

## POSLJEDNJE DJELO FRANJE ROBBE

### OLTAR SV. KRIŽA U ZAGREBU

(Table XLI—XLIII)

Krajem 1754.,<sup>1</sup> odnosno početkom 1755. godine, Franjo Robba je stigao u Zagreb, da izvrši neke već ranije preuzete obaveze. Posrijedi je naime bila izrada oltara, što ih je zagrebački kapitol kod njega naručio; među njima je i *oltar sv. Križa*, vjerojatno posljednje majstorovo djelo.

Oltar je postavljen u kapelu, prizidanu, u drugoj polovini 17. stoljeća, ulazu pod trećim prozorom južne lađe u katedrali, a posvećen je 29. II. 1796.<sup>2</sup> Prilikom restauracije crkve kapela je srušena, a oltar poklonjen *crkvi sv. Križa u Križevcima*. Upravo zato nije moguće potpuno rekonstruirati položaj oltara u kapeli, a to znači njegov odnos prema okolnom prostoru, i vezu s gledaocem, koji se u njem kreće. Izdvojeno iz sredine, za koju je zamišljeno, djelo je izgubilo svoje izvorne prostorne, odnosno optičke vrijednosti. Položaj i raspon stajališta prema arhitekturi oltara na pr., a posebno smjerovi rasvjete i način njena djelovanja, ostat će nam tako nepoznati. Tekstovi kronike ili neki drugi podaci iz vremena do danas nisu poznati, tako da ne znamo ništa o tome, kako je to djelo primljeno od suvremenika. A isto tako, pomanjkanjem ugovora, prikraćeno nam je poznavanje onih činjenica, prema kojima bi se vidjelo, kolika je bila sloboda majstorova (kako u zamisli cjeline, tako i u tumačenju pojedinih detalja), a u kolikoj je mjeri bio podvrgnut zahtjevu narudžbe.

Mramorni oltar sv. Križa tip je oltara, kakav je koncem prve i u drugoj polovini 18. st. veoma rasprostranjen na susjednom srednjoevropskom području i u nekim krajevima sjeverne Italije, pa nije ni u našoj sredini nepoznat. Osnovna karakteristika tog tipa jest novi izgled retabla, koji ne grade više arhitektonski, već dekorativni elementi: okvir (razlomljen u volute, akantove vitice i palmete) i draperija s baldahinom. Pomjeranjem mjesta, od-

nosno funkcije svakog detalja, tip tog oltara neprestano je mijenjao izgled i dopuštao dapače i neke vrlo slobodne interpretacije, ali je u osnovi uvijek zadržao izrazito dekorativni karakter. I Robba se pri izgradnji oltara sv. Križa služi dekorativnim elementima, ali ono što je pritom zanimljivo i gotovo izuzetno, njima oblikuje neku u biti posve arhitektonsku ideju.

Promatramo li oltar u cjelini (t. j. od tlorisne osnove do kupole baldahina, koja nosi draperiju) zapažamo, kako je čitav sklop izveden vrlo čistim sistemom odnosa svih dijelova: konstruktivnih, dekorativno-ornamentalnih i figuralnih. Glavni je motiv tlorisnog koncepta elipsa ploče supedaneuma, uz koju se veže podnožje retabla s razlomljenim krajevima. U obliku prizmatičnih postamentata ti se krajevi prislanjaju k stipesu, koji nosi menzu s eliptično razvučenim tabernaklom u središtu. Od svih tih elemenata najzanimljiviji je stipes, prizma konkavno uvučenih stranica s uglovima odsječnim i prevučnim žutim i crnim volutama. Obložen je mramornim reljefima, koji tumače temu »Duša u čistilištu«. Na njima se ne ističu toliko narativni prikazi, koliko veoma istaknuti bijeli mramorni okviri. Oni se, naime, rastežu i šire, te na površini stipesa naznačuju neobičan izrez napet i vrlo pokrenut. Na bočnim stranama to širenje okvira nešto je slabije, tako da oni ne dopiru do ruba stipesa, ali su sami u stanju veće napetosti. (Odatle njihov asimetričan i zmijoliko razgiban oblik.) Majstor, naime, osjeća i tretira čitavu prizmu stipesa kao vrlo elastično građevno tijelo. Ono se razvlači i uvlači u stranama, a čim je prostorom reljefa prednje polje stipesa probijeno, okviri se uključuju u smjer tog osnovnog pokreta.<sup>3</sup> Pogledamo li postamente do stipesa, zapažamo na njihovim stranama raznoliko razvučena pravokutna polja, koja pokazuju, kako je onda,

<sup>1</sup> J. Vrhovnik u članku »Arhivski poverki o nekaterih slikarjih in kiparjih 15. do 18. stoletja«, Zbornik za umetnostno zgodovino, 1922., navodi podatak, koji govori da je Robba još god. 1754. stanovao u Ljubljani i da mu je tada bilo 56 godina.

<sup>2</sup> Ivan Krstitelj Tkalcic: Prvostolna crkva zagrebačka nekoć i sada, Zagreb, 1855.

<sup>3</sup> Kao izrazit primjer ove tipične zreobarokne sinkronosti može se citirati glavni oltar (1730) Damenstiftskirche u Osterhofenu, koji je izradio Egid Asam. Tu su, u podnožjima prvog para tordiranih stupova, probijeni prostori reljefa, čiji se okviri rastežu i gibaju točno u smjeru pokreta jezgre čitave mase podnožja.

kada sama građevna masa nije napeta, njen potencijalan pokret samo naznačen. Na tim se postamentima dižu vrlo utegnuti poligoni manjih postamenata, na kojima stoje lijevo grupa Mojsija sa ženom i djetetom, a desno Abraham s Izakom i anđelom. Te figure preuzimaju važan udio u oblikovanju karaktera gornje zone oltara, odnosno retable. Promatramo li taj gornji dio, zapažamo elemente, koji su novi u Robbinjoj praksi i čiji je red odnosa ovaj: u osi oltara i visoko nad njim diže se lukovičasto profilirana kupola baldahina s pelikanom na vrhu. Iz nje se, niz krajeve napusta i okvir retable, spustila teška crna zavjesa. Ona se širi, zatim rastvara prema dnu, uvija se i talasa nad stranama, a njena se unutarnja površina drapira u kosim plitkim i vrlo sređenim naborima. Cjelina daje dojam žive i meke, teške i povodljive, baršunaste tkanine. Pad te zavjese organiziran je okvirom i križem u središtu, te krajevima napusta i volutama, koje zahvataju u sam okvir i podržavaju ga. Svim tim omogućen je pravilan red plošnih nabora na unutarnjem dijelu zavjese i posve slobodan trodimenzionalan pokret njenih velikih krajeva na stranama. Okvir, koji okružuje Raspeće, vrlo je elastičan; njegova se gornja stranica potkovasto izvila u smjeru vertikale križa i probila u zonu napusta. Glatki volutasti list veže ga, poput zaglavnog kamena, s draperijom, no istovremeno zateže tu draperiju prema gore. Upravo zbog toga čini se, da se u središtu te zavjese diže Krist raspet na križu.

Napust je razbijen, a njegovi se dijelovi javljaju još samo kao jednostavno profilirane ploče, koje se zajedno sa svojim volutama eliptično zaokreću prema središnjoj osi oltara. Te volute su najznačajniji njegov dio: svojim debljim člancima najprije se vežu s uvučenim uglovima okvira oltara (ovdje te volute poput konzola nose ploče krajeva napusta), a zatim se ovalno šire i napinju oko njega, rastvaraju se u dva kraka i to tako, da manji zahvaća stranicu okvira, a duži se povija uz njegov uvinuti rub, da bi se na kraju zavio u suprotnom smjeru.

Volute su se pojavile na mjestu nosača, odnosno podupirača okvira. Kod tog tipa retable tu funkciju redovito preuzimaju pilastri, kojima su baze i kapiteli zamišljeni kao male volute, što se uvijaju prema unutra. Dapače, pilastri su dijelovi okvira, odnosno potpuno sraštavaju s njime.<sup>4</sup> Ali na Robbinom retablu krakovi se voluta otkidaju i oslobađaju od okvira i lučno se savijaju oko njegova gornjeg dijela i to tako, kao da podržavaju i nose taj okvir, koji smjera uvis. No smisao

<sup>4</sup> Benedettijski oltari u župnoj crkvi u Moriu (1735.—40.) i u katedrali u Bressanonu (1746.—53.) mogu se navesti kao tipična suvremena rješenja »Rahmen-retable« s draperijom. Tu se vidi, kako se pilastri uz okvir oltarne pale potpuno preobražuju u valovite trake, koji u svom toku od vrha do dna retable izmjenjuju motiv malih voluta, spirale, akanta i palmete. Svi ovi elementi doduše učvršćuju okvir, ali ga u osnovi posve dekorativno karakteriziraju.

tih voluta nije tim iscrpen. S tim u vezi još jednom upozoravamo na organizaciju pada plašta: ona se začinje naprijed izvučenom kupolom baldahina, oko čijeg se obruča skuplja i nabire draperija i to tako, kao da zatvara neko malo kućište nad samim Raspećem. Na tom istom mjestu (zona atike), na stražnjem dijelu draperije, zapažamo dva čvrsta nabora, koji poput uvinutih lukova podupiru kupolu na krajevima napusta. Ti krajevi, između kojih se raširila draperija, naginju se zajedno s volutama prema naprijed, a istovremeno zaokreću prema središtu. I dok se plašt orijentira na izgradnju pozadine odnosno plohe unutar okvira — draperija se povlači prema unutra gradeći plitku nišu za Raspeće — lukovi se voluta svojim pokretom i rasponom upućuju k zatvaranju prostora retable. Iza toga zavjesa se ponovo trodimenzionalno giba i zaokreće unutra respektirajući ujedno obrise skulptura s jedne i druge strane. Zavjesa se dakle spustila iz baldahinske kupole k menzi oltara, ona pada, Raspeće se zajedno s okvirom diže. Susret tog pokreta i protupokreta osnovni je tektonski motiv retable. Organiziraju ga dvije volute, koje prema tome ne samo da poput konzola nose krajeve napusta, već i u obliku lukova podržavaju okvir, a ujedno (svojim položajem i rasponom) zatvaraju dio prostorne zone retable.

Obje figuralne grupe: desna Mojsijeva, lijeva Abrahamova — podređene su izgradnji prostora, u koji je smješten lik raspetog Krista. Zato se u postavi ovih prizora autor obazire na ovu njihovu ulogu i na vezanost sa središtem. Mojsija vidimo, kako stoji okrenut prema ženi, što kleči do njegovih nogu, a lijevom rukom pridržava veliki križ sa zmijom, dok desnom drži željeznu palicu, kojom pokazuje na zmiju. Tim ikonografskim detaljem oživljuje veza između likova radnje. U trenutku kad je Mojsije pokazao na zmiju i okrenuo se prema ženi, ona se zabačene glave naglo nagnula unatrag, a ruku priklonila grudima u devotnoj pozici. Dijete do nje zakoraknulo je u suprotnom smjeru. Stav tijela, kretnje glave i ruku, te pokret draperije na svim je figurama podređen tom trenutku. Na desnoj se strani prizor odvija na maloj površini neravnog i stjenovitog tla; tu je naslagano drvlje, na kome kleči Izak vezanih očiju i ruku. Otac ga pritište lijevom rukom, dok je mačem u desnoj već zamahnuo, no upravo u tom trenutku sletio je anđeo i spriječio čin klanja. Okrenut prema anđelu, uzdignute glave, usmjeruje Abraham svoj pogled prema licu anđela. U obje grupe ikonografski motivi određuju kompozicioni red skulptorskih masa.

Obje grupe trebalo je smjestiti unutar uskih vertikalnih prostornih zona na malom promjeru prostora poligona postamenata. Oba se prizora simetrično izravnavaju prema središtu, (tlorisna postava likova, konkavne osi nagiba glavnih figura i dr.) ali su međusobno asimetrična, jer je svaki od njih, u načinu razvijanja radnje, donekle samostalan i podvrgnut individualnom smislu događaja,

koji tumači. Zapažamo, naime, kako se lijeva Mojsijeva grupa svojom vanjskom konturom otvara prema okolnom prostoru, dok na Abrahamovoj grupi zapažamo obratno: spletom međusobno vezanih pokrete Izaka i Abrahama, te Abrahama i anđela, ta se grupa svojom vanjskom konturom zatvara prema prostoru. Uslijed te relativne kompozicione samostalnosti, dobiva se dojam slobodnog pokreta i nesputanog života svakog lika. Tako se žena do Mojsijevih nogu u svom zanosu prirodno uvinula unatrag, a Mojsije se sasvim približio svom velikom križu, ali se u času pokazivanja na zmiyu, čitavim tijelom i glavom okrenuo unatrag. Smjer položaja njegovih ruku, zatim plašta što se spušta nadolje u prostor retabla i smjer velikog križa — teži prema središtu. Ali to je htijenje najživlje u onom trenutku, kad na Mojsijev pokret odgovara protupokret pogleda ženskog lika uvis, čijom se sugestijom smisao čitavoga prizora okreće prema središtu i s njime veže. Drugačiji je položaj Abrahama kao protagonista desne radnje. Kao i tijelo Izakovo i njegovo slijedi os nagiba od središta oltara, dok se licem okreće prema anđelu. Iako je time i ovdje odnos likova riješen u vidu dijaloga, njegovo značenje nije isto kao na Mojsijevoj grupi. Gravitacionu ulogu preuzima tu plašt, odnosno zamah njegove torzije; on podržava zatvaranje vanjske konture grupe i stepenovanje njenih masa od najudaljenije vanjske točke do one sasvim vezane uz retabl.

Prizori su po svom karakteru različiti, pa je prema tome i drugačijim režijskim zahvatima riješen kompozicioni sistem. No oni se istovremeno i međusobno podudaraju, jer im je smisao zajednički, t. j. zatvaraju prostor retabla, i to u smjeru odozdo prema gore i od vanjskih granica prema unutra. Kako je to ujedno i smisao svih dijelova oltara, postignuto je tu ono, što nazivamo ravnotežom arhitekture i skulpture, odnosno njihovim jedinstvom.

Ali pritom arhitekt nimalo ne sprečava skulptora, da razvije takvu slobodu misli, kojom će napokon, s obzirom na ulogu skulptura, razriješiti teret svojih dugogodišnjih iskustava. Razlažući ulogu Mojsijeve grupe na ovom oltaru, Robba je istakao glavni lik kao osnovu radnje. Krivulja, kojom se masiv njegova mišićavog tijela pokrenuo, plitka je, okret figure kratak, a prostornost skulpture umanjena. Mojsije je zakoraknuo naprijed, i samo još taj raskorak naznačuje motiv kontraposta. čijeg se pritiska cielina figure oslobađa: odnosno, pokret se čitavog tijela, a naročito ruku, glave i toraksa ispoljio posve prirodno, u svom trenutačnom značenju. I kratka haljina se skuplja u mirno položene uzdužne nabore, a plašt je prebačen preko leđa i vezan o pasu figure rijetkom lakoćom. Sve je zamišljeno tako, kako bi se što čišće ispoljila veza Mojsija s likom žene, što kleči. Njegovo se lice otkriva gledaocu najprije u profilu. To je fizionomija, kcju već poznajemo s nekih ranijih Robbinih oltara (kao na pr. fizionomija

Andrije na oltaru sv. Katarine u zagrebačkoj katedrali), ali se ističe posebnom finoćom karaktera. Na izduženom i upalom licu istaknut je jak nos prema prostranu čelu. Zasjenjenja su meka uokolo glatkih i krupnih očiju, a sjene se pojačavaju u šupljinama, koje se otvaraju između razmekšanih pramova dugih vlasi, brade i kose. Pogledamo li glavu sprijeda, tu se njen pokret dopunjava ravnotežom profila čitavog tijela, odnosno oblom konturom kretnje obiju ruku. Prati je velik i slikovit zaokret površine plašta. Snaga izraza pojačana je tako sabranim stanjem čitavog lica. Vidjeli smo, kako je upravo dijalog Mojsija i žene odlučujući faktor u kompozicionoj tendenciji čitave grupe, t. j. u onom pokretu, koji smjera s periferne zone k središtu prostora oltara. U tom je smislu angažiran ženski lik, i to izrazom lica i ruku, a najjače motivom zamaha tijela i draperije. Samo u tom okviru kreće se interes skulptora za ovaj ženski lik.

Tema, koju je Robba prikazao na desnoj strani, različita je po svom sadržaju od prethodne. Abraham je protumačen kao nosilac nametnutog imperativa, te je motiv uzbuđenja i potresenosti istaknut kao osnovno u prizoru. Time je podvučen dramatski vid događaja. Zato je lice starca prugama napetih bora razapeto između razjapljenih usta i razvaljenog pogleda. Gledajući sprijeda, zapaža se tu izraz ukočene strave. Tijelo je opterećeno višesmjernom kretnjom, i to prema Izaku i anđelu, nadolje i gore, ustranu, naprijed i natrag, izvijeno i postavljeno na neravno tlo. A veliki se plašt penje i raste do vrha figure, pa se zatim spušta preko leđa, rastvara se uz rub retabla, proširujući kretnju lika. Zapažamo, da je figura vrlo izdužena i u kontrapostu; taj isti motiv preuzima i široka torzija draperije, koja pritom ne samo da izdužuje lik, već ga i preobražuje, odnosno podržava dojam lebdenja figure. I dok je veći dio tijela ostao sakriven, dugi i plitki metalno zaglađeni i neravno slomljeni nabori pripremaju upravo patetičan okvir uznemirenoj slici Abrahamova lica. Što se tiče Izaka, on se u svim svojim nagibima (tijelo, plašt i ruke) izjednačuje prema Abrahamu. U svim vidljivim dijelovima i sa svih strana, figura je kompoziciono uravnotežena, a to je ujedno i jedina njena uloga u tom prizoru. Na gornjoj granici te figuralne grupe lebdi anđeo iza leđa Abrahamovih. Kretnje toraksa i glave, ruku i krila izmjenjuju se gotovo pravilnim segmentnim osima. U spletu pokreta čitave grupe, te su kretnje veza u prostoru između lika protagonista i retabla oltara. Lice anđela, zaglađene epiderme i čitljivo ucertanih očiju, otkriva trenutak vrlo tankočutnog zansa, koji je u tom prizoru jaka protuteža stravi Abrahamova lica.

A u središtu je razapet Krist. Mršav i velik. Glava je spuštena ustranu, toraks se poguruje i odmiče od križa, a bokovi se pomiču u suprotnom smjeru i tijelo visi na rukama. Otvorena su usta i rastvorene vjeđe na licu. Tako umire svaki Krist

u tom stoljeću. Ali Robba je osjetio oskudne slojeve mesa i slabašnu skeletnu građu umirućeg; tanke su se ruke izdužile i stvrdnule, a zglobovi su se pod teretom povećali i otekli. Kad je glava pala, utroba je splasnula pod lukom ošita, prsa su se nadula, a sjene ubrzale svoje kretanje na njihovu neravnom reljefu.

Smrt, koju je Robba ovdje razapeo, dobila je odgovarajuću scensku opremu: gređe se na retablu razmaklo pod tamnim baldahinom i otvorilo plitku nišu prostora, u kome je zavladao fond crne zavjese. A na toj crnoj površini ocrta se okvirima i kracima voluta lik nekog neobičnog i golemog ornamenta. Bez sumnje, tema je nametnula osnovni smjer rješenja, no konkretizacija ideje vezana je, više nego ikad ranije, s intimnim hti- jenjem autorovim.

Što se tiče porijekla ideje tog izvanrednog tipa oltara, nameće nam se uporedba s jednim malim oltarom u crkvi u *Gradecu kraj Pivke*.<sup>6</sup> Posvećen je sv. Trojstvu, a postavljen 1738. godine (što je i naznačeno na samom oltaru).<sup>7</sup> Tlorisna osnova i građevni elementi zajednički su objema oltarima: eliptična ploča supedaneuma (gradečki oltar ima još jednu stepenicu), prizmatični stipes uvinutih stranica, kome se priklanjaju razlomljeni krajevi podnožja retabla, pa i sam retabl, koji gradi draperija baldahina s okvirom i volutama. Na gradečkom oltaru slijeva i zdesna kleče na volutama figure svetaca, a u okvirima je smješten mramorni reljef sv. Trojstva. I tu se zavjesa spustila iz kupole baldahina. Podržavaju je krajevi razlomljenog napusta, odnosno volute, kod kojih je gornji dio riješen u obliku konzola, a donji se izvija u lučne krakove, što zahvataju u okvir retabla. Ipak, pri svemu tome, međusobni odnos pojedinih elemenata drugačiji je, nego na oltaru sv. Križa. Nadalje, s obzirom da je u središtu retabla reljefna ploča, zavjesa je samo njen dekorativni okvir, a ne njegova jezgra. Pokret je začet ali nerazvijen. Tako se gređe razlomilo, ali ni njegovi krajevi, pa ni volute n' su još njime prožeti; odnosno, krajevi napusta nisu još konkavno uvučeni, a volute nemaju one napetosti nagiba, da zajedno s krajevima napusta zatvaraju jednu prostornu zonu. Vertikalno je gibanje još posve nerazvijeno, a i smjer pokreta u dubinu je u zametku. Naprotiv, vidjeli smo, kad se na oltaru sv. Križa zavjesa spustila s baldahinske kupole, da se okvir s Raspećem diže, i upravo u tom susretu dvosmjernog pokreta, angažiraju se svi elementi. Na gradečkom oltaru ti su isti građevni elementi upotrebljeni, ali su još pasivni, jer je tektonska ideja retabla tu još posve nenačeta. U tom smislu, oltar u Gradecu predstepen je oltara sv. Križa iz katedrale.

<sup>6</sup> Na ovu vezu upozorila je već *Melita Stelé* u studiji: »Ljubljansko baročno kiparstvo u kamnu«, *Zbornik za umetnostno zgodovino*, IV., Ljubljana, 1957.

<sup>7</sup> Podatak navodi i *J. Zabukovec*: »Prispevek k zgodovini župnij ljubljanske škofije«, Ljubljana, 1910.

Ne znamo, tko je autor gradečkog oltara. Dativan je 1738. godine, a to znači, da se između obiju ovih ostvarenja proteže vrijeme od 18 godina. U tom razdoblju Robba gradi glavne oltare za augustinsku (1738) i uršulinsku crkvu (1744) u Ljubljani, te oltare s anđelima u katedrali, također u Ljubljani. U vezi s tim posebno nas zanima glavni oltar uršulinske crkve. S obzirom na plastiku arhitekture i njen prostor prethodi oltaru sv. Križa u Zagrebu. Pri prvom pogledu čini se, da je srodnost tih dvaju djela doista isključena.<sup>8</sup> Uršulinski oltar je tip visoko barokne oltarne arhitekture; retabl ima jako podnožje, na kome su parovi stupova s pilastrima, koji nose napust i atiku. Naglašena je čvrstoća i plasticitet tih osnovnih konstruktivnih dijelova. Stupovi se priklanjaju središtu, tako da zatvaraju dio prostora. No uporedimo li ovaj oltar s nešto ranijim augustinskim, zapažamo ipak neke promjene. Na uršulinskom oltaru tordirane su stupove zamijenili glatki, vitki i visoki, a prostorna je niša znatno plića. Nabreklina napusta su splasnule, a zabat ocrtavaju vrlo elastični segmenti; kroz njih se probijaju stupovi, koji omeđuju atiku. Mjestimice zapažamo, kako je naglašena dekorativnost nekih građevnih dijelova. Tako na primjer elipsa stepeništa pokazuje zašiljene i izvučene uglove; stranice sarkofagnog stipesa dvostruko su uvučene i prevučene širokim volutama, a u gornjem dijelu lukovi se zabata prvi puta slobodno i meko savijaju, tako da ocrtavaju, na pozadini atike, vrlo pokrenut ornamentalni motiv. U samoj strukturi oltara dogodile su se ove promjene: izduženom proporcijom i naglašenom visinom stupova — unutarnji par nastavlja se čak i u zoni atike — pojačan je izraz vertikalne tendencije, a istovremeno, prostor retabla postaje plošniji. Ali najzanimljivija se promjena dešava u najvišoj zoni oltara. Tu se s lukovičasto profiliranog baldahina spustila crna draperija, koja, između dvaju pilastara, zatvara prostor atike, u koji su se smjestile figure Kreposti. Ono što se javlja u ovom dijelu uršulinskog oltara, karakteristično je za čitav oltar sv. Križa: dekorativnim elementima izgrađuju se arhitekturne vrijednosti, a s druge strane, konstruktivni se dijelovi preobražuju u dekorativne. I dok se na uršulinskom oltaru pojačava vertikalitet, a prostor postaje plošniji — na oltaru sv. Križa prostor je već postao plitak, a zdanje retabla kao da lebdi nad oltarom.

Ako je takav način mišljenja, odnosno takva stvaralačka metoda već zamjetljiva na uršulinskom oltaru, razumljivo je, da su posljednji rezultati

<sup>8</sup> *Anton Vodnik* u prikazu Robbine oltarne arhitekture (Dom in svet 1944.) zaključuje, da oltar sv. Križa znači u razvoju tog majstora neočekivan i radikalni preokret. Po njegovu mišljenju, ovim se djelom lomi dosljednost Robbinog stilskog mišljenja, a oltar je zapravo neorganski zaključak čitavog majstorova opusa. U njemu se »objestno uveljava princip arhitektonske nelogičnosti in igrive ornamentalnosti«, kaže *Vodnik*.

posljedica daljnjeg razvoja i unutarnjeg zrenja misli autorove. Zato ne možemo pretpostaviti, za takva majstora, čiji razvoj dosljedno pomiče granice i potvrđuje sve zrelija iskustva, da će se u svom najvišem stvaralačkom momentu osloniti na neki tuđi uzorak. Nije li prirodnije vjerovati, da se on vraća nekoj već ranije začetoj misli? Vjerojatno će podaci i ubuduće potvrditi, da je nacrt za gradečki oltar iniciran u Robbinov radionici ili da ga je začeo Robba sam. Pa i skulptura gradečkog oltara nije daleka njegovu načinu: u isticanju tvrdoće i čvrstoće volumena, u oštroj bridovitosti nabora, haljina svetaca, u tipovima figura sv. Trojstva; to su robeske crte, koje naziremo pod dlijetom nekog osrednjeg majstora.

Tip gradečkog oltara nije novost na našem području. Retabl svih triju oltara u *Codellijevoj kapeli* u Turnu kraj Ljubljane (podignuta 1734)<sup>9</sup> riješio je neki nepoznati majstor također motivom draperije. Na glavnom oltaru ona pada iz malog baldahina i uokviruje nišu, u kojoj se nalazi skulptura Madone s djetetom. Na postranom oltaru sv. Križa draperija uokviruje križ ukopan u hrpu kamenja, po kome hodaju figure. Ali sva ta tri oltara, daju dojam dekorativnih štafaža, a detalji su oertani naturalistički. Na hrvatskom području poznati su oltari tog tipa u *crkvi Marije jeruzalemske* na Trškom Vrh. Oltari su datirani 1759. godine, a izradio ih je zagrebački majstor Antun Merzi. Među njima se nalazi i jedan oltar sv. Križa. Retabl je izgrađen okvirom, u kom se nalazi glavna ikonografska tema, a uvijen je još jednim, mnogo višim drvenim okvirom, razlomljenim u male volute. Iza njega i sa strane proviruje zavjesa; ona se skuplja oko male baldahinske kape na vrhu oltara. Tip takvog oltara s »Rahmen retablom«<sup>10</sup> dosta je čest u nekim mjestima sjeverne Italije (naročito Trentino i Veneto), te na području Austrije i južne Njemačke.<sup>10</sup> Svi ovi dosad poznati primjerci pokazuju one promjene u načinu osjećanja, koje su karaktristične za svu oltarnu arhitekturu polovinom 18. stoljeća. Iskustva J. Braun<sup>11</sup> isto tako govore o tome, da se na kasno-baroknom retablu upravo neograničeno širi ornamentida ga u tolikoj mjeri preplavljuje, da se u šestom i sedmom deceniju 18. stoljeća retabl mijenja u čistu dekorativnu površinu. A ukoliko se i javljaju neki arhitektonski elementi, kao na pr. volute-potpornji, pilastarni predlošci ili vijenci, oni imaju samo dekorativno značenje i nikad njihovom primjenom retabl ne dobiva arhitektonski karakter.

<sup>9</sup> V. Steska: *Codellijeva kapelica v Turnu pri Ljubljani*, Zbornik za umetnostno zgodovino, 1923.

<sup>10</sup> Spominje se, da je prvi Rahmenoltar na pr. u Innsbrucku postavljen 1755. godine u Dvorskoj crkvi i po planovima arhitekta *Paccassija* iz Beča. *Otto R. v. Lutterotti: Eine Bildhauerwerkstatt des Barocks*, Bolzano 1941.

<sup>11</sup> J. Braun: *Der christliche Altar I, II*, München, 1924.

U tom smislu, u Robbinu posljednjem djelu ostvaruje se nešto posve iznimno. Tu se očituju sve navedene promjene stila. Izostali su tu stupovi, napust, atika i zabat. Osnova je retabla draperija. Stupove, odnosno pilastre, zamijenile su svinute volute, nad ostacima napusta umjesto segmenta zabata stoje vaze s plamenima, a mjesto atike i završnog vijenca javlja se dio draperije s baldahinskom kapom. Svi su ti elementi doista dekorativnog karaktera, ali su upotrebljeni, kao nosioci jedne zamisli arhitektonskog tipa. Time je njihov karakter izmijenjen, odnosno svojom novom funkcijom dobivaju i novo značenje. Oltar je zamišljen kao stanjeno tijelo (zavjesa s okvirom), u kome se otvara plitka niša prostora. Oltar je, dakle, arhitektura. Ovaj je rezultat posebnog značenja i to zato, jer se radi o problemu, koji nije novost samo Robbinu djelu, već i na području barokne oltarne arhitekture uopće. Što se tiče rješenja, majstor je pritom pokazao rijetku zrelost; to potvrđuje veoma invenciozan i uravnotežen sistem odnosa dijelova oltara. Zdanje retabla lebdi, a stabilnost je pritom sačuvana. To je bilo moguće provesti samo tako, da se zamah slobođe u ornamentalnoj stilizaciji disciplinira strogom funkcionalnom logikom.

Ideja takvog oltara nametnula je Robbi još jedan, za njega nov zadatak: oblikovanje figuralne grupe u prostoru podređenom arhitekturi. Razmatrajući njihov kompozicioni sistem, zapazili smo, da je majstor uspio i u nametnutim uvjetima potpuno osamostaliti ulogu i značenje figura. Vidjeli smo nadalje, da su grupe posve individualizirane, odnosno da se kipar pri organizaciji lijevog prizora služi motivom dijaloza, a to znači principom optičkog vrednovanja prostorne distance, a na desnom prizoru iskorišćuje kao osnovni motiv kretanje površine velikog plašta sred zatvorene grupe figura. Vrijednost rezultata u kompozicionoj problematici obiju grupa također potvrđuje visoki stepen Robbine zrelosti.

Svoja iskustva sintetizira majstor u svim smjerovima. Slijedimo li razvoj ljudskog lika na njegovim oltarima, uočavamo, kako se tu tip barokne emotivnosti uvijek diferencira u dva pravca. Prvi put to zamjećujemo na *oltaru sv. Ignacija* u crkvi sv. Katarine u Zagrebu: Franjo Regis, sapet jakim kontrapostima, suzdržava zamah zanosa iznutra, a Franjo Ksaverski, manje pokrenut, očituje ga narativnim gestom tijela, ruku i glave. Ta dva oblika patosa razrađivao je Robba u toku nekoliko decenija u nizu svojih figura. Konačni izraz postiže likom Mojsija i Abrahama na oltaru sv. Križa. Mojsije je prva Robbina figura, koja se, potpuno oslobođena, kreće u svom prostoru upravo nadmoćnom neposrednošću. I upravo ta zrela barokna neposrednost dopustila je, u opisu lica i u životu kretanje čitavog tijela sažimanje i produbljenje motiva patosa do mirnog meditativnog tipa. Izraz života Abrahamova bio je za Robbu nešto

teži zadatak. Tema je poslužila majstoru kao prilika za jaku dramaturgiju motiva patosa. Zato se Robba poslužio rječnikom kontraposta. No s obzirom na to da je podloga neravno tlo, a figura višesmjerno pokrenuta, veći se dio tijela razapinje u naglom pokretu i protupokretu. Pogled sa strane i straga otkriva tvrdoće, ukočenja i nerazmjere, koji sapinju pokret čitave figure.<sup>12</sup> Ali sve to pokrio je velik plašt. U zaletu na gore, u strmom i kosom usponu, u naglom zaokretu oko tijela, taj plašt ispoljava rijetkom snagom visoki stepen zrele barokne emfaze. No uza sav svoj polet uvis, taj plašt istovremeno skuplja u sebi neku olovnu težinu, što vuče nadalje. To je posljedica dojma metalne tvrdoće i jake bridovitosti površina nabora. Ali taj ambivalentan karakter samo pojačava ulogu draperije kao optičkog i psihološkog okvira pokreta tijela i lica. Pri pogledu sprijeda to lice je trzava maska; hrapavim reljefom svjetala ocrtan je na njemu motiv unutarnjeg grča, koji prožima čitavu figuru. To više nije dramaturgija patosa, to je već pravo konvulzivno stanje. Tu je Robba u tolikoj mjeri prerastao normativnu emotivnost ba-

<sup>12</sup> Zanimljivo je pogledati tri figure na Robbinom »vodnjaku« u Ljubljani, koje prethode ovom oltaru. Na njima ta sapetost u tolikoj mjeri zarobljuje kretnju, da to u cjelini određuje njihov stilistički karakter. Ukočenost tijela tu je još neadekvatna oslobođenom licu.

roka, da se čak može reći, da je Abraham figura specifično individualnog karaktera.

Ovo posljednje Robbino djelo dovršeno je 1756. godine. Već u siječnju iduće godine, majstor je umro, a pokopan je u kaptolskoj župi u Zagrebu.<sup>13</sup> Podaci iz tih posljednjih godina potvrđuju, da Robba nije stigao u Zagreb samo zbog izvršavanja narudžbe, već i zato, što je ogorčen i uništen zauvijek napustio Ljubljanu. U tom trenutku bilanca njegova života bila je ovakva: osam smrti u obitelji (žena i djeca), izgubljen sav imetak, napuštena kuća i radionica, siromaštvo, nepriznanje i neuspjeh. I 58 godina. U takvu stanju, tema koju je nametnula narudžba, duboko u njemu odjekuje. Stari majstor zamišlja oltar, koji nas se doima poput nekog uzdignutog katafalka. U plitku crnu školjku zavjese smjestio je smrt na križu, a uokvirio je hladnim, bijelim i zlatnim konturama. U tu funebralnu atmosferu uvukao je dva biblijska prizora, od kojih u onom desnom, iskaljuje težinu svog vlastitog martirija. I upravo ta koherentnost subjektivnog stanja i karaktera zadane teme je podloga snage dojma, odnosno visoke umjetničke vrijednosti tog djela.

<sup>13</sup> v. Hoffiller: Radnje ljubljanskog kipara Franje Robbe u Zagrebu, Vjesnik hrvatskog arheološkog društva, Nove serije, sv. XIV. 1915—19.

## RIASSUNTO

Francesco Robba (Muggia?) 1698. — Zagreb (Zagabria, 1757.) ha eretto l'altare della Santa Croce (Sv. Križa) per la cattedrale di Zagreb (ora nella chiesa della Santa Croce a Križevci) nel periodo tra la fine del 1754. o l'inizio del 1755. e 1756. Questa ultima opera del maestro è un tipo d'altare del tardo barocco in uso nel 18. sec. sul quale gli elementi architettonici (colonne trabeazione, atico, frontone) sono sostituiti da elementi decorativi (volute, drapperie). L'elemento principale dell'altare è la drapperia che scende dalla cupola del baldachino sulla mensa dell'altare, la Crocifissione in cornice, tende verso l'alto. L'incontro di queste due tendenze è il principale motivo architettonico della parte superiore dell'altare. È inquadrato da due volute che non solo a modo di mensole sostengono gli orli del trabeazione, ma anche in forma d'archi sostengono la cornice e chiudono una parte dello spazio attorno alla Crocifissione. Due gruppi figurativi alle estremità dell'altare (Moisè con una figura di donna, Il sacrificio d'Abramo) chiudono lo spazio della parte superiore. Sebbene la scultura sia completamente in funzione all'architettura il maestro è riuscito, nelle condizioni impostegli, di rendere completamente indipendente la funzione e l'importanza delle figure. E per quanto la composizione sia risolta in ogni gruppo in modo diverso, esse sono simmetricamente equilibrate rispetto al centro dell'altare.

Mentre sui altri altari di questo tipo gli elementi decorativi rimangono sempre esclusivamente decorativi, nell'altare del Robba essi sono i portatori d'una idea architettonica speciale. Questo risultato ha un valore specifico trattandosi di un problema che non è una novità solo nell'opera del Robba, ma che in generale nel campo dell'architettura dell'altare barocco. In quanto alla soluzione, il maestro ha qui dimostrato una rara maturità il che dimostra un nuovo sistema dei rapporti tra le singole parti, pieno d'inventiva ed equilibrio. La costruzione dell'altare è come librata in aria e la stabilità è, con tutto ciò, conservata e ciò è stato possibile attuare in un modo solo: disciplinando il libero slancio dell'interpretazione decorativa d'insieme colla severa logica funzionale.



1. — F. Robba: Oltar Sv. Križa, crkva Sv. Križa, Križevci



1



2



3

1. — F. Robba: Oltar Sv. Križa, grupa Mojsija;  
 2. — F. Robba: Oltar Sv. Križa, grupa Abrahama;  
 3. — F. Robba: Oltar Sv. Trojstva u Gradecu kraj  
 Pivke



4. — F. Robba: Oltar Sv. Križa (detalj);  
5. — F. Robba: Oltar Sv. Križa (detalj)

