DOI: https://doi.org/10.3986/ahas.27.2.06
CC BY NC ND

Postavke Cankarjevega »razvoja stila« v razmerju do Dvořákove »zgodovine duha«

Rebeka Vidrih

Doc. dr. Rebeka Vidrih, Univerza v Ljubljani, Filozofska fakulteta, Oddelek za umetnostno zgodovino, Aškerčeva cesta 2, SI-1000 Ljubljana, rebeka.vidrih@ff.uni-lj.si

Izvleček:
Postavke Cankarjevega »razvoja stila« v razmerju do Dvořákove »zgodovine duha«

1.01 Izvirni znanstveni članek

Izidor Cankar je svoj »razvoj stila«, monumentalno *Zgodovino likovne umetnosti v Zahodni Evropi* od starokrščanske dobe do začetkov baročne umetnosti, napisal na podlagi svoje »sistematike stila«, že razgrnjene v *Uvodu v umevanje likovne umetnosti. Sistematika stila*. Svojega profesorja na dunajski univerzi Maxa Dvořáka v *Uvodu* ni omenil, čeprav je očitno, da je prevzel njegovo terminološko nasprotje med idealizmom in naturalizmom; zato pa je Dvořáka jasno izpostavil kot svoj metodološki vzor v predgovoru k *Zgodovini*. V prispevku primerjamo Cankarjev razvojno-zgodovinski pregled umetniške ustvarjalnosti z Dvořákovo predstavo o poteku zgodovine umetnosti, kakor jo je mogoče razbrati iz njegovih posameznih spisov, ter ugotovimo, da sta si sorodna ne le v izrazoslovju, temveč tudi v vsebini, v temeljnem prepričanju, da je umetnostna zgodovina v bistvu »zgodovina duha« (*Geistesgeschichte*).

Ključne besede: Izidor Cankar, Max Dvořák, zgodovina duha, *Geistesgeschichte*, dunajska umetnostnozgodovinska šola

Abstract:
The Indebtedness of Izidor Cankar's 'Evolution of Style' to Max Dvořák's *Geistesgeschichte*

Izidor Cankar structured his magnum opus on the 'evolution of artistic style', the monumental *History of Visual Art in Western Europe* (*Zgodovina likovne umetnosti v Zahodni Evropi*) from the Early Christian period to the beginnings of the Baroque, around a concept of the 'systematics of style', which he had presented earlier in his *Introduction to Understanding Visual Art* (*Uvod v umevanje likovne umetnosti. Sistematika stila*). In his *Introduction*, he did not mention his professor from Vienna university Max Dvořák, even though it is obvious that Cankar borrowed Dvořák's key terminological contrast between idealism and naturalism. However, he clearly foregrounded Dvořák as his methodological model in the preface to his *History*. In the present contribution, Cankar's evolutionary-historical survey of artistic creativity is compared to Dvořák's vision of the course of art history, as can be inferred from his various essays. It is argued that Dvořák and Cankar's approaches to art history are comparable not only in terminology but also in content, in their fundamental conviction that art history is essentially a *Geistesgeschichte*.

Keywords: Izidor Cankar, Max Dvořák, *Geistesgeschichte*, Vienna School of Art History

I.

Medtem ko je Izidor Cankar svojo »sistematiko stila«, predstavljeno v knjigi *Uvod v umevanje likovne umetnosti. Sistematika stila* (1926), izrecno vzpostavil v razmerju do umetnostnozgodovinskih metodoloških razmislekov Franza Wickhoffa, Aloisa Riegla in Heinricha Wölfflina, je v predgovoru k »razvoju stila«, k monumentalnemu delu *Zgodovina likovne umetnosti v Zahodni Evropi*, 1–3 (od 1926 do 1936), kot svoj metodološki zgled poimensko izpostavil le Maxa Dvořáka.[1] Tako ostra ločnica med Cankarjevimi vzorniki seveda ne vzdrži: Dvořákove postavke so prav tako sestavni del Cankarjeve sistematike – teoretske osnove, v katerih je utemeljen njegov razvoj stila – kakor so tudi Wickhoffove, Rieglove in Wölfflinove ugotovitve vključene v njegov zgodovinski pregled zahodnoevropske umetnosti.[2] Svojo »sistematiko stila« je Cankar razumel kot dopolnitev, izpopolnitev zamisli in usmeritev, ki so jih že bili ponudili Wickhoff, Riegl in Wölfflin – kot nekaj, kar njihovo delo na neki način presega in prekaša,[3] v predgovoru k »razvoju stila« pa je Cankar Dvořáku predvsem pritrjeval. Ni mu namenil nobene kritične pripombe, nasprotno, strinjal se je z njim in poudaril, da je za razliko od velikih ustanoviteljev dunajske umetnostno-zgodovinske šole – ki naj

[1] Izidor CANKAR, *Uvod v umevanje likovne umetnosti. Sistematika stila*, Ljubljana 1926, str. 5–6; Izidor CANKAR, *Zgodovina likovne umetnosti v Zahodni Evropi. 1: Razvoj stila v starokrščanski dobi in zgodnjem srednjem veku. Od početkov krščanske umetnosti do l. 1000*, Ljubljana 1926 (reprint Ljubljana 1992), str. 6.
S pričujočim prispevkom nadaljujemo preučevanje teoretskih postavk in predpostavk Cankarjevih dveh temeljnih umetnostnozgodovinskih del, začeto s prispevkom o njegovi *Sistematiki stila* (Rebeka VIDRIH, The Scope and Ambition of Izidor Cankar's 'Systematics of Style', *Journal of Art Historiography*, 22, 2020, str. 1–31; tudi Rebeka VIDRIH, Kategorije Cankarjeve »sistematike stila« v razmerju do Wickhoffovih, Rieglovih in Wölfflinovih svetovnonazorskih in slogovnih pojmov, *Zbornik za umetnostno zgodovino*, n. v. (v tisku)). V obeh prispevkih nas zanima Cankarjevo teoretsko razmerje do njegovih umetnostnozgodovinskih predhodnikov, in sicer samo do tistih, na katere se Cankar izrecno nanaša. Primerjavam z drugimi misleci, ki pa jih Cankar sam (kot svoje vzornike oziroma tekmece) ne omenja, bodo posvečeni predvideni nadaljnji prispevki.

[2] V seznamih literature (»Slovstvo, rabljeno in za obravnavano dobo rabljivo«) Cankar navaja v prvi knjigi svoje *Zgodovine likovne umetnosti* Rieglovo *Spätrömische Kunstindustrie* (1927²) in Wickhoffovo *Römische Kunst. Die Wiener Genesis* (1912²) ter v tretji knjigi Wölfflinova dela *Die klassische Kunst. Eine Einführung in die italienische Renaissance* (1904), *Die Kunst Albrecht Dürers* (1919) in *Albrecht Dürer, Handzeichnungen* (1921). Od Dvořákovih del pa navaja v prvi knjigi *Katakombenmalereien. Die Anfange der christlichen Kunst* (iz *Kunstgeschichte als Geistesgeschichte*, 1924), v drugi knjigi *Die Illuminatoren des Johann v. Neumarkt* (iz *Gesammelte Aufsätze zur Kunst-Geschichte*, 1929) in *Idealismus u. Naturalismus in der got. Skulptur u. Malerei* (iz *Kunstgeschichte als Geistesgeschichte. Studien zur abendländischen Kunstentwicklung*, 1924), v tretji knjigi pa *Geschichte der italienischen Kunst im Zeitalter der Renaissance. 1: Das 14. und 15. Jahrhundert* (1927), *Geschichte der italienischen Kunst im Zeitalter der Renaissance. 2: Das 16. Jahrhundert* (1928), *Das Rätsel der Brüder Van Eyck mit einem Anhang über die Anfänge der höllandischen Malerei* (1925) in *Pieter Bruegel d. Ä* (1922).
Med študijem na dunajski univerzi je Cankar poslušal naslednja Dvořákova predavanja: v študijskem letu 1911/1912 »Geschichte der italienischen Skulptur und Malerei im Zeitalter der Renaissance« in »Kunsthistorische Übungen« v zimskem ter »Italienische Skulptur und Malerei im Zeitalter der Renaissance II«, »Die Anfänge der niederländischen Malerei« in »Kunsthistorische Übungen« v letnem semestru; v študijskem letu 1912/1913 pa »Geschichte der italienische Barockkunst« in »Kunsthistorische Übungen« v zimskem ter »Grundriß einer Geschichte der reproduzierenden Künste«, »Erklärung ausgewählter Kunstwerke« in »Kunsthistorische Übungen« v letnem semestru. V zimskem semestru 1919/1920, ko se je Cankar zaradi priprav na habilitacijo iz umetnostne zgodovine med novembrom 1919 in koncem januarja 1920 ponovno mudil na Dunaju, je Dvořák predaval o umetnosti visoke renesanse (»Die Kunst der Hochrenaissance«). Tone SMOLEJ, Dunajska študijska leta Moleta, Steleta in Cankarja, *Zbornik za umetnostno zgodovino*, n. v. 48, 2012, str. 193–194; Željko OSET, Vogalni kamni kulturnih ustanov, v: Alenka Puhar, *Izidor Cankar. Mojster dobro zasukanih stavkov. Življenje in delo Izidorja Cankarja 1886–1958*, Ljubljana 2016, str. 191–192; Jaromír NEUMANN, Das Werk Max Dvořáks und die Gegenwart, *Acta Historiae Artium*, 8/3–4, 1962, str. 211.

[3] CANKAR, *Uvod* 1926 (op. 1), str. 5–6. Glej tudi: VIDRIH 2020 (op. 1).

1. Izidor Cankar, Zgodovina likovne umetnosti v Zahodni Evropi, 1–3, Ljubljana 1926–1936

bi umetnostni razvoj pojmovali kot avtonomen in neodvisen od zgodovinskih okoliščin, logično potekajoč iz forme v formo, iz stila v stil – z iskanjem vzporednic »med umetnostjo in ostalimi emanacijami duševnega življenja« krenil na novo pot.[4] Cankar je brez kakršnega koli pomisleka in brez kanca dvoma pritrdil Dvořáku, kateremu naj bi v njegovem zadnjem pomembnejšem delu o gotski umetnosti zgodovina umetnosti postala »zgodovina duha«.[5]

Cankarjeva »zgodovina umetnostnega stila« – ki hoče biti več kot zgolj seznam imen, katalog ohranjenih umetnin ali zbirka življenjepisov, ki ne graja in ne hvali, ne sodi in ne predpisuje, temveč zgolj analizira in pojasnjuje – si torej prizadeva, da bi značaj in vsebino ter zlasti smiselnost tega stila pokazala, izpeljala iz splošnih kulturnih oziroma duhovnih dispozicij obdobja.[6] Zgodovino umetnosti obravnava razvojno in organično, torej kot vrsto dogodkov, ki v časovni zaporednosti drug drugega sodoločajo, a ki so hkrati v organični zvezi z ostalim razvojem duhovnega življenja, saj so umetnostne tvorbe nujna posledica duhovnih razpoloženj posameznih dob, so izraz teh razpoloženj, so izraz duševnega stanja obdobja.[7] Ena in ista miselnost namreč oblikuje v posameznih dobah tako

[4] CANKAR, *Zgodovina* 1926 (op. 1), str. 6.

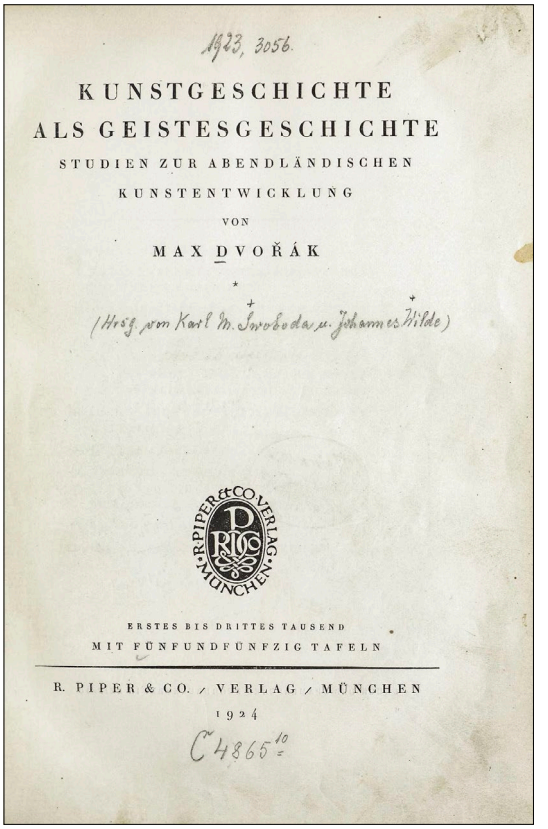
[5] CANKAR, *Zgodovina* 1926 (op. 1), str. 6: *Iz odpora proti temu mehaničnemu pojmovanju so si veliki ustanovniki dunajske umetnostno-zgodovinske šole ustvarili svojo razvojno sintezo; po njih je umetnostni razvoj avtonomen, logično potekajoč iz forme v formo, iz stila v stil, neodvisen od ostalih zgodovinskih dogodkov, med katerimi se vrši. Tako mišljenje je bilo potrebno kot reakcija na tedanje materialistično pojmovanje umetnosti, po katerem naj bi bila forma umetnine posledica dotične umetniške tehnike in materiala, a danes ne ustreza več. Zveza med ostalim kulturnim razvojem in razvojem umetnosti se vidi tako jasna, da bi morali smatrati ono presumptivno avtonomnost umetnosti kot napako v duhovni organičnosti, brez katere si življenja predstavljati ne moremo, in tako je Maks Dvořák sam v svojem zadnjem večjem predsmrtnem delu o gotiki krenil na novo pot in iskal paralel med umetnostjo in ostalimi emanacijami duševnega življenja; njemu je pred koncem življenja zgodovina umetnosti postala »zgodovina duha«.*

[6] CANKAR, *Zgodovina* 1926 (op. 1), str. 5, 7; Izidor CANKAR, *Zgodovina likovne umetnosti v Zahodni Evropi. 3: Razvoj stila v dobi renesanse. Od leta 1400 do leta 1564*, Ljubljana 1936 (reprint Ljubljana 1992), str. 33–34.

[7] CANKAR, *Zgodovina* 1926 (op. 1), str. 5–6: *To dvoje je dalo tej knjigi obliko, ki jo ima; ona hoče biti zgodovina umetnostnega stila in hoče iz splošnih kulturnih dispozicij dobe pokazati smiselnost pa potrebo tega stila; ona ne graja in ne hvali umetnostnih tvorb, ker jih smatra za nujno posledico duhovnih razpoloženj posameznih dob, in jih le predstavlja kot izraz teh razpoloženj; ona ne sodi in ne predpisuje, marveč analizira in pojasnjuje. Prav v našem*

umetnost kot družbeno razmerje in zato so stilne spremembe vzročno povezane s spremembami v splošnem duševnem življenju.[8]

Tudi Dvořák je izpostavil, da je pravi in najpomembnejši substrat zgodovine umetnosti, ko naj bi ta bila več kot zgolj zgodovina umetnikov, razvoj formalnih problemov predstavljanja, njena prva naloga pa raziskati razvojno-zgodovinska načela.[9] Pri tem se je treba zavedati, da je družbena sprememba le zunanja posledica precej globljega preobrata, ki je na enak način izoblikoval tudi novo človekovo razmerje do knjig in do narave, nove splošne umetnostne potrebe in ne le nov slog, zato je v duhoslovnih vedah treba specializacijo nujno dopolniti z razumevanjem za splošne duhovne probleme – umetniške pojave vsakega obdobja je treba s popolnim objektivizmom dojeti kot dosledne pojave celotnega svetovnega nazora te ali one dobe.[10] Predstava, da je treba različna področja duhovnega življenja posamezno obravnavati, da je treba celokupnost razvoja razstaviti v različne evolucije, je po Dvořákovem mnenju zmotna; predstava, da ljudje neke generacije v pesništvu, religiji in umetnosti občutijo in hočejo različne stvari, je absurdna – saj nam le razumevanje skupnih ciljev in idealov nekega obdobja lahko ponudi, česar od še tako obširne rekonstrukcije dogodkov, ki zadevajo samo umetnost, ne bi mogli pričakovati: resnični vpogled v živo enkratnost zgodovinskega procesa ali, z drugimi besedami, globlje podoživljanje preteklosti.[11]


1923, 3056.

KUNSTGESCHICHTE
ALS GEISTESGESCHICHTE
STUDIEN ZUR ABENDLÄNDISCHEN
KUNSTENTWICKLUNG
VON
MAX DVOŘÁK

(Hrsg. von Karl M. Swoboda u. Johannes Wilde)

R. PIPER & CO. VERLAG MÜNCHEN

ERSTES BIS DRITTES TAUSEND
MIT FÜNFUNDFÜNFZIG TAFELN

R. PIPER & CO. / VERLAG / MÜNCHEN
1924

C 4865 10

2. Max Dvořák, Kunstgeschichte als Geistesgeschichte. Studien zur abendländischen Kunstentwicklung, München 1924

času se mnogo razpravlja, kako naj se obravnava zgodovina umetnosti. Mislim, da je ne moremo drugače pojmovati kot razvojno in organično, to je, kot vrsto dogodkov, ki v časovni zaporednosti drugi drugega sodoločajo, a ki so hkrati v organični zvezi z ostalim razvojem duhovnega življenja.

8 CANKAR, *Zgodovina* 1926 (op. 1), str. 6, 30.

9 Max DVOŘÁK, *Das Rätsel der Kunst der Brüder van Eyck. Mit einem Anhang über die Anfänge der holländischen Malerei*, München 1925, str. 14.

10 Max DVOŘÁK, Die Illuminatoren des Johann von Neumarkt, v: Max Dvořák, *Gesammelte Aufsätze zur Kunstgeschichte*, München 1929, str. 75–76; Max DVOŘÁK, *Geschichte der Italienischen Kunst im Zeitalter der Renaissance. Akademische Vorlesungen von Max Dvořák. 1: Das 14. und 15. Jahrhundert*, München 1927, str. 6–7; Max DVOŘÁK, *Idealismus und Realismus in der Kunst der Neuzeit. Die Entwicklung der modernen Landschaftsmalerei. Akademische Vorlesungen aus dem Archiv des Kunsthistorischen Instituts der Universität Wien*, Alfter 1994, str. 15.

11 Max DVOŘÁK, *Geschichte der Italienischen Kunst im Zeitalter der Renaissance. Akademische Vorlesungen von Max Dvořák. 2: Das 16. Jahrhundert*, München 1928, str. 107, 113: *Die Vorstellung, daß die Menschen einer Generation etwa in Dichtung, Religion und Kunst verschiedenes empfinden und wollen, ist absurd. Nur das Verstehen dieser einer Zeit gemeinsamen Ziele und Ideale kann uns bieten, was wir von einer noch so extensiven Rekonstruktion der die Kunst allein betreffenden Begebenheiten nie erwarten können: einen wirklichen Einblick in das lebendig*

A Cankar zgodovino umetnostnega stila, ki umetnine noče obravnavati zgolj kot izraz individualne umetniške psihologije, temveč umetnostne dogodke določene dobe razume kot pojave enotnega kulturnega organizma, vendarle pazljivo razločuje in ločuje tako od zgodovine, ki bi slonela na temelju širših, narodnih individualnosti, kot od zgodovine, ki umetnost razume kot produkt gospodarskega razvoja družbe.[12] Za Cankarja niti razbiranje specifičnega nacionalnega značaja niti »materialistični socializem« ne prideta v poštev.[13] Po Cankarjevem mnenju nacionalni značaj, ki predstavlja določeno stalnico, pač ne more biti formalni razlog razvoja umetnosti; lahko je vzrok nians v umetnostnem razvoju raznih narodov, nikakor pa ne more biti pojasnilo razvoja kot takega.[14] Tudi gospodarsko stanje ne more biti formalni umetnostni dejavnik: ni dvoma, da je umetnostna dejavnost odvisna od gospodarskih razmer ter se z gospodarskim blagostanjem vred dviga in pada, a prav tako ni dvoma, da umetnina kot taka, po svojem stilu, nikakor ni odvisna od sočasnega socialnega stanja stvari.[15] Le duh časa je namreč tisti, ki poseže v politično in socialno

Einmalige des geschichtlichen Vorgangs oder, mit anderen Worten, ein tieferes Wiedererleben der Vergangenheit.
V literaturi je sicer uveljavljeno mnenje, da je svojo »zgodovino duha« (*Geistesgeschichte*) Dvořák razvil postopoma, da je začel kot strog formalist v tradiciji dunajske umetnostnozgodovinske šole ter nato s to tradicijo prelomil (mdr. Arthur ROSENAUER, Nachwort. Max Dvořák – Kunstgeschichte als Geistesgeschichte, v: Max Dvořák, *Kunstgeschichte als Geistesgeschichte. Studien zur abendländischen Kunstentwicklung*, München 1924 (reprint Berlin 1995), str. 277–283; Ján BAKOŠ, Max Dvořák – a Neglected Re-Visionist, *Wiener Schule. Erinnerung und Perspektiven* (ur. Maria Theisen), Wien-Weimar-Köln 2004 (= *Wiener Jahrbuch für Kunstgeschichte*, 53), str. 55–71; Hans AURENHAMMER, Max Dvořák (1874–1921). Von der historischen Quellenkritik zur Kunstgeschichte als Geistesgeschichte, *Österreichische Historiker. Lebenslaufe und Karrieren 1900–1945*, 2 (ur. Karel Hruza), Wien-Weimar-Köln 2012, str. 169–200). Dejansko pa je Dvořák že v svojih najzgodnejših pomembnejših spisih (»Die Illuminatoren des Johann von Neumarkt« (1901); »Das Rätsel der Kunst der Brüder van Eyck« (1903)) spremembe sloga vezal na spremembe v splošnem dojemanju sveta in je v poznejših delih to navezovanje kvečjemu le še bolj poudarjal. Tudi še vedno dokaj uveljavljeno stališče, da je Dvořákovega učitelja Riegla zanimala zgolj forma in je bil šele Dvořák tisti, ki je v okviru dunajske umetnostnozgodovinske šole zanimanje razširil še na svetovnonazorsko vsebino (tega mnenja je bil, kot vidimo, tudi Cankar), je zmotno. Že za Riegla je bil namreč slog svetovnonazorsko določen (glej Rebeka VIDRIH, Institucionalizacija umetnostnozgodovinske vede in formalizem kot njena prva paradigma, *Philological Studies*, 1, 2009, str. 1–11). Dvořák z Rieglovim delom torej ne prelamlja, temveč ga nadaljuje. Pripomniti je tudi treba, da Dvořák sam za svojo umetnostnozgodovinsko pozicijo ni uporabljal nobenega posebnega izraza, temveč so njegovemu delu posthumno ime *Geistesgeschichte* nadeli njegovi učenci.
Poleg zgoraj navedenih del so v kontekstu pričujočega prispevka relevantne še naslednje pomembnejše študije Dvořákovega dela s stališča umetnostnozgodovinske teorije: Otto BENESCH, Max Dvořák. Ein Versuch zur Geschichte der historischen Geisteswissenschaften, *Repertorium für Kunstwissenschaft*, 44, 1924, str. 159–197; NEUMANN 1962 (op. 2); Mitchell SCHWARZER, Cosmopolitan Difference in Max Dvořák's Art Historiography, *The Art Bulletin*, 74/4, 1992, str. 669–678; Hans AURENHAMMER, Max Dvořák, Tintoretto und die Moderne. Kunstgeschichte „vom Standpunkt unserer Kunstentwicklung" betrachtet, *Wiener Jahrbuch für Kunstgeschichte*, 49, 1996, str. 9–39; Riccardo MARCHI, Max Dvořák e la storia dell'arte come parte della *Geistesgeschichte*, v: Max Dvořák, *Idealismo e naturalismo nella scultura e nella pittura gotica* (ur. Riccardo Marchi), Milano 2003, str. 107–197; Hans AURENHAMMER, Inventing "Mannerist Expressionism". Max Dvořák and the History of Art as History of the Spirit, *The Expressionist Turn in Art History. A Critical Anthology* (ur. Kimberly A. Smith), Farnham-Burlington, 2014, str. 187–208. Monografske obravnave Dvořákovo umetnostnozgodovinsko delo žal še ni bilo deležno.

12 CANKAR, *Zgodovina* 1926 (op. 1), str. 5–6, 139.

13 CANKAR, *Zgodovina* 1926 (op. 1), str. 6.

14 CANKAR, *Zgodovina* 1926 (op. 1), str. 6.

15 CANKAR, *Zgodovina* 1926 (op. 1), str. 6: *Zgodovina, ki bi slonela na temelju širših, narodnih individualnosti, bi bila prav tako težko združljiva z razvojnim pojmovanjem dogodkov. Značaj etnoloških skupin predstavlja nekaj v glavnem stalnega, more torej tvoriti temelj razvoju, a mu ne more biti formalni razlog, kakor izpričuje dejstvo, da si je umetnost raznih etnologičnih skupin mnogokdaj in mnogokje v bistvenih potezah enaka, tako da bi etnološko individualna psihologija pač mogla biti vzrok nians v umetnostnem razvoju raznih narodov, nikakor pa ne pojasnilo razvoja samega. Zopet drugače pojmuje zgodovino umetnosti materialistični socializem, ki vidi v njej produkt gospodarskega razvoja družbe. K temu nazoru je treba reči, da kakor gotovo je umetnostna dejavnost odvisna od*

življenje in se pojavi tudi v formah likovne umetnosti; duh časa v obliki svetovnega nazora je tisti, ki oblikuje in izoblikuje tako organizacijo socialnega in političnega življenja nekega obdobja kot tudi njegovo umetnost.[16] Cankar je torej usklajen z Dvořákom, ki je prav tako zagovarjal izhajanje iz političnega in družbenega razvoja, čeprav ne zato, da bi odkrili nove neposredne in materialne povezave med njimi in izdelovanjem umetnosti, temveč zato, da bi na vprašanje zgodovinskega razvoja odgovorili z vzporejanjem splošnih kulturnih tokov ter sočasnih premen v umetnosti.[17] Že Dvořák je opozoril, da je postavka materialističnega zgodovinskega dojemanja – postavka, da vsak razcvet umetnosti, literature, znanosti stoji v vzročni povezavi s političnimi uspehi in predvsem z gospodarskim vzponom – napačna in da je intenzivnost duhovnega življenja v splošnem neodvisna od takih materialnih predpostavk, ter poudaril, da je vedno in povsod primarna duhovna potreba.[18]

II.

Cankarjevo razvojno in organično obravnavanje umetnosti, kot sam opozarja, pa se omejuje le na tiste dežele, ki so za razvoj stila pomembne, in na tiste umetnine, ki tvorijo v stavbi pretekle umetnosti konstruktivne člene; na tiste umetniške osebnosti, ki so k razvoju stila znatno pripomogle,

gospodarskih razmer ter se z gospodarskim blagostanjem vred dviga in pada, vendar ne moremo z ničimer pokazati, kako bi bila na primer poznorimska skulptura po svojem stilu odvisna od tedanjega socialnega stanja stvari, ali kako bi bil gotski lok z vsemi svojimi umetnostnimi posledicami nujen produkt socialnega reda v poznem srednjem veku.

16 CANKAR, *Zgodovina* 1926 (op. 1), str. 96–97. Kljub temu Cankar vendarle dopušča, da družbenopolitične okoliščine bistveno vplivajo na duhovno življenje. Za 6. stoletje tako na primer izpostavlja »dva pojava odločilne važnosti za nadaljnje duševno življenje Zahodne Evrope«, in sicer organizacijo frankovske države ter organizacijo meništva: »po prvi je socialno življenje dobilo novo, od antike neodvisno in za ves srednji vek veljavno formo, druga pa je oblikovala značaj verskega, nravnega, znanstvenega in umetnostnega življenja« (CANKAR, *Zgodovina* 1926 (op. 1), str. 95). Nasploh namenja Cankar precej prostora oziroma pozornosti opisom političnega in družbenega dogajanja, s katerim pojasnjuje stilne značilnosti oziroma spremembe. Obravnavo posameznih umetnostnih obdobij vselej začne z uvodnim orisom kulturnih in družbenopolitičnih okoliščin in šele v nadaljevanju preide na obravnavo same umetnosti, v kateri kaže, kako so te okoliščine v tej umetnosti razvidne. Načeloma jih predstavlja kot vzporednice (»postanek romanske skulpture je marveč kulturno vzporeden pojav postanku nominalizma, investiturnega boja, križarskih vojn, mistike, novega epičnega in lirskega pesništva, drame«, Izidor CANKAR, *Zgodovina likovne umetnosti v Zahodni Evropi. 2: Razvoj stila v visokem in poznem srednjem veku. Od leta 1000 do leta 1400*, Ljubljana 1931 (reprint Ljubljana 1992), str. 117), res ne postavlja eksplicitne vzročne zveze, ki jo je bil v predgovoru izrecno zavrnil, vendarle pa je ustvarjen vtis, da družbenopolitična situacija predhodi umetnosti (»umetnost [je] izraz duševnega stanja dobe, družbe in njenih udov, kakor religija, filozofija, nravnost, veda, socialni red, pesništvo, glasba«, CANKAR, *Zgodovina* 1926 (op. 1), str. 6). Skratka, razmerje odvisnosti oziroma soodvisnosti – lahko sklenemo – je pri Cankarju dejansko precej bolj zapleteno, bolj kompleksno, kot se morda na prvi pogled oziroma izrecno zdi.

17 DVOŘÁK 1925 (op. 9), str. 9: *Man ging von der politischen und sozialen Entwicklung aus, doch nicht, um neue unmittelbare und materielle Beziehungen zwischen ihr und der Kunstproduktion aufzudecken, sondern man begnügte sich damit, die Frage nach der geschichtlichen Entwicklung durch eine Parallele zwischen allgemein kulturellen Strömungen und gleichzeitigen Wandlungen in der Kunst zu ersetzen.*

18 DVOŘÁK 1927 (op. 10), str. 4: *Es war ein locus communis der materialistischen Geschichtsauffassung der jüngsten Vergangenheit, daß jede Blüte der Kunst, der Literatur, der Wissenschaften in ursächlichem Zusammenhang mit politischen Erfolgen und vor allem mit wirtschaftlichem Aufstieg stehe. Das ist in einer solchen Verallgemeinerung sicher nicht richtig. […] Die Intensität des geistigen Lebens ist im allgemeinen von solchen materiellen Voraussetzungen unabhängig*. Max DVOŘÁK, Schongauer und die Niederländische Malerei, v: Max Dvořák, *Kunstgeschichte als Geistesgeschichte. Studien zur abendländischen Kunstentwicklung*, München 1924 (reprint Berlin 1995), str. 152: *Immer und überall ist das geistige Bedürfnis das Primäre – in der Kunst und überall in der Geschichte der geistigen Entwicklung der Menschheit*.

in na tista njihova dela, ki pomenijo dejanski napredek v tem razvoju.[19] Poudarja tudi, da se vse umetnostne zvrsti istega obdobja formalno enako razvijajo; lahko sicer v tem razvoju ena ali druga zvrst prehiteva ali zaostaja, nikakor pa ni mogoče, da bi si bile v stilnih tendencah nasprotne.[20]

Celotno snov Cankar razdeli v tri velika obdobja, ta pa člení v poglavja glede na tri likovne zvrsti, arhitekturo, slikarstvo in kiparstvo. V prvem delu (starokrščanska doba in zgodnji srednji vek) je najprej obravnavano slikarstvo, ker ga Cankar smatra za vodilno umetnost tedanjega časa, sledita kiparstvo in arhitektura. Drugi del (visoki in pozni srednji vek) je časovno razdeljen v dve veliki poglavji, romaniko in gotiko, ki sta naprej razdeljeni po likovnih zvrsteh z vodilno arhitekturo na prvem mestu. Tretji del (doba renesanse) pa je razdeljen v dve veliki poglavji po prostorskem ključu, na umetnost v Italiji ter v severnih deželah. Nadalje je italijanska umetnost členjena s slogovnorazvojnimi etapami (naturalizem zgodnje in realizem visoke renesanse ter začetki slikovitega stila) in te so dalje deljene glede na likovne zvrsti. Severnjaška umetnost je kot celota najprej členjena po likovnih zvrsteh, z vodilnim slikarstvom na čelu, znotraj teh pa po posameznih deželah, najprej je obravnavana vodilna Nizozemska.

Cankar svoj umetnostnozgodovinski pregled začne v 3. stoletju n. št., v trenutku, ko se je krščanstvo uveljavilo v središču tedanje Evrope, v Rimu. Medtem ko sta politeistično in materialistično poganstvo z naturalizmom v umetnosti ter monoteistično in spiritualistično krščanstvo z umetniškim idealizmom dva kulturna in religiozna sistema v najostrejšem nasprotju, se vendarle stikata v poganski poslednji ter krščanski prvi fazi, v skupnem življenjskem razpoloženju pozne poganske in mlade krščanske kulture, saj je antimaterialistična, vseskozi supernaturalna poteza značilna za celotno poznoantično oziroma starokrščansko obdobje.[21]

V tem prvem obdobju, v dobi prakrščanskega spiritualizma, ko je krščanska cerkev kot organizacija še odklanjala vsako vmešavanje v posvetne zadeve, se je »idealistični stil življenja in umetnosti« razkrival zlasti v katakombnem slikarstvu ter starokrščanski baziliki.[22] Na podobah alegoričnega in simboličnega značaja se je čas ustavil v negibni simetriji, v prvih starokrščanskih cerkvah z radikalno izvedeno enosmernostjo pa je obiskovalec usmerjen zgolj in samo k oltarju – ena sama smer namreč vodi celotno starokrščansko umetnost, smer iz fizične narave v nadnaravno kraljestvo duha.[23] V naslednjem stoletju se je nova religija utaborila na zemlji, postala je dejavnik državnega življenja in socialnega reda, in iz penetracije obeh svetov, starega naturalizma in novega spiritualizma, se je izoblikoval starokrščanski realizem s svojimi ilustracijami docela konkretiziranih zgodovinskih dogodkov, kakor o njih poroča Sveto pismo.[24]

Naposled je krščanstvo dokončalo delo svoje notranje, cerkvene organizacije in dogradilo svoj miselni sistem, pastorala se je monumentalizirala in umetnost je postala oznanjevalka vzvišenih idej in zveličavnih misli.[25] Na podobah s teološko vsebino, na podobah spekulativnega in verskospoznavniškega značaja je tako konkretna, realistična snov idealistično modificirana v teološko spekulativne namene, minljiv dogodek je monumentaliziran v večno stanje, zato lahko govorimo o

[19] CANKAR, *Zgodovina* 1926 (op. 1), str. 7; CANKAR 1931 (op. 16), str. 277.

[20] CANKAR 1926 (op. 1), str. 139; CANKAR 1931 (op. 16), str. 153: »vse stremijo vedno v isto smer in v njih stilu more biti le gradualna razlika uspeha, ne more pa biti med njimi stilno-načelnega razpora«.

[21] CANKAR, *Zgodovina* 1926 (op. 1), str. 11, 31, 139.

[22] CANKAR, *Zgodovina* 1926 (op. 1), str. 40; CANKAR 1931 (op. 16), str. 73.

[23] CANKAR, *Zgodovina* 1926 (op. 1), str. 38, 153, 279, 284.

[24] CANKAR, *Zgodovina* 1926 (op. 1), str. 41, 42, 44, 48.

[25] CANKAR, *Zgodovina* 1926 (op. 1), str. 67, 88, 190.

starokrščanskem monumentalnem stilu kot zvezi realizma in idealizma.[26] Z nadaljnjo organizacijo frankovske države in organizacijo meništva pa se je izoblikoval samobiten in povsem srednjeveški ploskovito-idealistični stil.[27] Stil popolne ploskovitosti, brezprostornosti in brezsnovnosti, stil najčistejšega idealizma, ki je do skrajnosti izvedena negacija naturalizma, stil, za katerega je slika le opora fantaziji, da se duh dvigne v svoj, idejni svet.[28]

Toda z ustanovitvijo države Karla Velikega se je Zahodna Evropa konsolidirala, navezale so se politične in kulturne vezi s preteklostjo, idealistična krščanska sedanjost se je ponovno povezala z antičnim naturalizmom in nastopila je renesansa v političnem in kulturnem oziru.[29] S to realistično reakcijo se je karolinška arhitektura – glede na starokrščansko baziliko – zgostila v trdno formiran, iz posameznih samostojnih delov sestavljen prostor, v prostorno določnejšo, organsko doslednejšo in telesno bolj plastično stavbo.[30] Arhitektura je postala vodilna zvrst in to ostala tudi v romanski dobi, ko se je sever Zahodne Evrope narodnostno razločil na Francoze in Nemce, Italija pa je ostajala »leglo večnih nemirov in težkih cesarskih skrbi«.[31] To je bila doba konfliktov: v prvi vrsti konflikta med cerkvijo in državo, boja za investituro, toda v tem konfliktu so bile duhovne sile močnejše od fizičnih in ta konflikt se je zaključil z načelno in dejansko zmago Cerkve.[32] Zakon subordinacije je zato za srednjeveško duhovno kulturo bistvenega značaja: zakon podrejenosti skulpture arhitekturi, podložnika gospodarju, posvetne oblasti cerkveni, naravno spoznane resnice nadnaravno razodeti, telesa duši, stvarstva Bogu.[33] Prevladujoča značilnost romanske arhitekture je tako mnogotera enovitost, mnogoličnost in hkrati duhovna enotnost: posamezni prostorski deli so poudarjeni, toda podrejeni prostorski dominanti, to je križiščnemu kvadratu kot vozlu, sestavljenemu iz teles glavne ladje, prečne ladje in podaljšanega kora.[34] Longitudinalna tendenca je še vedno jasna, vendar se gibanje v oltarni smeri zdaj odvija z ritmičnimi zastoji.[35] Stavbni organizem je plastično izoblikovan in je izraz novega realističnega čuta.[36] V okviru podedovanega supranaturalizma že klije novi naturalizem, v okviru racionalni sholastiki ustrezajoče tektonike dobi svoj prostor s fantastičnimi figuralnimi kapiteli tudi čustvena mistika.[37]

Vendar je v gotski dobi papeška avtoriteta vidno upadla; medtem ko je bilo na papeškem dvoru, med duhovništvom in med menihi mogoče opaziti propadanje nravnosti, se je laično življenje krepilo in vzpenjalo; razkril se je dualizem srednjeveškega pogleda na svet, nazor, sestavljen iz fizičnega, izkustveno-snovnega ter metafizičnega, apriorno idejnega dela.[38] Arhitektura je še obdržala svojo vlogo vodilne umetnostne zvrsti; v gotski katedrali se je z zatrto prečno in hkrati razširjeno vzdolžno ladjo vzpostavilo trdno in skoraj enovito stavbno telo, tradicionalna enosmer-

[26] CANKAR, *Zgodovina* 1926 (op. 1), str. 69, 70, 94.

[27] CANKAR *Zgodovina* 1926 (op. 1), str. 95.

[28] CANKAR, *Zgodovina* 1926 (op. 1), str. 103, 108, 228.

[29] CANKAR, *Zgodovina* 1926 (op. 1), str. 126, 228.

[30] CANKAR, *Zgodovina* 1926 (op. 1), str. 295.

[31] CANKAR 1931 (op. 16), str. 8, 72.

[32] CANKAR 1931 (op. 16), str. 11–12.

[33] CANKAR 1931 (op. 16), str. 142.

[34] CANKAR 1931 (op. 16), str. 26, 38, 55, 192.

[35] CANKAR 1931 (op. 16), str. 38, 192.

[36] CANKAR 1931 (op. 16), str. 54.

[37] CANKAR 1931 (op. 16), str. 20, 56, 62, 65–66, 72.

[38] CANKAR 1931 (op. 16), str. 170; CANKAR 1936 (op. 6), str. 13.

nost krščanske cerkve je bila tako premagana, nekdanje gibanje k oltarju je zamenjal dinamični pogon prostora navzgor, načelo dinamične rasti je premagalo romansko statiko.[39] V kiparstvu in slikarstvu pa se je pokazala divergentnost dveh poti: francoska gotika je dalje organično razvijala srednjeveške naturalistične elemente, medtem ko je italijanska začela spet prevzemati iz antike.[40] Naturalizmu pozne zahodne gotike se je tako nasproti postavil idealizem italijanskega trecenta, v Giottovem slikarstvu sta se prekrižala stari idealizem in novi realizem.[41]

V obdobju renesanse se je umetnost še naprej razvijala v dve smeri; obema je bila podlaga nova življenjska moč mest, obe je poganjala ista naturalistična reakcija, toda splošne kulturne tendence so bile različne.[42] V Italiji, razkosani na mnogo državic, tekmujočih med sabo v politiki in v umetnosti, je na osnovi giottovske umetnosti in humanističnih prizadevanj nastal nov stil, italijanska renesansa: renesansa umetnosti in življenja v duhu antike, toda v krščanskem duhovnem okviru.[43] Že z Giottom je umetnina postala formalni organizem svoje vrste, ki se ravna po lastnih zakonih in živi od gledalca neodvisno življenje, v nadaljevanju so posamezne zvrsti likovne umetnosti razpadle v paralelne, samostojno se razvijajoče načine umetnostnega delovanja in tako se je končala srednjeveška podrejenost vseh umetnosti arhitekturi.[44] Umetnost je tu in zdaj postala najvišja dobrina in vsa pozornost naturalistične zgodnje renesanse se je obrnila izključno k naravi, k vprašanju, kako pravilno, torej izkustveno-zakonito obnoviti v slikarstvu in kiparstvu podobo vidnega sveta.[45] V arhitekturi je zavladal princip prostorne plastičnosti, načelo o enakovrstnosti in enakovrednosti posameznih členov, s katerim stavba postane izraz uravnovešenih statičnih sil.[46] V realizmu visoke renesanse pa je popolno znanje naturalizma spet združeno z idealističnimi tendencami, s hotenjem »na osnovi dognanih naravnih zakonov ustvarjati lastne konfiguracije, presnavljati vidni svet«, s hotenjem ne zgolj obnavljati naravne oblike, temveč ustvarjati iz njih formalne enote, kakršnih v naravi ni najti.[47] Visokorenesančna umetnost stremi iz individualizirane mnogovrstnosti k tipiki, iz zveste obnove narave k njeni lepotni predelavi, iz objektivnega naturalizma k idealističnemu subjektivizmu; v visokorenesančni arhitekturi so relativno samostojni deli združeni v harmonično enoto, ki vzbuja v nas – po Wölfflinu – vtis miru, zaokroženosti, jasnosti oziroma dojem »bogastva«.[48]

Toda kmalu je nastopil trenutek religiozne stiske zaradi uspehov severne reformacije, duh se je zaposlil s skrbjo za religiozno obnovo družbe, z vztrajanjem na poti katoliške verske tradicije se je začel boj za novo čvrstejšo organizacijo Cerkve okrog starega jedra.[49] Pojavil se je subjektivizem, nove forme začetkov slikovitega stila so izražale individualna, subjektivna umetnikova čustva, v arhitekturi pa se je začelo ponovno uvajanje zakona subordinacije, podrejanja stranskih delov

[39] CANKAR 1931 (op. 16), str. 177, 186, 191, 198, 203.

[40] CANKAR 1931 (op. 16), str. 288.

[41] CANKAR 1931 (op. 16), str. 304, 312.

[42] CANKAR 1936 (op. 6), str. 7, 28, 211.

[43] CANKAR 1936 (op. 6), str. 7, 28, 207.

[44] CANKAR 1936 (op. 6), str. 92; CANKAR 1931 (op. 16), str. 141.

[45] CANKAR 1936 (op. 6), str. 12–13.

[46] CANKAR 1936 (op. 6), str. 42, 46, 47.

[47] CANKAR 1936 (op. 6), str. 108, 120, 144.

[48] CANKAR 1936 (op. 6), str. 110, 161, 163.

[49] CANKAR 1936 (op. 6), str. 28, 191, 192, 211.

glavnemu, težnja k zbiranju mas in kopičenju nasprotij.[50] S subjektivno razgibano, v notranjem konfliktu se vijočo maso in dinamično rastjo svojih arhitekturnih tvorb predstavlja tako Michelangelo dopolnitev renesanse in hkrati začetek novega, baročnega stila.[51]

Medtem se je na Severu z reformacijo enotnost cerkvene organizacije zdrobila, s kmečkimi upori so se začeli energični socialni boji proti fevdalnemu redu, individualni človek se je izvijal iz podrejenosti enotni verski organizaciji, se umsko in moralno osamosvajal.[52] To duhovno stanje sta tvorila dva elementa: konservativni idealistični, kakor ga je razkrivala volja ohraniti nepokvarjen Kristusov nauk, ter uporno individualistični in racionalistični, naturalistični element, ki je bil pravzaprav negacija srednjeveške duhovne dediščine.[53] Ta krščanski realizem, kot sintezo zelo starega in zelo novega, idealizma in naturalizma, je zlasti razodevalo vodilno nizozemsko slikarstvo, v katerem sta se združevala naturalistično opisovanje narave ter sestavljanje konfiguracij višjega, nenaturalističnega reda.[54] Nizozemska in francoska umetnost sta temeljili v nadaljevanju gotske tradicije, v izpopolnjevanju njenih naturalističnih elementov, ki pa se mu je pridružil vpliv sočasne, bolj idealistične italijanske umetnosti.[55] Nemška umetnost je bila konservativnejša; izhajajoča iz pretežno idealističnega stila se je le počasi s pomočjo tujih vplivov razvijala v smeri objektivnega realizma.[56] Svoj vrhunec, svoje izpolnilo so osnovne težnje nizozemske umetnosti 15. in prve polovice 16. stoletja dosegle v Brueglovem slikarstvu.[57] S svojo pozornostjo, obrnjeno »k vsakdanjim pojavom zgolj tostranskega, včasi žalostnega, drugič veselega, a vedno po sebi zanimivega življenja«, s svojim brezobzirnim kazanjem resnice je Bruegel obenem začetnik holandskega naturalizma prihodnje dobe.[58]

Cankarjeva pripoved o zgodovini zahodnoevropske umetnosti se je na tej točki zaključila. Naslednje veliko poglavje, obravnava (naturalistične, slikovite) baročne umetnosti, žal ni doživelo objave in smer Cankarjeve razdelave lahko zgolj zaslutimo iz opazk, ki jih je mimogrede ponudil za primerjavo z realistično renesanso. Razcepljenost, dvojno smer razvoja je očitno predvideval tudi v nadaljevanju. Michelangelo in Bruegel, dve skrajnosti renesančnega realizma, predstavljata tudi izhodišči za umetnost nove dobe.[59] Iz Michelangelovih stvaritev izhaja slikoviti stil baroka, herojski in patetični barok kot izraz – po Wölfflinu – živahnosti, razburkanosti, viharne čustvenosti, ekstaze in patosa; umetnost absolutističnega dvora in bogatega plemstva ter številčno okrnjene, toda notranje okrepljene in v novem sijaju bleščeče cerkve.[60] Brueglove slike pa postavljajo temelj naturalistične holandske umetnosti 17. stoletja in modernega naturalizma sploh; tu so podane osnove miselnosti novega veka in vse sodobne miselnosti.[61] Medtem ko so v Italiji v miselnem, verskem in družbenem oziru še vedno prevladovale konservativne tendence, kristalizirane okrog

[50] CANKAR 1936 (op. 6), str. 170, 182, 187, 191, 193.

[51] CANKAR 1936 (op. 6), str. 7, 178.

[52] CANKAR 1936 (op. 6), str. 28, 212.

[53] CANKAR 1936 (op. 6), str. 221.

[54] CANKAR 1936 (op. 6), str. 233, 265.

[55] CANKAR 1936 (op. 6), str. 7, 333–334, 452.

[56] CANKAR 1936 (op. 6), str. 355, 371.

[57] CANKAR 1936 (op. 6), str. 316.

[58] CANKAR 1936 (op. 6), str. 316, 320, 323.

[59] CANKAR 1936 (op. 6), str. 454.

[60] CANKAR 1936 (op. 6), str. 28, 178, 182, 261.

[61] CANKAR 1936 (op. 6), str. 28, 211, 316.

prebujenega katoličtva, so na protestantskem Severu iskali nove poti v filozofiji, verstvu in organizaciji družbe, tu in zdaj se je izoblikoval tip novega človeka.[62]

III.

Neposredna primerjava predstavljenega Cankarjevega »razvoja stila« z Dvořákovo predstavo o celotnem zgodovinskem razvoju umetnosti ni mogoča, saj je Dvořák v svojih posameznih študijah preučeval le izbrana obdobja oziroma teme. Dvořák naj bi sicer nameraval napisati tudi umetnostnozgodovinski pregled, vendar mu načrta ni uspelo realizirati.[63] Iz raznih njegovih spisov pa je vendarle mogoče razbrati oziroma sestaviti naslednji kratek poenostavljen in shematiziran povzetek.

Za poznoantično, starokrščansko in zgodnjesrednjeveško obdobje je po Dvořákovem mnenju bistven antimaterializem: krščanski subjektivizem je začel premagovati pogansko objektiviranje, duh je začel zmagovati in prevladovati nad materijo.[64] Za celotni srednji vek je nasploh značilen spiritualizem krščanskega svetovnega nazora, čeprav se v gotiki temu temeljnemu subjektivizmu pridruži tudi že težnja po objektiviranju, ob idealizmu se – na temelju izredno kompliciranega zgodovinskega razvoja zaradi pogojne sekularizacije duhovnih sil – že pojavi tudi naturalizem.[65] Za Dvořáka je namreč gotika tista velika prelomnica v razvoju evropske umetnosti, ki krščansko umetnost deli na dve veliki obdobji. Do 13. stoletja ima krščanska vera status vednosti, naloge njene zgodovinske in teološke programske umetnosti so dekorativne in pedagoške, umetnost je doktrinarnega in pripovedujočega značaja. Od 14. stoletja dalje pa stopi v ospredje osebna pobožnost, nabožne podobe nagovarjajo posameznikova verska občutja.[66] Že v gotiki, in ne šele v renesansi, se pojavi tista naturalistična težnja, ki je podlaga celotne novoveške umetnosti.[67] V 14. stoletju se umetnost razcepi v dve smeri, v francosko naturalistično ter v idealistično smer italijanskega trecenta z Giottom na čelu, kjer umetnost končno pridobi svojo avtonomijo, postane tretja duhovna velesila in je poleg dveh svetov, tostranstva in onostranstva, vzpostavljen tretji svet umetniške koncepcije.[68] Za 14. in 15. stoletje je torej značilen naturalizem, severnjaški stvarni naturalizem kot skupek posameznih opazovanj na eni ter italijanski slikovito-naturalistični slog s pojmovanjem slike kot enovitega prereza narave, podprtega z objektivnimi zakonitostmi, na drugi strani.[69] V italijanski renesansi je naravna razlaga sveta nadomestila nadnaravno razlago, renesančno objektiviranje sveta je nadomestilo srednjeveški subjektivni nazor.[70] Toda naturalizem zgodnje renesanse

[62] CANKAR 1936 (op. 6), str. 453–454.

[63] Johannes WILDE, Karl Maria SWOBODA, Vorwort der Herausgeber, v: Max Dvořák, *Kunstgeschichte als Geistesgeschichte. Studien zur abendländischen Kunstentwicklung*, München 1924 (reprint Berlin 1995), str. ix; ROSENAUER 1995 (op. 11), str. 277–278.

[64] Max DVOŘÁK, Idealismus und Naturalismus in der gotischen Skulptur und Malerei, v: Max Dvořák, *Kunstgeschichte als Geistesgeschichte. Studien zur abendländischen Kunstentwicklung*, München 1924 (reprint Berlin 1995), str. 52; DVOŘÁK 1928 (op. 11), str. 191.

[65] DVOŘÁK 1924 (op. 64), str. 103–104.

[66] DVOŘÁK 1929 (op. 10), str. 174–178, 183; DVOŘÁK 1925 (op. 9), str. 149–150; DVOŘÁK 1924 (op. 18), str. 159.

[67] DVOŘÁK 1925 (op. 9), str. 242; DVOŘÁK 1927 (op. 10), str. 3, 59–60.

[68] DVOŘÁK 1927 (op. 10), str. 20, 23–24; DVOŘÁK 1924 (op. 64), str. 124, 113.

[69] DVOŘÁK 1929 (op. 10), str. 112–118; DVOŘÁK 1928 (op. 11), str. 190; DVOŘÁK 1924 (op. 64), str. 132.

[70] DVOŘÁK 1927 (op. 10), str. 88, 148.

je kmalu nasledil formalni idealizem visoke renesanse,[71] pa tudi že ponovni pojav subjektivizma z manierizmom (subjektivizem duhovne vsebine in objektivna sredstva upodabljanja) ter nastankom baroka (subjektivizem sredstev upodabljanja in objektivne duhovne vsebine).[72] Na Severu pa je Bruegel zastopnik tiste realistične usmeritve umetnosti, ki postane konstitutivni dejavnik evropske umetnosti v 17. in 18. stoletju.[73]

Cankarjeva osnovna shema razvoja umetnosti je torej precej sorodna Dvořákovim postavkam. Cankar sledi Dvořáku tudi v karakterizaciji posameznih pojavov, najbolj očitno morda v poudarjanju Brueglovega mesta in vloge v razvoju umetnosti in modernega duha. Edini občutnejši odmik od Dvořáka je opaziti pri obravnavi manierizma: medtem ko Dvořák velja za enega izmed utemeljiteljev manierizma kot specifične in avtonomne slogovne enote, pa je za Cankarja manierizem zgolj obrobni pojav v dokaj nevprašljivem poteku razvoja iz visoke renesanse, preko Michelangela, neposredno v barok.[74]

Sorodnost med Dvořákom in Cankarjem je seveda tudi terminološka. Dvořákovi izrazi idealizem, naturalizem in realizem – in ne, npr., Rieglovo taktilno in optično ali Wölfflinovo linearno in slikovito – so tiste oznake, ki jih je Cankar prevzel in jih v »sistematiki stila« postavil za temeljne svetovnonazorske oziroma svetovnonazorsko-stilistične kategorije. Oba razumeta idealizem kot subjektivno težnjo k ponotranjenosti in poduhovljenosti ter naturalizem kot objektivno usmerjenost k zunanjemu svetu. Dvořák teh oznak sicer ni uporabljal tako zelo dosledno kot Cankar, kar je razumljivo, saj je večinoma pisal posamezne študije in ne poenotene zgodovine umetnosti. Sprva sta namreč zanj nasprotje tvorila naturalizem in idealizem, kasneje je menil, da je izraz realizem ustreznejši od izraza naturalizem, končno, v študiji gotske umetnosti, ki jo izrecno omenja tudi Cankar, pa se je vrnil k dvojici idealizem – naturalizem.[75] Dvořák je opozoril, da ni občeveljavnega merila, s katerim bi bilo mogoče obravnavati razvoj umetnosti, vendar pa obstaja določena možnost orientiranja, ki temelji globoko v človekovi naravi in vedno znova izvaja svoj vpliv.[76] Ta možnost orientiranja leži v dualizmu človekove narave, v dualizmu duha in materije, v nasprotju med čutnim in duhovnim posnemanjem, med resničnostjo in idealizmom – vendar bi bilo po njegovem mnenju napačno ti dve gledišči razumeti kot trajni estetski kategoriji, kot določeno notranjo zakonitost umetnosti.[77] Cankar pa se zdi bolj gotov. Trdi, da sta idealizem in naturalizem formi, ki

[71] DVOŘÁK 1927 (op. 10), str. 194; Max DVOŘÁK, Pieter Bruegel der Ältere, v: Max Dvořák, *Kunstgeschichte als Geistesgeschichte. Studien zur abendländischen Kunstentwicklung*, München 1924 (reprint Berlin 1995), str. 220.

[72] DVOŘÁK 1928 (op. 11), str. 193, 204–205.

[73] DVOŘÁK 1924 (op. 71), str. 257.

[74] Manierizem na hitro omeni le v okviru italijanskega poznorenesančnega slikarstva za Rafaelove in Michelangelove učence ter z njim označuje slikarstvo francoske fontainebleaujske šole, od arhitekturnih del omeni le Peruzzijev Palazzo Massimi, v razdelku »prvi znaki baroka« (CANKAR 1936 (op. 6), str. 168–170, 194, 345–352). Nikakor ne moremo sklepati, da Cankar umetnostnozgodovinske razprave o manierizmu ne bi poznal, kaže pa, da se mu vprašanje manierizma v danem kontekstu ni zdelo zares relevantno. Podobno je v prvi knjigi nakazal, da se razprave »Orient oder Rom«, razprave, ali je krščanska umetnost prišla v Evropo z Vzhoda ali se je pač razvila na evropskih tleh, zaveda, vendar je odločno sklenil, da »taka podrobna vprašanja utegnejo biti prav zanimiva«, vendar »za tistega, kdor motri celokupnost kake umetnostne kulture v nje organičnem razvoju, niso važna« (CANKAR, *Zgodovina* 1926 (op. 1), str. 154).

[75] DVOŘÁK 1925 (op. 9), str. 7, 173–174; DVOŘÁK 1994 (op. 10), str. 15–16; DVOŘÁK 1924 (op. 64).

[76] DVOŘÁK 1994 (op. 10), str. 15.

[77] DVOŘÁK 1994 (op. 10), str. 15: *Es gibt kaum einen allgemeingültigen Maßstab, nachdem die Evolution der Kunst betrachtet werden könnte, aber es gibt eine gewisse Orientierungsmöglichkeit, die sicherlich angewendet werden kann, weil sie tief in der Natur des Menschen begründet ist und immer wieder ihren Einfluß ausüben muß. Diese*

koreninita globoko v človekovi naravi in označujeta meje umetnostnega udejstvovanja nasploh; sta dva pola, med katerima niha človeški okus in ki izmenično poganjata umetnostni razvoj.[78]

Cankar torej naturalizem in idealizem postavlja za dve osi celotnega razvoja umetnosti in »razvoj stila« piše povsem skladno s svojo »sistematiko stila«, z ozirom na temeljne tri kategorije idealističnega ploskovitega, naturalističnega slikovitega in vmesnega realističnega plastičnega stila. Čeprav je v *Uvodu* te kategorije odločno in nadvse jasno razločil v tri samostojne entitete, pa v *Zgodovini* – na podlagi konkretnega gradiva – večino slogov opredeli kot hibridne kombinacije dveh nazorov oziroma stilov ali pa kot vmesno razvojno fazo. Potek umetnostnozgodovinskega razvoja pri Cankarju torej nikakor ni »wölfflinovsko« enostaven, iz ene kategorije v drugo in tako po vrsti naprej. Poleg tega Cankar posamezna obdobja le redko poimenuje s svojimi lastnimi kategorijami (npr. »ploskoviti-idealistični stil« za umetnost 7. in 8. stoletja), v pretežni meri uporablja že uveljavljene obdobne in slogovne termine (romanika, gotika, renesansa, barok), ki pa jih sicer res opredeli oziroma vsebinsko razloži s svojimi kategorijami. Cankar torej v *Zgodovini* ni tako shematičen, kot bi morda pričakovali glede na *Uvod*, čistost »sistematike stila« se v »razvoju stila« precej zabriše, mestoma skorajda razkroji. Medtem ko pri Dvořáku nedosledna raba izrazov ustvarja vtis nedoločnosti in celo neodločnosti, pa se pri Cankarju prej zdi, da si prizadeva posamezne načine umetniškega ustvarjanja čim bolj natančno, niansirano opredeliti.

Sklenemo lahko, da je Cankar Dvořákovo delo nadaljeval v dveh ozirih. V *Sistematiki stila* je, dobesedno, sistematiziral Dvořákovo sicer še precej ohlapno terminologijo, in sicer tako, da jo je povezal z Rieglovo in Wölfflinovo ter izvedel mojstrsko sintezo vseh njihovih teoretskih postavk. Nato pa je v *Razvoju stila*, na temelju tako sistematiziranih analitičnih kategorij, postavil zgodovinski pregled umetnosti, ki ga je bil Dvořák sicer načrtoval, vendar ne uresničil.[79] Predvsem pa je Cankar dedič dunajske umetnostnozgodovinske šole nasploh in še posebej Dvořáka s prepričanjem, da se v določenem stilu razkriva določen svetovni nazor, s prepričanjem, da umetnostna zgodovina je in mora biti »zgodovina duha«.

Orientierungsmöglichkeit liegt in dem Dualismus der menschlichen Natur, in dem Dualismus, der als Geist und Materie bezeichnet werden kann, in dem Gegensatz zwischen dem sinnlichen Wahrnehmen und dem spirituellen, im Gegensatz zwischen der Wirklichkeit und dem Idealismus. […] wäre es falsch, wenn man diese zwei Gesichtspunkte als bleibende ästhetische Kategorien auffassen wollte, als innere Gesetzmäßigkeit, wie es von Worringer (Abstraktion und Einfühlung) geschehen ist.

78 CANKAR, *Uvod* 1926 (op. 1), str. 67: *Človeški okus niha […] med dvema poloma, ki označujeta meje umetnostnega udejstvovanja sploh, med naturalizmom in idealizmom. Ko občuduje zvestobo naravi v umetnini, se s tem izjavlja za naturalizem; ko občuduje idejno preustvarjeno, preurejeno, po lastnih idejah o stvareh preoblikovano naravo, se nagiba k nasprotnemu polu, idealizmu. Obedve formi imata, se zdi, svoje korenine globoko v človekovi naravi, le da poganja sedaj ena, potem druga, kakor zahteva mena časov v organičnem razvoju določene kulturne skupine.*

79 Da je Cankar dovršil oziroma sistematiziral Dvořákove misli, je poudaril že Mikuž v prvi obsežnejši obravnavi Cankarjeve *Zgodovine* (Stane MIKUŽ, Izidor Cankar. Zgodovina likovne umetnosti v zahodni Evropi, *Zbornik za umetnostno zgodovino*, 14, 1936/1937, str. 77–78). Prve temeljitejše študije Cankarjevega umetnostnozgodovinskega dela nasploh je opravil Stele (France STELE, Izidor Cankar, utemeljitelj ljubljanske umetnostno zgodovinske šole, *Zbornik za umetnostno zgodovino*, n. v. 4, 1957, str. 9–30; France STELE, Izidor Cankar, v: CANKAR 1959² (op. 1), str. 231–277; France STELE, Slovenska umetnostna zgodovina po l. 1920, *Zbornik za umetnostno zgodovino*, n. v. 8, 1970, str. 27–44), s stališča umetnostnozgodovinske teorije pa so pomembne še zlasti Brejčeve študije, ki so sicer pretežno osredotočene na Cankarjev *Uvod* (Tomaž BREJC, Assunta, Izidor Cankar in moderna umetnostna zgodovina, *Sodobnost*, 36/6–7, 1988, str. 669–677; Tomaž BREJC, Pro et Contra. Osemdesetletnica znamenite knjižice, *Umetnostna kronika*, 13, 2006, str. 10–31; Tomaž BREJC, Terminologija Izidorja Cankarja. Geneza štirih pojmov: umetnina kot organizem, umetnostno hotenje, forma in stil, *Umetnostna kronika*, 20, 2008, str. 2–25).

Literatura

AURENHAMMER, Hans, Max Dvořák, Tintoretto und die Moderne. Kunstgeschichte „vom Standpunkt unserer Kunstentwicklung" betrachtet, *Wiener Jahrbuch für Kunstgeschichte*, 49, 1996, str. 9–39.

AURENHAMMER, Hans, Max Dvořák (1874–1921). Von der historischen Quellenkritik zur Kunstgeschichte als Geistesgeschichte, *Österreichische Historiker. Lebenslaufe und Karrieren 1900–1945* (ur. Karel Hruza), 2, Wien-Weimar-Köln 2012, str. 169–200.

AURENHAMMER, Hans, Inventing "Mannerist Expressionism": Max Dvořák and the History of Art as History of the Spirit, *The Expressionist Turn in Art History. A Critical Anthology* (ur. Kimberly A. Smith), Farnham-Burlington 2014, str. 187–208.

BAKOŠ, Ján, Max Dvořák – a Neglected Re-Visionist, *Wiener Schule. Erinnerung und Perspektiven* (ur. Maria Theisen), Wien-Weimar-Köln 2004 (= *Wiener Jahrbuch für Kunstgeschichte*, 53), str. 55–71.

BENESCH, Otto, Max Dvořák. Ein Versuch zur Geschichte der historischen Geisteswissenschaften, *Repertorium für Kunstwissenschaft*, 44, 1924, str. 159–197.

BREJC, Tomaž, Assunta, Izidor Cankar in moderna umetnostna zgodovina, *Sodobnost*, 36/6–7, 1988, str. 669–677.

BREJC, Tomaž, Pro et Contra. Osemdesetletnica znamenite knjižice, *Umetnostna kronika*, 13, 2006, str. 10–31.

BREJC, Tomaž, Terminologija Izidorja Cankarja. Geneza štirih pojmov: umetnina kot organizem, umetnostno hotenje, forma in stil, *Umetnostna kronika*, 20, 2008, str. 2–25.

CANKAR, Izidor, *Uvod v umevanje likovne umetnosti. Sistematika stila*, Ljubljana 1926.

CANKAR, Izidor, *Zgodovina likovne umetnosti v Zahodni Evropi. 1: Razvoj stila v starokrščanski dobi in zgodnjem srednjem veku. Od početkov krščanske umetnosti do l. 1000*, Ljubljana 1926 (reprint Ljubljana 1992).

CANKAR, Izidor, *Zgodovina likovne umetnosti v Zahodni Evropi. 2: Razvoj stila v visokem in poznem srednjem veku. Od leta 1000 do leta 1400*, Ljubljana 1931 (reprint Ljubljana 1992).

CANKAR, Izidor, *Zgodovina likovne umetnosti v Zahodni Evropi. 3: Razvoj stila v dobi renesanse. Od leta 1400 do leta 1564*, Ljubljana 1936 (reprint Ljubljana 1992).

DVOŘÁK, Max, Idealismus und Naturalismus in der gotischen Skulptur und Malerei, v: Max Dvořák, *Kunstgeschichte als Geistesgeschichte. Studien zur abendländischen Kunstentwicklung*, München 1924 (reprint Berlin 1995), str. 41–147.

DVOŘÁK, Max, *Kunstgeschichte als Geistesgeschichte. Studien zur abendländischen Kunstentwicklung*, München 1924 (reprint Berlin 1995).

DVOŘÁK, Max, Pieter Bruegel der Ältere, v: Max Dvořák, *Kunstgeschichte als Geistesgeschichte. Studien zur abendländischen Kunstentwicklung*, München 1924 (reprint Berlin 1995), str. 217–257.

DVOŘÁK, Max, Schongauer und die Niederländische Malerei, v: Max Dvořák, *Kunstgeschichte als Geistesgeschichte. Studien zur abendländischen Kunstentwicklung*, München 1924 (reprint Berlin 1995), str. 149–189.

DVOŘÁK, Max, *Das Rätsel der Kunst der Brüder van Eyck. Mit einem Anhang über die Anfänge der holländischen Malerei*, München 1925.

DVOŘÁK, Max, *Geschichte der Italienischen Kunst im Zeitalter der Renaissance. 1: Das 14. und 15. Jahrhundert*, München 1927.

DVOŘÁK, Max, *Geschichte der Italienischen Kunst im Zeitalter der Renaissance. 2: Das 16. Jahrhundert*, München 1928.

DVOŘÁK, Max, *Gesammelte Aufsätze zur Kunstgeschichte*, München 1929.

DVOŘÁK, Max, Die Illuminatoren des Johann von Neumarkt, v: Max Dvořák, *Gesammelte Aufsätze zur Kunstgeschichte*, München 1929, str. 74–207.

DVOŘÁK, Max, *Idealismus und Realismus in der Kunst der Neuzeit. Die Entwicklung der modernen Landschaftsmalerei. Akademische Vorlesungen aus dem Archiv des Kunsthistorischen Instituts der Universität Wien*, Alfter 1994.

MARCHI, Riccardo, Max Dvořák e la storia dell'arte come parte della *Geistesgeschichte*, v: Max Dvořák, *Idealismo e naturalismo nella scultura e nella pittura gotica* (ur. Riccardo Marchi), Milano 2003, str. 107–197.

MIKUŽ, Stane, Izidor Cankar. Zgodovina likovne umetnosti v zahodni Evropi, *Zbornik za umetnostno zgodovino*, 14, 1936/1937, str. 73–78.

NEUMANN, Jaromír, Das Werk Max Dvořáks und die Gegenwart, *Acta Historiae Artium*, 8/3–4, 1962, str. 177–213.

OSET, Željko, Vogalni kamni kulturnih ustanov, v: Alenka Puhar, *Izidor Cankar. Mojster dobro zasukanih stavkov. Življenje in delo Izidorja Cankarja 1886–1958*, Ljubljana 2016, str. 187–203.

ROSENAUER, Arthur, Nachwort. Max Dvořák – Kunstgeschichte als Geistesgeschichte, v: Max Dvořák, *Kunstgeschichte als Geistesgeschichte. Studien zur abendländischen Kunstentwicklung*, München 1924 (reprint Berlin 1995), str. 277–283.

SCHWARZER, Mitchell, Cosmopolitan Difference in Max Dvořák's Art Historiography, *The Art Bulletin*, 74/4, 1992, str. 669–678.

SMOLEJ, Tone, Dunajska študijska leta Moleta, Steleta in Cankarja, *Zbornik za umetnostno zgodovino*, n. v. 48, 2012, str. 177–196.

STELE, France, Izidor Cankar, utemeljitelj ljubljanske umetnostno zgodovinske šole, *Zbornik za umetnostno zgodovino*, n. v. 4, 1957, str. 9–30.

STELE, France, Izidor Cankar, v: Izidor Cankar, *Uvod v umevanje likovne umetnosti. Sistematika stila*, Ljubljana 1959², str. 231–277.

STELE, France, Slovenska umetnostna zgodovina po l. 1920, *Zbornik za umetnostno zgodovino*, n. v. 8, 1970, str. 27–44.

VIDRIH, Rebeka, Institucionalizacija umetnostnozgodovinske vede in formalizem kot njena prva paradigma, *Philological Studies*, 1, 2009, str. 1–11.

VIDRIH, Rebeka, The Scope and Ambition of Izidor Cankar's 'Systematics of Style', *Journal of Art Historiography*, 22, 2020, str. 1–31.

VIDRIH, Rebeka, Kategorije Cankarjeve »sistematike stila« v razmerju do Wickhoffovih, Rieglovih in Wölfflinovih svetovnonazorskih in slogovnih pojmov, *Zbornik za umetnostno zgodovino*, n. v. (v tisku).

WILDE, Johannes, SWOBODA, Karl Maria, Vorwort der Herausgeber, v: Max Dvořák, *Kunstgeschichte als Geistesgeschichte. Studien zur abendländischen Kunstentwicklung*, München 1924 (reprint Berlin 1995), str. ix–xii.

Viri ilustracij

1: Rebeka Vidrih.

2: Universitätsbibliothek Heidelberg.

The Indebtedness of Izidor Cankar's 'Evolution of Style' to Max Dvořák's *Geistesgeschichte*

Summary

In his *Introduction to Understanding Visual Art. Systematics of Style* (*Uvod v umevanje likovne umetnosti. Sistematika stila*, 1926), Izidor Cankar presented and expounded three fundamental categories for the analysis of artworks in terms of their style and worldview: planar idealism, plastic realism and painterly naturalism. Competing with his predecessors – Franz Wickhoff, Alois Riegl and Heinrich Wölfflin – he attempted, in his own words, "to complete these investigations, to encapsulate and formalise the characteristics of style in a system", and he intended his 'systematics of style' to be a further and final elaboration of his predecessors' partial and provisional efforts. This 'systematics of style', however, merely laid the foundations; it provided the tools for art-historical analyses and the means for writing the history of art in its entirety. From the very beginning, it was meant to be supplemented or expounded more fully in his 'evolution of artistic style', the monumental *History of Visual Art in Western Europe* (*Zgodovina likovne umetnosti v Zahodni Evropi*), which was published in instalments from 1926 till 1936 and divided into three parts: the Early Christian Age and Early Middle Ages, the High and Late Middle Ages, and the Age of the Renaissance. An outline for a fourth book on the Baroque period was prepared but unfortunately not completed, and it remained unpublished.

In the *Systematics of Style*, Cankar offered a rather robust and combative critique of Wickhoff's, Riegl's and Wölfflin's previous investigations and, curiously, did not mention his esteemed professor Max Dvořák at all, even though Cankar's conceptual debt to Dvořák is evident. In the preface to the *History of Visual Art in Western Europe*, however, Dvořák is the only art historian mentioned and is presented here as Cankar's principal guide in art-historical methodology. Although Cankar's own position in the relation to his professor is not clearly articulated, his total acceptance of Dvořák's assumptions and claims as well as of his line of thought can be gleaned from the lack of critical engagement with them. Cankar foregrounds Dvořák as the representative of Vienna School of art history who has supposedly broken with the established understanding of artistic development as "autonomous, logically running from form to form, from style to style, independent from other historical events amongst which it takes place" and has introduced a 'history of spirit'. According to Cankar, Dvořák alone "set out on a new path and searched for parallels between art and other manifestations of spiritual life" and strived to identify "the connection between cultural development and the development of art".

Cankar's own 'history of artistic style', following Dvořák's example of *Geistesgeschichte*, likewise attempts to "demonstrate the logic and necessity of this style in terms of the general dispositions of a particular period". History of art is thus understood "developmentally and organically, that is, as a series of events which co-determine each other in a time sequence but which are simultaneously organically connected to the rest of 'spiritual' life". Artistic creations are thus "a necessary consequence of the spiritual dispositions of particular periods", they are their expression.

One can argue that Cankar continued Dvořák's work in two directions. First, in the *Systematics of Style* he essentially systematised Dvořák's analytical terminology. Cankar proceeded from Dvořák's rather loose and not quite fixed understanding of idealism versus naturalism and subjective versus objective, added a third category of realism (which Dvořák in places equated with naturalism) and postulated three worldviews and corresponding styles. Then, based on such systematised categories, he undertook a historical survey of art, which Dvořák himself had supposedly planned but not managed to realise. In outline, it is very similar to Dvořák's conceptions, as can be inferred from his individual studies. Cankar follows Dvořák also in his characterisations of particular phenomena: most obviously perhaps

in emphasising Bruegel's place and role in the development of art and the modern spirit. On the other hand, for Cankar, mannerism does not represent as important a movement as it certainly did for Dvořák. In Cankar's vision of the history of art, mannerism was a minor side development in an otherwise direct evolution of art from the Renaissance to the Baroque.

Cankar's 'evolution of style' is not as schematic as one might expect after the definitiveness of his 'systematics of style'. Just like Dvořák, he adjusts his three fundamental categories to fit the actual artistic reality, rather than the other way round, so that in fact there is no neat and clearly defined succession of idealism, realism and naturalism in the history of art. Also, for both Dvořák and Cankar, social and political conditions represent an integral part of a *geistesgeschichtliche* interpretation, sometimes even to the point of ambiguity. Reading Cankar's 'evolution of style', one is at least occasionally under the impression that those social and political conditions are not merely a parallel manifestation of the same prevailing and all-pervading *Geist* but that, at the same time, they themselves determine artistic activity. Ultimately, however, both expressly emphasise that, in Cankar's words, it is the spirit that informs not only art but "the organisation of social and political life" itself, and that, in Dvořák's words, "the leading force is always and everywhere the *spiritual* need".