

Dr. Anton Vodnik

Robbova oltarna arhitektura

Oltar se razvija vzporedno z arhitekturo. Če pogledamo kako oltarno zgradbo iz 2. pol. 16. stol., n. pr. nagrobnik papeža Nikolaja IV. v Sta Maria Maggiore v Rimu, ki ga je postavil Domenico Fontana (1543—1607),¹ vidimo na njem vse stilne znake zgodnjebaročne arhitekture. Oltar ni več renesančno ploskovit, marveč je postal plastičen, predvsem s stebri, ki stojé pred oltarno ploskvijo v trodimenzionalni razsežnosti ter dolbejo in razrivajo prostor pred seboj. Ogredje je golšasto, stopa naprej in se umika — je že razgibano v vodoravni smeri. Čelo je zlomljeno — ni več tektonsko. Po svojih stebrih, ki so zaradi večje plastičnosti in krepkejšé nošnje pomnoženi, in po pritisku ogredja, ki jih z vso silo tišči navzdol — predstavlja oltar konflikt med višinskim stremljenjem in pritiskom navzdol. Zbog tega vzbuja oltar vtis teže in potlačenosti. Posamezno razgibane in med seboj boreče se arhitektonske sile pa so vklenjene v trden okvir obrisa. Od tod značaj mirnosti oltarja kot celote. Na oltarju ni še nobenih krivulj — ogredje je ravno, okvir za oltarno podobo je pravilen pravokotnik — talni načrt obstoji iz samih ravnih črt in pravih kotov ter seže le malo v globino.

Tip zgodnjebaročnega oltarja je trajal nekako do srede 17. stoletja, oziroma do nastopa visokega baroka z Berninijem (1598—1680) in Borrominijem (1599—1667) na čelu,² ki sta zapustila zgodnjebaročni stil tudi v oltarni arhitekturi. Že v Berninijevem zgodnjem delu, vélikem oltarju v S. Agostino v Rimu,³ ki je sicer še v risu zgodnjega baroka, je pritisk ogredja popustil, konflikta med zgornjim in spodnjim delom ni več. Povsem izrazito visokobaročna stenska oltarja pa sta Borrominijev oltar Oznanjenja v SS. Apostoli v Neaplju iz l. 1642⁴ in Berninijev véliki oltar v S. Tommaso di Villanova v Castel Gandolfu iz l. 1661.⁵ Oba oltarja sta na straneh naprej upognjena v topem kotu do oltarne ploskve, s čimer negirata frontalnost — princip renesančnega in zgodnjebaročnega oltarja — in zajemata prostor. Revolucionarno dejanje v razvoju pa pomenita Berninijev tabernakelj v cerkvi sv. Petra v Rimu,⁶ v katerem je višinsko in globinsko stremljenje docela razvito, ravna črta je povsod odpravljena, celó stebri postanejo spiralno uviti, in katedra sv. Petra v isti cerkvi,⁷ pri kateri je razveljavljena skoraj vsaka tektonika — stebri s prekladami, ki pripravljajo pritisk, nosijo materializirane oblake. Oba sta odločilno vplivala tudi na razvoj stenskega oltarja.

V razvoju se izza zgodnjega baroka višinsko in globinsko stremljenje neprenehoma stopnjuje — enako kot v arhitekturi — pritisk zgornjih delov se kar najbolj skrči, pogon spodnjih delov navzgor ne zadeva skoraj ob nobeno oviro, razmerja postanejo silno vitka — Bernini uvede uvit steber — talni načrt ne obstoji več iz samih ravnih črt in pravih kotov, marveč se poševno lomi in uvija proti ozadju ter seže zelo daleč v globino.

Visokobaročno stilno idejo stenskega oltarja pa je razvil do zadnje možnosti in ji dal končnoveljavno formulacijo Andrea Pozzo (1642—1709).⁸ Njegovi oltarji, n. pr. oltarja Oznanjenja in sv. Alojzija v cerkvi S. Ignazio pa oltar sv. Ignacija v cerkvi Il Gesu v Rimu iz konca 17. stoletja⁹ so postali prototip poznobaročnega oltarja sploh, ne samo v Italiji, marveč tudi v sosednjih katoliških deželah, predvsem v južnovzhodni Nemčiji in v zapadnem delu bivše avstro-ogrske monarhije.¹⁰

Talni načrt je razgiban, oltar se krepko plastično boči — postal je trodimenzionalen. Pognal se je v višino, razmerja so vitka, višinsko stremljenje prevladuje. Golšasto ogredje se krepko lomi, stebri so deloma spiralni in se obračajo iz ploskve. Sedaj se je oltar kot celota razgibal v višino in v globino.

V nadaljnjem razvoju je postal oltar še prostornejši — stebri so stopili daleč naprej, oltarna ploskev se je umaknila daleč nazaj — še bolj razgiban

v višino in globino ter s krivuljami, trganjem okvirov in razdiranjem tektonike posameznih arhitektonskih členov še slikovitejši.

Tudi korenine in zgledi Robbovega stila leže v očrtanem italijanskem visokem in poznem baroku — predvsem prihaja v poštev oltarna arhitektura Pozzova, ki je prototip tudi Robbove — v katerega se Robba neposredno uvršča s svojim delom.

Izmed Robbovih oltarjev hočemo obravnavati predvsem oltar sv. Ignacija v cerkvi sv. Katarine v Zagrebu iz l. 1729, oltar sv. Barbare iz stolne cerkve v Zagrebu, sedaj v župni cerkvi v Varaždinskih Toplicah iz l. 1739, véliki oltar v bivši avguštinski, sedaj frančiškanski cerkvi Marijinega Oznanjenja v Ljubljani iz l. 1738, in véliki oltar v uršulinski cerkvi v Ljubljani iz l. 1744. Načrti za te oltarje so bili vsi napravljeni med leti 1727—1730 in se med delom niso spreminjali, edino pri vélikem oltarju v uršulinski cerkvi v Ljubljani je Robba šel preko načrta, toda samo v nebistvenih stvareh, tako da se arhitektonska ideja ni v ničemer predrugačila. Za oltarje kot arhitekture stilno torej ni merodajen čas njihove izvršitve, marveč čas nastanka načrtov, izmed katerih sta prva dva nastala oba v enem in istem letu — 1727 — druga dva pa s presledkom enega leta, v letih 1728 in 1730.

Oltar sv. Ignacija v cerkvi sv. Katarine v Zagrebu. Nad menzo z ravnim, trodelnim antependijem, okrašenim s plastičnim ornamentom iz belega marmora, angelskimi glavicami in s sadjem, se dviga na podstavkih spodnjega dela, poševno se poglobljajočega proti ozadju v lomljeni črti različnih smeri, predela z nastavkom, obstoječim iz različno zasukanih pilastrov in na vsaki strani iz dveh stebrov, ki nosijo golšasto ogredje s krepko lomljenim, uvitim in profiliranim čelom. Izmed stebrov je stopil po eden naprej — levo in desno od oltarne slike. Levo in desno od sprednjega stebra stoji po ena svetniška figura, za njima po en pilaster. Najbolj proti globini stoji po en tričetrtinski steber. Predela z nastavkom tvori tako nekako nišo, v katero je postavljen tabernakelj. — Zamišljen je kot šesterostranična arhitektura s kupolo. Na oglih so postavljeni štirje uviti stebriči, ki nosijo ogredje z zlomljenim čelom. Na vsakem loku kleči po en angel. Venčni zidec je na sredi polkrožno izbočen, podprt z angelsko glavico. Na njem je stal prvotno mali kip Matere božje z Jezusom v naročju; sedaj je na vrhu kupole. Stranski ploskvi — med stebriči — imata niše, iz katerih prihajata dva angela. Na oglih predzadnjih stranskih ploskev sta dve voluti, na katerih kleči po en angel. Nad kupolo, ki je iz belega marmora z vdelanimi rastlinskimi ornamentmi, sta dve angelski glavici. Nanje je postavljen omenjeni kip Matere božje, sedeče na oblakih, na katerih sta dve reliefni angelski glavici. Vrata so bronasta. — Oltarna ploskev s podobo je pomaknjena daleč nazaj. V čelu nosita dva putta Kristusov monogram v krogu žarkov. Oltar se končuje z atiko, ki ima na straneh dvoje volut, na katerih stojita dve črni kameniti vazi. Iz njih se dvigajo plameni. Pred ozadjem sedi na oblakih skupina svete Trojice. Prav na vrhu se nahaja grb darovalca Esterhazyja. Oltar je ves iz raznobarnega marmora.

Tloris tega oltarja se pogloblja v različnih smereh proti ozadju in seže globoko v prostor. S tem, da talni načrt lomi in menja smeri, je prišla vanj razgibanost, ki ni prešinila samo posameznih arhitektonskih delov, marveč celoto. Med menzo in oltarno ploskvijo je precejšna razdalja. Prva dva stebra levo in desno od oltarne slike sta stopila kot popolnoma plastična člena krepko naprej in tako ustvarila med menzo in oltarno ploskvijo prostor — nišo — v katero je postavljen tabernakelj. Stebri in pilastri ne stoje — kakor v zgodnjem baroku — v eni sami vrsti, marveč so prostorno razpostavljeni iz ozadja v ospredje, s čimer je princip ploskovitosti in frontalnosti popolnoma razveljavljen. Oltar je sedaj docela prostorna arhitektura, ki ni več tektonsko statična, temveč dinamično razgibana. Golšasto ogredje se, ustrezajoč talnemu načrtu, lomi v različnih, menjajočih se smereh, stopa krepko naprej in se umika daleč nazaj, nad sprednjima stebroma se zaokrogli in pretrga. Gibanje,

kakor se nam javlja v tem ogredju, je vprav silovito. Prav tako je čelo, ki je polno plastičnih moči, se lomi in zvija, se konveksno boči, kakor da vre in nemirno valuje. To čelo je docela atektonsko — je živo gnano od notranjega impulza gibanja. Gibanje je v stebrih, ki stopajo naprej, v pilastrih, ki menjajo smeri, je v talnem načrtu.

Meje med posameznimi arhitektonskimi deli so odpravljene ali zabrisane, en del sega v drugega in se z njim staplja. Ne samo, da pri čelu spodnje stranice ni, da torej čelo navzdol ni razmejeno — marveč je njegova zaključenost tudi idealno onemogočena po obeh puttih, nosečih Kristusov monogram. Do polovice še v čelu, segata s spodnjim delom telesa pod venčni zidec.

Oltar sv. Ignacija je torej zgrajen po principu slikovitosti. Le-ta se javlja v tem, da je postal oltar trodimenzionalna prostorna arhitektura z globinsko razvrščenimi členi — stebri, med katere vdira prostor. V zvezi s tem je gibanje ne samo posameznih delov, marveč tudi celote, kar se nam najnazorneje kaže v talnem načrtu oltarja. Dinamično je stopanje stebrov naprej in njih umikanje proti ozadju. Razgibano je ogredje, ki se lomi in boči, trenutno spreminjajoč svojo smer, pa čelo, ki se trga, zaganja naprej kakor val, splahneva in zopet narašča. Posamezni arhitektonski deli niso izolirani, v sebi zaključeni, marveč se z drugimi vred spajajo in zlivajo v eno samo celoto. Ta slikoviti značaj oltarja zahteva tranzitorično opazovanje z več različnih, menjajočih se stališč.

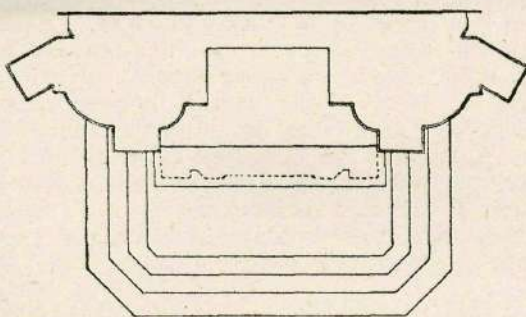
Stilna ideja je pri vseh Robbovih oltarjih ena in ista. Tudi o njenem razvoju ne moremo govoriti. To je razumljivo že zategadelj, ker so vsi načrti za tu obravnavane oltarje nastali v med seboj zelo bližnjem času, med leti 1727—1730, od njih dva celó v enem in istem letu (oltarja sv. Ignacija in sv. Barbare).

Vsi Robbovi oltarji so zgolj variacija ene in iste stilne misli. Predstavljajo nam vrsto inaič. Vendar se v koncepciji oltarnih tvorb Robba ne ponavlja razen v pendantih. Tako v oltarjih sv. Barbare in sv. Katarine v Varaždinskih Toplicah, v oltarjih sv. Rešnjega Telesa in sv. Dizme v ljubljanski stolnici ter v oltarjih sv. Emeriha v Novi Vesi pri Zagrebu in sv. Trojice, ki je izginil in nam je ohranjena le slaba fotografija. Zadnja dva oltarja sta stala prvotno v zagrebški stolnici.

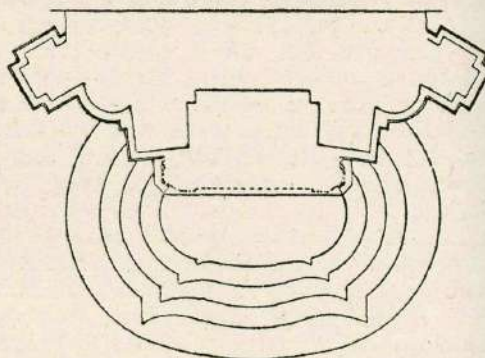
L. 1738. je bil dograjen véliki oltar v frančiškanski cerkvi v Ljubljani. Do menze vodijo štiri stopnice. Levo in desno od nje se daleč proti ozadju pogloblja spodnji del oltarja, ki obstoji iz podstavkov za predelo in nastavek ter za oba skrajna kipa sv. Avgušтина in sv. Tomaža Vilanovskega. Oltarna ploskev s podobo je pomaknjena daleč nazaj, tako da je med menzo in njo precejšen prostor, v katerem stoji tabernakelj — spredaj odprta kupola na stebričih — in ki ga na levi in desni obdaja vrsta globinsko iz ozadja v ospredje razvrščenih stebrov. Nad predelo se dviga levq in desno od oltarne slike najprej po en prosto stoječ steber, bolj na levo, oziroma na desno in bolj v ospredju po en kip sv. Filipa in sv. Felicite, še bolj na levo oziroma na desno in najbolj v ospredju po en spiralno uvit steber. Tako sta kipa postavljena med dva stebra, izmed katerih ju sprednja nekoliko prikrivata. Ko je gibanje stebrov iz ozadja v ospredje doseglo skrajno točko, se zaobrne nazaj. Levo oziroma desno od sprednjih uvitih stebrov, a bolj v ozadju, stoji še po en steber. Proti globini zaključuje oltar po en pilaster. Stebri in pilastri nosijo močno uvito ogredje, ki ustreza v obrisu spodnjemu delu, oziroma predeli. Na konceh raztrganega čela sedi na vsaki strani po en angel. Atika ima ob straneh dvoje volut, ki sta tudi nad zlomljenim venčnim zidcem zgoraj. Pred ploskvijo se nahaja skupina Boga-Očeta, obdanega s štirimi angelskimi glavicami, s Sv. Duhom v podobi goloba pod njim in s svetovno oblo ob strani. Atiko venča pozlačen baldahin, ki mu ob straneh visi navzdol draperija. Oltar je iz raznobarvnega marmora, kakršnega Robba navadno uporablja.

Talni načrt tega oltarja je v primeri s talnim načrtom oltarja sv. Ignacija bogatejši, vodi krepkeje v globino in širino in ne sestoji več samo iz ravnih črt, marveč tudi iz zakrivljenih, kar je tako značilno za talne načrte pozno-

baročnih oltarjev. Kako energično razriva sedaj oltar prostor s podstavki spodnjega dela — n. pr. s podstavki obeh skrajnih kipov — kako daleč vanj poseže s svojimi deli, kakor da ni med njim in prostorom, ki ga obdaja, nobene meje! Tako se oltar z nekaterimi svojimi členi v prostoru kar izgublja. Oltar ni ostro razmejen s konturo, ni izoliran, marveč se optično staplja s svojo okolico. Tudi tukaj velja torej isti princip, ki smo ga pri oltarju sv. Ignacija ugotovili na posameznih arhitektonskih delih oltarja glede na njegovo celoto.



Floris I.
vélikega oltarja v frančiškanski
cerkvi v Ljubljani



Floris II.
vélikega oltarja v uršulinski
cerkvi v Ljubljani

Véliki oltar v frančiškanski cerkvi v Ljubljani je od oltarja sv. Ignacija v cerkvi sv. Katarine v Zagrebu za en steber bogatejši. Enako kot pri oltarju sv. Ignacija je tudi tukaj stopil en steber krepko naprej, da se je napravila dovolj prostorna niša za tabernakelj in da tvori ogredje nad stebrovjem pravo pravcato streho, pod katero stojita obe figuri sv. Filipa in sv. Felicite. S tem pa je ustvarjena prostorna oltarna arhitektura z globinsko razvrščenimi posameznimi deli, s čimer je združeno gibanje, ki ga za oltar kot celoto nazorno kaže njegov talni načrt (primerjaj floris I.). Krepko je razgibano ogredje, ki se lomi, stopa naprej in se umika nazaj, spreminjajoč svojo smer. Lomi in zasukava se tudi ploskev atike, ki se ji iz boka izviha dvoje volut, zlomljeno je čelo, na katerem balansirata oba angela. Meje med posameznimi arhitektonskimi deli so izginile; en del zakriva drugega, ga seče — čelo n. pr. prikriva atiko, angela čelo, žarki izpod goloba režejo ogredje, sprednja stebra zakrivata nekoliko oba kipa, kipa pa stebra, pred katerima stojita.

S tem, da stopajo stebri naprej, da zapuščajo ploskev in ustvarjajo prostor, globino — element, ki je že sam po sebi optičen — je združena slikovita svetloba in senca. Povzroča jo že silna plastičnost nekaterih členov, n. pr. ogredja, predvsem pa členi, ki stopajo naprej ter mečejo v ozadje senco, ki včasih zakrije cele partije in jih popolnoma zabriše, medtem ko ostanejo druge krepko osvetljene. Učinek slikovite svetlobe in sence krepki tudi politura marmornih stebrov, plošč, s katerimi so obložene stranice spodnjega dela in predele itd.

Oltar ni preračunan na en sam — frontalni — pogled od spredaj, marveč zahteva — virtualno — neskončno vrsto menjajočih se pogledov od srede na levo in desno.

Oltar je razgiban v globino in v višino. Gibanje v globino nam najjasneje ponazori talni načrt. Ne samo arhitektonski členi so globinsko razvrščeni, marveč tudi figure — ki niso izolirane, ampak so spojene s celoto oltarja. Prav tako važno je stremljenje oltarne arhitekture v višino. Že po svojih merah je oltar silno visok — in sicer vedno, kadar to le dopuščajo pogoji

cerkvene arhitekture. Toda umetnostno najbolj važna so formalna sredstva, s katerimi se dosega učinek stremljenja v višino. Najprej dvignejo oltarno zgradbo štiri stopnice od tal, sledi visoka predela, s katere se poženejo navzgor stebri in pilastri, ki jih ne zadržuje skoraj noben pritisk, zakaj nositi nimajo nič drugega kakor ogredje z venčnim zidcem. V atiki se oltar čimdalje bolj oži, toda tudi v njej oltar v svojem pogonu navzgor ne miruje. Še iznad venčnega zidca se sproži dvoje volut kakor dvoje poslednjih valov — torej nobenega ostrega zaključka, nobenega trdnega okvira, marveč en sam razgiban tok nevzdržno kvišku hitečih sil.

Na tem oltarju je Robba uporabil tudi spiralno uvit steber. Mislej ga je pred njim uporabil neštetokrat — pri oltarjih v cerkvi sv. Jakoba — pri Robbi je ostal izjema. Z uvitimi stebri se gibanje navzgor stopnjuje, postane prožno in lahko. Kjer bi se moralo stremljenje na kvišku boriti s pritiskom — kot v zgodnjebaročni oltarni arhitekturi — bi bil uvit steber nemogoč in absurden. Uvit steber se odvíja navzgor kakor vzmet, hiti kvišku, in nese na svojem kapitulu ogredje, ki ga poganja vedno više.

Leta 1739, morda nekoliko kasneje, sta bila postavljena oltar sv. Barbare in njegov pendant, oltar sv. Katarine v zagrebški stolnici. Sedaj sta v župni cerkvi v Varaždinskih Toplicah (oltar sv. Katarine kot véliki oltar sv. Martina). Oltar sv. Barbare je ohranjen v nespremenjenem stanju, medtem ko je pri oltarju sv. Katarine prvotna atika nadomeščena z novo.

Oltar sv. Barbare. Do menze vodi ena stopnica. Nad menzo z ravnim trodelnim antependijem, okrašenim s plastičnim ornamentom iz belega marmora, z angelskimi glavicami in s sadnimi venci — podobno kot pri oltarju sv. Ignacija — in nad spodnjim delom, ki se pogloblja proti ozadju v lomljeni črti različnih smeri, se dviga nastavek. Prehod med obema posreduje predela. Levo in desno od oltarne podobe — reliefa — stoji po en okrogloplastičen steber, v topem kotu do oltarne ploskve. Na njegovi levi, oziroma desni, a bolj v ozadju, stoji po en kip, levo sv. Filip Neri, desno sv. Štefan. Oltar zaključuje proti globini po en pilaster. Stebri in pilastri nosijo golšasto ogredje, ki ustreza v obrisu spodnjemu delu. Nad reliefom je ogredje na sredi izbočeno, tvoreč podstavek, na katerem je stal prvotno kip sv. Matije. Na ogredju je dvoje volut, na katerih sedi po en angel. Atika je enostavna, na straneh konkavno, zgoraj konveksno usločena ploskev z venčnim zidcem. Na vrhu sedi angel z grbom darovalca Mužinića. Oltar je iz raznobarvnega marmora.

Oltar je plitvejši od oltarja sv. Ignacija v cerkvi sv. Katarine v Zagrebu in velikega oltarja v frančiškanski cerkvi v Ljubljani. Stebri ne stopajo tako močno naprej, toda višinsko in globinsko stremljenje je izrazito tudi tukaj. Mogli bi naštet vse one stilne znake kot pri prejšnjih dveh primerih, toda naj opozorimo le na dvoje. Stebri razveljavljajo ploskev ne samo s tem, da so stopili pred njo, marveč tudi s tem, da ne stojé frontalno v pravem, ampak poševno v topem kotu do oltarne ploskve. Prav tako je zasukan spodnji del s predelo in ogredje. To je gibanje v prostoru, ki zahteva pogled od več strani.

Naj opozorimo še na rabo in oblikovanje ornamentov. Sadni venci — na antependiju, pod ogredjem — so naturalističen element baroka prav tako kot draperija na vélikem oltarju v frančiškanski cerkvi v Ljubljani, ki se izpod baldahina ulega na atiko in ki jo je začel pri oltarjih uporabljati visoki barok z Berninijem, ali blazine na glavah puttov, nosečih namizno ploščo (pri sv. Jakobu in v stolnici v Ljubljani). Ornament na antependiju je pol rastlinski, silno mehko in toplo modeliran — kakor da je iz testa — senzibiliziran, prav kakor epidermis nagega telesa. Tudi v ornamentu deluje impulz organskega življenja. Tudi ni več na ozadje kakor prilepljen, marveč vre plastično iz njega. Docela enak mu je ornament na pendantu, na oltarju svete Katarine, močno sličen pa na oltarju sv. Ignacija. Primerjaj dalje ornamente na antependiju oltarjev Device Marije loretanske v cerkvi sv. Katarine v Zagrebu, sv. Rešnjega Telesa in sv. Dizme v ljubljanski stolnici ter vélikega oltarja v uršulinski cerkvi v Ljubljani. Na drugih oltarjih so ornamenti intarzirani z barvnim marmorom, tako na vélikih oltarjih pri sv. Jakobu, v fran-

čiškanski cerkvi v Ljubljani in na oltarju sv. Frančiška v župni cerkvi v Nazarijah na Štajerskem.

Preostane nam še véliki oltar v uršulinski cerkvi v Ljubljani, ki je bil dograjen leta 1744. Do menze vodi petero uvitih stopnic. Antependij menze je okrašen s plastičnim ornamentom iz belega marmora, ki je zgoraj zaključen z dvema angelskima glavicama in izpolnjen z izbočenim vložkom iz rdečega francoskega marmora. Ozadje je iz žoltega veronskega marmora. Ob straneh sta pod venčnim zidcem po dve angelski glavici. Levo in desno od menze se širi spodnji del oltarja v lomljeni črti proti ozadju (glej tloris II). Nad njim se dviga predela z nastavkom. Levo in desno od oltarne podobe stojita najsprednejša stebra, v ostrem kotu do oltarne ploskve. V vdolbino, katero tvorita, je postavljen tabernakelj iz medi. Levo in desno od sprednjih dveh stebrov stojé proti ozadju: po en okrogel steber, po en kip — levo sv. Ana, desno sv. Katarina — in po en pilaster, ki zaključuje oltarno arhitekturo. Stebri in kapiteli imajo baze ter kapitole pozlačene. Nosijo ogredje, ki se lomi proti ozadju v isti črti kot spodnji del, oziroma predela. Na ogredju slonita loka pretrganega čela. Na njih sedi po ena ženska figura — levo alegorija ljubezni, desno alegorija upanja. Nad oltarno podobo sta dve angelski glavici, nad njima nosita med ogredjem dva putta pozlačen ščit. Sledi atika. Smer sprednjih dveh stebrov nadaljujeta pilastra, ki nosita ogredje z dvema volutama. Baldahin na vrhu, za katerega se držita dva plavajoča angela, tvori atiki streho. Pod njo sedi na oblakih alegorija vere z dvema angelskima glavicama na desni strani. Oblak visi preko konveksnega zaključka dveh konkavno usločenih lokov, ki se izvijata iz čela. Levo in desno od pilastrov, zasukanih na znotraj, se spušča poševno, a v nasprotni smeri navzven, na ogredje nastavka dvojne volut. Na njih stoji po ena črna kamnita vaza, pregrnjena z draperijo, ki pada izpod baldahina izza zgornjega dela volut. Oltar je iz raznobarvnega pisanega marmora.

Talni načrt tega oltarja je zelo podoben talnemu načrtu vélikega oltarja v frančiškanski cerkvi v Ljubljani, le da ima véliki oltar pri uršulinkah prvi podstavek spodnjega dela zasukan na znotraj, v ostrem kotu do oltarne ploskve, pri frančiškanskem pa tvori kot podstavka z oltarno ploskvijo pravi kot — in da sta pri uršulinskem oltarju podstavka za obe spodnji skrajni figuri med segmentno-krožnim in med podstavkom za zaključna pilastra, pri frančiškanskem oltarju pa sta podstavka za zaključna pilastra pred podstavkoma za spodnji skrajni figuri. Oltarni fasadi pa se razlikujeta. Sprednji steber pri uršulinskem oltarju ne stopa tako krepko naprej kot pri frančiškanskem oltarju, zato je niša, ki jo tvorita z oltarno ploskvijo, plitvejša. Pri atiki na frančiškanskem oltarju je dominirala ploskev s skupino sv. Trojice spredaj, pri uršulinskem oltarju je atika — niša, v kateri se nahaja alegorija vere. Pri obeh oltarjih pa se nad venčnim zidcem atike pne še dvojne volut kot izraz na kvišku se poganjajočih sil v arhitekturi.

Oltar se plastično boči, sega v globino, ustvarja prostor, se giblje v vseh treh dimenzijah, zato zapuščajo stebri frontalnost in se obračajo drug k drugemu, zato poriva oltar svoje dele v prostor — podstavka za spodnja kipa — zato je ogredje raztrgano in čelo zlomljeno. Lahko bi našli vse one stilne znake, ki smo jih ugotovili pri prejšnjih treh oltarjih, tako atektoniko — odprte in odpravljene meje med posameznimi členi, poseganje enega dela v drugega, njih medsebojno stapljanje, prerezavanje in prikrivanje, slikovitost luči in sence, nujnost več pogledov, ki arhitekturo obkrožajo in prinašajo s seboj vedno nove podobe oltarja v različnih perspektivnih skrajšavah. Opozorimo naj le še na gibanje oltarja v globino in njegov pogon v višino. Od širokega spodnjega dela se oltar na kvišku vedno bolj oži, iznad predele se poženejo navzgor stebri, ki sicer še nosijo — tektonska funkcija še ni docela izgubljena kot v rokokoju — a vendar tako neznatno, da se more teža komaj smatrati za pritisk. Zato je njih rast v višino neovirana in nikjer zadržana, ustavljena. V atiki se oltar najbolj zoži in na vrhu viseči baldahin se zdi, da plava nad oltarno zgradbo. Oltar je prostorno razgiban, ni statično miren, marveč kipi kvišku, raste dinamično navzgor, je v svojih proporcijah

vitek, kakor so figure sloke in vitke, zasukane iz ploskve in odtegnjene frontalnemu pogledu ter krepko prostorno razgibane. Stilni princip je tu kakor tam eden in isti. Po svoji vsebini pa so ti oltarji izraz subjektivizma ter patetično-ekstatične čustvene razgibanosti.

Oltarji, o katerih smo govorili, so vsi iz raznobarvnega, pisanega marmora. Tudi ta pojav je stilno važen ter tvori element slikovitega stila. Prinesel ga je visoki barok — Bernini —, ki je postal žarišče in izhodišče za vso baročno umetnost sosednjih katoliških dežel. V poznem baroku, ki ga v Italiji predstavlja Andrea Pozzo, se je polihromija z raznobarvnim dragocenim gradivom še stopnjevala. Pri tem je šlo za izrazito koloristične učinke — torej za optične vrednote. Barva tukaj namreč morda nima namena, da posamezne arhitektonske člene kot v sebi zaključene poudarja, marveč jih obratno med seboj veže in staplja v celoto.¹¹ Tudi ne gre več za ostre kontraste črno-belega kot v prejšnjem baroku, marveč za barvne prehode in prelivanje. Tudi posamezni marmorni deli barvno niso enoviti, marveč lisasti, pisani, ki jim blesk politure izvabi najnežnejše spreminjaste tone. Ta polihromija je stilno tako bistven del formalne celote, da si Robbovega oltarja v eni sami ali tudi v dveh barvah gradiva niti misliti ne moremo.

Robba je postavil še naslednje oltarje: oltar loretanske Matere božje v cerkvi sv. Katarine v Zagrebu, od katerega je izvršil samo spodnji del z menzo, véliki oltar pri sv. Jakobu v Ljubljani iz leta 1732, spodnji del vélikega oltarja z menzo v frančiškanski cerkvi v Nazarjih na Štajerskem (1748—1750), oltarja sv. Rešnjega Telesa in sv. Dizme v ljubljanski stolnici (1740—1750), oltar sv. Gervazija in Protazija, za katerega je napravil pogodbo za zagrebško stolnico, od koder pa je neznankam izginil, ter oltar sv. Emeriha, sedaj v župni cerkvi sv. Ivana v Novi vesi pri Zagrebu, s pendantom — oltarjem sv. Trojice, ki je tudi izginil. Oba oltarja sta prvotno stala v zagrebški stolnici. Zapisnik seje za popravo stolnice z dne 7. in 11. prosinca l. 1882 ima zabeleženo, da sta bila oltarja sv. Trojice ter sv. Gervazija in Protazija oddana župni cerkvi v Granešinu, kamor pa noben oltar nikoli ni prišel iz stolnice.¹²

Oltarja sv. Emeriha in sv. Trojice historično nista izpričana. Prvi je pripisoval oltar sv. Trojice Robbi Tkalčić v svoji knjigi »Prvostolna crkva zagrebačka nekoč i sada« (Zagreb 1885, str. 87). Oltar sv. Trojice je po potresu, kakor rečeno, iz stolnice izginil in nam je ohranjena le zelo slaba fotografija, na podlagi katere pa je jasno, da je oltar sv. Trojice pendant oltarja sv. Emeriha, ki ga je l. 1760, torej tri leta po Robbovi smrti, posvetil biskup Stjepan Puc. Oltarja sta si povsem enaka. Oltar sv. Emeriha, ki ga je Tkalčić prezrl, je prvi pripisal Robbi v že omenjeni razpravi Viktor Hoffiller (str. 226 sl.).

Oltar sv. Emeriha. Nad menzo v obliki sarkofaga, okrašeno na antependiju s plastičnim ornamentom iz belega marmora s črnim ozadjem, se dviga predela z nastavkom. Spodnji del se v lomljeni črti različnih smeri pogloblja proti ozadju. Levo in desno od oltarne slike stoji po en prost steber iz serpentina, v ostrem kotu do oltarne ploskve. Sprednja stranica predele, na kateri stebra stojita, je okrašena s po eno angelsko glavico. Levo in desno od sprednjih dveh stebrov stoji po ena figura — levo sv. Martin, desno sv. Lovrenc. Bolj proti ozadju stoji po en pilaster, ki se spodaj končuje z voluto, po en pilaster pa oltar zaključuje. Stebri in pilastri nosijo golšasto ogredje s krepkim venčnim zidcem. Pod spodnjim okvirom oltarne podobe visi sadni venec, zgornji okvir zaključuje ornament z dvema angelskima glavicama na sredi. Sledi atika z na znotraj upognjenima stranicama z volutama, na katerih sedi po en angel, ter z uvitim venčnim zidcem, na katerem sedi zopet en angel. V srednjem polju se nahajajo oblaki, zgoraj s tremi angelskimi glavicami, spodaj z golobom na okrogli plošči s pozlačenimi žarki.

Oltar sv. Trojice se z oltarjem sv. Emeriha docela sklada, tako v zasnovi kakor najbrž tudi v gradivu, le da je v srednjem polju atike namesto goloba na okrogli plošči tukaj božje oko na trikotni plošči. Kipa v nastavku sta dva škofa, po Tkalčiču levo sv. Ivan Zlatoust, desno sv. Anastazij.¹³ Prav tako sta na predeli pod sprednjima stebroma dve angelski glavici in trije angeli zgoraj v atiki.

Če oba oltarja primerjamo s katerim izpričanim Robbovim oltarjem, n. pr. z oltarjem sv. Barbare v Varaždinskih Toplicah, moramo priznati, da je njuna arhitektonska koncepcija docela Robbova, kakor tudi način, kako obravnava detajle (n. pr. ornament na antependiju, ploskve spodnjega dela in predele so iz raznobarvnega marmora v belih okvirih), način, kako postavlja sprednje stebre v nepravem kotu pred oltarno ploskev, kako razvršča pilastre in kipe in kako namešča anjele zgoraj v atiki. Načrt za oba oltarja je nedvomno Robbov.

Toda oltar sv. Emeriha je bil posvečen šele leta 1760 — torej tri leta po Robbovi smrti. Če pogledamo kiparsko delo na tem oltarju, vidimo, da vsaj obe figuri sv. Martina in sv. Lovrenca nista Robbovo delo. Bolj se Robbovemu stilu približujejo angeli v atiki, vendar sta njegovi najbrž samo angelski glavici na predeli. Iz slabe fotografije oltarja sv. Trojice je na podlagi primerjanja razvidno, da sta obe figuri v nastavku tega oltarja iz druge roke kot ustrezajoči figuri na oltarju sv. Emeriha, iz ene in iste roke pa so angeli v atiki obeh oltarjev. Hoffiller (l. c., str. 233) meni, da sta figuri v nastavku oltarja sv. Trojice vsekakor lastnoročno Robbovo delo, kar pa ne bo mogoče dokazati, ker je fotografija veliko premedla, pač pa splošen vtis tej domnevi ne nasprotuje.

Figuri v nastavku oltarja sv. Trojice sta torej morda še svojeročno Robbovo delo, blizu so mu angeli na obeh oltarjih, nedvomno njegove so angelske glavice na obeh predelah — Robbovi pa nista figuri sv. Martina in sv. Lovrenca na oltarju sv. Emeriha, ki ne samo, da z njegovim stilom nimata ničesar skupnega, ampak je tudi njuna kvaliteta neprimerno slabša.

Na podlagi tega se da sklepati tole: načrt za oba oltarja je napravil Robba. Oltar sv. Trojice je moral biti v splošnem dograjen, ko je Robba še živel, medtem ko je pri oltarju sv. Emeriha sodeloval le neznatno, ker ga je med delom prehitela smrt — l. 1757. Nato je oltar sv. Emeriha nadaljeval po njegovem načrtu kateri njegovih pomočnikov, ki je izklesal tudi oba kipa sv. Martina in sv. Lovrenca.

Robbova oltarna arhitektura predstavlja izrazit primer poznobaročnega stila na Slovenskem v ital. um. krogu, čeprav pomeni njegovo zadnje delo, oltar sv. Križa, ki ga je po svoji preselitvi iz Ljubljane v Zagreb (1755) napravil za tamkajšnjo stolnico,¹⁴ veliko presenečenje. Sedaj se nahaja v podružnici sv. Križa v Križevcih. Oltar z ozadjem iz črnega marmora, z razpelom pod baldahinom, s kipoma Mojzesa in Abrahama na obeh straneh in s tabernakljem iz pisanega marmora na sredi pomeni nepričakovan in radikalen preobrat v vsem Robbovem delu. V njem se Robbovo vseskozi dosledno stilno mišljenje kakor prelomi. Po naključju ali zavestno? Vsekakor pa je oltar docela neorganičen zaključek njegovega dela — plod umetniške muhavosti ali naročila? V njem je Robba docela razveljavil zakone materije, okvir nastavka napravlja vtis, da je izrezljan iz lesa, ne pa izklesan iz kamna. Oltar je povsem atektonsko delo, v katerem se nekam objestno uveljavlja princip arhitektonske nelogičnosti in igrive ornamentalnosti. Noseči členi — stebri — so izginili. Kako nelogično slonita na okviru nastavka voluti, na le-teh pa ukrivljeno, pretrgano ogredje, ki se nanj z draperijo opira baldahin! Edini ostanek prejšnjega Robbovega sloga je ogredje, ki pa je s tem, da so odpadli stebri, izgubilo smisel in upravičenost. Kaj bolj atektonskega, kot je zveza okvira z volutama, ogredjem in baldahinom, si pač ne moremo misliti. Robbov oltar sv. Križa pomeni stilni skok iz risa italijanskega poznega baroka v srednjeevropski rokoko.

¹ Konrad Escher, *Barock und Klassizismus*. Leipzig. Tafel IX a. — ² L. c. Str. 96. — ³ Werner Weisbach: *Die Kunst des Barock in Italien, Frankreich, Deutschland und Spanien*. (Propylien Kunstgeschichte XI.) Berlin 1924. Slika na str. 172. — ⁴ L. c. Sl. na str. 192. — ⁵ L. c. Sl. na str. 173. — ⁶ L. c. Sl. na str. 174. — ⁷ L. c. Sl. na str. 175. — ⁸ Konrad Escher... Str. 96. — Werner Weisbach... Str. 35. — ⁹ Konrad Escher... Tafel IX b—X a. — ¹⁰ Werner Weisbach... Str. 70, 88. — ¹¹ L. c. Str. 13, 15—16. — ¹² Dr. K. Hoffiller: *Radnje ljubljanskega kipara Franja Robbe u Zagrebu*. Vjesnik hrvatskoga arheološkoga društva, nove serije sveske XIV, 1915—1919, str. 226. — ¹³ L. c. Str. 229. — ¹⁴ Viktor Steska: *Slovenske umetnine v Zagrebškem »Diecezanskem muzeju«*. ZUZ, XIX. letnik, Ljubljana 1943, str. 52. (Prim. sl. na str. 53.)