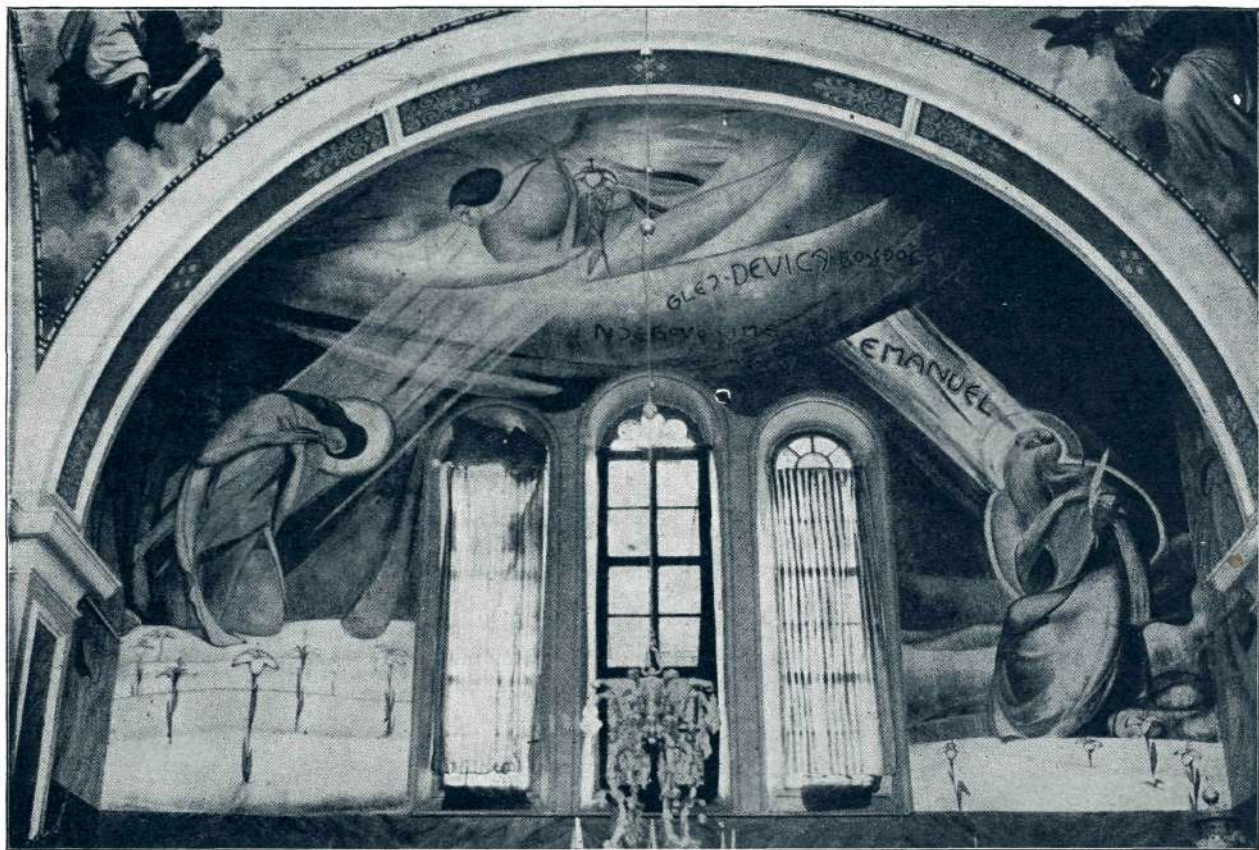


PROSVETNI DEL



Tone Kralj, Marijino oznanjenje na Premu

Cerkvena dela Toneta Kralja

Marijan Marolt

Takoj takrat, ko je Tone Kralj kot osmošolec šentvidske gimnazije prvič nastopil v Jakopičevem paviljonu, se je predstavil kot dolgo zaželeni religiozni slikar, ki ima dovršiti veliko in ne lahko nalogo, postaviti cerkveno slikarstvo spet enkrat na umetniško stopnjo, kot jo cerkev zasluži, in ga dvigniti od običajnega »okrasa hiše božje« do aktivnega verskega činitelja, do resničnega posredovalca med dušo in naukom. Brat France je že pred njim oblikoval religiozne, predvsem biblične snovi. Toda Francetova vloga je bila vsa druga, kot Tonetova: on je v moderni slovenski umetnosti tisti, ki mu je pripadla vloga iskalca novih potov, oblik in idej, ki naj bi bili primerni novemu človeku. Borba za novo umetnost starejšemu Kralju ni puščala možnosti — vsaj ne do novejšega časa, ko je prevzel vodstvo keramičnega oddelka na srednji tehnični šoli — da bi se

posvetil konkretnim, recimo praktičnim nalogam, kot je to lahko storil mlajši Kralj, ki je vzrastel in se učil ob bratu. Kritika tistih časov, ko sta prirejela svoje prve skupne razstave, si je belila glavo z razločevanjem Franceta od Toneta; nadalje je ugotavljala, da je Toneta le laže razumeti kot Franceta, ki eksperimentira z nepotrebni problemi, obenem pa je proglašala Toneta za epigona starejšega brata; da, oporekala mu je celo vsakršno individualnost, pač pod dojmom starega impresionističnega aksioma, da je velik le »individualen« umetnik, čeprav postaja danes, ko gledamo na pojav impresionizma že iz distance, vedno jasnejše, da je tudi tista impresionistična individualnost obstojala v glavnem le v kvaliteti dela. Gotovo je še težko podati sedaj, ko sta Kralja v vsej sili in moči ustvarjanja, točno objektivno oceno njunega dela. Držalo pa bo, da je starejši brat oni, ki je dal slovenski umetnosti koncem vojne in poslej novo smer, pri čemer je imel med starejšimi oporo edino le v Tratniku in deloma še v Jakopiču, mlajši Tone pa oni, ki je umel to novo umetnost monumentalizirati, ji pripomogel še v večji meri kot France do žive bit-

nosti ter jo storil hitreje in v neprimerno znatnejšem obsegu, kot nekdanji impresionisti, pristopno in lastno najširšim ljudskim slojem.

To delo pa ni bilo lažje, kot bratovo. Kot je vsako važnejše Francetovo delo odkrivalo nove izrazne možnosti in zametovalo dovršen kos tradicije, tako je tudi Tonetova pot v monumentalnem slikarstvu peljala od prvih, z bratom skupnih del v Akademskem domu v Ljubljani in načrtov za poslikanje dobrepoljske cerkve preko Strug do Volč in do sedaj največjega dela, do popolne preneve avberske župne cerkve, stalno navzgor. Izkušnja pri delu samem je v glavnem pripomogla do izredno posrečene izvršitve slednjih dveh del, v drugi vrsti pa ju je omogočila širokogrudnost naročnikov, ki sta dala umetniku vso možno svobodo pri ustvarjanju.

Če je že delež obeh Kraljev pri splošni umetnostni tvorbi zadnjega desetletja velik, je pa pojav Toneta kot cerkvenega slikarja naravnost neprecenljive pomembnosti. Od Janeza Wolfa dalje nismo imeli cerkvenega slikarja-umetnika, in že Wolf je nastopil v času krize cerkvene umetnosti; njegovo življenjsko delo je moglo izpolniti komaj del velike vrzeli, ki se je stalno večala od baroka sem. Najboljša Wolfova učenca sta bila cerkvena slikarja le v sili; ostali so zapadli rokodelstvu in ko je še ta poslednja generacija Wolfovcev skoraj izumrla, bi pač ne bila možna ugodnejša rešitev te krize, kot je nastop slikarja Kraljevih kvalitet.

Nič manj važna kot umetnostna, ni religiozna plat Kraljevih del. Kot bo iz stilne oznake v naslednjem razvidno, je razporedba slik v nekem jasnem odnosu slike do slike, skupine do skupine; vse slike so ne le idejno, ampak tudi vsaj imaginarsno, kjer že ne po arhitekturi, medseboj zvezane v celote ter v jasni, tektonski formi in na realnih bazah prikazane gledavcu. Vsak za versko čuvstvo nepotreben iluzionizem, kot ga je rabil barok in se je obdržal do današnjih dni v rokodelstvu, je odpravljen; posamezna slika ni tu več zaradi okrasa, nego je v najožjem odnosu do namena, ki je privedel vernika v cerkev. Človek, ki je vajen številne ornamentike, štukatur in rezbarij baročnih cerkva, bi rekel, da so slike naravnost vsiljive po svojem učinku. To je brezdvomno velik plus v primeri z dosedanjim slikarskim inventarjem cerkva, ki je bolj laskal boljšemu ali slabšemu okusu, kot pa odgovarjal namenu, za katerega je bil ustvarjen. Druga pridobitev pa so novi motivi, ki jih dosedanja tradicija in ikonografija nista poznali, ki pa so sodobnemu verskemu čuvstvanju primerni. Tudi v ikonografiji cerkvena umetnost že dolgo ni napredovala, še manj, da bi oblikovala nove motive. Vsa revščina cerkvene umetnosti se kaže jasno v motivih Brezmadežne in Srca Jezusovega, ki sta sicer res nova, pa vkljub vsem možnostim, danim po snovi, nista dala spodbude za niti eno pomembnejše delo.

* * *

Pri dobrepoljskem načrtu sta sodelovala oba brata Kralja, v celoti razdelitve prostora in razvstitve slik pa je načrt Tonetovo delo. Figuralno

sta hotela poslikati svod in stranski steni prezbiterijski, in sicer tako, da bi vsakemu pripadla približna polovica slikarskega dela. Pri posameznih skicah se kaže predvsem Tonetov zmisel za monumentalnost in Francetova v vse podrobnosti segajoča miselna in oblikovna analiza snovi in predmeta.

Dobrepoljska cerkev je velika vzdolžna stavba, ki se od nekoliko ožje fasade v koru stopničasto razširja v dolgo pravokotno ladjo; prezbiterijski je za malenkost ožji od ladje in tudi pravokoten. Ladja je znotraj z močnimi dvojnimi pilastri, ki nosijo močan venčni zidec in ki so na vse strani med seboj zvezani z loki, deljena v tri skoraj kvadratične dele, katerih vsak je prekrit s plitvo kupolo. S tako plitvo kupolo je prekrit tudi prezbiterijski. Po Kraljevem načrtu bi bile stene poslikane v svetlem nevtralnem tonu, pilastri pompejansko rdeči, venčni zidec in loki pa v temnejšem nevtralnem tonu, ki pa bi bil le šibkejši od figuralne slikarije. Nad vzdolžnimi loki prvih dveh kupol bi bili naslikani štiri svetniški prizori Tonetovi: levo sv. Janez Nepomuk in sv. Anton Padovanski, desno sv. Miklavž in sv. Martin; v tretji kupoli bi naslikal France ob vzdolžnih lokih štiri Evangeliste. V polkrogih, ki bi bili z osnovnicami naslonjeni k prečnim lokom sredi svoda ter obdani in preko kupol med seboj zvezani s trnjem, bi naslikal Tone pet skrivnosti žalostnega dela rožnega venca, in sicer bi bile štiri slike v prvih dveh kupolah, peta pa že v tretji. Večino vzdolžne sredine tretje kupole bi zavzela Francetova Brezmadežna; med to in Evangeliste bi prišli istotako Francetovi sliki sv. Vida in sv. Jožefa, ki bi pa bili manjši kot Brezmadežna in bi bil prostor med njima in prečnima lokoma izpolnjen z isto temno nevtralno barvo, kot loki. Sredino prezbiterijski bi zavzela slika Kristusa iz poslednje sodbe, prostor ob njej proti zadnji steni angeli s trombami, levo vzdolžno steno angel z mečem in pod njim duše, padajoče v pekel, desno pa v višave leteče duše pravičnih.

Najprimernejša, ker splošno uveljavljena, dasi še ne točno fiksirana oznaka za stil teh slik, je ekspresionizem, s čimer je mišljen tisti način slikanja, s katerim sta Kralja nastopila svojo umetniško pot in ki ga označuje formalno ploskovitost, brezprostornost in vezana kompozicija, da rabimo ustaljeno terminologijo umetnostne znanosti. Načrti dobrepoljske cerkve pripadajo še tisti idealistični in skrajno subjektivistični dobi, ki sta jo Kralja preživljala v prvih povojnih letih. Čisto striktno se seveda stil dobrepoljske skice ne ujema z navedenimi zakoni idealističnega stila, v glavnem pa le. Za idealizem tega dela je značilno, da sta brata nameravala naslikati na stropu cerkve in obeh vzdolžnih stranicah prezbiterijski v precej samovoljni razporedbi zgoraj omenjene prizore, ki pa ne bi bili vsak zase zaključena enota, pa tudi ne zaokrožena celota. Prizori in skupine slik prehajajo drug v drugega. Slike žalostnega dela rožnega venca so sicer med seboj ločene po lokih in je tako med dve in dve sliki postavljena dosti markantna meja, a zadnji skrivnosti v tretji kupoli sledi

neposredno slika Brezmadežne. Tudi Tonetovi svetniški prizori niso zaključeni. Res da deli oblika svoda leve slike od desnih, toda figuralne kompozicije se v sredini svoda skoraj dotikajo in trnje vmes je prešibko, da bi jih strogo ločilo. Venčni zidec bi bil sicer neki zunanji okvir, toda v prezbitteriju je ta okvir prekoračen. Loki, v istem tonu, kot zidec, so z zidecem enako močni, a slike bolj režejo, kot vokvirjajo. Prostor polkrogov za slike rožnega venca je sicer do skrajnosti izrabljen in prizori v njih so skrbno komponirani; pri nekaterih drugih Tonetovih skicah je viden že precejšnji interes za plastično podajo teles in tudi prostor je dosti konkreten, v čemer se približuje realizmu, toda v glavnem je ves projekt še daleč od realizma novejših Tonetovih del.

V tem načrtu je prelomljena — razen v motivi in ikonografiji — tradicija z vsem dosedanjim cerkvenim slikarstvom. Umetnost je poduhovljena v toliki meri, kot izza visokega srednjega veka nikdar več; skozi stoletja živeči in v čimdalje bolj površnem rokodelstvu hirajoči manirizem je z vso brezobzirnostjo premagan ter je ustvarjen temelj za globlje pojmovanje verske snovi. Duhovna gibanja, ki so zajela katoliško filozofijo, literaturo in zlasti povojno mladinsko gibanje, so baš v Kraljih našla tudi v likovni umetnosti adekvaten izraz.

Edino en del cerkve na Premu je Tone Kralj poslikal še v stilu dobrepoljskega načrta, in sicer še preden je izvršil načrt za Dobropolje. To delo pa je bilo precej kompromisno, kajti večino cerkve je pred njim že poslikal neki rokodelc iz Furlanije, in Kralj je izpolnil le še prazne ploskve; predvsem je poslikal dve stranski kapeli in sicer tako, da je na zadnjih stenah kapel napravil levo Marijino oznanjenje, desno sv. Cirila in Metoda, stranske stene in banjaste svode kapel pa je izpolnil z angeli. Da pa vendar spravi to delo v zvezo z ostalo slikarijo, je naslikal ob glavnem oltarju dva orjaška keruba, v dveh medaljonih nad korom pa sv. Cecilijo in Davida.

O struški cerkvi, katero je Tone Kralj poslikal lansko spomlad, je poročala Mladika v 7. številki VIII. letnika. V članku je izostalo poglavje, ki ugotavlja znaten korak slikarja k novemu realizmu. Figuralno je poslikal banjasti svod ladje in prezbitterija, ki ga je vokviril tako, da je poslikal venčni zidec temnosivo; enako temnosivi so tudi loki in pa okviri posameznih slik. Arhitektura ni le ekonomično izrabljena, nego je celo močno poudarjena. Slike, ki so vokvirjene deloma v pravilne, deloma v dinamično raztegnjene polkrožne oblike, stoje z osnovnicami na močnem zidcu, s čimer je podčrtana njih statičnost. Zaradi obilice zaenkrat neodstranljive cerkvene opreme je bilo slikarjevo delo omejeno na svod. Da pa vzdržijo težo poslikanega svoda z njega težkimi nosilci — loki, je dal slikar pilastrom in stenam masivnejšo barvo. Kompozicija slik je tektonska, prilagojena obrisnim oblikam posameznih slik, obdelava figur plastična, prostor poglobljen. Fizične osebe in zemeljska prizorišča so slikane v krepkih barvah, angeli — duhovi in oblaki —

onostranost v nežnih, prozornih. Snov slikam je vzeta iz življenja sv. Avgušтина.

Stilni napredek med načrtom za Dobropolje in struškimi delom sledi nujno iz razvoja evropske in tudi naše umetnosti zadnjih let; da bi obstojal tak napredek tudi v kvaliteti dela, pa ni mogoče trditi. Tudi v duševni vsebini slik, ki je ostala v bistvu ista, ni zaznamovati kakega znatnega napredka; le snov je odeta v znatno bolj realistično obliko, vendar le do tiste mere, da realizem duševne vsebine ne bi mogel zabrisati. V dobrepoljskih načrtih je bila vsa snov močno poduhovljena in tudi realni dogodki iz življenja svetnikov so bili brez pravih omejitev postavljeni poleg čisto idealističnih snovi v isto ploskev: v svod, ki bi poslikan nudil množico drug v drugega prehajajočih prizorov. Učinek tega svoda bi bil do skrajnosti dekorativen, toda povprečni, v slikarijo ne baš zatopljeni obiskovalec bi videl pač barvni sijaj celote, ne bi pa v tej mnogobrojnosti razločeval posameznih prizorov; prav kot tudi povprečni vernik n. pr. v ljubljanski stolnici ne vidi drugega kot množico likov, izmed katerih morda spozna še Kristusa in najbolj znane svetnike, ne more pa objeti celote. V Strugah pa je vsak prizor sam zase jasan; nikjer ni nikake navlake, ničesar, kar k umevanju snovi ne bi bilo nujno potrebno; formalna celota poslikane cerkve ni dosežena s sredstvi, ki bi jasnost posameznih slik zabrisavala (v baroku idealistične arhitekture, girlande, množica oseb, puttov; v Dobropoljah neki sličen horror vacui — množica nanizanih prizorov), nego z obstoječimi arhitekturnimi členi, ki tvorijo okvire slikarije.

S temi izkustvi se je lotil slikar dveh novih del, poslikanja cerkve v Volčah in pa avberske župne cerkve. Slikar je bil pri svojem delu popolnoma svoboden, vezan le po materialnih razmerah obeh cerkva, ki niso dopuščale odstranitve nekaterih delov inventarja in njih nadomestitve z novim.

* * *

Volčanska cerkev je 25·50 m dolga in 18·60 m široka, po vojni zgrajena stavba. V notranjščini predstavlja precej širok, enoten vzdolžen prostor brez običajne delitve v ladjo in prezbitterij; v sredi je na vsaki strani kapelica za stranska oltarja. V vseh kotih in oglih stoje po dvojni, kanelirani pilastri, ki so preko potlačanih svodov zvezani z loki. Jakost teh pilastrov je tolika, da je med njimi se nahajajoči prostor minimalen in zato za slikanje sten arhitektura ni ugodna, radi česar je slikar omejil figuralno slikarijo na oltarje. Pilastre in loke je poslikal sivo, da je bil tako poudarjen konstruktivni »skelet« arhitekture. Stene med pilastri do šibkega zidca, ki je mestoma le imaginaren, so poslikane v temni, svod pa v svetlih okrastrani barvi, s čimer sta statika in tektonika arhitekture še bolj poudarjeni. Venčni zidec, ki je belo poslikan, nima toliko nosilne funkcije, nego je le bolj vez cele notranjščine v enoto, ki je ravno vsled prvotne fragmetarnosti zidca bila raztrgana.

V prezbitteriju stoji bel kamenit oltar v enako konvencionalnem klasicističnem slogu, kot cerkve-

na arhitektura; v njem se nahaja slika sv. Lenarta od idrijskega Tavčarja. Nad tem oltarjem se venčni zidec boči v polkrogu, ki je z beloto pridobil to, da oklepa oltar ter da zastré novi opremi neprimerno obrisno obliko oltarnega nastavka. Z ostalo slikarijo, ki oltar obdaja, pa je ta umetniško brezpomembni oltarni nastavek reduciran na širši okvir oltarne slike, katera je dobila v barvno enako močnih, po formatu manjših, umetniško pa daleč jo presegaajočih slikah sv. Petra in Pavla levo ter sv. Cirila in Metoda desno dva spremljajoča pendanta. Novi ožji, zlati okvir glavne oltarne slike je prilagojen okviroma teh dveh slik. Prostor pod in nad novima slikama je teman; vsa ta na novo dobljena kompozicija treh slik je še enkrat vokvirjena s svetlim okvirom: v kotih zadnje stene so naslikani v dveh vitkih vertikalnih pasovih, ki sta zvezana s potlačnim lokom, v svetlosinjih oblakih angeli. Tako je ustvarjena iz umetnostno ničvrednega oltarja, brezpomembne oltarne slike ter iz prav tako nepomembne stene monumentalna enota, ki je z venčnim zidcem zvezana z arhitekturo ostale notranjščine.

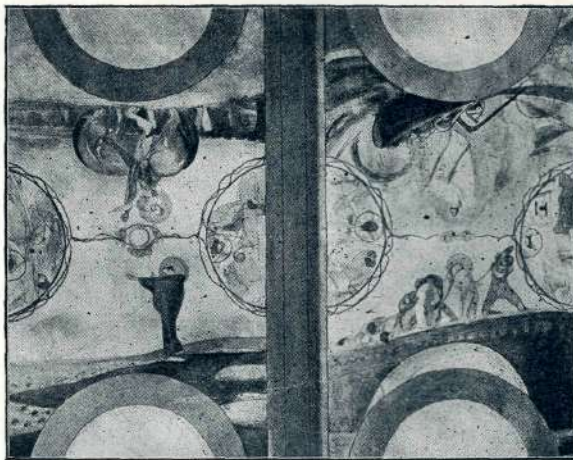
Stranska oltarja je pa Kralj uredil popolnoma po svojem okusu. Levi je ohranil prejšnjo kamenito menzo. Za njo je sezidana polkrožno zaključena stena, ki služi kot nastavek; pred to steno je postavljena črno pobarvana predela. Na nastavku je naslikana Mati božja, Kraljica miru (150×210); slika in predela sta obdani najprej z zlatim, ožjim okvirom; zunanji, širši rjavi okvir pa sega dol tudi ob menzi. Nastavkova stena je zvezana z dvema lokoma s stenama kapele. Ta dva loka ponavljata — slično kot pri glavnem oltarju stranski sliki glavno sliko — zaokroženo obliko oltarnega nastavka. Nad lokoma so naslikane na svetlem polju bele lilije. Oltarna slika predstavlja na oblakih sedečo Marijo, ki drži Jezuščka v naročju. Jezušček drži v eni roki oblo, na drugi roki mu pa čepi golob z vejico v kljunu. Za Marijo je naslikana pestra mavrica, ki ima tudi važno kompozicijsko funkcijo, spodaj pa so razvrščene Volče. Na zadnji steni kapele držita dva putta napisni trak.

Na desnem oltarju je slika Srca Jezusovega, pred katerim klečijo v polkrogu vdova, mati z mrtvim otrokom, pohabljenec in slepec.

V dolbini krstnega kamna se nahaja slika Kristusovega krsta v Jordanu (65×130), kot slika izmed volčanskih gotovo najboljša, učinkovita zlasti po svoji barvni kompoziciji. Kristus, ovit v rdeč plašč, stoji frontalno v sinji reki, ki se vije v ozadje, ob njem stoji v prstenasti barvi slikan Janez, nebo je temnomodro in stopa zlasti zaradi plastično podanega belega sv. Duha daleč v ozadje.

* * *

Dosti ugodnejši so bili pogoji v Avberju. Ne le, da so bila na razpolago znatnejša sredstva, tudi cerkev sama po svojih arhitektonskih vrednotah je omogočila vse večji razmah dela. Cerkev tipične, arhitektonski sijajno komponirane kraške vasi vrh griča je barokizirana poznogotska stavba, v kateri si slede: močan stolp z baročno streho,



Tone Kralj, Osnutek za Dobropolje

vzdolžna pravokotna ladja in s tremi stranicami osmerokotnika zaključeni prezbitერიj. Dolžina cerkve znaša 26,55 m, širina 8,70 m. Kot vse kraške cerkve, je tudi avberska zidana izključno iz kamna, ima skrbno obdelane obrobne rustike, pa tudi krita je s kamenitimi ploščami. Portal nosi letnico 1633, barokizacija pa izvira iz 1. polovice 18. stoletja. Ob stenah stojе pilastri, ki nosijo močan, bogato profiliran venčni zidec s širšim gladkim pasom med dvema redoma profilacij. Na venčni zidec je poveznjen v bistvu banjasti svod, zgrajen na po treh ožjih vzdolžnih in na po eni širši prečni sosvodnici. V medaljonih sredi svoda se nahajajo Raspetove slike Vnebovzjetja, sv. Jožefa in sv. Ane. Venčni zidec sega tudi v prezbitერიj, čigar svod je precej komplicirano zgrajena kupola. Venčni zidec, ki se je vil poprej tudi preko zadnjih treh stranic prezbitერიja, je tam odstranjen, koncem vzdolžnih sten pa sta postavljena dva nova pilastra. V ostalem je druga arhitektura cerkve nespremenjena. Prvotni oltar je bil tipičen kraški baročni oltar iz pisanega marmorja z visokim nastavkom, ki ga pa je slikar odstranil in obdržal le menzo, tabernakelj in baldahin. Dele nastavka je porabil drugod.

Stene v ladji so poslikane v temnejšem okru, pilastri pompejansko rdeče, spodnji red zidčevih profilacij rumeno, pas med obema redoma profilacij srebrno-sivo, gornji red profilacij belo s sinjo progo, sosvodnice rdeče, svod svetlorumeno. Pilastri v slavoloku sta rumena, lok srebrn. Stene v prezbitერიju so enake kot v ladji, sosvodnice okraše s temnejšimi šrafami, svodni križ srebrno-siv. Kot se zdi ta razporedba barv na prvi mah samovoljna, je pa vendar v resnici dobro pretehtana in daje posameznim arhitektonskim členom prave poudarke in svojevrstno kompozicijsko funkcijo.

Figuralna slikarija cerkve je sledeča. Zadnja stena prezbitერიja, ki je po odstranitvi venčnega zidca spojena s prejšnjo luneto pod sosvodnico v visoko, polkrožno zaključeno ploskev, nosi sliko farnega patrona sv. Miklavža; v sosvodnici zgoraj sta dva putta s svetnikovimi insignijami. Na obeh

poševnih stenah sta naslikana v enako polkrožno zaključenih plitvih nišah levo sv. Ciril, desno sv. Metod, steni in svodna pasa nad slikama pa so poslikani z oblaki in angelskimi glavicami. Na levi vzdolžni steni je slika sv. Luke, patrona vasi Ponikev, na desni smrt sv. Janeza Krstnika, patrona Gradenj, v lunetah v vzdolžnih sosvodnicah po dva znaka evangelistov, v krakih svodnega križa goreči jeziki apostolov in po dva putta, v sredi sv. Duh. V ladji so poslikane stene le okrog slik križevega pota s simboli iz starega testameta, nad venčnim zidcem pa vse lunete sosvodnic. Krajne lunete nosijo štiri prizore iz Marijinega življenja, srednji leva sliko sv. Jakoba starejšega, desna sv. Antona Puščavnika, patronov stranskih oltarjev, luneta zadnje sosvodnice pa sv. Petra.

Pri vstopu v cerkev pade pogled takoj na izredno učinkovito skupino za glavnim oltarjem. Ta skupina je zanimiva tako kot celota zase, kakor tudi kot središče celotnega Kraljevega dela v tej cerkvi, s katerim je organsko zvezana. Tri glavne slike, sv. Miklavž, sv. Ciril in sv. Metod, so v sličnem »trikotnem« razmerju, kot slike oltarne skupine v Volčah. Srednja slika, ki sega do vrha, tvori nekak prehod iz stropa — onostranost — dol v ta svet. Vendar ta »baročna« delitev ni strogo izvedena. Svod prezbitarija vsebuje res same simbolične in metafizične snovi: sv. Duh, ognjene jezike, putte, angelske glavice v oblakih in v lunetah znake evangelistov, obenem pa je svodni križ s svojo srebrno-sivo barvo vendar tudi neka konstruktivna vez svoda, dasi seveda ne v toliki meri, kot je to v Strugah in Volčah. Zgoraj v sosvodnici nad zadnjo sliko držita putta svetnikove insignije, iz višine stropa iz svetlejših v vedno masivnejše oblake svetnik pred svetlimi prameni, spodaj pa je sijajno komponiran prizor obupnega boja z valovi. Ta spodnja skupina, ki jo na naši sliki zastira deloma baldahin oltarja, je sploh eno najboljših novjših slikarjevih del: levo družina, oče, mati in otrok, desno dekle in mladenič. Stranski sliki slovanskih apostolov sta preprosti. — Vsej tej skupini je dal slikar trden podstavek. Dele prejšnjega oltarnega nastavka je porabil kot okvir dvema stenama; eni tik za menzo, drugi prislonjeni k zadnjim treh stranicam prezbitarija. Ostal pa je stari tabernakelj z baldahinom, ki z bleskom svojega marmorja potisne krepko slikarstvo zadnje stene tembolj v globino. Na izredno rafiniran način sta ustvarjena obstranski okvir te glavne skupine in njena zveza z ladjo. Pas med obema redoma profilacij venčnega zidca je držan v isti srebrno-sivi barvi, kot svodni križ prezbitarija. Koncem vzdolžnih sten se lomi ta barvni pas vertikalno ob obeh apostolih na dveh novih pilastrih navzdol. Beli, svetlomodro obsenčeni oblaki nad slikama sv. Cirila in Metoda pa so zvezani z vrhnjim redom profilacij s celo cerkvijo; ta red profilacij je istotako bel in ima svetlomodro progo. Že po arhitekturi vzdolžna cerkev je po teh dveh tonih venčnega zidca — ki se tako perspektivno, kot v resnici v ožjem prezbitariju z obeh strani približujeta ter se slednjič lomita, spodnji gladki srebrno-sivi pas po pilastrih navzdol, zgornji belo-sinji v živahnih oblakih navzgor — v svojem vzdolžnem vtisu še znatno pridobila. Funkcija tega venčnega zidca je slična funkciji dol-

gega reda stebrov in arhitrava nad njimi v kakšni starokrščanski baziliki; on vodi k oltarju — najsvetejšem, ki je tu obenem najsvetlejša točka v cerkvi.

V primeri s struško in volčansko cerkvijo je to delo celo manj statično utemeljeno, kar pa je razumljivo, ker je barokizirana gotska avberska cerkev vse drugače dinamično razgibana kot pa klasicistični stavbi v Strugah in Volčah. Toliko laže pa je bilo zato v Avberu ustvariti iz bogatega števila slik res enoten organizem. Vablivo obrisane ploskve, ki so že v dinamiki arhitekture ritmično zvezane med seboj, so omogočile tudi številne figuralne kompozicije v prezbitariju in ladji, ki zaslužijo prav posebno pažnjo.

Stil teh slik je isti, kot ga poznamo iz Strug. Tektonska kompozicija, plastična podaja teles, prostor poglobljen in zaključen, barve prilagajene upodobljeni snovi. Deliti bi se dale v dve skupini. Prva obsega ilustracije k življenju cerkvenih patronov, druga štiri najbolj čuvstvene prizore iz Marijinega življenja. Tem se pridružijo še simbolične okvirne slik križevega pota.

Slika sv. Luke kaže svetnika v njega legendarnem svojstvu kot prvega portretista Matere božje in obenem kot zdravnika. Levo sedi svetnik pred slikarskim platnom, obrnjen z levo platjo hrbta h gledavcu, glavo pa ima obrnjeno na desno k ozadju, kjer se mu je prikazala v nežnih barvah slikana Mati božja; na desni prihajajo po stopnicah bolniki, ki tvorijo ravnovesje Lukovi figuri. Prizor se vrši v arhitekturi. V nasprotju z barvnim sijajem Matere božje, ki je prišla iz drugega sveta, so liki ostalih oseb in arhitektura slikani v prstenih »realističnih« barvah.

Nasproti tej je slika obglavljenja sv. Janeza Krstnika. Tudi ta prizor se vrši v arhitekturi, prostorna kompozicija pa je obratna, kot na prejšnji sliki. V sredi v ospredju stojita Herodiada in rabelj, ki ravno polaga na krožnik v ženinih rokah še očitajoče govorečo glavo svetnika. Z mečem, ki ga drži rabelj v drugi roki, je ustvarjena zveza z ječo levo v ozadju, kjer leži na tleh zvezano svetnikovo truplo, od Herodiade pa vodijo vijugaste stopnice na desno v ozadje, kjer se vrši Herodova gostija. Kompozicionalno je ta slika poleg spodnje partije podobe sv. Miklavža najpomembnejše figuralno delo te cerkve. Barve so masivne, glava kot idejno in kompozicionalno središče slike se odlikuje po posebnem izraznem in barvnem poudarku.

Slično je komponirana slika sv. Jakoba starejšega. Na malem vzvišenju spredaj krščuje svetnik pred njim klečečega Juda, ki ga je pravkar spreobrnil Jakobov čudež. Gloriola novega svetnika ima sijaj vode, ki jo vliva Jakob spreobrnjencu na glavo. Od vzvišenja vodijo na obe strani v ozadje in ospredje poti. Od obeh strani od zadaj prihajajo gledavci; Judje med njimi so naslikani v kričeči vijoličasti barvi; desno za prednjo skupino stoji rabelj, ki tvori vez do dveh gledavcev zadaj. V sredi ozadja je naslikano mesto. Osebe in mesto so komponirane v krog nad križiščem cest.

Sv. Anton sedi nekoliko na levo stran slike pomaknjen v celici, sestavljeni iz masivnih skal; ob njem vabi zvonček na drogu, nagnjen desno v ozadje proti

puščavi, odkoder prihajajo v krogu k svetniku dva puščavnika in srna; v ospredju si držita ravnovesje levo križ in desno kakteja.

V zadnji luneti je naslikan spredaj proti levi pred Kristusom klečeči sv. Peter — upodobljen je prizor, ko spregovori apostol Učeniku: Ti si Kristus, sin živega Boga. Desno stoji spredaj Judež, od katerega so razporejeni zadaj v polkrogu in na levi, zvezani s skupino Petra in Kristusa, ostali apostoli. Prizor se vrši v odprtem prostoru, ki je omejen na obeh straneh po shematičnih skalah, zadaj pa zastrt skoraj ves s figurami apostolov. Slika je po formatu eno največjih Kraljevih del; široka je 6·50 m, visoka 3 m.

V krajnih lunetah v vzdolžni smeri ladje so v nežnejših barvah prizori iz Marijinega življenja; po dva tvorita na eni strani s sliko sv. Jakoba, na drugi strani s sliko sv. Antona formalno celoto. V obeh skupinah sta srednji sliki barvno močnejši, krajne pa vsebinsko čustvenejše. Ker so v sredi teh lunet pravokotna okna, so prizori razdeljeni na obe strani oken. Godijo se v arhitekturah, odnosno pred shematičnimi zastori. Figure so prilagojene krožni obliki lunet ter so s pregibi in draperijami zvezane med seboj. Desno od sv. Jakoba je Oznanjenje. Na eni strani okna stoji v oblakih angel z mistično lilijo v roki, na drugi strani kleči pred draperijo k angelu nagnjena Marija, pred njo je realistično podana lilija. — Levo od sv. Jakoba je sv. Družina v arhitekturi. Na levi strani sedi Marija in prede, s pogledom je obrnjena na drugo stran, kjer dviga spredaj mali Jezus deblo z dvema vejama v obliki križa, za njim pa žaga sv. Jožef desko. — Desno od sv. Antona je Srečanje Marije s sinom na križevem potu. Na eni strani stoji Marija, ob njej klečita dve ženi, na drugi Kristus pred draperijo, s pogledom obrnjen k materi; formalno vez s skupino žen tvori tudi en krak križa. — V zadnji sliki se prikaže od mrtvih vstali Kristus, na oblakih stoječ in ves obžarjen, svoji materi, ki kleči na drugi strani pred draperijo in je ravno bila zatopljena v sinovo podobno na Veronikinem prtu. Svetlobni prameni iz Kristusovih ran osvetlujejo materino obličje.

Na srebrno-sivem pasu zidca so napisi v zlatih črkah, ki pojasnjujejo slike in enako tudi na obeh končnih pilastrih v prezbiteriju.

Slike križevega pota, povprečno delo Layerjevega epigona, je združil slikar v štiri skupine po dve in pet slik ter jih razobesil med pilastre v ladji. Slikam v enostavnem lesenem okviru je napravil na steno še simbolične okvire. Spodaj je trnjevenec, v njem označujejo rimske številke iz krvavih kapelj številko postaje, ob in nad postajami pa so prisposode Kristusovega trpljenja. Levo ob skupini prve in druge postaje je naslikan egiptovski Jožef v vodnjaku, nad vodnjakom bratje, nad postajama srebrniki. V sredi nad drugo skupino 3. do 7. postaje je velikonočno jagnje, levo maže Jud podboje vrat s krvjo, desno hiti angel smrti mimo judovskih hiš. Nad skupino 8—9 je goreči Jezualem, desno zeleno in suho drevo, sredi nad skupino 10—14 pa pelikan, levo Abrahamova daritev, desno Jona in riba.

Avber je sinteza vsega dosedanjega Kraljevega dela. Vse faze njegovega razvoja so zapustile v tem delu sledove in če smo pri opisu dela govorili

opetovano o novem realizmu ter ugotovili velik formalen napredek od čistega idealizma dobropoljskih skic do Avbera, s tem nikakor ni rečeno, da so bogate čustvene pridobitve ekspresionizma zapadle pozabi. Vsebinska poglobitev izza ekspresionizma je ravno tako bistven element nove Kraljeve umetnosti, kot realistične formalne pridobitve in v Avberu je to še posebno očitno, medtem ko je morda stremenje po novih izraznih formah v prejšnjih delih šlo nekoliko na rovaš vsebinske poglobitve snovi. V opisu slik smo ugotovili več simboličnih in spekulativnih motivov, kot križ malega Jezusa, gloriola iz krstne vode, Veronikin prt v Marijinih rokah, mistična lilija angela Gabrijela, govoreča Janezova glava i. dr., kar so gotovo pomembne pridobitve novega religioznega razpoloženja današnje dobe. Dosedanja Kraljeva dela v cerkvah so slikarju pripomogla do popolnega vsebinskega in formalnega obvladanja monumentalnih nalog cerkvenega slikarstva. Plečnik in on pa sta tudi dokazala, da moderna umetnost nikakor ni širšim krogom nedostopna, kot je tudi nezmiselna trditev, da cerkvene naloge moderni formi niso več dorasle, s praktičnim delom pobita.

Uvod v glasbo

Dr. Stanko Vurnik

2. Od te vrste glasbe pa do prave programske glasbe prav za prav ni nobenega skoka. Programska glasba pravimo čisto instrumentalnim skladbam, ki so opremljene z mottom, vsebino določujočim naslovom, ki poslušalca kaže pot asociacij in spojin, kar naj pokažem na praktičnem primeru. P. I. Čajkovskij je zložil »Uverturo l. 1812.«. V njej tematično obravnava začetkoma melodični material francoske marseljeze, ki se bohotno razkošateva v orkestru, dokler ne nastopi protitema v obliki ruske carske himne. Oba se zapleteta v tematičen konflikt (spojina — kozaki in Napoleonova armada) ob živahnem delu malih bobnov in trompet (naturalna asociacija — vojna!), v katerem končno zmaga (*ff* — spojina!) ruska himna, ki za konec zatrujema ob spremstvu kovinskih tolkal (naturalna asociacija — slovesno zvonjenje zmagi).

Človek, ki ima količkaj fantazije, si ob tej muziki lahko naslika vse mogoče bojne položaje, vendar te predstave niso več tako določne, da bi jih dva človeka ne mogla imeti ob isti muziki različnih, kar kaže na močan individualističen element skladbenega izraza. Za primer naj slede tale fragmenta iz Debussyja:

Modérément animé.