

Kakor teži vsaka znanstvena stroka za tem, da si ustvari in izpopolni svojo sistematiko in specifične delovne metode ter se po ločitvi od sorodnih strok poskuša čimbolj osamosvojiti, tako se je tudi slovenska umetnostna zgodovina že v svojem prvem obdobju zavedala svojih posebnih nalog in svojega delovnega področja. Že nekateri »ljubitelji« naše stroke, na katere se je ob svojem rojstvu v zadnjih desetletjih preteklega stoletja še izključno opirala, so spoznali po eni strani v snovi, ki so se ji po svojih najboljših močeh poskušali približati, posebno problematiko in so iskali zanjo novih obdelovalnih prijemov, po drugi plati pa niti misliti ni bilo na posebno glasilo in je za svoj drzni Stegenškov poskus, izdajati »Ljubitelja«, že po prvem letniku doživel neuspeh, k čemur so seveda pripomogli tudi takemu podjetju nenaklonjeni časi na začetku prve svetovne vojne.

Tako so skromne notice in drugi literarni prvenci slovenske umetnostne zgodovine celega pol stoletja delili usodo gostača v raznih domačih in tujih zgodovinskih, arheoloških, muzejskih in spomeniško-varstvenih glasilih, s katerimi jih je družila le historična usmerjenost. Šele z nastankom Jugoslavije po prvi svetovni vojni in z ustanovitvijo ljubljanske univerze ter njene stolice za umetnostno zgodovino je dobila naša stroka ne samo trdno znanstveno oporišče, temveč v okviru svojega strokovnega društva tudi svoje posebno glasilo: Zbornik za umetnostno zgodovino. V tem ko je bila slovenska univerza splošna politična in kulturna zahteva prvič v zgodovini nacionalno osvobojenega naroda, pa se ustanovitev strokovnega društva, ki naj podpre razvoj tačas v svetu že močno osamosvojene umetnostne zgodovine kot znanstvene stroke in s tem zvezano izdajanje lastnega glasila v veliki meri veže na ime »utemeljitelja ljubljanske umetnostnozgodovinske šole« prof. dr. Izidorja Cankarja. Dvajset letnikov Zbornika za umetnostno zgodovino pomeni lep uspeh naše stroke in že s tem si je njegov ustanovitelj ob svoji sedemdesetletnici upravičeno zaslužil poleg ostalega tudi skromno priznanje, da mu je posvečen četrty letnik po osvoboditvi obnovljenega umetnostnozgodovinskega glasila.

V primeri s predvojnimi so letniki Nove vrste občutno zaostali za letnicami, saj smo se v trinajstih letih po osvoboditvi doslej komaj štirikrat razveselili izida nove številke. Po drugi strani pa moramo ugotoviti tudi pozitivno dejstvo, da se je namreč krog sodelavcev močno razširil in so nove moči poprijele za delo in za pero v taki meri, da v posamezni knjigi poleg razprav, ki se večinoma posvečajo domačemu gradivu, ne preostaja prostora niti za poročila o društvenem življenju niti za knjižne ocene. Tudi nekdanja poročila o varstvu kulturnih spomenikov so izostala, ker je z novimi nalogami razširjeno spomeniško varstvo po osvoboditvi pričelo izdajati svoje lastno glasilo.

Urednik prof. dr. Fr. Stelè je posvetil svojemu strokovnemu kolegi ob njegovem jubileju obsežno uvodno študijo, v kateri najprej na kratko označuje usode in razvoj slovenske umetnostne zgodovine, potem pa oriše osrednjo vlogo, ki je pripadla od trojice leta 1886 rojenih slovenskih umetnostnih

¹ Zbornik za umetnostno zgodovino, Nova vrsta, letnik IV, Ljubljana 1957. Izdaja Umetnostno-zgodovinsko društvo v založbi Državne založbe Slovenije v Ljubljani, 240 strani, 86 slik.

zgodovinarjev, te klasične generacije naše stroke, prav Izidorju Cankarju. Pri organiziranju znanstvenega in pedagoškega dela je moral slavljeneec povsod »začeti prav od začetka, ker ljubljanska preteklost zanimanju za domačo umetnost ni nudila kakega oporišča«. Kljub tej ogromni nalogi, ki že sama presega življenjsko sposobnost enega človeka, pa se I. Cankar »ni omejil le na znanstveno in pedagoško delo, temveč se je prav od začetka zavedal tudi, da znanost ni sama sebi namen in da postane plodna za narodno kulturo samo, če ima ustrezno družbeno ozadje in svoje izsledke in cilje tudi popularizira«. Posledica tega spoznanja je bila ustanovitev Umetnostno-zgodovinskega društva leta 1920, ki je pričelo že naslednje leto izdajati svoj strokovni časopis, Zbornik za umetnostno zgodovino, s katerim »smo dobili Slovenci prvo dosledno po znanstvenih načelih in interesih vodeno umetnostno glasilo«. Poleg teh svojih osnovnih prizadevanj pa je I. Cankar posegel tudi na pomožna umetnostna področja in je kmalu spoznal, da je stanje naše umetnostne reprezentance, ki naj bi jo predstavljala umetnostna galerija, nevdržno. Odločno se je postavil na stališče, da je potrebno »kranjsko« galerijo v muzeju in »slovensko« galerijo z impresionisti v Kresiji združiti v enotno slovensko narodno galerijo z jasno določenim programom, ki mora zajeti vse zgodovinske priče narodovega ustvarjalnega duha na področju njegove umetnostne kulture.

Med mnogimi dosežki Cankarjevega peresa je za slovensko umetnostno vedo temeljno delo zlasti »Uvod v umevanje likovne umetnosti — Sistematika stila«, s katerim je leta 1926 dal ljubljanski umetnostnozgodovinski šoli osnovni študijski pripomoček. Njegovo še do danes nedokončano delo »Zgodovina likovne umetnosti v Zahodni Evropi«, ki je pričelo izhajati v snopičih leta 1926 in ki mu je avtor dal značilni podnaslov »Razvoj stila«, pa pomeni ne samo trdno metodološko oporo za študij umetnostne zgodovine, temveč je eden najzgodnejših primerov takega »vodila v svet likovne umetnosti s pomočjo najbolj pristno umetnostnega momenta umetnine, njenega stila«.

V izročilu F. Wickhoffa, I. Riegla in M. Dvořaka, ki so v prvih dveh desetletjih našega stoletja razvili »dunajsko šolo« umetnostne zgodovine do mednarodnega ugleda, je naš I. Cankar postavil trdne temelje slovenski umetnostni zgodovini zlasti s posebno univerzitetno stolico; ta je v doslej skoraj štirih desetletjih obstoja po njegovi zaslugi in prizadevanju njegovega naslednika prof. Steleta dozorela do tiste stopnje, ko lahko o njej upravičeno govorimo kot o ljubljanski šoli za umetnostno zgodovino.

Že iz »Kazala« je razvidno, da je velik del četrtega zbornika posvečen domačemu baročnemu obdobju. V primeri s srednjeveško umetnostjo, ki je po sistematičnih prizadevanjih povojnih let že kar za silo obdelana in proučena, so bila mlajša obdobja, kjer se začne gradivo kopičiti in zahteva vse drugačnih prijemov kot starejše dobe, na splošno deležna manjšega zanimanja. Če je n. pr. romansko arhitekturo na Slovenskem z nekajletnim študijem in pregledom terena še mogoče zajeti v celoti, je to za gotško stavbarstvo, ki zahteva drugačne obdelave, že mnogo težje, da o baroku v takem obsegu sploh ne govorimo. Zato so nujno potrebne najprej posamezne analitične študije, ki naj zberejo gradivo in ga pripravijo za končno sintezo slovenske umetnostne zgodovine.

Ljubljanskemu baročnemu kiparstvu v kamnu je v tem smislu posvetila svoj prispevek *Melita Stelè ml.* V zgodovinskem okviru je prikazala umet-

nostno vzdušje Ljubljane, ki je bila sredi 17. stoletja, ko drugod polni barok že slavi svoj zlati vek, še popolnoma severnjaško usmerjena, kar pomeni v likovnem jeziku tradicijo severne renesanse, skozi katero se prepletajo še povsem srednjeveške poznogotske formalne ostaline. Tudi humanistično razpoloženi Tomaž Hren in celo slavni kronist Valvasor sta še otroka tega časa. Z veliko kulturno prelomnico, ko je bila po italijanskih vzorih leta 1695 tudi v Ljubljani ustanovljena Academia operosorum, pa se na široko odpro vrata južni, t. j. italijanski kulturi in z njo baročni umetnosti. Tudi sodobno kiparstvo je odsev nove likovne usmerjenosti. Prvo točno ugotovljeno delavnico tega časa je vodil v Ljubljani vipavski rojak Mihael Cussa, ki je s svojimi izdelki zalagal velik del Slovenije in tudi Hrvaško. Kot podjetnik se za njim močno uveljavi Luka Mislej, v čigar delavnici so dobili zaposlitev mnogi italijanski mojstri, med katerimi je zlasti njegov poznejši zet Francesco Robba bogatil Ljubljano s svojimi kvalitetnimi deli.

Če je M. Steletova pokazala del baročne umetnostne tvornosti v Ljubljani, ki je dobivala pobude zanjo naravnost iz Italije in posebno še iz Benetk, pa je *Sergej Vrišer* poskusil prvi orisati delavnost sočasnih mariborskih kiparjev. Po pregledu baročnih spomenikov v samem Mariboru prehaja na posamezne kiparske rodbine, med katerimi sta zlasti pomembni Schoyeva in Straubova iz začetka in sredine 18. stoletja, medtem ko obsega delo Jožefa Holzingerja že drugo polovico stoletja. Posebno vrednost daje Vrišerjevi razpravi dejstvo, da je vse obravnavane mojstre po temeljitem arhivskem delu lahko označil tudi z njihovimi življenjskimi usodami in medsebojnimi sorodstvenimi zvezami tudi kot ljudi in mariborske meščane in ne samo kot vrsto umetniških imen, ki plavajo v zraku in se naše predstave o njih vežejo le na določeno plastiko ali stilno posebnost, ki smo si jo na njihovih umetninah slučajno zapomnili. S topografskim pregledom ohranjenih del je Vrišerjeva študija eno temeljnih osnovnih del za celotni pregled baročne umetnosti na našem Štajerskem.

Milan Železnik je kot tretji »barokist« v naši knjigi prav tako zaoral v ledino, ki je, kar zadeva naše 17. stoletje, še posebno trda. To obdobje, v katerem se umirajoče srednjeveške tradicije umikajo nastopajočemu baroku in v katerem je včasih še prostora tudi za renesančne odseve, ki pa so zaradi naših posebnih zgodovinskih pogojev razmeroma skromni, je v naši umetnostni zgodovini še pravo »temno stoletje, in hvaležno področje za novosti in presenečenj željnega raziskovalca. No, Železnik se je lotil le dela te velike naloge, ko je na Gorenjskem evidentiral vse lesene, rezljane in pozlačene oltarne nastavke 17. stoletja, ki jih je ljudstvo zaradi njihovega bogatega videza in zlate barve samo poimenovalo »zlati oltarji«. Ta naziv zanje je prišel še celo v slovenski obliki že tudi v tujo strokovno literaturo. Železnik podaja za študij teh spomenikov osnovne metodološke vidike, za katere misli, da so splošno veljavni. Študija je pomembna zaradi stroge sistematike in nove raziskovalne metode, posebno pa še zaradi cele vrste novih strokovnih izrazov, ki jih tu avtor prvič uvaja, saj ustrezne domače terminologije tudi v naši stroki še vedno močno pogrešamo in je pravi desiderat bližnje bodočnosti.

Breda Puc-Bijelić se je lotila ilustracij v slovenskih protestantskih knjigah. Ugotovila je, da je od vseh 47 slovenskih protestantskih tiskov le

10 ilustriranih in da so bile te ilustracije izposojene od tujih založb, pa tudi njihovi avtorji so bili tuji, nemški umetniki 16. stoletja. Za nas so bile te knjižne ilustracije pomembne predvsem zato, ker so prinašale k nam nove ikonografske zasnove in so naše likovne predstave, ki so bile takrat še trdno zakoreninjene v poznogotski srednjeveški tradiciji, seznanile v severnjaško predelanimi renesančnimi vzori, za bralce teh knjig pa so imele predvsem poučni pomen kakor svoj čas stenske slikarije in z njimi se je naš človek prvič поблиže izven cerkve srečal z njemu razumljivimi likovnimi stvaritvami.

Urbanističnih problemov Ljubljane se dotika *Nace Šumi*, ko pojasnjuje pomen Sittejevega regulacijskega načrta za nastanek in razvoj moderne, popotresne Ljubljane. Načrt, ki so ga imeli za izgubljenega, se je v enem primerku ohranil v njegovi rodbinski zapuščini na Dunaju. Čeprav mestna občina Sittejevih urbanističnih pogledov ni v celoti osvojila in tudi ne realizirala, ker je dala prednost Fabianijevemu regulacijskemu načrtu, je pomen Sittejevih pogledov v tem, da je izhajal iz ohranitve starega mesta in njegovih nenadomestljivih zgodovinskih in razpoloženskih vrednot, ki so prav v naših dneh spet postavljene na tehtnico in včasih obvisе v njeni zgornji skledici.

Med vsemi razpravami posega časovno najdlje nazaj *dr. Marijan Zadnikar* s svojo študijo o »Iringu« in romanski arhitekturi v Poljčanah. Napisni kamen, vzidan v južno zunanjščino poljčanske cerkve, ki doslej ni vzbudil večjega znanstvenega zanimanja, je ob podrobnem študiju odprl zanimivo arheološko, stavbno zgodovinsko, epigrafsko in zgodovinsko problematiko. Srednjeveški napis, vklesan na hrbtni strani rimskega Mitrovega votivnega žrtvenika, govori o nekem Iringu, ustanovitelju tamošnje cerkve in je doslej naš najstarejši srednjeveški epigrafski spomenik iz 12. stoletja. Skupaj z ohranjenim romanskim oknom je izdal skoraj 800-letno preteklost starega dela stavbe, ime njenega ustanovitelja pa je zastavilo avtorju tudi vrsto zgodovinskih vprašanj.

Kot majhen prispevek k celotnemu katalogu del slovenskih impresionistov prinaša *dr. Kruno Prijatelj* opis nekaterih slik Riharda Jakopiča, Matije Jame in Mateja Sternena, ki so v umetnostni galeriji in v privatni lasti ohranjene v Splitu.

Za zaključek objavlja ta letnik Zbornika še deveto poglavje iz neobjavljene filozofske razprave *dr. Frana Šijanca*: »Predmet v sodobni likovni umetnosti«. V njem prihaja pisec do zaključka, da umetniško oblikovanje predmeta in pripovedni moment nikakor ne zmanjšujeta umetniške vrednosti in likovne izraznosti slikarske upodobitve. Predmet ali snov, vsebina in oblika tvorijo nerazdružno celoto.

Tako dokazuje tudi zadnja številka umetnostnozgodovinskega zbornika predvsem domačemu gradivu posvečeno prizadevanje in velik razvoj umetnostnozgodovinske znanosti v povojnih letih, ki si podreja vedno nova in doslej še neproučena področja. Izhajajoč iz metodoloških osnov šole, ki ji je prav slavljeneec, kateremu je posvečen ta letnik naše publikacije, postavil trdne temelje, se posebno mlada, »tretja generacija«, zavedajoč se mnogih še odprtih vprašanj in nenapisanih poglavij iz naše likovne preteklosti, resno prizadeva nadaljevati delo svojih učiteljev in vzornikov.

Marijan Zadnikar