

Miklavž Komelj, Ljubljana

## ROBBOV VODNJAK V LJUBLJANI

### I.

Francesco Robba, Benečan, ki je večino življenja preživel v Ljubljani, je v slovenski umetnostni zgodovini označen kot največji baročni kipar v kamnu na Slovenskem. Njegovo delo naj bi v svojem času, kot je zapisal Nace Šumi, pomenilo »kvalitetni vrh kiparstva med Benetkami in Dunajem«. <sup>1</sup> V hrvaški umetnostni zgodovini pa je bil njegov za Zagreb izdelani oltar sv. Križa ocenjen kot »morda najimpresivnejša baročna skulptura v celinski pa tudi celotni Hrvaški«. <sup>2</sup> V skladu s tem mu je bilo doslej posvečeno razmeroma veliko strokovne literature, med drugim dve doktorski disertaciji (ena slovenska, ena hrvaška). <sup>3</sup> Obravnave se osredotočajo na problem Robbovega stilnega razvoja in njegove umetnostnogeografske pomembnosti v baročnem kontekstu. V tem pogledu je Robbovo delo izredno zanimivo že zato, ker je z njim kulminiralo obdobje, ko naj bi bila Ljubljana po svoji stilni orientaciji in likovni kvaliteti v kiparstvu »s svojo izrazito kontinuiteto in lastnim logičnim razvojem bržčas najpomembnejša izpostava Benetk v Evropi«, <sup>4</sup> ki jo je Robba zaznamoval tudi z najbolj individualno prepoznavnimi potezami.

Robba, ki se je v pogodbi z ljubljansko mestno upravo za izdelavo vodnjaka na Mestnem trgu, hranjeni v ljubljanskem Mestnem arhivu, sam podpisal »kipar in arhitekt«, naročnik pa ga je imenoval »kamnosek in kipar«, je svojo arhitekturno ustvarjalnost omejil na arhitekturo oltarjev in javnih spomenikov, <sup>5</sup> a obenem je po smrti Gre-

<sup>1</sup> Nace Šumi: *Po poti baročnih spomenikov Slovenije*, Ljubljana 1992, str. 19.

<sup>2</sup> Ana Deanović: *Zagrebačka katedrala (Od XI. do sredine XIX. stoljeća)*; v knjigi: *Zagrebačka katedrala*, avtorji Ana Deanović, Željko Čoran in Nenad Gattin, Zagreb 1988, str. 81.

<sup>3</sup> Anton Vodnik: *Kipar Francesco Robba*, Dom in svet 1930, str. 97–110; Vera Horvat-Pintarić: *Francesco Robba*, Zagreb 1961.

<sup>4</sup> Blaž Resman: *Barok v kamnu*, Znanstveno raziskovalni center SAZU, Ljubljana 1995, str. 82.

<sup>5</sup> Edino razpravo, ki se v celoti ukvarja z Robbom kot arhitektom, je napisal Anton Vodnik; Anton Vodnik: *Robbova oltarna arhitektura*, Dom in svet 1944, zbornik I, str. 109–116.

gorja Mačka prevzel tudi njegovo funkcijo mestnega stavbenika.<sup>6</sup> Robbov pomen za Ljubljano pa je že s samimi kiparsko-arhitekturnimi izdelki celo urbanističen v najglobljem smislu; kipar je poosebil tista dogajanja v baročni Ljubljani, ki je spomin nanja omogočal duhovno klimo, v kateri je bila simbolna obremenitev forme stranskih mostov Plečnikovega Tromostovja z aluzijo na Benetke naravna, medtem ko bi bila že v kakšnem sosednjem slovenskem mestu le kurioziteteta. Ob tem je zanimivo, kako je v knjigi Ljubljanski trikotnik Marko Pogačnik povezal tloris Tromostovja z razporeditvijo prstov na sklenjenih rokah Robbovega desnega angela na oltarju Rešnjega telesa v ljubljanski stolnici, ki jo je doživel kot ključ do kozmograma Ljubljane.<sup>7</sup>

Strokovna literatura včasih mimograde govori o »veličini Robbovega duha in njegovih stvaritev«<sup>8</sup> in o Robbu kot »velikanu«<sup>9</sup>. Po drugi strani je omenjeni zapis Marka Pogačnika eno skrajno osamljenih pričevanj o duhovnem naboju konkretnega Robbovega izdelka, ki se prenaša tudi v naš čas. Še tu gre seveda za razbiranje v držo angelovih rok implicirane geometrijske strukture, kjer je simbolna vrednost kozmograma videti neodvisna od realizacije. Umetnostna zgodovina v načinu obravnave Robbovih del, če izvzamemo pavšalne izjave o veličini in psihološki poglobljenosti, v glavnem ne odstopa od načina, s katerim obravnava sočasno masovno rezbarsko produkcijo. Zato se toliko resneje zastavlja vprašanje o tistem presežku v Robbovih delih, ki ta dela samodejno postavlja pred nas na način avtonomne konfrontacije. Le ob razbiranju in upoštevanju presežka, ki omogoča komunikacijo tudi zunaj determinant zgolj historičnega konteksta, je sploh mogoča tudi refleksija historične vloge.

Robbov opus obstaja v današnji slovenski kulturni zavesti predvsem kot kulturna dediščina in ne toliko kot umetnost, zlasti ne kot umetnost, s katero bi bil človek danes lahko v živem duhovnem sti-

<sup>6</sup> Cf. Anton Vodnik: *Francesco Robba, arhivalna studija*, Kronika slovenskih mest 1936, str. 226.

<sup>7</sup> Cf. Marko Pogačnik: *Ljubljanski trikotnik*, Ljubljana, 1988, str. 19–21.

<sup>8</sup> Sergej Vrišer: *Baročno kiparstvo na Primorskem*, Slovenska matica, Ljubljana 1983, str. 217.

<sup>9</sup> Anđela Horvat: *Barok u kontinentalnoj Hrvatskoj*; v knjigi: Anđela Horvat, Radmila Matejčić, Krno Prijatelj: *Barok u Hrvatskoj*, Zagreb 1982, str. 221.

ku. Hkrati pa je Robbov opus, zlasti Robbov vodnjak, simbolno močno obremenjen kot nosilec kolektivne identifikacije, ki jo je v nacionalnem smislu na začetku 20. stoletja v neki izjavi v reviji Naši zapiski prvi vpeljal Plečnik.<sup>10</sup> V isti številki te revije je Oton Župančič<sup>11</sup> v zvezi z vodnjakom vpeljal tudi negativno identifikacijo; medtem ko bi po Plečniku moral biti na Robbov vodnjak ponosen vsak Slovenec, je bil za Župančiča vodnjak spomenik neke kulture, s katero je bila pretrgana kontinuiteta in ob kateri se slovenski kolektivni subjekt lahko počuti predvsem osramočeno. Tako Plečnik kot Župančič sta se na vodnjak sklicevala v kontekstu, ki je bil v osnovi tendenciozen, čeprav utemeljen; šlo je za dokazovanje, da novonastali Zajčev Prešernov spomenik ne vzdrži konfrontacije z obstoječo likovno dediščino v Ljubljani. Tudi Plečnik je opozoril na prekinitev kontinuitete in superiornost duhovne klime ljubljanske baročne kulture, za katero sta oba z Župančičem videla glavni konstitutivni moment v vplivu Italije, a medtem ko je Župančič pisal o času, ko je »vsaj rob italijanskega neba sijal tudi nad našimi kraji«, s poudarjeno nostalgično distanco, je Plečnik prav z naglaševanjem vpliva Italije še podkrepil misel o slovenski nacionalni istovetnosti, ko je o ljubljanskem baroku izjavil: »Mi imamo umetnost, krepko slovensko umetnost in polno plemenite sorazmernosti, ki nam jo je dala bližina Italije.«

V dvajsetem stoletju se je v splošni zavesti postopoma uveljavilo poimenovanje Robbovega vodnjaka kot vodnjaka treh kranjskih ali celo slovenskih rek, pri čemer je bila odločilna analogija z Berninijevim vodnjakom štirih rek v Rimu kot tipološkim vzorom, čeprav umetnostna zgodovina v resnejših obravnavah nikoli ni mogla podati zadovoljive ikonografske razlage ljubljanskega vodnjaka. Nenavadno je, da ni na vodnjaku nobenih napisov o naročniku in simbolnem pomenu postavitve; čeprav je Robba v nekem dokumentu iz leta 1749 predvidel na podstavku obeliska napise<sup>12</sup>, je na njem na vseh treh straneh

<sup>10</sup> Cf. Plečnikovo izjavo v okviru ankete Ivana Prijatelja o ljubljanskem Prešernovem spomeniku, Naši zapiski 1904/05, str. 150.

<sup>11</sup> Oton Župančič: *Vis-à-vis*, Naši zapiski 1904/05, str. 147; ponatisnjeno v: Oton Župančič: *Zbrano delo*, sedma knjiga, DZS, Ljubljana, str. 61–62 (osnutek za članek *ibid.*, str. 311–312).

<sup>12</sup> Cf. Anton Vodnik: *Francesco Robba, arhivalna studija*, Kronika slovenskih mest 1937, str. 25.

samo na veliko izpisana letnica 1751 (MDCCLI). Na eni stranici je pod letnico še Robbov podpis: »Francesco Robba fecit«.

Stopnjevana identifikacijska dihotomija je v zmitologiziranem pojmovanju omogočila celo povezavo z nacionalnim šovinizmom. Leta 1929 je prvič izšel roman Ilke Vaštetove o baročni Ljubljani *Umirajoče duše*, v katerem je Francesco Robba osrednja oseba. Roman se zelo očitno navezuje na vrednostne sodbe o posameznih Robbovih delih iz zgodnje razprave o Robbu Viktorja Steske<sup>13</sup>, a glavna teza romana je tujost brezsrčnega in pohlepnega Italijana med poštenimi Slovenci, ki na koncu prav z izdelavo vodnjaka tudi kot umetnik propade.

Vse to je vredno navesti zato, ker naša umetnostna zgodovina s svojimi metodami največkrat ne poskuša razkrivati ideološkega ozadja z identifikacijskimi interesi povezanih vrednotenih likovnih del, ampak se velikokrat sama znajde v njihovi nereflektirani logiki. Tako je France Stelè, ki je imel, kot je pojasnil v drugi izdaji *Umetnosti v Primorju*, Robbov opus vsaj kasneje za kvalitetni vrh ljubljanskega baroka<sup>14</sup>, v svojem *Orisu* leta 1924 v poglavju o baroku in rokokuju Robba samo pavšalno uvrstil v kontekst italijanske »umetnostne obrti« na Slovenskem, ne da bi ga z enim samim stavkom individualno označil.<sup>15</sup> Še danes je lahko v tem smislu problematična celo najbolj splošna periodizacija baroka na Slovenskem. Sergej Vrišer je v svojem Baročnem kiparstvu v osrednji Sloveniji Robbov opus umestil v poglavje o »italijanskem meddobju«; nekaj, kar je v stroki splošno priznано kot vrh vsega baročnega kiparstva, je v njej lahko hkrati definirano kot vmesna epizoda. Razlog za to je seveda v kvantitativnem razvrščanju celotne produkcije, v kateri prevladujejo obrtniški izdelki, pa tudi v težavah z identifikacijo. Vrišer definira Robbov položaj v umetnosti na Slovenskem takole: »Ugotovili smo, da Robba ni bil nedomiseln eklektik, ki bi bil šablonsko presajal na naša tla berninijevske ideje. Govorimo torej o kiharjevem lastnem umetnostnem izrazu, o specifičnosti njegovega kihar-

<sup>13</sup> Cf. Viktor Steska: *Francesco Robba, ljubljanski meščan in kipar*, Dom in svet 1902, zlasti str. 682–633, 734.

<sup>14</sup> Cf. France Stelè: *Umetnost v Primorju*, 2. izdaja, Ljubljana 1966, str. 84.

<sup>15</sup> Cf. France Stelè: *Oris zgodovine umetnosti pri Slovencih*, 2. izdaja, Ljubljana 1966, str. 84.

stva. V nekaterih črtah njegovega dela, ki se zdijo drugačne kot pri sodobnikih v Italiji, pa zvenijo, tako se mi dozdeva, skozi govorico osebnega sloga tudi nekateri glasovi, npr. slikovitost, svojevrsten poudarek čustvenosti, ki so sorodni melodiki domačega baroka. Še zmeraj pa bi zato ne mogli trditi, da je Robbova umetnost kar naša, domača: slej ko prej je najvišji dosežek našega italijanskega meddobja.«<sup>16</sup> Videti pa je, da je »našost« produkcije, ki je v nasprotju z Robbovim kiparstvom imenovana »domači barok«, večinoma premo sorazmerna s stopnjo poljudnosti: stilno avtohtona je namreč predvsem toliko, kolikor razumemo (osrednje)slovenski prostor kot zatišno območje medsebojnega nevtraliziranja različnih tujih vplivov. Ta produkcija je seveda odločilno zaznamovala duhovno klimo prostora.

Ni naključje, da je bilo simbolno najbolj izpostavljeno in hkrati najteže opredeljivo Robbovo delo, vodnjak na ljubljanskem Mešnem trgu, v umetnostni zgodovini deležno najbolj nasprotujočih si interpretacij, ki se razhajajo v osnovni zgodovinskoslogovni umestitvi. Pri tem ni videti, da bi šlo za mitologizacijo, s kakršno so na primer Petkovškovi sliki *Doma* pripisovali zametke različnih modernističnih formulativnih modelov; prej gre za zadrego ob nasprotujočih si formulativnih principih, ki jih kaže vodnjak. Za Vero Horvat-Pintarič je vodnjak kljub visokobaročnim elementom bliže pozni renesansi in manierizmu kot visokemu baroku, čeprav naj bi bilo sicer bistvo Robbovega stila visokobaročno,<sup>17</sup> po Antonu Vodniku, ki je v Robbovem opusu sicer videl poznobaročno obarvanost, gre pri vodnjaku za berninijevski visoki barok,<sup>18</sup> prav tako tudi po Viktorju Steski, čeprav je ta sam berninizem enačil z »rokokojem« in se mu je Robba zdel v svojih drugih glavnih delih ustrezajoč klasicističnim normativnim idealom,<sup>19</sup> po Nacetu Šumiju pa vodnjak »z manieristično noto napoveduje razkroj baroka«.<sup>20</sup> K različnosti teh ocen je pripomoglo tudi različno pojmovanje odločilnosti detajlov ali osnovne arhitekturno-kiparske koncepcije za stilno vrednotenje.

<sup>16</sup> Sergej Vrišer: *Baročno kiparstvo v osrednji Sloveniji*, Slovenska matica, Ljubljana 1976, str. 68.

<sup>17</sup> Cf. Vera Horvat-Pintarič, op. cit., str. 55.

<sup>18</sup> Cf. Viktor Steska, op. cit., Dom in svet 1902, str. 734.

<sup>19</sup> Cf. Anton Vodnik: *Francesco Robba*, Dom in svet 1930, str. 109–110.

<sup>20</sup> Nace Šumi: *Urbanizem in umetnost v Ljubljani*, Kronika 1964, str. 13.

Vera Horvat-Pintarić je v svoji formalni analizi vodnjaka edina izrecno opozorila na njegova notranja nasprotja, ob tem pa je problematizirala tudi njegovo likovno kvaliteto. Poudarila je dvojnost organskih in geometrijsko stiliziranih elementov, ki določa že osnovno arhitekturno koncepcijo, potem pa je vidna tudi v samem kiparskem deležu in se poveže z manierističnimi disproporci alegoričnih figur, ki naj ne bi bili samo anatomski, ampak tudi kompozicijski, pogojeni z uporabo stilizirane kontrapostne sheme, kakršno je Robba pred tem uporabljal pri oltarnih figurah in h kateri naj bi se zatekel zaradi pomanjkanja izkušenj z oblikovanjem prosto stoječih figur. Stilne značilnosti rezultata naj bi bile v nasprotju s siceršnjo glavno tendenco Robbovih prizadevanj, kot jih definira analiza, usmerjena predvsem v razbiranje stopnje uresničevanja idealov visokega baroka. Vera Horvat-Pintarić je povzela svojo analizo takole: »Mojster je prevzel elemente visokobaročne arhitektonsko-figuralne fontane, a ne interpretira jih na adekvaten način. Tako so v njegovem delu visokobaročne oblike tretirane manieristično ali, točneje, v kritičnih situacijah, ki jih ni sposoben obvladati s svojimi dosedanjimi izkušnjami, Robba zapada v manierizem. Namesto baročnega realizma in naturalizma razvija močno ornamentalno stilitistiko; namesto slikovitosti se pojavlja linearizem, namesto baročne organike manieristična geometrizacija; namesto baročne enotnosti in mnogostranske medsebojne povezanosti se pojavlja izoliranost delov v samem delu in v odnosu do prostora, ki ga obdaja. In tako je sto let po Berninijevi Fontani dei fiumi v Ljubljani nastala fontana, ki se kljub sodobnim elementom, s katerimi je zgrajena, po svojem stilnem karakterju bolj približuje poznorenesančni in manieristični kot visokobaročni fontani.«<sup>21</sup>

S takšno interpretacijo je vprašanje o komunikacijski odprtosti in relevantnosti Robbovega vodnjaka zelo zaostreno in problematizirano, ne da bi bilo eksplicitno zastavljeno. Obenem je prezrta posebna narava stilne dvojnosti vodnjaka, ki daje, gledan kot celota, s svojimi proporci v kontekstu prostora, na katerem stoji, vendarle vtis premišljene skladnosti in idealnega zlitja s prostorom, tako da sta Župančič in Plečnik naglasila ravno njegovo celovitost. Plečnik je pouda-

<sup>21</sup> Vera Horvat-Pintarić, op. cit., str. 54–55.

ril »plemenito umetniško sorazmernost«<sup>22</sup> vodnjaka, Župančič pa ga je označil takole: »Koliko lahkote in vznosa je v tem vodnjaku: nekaj hrepenečega se je pognalo iz tal, doseglo svojo višino in ostrmelo – tako kipí vitki obelisk in slavi zmago nad težnostjo, pokorečo si vse, česar ji ni iztrgal iz oblasti duh s silnim zaletom. Tu vidim, kako izcela je mislil in čutil rod, ki je živel pred nami na istem kraju.«<sup>23</sup>

Ugotovitvi Vere Horvat-Pintarić, da je Robbov vodnjak v srednjeevropskem baroku »primer stilnih deviacij, pogojenih z zapletnimi razmerami periferne okolja«, ter da je nastal na osnovi »subjektivnega razcepa in razdvojenosti« kiparja,<sup>24</sup> sta avtorici že nadomestilo za zastavitev vprašanja, ali je Robba ta razcep tematiziral ali mu je preprosto nerefektirano podlegel. Sodba o »deviacijah« očitno izhaja iz predstave o kodificiranem stilu kot ukazu. Zanimivo je, da je Viktor Steska v svoji zgodnji razpravi o Robbu v stilu vodnjaka prav tako videl nekakšno »deviacijo«, le da je za Horvat-Pintarićevo vodnjak deviacija od berninizma, za Steska pa je sam element berninizma deviacija glede na »klasiške« ideale: »Na mestnem vodnjaku so največje važnosti trije kipi, predstavljajoči tritone. Toda kaka izprememba, kolika razlika med doslej popisanimi kipi in pa med temi! Drugi kipi se odlikujejo po klasiški mirnobi, deloma sta izvzeta le angela v stolnici, tu pa gledaš bajne tritone v razbrzdanih oblikah. Prej tako plemenitomirni Robba je tu zašel na pot sto let pred njim rojenega Lavrencija Berninija.« Nato citira misel Antona Medveda,<sup>25</sup> kako je Berninija zapeljal baročni čas, on pa druge umetnike itd., ter označuje berninijevski stil, sklene pa v nekoliko modernejšem duhu: »Bodisi kakorkoli, priznati pa moramo, da je vodnjak vendarle velike umetniške vrednosti, in Ljubljana ima vsaj en spomenik v rokoko-slogu.«<sup>26</sup> Pri Veri Horvat-Pintarić je »urbanistično-ambientalni diktat« signifikativno označen kot »objektivni faktor, ki je negativno vplival na karakter fontane.«<sup>27</sup> V takem razume-

<sup>22</sup> Cf. n. 10.

<sup>23</sup> Cf. n. 11.

<sup>24</sup> Cf. Vera Horvat-Pintarić, op. cit., str. 62.

<sup>25</sup> Gre za (dr.) Antona Medveda (1862–1925), govornika in pisatelja, in ne za znanega pesnika.

<sup>26</sup> Viktor Steska, op. cit., str. 734.

<sup>27</sup> Cf. Vera Horvat-Pintarić, op. cit., str. 54.

vanju prostora, za katerega je nekaj narejeno, je nastali objekt očitno lahko dojet samo kot aluzija na neko obstoječo idealno realizacijo produkcijskega modela.

Seveda je za resno umetnostnozgodovinsko razpravljanje določitev odnosa likovnega izdelka do sočasnih formulativnih modelov še kako bistvena, saj je bolj ali manj nemogoče precizno razbrati stopnjo reflektiranosti izdelka, ne da bi preverili ta odnos. Vendar pa je tako preverjanje smiselno prav ob zastavitvi vprašanja o reflektiranosti, ki odnosa ne predpostavlja kot podrejeno izpolnjevanje z modeli ponazorjenih ukazov, če pa takšno izpolnjevanje odkrije, s tem razkriva prav temeljno nereflektiranost izdelka, ki je daleč od konfrontiranja vidnega z nevidnim. Za umetnostne zgodovinarje, ki so se ukvarjali z Robbovim delom, vprašanje o obstoju takšnega konfrontiranja pri baročnem kiparju, ki je deloval v Ljubljani, v bistvu ne prihaja v poštev. Pričujoči poskus približanja nekaterim vsebinskim potezam Robbovega opusa, zlasti vodnjaka, v nobenem pogledu ne bo poskušal formulirati sodbe, poskusil pa bo te poteze osvetliti večji pozornosti.

Celoten Robbov opus se s stališča spraševanja o reflektiranosti intencij lahko zazdi skrajno problematičen, obenem pa do skrajnosti občutljiv in krhek, saj se v njem stikata dosledno ohranjanje osnov šabloniziranih shem in nadpovprečno odstopanje od uveljavljenih modelov, ki se realizira v smeri zelo individualizirane polarizacije na sugestijo organske mehkoobe v mimetični funkciji in na konstrukcijo avtonomnih, ostro kristalinično oblikovanih ter v bistvu nemimetično učinkujočih struktur. Pri kiparskem deležu vodnjaka gre v osnovi za nasprotje med samimi figurami in geometriziranim skalovjem, ki jih obdaja, čeprav se isto nasprotje vzpostavlja tudi znotraj samih figur. Pri desnem angelu v ljubljanski stolnici je to nasprotje izraženo v odnosu med razgaljenimi deli telesa (skupaj z mehko plapolajočimi krili) in trdo geometrizacijo draperije, ki je po drugi strani nekje virtuožno stanjšana do dobesedne prosojnosti. Obenem, kot je zaznala že Vera Horvat-Pintarić,<sup>28</sup> v tem kipu, ki je najbolj zanosno razgibana Robbova figura, v spodnjem delu telesa prihaja do zaloma, ki je kljub znamenjem vrhunske virtuoznosti, kakršno v prefinjenosti izdelave izpričuje ta kip, videti znak Robbove li-

<sup>28</sup> Cf. *ibid.*, str. 28.



kovne in anatomske negotovosti, čeprav je hkrati posledica osnovne zamisli kipa: mesto, kjer se na telesu manifestira trk dveh principov. To mesto pa je skrito pod neorgansko draperijo.

Pred poskusom interpretacije vodnjaka je smiselno opozoriti na nekatere značilnosti zgodnejšega, še posebej pa sočasnega Robbovega kiparstva. Zlasti je zanimivo navesti nekaj opažanj o Robbovem odnosu do konvencij, saj Robbov vodnjak izstopa ravno po svoji nekonvencionalnosti. Obenem lahko ta opažanja narekujejo previdnost v interpretaciji tega odstopanja.

## II.

Ko je Robba prišel v Ljubljano, verjetno kot pomočnik kiparja Jacopa Contierija,<sup>29</sup> je bil, kot je zapisala Vera Horvat-Pintarić, »že formiran mojster«<sup>30</sup> v smislu priučitve in sprejetja repertoarja likovnih shem beneškega kiparstva (avtorica je sicer dokazovala, naj se Robba ne bi bil izučil v Benetkah, kar se je kasneje izkazalo za neustrezno,<sup>31</sup> a glede na slabo raziskanost beneškega baročnega kiparstva to vendarle ne jemlje tehtnosti njeni analizi). Robba je bil ob prihodu v Ljubljano star 22 ali 23 let. Njegovi najzgodnejši znani kipi so ob razmeroma prefinjeni izdelavi, v kateri zlasti na površini čutimo ostrino energičnega kiparskega prijema, izrazno potopljeni v shematično tipiziranost. Figure, narejene po standardnih predlogah, v sebi skrivajo, kot je opozorila Vera Horvat-Pintarić, zametke kiparskih problemov, ki jih je Robba reševal v kasnejših izdelkih,<sup>32</sup> vendar so na tej stopnji ti problemi videti predvsem kot zadrege ob prizadevanju za solidno izpolnitev cerkvene naročila. V občutljivi izdelavi teh shematičnih kipov s perspektive kasnejših del zaznamo odtenek nelagodnosti, ki ni utesnjenost notranjega naboja, ampak prej obotavljanje.

Po svojem tridesetem letu je Robba doživel prvi ustvarjalni vzpon. V tem času je nastal glavni oltar ljubljanske šentjakobske cerkve, za Zagreb pa oltar sv. Ignacija v cerkvi sv. Katarine, na katerem pose-

<sup>29</sup> Cf. Blaž Resman, op. cit., str. 65–67.

<sup>30</sup> Cf. Vera Horvat-Pintarić, op. cit., str. 9.

<sup>31</sup> Cf. Damijan Prelovšek: *Šolanje kiparja Francesca Robba*, Kronika 1980, str. 107–111.

<sup>32</sup> Cf. Vera Horvat-Pintarić, op. cit., str. 12–13, 41–42.

bej izstopa kip sv. Frančiška Regisa. Če primerjamo Robbove najzgodnejše kipe v šentjakobski cerkvi s kiparskim deležem na glavnem oltarju, lahko sledimo kontinuiteti na ravni vsakega posameznega detajla, obenem pa so detajli kipov glavnega oltarja, ki se navezujejo na podobne detajle starejših kipov, nabiti z notranjo napetostjo, ki je pri najzgodnejših kipih ni čutiti, in so šele tako zares osmišljeni s celoto. Zanimivo je, da lahko v zrelih Robbovih delih ugotovimo, da tudi najbolj naturalistični detajli, ki so očitno nastali na podlagi študija po naravi, ne razbijejo nobene od osnovnih shem, kakršnih se je Robba priučil v mladosti, ampak jih lahko iz njih izpeljemo kot metamorfoze.

Idealna ponazoritev odnosa med poudarjenim individualizmom Robbovih kiparskih prijemov v zrelem obdobju in vnaprej določeno shemo je opazovanje kipa sv. Katarine z glavnega oltarja ljubljanske uršulinske cerkve, dokončanega leta 1744. V osnovi gre za repliko več kot 20 let starejšega kipa iz šentjakobske cerkve, enega najzgodnejših Robbovih del, ki se očitno naslanja na neko zelo tipizirano predlogo. Kot primerjavo je Stanko Kokole navedel kip sv. Barbare iz cerkve S. Domenico v Rovigu, ki ga je izdelal Robbov beneški učitelj Pietro Baratta.<sup>33</sup> Primerjava med obema Robbovima kipoma pa se vzpostavlja sama od sebe in v svojih disertacijah sta jo kot ponazorilo Robbovega razvoja poudarila tako Anton Vodnik<sup>34</sup> kot Vera Horvat-Pintarić.<sup>35</sup> Razlika je očitna tako v stilu kot v kvaliteti. Robba je do detajla ohranil pozo telesa, a naredil je povsem novo telo. Vera Horvat-Pintarić je precizno zapisala, da je kontrapost pri prvem kipu shema gibanja, pri drugem pa njegova substanca. Enako velja za draperijo, ki je na kipu iz uršulinske cerkve spremenjena v značilni robbovski kompleks ostro zamejenih plastično delujočih oblik. Presenetljivo pa je, da je celo pri draperiji tega kipa Robba dobesedno ponovil celotno shemo gub starejšega kipa, čeprav draperiji obeh kipov učinkujeta karseda različno. Da lahko podobnost obeh draperij »zasledujemo od gube do gube«, je opozoril že Vodnik, ki pa je to sprejel kot nekaj, kar samo po sebi nima posebne pomena. Prav način oblikovanja draperije je eden

<sup>33</sup> Stanko Kokole: *Opomba k Robbovemu angelu adorantu v ljubljanski stolnici*, Goriški letnik 1990, str. 18–19.

<sup>34</sup> Anton Vodnik: *Francesco Robba*, Dom in svet 1930, str. 98.

<sup>35</sup> Vera Horvat-Pintarić, op. cit., str. 26

najočitnejših razpoznavnih znakov Robbovega kiparstva, zato je takšna neinventivna ponovitev sheme ob izjemno inventivnem kiparskem prijemu še toliko bolj nenavadna.

Pri tem ne gre za izjemen primer. Angela iz ljubljanske stolnice, ki sta verjetno nastala malo kasneje kot kip sv. Katarine iz uršulinske cerkve, sta po kompozicijski zasnovi potencirano razgibana angela iz šentjakobske cerkve in pri levem angelu iz stolnice je Robba ob veliko večji spremembi kompozicijskih razmerij, kot se je zgodila pri kipu sv. Katarine iz uršulinske cerkve, v primerjavi s starejšo realizacijo v celoti ohranil sistem gub draperije levega angela iz šentjakobske cerkve, čeprav je draperija v stolnici usklajena z angelovim gibanjem (Vodnik je posebej poudaril »naturalistično« pojmovanje draperije, ki se privzdiguje zaradi hitrega gibanja<sup>36</sup> in je tudi sicer pojmovana v skladu z vmesnimi stilnimi spremembami Robbovega kiparstva.

Ker je dinamična drža angelov iz stolnice izpeljana iz drža angelov v šentjakobski cerkvi, lahko na njiju najbolj kontinuirano spremljamo razvoj Robbovega pojmovanja dinamike mas. Pri tem za levega stolničnega angela ni dvoma, da kompozicija njegovega telesa temelji na čisto konvencionalnem beneškem tipu. Tudi če ne poznamo konkretnega izhodišča, zadošča videti enega od baročnih kipov na dvorišču samostana pri beneški cerkvi Ss. Maria Gloriosa dei Frari, ki predstavlja angela v taki drži. Robba je iz svoje lastne »predloge« – tudi ta pa se verjetno opira na neki že obstoječi tip – izpeljal kip, ki ima v ozadju spet drugo predlogo.

Desni stolnični angel je manj odvisen od desnega šentjakobskega, gotovo pa bi mu bilo mogoče najti tipološko vzporednico v beneškem kiparstvu: osnovno izhodišče za ta kip je Stanko Kokole našel v Berninijevi Cathedri Petri, nakazal pa je tudi posredniško vlogo Benetk.<sup>37</sup> Težko pa si bi bilo predstavljati predlogo, ki bi se s stolničnim desnim angelom ujemala v bistvenih likovnih razmerjih.

V tem pogledu je pisanje Marka Pogačnika o odkritju kozmograma izredno zanimivo. Tudi Robbov desni angel z glavnega oltarja šentjakobske cerkve ima roke sklenjene po istem vzorcu, ki je sam po sebi konvencionalen. Pogačnik navaja ljudsko domnevo, da je bilo

<sup>36</sup> Anton Vodnik: *Francesco Robba*, Dom in svet 1930, str. 107.

<sup>37</sup> Stanko Kokole, op. cit., *Goriški letnik* 1990, str. 18–20.

upodabljanje rok s skupaj stisnjenima sredincem in prstancem Robbova osebna posebnost in celo njegov skrivni podpis (R-o-bb-a).<sup>38</sup> Tako upodabljanje je pri Robbu res pogosto, ni pa nič nenavadnega. Ob številnih primerih tega motiva v baročnem kiparstvu ljubljanskih cerkva je obstoj take domneve presenetljiv, vendar opozarja na posebno izrazno intenziteto Robbovih upodobitev rok, ob katerih se opazovalec šele zares zave v osnovi konvencionalnega in splošno uporabljane motiva. Hkrati je to paradoks: Robbova osebnost naj bi bila posebej prepoznavna po uporabi konvencionalne formule.

Če vidimo angelo roke kot del celote, lahko rečemo, da ni bilo naključje, da je Marka Pogačnika radiestezijsko nihalo pripeljalo v stolnico in ne v šentjakobsko cerkev. Telo desnega angela iz stolnice obvladuje diagonalen vzgon, ki se odriva ob oblačnih tal s prsti angelo ve leve noge in se končuje v stikajočih se prstih rahlo privzdignjenih rok. Roke dinamiko telesa zamejujejo in jo hkrati pošiljajo naprej skozi napetost praznega prostora, ki se med obema kamnitima angeloma zgošča v lesku pozlačenega tabernaklja. V osnovi konvencionalna drža rok je nabita z energijo in pomenom, da jo je mogoče razbirati tudi kot kozmogram. V rokah šentjakobskega desnega angela, sklenjenih po istem vzorcu, ne bi mogli razbrati istega sporočila, ker so postavljene v drugačen kontekst. Z njim je povezana različna napetost prstov, ki ob rahlo različnem razmaku dlani vsakič ustvarja neponovljivo obliko. Celo »podporna stebrička« med prsti angela iz stolnice, katerih funkcija je povečevanje trdnosti in preprečevanje, da bi se prsti polomili, imata vsebinski pomen, saj subtilno zapirata formo in jo hkrati delno izvemata iz zgolj mimetične aluzivnosti.

Obraz stolničnega angela, ki je v Robbovem opusu eden od obrazov z največjo milino in koncentracijo izraza, pa je nastal kot modifikacija idealiziranega obraznega tipa, ki so ga beneški baročni kiparji splošno upodabljali. Robbova intervencija je omejena samo na odločilno. Konvencionalni tip je prečistil s poudarjeno plastičnim obravnavanjem jasno zarisanih obraznih potez, ki jih prežarja spokojno intenziven enigmatičen izraz.

<sup>38</sup> Cf. Marko Pogačnik, op. cit., str. 23. Presenetljivo je, kako je ta ljudska domneva popularna.

Robba je bil kot izdelovalec cerkvenih oltarjev postavljen pred stroge zahteve naročnikov. Za zagrebški oltar v cerkvi sv. Katarine je na primer izrecno dokumentirano, da je kretnje kipov na njem vnaprej določil rektor ljubljanskega jezuitskega kolegija.<sup>39</sup> Eden od kipov tega oltarja je tudi upodobitev sv. Frančiška Regisa, ki je eno najizrazitejših Robbovih del prav v izredni usklajenosti ritma kretenj s težkim in zamišljenim svetnikovim izrazom. Najbrž ni v nobeni drugi Robbovi sve-tniški figuri toliko ranljive intimnosti. Iz vsega, kar smo lahko razbrali o Robbovi kiparski praksi, ne moremo razbrati, da bi se naročniški diktati postavljali pred njegovo zavest kot utesnjujoče nasilje; prej je videti, da jih je sprejemal kot nekaj, kar mu je ustrezalo. Obenem je videti, da je bil Robba, ko je prišel v Ljubljano, nekaj časa zadovoljen z mejami pridoblje-nega znanja, ki jih je začel načrtno razširjati šele po svojem tridesetem letu. V Benetkah se je očitno res izučil samo tehnike izdelave kipov, prila-gojenih oltarnim postavitvam, ki so s hrbtni strani lahko ostali neobde-lani ali pa so bili obdelani samo sumarično. Že prvo Robbovo ohranjeno ljubljansko delo, skupina Marijinega kronanja, pa je bilo namenjeno za vrh na prostem stoječega stebra sv. Trojice, ki je bilo izpostavljeno pogle-dom z vseh strani, čeprav je bil dominantni pogled določen z odnosom do fasade diskalceatske cerkve. Skupina je zadaj oblikovana sploščeno, kot bi se hotela nasloniti ob kakšno steno. Figure angelov z glavnega oltarja šentjakobske cerkve pa so zasnovane polnoplastično, čeprav to glede na postavitev oltarja ne bi bilo nujno. Skriti detajli so obdelani z isto preciznostjo kot detajli, izpostavljeni frontalnemu pogledu, čeprav se prav v teh skritih detajlih na obeh velikih angelih kažejo tudi Robbove težave z anatomsko uskladitvijo delov teles.

Izdelava vodnjaka je bila za Robba gotovo bolj kot izdelava večine drugih del pristop k nečemu neobvladanemu. Vprašanje je, ko-liko se je pri nastajanju vodnjaka dogajalo zatekanje k že obvladanemu in koliko se je Robba predal skrivnosti.

### III.

Ena temeljnih značilnosti Robbovega vodnjaka je, kljub živahni razgibanosti kiparskega deleža in alegoričnim atributom, kakršni so bili v tistem času običajno deležni hedonistično obarvanih

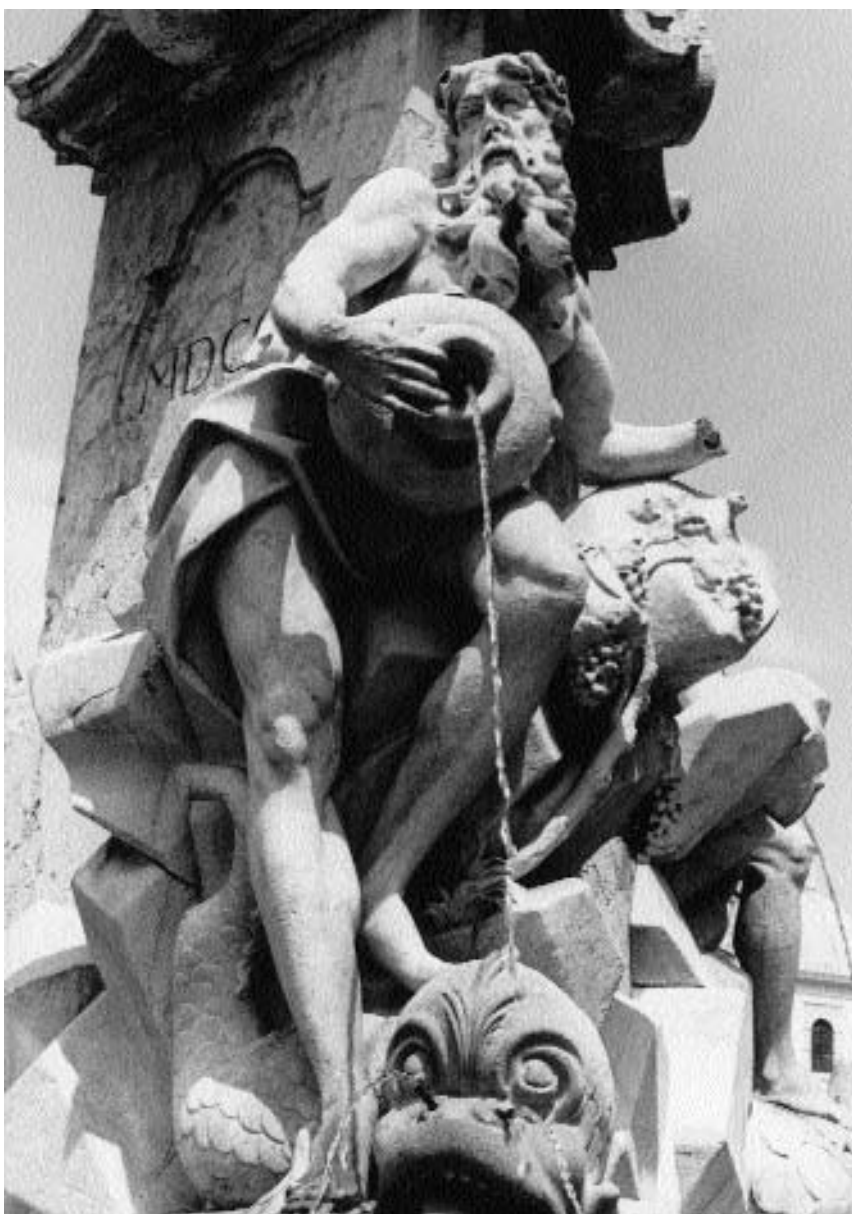
| <sup>39</sup> Cf. Vera Horvat-Pintarić, op. cit., str. 16.

interpretacij, poudarjena resnost in krčevitost, ki je hkrati plemenito zadržana in v osnovi boleča. Tri človeške figure samo obstopajo podstavek obeliska skupaj s kristalinično abstrahiranim skalovjem, a hkrati je videti, da nosijo psihološko presežno težo obeliska; ta občutek je dosežen z napetostjo v praznem prostoru med vrhovi figur in volutnim vencem, nad katerim se dviga obelisk, in z nenaravnimi, napeto usločenimi držami figur. Voda je iz te konstelacije iztiskana v tankih curkih. Segment obeliska tik nad podstavkom je obdelan s kombinacijo konveksnega in konkavnega profila, ki optično daje vtis rahle labilnosti. Prazen prostor med figuro in arhitekturo je Robba nabil z energijo že pri šentjakobskem glavnem oltarju. V kompoziciji vodnjaka je piramida obeliska po drugi strani tudi kot lebdeč magnet, ki je ujel figure v svojo (brez)težnost. Lahko bi celo rekli, da dvema figurama dviguje draperijo, s katero sta delno obdani.

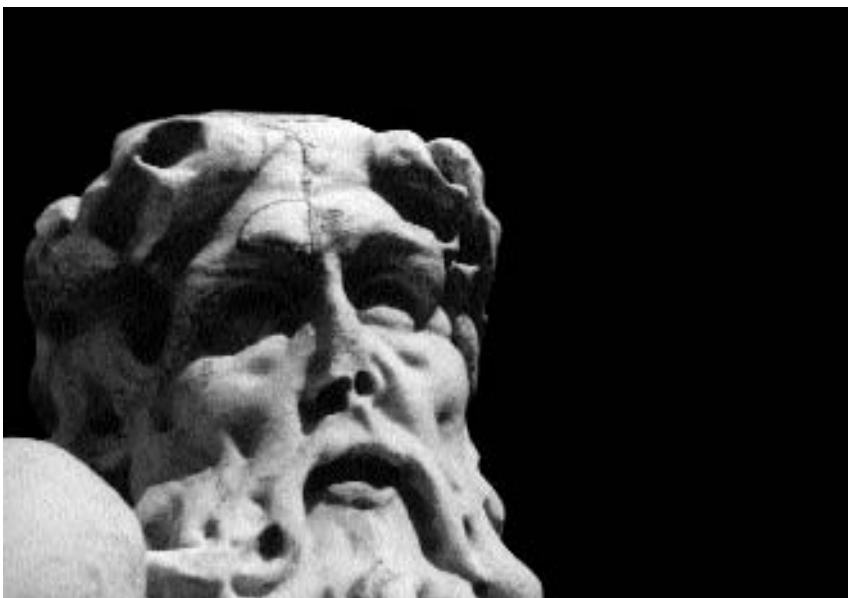
Obelisk tako postaja močna vez med figurami, ki so druga z drugo v zelo intenzivnem odnosu, čeprav bi bilo težko reči, da upodobljeni ljudje med sabo komunicirajo. Intenzivnost je prej v tem, kako v zavesti o sonavzočnosti ohranjajo samoto in tišino, ki pa sta mogoče tudi strah in molk. Vsi se drug drugemu z gibi svojih teles delno približujejo in delno umikajo. Njihove glave, postavljene v izokefaliji, so na primer usmerjene tako, da se ravno še zanesljivo izognejo tisti stopnji zasuka, ki bi omogočil videnje drugega. Spiralni vzgon teles, postavljenih pred ostre kote robov tristranega podstavka pod obeliskom, se prav s svojo zalomljenostjo sklada s tem hkratnim medsebojnim odbijanjem in privlačanjem, v katerem obrazi treh upodobljenih ljudi kažejo intenzivna čustva. Ti obrazi so hkrati prepojeni z animaličnostjo in modrostjo.

Poostren kontrast med organiko in ostro geometrizacijo se je na stičnih mestih ob globokem klesanju, ki hoče jasno zaznamovati vsak segment mase, povezal z anatomskimi nepravilnostmi in zalomljenostmi, kot princip pa je videti zelo dosleden. V izhodišču tematizira situacijo postavitve, pri kateri gre za definiranje centra trga, ki se širi na stičišču treh vijugastih uličnih smeri (treba je misliti na nekdanjo Špitalsko ulico, uničeno po potresu leta 1895), na osnovi enakostraničnega trikotnika, tlorisa obeliska. Robbu je uspelo nevsiljivo in hkrati monumentalno interpretirati srednjeveško organsko urbano zasnovo, ki je nastala s prilagajanjem vijugi reke, kot izlivanje smeri iz kotov pravilne-

GRADIVO



Francesco Robba: Vodnjak pred mestno hišo v Ljubljani, detajl (Foto: Miklavž Komelj)



Francesco Robba: Vodnjak pred mestno hišo v Ljubljani, detajl (Foto: Miklavž Komelj)



Francesco Robba: Vodnjak pred mestno hišo v Ljubljani, detajl (Foto: Miklavž Komelj)



ga geometrijskega lika. Figure je postavil na ključne točke ob stičišča stranic in glavne curke vode usmeril v prostor izpred teh stičišč. Telesa figur so tudi v ambientalnem pogledu izpostavljena trku dveh formalnih principov, ki ga s svojo oblikovanostjo spreminjajo v prehajanje, v katerem pa se napetost ne nevtralizira, ampak prej stopnjuje. Lovijo se med sproščenimi gibi in geometrizirano determiniranostjo, kot je posebej opozorila Vera Horvat-Pintarić, vendar je to interpretirala predvsem kot slabost. Obenem je prav s to nakopičeno dvojnostjo za poglede z določene distance izoblikovana neka nenavadna trdnost. Telesa so v stanju med intenzivnim gibanjem in intenzivnim mirovanjem.

Kontrast je jasno izražen tudi v sami arhitekturni zasnovi, kjer vodijo k školjki poligonalne stopnice v obliki četverolista in ne stopnice, ki bi povzemale njeno obliko. Tisti del vodnjaka, ki v vertikalni smeri premošča napetost med obeliskom in tlemi, je sam oblikovan z notranjo napetostjo. Znotraj čiste geometrizacije pa je na vrhu obeliska kontrast med zaobljenostjo in ostrino stopnjevan v motivu krogle na piramidi, ki mu v beneški arhitekturi lahko sledimo od renesanse naprej.

V nekem smislu imajo kretnje figur Robbovega vodnjaka urbanistično vlogo, konstitutivne pa so v svoji dvojnosti, ki funkcionira kot obramba pred izgubo samodejnosti v točki trka dveh svetov. Za razumevanje teh figur pa je bistveno tudi opazovanje njihovega odnosa do živali, ki so upodobljene kot njihovi atributi. Videti je, da kipar tega odnosa ni reflektiral, a prav zaradi tega je toliko bolj boleč. Spreminjanje živali v alegorične attribute je bilo v baroku nekaj povsem običajnega, a na Robbovem vodnjaku ga je mogoče začutiti na poseben način. Gre za majhnega stiliziranega delfina in dve ribi, ki sta po Veri Horvat-Pintarić videti »bizarna kombinacija rečnih in morskih vrst«. <sup>40</sup> Ta bitja so upodobljena v dvojni tujosti: prva je srhljiva odtujenost nečesa, kar je pojmovano kot samovoljna človekova konstrukcija, druga pa je tujost tistega, kar v tako skonstruiranih bitjih vendarle pripada svetu živalstva in se ne more podrediti estetizaciji. Najbolj drastično je stiliziran delfin. Hkrati je to edino bitje, ki ga je mogoče zanesljivo identificirati z imenom živalske vrste, kar je seveda paradoksalno. Identifikacija ni mogoča s prepoznavanjem podobnosti med delfini in tem bitjem, ampak ob poznavanju predho-

<sup>40</sup> Ibid., str. 30.

dnih stopenj konvencionalne stilizacije v upodabljanju delfinov od anti-ke naprej. Stilizacija je v osnovi starorimska, a pripeljana prek renesančnih in baročnih stopenj do neprepoznavnosti. Glava Robbovega grotesknega delfina v frontalnem pogledu pravzaprav presenetljivo spominja na Disneyevega Jaka Racmana. Ob tej fetišistični stilizaciji pa je delfinčkov izraz začuda oddaljen od lastne oblike. Delfinček kot samotno in tuje bitje zgroženo boljci iz lastne znakovne popačenosti. Ribi nista stilizirani tako fetišistično. V masivni ribi pod figuro z rogom izobilja v Robbovi fantazijski obravnavi popolnoma prevladuje skrivnostna živalskost. Vse tri vodne živali so upodobljene zunaj vode in pod podreditvenim pritiskom nog alegoričnih figur, ki so same na podoben način, čeprav brez fizičnega pritiska, ujete v moč abstrakcije obeliska.

Upodobljeni ljudje se tiho borijo s svojo metamorfozo v geometrizirane mehanizme, ki jo po drugi strani sami sprožajo s svojim obravnavanjem živali, čeprav je videti, da sami čutijo bolečino ob tem svojem ravnanju.<sup>41</sup> Geometrizirano skalovje, ki figure na njem slonijo, ponazarja oba procesa. Po eni strani je figuram povsem prilagojeno, kot bi nastalo le kot podlaga in spremljava vnaprej zamišljenih kretenj. Po drugi strani imamo pri skalovju, na katerem sloni figura, usmerjena proti današnji Stritarjevi ulici, občutek, da se še premika in razteza figuro, ki se na njenem telesu formalni konflikti izražajo najmočneje. V tej konstelaciji je drastični disproporc leve noge te figure izrazito vsebinsko pogojen. Nekoč se je sprožila misel, da bi utegnila biti ta figura Robbov avtoportret.<sup>42</sup> Njen organski vzgon se v kolku zalamlja v drug vzgon, ki se v skrajni napetosti geometrizira do take stopnje, da je močno priličen skalovju; v nekaterih pogledih s figurine desne strani se reducira na dve vzporedni diagonali desne roke in desne noge, podkreppljeni še z vzporedno usmerjenim curkom vode iz posode. Telo, skrito za lastnim gibom in skalovjem, se spreminja v geometrijsko abstrakcijo

<sup>41</sup> O povezanosti med človeškim pojmovanjem živalskih teles in občutjem lastnih teles v evropski civilizaciji je na začetku svojega eseja o bobrih pisal Jure Detela; cf. Jurij Detela: *Poezija znanega liberalca in podoficirja Jurija Detele na temo: Čebelarstvo in prevzgoja bobrov na Slovaškem in pa čebelarstvo in prevzgoja bobrov pri nas na Slovenskem z ozirom*, Problemi 1977, str. 21.

<sup>42</sup> Cf. Momo Vuković: *Domodeliranje Robbovih plastik*; v publikaciji: *Reševanje Robbovega vodnjaka*, Ljubljana 1982, str. 39.

GRADIVO



Francesco Robba: Vodnjak pred mestno hišo v Ljubljani, detajl (Foto: Miklavž Komelj)

ki ji nasprotujejo ekspresivni mimetični detajli, še posebej glava z razvihranimi lasmi in napihnenimi lici.

Skalovje je oblikovano zelo nenavadno. V formalnem smislu smo takšnih kompleksov nemimetičnih oblik bolj kot v baroku vajeni v umetnosti 20. stoletja, čeprav to velja samo za bežen vtis in ne za princip, po katerem je skalovje zgrajeno. Obenem pa iz skalovja poganja na primer skrajno naturalistično oblikovana vinska trga. Ostri profili vzpostavljajo trenje najrazličnejših smeri, ki v svojem seštevku druga drugo hkrati potencirajo in dušijo. To velja tudi za njihov odnos do gibov figur: enako jih spremljajo, kot jim nasprotujejo, odvisno, katere črte spremljamo kot dominantne.

Tako kot so se tri upodobljene živali znašle v vlogi alegoričnih atributov, so se trije upodobljeni ljudje znašli vpleteni v aranžirano dekoracijo arhitekturne konstrukcije, ki pa je v hipu prenehala biti dekoracija in je postala prostor skrajne izpostavljenosti. Arhitekturna konstrukcija pa je tudi materializacija odnosov, ki jih figure posebljajo. Robba ni individualiziral samo glav; celo takšni detajli, kot so mojstrsko izklesana stopala, so bistven del individualizacije. To, kar skušajo figure vzpostaviti kot svoje spontane gibe, pa se v konstelaciji izkaže kot določenost od tuje sile, ki telesa krči, razteza in zalamlja, čeprav s tem ne popušča napon.

Glede na siceršnjo Robbovo prakso se je pri figurah ravno v tej situaciji smiselno vprašati o morebitnih predlogah in tipoloških zglelih. V kontekstu sočasne ljubljanske grafične produkcije je na primer znana figura, ki jo je mogoče neposredno povezati z Robbovo figuro z delfinom; na možnost povezave je opozoril Branko Reisp.<sup>43</sup> Gre za alegorično figuro, ki bdi nad rekama Savo in Kolpo, z naslovnega lista Florjančičevega zemljevida Kranjske, katere drža v skladu z grafično tehniko v osnovnih elementih zrcalno obrača držo Robbove figure. To je toliko bolj zanimivo, ker je to edini dokument, ki bi ga pogojno lahko povezali s popularno ikonografsko identifikacijo vodnjaka. Florjančičev zemljevid je izšel leta 1744, leta 1743 pa je Robba ljubljanskemu magistratu predložil osnutek vodnjaka. Zato ne vemo, ali je figura na zemljevidu povzeta po Robbovi zamisli ali sta obe povzeti po neki skupni predlogi.

<sup>43</sup> Cf. Branko Reisp: *Florjančičev veliki zemljevid Kranjske iz l. 1744*; v spremni brošuri k faksimilirani izdaji Florjančičevega zemljevida Ducatus Carnioliae Tabula Chorographica, Ljubljana 1995, str. 13–14.

V ozadju tega, kar se dogaja z upodobitvami človeških teles na Robbovem vodnjaku, gre gotovo tudi za prenos konfliktnosti opisanih situacij Robbove siceršnje kiparske prakse, v katerih je Robba skušal na videz sproščeno koordinirati oltarne figure v vnaprej določeno shemo, vendar ta prenos pri vodnjaku stopnjuje sugestivnost in se ga lahko razbira vsebinsko poantirano. Težko pa je reči, koliko je Robba take vsebine zavestno impliciral v vodnjak. Ne glede na to mogoče ni nesmiselno reči, da se skozi te figure tudi v širšem smislu razkriva realni odnos med ekstatičnostjo in shematično mehaniziranostjo v baročni gesti, ki je v stilno idealnih realizacijah prikrit, a vendarle konstantno navzoč. Podobe brezčasnih starcev na Robbovem vodnjaku, ki jim je kipar vdihnil krčevito in živo prezenco, so vsaki lastni nereflektiranosti ali neodločenosti izpostavile razgaljena telesa. V tej izpostavitvi pa so krhke in ranljive. Gledalca ne pokličejo takoj v svojo bližino, ampak mu prej odmerjajo določeno distanco, v kateri so notranja nasprotja harmonizirana. Če se obnašajo kot čuvarji skupne skrivnosti, pa hkrati boleče razkrivajo nevzdržnost takšne poze in se s tem mogoče približujejo skrivnosti, ki čuva njih same.

UDK 730.034.7(497.4 LJUBLJANA)"17":  
929 ROBBA F.

### THE ROBBA FOUNTAIN IN LJUBLJANA

The Robba fountain in Ljubljana is one of the works of art on Slovenian soil which have the greatest symbolic weight as objects of collective identification, and at the same time it has been the subject of the greatest controversy in art history circles, since it combines very different figural principles. The present study considers the outstanding quality of Robba's creative activity which sets this fountain before us as an autonomous confrontation beyond the purely historical context. It attempts to draw attention to some already noted facets of Robba's personal style, attention directed not primarily to a classification of Robba's work, but to communication with it. In particular it emphasises the question of Robba's attitude to the conventions, as can be seen in other works which he created at the same time as the fountain. In the attempt to interpret the fountain particular attention has been devoted the significance of the formal conflicts and the depicted human bodies which are exposed to these conflicts.

**Pictorial material:**

Francesco Robba: The Fountain in Front of the Town Hall in Ljubljana, detail (Photo: Miklavž Komelj)