

Lani odprti mestni muzej tvori v razvoju našega kulturnega organizma zopet novo, važno postajo. Počasi in vkljub časom, ki so vsemu prej kakor pa sličnim kulturnim podvigom naklonjeni, se dograja materialna stavba naše kulture. To dejstvo dovolj zgovorna priča o naši kulturni zavesti in zrelosti. Kakor vedno, tako je tudi rojstvo tega kulturnega otroka sprejela naša javnost z najrazličnejšimi komentarji, analogno z različnimi sodbami in obsodbami, med katerimi pa se je najbolj zanosno ponavljala ta, da mestni muzej, kakršen je danes, nima pravice nositi »mestnega« naslova. Ali konkretnije: Mestni muzej je danes prav za prav muzej mobiliarne obrti in more demonstrirati kvečjemu stanovanjsko kulturo našega meščana, toda še tod so našli komentatorji tehten zadržek; provenienca posameznih razstavljenih predmetov je namreč sumljivega značaja, nekateri objekti so celo iz gradov, drugi pa prav gotovo ne iz Ljubljane. Torej kakšen *mestni* muzej je to, ko se vendar ne bavi ne s »čisto« mestno preteklostjo, prav tako pa ne pokaže »pristine« stanovanjske kulture *ljublanskega* meščana.

Razumeti pod besedo »mestni muzej« ustanovo, ki naj demonstrira izključno *preteklost določenega mesta*, je po mojem mnenju gotovo pretirano. V najožjem pomenu besede bi v resnici pričakovali, da bo tak »idealni« tip objemal preteklost določene socialne tvorbe (po kateri tudi nosi naslov) v *vseh* in *samo* njenih življenjskih razsežnostih. Taka bi bila, postavim, rešitev mestnega muzeja določenega mesta: kronološka razvrstitev muzealij, ki bi odkrivala življenje meščana v preteklosti, politično zgodovino mesta, ekonomske, socialne, kulturne razmere, skratka vse, kar je bilo v času določenega razdobja produkt človekove dejavnosti, kar se je ohranilo in kar je vredno razstaviti. V širšem pomenu besede, kakor se tovrstne ustanove *najčesteže* pojmujejo, pa se mestnim muzejem odpro nove, v širših obrisih začrtane naloge. Mestni muzej *more* zastopati lastno, pa tudi preteklost bližnje *okolice* in naposled — določene *pokrajine*. V Nemčiji n. pr. je tako pojmovanje te ustanove nekaj povsem običajnega. Na velikem etničnem ozemlju, razdeljenem v pokrajine z različno, bodisi po politični, bodisi po kulturni usodi, karakteristično podobo, so mesta za ves ta teritorij prevzela vlogo posrednikov preteklosti vtelesene v muzejskih ustanovah.

V tem primeru je prav velika teritorialna razsežnost narekovala to rešitev, kajti reprezentanca skupne etične preteklosti je omejena le na nekatere ustanove, ki tudi v naslovu to funkcijo očitujejo (državni, narodni muzej). V naših prilikah se na prvi pogled zdi, da je stvar nekoliko drugačna. V Ljubljani namreč že imamo *narodni* muzej, torej ustanovo, ki predstavlja preteklost našega malega etničnega ozemlja. *Mestni* muzej, ki je sedaj zagledal luč sveta v istem mestu, je nekako »moralno« prisiljen, da se omeji na najožji pojem svoje besede in da nas povede le izključno v *mestno* preteklost. Dva pojma sta si na ozkem prostoru stopila nasproti, ustvarila prav po tem dejstvu možnost minucioznejšega definiranja njihove vsebine ter tako pripravila prav nepotrebno razburjenje.

Mestni muzej sme torej tudi v tem primeru prekoračiti »mestne« meje brez strahu, da zapade v anomalijo.

Prav tako je napačno pojmovanje mestnega muzeja zgolj v najožjem smislu besede, če se spričo vprašanja njegovih muzealij postavi na stališče, da naj le tisti objekti, ki so v konkretni zvezi s historičnim žitjem mesta in to objekti, obsegajoči vsa področja komunalne preteklosti, sestavljajo njegove zbirke. Kakor sme in more ta muzejska ustanova razširiti meje svojega delokroga preko ozkih mestnih distriktov, tako ima tudi v specifikaciji razstavljenih predmetov proste roke. Večji mestni muzeji v inozemstvu so razdeljeni na najrazličnejše oddelke, etnografske, kulturne, ekonomske, manjši pa logično ali zmanjšajo obseg ali pa reducirajo njihovo število. Naš mestni muzej se je omejil na en sam oddelek, ki je posvečen mobilijarni obrti, ter tako posreduje *pregled stanovanjske kulture našega meščana* od časov pozne gotike do prve polovice 19. stoletja, do našega bidermajerja. Naposled se dotaknimo še vprašanja provenienca razstavljenih predmetov. Razen rokokojevske zbirke, menim, ga ni objekta, ki bi ne mogel nastati v *kulturnem vzdušju našega meščana*, ter bi tako potvoril pravilno historično sliko naše meščanske stanovanjske kulture. In še celo za rokokojevsko zbirko bi mogli drugače zastaviti vprašanje, kajti le kako naj so bili opremljeni v Ljubljani n. pr. stiški dvorec ali ostale hiše naše polmeščanske aristokracije? Vse, kar bi moglo v naši kulturni sferi v teh časih nastati, je *naše*, spada v naš kulturni krog brez ozira na provenienca posameznih objektov. Saj bi naposled morali iz Narodne galerije odstraniti vse »tujce« (Metzinger je n. pr. Lotarinžan), ki niso našega rodu in torej ne spadajo v zbirke *narodne* umetnosti!

Tako nam pa prav širše pojmovanje kulturne pripadnosti omogoča bolj širokogruden odnos do naše umetnosti in tako lahko prav z mirnim srcem priznamo našemu Mestnemu muzeju njegove »meščanske« pravice — tudi v takem stanju, v kakršnem se danes nahaja.

Potegnimo pod ta razmišljanja črto, mislimo si, da bodo tega ali onega bralca prepričala in si oglejmo raje nekoliko natančneje razstavljenе zbirke, celotno muzejsko zamisel in ureditev danega gradiva. Prireditelji so v kopi problemov, ki se ob taki priliki nujno porode, v glavnem stali pred sledečo alternativo: ali razstaviti gradivo po kronološkem redu, ozirajoč se pri tem na *posamezne* predmete in privzemajoč pri tem dani prostor le kot *nevtralno ozadje*, ali pa v kronološki črti rekonstruirati z danim materialom in prostorom resnične podobe stanovanjske kulture poedinih dob. Povsem v duhu modernega naziranja o ureditvi muzejskih prostorov so se prireditelji odločili za drugi način rešitve ter tako dosegli, da more obiskovalec, ki potuje skozi razstavljenе prostore, v kratkem času dobiti lep prerez skozi stanovanjsko kulturo našega meščana od poznega srednjega veka pa tja do prve polovice 19. stoletja, in to na podlagi razstavljenih objektov in prostora, ki se staplja s prvimi za posamezne časovne odtene v neločljivo celoto. Tako je iz grobokopa umetnosti in estetskega

občutja, iz prenatrpanega skladišča starožitnostnih predmetov, kakor ga izkazujejo po starem načinu urejeni muzeji, vzrasla institucija, ki pomanjkljivosti take vrste sploh ne pozna in ki je za obiskovalca, ki prvokrat prestopi njen prag, res pravo in veliko doživetje.

Ustavimo se najprej v *gotski sobi*. Ekonomske in socialne prilike poznega srednjega veka so omogočale živahen razcvet nove meščanske kulture. Pojav zgodnjega kapitalizma ter silen razmah trgovine, ki je našla svoje naravne nosilce prav med meščanskim stanom, sta postavila solidno bazo za razvoj novega kulturnega organizma. Je to čas petnajstega stoletja, čas, ko je tudi umetnost stopila na nova pota, ko se je pričel človek osvobajati marenj »saeculi obscuri«, ter je idealistično pojmovanje sveta zamenjal z novim realističnim, mnogo bolj v tostranstvo zasidranim presojanjem naravnih zakonitosti. Razumljivo je torej, da sovpada v ta čas tudi razvoj oziroma nastanek nove stvarne kulture, pri čemer je zlasti zapopaden dvig stanovanjske kulture in z njo umetnosti izdelovanja pohištva. Samozavestno meščansko patricijstvo se noče več zadovoljiti s preprostimi obrtnimi izdelki in nova diferenciacija rokodelstva, ki ustvari med drugim tudi za to stroko kvalificirane, v lastne cehne organizirane moči, jim more tudi v tej smeri zadostiti. Večje zahteve do življenja imajo za posledico tudi pomnožitev pohištva samega. Primitivni in maloštevilni kosi srednjeveškega pohištva se pomnožijo ter ustvarijo tipe, ki ostanejo v bistvu veljavni tja do baroka. Poglejmo naše pohištvo! Od važnejših mobilij manjka samo omara. Razen te se nahajajo v njej: umivalnik, dve skrinji, stol in miza, torej v bistvu dovolj popoln poznogotski interier. Poleg omare je bil najvažnejši kos pohištva skrinja, dočim je miza šele tedaj, v pozni gotiki dobila ono dominantno mesto, ki ga je ohranila do danes. Vse mobilije nosijo tipične znake svojega časa, dasi moramo poudariti, da z izjemo umivalnika precej zaostajajo po svoji kvaliteti za sodobnim pohištvom kakršnega ustvarja nemški obrtnik. Očividno je naša umetna obrt po svoji usodi drugovala naši srednjeveški umetnosti, ki je prav tako razen nekaj izjem v glavnem zaostala ter se po svoji kvaliteti, kakor po svojem stilističnem stanju ne more meriti s svojo sestro, nemško umetnostjo. Ali je to pohištvo nastalo pri nas, ali kje v alpskem območju, je vprašanje provenience, ki pa je spričo tako neobdelanega polja pri nas dokaj komplicirana zadeva in naj za enkrat vprašanje še ostane odprto. V glavnem nosi pečat južnonemške mobiliarne obrti. Tako umivalnik, ki je sestavljen iz dveh prvotno samostojnih delov in je kot tak last južnonemškega pohištva, prav tako stol, zlasti pa skrinja. Feulner južnonemško skrinjo takole karakterizira: spodaj kot podstavek zokelj, na njem pa skrinjina omara, uokvirjena z gladko fronto. Zokelj in okvir sta ornamentirana. Če to oznako vzporedimo z našo veliko skrinjo, jo moremo brez nadaljnje postavitve ali k nam ali pa vsaj na alpska tla. Čas postanka ca. 1500.

Kakšno je ob tem času pohištvo in naša meščanska stanovanjska kultura sploh, pa se moremo prav lepo poučiti iz najbolj avtoritativnih dokumentov tega časa, namreč z del onodobne slikarske umetnosti. Poglejmo samo v spalnico, ki jo je upodobil v Marijini smrti na Muljavi ljubljanski meščan Janez (l. 1456.,



Mestni muzej v Ljubljani, rokokojska soba

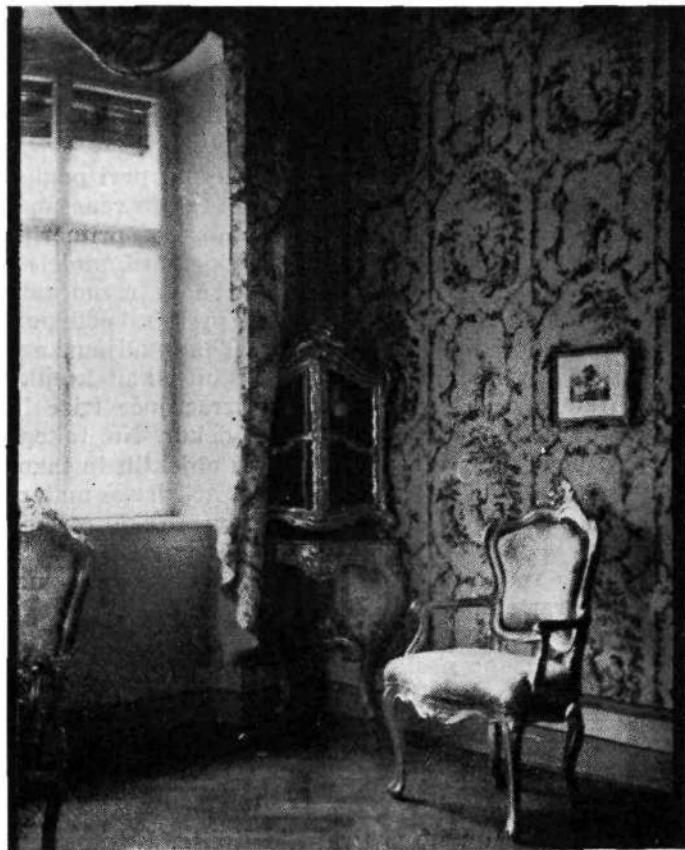
glej Stelè: Monumenta I.). V sobi, ki jo zbog nejasno upodobljenega prostora in slabo ohranjene freske ne moremo točno rekonstruirati, stoji velika postelja z uokvirjenimi stranicami (kolikor jih je videti izpod odeje) in za ves gotski čas tipično nastrešico. Ob postelji stoji dolga in nizka skrinja. Še lepše podobe poznogotskih interierjev najdemo na sicer poznejših freskah pri Sv. Primožu nad Kamnikom. Tod vidimo posteljo, mizo na dveh nogah, stol, skrinjo in naposled omaro, ki pa se zdi, da s svojimi horizontalami in krepko profilacijo že napoveduje nove v renesanso vodeče čase.

Ko stopimo v *renesančno sobo*, nas na prvi pogled preseneti sličnost med formami gotskega in renesančnega mobiliarja. Isto bi se nam utegnulo primeriti, ko bi od gotske freske prišli k freski iz 16. stoletja, in bi na njej iskali nečesa, kar bi nam razodevalo renesančne poteze. Seveda bi nam pri tem pod pojmom renesanse lebdel pred očmi ideal italijanskega quattrocenta in v našem primeru bi iskali krepko profilirane okvire, tektoniko mas izrazujoče frize in bogat, naravne vzorce posnemajoč dekor. Nič takega na prvi pogled ne najdemo na naših objektih in takoj nam je jasno, da je naša renesansa hči druge matere in sicer *severne* renesanse. Severna, lahko rečemo nemška renesansa sloni na istem principu kot južna, namreč na vedno vztrajnejšem poudarjanju realizma. Vendar vzraste prva iz gotske, srednjeveške tradicije in se vpliva poslednje nikoli ne more prav otresti, druga pa se neposredno nasloni na antiko ter more po njej ob pospešenem študiju narave ustvariti bazo za nov nazor o svetu in umetnosti.

Na polju mobiliarne obrti je tipično za severno renesanso, da obdrži v glavnem stare forme, da pa sprejema na svoje skrinje in omare novi dekor, ki ga obrtniki po večini importirajo iz Italije. Južna renesansa, ki jo severnjak nikoli do konca ne doume, posodi severni sestri le zunanjo obleko in skrinja ter

pohištvo sploh postane polje, na katerem umetni obrtnik dokumentira svoje bogato znanje antike z upodabljanjem lokov, akanta, arhitektonskih perspektiv in drugega antičnega dekorativnega inventarja. V tehnični izvedbi je sedaj značilna vedno pogostejša uporaba intarzije, s pomočjo katere more umetnik zadostiti svojemu prostornemu in dekorativnemu čutu, ni mu pa treba s plastično obdelavo razbiti ploskve pohištva. V 16. stoletje pada živahen razcvet nemške mobiliarne obrti in seveda s tem posredno tudi naše. Velika trgovska središča kot Augsburg in Nürnberg se bavijo z načrti za posamezne predmete, pojavijo se prve teoretične razprave in predloge za mobilije. Tako izda l. 1567. augsburški slikar Lorenz Stoer vzorčno knjigo za intarzijo s perspektivno se poglabljajočimi arhitektonskimi vedutami.

Rahle odmeve augsburške mobiliarne umetnosti razkazujeta tudi naši dve skrinji (druga polovica 16. stoletja). Razdelitev frontalnega polja v dvojne podložij, ki se na eni poglabljata v intarzirano arhitekturo, pri drugi pa sta izpolnjeni z rastlinskimi motivi, so tipični znaki za te delavnice. V stilu italijanske renesanse pa je oblikovan mali pisalni kabinet (16.—17. stol.), ki je tudi sicer ogleda vredno delo. Mala omarica je flankirana od dvojne plastike, ki je nanizana po načinu gotskih konzol in tudi plastika sama po svojih formah spominja na ta čas. Kar najbolj loči ta objekt od ostalega, je živ smisel za plastično oblikovanje, kakršnega pogrešamo pri severni renesansi. Južnjaški renesančni proizvod je najbrže tudi lepa peč, ki se nahaja v naslednji sobi, ki pa žalibog ni povsem ohranjena.



Mestni muzej v Ljubljani, kot iz baročne sobe

Tako pridemo do *baročnih* sob. V času baroka je naša umetnost dosegla visoko stopnjo razvoja. Je to čas naših »zlatih oltarjev«, čas nezaslišane rezbarske delavnosti, čas, v katerem so po neplodni renesančni eri zapuščene premnoge naše cerkve dobile novo opravo, umetno izrezljano in to od oltarjev pa do cerkvenih klopi. Karakteristično za to našo umetnost je preobilica *dekorja*, ki se giblje med naravo in fantastiko, kot posledica prejšnjega, velika *slikovitost*, ki pa je vendar vklenjena v tektoniko konture in naposled bahata *reprezentativnost*, razodevajoča se v množici plastičnega okrasja, zlatenju in naposled tudi v dimenzijah.

Baročno pohištvo je po veliki večini iz trdega lesa, ali pa vsaj prevlečeno s furnirjem. V tej dobi se prične strogo začrtavati meja med *meščanskim* in plemiškim pohištvom, oziroma pohištvom *dvora*. Prvo v glavnem sledi staremu renesančnemu formalnemu indeksu in tudi število kosov se bistveno ne poveča, drugo pa postaja vedno bolj ekskluzivno, velikaško, število mobilij se vedno večja, komplicira se njihov sestav, da celo sestavni del dvornega ceremonielu postanejo. S tehničnega stališča se reprezentativni masivni način obdelave počasi umika luksuznemu, udobnemu, kar pa vodi že v 18. stoletje, v čas nezaslišanega razcveta mobiliarne obrti: rokokoja.

Vse stilistične znake meščanskega baroka nosi buffet, ki se nahaja v naslednji sobi. V glavnem še vedno ploskovito pojmovan, spada v dobo začetnega baroka (zač. 17. stol.), je pa žal slabše ohranjen. Spodnja polovica nastavka je razdeljena v štiri podložja, kjer stojijo štiri alegorične figurine, zgoraj stojita dva krilata leva, v sredi pa je dekorativen nastavkov vrh z dvema krilatima genijema. Spodaj na frontalni strani se nahajata dva zanimiva reliefa, in sicer levi predstavljajoč svete Tri kralje, desni pa rojstvo Kristusovo. Vse rezbarije kažejo na solidno rezbarsko znanje in je buffet gotovo nastal v dobri delavnici.

Ves ostali interior nosi isto stilistično podobo. Lepe so masivne dvovratne omare, kjer se posebno lepo vidi razlika med baročno reprezentativnostjo in renesančno stvarnostjo. Omare v renesančni sobi so izdelane iz mehkega lesa in preproste po zunanjem izgledu, baročne pa flankirane od vijoličastih stebričev z dekorativnimi okvirnimi polnili, so prava slika baročne široke geste in bahavosti. Omembe vredna so tudi dvojna baročna vrata s tipičnim baročnim dekorjem, ki ga tudi sicer srečamo na naših »zlatih oltarjih« tega časa.

Posebna soba je posvečena Smoletovi zapuščini. Izredno zanimiv profil osebne kulture našega meščana iz polpretekle dobe nam očituje ta zbirka. Tod so zbrani tipični meščanski primeri mobiliarne obrti, tkzv. »tabernakel kastni«, ali strokovno pisalne omare, in so med njimi nekatere prav dobre kvalitetne stvari. Nekaj manjših, minucioznejših predmetov se nahaja še tu, par plastičnih kopij in oni znani Smoletov portret delo Jurija Šubica.

Skozi ozko sobo, kjer se med ostalim nahaja prav lepa konzolna mizica, pa se nam odpre pogled v sijajni svet rokokojske mobiliarne umetnosti, ki je v našem muzeju po kvantiteti in kvaliteti prav dobro zastopana.

Baročna stanovanjska kultura se v glavnem nasloni kakor smo že zgoraj omenili, na dve družabni plasti. Na kraljevski dvor in na meščanstvo, kjer pa v glav-

nem v novem smislu ustvarja le s starimi rekviziti. V 18. stoletju pa nastopi nov čas. Ekskluzivna dvorna umetnost zapusti reprezentativne dvorane in se preseli v manjše, intimnejše vile in dvorce ter postane tako last vse tedanje evropske aristokracije. Zarišče mobiliarne umetnosti je to pot prav gotovo Francija. Tod se ob novih kulturnih idealih porajajo novi problemi stanovanjske kulture, reševani od najboljših umetnikov in arhitektov Francije. Specifična znanstvenost stoletja, ki postaja last širokih socialnih plasti, vedno doslednejši racionalizem, v etiki naturalizem, potisnejo ob stran idealistično noto baročne miselnosti in ob vedno večji čutnosti v umetnosti baročni religiozni patos močno obledi. So to poslednje ure prefinjene aristokratske hegemonije in dekadenca (z ozirom na renesanso) je konsekventen in povsem logičen izraz svojega nosilca. Karakteristikon tega časa je poudarjeni vpliv ženskega elementa na kulturo in kulturna zgodovina 18. stoletja je v resnici »zgodovina odnosa človeštva do žene« (W. Hausenstein).

V mobiliarni umetnosti in v stanovanjski kulturi sploh so najvidnejši znaki tega novega izraza: dosledna atektonika form, povečanje luksuzne plati in naravnost nezaslišana diferenciacija mobiliarnih predmetov. Poglejmo naši rokokojski sobi! Vse te stilistične znake zlahka opazimo. Mize, stoli, komode, kotne omarice, kot da se ne dotikajo tal, spiralne oblike, zavite linije nog absolutno uničijo funkcijsko smotrnost posameznih členov. Les se umika plemenitejšemu materialu, kjer pa ostane, ga prekrije zlato ali pa živopisane tkanine. Kakor prekrvašajo nova spoznanja vedno širše socialne plasti in postajajo izsledki znanosti v umetnosti vedno bolj univerzalistični, tako tudi stanovanjska kultura pritegne ostale estetske faktorje k izoblikovanju novih podob. Dosledno in energično se posluži arhitektonskega miljeja in prav za rokokojsko umetnost je tipična zveza med arhitekturo in mobiliarno umetnostjo. Če pogledamo odnos gotskih mobilij do arhitekture, vidimo, da je »brezoseben«, pohištveni predmeti so urejeni kvečjemu po principu praktičnosti. Renesansa je z individualiziranjem posameznih objektov potegnila ozko črto med arhitekturo in pohištvom. Barok že kaže rahlo zvezo med obema estetskima faktorjema, vendar je poslednja zakrita z baročno reprezentanco in poudarjanjem simetrije. Rokoko pa združi oboje v harmonično celoto. Iz kota dvorane se organsko izvije kotna omara ali miza, kot konzola vzbrsti iz stene mizica ali ogledalo. Razgibanosti arhitekture sledi v formalni doslednosti peč in naposled celotna *ureditev* in razvrstitev mobiliarnih predmetov. Pogostoma je stena tektonsko negirana z v idealizirane krajine odprtimi slikanimi prospekti, ali pa jo zakrijejo kot pri nas, prav münchhausenske prizore bajajoče chinoiserije (»indijanske«, kot jim pravijo sodobni viri).

Prav čistokrvno rokokojske so naše mobilije od lepih polihromiranih miz, stolov, pa do naslanjačev in paraventa. Posebno ugodno delujejo tu sodobne stenske dekoracije ter male miniature in slike, ki krase stene.

Nagli razvoj zapadno evropske kulture v 18. stoletju ima za posledico, da se od generacije do generacije počuti zelo različno. Običajna je utesnitev formalnega razvoja mobiliarne umetnosti s termini tehnici, ki pokrijejo dobo vladanja različnih Ludvikov (Louis



Mestni muzej v Ljubljani, biedermeierska soba

XIV., XV., XVI.), med katerimi so pa v resnici veliki formalni prepadi. Že ca. 1750. se opaža reakcija na anarhistično atektonsko rokokojsko stanovanjsko kulturo. Vedno česče se pojavljajo zahteve po pravih linijah in antični smotrnosti. Od Watteaujevske zasanjanosti se obračajo pogledi k antični jasnosti in stvarnosti, triumf Boucherjeve Venere pa pripade novemu rivalu: Greuzejevim mamicam in ganljivi družinski podobi sploh. Je to čas louiseizea, ki ga dobro karakterizira naslednja soba v našem muzeju. Oblike pohištva, kot jih vidimo na mizi z uro, komodi, pisalniku, so mnogo stvarnejše, umirjene, les pride zopet do veljave in funkcija posameznih členov se podredi tektonskemu principu.

Naslednji prostori so posvečeni *empirski* mobiliarni umetnosti in njeni zvrsti, našemu *bidermajerju*. Dasi je v očeh sodobnikov bil stil Ludvika XVI. karakteriziran po svojem naslonu na antiko, je vendar danes baročna formalna primes v njem še dokaj zaznavna. Dosledneje je prelom z baročno tradicijo izpeljan v empirijo, ki sovpada v splošno klasicistično orientirano kulturno snovanje. Empire v strogem smislu od širokih ljudskih strani ni bil sprejet. Še vedno ostaja za zaprtimi vrati cesarskega dvora in aristokratskih palač. Novi nosilec zgodovinske dejavnosti, sveže, a preprostejše meščanstvo si ga prekroji po svojem snobističnem okusu in tako nastane stanovanjska kultura bidermajerja, kakor se ga že malce hudomušno imenuje.

Empirsko pohištvo naše sobe očituje nasproti louiseizeu še večjo stvarnost, prevladujejo horizontale in vertikale, funkcijska smotrnost je povsem povrnjena členom. Najbolj viden pojav je izginotje dekorativnosti z večjih ploskev in skromni dekor, kolikor ga je še ostalo, je omejen na minimum. Interesantno je tudi dejstvo, da je odnos med arhitekturo in pohištvom zopet porušen in da poslednje zopet brani svojo individualnost.

Naš bidermajer (v naslednji sobi) je ostal nekje med baročnimi tradicijami in novim klasicizmom. Je to stanovanjska kultura »dobrih starih časov«, stvarnim formam se pridružuje skromna, a intimna fantazija in motivi malih drobnih rožic zamenjajo bahave školjčne rokokojske dekoracije.

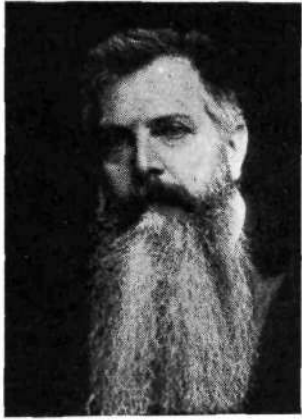
S stensko slikarijo, ki je povzeta iz Layerjeve delavnice, družinskimi portreti naših meščanskih slikarjev in slikami na steklo se je naše bidermajersko

pohištvo združilo v estetsko izredno učinkovito podobo, ki nam je še toliko ljubša, ker še vedno nekako živi v nas.

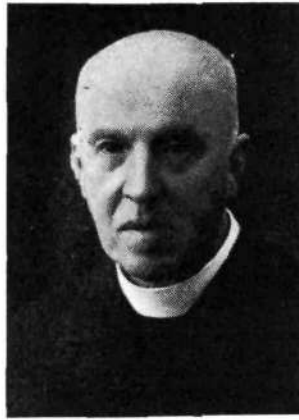
Razvoj stanovanjske kulture od poznega srednjega veka pa do časa, ki še zasluži, da ga oklenejo muzejska vrata, je v našem mestnem muzeju tako po sistematični ureditvi, kot po kvaliteti razstavljenih predmetov podan nad vse nazorno in more umetnostnemu ljubitelju pa tudi obrtnemu strokovnjaku v mnogočem zelo razširiti obzorje.

AKADEMIJA ZNANOSTI IN UMETNOSTI V LJUBLJANI

F R. S T E L E



*Dr. R. Nahtigal,
prvi predsednik
Akad. znan. in umet.*



*Dr. Al. Ušeničnik,
predsednik društva
Akad. znan. in umet.*

V Službenih Novinah je bila dne 31. avgusta 1938. objavljena v ministrskem svetu dne 11. avgusta 1938. sklenjena uredba z zakonsko močjo, s katero se ustanavlja Akademija znanosti in umetnosti v Ljubljani kot tretja jugoslovanska znanstvena akademija. Globlji smisel te uredbe je, da je jugoslovanska država priznala in pred vsem svetom proglasila enakovrednost slovenskih znanstvenih prizadevanj s srbskimi in hrvaškimi. Za Ljubljano pa ima to dejstvo še prav poseben pomen, ker je s tem dobila njena kulturna vloga med evropskimi mesti tisto najodločnejšo izkaznico, po kateri hrepeni vsako narodno središče. Toda še več od tega pomeni nova slovenska akademija za naše mesto: Vidni dokaz za to je, da se v njem niso zastoj od 16. stol. dalje zbirale kulturno aktivne sile, katerih najvišji ideal je bil vselej, ko so se skušale sprostiti v pomembnejših dejanjih, izražen z besedo *akademija*. L. 1693., ko je legel v grob zadnji kranjski polihistor J. V. Valvasor, se je ljubljanska inteligenca po daljših pripravah prvič združila v Akademiji Operosorum. Prosvetlenci so jo skušali v 2. pol. 18. stol. oživiti, ob Čopu in Prešernu v 1. pol. 19. stol. je vztrajno brnela misel ljubljanske akademije in ko so po zgledu drugih slovanskih narodov Slovenci l. 1863. ustanovili Matico Slovensko, so imeli kot končni cilj pred očmi slovensko znanstveno aka-

demijo. Z isto vztrajnostjo, s katero se je v Ljubljani pojavljala misel univerze, je proti koncu 19. in na začetku 20. stol. vedno naraščala želja po akademiji. In ko smo po svetovni vojni dobili končno univerzo, si bodočnosti našega znanstvenega razvoja nismo mogli misliti brez akademije. Da jo vsaj deloma nadomesti in pripravi njen filozofsko-filološko-zgodovinski razred, je bilo 6. oktobra 1921. po prizadevanju R. Nahtigala in I. Prijatlja ustanovljeno Znanstveno društvo za humanistične vede.

L. 1925. sta se Znanstveno društvo in Narodna galerija združili za skupno akcijo, da ob pomoči Matice Slovenske in drugih znanstvenih društev, posebno Pravnika, razširita med narodom misel akademije in galerije in zbereta potrebni fond. Ker se je zadeva državne akademije vlekla, so dne 19. junija 1929. po velikem županstvu v Ljubljani potrjena pravila omogočila začasno ustanovitev akademije kot znanstvenega društva po predpisih društvenega zakona. Prve člane je imenoval dne 8. dec. 1937. rektor R. Kušej. Štiri dni nato je ustanovni občni zbor poveril upravo starostnemu predsedniku A. Ušeničniku in tajniku M. Kosu. Po objavi zak. uredbe l. 1938. je ta prva akademija, ki prav za prav niti ni stopila v aktivno življenje, prenehala in je njeno nalogo prevzela po tej uredbi ustanovljena državna akademija v Ljubljani. Ta ima po čl. 6. uredbe 4 razrede: 1. filozofsko-filološko-zgodovinski, 2. pravni, 3. matematično-prirodoslovni, ki obsega tudi tehnično stroko, in 4. umetniški razred. Po čl. 8. so člani redni, dopisni in častni. Rednih članov sme biti skupaj 30, dopisnih 60. S kraljevim ukazom z dne 17. okt. 1938. so bili imenovani prvi člani: 1. Za filoz.-filol.-hist. razred A. Ušeničnik, R. Nahtigal, Fr. Kidrič, M. Kos, Fr. Ramovš, 2. za pravni razred M. Dolenc, L. Pitamic, G. Krek, J. Polec, R. Kušej, 3. za matem.-prirodosl. razred R. Plemelj, J. Hadži, R. Župančič, 4. za umetn. razred O. Župančič, M. Jama, J. Plečnik, F. Finžgar in R. Jakopič. Dne 4. jan. 1939. je bilo objavljeno imenovanje R. Nahtigala za prvega predsednika. Dne 28. jan. 1939. pa se je uprava akademije takole določila: Preds. Nahtigal, glavni tajnik G. Krek; načelniki razredov: 1. filoz.-filol.-histor. Fr. Ramovš (namestnik Fr. Kidrič), 2. pravni M. Dolenc (nam. R. Kušej), 3. matem.-prir. J. Hadži (nam. R. Župančič), 4. umetn. Fr. S. Finžgar (nam. M. Jama).