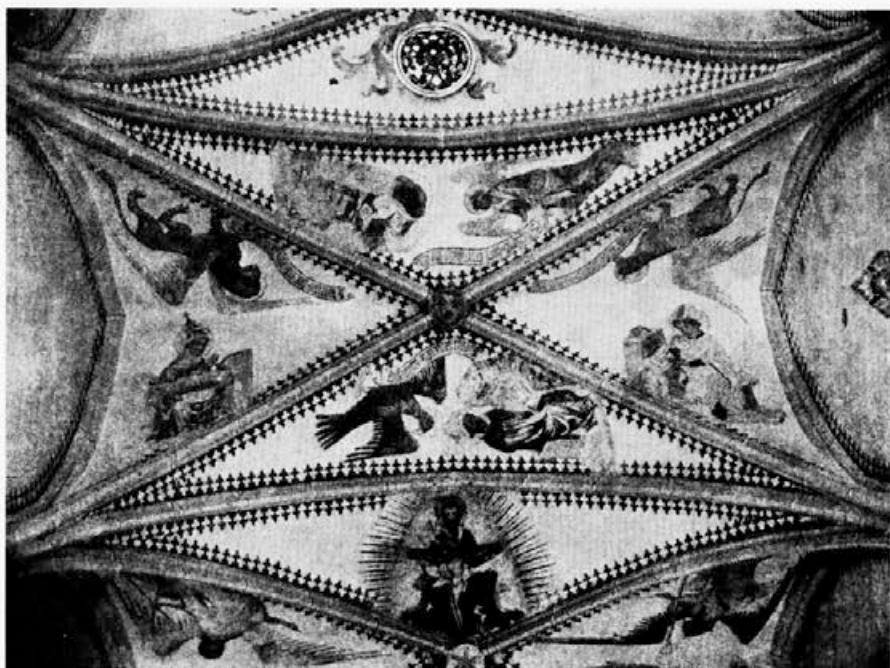
MEISTER FRIEDRICH VON VILLACH UND DIE FRESKEN IN DER MARIENKAPELLE ZU CELJE

Zu den bedeutendsten kunsthistorischen Entdeckungen in Österreich nach dem Zweiten Weltkrieg zählt das Opus Friedrichs von Villach in der Pfarrkirche zu Mariapfarr in Lungau, das in die Zeit kurz nach 1421 gesetzt wird. Friedrich wurden jedoch bisher nur die großen Freskokompositionen, die Legende vom hl. Georg an der nördlichen und der Schmerzensmann an der nordöstlichen Seite der Kapelle zugeschrieben, während die Decke wegen ihres schlechten Zustandes mehr oder weniger außer acht gelassen wurde. Wegen der »al secco« Technik haben sich nämlich die Figuren am Gewölbe so schlecht erhalten, daß sie keine handfesten Anhaltspunkte für irgendwelche nähere Bestimmung bieten, denn hier sind außer der kaum noch erkennbaren Farbgebung nur noch Figurenumrisse sichtbar, die vom Restaurator sogar noch betont wurden, so daß die gesamte Malerei einen ausgesprochen graphischen Charakter erhielt, was jeden Vergleich noch zusätzlich erschwerte.

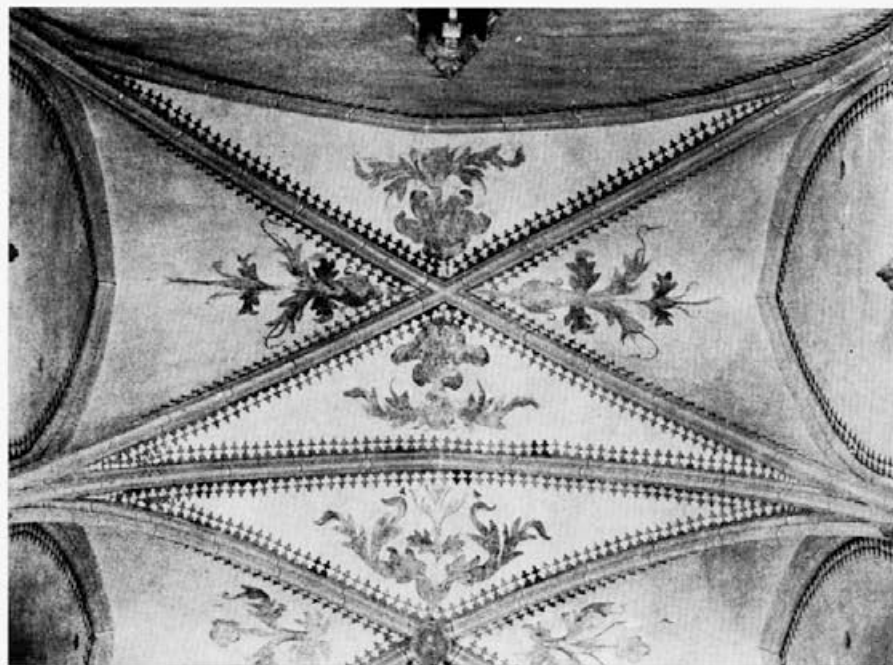
Bei der Betrachtung der Georgskapelle stellte sich heraus, daß es sich sowohl in der kompositionellen Anlage als auch in zahlreichen Details um eine außerordentliche Verwandtschaft mit der Decke in der Kapelle der traurigen Muttergottes in Celje handelt, die in die Zeit um 1413 gesetzt wurde. Vergleichbare Einzelheiten boten sich von selbst an: gleicher Saum, verwandte Kompositionsstruktur, charakteristische Faltungengebung, ähnliche Engelfrisuren mit der obligaten Locke auf der Stirn, ähnlich geformte Pulte bei Kirchenvätern; beim Löwen, dem Symbol des Evangelisten Markus, wurde sogar eine derartige Ähnlichkeit festgestellt, daß nicht nur von der Verwendung der gleichen graphischen Vorlage eines von den in der damaligen Zeit üblichen Musterbüchern die Rede sein kann, sondern einfach von der Hand desselben Meisters gesprochen werden kann.

Eine ungleich bessere Erhaltung der Figuren in Celje ermöglichte auch andere Gegenüberstellungen. Eine Reihe von kleinen Details wies darauf hin, daß es beim Meister der Kapelle zu Celje um den Maler geht, der auch Freskokompositionen an den Wänden der Georgskapelle in Mariapfarr schuf. Besonders auffällig war die Ähnlichkeit zwischen dem Gottvater des Gnadenstuhls in Celje und dem Gottvater der komplexen Komposition des Schmerzensmannes in Mariapfarr. Auf den photographischen Reproduktionen kommt diese Ähnlichkeit wegen der verschiedenen Aufnahmewinkel, was die Körpermaße weitgehend verändert, vielleicht nicht so sehr zum Ausdruck, dafür ist sie umso klarer in der Einzelbehandlung: die gleiche Formgebung bei Nimben, erneut die obligate Locke auf der Stirn, dieselbe Weiche der über die Knie fallenden Gewänder, die sich in runden Aufschlägen auf dem Boden breitmachen, und noch die Zehen eines der Beine, die bei den beiden Figuren hinter dem Gewand hervorragen, wobei wieder dieselben Farben verwendet

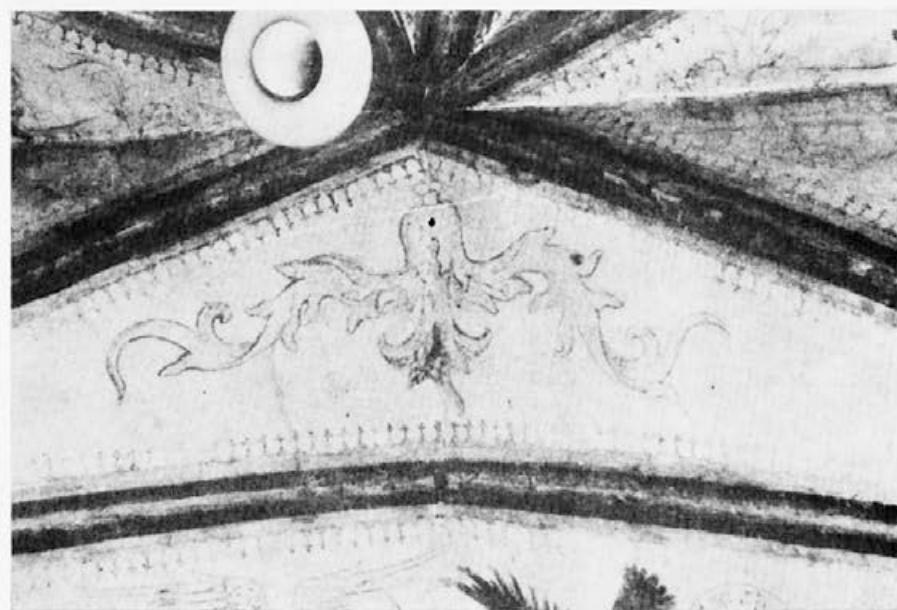
und die Nimben auf die gleiche Art behandelt wurden u. s. w. Auch das Kreuz Christi ist auf dem Gnadenstuhl in Celje in derselben Art wie das Kreuz im Hintergrund des Leidenden in Mariapfarr geformt. Die Darstellungen des Heiligen Geistes sind aber in den beiden Fällen, wenn man vom kleinen Unterschied in der Drehung absieht, ganz identisch. Weitere Ähnlichkeiten offenbaren sich bei der Gestaltung der Flügel bei den Engeln und bei den Evangelistensymbolen. Außerdem begegnet man dem rhomboiden Saum, der die Freskoszenen der Kirche zu Mariapfarr umrahmt, auch in der Celjer Kapelle und zwar in den beiden Seitennischen, wo die Kompositionen leider vernichtet sind. Die Feststellung, daß bei der Bemalung der beiden erwähnten Gewölbe dieselbe Hand am Werk war, und die Ähnlichkeit der Einzelfiguren und Dekoration an der Decke in Celje mit den Fresken an den Wänden der Georgskapelle, hat uns zum Schluß geführt, daß die beiden Sakralräume von Friedrich von Villach in einem verhältnismäßig kurzen Zeitraum bemalt worden sind, von einem Meister, dem man in der ersten Hälfte des 15. Jahrhunderts im Voralpenraum keinen Maler gleichsetzen kann. Wenn man zu all dem noch die Verwendung von gleichen Farben und vor allem ihrer Kombinationen hinzufügt, was z. B. vor allem bei der Darstellung von Engeln festgestellt wurde, dann kann man von einer Reihe von Elementen sprechen, die unsere These von Friedrich von Villach als Autor der Malerei in den beiden behandelten Kapellen durchaus bestätigt.



9 Cerkevni očetje in simboli evangelistov, Celje, opatijska cerkev, obok v kapeli Zalostne Matere božje



10 Obočna pola z akantovjem, Celje



11 Polje z akantovjem, Mariapfarr, župnijska cerkev, obok v Jurijevi kapeli



12 Simbol evangelista Mateja, Mariapfarr



13 Angel s trnovo krono, Celje



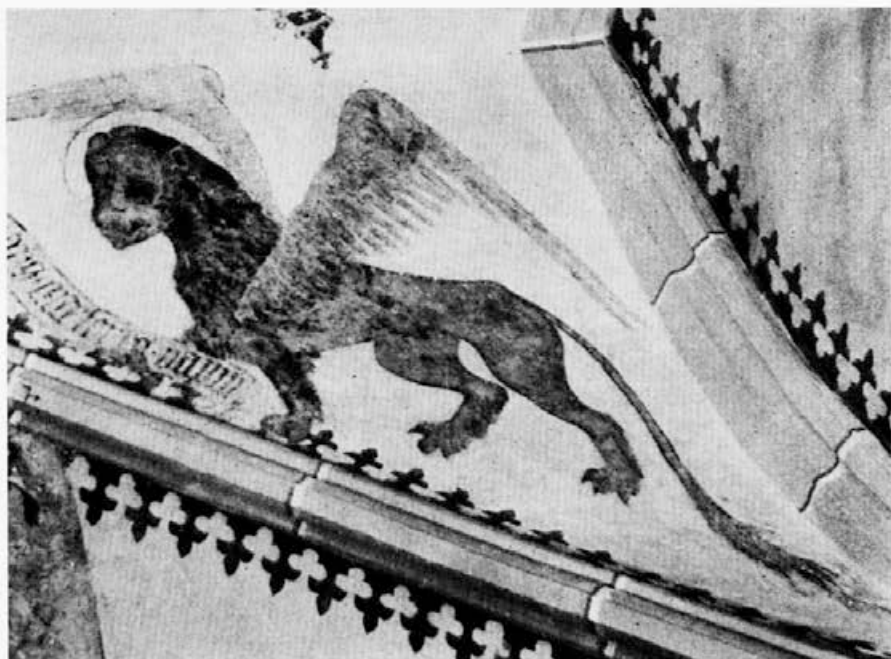
14—15 Angela s triangloma, Mariapfarr



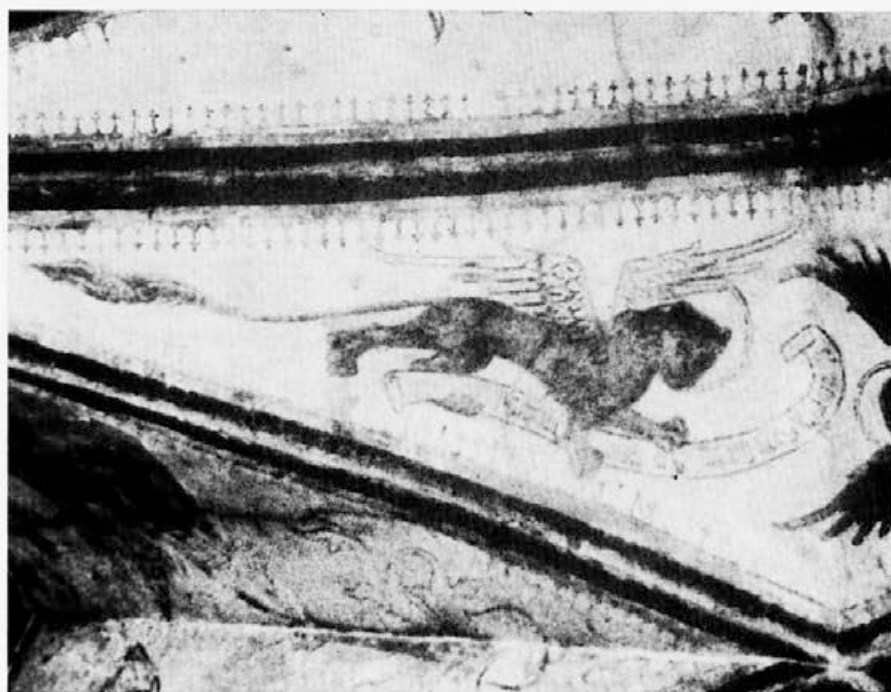
16—17 Sv. Ambrož in sv. Gregor, Mariapfarr



18—19 Sv. Gregor in sv. Ambrož, Celje



20 Simbol evangelista Marka, Celje



21 Simbol evangelista Marka, Mariapfarr



22 Prestol milosti, Celje



23 Bog oče, Mariapfarr



24 Kristus — Mož bolečin, Mariapfarr