

## POSKUS ANALIZE TEHNOLOGIJE FRESK (IV)

Izidor Mole

### POVZETEK

Četrty, zadnji del obsežnejše obravnave (prim. VS 26, 27, 28). Obravnava je nastala ob dolgoletnih praktičnih izkušnjah ob restavratorskem delu.

restavratorstvo, freske, tehnologija, barve

### AN ATEMPT TO THE ANALYSIS OF GOTHIC FRESCOES IV

Last part of an extensive work (compare VS 26, 27, 28). The treaty resulted from yearlong practical experiences in the restoration work.

restoration works, frescoes, technology, colour

### Toniranje pročelij in notranjščin

Ne bomo izgubljali besed o tem, da je za vsako pročelje ali notranjščino, ki je bila prvotno prebeljena z apnom ali z apnenimi barvami, pri vsakokratnem ponovnem toniranju primeren samo enak material. Vendar zahteva apno precej znanja in prakse. Morebitni neuspehi gredo na rovaš neizkušenega izvajalca ali slabega materiala. Za določitev tona in mešanje barv potrebujemo dovolj usposobljenega strokovnjaka, to pa je lahko samo akademski slikar restavrator, ki obvlada apneno slikarstvo. V zadnjem času si to strokovnost vse bolj lastijo arhitekti, ki so vsekakor pristojni za to, da tonsko poudarijo posamezne arhitektonske člene, nimajo pa barvno šolanega slikarjevega očesa in tudi apnenih barv običajno ne znajo mešati. Med arhitekti je zadnje čase priljubljena tako imenovana slonokoščena barva zidu, kar je nesmisel. Slonokoščeni ton je odvisen predvsem od strukture; dosežemo ga samo s poliranjem. Beljena površina pa ima značilen pastelni ton. Če bi hoteli doseči slonokoščenega, bi morali stene na sveže ometati, na sveže tonirati in polirati. Znan je tudi primer, ko je skušal arhitekt posneti svetlo rožnat ton z minijem namesto z železovo oksidno barvo.

Za našo starejšo arhitekturo je značilno, da je pretežno bela. Pobeljene cerkvice so bile našim prednikom lepotni ideal, ker so bile živo nasprotje njihovim črnim, lesenim kočam. Na čisto belih stenah so bile tudi freske najbolj izrazite, posebno pri baročni arhitekturi.

Pri določanju tona se ravnamo po dokumentaciji, ki jo dobimo s sondiranjem. Pri baročni arhitekturi nas ne sme zavesti neki poseben, rožnat ton, ki se pojavlja le v posameznih lisah. Ta ton je ostanek kulture posebnih glivic (*micrococcus roseus*), ki so se verjetno naselile na lesenih odbruskih od letve ali ravnalne deske, saj jih na starejših, zalikanih stenah ne najdemo.

Med osnovne pojme beljenja z apnom spada pravilo, da ne belimo v sončni pripeki, da naj bo premaz čimbolj tanek, število premazov pa omejeno na največ tri. Čim bolj staro apno uporabljamo, tem bolje. Če še ni dovolj staro, izboljšamo njegovo vezivno moč z dodatkom marmorne ali peščene sipe.

Pigmenti nimajo lastnega veziva. Čim večji je procent pigmenta v apneni barvi, slabše se bo prijela. Zato tonirajmo čim svetlejšo, uporabljajmo pa tako imenovane fasadne barve (pigmente), ker imajo primešane manj gline. Ker so to običajno umetni oksidi, jih moramo primerno umiriti, da ne bodo preveč kričeči. To dosežemo z rezanjem z umbro, dodatkom komplementarne barve in podobno.

V vsakem primeru moramo računati s tem, da nam bodo postali apneni toni čez čas bolj intenzivni in temni. Precejšen del apna se bo namreč med vezanjem raztopil zaradi zračne vlage in tako izgubil svojo belo barvo. Posebno oker, ki je zadnje čase tako priljubljen, rad postane vsiljiv in kričeč, čeprav je bil pri mešanju v sodu komaj opazen. Pri češki zemlji imamo nazoren dokaz, kako pomemben je material, saj samo prava češka zemlja, ki je železovo-oksidsna barva, napravi kasneje pristno rumenkasto zeleno patino, ki je tako vseč umetniško občutljivemu očesu in ki sočasno spravlja v obup ljubitelje ravnih in enakomerno obarvanih sten. Umetni rdeči in rjavi železovi oksidi so zelo intenzivni, zato jih moramo vsaj nekaj ur prej namakati v vodi, kot jih zamešamo v apneno mleko, sicer bomo dobili lisast namaz. Črno barvilo včasih vsebuje maščobo, zato ga težko razmočimo. Lahko si pomagamo z alkoholom, še bolje pa je, da si nabavimo drug pigment. Lepe pastelne tone dobimo z naravno umbro. Ta je tudi zelo hvaležna za rezanje drugih barv. Belo barvo ojačimo z majhnim dodatkom kakega hladnega pigmenta, črnega, modrega ali modro zelenega.

To poglavje ni izčrpen priročnik za restavriranje fresk. Omenjenih je le nekaj primerov, v katerih lahko s pridom uporabimo dobro, staro preizkušeno



Sl. 72. Srobotnik nad Vel. Laščami — p. c. sv. Roka (Vavken 1974)  
 Fig. 72 — Srobotnik above Velike Lašče — the filial church of St. Rock's  
 (Vavken 1974)

apno oziroma brez škode opustimo razne nove, še ne dovolj preizkušene materiale. Za mnoge primere je apno še vedno nepogrešljivo, pri drugih, npr. pri snemanju fresk, pa si z njim ne moremo dosti pomagati. Zato tega poglavja niti ne načenjам. Iz doslej povedanega je jasno razvidno, da sneta freska, posebno strapirana (sneta samo barvna plast), ni več prava freska.

### Nekaj primerov iz zgodovine stenskega slikarstva

Izraz »stensko slikarstvo« dostikrat upravičeno enačimo z izrazom »freska«, saj so slikarije v drugih tehnikah tako maloštevilne in tako slabo ohranjene, da jih lahko prezremo.

#### Antične freske

Prav je, da jih vsaj na kratko omenimo, saj so zlasti po sestavi in obdelavi intonaka, pa tudi po načinu slikanja zelo podobne našim gotskim freskam.

Natančneje sem se z njimi seznanil v glavnem v Rimu, deloma in situ, deloma snete in v raznih fazah restavriranja. Za dopolnilo sem si ogledal še Pompeje. O teh freskah je bilo že obilo napisanega. V primerjavi z našimi gotskimi so bile tehnično še popolnejše, seveda le v času, ko so dosegle svoj vrhunec. V pozni antiki so freske »poživljali« s tempero, kar je v večini primerov pospešilo propad.

Temeljnik je pri starorimskih freskah nekoliko drugačen kot pri naših. Pri nas je temeljnik kamnit lomljenec ali lehnjak. Rimljani pa so že v najstarejših časih uporabljali tudi opeko. V katakombah je podlaga tuf. Kadar so imeli opravka z nevpojno podlago, so nanjo nanесли tudi do deset centimetrov debel grob omet iz mešanice gramoza, zdrobljene opeke in apna. Namesto opeke so uporabljali tudi pucolano, tuf in podobno. Taka podlaga ima podobne sestavine kot cement, zato seveda potujoča vlaga izloča na površini fresk razne soli. (Te izločke imenujemo tudi inkrustacije.) V primerih, ko potujoče vlage ni bilo, pa so se te freske odlično obdržale, posebno ker je bil intonako zelo masten, debel in skrbneje spoliran kot pri naših. Vsa boljša rimska stanovanja so imela stene poslikane al fresco bodisi figuralno bodisi ornamentalno ali pa samo z gladko »terro sigillato«. Kosi takega ometa so jim pogosto služili kot napisne tablice, na katere so vgravirali svoja sporočila. Dosti takih tablic najdemo še danes v katakombah.

Tehnika pompejskih fresk še ni do kraja pojasnjena. V njihovi barvni plasti so namreč našli sledove voska. Ta je bil baje po nekem neznanem receptu dodan že med slikanjem, vendar za to ni trdnih dokazov. Voska nikakor ni mogoče emulgirati v apnu; vsi takšni poskusi so bili doslej zaman. Domnevam, da je vosek prišel v pompejske freske podobno kot pri naših srbskih in makedonskih, to je s svečavo, deloma pa tudi z znojem, z drgnjenjem zamaščenih oblačil, otipavanjem in podobno.

Freske v starih Pompejih je konserviral pepel, zato so se zelo dobro ohranile. Drugače je bilo z onimi iz stare Ostije. To mesto je že v antiki preplavilo blato. Zaradi soli, topnih v vodi, in z njimi povezanih kemičnih procesov so ostijske freske močno propadle. Sedaj odkopavajo ostanke, vendar je na njih barvna plast tako slabo povezana s podlago, da jih takoj utrdijo z umetnimi



Sl. 73. Velika Slevica — panorama (Vavken 1935)  
 Fig. 73 — Velika Slevica — the panorama (Vavken 1985)

smolami. Če bi jih samo osušili, bi se v mnogih primerih že spremenile v prah. Zato je tak poseg upravičen.

Ostanke terre sigillate in fresko slikanih ornamentov smo izkopali tudi v naši Emoni. Tehnološko so popolnoma enaki rimskim.

Starokrščanske freske so zaradi hitrega in enoplastnega načina slikanja tehnično najčistejše in najboljše freske, če izvzamemo včasih nekoliko površno pripravljeno podlago. Po videzu so to ploskovne podobe, brez globine, a zaradi presojnosti barvnih namazov tudi brez kompaktne »površine«, podobne akvarelu.

### Slovenske freske

Najstarejši ohranjeni sledovi segajo tja v dvanajsto stoletje. To, da so se ohranili do danes, priča, da gre za tehnično dokaj popolne freske. Svoj vrhunec je dosegla ta tehnika v petnajstem stoletju, v šestnajstem je skoraj popolnoma propadla, v sedemnajstem najdemo spet nekaj dobrih primerov, zgledujočih se po še ne povsem pozabljeni tradiciji. V osemnajstem opažamo vzpon baročne freske z novo tehnologijo, vendar slabšo od gotske, v devetnajstem ponoven padec. Šele v najnovjšem času ji poskušajo nekateri posamezniki povrniti nekdanjo trajnost in sijaj.

Za prikaz tehnološkega razvoja našega fresko slikarstva ne bom navajal vseh delavnic oziroma slikarjev, ki so delovali pri nas. Pri izboru sem se odločil predvsem za tiste, katerih dela sem restavriral in jih zato natančneje poznam.

**Selo v Prekmurju.** Prva plast slikarije na stenah rotunde v Selu sodi med najstarejše primere fresk v naših krajih od naselitve Slovanov dalje. Te freske so preproste, da bolj ne morejo biti: omet je en sam, izravnalni. Izravnava stičišča med opekami, opeko pa le deloma pokriva. Uporabljeno orodje je moralo biti dokaj primitivno; kos lesa ali kovine. Omet je bil zelo masten, več apna kot peska, zato se je slikarija nanj odlično prijela, posebno še, ker je dosledno enoplastna: s približno en centimeter širokim čopičem, pomočenim v črno ali rumeno slikarsko barvo, so bili začrtani obrisi figur — in nič drugega. Toda slikarija je bila obogatena z zelo učinkovitim podtonom rdečkastih lis nepokrite opeke. Tehnično tako čiste freske ne vidimo kasneje nikoli več, razen morda pri sinopijah.

**Vrzenec, stara plast.** Tudi tu imamo opravka z enim samim ometom, ki pa pokriva v celoti zid iz lomljenca, vendar tako, da sledi vdolbinam in izboklinam, torej je le deloma izravnalni omet. Precej grob pesek je dal zelo grobo



Sl. 74. Visoko pod Kureščkom — freske v prezbitერიju (Benedik 1986)  
Fig. 74 — Visoko pod Kureščkom — frescoes in the presbitery (Benedik 1986)



Sl. 75. Visoko pod Kureščkom — freske v prezbitariju, detajl (Benedik 1986)  
 Fig. 75 — Visoko pod Kureščkom — frescoes in the presbiterium — a detail

teksturo, na katero bi bilo težko slikati, zato jo je slikar pred slikanjem nekoliko zgladil z gostim beležem. Sedanje stanje slikarije kaže značaj secca, vendar je to le domneva. Upoštevati moramo, da je slikarija precej visoko nad tlemi; tako so suh zrak in temperaturne razlike v stoletjih prav lahko razrahljali apneno skorjico.

Stil slikanja je dosledno ploskovit. Ploskve znotraj obrisov so enakomerno obarvane, brez niansiranja, celo rdeča lica so naslikana kot ostro omejeni rdeči trikotniki. Enakomerne ploskve res laže dosežemo na strjeni podlagi, brez večjih težav pa tudi na sveži, če je ta groba. Računati moramo tudi z velikimi spremembami, ki so se dogajale s temi freskami kasneje. Stene so bile na novo ometane in na sveže poslikane v petnajstem stoletju. Te freske je pred desetletji deloma snel Matej Sternen. Posnel je ves omet do spodnjega (distacco) in tako snel tudi del barvne plasti prvotnih fresk.

**Mirna na Dolenjskem.** Slikarija v prezbitariju župne cerkve na Mirni je iz konca 15. stoletja, torej približno sočasna hrastoveljski, je pa od nje tehnično bolj dovršena, klasičen primer gotske freske.

Stene iz lomljenca, obok iz lehnjaka so bili le deloma izravnani z grobim ometom. Nanj je bil neposredno nanesen slikovni omet, debel do enega centi-

metra in zelo masten. S skrbno obdelavo je bil močno zgoščen, tako da je razmeroma malo razpokan in kljub zamakanju še danes skoraj v celoti ohranjen.

Neznani slikar je skiciral podobe neposredno na omet s toplo zeleno zemljo. Ta sinopija mestoma preseva končno poslikavo in ima, vsaj za današnjega opazovalca, zelo privlačne modulacijske učinke. Za manj pomembne detajle, npr. za obleko, je bil uporabljen karton, kar navaja k misli, da je imel mojster manj izkušene pomočnike, ki si niso upali slikati brez tega pripomočka. Obrazi nimajo vrezov v nobenem primeru. Torej vsaj za gotske freske ne drži sodba, da prav vrezi dokazujejo pristnost freske.

Paleta mirenskega slikarja je bila zelo bogata, kar sem že omenil. Posameznih barv ni mešal med seboj, odtenke je dobival z dodajanjem apna. Za obraze je želel imeti pastelen, kriten ton. Dosegel ga je z večkratnim premazom mešanice pigmenta in apna. Ko je slikarska barva povlekla, je obraz modeliral s čisto, lazurno barvo brez apna, lase in konture prav tako s čisto, vendar pastozno, največkrat žgano sieno, svetlobe in očesno belino pa s čistim apnom. Podobno je ravnal tudi na drugih delih kompozicije. Obleko je prav nazadnje preslikal s patrono, večinoma v temnejši barvi, le če je bila obleka zelo temna, v svetlejši in obenem komplementarni.

Ornamentalna poslikava reber je v tehničnem oziru zanimiva, saj gre za fresko na belež brez ometa. Vlogo ometa, torej rezervoarja za vlago, je prevzel peščenec, in sicer povsem zadovoljivo, saj se na njem dobro držita tako belež kot barva, obenem pa je zaščiten še peščenec.

Rebrasti obok v ladji je bil poslikan šele sredi 16. stoletja. Ta slikarija je slabo ohranjena, barve so blede, motne in kredaste. Primerjava s tisto iz prezbitერიja nazorno priča, da v tistem času niso več obvladovali prave gotske freske.

**Janez Ljubljanski** je dokaj samosvoj slikar. Tehnično ni uvedel nič bistveno novega, slikal pa je dosti bolj sproščeno od ostalih gotskih freskantov. Pri njem že lahko govorimo o izrazitejši osebni noti. Volfgangus se je npr. zvesto držal napotkov svojih učiteljev, delal lepo po stopnjah, modeliral in nazadnje izrisal konture s čisto žgano sieno, da bi dosegel vtis večje plastičnosti, pa je pri obrazih znotraj konture povlekel še eno, blede zeleno, ki učinkuje kot refleks. Janez Ljubljanski pa je prvi zares slikal. Seveda so ga zanimali predvsem obrazi. Pigmente je mešal med seboj z gostim apnenim mlekom in tako zmešano barvo nanašal v ploskvah. Z občutkom za valerje, za tople in hladne odtenke, je posamezne nanose tudi prekrival, rekli bi lahko, da tehnično ni bil več tako discipliniran kot drugi v tem času in da je tako naznanjal zatón zlate dobe našega gotskega stenskega slikarstva. Pastozno nanese barve so se mu seveda po osušitvi precej posvetile, na kar je računal, zato pa je že malce uhajajočo risbo trdno uklenil s konturo iz čistega pigmenta. O dekadenci priča pri njem tudi raba nekaterih bolj živih pigmentov, npr. minija in svinčevo rumene (Visoko pod Kureščkom). Nekdaj živo rdeča in zlato rumena ozadja in siji so do danes počrneli. Tako je čas poskrbel za novo barvno harmonijo, ki je verjetno celo bolj ubrana od prvotne.

Veliko svobodo v interpretaciji in včasih že kar poigravanje, zasledimo na njegovih freskah na Kamen vrhu pri Ambrusu, kjer je skrtil svoj avtoportret v ornamentiko. Česa podobnega si npr. strogi suški mojster ne bi privoščil.

**Krouaški malarji.** Slikarija na Raščici, ki jo omenja Trubar, ni ohranjena, najdemo jo pa še v Maršičih, v Nadlesku (meštar od Segnia), Lipi pri Rupih in še kje. Ni izključeno, da se skriva tudi pod debelim ometom v podružni cerkvi v Pijavi Gorici.

Za krouaške malarje bi danes rekli, da so naivci. Brez dvoma samouki, slabo podkovani v svetem pismu, se niso dosti ozirali na predpisane ikonografske predloge. Tehniko freske so pogodili bolj po občutku. Omet so še dosti dobro zgladili, vendar jih ni motilo, če se je včasih osušil se pred končanim slikanjem. Opremljeni so bili zelo revno. Z grobimi, doma narejenimi čopiči niso mogli slikati tenkih laskov v elegantnih zavojih. Barve so imeli samo tri: rdečo, rumeno in zeleno. Četudi bi imeli priložnost, si verjetno ne bi omissili bogatejših palet. Enostavna, molovsko ugašena lestvica je tem mojstrom zadoščala, da so se po izrazu in umetniški moči lahko kosali s tehnično mnogo popolnejšimi mojstri furlanske ali kake druge smeri. Tehnične pomanjkljivosti so nadomestili z domačnostjo in izvirnostjo.

**V. F.** Zdaj vidna slikarija v cerkvi sv. Primoža nad Kamnikom ni bila nikoli prebeljena, ni pa prvotna. Na severni steni so na spodnjem ometu freske furlanske smeri. Okrog leta 1500 so cerkev povečali in za novo poslikavo najeli slikarja, ki se je na svoje delo podpisal le z začetnicama V. F. Verjetno je prišel iz tujine, saj se njegovo delo precej razlikuje od drugih mojstrov tistega časa. Že slikovni omet je pripravil na izviren način. Del severne stene tvori živa skala, zato je bila stalno vlažna. Kako pripraviti tako gost omet, da bo nanj sploh mogel slikati? V bližnji Apneni dolini so mu sproti žgali apno. S svežim, živim je pripravil omet in ga takoj nanesel na zid. Tu se je apno šele do kraja ugasilo, s tem izvleklo iz zidu veliko vlage, omet pa se je tako zgostil, da je bilo mogoče slikati nanj. Seveda je moral nekaj dni pred slikanjem izravnati erupcije napol zgašenega apna, dokler ni dobil gladke površine. Posamezni koščki ne do kraja ugašenega apna so še danes vidni na poslikani površini kot temne, zasigane pege. Dnevnice so zelo velike, po več kvadratnih metrov. Končujejo se povsem naključno in prav gotovo niso bile poslikane v enem dnevu, saj je velika relativna vlažnost zraka v prostoru omogočala časovno skoraj neomejeno slikanje. O kakem kartonu ni sledu, pač pa je risba krogovičja vrezana neposredno v omet.

Že deloma renesančni stil slikanja je terjal tudi nekoliko drugačen tehnični prijem. Gotskemu freskantu je pomenil zid samo ploskev, ki jo je skušal do kraja izpolniti zaradi »strahu pred praznino«, V. F. pa si je že skušal pričarati prostorski vtis, zato je slikal nekoliko drugače. Pretežno z enkratnimi, lazurnimi potezami je najprej naslikal prostor, vanj pa je postavil pastozno, torej telesno, posamezne figure. Te je nato modeliral s črtkanjem ali lavirano. Svetlobe je nazadnje poudaril z apnom, kot je bila že navada. Paleta s samimi zemeljskimi pigmenti se mu je zdela prerевна. Pogrešal je živo rumeno in živo rdečo barvo, zato si je pomagal z minijem in svinčevo rumenim barvilom. Že po osušitvi pa je freske polepšal še z nekaterimi organskimi pigmenti. Organski pigmenti so seveda kmalu zbledeli, njihov obstoj danes dokazujejo le prazne oči, nekateri samo podslikani deli in nekatere nelogičnosti v poslikavi. Svinčeve barve so v glavnem počrnele. Tako si danes lahko le približno predstavljamo, kakšne so bile freske ob nastanku. Vsekakor so bile zares pisane, posebno če prištejemo še pravo zlato na svetniških sijih, ki je tudi od-



Sl. 76. Ljubljana — Kodeljevo, kapela z Jelovškovimi freskami, detajl (Benedik 1986)

Fig. 76 — Ljubljana — Kodeljevo — the chapel with Jelovšek's frescoes, a detail (Benedik 1986)



Sl. 77. Ljubljana — Kodeljevo, kapela z Jelovškovimi freskami, detajl

Fig. 77 — Ljubljana — Kodeljevo — the chapel with Jelovšek's frescoes, a detail

padlo. Vsekakor izžarevajo še dovolj svežine in lepote, saj je bistveno ohranjeno. Poskus osvežitve, ki se ga je v prejšnjem stoletju lotil Kurz pl. Goldenstein, je povsem zakril lepoto originala in tudi po tehnični plati napravil dosti škode. Kar dva restavratorska posega sta bila potrebna, Sternenov pred prvo in Moletov po drugi svetovni vojni, da so bile odstranjene vse preslikave in dodatki ter vse počrtnitve in plesnoba. Sedaj so freske spet lepe, brez preslikav, a tudi brez tistih originalnih barv, ki jih je uničilo apno ali čas.

**Jernej iz Loke.** To simpatično osebnost umetnostni zgodovinarji štejejo med drugorazredne slikarje, vendar zasluži, da ga vsaj omenimo, saj je v času splošnega propadanja fresko slikarstva posvečal vso skrb dobri pripravi ometa. Človek ima vtis, kot da je večino časa porabil za njegovo poliranje, poslikal pa nato kakor mimogrede, vendar je dosegal izredne dekorativne učinke. Mirno lahko trdimo, da je v dojemanju stene in po tehnični izvedbi freske prekašal samega Michelangela, ki je približno v tistem času slikal v Rimu. Znan je tudi po celi vrsti uspešnih restavratorskih posegov.

**Propad gotske freske.** V šestnajstem stoletju smo priča vsesplošnemu propadu fresko slikarstva. Morda je temu botrovala prevelika samozavest, saj so se tako dobro držale več kot sto let stare slikarije, čeprav niso bile vedno slikane na svež omet! Po drugi strani pa je bila nenaklonjenost visokih cerkvenih krogov »barbarskemu« stilu kriva, da so solidne, na tradiciji temelječe delavnice zamrle. Preprosti ljudje so si še vedno želeli žive, nazorne poslikave v svojih cerkvah, vendar jim je lahko ustregel le kakšen samouk, ki o dobri pripravi apnenega ometa ni imel pojma. Če je slikal samo na osušen omet, še ni bilo hudega. Barve sicer niso imele pravega sijaja, bile so bolj kredaste, vendar so se razmeroma dobro držale. Bolj usodno je bilo, da je bil v večini

primerov omet že enkrat ali celo večkrat prebeljen. Ko so kasneje na ukaz cerkvenih oblasti te slikarije prebelili, se je vrhnji belež bolj prijel barvne plasti od spodnjega, zato so tudi tisti ostanki, ki so se do danes ohranili, nerešljivi.

Tudi pri pigmentih stenski slikarji šestnajstega stoletja niso pazili. Vse več so slikali ali doslikavali s tempero. Zato se redno pojavljajo značilne počrnitve, po katerih lahko celo datiramo slikarije tistega časa.

**Freske 17. stoletja** so še razmeroma slabo raziskane, zato bo verjetno treba kakšno sodbo dopolniti ali popraviti. Po doslej vidnih ali pod beležem odkritih freskah lahko trdimo tole:

Iz cerkva se je freska selila v gradove in dobivala posvetno ali mitološko vsebino, bujno okrašeno z rastlinsko ornamentiko in slikano arhitekturo. Freske s sakralno vsebino najdemo ponekod na pročeljih hiš premožnejših kmetov in meščanov, a tudi na njih so že vdiralci posvetni, zlasti lovski motivi (Škofja Loka).

Tehnično se te freske še deloma zgledujejo po stari gotski tradiciji, kar pomeni masten, spoliran omet in lazurno slikanje. Vse več pa je pustega, grobega, zaribanega ometa. Tega opazamo zlasti v interierih. Po tem še ne smemo sklepati, da takega niso uporabljali tudi na zunanjščinah, le ohranil se ni. Ta teza bo potrjena kasneje. Na zaribani omet so pogosto slikali šele, ko se je osušil, tako, da so ga navlažili z vodo ali redkim beležem in tako še vedno slikali »na mokro«. Če se jim je podlaga prehitro osušila, če so predolgo slikali ali če so kljub vsemu želeli dobiti intenzivne barve, so apnenemu dodajali organsko vezivo, največkrat kazeinsko. Če so bili prostori dovolj suhi, se je to organsko vezivo ohranilo, v večini primerov pa ga je vlaga razkrojila, ostalo je le apno, ki je, glede na količino in kakovost, bolj ali manj ohranilo pove-zavo barvne plasti s podlago.

Primer, kako odlično drži enoplastna, lazurna slikarija na spoliran omet tudi v najbolj neugodnih razmerah, imamo ohranjen na zvoniku podružne cerkve v Cerovcu pri Trebnjem. Pod kasnejšim ometom ali beležem pa je bilo v zadnjem času najdenih nekaj zelo lepo ohranjenih primerkov na pročeljih hiš v Škofji Loki.

Med freske lahko štejemo tudi »šivane robove« pri arhitekturi. Posebno tehniko teh robov smo zasledili v gradu Bistra pri Vrhniki. Med malto je bilo primešano zdrobljeno oglje. Po delni osušitvi so robove zgladili, v poljih pa vrhnjo skorjo ostrgali kot pri zgrafitu in tako dobili videz zrnatega marmorja.

**Predbaročni freskanti.** Gre za nekaj manj znanih slikarjev, ki so slikali stilno povsem v duhu baroka, tehnično pa se še opirajo na gotško tradicijo. Razliko med temi in pravimi baročnimi si lahko nazorno ogledamo npr. v župnijski cerkvi v Štepanji vasi. Na stropu v ladji je kompozicija predbaročnega slikarja Rainwaltda. Zglajen, spoliran omet in žareče barve, toda okorna kompozicija in obdelava detajlov. V stranskih ladjah in prezbiteriju pa si lahko ogledamo tipično baročne freske F. Jelovška.

V župnijski cerkvi v Spodnji Idriji sem imel priložnost očistiti in restavrirati freske nekega Mrakha, manj znanega samouka, po poklicu rudniškega pisarja. Slikarija je že iz 18. stoletja, tudi kompozicije se zgledujejo po baročnih vzorih, omet pa je še pravi gotski, masten in ponekod zglajen do sijaja.

Prav to mi je omogočilo, da sem lahko odstranil preslikave brez škode za original.

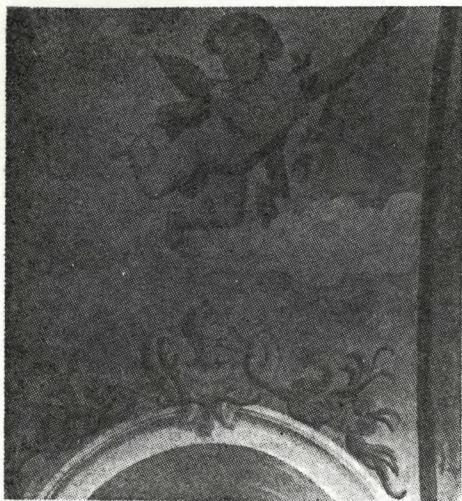
Po svoje zanimiv je vsaj do zdaj še neznani Jelovškov predhodnik (ali spremljevalec). Na zahodni steni župnijske cerkve v Grobljah in na Žalostni gori pri Mokronogu so ostanki prebeljene fresko slikarije. Odkriti deli so pokazali, da gre za človeške figure v naravni velikosti. Če bi ne bilo preočitnih razlik v stilu, bi človek menil, da gre za Jelovškove študije. Postave so baročno bohotne, toda anatomsko nepravilne in mestoma predimenzionirane. Tudi kompozicija šepa. Njihova umetnostnozgodovinska vrednost še ni določena, za nas pa je zanimiva tehnološka stran. Ni zglajen samo omet, temveč mestoma tudi prva in edina barvna plast. Verjetno imamo opravka z enim od številnih slikarjev ljubljanskega ceha, ki so morali zaradi povprečne kvalitete kloniti pred mojstri freske, kot sta bila Quaglio ali Jelovšek, oziroma mojstri olja, kot sta bila Metzinger ali Cebej.

**Baročne freske.** Barok je iznašel izravnalno letev in spahalnik za omet. To je imelo usodne posledice za fresko. Omet lahko ravnamo z desko samo, če ni preveč masten, sicer se prijema za les in odstopa. Malta mora vsebovati tudi več vode, torej dve lastnosti, zaradi katerih je omet bistveno slabši od gotskega. Ko je pust omet nanesen, hitro odda odvečno vodo v podlago — ki je vse bolj pogosto opečna — zato ga ni mogoče likati. Z likanjem bi spet dobili neravno površino, to pa je tuje duhu baročnega arhitekta, zato je moral zidar omet zgostiti z ravnalno desko (spahalnikom). Da mu je šlo delo lažje od rok, je omet sproti močil. S tem ga je res občutno zgostil, čeprav ne tako kot z likanjem, je pa obenem izvlekel na površino že tako pičlo vezivo. Tako se je napravila na površini nekaj milimetrov debela skorja, ki se je zlasti na izpostavljenih zunanjščinah kmalu začela luščiti. V zavetnih legah pa so se na zrnati površini začele nabirati umazanija, alge in podobno. Zato so freske na takem ometu na zunanjščinah kmalu propadle.

Baročna arhitektura je s svojimi nečlenjenimi oboki ustvarila velikanske ploskve, potrebne poslikave. Temu je ustrezal freskant s širokim zamahom in monumentalno kompozicijo; detajl je izgubil svoj pomen. Zato je freska še danes sinonim za široko, monumentalno kompozicijo brez izdelanih detajlov, kar pa velja samo za baročne freske, saj smo videli tako v gotiki kot v antiki, da je mogoče v fresko tehniki dobro slikati tudi podrobnosti. Kar spomnimo se kot las tenkih črt, ki jih ni mogoče doseči z nobeno drugo zidno tehniko.

**Julij Quaglio.** Znano je, da je poslikal notranjščino ljubljanske stolnice (razen kupole) tako rekoč sproti, ko so jo komaj sezidano ometavali. Tako je lahko barvna plast okamevala skupaj z zidom, še pomembnejše pa je, da zid še ni bil prepojen s hlapi, sajami in drugo škodljivo nesnago, kot na primer v frančiškanski cerkvi, kjer so bile freske slikane na star, bolan zid, kar povzroča celo modernemu restavradorstvu nerešljive probleme.

Medtem ko se Quagliove freske v notranjščini še dokaj dobro držijo (zadnje čase jim zelo škoduje centralno ogrevanje), pa so na zunanjščini kmalu propadle. Kriv je bil zaribani omet. Premalo je bil masten, premalo zgoščen, na hrapavi površini se je zaustavljala zračna vlaga in po stopetdesetih letih so bili vidni le še sledovi. Na omet z enako sestavo je okrog 1880. leta napravil kopije slikar Wolf. Te so še hitreje propadle in tako je leta 1964 I. Mole napravil kopije kopij. Tudi te že kažejo znake propadanja (predvsem na južni



Sl. 78. Ljubljana — Kodeljevo, kapela  
Fig. 78 — Ljubljana — Kodeljevo — the chapel

steni), vendar se sedaj lahko slikar vsaj deloma izgovarja na onesnaženo ozračje.

**Franc Jelovšek.** Čeprav nimamo pisanih dokazov, je bil brez dvoma Quagliov učenec. Stilno je pripeljal iluzionizem do vrhunca, tehnično pa je bil enakovreden svojemu učitelju. Imel sem priložnost restavrirati njegove freske na Sladki gori, v Grobljah, Štepanji vasi, na Žalostni gori pri Mokronogu, v Kamniku in drugod, zato lahko njegov način dela natančneje opišem.

Na Jelovškovih freskah ni vrezov, razen kjer je z ravnilom ali šestilom risal arhitekturo neposredno na omet. Nekateri trdijo, da je to dokaz, da sploh ni slikal prave freske, temveč tempero. Seveda je ta trditev neosnovana. Jelovšek je za svoje ogromne monumentalne kompozicije uporabljal edini možni način — sinopijo. To je sproti prekrival in slikal po dnevnicah, ki so jasno vidne. Zavedal se je, da je za dobro fresko potreben masten omet, kar mu je delalo težave pri izravnavanju in zaribavanju. Ohranjeni sledovi kažejo, da si je včasih pomagal z robom ravnalne deske. Slikal je z zamahom, hitro. Njegove dnevnicke so velike. Slikarsko barvo je pogosteje kot na paleti mešal kar na zidu. Običajno je podlagal z gostim apnenim mlekom, vanj umešal pigment še prej, kot se je zgostilo, in tako izvedel prvo, svetlo modelacijo. Tehnično bi to lahko primerjali z intonakom, sestavljenim iz apna in barvila. Ko se je vse skupaj tako strdilo, da se je napravila skorjica, je dokončno modeliral s samim pigmentom, lazurno, na način starih mojstrov tako, da so svetlobe ostale pastozne, sence pa lazurne. Ubitih, izmučenih mest na njegovih freskah ni, prevladujejo svetli, a tudi nekoliko kredasti toni. Pri Jelovšku je podložena apnena plast mestoma tako gosta, da reliefno izstopa. Pri slikanju ornamentike in okvirov je večkrat osvežil že osušeni intonako.

Jelovšek je poslikal tudi dosti zunanjščin, vendar so se ohranili samo ostanki. Vzroki so isti kot pri Quagliu in ta ugotovitev velja skoraj za vse freskante od baroka dalje.

**Anton Cebej.** Ta umetnik je bil bolj znan kot slikar oljnih podob. V freski je bil bolj posnemovalec kot sodelavec Jelovška. Res čudovite so njegove male kompozicije v kapeli v Bistri. Imel je srečo zaradi izredno ugodne senčne lege gradu, da ni imel težav pri pripravi ometa in slikanju. Prav tako so lepo dozorevale v izredno ugodnih razmerah. V Dobravljah takih okoliščin ni bilo, zato so tudi freske manj kvalitetne.

Po Dolenjskem je po Jelovšku freskaril *Postl*. Med njegova večja dela spadajo svete stopnice pri Novi Štifti in na Žalostni gori pri Mokronogu. Slikal je na osušen omet, ki ga je tik pred slikanjem prebelil. Zanimivo je, da je pri tleh, kjer je bilo obilo vlage, nastala prava fresko slikarija, medtem ko ima višje značaj *secca*.

**Lerchinger** je slikal po Štajerskem. Poblize sem se seznanil z njegovimi freskami v Petrovčah. Slikal je na najslabši, to je zidarski omet iz mivke in zelo malo apna. Pust in tonako je sicer izboljšal z apneno podslikavo, toda globljih plasti ni mogel povezati, zato se je omet luščil v krpah. Lerchinger ni zmožal tako velikih kompozicij kot Jelovšek, v detajlu pa je boljši, bolj slikarski. Jelovšek obraze tonsko modelira, Lerchinger pa dosega telesnost z različnimi barvnimi odtenki. Teško je reči, ali je po krivici ali po pravici nekoliko zapostavljen, saj je sam kriv, da dosti teh odtenkov danes ne vidimo več. Manjkajo predvsem topli toni, ki jih daje cinober. Tega pigmenta ni uporabljal samo lokalno kot *Quaglio*, ki je z njim rdečil ustnice in lica, ali Jelovšek tu in tam pri draperiji, temveč je z njim vmešal osnovni ton inkarnata oziroma ga je uporabljal prav tako pogosto kot druge pigmente. Ves ta cinober je seveda počrnel ali posivel.

Flurerja naj samo omenimo, saj pri njem ne vidimo kakih tehničnih posebnosti. Njegovo največje delo je slikarija v grajski dvorani v Brežicah.

Po mnogih naših graščinah se pod beležem še skrivajo ostanki zidnih slikarij. V mnogih primerih gre za *secco* ali za kombinacijo s fresko, omet pa je večinoma baročen.

**Razkroj baročne freske.** Gotsko slikarstvo je doseglo pri nas vrhunec v petnajstem stoletju, v šestnajstem pa je propadlo, zlata doba baroka je zatonila s smrtjo prej omenjenih slikarjev v osemnajstem stoletju. Kompozicije slikarjev, ki so jim sledili, niso imele več pravega soka, vedno več je bilo mašil iz oblakov in ornamentike, ki je postajala pravo sračje gnezdo, kvaliteta in vlažnost ometa sta postajala še manj pomembni, slikarji niso imeli več zamaha, slikali so prepočasi in v več plasteh, zato je čas — najbolj objektivni kritik — velik del teh slikarij uničil. Kot častno izjemo naj omenimo že v začetku 19. stoletja delujočega Leopolda Layerja. Razmeroma dobro so se ohranile njegove manjše kompozicije na pročeljih gorenjskih domov. Rešujejo ga razmeroma masten omet in svetle barve ter seveda njegov hitri način slikanja.

**Matevžu Langusu** se pozna, da je bil predvsem oljni slikar. Njegove freske v kupoli na Šmarni gori in v ljubljanski stolnici so tehnično slabe. Barve so temne, težke, ubite, delujejo neharmonično.

**Janezu Wolfu** moramo posvetiti malo več pozornosti. S svojo kvalitetno, eksaktno risbo je bil kot ustvarjen za freskanta, žal pa ni imel primerne učitelja. Od stare, dobre tehnike je ostala le še legenda, da je slikarija na svež omet večna. Kdo zna bolje pripraviti omet kot zidar? In Wolf si ga je najel, nekega Furlana, Tita Zulianija po imenu. Ta mu je izdelal podlago po želji:

prav rahlo hrapavo, kar je dosegel z zelo drobno presejano mivko, ki je dala obenem malce sivkast osnovni ton. Površina je bila ravna kot napeto platno, apna pa je bilo v tem ometu le za ščepec, saj bi večja količina v mehki mivki povzročila pokanje. Zaradi te nesrečne mivke je kmalu propadel večji del Wolfovih fresk. Takšne so bile freske v Trbovljah in na zunanjsčini ljubljanske stolnice. Bolje ohranjene so tam, kjer je uporabil ostrejši pesek, npr. na Vrhniku, v Ribnici in Vipavi. Kot freskant je bil Wolf premalo discipliniran. Res si je pripravil studiozne kartone in jih točno prekopiral na svež omet, tega je pa potem prekrival in preslikaval kot pri oljnatem slikarstvu toliko časa, da je dobil pastozno, nepresojno in ubito končno podobo. Podlaga in barvni namaz sta vsebovala malo apna, kar je pospeševalo sušenje. Tako se mu je večkrat pripetilo, da je zamudil pravi čas, ali pa je predolgo slikal in mu slikarska barva ni več vezala. V takih primerih — npr. v prezbiteriju cerkve v Zagorju — je slikarijo dokončal v tako imenovani Wolfovi temperi. Ta ima organske sestavine in je le sveža nekoliko podobna freski. Kmalu pa vezivo popolnoma propade — spet primer iz Zagorja — in se umazanija bolj drži stene kot barvni namaz.

Wolfov učenec Simon Ogrin je bil bolj discipliniran in tehnično boljši od Wolfa. Tempere ni uporabljal, sicer pa je delal podobne napake. Slabo poznavanje freske dokazuje tudi njegovo »Kratko navodilo za slikanje a fresko«.

Oba Šubica, Koželj, Bradaška in drugi so to tradicijo nadaljevali in veliko pripomogli k temu, da je stara, dobra freska izgubila svoj sloves. Od njih se v tehničnem pogledu res ne moremo ničesar naučiti.

Za nas povsem nov način slikanja freske so vpeljali Slavko Pengov, Mirko Šubic in še nekateri. Pravilno so doumeli, da je lazurno slikana freska lepa in trpežna. Od tega pravila niso odstopali niti na svetlih partijah. Vendar pa so slikali na zrnat, zariban, pust omet. Ker sam te tehnike ne obvladam, niti se ne ogrevam zanjo, je tudi ne nameravam podrobneje opisovati. Vsekakor pa pomeni prvi korak k prerodu slovenske freske. Med najuspešnejšimi učenci te šole moram omeniti Iveta Šubica.

Vedno več odkritih in restavriranih srednjeveških fresk zbuja vedno večje navdušenje zanje. Narodna galerija v Ljubljani ima že lepo zbirko kopij. Toda tudi najbolj uspele so samo bled posnetek, saj so slikane s tempero na platno — torej v neustrezni tehniki — in prav težave s temi kopijami so me pripravile do podrobnejšega študija originalne tehnike. V originalni tehniki naslikane kopije seveda še vedno ne dosegajo sijaja in zlahtnosti originalov. Treba je počakati, da še čas doda, kar je potrebno, in odvzame, kar je odveč.

Brezovica, september 1983

#### LITERATURA

- G. Piva, *L'arte del restauro*, Milano 1961.  
 Ž. Turinski, *Boje, veziva, tehnika slikanja*, Beograd.  
*Bollettino dell'Istituto centrale di restauro*, Roma.  
 M. Doerner, *Malmaterial und seine Verwendung im Bilde*, München 1922.  
 L. Branzani, *Pitture murali*, Roma 1935.  
*Restauri d'arte in Italia*, Roma 1965.  
 R. Hudoklin, *Tehnologija*, Ljubljana 1958.  
 C. Čenini, *Traktat o slikarstvu*, Beograd.  
*Varstvo spomenikov*, Ljubljana.  
*Zbornik za umetnostno zgodovino*, Ljubljana.