

## FRANCE STELÈ — UMETNOSTNI ZGODOVINAR

*Umetnostnozgodovinska literatura kot odmev domoljubnega kronizma in umetnostnega ljubiteljstva ima na Slovenskem že staro tradicijo, saj sega do Valvasorja in baročnih Operosov. Umetnostna zgodovina kot znanstveno pogojena stroka pa ne sega nazaj preko prvega desetletja našega stoletja in trdno ogrodje je zadobila šele po prvi veliki vojni z novo stolico za umetnostno zgodovino na ljubljanski Univerzi, z reorganizacijo Spomeniškega urada za Slovenijo ter z ustanovitvijo Umetnostno zgodovinskega društva.*

*Leto 1886 je rodilo tri moze, od katerih sta dva postala osrednja stebra nove slovenske umetnostnozgodovinske stroke, tretji pa je po preselitvi na Poljsko utrdil krakovsko umetnostnozgodovinsko šolo ter v njenem krogu načel zapleteno problematiko slovanske — ali kar slavistične — umetnostne zgodovine. To so bili dr. Izidor Cankar, dr. France Stelè in dr. Vojeslav Molè. Redkokdaj se sicer individualno delo posameznih znanstvenikov tako medsebojno dopolnjuje in podpira, kot se je prav v klasični generaciji naših umetnostnih zgodovinarjev, ki so vsi izšli iz dunajske šole profesorja Maksa Dvořáka ter njegovih predhodnikov Franza Wickhoffa in Aloisa Riegla. Že imena učiteljev pomenijo pravi program, saj so ti v svojem času razvili eno evropsko najbolj dodelanih umetnostnozgodovinskih metod. Vključena v okvir Instituta za avstrijsko zgodovinsko raziskovanje (Institut für österreichische Geschichtsforschung), ki ga je postavil na trdne temelje leta 1874 mojster historične metode Th. von Sickel, je dunajska umetnostnozgodovinska šola s poudarkom svoje zgodovinarske opredeljenosti in historične kritičnosti izoblikovala eksaktno metodo stilnega presojanja umetnin, pri čemer se je poslužila tudi Morelli-Lermolieffovih principov, se otresla estetizirajočih norm, proglasila enakoprednost časovnih stilov ter premostila prepade med umetnostjo kulturno razvitih in provincialnih kultur. Po Rieglovi zaslugi je dodala še stilno psihološke podlage, ki so povezovala s pojmom »umetnostnega hotenja« (Kunstwollen) umetnost z življenjem in z umetnikovo osebnostjo, vraščeno v svoj čas in prostor. Končno je pod vplivom začetkov ekspresionizma dozorela Dvořáku kar formula o umetnostni zgodovini kot zgodovini duha, torej o umetnosti, ki nujno zrcali v sebi obraz vseh peripetij časa, v katerem je nastala in živela. Ta program, ki ga je razvila dunajska šola, je bil kakor nalašč*

pomerjen tudi za deželo, kot je bila naša — deželo, ležečo sicer na prepihu geografskih sečišč, pa vendar po zgodovinski usodnosti potisnjeno na rob srednjeevropskega kulturnega dogajanja, obarvano z zaostalostjo in konservativnostjo, ki ji je bilo kulturno jedro obdano s trdo, skoraj neprodirno skorjo nerazumevanja in skoraj odklanjanja legitimacije slehernega kulturnega poslanstva. Okoli leta 1900 tako rekoč slovenske — ali, če hočete, umetnosti na Slovenskem — skoraj nismo poznali. Naše umetnostnozgodovinsko pisanje se je tedaj komaj kaj dvignilo nad topografska in zaščitna poročila v nekaterih domačih historičnih revijah in v organu Dunajske centralne komisije za varstvo spomenikov »Mittheilungen der K. und K. Zentralkommission für Erforschung und Erhaltung der Kunst- und historischen Denkmale«, ki so izšla izpod sicer vestnega, toda arheološko opisnega peresa prizadevnega učitelja in častnega konservatorja Konrada Črnologarja ali župnika Avsca in podobnih mož. Kakor je Anastasius Grün izjavil, da bi lahko vso slovensko literaturo človek v culi odnesel, tako ob koncu preteklega stoletja tudi o naši likovni umetnosti skoraj ni bilo mogoče reči kaj več, kot je povedal v svojem kulturnozgodovinsko in predosem na redkih pisanih virih zasidranem spisu »Umeteljnost in umeteljna obrtnost Slovencev« Peter Pavel Radič v Letopisu Matice Slovenske leta 1880 ali Edvard Strahl v brošurici »Die Kunstzustände Krains in den vorigen Jahrhunderten« (Graz 1884), ki je nastala iz izkušenj umetnostnega zbiratelja. Zato se kot močna osebnost, ki je žal prehitro omagala, da bi svoj program do kraja izpeljala, dviga v predvojnem času lik štajerskega umetnostnega zgodovinarja Avgušтина Stegenška, ki ni kot prvi uresničil samo dveh za svoj čas vzornih umetnostnih topografij (Gornjega gradu in Konjic), ampak je tudi že začutil potrebo po kritičnem vrednotenju in načrtnem študiju domačega spomeniškega gradiva.

V tem ozračju se je znašla naša umetnostno zgodovinska generacija v času pred in takoj po prvi vojski. Brez izdelane strokovne, domačim potrebam prilagojene metode, brez terminologije — čeprav je to delno uspešno skušal rešiti že J. Flis v svojih »Stavbinskih slogih« — brez strokovnega aparata, ki ga je bilo treba šele ustvariti — toda z odločno voljo, z ljubeznijo do svojega naroda in predmeta ter s temeljito študijsko pripravo, ki je vsebovala tudi že prve in nemajhne načrte.

*In ti so bili izvedeni v polnosti!*

Dr. Izidor Cankar, ki ga je kot študenta estetike pripeljal pred Dvořákovo katedro dr. Stelè, je prevzel leta 1920 novo ustanovljeno stolico za umetnostno zgodovino na ljubljanski univerzi. Položil je prve temelje strokovni biblioteki z nakupom bogate knjižnice pokojnega dr. Stegenška, ki se je nato sistematično izpopolnjevala. Da bi ustvaril Slovincem kritično umetnostnozgodovinsko metodo in razčistil temeljne stilne pojme, je napisal »Uvod v umevanje likovne umetnosti«, sistematično stila, ki pomeni sintezo iskanj nekaterih najvidnejših evropskih umetnostnih zgodovinarjev od Burckharda do Wölfflina in dunajske šole. Te stilnokritične formulacije pa je nato sam nazorno porabil v svoji »Zgodovini likovne umetnosti v zahodni Evropi« s podnaslovom »Zgodovina stila«, s katero je uresničil sen svojega akademskega učitelja

Maksa Dvořáka ter dopolnil njegov ne do kraja izpeljani koncept evropskega umetnostnega razvoja od starokrščanske dobe dalje na podlagi enačbe umetnostne zgodovine kot zgodovine duha. Na žalost je tudi to delo ostalo torzo, ki se konča pred barokom. Tako se je Cankar naslonil na strogo umetnostna in estetska načela, toda za dosego svojega cilja je posegal v prvi vrsti po duhovito izbranih, klasičnih primerih umetnostnih kreacij, zaradi česar mu je zapletena problematika domačega umetnostno zgodovinskega diagrama ostala ob strani. Toda skoval je s svojo metodo orožje za njeno osvojitve, ki je čakala na razum in srce drugega od te trojice — dr. Franceta Steleta.

Morda ni čudno, da so se prav temu odprle oči za likovne vrednote domače zemlje, saj je zrasel iz kmečkega doma, prepojenega z davnim ljudskim izročilom in zročega na slikovito okolje polja, gozdov in skalnatih gora, kjer je bil sleherni kot prepojen s pravljničnim bleskom in kjer je še živel spomin na baročne stavbarje, ki so po vzoru rimske sv. Neže sezidali domačo župno cerkev, kjer je bližnje mestece Kamnik še utripalo v patriarhalnem življenju sredi odmevov srednjega veka in letargije slave nekdanje baročne kulture — daleč pod gorami pa se je svetlikala cerkev sv. Primoža, eden naših najlepših spomenikov poznega srednjega veka.

V Tunjicah pri Kamniku se je rodil 21. februarja 1886 kmetu očetu Francetu in materi Jožefi, rojeni Pavlič iz idiličnega Podgorja pod Kamnikom, sin France, čigar sedemdesetletnemu jubileju posvečamo zdaj ta letnik Zbornika. Kot otrok je z vsem srcem prisluškoval pripovedovanju starega očeta Tomaža Steleta, rojenega leta 1818 in umrlega leta 1903, zgodbam o hudobcu Jakcu in ukletih dekletih, o divjih lovcih, kralju Matjažu, Turkih in čarovnikih itd. (412). Z ljudskim izročilom se je tako zrasel, da je v dijaških letih zbiral za Štrekljevo zbirko tudi ljudske pesmi ter jih objavljaj pod imenom France Francetov. Z odprtimi očmi je nastopil po ljudski šoli v Tunjicah in Kamniku proo pot v svet na gimnazijo v slikoviti Kranj, kjer je vzbujal upanje, da se bo razvil v odličnega matematika. Toda srce je vedelo drugo pot. Po enoletnem prostovoljskem vojaškem roku, ki ga je kot slovansko zaveden študent prebil v poljskem Lvovu, se je vpisal leta 1907 na dunajski univerzi na slovansko filologijo in zgodovino, leta 1909 pa se je posvetil zgodovinskim pomožnim vedam in umetnostni zgodovini kot izredni član v Inštitutu za avstrijsko zgodovinsko raziskovanje. In tu se je nakazala prihodnja rezultanta njegovega dela. Če je pred nekaj leti kot dijak pojmoval umetnost še z naivnimi pojmi svojega srednješolskega profesorja dr. Avgusta Žigona, kot priča članek v srednješolski prilogi »Zore« leta 1907 (1), so se mu zdaj ob predavanjih Franza Wickhoffa in Maksa Dvořáka začeli kazati obrisi strogega umetnostnozgodovinskega pojmovanja; posebno pa ga je prekalil seminar prof. Juliusa Schlosserja in prof. Dvořáka, med čigar najljubše učence je spadal. Stik z ostalimi slušatelji, zbranimi od vseh strani širnega avstrijskega cesarstva, mu je tudi v kasnejšem delu odprl možnost plodnih znanstvenih zvez. Leta 1911 je dokončal študije ter se kvalificiral za arhivsko, bibliotečno, muzejsko in spomeniško službo. Že pred diplomu pa se je po učiteljevem nasvetu —

ta je prav tedaj začel reorganizirati dunajsko Centralno spomeniško komisijo — posvetil eni najbolj aktualnih, pa tudi zelo težavnih umetnostnozgodovinskih nalog: študiju srednjeveškega stenskega slikarstva na Kranjskem, ki mu je prve smernice nakazal že Paul Hauser s svojimi predeli o kranjskem in koroškem srednjeveškem freskantstvu. Tema je dozorevala v disertacijo, s katero je Stelè leta 1912 dosegel na dunajski Univerzi doktorat filozofije. Ta disertacija, ki je v nekoliko predelanem in skrajšanem povzetku izšla v tisku leta 1924 (91), pomeni prvi spopad in obračun s spomeniki kranjskega srednjeveškega freskantstva, v katerem se je tiste dni kot najvidnejša skupina izločalo pač koroško inspirirano delo slikarja Janeza Ljubljanskega okoli srede 15. stoletja. S tem se je dr. Steletu odprlo osrednje polje njegovega življenjskega dela — študij slovenskega srednjeveškega slikarstva, ki je v prihodnjih desetletjih rodil vrsto mednarodno pomembnih rezultatov. Ko je bil dr. Stelè leta 1912 nastavljen kot praktikant pri dunajski Centralni komisiji za varstvo spomenikov in prihodnje leto odšel v Ljubljano kot eksponirani praktikant iste komisije v funkciji deželnega konservatorja za Kranjsko z nalogo, da organizira novi urad, mu je bila poleg organizacije spomeniško varstvene službe, ki se je dotlej opirala le na sistem častnih konservatorjev, povečini strokovnih diletantov, ena glavnih nalog prav sistematično proučevanje in odkrivanje naših gotskih fresk. Pri tem delu mu je bil desna roka restavrator slikar Matej Sternen. Sternenovo delo nas je že pred prvo svetovno vojno obogatilo za vrsto novoodkritih fresk, med katerimi omenimo le Bodešče, Gosteče, Godešič, Žirovnico; posebno pomembno pa je bilo tudi očiščenje skoraj do nepoznavnosti preslikanih poznogotskih fresk pri Sv. Primožu nad Kamnikom, kjer je prvič obveljalo strokovno mnenje mladega doktoranta pred mnenjem častnega konservatorja Ivana Franketa. Razumljivo je, da so prijateljske vezi, ki so se spletle med Sternenom in mladim konservatorjem, trajale vse življenje.

Nujno je bilo, da je seglo oko mladega raziskovalca tudi preko ožjih kranjskih meja. Že z Dunaja ga je popeljala službena pot večkrat med koroške umetnostne spomenike, leta 1915 je v družbi s prof. Dvořákom obiskal južno Tirolsko, ponovno pa se je mudil tudi na Koroškem. Inspekcijsko potovanje s profesorjem po Kranjskem je bilo plodno za učitelja in učenca in pred učinkovito rešeno psevdogotsko fasado novomeške frančiškanske cerkve je prof. Dvořák celo priznal, da mu je učenec odprl oči za drugačno vrednotenje psevdogotskega stilnega iskanja. Posebno pomemben je bil dr. Steletov obisk istrskega Berma, saj je tedaj prvič prebral napis slikarja Vincenca iz Kastva na freskah iz leta 1474 pri Mariji na Škrilju (60), ki so se kmalu izkazale kot eden centralnih spomenikov srednjeveškega istrskega slikarstva.

Plodno začeto delo je pretrgal vihar prve svetovne vojne, ki je zajel tudi dr. Steleta. Na gališkem bojišču je zašel 15. septembra 1914 v rusko ujetništvo, ki ga je prebil v Sibiriji, v Čiti, Novo Nikolajevsku, Marijinsku, Semipalatinsku, Tjumeni, Tari, Omsku, Krasnojarsku, dokler ni konec leta 1918 postal član Jugoslovanske komisije pri Podružnici češko-slovaškega narodnega sveta v Jekaterinburgu in sourednik lista Jugo-

slavjanina; leta 1919 pa se je kot član tisoč mož obsegajočega odposlanstva češkoslovaške legionarske armade, povabljen v Washington, čez Vladivostok, Japonsko, Tihi ocean, kalifornijski San Diego, Washington, Brest, Pariz in Prago vrnil domov. Vendar tudi ta čas za njegov strokovni napredek ni bil izgubljen: izpopolnil si je znanje tujih jezikov, tako da danes obvlada vse glavne evropske idiome, spoznal je daljne zemlje ruske države, se seznanil s prebivalci step, prisluhnil likovnemu pojmovanju anikonsko razporejenih narodov, prodril je v značaj ruske umetnosti in ruskega človeka in končno premeril svet in s potom spoznal umetnost Indijancev ameriškega Zapada, tako da je lahko na veliki svetovni kulturni tehtnici meril tudi tiste prikrita duhovne votke umetnostnega izraza, ki jih kabinetni učenjak nikoli ne bi mogel v polnosti dojeti. Iz teh usedlin je pognala kasneje tudi vrsta esejev, ki je skušala ujeti tudi prikriti utripi vzhodnega sveta in njegove likovne govorice (prim. 116). Obenem pa ga je doživetje vojne groze kot pesniško navdahnjenega in za intenzivna doživetja razporejenega človeka, ki se je že pred vojsko nagibal k modernističnim umetnostnim strujam — o tem nas lahko pouči dijaški list »Zora« z literarno prilogo »Prvi cveti«, ki jima je bil nekaj časa tudi urednik — približalo ekspresionizmu in radikalnim iskanjem novega izraza, pri čemer gre v precejšnji meri zasluga tudi ruskim revolucionarnim umetnikom in književnikom z Majakovskim, Burljukom in Šadrom na čelu. Iz vojne vihre se je v domovino povrnil kot preroben človek, poln načrtov ne samo za ožjo stroko, ampak v celotnem kulturnem programu; znal je doživeti in spoznati vrednote pristnega umetnostnega izraza tudi v stvaritvah, nad katerimi se je okorela publika zgražala, kot na primer nad revolucionarno formo in duhom Podbevske lirike »Človeka z bombami«, ki je pognala iz iste obsodbe vojske kot nekatere neobjavljene pesmi Steleta samega.

V domovini je umetnostnega zgodovinarja čakalo obširno delovno polje, ki mu je bilo treba le krepkega orača, da bi razkrilo skrivnosti svojih stoletnih plodov. Spet je nastopil svojo konservatorsko službo, toda nekdanja ekspozitura za Kranjsko se je zdaj razširila v Spomeniški urad, ki je zajemal vse ozemlje jugoslovanske Slovenije.

Prav v tem času se je na Univerzi v Ljubljani oblikovala umetnostno-zgodovinska katedra, ki je začela postavljati trdne temelje slovenskemu umetnostno zgodovinskemu raziskovanju. Novoustanovljeno Umetnostno zgodovinsko društvo je skušalo mlado prizadevanje slovenske umetnostne zgodovine zasidrati med ljudstvom in njegov organ, Zbornik za umetnostno zgodovino, je nudil možnost za publiciranje znanstvenih izsledkov. Vedno bolj je zorela tudi misel na uresničenje slovenske historično pogojene Narodne galerije.

Posebne pa so bile naloge Spomeniškega urada. Najprej je moral nadzorovati in reševati propada naš umetnostni patrimonij in v ta namen organizirati spomeniško varstveno službo, oprto na podeželske zaupnike, kar se je izkazalo kot zelo uspešna oblika sodelovanja. Konservator je moral nadzorovati in z nasveti podpirati vso usodo spomenikov zadevajoča dela ter pri tem luščiti iz praktičnih del tudi znanstvene rezultate. Po pravilnem principu nekdanje dunajske Centralne komisije

je bilo tudi dr. Steletovo pravilo ob reševanju ogroženih spomenikov: *konservirati, ne restavrirati!* Seveda niso bile izključene tudi kompromisne rešitve, kajti mnogokrat se je moral konservator odločiti za manjše zlo, saj ni bilo njegovo delo zaščiteno z nobenim državnim zakonom. Značilno je, da je znal dr. Stelè mnogokrat s pametno besedo in prepričevanjem doseči uspeh tudi tam, kjer bi kdo drug z grmečo besedo nič ne opravil. Ne s suhoparno administracijo, ampak v živem stiku s spomenikom in z njegovim varuhom je reševal svoje naloge. Pa tudi s tiskano besedo, ki pa je bila vedno umirjena in brez polemičnega prizvoka. S številnimi predavanji v Ljubljani in drugih krajih je neumorni konservator skušal približati pojem spomeniškega in domačijskega varstva; poljudne in znanstvene spise o spomeniški problematiki, načelni in praktični, je raztresel po periodikah in zbornikih in včasih zazveni njih beseda, posvečena razpoloženski ubranosti spomenikov in njihovi legi, kar pesniško doživeto. (Od najpažnejše tovrstne literature glej na primer 8, 20, 22, 112, 117, 127, 136, 160, 185, 215, 234, 249, 299, 318, 323, 356, 462, 507, 521 a.) Obenem pa je seveda vestno poročal tudi o vseh praktičnih in znanstvenih uspehih spomeniškega varstva bodisi v obliki letnih poročil v ZUZ (1920—1938), bodisi v strnjenih pregledih (150, 249, 420) največkrat pa seveda v monografičnih študijah o posameznih restavriranih spomenikih (n. pr. 186, 245, 291, 293, 297, 299, 323, 355 itd.).

Do leta 1938 je opravljal dr. Stelè službo konservatorja za Slovenijo; če odštejemo medvojni čas, kar celih dvajset let. Brez pomočnika, brez lastnega prevoznega sredstva, obložen s težkim fotografskim aparatom in kopico plošč, z oštevilčeno beležnico v roki je romal po domovini in odkrival njene lepote. Razumljivo je, da si je pri tem nabral bogatih strokovnih izkušenj, ki ga še danes dvigajo med največje spomeniškovarstvene strokovnjake v državi ter mu določajo vidno mesto tudi v mednarodnem okviru. In še danes je s svojim nasvetom vedno pripravljen priskočiti na pomoč ne samo slovenskemu Zavodu za varstvo kulturnih spomenikov, ampak tudi Zveznemu Institutu v Beogradu, pri katerem je tudi sourednik »Zbornika za zaščito spomenika kulture«. Kot predsednik jugoslovanske strokovne komisije je sodeloval s strokovnjaki UNESCO pri reševanju ene najodgovornejših spomeniških nalog v novi Jugoslaviji, spomeniške obnove cerkve sv. Sofije v Ohridu.

Ob vseh teh nalogah pa se je že zgodaj nujno odpiralo vprašanje, na katerega starejše umetnostno zgodovinopisje ni niti pomislilo, kaj šele kakorkoli nanj odgovorilo — kolikor bi ga kar negativno ne odklonilo:

Ali Slovenci v preteklosti sploh imamo svojo umetnost?

Pač — Jakopič je leta 1907 to vprašanje že zastavil in nanj odgovoril, češ da je vse, kar je nastalo pred umetnostjo moderne, vse, kar so ustvarila naša zgodovinska razdobja, delo tujcev in sad tuje umetnosti. Malo kasneje je le pogojno priznal nekaj domačnostnega izraza nekaterim umetnikom 18. in 19. stoletja od Berganta in posebno še Langusa dalje. Leta 1922 pa je Ljubljana doživela veliko pomembno zgodovinsko razstavo slikarstva na Slovenskem (51, 66), ki sta jo kot predpripravo na reorganizacijo Moderne galerije pobudila vodja osrednjih umetnostnih ustanov, univerzitetnega seminarja in Spomeniškega urada. Ta razstava

in pa nekatera naivna pretiravanja o slovenskem rojaštvu tujih umetnikov, so sprožila konkretno zastavljeno vprašanje o slovenstvu v umetnosti.

Leta 1923 je dr. Stelè v Disu objavil vrsto nadaljevanj z naslovom »Umetnost in Slovenci« (57), ki so prihodnje leto izšla izpopolnjena v knjigi »Oris zgodovine umetnosti pri Slovencih« (87). Veliki, naravnost programski odgovor je napisan že na prvi strani uvoda te nadpose pomembne, čeprav po formatu ne velike knjige:

»Če govorimo torej o razmerju umetnosti do skupine ljudi, ki se imenujemo Slovenci, — sploh ni in ne more biti vprašanje, ali imamo in ali smo v preteklosti kdaj imeli lastno umetnost, ampak samo, kako smo mi preživeljali umetnost, kako se je naš posebni značaj javljal v posameznem pojavu mnogolične reke življenja, v umetnosti. Frazo, da Slovenci nimamo lastne umetnosti, moramo prav tako položiti definitivno ad acta, kakor smo to napravili z drugo sorodno krilatico, ki se je glasila, da nimamo zgodovine.«

Danes, ko smo prodrli v nekaterih poglavjih že v skrite kote problematike naše umetnostne preteklosti, se komaj še zavedamo, kakšen pomen je imela pred komaj dobrimi tremi desetletji ta knjižica, ki nam je tako rekoč čez noč podarila skoraj tisoč let umetnostnega življenja na naših tleh. Kdor bi jo hotel enačiti s splošno umetnostno zgodovino našega ozemlja, bi terjal od nje preveč — in dokazoval, da ni dojel prav njenega globljega značaja. Ne spušča se v podrobnosti ter išče odgovor v prvi vrsti na vprašanje, kako se v umetnosti naše zemlje javlja slovenski značaj. Z mladostnim ognjem je zarisal avtor pred nami izbrana poglavja in obdobja naše umetnostne preteklosti: prvo od srednjega veka do reformacije, barok s protireformacijo, novejša razdobje po veliki francoski revoluciji in končno nastop slovenske moderne in sodobne umetnosti. Prve zavestno slovenske likovne oblikovalce nam je rodila romantika — klasična je formulacija o Layerju kot prvem kranjskem in o Langusu kot prvem zavestno slovenskem slikarju. Toda tudi spomeniki kulturno kolonizatorične dobe srednjega veka n. pr. so živeli med nami ter vplivali na psiho našega naroda ter s tem postali integralni sestavni del našega mišljenja. Prav tako smo polno doživeli barok, čeprav je bil k nam prenesen iz kulturne sosedščine, medtem ko nam je renesansa ostala dokaj tuja... Impresionizem pomeni prvi zavestno organiziran izraz slovenskega značaja v umetnosti itd. Čeprav je bil temeljni program knjige omejen, je vendar njen idejni program neizčrpen in kliče v prihodnjosti po integralnem tekstu, v katerem bi zaživela vsa naša umetnostna preteklost. Nakazane so bile glavne smernice raziskovanja, zarisana glavna gibalna našega umetnostnega razvoja in predvsem — knjiga nam je prebudila plemenito zavest o veliki kulturni dediščini naroda, ki je prav tedaj v novi državi zaživel novo življenje. Danes je knjiga že kulturno-zgodovinski dokument, toda njene temeljne ugotovitve, ki so se seveda v zadnjih desetletjih že lepo obogatile, v principu še vedno veljajo.

Toda če je avtor pričakoval na svoje delo odgovor, ga je pričakoval zaman. Ob knjigi se ni razvila zaželena diskusija — ker ni bilo pri nas človeka, ki bi bil tej popolnoma novi tovarini kos. Kajti šlo je več kot za

drobitev posameznih podatkov o umetninah in umetnikih, več kot za suhoparno enciklopedično naštevanje — v tej smeri so nekatere recenzije res iskale dlako v jajcu! — arhivalno dokumentarnost je zamenjala likovna dokumentarnost. Edini, ki bi lahko zastavil tehtno besedo, dr. Izidor Cankar, se je ob istem času ubadal z drugo problematiko in mu je starejša slovenska umetnost ostala več ali manj tuja, kolikor je ni kar normativno vrednotil kot estetsko sekundarno.

Toda kako bi mogli biti temu delu pravični, ne da bi ponovno podarili, koliko truda je bilo treba, da so njegove formulacije dozorele. Kako naj opišemo tiste poti, ki so konservatorja popeljale po vsej slovenski deželi — le Primorsko se mu je izmikalo onstran krivične meje vse do leta 1924. Dr. Stelè se je vse življenje zavedal, da je edino gotovo jamstvo za pravilno opredelitev in ocenitev vrednot kakega spomenika in seveda tudi za pravilno usmeritev varstvenih ukrepov temeljito znanstveno poznanje spomenikov na terenu samem. O tem trudu priča okoli sto petdeset drobno popisanih popotnih beležnic s skicami načrtov, slik itd., ki danes v ekscerptu ali v prepisu sestavljajo temelj topografskim spomeniškim kartotekam Zavoda za varstvo spomenikov in Sekcije za zgodovino umetnosti pri Slovenski akademiji znanosti in umetnosti ter naravnost pretresljivo dokazujejo, kako veliko delo je opravil na terenu en sam človek. Ne gre pa pri tem za golo topografsko popisovanje, ampak mnogokrat že tudi za širšo problematiko spomenika in njegovo resonanco. Lahko rečemo, da so le redki objekti, ki bi jih ne bilo presodilo že oko našega slavljenca. Po razdejanju druge velike vojne so ti zapiski obenem z bogatim fotografskim gradivom, ki ga hranita Zavod za varstvo spomenikov in Sekcija za zgodovino umetnosti, mnogokrat že pravi umetnostnozgodovinski vir.

Sad takega terenskega dela je tudi topografija sodnega okraja Kamnik (45), ki pomeni vzorno delo svoje vrste, nastalo ob naslonu na velike avstrijske umetnostne topografije, ki jih je izdajala Centralna komisija. Posebno dragocenost tako topografije kot zapiskov pa pomenijo izpisi iz arhivalnih virov, katerih originali so v mnogih primerih med drugo vojno propadli. V tisku je dr. Stelè izdal leta 1914 izpiske iz arhiva cerkve sv. Petra v Ljubljani (15), ki so zelo dragoceni za zgodovino ljubljanskega baroka.

Osrednji interes konservatorja dr. Steleta pa je slejkoprej veljal spomenikom srednjeveškega slikarstva na Slovenskem. Že leta 1920 je preiskal dotlej znane štajerske in prekmurske spomenike ter se nato osredotočil na spomenike obmejnih ozemelj na zahodu, severu in vzhodu slovenskega etničnega teritorija. Leta 1925 in 1926 je ponovno preiskal štajerske in prekmurske spomenike, v letih 1924 in 1926 pa je obiskal Primorsko in Slovensko Benečijo, v glavnem Posočje in dolino Nadiže. V času, ko je vodil koroški Deželni konservatorski urad dr. O. Demus, se je razvilo plodno sodelovanje med ljubljanskim in celovškim uradom, ki je odpiralo nove poglede na zgodovinski razvoj umetnosti teh dežel, prav tako pa je dr. Stelè vskladil svoje raziskovanje z novimi umetnostnozgodovinskimi rezultati na Madžarskem, v ostali Avstriji, v severni Italiji in v celotni Srednji Evropi. Tudi vrsta domačih novoodkritih spomenikov

se je naglo množila in vzbujala vedno večji mednarodni interes. Že leta 1921 sta bili raziskani dve plasti fresk iz srede 14. in iz konca 15. stoletja na zunanjščini in v prezbiteriju cerkve sv. Ožbalta na Jezerskem, od katerih pomenijo zadnje enega vrhov našega poznogotskega realizma (31). V letih 1922 in 1923 so bile odkrite freske Janeza Ljubljanskega v ladji cerkve na Muljavi in korigirano branje letnice iz 1453 v 1456, 1924 pa so bile očiščene in delno novo odkrite freske istega slikarja na Kamnem vrhu nad Ambrusom iz leta 1459 (88). S tem se je izbistrila podoba tega pomembnega mojstra, ki mu je dr. Stelè že leta 1920 posvetil obsežno študijo (32). Posebno dragoceno odkritje sta prinesli leti 1925 in 1926 s freskami v ladji in prezbiteriju cerkve na Vrzdencu pri Horjulu, od katerih pripadajo prve še začetku 14. stoletja in so dolgo časa pomenile naš najstarejši srednjeveški slikarski spomenik (180), freske v prezbiteriju iz osemdesetih let 15. stoletja pa so nakazale povezavo z grafičnimi listi Mojstra E. S., ki je dokazana tudi ob freskah na zunanjščini cerkve na Mačah iz leta 1467. Te ugotovitve je strnil dr. Stelè v razpravi o vplivih Mojstra E. S. v slovenskem srednjeveškem freskantstvu (209). Istočasno se je razrešilo tudi vprašanje nastanka fresk pri Sv. Primožu nad Kamnikom, ki jih je starejša literatura napačno povezovala z letom 1592 in s hipotetičnim imenom slikarja Elija Wolfa. Skupaj s freskami na Križni gori nad Škofjo Loko in tistimi na Jezerskem ter na znamenju pri Crngrobu so se svetoprimoške slikarije vključile v večjo skupino ter se časovno oprle na čas okoli 1520 (43, 111), obenem pa je kasnejši študij revidiral tudi mnenje O. Benescha, da bi bile slike gotskega krilnega oltarja iz Kranja delo mojstra svetoprimoških fresk; te table so se končno izkazale kot srednjeevropsko zasidrano delo, ki kaže določene reminiscence s kölnskim mojstrom Bartolomejevega oltarja (128, 372). S freskami v cerkvi Marija Gradec pri Laškem iz 1526 je bil dokazan prvič vpliv severne renesanse v slovenskem gradivu, v letih 1928 in 1929 pa se je z revizijo prekmurske freskantske skupine in nadaljnjim odkrivanjem fresk v stari cerkvi v Turnišču razrešil problem kroga slikarja Janeza Aquila iz Radgone (337, 372). Stilno in ikonografsko so vzbudile veliko pozornost freske iz srede 14. stoletja, ki so jih odkrila raziskovanja v dominikanskem samostanu v Ptujju (291, 293), obenem pa se je kompleks dominikanske cerkve in samostana uveljavil tudi kot zgovoren arhitekturni dokument. Okoli leta 1930 je bil Ptuj v središču dr. Steletove pozornosti. Uspešna restavracija slikanega krilnega oltarja iz proštije cerkve je omogočila pripisati ta izredno kvalitetni spomenik delu salzburskega mojstra Konrada Laiba, o čemer je dozorela dr. Steletu poleg krajših obdelav tudi obsežna monografija (477), medtem ko je ptujjska minoritska cerkev razkrila freske zgodnjegotskega risarskega stila ostro-lomljenih gub iz časa okoli 1260, ki navezuje na stil prvega restavradorja fresk v zahodni empori krške stolnice na Koroškem (245, 297). Prihodnja leta so razkrila še freske v opatijski cerkvi v Celju, na obokih ladje župne cerkve v Škofji Loki, v prezbiteriju župne cerkve v Mengšu, v Podzidu pri Trojanah, v Sopotnici, v Crngrobu, pri Sv. Lovrencu nad Škofjo Loko, pri Sv. Janezu na Muti, v križnem hodniku v Stični in drugod; vse te so podobo našega srednjeveškega slikarstva vedno bolj

dopolnjevale, posebno mikačno pa je bilo odkritje obračunskega zapiska z imenom slikarja Jerneja iz Loke, avtorja velike skupine fresk po Gorenjskem in v Posočju (90).

Profil slovenskega srednjeveškega slikarstva je tako zadobival vedno konkretnjšo podobo; razkrivale so se tudi neke ikonografske konstante, ki jih je dr. Stelè združil kar pod pojmom »kranjskega prezbiterja« (183). Končno mu je gradivo dozorelo v reprezentativno dvojezično izdajo na ikonografskem principu urejenega prvega dela »Monumenta artis Slovenicae« (333), s katerim si je naš slikarski material na široko odprl vrata v mednarodni znanstveni svet in žel mnogo pozornosti. Nekoliko kasneje pa je avtor začutil potrebo po novi, tudi metodološko naprednejši formulaciji, kar je rodilo dragoceno dopolnilo Monumentov I — knjižico o slovenskem srednjeveškem cerkvenem slikarstvu (372). S tem delom, ki ne bo izgubilo trajne veljave, pa je avtor že uresničeval nov princip, temelječ na umetnostnogeografskih vidikih, kakršnega je v Nemčiji utemeljil Paul Pieper v delu »Kunstgeographie« (Berlin 1936). S tem pa je metoda slovenske umetnostne zgodovine pridobila močno pomagalo, kajti s kulturnogeografskim vrednotenjem je zrasel mednarodni pomen našega gradiva. Dr. Stelè sam je pomen te metode dobro formuliral z besedami: »Čim bolj se poglobljamo v umetnostnokulturne tokove, ki se razvijajo v več plasteh preko zemlje, tem važnejši postaja za njih interpretacijo 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.« (505, str. 808.) Na teh temeljih je reševal posledje ne samo problematiko našega srednjeveškega slikarstva, ampak tudi zaokrožena poglavja naših posameznih kulturnogeografskih prostorov. Tako so nova odkritja fresk mojstrov »furlanske smeri« v okolici Škofje Loke, v Šmartnem ob Paki in drugod zaokročila kulturnogeografsko podobo slovenskega srednjeveškega slikarstva, ki je dozorela v študije o njegovem geografskem položaju (354, 376). Poleg tega je bilo treba po drugi vojski vskladiti položaj slovenske srednjeveške umetnosti z umetnostjo drugih jugoslovanskih narodov, pri čemer se je ponovno odprl problem bizantizma (508), ki se je nakazoval sicer že pred leti (296), toda zdaj se je ob novoodkritih freskah v slovenski in hrvatski Istri vsiljeval z živo aktualnostjo (512). Posebno dragocena je ugotovitev, da se slovensko umetnostno gradivo — to ne velja samo za freske! — vključuje v kulturnogeografski pas, ki poteka od Genovskega zaliva v loku ob južnem pobočju Alp skozi južno Švico, južno Tirolsko, Furlanijo s Karnijo, Koroško s Slovenijo, zajame še vzhodno in srednjo Istro ter del Hrvatskega Primorja in se konča vzhodno od Kvarnera. Tako se naši spomeniki sicer z nekim zamudništvom, pa vendarle aktivno uvrščajo v srednjeevropski kulturni okvir, prevzemaje pobude tako od srednjeevropske kot od italške smeri, vedno pa izoblikujejo lasten stilni jezik, prikrojen razpoloženju in oblikovni volji našega prostora in človeka (476).

Seveda je s tem nakazan le del velikega dr. Steletovega opusa o našem srednjeveškem slikarstvu. Zaključili bi ga lahko z razrešitvijo vprašanja Trubarjevega »kropaškega malarja« (440) in z razpravo o umetnosti

v času protestantizma (481). Toda ne smemo prezreti tudi nekaterih specialno ikonografskih študij, kakršne so n. pr. o Mariji zavetnici s plaščem (151), o trpečem Kristusu — sv. Nedelji (399, 445) in o bizantinskih ter bizantinujočih Marijinih podobah na Slovenskem (446). Že pred tem je Marijino ikonografijo na Slovenskem obdelala posebna knjižica (421).

Kot prehodni člen med srednjim vekom in zgodnjim baročnim časom se vrtva v naše umetnostno obzorje Valvasorjevo delo in njegov grafični krog v drugi polovici 17. stoletja. Že prva dr. Steletova obdelava Valvasorjevega umetnostnega pomena (leta 1913) je vzbudila mnogo pozornosti (?), še bolj pa se je njegov lik razkril v razpravah o grafični delavnici na Bogenšperku in o Valvasorjevi Ljubljani (181, 182). V štajerskem spomeniškem gradivu si lasti podobno mesto Celjski strop, ki ga je prav dr. Steletova konservatorska akcija rešila propada (210).

Z umetnostnogeografsko metodo obogateno raziskovanje pa je porodilo še vrsto kar klasičnih tekstov o kulturnem in umetnostnem položaju slovenskih dežel. Tako je zadobila monografično študijo Slovenska krajina (337), Štajerska z mariborskim središčem (401), Dolenjska (292), Kamniška okolica (383) in posebej seveda Ljubljana kot kulturno središče Slovencev (384, 424). Najgloblje pa je dr. Stelè zaoral ne samo v iskanju zunanjega geografskega in etničnega kulturnega prepletanja, ampak tudi v iskanju prautripa geološke strukture tal ter družbeno zgodovinske strukture prebivalstva v tekstih o umetnostih primorskega ozemlja, čigar duhovita, toda historično vsestransko podprta analiza je prišla do besede tudi v boju za našo zahodno mejo po drugi vojni (423, 463). Poglobljeni interes za umetnostni kompleks Primorja v najširšem okviru se je spočel pač ob stikih s tedanjim celoškim konservatorjem dr. O. Demusom, ki je leta 1936 objavil razpravo »Kunstgeschichtliche Wechselbeziehungen im italienisch-kärntnerischen Grenzgebiet während der Gotik« (Archiv für vaterländische Geschichte und Topographie). Prav na teh dr. Steletovih spisih temelji tudi vrsta kasnejših raziskovanj njegovih učencev o naši arhitekturi, kiparstvu, zlatih oltarjih, slikanih stropih itd.

Leto 1938 pomeni veliko prelomnico v dr. Steletovem življenju in delu. Z odhodom dr. Izidorja Cankarja v diplomatsko službo se je izpraznila univerzitetna stolica za umetnostno zgodovino, na katero je bil poklican naš jubilar, ki je sicer že leta 1921 in 1922 predaval zgodovino arhitekture na tehniški fakulteti. Njegovo mesto v Spomeniškem uradu je zasedel dr. France Mesesnel, dotodaj izredni profesor na filozofski fakulteti v Skopju. V nastopnem predavanju dne 18. marca 1938 o dvoranskih poznogotskih cerkvah na Slovenskem, je dr. Stelè poudaril: »V polni meri se zavedam, da se mi izroča odgovorna dediščina. Ne prihajam iz študijske sobe, kjer bi bila delovna miza preobložena s teorijami o znanstvenem delu in njega metodah, ampak naravnost iz življenja in naše lepe narave, kjer mi je bila umetnost pet in dvajset let zvesta in neizmerno zanimiva spremljevalka. Odkrila mi je marsikaj, kar bi ostalo kabinetnemu učenjaku za večno skrito. Upam, da to mojemu novemu delokrogu ne bo v škodo.« (382, str. 3).

Že z nastopnim predavanjem je novi profesor postavil poslušalce v sredo domače umetnostne problematike: poglavje o naši poznogotski arhitekturi, ki ga je načel, spada med temeljne kamne naše srednjeveške umetnosti, saj se je s posebnim, od severne Bavarske s posredovanjem Freisinga in Škofje Loke prevzetim arhitekturnim tipom in z aplikacijo v kraški kamnoseški tradiciji pogojenega figuralnega kamnoseškega okrasa izoblikoval na Gorenjskem in v Posočju poseben arhitekturni tip, ki se odlično podreja zakonom našega umetnostnega prostora. Tipanje za sledmi škofjeloških stavbarjev, ki je z Andrejem iz Loke vodilo prav v Beneško Slovenijo (114 a, 129), je že mnogo poprej utrdilo glavna spoznanja o specifično našem značaju te arhitekture, poseben sociološki podarek pa ji je odmerila študija o srednjeveški umetnosti v Kranju (400).

Če so poprej konkretne, praktične naloge usmerjale dr. Steletovo strokovno delo, pa mu je univerzitetna katedra narekovala novo, načelno problematiko splošno umetnostnega značaja, ob kateri so tudi domači problemi zadobili globlje temelje. Že pred nastopom profesorske službe je skušal dr. Stelč razčistiti razvoj zahodnoevropske umetnosti kot povezovalke ljudi preko političnih in etničnih meja v knjigi »Umetnost zapadne Evrope« (534). V naslonu na osnovne misli te knjige je nato v skriptah uvoda v študij umetnostne zgodovine formuliral pomembni znanstveni koncept o »karolinškem vzplaku« in o zgodovini zahodnoevropske umetnosti kot rezultanti prepletanja skrito gotskega in klasičnega toka. Bleščeče stilizirano Cankarjevo besedo je zdaj v predavalnici zamenjalo mnogokrat dokaj težko razpravljanje o zapletenih stilnih konfliktih; kar se je zdelo poprej samo po sebi razumljivo, razvojno jasno pogojeno, se je zdaj izkazalo kot plod nenehnih duhovnih in oblikovnih trenj in raznoličnih silnic, ki jim segajo korenine daleč nazaj do primarnih umetnostnih hotenj in določenih stilnih konstant. Kdor bi iskal v teh predavanjih samo estetskih užitek, bi bil razočaran, v resnici pa so študentom razgrnila obširno zajeta in od različnih komentarjev osvetljena vprašanja, ki so se osredotočila manj na razvojno jasne vrhunce posameznih časovnih slogov kot na tiste nejasne prehode iz ene stopnje zorenja v drugo, kjer se je človeški kreativni genij boril za nov izraz v dialektičnem boju nasprotij in heterogenih tokov. Seminarji so poleg komentiranja virov postali ljuba srečanja s spomeniki slovenske umetnosti, tudi ob seminarskih in diplomskih nalogah, ki so v glavnem obravnavale slovensko gradivo. Nikoli niso bila vrata profesorjeve sobe zaprta študentu, ki je iskal pojasnila za svoje delo in nasvetov. Profesorjeva osebnost je povezovala študente v ubrano skupnost in tovariško sodelovanje. Prvi plodovi teh delovnih naporov so že pred nami v obliki monografičnih obdelav posameznih poglavij naše umetnostne preteklosti, o katerih je profesor sam podal že kratek pregled (521).

Temeljno vodilo, ki se je študentom prof. Steleta vtisnilo v zavest je, da je umetnostna zgodovina še vedno zgodovina. Kajti vse prelivanje stilnih tokov je končno le pogojeno v življenju človeka. Zato je treba imeti vedno odprte oči, kajti ni skoraj duhovne vede, ki bi tudi umetnostnemu zgodovinarju ne nudila plodnih pobud: arheologija in etnografija, splošna zgodovina in kulturna zgodovina, filologija in celo na-

ravoslovje, sociologija in geografija — seveda, končno se znajde pred razpotjem, na katerem se cepita umetnostna zgodovina v ožjem smislu in umetnostna veda. Toda sleherna umetnina je končno vsestransko povezana z življenjem. Za našo ozkoproblemsko slovensko umetnostno zgodovino pa je možen samo povratek k umetnostni zgodovini. In prav umetnostnozgodovinsko opredeljevanje domačega spomeniškega gradiva je danes gotovo še naša prva naloga (505). Prav to tesno z življenjem povezano pojmovanje umetnosti pa je jubilanu že pred, posebno pa še po osvoboditvi narekovalo tudi napreden, na sociološke in dialektične temelje oprt znanstveni prijem.

Kakor poprej, so se tudi zdaj izpod njegovega peresa vrstile večje in krajše razprave, posvečene slovenski umetnosti: o Ptujski gori (422), o problemih Ljubljane, njenih spomenikov in urbanističnega varstva (120, 188, 257, 261, 342, 385, 384) itd.

Delo v ljubljanskem turističnem svetu, gradbenem odboru in pri urbanističnih ter konservatorskih nalogah Ljubljane je dr. Steleta tesno povezal z možem, ki je vtisnil slovenski prestolnici neizbrisen pečat svojega genija — z arhitektom Jožetom Plečnikom. Dolga leta skupnih premlepanj z neizčrpno domišljijo zamišljenih načrtov je oba moža združilo v spoštljivem prijateljstvu, ki je trajalo vse do Plečnikovega groba. Nihče ni prodril tako globoko v Plečnikov kreativni proces kot dr. Stelè, ki mu je že leta 1927 posvetil članek o arhitekturi — poeziji (154) in isto leto napisal tudi apologijo toliko napadane nove cerkve sv. Frančiška v Spodnji Šiški (153). Poslej je postal stalni kronist Plečnikovega ustvarjanja v domovini in tujini (prim. 211, 279, 300, 301, 302, 402 itd.), dokler ni končno izzvenela arhitekturna poema v knjigi »Arhitektura perennis« (434) in že po drugi vojni v Plečniku posvečenih »Naporih« (519). Brez Plečnika in njegovega visoko etičnega pojmovanja arhitekturnih nalog bi si teh dveh velikih tekstov ne mogli zamisliti; ne samo, da je dala zanju pobudo objava reprodukcij Plečnikovih del, ampak prav duhovna konstanta Plečnikovega iskanja in ustvarjanja je botrinila tudi konceptu teksta, ki hoče orisati probleme arhitekture v zvezi z materialnim in duhovnim življenjem, ugotoviti njene stalnice in predvsem zajeti njene večnostne vrednote. V živo se prelivajočem toku misli obravnava avtor razmerje arhitekture in življenja, funkcijo ostenja in prostora — ki je prva konstanta arhitekture! — medtem ko se arhitekturna lupina, ki prostor omejuje in krasi, podreja stilnim kategorijam v najrazličnejših variacijah in kombinacijah. Arhitektura je izraz svetovnega nazora, kot umetnost pa vsebuje moment razodetja in osebnostne kreacije. Tako se je dr. Stelè po svoje oddolžil delu še živečega arhitekta, kajti Plečnik, ki je sicer v obeh knjigah stalno navzoč, in sicer ne samo v reprodukcijah, ni videl rad, da bi ga pisana beseda povelečevala. Vendar ob osemdesetletnem jubileju ni mogel preprečiti, da bi ne bilo zapisanih nekaj pohval na njegov račun — med katerimi so najbolj doživete prav tiste izpod peresa dr. Steleta (501, 502, 505). Žal so se te hvalnice kmalu sprevrgele v žalostne obsmrtnice (545, 551, 552). Prenehali so redni nedeljski sestanki v domu v Trnovem, topla beseda je umolknila. Toda o velikem umetniku prof. Stelè še ni zapisal zadnje besede.

Kakor s Plečnikovo, tako živi naš jubilarant že od svojih študijskih let tudi z vso ostalo slovensko in svetovno moderno umetnostjo. Razumevajoč mrzlično iskanje mladega rodu je zasledoval razcvet naše povojne umetnosti v številnih poročilih in kritikah, tolmačil s pisano in govorjeno besedo publiki prizadevanje za doseg novoga stilnega oblikovnega in vsebinskega izraza, vzpodbujal umetnike same, presojal pota moderne umetnosti — nikdar pa ni obsojal. Razen, kadar je šlo za očitno zlaganost. Od pradavnine do naših dni mu pomeni umetnost en sam veliki tok, ki povezuje ljudi preko vseh meja. Spoznanje starih umetnostnih prič mu je odpiralo pot do živih stvaritev in utrip žive umetnosti mu je osvetljeval spčetje v zgodovino potopljenih. Kajti končno je bil ustvarjalni proces v temelju vedno enak, podoben tistemu, ki ga je na nekaterih velikih umetnostnih realizacijah naših dni skušal približati občinstvu: ob Sternenovih freskah pri ljubljanskih frančiškanih (374), ob historičnih slikah G. A. Kosa za vladno palačo (425) itd. Zato nam je razumljivo tudi nastanek knjige o slovenskih slikarjih (473), ki skuša na podoben način kot za stavbarstvo »Architectura perennis« pravično oceniti namen in naloge slikarstva, ki mu je glavna konstanta iskanje iluzije trodimenzionalne resničnosti, in nato spoznanja, zajeta v svetovnem okviru, prenesti na življenje in razvoj slikarstva na naših tleh od srednjega veka do praga druge vojne. Zato pomeni ta knjiga tudi nekako dopolnilo Monumentov, katerih drugi del (381) je obtičal kot torzo ob koncu romantike. Da je pri tem avtor vedno znova zadeval ob vprašanja posebne oblike slovenskega impresionizma, ki ga je dobro formuliral že v Orisu, je razumljivo; plastični liki naše impresionistične generacije, ki jih je načrtovalo dr. Steletovo pero, pomenijo poleg dr. Mesesnelovih in Cankarjevih študij o Groharju, Jakopiču in Sternenu nepogrešljivo in zaradi osebnih stikov naravnost dokumentaren doprinos k vrednotenju naše moderne (219, 238, 281, 468, 469, 474, 500, 554). Od ostalih monografij in katalogov omenimo le tekste o bratih Kraljih (115, 538), o Perušku (256), Tratniku (155), Spacalu (480, 490, 549), Kregarju (489) itd.

Prenekatera dr. Steletova ura je bila posvečena tudi Narodni galeriji, ustanovi, ki je bila poleg Univerze, Akademije znanosti in Akademije za upodabljanje umetnost v prvem kulturnem programu slovenske moderne generacije pred prvo vojno. Številni članki, vodiči ter katalogi so izšli izpod dr. Steletovega peresa (294, 187, 246, 303, 427, 550 itd.). Tako Narodni kot Moderni galeriji je uspešen svetovalec in sodelavec.

Med zadnjimi večjimi monografičnimi obdelavami moramo še omeniti problem predromanskega ornamenta iz Slivnice (444), ob katerem je predlagal dr. Stelè za umetnost trotračne pleteninaste ornamentike naziv italo-karolinške državne umetnosti poljudne vrste; objavo dveh predromanskih kapel na Svetih gorah nad Bizeljskim (504), morfološko razpravo o Fortunatu Bergantu (542) in uvod v katalog Kremser-Schmidtove razstave (544). Seveda s tem niti zdaleč nismo izčrpali obsežnega opusa našega jubilanta, o katerem naj nas podrobneje pouči dodana bibliografija. Ne bili bi pa njegovemu delu pravični, če bi ne omenili tudi velikega števila leksikalnih člankov o slovenskih in jugoslovanskih umetnikih v Slovenskem biografskem leksikonu, v Stanojevičevi Narodni en-

ciklopediji, v Thieme-Beckerjevem »Künstlerlexikonu« ter v izdajah jugoslovanskega Leksikografskega zavoda.

16. maja 1940 je postal dr. Stelè redni član Slovenske akademije znanosti in umetnosti, kjer je bil od 1. julija 1942 do 2. oktobra 1945 načelnik filozofsko-filološko-historičnega razreda, po reorganizacije akademije pa do danes tajnik razreda za zgodovinske in družbene vede; od 24. julija 1948 dalje je načelnik Sekcije za zgodovino umetnosti pri Inštitutu za zgodovino. Nadalje je dopisni član Jugoslovanske akademije znanosti i umetnosti v Zagrebu, član Mednarodnega odbora za umetnostno zgodovino, dopisni član Mednarodnega komiteja za spomenike pri UNESCO, član AICA pri UNESCO in dosmrtni član Instituta für österreichische Geschichtsforschung na Dunaju. Na mednarodnih predvojnih kongresih Penkluba je zastopal Jugoslavijo v Haagu, Barceloni, v Parizu in v Pragi. Aktivno je sodeloval na bizantoloških kongresih v Bukarešti, Beogradu, Sofiji, Atenah, Rimu in Palermu, prav tako na mednarodnih kongresih za umetnostno zgodovino v Parizu, Švici, Londonu, Amsterdamu, Benetkah in ponovno v Parizu.

\*

Življenje in delo dr. Franceta Steleta je tako tesno povezano z razvojem naše umetnostnozgodovinske znanosti, da je postalo njegovó ime zanjó že skoraj sinonim. Slovenski umetnosti velja njegova prva ljubezen: moderni, ki ji je bil vedno kritičen pobornik, in starejši, ki ji je bil globokumen, z vsemi sodobnimi metodami oplojen raziskovalec. Uspelo mu je, da je obe povezal v skupnem utripu, zajetem v »geniju loci« slovenskega človeka, kajti nikdar ni z neizprosnostjo akademskega esteta trgal umetnostnih stvaritev od življenja, ki jih je spočelo. Bolj kot presojal, je našo umetnost doživljal ter tako iz integralnega doživetja nakazoval njene specifičnosti, pa tudi njene korenine. Skoraj ni poglavja v naši umetnostni preteklosti, ki bi ga njegovo pero ne osvetlilo, in ne umetnostnozgodovinske akcije, pri kateri bi tako ali drugače ne sodeloval. Videli smo ga na počitniških delovnih akcijah med njegovimi študenti v Kostanjevici ob Krki in na Primorskem, drugič spet veselega v krogu veselih študentov na študijskih izletih, v predavalnicah po vsej domovini, pri velikih spomeniških delih, ob katerih so mnogi umetnostni, kulturni in drugi zgodovinski spomeniki, pa tudi celi urbanistični predeli, ki so danes naš ponos, bili rešeni prav po njegovi zaslugi, itd. Umetnostnozgodovinskemu društvu je bil vedno trdna opora — predavatelj, vodja ekskurzij, urednik Zbornika, zadnja leta tudi predsednik.

Zato je prav, da mu za vse strokovno delo, ki ga opravlja z veliko požrtvovalnostjo, ljubeznijo in s skrbjo, posvetimo prijatelji, učenci in Umetnostnozgodovinsko društvo to številko Zbornika za umetnostno zgodovino z željo, da bi tudi v bodoče plodno sodeloval v našem raziskovalnem delu.

Emilijan Cevc