

Lilijana Stepančič

# Likovna umetnost in ideološka markacija prostora

**PELIKAN, EGON (2016): *Tone Kralj in prostor meje*. Ljubljana: Mladinska knjiga.**

Knjiga s številnimi reprodukcijami likovnih del pripoveduje o okoliščinah in vsebinah cerkvene umetnosti Toneta Kralja (1900–1975), ki je na Primorskem pod fašizmom bičala fašizem. Predstavlja nam izjemno likovno gradivo v kontekstu malo znanega zgodovinskega dogajanja in dokazuje, da se nikjer v Evropi ne morejo ponašati s tako številno antifašistično umetnostjo, povezano z antifašističnim gibanjem. Če bi se mogli, bi bila tovrstna ustvarjalnost brez dvoma sestavni del svetovnih kurikulumov umetnostne zgodovine, zgodovine in političnih ved. O njih bi ljudje po svetu vedeli vsaj toliko, kolikor vemo pri nas o impresionizmu in partizanskih gibanjih. Zato je knjiga, ki je prvovrstni dosežek znanosti, publicistike in založništva, odličen prvi korak za uvrstitev obravnavane teme v mednarodni umetnostni in zgodovinski prostor.

Egon Pelikan ni imel lahkega dela,

čeprav se je lotil mikavne teme. Trd oreh je že cerkvena umetnost *per se*, ki je v 20. stoletju na splošno izgubila večstoletni družbeni pomen in katere umetnostno vrednotenje je bilo pri nas še dodatno odvisno od družbenopolitičnih razmer. Med obema vojnama so cerkvena dela Toneta Kralja pozdravili kot primer uspešne sodobne evropske revitalizacije cerkvene umetnosti, vendar niso omenjali antifašistične in slovenske nacionalne vsebine, ki so jo skrivale naslikane podobe. Po drugi svetovni vojni je bilo povsem drugače. Cerkev je izgubila moč, nova oblast pa je priznavala družbeni »iztržek« iz antifašističnega upora, enega svojih ideoloških temeljev, samo nekaterim akterjem revolucije in boja za nacionalne pravice. Med njimi ni bilo cerkvene umetnosti in antifašističnega delovanja kroga duhovnikov na Primorskem, zato ju je zadela nekakšna *demnatio memoriae*. Tako je v socializmu prva in edina velika razstava Toneta Kralja leta 1970 v Kostanjevici na Krki zanemarila umetnikova cerkvena dela. Zamižala je tudi pri izpovedi umetnika, objavljeni v katalogu razstave, v kateri pravi, da so ga v času »največjega zatiranja našega življa v fašistični Italiji [...] primorske protifašistične tajne organizacije poklicale na delo.« (Kralj, 1970)

Poglobljeno obravnavo vloge katoliških duhovnikov na Primorskem in cerkvene umetnosti sploh so spodbudile in omogočile politične spremembe leta 1991. Avtor knjige je eden od zgodovinarjev, ki je vzel pod drobnogled to sivo liso naše preteklosti. Med njimi je tudi umetnostni zgodovinar Igor Kranjc, ki je leta 1998 v Moderni galeriji

pripravil prvo razstavo, s katero je opisal ves cerkveni opus Toneta Kralja in opozoril na detajle z antifašistično vsebino (Kranjc, 1998a; 1998b). Prispevek Eгона Pelikana k obravnavani temi je v tem, da je pestre zgodovinske premene cerkvene umetnosti vtikal v intertekstualno strukturo besedila, zato knjiga ni razsodnik o krivicah, zatajitvah in ideologiji, ki so nastale, bile povzročene ali delovale v preteklosti, temveč je pripoved o vplivih konteksta kot pomembnega graditelja konstrukcije zgodovine in umetnosti.

Cerkveni opus Toneta Kralja najlažje razložimo, če se opremo na tri temeljne elemente, ki zaznamujejo umetnikovo življenje in ustvarjanje – čut za družbeni razred, krščanstvo v spletu s slovenstvom in izvirna sodobna umetnost v kontekstu kmetstva in malomeščanstva. Kot večina ustvarjalcev prve polovice prejšnjega stoletja v Sloveniji je Tone Kralj stopil v svet umetnosti iz nepriviligiranega in nepremožnega kmečkega razreda ter se dvignil med kulturno elito. Po angleško bi rekli, da je bil *self-made man*, tako kot Egon Pelikan opredeljuje večino krščanske inteligence v Julijski krajini, s katero je Tone Kralj sodeloval v času fašistične Italije in ki za vzpon po razredni lestvici ni imela niti podedovanega bogastva niti družinskega omrežja, temveč se je opirala na lastno delo. Za Toneta Kralja je značilno, da je v ustvarjanju pretanjeno soočal razredne razlike. Za sočasne umetnostne ocenjevalce – in to se vleče vse do danes – so bile upodobitve značilnosti družbenih razredov odklon v primitivizem, razumljen kot umetniška degradacija. Taka ocena pa

je bila bolj posledica zadrege ocenjevalcev kakor umetnostnih kriterijev, saj je prevladujoči malomeščanski pogled na umetnost v takratni Ljubljani najbolj užival v brezdelnih dekletih z rdečimi parazoli, ki se sprehajajo po promenadi, oblečene v ljubke ali elegantne z naborčki okrašene bele obleke. V prvi polovici 20. stoletja je bila Ljubljana majhno mesto. Leta 1910 je štela nekaj več kot štirideset tisoč prebivalcev, od katerih je bilo osem tisoč Nemcev. Za primerjavo velja omeniti, da je v večnacionalnem Trstu živelo okoli dvesto petdeset tisoč ljudi, od tega nekaj manj kot šestdeset tisoč Slovencev.

Vez s kmečkim svetom je Tone Kralj ohranil vse življenje. Poleg tega, da ga je upodabljal, je zanj ustvaril obsežen cerkveni opus in z njim delil krščansko vero, ki jo je nazorsko izražal s krščanskim socializmom, nasprotnim drugim v katoliški Cerkvi. Po pomladi narodov leta 1848 je postala katoliška vera povezana s slovenskim nacionalnim vprašanjem. Spremembe, ki jih je prinesla industrijska proizvodnja in so Slovenijo zajele šele proti koncu 19. stoletja, so sicer v mestih oslabile vpliv Cerkve, niso pa bistveno zaznamovale podeželja. V začetku 20. stoletja je bilo kmečko prebivalstvo še vedno vsesplošno globoko verno in je spoštovalo duhovnike. Duhovniški poklic je bil velikokrat izhod iz socialne stiske in je prinesel družbeni ugled in tako je mati Toneta Kralja videla sinovo prihodnost v duhovniški opravi. Po maturi na škofijiški gimnaziji v Šentvidu pri Ljubljani mu je kupila črno obleko, da bi v semenišče stopil oblečen kakor gospod. Načrt se je izjalovil – sin je odšel na likovno akademijo v Prago.

Tone Kralj je z novo likovno govornico, drugačno od takrat protežiranega impresionizma, efemernega avantgardizma in drugega prevladujočega slogovno neizrazitega ustvarjanja, pritegnil pozornost kritike že s prvimi likovnimi nastopi. Predvsem je navdušil enega najvplivnejših umetnostnih zgodovinarjev, Franceta Steleta. Uspehe je žel tudi v galerijah po Evropi. Slogovno je povezal ekspresionizem, dunajsko secesijo in novo stvarnost. Povezava slogov ni bila nedorečeni splet več programsko zaokroženih poetik; prav nasprotno, bila je izvirna, prepričljiva, sodobna in enakovredna visokim dosežkom moderne.

Kot rečeno, po drugi svetovni vojni je predvojno ustvarjanje cerkvene umetnosti za Toneta Kralja postalo breme. Ni mu pomagalo niti to, da je naslikal nekaj izvrstnih slik, posvečenih revoluciji, industrializaciji in vojnim žrtvam v slogu socialističnega realizma ter z njimi prispeval h konstrukciji mitologije nove države. Po podatkih, ki jih knjiga sicer ne prinaša, je bil še na prehodu iz štiridesetih v petdeseta leta med ljubljanskimi umetniki, ki jih je politična oblast v Sloveniji preudarno izbrala za osebne razstave v Galeriji Škorpijon v Trstu. Galerija je bila takratno izložbeno okno slovenske likovne umetnosti in je gradila ugled Jugoslavije pri zmagovalcih druge svetovne vojne ter posredno vplivala na pogajanja o meji med Italijo in Jugoslavijo. Egon Pelikan pojasnjuje, da Tonetu Kralju ni bilo v prid, da je ostal družbenokritičen, kakor je bil v predvojnih delih. Najočitnejša je ta kritičnost v cerkvi v Vrtojbi (1954–1957), v kateri je naslikal med pogubljenimi dušami

Marxa, Stalina, Hitlerja in verjetno Tita, med zveličanimi pa Barago in, kakor piše Egon Pelikan, Filipa Terčelja, ki je bil ena najbolj tragičnih figur slovenskega katoliškega odpora proti fašizmu, saj so ga januarja 1946 zahrbtno likvidirali.

Dokaz marginalizacije Toneta Kralja po drugi svetovni vojni je knjiga Franceta Steleta *Umetnost v Primorju* iz leta 1960, v kateri avtor ni namenil posebne pozornosti umetniku. Tone Kralj je samo v obdobju med letoma 1921 in 1945, ki ga obravnava Egon Pelikan, poslikal ali izdelal opremo za šestnajst cerkva in eno cerkveno poslopje. Povprečno je torej ustvaril eno obsežno delo vsakih šestnajst mesecev oziroma v enem letu in štirih mesecih. Poleg tega je v tem času izdelal številne ilustracije za knjige, ki so izšle v Trstu in Gorici. Tako očitno zatajitev umetnikovega ustvarjanja so vsi imeli za Steletovo klečeplaznost pred oblastjo, a razen umetnika ni nihče protestiral. Presedan se je zapisal v umetnostnozgodovinski spomin in leta 1998 je nanj opozorila Jana Ferjan v katalogu omenjene razstave v Moderni galeriji (Ferjan, 1998: 153).

Presedan tudi razjasni okoliščine, zaradi katerih je imel Tone Kralj v socializmu samo eno nekoliko obsežnejšo predstavitev, in to v Kostanjevici na Krki. Razstava je bila sicer uvod v umetnikovo kulturnopolitično rehabilitacijo, a ta se je lahko začela le na periferiji in jo je center šele dve leti pozneje potrdil s Prešernovo nagrado. V krogih krščanskih intelektualcev je zbudila veliko zanimanje in bila tako prelomna, da jo najdemo v dnevniku Borisa Pahorja, v katerega je zapisal, da sta se z ženo

Radoslavo Premrl z velikim pričakovanjem odpravila iz Trsta na otvoritev v Kostanjevico in da nista odšla razočarana.

Z delom v Vrtojbi Egon Pelikan sklene pripoved o subverzivnem odnosu Toneta Kralja do fašizma pod fašizmom (in nacizma) na Primorskem. Pred tem pa popelje bralce po razburljivi poti, polni novih spoznanj, predvsem pa novega interdisciplinarnega prijema v obravnavanju umetnosti, zgodovine in kulturne krajine. Vedenje o cerkvenem slikarstvu Toneta Kralja nadgrajuje knjiga s podatki iz raziskave, ki jo je, kot pravi avtor, spodbudil intervju leta 1970 z umetnikom, v katerem je ponovil, kar je napisal že za katalog razstave v Kostanjevici na Krki, in sicer da je delal na Primorskem po naročilu cerkvene organizacije. Pokazalo se je, da je to bila Tajna krščanskosocialistična organizacija (TKO), o kateri smo do zdaj vedeli malo ali nič. Poleg tega se avtor opira na teorijo o postavljanju fantomskih meja, ki je, med drugim, uporabna tudi za razlago urbanih grafitarskih bojev.

Egon Pelikan tako analizira cerkveno umetnost Toneta Kralja skozi ideološke interese naročnika. Dela niso več naključni in nepovezani izdelki, temveč so nacionalni in politični program kroga krščansko usmerjenih aktivistov na Primorskem pod Italijo. Njihova najpomembnejša naloga je ideološko markiranje etnične krajine oziroma prostora, na katerem poteka upor katoličanov proti fašistom in slovenske nacionalne ideje proti italijanski.

Program TKO pri poslikavi cerkva se izraža v detajlih, v katerih so negativci upodobljeni z obrazi Mussolinija in

D'Annunzija in nosijo simbole fašizma in nacizma. Zavzema tudi velike površine, na katerih se bije boj med simboli barv nasprotnih političnih in nacionalnih predstavnikov. Egon Pelikan opozarja, da je Tone Kralj oblačil Kristusa in druge pozitivne biblične osebe v slovenske nacionalne barve, medtem ko je negativne odeval v oblačila v barvah italijanske tribarvnice. Cerkevno slikarstvo je postalo družbeno angažirano. Poslikave cerkva so bile odgovor na družbene kričevice tako kakor takrat aktualni mehiški murali. V Sloveniji so svetopisemske zgodbe izražale krik proti nacionalnemu zatiranju. Tone Kralj je z njimi obudil duha prvobitnega krščanstva. V konservativnem umetnostnem prostoru podeželja ga je upodabljal s sodobnim likovnim izrazom.

V natančni predstavitvi TKO si je Egon Pelikan pomagal tudi s podatki iz kakor po čudežu ohranjenih dokumentov v arhivu enega njenih vodij, Engelberta Besednjaka. Če bi bila do listin prišla fašistična oblast, pravi avtor, bi dobila v roke seznam članov in verjetno bi bilo žrtev med Slovenci še več. Organizacija, nekakšna politična stranka v ilegali, je nastala na koncu dvajsetih let z združitvijo stanovskega združenja slovenskih duhovnikov Zbor svečnikov sv. Pavla in nekdanje Krščanskosocialne stranke. Takrat je Italija že odpravila ali prepovedala politične stranke in slovenske organizacije. Veliko slovenskih intelektualcev iz Julijske krajine je odšlo v begunstvo. Med tistimi redkimi, ki so ostali, so bili slovenski duhovniki, s katerimi sta imela Cerkev in država pri romanizaciji (italijaniziranju) težave.

Tone Kralj se je v krogu voditeljev

krščanskosocialne skupine dobro počutili. Okoli tržaškega škofa Alojzija Fogarja so se zbrali Virgil Šček, Rado Bednařik, Engelbert Besednjak, Jože Bitežnik, Filip Terčelj in drugi. Študirali so pravo, cerkveno pravo in sociologijo na univerzah na Dunaju, v Padovi, Gradcu, Kölnu, Zagrebu, Ljubljani in drugje. Na primer, Ivo Juvančič je doktoriral na takrat izvrstni jezuitski univerzi v Innsbrucku, Filip Terčelj pa je študiral sociologijo v Kölnu.

Krog okoli TKO se po letu 1918 ni mogel sprijazniti z novimi političnimi dejstvi. Prizadela ga je predvsem rapalska meja, ki so jo imeli za krivično. Narodnozavedni duhovniki so nacionalno in prosvetiteljsko delo, s katerim so izpolnjevali poslanstvo, prilagodili novim razmeram. Poleg besede, pesmi itd. so videli primerno sredstvo za uveljavljanje programa tudi v likovni umetnosti. Avtor pravi, da je delo TKO omogočala nekakšna niša med Cerkvijo in italijansko državo. Država je namreč morala deloma upoštevati avtonomijo katoliške Cerkve in do slovenske duhovščine ni mogla nastopiti tako brutalno kakor do drugih konkurenčnih entitet. Vatikan pa zaradi večinske slovenske duhovščine tudi ni mogel hitro in radikalno urediti razmer. Po konkordatu leta 1929 je njeno delovanje prešlo v ilegalno. Bilo je protizakonito in postajalo je čedalje bolj nevarno.

TKO je udejanjala slovensko nacionalno idejo, pravzaprav slovenski irendentizem, prepleten s katolištvom, jugoslovanstvom in demokratskimi elementi. Izvajala ga je tajno po pododsekih (zaupniški, pevski, gospodarski, dijaški, književni in propagando-časni-

karski) od Svetih Višarij do Zadra, razdeljenih na pokrajine (Tržaška, Goriška, Istra in Beneška Slovenija). Imela je statut, vodil pa jo je vrhovni svet, ki se je sestel enkrat na leto in je, na primer, novembra 1938 štel 53 članov, od tega 36 duhovnikov. Financirala se je s prispevki slovenskih katoliških gospodarskih zadrug, posojilnic in profitnih organizacij. Večino sredstev pa je pošiljala Kraljevina Srbov, Hrvatov in Slovencev in pozneje Jugoslavija po jugoslovanskem konzulatu v Trstu. Egon Pelikan pravi, da je Jugoslavija ne glede na politično sestavo vlade ohranjala stabilno financiranje. S podpiranjem manjšinskih političnih organizacij je pripravljala teren za čas, ko bi prišla priložnost za spremembo zahodne meje. Kot podpornika te politike v Jugoslaviji med drugim navaja dr. Antona Korošca in Ivana Hribarja, ki je posređoval pri liberalnem poslancu Gregorju Žerjavu.

Ključno v povezavi z agitacijsko vlogo markiranja prostora je to, da sta za antifašistični simbolni pomen cerkvenih del vedela le naročnik in umetnik, velikokrat pa samo umetnik. Ljudem, ki so hodili v cerkev, ga nista razlagala, in očitno ga niso razvozlali niti sami, saj bi bila sicer oblast sprožila alarm. O zadevi se je samo šušljalo, saj so Italijani dvakrat prišli pregledat nastajanje del, a niso odkrili nič nezakonitega. S podobnim mehanizmom, v katerem se skupnostne vezi gradijo z uganko, nerazumljivo širši javnosti, delujejo tudi grafiti. Tone Kralj ni na skrivno antifašistično vsebino opozoril niti Franceta Steleta, katerega je v pismih obveščal o delu. Pri vsej stvari pa je bizarno to, česar sicer knjiga ne omenja, da je nemški tržaški

dnevnik *Deutsche Adria-Zeitung* samo osemindeset dni pred vkorakanjem jugoslovanske vojske v Trst 1. maja 1945 objavil besedilo V. Orsini o Tonetu Kralju. Pohvalil je velikonočno razglednico umetnika, čeprav je ta štiriindvajset let kritiziral fašizem in nacizem.

Knjiga se bere kot detektivka in kar kliče po nadaljevanju. Zanimivo bi bilo vedeti, kakšni so bili odnosi med TKO in drugimi katoliškimi krogi v Ljubljani in krščanskimi socialisti, ki so bili v partizanih (Edvard Kocbek), med Tonetom Kraljem in Avgustom Černigojem, Zoranom Mušičem in Lojzetom Spacalom, ki so prav tako pod fašizmom slikali v cerkvah v Julijski krajini, med Tonetom Kraljem in partizanskimi umetniki itd. Za današnji čas pa je pomembna zato, ker religioznega slikarstva Toneta Kralja ne predstavlja kot cerkveno, politično in umetnostno rehabilitacijo, temveč ga ima za izraz antifašističnega boja. Tako primerjava s partizansko umetnostjo, ki je avtor ne odpre, saj bi zahtevala celo knjigo, kar kliče po delu. Z Egonom Pelikanom se ne strinjam samo glede tega, da je kakovost cerkvenih del postajala z leti šibkejša zaradi povečevanja števila upodobljenih družbenokritičnih vsebin. Taka interpretacija je odsev časov, v katerih je bila družbena kritika privilegij nosilcev politične moči.

## Literatura

FERJAN, JANA (1998): Literatura o umetniku. V *Tone Kralj, retrospektiva*, 22. januar –22. marec 1998, I. Kranjc (ur.), 146–159. Ljubljana: Moderna

galerija.

KRALJ, TONE (1970): Moja življenjska pot. V *Tone Kralj (katalog)*, L. Smrekar (ur.), brez paginacije. Kostanjevica na Krki: Dolenjski kulturni festival in Gorjupova galerija.

KRANJC, IGOR (1998a): Pogled kot nema priča vertikale smisla. V *Tone Kralj, retrospektiva*, 22. januar–22. marec 1998, I. Kranjc (ur.), 20–28. Ljubljana: Moderna galerija.

KRANJC, IGOR (1998b): Stenske poslikave, del opusa Toneta Kralja. V *Tone Kralj, retrospektiva*, 22. januar–22. marec 1998, I. Kranjc (ur.), 105–118. Ljubljana: Moderna galerija.