

Maks Fabiani, Jože Plečnik in slovenska moderna

PETER KREČIČ

Pojav slovenske moderne pred dobrim stoletjem ostaja v eni ključnih točk še vedno nepojasnen. Kako se je moglo zgoditi, da se je v narodu brez svoje univerze, brez velikih industrijskih obratov ali podobnih gospodarskih ustanov in domačih bank, brez pomembnih mecenov porodilo tako vseobsegajoče umetniško gibanje, kot je bila slovenska moderna. In prav tako nenavadno je, da je ta kvalitativni izbruh zajel malone vsa področja umetniškega ustvarjanja: literaturo in glasbo, slikarstvo in kiparstvo, arhitekturo in urbanizem in še kaj, ne glede na to, da moramo prispevek slovenskih arhitektov tedaj videti tudi daleč zunaj slovenskega etničnega ozemlja na Dunaju in drugod po Avstriji. Posebej v zvezi z arhitekturo večina raziskovalcev pripisuje velikemu potresu v Ljubljani leta 1895 pomembno prelomno točko v njenem razvoju, v dejavnosti Ivana Hribarja, ki je postal ljubljanski župan leto po potresu, pa osrednjo gonilno silo, ki je najprej sprožila obsežno obnovitveno dejavnost in takoj za tem tudi obsežne novogradnje na podlagi novega urbanističnega načrta. Tega je, kot je dovolj dobro znano, prispeval Maks Fabiani.

Pospešena gradbena dejavnost in zavestno prizadevanje mestne uprave za izboljšanje vrste mestnih funkcij in »polepšanje« mesta, bi utegnili spodbuditi ustvarjalce tudi na drugih umetnostnih področjih pač v duhu maksime, da plima dviga vse ladje. Pa vendar se zdi, da ima umetnostni razvoj v času slovenske moderne svojo posebno dinamiko, ki bi jo težko brez pomisleka pripisali razvojnim pospeškom, kakršne je doživljala Ljubljana ter njihovim sicer logičnim in pričakovanim učinkom v najširše gledanem slovenskem kulturnem prostoru. Slovenska moderna ima globlje korenine; njeno dozorevanje in kakovostna rast izvirata iz predpotresnega časa, ki so ju do določene mere spodbudile bodisi relativno stabilne socialne razmere v Avstroogrski v zadnji četrtini 19. stoletja bodisi učinki uspešne politične akcije narodnega ozaveščanja in krepitve narodne samozavesti, posledično iz trenj in tekmovanja med Slovenci in Nemci oziroma Italijani in Madžari, kar se je neposredno pokazalo v arhitekturi narodnih in podobnih domov, zbirališč ozaveščenih pripadnikov enega ali drugega naroda.

Dunaj, Slovenci in moderna

Slovenci so imeli do Dunaja kot prestolnice avstrijskega cesarstva dvoumen odnos. Podobnega so imeli tudi Čehi, Poljaki in še kateri

narod v avstrijski polovici cesarstva, pa verjetno podobnega Slovaki, Hrvatje in Romuni do prestolnice ogrske polovice Budimpešte. Vsi ti so imeli, razen onih, ki so se identificirali z avstrijskim nemštvom ali ogrskim madžarstvom in so štel Dunaj ali Budimpešto za svoji prestolnici, še svoje narodne prestolnice. Kljub razdeljenemu cesarstvu pa je Dunaj pomenil vsem narodom Avstro-ogrske uradno glavno mesto, kjer se je odločalo o vseh za državo pomembnih rečeh. Slovincem je Ljubljana, ob tem, da je bila zgolj deželno središče Kranjske, pomenila hkrati resnično nacionalno središče, odločilno za vse narodno pomembne zadeve, v tem razdobju pretežno povezane s kulturnimi vprašanji, torej z jezikom, književnostjo, umetnostjo ... Avstrija z Dunajem na čelu je dajala vsem državljanom nekako samoumevni politični in civilizacijski okvir, spričo katerega se v drugi polovici 19. stoletja ni bilo nikomur treba ukvarjati z idejo kakšne posebno nujne nacionalne in gospodarske samostojnosti, posredno naposled tudi politične. Pričakovanja Čehov kot najbolj organizirane nacionalne skupine, da bi podobno kot Madžari postali posebna kraljevina pod habsburškim žezlom, se niso uresničila. Gledano z Dunaja, pa je bila Ljubljana le ena izmed postaj med Dunajem in Trstom, provincialno središče, kakršnih je bilo v cesarstvu kar nekaj. Njen pomen se je meril po tem, kolikšno težo je imela v upravnem pogledu, seveda glede na število prebivalcev, kolikšno gospodarsko moč je premogla, kako je funkcionirala v železniški in poštni mreži cesarstva in podobnem, dosti več pa ne. Prav nasprotno pa je v očeh Slovencev pomenil Dunaj ciljno točko in to ne samo kot politično in upravno središče, temveč tudi ob manj uglednem Gradcu kot pomembno univerzitetno središče, kjer se je izšolala velika večina slovenskih izobražencev. Dunaj je zlasti v drugi polovici 19. stoletja zaradi izjemnega razvoja in gospodarske moči meščanstva hkrati postal nesporno merilo kakovosti za domala vse vidike gmotnega in duhovnega življenja. Resnični uspeh posameznikov in skupin se je meril z uspehom, ki so ga dosegli na Dunaju. Kar je prihajalo z Dunaja (pustimo ob strani politične odločitve, spričo katerih so se Slovenci in drugi nenemški narodi pogosto čutili zapostavljene), je imelo svojo veljavo in kakovostno težo. Ljubljansko provincialno okolje ni bilo ne dovolj izobraženo ne kulturno dovolj občutljivo, da bi komu od domačih priznalo ustrezno umetniško kvaliteto. Zahtevalo je ustrezno pripoznanje Dunaja, a včasih še to ni bilo dovolj, da bi znalo razbrati vse razsežnosti temeljnih kulturnih sporočil ne za tedanji trenutek ne za prihodnost. Maks Fabiani, Jože Pleč-

nik, slovenski impresionisti in drugi so doživeli potrditev za svoje dosežke na Dunaju in to presenetljivo ne za umetnost, ki bi se prilegala mednarodnim slogovnim merilom in dunajskemu okusu, temveč za umetnost, ki je prepoznavno odstopala od pričakovane in že znanega. Kritika, tudi negativna (če pomislimo samo na reakcije bulvarnega tiska na Plečnikovo Zacherlovo palačo) je prepoznala v njej svojevrstno drugačnost, izvirnost in jo povezala z nacionalnim okoljem, od koder so prihajali njeni ustvarjalci. Prav nasprotno pa je ljubljanska provinca kronično zaostajala in je zaradi neizobraženosti in konservativnosti le počasi pridobivala potrebno občutljivost za resnične in pomembne umetniške dosežke, ki jih je producirala visoka dunajska kultura in pa tudi domača moderna, ko se je ta zavestno odločala za najvišja merila. Razstave dunajske umetnosti v Ljubljani so bile redke, saj navsezadnje do pozidave Jakopičevega paviljona leta 1907 mesto ni premoglo nobenega prostora, posebej namenjega za umetnostne razstave. Najbolj sodobni in kakovostni natečajni predlog za Deželni dvorec Josefa Marie Olbricha so zavrnil in izbrali bolj konservativnega. Ideali, vrednote, vzorci, ki bi jih bila večina pripravljena sprejeti, so

bude so bile prepuščene zasebnikom oziroma združenjem. Tako je Kranjska stavbinska družba odločilno vplivala na načrtovanje in pozidavo območja med glavno ljubljansko osjo Šelenburgovo (danes Slovensko) in Dunajsko cesto ter parkom Tivoli. Tu je nastajala nova upravna in kulturna četrt, kakršne poznajo tudi druga srednjeevropska mesta, posamične ambicioznejše arhitekturne rešitve, denimo za Rudolfinum, deželni muzej, pa so se zgledovale pri dunajskih vzorih. Ljubljana je stopila v ospredje dunajske in lahko rečemo tudi evropske pozornosti šele s katastrofalnim potresom leta 1895, ki je dodobra razmazal mesto in so morali številne, tudi umetnostno pomembne stavbe, porušiti. Kmalu po potresu je mesto obiskal cesar Franc Jožef, o Ljubljani in trpljenju njenih prebivalcev pa se je razpisal tisk po vsem cesarstvu, zlasti dunajski. Po zaslugi izjemno sposobnega člana mestnega sveta in pozneje župana Ivana Hribarja, ki je zaslutil, da utegne nesreča odpreti mestu nove možnosti razvoja, so se lotili vsakovrstnih akcij, ki so pritegnile tako kapital kot različne strokovnjake, da se je začelo mesto naglo modernizirati. Potres je že takoj sprožil nujno vprašanje mestne regulacije in v ta namen je Hribarjev predhodnik Peter

Fabiani je presegel Sitteja zlasti z idejama, da bi organizacijo razširjenega mestnega središča v jedru naslonil na temeljni motiv srednjeveškega mesta in da bi za Bežigradom pogumno uvedel »ameriški sistem«, ulično mrežo z radialno položenimi ulicami in sekajočimi diagonalami.

bili srednje vrednosti, nikoli prav vrhunski. Drugače je bilo, kadar so prišle do veljave odločitve nekaterih zahtevnejših posameznikov naj je šlo za javna (umetnostna) naročila ali za zasebna. Pa vendar so splošne razvojne okoliščine tako v gmotnem kot duhovnem pogledu navedle Fabianija že pred prvo svetovno vojno, po njej pa tudi Plečnika, torej oba »Dunajčana«, da sta ubrala drugačno strategijo. Novosti, koncepte in visoko kakovost sta ponudila v novem, razmeram prilagojenem historičnem in sodobnem naboru oblik. Modernizirani historizem se je v njunih izvirnih interpretacijah izkazal za učinkovito in dovolj prožno sredstvo za reševanje široke palete urbanističnih in arhitekturnih nalog, tako da je pozneje pravovernemu modernizmu, ki se je v dvajsetih letih intenzivno širil iz francoskih in nemških središč, ostajalo bolj malo manevrskega prostora.

Ljubljana in moderna

Po bleščečih umetnostnih dejanjih baročne dobe je Ljubljana v 19. stoletju potonila v provincialno povprečje. Po terezijanskih reformah je izgubila svojo mestno avtonomnost, a je ostala tudi pozneje, ko si jo je do neke mere povrnila, čvrsto vpeta v centralizirani upravni sistem, ki jo je razvojno dušil. Vse do tretje četrtine 19. stoletja ni mogla pridobiti ustreznih načrtov za mestno širitev. Po-

Grasselli povabil v Ljubljano osrednjo dunajsko avtoriteto za vprašanje urejanja mest Camilla Sitteja. Ta je izdelal načrt popotresne Ljubljane, v katerem se je ukvarjal predvsem z dvema zanj značilnima vprašanjema: kje umestiti novi osrednji trg za upravno središče s ključnimi reprezentativnimi stavbami in kako z na novo potegnjenimi ulicami ohraniti slikovitost srednjeveške mestne strukture. Maks Fabiani, tedaj naglo uveljavljajoči se strokovnjak posebej za urbanizem na dunajski Visoki tehniški šoli, rojak s slovenskega Krasa in svojčas dijak ljubljanske realke, je samoiniciativno ponudil svoj načrt. Popotresne okoliščine so bile kot nalašč, da bi preskusil svoje izjemno znanje iz poznavanja mest in modernega načrtovanja. Izdelal je prvo znanstveno analizo mestne slike. Ugotovil je, da je ljubljanski grad na strmem grajskem hribu mestna dominantna, srednjeveško mesto, ki se je razvilo med Gradom in lokom reke Ljubljanice, ki ga obkroža, pa izhodišče za oblikovanje širšega povezovalnega loka onkraj Ljubljanice in hkrati oblikovno izhodišče za krožno cesto, ki bi po zgledu dunajskega Ringa obšla celotno Ljubljano. To bi bil prvi razvojni obroč. Onkraj nje ga bi se na severni strani od univerzitetnega centra, ki bi zasedel prostor glavne železniške postaje in tirnih naprav, razvil povsem nov del mesta, Bežigrad, po dopolnjenem regulacijskem načrtu iz leta 1899. Fabiani je torej presegel Sitteja zlasti z idejama, da bi

organizacijo razširjenega mestnega središča v jedru naslonil na temeljni motiv srednjeveškega mesta in da bi za Bežigradom pogumno uvedel »ameriški sistem«, ulično mrežo z radialno položenimi ulicami in sekajočimi diagonalami. V nadaljnjem razvijanju načrta, za katerega je poskrbel mestni arhitekt Jan Dufée, so prišli do konkretnih rešitev, ki so sprostile prenovo in pozidavanje na novo reguliranih predelih. Žal pa najpomembnejše Fabianijeve ideje o krožni cesti razen severozahodnega loka niso izvedli, medtem ko je načrt za Bežigrad, zlasti zaradi vrste težav z lastniki parcel, zastal. Prepustili so ga usodi in boljšim časom.

Po letu 1896 se je torej razmahnila gradbena dejavnost, ki pa se ni omejevala zgolj na pozidavo hiš, temveč je zajela urejanje in opremljanje ulic, trgov, parkov in drugih za funkcioniranje sodobnega mesta potrebnih objektov. Postavlja se temeljno vprašanje: je postala Ljubljana zaradi te svoje naglo se spreminjajoče podobe v očeh poglavitnih ustvarjalcev slovenske moderne kaj bolj opazna, vredna večje pozornosti? Ali nekoliko drugače: bi Ljubljana ostala osrednja simbolična nacionalna točka in cilj vsakršnih kulturnih prizadevanj, tudi če je ne bi prizadel potres in bi še naprej stopicala na mestu v svoji provincialni zaprašenosti? Kakšen je bil torej odnos protagonistov slovenske moderne do Ljubljane? Na prvi pogled se zdi, da niti po petnajstletnem opaznem napredovanju Ljubljane na številnih področjih civilizacijskih pridobitev in kulturni rasti, kakršne v Ljubljani in širše na Slovenskem še ni bilo, pri izobražencih in pri kulturnih ustvarjalcih še posebej ni uživala zadostnega ugleda. O tem priča vsaj dvoje opažanj o Ljubljani Iz-

nja, deloma zato, ker so se v tujini uveljavili. Ljubljana jim nikakor ne bi mogla ponuditi podobnih ustvarjalnih možnosti. Toda velika večina je v določenem trenutku začutila, da se mora vrniti v domovino, to pa je pomenilo predvsem v Ljubljano. Prvi v tej vrsti je bil pravzaprav Maks Fabiani, ki pa ne ustreza povsem liku predstavnika moderne. Njegovih ustvarjalnih motivov ni mogoče brez pridržkov povezati z Ljubljano in moderno. Res je sam ponudil regulacijski načrt za popotresno Ljubljano, a se zdi, da se je hotel v svoji posebni večini poznavalca urbanističnih vprašanj izkazati in pridobiti reference za nadaljevanje kariere po vsem cesarstvu, kar mu je tudi uspelo. Toda Ljubljana mu ni bila izključni cilj umetniških prizadevanj, četudi bi mu bilo spet težko očitati, da mu je služila zgolj za odskočno desko. Ljubljani je zapustil nemalo ustvarjalnih energij in spoštovanja vreden opus tako realiziranih zgradb kot tistega, kar je ostalo v njegovi duhovni zapuščini. V tehtanju med Ljubljano in Dunajem je pretehtal Dunaj, za katerega se je čutil dovolj sposobnega, da se tudi v njem postavi med velike in od tam kot »arhitekt monarhije« (kot ga je duhovito označil pisec njegove monografije Marko Pozzetto) deluje po vsej tedanji Avstriji od poljske Galicije tja do Trsta. Ko se mu je po prvi svetovni vojni prav ta na videz večni habsburški okvir sesul, pa se je v ponovnem tehtanju med Dunajem, Ljubljano in Gorico opredelil za največje mesto v bližini rodnega Kobdilja, torej za Gorico, ker je pripadla Italijanskemu kraljestvu, saj po pripovedovanju Marka Pozzetta novonastali Kraljevini Srbov, Hrvatov in Slovencev ni pripisoval, da se bo obdržala več kot nekaj mesecev.

Če poskušamo priti do jedra Fabianijevim in Plečnikovim interpretacijam zgodovinskih izposojenk v novih izvornih ureditvah, je to zato, ker še nimamo izdelane umetnostne teorije za celotno umetnostno dogajanje v 19. stoletju; še huje, v Sloveniji nimamo niti celovitega pregleda umetnostnega gradiva in s tem tudi ne arhitekturnega.

idorja Cankarja, ki sta izšli: prvo v njegovih *Obiskih*, drugo v njegovem romanu *S poti*. V Cankarjevem jedkem opisu dvoumnega razmerja do Ljubljane kot urbanega in duhovnega središča Slovenstva, kakršnega so bržkone gojili tudi številni drugi predstavniki slovenske Moderne, je mogoče vendarle zaslutiti točko obrata: naj bo Ljubljana kakršnakoli, »kmetiška« ali »zmerno moderne zunanjščine«, jo je treba vzeti takšno, kakršna je, vendar vzeti za prestolnico duha in politike. Umetniki moderne so se opredelili zanjo; odločili so se, da se je vredno po najboljših močeh truditi zanjo, tako doma kot v tujini. Vsa njihova dela in njihove usode so odslej povezovali z njo. Postala je zadnji cilj njihovih umetniških naporov in naposled za mnoge vendarle končna postaja njihovega bivanja. Za večino predstavnikov Moderne je namreč značilno, da so precej časa preživeli v tujini, deloma zaradi študija in izpopolnjeva-

Pač pa se je Jože Plečnik že povsem približal »idealnemu« tipu pripadnika moderne, če je o čem takem sploh mogoče govoriti. Odlično izšolan pri Ottu Wagnerju, veliki up generacije, ki je končala študij pri njem na prelomu stoletja, se je že kot študent in mlad diplomant začel zanimati za ljubljanska urbanistična in arhitekturna vprašanja. Županu Hribarju je poslal pismo, da se zanima za projekt deklishe šole pri sv. Jakobu. Vendar je bil še premalo uveljavljen, da bi lahko uspel in je tako naloga pripadla bolj izkušenemu in »udomačenemu« Fabianiju. Toda ključni preobrat v razmerju do Ljubljane je Plečnik doživel na svojem znamenitem italijanskem potovanju. Za svoje diplomsko delo je prejel tako imenovano Rimsko nagrado, s katero je mogel diplomant arhitekture potovati eno leto po vsej Evropi. Pozno jeseni leta 1898 se je odpravil v Italijo. Že prvo srečanje z Benetkami, biserom mediteranske

kulture, je sprožilo v njem svojevrstno umetniško preobrazbo, na koncu katere se je počutil arhitekta mediteranskega razpoloženja, navdiha in ustroja, ali kakor je svojo umetniško osebnost dojemal sam: začel se je razglašati za Kraševca. Dovolj mu je bilo le nekaj dni v Benetkah, da je bratu Andreju že sporočal naslednje: »Videl sem toliko, da lahko rečem: Kdo je bil brezvestnež, ki je napisal na moje spričevalo 'Arhitekt'! Te cerkve, ti umotvori, ta eleganca, ta korajža in frišnoba, ta ponos in ta vera: to je zame do sedaj nekaj nečuvvenega. Seveda tudi drugo ni brez Einwendov. Da bi sedaj vse opisoval, veš, to ne gre: veliko pride v Tagebuch, veliko mora v glavo, malo ali nič v mapo (za skice, op. P.K.). Država naj da 5000 kron za rajžo ter naj izbere družega, kot sem jaz. *Hier muss ich krank werden*. Bože mili, ker stojim pred zagonetko: Staro tu – čez vse lepo, kar je novo tam (na Dunaju, op. P.K.) – alles ein Mittelmaß.« Ob tem, kako se je hipoma oprijemal klasičnih arhitekturnih idealov in začel dvomiti o vrednotah moderne, ne gre spregledati tudi kako načrtno se je lotil preučevanja mediteranske kulture. Že pred časom sem zapisal, da je bila Italija zanj veliko odkritje: »Po dolgem dozorevanju v avstrijskem, nemškem okolju, ki je tudi historizme italijanskega izvora dojemalo in oblikovalo po svoje, v okolju, ki je nagnjeno k fantastičnemu, ekspresivnemu, celo mistiki – in treba je reči, da je mistika Plečnika vselej privlačila – je zdaj Italija prebudila v njem drugi, južnjaški pol njegove ustvarjalne narave. Ljubljana (...) je tako dobila v njegovi predstavi jasnejšo vlogo. Na italijanskem potovanju se mu je dokončno razkril njen urbanistični, arhitekturni, sploh likovni pomen, ki je nenavadno ustrezal njegovemu na novo osvojenemu ravnotežju med severnim (v tem primeru tudi modernim), južnim (tradicijo) in *geniusom loci*. V Italiji se mu je razodela Ljubljana hkrati kot njegova prava umetniška domovina. Vanjo se prek njegovih domačih stekajo nešteti izrazi vdanosti in prav neposredne pobude za njeno ureditev in polepšanje.«

Toda v nasprotju s Fabianijem, ki ni dvomil o svojih sposobnostih in sta mu bila Dunaj in preostalo cesarstvo šele zadosten okvir za njegove ambicije, si Plečnik ni postavljaj takšnih ciljev. Zdi se, da jih tudi ni imel in se je prepuščal trenutnim ustvarjalnim vzgibom in naključnim naročilom. Obetavnega arhitekta je prav toliko kot kariera skrbelo, kako se bo lahko preživel in v tem pogledu so bile razmere v Ljubljani zanj gotovo slabše kot na Dunaju. Šele ko ga je leta 1915 njegov brat Andrej presenetil z nenačnim nakupom skromne predmestne hiše v Trnovem, se je naenkrat ovedel povsem nove možnosti za prihodnost. Že prej je sanjaril, kako bi se mogel po dolgih letih tujine vrniti v domovino, zdaj pa je z bratovo hišo postala ta možnost precej bolj otipljiva in je v letih med prvo svetovno vojno prerasla v jasno in nedvoumno odločitev. Celo tako izjemno naročilo prvega predsednika Češkoslovaške republike Tomáša G. Masaryka, kot je bila v zgodnjih dvajsetih letih prenova praškega gradu, ki je nedvomno zahtevala celega človeka,

ga ni odvrnila od namere, da se vrne v domovino in tam tudi ostane. Plečnik je bil med zadnjimi predstavniki moderne, če ne prav zadnji, ki so drug za drugim prihajali v Ljubljano. Okrog leta 1910 so bili že tako številni, da se jih je Izidorju Cankarju zdelo vredno sistematično predstaviti v reviji *Dom in svet*.

Arhitektura in slovenska Moderna

Katera izmed poglobitnih usmeritev, ki jih je v svoji knjigi *Arhitektura secesijske dobe v Ljubljani* uvidel v treh skupinah (historistični, Fabianijevi in secesijski) Nace Šumi, je nosila kal poznejšega razvoja? Čeprav se je secesija kot »novi slog«, vsaj na prvi pogled v antihistoristični oblikovni govorici, kar sama ponujala, je Šumi videl v Fabianijevem ljubljanskem opusu, ki vsebuje komaj eno secesijsko stavbo, posebno kvaliteto. Pri njem govori »o lastnem modernem stilu, po katerem se razločuje tako od svojega bivšega vzornika Wagnerja in njegovih učencev, kakor tudi predvsem od vsega, kar so drugi arhitekti tega časa postavili v Ljubljani.« Kljub ponovno oživiljenem zanimanju za secesijo, problemsko jedro ostaja vendarle pri historizmu. Če imamo še vedno težave s presojo sobivanja različnih historističnih usmeritev in dodatno, če poskušamo priti do jedra Fabianijevim in Plečnikovim interpretacijam zgodovinskih izposojenk v novih izvornih ureditvah, je to zato, ker še nimamo izdelane umetnostne teorije za celotno umetnostno dogajanje v 19. stoletju; še huje, v Sloveniji nimamo niti celovitega pregleda umetnostnega gradiva in s tem tudi ne arhitekturnega. Šumi je mnogo pozneje, ko se je ponovno načelno loteval te ne prav preproste tematike nakazal obetavno pot z opozorilom, da odločitev za prav določen historični slog ni bila posledica naključne izbire, denimo okusa naročnikov bodisi institucij bodisi zasebnikov (četudi te ni mogoče povsem izključiti). Če je bila zanj ključna neznanka »nova historična zavest«, katere korenin po njegovem še zdaleč nismo zajeli, je bil zanj drugi temeljni problem »nenavadna modernost sistematike historičnega načina izražanja. Nedvomno vzdrži vsako kritiko teza, da imamo v smotrnem izboru zgodovinskih slogovnih izposojenk za posamezne naloge opraviti s funkcionalno tipologijo, prvo v evropski zgodovini in dejansko predhodnico sodobnega oblikovanja.« Kmalu bo minilo štirideset let od tega Šumijevega zapisa v njegovem delu *Nekateri problemi preučevanja umetnosti 19. stoletja* (Zbornik za umetnostno zgodovino, 1979), pa je treba z obžalovanjem ugotoviti, da umetnostna veda prav v obravnavanju umetnosti 19. stoletja ni napravila odločilnega preboja. Umetnost 19. stoletja tako ostaja v stroki še vedno področje številnih neznank, ne dosti bolje preučena od časa, ko je njene zadrege v navedenem prispevku opisal Šumi: »Znano je, da je umetnostna zgodovina že zdavnaj osvojila in ocenila predvsem individualno naglašeno slikarstvo realizma od 1870 sem, da je znala videti podobno usmerjene, sicer redke kiparske stvaritve tega časa, da pa je kljub nevtralnemu zapisom ostala brez pravega razmerja in razumevanja ravno do historizma in njenem obsegu v arhitekturi v vsem

od stavbne lupine do opreme in dekoracije.« Sam sem mnenja, da je bila umetnostna stroka vse od izdaje Cankarjeve sistematike stila (*Uvod v umevanje likovne umetnosti*, Sistemska stila, 1926) pod silovitim imperativom iskanja skupnih stilnih lastnosti umetnin za enotno stilno oznako za vso umetnost 19. stoletja; ta se bo – po idealističnih pričakovanjih – z dovolj časovne distance naposled le prikazala. Vsi naši klasiki umetnostne teorije, Izidor Cankar, France Stele in celo Nace Šumi, so na določeni točki spregledali temeljno ločnico, ki jo je zarezal modernizem v zgodovinsko sosledje celostnih stilnih formacij ali *gesamtkunswerkov*. S tem mislim na povsem spremenjeno naravo umetnostnih pojavov od konca 18. stoletja vse do današnjega časa. Vendar, kot rečeno, je Šumi le zaslutil v moderni sistematiki rabe historizmov namig za morebitni izhod iz temeljne zagate zlasti arhitekturnega 19. stoletja. Če izhajamo iz njegove teze, potem se je treba dokončno posloviti od ambicije, da bi mogli umetnost in še posebej arhitekturo zajeti z enim samim stilnim imenovalcem ali enostavnim seštevkom različnih stilnih imenovalcev. Ti so tako številni in raznoliki in se seveda absolutno ne vežejo zgolj na določene funkcionalne programe. Bržkone edina pot do uspeha vodi prek natančne raziskave arhitekturne tipologije. Vsak stavbni tip, odkar se kot *novum* pojavi na arhitekturni sceni, je potrebno raziskati v njegovem razvoju, nihanju in morebitnih odvodih skozi celo dvetinajsto stoletje in najbrž brez škode tudi še v dvajsetem. S tako usmerjenim pogledom na umetnostno problematiko 19. stoletja se v Sloveniji še nihče ni lotil raziskovanja. Vendar je čas že davno dozorel. Takšna študija nam ne bi le razjasnila številnih vprašanj, ki zadevajo slovensko umetnost na prelomu stoletja, marveč bi nam hkrati v marsičem pomagala k razumevanju pojavov v pretežno modernem (modernističnem?) 20. stoletju. Če Šumi vidi v ozadju umetnostnega dogajanja v 19. stoletju »historično zavest«, je treba 20. stoletju priznati enako ali še celo močnejšo navezanost na preteklo. S tako razširjenih izhodišč bi se naposled morda mogli lotiti tudi tako velike umetnostne uganke, kakršna se Slovincem več kot dve sto-



letji kaže v podobi mesta Trst. Edini, ki je v razvijanju umetnostne geografije trčil na Trst in obstal spričo težavnosti problema tega mesta kot eminentnega vprašanja slovenske in italijanske umetnosti, je bil France Stele v svojem delu *Umetnost v Primorju* (Slovenska matica 1960). Toda zapisal je zgolj tole: »Trstu (ki se Steletu razkriva kot tujerodno mesto, op. P. K.) ni uspelo, da bi se razvil v pomembno umetnostno središče z lastno tradicijo, čeprav je po svojih spomenikih umetnostno nedvomno pomembno, po svojem značaju oblikujoče se mesto. Resnično svojski in pomemben je Trst samo toliko, kolikor je služil povišanemu izrazu primorskega razpoloženja.« Tu se kaže vprašati, kateri Trst je Stele sploh imel v mislih, saj oni prvotni Trst pred velikim razcvetom, to je pred razglasitvijo cesarja Karla VI. za svobodno pristanišče, nikakor ne izstopa iz Steletove umetnostno-geografske sheme, kakršno je zgledno razvil na primeru slovenske Primorske. Zato je oznaka Trsta z izrazom tujerodni vsaj nenavadna, če že ni zgodovinsko povsem napačna. Če pa je imel v mislih Trst poznega 18. in predvsem 19. stoletja, Trst, ki je zaradi posebnih okoliščin in ambicij habsburškega dvora v resnici postal glede na tradicionalno slovensko zaledje umetnostni otok, je povsem spregledal njegov zgodnjemodernistični umetnostni značaj, povsem novo umetnostno prizorišče, na katerem desetletja, malone stoletje kakšnih avtohtonih umetnostnih pobud ali tradicij sploh ni bilo in so se šele ob koncu 19. stoletja začele pojavljati najprej pri Italijanih, potem, po prelomu stoletja in po prvi svetovni vojni, pa umetnostno celo kakovostnejših pri Slovincih.

Če se ob sklepu ozremo k naslovni temi pričujoče razprave, je treba reči naslednje: scela gledano pripada Fabianiju nedvomno prvenstvo v moderniziranju Ljubljane, takoj, ko se je po potresu ponudila priložnost zanjo. Zelo dobro je ocenil trenutek in brez oklevanja ter pričakovanega plačila ponudil mestu svoje poklicno znanje in umetniški zanos. Ustvaril je osnovo, ki je utrla pot razvoju mesta v prihajajočem stoletju in prek njega. Tako je mogoče tudi brez zadržkov zapisati, da brez Fabianija ne bi bilo niti Plečnikove Ljubljane in njegove vizije Bežigrada. Fabiani je ob dopolnjenem urbanističnem načrtu leta 1899 pokazal, da je imel izostren čut za nove naloge, ki jih mora prevzemati nase nacionalna prestolnica. Le tako je mogoče pojasniti njegovo drzno namero, da bi odstranil železniške naprave v stiku sklenjeno pozidanega dela mesta in Bežigrada ter v nastali izpraznjeni prostor postavil poslopja slovenske univerze. Vendar je bil hkrati v duhu Pozzettove sintagme »arhitekt monarhije« tudi njen ujetnik. Ljubljani je predpisal stavbne gabarite, ki se prilegajo manjšemu provincialnemu mestu med velikima Dunajem in Trstom. Prezrl je, da narodna prestolnica potrebuje vidnejše poudarke, velike stavbne formate. Na to zamisel je po svojem prihodu v domovino prišel šele Plečnik in se je od pozidave cerkve sv. Frančiška sredi malo obetavnega okolja spodnje Šiške, mimo palače Narodne in univerzitetne knjižnice, po formatu primerljive Fabianijevemu Narodnem domu v Trstu, do Tržnic, Baragovega, Žal in v številnih neuresničenih načrtih ves čas zavedal. \ \