

DISKUSIJA O VPRAŠANJIH METODE

France Stelè

UMETNOSTNA ZGODOVINA — ZGODOVINSKA STROKA

»Die Kunstgeschichte drohte durch ihre Verselbstständigung sich immer mehr der Geschichte zu entfremden, wie umgekehrt die Geschichtswissenschaft vielfach kein Verhältnis zu den Forschungsergebnissen ihrer Schwesterdisziplin zu gewinnen vermochte.«

*D. Frey, Kunstwissenschaftliche
Grundfragen, str. 36.*

Umetnostna zgodovina se je pri nas v zadnjem polstoletju dobro uveljavila. Domoznanski vedi je dala lepe doneske, poglobila je naše lastno spoznanje in nas obogatila z oživljanjem že pozabljenih in prezrtih umetnostno kulturnih in lepotnih vrednot. Uveljavila pa se je na prelomnici v razvoju te stroke po prvi svetovni vojni okrog leta 1920, ko so se drugod že močno oglašale težnje po reviziji dosedanjega sistema. J. Strzygowski,¹ H. Sedlmayr,² H. Swoboda,³ in težnje umetnostne vede v SSSR so priče tega stanja, ki pa pri nas takrat še ni našlo odmeva. Omajalo se je namreč prepričanje, ki si ga je umetnostna zgodovina na prehodu v novo stoletje s sistematičnim prizadevanjem po skoraj 150-letnem razvoju priborila, da je avtonomna, v kulturni zgodovini mogoče celo vodilna stroka.⁴ Zdelo se je predvsem, da si je ustvarila zanesljiv instrument raziskovanja v eksaktni metodi dunajske šole, v Morelli-Berenonovih osnovah izvedenstva, s konceptom neprekinjenega, od normativnih estetskih sistemov neodvisnega razvoja, z Rieglovim pojmom umetnostnega hotenja (Kunstwollen), z Wölffli-

¹ Krisis der Geisteswissenschaften (1923).

² Zu einer strengen Kunstwissenschaft, Kunstwissenschaftliche Forschungen I. (Berlin 1931), str. 7—32.

³ Neue Aufgaben der Kunstgeschichte, Brno 1935.

⁴ Pos. F. I. Šmit, Zakony istorii (1915); deloma: M. Dvořák, Kunstgeschichte als Geistesgeschichte (1924); Iz. Cankar, Uvod v umevanje likovne umetnosti (Sistematika stila) 1926 in uvod v Zgodovino likovne umetnosti v Zahodni Evropi.

novimi osnovnimi pojmi in z Dvořákovovo tezo o umetnostni zgodovini kot zgodovini duha in zgodovini stila.

Po dveh potih je stopila takrat umetnostna zgodovina med nas: 1. preko univerze kot splošna zgodovina stila v enem, v tem smislu najdoslednejše realiziranih poskusov Iz. Cankarja, metodično oprta na njegov koncept stilskih kategorij; 2. preko Spomeniškega urada kot domoznansko usmerjeno, na metodo historičnega raziskovanja oprto prizadevanje.

V obeh smereh se je slovenska umetnostna zgodovina do druge svetovne vojne plodovito razvijala. Po osvoboditvi pa je bilo prvič tudi zanjo postavljeno vprašanje revizije dosedanjih vidikov in metod. Kakor drugod na Zahodu je bila tudi naša umetnostna zgodovina idealistično fundirana in skoraj ni poznala sedaj aktualnih metod in vidikov zgodovinskega materializma in dialektične znanstvene metode. V prvih letih po osvoboditvi glasno propagirani sovjetski vzori pa so tudi njo razočarali, ker se je pokazalo, da je sovjetska znanost še daleč od takega ideala umetnostne zgodovine in da ni uspela rešiti niti osnovnih vprašanj umetnostne vede o bistvu umetnosti, o njenih razvojnih zakonih in njeni družbeni funkciji. Predvsem se je pokazalo, da je enostransko uveljavljanje realističnega vidika za pravilno zgodovinsko oceno umetnostnih dogajanj v kulturnem razvoju človeštva preozko; edini po našem zadovoljivi in za bodoči razvoj umetnostne zgodovine uspeh obetajoči lastni sistem I. Šmita, prikrojen marksistični teoriji po oktobrski revoluciji iz prvotnega koncepta univerzalno pojmovane umetnostne zgodovine pa ni našel pravega razumevanja.⁵

V času splošne preorientacije jugoslovanske znanosti v duhu sodobnih znanstvenih teženj je kakor za mnoge druge duhovno- in družbeno-znanstvene stroke tudi za umetnostno zgodovino še vedno odprto vprašanje njene bodočnosti v krogu sodobno pojmovanih družbenih ved. Moj namen je pretresti to vprašanje s stališča splošnih teženj naše stroke in njenega razvoja, predvsem pa z ozirom na dejanske potrebe slovenske umetnostne zgodovine. Zavedati pa se moramo pri presojanju teh vprašanj vselej, da gre pri tem za dve znanstveni panogi, ki ju laiki in znanstveni teoretiki pogosto mešajo med seboj, za ožjo, pravo umetnostno zgodovino, pri kateri je poudarek nedvomno na zgodovini in za tako imenovano umetnostno vedo, kjer je poudarek na filozofiji o umetnosti, njenih kategorijah in njenih immanentnih razvojnih zakonih.

⁵ Prvi zasnutek, ki je izšel leta 1915 pod značilnim naslovom *Zakony istorii*, bi, če ne bi bil ostal nedovršen, predstavljal dotedaj največji pa tudi najbolj tvegani poskus zgodovine umetnosti po metodi stilistične analize. Pod vplivom splošne revizije znanstvenih metod po oktobrski revoluciji je izšlo to delo predelano in v celoto dopolnjeno leta 1919 pod naslovom *Iskusstvo — ego psihologija, ego stilistika, ego evoljucija*. Po večletnih diskusijah je izšel končno leta 1925 takratnemu razpoloženju sovjetske znanosti ustrezen zelo zgoščen tretji tekst z naslovom *Iskusstvo. Osnovnye problemy teorii i istorii*, ki predstavlja po našem enega najvrednejših poskusov te vrste, ker ga je napisal polnovreden umetnostni zgodovinar, ki se je poglobil v problematiko splošne umetnostne vede.

Preden odgovorimo na vprašanje, kaj imamo in kaj nam v tem pogledu še manjka, kaj se nam zdi prvo potrebno, kaj pomožno ali splošno kulturno življenjsko aktualno, odgovorimo še na nekaj osnovnih vprašanj o naši stroki, njenem razvoju in njenih težnjah na splošno.

1. Hepta poleis...

Kmalu bo minilo 200 let, odkar je izšla prva sodobna umetnostno zgodovinska knjiga J. J. Winckelmanna »Geschichte der Kunst des Altertums« (1764), ki ne temelji več na umetniških življenjepisih, ampak na umetnostnih spomenikih samih, na umetnostno ustvarjanje nanašajočih se pisanih virih in na stilu kot kriteriju umetnostnega primerjanja. Winckelmann je istočasno utemeljitelj klasične arheologije, kar že samo poudarja možnost neke tesnejše povezave teh dveh strok. Pa tudi sicer je še dolgo trajalo, da se je umetnostna zgodovina kot znanstvena stroka osamosvojila in so prav do konca 19. stoletja nastopali momenti, ko se je zdelo, da se njena samostojnost maje in bo tesneje ali rahleje povezana s kako drugo stroko. Pravo samostojnost si je priborila šele, ko si je z naslonom na eksaktno zgodovinsko metodo izdelala sama svojo metodo. V naslonu na obe najpomembnejši zgodovinsko metodološki šoli 19. stoletja, na Ecole des chartes v Parizu in na Institut za avstrijsko zgodovinsko raziskavanje (Institut für österreichische Geschichtsforschung) na Dunaju sta se razvili dve glavni umetnostno zgodovinski šoli polpreteklosti, francoska in dunajska, ki sta vsaka v svojem smislu dali naši stroki solidne delovne podlage in opravičili njeno željo po samostojnosti. Vseeno pa opazamo ves ta čas vrsto značilnih kolebanj, posebno tam, kjer se je umetnostna zgodovina odtujila tej svoji dvojni osnovi, kar je končno po prvi svetovni vojni pokolebalo tudi dunajsko šolo samo. Sicer pa so jo z večjo ali manjšo upravičenostjo skušale podrediti sebi kot pomožno stroko predvsem tiste stroke, ki so z njo povezane po gradivu ali po metodah raziskavanja in obravnavanja, tako splošna zgodovina, kulturna zgodovina, estetika, pa celo filologija in naravoslovje, naj se to danes še tako nemogoče sliši.

Niso pa to edine stroke, ki so po gradivu ali metodi, načinu raziskavanja in obravnavanja svojega gradiva povezane z njo. Predvsem vsebujejo razne vrste arheologije in etnografije številen umetnostno zgodovinski material, ki ga v svojem okviru in po svojem načinu odkrivajo, obdelujejo in objavljajo in s tem neprestano množe materialno podlago umetnostne vede in seve tudi umetnostne zgodovine, ne da bi njih delo zaslužilo ime umetnostno zgodovinskega dela. Tako pridobljeni material pa pogosto bistveno vpliva na razširitev materialnega horizonta naše stroke in lahko močno vpliva tudi na naše poglede o zgodovinskem razvoju umetnosti.

Pri razmejitvi z etnografijo ni posebnih težav. Zanje je umetnostna zgodovina dobrodošla pomožna stroka. Tudi pri nas se je to sodelovanje tako glede metode kakor posebno glede znanstvenega

opredeljevanja gradiva zelo dobro izkazalo; o tem priča narodopisno delo St. Vurnika in Fr. Kosa.⁶ Poskusi kake točnejše razmejitve med ljudsko in višje kultivirano umetnostjo pa se nam zde celo kar jalovi in škodljivi za eno in drugo področje. Posebno narodopisni vidik lahko prav globoko zareže v telo zgodovinske umetnosti, pa tudi umetnostni zgodovini ne škoduje, če ne poudarja ali celo ne išče preveč kvalitetne razlike med eno in drugo, ker bi to zoževalo njeno osnovo podobno kakor jo zožuje preozkosrčno zapiranje meje proti umetni obrti. Že umetnostni zgodovini škoduje tako zoževanje njenega delovnega področja, tembolj pa splošni umetnostni vedi.

Bolj zapleteno se zdi včasih vprašanje razmejitve med umetnostno zgodovino in arheologijo. Tudi v Jugoslaviji se pojmi o tem še niso popolnoma razčistili. Eden izmed vzrokov je tudi zgodovinski, ker je arheologija kot znanstvena stroka starejša od umetnostne zgodovine; nudila ji je celo prve metodične načine in sta bili spočetka ozko navezani druga na drugo. Večkrat se postavlja tudi vprašanje časovne razmejitve med obema. Zdi se nam pa, da je razmejitev tako glede gradiva kakor glede časa mnogo lažja kakor se na prvi pogled zdi. Prvi in čisto jasni kriterij za predmete zgodovine umetnosti je nedvomno, da so u m e t n i n e. Umetnostna zgodovina se bavi torej samo s tistimi s človeško roko izdelanimi predmeti, ki pričajo o umetnostnem čutu v človeštvu in njegovem zgodovinskem razvoju. Področje arheologije pa je mnogo širje in obsega vse materialne priče tako imenovanih »mrtvih« zgodovinskih civilizacij in njihovega razvoja. Če so te priče razvoja civilizacije umetnine, so sevé tudi predmet umetnostno zgodovinskega raziskovanja; večina umetnostno zgodovinskih predmetov pa sploh ne vzbuja arheološkega zanimanja, ker pripada še živim kulturam. Tako ostajajo obema strokama skupni samo umetnostni predmeti arheološkega značaja, glede ostalega pa je razlikovanje lahko. Obe stroki se razlikujeta tudi po metodi obravnavanja. Metoda arheologije je predvsem deskriptivna in opredeljuje funkcijo svojih predmetov v življenju človekovem. Metoda umetnostne zgodovine pa je v glavnem formalno določujoča in sintetična z ozirom na razvoj likovnega mišljenja v človeški kulturi. Pri prvem raziskovanju gre za predmet in njegovo praktično funkcijo, pri drugem za formo predmeta in njegovo estetsko funkcijo. Značilna poteza arheološke metode je tudi, da svoje gradivo šele odkriva, največkrat celo z izkopavanjem, umetnosti spomeniki so pa v največjem delu še neposredno dostopni. Po vsem tem je torej naravno, da ne gre pravzaprav niti za vprašanje časovne razmejitve obeh področij, ampak kvečjemu samo za vprašanje časovne meje področja arheologije v zgodovini razvoja človeške kulture sploh, ki pa je lahko v različnih deželah različna.⁷

⁶ Ornamentika lesenih poslikanih stropov v cerkvah na Slovenskem. ZUZ XVII (1941), str. 2—105.

⁷ Vprašanje razmerja umetnostne zgodovine do arheologije je zadnji čas pri nas opredelil že J. Korošec v razpravi »Arheologija in nekatere njene naloge« v Zgodovinskem časopisu IV (1950), str. 8—10.

Najožja je pač povezava umetnostne zgodovine s splošno zgodovino. Njenih eksaktnih in kritičnih metod in njenih pomožnih strok se kar v celoti lahko poslužuje tudi umetnostna zgodovina, kadar se izkaže potreba po njih. Umetnine so pa po drugi strani končno tudi brez ozira na umetnostno zgodovinsko obravnavanje lahko v enem ali drugem oziru spomeniki splošno zgodovinskih dogajanj ter jih splošna zgodovina lahko raziskuje in v svoj sistem uvaja tudi po svojih vidikih in potrebah. Zdavnaj pa je že jasno, da je kljub temu, da je vsaka umetnina lahko v mnogih ozirih predmet splošno zgodovinskega raziskavanja, važna in celo osnovna razlika med njo in umetnostno zgodovino. Tietze je ta razmerja formuliral takole: »Umetnostna zgodovina spada v znanstveno skupino zgodovinskih ved, od katerih se razlikuje po nazornem, po estetski poti doznavnem značaju materiala; ona ne dobi svoje snovi že predelane v obliki pojmov, ampak mora sama estetske, predvsem na čustva naperjene vtise šele predelati tako, da postanejo sposobni racionalne obravnave. Svoje strogo zgodovinske naloge ne vrši s tem, da bi dogodke kar mogoče natančno preiskala in opisala, ampak s tem, da napravi iz množice dogodkov tak izbor, da se prikažejo razvojna dejstva kot konec vzročne vrste. Psihološko spoznanje temelja estetskega doživetja in zmožnosti pravilnega reagiranja na umetnostne vtise šele omogočuje umetnostnemu zgodovinarju pravo intuitivno razumevanje dogodkov v preteklosti. Brez tega najožjega stika z živim življenjem ostane preteklost tudi umetnostni zgodovini za vselej nedostopno, nemo pismo.«

Stvarno je razmerje obeh tako, da ju resno ni mogoče ločiti druge od druge; umetnostna zgodovina, če hoče biti realna, mora obvladati splošna in posebna zgodovinska dejstva, metode in pomožne stroke splošne zgodovine; splošni zgodovinar pa bo našel v umetnostnem gradivu, če mu bo pravilno predstavljeno po svoji lastni zgodovinski vsebini, dragocen material za svoje namene, predvsem pa važen pogled na problem zakonitosti zgodovinskega dogajanja sploh.

Bolj kakor splošna zgodovina pa bi mogla reklamirati zase umetnostno zgodovino posebna zgodovinska panoga, tako imenovana kulturna zgodovina, ki se že dolgo bori za samostojnost in ki je pred sto leti ob začetkih sodobne umetnostne zgodovine odigrala za njen razvoj izredno važno vlogo. Imeni Schnaase in Jakob Burckhardt odlično označujeta to stanje in še danes je marsikje težnja vključiti našo stroko kar v kulturno zgodovino. Ozka povezanost z njo je nedvomno opravičena, ker se s svojimi izsledki lepo izpopolnjujeta in je nedvomno, da je kulturna zgodovina prav od zveze z umetnostno zgodovino veliko pridobila materialno, razvojno načelno in metodološko. Nobenega dvoma ni, da sta si druga drugi dragoceni pomožni stroki in da ju najtesneje družijo splošno zgodovinsko važna problematika kulturno zgodovinske biologije.

Estetika in umetnostna zgodovina sta bili po materialu in zgodovini svojega razvoja do najnovejšega časa najožje povezani. Ker ima umetnostna zgodovina kakor vsaka znanost tudi svojo filozofijo, je že po tem skupnem, za obe širšem področju, povezanost nedvomno

dana. V starejših fazah naše stroke pa je veljala normativna, apriorna, spekulativno formulirana estetika kot skupnost za umetnost in njeno vrednotenje obveznih spekulativno dognanih pravil za izhodišče ne samo kvalitetne ocene umetnostnih pojavov, ampak tudi zgodovinskega vrednotenja. Ker je taka vezanost ovirala umetnostno zgodovino kot eksaktno zgodovinsko, zares objektivno znanost in preprečevala nepristransko zgodovinsko ocenitev spomenikov, je bilo dosledno, da se je umetnostna zgodovina konec 19. in v začetku 20. stoletja tej vezanosti končno odpovedala. Priznala pa je estetiki, vendar ne kot normativni, ampak kot emirični, zgodovinskim spremembam podvrženi vedi, ki ugotavlja estetsko pojmovanje posameznih dob, tisto vlogo in tisti pomen, ki ji dejansko tudi gre; estetika je namreč predvsem važna pomožna stroka umetnostne vede in umetnostno zgodovinske filozofije. V tem smislu jo tudi naš učni načrt upošteva.

Univerzalistična, predvsem na klasično filologijo oprta definicija filologije je v drugi polovici 19. stoletja pogosto načenjala vprašanje enote filologije in zgodovine, predvsem tudi arheologije kot umetnostne zgodovine antičnega razdobja. To je bilo razumljivo, dokler je bilo in kolikor je bilo mogoče zagovarjati Boneckhovo definicijo filologije, po kateri ta obsega »rekonstrukcijo vsega življenja narodov klasične davnine, vseh vrst njihovih omik in proizvodov v praktičnih in duhovnih smereh«. V antiki, kjer je zares mogoče govoriti o literarni in monumentalni, spomeniški filologiji ali filologiji in arheologiji oziroma umetnostni zgodovini, ti dve stroki dobro dopolnjujeta kot pomožni stroki druga drugo; je pa vseeno med njima velika razlika, podobno kot med umetnostno zgodovino in splošno zgodovino, ker filologija predmete, ki so obema skupni, pojmovno razlaga, arheologija pa jih zajema nazorno. Večkrat se poudarja tudi analogija med obema v tem smislu, da umetnostna zgodovina podobno obravnava svoje predmete kakor filologija jezikovne spomenike. Bistvena sorodnost obeh pa se opira na dejstvo, da na načelno enak način razlagata posamezni predmet, ki ima tudi izven umetnostno zgodovinsko najvažnejše razvojne vezave svoj poseben pomen. V okviru umetnostno zgodovinske vede obstaja kar cela velika skupina, kateri gre podobno kakor filologiji za kar mogoče jasno spoznanje individualnega predmeta, to je »muzealna« ali izvedenska obravnava našega materiala in njegovo opredeljevanje. Ta način se spreminja pogosto kar v filološko hermenevtiko.^{7a}

Ker je umetnost s svojimi ustvaritvami nazadnje neke vrste druga, v naravo postavljena nova narava, se ni čuditi, da so poskusili umetnost podrediti naravoslovski metodi in razlagi. C. B. Starck je 1873 izjavil: »Umetnost kot oresničenje (Darstellung) notranjega doživetja v čutni materiji je z njo vred nujno določena za naravoslovsko obravnavanje.« Umetnostna zgodovina druge polovice 19. stoletja se je pogosto skušala okoristiti z eksaktno naravoslovsko metodo v želji, da

^{7a} Pos. Morelli-Berensonova metoda. Prim. tudi M. J. Friedländer, *On Art and Connoisseurship*, Oxford 1942.

sama doseže tako metodo. Najbolj sta se obe stroki zblížali v Morelli-Lermolieffovi eksaktni metodi umetnostno določevalnega opazovanja. To izostreno opazovanje umetnostnih dejstev pa je bil tudi glavni dobiček tega sodelovanja za našo stroko; težnja pa se ni omejila samo na ozko polje opredeljevanja dejstev po konkretnih znakih, ampak so se prav kmalu za tem načela obravnavati vprašanja o biologiji umetnosti in umetnostnega razvoja; izkazalo pa se je, da umetnostna zgodovina nikdar ne bo mogla izdelati sistema, po katerem bi mogla na podlagi splošno znanih in ugotovljenih zakonov izračunati in napovedati bodoča dejstva, kakor je to med prvo vojno poskusil Rus Šmit v knjigi *Zakony istorii* in kakor jih more po naravnih zakonih določiti naravoslovje. Tietze ugotavlja nedvomno pravilno in realno, da more umetnostno zgodovinsko znanje za bodočnost z gotovostjo ugotoviti samo neprestano spremembo, kvečjemu še s to gotovostjo, da bo smer dane umetnosti nujno zamenjana z neko kakor koli njej nasprotno, ne da pa se napovedati niti kdaj bo nasprotno gibanje nastopilo, niti v kaki konkretni obliki se bo izrazilo.

Povezanost z geografijo je predvsem materialna, ker so umetnostno zgodovinska dejstva, spomeniki in umetnine, po svoje tudi zemljepisna dejstva, zemljepisno vezana po postanku, značaju in bivanju, pa tudi po skupinah, ki nujno silijo k poskusom tudi zemljepisno povezane umetnine opredeljevati v njih posebni zgodovinski in zemljepisni značilnosti. Čim bolj se poglobljamo v umetnostno kulturne tokove, ki se razvijajo v več plasteh preko zemlje, tem važnejši postaja za njih interpretaciji geografski moment, ki pogosto povprečno, v poljudno, najspodnejšo plast potapljaajoče se umetnostno gradivo dviga nad individualno in krajevno pomembnost do mednarodne pomembnosti in umetnostno vednostno do splošnega interesa. Na tej osnovi se začenja v zadnjem polstoletju razvijati kot pomožna umetnostno zgodovinska stroka umetnostna geografija, katere utemeljitev je poskusil 1936 Paul Pieper v knjigi *Kunstgeographie. Versuch einer Grundlegung*.

V novejšem času je posebno družbena veda (sociologija) začela posvečati veliko pažnjo tudi umetnostni zgodovini. Da se na stopnji socializacije družbenih razmerij ta interes pri nas posebno glasno pojavlja, je razumljivo, tem bolj, ker doslej v SSSR, ki si že četrto stoletja v tej smeri prizadeva, ni uspel. Sociološko zanimanje za umetnost in nje zgodovino je z več gledišč utemeljeno. Predvsem je umetnost važen instrument izmenjavanja misli in občevanja med ljudmi, torej izrazito sredstvo družbenega sožitja. Kakor nekdanj obča zgodovina duhovnih gibanj in kulturna zgodovina, si tudi sociološka znanost obeta od sodelovanja z umetnostno zgodovino, ki se opira na najkonkretnjše, najnazornejše priče duhovnega razvoja človeštva, rešitev mnogih osnovnih vprašanj družbene zgodovine, psihologije in estetike. Pristaši sociološke umetnostne zgodovine pa le preradi prezro dejstvo, da je sociološki koncept umetnostne zgodovine samo eden, čeprav celo eden najvažnejših aspektov na to dogajanje, da pa bi na njihova vprašanja mogla bolj in resnično odgovoriti samo splošna umetnostna veda,

ki je pomožna veda tako umetnostne zgodovine kakor filozofije in sociologije in ji umetnostna zgodovina more nuditi samo dragocen in celo nepogrešljiv material, ne pa dosti več.

Podobno kakor je nekdaj estetika mislila, da je odkrila normativne zakone umetnosti, se v zadnjem času včasih zdi, da bi mogla umetnostno zgodovino vzeti pod svoje okrilje zadnja desetletja uspešno razvijajoča se splošna umetnostna veda. Material, ki ga obdeluje, je vendar isti, vsak življenjski pojav pa je končno lahko predmet filozofskega razmotrivanja. Filozofsko poglobljena opredelitev pa se tukaj pogosto zdi važnejša od realne zgodovinske opredelitve. In vendar je in ostane razmerje obeh, umetnostne zgodovine in umetnostne vede, samo razmerje dveh vzajemno oplajajočih se pomožnih strok in se filozofija umetnosti ne more omejiti samo na gradivo, kakor ji ga opredeli zgodovina, zgodovina pa tudi ne samo na umetnostno filozofsko pridobljene vidike in ugotovitve. Kakor drugod, bo tudi tu jasna ločitev delovnih področjih obema v korist. Čeprav dopuščamo možnost, da na kaki razvojni stopnji tudi v zgodovini umetnosti prevlada filozofski interes, se nam na strani filozofije vendar zdi izključeno, da bi mogel kdaj prevladati zgodovinski interes, ki bo zanjo vselej poraben samo toliko, kolikor bo služil podkrepitevi filozofsko doseženih izsledkov.

2. Panta rei ...

Sedanje stanje umetnostne zgodovine pri nas in v svetu bomo prav razumeli in razlagali samo, če se zavemo, da znanost ni statična, da se razvija z vsem duhovnim razvojem in dobiva konkretne oblike ustrezno duhovnim potrebam vsakega časa, vsake družbene skupnosti. Tudi umetnosti ni mogoče, kakor se je včasih skušalo uveljaviti, izvzeti iz splošne norme kulturnega življenja, ker tudi ona ne ovlađuje, ampak samo zrcali razpoloženje svojega časa. Zato si tudi umetnostna zgodovina ne more lastiti kakega vodilnega položaja med drugimi družbeno in duhovno vednostnimi strokami, kar so skušali utemeljiti s tem, da je njeno gradivo najbolj nazorno in zato najbolj prikladno, da z njim ilustriramo splošne zakonitosti kulturnega razvoja (Šmit). Tudi znanost, če je življenjska, odgovarja predvsem na vprašanja, ki jih načrtno pa tudi instiktivno stavi vsakokratna družba. Tudi ona niha med jasno zastavljenimi cilji in tipanji v neznano, tudi ona je otrok svojega časa in okolja, pa vendar je kot otrok svoje sedanjosti tudi obremenjena s svojo preteklostjo. Vse to povzroča njene krize, zastanke pa ponovne zagone in revizije njenih programov. Umetnost je zelo občutljiva za razpoloženje svojega časa in čeprav je cilj zgodovine umetnosti predvsem objektivna ugotovitev dejstev, tudi dosedANJI njen razvoj jasno kaže, kako je bila pri stavljanju svojih bližnjih ciljev vselej odvisna od osnovnih duhovnih razpoloženj kakega časa.

Umetnostna zgodovina se je rodila obenem s klasicizmom sredi 18. stoletja v najožji zvezi s klasično arheologijo. Takrat je spoznala svoje pravo delovno gradivo, umetnino, in se zavedla za presojo umet-

uine najvažnejše značilnosti, stila, istočasno pa se je usodno povezala s klasično estetiko, ki je s svojimi normativnimi zahtevami stremela, da si podredi tudi zgodovinsko vrednotenje.

Tako je postala umetnostna zgodovina že od rojstva dvojnostno vezana in je do konca 19. stoletja omahovala med eksaktno znanstvenim in filozofsko spekulativnim polom prizadevanja, med umetnino kot individuom in med umetnostjo kot družbeno dejavnostjo.⁸ Osnovno spoznanje, da je kot zgodovinska veda vezana na konkretna dejstva, umetnine, in da je tu njeno pravo področje in trdno izhodišče, je odslej sicer njena osnovna, čeprav ne vselej izrecno priznana, ampak vsaj instinktivno določena konstanta, duhovno razpoloženje časa pa, v katerem se razvija, je pogosto zahtevalo odklon od te osnovne črte in stavilo na dnevni red posebna vprašanja umetnostne vede, ki se jim je morala kot živa družbenoslovna veda pokoriti tudi umetnostna zgodovina.

V osnovni črti je šlo za premaganje ekstremnih stališč, posebno normativno estetskega in filozofsko spekulativnega po formalno analitični in pozitivistični (Burckhardt, Wölfflin) in eksaktno zgodovinarsko raziskovalni metodi (dunajska šola);⁹ do začetka 20. stoletja je ta predmetu najbolj zvesta smer dosegla trajne uspehe in zanjo ni več prvovrstnih in drugovrstnih umetnostno zgodovinskih dob, kultur in spomenikov, temveč vse, če je pravilno umetnostno zgodovinsko opredeljeno, lahko služi kot gradivo h končni stavbi na konkretna dejstva oprte zgodovine umetnostnega ustvarjanja v človeški kulturi.

Razvoj tudi tu ni potekal enostavno, ampak je tudi sprejemal pobude od drugod in po svoje odgovarjal na vprašanja, ki jih je stavil čas, predvsem pa tudi sam razvoj sodobne umetnosti z vsemi njenimi peripetijami. Usmerjen v svoj glavni cilj eksaktno fundirane samostojno raziskujoče zgodovinske stroke pa se je vselej tudi okoristil s temi pobudami. Tako pri Wickhoffu ni mogoče prezreti vpliva impresionizma, ko formulira pojem kasnoantičnega iluzionizma, pri Dvořáku v njegovi duhovno znanstveni poglobitvi ne vpliva ekspresionizma. Pri tem so se pomembno čistili tudi osnovni pojmi in metodološki prijemi umetnostne zgodovine in se je pokazalo, da vsak premik stališča nujno zahteva tudi revizijo metode, ki postane sterilna, kadar skuša postati sama sebi namen. V razvoju dunajske šole pod Al. Rieglom in M. Dvořákom se je to posebno plodovito izkazalo.

Če umetnostna zgodovina že z ozirom na svojo osnovno konstanto izkazuje tako vidna kolebanja z ozirom na polarni dualizem, ki ji je od začetka dan, je razumljivo, da bodo kolebanja v drugi, osnovno

⁸ W. Passarge, *Die Philosophie der Kunstgeschichte in der Gegenwart*, Berlin 1930.

⁹ J. v. Schlosser, *Die Wiener Schule der Kunstgeschichte. Rückblick auf ein Säkulum deutscher Gelehrtenarbeit in Österreich*. Innsbruck 1934. — M. Dvořák, Alois Riegl, *Mitteil. der k. k. Zentralkommission für Erforschung und Erhaltung der Kunst- und historischen Denkmale* III, v., 4. zv. (1905), 253—275.

duhovno znanstveni, filozofsko spekulativni vrsti še večja in občutnejša. Pa tudi ta vrsta se je morala končno emancipirati od normativne estetike in se osredotočiti na splošno filozofijo umetnosti in njeno biologijo; to pa je v bistvu tako imenovana splošna umetnostna veda, ki se je uspešno razvijala med obema velikima vojnama in postala neobhodno oporišče po prvi vrsti utemeljene umetnostne zgodovine in umetnostne filozofije. Vprašanja osnovnih pojmov, stilske morfologije, zakonov umetnostne biologije, medsebojnih razmejitev in odnosov umetnostnih strok, psiholoških osnov umetnostnega ustvarjanja, razmerja umetnosti do svetovnega nazora in podobno, so bila z uspehom načeta in deloma že tudi zadovoljivo rešena. Tudi slovenska umetnostna zgodovina je s Cankarjevim Uvodom prispevala k tej problematiki; to je delo, ki vzdržuje svojo vrednost tudi ob filozofsko še globlje fundirani Lützelerjevi sistematiki osnovnih stilov.¹⁰

Na pol pota k temu razvoju je umetnostno zgodovino okrog 1920 zadela že omenjena zavest, da se nahaja na kritičnem razpotju in je potrebna splošna revizija njenih metod, načel in ciljev. J. Strzygowski, H. Sedlmayr, K. M. Swoboda in D. Frey¹¹ so dali izraz temu razpoloženju, potem ko sta že pred prvo svetovno vojno Al. Riegl in prvotni zastopnik eksaktne zgodovinske metode dunajske šole leta 1921 prežgodaj umrli M. Dvořák z uspehom nakazala pot, kako združiti obe smeri v korist poglobljeni umetnostno zgodovinski formulaciji problemov.

Splošni ton teh prizadevanj je bilo spoznanje, da umetnostna zgodovina ne more ostati pri formalni metodi in pri zgodovinsko kritičnem opredeljevanju svojega gradiva, ker se ji izmika umetnina kot umetniška kreacija in estetska danost (Strzygowski, Sedlmayr, Swoboda). Dosegla je sicer priznanja vredno, celo največjo možno točnost opredeljevanja svojega gradiva s tem, da ga datira, stilno določa, genetično razlaga njegovo obliko itd., čas pa zahteva od nje več, zato se mora razviti do take metode, da bo zajela umetnost v vsej njeni objektivni in osebnotni celoti (Strzygowski); okoristiti se mora z vsemi pridobitvami sorodnih področij in se iz »prve umetnostne vede«, kakor jo je pojmovala starejša dunajska šola, razviti v umetnostno vednostno utemeljeno kompleksno umetnostno zgodovino, ki naj ji postavi osnove »nova dunajska šola«; išče naj stike s splošno umetnostno vedo (D. Frey);¹² zave pa naj se tudi, da v življenju ni samoumetnine, ampak je tudi umetnina vsestransko vezana z življenjem ter vsi nešteti pogledi na njen problem, po katerih ga doslej rešujemo, ne zadenejo njenega osnovnega bistva.¹³

¹⁰ H. Lützeler, *Grundstile der Kunst*, Berlin 1934.

¹¹ D. Frey, *Gotik und Renaissance als Grundlagen der modernen Weltanschauung*, Augsburg 1929.

¹² D. Frey, o. c. in *Kunstwissenschaftliche Grundfragen. Prolegomena zu einer Kunstphilosophie*, Dunaj 1946.

¹³ Chr. Töwe, *Die Formen der entwickelnden Kunstgeschichtsschreibung, zugleich ein Beitrag zur Deutung des Entwicklungsbegriffs*, Berlin 1939.

Tu pa se je odprla pot predvsem tudi v umetnostno sociologijo, ki ji je prve elemente formuliral Hausenstein.¹⁴ Prva formulacija se naslanja na Zapadu in v SSSR (Šmit, Friče),¹⁵ od koder so se predvsem pričakovali naprednejši izsledki, na Hausensteinà in na formalistično stilno opredeljujočo metodo, mimo katere tudi res ni pota k zanesljivim osnovam. Odmik od eksaktnih osnov na sociološko razlago pa je razumljivo povzročil mnogo težav, ker se ga niso lotevali z izjemo Šmita ljudje s polnim obvladanjem dotedanje umetnostnozgodovinske metode in gradiva, ampak apriorno razpoloženi kulturno razvojni teoretiki, tako da se je pokazala predvsem obupna neskladnost med obema poloma naše stroke, zgodovinskim in filozofskim, kar je priznala sama sovjetska umetnostna zgodovina, ki kljub načelni usmeritvi na historično materialistične pozicije marksistične dialektike še do danes ni našla vsaj enakovredne metode,¹⁶ ki jo Zapadu nudi splošna umetnostna veda med obema velikima vojnama. Razkol med filozofijo umetnosti in zgodovinsko resničnostjo ostaja na tej strani prav tako nepremoščen kakor v drugi polovici 19. stoletja.

Tako ostaja tudi na tej, danes posebno občutljivi strani, ki povzroča mogoče največji del sodobnih kriz, problem bodočnosti umetnostne zgodovine nerešen, čeprav je v okviru koncepta dialektičnega zgodovinskega materializma načelno že opredeljen.

Ko vidimo, da je vse v neprestanem teku, razvoju, iščemo končno tisto konstanto, kjer bi mogli tudi danes zasidrati vsaj našo, ozko-problemsko slovensko umetnostno zgodovino. Zdi se nam, da je za nas možen samo povratek k umetnostni zgodovini.

3. In zgodovina

Preteklost umetnostne zgodovine do njene kritične faze po l. 1920 nas prepričuje, da je najtrajnejše, čeprav le enostranske uspehe žela v tistih šolah in dobah svojega razvoja, ko ni pozabila, da je nazadnje le zgodovina in se tako ali drugače okoristila z eksaktno zgodovinsko metodo, njeno stvarno kritičnostjo in njenimi pomožnimi strokami in istočasno oblikovala za svoje posebne cilje lastne, prav tako kar se dá zanesljive pomožne vede. Kar tiče zgodovinsko stran njene problematike, je jasno, da njen deskriptivno pridobljeni material oživi in polno zgodovinsko vrednost zadobi šele, ko se okoristi z vsemi dognanji splošne, narodne, kulturne, gospodarske, družbene, upravne in krajevnne zgodovine.

¹⁴ W. Hausenstein, *Die Kunst und die Gesellschaft. Versuch einer Soziologie der bildenen Kunst.*

¹⁵ F. I. Šmit, *Problemy metodologii iskusstvovedenija*, v *Problemy sociologii iskusstva* I. Leningrad 1926, str. 9—71. V. Friče, *Sociologija iskusstva*. Leningrad 1930.

¹⁶ I. I. Joffe, *uvod k razpravi Russkij renesans v Učeniye zapiski* 1944. — L. Rempelj, *uvod h knjigi G. Wölfflin, Iskusstvo Italii i Germanii epohi renesansa* (1934). — I. Maca, *uvod h knjigi M. Dvořák, Očerki po iskusstvu srednevekovja* (1934).

Pri tem se je zgodovinarsko usmerjena umetnostna zgodovina tudi pred najnovejšimi revizionističnimi težnjami vselej zavedala, da je s tem izpolnila sicer velik in važen del svoje naloge, da pa bo njeno ob zgodovinarski oblikovano metodo treba poglobiti s pridobitvami umetnostne vede.

Če kljub temu še danes vzdržujemo načelo, da se umetnostna zgodovina tudi v bodoče ne sme odreči svoji družbi z zgodovinsko metodo, je treba, da si priključimo v spomin, kaj je v preteklosti za našo stroko pomenila ta povezava. Svoje dejansko sožitje je uveljavila od srede 19. stoletja naprej predvsem v École des chartes v Parizu in v Institutu za avstrijsko zgodovinsko raziskavanje na Dunaju. Iz tega sožitja sta se razvili dve glavni šoli, francoska in srednjeevropska, kjer so vodili Nemci, uspešno pa sodelovali z njo tudi Italijani in Zapadni Slovani. Tako metodološko kakor po rezultatih se je to sožitje izrazilo ustrezno osnovnim razlikam obeh znanstvenih smeri, francoske in nemške, dokaj različno; v »dunajski šoli« predvsem bolj sistematično metodološka in bolj strogo upoštevač zgodovinsko metodo, v francoski bolj ikono-grafska in kulturnozgodovinsko poglobljena. Od samega začetka se je v dunajski šoli poudarjal pomen umetnostnozgodovinskega opredeljevanja spomenikov, študij, kritika, zbiranje in izdajanje umetnostnozgodovinskih virov in podobno. Prave osnove te šole je postavila l. 1874 po velikem mojstru historične metode Th. v. Sickelu izvedena reforma Instituta, ki je v program vključila izrecno tudi umetnostno zgodovino. Pravi utemeljitelj dunajske šole pa je Sickelov učenec Fr. Wickhoff. Izhodišče njenih metodoloških prizadevanj je bila paleografija in tekstna kritika, ki jo je gojil Institut. Spočetka je šlo predvsem za ugotovitev tistih momentov v umetnini, na katere bi se ta umetnostna spomeniška kritika dejstev oprla. Umetnostni izvedenec mora izhajati od objektivnih kriterijev, ki naj nadomeste intuicijo, na katero so se doslej predvsem opirali. »Rokopis« umetnikov naj bi bil izhodišče takih metod. Posebno se je kar sama vsiljevala sorodnost umetniške risbe z rokopisom piščevim. Tako je dala izhodišče v veliki meri paleografija. Njej gre za ugotovitev grafične forme danega dokumenta, šole in časa nastanka. Tu se pojavljajo vprašanja originalnega, pristnega in nepristnega ter ponarejenega (verfälscht). Tu se je pridružil težnjam nastajajoče dunajske šole zanešenjak italijanski senator Morelli-Lermolieff, ki se je v Albertini sprijateljl z Wickhoffom in utemeljl svojo slovito izvedensko metodo ugotavljanja pristnosti in lastnoročnosti slikarskih umetnin, katero je dalje razvil še živeči B. Berenson.¹⁷ Kakor pri zgodovinski pomožni vedi so tudi tu v ospredju vprašanja rokopisa osebe, šol, časa, vprašanja pristnosti, ponarejenosti, vprašanja originala in kopije. Priznati je treba, da je ta metoda v določenem, čeprav zelo omejenem delokrogu galerijskega in muzejskega izvedenstva uspela in bila dognana do paleografsko kritični zanesljivosti enakopravne vrednosti. Žal je obsegla samo ozko področje umetnostnozgodovinske problematike in ni mogla zajeti umetnine v vsej formalni

¹⁷ B. Berenson, *Metodo e Attribuzioni*, Firenze 1947.

in vsebinsko celoti in je Berenson končno bil prisiljen popustiti umetnostni intuiciji, proti kateri se je kot dvomljivi sotrudnici izvedenstva v najgloblji osnovi boril.¹⁸

Tako opremljena zgodovinarska smer v umetnostni zgodovini je dala trajne rezultate in ustvarila naši stroki nenadomestljive podlage. Morelli-Berensonovo izvedenstvo, ki je najvažnejše oporišče kritičnega dela v umetnostnih »arhivih«, muzejih in galerijah, si je ustvarilo s sodelovanjem prirodoslovnih in tehničnih strok nove še bolj zanesljive pomočke za ugotavljanje avtorstva, pristnosti in dokumentarnosti svojih objektov.¹⁹ Po zgledu zgodovinske znanosti pa je tudi ona spoznala enega svojih glavnih ciljev, ki naj ji brez spekulativne primesi ustvari soliden delovni temelj, v izdajah kritično ugotovljenih in komentiranih virov, kakor so pisani viri za umetnost, izdaje umetniških risb in podobnega, s procesom umetniškega snovanja intimno povezanega gradiva, izdajanje umetnostnih topografij, monografij, kritično dognanih biografij, muzejskih in galerijskih katalogov, sistematične izdaje spomenikov grafične in miniaturne umetnosti itd. v neštetih še možnih smereh. Tu se je nakopičilo danes že kar nepregledno kritično pretreseno in umetnostno zgodovinsko opredeljeno gradivo, ki olajšuje reševanje umetnostno zgodovinskih nalog v precejšnji meri tudi brez direktnega stika s spomeniki samimi.

Zgodovinarsko razpoloženje je narekovalo tej smeri tudi sistematično skrb za ohranjanje dokumentarnega, nepotvorjenega stanja spomenikov in situ, raztresenih brez strokovnega nadzorstva po vsem svetu. Zato ni naključje, da sta dva glavna zastopnika »dunajske šole«, A. Riegl in Maks Dvořák postala prava apostola sodobnega varstva spomenikov, uveljavljajoč na tem področju edino znanstveno opravljena načela nepotvorjenega ohranjanja zgodovinskih spomenikov po načelu »ohranjevati, ne obnavljati«.²⁰

Tudi dejansko je »dunajska šola« izpovedala svojo vero v važnost najožjega sotrudništva z zgodovino z najpomembnejšim dosedanjim poskusom umetnostno zgodovinske metode, ki ga je v naslonu na Bern-

¹⁸ B. Berenson, o.c., str. 53: »... il valore delle prove più prossime alla meccanicità è inversamente proporzionale alla grandezza dell'artista. Il senso della qualità è indubbiamente il requisito per eccellenza di chi voglia divenire intenditore.« — Str. 129: »Infatti un problema come quello che ho cercato di risolvere, non si può trattare solo per via di dialettica e di assaggi. Bisogna che sia sperimentato e vissuto, provato e sentito.« — Str. 143: »Ma, d'altronde, né l'archeologia né processi dialettici di sorta hanno forza quanto basti per arrivare a dirci se si tratti di un'opera autografa di chi a creato la composizione, o solo di una diligente versione della sua bottega. E solo deve soccorrerci l'esperienza intendendosi il senso di trovarsi in presenza d'una determinata personalità artistica; senso che solo proviene da una lunga, intima consuetudine con essa... Alla fine noi ci troviamo nuovamente costretti a rifugiarsi nel nostro 'senso del Botticelli'«

¹⁹ R. Mancini, L'esame scientifico delle opere d'arte ed il loro restauro, 1936 in 1944. — A. Burroughs, Art criticism from a laboratory, 1938.

²⁰ Al. Riegl, Der moderne Denkmalkultus, sein Wesen und seine Entstehung, Dunaj 1903. — M. Dvořák, Katechismus der Denkmalpflege, Dunaj 1916.

heimovo zgodovinsko metodo uresničil H. Tietze.²¹ Če dodamo še, da je bil M. Dvořák po svoji osnovni znanstveni izobrazbi zgodovinar, se zdi, da smo najožjo zvezo obeh strok zadostno označili.

V nekrologu A. Rieglu je M. Dvořák cilj dunajske šole jasno opredelil: »Sollte jedoch die Kunstgeschichte aufhören, die Domäne der spekulativen Willkür zu sein, mussten einerseits die Denkmäler nach den Grundsätzen der modernen historischen Kritik untersucht und bestimmt werden, anderseits musste man lernen, die Entwicklungsprobleme der Kunst historisch zu behandeln.« Zagovornik revizije K. M. Swoboda priznava sicer, da so bile po tej poti obdelane zgodovinsko-filološko neumetnostne lastnosti umetnin, strinja pa se z zastopniki »nove dunajske šole«, da je treba izkoristiti sorodna prizadevanja drugih znanstvenih strok in razviti metodo, ki bo zajela končno z največjo možno znanstveno eksaktnostjo umetnino tudi v njenih posebnih estetskih kvalitetah.²³

To prizadevanje je formuliral eden vodilnih predstavnikov »nove dunajske šole«, kjer sta se končno združili Dvořákova in Strzygowskega smeri, ki sta bili spočetka ostro nasprotni, H. Sedlmayr, v razpravi *Zu einer strengen Kunstwissenschaft*.²⁴ Zastopniki nove smeri izhajajo iz prepričanja, da je bila revizija »prve umetnostne vede«, kakor oni imenujejo delo svojih prednikov, nujno potrebna; opravljeno je res ogromno delo umetnostno zgodovinskega opredeljevanja gradiva, ki nujno opravičuje željo, da se metoda izpopolni z upoštevanjem vseh za to porabnih pridobitev sodobne znanosti tako, da bo zajela umetnino tudi v njenem estetskem bistvu in ne samo v njenem materialnem videzu. Dopušča se celo misel, da je izgraditev sistema jasnih pojmov in metodoloških prijemov na tej stopnji celo važnejša od eksaktno zgodovinarskih prizadevanj, ki bi mogla začasno stopiti celo v ozadje pred umetnostno vedo, samo da se utre pot »drugi umetnostni vedi«. Temelj pa naj ostane tudi naprej največja možna znanstvena eksaktnost, ker se bomo samo tako izognili Karibdi neznanstvene spekulativnosti.

4. Pot slovenske umetnostne zgodovine

Slovenska umetnostna zgodovina se je rodila leta 1920, ko je bila na univerzi v Ljubljani ustanovljena stolica za umetnostno zgodovino. V njej je našla svoje metodološko in sistematično oporišče; v domoznanski smeri pa je njeno prizadevanje uspešno dopolnjeval nekoliko starejši, leta 1913 ustanovljeni Spomeniški urad. V sodelovanju obeh se razvija sedaj že troje desetletij ta stroka med nami. Postala je važen faktor našega kulturnega napredka in si je priborila ugled tudi v znanstvenem svetu. Slovenska umetnostna zgodovina kot znanstvena stroka

²¹ H. Tietze, *Die Methode der Kunstgeschichte*, Leipzig 1913.

²² *Mitteil. der k. k. Zentralkom. für Erforschung und Erhaltung der Kunst- und historischen Denkmale*, 3. v. IV (1905), str. 260.

²³ *Neue Aufgaben der Kunstgeschichte*, Dunaj 1935, str. 19–21.

²⁴ *Kunstwissenschaftliche Forschungen I*, Berlin 1931, str. 7–32.

se opira na načela in izročila »dunajske šole«. Vsi njeni dosedanji predstavniki so bili gojenci Instituta za avstrijsko zgodovinsko raziskavanje ali vsaj njegove umetnostno zgodovinske stolice. Po starostni vrsti so to Dernjač (1851—1920), J. Mantuani (1860—1933), Iz. Cankar (1886) in Fr. Stelè (1886). Zadnjima dvema je usoda naklonila izredno priliko, da začrtata slovenski umetnostni zgodovini prvi program. Iz dunajske šole je črpal mnogo pobud tudi V. Molè,²⁵ ki je v presledkih aktivno sodeloval na ljubljanski šoli;²⁶ Fr. Mesesnel (1894—1945) pa je bil gojenec praške šole. Značilno za tako usmerjeno slovensko umetnostno zgodovino je, da je v domoznanski, konzervatorski in muzeološki vrsti uveljavljala zgodovinsko metodološka načela dunajske šole, v metodološki in sistematski pa je celo bistveno dopolnila repertorij dunajske šole, ker je po Iz. Cankarju uresničila dva njena glavna deziderata, stilsko raziskovalno metodo s Sistematiko stila (Uvod v umevanje likovne umetnosti) in sistem zapadnoevropske umetnostne zgodovine dosledno prikazane kot zgodovina stila v Zgodovini zapadnoevropske umetnosti. Spomeniški urad pa se je po pobudi velikega mojstra spomeniškega varstva M. Dvořáka usmeril v raziskavanje srednjeveškega slikarstva in dosegel tudi v svetu priznane uspehe. Povezava z zgodovino v smislu dunajske šole je ostala; posebna važnost se je polagala na pomožne vede.

V zatišju, ki se je že pogosto pojavilo v naši kulturni zgodovini, je naša umetnostna zgodovina razvila svojo metodo in prizadevanje deloma celo po lastnem repertoriju; ker je bila osredotočena na ožjo, sebi najbližjo problematiko in osnovno sistematiko in metodologijo, je klic po reviziji v njej le slabo odmeval, saj še svojih posebnih nalog ni sproti zmagovala. Po osvobodilni borbi pa se je, kakor smo v uvodu ugotovili, želja po reviziji, tokrat načelni z ozirom na metodo zgodovinskega materializma in deloma tudi v smislu razširitve njenega doslej zapadnoevropskega obzorja, mnogo odločneje oglasila. Tako je prišel čas, da končno tudi mi premislimo, v katerem oziru bi bila revizija dosedanje smeri potrebna, pa tudi koristna.

Izven diskusije je vprašanje podreditve naše stroke kot zgodovine splošnim sodobnim načelom zgodovinske znanosti, ki so se pri nas po osvoboditvi uveljavila. Izven diskusije je tudi, da more biti prvi in glavni cilj naše stroke vzgoja strokovnih moči za umetnostno upravo in umetnostno zgodovinsko vzgojno področje. Predvsem je to široko polje spomeniškega varstva in umetnostnih zbirk, galerij, muzejev, kabinetov, kartotek in arhivov. V drugi vrsti je vzgoja kadrov za pouk umetnostne zgodovine na visokih, srednjih, umetniških in umetnoobrtnih šolah. V tretji končno pa vzgoja ustreznih moči za upravo in nadzorno službo v zvezi s prvima dvema. Čeprav je stopnja in kakovost znanja pri njih lahko zelo različna, je nedvomno vseeno,

²⁵ Umetnost. Njeno obličje in izraz, Ljubljana 1941.

²⁶ Fr. Stelè, Na razpotju prve generacije slovenske umetnostne zgodovine, ZUZ XIII (1936), 95—102. — O Molétovi vlogi v poljski umetnostni zgodovini glej A. Bochnak, Zarys dziejów polskiej historii sztuki, Krakow 1948, 37—38.

da vsi potrebujejo predvsem trdno, na eksaktno raziskovalno metodo oprto znanje, ki jim ga more dati samo historična šola.

Ostaja pa odprto drugo, recimo za vsakdanjo potrebo našega bujno razvitega umetnostno kulturnega življenja važnejše vprašanje, kje zasedati temelje naše umetnostne vzgoje in politike. Po sili razmer je namreč naša umetnostna zgodovina zavzela v javnem življenju položaj, ki bi si ga, če ne bi bila izredno kulturno aktivna, niti ne smela lastiti. Javnost si je namreč ustvarila mnenje, da je umetnostni zgodovinar že kar po sebi nekak arbiter v umetnostnih vprašanjih, kritik in vzgojitelj javnega mnenja. Odtod tudi še danes trajajoči žolčni odpor umetnikov proti umetnostni zgodovini kot dozdevni diktatoriki v umetnostnem življenju. Pozabljajo pa pri tem, da se v tej smeri umetnostni zgodovinarji nismo uveljavljali kot zgodovinarji, ampak samo kot ljudje, ki se tudi kot zgodovinarji nočejo ograditi od življenja, ki imajo do umetnosti globlje razmerje in ki jim kot ljudem sodobnosti tudi ni mogoče odrehati pravice, da izrazijo svoj nazor. Ta zadeva bi bila čisto enostavna in prav nič nenormalna, če bi Slovenci prav do najnovejšega časa ne bili pogrešali zadosti orientiranega stanu kritikov in umetnostnih poročevalcev, ki bi bili zmogni zadovoljivo vršiti ta posel. To so umetnostni zgodovinarji vsaj deloma nadomestili.

Druga težava je še danes v tem, da je med nami mnogo ljudi, ki čutijo potrebo po globlji umetnostni izobrazbi ali jih poklic celo sili, da si jo pridobijo, kakor vedo in znajo, zaenkrat pa ni možnosti, da bi šli ponjo v svet. Tako naj bi zopet umetnostni zgodovinar tem številnim ljudem ne posredoval samo zgodovinskega znanja, ampak tudi posebni, nezgodovinarski nauk o umetnosti, poglavja iz estetike, umetniške psihologije in umetnostne biologije in morfologije —, naloge torej, ki jih povprečni umetnostni zgodovinar ne potrebuje obvladati. Tu pa smo pri točki, kjer se izrazito kaže neizgrajenost in pomanjkljivost našega znanstvenega in vzgojnega repertorija. Mi namreč nimamo lastne splošne in specialne umetnostne vede, ki se v zunanjem svetu v zadnjih desetletjih uspešno razvija, katere najmanjši sektor samo pa služi tudi umetnostni zgodovini kot pomožna stroka. Ne rečem, da bi se filozofsko razpoložen umetnostni zgodovinar podobno Šmitu, P. Franklu, H. Lützeljerju ne mogel razviti v zastopnike te stroke, vem pa, da je gotovo, da moramo v doglednem času razviti tudi to stroko, če nočemo, da bo naša umetnostna publicistika, kritika in politika šepala še naprej.

Po povedanem se nam zdi položaj umetnostne zgodovine v krogu naše znanosti dokaj jasen, jasne so tudi bližnje naloge, ki jih ima, od njih pa nujno zavisi tudi vprašanje njene najbolj ustrezne metode, ki more biti samo eksaktna ali spekulativna.

Spekulativna umetnostna zgodovina je aktualna v sistematično usmerjeni vrsti splošne umetnostne zgodovine, ki za naše ozke slovenske razmere prihaja v poštev predvsem kot pomožna vrsta, ker tudi ožje usmerjena umetnostna zgodovina izgubi sigurna tla, če ji manjka širokih pogledov splošnega značaja. Še bolj prihaja spekulativna vrsta v poštev pri splošni umetnostni vedi, ki jo bo treba, kakor smo poka-

zali, pri nas šele ustvariti, za nas pa ostane važen samo razmeroma majhen njen sektor.

Kakor vsako kulturno prizadevanje, če hoče biti življensko upravičeno, mora tudi umetnostna zgodovina služiti predvsem našemu zgodovinskemu in kulturnotvornemu samospoznanju, biti mora kratko domoznanska veda, ki ne bo toliko s filozofsko spekulacijo kolikor z eksaktnimi dognanji bogatila domačo znanost, tako da bo po njeni posebni metodi opredeljeni material poraben za ostale družbeno zgodovinske in sistematske vede in bodo mogle zanesljivo graditi na njem. Njena metoda mora biti sposobna, da stilsko, zgodovinsko in ikonografsko ugotovi o spomeniku vse, kar o njem eksaktna znanost lahko pove. Pri tem pa mora kot pomožne vede upoštevati splošno in narodno zgodovino, arheologijo in etnografijo, kolikor tudi te za svoje namene opredeljujejo umetnostne spomenike.

Če se namreč ozremo na njene dosedanje uspehe, moramo priznati, da je bila naša umetnostna zgodovina pogosto na uslugo raznim potrebam našega kulturnega življenja, ki so sicer lahko osebne zadeve njenih predstavnikov, ne pa nje same kot stroke z jasno očrtanim lastnim ciljem. Pri tem je pogosto trpel njen glavni cilj, umetnostno zgodovinsko opredeljevanje domačega spomeniškega gradiva, ki je za dolgo dobo še njena nedvomna prva naloga. Spredaj smo že podčrtali nekaj njenih vidnih uspehov, toda to je šele najmanjši del tega, kar se od nje pričakuje. Saj niti umetnostno zgodovinske topografije še nismo uresničili!

J. Strzygowski²⁷ je jasneje kakor Seldmayr s konceptom dveh umetnostnih ved razdelil posel idealno dognane umetnostne zgodovine na tri stopnje. Prva je opredelitev gradiva, spomeniška veda; druga je opredelitev bistva, sistematika, ki naj z besedami izrazi umetnostno predstavo; tretja pa je razvojna opredelitev, ki pomeni šele pravo, poglobljeno umetnostno zgodovinsko opredelitev po prvih dveh pripravljenega gradiva. Za prvo teh stopenj niti ni potrebno intimnejše razmerje do likovne umetnosti, ker se krije s kritično zgodovinsko in filološko metodo. Pri nas so zaenkrat dane samo omejene možnosti za tako kompleksno pojmovano splošno umetnostno zgodovino, posebno kolikor je ta domoznanski umetnostni zgodovini potrebna kot okvirna stroka. Ko pa gre za slovensko umetnostno zgodovino, ki je komaj načela šele prvo, materialno osnovno stopnjo kompleksno usmerjene znanosti, se nam zdi potrebno, da se za bližnjo bodočnost še bolj osredotoči na svoje prvenstveno, zgodovinsko področje in mu ostane zvesta v smislu dediščine dunajske šole. Tej nalogi pa bo kos samo v najožjem naslonu na splošno in narodno zgodovino in njene osnovne pomožne stroke.

Če bi se uresničilo to tesno sodelovanje, mislim, da bi bilo to najlepše zadoščenje tudi slavljenču, ki mu je v počastitev namenjen ta zbornik, saj sva oba sprejela znanstvene osnove v Institutu, kjer sta se zgodovinska metoda in umetnostna zgodovina idealno izpopolnjevali.

²⁷ Kunde, Wesen, Entwicklung, Dunaj 1922, str. 9—91

HISTOIRE DE L'ART — SCIENCE HISTORIQUE

Résumé

L'auteur constate que, après la première guerre mondiale, l'histoire de l'art comme tant d'autres sciences humaines subissait elle aussi une crise aiguë. L'histoire de l'art slovène qui n'était, en ce temps-là, qu'à ses débuts et qui se développait dans une ambiance abritée, n'en fut pas encore touchée. Après la deuxième guerre mondiale cependant, lorsque toutes les sciences en Yougoslavie prirent une orientation nouvelle conforme aux principes du matérialisme historique et de la méthode scientifique dialectique, l'histoire de l'art, étant une science essentiellement idéaliste, ne put plus échapper à cette crise.

Après avoir relevé les côtés positifs dans l'évolution de l'histoire de l'art en tant que domaine scientifique autonome, l'auteur arrive à la conclusion que le maximum de précision vers laquelle doit aspirer toute science digne de se nommer, ne fut atteint par l'histoire de l'art qu'aux moments où elle se rendait compte de n'être qu'une science historique, et se servait des méthodes exactes de la recherche historique enseignées dans les deux centres les plus importants d'études historiques de la deuxième moitié du XIX^e siècle, l'École des Chartes à Paris et l'Institut für österreichische Geschichtsforschung à Vienne. Les collaborateurs de cet Institut, Fr. Wickhoff, Al. Riegl et M. Dvořák, y créèrent l'école dite « viennoise » qui représente le plus haut degré d'exactitude méthodique et d'émancipation de l'histoire de l'art en tant que branche autonome de science. L'école d'histoire de l'art de l'Université de Ljubljana fondée en 1920 s'est développée sur les bases jetées par cette école viennoise.

L'évolution générale de cette branche dans le monde entier exige elle aussi une révision de l'orientation valable jusqu'à ces derniers temps. Il est significatif qu'après la mort de Dvořák, l'école viennoise elle-même n'a pu éviter cette révision. L'art lui-même ne saurait dominer l'esprit et le sentiment de son temps, il ne peut que le réfléchir ; par conséquent son histoire non plus ne peut devenir une science centrale ainsi que certains l'ont voulu, mais est tenue de répondre, elle aussi, aux problèmes posés par son époque. Ayant compris que la méthode exacte, d'ailleurs digne de considération, ait perdu de vue l'œuvre d'art en tant que création artistique et donnée esthétique, on saura mesurer l'importance d'une révision de cette méthode. C'est pourquoi il est nécessaire que la « nouvelle école viennoise » profite de toutes les acquisitions des domaines voisins et devienne une histoire de l'art complexe, basée sur la science de l'art. Selon l'opinion de l'auteur cependant, cette histoire de l'art complexe perdrait beaucoup en rejetant l'exactitude historique déjà acquise. Quant au problème spécial de l'histoire de l'art slovène, l'auteur considère qu'elle non plus ne peut éviter les problèmes fondamentaux de l'histoire de l'art générale et de la science de l'art, et que toutefois sa tâche est plus limitée et plus concrète que celle de l'histoire de l'art systématique spéculative. Il faudrait qu'elle serve surtout à la connaissance du patrimoine historique et culturel slovène ; son apport à la science du pays natal ne consistera pas tant en œuvres de spéculation philosophique qu'en constatations exactes. C'est ainsi que le matériel déterminé par sa méthode particulière pourra servir de base solide aux autres sciences sociales, historiques et systématiques.