

TONE KRALJ IN BENETKE

*Metoda KEMPERL*Univerza v Ljubljani, Pedagoška fakulteta, Oddelek za likovno pedagogiko, Kardeljeva pl. 16, 1000 Ljubljana
e-mail: metoda.kemperl@pef.uni-lj.si*Daniela ZUPAN*Univerza v Ljubljani, Pedagoška fakulteta, Oddelek za likovno pedagogiko, Kardeljeva pl. 16, 1000 Ljubljana
e-mail: daniela.zupan@gmail.com

IZVLEČEK

V članku je predstavljena in analizirana slika *Vojni invalid*, ki jo je Tone Kralj naslikal leta 1940 v Benetkah. Slika kaže slepca, ki si na *Ponte dell' Accademia* služi kruh z igranjem na harmoniko. Z likovnimi sredstvi je Kralj v sliki ustvaril tesnobno vzdušje, s čimer je kazal splošno družbeno ozračje tistega časa, osebno tragedijo vojnega invalida pa tudi svoje občutke v mestu, kamor naj bi se umaknil pred fašistično policijo. Slepota moža pa se navezuje tudi na opremo cerkve sv. Lucije v Mostu na Soči, ki jo je slikar dokončal v Benetkah. S sliko je Kralj pokazal, kako fašizem ne dela krivice samo manjšinam, ki se mu zdijo manjvredne, ampak tudi lastnim državljanom, ki ne ustrezajo ideji o telesni moči in popolnosti, ki jo je pred 2. svetovno vojno razvila fašistična država. Na prefinjen način se prepletata religiozna tematika in osebna človeška tragedija: po eni strani zavetje sv. Lucije in po drugi strani odsotnost sv. Marije Zdravja.

Ključne besede: Tone Kralj, Benetke, ekspresionizem, nova stvarnost, 1. svetovna vojna, 2. svetovna vojna, fašizem, sv. Lucija

TONE KRALJ E VENEZIA

SINTESI

Nell'articolo è presentata ed analizzata l'opera *L'invalido di guerra*, dipinta da Tone Kralj nel 1940 a Venezia. Sul dipinto è rappresentato un non vedente che sul *Ponte dell'Accademia* guadagna il proprio pane quotidiano suonando l'armonica. Con mezzi figurativi Kralj nel dipinto crea un'atmosfera cupa, riproducendo in tal modo l'atmosfera generale della società di quei tempi, la tragedia personale dell'invalido di guerra, ma anche le sue sensazioni nella città dove si sarebbe rifugiato dalla polizia fascista. La cecità dell'uomo si lega inoltre all'arredo della chiesa di S. Lucia a Santa Lucia d'Isonzo (Most na Soči), terminata dal pittore a Venezia. Con il dipinto Kralj mostrò come il fascismo non commetteva un torto solo alle minoranze, considerate inferiori, ma anche ai propri cittadini che non erano conformi all'idea sulla forza fisica e sulla perfezione, sviluppata prima della seconda guerra mondiale dallo Stato fascista. In un modo fine si intrecciano la tematica religiosa e la tragedia umana personale: da un lato il riparo di S. Lucia, dall'altro l'assenza della Madonna della Salute.

Parole chiave: Tone Kralj, Venezia, espressionismo, nuovo realismo, prima guerra mondiale, seconda guerra mondiale, fascismo, S. Lucia

Beneškemu obdobju slovenskega ekspresionističnega slikarja Toneta Kralja v znanstveni in strokovni literaturi še ni bilo posvečene posebne pozornosti. V njegovem opusu je najbolj poudarjeno ekspresionistično obdobje, torej dvajseta leta 20. stoletja; cenili so tudi obdobje nove stvarnosti, torej dela iz tridesetih let (Komelj, 1979; Komelj, 1986; Durjava, 1986; Kranjc, 1998b). Za njegovo poznejše delo pa dolgo ni bilo zanimanja, saj naj bi se po koncu 2. svetovne vojne njegov umetniški razvoj ustavil, zaostal naj bi za časom oz. postal konservativen (Komelj, 1979, 91, 92; Kranjc, 1998b, 28). Šele v zadnjem času so predstavitve deležne tudi njegove obsežne poslikave primorskih cerkva in njihova oprema, ovrednoten pa je tudi njegov poznejši opus (Kranjc, 1998a, 7–31; Komelj, 1998; Koršič Zorn, 2000, 139–168; Koršič Zorn, 2008; Ban, 2008; Benčina, 2010; Komelj, 2010).

V članku bova predstavili in analizirali njegovo sliko *Vojni invalid*, ki jo je naslikal leta 1940 v Benetkah. Pod tem naslovom je Kralj sliko razstavil leta 1945 v Jakopičevem paviljonu v okviru povojne razstave, na kateri je predstavil dela desetletnega ustvarjanja (Kralj, 1945; Kranjc, 1998b, 14). Sliko je Šijanec leta 1961 uvrstil na seznam pomembnih del (Šijanec, 1961, 90), pozneje pa je slika z neznanim nahajališčem omenjena le še v seznamu Kraljevih del v razstavnem katalogu retrospektivne razstave v Moderni galeriji leta 1998 (Kranjc, 1998b, 129). Danes se slika nahaja v enem izmed slovenskih javnih zavodov.

Slika meri 70 cm v višino in 59 cm v širino. Naslikana je bila v oljni tehniki na platno. V spodnjem desnem kotu je slikar sliko signiral in datiral: Tone Kralj 1940 Venezia. Na zadnji strani je na podokviru sekundarni napis TONE KRALJ. Slika je dobro ohranjena, le ponekod se kažejo manjše krakelire (Slika 1).

Slika prikazuje dopasni portret moškega, ki nosi črna očala in tablico z napisom »Mutilato in guerra«; igra na harmoniko. Stoji na lesenem mostu, za njim pa je upodobljeno mesto ob vodnem kanalu. Moško telo je zasukano v desno stran, glava pa v levo. Svetloba pada na moža od zgoraj desno. Okrog vratu ima ovit oranžen šal. Glava ustvarja senco na šalu. Moški je oblečen v temno oblačilo zelenih in rjavih tonov. Obraz je naslikan v oranžnih in rjavih tonih. Mož ima košate brke črne barve. Prav tako so črne barve kratko pristrženi lasje in obrvi. Vrat je v senci in ga večinoma prekriva šal. Mož ima na obrazu črna očala z okroglimi stekli, na katerih je viden bel odblesk svetlobe. Njegove rdeče ustnice so rahlo razprte, desni kotichek pa je rahlo dvignjen. Barva ustnic se ujema z barvo harmonike. Tablica z napisom je umazano bele barve z rjavo oranžnimi in s črno modrimi odtenki. Napis je bil izdelan z vtiskovanjem v svežo barvo in je zato črno siv. Vidni so le desna dlan moškega in vseh pet prstov na njej. Harmonika, ki jo moški drži, ima rdeč meh in se razprostira v smeri od leve proti desni navzdol. Stranski del je rjave barve. Viden je le levi del, ki ga tudi drži z roko. Na rjavem stranskem delu so

tipke v rjavih, sivih in v črnih odtenkih. Meh je na osvetljenih delih živo rdeče barve z dodatki bele, senčen pa je s črno. Mož stoji na lesenem mostu nad reko. Desno od njega so vidne tri letve mostu. Razteza se v smeri od spodaj levo proti desni sredini. Svetloba posebej osvetli skrajni desni del mostu. Na levi strani slike za moškim je zgradba z balkonom v blede zeleni barvi, ki sega do vrha slike. Pod stavbo je pločnik, ki se vije okrog nje. Z oddaljevanjem oz. s poglobljanjem v prostor se pločnik svetli. V vodi so stebri različnih barv in gredo ob pločniku v dveh vrstah. Sprednji so še senčeni, z oddaljevanjem pa postajajo ploskoviti; vidne so samo še barvne lise. Pod mostom teče voda, in sicer je naslikana v smeri od leve zgoraj proti desni spodaj. Prevladujeta svetlo modra in bela barva, vmes pa najdemo tudi odtenke rumene. Po sredini je svetlejša, predvsem okrog moškega. Ob straneh je temnejša, črna, temno modra in zelena. Tudi ob desnem bregu so v vodi stebri. Bolj kot se stebri oddaljujejo, bolj se izgublajo barve. Na vodi so štiri plovila. Levo zgoraj je barka sive, zelene in modre barve z rdečimi krogi na vrhu. Za njo je spenjena voda, ki nakazuje, da pluje v smeri levo zgoraj–desno spodaj. Pred mostom je še ena barka; trup je rjav in bež, zgoraj pa je zelena površina in šest rdečih krogov. Desno od te barke je črna gondola z oranžno figuro. Ta gre proti levemu zgornjemu kotu. Med prvo in drugo letvico mostu se vidi kljun še ene črne gondole. Na zgornjem robu slike so ob reki nanizane stavbe. Od desne proti levi blede rumeni stavbi sledi svetlo zelen travnik s kamnitim vhodom. Nato mu sledita dve stavbi – blede rjava s pristanom in siva, za katerima je prazen prostor, kjer se odcepi še en kanal na desno. Nato se po zgornjem robu slike razvrsti enajst stavb v precej pisanih odtenkih – od rdeče, rumene, zelene do oranžne in rožnate. Barve stavb z oddaljevanjem postajajo vse motnejše, prav tako pa pri zadnji polovici stavb ne vidimo več zgornjih delov in streh. Vrsto stavb zapre balkon stavbe na levem bregu, ki sega vse do vrha slike in zapira pogled. Stavbe so spredaj podrobneje izrisane. Vidni so tudi detajli, npr. pri drugi stavbi so vidni zidaki na pristanišču. Z daljavo se zmanjšuje natančnost upodabljanja.

Linije na sliki so jasne in nepretrogoma obkrožajo posamezna telesa. Ta so plastično upodobljena in so med seboj jasno ločena. Detajli slike, kot na primer posamezni deli obraza moškega ali posamezni deli na stavbah in plovilih, so jasno upodobljeni. Na telesih je prisotna uporaba svetlobe in teme. Prehodi so postopni, da naredijo telesa lepo zaokrožena in napeta, kar še posebej vidimo na primer pri voluminoznem šalu. Telo moškega je upodobljeno razgibano, saj je trup obrnjen v eno smer, glava pa v drugo. Roka na levi strani je pokrčena in sega v ospredje. Razteza meh harmonike in z njim nakazuje na še eno roko, ki je na sliki ne vidimo.

Kar se tiče kompozicije, našo pozornost najprej pritegneta lik moškega v ospredju in tudi harmonika, ki jo drži v rokah. Pri moškem je še posebej poudarjena njegova glava, saj je obkrožena s svetlo modrim ozadjem

vode zgoraj, spodaj pa s kontrastnim oranžnim šalom. Če pogledamo celoten vodni kanal, lahko sklepamo, da je umetnik namenoma zgostil svetlobo ravno okrog glave moškega, saj se tu voda blešči v močni belini, ki je kontrast siceršnjemu precej temnemu ospredju slike. Tak poudarek je tudi živo rdeča harmonika. Ta hkrati nakazuje dve prevladujoči smernici, ki ju vidimo na sliki. Najočitnejša je smer od leve proti desni spodaj. To lahko opazimo na harmoniki in malce tudi na roki, ki jo drži na desni strani, ponovi pa se tudi v ozadju z vrsto stavb in vodnim kanalom. Druga smer pa je navpična in jo lahko vidimo pri stranskem delu harmonike, nadaljuje pa se prek šala, navpične smeri roke na levi in zgradbe v ozadju na levi strani. Še ena ključna smer, ki se pojavlja, pa gre s sredine na desni strani proti levi, nakazuje pa jo most, malce morda tudi šal moškega, gotovo pa to smer poudarja tudi pogled moškega, ki je usmerjen v levo. Poleg točke, ki jo tvori glava, se pogled dodatno ustavlja še na dlani, ki drži harmoniko. Tu se namreč vse smeri stekajo – navpična leva stran, poševnica iz harmonike in hkrati tudi smernice z mostu. Sama dlan s svojimi prsti pa tudi kaže v različne smeri. Na sliki so uporabljeni nekateri principi zračne perspektive, ki ustvarjajo občutek poglobljanja prostora. Predmeti v ospredju prekrivajo tiste v ozadju, z oddaljevanjem se zmanjšujejo, njihove linije postajajo bolj zabrisane, barve pa bolj blede. Hkrati lahko opazimo tudi uporabo barvne perspektive. Pri moškem v ospredju so uporabljene močne, žive in tople barve, kot so: rdeča, oranžna in rjava. Hladna modrina vode nam pomaga ustvariti občutek oddaljevanja. Sicer so v ozadju nanizane barvite zgradbe, a njihovi pastelni toni vseeno ne prekosijo živosti barv v ospredju. Slikar pa pri upodobitvi prostora ni uporabil linearne perspektive. Posamezni deli slike so namreč upodobljeni z različnih zornih kotov. Na moža gledamo frontalno, kot da bi stal pred nami. Temu primerno se morda ujame tudi zgradba na levi, ki ima horizont malce nad glavo moža. A hkrati nam letve mostu in upodobitev vode ter plovil na njej dajo občutek, kot da jih gledamo rahlo od zgoraj. Temu pogledu se pridružujejo tudi stavbe na desni. Zdi se, kot da imajo postavljen višji horizont od stavbe na levi. Ta tudi zapira prizorišče s te strani in hkrati tudi z vrha, saj se nizanje stavb z desne konča v balkonu leve stavbe. Na desni pa so vrhovi hiš odsekani, prav tako je tudi most predstavljen le v izseku. Upodobitev je zavestno predstavljena le kot izsek širšega dogajanja. K temu občutku dodatno pripomore še en dejavnik. Na sliki lahko opazimo ponovitev v smeri od leve proti desni spodaj. Prvič v harmoniki, ki se začne v navpičnem stranskem delu, nato pa se meh raztegne iz slike v desnem spodnjem kotu. In podobno se zgodi z navpično stavbo na levi ter vrsto stavb, ki se začnejo v levem zgornjem kotu in gredo proti desni navzdol ob vodi. K podobnosti pripomorejo tudi navpičnice na harmoniki, ki se ujemajo z navpičnicami med posameznimi stavbami. Tako nam ta elementa usmerjata pogled iz slike proti desnemu spodnjemu kotu, v katerem se gotovo še



Slika 1: Tone Kralj, Invalid v Benetkah, 1940 (foto: Metoda Kemperl)

nekaj dogaja. To nam sporoča tudi odrezani most. O njem imamo na sliki zelo malo podatkov – le tri lesene letve – in nas spodbuja k razmišljanju zunaj okvira slike.

Na sliki predvsem izstopajo rdeča, oranžna, modra, rjava in črna. Prav tako najdemo različne odtenke zele- ne, pri verigi hiš v ozadju pa še bolj razširjeno paletu. Barve v ospredju so močne in žareče, v ozadju pa se jim pridružujejo tudi že bolj pastelni toni. V ospredju imamo preplet toplih barv s črninami. Za svetljenje se uporablja predvsem bela, za temnenje pa črna. Barve so uporabljene tako, da poudarijo osrednji lik, na katerem pa prav tako poudarjajo preplet temnega in žarečega. Moški je poleg tega obkrožen s svetlobo, za kar je izrabljena svetlejša upodobitev vode. Logika barv tako teži k poudarjanju osrednjega lika, ki pa je predstavljen kot mešanica toplega in zatemnjenega.

Napis, ki pove, da je bil moški pohabljen v vojni, in očala, ki jih nosi, nam sporočajo, da je moški najverjetneje slep. Z očali bi namreč lahko prekril poškodbo oči ali pa jih uporabljal kot opozorilo na svojo slepoto. Igranje na harmoniko pa najverjetneje kaže na njegov način preživljanja oz. služenja denarja. Torej imamo pred seboj figuro vojnega veterana in berača. Njegova glava je z likovnimi sredstvi posebej poudarjena: oranžni šal in modrina vode za glavo tvorita komplementarni kontrast, svetloba, ki se zgošča okrog glave, pa namiguje na svetniški sij. Temna oblačila, ki jih nosi moški, in temnejše

barve, ki prevladujejo v prvem planu, simbolizirajo žalost, obup in smrt ter pripomorejo k mračnemu vzdušju. Po drugi strani pa prav temne barve poudarjajo rdečo harmoniko in roko, s katero invalid igra. Roka je – prav tako kot glava – med dvema komplementarnima barvama – rdečo barvo harmonike in zeleno na robu rokava. Nahaja pa se tudi na stičišču smernic slike, kar prav tako dodatno poudari njen pomen.

Roke so pri slikanju portretov pomembne že same po sebi. Poleg obraza namreč najbolje izražajo psihične in intimne lastnosti ne le upodobljenca, ampak po navadi tudi ustvarjalca, ki lahko v gestah zavedno ali pa nezavedno upodobi svoje notranje stanje (Mikuž, 1983, 11). Roka moža na sliki je naslikana med krčevitim pritiskanjem na harmoniko in se tako kot meh harmonike razteza v vsej svoji širini. V roki so vidni napor moža in njegova moč ter spretnost, da kljub slepoti igra na glasbilo. Bolje bomo razumeli pomen igranja na glasbilo, če sliko primerjamo s sliko Kraljevega sodobnika Vena Piona. Na sliki, na kateri je leta 1923 portretiral prijatelja in skladatelja Marija Kogoja, prav tako vidimo moža, ki s krčevito gesto grabi po svojem klavirju. Pilon se je v portrete svojih kolegov in prijateljev ustvarjalcev toliko bolj poglobil, »saj je njihove probleme razumel, ker jih je sam doživljal« (Mikuž, 1983, 131). Pri Kogojevem portretu je še posebej želel prikazati njegovo potrebo po glasbenem ustvarjanju. Glasba mu je pomenila nujno sredstvo za osebni izraz (Mikuž, 1983, 132). Gesta njegove roke tako povzema življenjsko silo, ki ga veže z glasbo. In to močno vez z glasbo lahko prepoznamo tudi v gesti vojnega invalida. Glasba mu predstavlja življenje, saj si z njo najverjetneje pribereča sredstva za preživetje. Gotovo pa je umetnik njegovo notranje stanje dobro razumel, saj je bil leta 1917 – med 1. svetovno vojno – tudi sam mobiliziran v avstro-ogrsko armado. Harmonika, ki jo lahko primerjamo s klavirjem na portretu Marija Kogoja, je naslikana v rdeči barvi in kar žari na temnih oblačilih moškega. Rdeča barva, ki simbolizira ogenj, kri, življenje, moč, borbo in ki je najpogostejša barva ekspresionistov (Komelj, 1979, 29), tako še bolj poudari veteranov boj za preživetje in kljub njegovemu temačnemu obličju vendarle predstavlja neki kanček upanja, ki še tli v njem.

Portretiranec stoji na mostu čez enega izmed beneških kanalov. Ker je most lesen, gre gotovo za Ponte dell' Accademia, saj je to edini lesen most čez kanal Grande. Leta 1934 ga je postavil arhitekt Eugenio Miozzi in je bil sprva mišljen le kot začasni most. Vendar pa je z izjemo prenov svojo obliko ohranil do današnjih dni (Goy, 2010, 406). Prav tako se deloma ujemata naslikani pogled z mostu in realni pogled. Naslikan je namreč pogled z mostu proti cerkvi Santa Maria della Salute (Slika 2). Upoštevati pa moramo časovno razliko in stilizacijo zgradb na Kraljevi upodobitvi. A predvsem prve stavbe na desni nam nudijo dobro primerjavo – prva palača z dodatnim vhodom v prvem nadstropju na levi strani. Nato sledi zelen vrt, ki ima prav tako še vedno kamnit obok kot vhod

s kanala. Poleg njega sta dve stavbi s podobno strukturo kot na naši sliki, za njima pa je še en kanal, ki zavije na desno. Za kanalom pa sledi, tako kot na Kraljevi sliki, ponovni niz zgradb. Sklenemo lahko, da moški na naši sliki resnično stoji na Ponte dell' Accademia. Most je še danes znan po svojih izjemnih razgledih, predvsem proti jugovzhodnem ustju kanala Grande, kjer stoji mogočna zgodnjebaročna cerkev Santa Maria della Salute. Ta votivna cerkev je bila postavljena, ko je po zaobljubi prenehala kuga, ki je izbruhnila leta 1630 in pobila skoraj tretjino beneškega prebivalstva. Njen obris je eden najbolj znanih simbolov Benetk, med drugim tudi zato, ker ima največjo kupolo v mestu (Goy, 2010, 353; Price, 2012, 38). Tudi naš moški ima za hrbtom ta razgled, a je perspektiva usmerjena tako, da se ne vidi streh hiš, kaj šele cerkev na koncu kanala. Ker je cerkev posvečena Mariji kot zavetnici zdravja, lahko sklepamo, da je pogled na cerkev slikar namenoma izpustil oz. nam ga onemogočil, saj je bilo tudi zdravje vojnemu invalidu odvezano. Upodobitev tega dela mesta je torej smiselno povezana s portretirancem in z njegovo slepoto.

Pesimistično vzdušje na sliki podpira tudi postavitve figure v ospredju. Kot rečeno, sta dve glavni smeri na sliki navpična na levi strani in močna diagonala od leve zgoraj proti desni spodaj. Če predpostavimo, da je običajna smer gledanja slike od leve proti desni, saj ta smer za gledalca deluje bolj naravno (Butina, 2000, 78), opazimo, da je portretiranec na sliki obrnjen v drugo smer, gleda namreč proti levi. Ta smer pa je usmerjena proti gledalcu in v odnosu do njega predstavlja neke vrste napadalnost in agresivnost. Zasuk glave moškega v levo stran ustavlja naš pogled in nas prisili, da se osredinimo nanj. Glede na to, da je proti levi zasukana le glava, bi lahko rekli, da je to morda tudi še en pripomoček, ki usmerja pogled nanjo in opozarja na slepoto. Smer od leve zgoraj proti desni spodaj velja za pasivno in nenapadalno. A hkrati je to tudi smer, ki jo običajno dojemamo kot padanje (Butina, 2000, 78). Zato tudi občutimo, da se voda giblje od leve zgoraj proti desni spodaj. Harmonika tudi sledi tej smeri, zato imamo občutek, da se razteza. To pa nam omogoča, da občutimo moč človeka, ki napenja njen meh. V našem kontekstu deluje ta smer negativno. Vleče nas navzdol, do roba slike in še nižje, kamor segata tudi roka moža in harmonika. Smeri na sliki se torej smiselno povežejo z vsebino. Zasuk moža opozarja na njegovo hibo, preostale smeri pa nas počasi usmerjajo proti desnemu spodnjemu kotu. Navpičnice na levi, ki prve pritegnejo pogled, ga že takoj ustavijo in obtežijo. Označujejo začetek, saj se nato celotna slika počasi – kot harmonika – razprostire od leve zgoraj proti desni spodaj in še pod njen rob. Slika nam torej daje občutek obteženosti, padanja in počasnega pogrezanja.

Po prvi svetovni vojni je bilo v Italiji skoraj milijon ranjenih in pohabljenih vojakov, družba je bila v krizi, gospodarstvo pa uničeno. Vojaki, ki so se vrnili iz vojne, so bili deležni zaničevanja množic, ki so v njih videle



Slika 2: Pogled s Ponte dell' Accademia proti cerkvi Santa Maria della Salute (foto: Daniela Zupan)

odsev zločinov, ki so se dogajali med vojno. Večina se ni mogla uspešno vključiti v družbo, med drugim tudi zaradi prenasičenega trga dela in pomanjkanja prihrankov. Mnogi veterani so tako postali prvi privrženci fašizma in našli svoje mesto v njegovih zametkih, t. i. squadrih. Fašizem je vojaško miselnost s svojih začetkov nadaljeval tudi v razvoju svoje ideologije. Razvil se je mit o »novem Italijanu«, ki naj bi bil »državljan – vojak«, družba pa bi bila družba bojevnikov, v kateri bi moški prevzeli vlogo vojakov, ženske pa bi služile kot gospodinje in reproduktivna sila. Največje vrednote v fašizmu so bile vojaške vrline, kot so: telesni in moralni pogum, disciplina, odpovedovanje, energičnost, preziranje smrti in kult vodje. Takšni ideologiji je počasi podleglo celotno družbeno delovanje. Socialni stroški in skrb za pomoči potrebne so bili tako večinoma postavljeni na stranski tir v zameno za drugo financiranje, predvsem vojaško. Italija je že leta 1935 vstopila v vojno z Etiopijo, konec maja – pet let pozneje – pa se je pridružila Nemcem v vojni, ki so jo začeli septembra 1939 (Milza, 2012, 704–735, 751). Fašizem je pustil pomemben pečat tudi

na slovenskem Primorskem. To ozemlje si je ob koncu prve svetovne vojne prisvojila Italija in ji je bilo z Rapalsko pogodbo tudi uradno priključeno. Kmalu, zlasti pa po vzponu fašizma so se pojavile težnje po italijanizaciji vsega, kar je bilo slovenskega, in po raznarodovalnih procesih. V naslednjih letih so se ti procesi še zaostri. Fašisti niso priznavali manjšin in so razglašali njihovo manjvrednost, pri svojih ukrepih pa so se pogosto zatekali k nasilju. Tako so npr. požgali slovenski Narodni dom v Trstu, uničevali slovenske tiskarne, šole, delavske in kulturne domove, župnišča, razpuščali društva, knjižnice in časopise ter drugo. Postopoma so tudi prepovedovali uporabo slovenskega jezika, najprej v javni rabi, v letih pred vojno pa je bila slovenščina prepovedana tudi v cerkvi, ki je do takrat ostala še zadnje zatočišče slovenske besede (Nećak, Repe, 2008, 232–234). A obstajale so tudi druge poti za ohranjanje slovenske identitete, pri čemer je pomembno vlogo odigral tudi Tone Kralj. Od leta 1921 pa vse do poznih šestdesetih let prejšnjega stoletja se je ukvarjal s poslikavami in z opremljanjem cerkva, predvsem na zasedenem Primorskem, kjer je

poslikal in opremil skoraj petdeset notranjščin (Kranjc, 1998b, 105). Ker je bila tam slovenska beseda prepo-vedana, jo je želel nadomestiti s slovensko sliko. Tako je v cerkveno tematiko velikokrat vpletal narodnostno noto, fašistične nasilneže je spretno upodobil v podobah zla, prav tako pa je glavne motive pogosto dopolnjeval s slovanskimi svetniki (Koršič Zorn, 2000, 163; Komelj, 2010, 27). Leta 1939 se je po nekajletni prekinitvi spet vrnil na Primorsko in se lotil poslikave cerkve sv. Lucije na Mostu na Soči. A še preden je delo končal, je leta 1940 odšel v Benetke, saj ga je, kot je sam zapisal pet let pozneje, od tam pregnala fašistična policija in tako je preostale slike za opremo Lucijine cerkve dokončal tam (Kralj, 1945). V Benetkah se je vpisal na študij arhitekture in mogoče je to prebivanje izkoristil tudi za to, da si – kot je zapisal Kranjc – »kot akademik pridobi dovoljenje za bivanje in ustvarjanje v Italiji« (Kranjc, 2012, 18). Slikar je namreč v cerkvah večinoma delal brez uradnega dovoljenja višjih cerkvenih oblasti. (Kralj, 1945). Mogoče pa si je dovoljenje za prebivanje in delo v Italiji želel pridobiti tudi zato, ker je kot tuji državljan izgubil možnost udejstvovanja na beneškem bienalu brez predhodne odobritve žirije. Slikar se je namreč kar trikrat (v letih 1926, 1928 in 1930) zelo uspešno udeležil te svetovno znane razstave in si je s tem pridobil pravico, da se sme udeleževati bienala brez žirije. A nov »fašistični« zakon mu je leta 1932 kot tujcu odvzel te pravice, pustili pa ga niso niti k sodelovanju v Jugoslovanskem paviljonu (Kranjc, 1998b, 10, 11). Kot je slikar sam zapisal, so ga tudi v Benetkah kmalu izsledili in izgnali, zato je odšel na univerzo v Rim, a že spomladi leta 1941 se je vrnil na Primorsko in tam ostal do konca vojne leta 1945 (Kralj, 1945). Kakršen koli je že bil vzrok za to prebivanje v Benetkah, pa za slikarja ni bil prijeten. Kralj si je kot ozadje vojnega invalida izbral pogled na kanal Grande, ki nudi čudovite poglede in ki je bil v zgodovini slikarstva nešteto krat upodobljen v pozitivnem smislu. Slikarji so po navadi vedute Benetk oz. tega kanala slikali kot polne sonca, luči, vedrega razpoloženja. Kraljeva slika pa kaže ravno nasprotno: pogled na Benetke je zaradi že omenjenega deformiranega izseka turoben, tako vzdušje poudarjajo še izbrane barve, svetloba pa ni upodobljena naturalistično, kot odblesek na vodi, ki po navadi deluje optimistično, ampak se zgosti okrog portretirančeve glave, katere namen je, da se naše oko ustavi ob njem in spominja na svetniški sij. Gotovo je s sliko slikar hotel izraziti tudi svoja občutja v Benetkah, kamor se ni odpravil prostovoljno ali kot turist, ampak na pragu 2. svetovne vojne, v katero se je Italija vključila z vso zavzetostjo in kjer je srečeval ljudi, ki so bili pohabljeni že v 1. svetovni vojni. Ne vemo natančno, kdaj leta 1940 je odšel v Benetke, a že spomladi naslednjega leta je odšel v Rim. Torej je v Benetkah prebival le kakšno leto. Poleg slik, ki jih je dokončeval za opremo cerkve sv. Lucije, je po dozdajšnjih podatkih v Benetkah naslikal le še sliko *Vojni invalid* in sliko *Sirote* (Kralj, 1945). Ker zadnja slika ni v razvidu, morebitne druge slike, ki jih je naslikal v

Benetkah, pa so bile uničene ob nemško-domobranski zaplembi premoženja (Kralj, 1945; Kranjc 1998b, 12), je naša slika pravzaprav edina slika s posvetno vsebino, nastala v beneškem obdobju.

Obravnavana slika sodi v čas, ko je Kralj že razvil svojevrsten slog stiliziranega realizma oz. monumentalnega realizma, ko postanejo figure močne in robustne, v slikah pa pride do izraza slikarjev smisel za monumentalnost in kompozicijo (Šijanec, 1961, 87; Kranjc, 1998b, 16–24; Komelj, 2010, 24, 103). V sliki so vidne značilnosti vseh slogov, v katerih se je razvijal. Socialna kritičnost, ki jo portret obravnava, je značilna za ekspresionizem in novo stvarnost. Plastičnost (čeprav ne več tako izrazita) ter tipizacija figure in ozadja sta prav tako lastnosti novostvarnostnega portreta. Za tovrstni portret prav tako velja, da se portretiranca pogosto definira skozi njegovo delo s pomočjo kakšnega delovnega atributa, značilnega ambienta ali pa napisa, ki je smiselno vgrajen v celoto (Gabršek - Prosenec, 1986, 82). Vse te lastnosti najdemo na naši sliki v obliki harmonike, tablice z napisom in očal. Vpliv ekspresionizma je veliko vidnejši v uporabi močnih barv in barvnih kontrastov, ki jih vsebuje slika, saj naj bi bili ti v novi stvarnosti bolj udušeni (Durjava, 1986, 66; Komelj, 1986, 7). Prav tako je ekspresionizem prisoten pri poudarjeni upodobitvi krčevitih in izumetničenih rok, ki sporočajo značajske in življenjske lastnosti upodobljenca oz. se v ekspresionizmu pogosto uporabljajo kot izraz notranjega trpljenja (Mikuž, 1983, 130). Poleg poudarjenih ali deformiranih kretenj je Tone Kralj velikokrat izrabil tudi svetlobo za poudarjanje zelenega (Komelj, 1986, 21), tj. v našem primeru svetloba okrog glave. V sliki najdemo tudi druge elemente, ki so značilni za Kraljevo siceršnjo slikarsko prakso. Velik poudarek je npr. na izraznosti osnovne forme in ritmu, kar lahko potrdimo tudi pri naši sliki v primeru osnovne forme moža in ritmu, ki ga ustvarja nizanje hiš, vodnih stebrov in pregibov na harmoniki (Komelj, 1986, 20). Prav tako kaže slika na dejstvo, da sta pri Kralju pomembna vsebinska simbolika in kompozicijska ideja celote. Ob tem pogosto izstopa dinamična diagonala, kot je to tudi na naši sliki. Dejstvo, da imata pri zasnovi slike prednost idejna zamisel in simbolni pomen, pa nam razloži tudi nenavadno kompozicijo. Prav tako slika utrjuje prepričanje, da naj ne bi Kralj nikoli delal neposredno po opazovanju, ampak je bilo njegovo ustvarjanje vedno vnaprej zamišljeno in temeljito likovno komponirano (Komelj, 1986, 20; Komelj, 2010, 19).

Na sliki je poleg glave in roke močneje poudarjena še harmonika, ki ji je Kralj v svojem opusu sicer namenjal veliko pozornosti. V tem primeru gre najverjetneje za dejanskega človeka, ki ga je Kralj srečeval na mostu, ko je hodil do akademije in ga je njegovo trpljenje spodbudilo k slikanju. Mogoče pa je Kralja človek pritegnil ravno zaradi harmonike. Mogoče ga je spomnil na domače prizore oz. mu je pričarala vtis domačnosti, saj je v Benetkah prebival le zaradi svoje varnosti. Harmonika nastopa na obeh velikih tabelnih slikah s prizorom svat-

be, na sliki *Slovenska svatba* iz leta 1926, ki jo hrani Beograjski muzej suvremene umetnosti, in *Kmečka svatba* iz leta 1932, ki je na ogled v Moderni galeriji v Ljubljani. Na obeh slikah sta harmoniki obarvani rdeče, a obe prikazani v pozitivnem smislu, tj. kot del prazničnega vzdušja. V našem primeru pa potek harmonike poudarja težko in mrakobno vzdušje boja za preživetje.

Z upodobitvijo slepega zavrženega vojnega veterana je Kralj kot družbenokritičen slikar z izoblikovanim občutkom za moralne in etične vrednote očitno želel prikazati tudi nerazumljivo logiko fašistične ideologije v Italiji. Mož, ki je žrtvoval sebe za domovino, je zdaj manjvredni državljani, saj s svojo hibo ne ustreza kultu novega Italijana. S tem je na neki način pokazal, kako fašizem ne dela krivice samo manjšinam, ki se mu zdijo manjvredne, ampak tudi lastnim državljanom, ki ne ustrezajo njegovi ideji po telesni moči in popolnosti.

V delu pa lahko najdemo še eno povezavo s fašizmom in Kraljevim posledičnim prebivanjem v Benetkah. Ko je namreč odšel s Primorske, je bila njegova poslikava cerkve sv. Lucije v Mostu na Soči še nedokončana. Tako je scene iz življenja sv. Lucije naslikal na platno kar ta čas, ko je bil v Benetkah (Kranjc, 1998b, 25). Sv. Lucija je bila mučenica, ki so ji med mučenjem iztaknili oči oziroma si jih je po nekaterih izročilih iztaknila sama, da bi s tem ohranila svojo devištvo. Večinoma je zato tudi upodobljena s pladnjem, na katerem počiva par očesnih zrkel. Skladno z njenim mučeništvom se jo časti kot zavetnico luči, vida, slepih in slabovidnih (Dolenc, Miklavčič, 1973, 505–507). Sklepamo lahko, da sta imeli Kraljeva poslikava cerkve na Mostu na Soči in tudi izdelava platen v Benetkah močen vpliv tudi na nastanek upodobitve slepega invalida. Ta je na Kralja mogoče naredil takšen vtis ravno zaradi njegove povezave s slepo svetnico. Prav tako pa se je že med slikanjem v Mostu na Soči pri Kralju pojavila »dilema sv. Lucije – gledati ali videti, kajti slednje ni le vir spoznanja, temveč razlog mučeniške smrti« (Kranjc, 1998b, 25). Oziroma je šlo v Kraljevem primeru bolj za prikazovanje kot pa za gledanje – prikazovanje fašističnega nasilja na Primorskem v svojih poslikavah, s katerimi je tvegala tudi lastno varnost (Komelj, 2010, 25).

Z motivom slepega človeka, ki je bil primeren za izražanje trpljenja, pesimizma in hrepenenja ter je postal zanimiv za slikarje na prelomu 19. in 20. stoletja,¹ se Tone Kralj umešča v tradicijo Pabla Picassa, Ivana Napotnika in Riharda Jakopiča, predvsem pa Frana Tratnika, ki velja za predhodnika slovenskega ekspresionizma oz. za prvega slovenskega ekspresionista. Z bratom Kralj je povezan tudi zato, ker je Tratnik prvi, ki se je pri nas ukvarjal s socialno problematiko in upodabljal človeško trpljenje med prvo svetovno vojno. Tudi sam Tone Kralj je dejal, da je med slovenskimi slikarji nanj največji vtis naredil prav Tratnik (Kranjc, 2001, 53). Tratnik formalno izhaja še iz realizma 19. stoletja in stilizacije secesije,

v svoja dela pa je vnašal pesimistično simbolno komponento in idejo hrepenenja. Taka je risba *Slepici* iz leta 1911, ki je eno osrednjih Tratnikovih del. Podobe slepih ljudi so monumentalne, zelo plastično oblikovane, a do kraja simbolistične, saj ozadja tako rekoč ni, delno deformirane figure pa zaman hrepenijo iz teme k luči. Duhovno intenzivnost tega simbola človeškega rodu, ki zaman hrepeni po svetlobi oz. spoznanju, je Tratnik podkrepil s svetlobnimi kontrasti in z rahlo diagonalno kompozicijo (Komelj, 1979, 35–38; Komelj, 1997, 58). Pri Kraljevem slepcu občečloveška simbolična vsebina popusti, ker imamo pred seboj konkretnega človeka, ki je zaznamovan s konkretnim prostorom in časom, napis na prsih pa nas napelje tudi na konkreten dogodek, pri katerem je invalid izgubil vid – prvo svetovno vojno. Ostajata pa monumentalnost, občutek za plastično oblikovanje in pesimistično vzdušje. Ob tem pa Kralj upošteva tudi gledalca; računa na njegovo empatijo, saj je vojni invalid naslikan v prvem planu, med gledalcem in invalidom ni nobene bariere.

Motiv slepega človeka oz. slepega vojnega invalida je bil pomemben tudi pri nemških slikarjih Nove stvarnosti. V teh opusih ti motivi prav tako izgubijo simbolni pomen in postanejo vsakdanji, tako rekoč žanrski motiv. Podobe vojnih invalidov so bile pogoste v dvajsetih letih prejšnjega stoletja v opusih Georgea Grosza ali Otta Dixea. Prav slednji je izdelal ogromno vojnih motivov, saj se je vojne sam prostovoljno udeležil, bil nad njo v prvih letih navdušen, ker sta ga fascinirala njena razsežnost in vpliv na obnašanje ljudi. Približno dve leti po koncu vojne je začel s pripravo obsežne serije jedkanic in litografij, s katerimi se je spominjal grozot in brutalnosti te svetovne morije. Med temi podobami so pogosti vojni invalidi, ki jih je – prežet z dadaistično miselnostjo, polno sarkazma in ironije – upodabljal tudi v oljni tehniki (Löffer, 1960, 32–37; Karcher, 1989, 29–55; Merz, 1999, 189–192). Vojni invalidi, ki so izgubili ude ali vid, se v dvajsetih letih prejšnjega stoletja pojavljajo tudi v opusu Dixovega sodobnika Georgea Grosza. Tudi on se je za te motive rad posluževal grafike ali risbe. Robustne, spontane in virtuozne linije z močno obrisno linijo ter volumni brez senc so lahko bolje izrazili vso brutalnost in nesmiselnost vojne. Ti portreti, ki jim delajo družbo podobe drugih marginalcev in delavcev, je izdal v obliki šestih grafičnih map. Za nekatere je bilo ugotovljeno, da jih je izdelal na podlagi fotografij realnih ljudi oz. dogodkov (Schneede, 1975, 122–129; Rewald, 2006, 240).

Iz Dixovih podob vojnih invalidov, ki so v mnogofiguralnih kompozicijah predstavljeni kot osamljeni in ignorirani od vseh mimoidočih, njihova beda pa je večkrat predstavljena v kontrastu z bleščavimi izložbami in bogato oblečenimi meščani, izstopa litografija *Blinder* iz leta 1923, ki kaže slepega vojnega invalida. Na tej grafiki je predstavljen le on v tričetrtinskem profilu v povsem

¹ Motiv slepote je bil pri slikarjih sicer priljubljen že v antiki (Barasch, 2001, 7–44).

nedefiniranem prostoru. Ta revež se je moral zateči k prodaji vžigalic na ulici. Njegova glava se dviga, kot da se trudi slišati glas prijatelja ali mimoidočega, ki bi utegnil kupiti njegov izdelek. Da bi se ga mimoidoči usmili, pa ima okrog vratu obešeno tablico z napisom, da je slep. S Kraljevim invalidom ga povezujeta prav ta detajl in tudi postavitev invalida v prvi plan. Nedefinirani prostor pa nakazuje na to, da Dix v tem primeru ni imel v mislih konkretnega invalida, ampak je ta podoba simbol veliko nesrečnikov.

Na Kraljevi sliki sta na prefinjen način prepleteni religiozna tematika in konkretna človeška stiska. Kralj se je namreč tematsko ukvarjal z obema problemoma.

Slika dobro kaže misel Milčka Komelja, ki je zapisal, da se Kraljev razpon umetnosti razteza med »religiozno mistiko in abstrahirano izraženo problematiko človeškega trpljenja, povezanega s konkretnimi okoliščinami« (Komelj, 1986, 20). Najverjetneje pa je skozi ozračje na sliki skušal izraziti tudi svoje razpoloženje med prebivanjem v Benetkah, v katerega so ga prisilile razmere v domovini. To je povsem drugačna podoba Benetk, kot smo je bili vajeni do tedaj, saj so beneški slikarji ali pa tisti, ki so v Benetkah le prebivali, to mesto dojemali in slikali kot toplo, optimistično in polno svetlobe. Slika v polnosti zajema razsežnost povojnega evropskega duha in problematiko usojenosti človeškega trpljenja.

STONE KRALJ AND VENICE

Metoda KEMPERL

Univerza v Ljubljani, Pedagoška fakulteta, Oddelek za likovno pedagogiko, Kardeljeva pl. 16, 1000 Ljubljana
e-mail: metoda.kemperl@pef.uni-lj.si

Daniela ZUPAN

Univerza v Ljubljani, Pedagoška fakulteta, Oddelek za likovno pedagogiko, Kardeljeva pl. 16, 1000 Ljubljana
e-mail: daniela.zupan@gmail.com

SUMMARY

Tone Kralj is considered one of the most important Slovenian painters and versatile artists. He created a vast opus with the full range of visual art genres, though many of his works were destroyed during the 2nd World War.

*The paper presents and examines his painting *Vojni invalid (Disabled War Veteran)*, which has not yet been analysed, and was painted in 1940 in Venice. The painting depicts a blind man playing the accordion on the Ponte dell'Accademia Bridge to make a living. In the painting, Kralj used formal elements (colours, colour contrasts, composition) to create a gloomy atmosphere, thus capturing the general social atmosphere of that time, the personal tragedy of the disabled man, and the author's own feelings in the city to which he supposedly fled to get away from the fascist police. The latter took notice of him because of the paintings he started in the Saint Lucy Church in the town of Most na Soči. The man's blindness is thus also connected to the decorations of this church, which the painter completed during his time in Venice. Namely, Saint Lucy, a martyr who was a victim of eye-gouging, is also the patron saint of the blind and visually-impaired.*

By depicting a disabled blind war veteran, Kralj showed that the Fascist regime did injustice not only to minorities which were considered inferior, but also to its own citizens who did not meet the standards of physical strength and perfection set by the Fascist State before the 2nd World War. Religious themes and personal tragedy are intertwined in the painting in a sophisticated way. Behind the explicitly expressed issue of human suffering represented by the disabled blind war veteran, religious mysticism is hidden - on the one hand, the shelter offered by St. Lucy, and on the other, the absence of St. Mary of Health.

Keywords: Tone Kralj, Venice, Expressionism, New Reality, 1st World War, 2nd World War, fascism, St. Lucy

VIRI IN LITERATURA

- Ban, T. (2008):** Razvoj protivojne ikonografije v cerkvenih poslikavah Toneta Kralja na Primorskem. Tipkopis diplomske naloge. Ljubljana.
- Barasch, M. (2001):** *Blindness: The History of a Mental Image in Western Thought*. New York, London, Routledge.
- Benčina, M. (2008):** Tone Kralj in poslikave cerkva na slovenskem Primorskem. Tipkopis diplomske naloge. Maribor.
- Butina, M. (2000):** Mala likovna teorija. Ljubljana, Debora.
- Dolenc, J., Miklavčič, M. (1973):** Leto svetnikov: četrtri del (oktober–december). Ljubljana, Zadruga katoliških duhovnikov.
- Durjava, I. (1986):** Nova stvarnost na Slovenskem. V: Komelj, M., Kranjc, I. (ur.): *Ekspressionizem in nova stvarnost na Slovenskem 1920–1930*. Ljubljana, Moderna galerija, 63–78.
- Gabršek - Prosenec, M. (1986):** Ikonografske teme slikarstva nove stvarnosti. V: Komelj, M., Kranjc, I. (ur.): *Ekspressionizem in nova stvarnost na Slovenskem 1920–1930*. Ljubljana, Moderna galerija, 79–86.
- Goy, R. J. (2010):** *Venice: an architectural guide*. New Haven, London, Yale University Press.
- Karcher, E. (1989):** Otto Dix 1891-1969: »I'll either be famous – or infamous.«. Köln, Taschen.
- Komelj, M. (1979):** Slovensko ekspresionistično slikarstvo in grafika: duhovno usmerjena umetnost dvajsetih let dvajsetega stoletja. Ljubljana, Partizanska knjiga.
- Komelj, M. (1986):** Slovensko ekspresionistično slikarstvo, risba in grafika. V: Komelj, M., Kranjc, I. (ur.): *Ekspressionizem in nova stvarnost na Slovenskem 1920–1930*. Ljubljana, Moderna galerija, 7–36.
- Komelj, M. (1997):** Poteze: Slovensko slikarstvo XX. stoletja. Ljubljana, Nova revija.
- Komelj, M. (1998):** Umetnost med obema vojnama. V: Trenc - Frelj, I. (ur.): *Umetnost na Slovenskem: od prazgodovine do danes*. Ljubljana, Mladinska knjiga, 262–291.
- Komelj, M. (2010):** Umetnost Toneta Kralja: Med univerzalnostjo življenja in kmečkim izrazom slovenske identitete. Kostanjevica na Krki, Galerija Božidar Jakac.
- Koršič Zorn, V. (2000):** Gosta z Dolenjskega: Tone Kralj in France Gorše. V: Vuk, M. (ur.): *Umetnost 20. stoletja na Goriškem in v Posočju*. Gorica, Goriška Mohorjeva družba, 139–168.
- Koršič Zorn, V. (2008):** Tone Kralj: Cerkvene poslikave na Tržaškem, Goriškem in v Kanalski dolini. Gorica, Goriška Mohorjeva družba.
- Kralj, T. (1945):** Pojasnila k razstavi in katalog. Ljubljana, Jakopičev paviljon.
- Kranjc, I. (1998a):** Stenske poslikave Toneta Kralja na Primorskem. V: Kožuh, M. (ur.): *Sakralna umetnost Toneta Kralja na Primorskem*. Ljubljana, Univerza za tretje življenjsko obdobje, 7–31.
- Kranjc, I. (1998b):** Tone Kralj: retrospektiva: 22. januar–22. marec 1998. Ljubljana, Moderna galerija.
- Kranjc, I. (2001):** France Kralj. Ljubljana, Slovenska Matica.
- Löffler, G. (1960):** *Otto Dix: Leben und Werk*. Dresden, Verlag der Kunst.
- Menaše, L. (1962):** Zahodnoevropski slikani portret. Maribor, Obzorja.
- Merz, J. M. (1999):** Otto Dix' Kriegsbilder. Marburger Jahrbuch für Kunstwissenschaft, 26, 189–226.
- Mikuž, J. (1983):** Podoba roke. Ljubljana, DDU Univerzum.
- Milza, P. (2012):** Zgodovina Italije. Ljubljana, Slovenska matica.
- Nečak, D., Repe, B. (2008):** Kriza: svet in Slovenci od prve svetovne vojne do sredine tridesetih let. Ljubljana, Znanstvenoraziskovalni inštitut Filozofske fakultete.
- Price, G. (2012):** Benetke. Ljubljana, Mladinska knjiga.
- Rewald, S. (2006):** *Glitter and Doom: German Portraits from the 1920s*. New York, The Metropolitan Museum of Art.
- Schneede, U. M. (1975):** *George Grosz: der Künstler in seiner Gesellschaft*. Köln, DuMont Schauberg.
- Šijanec, F. (1961):** Sodobna slovenska likovna umetnost. Maribor, Obzorja.