



KIPAR FRANCESCO ROBBA

Anton Vodnik

Francesco Robba (ok. 1698—1757) spada kot umetniška osebnost neposredno v okvir italijanske umetnosti prve polovice 18. stoletja, po svojem delovanju na slovenskih tleh pa v ono fazo našega kulturnega in umetnostnega razvoja, ko je sporedno z umetnostnim razvojem sosednjih katoliških dežel Italije, južne Nemčije, bivše Avstrije in Belgije proti koncu 17. stoletja prodril vpliv italijanskega visokega odtoda in živel kot nadaljevanje italijanskega baroka globoko v 18. stoletje.¹ Kakor v omenjenih deželah je bila tedaj tudi pri nas živahna in plodna zveza z italijansko umetnostno kulturo, ki se je javljala tudi v tem, da so se pozivali, oziroma so prihajali sami, italijanski umetniki v naše kraje.

Ljubljska stolnica se je gradila po načrtih najbolj popularnega poznobaročnega italijanskega arhitekta Andreja Pozzo (od l. 1701). Poslikal jo je zopet Italijan Giulio Quaglio. Kipar Luka Mislej je imel zaposlene v svoji delavnici same italijanske umetnike. Angelo Pozzo iz Padove je l. 1715. postavil v ljubljanski stolnici štiri kipe »emonskih škofov«, Jakob Conterieri — tudi iz Padove — pa je l. 1720. izvršil skulpturalna dela na oltarju sv. Frančiška Ks. in l. 1722. postavil kipe na oltarju Matere božje v cerkvi sv. Jakoba v Ljubljani. Ta duh novodobne kulturne orientacije, ki je imel na Kranjskem, predvsem seveda v Ljubljani, za posledico kar se da intenzivno umetnostno delavnost, je zlasti podpirala tedaj ustanovljena »Academia Operosorum« (1695—1725). Tedaj so se tudi zgradile v Ljubljani vse večje cerkve, in sicer poleg stolnice še uršulinska in šentpeterska župna cerkev.

Vtem času — najkasneje l. 1721. — je prišel v Ljubljano tudi Francesco Robba iz Benečije in stopil v kamnoseško in kiparsko delavnico Luke Misleja, star nekako 24 let.

Invazija italijanskih umetnikov v naše kraje pa ni nekaj slučajnega, marveč je utemeljena v kulturno- in umetnostno-zgodovinskih pogojih časa. Ona je namreč v organski zvezi s prodiranjem italijanskega baroka — preko severne Italije — v sosednje katoliške dežele, koder se, bi skoraj smeli reči, neposredno nadaljuje razvoj rimskega baroka, katerega vodilno osebnost predstavlja v kiparstvu Bernini,

v arhitekturi pa Borromini in Andrea Pozzo. Italijanski umetniki, prihajajoči v izvenitalijanske dežele, so prihajali takorekoč v svoj lasten duhovni svet, v katerem so se morali počutiti domače. Dela, ki so jih ustvarjali in puščali izven Italije, se torej ne morejo smatrati kot navaden import, ki se mehanično vriva med tvorbe tujega lokalnega razvoja, marveč se s tem razvojem čisto organsko spajajo in stapljajo. Zato se niti nacionalno-specifični znaki ne dajo vedno z lahkoto razbrati, ali pa je njih ugotovitev včasih sploh nemogoča.²

Robba je — kakor pravi sam o sebi — »studiral v Italiji«. Najbolj je verjetno, da je dobil potrebno strokovno znanje v kateri izmed kiparskih delavnic v Benetkah, s katerimi je ostal tudi pozneje v tesni zvezi in kamor je pogosto potoval iz Ljubljane. V delavnico mojstra Misleja pa Robba ni prinesel samo tehničnega znanja, ampak tudi svoj stil, ki se že v prvem njegovem delu bistveno razlikuje od Mislejevega. Robba je prinesel s seboj v Ljubljano sodobne pridobitve severnoitalijanske-benečanske umetnosti in ustvaril z njimi pri nas zaključno fazo baroka, ki jo označujem kot poznobaročno v nasprotju do njej sporedne umetnosti francoskega rokokoja, katerega razvoj se je izvršil na drugih podlagah kakor razvoj umetnosti druge polovice 17. in prve polovice 18. stol. v Italiji in v imenovanih sosednjih katoliških deželah. Med poznim barokom teh dežel in med francoskim rokokojem obstoji pač zelo mnogo skupnosti, pa tudi razlike, ki kažejo na različnost izvora. Pripominjam pa, da zadevna terminologija v umetnostno-zgodovinski literaturi še ni dognana in ustaljena, in da jo skoraj vsak avtor prikraja po svoje, kar pa je obenem dokaz, da niti ne more biti dovolj zanesljiva, niti da je neobhodno potrebna.³

Provenience Robbovega stila sicer ni mogoče točno lokalizirati, ker je prav tedaj, ko je on dozoreval, postal barok do gotove meje internacionalen. V Benetkah vsaj nisem mogel zaslediti morebitnega Robbovega naslona na dela kake ožje šole. S tem pa seveda ni rečeno, da bi Robba ne mogel prinesti svojega stila baš iz Benetk, zakaj njegovo umetnost spaja s poznobaročno benečansko skulpturo merodajnejša notranja stilna vez.

Vdrugi polovici 17. stoletja se je rimska skulptura, kateri je vtisnil značaj in podelil smer Lorenzo Bernini, začela razširjati proti severu Italije in odtod dalje v sosednje katoliške

¹ A. Riegl: Die Entstehung der Barockkunst in Rom. Wien 1908, S. 6. — W. Weisbach: Die Kunst des Barock in Italien, Frankreich, Deutschland u. Spanien, Berlin 1924, S. 10—11.

² Dr. A. E. Brinckmann: Barockskulptur, II. Teil, Berlin-Neubabelsberg 1919, str. 357.

³ Prim. Georg Sobotka: Die Bildhauerei der Barockzeit, hrsg. von Hans Tietze, Wien 1927, S. 109.



dežele, kamor so prihajali tudi kiparji iz Rima. Tako je v drugi polovici 17. stoletja kakor v slikarstvu tako tudi v kiparstvu prevladal v Benetkah rimsko-baročni vpliv, ki ga moremo istovetiti z Berninijevim vplivom. Njegov stil je v Benetkah razširjal predvsem Flamec Jose de Corte ali Giusto Lecourt (1627—1697)⁴, v njegovi smeri pa je delovala cela vrsta kiparjev. Stilna značilnost vseh njihovih del je na splošno vitkost figur, slikovitost v zvezi s polituro in gracioznost. V primeri z rimskim, predvsem visokim barokom, se opaža, da postaja draperija statuarična in da ponehava biti psihično izrazna funkcija.⁵ Žal, da je benečanska baročna skulptura še neobdelana, kar silno ovira raziskovanje njenih vplivov in zvez z umetnostjo sosednjih pokrajin.

Tako je prišel rimski barok po posredovanju sev. Italije z Robbo tudi v našo deželo, kjer je naletel na kulturno-umetnostno dispozicijo, tako da se je organsko uvrstil v naš domači razvoj in ustvaril v njem zadnjo fazo baroka v skulpturi.

Tedanje duševne potrebe po novi umetnosti so bile zelo bogate in žive. Robba je našel s svojim umetniškim delovanjem med sodobniki močan odziv, kar je obenem dokaz, da so ga tudi glede kvalitete visoko cenili. In v resnici najboljša njegova dela v množici pozno-baročnih kiparskih tvorb ne utonejo, marveč s svojo kvaliteto opozarjajo nase.

Za domači lokalni razvoj pa je tolike važnosti, da je njegovo delo vprav nenadomestljivo. Pozni barok v skulpturi predstavlja pri nas docela strnjeno in izrazito edinole Robba, ki ga tudi zaključí. Ker se skulpturalno ustvarjanje pri nas tedaj nekako ustavi, zato je ostal sicer brez vpliva na umetnostni razvoj, nedvomno pa je, da je zapustil jake sledove svojega ustvarjanja v splošni kulturni tradiciji, kar dokazuje, kako tesno se je bil z njo spojil — kot njen neizločljiv člen.

* * *

Prvo — nam znano — Robbovo delo je figuralni okras na oltarju sv. Ane pri sv. Jakobu v Ljubljani. Historično to sicer ni izpričano, toda je zelo verjetno. Oltar, delo Mislejeve delavnice, je bil postavljen l. 1724. Tedaj je bil Robba že tretje leto njegov pomočnik in zet, zato si je težko misliti, da bi mojster svojemu bodočemu nasledniku ne poveril nobenega večjega samostojnega kiparskega dela.

⁴ Dr. A. E. Brinckmann, l. c., S. 284.

⁵ L. c., S. 381.

Če pa primerjamo kip sv. Katarine (sl. 19) s tega oltarja z dokumentarično-nespornim Robbovim kipom istoimenske svetnice na velikem oltarju v uršulinski cerkvi v Ljubljani (sl. 29), dobimo popolnoma zanesljivo stilno oporišče, da moremo prvi kip z gotovostjo pripisati istemu mojstru. Obedve ženski figuri stojita na desni nogi, levo inata v kolenu upognjeno. Obleka, na prsih močno izrezana, z dolgimi rokavi do zapestja, jima sega do tal, da se izpod nje vidijo od bosih nog le prsti. Desno roko držita na prsih, z levo pa prijemata za konec plašča, ki pokriva ves spodnji del života razen leve noge pod kolenom. Posebno značilna je široka guba, ki gre preko naročja in pada ob levi nogi navzdol. Drugi konec plašča gre zadaj preko hrbta in se ovije okrog leve roke. Glava je pri obeh zasukana na levo, s kvišku obrnjenim pogledom.

Posebno očitna je ta skupnost med obema figurama v draperiji, ki jo lahko zasledujemo od gube do gube, v njunem zadržanju, v tipu obličja z značilno krepko brado in — kar je stilno najbolj važno — v kompozicionalnem principu spirale. Na podlagi te primerjave nam postane dovolj jasno, da je dvajset let mlajša figura sv. Katarine v uršulinski cerkvi kopija starejše pri sv. Jakobu, toda kvalitativno zrelejša in stilno naprednejša.

Figura sv. Katarine pri sv. Jakobu tvori izhodišče Robbovega stilnega razvoja, ki ga je predelal na bistveno nespremenjeni osnovi. Ta osnovna stilna misel Robbove umetnosti je že v tem njegovem najzgodnejšem delu dovolj očitna.

Figura ne stoji pred nami frontalno, glava ni upodobljena en face, marveč je zasukana na levo, celo telo je stopilo rahlo iz ploskve in je zasukano v prostor, toda še zelo slabotno — treba je le nezatnega obrata zgornjega telesa na levo in glave na desno, da preide nazaj v prvotno lego.

Ta razgibanost telesa ni slučajna, marveč je stilno značilna manifestacija notranje akcije, ki jo izraža tudi kvišku obrnjeni pogled te svetnice. Ta pogled je vpeljala že visoka renesansa, psihološko pa ga je fundiral šele barok, ki ga je uporabljal kot stalno formulo za izražanje religioznih afektov. Oboje pa je izraz subjektivizma, ki izza konca 16. stoletja stalno narašča, a tekom razvoja tudi neprestano spreminja svoj značaj.

Najvidnejši in najdoločnejši stilni znak tega dela pa je njegova kompozicija, v kateri se javlja princip, ki ostane isti v vseh njegovih kesnejših delih. Telo je razgibano v dveh smereh. Spodnji del telesa je zaobrnen nekoliko



na levo, prsi so zasukane v nasprotni smeri na desno proti globini, glava je obrnjena spet na levo, kot spodnji del. Smer srednjega dela telesa, prsi, je prostorotvorno najvažnejša, ker prav za prav ona izvede gibalno akcijo telesa v globino; ona izvrši sunek, ki vrže telo iz ploskve in ga takorekoč zavrti po prostoru v večjem ali manjšem ostrem kotu, ki je tu še zelo majhen. Smer spodnjega telesa to gibanje pripravi, smer zgornjega dela telesa, glave, pa ga v zmislu kompozicije dopolni na ta način, da smer srednjega dela telesa prekine in zaobrne skoraj paralelno s smerjo spodnjega dela telesa.

Kompozicija dobi na ta način obliko, ki je še najbolj podobna črki S. Ta spiralna, S-linijska kompozicija je izrazita stilna značilnost umetnosti prve polovice 18. stoletja, tkzv. poznega baroka, ki pa ne dobi svoje zadnje in obenem najbolj ostre formulacije v Italiji, kjer ima svoje korenine v njenem visokem baroku, marveč v sosednjih katoliških deželah.

Tako se Robba že s tem svojim prvim delom jasno uvršča v splošni umetnostni razvoj, obenem pa popolnoma prelomi z domačo umetnostno tradicijo, ki jo zastopa njegov mojster Luka Mislej. Njegova umetnost je v tem času v primeri z Robbovo reakcionarna in predstavlja zapoznel val zgodnjega baroka, to je umetnosti druge polovice 16. in prve tretjine 17. stoletja, ki je stala vseskozi v risu Michelangelove umetnosti, pod vplivom njegovega heroičnega ideala. Ta ideal se je obdržal ponekod prav do konca 17. stoletja, čeprav ga je že v sredini tega stoletja pod Berninijevim vplivom začel zamenjavati sodobnejši ideal »gracije«, dokler ga ni začetkom 18. stoletja docela izprodrinil.

Mislej je v sv. Dima na pr. (sl. 24), na oltarju sv. Jožefa v cerkvi sv. Jakoba v Ljubljani, iz l. 1716 — ki je torej samo 8 let starejši od Robbove sv. Katarine v isti cerkvi — je prava herkulska postava nadčloveške moči, z atletske udi in silno nabrekli mišicami. Ta Mislejev svetnik je pojmovan kot verski heroj, ki se dviga nad povprečnost in ki stopa iz običajne vrste individuov. Ta po Michelangelu iz zgodnjega baroka podedovani idealizem človeškega telesa, ki se še v polni moči javlja v Mislejevih delih, je izraz notranje veličine in pomembnosti pojava. Tekom razvoja, okrog srede 17. stol., se je heroična duševnost v umetnosti spremenila v sentimentalno, heroični idealizem je zamenjal bolj naturalistični »idealizem gracije«. Telo je izgubilo izredno moč, a je postalo sloko in vitko — kakor je sporedno v svoji moči stopnje-

vana duševnost postala mehko in nežna. To novo hotenje je sicer v naslednjih Robbovih delih vidnejše, toda že tukaj, pri sv. Katarini, je stremljenje v višino in teženje po vitkosti neutajljivo. Posebno nazorna pa bi postala ta osnovna razlika njunega stilnega pojmovanja, če bi primerjali s to neoblečeno figuro sv. Dime katero nagih Robbovih figur, na pr. z vodnjaka pred magistratom v Ljubljani.

Robbov umetnostni princip ni samo naprednejši od Mislejevega, ampak mu tudi nasprotuje. V njuni umetnosti si stoji nasproti dvoje različnih umetnostnih nazorov, v katerih se javlja dvoje v sebi zaključenih faz umetnostnega razvoja. Dočim je Robbovo umetniško hotenje sodobno, je Mislejevo močno zapoznelo, čeprav ne osamljeno. Najočitnejši znak novodobnega pozno-baročnega stremljenja na tej figuri pa je njena spiralna kompozicija.

Vendar to stilno hotenje, četudi jasno nakazano, v figuri sv. Katarine še ni umetniško prepričevalno izraženo. V razgibanosti telesa se sicer javlja nameravana notranja razgibanost, toda pogled te svetnice, na katerem naj bi bil izrazni poudarek, je vsebinsko prazen in zgolj konvencionalen, le mehanična mimična akcija. Kljub kvišku obrnjenemu pogledu, ki naj bi izražal notranjo zvezo s transcendentalnim svetom, je njen obraz psihično mrtev. Toda v figuri sv. Janeza Nepomuka (sl. 20), ki je nastal tri leta kasneje (l. 1727.), je Robba svoje umetniško hotenje izrazil že docela adekvatno. Svetnik, bradat, dolgolas, oblečen v talar in roket ter ogrnjen z moceto, kleči na oblaku od leve proti desni. V levi roki drži križ, z iztegnjeno desnico kot da nekaj zanikuje klečečemu angelu na desnem oglu podstavka, ki ga s prstom na ustnicah opominja k molku. Angel drži v levici palmovo vejico, simbol mučeništva. Na levem oglu podstavka se nahaja angelska glavica, ki ima pogled obrnjen kvišku, k svetniku. Za angelom na desni leži na oblaku štirioglat bired. Prizor predstavlja poveljanje sv. Janeza Nepomuka.

Svetnik zopet ne kleči frontalno, marveč je prostorno razgiban na isti način kot sv. Katarina, toda močneje in živahneje. Prsi so zasukane na levo v globino, glava je obrnjena na desno in sklonjena naprej, spodnji del tudi na desno, enako kot glava. Kompozicionalen lik — spirala — v katerega je to gibanje vklenjeno, je postal sedaj izrazitejši. Ta razgibanost je sedaj resničen izraz notranje akcije, ki se prepričevalno odraža zlasti na svetnikovem obličju.

To obličje ni samo psihično oživiljeno, marveč je izraz vprav strastnega čuvstvenega nemira. Usta so se odprla kakor od notranje razbur-



jenosti, ali pa morda, ker hočejo spregovoriti, toda psihično k temu prisiljena po afektu, glava se je zasukala na desno in nagnila naprej, desnica se je iztegnila v momentani kretnji, ki spontano izraža svetnikovo duševno stanje.

Opozorim naj še na slikovito obdelavo fiziognomije. Tako leži senca na desnem očesu in desnem licu, zaliva mu odprta usta, dočim so drugi deli obsvetljeni (svetla lisa na čelu, na sencih). S sencami, ki tvorijo sistem črnih pik, so prepredeni tudi lasje in brada, kar je posledica vrtanja s svedrom. Teh temnih pik v lasih sv. Katarine še ni bilo. Poleg krepke prostorne razgibanosti telesa v obliki spiralnega kontraposta je tudi slikovita uporaba svetlobe in sence značilna stilna poteza visokega in poznega baroka.

Istega leta, ko je bil dogotovljen spomenik sv. Janeza, je Robba podpisal pogodbo za oltar sv. Ignacija v cerkvi sv. Katarine v Zagrebu. Dovršil ga je po vsej priliki l. 1729. Na predeli, levo in desno od sprednjih dveh stebrov, stojita kipa sv. Frančiška Ksaverskega in sv. Frančiška Regisa, oba v naravni velikosti. Zlasti sv. Frančišek Regis je pravo mojstrsko delo.

Sv. Frančišek Ksaverski (sl. 16), oblečen v talar in v roket, s štolo okrog vratu, je podan v trenutku, ko v afektu religiozne strasti s krčevito kretnjo razgrne na prsih oblačilo, da pokaže srce, ki gori v ljubezni božji, in ko mu je vzdih ljubezenskega koprnenja odprl usta. Glavo ima sklonjeno vznak, široko razprte oči so obrnjene kvišku, k Bogu. Prikazan je trenutek, ko je duševna napetost dosegla svoj višek v skrajno nemirnem stanju. Vse telo voljno sledi notranjim nagibom in jih tako poznarja. Glava je obrnjena kvišku, s čimer je konkretno izražen psihološki stik z Božanstvom, roke kakor v razburjenju razgaljajo prsi. Telo je razgibano, svetnik ne stoji na mestu, marveč koraka — upodobljen je moment hoje. Pravkar je stopil na levo nogo, dočim ima desno upognjeno in pridvignjeno, da bo v naslednjem trenutku stopil ž njo naprej. Svetnik je torej upodobljen v notranji in zunanji akciji, ki ima značaj trenutnosti in prehodnosti. Začetki takega pojmovanja ležijo v umetnosti visokega baroka, ko je čuvstvo absolutno prevladalo.

Tedaj se je heroični patos, ki je bil izraz aktivnega, ekstenzivnega čuvstva, umaknil erotično-mističnemu kot izrazu pasivnega pa intenzivnega čuvstva, ki je bil za nadaljnji razvoj od-

slej merodajen.⁶ Ta novi, sentimentalni patos, s katerim se je nujno spremenila tudi forma, je proti koncu 17. in v prvi polovici 18. stoletja docela prevladal.

Čuvstvenost tega svetnika je vdano koprnenje po religiozno-erotični združitvi z Božanstvom, je tiho pričakovanje, neprestano se zlivajoče samo vase, je vedno nekako v subjektu centrirana sila. To ni viharno ljubezensko osvajanje Božanstva z močjo titana kot v zgodnjem baroku, to ni več drvenje čuvstva, ki razvija svoje sile navzven, marveč je naznotraj zaprto, v subjektu pogreznjeno sentimentalno pasivno čuvstvo, v katerem izgoreva kot v strastnih sanjah. Njegova značilnost je mehkoča, milina in nežnost, ki se izraža tudi v svetnikovi postavi, graciozno vitki, kar je popolno nasprotje heroično-patetični telesni silnosti zgodnjega baroka.

Sentimentalni patos, ki se zlasti javlja v svetnikovem kvišku obrnjenem zamaknjenem pogledu, je po eni strani izraz močnega pozno-baročnega subjektivizma, po drugi strani pa je idealistična stilna poteza. Čuvstvo tega svetnika je namreč nadvsakdanje, slovesno, izbrano. In drugič je enkratno osebno izkustvo posplošeno, nekako uniformirano in v tem oziru ne stopa iz vrste. Subjektivno-individualno čuvstvo je podvrženo nekemu redu, neki stalnosti, ki velja kot pravilo.

Na figuri sv. Frančiška Regisa (sl. 18) pa tega patosa ni več. Svetnik, v redovniški obleki s kratko pelerino, prihaja kakor utrujen od dolge poti. Ni več niti v polnem koraku, niti ne stoji še mirno — torej zopet prehodni moment položaja, ki ni trajen, marveč se stalno spreminja. Popotne palice, na katero se je opiral, ne drži več v roki, temveč jo je naslonil ob levo ramo in se pripravlja, da si bo z robcem obrisal znoj. Pri tem upira svoj pogled drugam, ne da bi sledil opravitlu, ki se z njim ukvarjajo njegove roke, in za katerega se očitno ne zmeni. Njegova pozornost je drugam usmerjena, na važnejše reči kot je telesno krepilo in nega: zatopljen je v resno in globoko premišljevanje, ki ga spremlja neka zaskrbljenost in potrnost. Glavni poudarek je torej na svetnikovi notranji in ne na zunanji akciji, duševno dogajanje je tudi tukaj najvažnejše. Tudi to duševno dogajanje je duhovno pomembno: svetnikove misli in čuvstva se gibljejo v nadtvarnem svetu — ukvarjajo se z religioznimi vrednotami. To je nedvomno zopet znak idealizma, ki je tej umetnosti lasten, vendar pa je naturalistični stilni element, bistvena sestavina baroka, sedaj izrazitejši kot v prejšnjem primeru.

⁶ Werner Weisbach: Der Barock als Kunst der Gegenreformation, Berlin, 1921, S. 50—59.



Na sv. Frančišku Regisu ni nič slovesnega, nobene izrednosti več. Svetnik — religiozno etični heroj — je upodobljen kot izmučen popotnik, ki se sredi poti ustavlja, da se odpočije. Fizična utrujenost se razodeva tudi na njegovem obličju, kar je le naravno-zakonita posledica rednega dogajanja, kakršno je na pr. potovanje, kateremu podelijo šele različni motivi nižjo ali višjo pomembnost v etični vrsti. Svetnik je torej upodobljen v svojem vsakdanjem življenju, na potovanju, kjer je prav tak kot vsi ostali ljudje v enakem opravilu in se od njih v ničemer ne loči. Če bi mu odvzeli še svetniški soj iznad glave in mu zamenjali duhovsko oblačilo v katero drugo, profano — bi nikakor ne mogli več reči, da je ta popotnik svetnik, marveč bi prav tako lahko bil postavim mož, ki se vrača iz tujine k svojcem. In drugič je njegov subjektivizem večji. Ta svetnik se neposredno ukvarja le z lastno notranjostjo, njegov duševni pogled je obrnjen v lastni subjekt. Zveza z duhovnim svetom je pri svetem Frančišku Regisu le posredna, zato je sedaj sklonjena glava individualno navzdol, kar je znak neposrednega ukvarjanja s samim seboj, dočim je bila prej obrnjena navzgor, kar pomeni ukvarjanje s predmetom, ležečim izven subjekta v duhovni sferi.

Obe figuri pa sta čustveno krepko razgibani. Pri sv. Katarini je bilo čustvo še komaj predramljeno, kakor je obraz svetnice izrazno še skoraj negiben in kretnja njene glave počasna in okorna. Sedaj je intenzivnost čustva narasla, psihološki izraz obličja je poglobljen, veren in kar se da prepričevalen.

Paralelno z notranjim gibanjem se je stopnjevala tudi zunanja razgibanost. Telo obeh svetnikov je prvič v svojih delih še krepkeje zasukano v globino, kar je najbolj očitvidno na prsih sv. Regisa, in drugič ne stojita sedaj figuri več na enem samem mestu, marveč se premikata naprej — figuri hodita. Telo se ne giblje več samo v svojih delih, marveč tudi kot celota.

Ta pojav je stilno važen — pridobitev visokega baroka, ki je tudi v tem oziru šel preko Michelangela in njegove tradicije. On je telo pač razgibal v njegovih posameznih delih, dočim je celota ostala mirna.⁷ To gibanje — v našem primeru korakanje — ki telo zajame v celoti in ki je snovno lahko motivirano ali ne, bi mogli označiti kot materialno- ali fizično-smotno,⁸ v nasprotju z gibanjem telesa v njegovih posameznih delih — kot izrazom razgibanih psihičnih sil. To ni hoja kot taka, marveč je

posledica in paralela razgibanega čustva, dočim je gibanje telesa v posameznih delih njegov neposredni izraz. Tudi to fizično-smotno gibanje telesa kot celote je trenutno-prehodno. To gibanje figure kot celote v obeh primerih sv. Frančiška Regisa in sv. Frančiška Ksaverskega pri Robbi ni slučajno, marveč tvori princip, ki se javlja na razne načine skoraj v vseh nadaljnjih njegovih delih. Že na oltarju sv. Ignacija je realiziran še pri dveh angelih na tabernaklju, ki sta upodobljena v fizični akciji, v trenutku, ko prihajata iz nišam podobnih odprtih tempietta.

Zmomentanim gibanjem telesa pa se nujno družijo slikovita svetloba in senca, na katero smo opozorili že pri sv. Janezu Nepomuku. Tu je slikovitost še napredovala. Obraz sv. Frančiška Regisa na pr. je obdelan v temnih senčnih lisah (v sredini čela, oči so kakor potopljene v senco, senčna zarez ob nosu, temna proga ust), med katerimi se iskrijo kakor s kredo nanešene polne luči (na temenu, na sencih, pod desnim očesom), lasje so izvrtani — polni luknjic, v katerih se nabira gosta senca. Tudi površina draperije je na enak način obdelana v svetlobi in sencih. Polne luči (na ovratniku, na pelerini, na desnem komolcu, na desnem boku in na levem stegnu, med nogami spodaj) se menjavajo s krepkejšimi ali slabotnejšimi sencami (na spodnjem delu desnega lakta, na desnem stegnu, najgostejša je pod levim kolenom), kar dela površino zelo nemirno, spreminjasto, nestalno. Luč in senca se po površini prelivata, trepetata, luči se nenadoma užigajo in prav tako hitro ugašajo, se utrinjajo in švigajo nemirno sem in tja, sence begajo preko površine. Senca in svetloba se gibljeta prav tako kot se giblje telo: trenutno-prehodno.

Slikovita svetloba v skulpturi je že posledica razgibanosti, to je močnega spreminjanja smeri in ploskev, in modelacije (dolbenja, globokega zarezavanja, vrtnanja na pr. v laseh). Najvažnejše in najbolj učinkovito sredstvo, s katerim baročna skulptura dosega slikovito svetlobo, pa je — politura, ki omogoča gibanje in neprestano spreminjanje svetlob in senc. Politura je torej v tem slučaju odlično formalno-stilnega pomena. Pričela se je v baročni skulpturi uporabljati prav tedaj, ko je le-ta iz deloma še plastičnega prešla v popolnoma slikoviti stil, kar se je zgodilo v visokem baroku. Njena raba je v najožji zvezi z umetnostjo Lorenza Berninija.⁹ Njegov oče Pietro Bernini politure še ni uporabljal.¹⁰ Politura se ni uporabljala zgolj

⁷ Alois Riegl, l. c., S. 36, 147.

⁸ Dr. A. E. Brinckmann, l. c., S. 98, 245.

⁹ Walter Weibel: Jesuitismus und Barockskulptur in Rom, Straßburg, 1909, S. 28.

¹⁰ Dr. A. E. Brinckmann, l. c., S. 224.



pri golih delih telesa, marveč tudi pri draperiji, opustila pa se je, če njen učinek ni ustrezal raskavi, nebleščeči snovi, kakor na pr. las, kožuhovine.

Kompozicija obeh figur, sv. Frančiška Ksaverskega in sv. Frančiška Regisa, je spiralna v podobi linije S, le da še izrazitejša kot v prejšnjih primerih. Spričo nje ni sedaj nobenega dvoma več glede njenega značaja, kakor tudi glede tega, da bi v prejšnjih primerih bila zgolj slučajna, ker vidimo, da se redovito ponavlja.

Leta 1732. je postavil Robba v cerkvi sv. Jakoba v Ljubljani oltar s tabernakljem, ki ga je lastnoročno signiral in datiral. Na dveh volutah, levo in desno od tabernaklja, kleči po en angel v naravni velikosti.

Angel na levi (sl. 25), golobrad, dolgolas mladenič, kleči z levo nogo na voluti, dočim ima desno pridvignjeno in v kolenu upognjeno. Noge ima gole do nad kolena in roke do nad komolca, vsa desna polovica prsi je naga, ker mu je zdrknila obleka tudi z desne rame do komolca. Roki je pritisnil na desno stran prsi eno nad drugo, glavo ima sklonjeno in nagnjeno na desno, pogled je povešen in uprt na oltarno mizo. Kleči od leve proti desni, telo mu je razgibano v dveh smereh: spodnji del in glava sta zasukana na desno, prsi na levo.

Angel na desni (sl. 15) pa kleči obratno od desne proti levi. Z desno nogo kleči na voluti, leva je pridvignjena in v kolenu upognjena. Roki sta goli do nad komolca, nad levim kolonom je obleka zavihana navzgor, da je viden še del stegna. Še bolj kot pri angelu na levi so razgaljene njegove prsi, ker mu je obleka zdrsnila z obeh ramen. Roki sklepa k molitvi, glavo ima sklonjeno in nagnjeno na levo, pogled je povešen in uprt na oltar. Enako kot pri angelu na levi je njegovo telo razgibano v dveh smereh: spodnji del in glava sta zasukana v isto smer na levo, prsi v nasprotno smer na desno.

Kako sta angela pojmovana? Pravkar sta priletela od zadaj iz višine, se spustila z enim kolonom na oltar, da opravita adoracijo sv. Rešnjega Telesa, ki se nahaja v tabernaklju, in da morda že prihodnji trenutek zopet odhitita bogvekam. Angel na levi je v pobožnem ganotju pritisnil roki na prsi in zbrano zre na oltar, kot da se je pogreznil v kontemplacijo, angel na desni je sklenil roki k molitvi, uprl svoj pogled na oltar kot njegov tovariš in se predal svojemu religioznemu čuvstvu. Obdva sta polna duševne dejavnosti in notranje razgibanosti, ki se javlja v zunanjem nemiru.

Iz poze, v kateri angela klečita, je jasno, da sta se komaj ustavila in da še nista imela časa,

da bi si izbrala lažnejši način klečanja in si popravila obleko, ki je še vsa v neredu od urnega leta. Nad levim kolonom desnega angela je še vedno zavihana navzgor — posledica njegovega potovanja po zraku — peroti so se povesele, a še ne docela upadle, vse telo je za klečanje, ki naj bi bilo trajno, nasilno in nemogoče razgibano. Brezuspšen napor bi bil, če bi hotela angela v tem trenutnem položaju vztrajati dalje. Tega tudi ne nameravata in zdi se, da se bodo peroti vsak hip sprožile in da se dvigneta. Njuno telo se še ni umirilo, pa se v njegovih pregibih pripravlja že nov pogon. Prestano gibanje poleta izzveneva, novo je že latentno. Kakor je notranost obeh angelov le trenutno razpoloženje, afekt, tako tudi njuni telesi ne mirujeta, ne klečita pred nami frontalno ali v celem profilu od leve na desno oz. od desne na levo, marveč sta poševno-prostorno razgibani v kontrapostu, tako da predstavljata en sam hip položaja, ki je minljivi in prehodni.

Če primerjamo oba angela s pet let starejšim sv. Janezom Nepomukom, vidimo, da sta prvič bolj energično postavljena v globino in drugič, da sta krepkeje razgibana v svojih delih; posebno izrazit je v tem oziru angel na desni, ki s ploskvijo svojih prsi sunkovito napoti pogled v globino s tem, da frontalno ravnino naravnost preseče, prebije s svojim obratom. Tudi je desna, oz. leva pridvignjena noga pri levem oz. desnem angelu še bolj razbremenjena, docela sproščena in olajšana, ter se zdi, da samo zato ni obvisela v zraku, ker se je slučajno zataknila za zunanjo zavojko volute. Pa tudi položaj noge, na kateri angela klečita, ni tako siguran in trden kot pri sv. Janezu, ker je njena podlaga postala drugačna, manj zanesljiva, in more na nji koleno vsak trenutek zdrsniti po vijugasti strmini navzdol.

Na ta način je prišel v figuri izraziti moment labilnosti, njuno ravnovesje je omajano, tako da ga morata loviti z balansiranjem, ker bi sicer omahnila na stran. S tem je nemir obeh angelov, ki se javlja že v njuni razgibanosti, še stopnjevan in se je okreplil značaj trenutno-prehodnega stanja.

V primeri z angeloma pri sv. Jakobu je sv. Janez Nepomuk mirnejši, trajnejši v svojem stanju, njegov poklek nima tega značaja zgolj trenutnega položaja — prej bi pričakovali, da bo pokleknil še na drugo koleno, kakor pa, da bi se dvignil; njegova poza je razmeroma še dovolj časa vzdržljiva, kar izvira iz manjše labilnosti in slabotnejše razgibanosti. Vendar pa je klečanje sv. Janeza prav tako prehodno, le v manjši meri.



Omenil sem že, da sta angela razgibana na način, kot da so posamezni deli njunega telesa nasilno potisnjeni v določeno lego in v njej zadržani, tako da moreta v svojem položaju vztrajati le zelo kratek čas. To gibanje pa ni samo sebi namen, marveč je izraz stopnjevanega, trenutno razgibanega čustva, afekta. In kakor ne zadeva čustvo ob nobeno psihično oviro, ki bi ga zadrževala in vezala, tako mora gibanje do skrajnosti izrabiti gibljivost organizma. V umetnostnem razvoju baroka se je to zgodilo tedaj, ko je čustvo absolutno prevladalo: v visokem baroku, z nastopom L. Berninija, skozi katerega je šel ves nadaljnji razvoj. On je dal skulpturi impulze, ki so delovali skozi ves pozni barok in prav do konca 18. stoletja.

S tilno važna in zanimiva je tudi obdelava mesa in kože pri obeh angelih. Telo ni oblikovano logično-funkcionalno, marveč organsko-čutno. Zato je meso voljno in mehko, se pod pritiskom vdaja, je polno in toplo. To je posledica modelacije, ki zaznamuje vsak prehod in preliv, ter politure, ki površino oživi in ogreje ter ji da blesk in mehko.

Poglejmo, kako je na pr. modelirano levo koleno in desna rama angela na levi, ali desni komolec in desna pazduha angela na desni. V zvezi s tem je kontrastiranje razgajenih in oblečenih delov telesa, iz katerega izvira učinek čutnosti — poteza, ki je pristno visoko- in pozno-baročna.¹¹ Tudi to je eden izmed naturalističnih elementov baroka.

Omeniti nam je še slikovito obdelavo svetlobe in sence ter kompozicijo, ki je ista kot v vseh doslej obravnavanih primerih, namreč — spiralna. Enako so komponirani tudi vsi drugi manjši angeli in putti, ki se nahajajo na tem oltarju.

O krog leta 1758. je bil dograjen velik oltar v bivši avguštinski (sedanji frančiškanski) cerkvi Marijinega Oznanjenja v Ljubljani, ki je sicer datiran z letnico 1756, toda je bil tega leta postavljen komaj njegov spodnji del. Na spodnjem delu oltarja, na skrajni levi in desni, stojita sv. Avguština in sv. Tomaž Vilanovski, o katerem pa sodim, da ni lastnoročno Robbovo delo. Više, na predeli, stojita med dvema stebroma, levo in desno od oltarne slike, sv. Filip in sv. Felicita.

S v. Filip (sl. 50), z dolgimi lasmi in s kratko brado, je preko obleke, ki mu je zdrsnila z desne rame, ogrnjen s plaščem, ki gre okrog leve roke, preko hrbta in ledij, kjer ga na levem boku s knjigo v levici pritiska k životu. Konec pa mu ob levem stegnu visi navzdol; en

del plašča leži močno naguban pri svetnikovih nogah. Svetnik je z desno nogo, ki je v kolenu upognjena, stopil naprej, levo ima iztegnjeno. Desnico, ki je obenem z glavo polna notranje izraznosti, ima dvignjeno nekako do višine vratu. Glava je nagnjena rahlo nazaj in zasukana krepko na desno, da je vidna skoraj v profilu.

S v. Felicita (sl. 28), z mladostnim, na levo nagnjenim in kvišku obrnjenim obrazom, ki je podan v zelo močni skrajšavi, ima tudi levo nogo upognjeno, desno iztegnjeno. Desno roko, v kateri drži palmovo vejico, ima nekoliko prdvignjeno ter v komolcu in zapestju lahno upognjeno. Preko obleke z dolgimi rokavi je odeta z do tal segajočim plaščem, ki ga drži z levo roko na prsih, da se v strmih gubah spušča po telesu. Leve noge do nad kolena plašč ne zakriva.

V atiki se nahaja skupina Boga Očeta, plavajočega na oblakih in obdanega od angelskih glav. Pod njim leti sv. Duh v podobi goloba. Na njegovi desni je svetovna obla s križem. Bog Oče plava — za hrbtom mu frfota plašč visoko v zraku — in se spušča navzdol proti tabernaklju, kjer biva Njegov Sin. Na obeh koncih zlomljenega čela sedi po en angel.

V si ti svetniki, Bog Oče in angeli so snovno, vsebinsko in formalno ena sama celota. Posamezne figure na tem oltarju niso izolirane in v sebi zaključene, marveč predstavljajo en sam prizor, ki bi ga mogli označiti kot »češčenje sv. Rešnjega Telesa«. Vse so prešinjene od enega in istega pobožnega čustva, ki ga individualno preživljajo in manifestirajo, namreč od češčenja sv. Rešnjega Telesa v tabernaklju, kamor se obračajo njihovi pogledi — edina izjema je sv. Felicita, ki je dvignila pogled kvišku, kakor da se je spozabila — od sv. Avguština čisto spodaj na levi pa do Boga Očeta najbolj zgoraj, ki se je sklonil globoko naprej in razširil roke, da poleti navzdol proti tabernaklju.

Ž e pri obeh angelih na velikem oltarju pri sv. Jakobu smo ugotovili njuno nestatičnost ter izbalansirano ravnovesje. Ta nestatičnost se je pri angelih in Bogu Očetu na velikem oltarju v cerkvi Marijinega Oznanjenja še poostrila. Angela sedita na krivuljah čela tako, da moreta vsak trenutek zdrsniti in strmoglaviti v cerkveni prostor. Njuna seja nima nikjer nobene opore. Krivuljasto čelo jima je ne nudi, s svojim telesom pa ne iščeta nobenega trdnega in sigurnega prijema. Z nogami se ne opirata nikamor, temveč jih pustita docela pasivno viseti, roki pa držita na prsih. Edino angel na levi je naslomil levico na čelo — opora, ki je za vzdržanje položaja povsem nezadostna. Njuna seja kakor

¹¹ W. Weisbach, l. c., S. 145.



tudi njuna razgibanost je trenutno-prehodna. Prav tako je položaj Boga Očeta in svetovne oble ob njem statično nevzdržen. On ne sedi, se niti nikamor ne opira, obla nima nobenega podstavka. Z asistenco angelov in z atributom Boga Sina plove nad tabernakelj — kot da skupina ni iz kamna, marveč iz papirja.

D rugi stilni znaki, kakor razgibanost v kontrastu, spiralna kompozicija, slikovita obdelava svetlobe in sence — so ostali isti in nespremenjeni, kot smo jih opazili na dosedanjih primerih. Na splošno o kakem razvoju stilne misli izza kiparskih del na oltarju sv. Ignacija v cerkvi sv. Katarine v Zagrebu tudi tu ne moremo govoriti.

P rihajamo k skupini kiparskih del, ki so nastala po letu 1758., morda že leta 1759. ali pa tudi kasneje, ko sta bila postavljena oltarja sv. Katarine in sv. Barbare v stolnici cerkvi v Zagrebu. Danes se nahajata v župni cerkvi v Varaždinskih Toplicah, in sicer oltar sv. Katarine (sedaj sv. Martina) v nekoliko spremenjenem stanju. Kipi na obeh oltarjih so bili nameščeni v sledečem redu: na oltarju sv. Katarine sta stala na spodnjem delu levo sv. Filip Nerij, desno sv. Frančišek Saleški, na venčnem zidecu nad okvirom oltarne slike, oziroma reliefa — ki je bil v obeh primerih Robbovo delo — pa sv. Andrej. Na volutah zgoraj in na vrhu atike je sedel po en angel. Na oltarju sv. Barbare so stali spodaj na levi sv. Štefan, na desni sv. Jernej, na venčnem zidecu sv. Matija, na obeh volutah in na vrhu atike pa je prav tako sedel po en angel, ki je odgovarjal po enemu angelu na prejšnjem oltarju. Samo mimogrede naj omenim, da angeli nedvomno niso iz Robbove roke. Kipi svetnikov danes ne stojijo več na svojih prvotnih mestih; deloma so drugače razvrščeni, deloma so bili prestavljeni z enega oltarja na drugega, dva izmed njih (sv. Andrej in sv. Frančišek Saleški) pa se nahajata v župni cerkvi v Sisku, tako da na venčnih zidcih sedaj ni nobenega kipa. Z atike oltarja sv. Katarine pa je angel neznanokam izginil.

I z te skupine kiparskih del hočem vzeti za primer Robbove umetnosti in njegovega pozno-baročnega stila samo tri kipe, in sicer sv. Štefana, ki stoji sedaj na desni strani oltarja sv. Barbare, sv. Jerneja, ki stoji sedaj na desni strani oltarja sv. Martina (prvotno sv. Katarine), in sv. Matija, ki je danes nameščen na levi strani oltarja sv. Martina.

S v. Štefan (sl. 17), z dolgimi kodrastimi lasmi, je oblečen v dolgo mašniško srajco z rokavi do zapestja ter ogrnjen z mašniškim plaščem, segajočim do kolen. Levo nogo ima iztegnjeno,

desna je v kolenu upognjena. Z levico drži ob boku knjigo, na kateri leži kamen, desnico je položil na prsi. Glavo ima zasukano na levo, pogled je obrnjen kvišku. Prsi zasukane na levo v globino.

S v. Jernej je z nekaterimi razlikami, ki se tičejo fiziognomije glave in kretnje desne roke, s katero drži v tem primeru palico ob prsih, kopija po lastnem kiparjevem delu, in sicer sv. Filipu na velikem oltarju Marijinega Oznanjenja v Ljubljani (sl. 50). Če primerjamo obe draperiji, na pr. gubo med nogami ali prečno gubo ter gube na levi roki, vidimo, da se popolnoma ujemata.

S v. Matija (sl. 51) stoji kot vse Robbove figure tako, da je desna noga iztegnjena, leva pa v kolenu upognjena. Nosi brke in kratko brado, razmršeni lasje mu vise na čelo. Preko obleke, ki je na prsih odpeta in odvihana, je ogrnjen s plaščem, ki se izza hrbta preko desne rame vlije po telesu in ga razten levi strani prsi in rok vsega pokriva. Desnico, skoraj iztegnjeno, ima dvignjeno kvišku, z levico drži na boku knjigo v gubah plašča. Glava je obrnjena na levo, prsi so zasukane na desno v globino.

V se te figure svetnikov so v afektu, v močni notranji razgibanosti, ki se javlja že v izrazu njihovega obličja, prežetega s strastjo in polnega duševne napetosti. Subjektivizem, ki je tem in vsem prejšnjim Robbovim figuram lasten, pa je posledica stopnjevanega čustva, ki je baročni novum.¹² Pri Michelangelu se je ta prebujena sila nahajala še v konfliktu z voljo, dokler ni v prvi tretjini 17. stoletja na korist svobodnemu čustvu volja podlegla. Čim bolj je moč čustva naraščala, tem bolj je skulptura postajala slikovita, dokler ni v visokem baroku z Berninijem slikovitost dosegla nekega viška. S to spremembo pa so v zvezi še druge formalne posledice, ki smo jih doslej le mimogrede omenjali. V zgodnjem baroku, ki je stal v risu Michelangelove umetnosti, to je prav do konca 16. stoletja in še dalje, sta si bili sili volje in čustva po svoji moči enakovredni, obe pa stopnjevani — odtod med njima trenje in borba — kar je imelo za posledico, da se je telo radi narastle volje v svoji moči in merah nadpovprečno okrepilo in tako postalo heroično, izraz heroičnega patosa. Ta heroični tip telesa s koncem zgodnjega baroka seveda ni na mah izginil, držal se je še skozi vse 17. stoletje, pojavlja se zakesnelo celo začetkom 18. stoletja (prim. Mislejeva dela!) — toda v prvi tretjini 17. stoletja, ko se v rimski umetnosti pripravlja visoki barok, prehod k

¹² A. Riegl, l. c., S. 56.



Lorenzu Berniniju, se jame heroični ideal telesa rušiti. Tako že pri Pietru Berniniju, očetu Lorenza Berninija, pri katerem je prelom z zgodnje-baročnim idealom popoln. Tedaj je čuvstvo absolutno prevladalo — telesa so postala vitka, v njih se je pojavilo stremljenje na kvišku, kar je izraz novega protiheroičnega ideala gracije, značilnega za vse poznejše 17. stoletje,¹³ posebno pa za pozno baročno in rokokojsko umetnost 18. stoletja.

Že pri sv. Katarini v cerkvi sv. Jakoba v Ljubljani smo ugotovili teženje figure navzgor, vendar je še slabotno izraženo. Če pa pogledamo svetniški postavi na oltarju sv. Ignacija v cerkvi sv. Katarine v Zagrebu, moramo reči, da je pri njih princip, po katerem sta v zmislu visoko- in poznobaročnega ideala zgrajeni, izveden docela izrazito. Figuri sta sloki in vitki, kot da rasteja kvišku. Ta učinek pa okrepi tudi spiralno gibanje, ki ju tako rekoč nese navzgor z brzino trenutno sproženega pogona. Ker imamo sedaj pregled že čez dovršen kos Robbovega dela, moremo svoje opazovanje razširiti še na druge, že znane primere. Naj pogledamo katerokoli figuro z velikega oltarja v cerkvi Marijinega Oznanjenja v Ljubljani, ali z obeh oltarjev sv. Barbare in sv. Katarine, oziroma sv. Martina v župni cerkvi v Varaždinskih Toplicah, vidimo, da so vse izredno visoke in vitke. To njihovo lastnost podpirajo še formalna sredstva draperije. Posebno značilni sta v tem oziru figuri sv. Felicite in sv. Matija. Sv. Felicita (sl. 28) drži plašč na prsih tako, da v strmi, enotni gubi pada po telesu poševno od vrha do tal, ne da bi se kje zlomila ali ustavila. S tem je višinskemu pogonu figure dan močan poudarek. Enako tečejo pri sv. Matiju (sl. 31) gube plašča strmo poševno navzdol, vse pa preglasi dolga guba, ki se spušča z desne rame in usahne šele nad levim stopalom ter zavzema vso višino svetnikove postave. Tudi ta guba ni nikjer pretrgana ali prekinjena, tako da imamo vtis, kakor bi figuro samo v njenem pogonu na kvišku še prehitevala. Kjer pa se draperija guba tako, da nastajajo prečnice, se to izvrši na način, ki je različen od onega pri sv. Katarini v cerkvi sv. Jakoba v Ljubljani. Če primerjamo s to sv. Katarino njeno dvajset let mlajšo kopijo, sv. Katarino v uršulinski cerkvi v Ljubljani, nam bo razlika precej jasna. Kakor je mlajša sv. Katarina v primeru s starejšo vitkejša, gibkejša, gracioznejša — kako graciozno je n. pr. položila desnico na prsi, ki se

jih je dotaknila samo s konci prstov, dočim se jih je starejša tiščala s celo dlanjo in podlahtjem — taka je tudi njena draperija, ki stremljenja v višino nikjer ne ovira. Dočim je bila pri starejši sv. Katarini guba preko ledij docela horizontalna, s čimer je združen vtis teže in pritiska navzdol, nerazgibana ter je telo stiskala — se je pri mlajši sv. Katarini razprostrla in postala lažja, se je razgibala, vzvalovila in iz horizontalne prešla v poševno smer. Tudi vse druge gube so pri mlajši sv. Katarini neprimerno bolj strme in hitrejše. **V**se doslej obravnavane figure so lahne, njih stoja (seja, klečanje) ni trdna — vsa teža telesa počiva namreč na eni sami nogi, dočim je druga redno v kolenu upognjena. Statični princip je razveljavljen. Labilnost pa je tudi posledica nameščanja figur na mestih, ki ne nudijo absolutno nobenih pogojev za uveljavljanje statičnega principa, na pr. na čelih, volutah (angela na velikem oltarju pri sv. Jakobu, angeli na velikem oltarju v cerkvi Marijinega Oznanjenja itd.) ter upodabljanja položajev, ki so že sami na sebi nestatični, kot na pr. poletavanje, ki je najbolj priljubljeno gibanje v baroku.¹⁴ (Bog Oče na velikem oltarju v frančiškanski cerkvi ter angela na oltarju sv. Rešnjega Telesa v ljubljanski stolnici.)

Pri nekaterih figurah imamo vtis, kot da se hočejo povzpeti na prste. Poleg visokosti in vitkosti figur je tudi labilnost bistvena sestavina stila, ki mu je ideal gracija. V figure je prišla neka nežnost in ljubkost, in če pogledamo na pr. mlajšo sv. Katarino iz uršulinske cerkve v Ljubljani, vidimo, da je postala svetnica sedaj sentimentalno-koketna dama, kar je znak posebno poznega baroka, v še večji meri pa francoskega rokokoja.

Vitkost telesa in njegov pogon v višino je, kakor smo že dejali, posledica prevladujočega čuvstva, ki pa je obenem z jakostjo spremenilo tudi svoj značaj. Postalo je namreč sentimentalno-erotično, mistično, ki se mu že a priori upira heroična forma in stil.¹⁵ Temu novemu čuvstvu odgovarja namreč estetski ideal gracije, ki zahteva, da naj bo upodobljeno telo vitko in lahko, polno miline in ljubkosti, nežno — ne pa robustno-krepko. — Izraz tega čuvstva pa je tudi gibanje, ki ga telo izvaja. Pri vseh figurah, ki smo jih doslej opazovali, smo videli, da je njih razgibanost izredno močna. Gibanje je namreč po eni strani izraz jakosti, intenzivnosti čuvstva, po drugi strani pa tudi njegovega značaja ter vsebinske določenosti.

¹³ W. Weibel, I. c., S. 42. — W. Weisbach, I. c., S. 221/2.

¹⁴ Dr. A. E. Brinckmann, I. c., S. 265.

¹⁵ W. Weisbach, I. c., S. 57.



Naj pogledamo katerokoli figuro od sv. Katarine v cerkvi sv. Jakoba v Ljubljani pa do njegovih zadnjih kiparskih del — alegoričnih figur na vodnjaku pred mestno hišo v Ljubljani, pri vseh je način gibanja eden in isti. Vse figure so razgibane v dveh smereh, in sicer sta glava in spodnji del zasukana oba v isto smer, prsi pa v nasprotno proti globini. Smeri, v katerih so figure razgibane, si med seboj — če jih posamezno vzamemo — nasprotujejo, se križajo — toda druga druge ne lomijo, ne trgajo, se med seboj ne bijejo, marveč prehajajo in se mehko izlivajo druga v drugo. Na ta način dobi gibanje obliko spirale, ki se je organsko razvila iz prejšnjega baročnega cikcaka, ki sega nazaj do Michelangela.

Spiralno gibanje je izraz duševnosti, ki je sicer močno razgibana, toda enovita — zato je enovito tudi gibanje, ki se sproščeno nese kvišku — in ki ni več heroična, marveč sentimentalna. Mogli bi jo označiti tudi kot »graciozno duševnost« — odtod ta mehko in lahkota gibanja, njegova dekorativnost, njegova — gracija. To gibanje je izrazno in ornamentalno obenem. Njegov način je — kakor vitkost in ljubkost telesa — znak lepote ideala gracije. Gracija je idealistični element poznega baroka. Kakor je vitkost telesa, ki temelji v svojevrstni duševnosti, formalni kanon, po katerem se brezpogojno ravna vse figure brez izjeme — prav tako je formalni kanon tudi njihov prekoncipirano gibanje v spirali, katerega istotako ne prekrši nobena figura. Figure se ne gibljejo povsem individualno, vsaka na svoj in nov način, torej naturalistično-svobodno, marveč so si v tem docela enake, druga drugi podobne; figure se gibljejo idealistično — vezano,

Drugi element poznega baroka pa je naturalizem, ki se javlja že v obdelavi telesa — opozarjam na značilno oblikovanje nog s skrčnimi in podvitimi prsti, na močno nabrekle žile na rokah, na podajanje mladostno mehke kože na pr. pri angelih, ali starostno ohlapne na pr. pri alegoričnih figurah na vodnjaku pred mestno hišo v Ljubljani, dalje v obdelavi fiziognomij, zlasti moških, ki so posebno izrazite, kar se tiče ostre individualizacije, ter v slikovitosti. Izraz poznobaročnega naturalizma je tudi subjektivizem teh figur. V prejšnjem baroku je bilo čuvstvo aktivno-ekstenzivno, se je širilo navzven, v poznem baroku pa je postajalo čimdalje bolj pasivno-intenzivno ter se je obrnilo na znotraj. Prej široko gibanje se je zožilo,¹⁶ centriralno, prej sredobežne kretnje so postale sredotežne, se pritiskajo k životu,

dočim so se poprej od njega odbijale, viharno noseč čuvstvo navzven — sedaj ga zapirajo vase. Gestikuliranje se je zunanje umirilo, toda se je notranje poglobilo in poostrilo. Kretnje so postale pritajene, a zato nič manj ekspresivne. V zvezi s tem moremo ugotoviti tudi dejstvo, da je kvišku obrnjen pogled, ki je znak visokobaročnega patosa, ostal pri Robbi v veliki manjšini. V primeri z njim ima poznobaročni subjektivizem značaj večjega individualizma, kar samo dokazuje napredek naturalističnega elementa v zadnji fazi baročnega stila.

Napredovanje naturalizma izza visokega baroka se javlja dalje v obravnavanju draperije, v čemer pozni barok visokemu baroku naravnost nasprotuje. Če pogledamo katerokoli Robbovo figuro, na pr. sv. Janeza Nepomuka, sv. Frančiška Regisa ali sv. Štefana — povsod opazimo, da se draperija telesu več ali manj prilaga in da spremlja njegov gibalni motiv. Na nekaterih mestih telesne forme skozi obleko kar prosevajo. Obleka ni več avtonomna, od telesa neodvisna, marveč mu je podrejena in tvori z njim organsko celoto. Dočim je živela prej od telesa deljeno življenje, tako da je mogla biti z njim celo v nasprotju, se je sedaj z njim spravila in nima nobene samostojne izrazne funkcije več. Dočim je bila v visokem baroku (na pr. pri Berniniju) samostojen tolmač duševnega stanja, izraz afekta, ki ga je ponazarjala s svojo razgibanostjo — brez ozira na gibanje telesa, ki je isti afekt izražalo po svoje ter ločeno od draperije — sedaj ne izraža ničesar več, marveč se giblje zgolj fizično-kavzalno. Njeno gibanje ni več psihično, marveč zgolj fizično motivirano. Sv. Frančišku Regisu se napravi pod levim kolonom guba pač zato, ker je v koraku upognil nogo in jo pomaknil nazaj, sv. Frančišku Ksaverskemu padejo na roketu gube poševno na levo — ker je med hojo naglo razgrnil na prsih oblačilo, desnemu angelu v cerkvi sv. Jakoba v Ljubljani se nad levim kolonom višje obleka navzgor zato, ker je šele pravkar priletel in se spustil na voluto, Bogu Očetu v cerkvi Marijinega Oznanjenja frfota plašč nad glavo zato, ker leti navzdol proti tabernaklju itd. — za primer bi mogli vzeti vse figure. Princip obdelovanja draperije je torej pri Robbi naturalističen.

Prehajam k naslednjemu Robbovemu delu, k angeloma na oltarju sv. Rešnjega Telesa v stolni cerkvi v Ljubljani, ki sta nastala, sodeč po stilu, nekako med leti 1740—1750. Angela prihajata z oblaki pod nogami poševno iz globine z leve in desne v smeri oltarnih podstavkov, na katerih se nahajata.

¹⁶ Hans Rose: Spätbarock, München, 1922, S. 7.



Angel na levi (sl. 26) je upodobljen v trenutku, ko se pravkar spušča v poletu, da bo pokleknil na levo koleno. Ni se še ustavil, polet se spreminja v naglo stopinjo — peroti so dvignjene — levo koleno pa se že upogiba, da prekine, oziroma ustavi gibalno akcijo. Razgiban je v dveh smereh, in sicer sta spodnji del in glava zasukana na desno, prsi pa na levo v globino. Leva noga je upognjena, desna iztegnjena. Oblečen je dovolj komplicirano: v pravo obleko, ki mu je zdrsnila z desne rame in pustila roke gole do nad komolca, ter v nekaj plašč, ki gre preko leve rame in hrbta ter preko ledij in desnega stegna, kjer visi navzdol, ostali del pa široko lije na oblake, pokrivajoč levo nogo zadaj skoraj do gležnja. Desna noga je gola do nad kolena. Roki je prekrizal na prsih, pogled ima obrnjen proti tabernaklju.

Angel na desni (sl. 27), golobrad, dolgolas mladenič, prihaja od nasprotne strani kakor angel na levi. Tudi on je upodobljen napol še v letu — dvignjene peroti — napol že v poklekanju, in sicer tu na desno koleno. Razgiban je v dveh smereh: spodnji del in glava na desno, prsi na levo v globino. Oblečen je prav tako kot njegov tovariš v pravo obleko, ki mu je zdrsnila z leve rame in pustila roke gole do nadkomolca, ter v plašč, ki gre preko desne rame v vihrajoči gubi preko hrbta, dalje preko levega kolena, kjer se med nogami zavija navzgor, preko desnega stegna, kjer pada v zlomljeni gubi na oblake, ostali del pa široko lije navzdol, zakrivajoč stopalo desne noge in levo nogo od zadaj. Od desne noge je viden še del stegna, leva je gola do kolena. Roki sklepa za molitev, pogled ima obrnjen k tabernaklju.

Angela hitita, gnana od živahnega pobožnega čustva, proti tabernaklju, da počastita sveto Rešnje Telo. To čustvo je naglo razgibano, kakor je njuno telo krepko razgibano v dveh smereh — v kompozicionalnem liku spirale. Ta razgibanost telesa v njega posameznih delih se izza angelov v cerkvi sv. Jakoba v Ljubljani sicer ni stopnjevala, stopnjevalo pa se je gibanje telesa kot celote, ki smo ga po njegovi funkcionalnosti označili kot materialno-smotno, imenovati pa ga moremo tudi kot paralelno k notranjemu — čustvenemu gibanju, oziroma kot posredno-izrazno v nasprotju do neposredno-izraznega gibanja telesa v njega delih.

Čustvo pri šentjakobskih angelih je, čeprav razgibano, vendar kakor za trenutek ustavljeno in zadržano. V svojem stanju je sicer prehodno, toda trenutek tega duševnega stanja je obstal, počakal, tako da daljši čas traja in

nekako počiva. Imenovati bi ga torej mogli trenutno-mirno stanje, cezuro, ki nujno predpostavlja nadaljevanje akcije. To torej nikakor ni trajno-mirno stanje, ki se druží z negibnim počivanjem, ni statično, marveč je dinamično. Duševno stanje angelov v stolnici pa ne predstavlja nobene cezure, ki bi tok njenega čustvovanja — četudi samo za trenutek — prekinil. Njuno čustvo se ni še nikjer ustavilo, njuna notranja razgibanost je še povsem v tekočem stanju. To ni oddih, marveč je naglo dihanje stopnjevanega čustva, ki brzi k cilju, dočim je tamkaj k njemu že dospelo in se trenutno poleglo, kakor so se angeloma povsile peroti. Upodobljeni trenutek njihovega čustva je brez trajanja in silno kratek. Temu paralelna je sedaj tudi njuna telesna, materialno-smotna razgibanost poleta, ki se sicer približuje h koncu, toda je njegova akcija še docela živa. Gibanje se še ni izteklo. Kakor čustvo, je tudi ono pojemajoče burno.

Angela v cerkvi sv. Jakoba pa sta se že spustila na voluti, klečita, peroti so se jima povsile, obleka prehaja že v normalno stanje, dočim je pri angelih v stolnici še vsa razvihrana. Ob tej priliki lahko potrdimo pravilnost svojega prejšnjega opazovanja draperije, v kateri se javlja stilni princip naturalizma. Draperija angelov v stolnici se močneje guba, više, plapolata, se lomi — kot pri angelih v cerkvi sv. Jakoba, to pa zato, ker je njuno materialno-smotno gibanje krepkejše in naglejše. Ta razgibanost draperije torej ni neposredni izraz naglega duševnega gibanja, marveč s telesom vred, ki mu je podrejeno in s katerim tvori enoto, kvečjemu paralela. Vzrok njene razgibanosti ni psihičen, notranji, kot bi to vsekakor bil v visokem baroku, kjer se je draperija krepko gibala, četudi je telo samo mirovalo, marveč je fizičen: gibanje telesa.

Ker se njuna draperija krepkeje lomi in guba, je seveda bolj slikovita kot pri angelih v cerkvi sv. Jakoba. Glavno sredstvo, s katerim je dosežen stilni efekt slikovitosti, pa je tudi tukaj — politura, ki zrcali in lomi luč, da se nemirno pretaka po površini ter trodimenzionalni pojav pretvarja v optičnega.

Opozoriti pa moramo še na nekaj. Tudi modelacija nagih delov telesa se pri angelih v stolnici razlikuje od one pri angelih v cerkvi sv. Jakoba. Obraz angelov pri sv. Jakobu je trši in ostreje rezan kot obraz angelov v stolnici. Prav tako so trši tudi drugi deli, kar je posebno očitno na mestih, kot so na pr. podbradek, komolec ali koleno. Na njih se jasno vidi, da je modelacija pri angelih v stolnici še mehkejša, toplejša in senzibilnejša. Primerjaj na pr.



desno koleno desnega angela v stolnici (sl. 27) z levim kolenom desnega angela pri sv. Jakobu (sl. 15), ali desni komolec levega angela v stolnici (sl. 26) z desnim komolcem desnega angela pri sv. Jakobu (sl. 15). — V Robbovem umetniškem razvoju predstavljata angela v stolnici torej korak naprej.

Zadnje Robbovo delo je vodnjak pred mestno hišo v Ljubljani iz leta 1751. Nad šestimi dvanajsterostraničnimi stopenicami se dviga bazen, ki sestoji iz šestero ritmično se menjajočih delov, in sicer iz treh polkrožnih — širših — in iz treh koničastih — ožjih. Na sredi bazena stoji kamenit podstavek za obelisk, ki je spodaj obložen z obsekanim skalovjem, da se zdi, kot da je obelisk postavljen neposredno nanj. Obelisk je trostraničen in sestoji iz spodnjega dela s profiliranim zgornjim robom, iz srednjega dela, ki nosi na vseh treh stranh na poglobljenem polju z izsekanim uvitim okvirom izklesano letnico MDCCLI, ter iz obeliska samega, ki se proti vrhu perspektivno zožuje ter se končuje s piramido in kroglo. Srednji del je zgoraj zaključen z dvema volutama na vsaki strani, ki se na sredi stikata z zavojkama. Nad stikališčem stoji po ena vaza.

Na oglih obeliska napol stoje, napol sede tri nage moške figure, ki segajo nekako do polovice srednjega dela. Prva figura (sl. 22) predstavlja starca z dolgimi lasmi in z dolgo brado ter z vencem okrog čela, ki ima desno nogo iztegnjeno in oprto na skalo, z levo, v kolenu upognjeno in pridvignjeno, pa stoji na delfinovem vratu. Prsi ima nagnjene močno na desno in zasukane v globino. S komolcem leve roke se naslanja na vzvišeno pečino, po kateri se vzpenja vinska trta z grozdom, v roki pa drži ostanek nekakšne palice. Na stegnu leve noge ima naslonjen vrč, ki ga z desnico drži za vrat, iz katerega teče voda. Glavo z razmršeno brado, z vdrtimi lici, z globokimi očmi in odprtimi ustmi obrača na levo. Figura je popolnoma naga in le preko ledij odeta z draperijo, ki se zadaj za hrbtom višje navzgor. Po skalovju je raztreseno rastlinje. Figura je nedvomno alegorična in predstavlja morda, sodeč po vinski trti, vinogradništvo.

Tudi druga figura (sl. 25) predstavlja starca z dolgimi lasmi in z dolgo brado ter prav tako z vencem okrog čela. Nahaja se v podobni pozi kot njegov tovariš. Levo nogo ima iztegnjeno in oprto na skalo, z desno, v kolenu upognjeno in pridvignjeno, pa stoji na delfinovem vratu. Prsi ima zasukane v globino in nagnjene na levo proti vzvišeni pečini. Na stegnu desne noge drži z desnico vrč, iz katerega teče voda. Z levico oklepa rog izobilja, ki ga ima ob boku

naslonjenega na skalo. Glavo z vdrtimi lici in z globokimi očmi ima zasukano na desno, v nasprotni smeri kot prsi. Figura je le preko ledij ogrnjena z draperijo in predstavlja, po rogu izobilja sodeč, morda alegorijo poljedelstva. **T**retja figura (sl. 21) pa predstavlja nagega moškega s kratkimi lasmi, razmršenimi od vetra, s kratko brado in z brki. Tudi ta je le preko ledij odeta z draperijo, ki mu za hrbtom vihra po zraku. Levo nogo ima iztegnjeno in oprto na skalo, desno nogo pa v kolenu upognjeno in pridvignjeno, tako da je njeno stopalo v višini kolena leve noge. Z njo se opira na skalo, ki moli daleč navzven in pod katero je zleknjen delfin z navzgor privihanim repom. Prsi ima figura zasukane na levo v globino, dočim je glava obrnjena v nasprotno smer. Na stegnu desne noge drži oberoč zgoraj in spodaj vrč, iz katerega teče voda. Po skalovju je raztreseno pritlikavo rastlinje, ob desni nogi figure leze polž. Napihnjena lica, vihrajoci lasje in plašč govori za to, da predstavlja figura morda alegorijo vetrov, oz. vetrovne pokrajine. **L**eta 1660. je Gašpar Dolmesinger na mestu, kjer stoji sedanji Robbov vodnjak, postavil Neptunov vodnjak, ki ga omenjata Valvasor in Gregor Thalmitscher, in ki se je moral novemu Robbovemu umakniti. Viktor Steska meni, da se ta vodnjak v ne bistveno spremenjeni obliki nahaja sedaj na vrtu vile g. dell Cotta v Ljubljani. (Glej sliko v ZUZ, 1924, str. 145.) Če primerjamo ta vodnjak z nedvomno nepopolno risbo starega vodnjaka pred mestno hišo v Valvasorjevi »Ehre d. H. K.«, knjiga XI., ob strani 674, moramo reči, da se oba vodnjaka v bistvu res strinjata.

Stari Neptunov vodnjak je tipičen primer visoko-renesančnega, oziroma zgodnje-baročnega arhitektonskega vodnjaka. Takih primerov bi mogli najti dovolj na italijanskih vodnjakih iz 16. stoletja. Vodnjak je zgrajen strogo tektonsko, trden podstavek nosi školjko — njegova funkcija nošnje je izražena jasno in logično — iz školjke pa se dviga nov podstavek za kip z delfinom. Vsa zgradba je ostro razčlenjena, posamezni njeni deli so precizno ločeni drug od drugega in v okviru celote samostojni. Naprednejši element pa so na pr. volute spodaj na podstavku, ki prinesejo v zgradbo nekaj gibanja in živahnosti, ne več ohranjeni štirje delfini in čokata, v kontrapostu razgibana zaključna figura — sami znaki zgodnjega baroka. Splošen značaj vodnjaka je še arhitektonsko abstrakten, princip zgradbe je tektonski — toda volute spodnjega podstavka, ki izzovejo s svojim pogonom navzgor konflikt s pritiskom školjke, glave, na katerih školjka neposredno



počiva, ter delfini niso več arhitektonsko-abstraktni, marveč organsko-živi nosilci.

Vrhnja figura nima z vodnjakom kot takim nobene zveze, marveč je zgolj dekor, ki venča arhitekturo. Voda teče skozi žrela treh glav na srednjem delu zgornjega podstavka, ki samo dekorativno zakrivajo odprtine — kar je čisto renesančna stilna misel.

V nasprotju do bivšega Neptunovega vodnjaka pa pomeni Robbov vodnjak, ki je nastal 90 let pozneje, popoln prelom v umetnostnem pojmovanju, katerega korenine ležijo v visokem baroku, ki je svojo stilno formulacijo vodnjaka oddal dalje, v osemnajsto stoletje. Od elementov starega vodnjaka je ostal pri Robbovem prav za prav samo še bazen, oziroma školjka, vse drugo se je bistveno spremenilo.

Robba je zavrgel arhitektonsko formo vodnjaka in uvedel dva nova elementa, ki dajeta vodnjaku bistveno drug značaj: v bazen je naložil neobdelano skalovje in nanj postavil obelisk — princip, ki je docela atektonski. (Faktično konstruktivno nosi sicer obelisk podstavek, ki pa je samo tehničnega pomena; formalno nosi obelisk skalovje.) Skalovje, kot izrezek iz žive nature, pa ni noben arhitektonski, marveč izrazito naturalističen element.

Prej je bila figura na vodnjaku zgolj dekorativnega pomena, zakaj, z idejo vodnjaka ni imela nobene notranje zveze in je ni z ničimer izražala. Vloga figuralnih delov na Robbovem vodnjaku pa je bistveno drugačna. Moške postave so posedle po skalovju, kot da so se povzpele iz vode na pečine. To skalovje ni noben arhitektonski podstavek več za figure kot prej, marveč tvori kot del prirode z njimi vred celoto. Ta naturalizem vodnjakov je tekom 18. stoletja silno narasel, vodnjaki so postali prizori življenja v vodi — arhitektonski element je docela izginil — zavladata je svobodna krajina. Ne samo, da se je v našem primeru arhitektonski element vodnjaka tako silno skrčil in da so figure prišle v ospredje — marveč so te stopile z njimi v neposredno zvezo. Voda ne teče več skozi maskirana žrela, marveč jo figure izlivajo iz vrčev, ki jih nagibajo navzdol. Vzrok, da voda teče, je naturalistično pojasnjen; figure so stopile z vodo v kavzalno razmerje, dočim so tvorile prej zgolj dekor, ki bi mogel tudi odpasti.

Nadaljnja sprememba, ki se je izvršila v Robbovem vodnjaku in v čemer se ta osnovno loči od Dolmesingerjevega, obstoji v tem, da je bil Neptunov vodnjak preračunan na en sam pogled, dočim zahteva Robbov neprestano menjavanje stališč okrog njega. Ker so namreč kipi nameščeni na oglih trostraničnega

obeliska, ostane ena figura vedno zakrita, naj opazujemo vodnjak od katerekoli strani. Takšnega premikajočega se opazovanja pa ne zahteva samo celotna figuralna skupina, oziroma vodnjak, marveč prav tako tudi vsaka posamezna figura — kar je posledica njihove skrajne razgibanosti.

In še nekaj je na tem vodnjaku stilne važnosti, — namreč zveza obeliska s skalovjem, ki je docela atektonska, kar smo že ugotovili. Obelisk stoji na njem netrdno, nevarno, nestatično. Tudi to je ena izmed značilnih stilnih potez visokega in poznega baroka.

Obelisk je, če ga motrimo s formalnega stališča, prav tako labilen, kakor figure, o katerih smo doslej govorili. Da je bila Robbi ta baročna umetnostna tendenca zavestna, nas prepričuje njegova namera, postaviti obelisk na kamenite plošče — »lastre« — ki bi bile med seboj zvezane z železjem, kar pa mu je magistrat zabranil, češ, da bi bilo to nevarno, ker bi se sčasoma mogla zgoditi nesreča in bi se vodnjak porušil. Zadevni odlomek iz pravde med Robbo in magistratom radi vodnjaka se glasi: »Es ist nicht ohne, dass der Magistrat bei Errichtung dieses Werkes hinsichtlich der drei ‚lastre‘, wo die Jahreszahl verzeichnet ist, die erhebliche Difficultaet gemacht, meldend, dass diese drei gegen einander setzenden und mit Eisen zu verklampfen kommenden Steine, auf welchen die schwere ‚guglia‘ ruhen solte, sehr gefaerlich seien und dass mit der Zeit ein Unglueck erfolgen und das voellige Werk zertruemmert werden koennte...« To nas živahno spominja na zgodbo o obelisku Berninijevega vodnjaka na Piazza Navona v Rimu. Umetnikovi nasprotniki so namreč iz škodoželjnosti razkričali, da se bo obelisk vsak trenutek podrl, vsled česar je bilo ljudstvo zelo vznemirjeno. Tedaj Bernini navidezno razburjen prihitel, da prinese lestve in obelisk z vrvicami pritrditi na okoliške stavbe, tako da se je njegovi šali smejal ves Rim.

Prelom z visoko-renesančnim, oz. zgodnje-baročnim pojmovanjem vodnjaka se je izvršil v visokem baroku pri Berniniju. Namesto arhitektonsko-abstraktnega vodnjaka, na katerem so figuralni deli le dekorativna pritikalina, je Bernini ustvaril skulpturalni naturalistični vodnjak in nakazal z njim umetnosti smer za več kot sto let naprej. Pripravljal pa se je ta prelom že v drugi polovici 16. in v prvi tretjini 17. stoletja. Baš sto let pred Robbovim vodnjakom je nastala Berninijeva »La fontana dei quattro fiumi« na Piazza Navona v Rimu, na katero spominja Robbovo delo po svoji koncepciji v toliki meri, da skoraj ni



verjetno, da bi Robba iz kakršnegakoli že vira ne bil poznal Berninijevega vodnjaka. Posebno presenetljiva je podobnost obema skupne ideje zveze obeliska in alegoričnih figur s skalovjem.

Figure so, kot je pri Robbi običajno, silno krepke razgibane v dveh smereh. Pri prvi figuri (sl. 22) na pr. sta glava in spodnji del zasukana na levo, prsi na desno v globino, torej v nasprotno smer. Ta razgibanost nima nobenega zunanjega vzroka, vzrok mora biti torej le notranji. Značaj te razgibanosti nam bo docela nazoren, če primerjamo te figure s kipom Narcisa na grajskem vodnjaku v Bokalcih, katerega ustno izročilo pripisuje Robbi. Iz primerjanja pa bo tudi razvidno, da Narcis ne more biti Robbovo delo.

Narcis, nag, dolgolas mladenič, ogrnjen le preko ledij, leve rame in hrbta, se ogleduje, prišedši navzdol po skalovju, v vodi bazena. Z zgornjim delom telesa, zasukanim na desno v globino, se je nagnil naprej in se z levico oprl na skalo, desnico je naslonil na levo koleno. Glavo ima sklonjeno in zasukano še bolj na desno kot prsi — torej v isti smeri. Desna noga, v kolenu močno upognjena in pridvignjena, je obrnjena en face, leva, v kolenu manj upognjena in nižja, se obrača nekoliko na desno — v smeri prsi in glave; črti nog pa tečeta vzporedno.

Narcis je torej razgiban povsem drugače kot so Robbove figure na vodnjaku. Dočim so te razgibane na čisto določen način v obliki spirale, je figura Narcisa razgibana docela svobodno. V gibanju figur na vodnjaku je silovita napetost, kot da je organizem telesa privit, da le z muko vztraja v tem nenaravnem položaju. Njihova razgibanost je samo trenutna, prehodna. Narcis pa je razgiban voljno, neprisiljeno — v njem ni nobene napetosti in krčevitosti. Njegova poza ni momentana, marveč more relativno poljubno dolgo trajati. V prvem slučaju je razgibanost afektivna, psihično-kavzalna — gibanje je psihično-izrazno. V drugem slučaju je gibanje zgolj fizično-kavzalno in od prvega bistveno različno. To gibanje je snovno motivirano, kar v prvem slučaju ni. Prva in druga figura na Robbovem vodnjaku se sicer z zgornjim telesom nagibata proti pečinam in se nanje naslanjata, toda tretja figura, ki je prav tako razgibana, se nikamor ne naslanja. In zakaj ta sunkoviti okret glave pri vseh figurah baš v nasprotno smer, kot so zasukane prsi? Sicer je pa ta način spiralne razgibanosti v Robbovi umetnosti zakonitost, ki smo jo ugotovili že v dosedanji analizi njegovega dela.

Potreba po gibanju pa se ne javlja samo v figurah, marveč tudi v živalih, ki so vse v akciji, kar dokazuje, da niso več mrtvi dekor, ampak

da so naturalistično pojmovane. Nobena izmed njih ne miruje, mirno ne počiva — marveč se zvijajo, vihajo repe navzgor po skalovju, dvigajo gobce, odpirajo žrela ter brizgajo vodo.

Pri tretji figuri (sl. 21) je gibanje zajelo tudi njen plašč, ki ji vihra za hrbtom na desno — primer takega močnega gibanja draperije smo videli že pri Bogu Očetu v cerkvi Marijinega Oznanjenja — ter lase, ki razmršeni padajo na čelo in plapolajo v vetru, kar je učinek burje, ki jo figura alegorično predstavlja. Vzrok temu gibanju je torej fizičen; pač pa je silovita razgibanost plašča in las ob enem paralela notranje akcije, ki jo spremlja zunanja. Ta doslednost v naturalističnem pojmovanju pomeni pri Robbi nedvomno napredek. Zakaj, niti pri Bogu Očetu, niti pri obeh angelih v stolnici ni položaj las, oziroma brade odgovarjal zunanjemu stanju — poletu — v katerem so se figure nahajale. Lasje angelov v stolnici so popolnoma nerazgibani in v najlepšem redu. Kakor je razgibanost figur na vodnjaku izmed vseh dosedanjih najbolj intenzivna in do skrajnosti napeta, tako tudi v slikoviti rabi svetlobe in sence te figure prekašajo vse dosedanje. V tem se javlja nov napredek v smeri večjega naturalizma. Če pogledamo drugo figuro (sl. 25), vidimo, kako preprežajo sence vso površino prsi in se vanjo zajedajo; ali če pogledamo vidni del hrbta pri tretji figuri (sl. 21), njeno levo roko ali desno nogo pri prvi figuri (sl. 22). V prav tako močni slikovitosti so obdelane tudi njihove fiziognomije, lasje in brade. Pri prvi figuri (sl. 22) so usta naznačena s krepko senco, z njo so zalite očesne votline, kar daje pogledu globokost ter intenzivnost, obrvi so temne lise, močne sence leže tudi ob nosu ter v vdrtinah pod očmi in v licih. Isto opažamo tudi pri ostalih dveh figurah. Dalje ni Robba v laseh in bradi še nikdar tako krepko vrtal s svedrom kot tukaj. Globoke luknje je izdolbel še v kratko brado tretje figure (sl. 21) in v brke druge figure (sl. 25). Lasje tretje figure so polni predrtin, ki sta jih izsekala sveder in dleto — da se zdijo kakor ruina na glavi.

Zvodnjakom pred mestno hišo v Ljubljani, ki je zadnje zanesljivo Robbovo kiparsko delo, se zaključuje njegov umetniški razvoj, kot sem ga pokazal v okviru pozno-baročne stilne miselnosti, ki jo je Robba vsebinsko in formalno v sebi predelal in ji dal individualno-adekvaten izraz. Njegova umetniška tvorba se ne odlikuje samo po svoji stilni sodobnosti in aktualnosti, marveč tudi po tem, da je njena kvaliteta, ki jo edina dviga nad preteklost, nesporno nadpovprečnega značaja.