

virajo iz rednega zaslužka, socialnega zavarovanja, stalno izboljšujočih se stanovanjskih razmer, predvsem pa iz posredne skrbi družbe za te otroke preko jasli, otroških vrtcev, kolonij, klubov itd. Pokazala se je jasna dodelitev otrok na tiste, katerih starši so redno zaposleni in imajo stalni mesečni zaslužek, in na one, katerih starši so navezani na neurejeni dohodek iz kmetijstva. Uspehi drugih so vidno slabši.

Poleg te osnovne dvodelitve v naši sodobni družbeni strukturi se je pokazala močna razslojenost glede na poklicno pripadnost, kakor se kaže po položaju, izobrazbi in dohodku. Razvrstitev očetov osnovnošolskih učencev po poklicih, kot jih loči uradna statistična nomenklatura, je odkrila ne samo zakonitosti, temveč tudi presenetljivo stopnjevanost. Vsi ti podatki zahtevajo natančnejši študij, da bo nato možno storiti ukrepe za odpravo najostrejših nasprotij.

Vladimir Bonač

(Se nadaljuje)

LIKOVNA UMETNOST

PRICEVANJE SREDNJEVEŠKIH FRESK NA SLOVENSKEM

Ko sem se znašel v dvoranah Narodne galerije v Ljubljani, kjer so bile v letošnjih poletnih mesecih razstavljene kopije naših srednjeveških fresk, se mi je najprej po lepi asociaciji prebudila zavest povezave domače umetnosti z domačo zemljo, kakor jo sto in stokrat doživljamo na raziskovalnih poteh med spomeniki preteklosti. Iz barv me je pozdravil vonj zorečih žit, duh gozdov in razgretih kraških goličav s cvetočim šipkom; v ustih se mi je prebudil okus po kmečkem žganju, mleku in sadju; zaslišal sem besede mož in žena, ki nas pozdravljajo med potjo, in pod nogami se mi je prebudil grušč gorskih steza, ki vijugajo mimo živih studentov in pašnikov z mirno živino. Roke so mi same od sebe tipale za kljuko samotne podružnice, ki varujejo v stolpu postovke in med srednjeveškimi stenami stoletne umetnostne zaklade, oči so mi iskale v daljavo preko trav z metulji in čebelami in zazdelo se mi je, da slišim odmeve drvarjeve sekire iz gozdov. Bilo je kakor utrip, ki zveni iz daljav zgodovine in povezuje zemljo in človeka in umetnost, ki noče biti nič več kot spremljevalka ljudi. Niti sive stene galerijskih dvoran niso zlomile te dobrotne ukletosti, niti zavest, da sem se šele pred drobnjiško iztrgal iz mestnega trušča, preglašujočega melodijo umetnostnega razodetja, ki je vitkano kakor pisan vzorec v slovesni prti domačije. Zato nisem hotel popustiti skušnjavam umetnostne anatomije, ki preiskuje vse s puščobnimi kronometri in z ostrino stilnih zakonitosti; želel sem ohraniti nekaj tiste preproste zavzetosti, s kakršno sprejemajo umetnostno slikanico otroci, ki se še ne sramujejo veselja. Stal sem pred umetninami in vedel, da stojim pred človekom. In poskusil sem prisluhniti njegovi besedi.

Več kot pol stoletja je moralo miniti, da smo Slovenci spoznali, kakšno bogastvo se skriva v spomenikih našega srednjeveškega slikarstva. Zgodba njihovega raziskovanja je v mnogočem podobna pravljici o skriti Trnjudčici, čeprav je ta oblečena v krilo ponižne Pepelke. Mnogokrat je bilo treba izluščiti freske izpod beleža, s katerim jih je v baročnem času prekril ukaz z italijansko estetiko prežetega cerkvenega vizitatorja, da naj vse neprimerne slike po cerkvenih stenah prebelijo. To obsodbo prav lahko razumemo, saj so mnoge teh slikarij bile po tridentinskih določbah skoraj heretične, po baročnem okusu okorne in po janzenistični morali nespodobne. Tako je hladna belina apna prekrila trepetajočo, sočno barvitost in naivno narativnost srednjeveške slikarske izpovedi, ki je s kultivirano dekorativnostjo poživila stene in v pozabo so se utrnile podobe nebeščanov, posnete po podobi preprostih in res ne vedno lepih ljudi. Toda enkrat nam je bila usoda le naklonjena. Prav ta belež je slikarske spomenike srednjeveške preteklosti obvaroval še večjih barbarstev in nam prihranil veselje, da smo priče ponovnega rojstva oblik, ki so prvokrat že pred štirimi ali petimi stoletji zaživele pred začudenimi očmi očetov. Tako v zadnjih štirih desetletjih skoraj ni bilo leta, ki bi nam ne razkrilo novih spomenikov srednjeveškega slikarstva, mnogokrat celo tam, kjer bi jih nihče ne pričakoval. Pred prvo svetovno vojsko bi lahko skoraj na prste sešteli vse tedaj znane srednjeveške freske pri nas, danes pa slovenska zemlja slovi tudi preko meja zaradi njihovega bogastva. Umetnostnemu zgodovinarju govore s stilnim pričevanjem, drugega mika njihova ikonografska, vsebinska uganka, narodopisec in zgodovinar in kulturni zgodovinar — sleherni najde priden delež na njih. Tistemu srečnežu pa, ki ga ne obtežujejo nobene znanstvene teorije, pripovedujejo v prvi vrsti o neutrudnem izžarevanju ustvarjalne volje na naših tleh, o tisti blaženi pijanosti, ki jo narekuje žeja po požlahtnjenju vsakdanjosti in ki je niso mogli iztrezniti nobeni jezni viharji mrzle domačije, pa naj so se kresali pod turškim kopitom ali se prebujali v morečem ozračju tujih gospodarjev. Genij zemlje in genij človeka sta bila močnejša od udarcev zgodovine. Rodila sta umetnost, ki se ni pokoravala zlagani formuli o umetnosti zaradi umetnosti, ampak je vedela, da je zaživela samo za in zaradi človeka. Kakor ljudska pesem je ostala ponajvečkrat celo anonimna, ohranila pa je znamenje kolektivnosti. Tudi posamezni slikarji so bili s svojim delom vred prvenstveno odsev kolektivnega duha in ljudskega razpoloženja, tembolj ker so ustvarjali dobesedno pred celo sosesko in ne v zaprtih delavnicah. Zato je tej umetnosti botrilil čas z vsemi svojimi težavami in bolečinami, z veseljem in upanjem, z izpolnjenimi in neizpolnjenimi sanjami. Res, da se socialna funkcija srednjeveškega slikarstva izraža manj v estetskih nalogah kot v etično in versko vzgojnih, toda, kakor bomo še videli, obojne so mnogokrat pogojene v zelo konkretnih zunanjih pogojih, zasidranih prav toliko v tostranstvu kot v onostranstvu; zato je spet razumljivo, da je tudi umetnost sama vplivala nazaj na življenje. Najti pravi ključ, s katerim bomo mogli odpreti ta živi krogotek, pa je ena pomembnih nalog raziskovalcev umetnosti.

Srednjeveške freske, ki jih danes pri nas poznamo, so skoraj vse sakralnega značaja. Skopi ostanki fresk posvetne vsebine, ki so se nam po drugi vojni razkrili v razvalinah nekaterih gradov, so skoraj do kraja propadli, ker jih ni bilo možno pravi čas uspešno zavarovati. Navadno gre za lovske

prizore kot n. pr. v Mokronogu, na Otočcu, na Turjaku, le na Gracarjevem turnu nam je 16. stoletje zapustilo poleg bibličnih tudi nekaj mitoloških scen. Vendar ob pomanjkanju ohranjenih spomenikov vendarle ne smemo prenašati sklepati, da naš srednji vek profane umetnosti ni poznal. Najbrž se je omejevala res le na gradove in na javne meščanske stavbe, čeprav je le malo verjetno, da bi se nam še katera teh fresk razkrila. Cerkve niso menjavale gospodarjev tako kot zasebne stavbe in njihova praktična funkcija je terjala samo spremembe estetske vrste, zato se je v njih slikarski okras lažje ohranil, čeprav mnogokrat okrnjen in prekrit z novejšim ometom.

Vprašanje je, kdaj bomo to umetnost tako doživeli, da bomo lahko rekli ne samo kdaj in pod čigavo roko je nastala, ampak tudi, da smo bili zraven, ko je nastajala. Dokler se ji bomo približevali samo s priučeno modrostjo ter jo presojali samo z današnjimi očmi in s stilno pogojenimi merili klasične umetnostne zgodovine, ne bomo mogli izreči o njej integralne besede. Ta vidi na njej samo svetniške nimbe, drugi le hladno stilno obliko, vsi pa smo slepi za človeka, ki jo je ustvaril in jo doživljal. Prav tako pa se moramo prej otresti napačne miselnosti, da je naša srednjeveška umetnost le odblesk fevdalnega sistema, da je delo tujcev in da je nastala po naročilu grajske ali cerkvene gospode. Spomeniki, ki jih je plačal ali naročil zemljiški gospod, so tako redki, da bi si jih resnično želeli kaj več, ker bi se z njimi lahko postavili pred vsem svetom tako kot na primer s plemenito arhitekturo Ptujске gore ali kostanjeviškega samostana. V zrelem srednjem veku je bila umetnost kakor povsod po Evropi res tudi pri nas še odvisna od tanke zgornje — fevdalne in cerkvene — družbene plasti, toda že v 14. stoletju začenja prehajati vedno bolj v ljudske roke; v 15. stoletju je proces tega prehoda kulturnih ambicij od plemiča na meščana in celo kmeta že končan. Spremlja pa ga vedno močnejša dialektološka diferenciacija, ki je v starejših dobah manj opazna in ujeta le v široke, deželne meje, medtem ko v 15. stoletju že lahko prepoznamo izrazito lokalno — recimo: na posamezna mesta — vezano umetnostno govorico. Zato je večina naših srednjeveških umetnostnih, posebno slikarskih spomenikov tako ozko povezana z ljudstvom, s kmetom in z meščanom, da se mnogokrat tudi po likovni strani približuje že skoraj ljudskemu izrazu. Ta umetnost je spočenjala legende in pripovedke in iskala v ljudskih ustih in domišljiji vedno novih razlag. Zasanjala se je v človekov spomin in pomenila ob vsakokratnem srečanju novo doživetje. Kar zamislimo si preprostega srednjeveškega človeka, ki je v potu vsakdanjega dela in v mraku zakajene kože sanjal o žarenju barv na stenah romarske cerkve, o slikanih zgodbah in martirijih, o velikih svetih Krištofih, ki so nemo zrli s cerkvenih sten čez polja in vas. Kar sta današnjemu človeku gledališče in kino, to so bili srednjeveškemu ti slikani cikli, ki so kot veliki barvasti stripi pripovedovali vse mogoče zgodbe in legende po cerkvenih stenah in včasih dobesedno pobujali tudi prizore ljudskih iger. Če sem pravkar nespoštljivo porabil primero s »stripom«, je v njej vendarle nekaj resnice, saj spremljajo včasih posamezne prizore celo napisni trakovi, ki nam povedo, kaj osebe govorijo med seboj ali pridigujejo gledalcu.

Prav tako bi bilo preozko razlagati te slikarije samo s cerkvenimi dogmami. Mnogokrat je imela cerkev ob njihovem rojstvu kaj malo besede. Podružnice, ki so bile celo po več ur oddaljene od župne cerkve, so pomenile za duhovščino bolj breme kot korist. Prav gotovo ni nastopal proti zidanju

cerkva samo Primož Trubar iz svoje protestantske miselnosti, ampak tudi še marsikak drugi vikar ali župnik, posebno ker je v 15. in v zgodnjem 16. stoletju zajela vso Evropo in tudi naše dežele prav posebna psihoza, ki se je izražala ne samo kot verska, ampak tudi kot prava kreativna akcija in našla izraz v geslu »Bauen ist eine grosse Lust«. Še vedno je nerazvozlana uganka, kaj je že v zgodnjem srednjem veku pobudilo pri nas tako veliko število cerkva na višini, prav gotovo pa je, da se že tedaj in še kasneje niso porajale samo iz vere, ampak tudi iz stisk in zbežanosti pred grozotami časov. Ne samo v zavetje pred Turki sredi obrambnih taborov, ampak v prvinski grozi pred kugo, kobilicami in ujмами vseh vrst, ob katerih so bili ljudje brez moči, so nastajale, iz nekega notranjega nagona po rešitvi, v katerem ni bilo nič manj še pogsanske magične usedline kot krščanske vsebine. Ob robu slovenskega ozemlja imamo ohranjene pisane priče o tem, kdo je odločal pri zidavi, slikanju in opremljanju cerkva. Glagolski napisi po Istri nam pripovedujejo o »dobrih možeh«, ki so dali postaviti to in ono cerkev, ki so poklicali tega ali onega slikarja na delo in podobno. V Beneški Sloveniji so sklepali o takih nalogah kmečki zborovalci na skupnih večah in kaj lahko si mislimo, da tudi drugod po Slovenskem kljub kmečki nesvobodi ni moglo biti drugače. Duhovniki so imeli pri naročilih najbrž le posredovalno vlogo: svetovali so stavbarja, slikarja, podobarja, s katerim so bili morda rojaki ali so ga poznali po uspehih delih itd. Če v poznem srednjem veku srečamo tudi po centralnoslovenskih tleh tolikokrat na delu istrske umetnike, se nam vzbuja spomin na glagoljaške pope, ki so prišli k nam z istrske zemlje in tukaj za majhno plačo nadomestovali župnike, ki so živeli daleč od svojih fara ter uživali samo njihove dohodke. Tudi Trubarjev »krovaški malar« je spadal med take istrske popotne slikarje. Trubar sam nam pove, kdo mu je naročil poslikati cerkev na Rašici: »Muj oča, kedar je na Rašici s. Jerneja cehmošter bil, je bil pustil to cerkov vso enimu krovaškimu malarju malati... Timu malarju je bil muj oča dal dvajseti vogrskih zlatih...« — Ključar, ne župnik — domačin, ne tujec — kmet, ne fevdalec — se je torej pogodil s slikarjem in mu tudi izplačal nagrado. V taki zgodovinski osvetljavi zadobe ti spomeniki drugačno resonanco, kot pa bi se nam zdelo na prvi pogled. Na drugem mestu sem že poudaril, kako se v arhitekturi poznogotskih mestnih župnih cerkva zrcali ne samo prebujena zavest, ki se hoče s svojo cerkvijo bahavo afirmirati, ampak tudi celotna družbena struktura mesta, v kateri so plemiči potisnjeni za meščane, kar spet dobro osvetljuje antagonizem med njimi. Res, da je meščan želel posnemati forme plemiške umetnosti, toda s spremenjenim družbenim okoljem so se spremenile tudi njene oblike, predvsem pa njena vsebina. Kajti tudi umetnik je izhajal iz meščanskih vrst, čeprav za naše kraje še ne vemo, koliko je bil tudi cehovsko organiziran. Gotovo pa se je pravkar omenjeni antagonizem do višjih družbenih plasti manifestiral tudi v njegovem delu — ter se s tem med meščani in kmeti uglasil na skupen imenovalec. Zato je razumljivo, zakaj nam srednjeveška umetnost in posebej še slikarstvo odkriva celo vrsto resnično revolucionarnih in zelo demokratičnih gesel. Pri tem lahko pomislimo n. pr. na upodobitve Mrtvaškega plesa, v katerega zapreda Smrt tako berača kot bogataša, kmeta in cesarja, papeža in trgovca, meniha in otroka. Pred očmi nam zažive dolge vrste zgodb o hudobnih in dobrih ljudeh, ob katerih je socialno zatirani kmet našel ne samo tolažbo,

ampak tudi pogum za upor proti hudemu okoli sebe. Spomnimo se upodobitve Adama, ki s kopačo preobrača zemljo, ob Evi, ki ima prejo v roki in Kajna in Abela ob prsih. In zazvenijo nam tisti verzi, ki so se že v 14. stoletju oglasili na Angleškem, malo kasneje pa že tudi na Nemškem podžigali kri puntarskim kmetom in meščanom: »Als Adam hackt' und Eva spann, — wo war damals der Edelmann?« — Res se v slovenščini pojavi to geslo v pisani besedi šele v Drabosnjakovem »Svovenjem Vobaceju« (»Okueli sabe je kopou Odam, — pa obedn grof bel edelman«), toda gotovo je isto retorično vprašanje bilo že na ušesa in srca srednjeveških kmečkih upornikov. Na freskah Zadnje sodbe se v peklenskem žrelu prav tako neljubo trapijo kronane glave in škofovske mitre kakor telesa navadnih zemljanov. Rablji raznih mučencev in njihovi trdosrčni sodniki so oblečeni kot turški razbojniki in sultani — torej spet priložnost, da se je sprostila jeza trpečega človeka v slikani obsodbi. Tako bi lahko z očmi družbene kritičnosti rešetali zakladnico naše srednjeveške umetnosti še naprej in pri tem bi se nam vedno bolj razkrivalo, kakšno merilo za presojo naše nacionalne in družbene zgodovine se v njej skriva.

Toda pogledjmo še pomislek, da ta umetnost ni slovenska, da so jo posredovali tuji, recimo nemški umetniki. Itd. Tudi to pot je odgovor na dlani. Z redkimi izjemami nam vsa doslej pri nas znana imena slikarjev, kiparjev in stavbarjev pričajo, da so bili ti domačini. Janez Aquila je bil doma iz Radgone, Janez Ljubljanski je bil po rodu iz Beljaka kakor njegov oče Friderik, slikar Jernej, kipar Jakob in stavbar Andrej so bili iz Loke, Ljubljana je imela stavbarja Petra itd. Seveda ne moremo dati roke v ogenj in trditi, da so bili vsi tudi slovenske krvi, toda nacionalnost v srednjem veku še ni imela tistega usodnega zvena, kot ga je dobila kasneje. In v kakšnem jeziku je končno ta ali oni freskant, ki se je ubadal z barvami nekje v hribih, dopovedal tamošnjim ljudem, ki so se zbirali pod slikarskim odrom, da je lačen in da bi rad h kruhu še česna in soli in da mu sama voda škoduje? Za freskanta Ivana, ki je slikal leta 1490 v Hrastovljah, vemo, da je bil doma iz Kastva pri Reki in da je obvladal celo glagolico. Bili pa so tudi slikarji, ki niti pisati niso znali, tako da so jim napise doslikali duhovniki. Seveda je priromal prenekateri podobar tudi iz tujine s trebuhom za kruhom, vendar se je njegovo delo tako zlilo z domačim občutjem, da je že ob rojstvu postalo ljudska last. Srednjeveška Evropa ni poznala meja in umetnikom so bila vsa pota odprta, če le niso škodovali cehovsko organiziranim mojstrom. Tako so prišli na primer že v poznem 14. stoletju in v začetku 15. stoletja k nam tako imenovani »furlanski slikarji«, ki so jim vojaške praske med oglejskim patriarhom in koroškimi deželnimi knezi zaprle staro pot čez Plöcken na Koroško. Prav čedno število fresk lahko pripišemo njihovemu krogu. Toda so mar zato manj naše? Naš človek se je ob njih bogatil, z njimi čustvoval ter jih sprejel kakor zemlja žitno seme, da požene novo rast iz sebe.

Toda v čem se v tem slikarstvu kaže tisti naglas, ki nas opravičuje, da uporabljamo ob njem svojilnik »naš«?

Umetnostna zgodovina iz previdnosti v srednjem veku še ne govori o »slovenski umetnosti«, ampak o »umetnosti na Slovenskem«. S tem razločevanjem seveda ne mislim prav nič oslabiti tega, kar sem o tujem in domačem rojaštvu umetnikov pravkar zapisal. Ta previdnost naj nam samo dopove, da naš stilkokritični aparat še ni dovolj občutljiv, da bi mogel popolno regi-

strirati in nakazati specifično slovenski delež v starejši umetnosti in celo dvomim, da bi nam kakršnakoli še tako nadrobna analiza mogla kdaj na ta problem trdno odgovoriti. Vendar pa se nam kažejo posamezne črte, ki dovoljujejo, da govorimo že o dialektoloških razločkih med spomeniki posameznih naših pokrajin, čeprav pri tem ne smemo prezreti kulturnih in stilnih vplivov sosesčine, posameznih umetnostnih krogov, določenega likovnega razporeditve itd. V velikem evropskem kompleksu so nam n. pr. že na prvi pogled opazni razločki med nemško in italijansko umetnostjo, manjši pa so med nemško in nizozemsko. Bolj ko se omejujemo v geografskem prostoru, težje je razločevanje in ostrejši mora biti čut za presojanje. Lažje je spet merilo v deželah z močnimi umetnostnimi središči in bolj zapleteno pri nas, kjer pravega in vsestransko dinamičnega umetnostnega centra skoraj ni bilo vse do baroka. Pač pa smo bili izpostavljeni umetnostnim sunkom od srednjeevropske in mediteranske strani, kar vpliva naši kulturni fiziognomiji prav poseben značaj, ki ga ne doseže zlepa kakšna dežela na tako prepričljivo občuten način. In vendar že govorimo o primorskem, ljubljanskem, istrskem, prekmurskem slikarskem in umetnostnem krogu, ugotavljamo že »stil prostora«, opazamo za centralno slovensko ozemlje značilne sinteze itd. V slikarstvu je gotovo eden najbolj zgovornih primerov opus Janeza Ljubljanskega. Pomen, ki ga je njegovo delo dobilo ob začetku raziskav, je kasneje za nekaj časa uplahnil, ker po kvalitetni strani ni zdržalo tekme z ostalimi sodobnimi stvaritvami, toda po stilnem izrazu se nam danes ponovno vriva v ospredje. Mojster, ki je deloval okoli srede 15. stoletja, je izšel iz beljaške delavnice očeta Friderika, ta pa je dozorela v luči tradicij srednjeevropskega »mehkega sloga« in še pod vplivom južnotirolskega briksenškega slikarstva. Te usedline se uveljavljajo tudi pri Janezu, ki je pred odhodom na Kranjsko, kamor ga je najbrž povabil stiški samostan, slikal že na Koroškem in v Maria Pfarr v salzburškem Lungauu. Na Kranjskem se je znašel v posebnem ozračju, ki ni bilo tolikanj vzpodbudno kot koroško, čeprav je bilo po idealističnem razporeditvi sorodno. Bolj kot direktni odmevi italijanske renesanse, ki se je tedaj že razcvetela v prvem zmagoslavju, so na Kranjskem delovali mediteranski elementi trdne telesnostne forme in volumna. Tem kraško primorskim sugestijam Janez sicer ni do kraja podlegel, toda začudi nas, kako se v njegovem delu uveljavi za kranjski in furlanski prostor značilna redukcija form mehkega sloga, združena z monumentalno voluminoznostjo. Če primerjamo Janezov zreli slogovni izraz z delom njegovega sodobnika Tomaža iz Beljaka, prav tako Friderikovega učenca, bomo spoznali, kako je isto seme v dveh sosednjih, pa vendarle različno ubranih deželah rodilo različne sadove. Tomažev naglas je pristno srednjeevropski, čeprav je še cepljen na koroški lepotni idealizem, pri Janezu pa se na isto mladiko cepi južnjaška formalna tektonizacija, čeprav ne izzveni do zadnje konsekvence v geometrizirani strukturi. Janez Ljubljanski je v slikarstvu dosegel enako stilno sintezo, kot jo je v istih letih izoblikovala ljubljanska podobarska delavnica v kiparstvu.

Pravi protipol Janezu je Mojster s Suhe s svojim na Gorenjskem in v Posočju zasidranim slikarskim krogom. V primerjavi s tankočutnim Korošcem se nam zdi suški mojster, najbrž primorski rojak, polnokrvnejši, bogateje instrumentiran in prekaljen v močnem soncu, zraven pa se je okoristil še z nekaterimi spomini bizantinske dediščine, ki je še vedno bogatila

Benetke. Če smo se ob njem spomnili kar nekaterih kubističnih črt, nam to le potrjuje tisti grafični, tektonski in skoraj fauvistični barvni princip, ki ga pozna Mediteran že od prazgodovine. Še več — od te, jedro telesa in lupino plašča poudarjajoče risarske strukture pa do tiste dekorativne stilizacije, v katero zapada istrsko poznogotsko slikarstvo že z Vincencom iz Kastva in še bolj s slikarjem fresk v Marijini cerkvi v Oprtlju, je samo majhen korak, olajšujejo ga pa še razne grafične predloge. Markantni, zdaj mrki, zdaj s podčrtano resno lepotnostjo modelirani obrazi s predirnimi očmi in s čelom, kakor bi ga razbrazdali duševni viharji, nas spet spominjajo na bizantinsko tipološko shematiko. Zato se niti preveč ne začudimo, če je ravno prezbiterij na Suhi izoblikoval do kar klasične popolnosti tisti ikonografski kanon, ki je za nekaj časa dobil celo ime »kranjski prezbiterij«. Ta pojem se je zadnji čas sicer geografsko razširil, toda v principu ni ničesar izgubil. Še vedno pa velja, da sta Kranjsko in Primorsko ta ikonografski ideal realizirala v izredno dozoreli obliki.

Zakaj je ta ikonografski sistem prav v južnoalpskih deželah dosegel tako zrelo podobo? Že zdavnaj je naša umetnostna zgodovina pokazala na možnost odmevov bizantinske tradicije, kar gotovo v neki meri drži. Poleg tega pa moramo pomisliti, da se ideal srednjeevropske arhitekturne koncepcije pri nas razen v redkih primerih ni niti uresničil, še manj pa zakoreninil, vsaj pred koncem srednjega veka ne. Arhitekturna lupina se na Kranjskem — razen morda v pleterski samostanski cerkvi — ni razkrojila v kristalinično diafanost, ki je značilna za klasično gotiko, ampak je do zadnjega ohranjala primarno funkcijo stene, kakršno Mediteran varuje od starokrščanske dobe naprej. Dežele, do kamor je segal spomin antičnega racionalizma, se niso mogle v arhitekturni simboliki sprostiti do dematerializiranega »neba na zemlji«, ki ga je tako zveneče uresničilo srednjeevropsko gotsko stavbarstvo. Ideal arhitekturnega baldahina, ki je odločal pri zadnjem, se niti v Italiji niti pri nas ni mogel uveljaviti kot samostojen, razbremenjen stavbni element, njegova idejna vsebina pa je našla svojevrsten odsev prav v omenjenem tipu poslikanega prezbiterija. Ekskurz o tej slikarski ikonografiji in arhitekturni ikonologiji si prihranimo za drugič, na tem mestu samo opomnimo na to specifično rešitev slikarske in arhitekturne sinhronizacije, ki vključuje naše ozemlje v določeni subalpski umetnostnogeografski krog. Tip »kranjskega prezbiterija« pomeni v slikarski govorici raelizirano idejo arhitekturnega baldahina, čigar stebri so se spremenili v stoječe figure apostolov, podoba Kristusa pa se je prenesla na sredo oboka kot njegov slikani ali tudi resnično izklesani »sklepni kamen«, kar pomeni zamenjavo s starejšim »temeljnim kamnom«. Spomin na diafano steno srečamo še tu in tam v stebrih, delečih slikane niše s podobami apostolov.

Lahko bi naštevali še druge stilne in ikonografske momente, ki določajo našemu srednjeveškemu freskantstvu posebno mesto v tkivu evropskega gotskega slikarstva, toda omejimo se le še na enega: na značilni idealizem, ki preveva naše poznogotsko slikarstvo tu in onkraj Karavank. Premalo bi rekli, če bi mu prisodili samo pogojenost v nekem latentnem ljudskem lirizmu in melodioznosti, čeprav tudi te misli ne kaže docela zavržeti. Gre za pojav, ki zavisi bolj od genija loci kot od genija populi. Ta lepotni idealizem bi lahko skoraj nepretrgano zasledovali že od mehkega sloga zgodnjega 15. stoletja pa preko Janeza Ljubljanskega in njegovega koroškega vrstnika To-

maža iz Beljaka, preko Mojstra iz Mač in slikarja Bolfganga prav do praga 16. stoletja s freskami pri Sv. Primožu nad Kamnikom. Pri tem ni odločalo samo konservativno vztrajanje na idealistično lepotnih pozicijah preteklosti, ampak je sodeloval tudi renesančni lepotni ideal. Ali bolje: preden je tradicija preteklih vzorov izžvenela, je nanjo — v določenem oblikovnem razpoloženju — že navezal vzor novih estetskih principov. Najbrž le-ti niso prodirali k nam naravnost iz italijanskih renesančnih središč, ampak prvenstveno iz Furlanije, včasih morda celo po ovinku čez Koroško. Isti pojav opazamo tudi v kranjskem poznogotskem kiparstvu. Značilno pa je, da štajerski prostor onkraj celjske kotline ubira drugačna pota, vzporedna tistim, ki se uveljavljajo tudi na vzhodnem Koroškem in so bolj odprta severnjaškim naturalističnim akcentom. Ob vseh pobudah, naj so bile stilno oblikovnega ali duhovno razpoloženskega značaja in celo pri ikonografskih tujih vzorih, pa vendarle ne moremo prezreti, da naša tla sprejemajo samo tiste tuje inovacije, ki se skladajo z domačo oblikovno voljo, zasidrano v domačem geniju. Vedno jih asimiliramo po nekih zakonitostih, ki se mi zde skoraj biološko-psihološkega značaja, kateremu je življenjsko okolje trajna determinanta. S tem si lahko razložimo tudi navidezno stilno zaostalost, ki pa je v resnici le produkt kolektivno pogojene umetnostne volje, pred katero so se morale morda ukloniti tudi osebne želje tega ali onega umetnika. Z nekoliko drznosti bi lahko ta pojav imenovali celo nivelizacijo umetnosti ali lepše: njeno redukcijo na enoten izrazni jezik, na enoten likovni imenovalec. Kajti posameznih umetnin ne moremo kar posplošeno razlagati samo iz duha časa, ker je ta končno tudi sam pogнал iz istih komponent kot izraz umetnine, ki je v njegovem okviru dozorela. Današnji čas je utrdil tvegano geslo avtonomne, individualne in družbeno neodgovorne umetnosti, srednjeveška pa je bila vedno razpeta med dva pola: med umetnika in naročnika. Naročnik ni bil vedno ena sama oseba, ampak skupnost ljudi. Oba pola sta bila spet ujeta v posebne zakonitosti, ki so v svoji kompleksnosti obsegale tako biološke kot sociološke, duhovne in geografske pogoje. Zato je bil srednjeveški umetnik, posebno še v Srednji Evropi, pogosto na isti socialni lestvici kot obrtniki, medtem ko se je v Italiji zgodaj povzpел do družbenega ugleda. V tej luči nam postane razumljiv tudi znani Dürerjev vzdih, zapisan v Benetkah: »Tukaj sem gospod, doma pa zajedalec.« Razpetosti med umetnikom in naročnikom in med vsemi kompleksnimi silnicami življenja so bile v našem kulturnem krogu manjše kot v deželah z večjo samostojnostjo, z močnimi kulturnimi in gospodarskimi središči, z enotnejšo etnično strukturo, ki je zajemala tudi domače plemstvo, z večjimi gospodarskimi in socialnimi pravicami in svoboščinami, da ne omenjam posebej še gospodarsko cvetočih in avtonomnih mest, s kakršnimi je bila posejana Italija. Celo na majhnem slovenskem prostoru lahko opazujemo zelo zgovorni razloček med ozemlji posameznih zemljiških gospodstev. Največja obrtna in umetnostna dejavnost se je razvila tam, kjer je zemljiški gospod neposredno in v lastnem interesu pospeševal njen razvoj, kar se je dogajalo predvsem v tistih primerih, ko posest ni vedno znova menjavala lastnika ali fevdnika. Posest deželnega kneza, Habsburžana, je po vladarjevi milosti prehajala iz roke v roko kakor podjetje, iz katerega poskuša sleherni trenutni najemnik iztisniti ob najmanjšem vloženem kapitalu največjo korist. Drugačno podobo nam pokaže ozemlje, ki je bilo stoletja v rokah istega gospoda, kakor n. pr. škofjeloški

teritorij, ki je bil v lasti freisinškega škofa. Ta je skušal svojo posest vzdržati na krepkih temeljih, kar je dvignilo ne samo loško obrt, ampak je v njenem okrilju prebudilo tudi dolgo vrsto podobarjev in slikarjev in celo stavbarjev. V neki meri bi s Škofjo Loko utegnili tekMOVATI Stična, ki pa ni imela močnejšega lastnega centra in se nam zdi, da so se stiške kulturne ambicije naslanjale predvsem na kulturno zmogljivost Ljubljane.

V naših pogojih se je torej zilo razmerje slikarja in naročnika mnogokrat v bazi, ki je bila obema skupna in obenem blizu ljudstvu. Zato je govorica likovnega izraza vseh treh zelo sorodna. Seveda pa ima to tudi objektivno slabo stran. Iz teh majhnih razmer se dolgo časa ni mogla dvigniti vidnejša umetniška osebnost. Večina naših likovnih ustvarjalcev srednjega veka ne presega stopnje solidnega obrtništva, pa čeprav je dosegalo to tudi po estetski strani polnovredne rezultate.

Toda čeprav z naše umetnostne njive niso pognali nadpovprečni geniji, je vendar likovno prizadevanje slovenskih dežel tudi evropsko pomembno. Na eni strani se namreč v enotni izrazni umirjenosti in v dialektoloških diferenciacijah v njej razodeva zelo prepričljivo *genius loci*, po drugi strani pa se duh časa in ljudstva mnogokrat celo zgovorneje zrcali v stvaritvah, ki ne nosijo znamenja velikih osebnih pretresov vrhunskih umetnikov. Ena njenih bistvenih determinant je zvesto odsevanje življenjskega okolja, ki je povezano tudi z zakonitostjo umetnostnega razvoja. Razvozlanje vseh teh objektivnih in subjektivnih silnic, pri katerih se *genius loci* nakazuje kot trajno delujoča konstanta, *genius populi* pa kot dinamični stimulans, lahko rodi dragocene in mnogostranske znanstvene rezultate, ki ne bodo pomembni samo za domačo, ampak tudi za evropsko umetnostno zgodovino. Poleg tega gre še za zemljo na stikališču štirih etničnih skupnosti, na križišču divergentnih kulturnih tokov Srednje Evrope, Mediterana, Panonske ravnine in delno še dinarskega Balkana, za ozemlje s posebno in stalno ogroženo zgodovinsko usodo, čez katerega se pretakajo še vsega upoštevanja vredne prometne žile. S tem se dvigne umetnostno pričevanje naše domovine, pa če je na videz še tako skromno, v občečloveško raven — in zadnji cilj umetnostne zgodovine je končno ta, da ugotovi povezavo in razmerja med ljudmi in najde tiste prikritе votke, ki nam jih noben pisan zgodovinski vir ne more tako prvinsko in sugestivno razodeti, kakor pričevanje umetnostnih ustvaritev. V času, ko so naši pisani viri tako redki, kot so prav v srednjem veku, v času pred nastopom domače literature in v času, iz katerega zveni toliko bridkosti stiskanega ljudstva, so umetnostni spomeniki naravnost nepogrešljivo dopolnilo naše človeške fiziognomije. Slehera umetnina je namreč sama v sebi zaključena in enovita, obenem pa pomeni v zgodovinskem dogajanju realizacijo nekega globljega doživetja, oziroma sama kot izrazit gibalni moment neko doživetje sproži. Zato pri raziskovanju neke umetnine ne moremo in ne smemo zapustiti zgodovinskega temelja v najširšem smislu kot vozlišča najraznoličnejših silnic, po drugi strani pa lahko s pomočjo njenega duhovnega izžarevanja spet zgodovinsko situacijo presojamo in dopolnjujemo iz višje perspektive. Preozko bi pa bilo, če bi gledali umetnino samo kot zgodovinski dokument, saj je obenem tudi živa in zavestna duhovna kreacija s svojimi lastnimi vrednotami, ki pa jih moramo znati doživeti v njihovi prepleteni strukturi kot funkcijo in emanacijo duhovnih, stilnih, časovnih, družbenih, vsebinskih, etičnih in estetskih gibal.

Zaradi tega moramo pozdraviti razstavo kopij naših srednjeveških fresk kot lepo kulturno akcijo. Nudila nam je priložnost, da smo v izboru spoznali nekatere slikarske dosežke srednjeveških mojstrov, čeprav izrgane iz organskega okolja, zaradi česar so, žal, izgubili precej primarne sugestivnosti. Na razstavi so se uveljavile slike le kot ploskve brez arhitekturnega ambianta, medtem ko v resnici stenska slikarija pomeni ne samo po tehniki, ampak tudi po doživljajski strani nekaj popolnoma drugega kot tabelna slika. Tablo lahko prenesemo, tudi če je namenjena za določeno, fiksno mesto, freska pa je neločljivo povezana z arhitekturo, je njen temeljni sestavni del. Zato jo moramo polno doživeti le v prostoru in v njeni z arhitekturo poudarjeni funkciji, v njeni arhitekturni simboliki. To ne velja samo za srednjeveške in prav tako tudi ne samo za freske sakralnega značaja. Obenem s prostorom, ki ga dojemamo ne samo optično, ampak tudi z gibanjem, se preliva v nas tudi barvni in vsebinski slap njegove slikarske dekoracije. Se več: arhitektura nas sprejme vase, nas vsrka v svoj prostor, slikarija na njej pa prav tako terja, da se ji popolnoma predamo, da se tako rekoč sami zlijemo v eno z zvenenjem barvno stopnjevane prostornine. Ob izolirani kopiji nam ta in ona kompozicija, ta ali oni format celo nista razumljiva, ker ne vidimo njune situacije v originalu. Mnogokrat bi nam freskantova domiselnost in kompozicionalna spretnost zaživel v drugačni luči, če bi videli, kako je dana arhitekturna ploskev diktirala problem, ki ga ni bilo vedno lahko rešiti. V tem stoji freskant pred težjimi nalogami kot pa tabelni slikar. Zadnji sam določa oblike svojih ploskev, prvemu pa jih narekuje arhitektura: ozko ploskev v ostenju slavaloka, sferični romb ali trikotnik med rebri oboka, ozko ločno ploskev zunaj in znotraj slavaloka, trikotne zaključke sten, ostenje oken itd. Dobra stran take izolacije pa je ta, da posamezno sliko lažje pregledamo, da jo vidimo od blizu in enakomerno osvetljeno in tako lahko uživamo tudi podrobnosti, ki se nam sicer utegnejo izmakniti. Kajpak, če bi bile kopije slabe, bi bili za vse to prikrajšani. Tako pa moramo večini kopistov izreči vse priznanje za njihov trud in vestnost, tembolj, ker je bilo delo združeno z mnogimi tehničnimi težavami. Kopirati so morali po odročnih vaseh, naporeno v temačnih cerkvenih prostorih prerisovati obrise figur in njihovih pikturnalnih vrednot in celo vse sekundarne praske in vrise, ki so jih stoletja vgrebla v žlahtno kalcinirano barvno mreno. Kopije ne žele posredovati gledalcu samo približne podobe originalov, ampak žele biti resnično zvesti posnetki njihovega trenutnega stanja. Zato je bilo treba najprej original na steni prepavzirati s prosojnim papirjem, nato prenesli pavzo na platno, lepenko ali lesenit, prevlečen s posebno, omet posnemajočo osnovo in končno izpolniti obrise z barvo, ki je morala biti spet skrajno zvesta originalni. Toda barvne vrednote se spreminjajo z dnevno lučjo; drugačne so, če sije sonce, drugačne ob dežju, zdaj pada na nje zelenkasti odblesk trav in tako naprej; kopist je moral torej najti resnično barvno konstanto, če ni hotel porušiti tonske harmonije freske. Prav tako se je moral vživeti v individualne črte freskantovega čopiča, v njegov oblikovalni princip, v njegov kreativni proces, v skrivnost individualnih lazur in podloženih barv itd. Nekateri izmed kopistov so bili vsem tem nalogam odlično kos. Levji delež sta prispevala slikarja Vladimir Makuc in Marijan Tršar, poleg njiju pa še Rajko Slapernik, Rafael Nemec, Karel Jakob, Tine Gorjup in drugi. Preden so kopije prešle v galerijsko last, jih je pregledala posebna strokovna komisija ter

jih v potankostih primerjala z originalom. Zato pri nekaterih na prvi pogled skoraj ne vemo, ali stojimo pred pravo, od časa nagrizeni fresko ali pred njenim posnetkom. In vendar bi bilo preveč, če bi trdili, da nam kopije lahko nadomeste original. Lahko nam ga približajo — in v tem je njihova glavna naloga. Ne samo, da je tudi najboljša kopija še vedno le detajl iz ikono-grafskega kompleksa, ampak pogreša tudi druge lastnosti originala vse do tehnične strukture ometa in barve, kaj šele do tistega najosebnejšega umetnikovega pečata, ki ga tudi najspretnější kopist ne more nikoli do kraja ujeti. In končno se včasih zgodi, da kopist kakšen slabše ohranjeni detajl nekoliko svobodneje interpretira ali ga barvno retušira, kar se je zelo pre-pričljivo pokazalo pri poskusu rekonstrukcije freske sv. Nedelje v Crngrobu.

Vendar kopije tudi znanstveno niso brez pomena. Kot likovna in stilna vizija, podkrepljena z barvo, ki je s tako natančnostjo ne more posredovati nobena fotografija, lahko v galerijski zbirki ali na razstavah dopuščajo plodno komparacijo med spomeniki iz različnih kulturnogeografskih prostorov, iz različnih obdobj ali med deli posameznega mojstra. In v tej smeri je bila razstava zelo vzpodbudna. Če pa po tej ali oni nesreči propade original na terenu, more kopija vsaj v neki meri nadomestiti hudo izgubo. Prva naloga razstave pa je bila, da bi obiskovalcu vsaj v posnetkih posredovala nekaj tistih vrednot iz naše starejše umetnostne zakladnice, ki so sicer raz-tresene daleč naokoli in včasih po težko dostopnih krajih. Upamo, da bo Galerija v ne preveč oddaljeni prihodnosti dobila še dodatne razstavne prostore in tedaj lahko kopije uvrstila v redno zbirko.

Gradivo, ki ga je razstava zbrala, seveda še ni moglo podati izčrpnega diagrama srednjeveškega freskantstva na Slovenskem. Akcija kopiranja namreč še ni končana, zato smo prepričani, da bodo vrzeli, ki smo jih na razstavi še občutili, nekoč izpolnjene. Zato, tudi ne moremo izreči dokončne sodbe o izboru kopiranih del, čeprav se mi ne zdi odveč, če o tem zapišemo nekaj pripomb.

Po trenutno razstavljenih delih — gre za okoli 75 kopij, ki pa niso vse galerijska last — lahko opazimo, da je pri izbiri vodil v prvi vrsti estetski princip. Za začetek je tako pravilo morda na mestu, kasneje pa ga bo nujno treba prilagoditi tudi znanstveno pogojenemu izboru. Pregled slikarskega raz-voja bo namreč nepopoln, dokler bomo v njem poudarjali samo vrhunska dela in prikrivali druga, ki so morda manj »lepa«, pa zato nič manj priče-valna. Resneje bi lahko razstavi očitali, da manjkajo na njej naše doslej naj-starejše freske, ki so bile odkrite v zahodni empori ptujske proštiske cerkve; te datirajo še iz druge četrtine 13. stoletja ter dobro kažejo prehod iz pozno-romanskega v zgodnjegotsko slikarstvo, po kvaliteti pa jih lahko merimo kar z evropskim merilom. Zgodnjegotsko slikarstvo linearno ploskovitega sloga iz časa okoli leta 1400 odlično zastopajo kopije iz Vrzdence, Crngroba, Sv. Janeza v Bohinju in Turnišča, pogrešamo pa še kakšen odlomek s Spod-nje Mute pri Vuzenici. Prav dobro se seznanimo s prekmursko slikarsko skupino zadnje četrtine 14. stoletja, ki ima srčiko v delavnici Janeza Aquila iz Radgone; dopolnitve bi si želeli le še s freskami iz starega prezbiterija župne cerkve v Murski Soboti in iz rotunde v Selu. — V skupini furlanskih slikarjev začetka 15. stoletja, ki je razpredla svoj opus tako po Kranjskem kot po Štajerskem in Koroškem, manjka vsaj kak odlomek močno giotteskno občutenih fresk s crngrobske fasade, čeprav jo kopiji dveh angelov z godali

iz Godešiča in dveh fresk z Brega pri Preddvoru uspelo nakazujeta. Kot nekoliko tuj, toda izredno kvaliteten vrinek, ki pomeni obenem klasičen primer slikarstva mehkega sloga okoli leta 1420, zvene freske iz cerkve na Ptujski gori, nastale v delavniškem krogu južnotirolskega mojstra Janeza iz Brunecka. Morda bi se komu zdelo, da je v sorazmerju z drugimi premočno zastopan krog Janeza Ljubljanskega, ki zajema kar 18, s crngrobsko sv. Nedeljo 19 kopij. Če pa pomislimo, kot smo že zgoraj zapisali, da pomeni Janezovo delo pravo slikarsko realizacijo »stila osrednjeslovenskega prostora« in da so zbrane freske z Visokega, Muljave in s Kamnega vrha, bomo to bogastvo samo pozdravili. Podobno velja tudi za suško-prileško skupino, ki pomeni antipod Janezovemu stilnemu izrazu in obenem nakazuje že tiste momente, ki bodo proti koncu 15. stoletja dozoreli v poznogotski barok. Za značilno koroško stilno govorico je zgovornejši od Janeza Ljubljanskega Mojster sv. Jurija s Sela pri Zirovnici, za idealistično lepотно in koloristično prefinjeno stilno stopnjo gorenjskega slikarstva okoli leta 1460 pa sta zgovorna slikar Bolfgangus (dve kopiji iz Crngroba) in Mojster iz Mač z detajlom Pohoda sv. treh kraljev in s Križanjem, na katerem lahko opazujemo stilno diskrepanco, ki jo je povzročila grafična predloga mojstra E. S. Časovnostilna podoba bi bila še zgovornejša, če bi bil pred nami še kakšen odlomek fresk s Krtine. Od gorenjskih slikarskih skupin pogrešamo na razstavi predvsem delo Mojstra iz Zirovnice, in to tembolj, ker njegov opus še ni podrobneje opredeljen.

Istrsko-kraško slikarsko smer srede 15. stoletja nam približa sv. Marjeta z Vrha nad Želimljem, klasičen zastopnik osrednje istrske šole in nasledstva mojstra Vincenca iz Kastva (freske pri Mariji na Škrilju poleg Berma iz leta 1474) pa je mojster Ivan iz Kastva, ki je leta 1490 poslikal cerkev v Hrastovlju pri Kopru. Odkritje teh fresk je pomenilo eno najpomembnejših najdb po drugi vojski, saj s svojim slogovnim in ikonografskim jezikom in z izredno dekorativno barvno nasičenostjo pomenijo enega naših najmikavnejših slikarskih spomenikov. Želeli bi le, da bi se mu med kopijami pridružil prej ali slej tudi odlomek fresk iz Zanigrada.

Poznogotski realizem konca 15. stoletja razkrivajo kopije fresk z Jezerkega in predvsem s Križne gore pri Škofji Loki. Celotna razstava izzveni s svetlimi fanfarami nadpovprečno kvalitetnega Mojstra fresk pri Sv. Primožu nad Kamnikom, ki ima doslej v naši umetnosti še nekam osamljen položaj in renesančno gloriolo, ob njem pa pogrešamo ponižnejšo piščal slikarjev iz kroga Trubarjevega »krovaškega malarja« in predvsem prizadevni, čeprav rokodelski čopič Jerneja iz Loke, ki je s svojimi barvami dobesedno preplaval Gorenjsko in Primorsko ter zašel celo v Beneško Slovenijo; kopijica dveh njegovih svetnic s Suhe je bolj slučajno zašla na razstavo in mojstra le medlo predstavlja.

Geografsko prevladujejo torej kranjske in delno primorske freske, kar je do neke mere razumljivo, saj so te tudi po številu najbogatejše. Toda en sam štajerski spomenik — in še ta južnotirolskega dela — pomeni vendarle neenako sorazmerje, saj vabijo kopista freske v Vitanju, v Vuzenici, pri Sv. Miklavžu nad Cadramom, na Čelovniku itd. Podobno je tudi s Primorskim, od koder pogrešamo vsaj freske iz Batuj, z Gluhega Vrhovlja, iz Podnanosa, Koseča nad Drežnico itd., pa tudi Zuan Paolo Taner ima s freskami

v Svinem in v Borjani pri nas vsaj toliko domovinske pravice kot njegovi sto let starejši furlanski predhodniki.

Seveda moramo priznati, da je bilo v nekaj letih mnogo narejenega in ima omejitev v izboru tudi svojo dobro stran. Če bi galerija imela možnosti, ki jih ima danes, že pred tridesetimi leti in če bi tedaj lahko načrtno začela s kopiranjem, ki se ga je delno lotil že slikar Sternen, bi bila danes pred nami zbirka, ki bi pomenila pravi zaklad, posebno ker bi bila v njej najbrž tudi nekatera dela, ki so med drugo vojsko propadla, kot n. pr. ptujske mino-ritske freske iz konca 13. stoletja.

Bolj kočljivo je poglavje o postavitvi in ureditvi razstave. Vsaka razstava terja od Narodne galerije, da zanjo izprazni in utesni svoje že tako minimalne prostore, kar stalnim eksponatom gotovo ni v prid. Kopije so zavzele poleg velike še tri manjše dvorane. Priznati moramo, da jih ni bilo lahko razvrstiti, saj so bili v velikosti posameznih kopij velikanski razločki. Pri postavitvi so prav ti tako močno odločali, da je bil njim na ljubo opuščen kakršenkoli znanstveni in logični princip. Obiskovalec je v zadnji sobi nehal s 14. stoletjem, s katerim je v veliki dvorani začel. Janez Ljubljanski je bil raztresen kar po vseh prostorih in podobno tudi suško-prileška skupina, čeprav bi bilo prav, da bi bila dela iste delavnice skupaj. Furlanski mojstri iz začetka 15. stoletja so morali pustiti prednost freskam iz 16. stoletja in tako dalje. Celo človeku, ki je v tem gradivu doma, se je bilo težko orientirati, kaj šele laiku. Zato bi bilo vsekakor manj tvegano, žrtvovati nekaj aranžmajskih vrednot na ljubo logični postavitvi, ki naj bi se oprla ali na stilno-časovne ali na kronološke ali vsaj na pokrajinske kriterije.

Razstavi in njeni preglednosti bi zelo koristil tudi zemljevid, na katerem bi bili zaznamovani vsaj tisti kraji, ki hranijo kopirane freske. Ta bi gradivo medsebojno povezal, obenem pa bi gledalca poučil o njegovem poreklu. Še idealneje bi bilo, če bi bila karta pojmovana bolj dinamično, da bi iz nje razbrali tudi glavne stilne tokove in pomembnejše inovacijske smeri, ki so vplivale na umetnost slovenskega ozemlja. Vendar kljub razumljivim pomanjkljivostim razstavo lahko prištejemo med zelo pomembne dogodke v našem kulturnem življenju, saj ni bila poučna samo za širšo publiko, ampak tudi za domače in tuje strokovnjake ter je pobudila vrsto novih problemov. Celo gledalec, ki je zaverovan le v novejšo umetnost, je lahko spoznal na teh pričah večstoletne preteklosti toliko sproščenih slikarskih prijemov, da se mu je včasih zazdelo, kot bi stal pred umetnino modernega časa. Hvaležni moramo biti vsem, ki so pripomogli do te razstave in ne v zadnji meri prizadevnim kopistom, ki so se s svojim delom plemenito oddolžili spomenu davnih slikarskih tovarišev. Želeli bi le, da bi se akcija kopiranja nadaljevala, se počasi razširila tudi na freske baročnega časa, pa tudi na odlitke tako srednjeveške kot kasnejše plastike, ki je ni mogoče prenesti v galerijo v originalih.

Emilijan Cevc