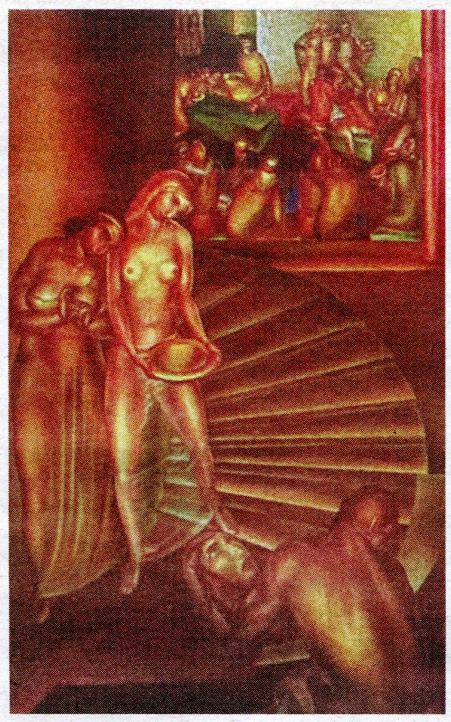
Kraljeva Saloma kot preroški krik Primorske: z barvami trobojnice proti fašizmu

Ob sklepu razstave Toneta Kralja v Narodni galeriji v Ljubljani je umetnostni zgodovinar Saša Quinzi osvetlil monumentalno platno Saloma ter razkril ozadja in sporočilnost cerkvenih poslikav na Katinari







V Avditoriju Narodne galerije v Ljubljani se je prve dni oktobra zaokrožila velika retrospektivna razstava *Tone Kralj (1900–1975) Vizionarski mistik*, ki je od srede aprila letos privabljala občinstvo v prestolnico pred selitvijo nove stalne postavitve v Galerijo Božidar Jakac v Kostanjevici na Krki. Sklepni akord dogajanja je 30. septembra prinesel premišljeno in vsebinsko večplastno predavanje umetnostnega zgodovinarja Saše Quinzija iz Pokrajinskih muzejev v Gorici. Pod naslovom *Saloma Toneta Kralja: predtakt za Katinaro* je predavatelj – v polnem avditoriju galerije ga je predstavila kustosinja Bernarda Stenovec, odgovorna za razstavo Toneta Kralja – povezal monumentalno slikarsko delo z znamenitimi cerkvenimi poslikavami na Primorskem ter razprl dramatično fresko časa, v katerem sta se prepletala umetniški modernizem in fašistično nasilje nad primorskimi Slovenci.

Povod za predavanje je bila nedavna restavratorska obdelava dveh velikih Kraljevih platen, *Zadnje večerje* in *Salome*, ki sta bili po skoraj sto letih ponovno na ogled. Ko so s *Salome* odstranili desetletja umazanije, se je na spodnjem robu prikazal umetnikov lastnoročni vpis z datumom *april–maj 1931*.

Ta drobni podatek pa skriva vznemirljivo časovno sovpadanje: Kralj je sliko dokončal le nekaj tednov, preden se je junija 1931 povzpel na zidarske odre cerkve Svete Trojice na Katinari nad Trstom, kjer je svoje monumentalno delo sklenil jeseni istega leta.

Za razumevanje Katinare je neobhoden vpogled v politično ozračje na Primorskem na prehodu iz 20. v 30. leta 20. stoletja. Kot je uvodoma poudaril Quinzi, Katinare ni mogoče brati zgolj kot religioznega ornamenta. Že takoj po drugi svetovni vojni je vsestranski tržaški umetnik, inovator in poliglot Milko Bambič v oddaji Radia Trst A katinarski ciklus upravičeno poimenoval za *"križev pot slovenskega naroda v Primorju"*. To misel je v novejšem času poglobila umetnostna zgodovinarka dr. Verena Koršič Zorn z opozorilom, da je v ozadju Kraljeve zamisli neposredni odmev prvega tržaškega procesa. Le nekaj mesecev pred Kraljevim prihodom na Katinaro so fašistične oblasti na gmajni pri Bazovici, nedaleč od Katinare, ustrelile štiri junake. Zgodovinar dr. Egon Pelikan je v svoji monografiji o Kralju podrobneje razčlenil postajo, kjer Poncij Pilat obsoja Kristusa na smrt: v ozadju vidimo množico z iztegnjenimi desnicami v rimskem pozdravu ter rimske stražarje z liktorskimi snopi. Nedolžni obsojenec je bil seveda prispodoba trpečega in preganjanega slovenskega naroda. Vendar je pot do uresničitve tega ciklusa vodila skozi oster boj s cerkveno birokracijo in estetskimi predsodki. Kralj je že med letoma 1926 in 1927 ustvaril odmevne oltarne poslikave v cerkvi sv. Lenarta v Volčah pri Tolminu. Te so na straneh tržaškega časnika Edinost sprožile javno polemiko, ki je trajala več mesecev. Začel jo je goriški dopisnik z očitki, da je Kralj *"bolj risar kot slikar"*. V bran mlademu slikarju se je decembra 1927 z obširnim esejem postavil pisatelj France Bevk, ki je Kralja označil za pogumnega prinašalca moderne umetnosti v cerkveni prostor ter za *"izvrstnega tolmača naše duše"*. Kmalu zatem se je v polemiko vmešal dr. France Stele, ki je v Kralju prepoznal avtorja, zmožnega obuditi tradicijo Biblie pauperum. Pod psevdonimom Duhovnik se je v Edinosti oglasil sam goriški nadškof Frančišek Borgia Sedej, ki je brez dlake na jeziku napadel modernizem in zapisal, da Kraljevi liki delujejo kot *"mršavi, napol nagi proletarci ali obupani socialisti"* ter da pod Kraljevimi slikami ni mogoče moliti. Ta estetski spor med konservativno hierarhijo 19. stoletja, ki je prisegala na že preizkušene sloge, in mlajšo generacijo izobražencev (Kralja so odločno podpirali Bevk, Stele, Alojzij Res, Virgil Šček, škof Fogar in drugi) se je ponovil v Trstu. Za Katinaro je Kralja izbral tamkajšnji župnik Hubert Leiler (1894–1942), ki ni bil vpet v neke politične kroge in je bil navdušen nad njegovo moderno govorico in dušo. Marca 1930 je škofijska komisija Pro Arte Sacra pod vodstvom konservativnega kanonika Giusta Buttignonija, *"predstavnika stare garde"*, zavrnila Kraljev prvi osnutek. Umetnik je pripravil popravke in maja 1930 načrtu priložil litografiji; po dveh mesecih je sledila zavrnitev komisije, spisana v ostrem in šovinističnem tonu: Kraljevo ustvarjanje je primerjala z *"grozotami Beneškega bienala"* ter protestirala proti *"zmazkom"* in modernizmu *"primitivcev, divjakov in barbarov"*, ki naj iščejo svoje odjemalce v krogih snobov, ne pa v božjem hramu. Zanimivo je, da je Kralj prav eno od dveh zavrnjenih litografij poslal na Beneški bienale leta 1930, kjer ju je mednarodna žirija sprejela z odobravanjem in priznanjem. Šele ob koncu februarja 1931 je župnik Leiler škofiji predložil korenito predelan načrt, ikonografsko tradicionalno zasnovan križev pot, ki ga je Quinzi nazorno obrazložil občinstvu. Aprila 1931 je komisija vendarle popustila in izdala dovoljenje, a še vedno z nekaj pripombami.

Prav v času mučnega čakanja, aprila in maja 1931, je torej izpod Kraljevega čopiča nastala Saloma, ki ohranja sledove prejšnjih načrtov. Platno (po merah primerljivo s stenskimi poslikavami na Katinari) prikazuje razuzdano Herodovo pojedino. Toda v Kraljevi izvedbi biblijska pripoved postane trda politična satira. Po ugotovitvah Gorana Milovanovića, avtorja razstave o Kralju in direktorja Galerije Božidar Jakac, se v celotni kompoziciji vztrajno ponavljajo rdeča, bela in zelena barva – barve italijanske trobojnice.

Pred Salomo, prikazano v zapeljivem, prosojnem oblačilu, je klecnil kralj Herod, *"inkarnacija nečistosti"* (A. Rebula). Prav tam je postavljena posoda, v kateri bo končala glava Janeza Krstnika. Kot je v svojem posegu ponazoril Quinzi, Salomina mati Herodiada ob tem stori značilno, sočno italijansko kretnjo z rokami, ki v žargonu pomeni nekako podlo prevaro. Prerok, ki je opozarjal na krivico, je obglavljen in utišan – natanko tako, kot je fašistični režim z nasiljem odvzel besedo in glas primorskim Slovencem.

Kralj je s tem ustvaril delo, ki je po svoji surovi diagnozi institucionaliziranega zla in sprevrženosti napovedalo tisto, kar je Pier Paolo Pasolini ubesedil štiri desetletja pozneje v svojem filmu *Salò ali 120 dni Sodome*.

Ko je Kralj junija 1931 naposled začel poslikavati Katinaro, je cerkveni prostor preoblikoval v organsko arhitektonsko celoto. Odstranil je odvečni kič in stene preoblikoval v mogočne prizore trpljenja. Kot je sam zapisal leta 1932 v pogovoru za Slovenski narod, umetnost nima pravice do obstoja, če ne ustreza času, v katerem je porojena – pri čemer se je naslonil na načelo dunajske secesije.

Likovno je Kralj na Katinari vzpostavil dialog z Giottom (čigar monumentalno plastičnost in *"oder za lutke"* je občudoval prek reprodukcij) ter s sočasnimi tokovi italijanske figuralike, a z bistveno bolj trpko, ekspresionistično noto. Vrhunec celotnega katinarskega ciklusa predstavlja podolgovati prizor Kristusa, ki drugič pade pod križem, umeščen točno nad cerkveni izhod. Kristus je sam, utesnjen v geometrijo prostora, njegova bolečina je univerzalna. Nad njim, na stropu ladje, pa Kralj ponudi ključ za branje: od štirih evangelistov ima le Matej odprto knjigo, kjer lahko odhajajoči vernik v slovenščini prebere dvojno zapoved ljubezni: *"Ljubi Gospoda, svojega Boga ..."* in z velikimi tiskanimi črkami: *"Ljubi svojega bližnjega kakor samega sebe!"* Takoj pod njo pa odmeva Jeremijeva tožba: *"O vi vsi, ki greste mimo po poti, premislite in glejte, ali je kakšna bolečina, kakor je moja."* To ni bila zgolj tožba nad Kristusom, temveč *"izrazit apel na sočutje ljudi do bližnjega in zatiranega"* v težkih, napetih in nasilnih časih. Ta silovita napetost med trpljenjem in bližino najde približno v istem času – po Quinzijevem mnenju – svoj najčistejši literarni ustreznik v verzih Srečka Kosovela iz pesmi Ostri ritmi.

Birokratski postopek za Katinaro se je formalno zaključil 10. oktobra 1931 z dovoljenjem za blagoslov fresk. Toda usode vpletenih so bile tragične. Župnik Hubert Leiler je moral že leta 1932 zaradi fašističnih groženj zbežati v Kraljevino Jugoslavijo; med vojno se je umaknil v Ljubljano, kjer je februarja 1942 padel pod streli VOS-a. Njegov naslednik na Katinari, Anton Piščanc, pa je bil med vojno interniran v koncentracijskem taborišču Dachau skupaj z g. Rafkom Premrlom. V Premrlovih spominih beremo pretresljivo pričevanje: da bi si v taborišču peklu ohranili človeško dostojanstvo in vero, si je Piščanc ob nedeljah zamislil duhovno obnovo z naslovom Vrnimo se v domače cerkve. Sotrpinom je na pamet, postajo za postajo, opisoval Kraljev katinarski križev pot ter jih vodil skozi kontemplacijo trpljenja k vstajenju. Kot je v Auschwitzu Primo Levi z recitiranjem Danteja reševal človeškost ali Zoran Mušič s skrivnimi risbami beležil taboriščne trpine, je Kraljeva umetnost v Dachauu hranila upanje.

Tone Kralj svojega križevega pota po primorskih cerkvah ni slikal z razdalje oz. iz varnega zavetja ateljeja, temveč iz neposredne bližine zgodovinske drame. Ta bližina, kot je v Narodni galeriji sklenil Quinzi, nikoli ni bila ravnodušna ali mirna, kot je zapisal Kosovel, temveč *"čuteča in sočutna"*.

DD