

1.01 Izvirni znanstveni članek

UDK 75.046.3:27-774(497.434Ribnica)"16"

Prejeto: 2. 7. 2018

**Blaženka First**

prof. um. zgod. in filoz., muzejska svetnica, Narodni muzej Slovenije, Prešernova cesta 20, SI-1000 Ljubljana
E-pošta: blazenka.first@nms.si

Ribniško obdobje Mojstra HGG

Zgodovinske okoliščine nastanka Geigerjevih slik v ribniški župniji

IZVLEČEK

V štiridesetih letih 17. stoletja je oltarne slike za nekaj podružničnih cerkva v ribniški župniji naslikal Hans Georg Geiger pl. Geigerfeld, bolj znan kot Mojster HGG. Za ovrednotenje njegovega ribniškega opusa in za njegovo pravilno umestitev v prostor, čas in na ustrezno mesto v slovenski zgodovini umetnosti je potreben celovit pogled na ribniški distrikt v letih katoliške obnove. Članek pa skicira tudi kulturne, družbene in cerkvenoupravne razmere na širšem območju takratne Dolenjske, na katerem je delovala Geigerjeva delavnica. V luči vizitacijskega poročila ribniškega župnika in arhidiakona Frančiška Maksimilijana Vaccana in v kontekstu povezav med tedanjim lokalnim plemstvom (naročniki) pa vplivnimi kleriki in samostanskimi redovi (izvajalci programov posttridentinske katoliške obnove) se zrcalijo globlji vzvodi in zakonitosti Geigerjevega sakralnega slikarstva. Ključno vlogo v njem so imele grafične predloge – naročnikom jamstvo za korektnost rekatolizacijskih vsebin, slikarju pa vzor in opora pri formalnem in slogovnem podajanju naročene likovne snovi.

KLJUČNE BESEDE

oltarno slikarstvo, Mojster HGG, Hans Georg Geiger von Geigerfeld, Ortnek, grajska cerkev sv. Jurija, Frančišek Maksimilijan Vaccano, plemiške rodbine, Moscon, Lichtenberg, Erdödy, Khisl, ribniška župnija in arhidiakonat, kanonske vizitacije, grafične predloge, protestantizem, protireformacija, katoliška obnova

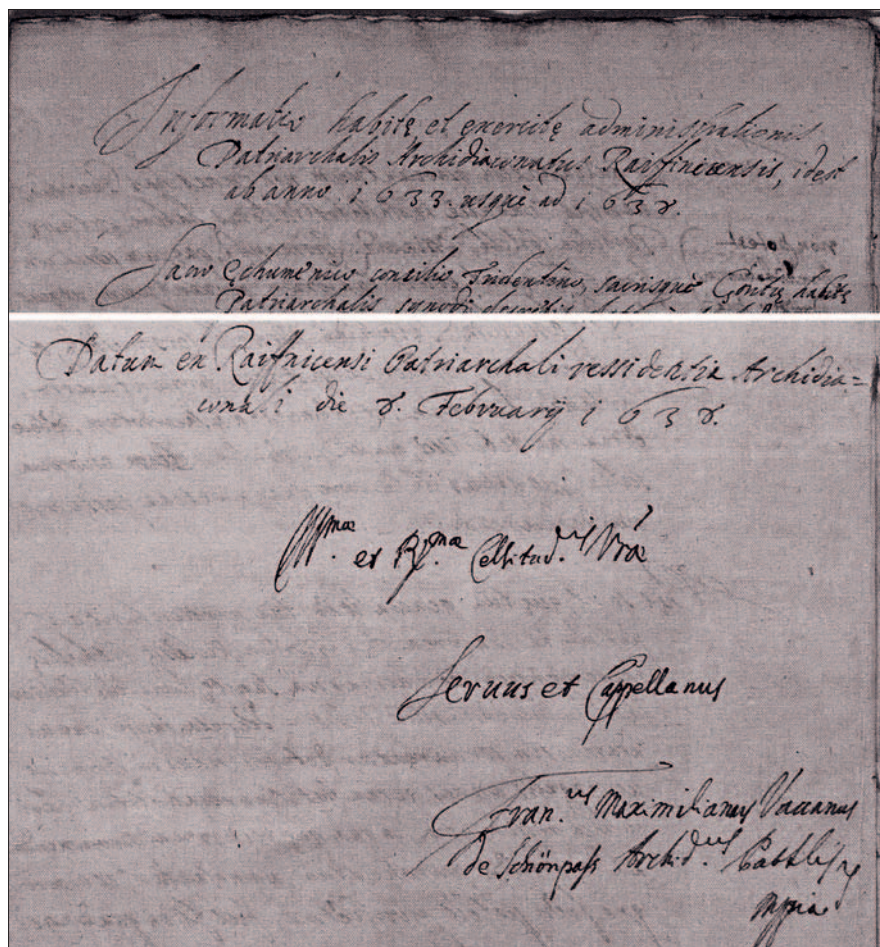
ABSTRACT

MASTER HGG'S RIBNICA PERIOD HISTORICAL CIRCUMSTANCES OF THE CREATION OF GEIGER'S PAINTINGS IN THE PARISH OF RIBNICA

In the 1640s, altar paintings for some of succursal churches in the parish of Ribnica were produced by Hans Georg Geiger von Geigerfeld, better known as Master HGG. To evaluate his Ribnica opus and properly place it in time and space as well as to accord it an appropriate place in Slovenian art history, it is necessary to conduct an overall survey of the Ribnica district in the period of Catholic restoration. The article, however, also provides an outline of the cultural, social and ecclesiastic-administrative conditions that dominated the wider area of the then Lower Carniola where Geiger's workshop operated. The visitation report drawn up by the parish priest and Archdeacon of Ribnica Franz Maximilian Vaccano as well as the connections between the local nobility of that time as commissioners on the one hand and influential clerics and monastic orders (the executors of the programmes of post-Trent Catholic restoration) on the other casts light on the deeper motivations and laws of Geiger's religious painting. Print templates were of pivotal importance: by offering guarantee to commissioners as to the correctness of re-Catholicisation contents and by serving as a model and recourse for the painter in his formal and stylistic conveying of the art matter commissioned.

KEY WORDS

altar painting, Master HGG, Hans Georg Geiger von Geigerfeld, Ortnek, St. George's castle church, Franz Maximilian Vaccano, noble families, Moscon, Lichtenberg, Erdödy, Khisl, parish and Archdeaconate of Ribnica, canonical visitations, print templates, Protestantism, Counter-Reformation, Catholic restoration



Francišek Maksimilijan Vaccano, Vizitacijski zapisnik *Informatio habitæ et exercitiæ administrationis Patriarchalis Archidiaconatus Raiffnicensis, id est ab anno 1633 usque ad 1638, 1638, Nadškofjski arhiv Videm.*

Ribniški patriarhatski arhidiakonot je bil v tridesetih letih 17. stoletja vse prej kakor vzoren; še več – življenjski slog tamkajšnje srenje je videti v marsičem povsem neprimeren. Razpuščeno in zakrknjeno je bilo menda laično ljudstvo, za njim pa niso prav nič zaostajali njegovi dušni pastirji. Zato hlo ozračje, v katerem so vladali barbarstvo in krivoverstvo pa slabe navade, hudobija, trdovratnost in trma, je ustvarjalo občestvo trinajstih župnij te cerkvenoupravne enote; svoj delež je pridal tudi tamkajšnji (nižji) kler.¹

Tako vsaj je stanje v svojem distriktu predstavil tedanji ribniški župnik in arhidiakon, mladi in zagnani dušni pastir Francišek Maksimilijan Vacca-

no² (enakega mnenja je bil tudi njegov predhodnik Nikolaj Mrav).³ A neizkušeni začetnik, ki se je že zgodaj spoprijel z zahtevnimi nalogami razmeroma visokega položaja, se zdi oster in neprizanesljiv ocenjevalec. Mladenič se je pri rosnih štiriindvajsetih z doktoratom iz teologije in filozofije vrnil s študija v Rimu in leta 1633⁴ iz sveta visoke kulture stopil v

¹ Zaradi prenizkih dohodkov za preživetje večina tamkajšnjih župnij ni imela pravih dušnih pastirjev, ki bi bili kanonično umeščeni; ponekod so jih zato ribniški arhidiakoni nastavljali le začasno. V župnijah Mozelj, Črmošnjice, Osilnica in Kostel je vizitator zaradi pičlih dohodkov, »barbarskih« župljanov in pomanjkanja duhovnikov pred patriarhom namenoma prikrikl številne nepravilnosti, »celo izredno hude zločine, da ne bi tiste črede ostale še brez tega, četudi zelo slabega pastirja.« AAU, *Informatio habitæ* (Poročilo o vodenju ribniškega patriarhatskega arhidiakonata za obdobje 1633–1638; prevod Mitja Sadek), str. 2, 23.

² V Šempasu pri Gorici rojeni Francišek Maksimilijan Vaccano (tudi Vac(c)ani in Vac(c)anus; 1609–1672), je poleg Ribnice upravljal še župniji Kočevje in Dobropolje, kot arhidiakon pa nadziral trinajst župnij ribniškega arhidiakonata, podrejenega oglejskemu patriarhatu. Leta 1641 je postal generalni vikar in stolni prošt v ljubljanski škofiji (a še nekaj časa upravljal ribniško župnijo), leta 1649 pičenski škof in leta 1654 pomožni ljubljanski škof. Leta 1656 je bil umeščen za ljubljanskega prosta in leta 1663 za tržaškega škofa. Dejaven je bil tudi v političnem življenju kot član deželnih stanov, kranjski deželni upravnik, podpredsednik in dolgoletni poslanec deželnega zbora in cesarjev svetovalec (Dolinar, *Vaccano*, str. 315).

³ Skubic, *Zgodovina Ribnice*, str. 138.

⁴ Datum Vaccanove vrnitve iz Rima in začetka službe v Ribnici se v literaturi razlikuje. Skubic navaja letnico 1632 (Skubic, *Zgodovina Ribnice*, str. 140), Dolinar 1633 (Dolinar, *Vaccano*, str. 315).

stvarno življenje na surovem kranjskem podeželju.⁵ Po uvodnem, petletnem obdobju pastirske službe v težavnih razmerah materialnega pomanjkanja in vsesplošnega npravnega razkroja je leta 1638 oglejskemu patriarhu Marcu Gradenigu poročal o stanju v arhidiakonatu. Zavezan visokemu poslanstvu ga je presojal strogo: kot božji služabnik, poklican za duhovno vodstvo tamkajšnjega »barbarskega« občestva in odgovoren za usmerjanje zablodele duhovščine s krivih na prava pota.

V času vizitacij ribniškega arhidiakonata med leta 1633 in 1638 je bil Vaccano predan začetnik na svoji prvi službeni postaji; novopečeni teolog in zavzeti dušni pastir z velikimi pričakovanji, vsestranskimi načrti in visoko postavljenimi merili, naravnanimi na smernice in zahteve cerkvenega zbora v Tridentu, se je resno lotil dela. Z enako resnostjo kakor je pojmoval svojo nalogo – izvajanje katoliške obnove,⁶ ki je prišla po viharni fazi protireformacije – pa je presojal (in poskušal izboljšati) tudi razmere v svoji župniji in arhidiakonatu. In ker se je z nepravilnostmi, o katerih je poročal, neposredno spopadal sam, ni razlogov, da njegovemu poročilu o barbarstvu, nasilju, neurejenosti in »krivoverstvu« župljanov pa o neusposobljenosti in razvrstu duhovščine (nepravilnosti pri izvajanju obredov, pijančevanje in prodaja vina v župniščih, škandali, konkubinatu ...) ne bi verjeli.

Cerkev sv. Jurija nad Ortnekom

Sredi te nebrzdanosti, zanikrnosti in »duhovne preproščine«, ki so v ribniškem distriktu očitno vladale še skoraj stoletje po Tridentinskem koncilu, pa je zasijal biser – svetišče skladnih proporcev in žlahtne notranjščine, povzdignjene z estetsko dognano liturgično opremo. To je bila prenovljena grajska cerkvičica sv. Jurija, povečana in ozaljšana naslednica svoje srednjeveške predhodnice,⁸ postavljene zraven gradu Ortnek nedaleč od Ribnice,⁹ sicer pa božja hiša, vpeta

v cerkvenoupravno mrežo ribniške župnije, ribniškega arhidiakonata in oglejskega patriarhata. Dolgo je bila podružnica župnije sv. Štefana v Ribnici, od leta 1809 do leta 1900 podružnica lokalne kaplanije oziroma lokalije sv. Gregorja pri Svetem Gregorju blizu Ortneka (leta 1876 je bila lokalija prekvalificirana v župnijo), od leta 1900 do leta 1901 pa župnije sv. Tomaža na Velikih Poljanah. Leta 1901 so sedež župnije iz cerkve sv. Tomaža prenesli v velikopoljansko cerkev sv. Jožefa – podružnica te je ortneško svetišče še danes.¹⁰

Zaradi bližine gradu in njune očitne povezave je v novejši strokovni in poljudni literaturi pogosto napačno predstavljena kot grajska kapela.¹¹ Ortnek-



Pavel Winter, Grajska cerkev sv. Jurija pri gradu Ortnek, 1914, grafitni svinčnik, Narodni muzej Slovenije.

še graščine. Po izumrtju Ortenburžanov je leta 1418 grad z gospostvom prešel v roke grofov Celjskih, za njimi so ga leta 1456 podedovali Habsburžani. Postal je deželno knezja komorna posest (do leta 1589, ko so ga kupili Mosconi). Habsburški deželni knezi so ga dajali v zastavo baronom Lamberg; prvi zastavni posestnik je bil od leta 1462 Jurij, za njim Jožef in Wolf, zadnji Baltazar. Lambergi so grad predelali v duhu renesančne utrdbe. Leta 1589 je deželni knez (nadvojvoda Karel II.) grajsko posest prodal bratoma Moscon, Kristofu in Francu – sprva sta bila solastnika, po letu 1592 ga je Franc posedoval sam. Njegov sin Valerij, zadnji ortneški Moscon, je pred smrtjo leta 1646 posest z graščino, ki je bila v času Mosconov ponovno prezidana, prodal cistercijskemu samostanu v Štični. Od stiškega opata sta ga leta 1650 kupila Janez Jurij baron Lichtenberg in njegova žena, Valerijeva hči Regina Uršula, rojena Moscon. Lichtenbergi so grad posedovali do leta 1820, ko ga je kupil trgovec Johann (Janez) Kosler; v lasti njegovih dedičev je bil do konca 2. svetovne vojne. Povojna oblast je Koslerje razlatala, v državi Sloveniji pa so njihovi potomci denacionalizirani grad dobili ponovno v last. A od mogočne graščine ni ostalo veliko – danes je tam le še nekaj kamnov. Prim. Valvasor, *Die Ehre*, XI, str. 432; Skubic, *Zgodovina Ribnice*, str. 348, 355, 356; Smole, *Graščine*, str. 334–335; Stopar, *Grajske stavbe, Dolenjska*, str. 94–101.

¹⁰ Historiat cerkvenoupravne organizacije svetišča je rekonstruiran po seriji šematizmov: *Catalogus Sacerdotum Archi-Dioecesis Labacensis*; *Catalogus cleri archidioecesis Labacensis*; *Catalogus cleri dioecesis Labacensis*; *Clerus Archidioecesis Labacensis*; *Lokal- und Personalstand der Diözes von Laibach in Verzeichniss über den Personalstand der Welt- und Klostergeistlichkeit der bischöflichen Laibachdiözes*.

¹¹ Za grajske kapele in grajske cerkve gl. Ambrožič, *Grajske kapele*, str. 555–574.

⁵ Surovost potrjujejo podatki o pretepih, ubojih in celo umoru tamkajšnjih klerikov; nasilje so doživeli denimo župnik Krištof Plankelj in kaplan Jurij Paupertas v Ribnici, vikar Matija Juvan v Čemšeniku pa tudi sam Vaccano. Prim. AAU, *Informatio habitae*, str. 4, 21; Koblar, *Paberki*, str. 126–127; Skubic, *Zgodovina Ribnice*, str. 138.

⁶ Vaccanov cilj, jasno izražen v vizitacijskem poročilu, je bil »razvoj svete matere Cerkev, odprava slabih navad, ponovna vzpostavitev cerkvene discipline in povečanje črede, ki jo je Jezus Kristus zaupal temu svetemu patriarhatskemu sedežu, da bi reševal duše in prinašal večno zveličanje« (AAU, *Informatio habitae*, str. 1).

⁷ AAU, *Informatio habitae*, str. 16, 17, 18, 20, 21, 22–23.

⁸ Po Höflerju baročno predelana v času Valerija Moscona (Höfler, *Gradivo*, str. 155). V takšni podobi in razsežnostih, kakor jo poznamo iz 17. stoletja, je bila cerkev verjetno povsem na novo postavljena – od prvotne cerkvice očitno ni ostalo veliko.

⁹ Ortnški grad (tudi Stari grad nad Ortnekom) je stal na strmem obronku vzpetine Veliki Žrnovec na območju naselja Hudi Konec severno od Ribnice. Oton II. Ortenburški je tam leta 1161 postavil gradič – to je bil predhodnik poznej-



Grajska cerkev sv. Jurija pri gradu Ortnek,
foto. Fr. Kraševac, *Ilustrirani Slovenec*,
VI, št. 43, 26. 10. 1930, str. 340.

ška (zasebna) grajska kapela je bila, kakor je bilo pri gradovih najbolj pogosto, umeščena v stavbni kompleks znotraj grajskih zidov in posvečena Sv. Križu.¹² Patrocinj so pozneje očitno spremenili, saj jo v 19. stoletju imenujejo kapela Presvete Trojice. Morda pa je drug patrocinj povezan celo z drugo grajsko kapelo – na Ortneku sta bili namreč dve.¹³ V letih reformacije so tamkajšnji gospodje (tudi številni tržani in deloma kmečko prebivalstvo) sprejeli novo vero, v gradu uredili luteransko kapelo in v njej omogočili bogoslužje protestantskim predikantom.¹⁴ Ortneški grad je bil ena od postojank »krivega« nauka na tem območju. Prepričani luterani so bili Lambergi, tamkajšnji predhodniki Mosconov, poluteranili so se tudi Mosconi, prej pravoverni katoličani. Luteranska kapela je bila tako sestavni del ortneškega gradu – pa tudi ribniškega za časa zastavnega lastnika Adama barona Moscona (1601–1619)¹⁵ in za njim Janeza Jakoba grofa Khisla (1619–1641). Obe lokaciji sta bili shajališče in pribežališče ribniških »heretikov«. Shajali pa so se tudi na bližnjem Bregu, gradu po-

luteranjenih Lambergov, kjer je pridigal tudi Primož Trubar. Pripadniki obeh religij pa na tem območju očitno niso živeli v slogi; o skrajnosti njihovih verskih strasti priča denimo podatek iz Erbergovega arhiva v Dolu: leta 1638 je Franc baron Moscon menda iz verske vneme¹⁶ celo ustrelil kočevskega župnika Alberta Janeza pl. Erberga.

Prenovljena grajska cerkev – zrcalo protireformacijskega duha

Protireformacija se je s herezijo spoprijela načrtno; leta 1596 je nadvojvoda Ferdinand II. Habsburški od takratnega ribniškega arhidiakona Andreja Stecherja z dekretom zahteval popolno odpravo luteranstva v njegovem arhidiakonatu.¹⁷ Naslednja leta pa so prinesla trenutke dokončnih odločitev – številni plemiški novoverci na Ribniškem so se, kakor tudi drugi imenitneži modre krvi na Kranjskem, vrnili v naročje katoliške Cerkve in se tako izognili izgonu iz dežele.¹⁸

O dveh grajskih kapelah na Ortneku piše tudi kranjski publicist Heinrich Costa v popotnih spominih *Reiseerinnerungen aus Krain* (1848): »Nekdanjo luteransko kapelo v gradu so bili preuredili v gosposčinski urad, katoliška grajska kapela sv. Trojice pa je še prav lepo ohranjena.«¹⁹ Poleg obeh grajskih kapel pa omenja tudi »cerkvico, posvečeno sv. Juriju, ki stoji pred ortneškim gradom.«²⁰ Tudi Valvasor v *Slavi vojvodine Kranjske* omenja tako cerkev sv. Jurija na Ortneku (*S. Georgii zu Orteneck*;²¹ uvršča jo med devetnajst podružnic župnijske cerkve sv. Štefana v Ribnici), kakor kapelo sv. Križa v ortneškem gradu.²²

V kontekstu katoliške obnove kot odziva na burno reformacijsko vrenje v ribniškem distriktu je

¹⁶ Takšna je razlaga dogodka v rokopisni notici Janeza Daniela barona Erberga v stari Bibliji (nekoč) v dolškem arhivu (gl. Kidrič, *Erberg*, str. 160).

¹⁷ Skubic, *Zgodovina Ribnice*, str. 754. To nalogo je opravil Krištof Plankelj, ribniški župnik in arhidiakon med letoma 1614 in 1619 (Skubic, *Zgodovina Ribnice*, str. 755).

¹⁸ Leta 1598 je nadvojvoda Ferdinand izdal patent, s katerim je zahteval dokončni izgon protestantskih predikantov in šolnikov ter prepovedal protestantsko bogoslužje v notranjeavstrijskih deželah. Leta 1599 je sledil patent o izgonu protestantskega prebivalstva meščanskega in kmečkega porekla, leta 1628 pa patent, ki je bodisi konverzijo bodisi izselitev zahteval še od protestantskega plemstva. Po poročilu oglejskega vizitatorja Pavla Bizancija je namreč v Ribnici po letu 1596 luteranska vera prevladovala; protestantski val se je poлегel šele v dvajsetih letih 17. stoletja. Notice o krivovercih v dolenskem distriktu pa je mogoče najti še leta 1762 (gl. Skubic, *Zgodovina Ribnice*, str. 115; Baraga, *Kapiteljski arhiv*, str. 300).

¹⁹ Costa, *Reiseerinnerungen*, str. 134–135.

²⁰ Prav tam, str. 135.

²¹ Valvasor navaja tudi vse tri oltarje: sv. Jurija, sv. Marije in sv. Lucije (Valvasor, *Die Ehre*, VIII, str. 796). Zadnji omenjeni oltar je (bil) sicer posvečen sv. Luciji in sv. Barbari.

²² *Das Schloss/ und die Herrschaft Orteneck (crainerisch Oflènek) ligt in Mitter-Crain/ von Laybach sechs Meilwegs/ und von Reiffnitz drey Viertel Stunden / auf einem erhabenem Berge. Ist ein hübsch grosses Gebäu/ in welchem sich eine Capelle zum H. Kreutz befindet* (Valvasor, *Die Ehre*, XI, str. 432).

¹² Höfler, *Gradivo*, str. 157; Ambrožič, *Grajske kapele*, str. 563.

¹³ S patrocinjem sv. Trojice jo navaja niz šematizmov ljubljanske nadškofije; gl. tudi Silc, *Župnije*, str. 330.

¹⁴ Grajske kapele so bile lastniška svetišča plemiške gosposke in s sacelani (grajskimi kaplani) vred izvzete iz jurisdikcije lokalnih škofov. Zato so kot varni otočki v morju cerkvene oblasti ponujale svoboden podij za pridigarstvo dejavnost predikantov (nastavljalo jih je poluteranjeno plemstvo) in za shajališča protestantskih vernikov (prim. Ambrožič, *Grajske kapele*, str. 566). V vizitacijskem zapisniku goriškega nadškofa Karla Mihaela Attemsa iz leta 1753 je kapela omenjena kot zasebni oratorij brez navedbe patrocinija (prim. Höfler, *Gradivo*, str. 157).

¹⁵ Oglejski vizitator in poznejši patriarh Francesco Barbaro je leta 1593, že v dobi protireformacije, v vizitacijskem poročilu zapisal, da je v Ribnici zaman poskušal spreobrniti tedanjega ribniškega graščaka, mogočnega in bogatega luterana Adama barona Moscona (Gruden, *Zgodovina*, str. 808; Gestrin, *Reformacija v Ribnici*, str. 97).



Glavni oltar v grajski cerkvi sv. Jurija pri gradu Ortnek, okoli 1641; foto. France Mesesnel, 1938–1944, INDOK center.



Severni stranski oltar Marijnega vnebovzetja v grajski cerkvi sv. Jurija pri gradu Ortnek, okoli 1641; foto. France Mesesnel, 1938–1944, INDOK center.



Južni stranski oltar Sv. Lucije in sv. Barbare v grajski cerkvi sv. Jurija pri gradu Ortnek, okoli 1641; foto. France Mesesnel, 1938–1944, INDOK center.

elegantna grajska cerkev sv. Jurija poleg temeljnega poslanstva opravljala še dodatno nalogo. S svojo apolitično podobo, zlasti pa s premišljeno likovno tematiko novih oltarjev je bila inkarnacija prenovljenega verskega duha in nosilka jasnega simbolnega sporočila – zmage katoliške veroizpovedi nad nedavno luteransko zablodo. Oznanjala je triumf ob ponovni pravovernosti lokalnega plemstva in posredno vse okoliške srenje. Zmaga dobrega nad zlom – simbolično pravega nauka nad herezijo – je bila v post-tridentinski sakralni umetnosti ena od programsko zastavljenih tem; ortneški glavni oltar jo je uprizoril kar trikrat: sv. Mihael v atiki premaguje kneza pekla, sv. Jurij v oltarnem nastavku in na antependiju pa metaforičnega zmaja. Namigi na aktualne plemiške nosilce te zmage so zajeti v svetniških likih: sv. Jurij je predstavljen povsem portretno, z značilnimi obraznimi potezami Mosconov (mladi vitez na konju je videti kakor kostumirani baron Janez Krstnik ali Jošt Jožef),²³ v atiki stranskega oltarja na evangelijski strani

²³ Ena temeljnih slogovnih značilnosti Mojstra HGG, avtorja ortneških oltarnih slik, je prav specifična obrazna tipologija; njegovi značilni obrazi so okrogli in zaobljeni, pravo nasprotje ozkega in podolgovatega portretno zaznamovanega obličja sv. Jurija.



Mojster HGG, »portret« sv. Jurija (okoli 1641), izrez, o./pl., Narodna galerija; portreti baronov Moscon: Hans Baptist (Janez Krstnik, prva polovica 17. st.), Jobst Josef (Jošt Jožef, sredina 17. st.) in Johann Baptist (Janez Krstnik, sredina 17. st.), izrezi, o./pl., Posavski Muzej Brežice.

pa sv. Valerij že s svojo imensko identiteto simbolično opozarja na takratnega lastnika ortneškega gospodstva Valerija barona Moscona. Bi lahko bilo zgolj naključje (ali del povsem nepristranskega ikonografskega programa), da je sv. Valerij, v katoliški umetnosti na naših tleh tako redek svetnik, svoje mesto našel prav v Valerijevi grajski cerkvi? Bolj verjetna se zdi domneva, da je graščak namenoma pustil osebni pečat v »svoji« cerkvi, ki je prav v njegovih rokah dobila novo likovno podobo in po letih verske zablode zažarela

kot tempelj prave verske usmeritve.²⁴ Lastno navzoč-

²⁴ Objavljeni podatki o Valeriju v ohranjenih virih sicer niso usklajeni. Tako ni jasna njegova fizična navzočnost na Ortneku po letu 1629. Po nekaterih virih je živel na Ortneku in prenavljal grad in cerkev. Rodil se je protestantskim staršem z Ortneka; leta 1619 sta brata Bernardin in Valerij zaradi denarne stiske stišskemu samostanu vrnila zastavljeno samostansko zemljo in dohodke blizu Ortneka; Valvasor ga navaja med (sodnimi) pooblaščenca na Kranjskem za leta 1625, 1629, 1630, 1631, 1635/36 in 1637; 4. avgusta 1629 je bil v ljubljanski stolnici krstni boter Ani Ceciliji, novo-

nost in zasluge v »svojem« – zdaj katoliškem – sve-tišču je ovekovečil s svojim simboličnim portretom, likom svojega zavetnika. Umestil ga je na »svoj« oltar (oltar Marijinega vnebovzeta na evangelijski strani), ki sta ga z ženo Evo Marijo očitno tudi financirala. Njune donatorske zasluge sta še sredi 20. stoletja sla-vila grba, vkomponirana v oltarno predelo: desno grb rodbine Lichtenberg (rodbina Valerijeve žene), levo pa – po analogiji s stranskim oltarjem na epistelski strani in glede na lik sv. Valerija v atiki – bržkone grb rodbine Moscon.²⁵ Grb Mosconov je bil tudi sestavni del glavnega oltarja in stranskega oltarja sv. Lucije in sv. Barbare na epistelski strani.

S tako zgovornimi sporočili je bila cerkev proti-tež nekdanjemu protestantskemu žarišču na ort-neškem gradu in tamkajšnji luteranski kapeli. S svojim bliščem, scenskimi učinki, protireformacijsko likovno vsebino in znamenji donatorjev – plemiških spreobrnjenec – je nazorno (in superiorno) pričala o uspešno opravljeni nalogi: rekatolizaciji ribniškega distrikta, zlasti pa o vrnitvi lokalnega poluteranjenega plemstva v območje prave vere. Zato ni naključje, da je bila prezidana in z vso skrbnostjo na novo opremljena prav v tem obdobju – v tridesetih in zgodnjih štiridesetih letih 17. stoletja. Mosconi so tako na svojem gradu, ki je bil še nedavno okop protestantizma, prekrili spomin na lastno zmoto in do-kazali svojo ponovno pravovernost.

Povojna usoda spomenika

Sakralni spomenik je bil še do nedavna pravca-ta celostna umetnina (*Gesamtkunstwerk*), saj je v estetsko in slogovno usklajeno celoto povezoval vse udeležene likovne zvrsti: arhitekturo (stavbno telo),

skulpturo (zlati oltarji, prižnica) in slikarstvo (oltarne slike). V oceni slikarskih in rezbarskih del si je stroka od nekdaj enotna: to so (bile) stvaritve, ki sodijo med najkvalitetnejše dosežke svoje zvrsti in svojega časa pri nas.²⁶ Elegantni liturgični objekti, ki so v »barbar-skem« ozračju ribniškega distrikta udejanjali Vacca-novega duha posttridentinske katoliške obnove, so bili po dobrih treh stoletjih, v času nekega drugega »barbarstva«, poškodovani ali celo povsem uničeni. Po drugi svetovni vojni sta bili namreč stavba in nje-na umetniško izbrušena oprema žrtev vandalizma; do leta 1954 je bila božja hiša že povsem izropana in opustošena. Stvaritve visoko razvitega manieristične-ga sloga so bile oskrunjene: odtujeni, polomljeni in požgani so bili kipi pa rezljana in pozlačena lesena ornamentika, izginili so grbi in slike z oltarnih atik. »Turisti« so ob slabem vremenu v cerkvi kurili z lese-nimi fragmenti in rezljano ornamentiko dragocenih zlatih oltarjev (kurišče je bila celo družinska grobnica v prezbiteriju), ljubljanski zbiralci starin pa iz svetišča vztrajno odnašali kipe.²⁷

Na temelju fotografske in pisne dokumentacije in ustnega izročila je mogoče rekonstruirati povoj-



Razdejana notranjščina grajske cekeve sv. Jurija pri gradu Ortnek, 1954, foto. Ivan Komelj, INDOK center.

rojenki Jakoba pl. Gandinija in njegove žene Ane Marije; 23. novembra 1631 je bil prav tam ena od poročnih prič Janezu Krstniku pl. Neumannu in njegovi nevesti Feliciti pl. Wiz, 20. aprila 1632 pa Valvasorjevim staršem – že pred tem je bil kot priča navzoč pri podpisovanju poročne pogodbe; leta 1633 je bil udeležen pri prezentiranju novega kaplana v ribniški župnijski cerkvi; stiški opat Rupert Eckart si je leta 1639 za plačilo deželnega davka od njega izposodil 1143 goldinarjev, zato pa mu je za tri leta zastavil desetino v ortneškem deželskem sodišču; opat si je istega leta od Valerija izposodil tudi 1333 goldinarjev. Prim. Valvasor, *Die Ehre IX*, str. 88; Schiviz von Schivizhoffen, *Der Adel*, str. 3, 147; Skubic, *Zgodovina Ribnice*, str. 138–139; Mlinarič, *Stična*, str. 496, 550, 566; Golec, *Valvasorji*, str. 173, op. 698; Golec, *Valvasorjev izvor*, str. 220, 221, op. 31. Po drugih virih je z ženo Evo Marijo baronico Lichtenberg takoj po poroki leta 1629 zapustil Kranjsko. Žena je leta 1674 umrla v Nürnbergu (Slana, *Lichtenbergi*, str. 177). To bi se sicer skladalo s podatkom, da je leta 1628 cesar Ferdinand II. iz slovenskih dežel izgnal luteransko rodbino Moscon (Skubic, *Zgodovina Ribnice*, str. 756), ne pa z dejstvom, da je bil Valerij z dokumentiranimi aktivnostmi v daljšem obdobju navzoč na Kranjskem.

²⁵ Grb na levi strani oltarja na nobenem od ohranjenih posnetkov iz štiridesetih in petdesetih let prejšnjega stoletja ni viden (prim. INDOK center, *Fotografska dokumentacija Ortnek*, First, *Katalog del*, str. 75).

²⁶ Stele, *Konservatorski zap.* XXX, 50–54; LV 50; Stele, *Varstvo spomenikov*, str. 183; Železnik, *Rezbarstvo 17. stoletja*, str. 174 (Rezbarije ... sodijo v vrsto najkvalitetnejših pri nas); Cevc, *Slikarstvo 17. stoletja*, str. 55–56 (z mojstrom HGG je naše slikarstvo 17. stoletja doseglo kvalitativni vrh); Šumi, *Izbrani spomeniki*, str. 157, 158–159 (Marija iz podružnične cerkve v Goriči vasi sodi med najlepše ženske like v našem slikarstvu 17. stoletja; do take višine se lahko povzpne samo zares velik umetnik).

²⁷ Železnik, *Rezbarstvo 17. stoletja*, str. 174.



Razdejana notranjščina grajske cerkve sv. Jurija pri gradu Ortnek, 1954, foto. Milan Železnik, INDOK center.

no usodo teh liturgičnih objektov.²⁸ Na fotografijah Franceta Mesesnela, posnetih med letoma 1938 in 1944, so oltarji še intaktni: vse slike so *in situ*, prav tako lesena oltarna arhitektura z rezljano dekoracijo, kipi in plemiški grbi. Leta 1946 na stranskih oltarjih ni več grbov, gimnazijski profesor Janko Trošt iz Ribnice pa je Zavod za varstvo kulturnih spomenikov obvestil tudi o krajih štirih evangelistov s prižnice.²⁹ Posnetek Frana Šijanca iz leta 1948 potrjuje Troštove navedbe: prižnica je zares brez kipov, stranski oltarji pa brez grbov, oznanjevalcev imovitih donatorjev – Mosconov, Lichtenbergov in (bržčas) Erdődyjev.³⁰ Na posnetku iz leta 1950 je glavni oltar brez naslovne slike, usnjenege antependija s podobo sv. Jurija in številnih kosov rezljane dekoracije; izginil je tudi grb rodbine Moscon.³¹ Slika v atiki je bila tega leta še na

svojem mestu, kmalu pa tudi te ni bilo več; vedno manj je bilo rezljanega okrasja.

Na pobudo konservatorja Marijana Zadnikarja iz leta 1950 je Zavod za varstvo in znanstveno proučevanje kulturnih spomenikov in prirodnih znamenitosti Slovenije začel reševati spomenik.³² Še istega ali naslednjega leta so v Ljubljano odpeljali slike s stranskih oltarjev (za sliko z glavnega oltarja takrat ni bilo sledu), leta 1954 pa na pobudo konservatorja Ivana Komelja (in predhodno upravnika Hotela Ortnek)³³ evakuirali lesene ostanke oltarjev in prižnice. Cerkev je bila takrat že povsem opustošena; izropana, polomljena in delno požgana je bila dekorativno rezljana in pozlačena plastika, izginile so tudi slike z atik stranskih oltarjev. Konservator Milan Železnik in restavrator Josip Lapuh sta fragmente polomljenih objektov in kosce raztresene ornamentike pripravila za preselitev na varno. Dragocene relikte so nato z vozom in konjsko vprego odpeljali do železniške po-



Prevoz razbitih liturgičnih objektov iz grajske cerkve sv. Jurija pri gradu Ortnek, 1954, foto. Milan Železnik, INDOK center.

²⁸ Avtorji fotografij so France Mesesnel (datum *post quem non* je leto 1944), Fran Šijanec (1948), Marijan Zadnikar (1950), Ivan Komelj (1954) in Milan Železnik (1954); nekaj posnetkov je anonimnih in nedatiranih. Zbirko hrani INDOK center, izvirne terenske zapiske Franceta Steleta iz let 1925 in 1936 pa SAZU, Umetnostnozgodovinski inštitut Franceta Steleta. Ustno izročilo o dogajanju je še živo v Dolenjskem muzeju Novo mesto.

²⁹ Evangelisti so s prižnice izginili »na novo« [torej to ni bila prva kraja]. Trošt poroča tudi o vandalizmu na širšem območju: o vlomih in ropanju sakralnih zgradb ter o prodaji naropanih predmetov pred ribniško cerkvijo in v starinarnicah (INDOK center, *Arhiv spisov*, 6. 7. 1946, št. 395/46. V korespondenci je omenjen študent Jože Rigler, ki je odtujil grbe s stranskih oltarjev in jih nato prodajal Narodnemu muzeju (INDOK center, *Arhiv spisov*, 10. 7. 1946, št. 418/46).

³⁰ INDOK center, *Fotografska dokumentacija Ortnek*, First, *Katalog del*, str. 70.

³¹ Grb Mosconov, tedanjih lastnikov ortneškega gospostva, je bil nameščen med polkrožnim zaključkom slike v oltarnem

nastavku in trikotnim čelom atike. To je kvadriran grb z motivom orla v prvem in četrtem polju grbovnega štita in s po dvema vzpenjajočima se levoma z baklo v drugem in tretjem polju grbovnega štita. V srčnem štitu je mogoče slutiti žensko figuro s krono (?) v desnici in peresom oz. palmovo vejo (?) v levici (za pomoč pri razbiranju grba se zahvaljujem dr. Mihi Preinfalku). Enak grb je bil tudi sestavni del oltarja sv. Lucije in sv. Barbare (gl. INDOK center, *Fotografska dokumentacija Ortnek*; First, *Katalog del*, str. 62, 70).

³² Zadnikarjevo terensko poročilo navaja, da so »obiskovalci« vdrli v cerkev skozi zakristijo in jo razdejali. Izginili sta slika in ena od angelskih glav z glavnega oltarja, vsi kipci s prižnice, vhodna plošča v grobnico je bila razbita, grobnica opustošena. Vandali so lomili rezbarije in pisali z ogljem po slikah v stranskih oltarjih (INDOK center, *Arhiv spisov*, 16. 8. 1950, št. 147/50. Kaj se je dogajalo s sliko *Sv. Jurij v boju z zmajem* od njenega izginotja (pred letom 1950) do ponovne omembe leta 1954 do vstopa v Narodno galerijo, ni povsem jasno.

³³ Upravnik Jože Poljanšek je spodbudil Zavod za varstvo kulturnih spomenikov tudi z željo gostov, da bi zavarovali in rešili dragocenosti pred nadaljnjim propadanjem (INDOK center, *Arhiv spisov*, 21. 9. 1953, št. 84/53).

staje Ortnek in nato z vlakom Novo mesto.³⁴ Njihov novi dom je postal Dolenjski muzej.³⁵ V fragmentarnem stanju so jih sicer za daljši čas deponirali v kartuzijanskem samostanu v Pleterjah, po pleterski eri pa so pristali v ribniški Miklovi hiši. Danes so restavrirani; stranska oltarja sta postavljena v velikopoljanski župnijski cerkvi sv. Jožefa (matični za razdežno ortneško podružnico), Narodna galerija pa začasno gosti glavni oltar, ki je po dolgih letih s pripadajočo sliko spet združen v veličastno celoto.

Po ustnem izročilu je slika *Sv. Jurij v boju z zmajem* pred letom 1950 prišla v Federalni zbirni center s skladiščem v ljubljanski Cukrarni,³⁶ v korespondenci med Zavodom za varstvo kulturnih spomenikov in župnijskim uradom Velike Poljane pa se štiri leta pogrešano delo leta 1954 spet omenja v ortneški cerkvi.³⁷ Kdaj je vstopilo v Narodno galerijo, ni znano; v stalno razstavo je bilo najbrž vključeno po končanem restavriranju leta 1958. Že pred tem so v isti delavnici³⁸ restavrirali tudi slike s stranskih oltarjev in ju nato hranili na Zavodu za varstvo kulturnih spomenikov do leta 1954, ko so ju skupaj z oltarno plastiko presegli v Dolenjski muzej.

Naročniki in donatorji

Še bolj kakor usoda ortneških zlatih oltarjev je osupljiva že zgolj navzočnost tako odličnih likovnih del v odročnem zatišju ribniškega podeželja. Z njimi se odpira vprašanje naročnika in izvajalca, z naročniško politiko pa tudi medsebojnih povezav tamkajšnjih cerkvenih avtoritet z lokalnim plemstvom. Likovnih stvaritev v starejših obdobjih ni pogojevalo zgolj razmerje med umetnikom in odjemalcem oziroma uporabnikom; pobudnik (večinoma tudi plačnik) umetnine, ne pa nujno tudi usmerjevalec njene ikonografske vsebine, je bil naročnik. Prav tako je

naročnik – skladno s svojimi pričakovanji in zmožnostmi – izbiral umetnike. Z ozirom na kvalitetno opremo v grajski cerkvi sv. Jurija se je tako od nekdanj ponujala domneva o zahtevnejšem naročniku in nadarjenem, dobro izšolanem izvajalcu. Do sklepanja o udeležbi plemstva pri genezi teh likovnih del, ki so tako zelo presegle tamkajšnje provincialno povprečje, pa ne vodi zgolj dejstvo, da sta cerkva in graščina stali v neposredni sosesčini, niti uveljavljena praksa, da so škofje (patriarhi) in vladarji svoje patronatske pravice za cerkve in župnije pogosto prepuščali lokalni gospodi, s čimer so jo obvezali, da je v vseh pogledih skrbela zanje. Precej bolj zanesljiv namig na plemiške zasluge pri tem naročilu so grbi rodbin Moscon, Lichtenberg in Erdódy (?),³⁹ vkomponirani v vse tri zlate oltarje.

V času nastanka ortneških oltarjev je bila večina župnij ribniškega arhidiakonata pod patronatom deželnega kneza.⁴⁰ Tamkajšnji župnik in arhidiakon



Grajska cerkev sv. Jurija pri gradu Ortnek, desno grad Ottenstein, v ospredju Ribnica; izrez s slike Sv. Jurij v boju z zmajem Mojstra HGG, okoli 1641, o./pl., Narodna galerija.

³⁴ Nekateri leseni deli oltarjev so bili še nedavno opremljeni z nalepkami JDŽ (*Jugoslovanske državne železnice*) v cirilici in latinici (podatki iz Dolenjskega muzeja Novo mesto).

³⁵ Ivan Komelj je predlog za prevoz liturgičnih objektov v Novo mesto utemeljil z domnevo, da je njihov avtor, Mojster HGG, Novomeščan (INDOK center, *Arhiv spisov*, 19. 5. 1954, št. 173/54).

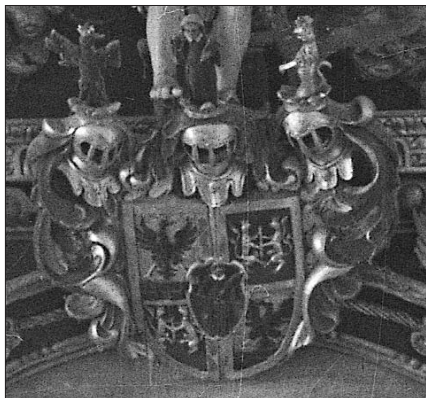
³⁶ V Federalni (Ljubljana) in okrajne (Maribor, Celje, Novo mesto) zbirne centre so se po drugi svetovni vojni stekale zasežene oz. odtujene umetnine in starine, glasbila, knjige in drugi predmeti kulturne dediščine. Zablembo in zbiranje v teh centrih je ukazala povojna oblast; gradivo je tako iz zasebne prešlo v državno last. Poleg etične oporečnosti same akcije je bila ta izvedena tudi brez (natančnejše) dokumentacije, zato je za provenienco zaseženega gradiva največkrat izgubljena vsakršna sled.

³⁷ Zavod za varstvo spomenikov je obvestil župnijski urad Velike Poljane, da bo Milan Železnik odpeljal sliko z ortneške cerkve v Ljubljano, kjer da bo restavrirana (INDOK center, *Arhiv spisov*, 21. 5. 1954, št. 173/4–54).

³⁸ Vse tri slike so restavrirali v restavratorski delavnici Zavoda za varstvo in znanstveno proučevanje kulturnih spomenikov in prirodnih znamenitosti Slovenije v poslojpu ljubljanskega Narodnega doma.

³⁹ Motiv vzpenjajočega se jelena z bogatim rogovjem, običajno sicer nad kolesom, je temeljni heraldični element grbovnih ščitov rodbine Erdódy. Tak grb – z dvema vzpenjajočima se jelenoma – je bil nameščen na oltarni predeli stranskega oltarja sv. Lucije in sv. Barbare. Vzpenjajoči se jelen je tudi heraldični element grba rodbine Erberg (z Erbergi v tem kontekstu ni videti smiselne povezave) in (Lichtenberg)-Janežič. A ker so Janežiči postali plemiči šele v 18. stoletju, tudi grba v času okoli leta 1640, ko je nastal oltar, še niso imeli. Za strokovne napotke se zahvaljujem dr. Mihi Preinfalku.

⁴⁰ Izjema v ribniškem arhidiakonatu sta bili le župniji Cerknica (pod patronatom kartuzije Bistra) in Škočjan (pod patronatom grofov Auersperg). AAU, *Informatio habitae*, str. 1. Žup-



Grb rodbine Moscon na glavnem oltarju grajske cerkve sv. Jurija pri gradu Ortnek, okoli 1641, INDOK center.

Vaccano je v svojem vizitacijskem poročilu (1638) sicer zapisal drugače: kot patrona je navedel cesarja, a njegova formulacija je pravilna, saj je bil takratni cesar hkrati deželni knez. Pomembno vlogo pri li-



Grb rodbine Moscon na južnem stranskem oltarju grajske cerkve sv. Jurija pri gradu Ortnek, okoli 1641, INDOK center.

kovnem opremljanju cerkva na tem območju je ime- lo torej lokalno plemstvo, ki je tam izvajalo svetno oblast in ki je od cerkvenih in posvetnih avtoritet ne- redko sprejemalo patronate nad svetišči na svoji po- sest. Tako so bili tudi naročniki pogosto eni in drugi: posvetna in cerkvena gospoda. Glede na to, da je bil v času nastanka novega cerkvenega inventarja grad Ortnek z vsem pripadajočim posestvom, na katerem je stala podružnica sv. Jurija, v lasti plemiške rodbine Moscon, je njihova vloga pri snovanju in izvedbi zla- tih oltarjev razumljiva. Očitno pa so z gmotnimi de- leži sodelovali tudi gospodje Lichtenberg in verjet- no Erdődy. Znamenja zaslug za prestižno opremo, vredno aristokratske ambicioznosti tamkajšnjega plemstva, so namreč grbi vseh treh plemiških rodbin, dekorativno vkomponirani v oltarje.⁴¹

Rodbine Moscon, Lichtenberg, Erdődy, Khisl

Mosconi so v letih gospodovanja na Ortneku prezidali grad in bližnjo cerkev; povečano srednje- veško svetišče je dobilo novo preobleko bržkone v prvi tretjini 17. stoletja (v slogovnem obdobju med renesanso in barokom), manieristična liturgična oprema je nastala takoj zatem, v poznih tridesetih in zgodnjih štiridesetih letih. Ortneško gospostvo je bilo takrat v rokah zadnjega Moscona, Valerija, po njegovi smrti leta 1646⁴² pa je za štiri leta prešlo v last stiškega samostana.⁴³ Mosconi, pobudniki pre- nove in najverjetnejši naročniki nove opreme, so za svoje aristokratske ambicije – prestižni videz božje hiše na njihovem zemljiškem posestvu – gotovo no- sili tudi glavno finančno breme. Kakšna pa je bila pri tem vloga Lichtenbergov in Erdődyjev, katerih grbi so bili prav tako sestavni del tamkajšnjih oltarjev?

Vse tri plemiške rodbine so bile sorodstveno po- vezane s porokami. Valerij baron Moscon se je leta 1629 poročil z Evo Marijo, hčerjo Volfa Ditrika pl. Lichtenberga,⁴⁴ Valerijeve hči Regina Uršula baroni- ca Moscon pa leta 1650 na gradu Tuštanj z materin- im bratrance, Janezom Jurijem baronom Lichten- bergom.⁴⁵ Novoporočeni par je slabe štiri mesece po

nijo Ribnica je verjetno ustanovil oglejski patriarh in njen pa- tronat (ali zgolj prezentacijo) podelil tamkajšnjim fevdnikom (Höfler, *Gradivo*, str. 154). Patriarh je lokalnim fevdnikom patronat verjetno zgolj prepustil. To so bili sprva Ortenbur- žani, nato Čeljski, za njimi Habsburžani, pozneje cesar oz. deželni knez ali v njegovem imenu posestnik ribniškega gra- du – v 17. stoletju Adam Moscon (1601–1619), nato Janez Jakob Khisl (1619–1641) in za njim Andrej Trillek (tudi Tril- ler oz. Trillek).

⁴¹ Grbi so sestavni del oltarne dekoracije in so pri stranskih ol- tarjih nameščeni simetrično kot zaključki oltarnih predel, pri glavnem pa grb povezuje zgornji polkrožni zaključek slike in trikotno čelo atike.

⁴² Natančni datum Valerijeve smrti sicer ni dokumentiran, z le- tom 1646 pa je datiran njegov zapuščinski inventar (gl. Smo- le, *Graščine*, str. 335).

⁴³ Gl. op. 9.

⁴⁴ Slana, *Lichtenbergi*, str. 177.

⁴⁵ Prav tam, str. 181. Rodbina Lichtenberg je izhodiščno sicer



Grb rodbine Schwab–Lichtenberg na severnem stranskem oltarju grajske cerkve sv. Jurija pri gradu Ortnek, okoli 1641, INDOK center.

poroki (po končani eri Mosconov, torej po smrti očeta oziroma tasta Valerija, in po štiriletnem stiškem intermezzu) od cistercijanske opatije kupil ortneško gospostvo. Posest z gradom je tako spet prešla v profane roke in se z Regino Uršulo navezala na lastniško tradicijo Mosconov. Valerijeva hči Regina Uršula, zdaj baronica Lichtenberg, se je z možem preselila na grad, kjer so živeli že njeni predniki, verjetno celo sama.⁴⁶ Ortneška linija Mosconov se je z njo prelila

rodbina Schwab, a je svojemu rodbinskemu imenu sredi 16. stoletja dodala ime Lichtenberg. Leta 1547 je namreč Jurij, sin Janeza Schwaba in Margarete Lichtenberg, začel uporabljati obe imeni (Schwab–Lichtenberg), saj so bili Lichtenbergi bolj imenitni. Od leta 1573 so gospodje Schwab poimenovanje Schwab pl. Lichtenberg uporabljali že z ustimnim dovoljenjem nadvojvode Karla, s plemiško diplomo oz. s podelitvijo baronskega naslova leta 1660 pa so uporabljali le še ime Lichtenberg. Janez Jurij je umrl leta 1667, Regina Uršula leta 1694 (prav tam, str. 177, 181–182).

⁴⁶ Če se je družina Moscon izselila iz Kranjske, potem tudi Valerijeva hči Regina Uršula ni mogla živeti na gradu (prim. op. 24).

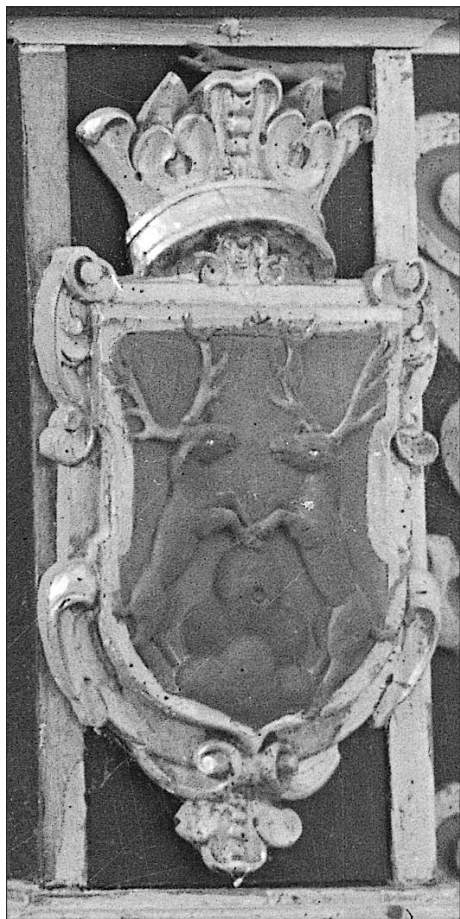
v rodbino Lichtenberg in se (ponovno) naselila na Valerijevem gradu. Regina Uršula in njen mož Janez Jurij baron Lichtenberg, zet pokojnega Valerija in bratranec njegove še živeče žene, očitno nista bila brezbrizna do ortneškega gospostva – nekdanje in ponovne rodbinske posesti – niti do »domače« cerkvice ob gradu.⁴⁷ Še bolj zavzeta za domače svetišče pa sta bila za časa njegove prenove graščinski posestnik Valerij in njegova žena Eva Marija, rojena Lichtenberg. Svoje zasluge za novo, umetniško dognano liturgično opremo je Valerij ovekovečil s svojim rodbinskim grbom na glavnem in južnem stranskem oltarju, njegova žena, rojena Lichtenberg, pa z grbom svoje rodbine na severnem stranskem oltarju.⁴⁸

Leta 1630 se je Valerijev sorodnik Jošt Jožef baron Moscon, lastnik številnih gradov na Kranjskem in Štajerskem, poročil z Elizabeto grofico Erdődy,⁴⁹ pripadnico visokega hrvaško-ogrškega plemstva, in to je obe rodbini povežalo za daljše obdobje. Elizabeta je bila hči hrvaško-slavonsko-dalmatinskega bana Tome II. grofa Erdődyja (1558–1624) in sestra Štefana (1585–1638), sremskega in peškega škofa; tako grofica kakor njen oče, brat in drugi člani te rodbine so bili velikodušni donatorji in mecenji (zlasti) frančiškanov in jezuitov. Prav s posredovanjem te plemiške rodbine je za oba redova na Hrvaškem delal tudi Mojster HGG (Hans Georg Geiger), avtor ortneških oltarnih slik. Grofje Erdődy so denarno podprli nastanek številnih sakralnih del, ki jih je – tako kakor na Ortneku – izdelala njegova slikarsko pozlatarska in polikromatorska delavnica. Njihova donatorska dejavnost pa tudi volila cerkvam in samostanom so

⁴⁷ Če se je Valerij kot domnevni protestant leta 1629 izselil iz Kranjske (v Nürnberg?; prim. op. 24), bi bila donacija sredstev za katoliško svetišče nenavadna poteza. Razumeti bi jo bilo mogoče le kot dejanje sentimentalne narave (vez z nekdanjim domom).

⁴⁸ Grb Lichtenbergov je združitev grbov rodbin Schwab in Lichtenberg (kakor je tudi rodbina Lichtenberg izhodiščno rodbina Schwab, gl. op. 45). To je kvadriran grb (brez srčnega štita) z motivom kronanega leva z dvignjenim repom v prvem in četrtem polju grbovnega štita in jastrebom z razprtimi krili v drugem in tretjem polju grbovnega štita (prim. Slana, *Lichtenbergi*, str. 174, 180).

⁴⁹ Že pred tem, leta 1602, se je oče Jošta Jožefa Janez Krstnik baron Moscon poročil z Marto baronico Gregorijanec, njena sestra Ana Marija pa je bila v zakonu s Petrom grofom Erdődyjem (gl. Preinfalk, *Auerspergi*, str. 89, op. 48). Jošt Jožef baron Moscon, ki je bil od leta 1630 (1631?) v zakonu z Elizabeto grofico Erdődy, se je po ženini smrti (1652) pred letom 1656 poročil z Barbaro grofico Drašković, tudi pripadnico hrvaškega visokega plemstva. Rodbina Erdődy je imela posestva na Ogrskem pa v Slavoniji in na Hrvaškem severno od Kolpe – v krajih, kjer je slikal Mojster HGG (Hrvaško Zagorje, Varaždin). Na območju današnje Dolenjske pa so imeli grad Mirno (Toma Erdődy) in Mokrice – po smrti Jošta Jožefa barona Moscona (1677) je Nikola Erdődy grad prevzel po njegovi vdovi, drugi ženi in dedinji Barbari Drašković (Preinfalk, *Auerspergi*, str. 89). Pripadniki obeh rodbin, Erdődy in Drašković, so ves čas radodarno financirali liturgično-likovno opremo cerkva in samostanov (poleg jezuitov in frančiškanov tudi pavlincev in kapucinov), bili pa tudi sicer vsestranski dobrotniki.



Grb rodbine Erdődy (?) na južnem stranskem oltarju grajske cerkve sv. Jurija pri gradu Ortnek, okoli 1641, INDOK center.

tako izpričani v primeru Nikole in Emerika pa grofice Elizabete (rojene Erdődy), žene Jošta Jožefa barona Moscona, kakor njune hčere Ane Elizabete baronice Moscon (po poroki grofice Auersperg). Vsi so v daljšem časovnem obdobju darovali sredstva za zidavo in opremo vrste hrvaških in kranjskih svetišč, ki jih je z liturgičnimi likovnimi izdelki opremljal tudi Geiger: za jezuitsko cerkev sv. Katarine v Zagrebu (v letih 1644, 1645, 1647, 1650, 1659, 1674, 1675–1677 in 1681), za jezuitsko cerkev sv. Frančiška Ksaverija v Zagrebu (1659), za frančiškansko cerkev Marijinega oznanjenja v Klanjcu (1660–1670; 1664, 1675) in (neohranjeno) pokopališko kapelo sv. Lucije ob klanjski frančiškanski cerkvi (1666/67), za frančiškansko cerkev sv. Vida v Brdovcu (1678) in njeno podružnico – kapelo sv. Sebastijana v Laduču,⁵⁰ na Ribniškem pa

⁵⁰ Ohranjene pogodbe med slikarjem in cerkvenimi oz. plemiškimi naročniki podajajo precej natančno sliko o številu naročenih del in njihovi tematiki, lokacijah naročil, identiteti naročnikov ipd. (HDA, *Acta irregistrata*, fasc. I, št. 252; št. 352; fasc. VIII, št. 154; gl. tudi Herkov, *Grada*, str. 70–71, 73–74; 79; Jiroušek in Vanino, *Izvori*, str. 125–127, 142; Repanić Braun, *Hans Georg Geiger*, str. 36–38).

so verjetno (tudi) z njihovo denarno pomočjo nastali ortneški oltarji. Tudi Erdődyji so običajno svoje donatorske zasluge ponosno zaznamovali z grbom. O tej navadi priča denimo pogodba, ki jo je Nikola grof Erdődy sklenil z Geigerjem za dela v kapeli sv. Frančiška Ksaverija v zagrebškem jezuitskem kolegiju. Donator je med drugim zahteval, da slikar »zgoraj na oltarju napravi njegov grb in napis«.⁵¹

Mojster HGG je na območju ribniške župnije slikal tudi za novo, ambiciozno zasnovano romarsko svetišče v bližnji Novi Štifti (zidati so ga začeli leta 1641 po naročilu Jurija Jerneja grofa Khisla) in za podružnico Naše ljube Gospe v Goriči vasi.⁵² V tej se je ohranilo sijajno platno *Sv. Družina*, poslikano najverjetneje v zgodnjih štiridesetih letih 17. stoletja.⁵³ Romarska cerkva je bila tako kakor bližnja ortneška takrat povečana in na novo opremljena. Tudi donatorje te prenove je mogoče iskati med tamkajšnjimi plemiči kot nadomestnimi patroni ribniške župnije. Lokalni gospodje so bili namreč dolžni gmotno podpirati gradnjo in obnovo cerkva zlasti v tistih župnijah, ki niso imele zadosti lastnega premoženja ali dotacij. Ribniška je bila po besedah Vaccana prav takšna,⁵⁴ zato je tamkajšnje petično plemstvo očitno radodarno razvezalo mošnjček. Župnijo Ribnica, kamor so takrat sodile podružnice na Ortneku, v Goriči vasi in Novi Štifti, je (najbrž) ustanovil oglejski patriarh in patronat ali zgolj prezentacijo podelil tamkajšnjim fevdnikom.⁵⁵ V času Geigerjevih del je bil patron sicer deželni knez, a je to vlogo v njegovem imenu izvajal posestnik ribniškega gradu. To je bil takrat (od leta 1618 do leta 1637) rekatolizirani Janez Jakob sprva še baron nato pa grof Khisl in do 1641 njegov sin Jurij Jernej (pred Khisli od leta 1601 do leta 1619 protestant Adam baron Moscon oziroma njegova vdova Marija, rojena Edling, za Khisli pa od leta 1641 Jurij Andrej grof Trilleg).

Tudi Khisli in Mosconi, sosodje na dveh bližnjih gradovih, Ortneku in Ribnici, so bili v svaštvo; kar nekaj Khislovih deklet se je namreč poročilo v

⁵¹ »Zuerhu toga dusan bude moy czimer i piszmo na oltar gore naprauiti.« (HDA, *Acta irregistrata*, fasc. I, št. 352; Herkov, *Grada*, str. 74; Jiroušek in Vanino, *Izvori*, str. 126–127; Repanić Braun, *Hans Georg Geiger*, str. 37).

⁵² Ob prenehanju turških vpadov po porazu pred Dunajem leta 1683 so v katoliški koledar uvedli praznik Marijinega imena; takrat so spremenili tudi patrocinij ribniške podružnice, ki je odtlej posvečena Imenu Marijinemu. Valvasor cerkev še imenuje *Unsere liebe Frau*, kraj pa *Alt Kirchen oz. Gotschee*. Toponim *Stara cerkev* pri opisu podružnice ohranja tudi Skubic (Valvasor, *Die Ehre*, VIII, str. 796; Skubic, *Zgodovina Ribnice*, str. 248; First, *Katalog del*, str. 84).

⁵³ Platno je bilo najbrž umeščeno v tedanji glavni oltar (predhodnik sedanjega), zaradi prilagoditve v novi pa zelo obrezano (prim. Skubic, *Zgodovina Ribnice*, str. 247; Valvasor, *Die Ehre*, VIII, str. 796; First, *Katalog del*, str. 84–91).

⁵⁴ AAU, *Informatio habitae*, str. 2.

⁵⁵ Oturepec, *Doneski k zgodovini Ribnice*, str. 81, 82; Höfler, *Gradivo*, str. 156. To so bili tako kakor v primeru gradu Ortnek (gl. op. 9) najprej Ortenburžani, od leta 1418 Celjski in od leta 1456 Habsburžani.

rodbino Moscon. Marija Kristina, hči Janeza (Janeža) barona Khisla, se je leta 1592 omožila s Francem Mosconom,⁵⁶ od tega leta izključnim lastnikom gospostva Ortnek (pred tem sta bila z bratom Krištofom tri leta solastnika); istega leta (1592) je v njegove roke prešel tudi tastov grad Khiselstein.⁵⁷ Marija Kristina je bila Frančeva tretja žena, prej je bil v zakonu s Katarino Valvasor, sestro Janeza Krstnika Valvasorja,⁵⁸ s čigar dediščino so leta 1581 obogateli Janezovi nečaki – trije bratje Moscon, sinovi Katarinine sestre. Z Mosconi sta bili poročeni tudi sestri Katarina in Justina Valentin,⁵⁹ vnučinki Vida Khisla in sestrični omenjene Marije Kristine, žene Franca Moscona. V zakonu sta bila tudi Ana Marija baronica Khisl in Janez Krstnik baron Moscon,⁶⁰ starša Jošta Jožefa barona Moscona, poročenega z Elizabeto grofico Erdődy; torej je imel Jošt Jožef po materi Khislovo kri. Hči Jošta Jožefa in Elizabete grofice Erdődy je bila Ana Elizabeta baronica Moscon, poročena Auersperg (vsi trije, starši in hči so bili – že omenjeni – donatorji cerkva in samostanov, za katere je delal Mojster HGG). Janez Krstnik baron Moscon je leta 1602 stopil v drugi zakon z Marto Gregorijanec, sestro Ane Marije, poročene s Petrom grofom Erdődyjem.⁶¹

Snovalci ikonografskih vsebin

Plemiški donatorji so bili pobudniki za zidavo novih in preobrazbo obstoječih svetišč, pogosto so samostojno angažirali izvajalce likovnih del, in na svoje gmotne zasluge opozarjali z rodbinskimi grbi, ikonografskih tem pa nikakor niso izbirali sami. Za to niso bili niti usposobljeni niti pooblašteni. To potrjuje tudi podrobnost iz pogodbe med Nikolo grofom Erdődyjem in slikarjem Geigerjem za dela v kapeli sv. Frančiška Ksaverija v zagrebškem jezuitskem kolegiju. Grof je kot naročnik in plačnik natančno definiral naročilo; pri delih dekorativnega značaja (pozлата in dekorativna poslikava) je izvajalcu pustil proste roke, glede naročenih slik (naslovnega zavetnika v oltarnem nastavku in Blažene Device Marije v atiki) pa ga je prepustil navodilom jezuitov (prizore naj naslika tako, kakor bodo zahtevali patri jezuiti).⁶² Tudi pri snovanju slik za cerkve v ribniški župniji (Ortnek, Goriča vas, Nova Štifta) idejno vodstvo ni bilo v rokah svetnih naročnikov in plemiških donatorjev. Iskati ga je mogoče med tamkajšnjimi teološko izobraženimi cerkvenimi avtoritetami – te

so bile po sklepu Tridentinskega koncila povsod v katoliškem svetu pristojne za nadzor nad likovnimi vsebinami v sakralnih prostorih.

Ribniški župnik in arhidiakon Frančišek Maksimilijan Vaccano

Prvi, najbližji, najbolj izvedeni in najbolj odgovorni za pravilno likovno dikcijo posttridentinske cerkvene umetnosti na Ribniškem je bil nedvomno tamkajšnji župnik in arhidiakon Frančišek Maksimilijan Vaccano. Temeljito izšolan v Rimu, srcu katolištva (študiral je v uglednem semenišču *Collegium Germanicum et Hungaricum*), je lahko smernice in programe cerkvene prenovе od blizu spoznal že v letih študija. Katoliški vrh je politiko vodenja Cerkve v zahtevnem in kočljivem času verskega razkola, protireformacije in katoliške obnove načrtoval še zlasti skrbno. Vaccano se je tako znašel pri samem vrelcu, iz katerega so že dolgo vrele programske rešitve za izvedbo katoliške duhovne reforme; njihov pomembni del je bila tudi likovna umetnost. O njej so cerkveni očetje razpravljali na zadnji seji koncila v Tridentu (1563), a so postavili zgolj temelj za pravilno podajanje svetih vsebin, škofo pa pooblastili za nadzor nad njihovo doktrinarno neoporečnostjo. Bolj določni so bili poznejši interpreti koncilskih dekretov; ti so cerkveno umetnost jasneje usmerjali k pravilni rabi in svarili pred zlorabami, ki bi lahko vodile k napačnemu razumevanju krščanskih resnic.⁶³ Podobam so dodelili vlogo korektnih, nazornih in učinkovitih pomagal pri likovni interpretaciji cerkvenih dogem, krepitvi verskih čustev in slikanju vzorov krščanskega življenja. Škofje so nadzor nad pravilno uporabo svetih podob izvajali z vizitacijami vsak v svoji diecezi. Sicer pa so morali *Tridentinski credo* (formuliran leta 1564), ki je vseboval tudi stališče do svetih podob, izpovedati vsi, ki so prejeli kakšno cerkveno vodstveno funkcijo (*prelatura*); mladi Vaccano takrat sicer še ni bil škof, a kot arhidiakon je razmeroma visoko funkcijo že imel. Verioizpoved vesoljnega tridentinskega cerkvenega zbora se je v deveti točki glasila: *Najodločnejše trdim, da je treba imeti in hraniti podobe Kristusa in božje Porodnice vedno Device in drugih svetnikov ter jim izkazovati dolžno čast in češčenje*.⁶⁴

⁵⁶ Žabota, *Rodbina Khisl*, str. 16.

⁵⁷ Kragl, *Zgodovinski drobci*, str. 121; Stopar, *Grajske stavbe, Gorenjska*, str. 95.

⁵⁸ Preinfalk, *Auerspergi*, str. 89, op. 48.

⁵⁹ Žabota, *Rodbina Khisl*, str. 9.

⁶⁰ Preinfalk, *Auerspergi*, str. 89, op. 48.

⁶¹ Prav tam.

⁶² HDA, *Acta irregistrata*, fasc. I, št. 352; Jiroušek in Vanino 1992/93, str. 126–127; Repanič Braun, *Hans Georg Geiger*, str. 37.

⁶³ Obsežne traktate je prispevala vrsta pokoncilskih teologov in likovnih teoretikov: louvainski profesor Johannes Molanus oz. Jan van der Meulen (*De picturis et imaginibus sacris*, 1570), Gilio da Fabriano (*Dialogo degli errori dei pittori*, 1564), milanski škof Carlo Borromeo oz. sv. Karel Boromejski (*Institutiones fabricae et suppellectilis ecclesiasticae*, 1577), po njegovem delu so se zgledovali Nemeč Jacob Müller (*Ornatus Ecclesiasticus / Kirchengeschmuck*, 1591), bolonjski nadškof in kardinal Gabriele Paleotti (*Discorso intorno alle imagini sacre e profane*, 1582) in Raffaello Borghini (*Il Riposo*, 1584). Za konkretizacijo tridentinskih napotkov in smernic za cerkveno umetnost v *Instrukcijah* Karla Boromejskega gl. Lavrič, *Ljubljanska škofija*, str. 21–22.

⁶⁴ Strle, *Vera Cerkev*, str. 271, 475–476; Lavrič, *Ljubljanska škofija*, str. 16.

O pravilni rabi sakralne umetnosti kot aktualnim problemom katoliške obnove se je torej Vaccano lahko poučil že v Rimu, srčiki katolištva. Lik mladega klerika se je oblikoval v okolju zlahtne krščansko humanistične kulture, ki jo je poleg filozofije prav umetnost dvignila na najvišjo raven. Tamkajšnje cerkveno učiteljstvo je v zavračanju protestantskega likovnega redukcionalizma še stopnjevalo naklonjenost do umetnosti. Tako bodoči ribniški župnik in arhidiakon, ki se je z vrhunskimi likovnimi stvaritvami v prestolnici svetovnega katolicizma srečeval na vsakem koraku, do umetnosti najbrž tudi pozneje ni bil ravnodušen. Po vrnitvi pa je bil v svoji župniji in arhidiakonatu k izvajanju aktualnih cerkvenih predpisov celo poklicno zavezan; dekreti so s cerkvenega vrha v Rimu – to je omogočala dosledna centralistična organizacija – tekoče dosegali tudi najbolj odmaknjene podeželske župnije. Vaccano je bil po službeni dolžnosti vizitator svojega distrikta, glede izvajanja umetnostnega programa pa, kakor je določal koncil, odgovoren nadrejenemu škofu (oglejskemu patriarhu). V ljubljanski škofiji je bil takrat vizitator Rinaldo Scarlichi, škof, ki je vestno upošteval cerkvene norme in postal s svojimi vizitacijskimi določili temeljni »zakonodajalec« za našo cerkveno umetnost 17. stoletja.⁶⁵ Vaccano, še tik pred ribniško službo gojenec uglednega rimskega kolegija, je stališča in navodila za izvajanje cerkvene obnove – tudi s sakralno umetnostjo – prejel neposredno od vodilnih teologov. Pri snovanju ortneških slik bi mu lahko bila nedavna rimska izkušnja (stik z visoko umetnostjo in najvišjimi cerkvenimi avtoritetami) vsekakor v oporo.

Stiški opat Rupert Eckart

V krog dolenjske duhovne in intelektualne elite, hipotetično udeležene pri snovanju novih ribniških platen, bi lahko uvrstili tudi stiškega opata. V letih preobrazbe ortneškega svetišča je to funkcijo opravljal pater Rupert Eckart,⁶⁶ sicer profes cistercijske matice Rein pri Gradcu; tudi on bi bil mogel biti sogovornik pri ikonografski zasnovi ortneških in drugih del v ribniški župniji. Cistercijski samostan v Stični – Ribnici najbližji duhovni pa tudi gospodarski, trgovski in kulturni center – je bil trdno vpet v dogajanje na tem delu Dolenjske; kot pomembno umetnostno žarišče je svoj vpliv razprostil čez precejšnji del Kranjske. Redovna skupnost je namreč poleg primarne (duhovne, kontemplativne, dušnopastirske in dobrodelne) opravljala tudi druge dejavnosti. Opatija je bila že vse od nastanka pomembna kulturna, izobraževalna in umetnostna os, okrog ka-

tere se je koncentrirala bogata gradbena, rokopisna, glasbena in likovna ustvarjalnost. Več stoletij je bila prizorišče arhitekturnega snovanja – zidav, dozidav in prezidav samostanskega kompleksa, gradila pa je tudi nove cerkve in donatorsko skrbela za njihovo opremo. Za svoje svetišče in za številne župnijske in podružnične cerkve je naročala umetniška dela pri uglednih slikarjih in kiparjih. Umetnostno razgledanost in pretanjen estetski občutek so opati dokazali tako z dognano zunanjo podobo sakralnih stavb kakor s kvalitetno opremo bogoslužnih in rezidenčnih notranjščin.

Poleg tega so bili stiški opati tesno povezani z lokalnim plemstvom. S člani številnih plemiških rodbin, tudi z Mosconi, je bil v stikih tudi takratni opat Rupert. Opati so Mosconom zastavljali svoje posesti in jih reševali iz denarnih težav, a si od njih po potrebi denar izposojali tudi sami⁶⁷ – in potrebe so bile velike, saj si je tamkajšnja (svetna in cerkvena) zemljiška gosposka v tridesetih letih 17. stoletja svoja bivališča preurejala po takratnem okusu in z vsem razkošjem, ki ga je prinesla nova doba. Izpričano pa je tudi osebno poznanstvo opata Ruperta in Valerija, naročnika ortneške cerkvene opreme, dveh vplivnih mož, katerih interesi so zadevali tudi umetnost.⁶⁸

Novomeška prošta Nikolaj in Francišek Mrav

Tudi naslednja lika v hipotetičnem likovnem scenariju ortneških oltarjev bi lahko bila povezana z naročniki in s snovalci njihovih ikonografskih vsebin, zlasti pa z izborom slikarja, avtorja oltarnih slik. V krogu očitnih in domnevnih udeležencev se ponujata kot morebitna priporočnika v Novo mesto priseljenega umetnika, ki je na Ribniškem tako sijajno odigral svoje dejanje. To sta bila takratni prošt novomeškega kapitlja Francišek Mrav in njegov predhodnik in verjetno starejši sorodnik Nikolaj Mrav. Francišek je bil od leta 1637 do leta 1639 dekan novomeškega kapitlja, od leta 1639 do leta 1650, torej v času opremljanja podružnic ribniške župnije, pa prošt v

⁶⁵ Lavrič, *Ljubljanska škofija*, str. 8. Tako Scarlichi leta 1631 kakor osem let za njim Vaccano sta podobno formulirala namen svoje vizitacije. Prim. AAU, *Informatio habite*, str. 1 in Lavrič, *Ljubljanska škofija*, str. 14.

⁶⁶ Pater Rupert Eckart je bil stiški opat med letoma 1638 in 1644 (Mlinarič, *Stiška opatija*, str. 884).

⁶⁷ Dokumentirana so njihova srečanja in upniško-dolžniška razmerja: stiški opat Lavrencij Zupan je leta 1596 Kristofu in Francu Mosconom zastavil samostansko zemljo in dohodke blizu Ortneka. Leta 1600 je isti opat iz zastave reševal posest v gosposčini Ortnek, zastavljeno Kristofu Mosconu. Leta 1619 sta bila Frančeva sinova Bernardin in Valerij v denarni stiski in sta samostanu oz. takratnemu opatu, rekatolizatorju Jakobu Reinprechtu, to posest vrnila (ARS, AS 781, fasc. 2, 15. maj 1619 – po Mlinarič, *Stiška opatija*, str. 496). Dne 17. maja 1626 je bil novoizvoljeni kostanjeviški opat Andrej uveden v novo službo v navzočnosti nekaterih uglednih mož – med njimi sta bila tudi stiški opat Matej Majerle in Janez Krstnik baron Moscon (ACOR, Fondi cistercijskih samostanov, B lat. 9. Stična, 2. junij 1626 – po Mlinarič, *Stiška opatija*, str. 488, 509).

⁶⁸ Opat Rupert Eckart je si je leta 1639 od Valerija barona Moscona izposodil 1143 goldinarjev za plačilo deželnega davka (ARS, AS 781, fasc. 2, 29. avg. 1639 – po Mlinarič, *Stiška opatija*, str. 550).

Novem mestu.⁶⁹ Njegov sorodnik Nikolaj je bil vezni člen med obema krajema, Ribnico in Novim mestom, zato bi lahko bil tudi vez med ribniškim naročnikom in novomeškim slikarjem. Bil je namreč vpet v obe okolji: od leta 1619 do 1630 je bil župnik (od 1620 tudi arhidiakon) v Ribnici,⁷⁰ od leta 1630 pa novomeški prošt in od 1632 dolenski arhidiakon. Z Mojstrom HGG sta bila torej od njegove (slikarjeve) naselitve v Novem mestu someščana. Čeprav je bil Nikolaj Mrav od leta 1630 kot prošt že na novi službeni postaji v Novem mestu, pa je vsaj še do leta 1631 ostal tudi ribniški župnik in arhidiakon.⁷¹

Tudi pozneje, ko ni več služboval v Ribnici, se je še vedno vračal tja; župnijo je takrat že vodil Vaccano, verjetni usmerjevalec ikonografskih vsebin v bližnjih podružnicah. Izpričano pa je tudi Nikolajevo poznanstvo z ortneškim graščakom in naročnikom Valerijem baronom Mosconom. Dokumentiran je namreč dogodek z dne 21. aprila 1633, ko so se šli Mrav kot predstojnik ribniške Bratovščine presvetege Rešnjega Telesa⁷² pri istoimenskem oltarju oziroma kapeli v ribniški župnijski cerkvi, pa Valerij baron Moscon in Adam Gotfrid pl. Werneck (Wernegkh); za kapelo te bratovščine so prezentirali novega kaplana Jurija Kodriča.⁷³ Torej so se vsi trije – Nikolaj Mrav, Vaccano in ortneški graščak Valerij – pred naročilom za oltarje že poznali. Tako bi lahko novomeški klerik slikarja someščana plemiškemu mecenu priporočil osebno – bodisi da je Geigerja poznal sam ali pa ga je poznal njegov sorodnik, aktualni novomeški prošt Frančišek Mrav. Lahko pa bi ga bil Nikolaj priporočil tudi svojemu stanovskemu kolegu, ribniškemu župniku in arhidiakonu Vaccanu, ki je za njim po enoletnem intermezzu nasledil ribniški arhidiakon. Podatek pa je pomemben tudi zato, ker jasno kaže Valerija kot plemiča s prezentacijsko pravico in brzokone – vsaj pri ortneškem sv. Juriju – tudi s patronatsko, saj sta bili ti pogosto povezani.

Videti je, da je imel tudi Nikolaj Mrav čut za lepoto sakralnega prostora, kar nakazuje podatek, da je kot župnik v Cerknici (službo je po svojih vikarijih opravljal vzporedno s funkcijo novomeškega pro-

šta) tam zgradil novo župnišče in olupal župnijsko cerkev.⁷⁴ Torej je imel opraviti tudi s posli estetske narave in verjetno vsaj posredno z njihovimi izvajalci. Naklonjenost cerkveni umetnosti pa je leta 1647 pokazal tudi Frančišek Mrav; ko so zbirali sredstva za novi oltar v novomeški frančiškanski cerkvi, je ponudil barve in plano za sliko pa hrano za slikarja.⁷⁵

Iz vseh teh razmerij je očitno, kako prepletene so bile vezi med Mosconi, Khisli, Lichtenbergi in Erdődyji. Plemiške rodbine pa niso bile povezane le med sabo, ampak tudi z lokalnim klerom in redovi; povezave so običajno segale tudi v mednarodni prostor. V ta krog, v katerem so se rojevala likovna (in glasbena) dela, so bili vključeni tudi meniški redovi in kleriška inteligenca pa posvetni izobraženci in premožni meščani, mecenji in ljubitelji umetnosti. Lepota je bila del tega sveta, posvetna in cerkvena gospoda jo je hotela uživati v lastnem domu, v zasebni kapeli. Umetnike si je »posojala« lokalno in mednarodno in morda je tudi Mojster HGG stopil v naš prostor s posredovanjem katere od omenjenih osebnosti.

Slikar Hans Georg Geiger pl. Geigerfeld

Velika predstava pri ortneškem sv. Juriju (pa tudi na stranskih odrih v Goriči vasi in Novi Štifti) se je torej pripravljala v letih Valerijevega posedovanja ortneškega gospostva, Vaccanovega župnikovanja v Ribnici in njegovega vizitiranja tamkajšnjega arhidiakonata, verjetnega Khislovega ali Mosconovega »nadomestnega« patronata⁷⁶ in ob sodelovanju nekaterih vplivnih osebnosti in njihovih medsebojnih povezav v družbenem, kleriškem in cerkvenoupravnem sistemu na Dolenskem. Njen protagonist pa je bil (ob vseh uglednih soigralcih) slikar Hans Georg Geiger pl. Geigerfeld (okoli 1610–1681), bolj znan kot Mojster HGG. Z njegovim nastopom je božja hiša zažarela kot približek visokemu vzoru: pretanjni umetnosti, kakršna se je v desetletjih katoliške obnove razcvetala na dvorih in v vplivnih verskih središčih, in včasih tudi na umetnostno manj razvitem obrobju pustila zapoznelo sled. S svojo delavnico je v ta odmaknjeni kotiček Kranjske vnesel nekaj internacionalno uglašene manierističnega izrazja, kakršno je sicer v likovno naprednejših centrih izzvenelo že nekaj desetletij prej, pri nas pa je bilo zaradi vsebinske angažiranosti še vedno aktualno. Njegova dela v cerkvi sv. Jurija in v bližnjih svetiščih⁷⁷ so uspeš-

⁶⁹ Mlinarič *Stiška opatija*, str. 1104; Koblar, *Drobtinice*, str. 103–104.

⁷⁰ Tako kakor njegov naslednik Frančišek Maksimilijan Vaccano je tudi on potožil nad vsakovrstnimi zlorabami in inkonvenienkami, ki so se razpasle med ribniško duhovščino (Skubic, *Zgodovina Ribnice*, str. 138).

⁷¹ Koblar, *Drobtinice*, str. 103, 107; Skubic, *Zgodovina Ribnice*, str. 138; Baraga, *Kapiteljski arhiv*, str. 167.

⁷² Po izumrtju Celjskih sta ribniško in kočevsko gospostvo prišli v roke Habsburžanov. Ribničani so cesarju Frideriku III. Habsburškemu leta 1457 prostovoljno obljubili zvestobo, v zahvalo za njihovo lojalnost pa je cesar v župnijski cerkvi ustanovil Bratovščino presvetege Rešnjega telesa z istoimenskim beneficijem; zanj je podaril od graščinske posesti pol grunta. Bratovščino je patriarh potrdil šele eta. 1619 na prošnjo župnika Nikolaja Mrava (Skubic, *Zgodovina Ribnice*, str. 137, 751).

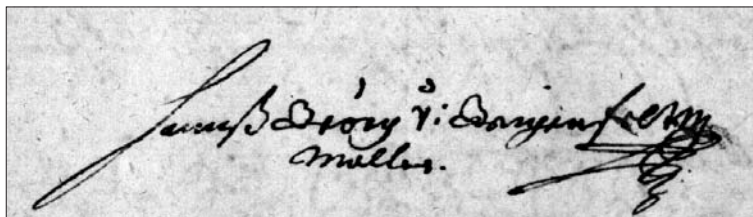
⁷³ Skubic, *Zgodovina Ribnice*, str. 138–139.

⁷⁴ Skubic, *Zgodovina Ribnice*, str. 139.

⁷⁵ Vrhovec, *Zgodovina Novega mesta*, str. 41.

⁷⁶ Ne glede na formalni patronat deželnega kneza je bil Jurij Jernej grof Khisl, takratni lastnik ribniškega gradu, zelo verjetno »nadomestni« patron ribniške župnije, Valerij Moscon pa kot lastnik gradu Örtnek tamkajšnje grajske cerkve sv. Jurija.

⁷⁷ Delavnica Mojstra HGG je svoje umetniške izdelke prispevala tudi za novo, ambiciozno zasnovano romarsko svetišče v bližnji Novi Štifti, sezidano po naročilu Jurija Jerneja grofa Khisla, in za podružnico v Goriči vasi.



Podpis Mojstra HGG (Hanns Georg v. Geigenfeldt) na pogodbi za dela v zagrebškem jezuitskem kolegiju, 27. feb. 1659, Hrvaški državni arhiv.

ni, četudi slogovno neaktualni odmev dominantnih vzorov, ki so v drugi polovici 16. stoletja preplavili mednarodni prostor z bizarno slogovno eleganco in posttridentinskimi ikonografskimi vsebinami. Ribniško območje brez teh spomenikov, ki tako občutno presejajo sočasne slikarske dosežke tamkajšnjega podeželja, ne bi bilo to, kar je, četudi je v zgodovinskem spominu v marsikaterem primeru ostala le še sled njihove nekdanje veličine.

Slikar je bil v zgodovini umetnosti dolgo navzoč kot *Mojster HGG* – s temi inicialami je signaliral svoja prva (znana) dela, vse tri slike in ortneških oltarnih nastavkih; eno od njih (*Marijino vnebovzetje*) je tudi datiral (1641). Ivan Komelj je leta 1954 monogram povezal z arhivsko dokumentiranim slikarjem Hansom Georgom Geigerjem pl. Geigerfeldom;⁷⁸ njegovo polno ime s plemiškim nazivom izpričujejo pogodbe v Hrvaškem državnem arhivu.⁷⁹ Z novomeškim slikarjem modre krvi so jih v latinskem, nemškem in hrvaškem jeziku skleпали hrvaški plemiči in očetje zagrebškega jezuitskega kolegija. Kdaj in od kod je prišel na Kranjsko,⁸⁰ kdaj in kako je prejel plemiški naziv – to so še vedno vprašanja brez odgovorov. V pogodbi iz leta 1659, ki jo je s slikarjem sklenil rektor zagrebškega jezuitskega kolegija pater Ivan Pfeiffer, se je Geiger podpisal s plemiškim predikatom »von«.⁸¹ V drugi pogodbi iz istega leta ga naročnik Nikola grof Erdödy imenuje celo *knez*.⁸² Če sta ga že ob prihodu v naš prostor spremljala plemiški naziv in hkrati sloves odličnega slikarja, ni čudno, da se je kmalu znašel v službi tamkajšnje aristokracije. Kot naročnikom enakovredni pripadnik visokega stanu je imel do plemiških naročil nedvomno lažji dostop. Mladi prišlek (po starosti Vaccanov vrstnik), ki se je naglo vključil v dolensko družbeno elito, pa je v plemiških krogih užival še dodatno ugodnost: lahko se je legalno izognil cehovskim pravilom in začel delati takoj, ne da bi bil moral čakati na sprejetje v slikarski

ceh. Cehi so sicer zaradi neželene konkurence omejevali delo priseljencev; izjema so bili slikarji, ki jih je zaposlovalo plemstvo. Prva znana pravila Bratovščine slikarjev in kiparjev v Ljubljani in na Kranjskem iz leta 1677 so dovoljevala največ šest včlanjenih slikarjev in kiparjev. Izjema so bili sinovi članov in tisti, ki so se poročili z vdovami članov. Prosto delovanje pa je bilo zagotovljeno izučencem slikarjem v službi plemstva.⁸³

Mojster HGG se je naselil v Novem mestu in postal ugleden meščan, nekaj let je bil celo na čelu mestne uprave. Kar trikrat so ga izvolili za visoko javno funkcijo nosilca sodne in upravne oblasti – mestnega sodnika (*Stadtrichter* ali *judex*). Dveletni sodni *officio* je bil navadno v rokah premožnih meščanov iz vrst trgovcev in obrtnikov. Geiger ga je opravljal v letih 1660–1662, 1668–1670 in 1674–1676; zadnji mandat je sklenil predčasno.⁸⁴ Slikarjevo ime na seznamu novomeških sodnikov leta 1660 je prva pisna sled za njim v slovenskem prostoru. Na Hrvaškem je omemba zgodnejša: prva ohranjena pogodba z zagrebškimi jezuiti je datirana s 27. februarjem 1659. Sicer je pred tem po naročilu Mosconov in lokalnega klera že vrsto let delal po Dolenjskem. Po posredovanju Erdödyjev so bili njegovi odjemalci hrvaški jezuiti in frančiškani; slikarjeva dokumentirana povezava s frančiškani na Kranjskem pa je bolj praktične narave, a vendar namig, da je vez obstajala. Redovne skupnosti slovenskih in hrvaških frančiškanov so bile združene v skupno provinco Bosna-Hrvaška Sv. Križa;⁸⁵

⁸³ Ta pravila se skladajo z leta 1622 potrjenimi določbami gradske slikarske bratovščine, ki jo je ustanovil priseljeni italijanski slikar Pietro de Pomis. Ta (nedvomno v skladu z njegovimi osebnimi interesi) izvzemajo iz svojih določil tuje slikarje, če delajo v službi oblasti in plemenitašev v njihovih gradovih, hišah in samostanih (prim. Wallner, *Beiträge zur Geschichte*, str. 107–115; Wastler, *Die Ordnung*, str. 10–21; Wastler, *Die Maler Confraternität*, str. 121–126; Stele, *Monumenta artis*, str. 2).

⁸⁴ ARS, AS 1, šk. 257/RIII/1; I/133. Na ohranjenih seznamih novoizvoljenih sodnikov je trikrat vpisano ime *Hans Georg Geiger von Geigerfeldt*. Izbor med dvema kandidatoma je bil običajno na dan sv. Gala, 16. oktobra, Geigerjev zadnji mandat pa se je končal 25. avgusta (1676). V osmih dneh so morali izvoljeni sodniki v Ljubljani priseči cesarjevemu namestniku, vicedomu, da bodo vedno branili in varovali blaginjo mesta (Vrhovec, *Zgodovina Novega mesta*, str. 63).

⁸⁵ Pramati slovenske frančiškanske province je bila bosenska vikarija, ustanovljena leta 1339. Zaradi turških vpadov so se mnogi redovniki iz Bosne zatekli v slovenske kraje (najprej

⁷⁸ Komelj, *Umetnost na Dolenjskem*, str. 116.

⁷⁹ HDA, *Acta irregistrata*, fasc. I, št. 252; fasc. I, št. 352; fasc. VIII, št. 154.

⁸⁰ Ime Geiger (arhaično Gaiger, Gaigher, Gyger) je bilo v 16. in 17. stoletju pogosto med umetniki na Tirolskem, Dunaju, Bavarskem in zlasti v Švici (gl. *Allg. Künstlerlexikon*, 47, str. 26–277; 51, str. 61–83; 66, str. 419–422).

⁸¹ HDA, *Acta irregistrata*, fasc. I, št. 252.

⁸² HDA, *Acta irregistrata*, fasc. I, št. 352.

Geiger je delal za frančiškane v Klanjcu in Brdovcu, ti pa so bili v stikih s slovenskimi redovnimi brati. Povezave med njimi pa tudi z drugimi redovi nakazuje pogodba za dela v zagrebškem jezuitskem kolegiju: naročnik Nikola grof Erdődy se je obvezal, da mu bo plačal 80 rimskih goldinarjev hrvaške veljave, polovico v gotovini, polovico pa v žitu, vinu, siru, maslu in slanini. Navedel je, da bodo novomeškemu slikarju blago dostavili v Brežice⁸⁶ – morda z eno od tovornih odprav, ki so iz Zagreba potovale v Brežice, kjer so prav tedaj začeli graditi frančiškanski samostan.

Umetnostne razmere v prvi polovici 17. stoletja na Slovenskem

Na Ribniško je Mojster HGG prišel z že formiranim slikarskim znanjem. Pridobil ga je v umetnostno bolj razvitem okolju, saj pri nas takrat ni bilo delavnice, ki bi zmogla slikarskega vajenca – četudi nadarjenega – izšolati do takšne tehnične veščine, kakršno je naš mojster pokazal na Ribniškem. V prvi polovici 17. stoletja je na Kranjskem primanjkovalo dobrih slikarjev, saj je reformacija zajela tok umetnosti in pretrgala njeno razvojno kontinuiteto. Nekaj zapisov iz obdobja protireformacije (iz začetne, Hrenove, dobe) priča o zadregah naročnikov zaradi skromnega števila in kakovosti domačih mojstrov. To vrzel so zapolnili tujci, bodisi povabljeni bodisi potujoči umetniki; migracije umetnikov so tudi sicer, neodvisno od naše specifične situacije, značilne za evropsko postrenesnančno kulturo. Tako je stiški opat Lavrencij Zupan, eden naših zgodnjih rekato-lizatorjev, leta 1584 prosil cistercijsko opatijo Rein pri Gradcu za umetnika, ker doma ni našel primerne-ga. S podobnim naročilom se je na Koroško obrnil ljubljanski škof Tavčar.⁸⁷ Tuje slikarje (in glasbenike) je v Ljubljano in Gornji Grad vedno znova vabil tudi škof Hren. Ljubljanski jezuiti so slike za glavni oltar v cerkvi sv. Jakoba naročili pri nizozemskem slikarju Gerardu Krönu, tujce je v svoji bakrorezni delavnici na Bogenšperku zaposloval Valvasor. Pri nas so delali nemški, nizozemski, koroški, salzburški, goriški in

furlanski avtorji.⁸⁸ Tudi Mojster HGG, odlično izšolani prišlek, je bil za naš prostor dobrodošla rešitev naročniških zadreg.

Grafični list kot slikarska predloga

Slikarji, ki so v novem okolju iskali delo, so poleg teritorialno pogojene likovne izobrazbe in z njo povezanih slogovnih dialektov s seboj prinašali tudi posebne slikarske pripomočke – grafične liste. Njihovi avtorji so jih vrezovali po lastnih likovnih invencijah in po tujih zamislih ali pa so v grafični medij »prevajali«⁸⁹ že obstoječe umetnine. Grafični listi so imeli v takratni slikarski praksi večstransko vlogo. Najprej informativno kot prenašalci zgledov visoke evropske umetnosti; tudi Mojster HGG je po zaslugi teh minucioznih stvaritev celo v odmaknjenosti dolenskega podeželja spoznaval največje mojstrovine renesančne in manieristične ustvarjalnosti. Slikarjem so bili hkrati vodniki pri lastnem slogovnem in oblikovnem izražanju, zbrani v mapah pa nepogrešljivi ilustrativni »katalog«, s katerim so lahko naročniku predstavili svoj ikonografski repertoar; pogosto pa je – nasprotno – želeni vzorčni primerek naročnik predložil slikarju.⁸⁹ Gotovo je tudi Gaigerju preneka-teri naročnik s svojim bakrorezom sugeriral izvedbo, saj je katoliška obnova terjala premišljeno programsko strategijo. Sakralne umetnosti, ki naj občestvu v cerkvenem prostoru nazorno oznanja pravo vero, duhovščina pač ni mogla prepustiti teološko neukemu slikarju, saj je bila za njihovo vsebino odgovorna nadrejenim.

V programu katoliške obnove pa je imel grafični list še eno, morda najpomembnejšo vlogo: bil je nosilec rekato-lizacijskih teoloških vsebin in predloga za prenos v slikarski medij. Grafika je bila namreč idejno prečiščena likovna vzporednica verskih dogem, saj je bila vsebinsko in oblikovno že preverjena v procesu cenzorskega pregleda pred publiciranjem. Tako kakor za natis knjige je bil tudi za tisk grafičnega lista potreben privilegij (potrdilo o primernosti oziroma pravica do objave), sicer tiskanje ni bilo dovoljeno.⁹⁰

v Belo krajino in leta 1469 v Novo mesto). Leta 1514 se je bosenska vikarija razdelila na dva dela: na svobodnem delu je bila vikarija *Bosna-Hrvaška Sv. Križa*, na teritoriju, ki so ga zasedli Turki, pa vikarija *Bosna-Srebrna*. Obe je papež Leon X. leta 1517 povzdignil v provinci. Prva se je do leta 1708 imenovala *Provincia Bosna-Hrvaška Sv. Križa*, nato pa preimenovala v *Provincio Hrvaško-Kranjsko Sv. Križa*. To ime je z manjšimi prekinitvami ohranila do leta 1900. Tedaj je bila s papeškim dekretom razdeljena na *Hrvaško provinco sv. Cirila in Metoda* in v *Kranjsko provinco Sv. Križa* (Škofljanec, *Red manjših bratov*, str. 37–52; Glavinić, *Origine*, str. 17–37).

⁸⁶ HDA, *Acta irregistrata*, fasc. I, št. 352. Pogodba je datirana z 22. novembrom 1659, Geiger je plačilo prejel po obrokih od februarja do septembra 1660; tega leta (1660) so v Brežicah začeli graditi frančiškanski samostan.

⁸⁷ Mikuš, *Umetnostnozgodovinska topografija*, str. 12; Lavrič, *Vloga ljubljanskih škofov*, str. 99.

⁸⁸ Steska, *Slovenska umetnost*, str. 8–10, 14–32; Stele, *Monumenta artis*, str. 1–8, 15; Cevc, *Slikarstvo 17. stoletja*, str. 41–45.

⁸⁹ Nekaj zapisov o grafičnih predlogah v rokah naročnikov se je ohranilo tudi v našem prostoru. Tako je škof Hren v svojih zapiskih nekajkrat omenil grafične liste, ki jih je kupoval od beneških, salzburških, lotarinških in nizozemskih trgovcev, knjigarjev in knjigotržcev in z njimi usmerjal slikarje (Lavrič, *Vloga ljubljanskega škofa*, I, str. 98, 102, 127, 146; II, str. 356, op. 75). Ohranjena je tudi ustanovna listina za jeseniško Bratovščino Marije rožnega venca pri podružnični cerkvi Marijinega vnebovzeta na Savi, izdana v Rimu leta 1623. Glede načrtovane slike so bile v njej formulirane natančne zahteve, zraven pa je bila domnevno priložena tudi predloga (Šerbelj, *Nicola Grassi*, str. 32).

⁹⁰ Tridentinski koncil je predlagal več strogosti pri podeljevanju papeških privilegijev in poostren nadzor nad knjižno in grafično produkcijo (Witcombe, *Copyright in the Renaissance*, str. 73). Privilegiji so v nadaljevanju varovali avtorje oz. njihove izdelke pred piratskim (grafičnim) kopiranjem.



Jacob van der Heyden, *Vojvoda Friderik Württemberski na konju*, izrez: figura konja, 20-a/30-a leta 17. st., Zagrebska nadškofija, Metropolit. knjižnica pri Hrvaškem državnem arhivu (Valvasorjeva zbirka).

ke rekatolizacijskih vsebinskih formul, v ozemeljsko in konfesionalno enovitost tedanje katoliške kulture zajele tudi sakralno slikarstvo ribniškega (in celotnega slovenskega) ozemlja. Le z njihovo podporo je Mojster HGG v dolensko provincialno okolje uvedel razmeroma visok likovni standard. Odtisi, ki jih je uporabljal za predloge, so prihajali iz največjih likovnih in rekatolizacijskih središč: katoliškega dela Nizozemske (Flandrije), Bavarske in Italije.

Flandrija

Vodilni grafični center v drugi polovici 17. stoletja severno od Alp je bil Antwerpen, prestolnica južne nizozemske katoliške province Flandrije; bogato mesto denarništvu, diamantov in nenadkriljivih bakroreznih delavnic pa je bilo tudi eno od žarišč evropske protireformacijske dejavnosti. Nizozemska se je namreč prav takrat v političnem in verskem pogledu razdelila na dvoje: Holandija si je izbojevala samostojnost in ostala protestantska, Flandrijo pa je s špansko nadoblastjo zajel val katolicizma.⁹⁴ Tako je postala v vseh pogledih, tudi z nadzorovano umetnostjo, odsev španskega rekatolizacijskega progra-

⁹⁴ Antwerpen je izgubil samostojnost leta 1585.

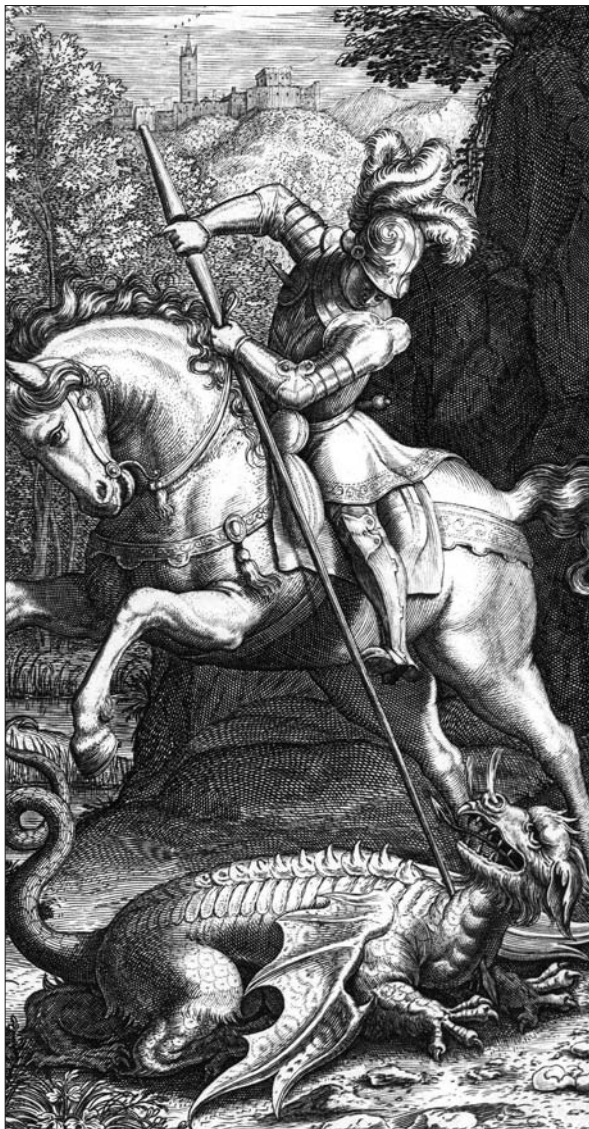


Mojster HGG, *Sv. Jurij v boju z zmajem*, okoli 1641, o./pl., Narodna galerija.

ma.⁹⁵ Virtuozna grafika flamskih mojstrov, v mednarodnem prostoru superiorna zaradi umetniške kvalitete, pa je hkrati zasijala tudi v najčistejši idejni luči. Bila je namreč zrcalo španske katoliške pravovernosti; grafični listi, likovni ekvivalenti teoloških resnic, so očiščeni nauk iz Španije – očistila ga je tamkajšnja inkvizicija – preko Flandrije presajali v druge predele katoliške Evrope.⁹⁶ Gonilo španskih rekatolizacijskih naporov je bil jezuitski red, ki je intoniral vseevropsko duhovno reformo in tudi sočasno sakralno umetnost. Slika je postala soigralka pri katoliški obnovi in katehetskimi medij v jezuitski pedagogiki. Španska in z njo flamska umetnost sta zaradi tamkajšnje budne cenzure veljali za najbolj pravoverni. Flamska grafika je pogosto zrcalila likovne formule, ki so jih razvili španski jezuiti, poleg škofov najbolj skrbni varuhi

⁹⁵ Za vlogo Španije (in Flandrije) v slovenski likovni umetnosti gl. Menaše, *Marija*, str. 39.

⁹⁶ Grafični listi so s trgovskimi, še bolj pa z misijonarskimi odpravami dosegali tudi druge celine.



Raphael Sadeler I., Sv. Jurij v boju z zmajem, konec 16./zač. 17. st., bakrorez, Dunaj, Albertina.

Privilegije sta podeljevali državna in cerkvena oblast – na najvišji ravni so bili to cesar, papež, beneški senat ... Doktrinarno preverjeni in od najvišjih avtoritet potrjeni grafični listi, razmnoženi v velikih nakladah, so se razširili po vsej Evropi in pristali v mapah slikarjev in naročnikov. Slika kot posnetek pravoverne grafične predloge je naročnika obvarovala pred nevarnostjo doktrinarnih napak in s tem pred vnašanjem neprimernih vsebin v javne sakralne prostore. Tako je bil grafični list jamstvo pravilne rabe svete snovi, dobrodošli vir tematskih sugestij ali kar obrazec za »dobesedni« prenos doktrinarno neoporečnih prizorov v slikarski medij. To v letih Geigerjeve ustvarjalnosti v ribniški župniji, ki je bila še nedavno preplavljena z luteranstvom, ni bilo nepomembno.

Grafični listi kot slikarske predloge so Mojstra HGG spremljali pri vseh ribniških naročilih. Z nji-

mi je upodobil vsebine, značilne za katoliški spopad s protestantsko kritiko in za rekatolizacijsko duhovno obnovo: to so bili prizori sv. Jurija v boju z zmajem, Sv. Lucije in sv. Barbare in Marijinega vnebovzjetja na Ortneku, sv. Družine (s poudarkom na Marijinem liku) v Goriči vasi in Marije priprošnjice v Novi Štifti. Prvi je alegorični prikaz zmage dobrega nad zlom – simbolično prave vere nad herezijo, drugi opozorilo na prve svetnike mučence, umrle po Dioklecijanovem ediktu o preganjanju kristjanov;⁹¹ tako sta sveti Lucija in Barbara s svojo trdnostjo in neomajnostjo verniku ponujali zgled pravega kristjana. Zadnji pa sodijo v skupino najbolj spornih tem, ob katerih so se kresale iskre marioloških razprav med protestantskimi kritiki in katoliškimi apologeti – to je bil lik Božje Matere. Likovno podajanje marijanskih dogem, za protestante nesprejemljivih,⁹² od katoliških zagovornikov pa goreče branjenih verskih resnic, se je zaradi konfesionalnih nesoglasij v letih protireformacije še okrepilo. V obrambi pred ostrimi protestantskimi napadi je cerkveno učiteljstvo katoliške obnove marijanske teme s toliko večjo zavzetostjo ohranjalo tako v teološkem kakor v likovnem imaginariju; te dogme sta v teoretskih disputih in v umetnosti najbolj vneto zagovarjala bavarski teolog in pospeševalec sakralne umetnosti, jezuit Peter Kanizij in njegov španski brat Francisco Suarez, pri nas pa Tomaž Hren. V reprizi Marijinega kulta po Tridentinskem koncilu so prevladali prizori, ki so raje kakor Marijino smrt slikali Marijo kot zmagovalko in nebeško kraljico v motivih vnebovzjetja in kronanja,⁹³ pa tudi kronane Marije na oblakih. Takšne je – po grafičnih predlogah – slikal tudi Geigerjev čopič.

Provenienca Geigerjevih grafičnih virov

Dela v podružnicah ribniške župnije so torej zavenela v sozvočju z rekatolizacijskimi priporočili, ki kljub protestantskemu nasprotovanju niso odstopala od uveljavljenih verskih resnic in ikonografskih prototipov. Mojster HGG se je pri vseh prepustil vodstvu grafičnih predlog, s katerimi je vstopil v mednarodno slikarsko družino s iste idejne in likovne usmeritve. Oblikovali so jo skupni duhovni vzgibi in likovni vzori, ki so jih grafični listi raznesli po vsej Stari celini. Ti so kot slikarske predloge, prenašal-

⁹¹ V letih 303 in 304 je rimski cesar Dioklecijan izdal štiri odloke o preganjanju in iztrebljanju kristjanov ter o vzpostavitvi verske enotnosti v državi. Zapovedal je mučenje in usmrtnice; nasilni ukrepi so bili sprva uperjeni proti škofom in duhovnikom (tudi proti cerkvam in drugim krajem molitve ter svetim spisom), leta 304 pa so jih razširili na vse kristjane.

⁹² Za protestantsko kritiko so bili v katoliški marijanski ikonografiji najbolj sporni motivi Marijino brezmadežno spočetje, Marija kot posrednica oz. priprošnjica in Marijino fizično vnebovzjetje (prim. Menaše, *Marija*, str. 35, 272–274). Prav te ikonografske motive je za ribniške podružnice slikal Mojster HGG.

⁹³ Schiller, *Ikonographie*, str. 133–137; Menaše, *Marija*, str. 35, 36, 137.



Mojster HGG, Sv. Družina, 1639 ali 40. leta 17. st., o./pl., podruž. c. Imena Marijinega, Goriča vas.



Camillo Procaccini, Počitek na begu v Egipt, izrez, pred 1587, jedkanica, Dunaj, Albertina.



Jan Sadeler I. po Lodovicu Carracciju in Camillu Procacciniju, Počitek na begu v Egipt, 1594–1600, bakrorez, Dunaj, Albertina.



Anonimni grafik, Doječa Madona, zrcalna kopija po Lodovicu Carracciju (1592), po 1592, jedkanica, Museo civico, Bassano del Grappa.



Melchior Küssel po Janu Sadelerju I., Počitek na begu v Egipt, izrez, ne po 1684, bakrorez iz albuma grafičnih predlog Matije Koželja, Narodni muzej Slovenije.



Jacques Callot, Počitek na begu v Egipt, 1610/1611 (?), bakrorez, Dunaj, Albertina.



Anonimni risar po Janu Sadelerju I., *Počitek na begu v Egipt*, akvarelirana risba s čopičem na pergamentu, ok. 1600, Galerija Mia N. Weiner, *Old Master Drawings and Sketches*, New York.

njene vsestranske brezhibnosti. Slika, ki je reproducirala že preverjene (cenzurirane), torej z idejnega vidika že odobrene grafične liste,⁹⁷ je zato brez težav vstopila v sakralni prostor. Njena neoporečnost je bila namreč potrjena že na predhodni stopnji grafične predloge, zato je bila naročnikom takšne slike prihranjena skrb glede njene korektnosti.

Bavarska

Superiorna grafika iz flamskih bakroreznic in založb je prepravila evropski prostor in široko razsejala ideale rekatolizacijske umetnosti. Po vsej Evropi pa so se razkropili tudi flamski grafiki. Tako so vrezovali denimo v Münchnu, enem največjih rekatolizacijskih žarišč – bavarska prestolnica je bila naslednje izhodišče Geigerjevih grafičnih predlog.⁹⁸ Versko politično gibanje in posebna oblika pobožnosti *Pietas*

Bavarica sta dosegla svoj zenit na tamkajšnjem dvoru in v dejavnosti z njim povezanih jezuitov. Notranje prenovne v duhu Tridentinskega koncila Cerkev ni izvedla zgolj iz lastne moči, ampak z občutno podporo posvetne oblasti. Sklep Augsburškega verskega miru iz leta 1555, po katerem deželni knezi določajo veroizpoved svojih podložnikov, so med katoliškimi knezi začeli prvi izvajati prav bavarski Wittelsbachi. Generacijo pozneje so jim sledili Habsburžani,⁹⁹ ki so takrat vladali tudi našim deželam; te so bile sestavni del upravne enote Notranja Avstrija s sedežem v Gradcu. Graški dvor, z bavarskim tudi sorodstveno povezan,¹⁰⁰ je protireformacijo notranjeavstrijskih dežel izvajal prav po vzoru bavarske.¹⁰¹

Vojvoda Viljem V. Pobožni, veliki bavarski rekatolizator, je bil steber južnonemške religiozne renesanse, njegova cerkev sv. Mihaela in pripadajoči jezuitski kolegij pa okop vere in zasebni spomenik vladarske hiše Wittelsbach. V njegovem silnem rekatolizacijskem zagonu je imela posebno vlogo prav umetnost. Cela »akademija« ustvarjalcev (arhitektov, kiparjev in slikarjev) je postavljala veličastno münchensko cerkev in urejala jezuitski kompleks ter skrbela za njuno umetniško opremo. To so bili najo-

⁹⁷ V zelo svobodni in tolerantni Holandiji so bili privilegiji na dosegu roke celo za publiciranje neprikrito lascivnih in erotičnih tem. V istem obdobju, ko je v Flandriji stroga cenzura preverjala ideološko primernost vrezanih prizorov, je denimo ekstravagantni haarlemški virtuoz Hendrick Goltzius, avtor mitoloških in svetopisemskih tem, upodobljenih s polno mero erotike, prejel cesarski privilegij, a – skoraj se zdi kot šaljiv dodatek – pod pogojem, da v njegovih bakrorezih ne bo »vsebovanega nič spotakljivega ali nasprotnega naši pravi katoliški veri in postavam Svetega rimskega cesarstva« (gl. Mielke, *Manierismus in Holland*, str. 23–24).

⁹⁸ Na bavarskem dvoru je nastal eden od vzorčnih bakrorezov za sliko *Sv. Jurij v boju z zmajem* za podružnično cerkev sv. Jurija nad Ortnekom in za *Sv. Družino* v podružnični cerkvi Marijinega imena v Goriči vasi.

⁹⁹ Benedik, *Papeži*, str. 233.

¹⁰⁰ Nadvojvoda Ferdinand Habsburški, poznejši cesar Ferdinand II., se je poročil z hčerjo bavarskega vojvode Viljema IV. Marijo Ano Bavarsko, pred tem pa že njegov oče Karel z Viljemovo sestro, prav tako Marijo Ano Bavarsko.

¹⁰¹ Benedik, *Katoliška obnova in protireformacija*, str. 7–8.



Mojster HGG, sv. Lucija, izrez s slike Sv. Lucija in sv. Barbara, okoli 1641, o./pl., Narodna galerija.

dličnejši nemški in flamski mojstri,¹⁰² ki so v protireformacijskem ozračju in pod okriljem bavarskega

¹⁰² Za jezuitsko cerkev sv. Mihaela v Münchnu so delali Hans von Aachen, Friedrich Sustris, Pieter de Witte (v nemškem okolju im. Peter Candid), Christoph Schwarz, brata Jan I. in Raphael I. Sadeler, Hubert Gerhard idr.



Karel van Mallery po Antivedutu Grammaticu, Sv. Lucija, 1598, bakrorez, Dunaj, Albertina.

vojvode izoblikovali pretanjeno različico manieriističnega sloga. Dvorni grafiki so večino del iz cerkve (pa tudi risbe številnih, zlasti flamskih risarjev)¹⁰³ prevedli v grafiko; razmnoženi odtisi so z münchenskim stvaritvami seznanili vso Evropo, tudi Mojstra HGG.

¹⁰³ Med njimi je bil gotovo najplodovitejši Antwerpenčan Maarten de Vos; za prenos na bakrorezne plošče je pripravil okoli 2400 preliminarjih risb: 1600 lastnih invencij in 800 po tujih stvaritvah (Schuckman, *Maarten de Vos*, str 7). Čeprav je bil sprva protestant, je večino izdelal za potrebe protireformacijske katoliške Cerkve.

Italija

Tretji vir pritoka grafičnih listov v njegovo delavnico je bila Italija.¹⁰⁴ Predloge za njegove »ribniške« slike sicer niso neposredno italijanskega izvora, a vendar je pri vseh italijanska estetika zajeta posredno. Italijanske prvine so namreč vsebovali tudi grafični listi, vrezani severno od Alp; severni grafiki so se zgledovali pri Italijanih, tudi kadar so jih sami presegali. Flamska bakroreza, ki ju je Geiger preslikal za Ortnek in Goričo vas, pa ne vsebujeta zgolj italijanskih vplivov, temveč sta v celoti posneta po italijanskih invencijah. Mojster HGG je lik svete Lucije kopiral z bakroreza Flamca Karla van Malleryja, ta pa je v grafično tehniko prevedel sliko, katere avtor je Italijan Antiveduto Grammatica.¹⁰⁵ Tudi za *Sv. Družino* v Goriči vasi je uporabil predlogo flamskega grafika – Jana Sadelerja I., ta pa je motiv sestavil iz dveh bolonjskih jedkanic: Marijin lik je prevzel iz Carraccijeve, Jožefovega iz Procaccinijeve. Posnemal je bodisi celotne kompozicije bodisi eklektično sestavljal fragmente z različnih odtisov. Iz figuralnih »citatov« so tako nastajale nove celote, lahko pa so takšni hibridi nastali že na predhodni stopnji – na grafični predlogi.¹⁰⁶

Posredništvo – Gradec

Grafične predloge so bile torej za Mojstra HGG vrec ikonografskih sugestij, za naročnike pa varni način umeščanja novih slik, saj so pred vizitatorji (škofi) jasno zrcalile svojo, s tem pa tudi njihovo neoporečnost. Pritok grafike na naše ozemlje pa ni bil neposreden; pot je večinoma držala skozi Gradec, do leta 1619 dinastično središče Notranje Avstrije, kamor je sodila tudi Kranjska. Habsburški dvor v Gradcu je protireformacijo in politično rekatolizacijo izvajal po enotnem programu, ki so ga graški nadvojvode izdelali skupaj s Tirolsko in Bavarsko, prav tako je bila katoliška obnova zasnovana po skupnem programu v vseh notranjeavstrijskih deželah pod vodstvom graških nuncijev.¹⁰⁷ Vezi graškega dvora z bavarskim, obeh dvorov z domačimi pa tudi s španskimi in italijanskimi jezuiti, medsebojne povezave jezuitskih provinc na mednarodni ravni – vse to je omogočalo njihovo tesno sodelovanje in internacionaliziranje nekaterih segmentov materialne in

duhovne kulture. Jezuiti, v tesnih stikih z redovnimi brati po vsej Evropi, so bili most, ki je Španijo prek (španske) Flandrije pa Bavarske in nazadnje Gradca povezoval z našim ozemljem. To pa je bila tudi smer grafičnega pretoka in z njim likovnih vzorov vse do delavnice Mojstra HGG. Naš prostor, čez Gradec in z redovi (posredno) povezan z velikimi rekatolizacijskimi središči, je stal na poti te živahne izmenjave.

VIRI IN LITERATURA

ARHIVSKI VIRI

AAU – Archivio diocesano di Udine

Archivio Arcivescovile Udine, fond *Archivio della curia arcivescovile Udinese*, serija [*Chiese*] a parte imperii, pododdelek *Carniola inferna*, mapa 2, *Arcidiaconato di Reifnitz, Reifnitz 1631–1650*, ovojnica 753, *Informatio habitae et exercitae administrationis Patriarchalis Archidiaconatus Raiffinicensis, id est ab anno 1633 usque ad 1638*, 1638, str. 1–24 (neoštevilčene strani, sekundarna paginacija avtorice članka).

ACOR – Arhiv cistercijanske opatije Rein pri Gradcu

Fondi cistercijanskih samostanov, B lat. 9. Stična, 2. junij 1626.

ARS – Arhiv Republike Slovenije

AS 1, Vicedomski urad za Kranjsko
AS 781 Cistercijanski samostan in državno gošpostvo Stična

HDA – Hrvatski državni arhiv

Acta irregistrata Colegii Societatis Iesu Zagrabienensis

INDOK center – Ministrstvo za kulturo Republike Slovenije, Direktorat za kulturno dediščino, Informacijski dokumentacijski center

France Stele, *Konservatorski zapiski XXX*, 1925, 50–54.

France Stele, *Konservatorski zapiski LV*, 1936, 50. Dokumentacija Ortnek, Arhiv spisov. Fotografiska dokumentacija Ortnek.

ČASOPISNI VIR

Ilustrirani Slovenec, 1930.

LITERATURA

Allgemeines Künstlerlexikon. Die Bildenden Künstler aller Zeiten und Völker. München, Leipzig: G. K. Saur; Berlin, New York: W. de Gruyter, 47 (Gabor – Gallardus), 2005; 51 (Geeslin – Geranzani), 2006; 66 (Gunten – Haaren), 2010.

¹⁰⁴ Italijanska nota je zajeta v Geigerjevih predlogah za sliki *Sv. Lucija in sv. Barbara* (Ortnek) in v *Sv. Družini* (Goriča vas) (prim. First, *Katalog del*, str. 73, 87–91).

¹⁰⁵ First, *Katalog del*, str. 73.

¹⁰⁶ Primer takšnega kompiliranja je bakrorez *Počitek na begu v Egipt* (1594–1600), predloga za Geigerjevo *Sv. Družino* v ribniški podružnični cerkvi Imena Marijinega v Goriči vasi. Flamec Jan Sadeler I. je v svojem bakrorezu združil lik *Doječe Madone* Lodovica Carraccija (1592) in Jožefov lik iz prizora *Počitek na begu v Egipt* Camilla Procaccinija (1587). Gl. First, *Katalog del*, str. 87–91.

¹⁰⁷ Benedik, *Katoliška obnova in protireformacija*, str. 7–8.

- Ambrožič, Matjaž: Grajske kapele in patronatni vpliv fevdalne gosposke na cerkveno življenje. *Kronika. Iz zgodovine slovenskih gradov*, 60, 2012, št. 3, str. 555–574.
- Baraga, France: *Kapiteljski arhiv Novo mesto. Regesti listin in popis gradiva*. Ljubljana: Inštitut za zgodovino Cerkev pri Teološki fakulteti Univerze v Ljubljani, 1995 (Acta ecclesiastica Sloveniae, 17).
- Benedik, Metod: *Papeži. Od Petra do Janeza Pavla II*. Ljubljana: Mihelač, 1996.
- Benedik, Metod: Predgovor. *Bogoslovni vestnik. Katoliška obnova in protireformacija v Notranjeavstrijskih deželah 1564–1628. Zbornik slovenskih predavanj* 52, 1992, št. 1–2, str. 5–8.
- Catalogus cleri archidioecesis Labacensis*. Labaci (za leta od 1796 do 1805).
- Catalogus cleri dioecesis Labacensis*. Labaci (za leta od 1826 do 1905).
- Catalogus Sacerdotum Archi-Dioecesis Labacensis*. Labaci (za leta od 1793 do 1795).
- Cevc, Emilijan: Slikarstvo 17. stoletja. *Umetnost XVII. stoletja na Slovenskem*, 1. Ljubljana: Narodna galerija, 1968, str. 39–71.
- Clerus Archidioecesis Labacensis*, Labaci (za leti 1806 in 1807).
- Costa, Heinrich: *Reiseerinnerungen aus Krain*. Laibach: Druck der Eger'schen Gubernial-Buchdruckerei, 1848.
- Dolar, France M.: Franc Maksimilijan Vaccano. *Slovenski biografski leksikon*, 4, *Táborská – Žvanut* (ur. Alfonz Gspan, Jože Munda, Fran Petre in uredniški odbor). Ljubljana 1980–1991, str. 315.
- First, Blaženka: Katalog del. V: Repanić Braun, Mirjana in Blaženka First: *Mojster HGG. Slikar plastične monumentalnosti*. Ljubljana: Narodna galerija, 2004, str. 62–91.
- First, Blaženka: Po sledi linearnega zapisa. Grafični viri za slikarstvo Mojstra HGG. V: Repanić Braun, Mirjana in Blaženka First: *Mojster HGG. Slikar plastične monumentalnosti*. Ljubljana: Narodna galerija, 2004, str. 41–56.
- Gestrin, Ferdo: Reformacija v Ribnici in okolici. *Kronika* 30, 1982, št. 2, str. 95–101.
- Glavinić, Franjo: *Origine della provincia Bosna Croatia...* Udine: 1648 (prevedel p. Bruno J. Korošak: *Opis frančiškanskih postojank v Hrvaški, Bosni in Kranjski*). Nova Gorica: Jutro, 2002.
- Golec, Boris: Valvasorjev izvor, družina in mladost – stare neznanke v novi luči, 2. *Kronika* 61, 2013, št. 2, str. 217–272.
- Golec, Boris: *Valvasorji. Med vzponom, Slavo in zatonom*. Ljubljana: ZRC SAZU, 2015 (Thesaurus memoriae, Dissertationes, 2).
- Gruden, Josip: *Zgodovina slovenskega naroda*. Celje: Mohorjeva družba, 1910–1916 (ponatis, 1. del. Celje: Mohorjeva družba, 1992).
- Herkov, Zlatko: Građa za povijest umjetnosti. *Bulletin Zavoda za likovne umjetnosti Jugoslavenske akademije znanosti i umjetnosti* 10, 1962, št. 1–2, str. 62–80.
- Höfler, Janez: *Gradivo za historično topografijo predjožefinskih župnij na Slovenskem. Kranjska*. Ljubljana: Viharnik, 2015.
- Jiroušek, Željko in Miroslav Vanino: Izvori o isusovačkoj akademskoj crkvi Svete Katarine u Zagrebu. *Vrela i prinosi. Zbornik za povijest isusovačkoga reda u Hrvatskim krajevima*. Zagreb: Filozofsko-teološki institut Družbe isusove; Beč: Hrvatski povijesni institut, 1992/1993, št. [10] 19, str. 1–162.
- Kidrič, France: Erberg. *Slovenski biografski leksikon*, 1, *Abraham – Lužar* (ur. Izidor Cankar, Franc Ksaver Lukman in uredniški odbor). Ljubljana: Združna gospodarska banka, 1925–1932, str. 160.
- Koblar, Anton: Drobtinice iz furlanskih arhivov. *Izvestja muzejskega društva za Kranjsko* 3, 1893, str. 101–109.
- Koblar, Anton: Paberki iz arhiva cistercijanskega samostana v Dunajskem Novem mestu. *Izvestja muzejskega društva za Kranjsko* 10, 1900, str. 119–127.
- Komelj, Ivan: Umetnost na Dolenjskem. *Turistični vestnik* 2, 1954, št. 4, str. 114–116.
- Kragl, Viktor: *Zgodovinski drobci župnije Tržič*. Tržič: Župni urad, 1936.
- Lavrič, Ana: *Ljubljanska škofija v vizitacijah 17. stoletja. Vizitacije kot vir za umetnostno zgodovino*. Ljubljana: ZRC SAZU, 2007.
- Lavrič, Ana: Vloga ljubljanskega škofa Tomaža Hrena v slovenski likovni umetnosti / Die Rolle des Bischofs Tomaž Hren in der slowenischen bildenden Kunst. Ljubljana: SAZU, Umetnostnozgodovinski inštitut Franceta Steleta, 1988 (Dela / Slovenska akademija znanosti in umetnosti, Razred za zgodovinske in družbene vede = Opera / Academia scientiarum et artium Slovenica, Classis I: Historia et sociologia; 32. Umetnostnozgodovinski inštitut Franceta Steleta. = Institutum historiae artium; 1).
- Lavrič, Ana: Vloga ljubljanskih škofov Janeza Tavčarja in Tomaža Hrena v likovni umetnosti katoliške obnove. *Bogoslovni vestnik. Katoliška obnova in protireformacija v notranjeavstrijskih deželah 1564–1628. Zbornik slovenskih predavanj* 52, 1992, št. 1–2, str. 99–109.
- Lokal- und Personalstand der Diözes von Laibach*. Laibach (za leta od 1813 do 1825).
- Menaše, Lev: *Marija v slovenski umetnosti*. Celje: Mohorjeva družba, 1994.
- Mielke, Hans: *Manierismus in Holland um 1600. Kupferstiche, Holzschnitte und Zeichnungen aus dem berliner Kupferstichkabinett*. Berlin: Staatliche Museen Preussischer Kulturbesitz, 1979.
- Mikuž, Stane: Umetnostnozgodovinska topografija grosupeljske krajine. *Inventarji kulturne dediščine*

- v Sloveniji. Ljubljana: Zavod RS za spomeniško varstvo, 1978.
- Mlinarič, Jože: *Stiška opatija 1136–1784*. Novo mesto: Dolenjska založba, 1995.
- Otorepec, Božo: Doneski k zgodovini Ribnice in okolice v srednjem veku. *Kronika. Ribnica na Dolenjskem*, 30, 1982, št. 2, str. 79–87.
- Preinfalk, Miha: Auerspergi in njihove povezave s Hrvaško. *Povjesni prilogi* 29, 2005, str. 79–97.
- Repanić-Braun, Mirjana: Hans Georg Geiger von Geigerfeld. Slikarjev opus in njegove oblikovno-slogovne značilnosti. V: Repanić Braun, Mirjana in Blaženka First: *Mojster HGG. Slikar plastične monumentalnosti*. Ljubljana: Narodna galerija, 2004, str. 13–40.
- Schiller, Gertrud: *Ikonographie der christlichen Kunst*, 4/II, *Maria*. Gutersloh: G. Mohn, 1980.
- Schiviz von Schivizhoffen, Ludwig: *Der Adel in den Matriken des Herzogthums Krain*. Görz: Selbstverlag des Verfassers, 1905.
- Schuckman, Christiaan (ur. D. de Hoop Scheffer): Maarten de Vos. *Hollstein's Dutch & Flemish Etchings, Engravings and Woodcuts 1450–1700*, 44. Rotterdam: Sound and Vision Interactive; Amsterdam: Rijksprentenkabinet, 1996.
- Skubic, Anton: *Zgodovina Ribnice in ribniške pokrajine* (za natis priredil Anton Lesar). Buenos Aires: Editorial Baraga S.R.L., 1976.
- Slana, Lidija: Lichtenbergi na Tuštanju. *Kronika* 57, 2009, št. 2, str. 171–200.
- Smole, Majda: *Graščine na nekdanjem Kranjskem*. Ljubljana: Državna založba Slovenije, 1982.
- Stele, France: *Monumenta artis Slovenicae*, II. *Slikarstvo baroka in romantike / La peinture baroque et romantique*. Ljubljana: Akademski založba, 1938.
- Stele, France: Varstvo spomenikov. *Zbornik za umetnostno zgodovino* 5, 1925, str. 180–185.
- Steska, Viktor: *Slovenska umetnost*, 1. *Slikarstvo*. Prevalje: Mohorjeva družba, 1927.
- Stopar, Ivan: *Grajske stavbe v osrednji Sloveniji*. 1. *Gorenjska*. 1. knj., *Ob zgornjem toku Save*. Ljubljana: Viharnik, 1996.
- Stopar, Ivan: *Grajske stavbe v osrednji Sloveniji*. 2. *Dolenjska*, 4. knj., *Med Igom, Ribnico in Kočevjem*. Ljubljana: Viharnik, 2003.
- Strle, Anton: *Vera Cerkev. Dokumenti cerkvenega učiteljstva*. Celje: Mohorjeva družba, 1977.
- Šerbelj, Ferdinand: *Nicola Grassi: tri oltarne podobe = tre pale d'altare*. Ljubljana: Narodna galerija, 1992 (Knjižnica Narodne galerije. Študijski zvezki; 1).
- Šilc, Jurij: Župnije in njihov krajevni obseg v ljubljanski škofiji sredi 19. stoletja. *Arhivi* 29, 2006, št. 2, str. 305–336.
- Škofljanec, Jože: Red manjših bratov (O.F.M.) in Provinca sv. Križa. *Frančiškani v Ljubljani. Samostan, cerkev in župnija Marijinega oznanjenja* (ur. p. Silvin Krajnc). Ljubljana: Samostan in župnija Marijinega oznanjenja, 2000, str. 9–79.
- Šumi, Nace: Izbrani spomeniki likovne umetnosti na ribniškem območju. *Ribnica skozi stoletja*. Zagreb: Skupščina občine Ribnica; Spektar Zagreb, 1982, str. 157–160.
- Valvasor, Johann Weichard: *Die Ehre des Herzogthums Crain*. Laibach, Nürnberg: Wolfgang Moritz Endter, 1689.
- Verzeichnis über den Personalstand der Welt- und Klostergeistlichkeit der bischöflichen Laibachdiözes*. Laibach (za leta od 1808 do 1812).
- Vrhovec, Ivan: *Zgodovina Novega mesta*. Ljubljana: Matica slovenska, 1891.
- Wallner, Julius: Beiträge zur Geschichte der Laibacher Maler und Bildhauer im XVII. und XVIII. Jahrhunderte. *Mitteilungen des Muesalvereins für Krain* 3, 1890, str. 103–139.
- Wastler, Josef: Die Maler-Confraternität in Graz gegen die Störer und Frötter. *Mitteilungen des Historischen Vereins für Steiermark*, 1883, št. 31, str. 121–126.
- Wastler, Josef: Die Ordnung der von Peter de Pomis gegründeten Malerkonfraternität in Graz. *Beiträge zur Kunde steiermärkischer Geschichtsquellen*, 1891, št. 23, str. 10–21.
- Witcombe, Christopher L. C. E.: Copyright in the Renaissance. Prints and the Privilegio in Sixteenth Century. *Studio in Medieval and Reformation Traditions*, št. 100. Leiden–Boston: Brill, 2004.
- Žabota, Barbara: Rodbina Khisl – novoveška zgodba o uspehu. *Kronika* 51, 2003, št. 1, str. 1–26.
- Železnik, Milan: Osnovni vidiki za študij »zlatih oltarjev« v Sloveniji. *Zbornik za umetnostno zgodovino*, n. v. 4, 1957, str. 131–182.
- Železnik, Milan: Rezarstvo 17. stoletja na Slovenskem. *Zbornik za umetnostno zgodovino*, n. v. 7, 1965, str. 171–194.



S U M M A R Y

Master HGG's Ribnica period. Historical circumstances of the creation of Geiger's paintings in the parish of Ribnica

In the 1640s, the Ortnek castle church of St. George as well as some nearby succursal churches of the parish of Ribnica obtained a few altar paintings, the quality of which significantly exceeded that of contemporary achievements in painting across Lower Carniolan countryside. The paintings were produced by Hans Georg Geiger von Geigerfeld, better known by his initials HGG, with which he signed three Ortnek altar canvases. HGG's paintings were commissioned by the local nobility, which was re-

novating or rebuilding and furnishing the places of worship in the spirit of the triumph of Catholic faith over Protestantism, which not long before prevailed in the district of Ribnica. The bearers of this victory, to which certain symbolic signifiers in the church of St. George allude, were the then owners of the Ortnek Castle and, most likely, the (substitute) patrons of the local castle church – the Barons of Moscon. The renovated church was a reflection of their return to Catholic faith; apart from the image of St. Valerius (alluding to the owner Valerius Baron of Moscon), their meritorious donations were also evident from family coats of arms featured on altars: those of the Moscons and of noble families that were related to them through marriage – the Schwab-Lichtenbergs and (probably) the Erdődies.

Conceptual leadership in matters concerning iconographic contents was the task of the local church authorities. Presented as hypothetical collaborators in the design of commissioned religious scenes are the parish priest and Archdeacon of Ribnica Franz Maximilian Vaccano, Rupert Eckart, the abbot of the Cistercian Monastery of Stična, the major spiritu-

al, cultural, educational and economic centre in this part of Carniola, and Nikolaj and Frančišek Mrav, provosts from the collegiate chapter in Novo mesto, where Master HGG originated from.

Master HGG's painting was guided by print templates, which were the transmitters of conceptually correct re-Catholicisation contents as well as a source of information on high art at European Catholic courts and important Counter-Reformation centres that would otherwise hardly reach this remote provincial area. The print templates came from major art and re-Catholicisation nexuses of the then Europe: Flanders (southern part of the Netherlands, which was under Spanish rule and hence Catholic), Bavaria (the court of the great Counter-Reformer Duke William V of Wittelsbach in Munich), and Italy. They mostly reached the present-day Slovenian territory through Graz, the dynastic centre of the administrative unit of Inner Austria, which also embraced Carniola until 1619. The affiliation of Slovenian territory with the Inner Austrian capital was also manifest during the period in which Master HGG painted for the churches in the parish of Ribnica.



Ortnek, grajska razvalina okoli 1890 (reprodukcija razglednice iz okoli 1900), INDOK center.



Mojster HGG, Bog Oče, o./pl., okoli 1641, izgubljena slika z atike glavnega oltarja v grajski cerkvi sv. Jurija pri gradu Ortnek; foto. France Mesesnel, 1938–1944, INDOK center.



Prižnica v grajski cerkvi sv. Jurija pri gradu Ortnek; foto. France Mesesnel, 1938–1944, INDOK center.