

UNIVERZA V LJUBLJANI
PEDAGOŠKA FAKULTETA

DANIELA ZUPAN

TONE KRALJ IN BENETKE
DIPLOMSKO DELO

LJUBLJANA, 2013

UNIVERZA V LJUBLJANI
PEDAGOŠKA FAKULTETA

Študijski program: LIKOVNA PEDAGOGIKA

DANIELA ZUPAN

Mentorica: izr. prof. dr. METODA KEMPERL

TONE KRALJ IN BENETKE

DIPLOMSKO DELO

LJUBLJANA, 2013

ZAHVALA

Zahvaljujem se mentorici,izr. prof. dr. Metodi Kemperl, za strokovno pomoč in koristne nasvete pri izdelavi naloge. Prav tako se zahvaljujem družini in Marku za spodbudne besede ter mirne živce. Hvala pa tudi Tjaši, Vesni in Anji za prijateljsko uteho ter divje debate.

POVZETEK

Tone Kralj velja za enega velikih slovenskih slikarjev in vsestranskih umetnikov. Medtem ko njegov opus obsega mnogo znanih in raziskanih del, pa se v diplomskem delu ukvarjamo s še neanaliziranim in neovrednotenim Kraljevim delom. Sliko, ki se trenutno nahaja v umetniški zbirki Pedagoške fakultete v Ljubljani, je Kralj naslikal leta 1940 v Benetkah. Po določitvi osnovnih podatkov in provenience slike nadaljujemo formalno analizo z določanjem snovi, oblikovanja telesnosti in prostora ter kompozicije slike. Te ugotovitve nato nadgradimo z ikonografsko analizo, kjer posameznim elementom na sliki damo pomen in določimo tudi njihovo medsebojno povezavo. Na koncu pa v ikonološki analizi sliko umestimo še v zgodovinsko in družbeno dogajanje v času njenega nastanka. Dotedanje ugotovitve tako povežemo z vsemi okoliščinami, ki bi lahko imele vpliv nanjo. Po opravljeni interpretaciji slike pa se osredotočimo na sam pomen interpretacije in nujnost njenega učenja. V okviru tega predstavimo metodo Ways In, ki omogoča kakovostno interpretiranje umetniških del. Metodo nato tudi uporabimo in oblikujemo pogovor za interpretacijo Kraljeve slike.

KLJUČNE BESEDE

Tone Kralj, Benetke, formalna analiza, ikonografska analiza, ikonološka analiza, interpretacija, Ways In

ABSTRACT

Tone Kralj is regarded as one of the greatest Slovenian painters and versatile artists. Although his opus comprises many renowned and analyzed works, this diploma thesis deals with the yet unanalyzed and unevaluated work of art by Kralj, e.g. the painting created by the artist in Venice in 1940, which is part of the art collection of the Faculty of Education in Ljubljana. Upon establishing the painting's basic information and its provenience, a formal analysis is done by determining its theme, physicality, space, and composition. These findings are further upgraded with the iconographic analysis in which separate elements in the painting are explained individually and holistically. Lastly, the iconological analysis is used to place the painting in the historical and social contexts of its creation highlighting the circumstances that could possibly influence the painting. After interpreting the painting, emphasis is placed on the very meaning of interpretation and the importance of learning it. Within this framework, the Ways In method for a quality interpretation of art works is introduced. This method is later on employed to form questions that could be used for the interpretation of Kralj's painting.

KEY WORDS

Tone Kralj, Venice, formal analysis, iconographic analysis, iconological analysis, interpretation, Ways In

Kazalo

Uvod	1
Formalna analiza	2
Osnovni podatki	2
Predikonografski opis	3
Snov	5
Oblikovanje telesnosti.....	6
Oblikovanje prostora	8
Figuralna kompozicija	10
Ikonografska analiza.....	11
Ikonološka analiza	17
Interpretacija umetnin.....	22
Ways In.....	23
Aplikacija metode Ways In.....	27
Zaključek	29
Viri in literatura.....	30
Literatura.....	30
Slikovni viri.....	31

Uvod

Odkrivanje neraziskanega je vedno vznemirljivo. Pa naj gre še za tako majhno stvar. Počutimo se kot veliki raziskovalci ali pa detektivi, čeprav morda naše početje za druge niti ni tako zanimivo. A ravno s tem problemom se bom ukvarjala v diplomskem delu.

Sprva se bom lotila analize zame nadvse zanimive slike Toneta Kralja iz leta 1940. Slika se nahaja v umetniški zbirki Pedagoške fakultete Univerze v Ljubljani in doslej še ni bila analizirana ali ovrednotena. Zato analiza tudi predstavlja toliko večji izziv in hkrati veselje. Nadaljevala bom s formalno analizo, kjer bom določila snov, oblikovanje telesnosti in prostora ter kompozicijo slike. Naslednja raziskovalna metoda bo ikonografska analiza, kjer bom skušala določiti pomen elementov na sliki in jih med seboj povezati v smiselno celoto. V ikonološki analizi bom predstavila zgodovinsko in družbeno dogajanje v času nastanka slike. Z razumevanjem vseh okoliščin, v katerih je slika nastala, bom dotedanje ugotovitve še poglobila.

Po opravljeni analizi slike se bom lotila problema, ki sem ga omenila na začetku. Torej, kako predstaviti naše raziskovanje nekomu, ki se nanj ne spozna in ga morda zato tudi ne zanima. Interpretacija umetnin zna biti precej nezanimiva, če je posredovana na napačen način. Predvsem na način vsiljevanja interpretacije nekoga drugega. Sama bom razložila, zakaj je gledalce potrebno naučiti, kako si interpretirati umetnino. V okviru tega bom predstavila tudi metodo Ways In, ki je eden od načinov, kako lahko interpretacijo približamo gledalcem oziroma bodočim interpretom. Temelji na pogovoru in drugih aktivnostih, skozi katere ti sami odkrivajo umetnino in si tako ustvarjajo lastno interpretacijo. Smisel je torej v tem, da spodbudimo raziskovalno žilico v gledalcih, ne pa da jim zgolj predstavljamo svoj pogled na določeno stvar. V skladu s tem bom metodo tudi sama uporabila, namesto da bi jo zgolj opisovala. Na njeni podlagi bom sestavila pogovor, ki bi ga lahko izvedla z gledalci ob predstavitvi in interpretaciji slike Toneta Kralja.

Formalna analiza

Osnovni podatki



Slika 1: Tone Kralj – Vojni invalid, 1940 (Foto: D. Zupan)

Po podatkih, navedenih v spodnjem desnem kotu slike, izvemo, da je slika delo Toneta Kralja iz leta 1940 in da je bila naslikana v Benetkah. Slika meri 70 cm v višino in 59 cm v širino. Naslikana je bila v oljni tehniki na platno. Na zadnji strani se na podokvirju nahaja sekundarni napis TONE KRALJ, na samem platnu pa na zadnji strani ni nobenih podatkov. Stanje ohranjenosti slike je precej dobro, le ponekod se kažejo manjše krakelire.

Kar se tiče provenience, lahko glede na napis na sliki sklepamo, da je bilo delo ustvarjeno v Benetkah leta 1940. Nato je Kralj leta 1945 sliko razstavil v Jakopičevem paviljonu v okviru povojne razstave, na kateri je predstavil dela svojega desetletnega ustvarjanja. In sicer je slika razstavljena pod naslovom *Vojni invalid* iz leta 1940 (Kralj, 1998, str. 14). Zatem se je sled za sliko izgubila. Navedena je le še v Kraljevem katalogu iz leta 1998 pod seznamom del. Slika

nosi naslov *Invalid v Benetkah*. Zapisano je, da gre za olje na platnu iz leta 1940, nahajališče pa ni znano (Kralj, 1998, str. 129). Trenutno je slika del umetniške zbirke Pedagoške fakultete v Ljubljani.

Predikonografski opis

V ospredju slike je do pasu vidna postava moškega z očali, ki okoli vratu nosi tablico z napisom »Mutilato in guerra«, v rokah pa drži harmoniko. Njegovo telo je rahlo zasukano v desno, glava pa v levo stran. Okoli vratu ima ovit oranžen šal. Spodnji konec šala mu počiva na prsih, zgornji pa na hrbtu. Svetloba pada na šal z desne strani, prav tako sta osvetljena spodnji del šala in levi rob slike. Glava ustvarja senco na šalu.

Moški je oblečen v temno oblačilo zelenih in rjavo črnih tonov. Okoli napisa, ki mu visi okoli vratu, se pojavijo na oblačilu tudi oranžni toni. Svetloba pada na rob oblačila pri roki.

Obraz moškega je naslikan v oranžnih in rjavih tonih. Svetloba, ki prihaja od zgoraj desno, mu pada na desni del čela tik nad obrvjo, na nos, desno lice, spodnji del čeljusti in desni del brade. Mož ima košate brke črne barve. Prav tako so črni kratko prstriženi lasje in obrvi. Vidno je njegovo levo uho, ki je sicer v senci, le mešiček in zgornji del prestrežeta nekaj svetlobe, zaradi česar sta bolj oranžne barve. Na čelu ima mož globoke gube. Vrat je v senci in ga večinoma prekriva šal. Mož ima na obrazu črna očala z okroglimi stekli. Na njih je bel odblesk svetlobe. Njegove ustnice so rahlo razprte, desni kotic pa je rahlo dvignjen. Ustnice so rdeče barve z belo rumenimi svetlimi deli. Barva ustnic se ujema z barvo harmonike.

Tablica je umazano bele barve z rjavo-oranžnimi in črno-modrimi odtenki. Napis »Mutilato in guerra« je bil narejen z vrisovanjem v svežo barvo in je zato črno siv. Pozna se namreč pogreznjenost črk v belo barvo tablice.

Vidna je le desna dlan moškega in vseh pet prstov na njej. Palec je delno skrit za harmoniko, ostali štirje prsti pa se razprostirajo po tipkah. Svetloba pada na prve členke ob hrbtu dlani. Konice prstov so v senci. Dlan je v oranžno-rjavih odtenkih z dodatkom beline na členkih. Nohti na prstih so delno nakazani s pomočjo temin in svetlejših delov. Niso močno poudarjeni, temveč se spojijo s prsti in so naslikani v enakih barvah kot le-ti.

Harmonika, ki jo mož 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. Desnega stranskega dela harmonike ni na sliki. Na rjavem stranskem delu so tipke v rjavih, sivih in črnih odtenkih.

Meh je na osvetljenih delih živo rdeče barve z dodatki bele. Na vrhu je malo oranžnega odseva, senčeno je s črno. Svetloba pada predvsem zgoraj in od spredaj. Sprednji del je bolj v senci, senca pa se še pogloblja proti desnemu spodnjemu kotu. Levi spodnji kot meha je spet malce bolj osvetljen.

Mož stoji na mostu nad reko. Desno od njega so vidne tri letve mostu. Razteza se v smeri spodaj levo proti desni sredini. Most je lesen, rjave barve, svetloba je dosežena z oranžno in belo-rumeno, pada pa na skrajni desni del mostu.

Na levi strani slike je za moškimi zgradba z balkonom v blede zeleni barvi. Vidna so tri okna, eno v pritličju in dve v prvem nadstropju za balkonom. Zgradba sega do vrha slike. Pod stavbo je pločnik, ki se vije okoli nje. Sestavljen je iz zelenih, rjavih in črnih odtenkov. Z oddaljevanjem oz. poglobljanjem v prostor se pločnik svetli.

V vodi so stebri različnih barv in gredo v dveh vrstah ob pločniku. Najbližja dva sta na vrhu modra, njihova trupa pa sta preplet rdeče in bele. Nato so štirje z modrim trupom in oranžno-rumenim vrhom ter pet stebrov z rdečim trupom in oranžno-rumenim vrhom. Sprednji so še senčeni, z oddaljevanjem pa postajajo ploskoviti. Vidne so le še barvne lise.

Pod mostom teče voda, ki 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 okoli moškega. Ob straneh je temnejša, črna, temno modra in zelena.

Tudi na desni strani so ob bregu v vodi stebri. Najbližje so nam trije rdeče-beli z modrim vrhom. Nato sledita dva modra, za njima pa še skupina osmih stebrov rjave, oranžne, rdeče in bele barve ter še en moder. Sledi še skupina po pet in kasneje skupina po tri. Bolj kot se stebri oddaljujejo, bolj se izgublajo barve.

Na vodi se nahajajo štiri plovila. Levo zgoraj je barka sive, zelene in modre barve z rdečimi krogi na vrhu. Za njo je spenjena voda, ki nakazuje, da barka pluje v smeri levo zgoraj–desno spodaj.

Pred mostom je še ena barka, katere trup je rjav in bež, zgoraj pa je zelena površina. Na njej se nahaja nekaj modrega, temno zelenega in šest rdečih krogov.

Desno od te barke je črna gondola z oranžno figuro, ki gre proti levemu zgornjemu kotu.

Med prvo in drugo letvico mostu je vidne še pol črne gondole. Vidi se le kljun.

Na zgornjem robu slike so ob reki nanizane stavbe. Od desne proti levi: blede rumena stavba s šestimi okni in enim vhodom; svetlo zelen travnik s kamnitim vhodom; bleda rjavkasto-bela stavba z magenta streho, balkoni, enimi vrati in pristanom; višja blede siva in rumeno-bela stavba; prazen prostor, kjer gre na desno še en kanal; stavba, katere rdeče-beli del gleda na stranski kanal, rumeno-beli pa na glavni kanal; zelena stavba; rdeča stavba s črno streho; oranžno-bela stavba z zeleno streho; temno oranžna stavba z rdečo streho; rumenkasta stavba s stransko oranžno steno, pri kateri streha ni več vidna; sivo-bela rjava stavba, pri kateri se strehe prav tako ne vidi; nižja oranžna stavba z rdečo streho; rožnata stavba – ta in vse naslednje imajo odrezan vrhnji del; rdeče-oranžna stavba in blede rdeča stavba.

Proti levemu zgornjemu kotu so barve vse bolj motne. Serijo stavb zapre stavba na levi strani, ki sega vse do vrha slike. Stavbe so spredaj podrobneje izrisane. Vidni so tudi detajli, npr. pri drugi stavbi so vidni zidaki na pristanišču. Z daljavo se zmanjšuje natančnost upodabljanja.

Snov

Slika prikazuje dopasni portret moškega, ki nosi črna očala, tablico z napisom »Mutilato in guerra« in ima v rokah harmoniko. Stoji na lesenem mostu, za njim pa je upodobljeno mesto ob vodnem kanalu. Napis, ki pove, da je bil moški pohabljen v vojni, in očala, ki jih nosi, nam sporočajo, da je moški najverjetneje slep. Harmonika, ki jo igra na mostu, bi lahko pomenila njegov način služenja denarja. Tako imamo pred sabo nekakšno figuro vojnega veterana in berača, kar nam že takoj pomaga pri določanju snovi. Nekatere snovi so namreč že same po sebi bližje idealizmu, naturalizmu ali realizmu. Naša snov tipično spada pod slednjega, saj ne gre zgolj za golo upodabljanje, ampak se pri tem razvije tudi miselni in čustveni odnos do upodobljenega (Cankar, 1995, str. 64-65).

Poglejmo sedaj še naslednje dejavnike, ki nam bodo pomagali določiti snov slike. Dejavnik, ki je v prid realizmu, je med drugim ta, da se realistične snovi nahajajo med realno reprodukcijo naturalizma in idejnimi poudarki idealizma (Cankar, 1995, str. 56). Na naši sliki lahko vidimo zvezo obeh, saj gre za upodobitev moškega, ki bi jo lahko našli tudi v resničnem svetu, a je vseeno prikrojena po umetnikovi zamisli.

Naslednja lastnost, ki si jo moramo ogledati, so razmerja na sliki. V našem delu razmerja sledijo naravnim zakonom, saj se figura primerno vključi v okolje. Prav tako so upodobljeni predmeti predstavljeni s številnimi detajli, vsak od njih pa je tudi individualno obdelan. Ne gre le za obdelavo idejno pomembnih elementov, ampak je tu dovolj pozornosti namenjeno prav vsakemu predmetu. Vse našete lastnosti spadajo pod naturalistično upodabljanje snovi (Cankar, 1995, str. 56).

Če podrobneje pogledamo upodobljene predmete, vidimo, da ti vseeno niso izključno kopije narave, ampak jih je umetnik oblikoval tako, da ustrezajo njegovi zamisli. Oblike so polne, forme napete, svetloba je uporabljena tako, da poudari figuro. Tu je umetnik segal po idealistični snovi, ki dovoljuje svobodno preoblikovanje danih likov (Cankar, 1995, str. 52).

Tudi to, katere barve uporablja umetnik in kako so uporabljene, nam lahko pomaga pri določitvi snovi (D'Alleva, 2010, str. 28). Na sliki izstopajo predvsem rdeča, oranžna, modra, rjava in črna. Prav tako najdemo različne odtenke zelene, pri verigi hiš v ozadju pa še bolj razširjeno paleto. 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 izpostavljajo 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. Barve so tako izrabljene za izpostavljanje neke miselne vsebine, kar je zopet lastnost idealistične snovi in ustvarjanja lastnega sveta (Cankar, 1995, str. 52).

Vidimo torej, da lahko pri naši sliki najdemo tako naturalistične kot idealistične lastnosti. To pomeni, da imamo resnično opraviti z realistično snovjo. Gre za upodobitev nečesa, kar bi lahko brez problemov našli tudi v naravi oziroma v realnem svetu, čeprav pri tem ne gre za dobesedno posnemanje, temveč za prilagajanje neki ideji, ki stoji za umetnino (Cankar, 1995, str. 64).

Oblikovanje telesnosti

Pri načinu oblikovanja telesnosti si bomo najprej ogledali, kako je v delu prisotna linija, ali je močna, nepretrgana ali razbita v več delcev. Na našem liku in na drugih predmetih na sliki vidimo, da jasna linija ločuje posamezne upodobitve med seboj. Sicer ni uporabljena aktivna

linija za ločevanje posameznih likov, ampak nastane meja kot pasivna linija med barvnimi prehodi. Linija je torej prisotna in nepretrgano obkroža posamezen lik. Ker je linija uporabljena za to, da tvori neko telo, a ga pri tem ne omejuje popolnoma, lahko govorimo o plastičnem stilu. Telo moškega je tako npr. jasno ločeno od drugih elementov slike in tvori neko samostojno maso. Značilnost, ki prav tako nakazuje na plastični stil, je tudi ta, da so z jasno konturo upodobljeni posamezni deli upodobljenih predmetov in ne le predmet kot celota (Cankar, 1995, str. 83; D`Alleva, 2010, str. 29). Tako lahko npr. na obrazu moškega jasno ločimo usta, nos, brke, obrvi, uho in lase. Prav tako na predmetih opazimo posamezne jasno upodobljene detajle, npr. tipke na harmoniki, okna in balkone na zgradbah, posamezne dele na plovilih na reki in podobno. Še ena lastnost v prid plastičnemu stilu je, da so stvari, ki so naslikane v ozadju, ravno tako natančno upodobljene, osenčene in izrisane z jasno konturo, ravno tako kot tiste v ospredju. Takšnega pogleda v resničnosti sicer nismo zmožni (Cankar, 1995, str. 93).

Nadalje moramo ugotoviti, ali daje predmet občutek tridimenzionalnosti oziroma ali se občuti njegova masa in kako je to doseženo. Upodobljen moški, harmonika, zgradbe v ozadju, pri vseh lahko občutimo tri dimenzije oziroma njihovo raztezanje v prostoru. Telesa so zaokrožena in napeta. Pri tem morda še najbolj izstopa možev šal, ki bi v realnem svetu deloval kar preveč voluminozno. Pomembna je tudi uporaba svetlobe in teme. Njuna uporaba je prisotna na telesih, vendar nimamo opraviti s kontrastnimi postavitvami svetlih in temnih površin na posameznih likih, temveč so prehodi postopni, da naredijo telesa lepo zaokrožena in napeta. Tak način uporabe svetlobe je zopet ena izmed značilnosti plastičnega stila (Cankar, 1995, str. 81; D`Alleva, 2010, str. 29-32).

Pri našem moškem gre za razgibano figuro, saj je njegovo telo obrnjeno v eno smer, glava pa v drugo. Roka na levi strani je pokrčena in sega v ospredje. Mož razteza meh harmonike in z njim nakazuje na še eno roko, ki je na sliki ne vidimo. Figura torej ni upodobljena na način ploskovitega stila, ni stisnjena v ploskev, ampak je prikazana tako, »da se zavemo, kako se pogloblja v prostor« (Cankar, 1995, str. 83). Hkrati pa tu ne gre za neko močno razgibanost, ki bi nakazovalo na naturalistični stil, ampak prej za mirno, počasno, zmerno gibanje, ki omogoča plastičen prikaz telesa. S hitrim gibanjem bi se občutek plastičnosti namreč izgubil (Cankar, 1995, str. 95).

Značilnosti, ki smo jih ugotovili pri našem delu, nam torej povedo, da je telesnost oblikovana v plastičnem stilu. Prisotna je enotna kontura v celoti in v posameznih delih upodobljenih

elementov. Telesa so zaokrožena in razgibana v prostoru, kar je prikazano s pomočjo senčenja.

Ker lahko z vsakim od stilov upodabljanja telesnosti povežemo tudi določeno snov, je to mogoče tudi v našem primeru. Plastični stil uporablja vidno zaznavo, a k temu doda tudi svojo miselno komponento ter uporabi znanje, ki ga je pridobil še na druge načine, ne le preko svojega vida. Upodobi torej svojo subjektivno predstavo o neki stvari, zaradi česar, da se plastični stil največkrat povezuje z realističnimi snovmi (Cankar, 1995, str. 92–96). To se zgodi tudi pri naši sliki. Ugotovili smo, da je snov realistična, pri oblikovanju telesnosti pa je uporabljen plastični stil.

Oblikovanje prostora

Umetnik se pri upodabljanju figur in predmetov ukvarja s problemom pretvarjanja treh dimenzij na dvodimenzionalno površino, kar se pojavlja tudi pri upodabljanju prostora. Nas zanima, ali je prostor upodobljen tako, da se čuti njegovo trodimenzionalnost in globino. Odgovor na to vprašanje je pri naši sliki pritrđen že na prvi pogled, saj je ustvarjen občutek globine prostora. Mirno lahko rečemo, da ne gre za brezprostorsko prizorišče (Cankar, 1995, str. 113–114; D'Alleva, 2010, str. 32).

Na sliki so uporabljeni tudi nekateri principi zračne perspektive, ki pripomorejo k ustvarjanju občutka prostorskega poglobljanja. Predmeti se z oddaljevanjem zmanjšujejo, njihove linije postajajo bolj zabrisane, barve bolj blede. Predmeti v ospredju prav tako prekrivajo tiste v ozadju. Opazimo lahko 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 bolj pastelni toni vseeno ne prekosijo živosti barv v ospredju. Pri linearni perspektivi pa se stvari malce bolj zapletejo. Dobimo občutek, kot da so bili posamezni deli slike upodobljeni iz 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 možovo glavo. Letve mostu in upodobitev vode ter plovil na njej pa nam hkrati 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. Prav tako je zanimiva smer mostu, če

upoštevamo širino bregov reke. A ker ne vemo, kako zgleda celoten most, nas to zaenkrat ne sme preveč zmotiti.

Če upoštevamo vsa našeta dejstva in naše dosedanje znanje o sliki, bi lahko rekli, da gre pri upodobitvi prostora za realizem, ki pa teži k idealizmu. Opraviti imamo namreč z upodabljanjem, ki upošteva določene zakonitosti narave, a jih hkrati dodatno preureja po svoje. Na sliki so uporabljeni različni perspektivični elementi, a slika predvsem z vidika linearne perspektive ni povsem dosledna. Na prvi pogled deluje sicer dokaj jasno, a pri pozornejšem opazovanju nas lahko dvojnost pogleda, ki smo ga opisali, tudi zmede.

Za realistično upodobljena prizorišča velja še ena pomembna značilnost, in sicer, da so vsestransko omejena (Cankar, 1995, str. 121). Tudi na naši sliki so poudarjene nekatere lastnosti omejenega prizorišča. Temu v prid deluje predvsem zgradba na levi, saj na nek način s te strani in hkrati tudi z vrha zapre prostor, saj se nizanje stavb z desne zaključí v balkonu leve stavbe. Glavno dogajanje je omejeno predvsem na moža pred nami. A vendar imamo tudi elemente, ki nasprotujejo omejenemu prizorišču kot denimo odsekani vrhovi zgradb na desni in tudi zgradbe na levi. Prav tako imamo samo izsek mostu, mož je prikazan le do pasu, malce je skrajšan na levi strani, predvsem pa na desni, kjer njegova roka in harmonika padeta iz slike. Takšno rezanje predmetov, hiš in likov je značilno za slikoviti stil, ki kaže na to, da so ti predmeti pravzaprav del neke širše okolice, ki se nadaljuje izven slike. K temu občutku dodatno pripomore še en dejavnik. Na sliki lahko opazimo ponovitev v smeri od leve proti spodnji desni strani. Prvič v harmoniki, ki se začne v navpičnem stranskem delu, nato pa se meh raztegne ven iz slike v desnem spodnjem kotu. Podobno se zgodi z navpično stavbo na levi in 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 ta dva elementa usmerjata pogled ven iz slike proti desnemu spodnjemu kotu, kjer se zagotovo še nekaj dogaja. To nam sporoča tudi odrezani most. O njem imamo na sliki zelo malo podatkov, le tri lesene letve, s čimer nas spodbuja k razmišljanju izven okvira slike. Delo imamo torej opraviti z oblikovanjem prostora, ki ga imenujemo brezmejno prizorišče, saj se navidezno nadaljuje izven slike (Cankar, 1995, str. 127–129).

Povzamemo lahko, da v našem primeru ne gre za nek točno določen stil upodabljanja prostora, ampak gre bolj za mešanico večih. Na nek način prevladuje realistični stil, na nekaterih delih pa je slika skonstruirana tako, da so prisotne tudi lastnosti brezmejnega

prizorišča in naturalistične snovi. A hkrati moramo poudariti, da bi lahko zaradi nejasne uporabe linearne perspektive in temu skladnemu preurejanju prostora govorili tudi o dodatni vpeljavi idealističnih lastnosti v sliko.

Figuralna kompozicija

Za konec moramo analizirati še kompozicijo slike. Našo pozornost takoj pritegneta lik moškega v ospredju in harmonika, ki jo drži v rokah. Pri moškem je še posebej poudarjena njegova glava, saj je zgoraj obkrožena s svetlim modrim ozadjem vode, spodaj pa s kontrastnim oranžnim šalom. Če pogledamo celoten vodni kanal, lahko sklepamo, da je umetnik namenoma zgostil svetlobo ravno okoli glave moškega, saj se tu voda blešči v močni belini, ki je kontrast sicer precej temnemu ospredju slike. Tak poudarek je tudi živo rdeča harmonika. Ta hkrati nakazuje dve prevladujoči smernici, ki ju vidimo na sliki. Najbolj očitna je smer od leve proti desni spodaj. To lahko opazimo na sami 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 je navpična, kar lahko vidimo pri stranskem delu harmonike, nadaljuje pa se preko šala, navpične smeri roke in zgradbe v ozadju na levi strani. Še ena ključna smer, ki se pojavlja, gre iz sredine na desni strani proti levi, nakazuje pa jo most, malce morda tudi šal moškega, zagotovo 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 iz mostu. Sicer pa tudi dlan sama s svojimi prsti kaže v različne smeri.

Z omenjenimi podatki lahko poskušamo določiti obliko kompozicije. Pri naši sliki bi lahko poiskali nekakšen geometrijski lik, ki bi nakazoval na realistični stil in tektonsko kompozicijo. Če sledimo navpičnici ob levi strani proti vrhu, nato poševno navzdol proti mostu in v smeri mostu zopet proti levemu spodnjemu kotu, dobimo nekakšen trikotnik. Lahko bi rekli, da se trikotniška oblika pojavi pri moškemu. Spet lahko sledimo smeri od dlani navpično proti glavi, nato pa v smeri druge roke proti harmoniki in po harmoniki zopet v roko na levi strani. A tu bi šlo že za namensko iskanje geometrijskih likov. Ena od značilnosti realistične kompozicije je tudi ta, da so liki zabrisani, tako da kompozicija ne deluje preveč prisiljeno in vezano. A kadar so geometrijski liki tako zabrisani, da sicer čutimo njihovo prisotnost, a jih moramo vseeno iskati, ne gre pri kompoziciji več za izgrajevanje

geometrijskih likov, temveč prej za neko določeno križanje kompozicijskih komponent (Cankar, 1995, str. 139–142). Prav tako je za tipično tektonsko kompozicijo značilno, da so liki po navadi pravilnih geometrijskih oblik, naša trikotnika pa nista taka. Tu imamo torej opraviti z bolj dinamično zgrajeno kompozicijo, kar je že lastnost naturalističnega stila. A naša kompozicija kljub temu ni popolnoma svobodna. Vidimo namreč, da gre vseeno za neko kompozicijsko ogrodje, saj so figura in ostali elementi na sliki razporejeni po nekem idejnem redu, ki ga sicer v naravi ne bi našli. Še bolj je ta idejni koncept viden v nekaterih poudarkih na sliki, npr. pri rabi svetlobe okoli glave moškega. Za načrtno snovanje kompozicije je namreč značilno, da se likovna sredstva izrabljajo za poudarjanje idejno pomembnih mest v kompoziciji. Ostanek idealizma je tudi načrtno sekanje kompozicijskih smeri, kot smo to na primer opazili v primeru dlani moškega, s katero igra na harmoniko (Cankar, 1995, str. 142). Opraviti imamo zopet z lastnostmi realističnega stila, saj je kompozicija zasnovana po nekem višjem idejnem redu, a kljub temu ni popolnoma zaokrožena, umirjena in centrirana (Cankar, 1995, str. 134–135).

Lahko zaključimo, da gre pri naši kompoziciji, tako kot pri oblikovanju prostora, za nekakšno kombinacijo realističnega in naturalističnega stila. Imamo namreč dinamične kompozicijske smernice, ki navidezno lahko tvorijo nek geometrijski lik, a ne popolnoma trden in stabilen. Vseeno pa so stvari urejene po neki idejni zasnovi in temu ustreznimi kompozicijskimi poudarki, ki usmerjajo gledalčev pogled in dojemanje slike.

Ikonografska analiza

Za začetek lahko določimo, da imamo pri naši analizi opraviti s posvetno ikonografijo, saj v sliki ni prisotnih tem in motivov, ki bi namigovali na verski značaj in so značilni za sakralno ikonografijo (Germ, 2006, str. 34). Ker gre pri naši sliki za individualno upodobitev nekega človeka, imamo opraviti s portretom, in sicer z enojnim dopasnim portretom, pri čemer je oseba upodobljena v polprofilu (Germ, 2006, str. 48; Menaše, 1962, str. 6). Portret vsebuje tudi žanrske elemente, saj upodobljenec igra harmoniko, v ozadju pa lahko vidimo nekaj prizorov iz vsakdanjega življenja na vodi. Prav tako imamo v ozadju veduto mesta, za katera lahko po napisu desno spodaj sklepamo, da ge za Benetke (Germ, 2006, str. 44).

K Benetkam se bomo kasneje še vrnili. Najprej si raje pogledjmo samega portretiranca, ki prvi pritegne naš pogled. Ker gre za precej stilizirano upodobitev moškega, nam največ o njem povedo njegovi atributi: harmonika, tablica z napisom in očala. Tablica z napisom je morda še

najbolj zgovorna, saj je na njej zapisano »Mutilato in guerra«. Glede na to, da smo določili, da je dogajanje postavljeno v Benetke oziroma je bila slika tam vsaj naslikana, lahko sklepamo, da je napis v italijanščini. Njegov prevod bi se glasil: »Pohabljen v vojni«. Napis nam torej pove, da gre za vojnega veterana, ki je bil v vojni ranjen. To našo pozornost usmeri na očala, ki jih nosi moški. V formalni analizi smo ugotovili, da je glava poudarjena tudi z likovnimi sredstvi. Obdana je s svetlobo, prav tako pa oranžni šal in modrina vode za glavo tvorita komplementarni kontrast. Prostor okoli glave se tako izrablja za poudarjanje samega pomena glave (Menaše, 1962, str. 7). Posledično pa so poudarjena tudi očala, ki izstopajo na moževem obrazu. Če jih povežemo s tablico, lahko sklepamo, da je vojni veteran slep. Z očali bi namreč lahko prikrikl poškodbo oči ali pa jih morda uporabljal zgolj kot opozorilo na svojo slepoto.

V povezavi z zgornjo ugotovitvijo lahko omenimo tudi temna oblačila, ki jih nosi moški, oziroma uporabo temnejših barv v prvem planu na sploh. Temne barve, predvsem črna, simbolizirajo žalost, obup in smrt (Musek, 1990, str. 178–180). Te barve torej še dopolnijo našo predstavo o slepem veteranu, ki najverjetneje berači za svoje preživetje in v gledalcu vzbudijo mračno vzdušje.

Po drugi strani pa temne barve še toliko bolj poudarijo rdečo harmoniko in roko, s katero igra nanjo. Roka se poleg tega, tako kot obraz, nahaja med dvema komplementarnima barvama – rdečo barvo harmonike in zeleno na robu rokava. V formalni analizi smo ugotovili, da se nahaja na stičišču smernic slike, kar prav tako dodatno poudari njen pomen.

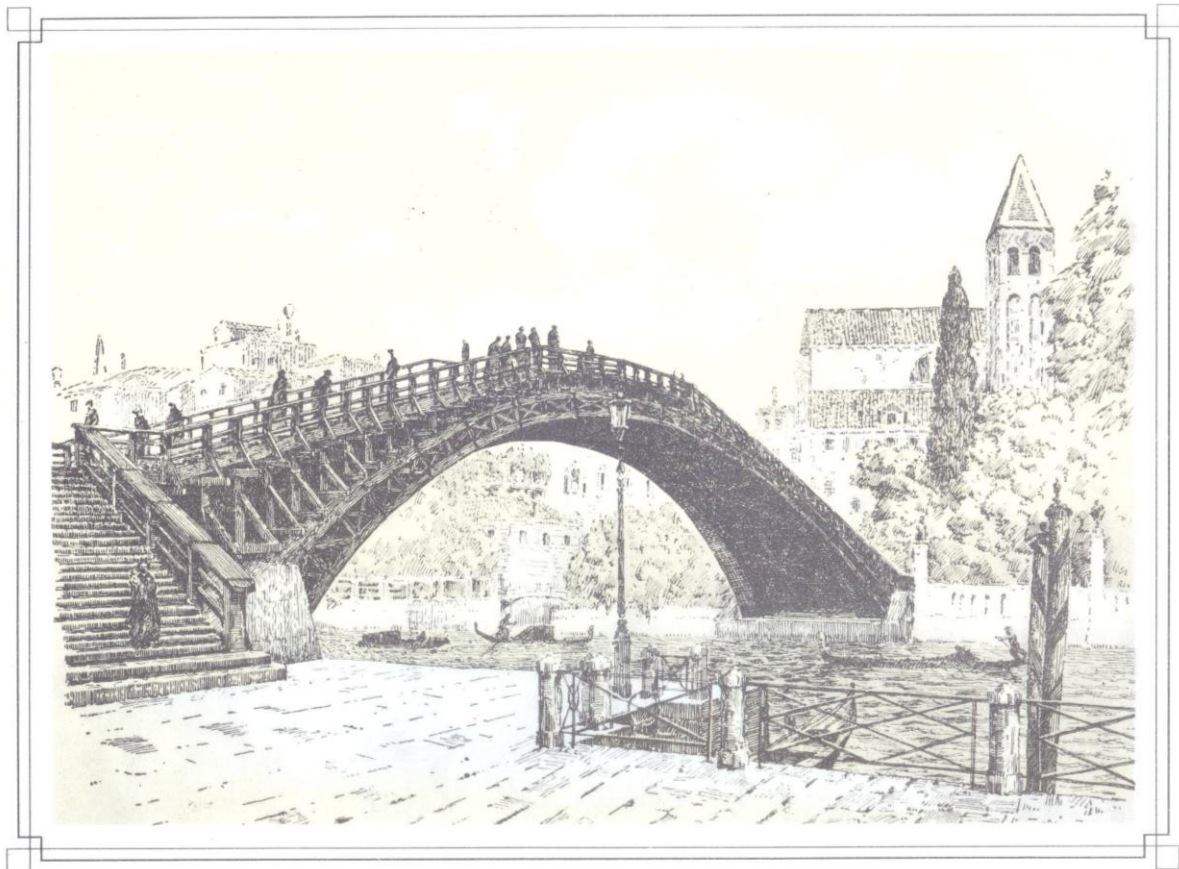
Roke so pri slikanju portretov pomembne že same po sebi, saj poleg obraza najbolje izražajo psihične in intimne lastnosti ne le upodobljenca, ampak po navadi tudi ustvarjalca (Mikuž, 1983, str. 11). Umetnik lahko tako v gestah upodobljenca zavedno ali pa nezavedno upodobi svoje notranje stanje (Mikuž, 1983, str. 22). Gesta roke predstavlja potencirano ekspresijo čustev upodobljenca in slikarja. Roka moža na sliki je naslikana med krčevitim pritiskanjem na harmoniko. Razteza se v vsej svoji širini, podobno kot meh harmonike. V roki je viden napor moža in njegova moč ter spretnost, da kljub slepoti igra na glasbilo. Še bolj bomo razumeli upodobljen občutek igranja na glasbilo, če našo sliko primerjamo s sliko enega izmed Kraljevih sodobnikov. Na sliki Vena Piona, na kateri je leta 1923 portretiral prijatelja in skladatelja Marija Kogoja, prav tako vidimo moža, ki s krčevito gesto grabi po svojem klavirju. Za Piona je bilo značilno, da je portrete svojih kolegov in prijateljev ustvarjalcev lahko toliko bolj poglobil, »saj je njihove probleme razumel, ker jih je sam doživljal« (Mikuž, 1983, str. 131). Prav tako je Pion pri portretu Kogoja še natančneje želel prikazati njegovo

potrebo po glasbenem ustvarjanju. Glasba je zanj pomenila nujno sredstvo za osebni izraz, za prikaz notranjega stanja, predstavljala mu je nekakšen ventil (Mikuž, 1983, str. 132). Gesta njegove roke tako povzema življenjsko silo, ki ga veže z glasbo.

Roke že same po sebi simbolizirajo dejavnost in ustvarjalnost ter veljajo za simbol moči (Musek, 1990, str. 242; Chevalier in Gheerbrant, 2006, str. 515). Tako lahko pri našem portretu sklepamo, da gesta roke, ki z raztezanjem harmonike in z iskanjem pravih tipk ustvarja glasbo, sporoča povezanost veterana in njegovega glasbila. Glasba mu predstavlja življenje, saj si z njo najverjetneje priberači sredstva za preživetje.

Podobo roke pa smiselno dopolni tudi harmonika. Tako kot roka, ki igra, tudi harmonika predstavlja vir veteranovega preživetja. Lahko jo primerjamo s klavirjem na portretu Marija Kogoja. Poleg tega je naslikana v rdeči barvi in kar žari na temnih oblačilih moškega. Rdeča barva simbolizira ogenj, kri, življenje, moč in borbo (Musek, 1990, str. 181; Chevalier in Gheerbrant, 2006, str. 505). Lahko rečemo, da rdeča harmonika še dodatno poudari veteranov boj za preživetje in kljub njegovemu temačnemu obličju vendarle predstavlja nek kanček upanja, ki še tli v njem.

Oglejmo si še mesto, ki je naslikano za moškim. Samo ozadje je namreč velikokrat pomensko povezano s portretirancem (Menaše, 1962, str. 7). Ugotovili smo že, da se naš portretiranec nahaja na mostu, v ozadju pa vidimo zgradbe na levi in desni strani ter vodo med njimi. Po napisu smo sklepali, da je dogajanje postavljeno v Benetke, torej lahko rečemo, da se moški nahaja na mostu, ki je postavljen čez enega od beneških kanalov. Za natančnejšo določitev njegove lokacije bi bilo najbolj smiselno začeti kar s kanalom Grande, torej glavnim beneškim kanalom. Na njem se danes nahajajo štirje mostovi, a v času nastanka slike so bili samo trije, in sicer Ponte di Rialto, Ponte degli Scalzi in Ponte dell'Accademia. Od naštetih je le slednji iz lesa, druga dva pa sta iz istrskega kamna (Goy, 2010, str. 399–403). Lesenega Ponte dell'Accademia je 1934 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, str. 406). Na *Sliki 2*, ki prikazuje razglednico iz petdesetih let, si lahko ogledamo, kako je bil oziroma je še danes videti most.



IL PONTE DELL'ACCADEMIA
di Eugenio Miozzi

Slika 2: Razglednica s fotografijo Ponte dell' Accademia (Miozzi, 1957)

Če želimo potrditi našo domnevo, da moški na sliki stoji na Ponte dell'Accademia in ne na katerem drugem izmed lesenih beneških mostov, je najbolje, da primerjamo razgled z mostu s tistim na Kraljevi sliki. Na *Sliki 3* je tako prikazan pogled z mostu proti cerkvi Santa Maria della Salute. Če primerjamo zgradbe na desnem bregu s tistimi na naši sliki, lahko opazimo podobnost med njimi. Upoštevati moramo seveda 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, prav tako kot vhod s kanala. Poleg njega sta dve stavbi s podobno strukturo kot na naši sliki, za njima pa se nahaja še kanal, ki zavije na desno. Za kanalom sledi, tako kot na Kraljevi sliki, ponovni niz zgradb.



Slika 3: Pogled s Ponte dell'Accademia proti cerkvi Santa Maria della Salute (Wickham, 2012)

Sklenemo lahko, da moški na naši sliki resnično stoji na Ponte dell'Accademia. A tu se pojavi še eno zanimivo vprašanje. Kot smo lahko videli na *Sliki 3*, je most znan po svojih izjemnih razgledih, predvsem proti jugovzhodnem ustju kanala Grande, kjer se nahaja baročna 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. Cerkev je bila posvečena leta 1687. Njen obris je eden najbolj znanih simbolov Benetk, med drugim tudi zato, ker ima največjo kupolo v mestu (Goy, 2010, str. 353, 419; Price, 2012, str. 38). Tudi naš moški ima za hrbtom ta razgled, a je perspektiva usmerjena tako, da se ne vidi streh hiš, kaj šele cerkve na koncu kanala. Postavlja se torej vprašanje, zakaj bi Kralj izpustil ta razgled, ki se ponuja z mostu. Santa Maria della Salute bi se v slovenskem prevodu glasilo sveta Marija Zdravja. Cerkev je torej posvečena Mariji kot zavetnici zdravja. Tako lahko sklepamo, ker je pogled na cerkev namenoma onemogočen, saj je bilo tudi samo zdravje našemu

moškemu odvzeto. Upodobitev mesta je torej smiselno povezana s portretirancem in z njegovo slepoto.

Poglejmo si še, kaj nam o upodobljenem pove celotna zasnova slike. Kot smo zapisali, sta dve glavni smeri na sliki navpična na levi strani in močna diagonala od levo zgoraj proti desni spodaj. Navpičnice prikazujejo delovanje sile teže in delujejo zato tudi težje, izražajo pa »strogost in ponos, simbolizirajo pokončnost, poštenost, dostojanstvo, navdušenje in stremljenje kvišku« (Butina, 2000, str. 70). Medtem ko »poševnice izražajo gibanje, dinamičnost, nemir, nestabilnost, negotovost ipd.« (Butina, 2000, str. 70). A naše poševnice niso strogo geometrijske, ampak so rahlo zakrivljene, zato lahko sklepamo, da delujejo bolj mehko, omiljeno in manj krčevito (Butina, 2000, str. 74).

Velja tudi, da se gledalec po navadi poistoveti z levo stranjo slike, zato dobijo pojavi na tej strani večji pomen oz. zavzemajo pomembnejši položaj. Nato se gledalec osredotoči na desno stran. Običajna smer gledanja je torej od leve proti desni. Ta smer deluje za gledalca bolj naravno, tekoče in domače (Butina, 2000, str. 74). A kot vidimo na naši sliki, je moški obrnjen v drugo smer, gleda namreč proti levi. »Smer od desne proti levi je usmerjena proti gledalcu in predstavlja v odnosu nanj neke vrste napadalnost, agresivnost« (Butina, 2000, str. 78). Zasuk glave moškega v levo stran torej ustavlja naš pogled in nas prisili, da se osredotočimo nanj. Glede na to, da je njegovo telo zasukano proti desni, torej v običajni smeri gledanja, in da je le glava obrnjena proti levi, bi lahko zaključili, da je to morda še en pripomoček, ki usmerja pogled na njegovo glavo in opozarja na slepoto.

Smer od leve zgoraj proti desni spodaj velja za pasivno, nenapadalno, prijateljsko. A hkrati je to tudi smer, ki jo običajno dojemamo kot padanje (Butina, 2000, str. 78). Zato občutimo, da se voda giblje od leve zgoraj proti desni spodaj. Gre torej za nek počasen padec, postopno izgubljanje vere in potapljanje v vodi. Tej smeri sledi tudi harmonika, zato imamo občutek, da se razteza. To 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 moževa roka in harmonika.

Smeri na sliki se torej smiselno povežejo z vsebino. Zasuk moža opozarja na njegovo hibo, ostale 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, saj tam izginja harmonika in se skriva druga roka moža. Slika nam torej daje občutek obteženosti, padanja in počasnega pogrezanja.

Ikonološka analiza

Za globlje razumevanje slike moramo predstaviti tudi zgodovinsko in družbeno dogajanje v času nastanka slike. Poglejmo si najprej razmere v Italiji, kjer je Kralj sliko dejansko ustvaril. Po prvi svetovni vojni je bilo v Italiji skoraj milijon ranjenih in pohabljenih vojakov, družba je bila v krizi, gospodarstvo uničeno. Vojaki, ki so se vrnili iz vojne, so bili deležni zaničevanja množic, ki so v njih videle 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 (Milza, 2012, str. 704–706). Mnogi veterani so tako postali prvi pristaši fašizma in našli svoje mesto v njegovih zametkih, t.i. squadrih (Milza, 2012, str. 718). 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, kjer bi moški prevzeli vlogo vojakov, ženske pa bi služile kot reproduktivna sila in vzdrževalke doma (Milza, 2012, str. 729). Največje vrednote v fašizmu so bile tako »borčevske vrline: telesni in moralni pogum, disciplina, odpovedovanje, energičnost, preziranje smrti in kult vodje« (Milza, 2012, str. 730).

Takšni ideologiji je seveda 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 (Milza, 2012, str. 735). Italija je namreč leta 1935 vstopila v vojno z Etiopijo. Konec maja pet let kasneje pa se je pridružila Nemcem v vojni, ki so jo začeli septembra 1939 (Milza, 2012, str. 751).

Fašizem je pustil pomemben pečat tudi na slovenskem Primorskem. To ozemlje je bilo ob koncu prve svetovne vojne zasedeno s strani Italije, ki ji je bilo nato z Rapalsko pogodbo tudi uradno priključeno. Že kmalu po vzponu fašizma so se pojavile težnje po italijanizaciji vsega, kar je bilo slovenskega, in raznarodovalnih procesih. V naslednjih letih so se ti procesi še zaostriili. 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 ter časopise in podobno. 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 (Nečak in Repe, 2008, str. 232–234). A obstajale so tudi druge poti za ohranjanje slovenske identitete, pri čemer je svojo vlogo odigral tudi Tone Kralj.

Čeprav ga v našem primeru spoznavamo kot slikarja, se je poleg tega ukvarjal tudi s kiparstvom, grafiko, ilustriranjem, oblikovanjem in arhitekturo. Rodil se je 23. avgusta 1900 kmečki družini v Zagorici pri Dobropolju, kar pojasnjuje tudi vpliv kmečkega življenja in zemlje v njegovem ustvarjanju (Kranjc, 1998, str. 133; Komelj, 2010, str. 20). Svoj likovni talent je začel razvijati ob bratu Francetu Kralju, s katerim sta sodelovala še vrsto let. Še bolj pa se je umetniško udeleževal na Škofijski gimnaziji sv. Stanislava, kamor se je vpisal leta 1912. Med drugim je z ilustracijami sodeloval pri rokopisnem glasilu *Domače vaje*, pod mentorstvom profesorja Gašperja Porente pa se je umetniško še bolj izučil. Maturiral je šele leta 1920, saj je bil tri leta pred tem mobiliziran. Na reki Piavi je tako dočakal razsutje avstro-ogrsko armade. Ti grozljivi vojni dogodki pa so pustili na njegovem ustvarjanju pomemben pečat. Leta 1920 je tudi prvič javno razstavljal, in sicer v Jakopičevem paviljonu. Nato se je odpravil študirat slikarstvo, grafiko in kiparstvo na praško likovno akademijo, tri leta kasneje pa se je vrnil, da bi študiral arhitekturo pri Plečniku in Vurniku. Umetniško je bil zelo aktiven, veliko je razstavljal doma in po Evropi, med drugim je štirikrat sodeloval na beneškem Bialu: 1926, 1928, 1930 in 1954 (Kranjc, 1998, str. 6–10).

Prav tako se je Kralj intenzivno ukvarjal s poslikavo cerkva. Od leta 1921 pa do poznih šestdesetih je poslikal okoli 50 cerkvenih notranjščin (Kranjc, 1998, str. 105). Predvsem pa so pomembne njegove poslikave cerkva na zasedenem Primorskem. Ker je bila tam slovenska beseda prepovedana, 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 je glavne motive pogosto dopolnjeval s slovanskimi svetniki (Komelj, 2010, str. 27; Koršič Zorn, 2000, str. 163). Leta 1939 se je lotil poslikave cerkve sv. Lucije na Mostu na Soči. Zaradi teh in prejšnjih fresk je vzbudil pozornost pri fašistični policiji in se je raje umaknil na varno v Benetke, kjer se je bolj ali manj pod pretvezo vpisal na visoko šolo za arhitekturo. Leta 1940 je študij arhitekture nadaljeval še v Rimu. Naslednje leto se je vrnil in nadaljeval s poslikavami cerkva na Primorskem, kjer je ostal do leta 1945. Istega leta je v Jakopičevem paviljonu priredil razstavo, na kateri je zbral dela desetletnega ustvarjanja. Že prej smo omenili, da se je na razstavi pojavila tudi slika z naslovom *Vojni invalid* iz leta 1940, za katero bi lahko sklepali, da je slika, ki jo obravnavamo (Kranjc, 1998, str. 14).

Kraljev stilni razvoj vključuje grobo gledano tri smeri: ekspresionizem, novo stvarnost in nato prehod v stiliziran realizem (Šijanec, 1961, str. 87). V zgodnjih letih po prvi svetovni vojni sta bila skupaj z bratom med začetniki ekspresionizma na Slovenskem. Iz ekspresionizma je Kralj prešel na novostvarnostno umetnost, pod katero lahko štejemo tudi cerkvene poslikave od sredine dvajsetih do sredine tridesetih let. Počasi pa je razvijal svoj stil realizma. To mu je uspelo predvsem skozi cerkvene poslikave, saj je tako razvil svojo individualno, izvirno slikarsko prakso (Kranjc, 1998, str. 16–24).

Pri naši sliki lahko tudi opazimo vpliv vseh naštetih stilov. Socialna kritičnost, ki jo portret obravnava, je značilna tako za ekspresionizem, kot tudi za novo stvarnost in realizem. Plastičnost in tipizacija figure in ozadja sta prav tako lastnosti novostvarnostnega portreta, čeprav plastičnost na sliki že ni več tako izrazita. Za novostvarnostni portret prav tako velja, da se portretiranca pogosto definira skozi njegovo delo s pomočjo kakšnega delovnega atributa, značilnega ambienta ali napisa, ki je smiselno vkomponiran v celoto (Gabršek-Prošenc, 1986, str. 82). Vse te lastnosti najdemo na naši sliki v obliki harmonike, tablice z napisom in očal.

Vpliv ekspresionizma je veliko bolj viden v uporabi močnih barv in barvnih kontrastov, ki jih imamo na sliki. Ti so v novi stvarnosti sicer bolj udušeni (Durjava, 1986, str. 66; Komelj, 1986, str. 7). Ekspresionizem je viden tudi v upodobitvi rok. Te prav tako sporočajo značajske in življenjske lastnosti upodobljenca. V našem primeru so naslikane zelo izrazito in krčevito. Izumetničene in poudarjene geste rok pa se v ekspresionizmu pogosto uporabljajo kot izraz notranjega trpljenja (Mikuž, 1983, str. 130). Tudi sicer je za Kraljeva ekspresionistična dela veljalo, da je za duhovne poudarke upodabljal deformacije in poudarjene kretnje. Poleg kretenj je velikokrat izrabil tudi svetlobo za poudarjanje zelenega (Komelj, 1986, str. 21). Na te poudarke smo opozorili že v zgornjih analizah, predvsem kar se tiče svetlobe okoli glave.

Da ne gre ne za izključno novostvarnostna dela, niti za ekspresionistična, lahko pojasnimo s tem, da je v našem primeru že viden Kraljev svojevrsten pripovedno obarvan realizem. Tudi časovno gledano se ujema s splošno usmeritvijo slovenske umetnosti pred drugo svetovno vojno, ki se je začela zanimati za realizem, a ne kot enotni tok, temveč prej kot mešanica različnih osebnih interpretacij (Komelj, 1998, str. 284).

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 v ritmu, ki ga ustvarja nizanje hiš, vodnih stebrov in pregibov na harmoniki (Komelj, 1986, str. 20).

Pri Kralju sta pomembna še vsebinska simbolika in kompozicijska ideja celote. Pri tem pogosto izstopa dinamična diagonala, ki smo jo že sami označili kot pomemben element. Dejstvo, da ima pri zasnovi slike prednost idejna zamisel in simbolni pomen, nam razloži tudi nenavadno kompozicijo, ki smo jo omenili poprej. Prav tako pa k tej razlagi pripomore ugotovitev, da naj Kralj ne bi nikoli delal neposredno po opazovanju, temveč je bilo njegovo ustvarjanje vedno vnaprej zamišljeno in temeljito likovno komponirano (Komelj, 1986, str. 20; Komelj, 2010, str. 19).

Še en element, ki ga lahko povežemo s siceršnjim Kraljevim ustvarjanjem, je tudi uporaba harmonike na sliki. Sklepamo lahko, da gre pri našem portretu za dejanskega človeka, ki ga je Kralj srečeval na Ponte dell'Accademia in ga je njegovo trpljenje spodbudilo k ustvarjanju. Morda pa je Kralja še toliko bolj pritegnila harmonika, za katero smo zapisali, da je na sliki močnejše poudarjena z likovnimi sredstvi. V njegovih delih namreč lahko večkrat srečamo uporabo harmonike. Naj omenimo vsaj sliki *Slovenska svatba* iz leta 1926 in *Kmečka svatba* iz leta 1932.



Slika 4: Slovenska svatba. 1926 (Trenc-Frelj, 1998)

Kot lahko vidimo na slikah, se tu namreč prav tako pojavlja rdečkasto obarvana harmonika, tako kot na naši sliki. Na sliki *Kmečka svatba* je harmonika še toliko bolj podobna tisti, ki jo v rokah drži invalid. Tako bi lahko sklepali, da je harmonika, na katero je igral invalid, služila kot dodaten navdih, saj je omogočala spomin na domače prizore, medtem ko je zaradi varnosti bival v Benetkah.



Slika 5: Kmečka svatba, 1932 (Kranjc, 1998)

A medtem ko je na zgornjih dveh slikah harmonikar udeleženec na slavlju, je v našem primeru veliko bolj očitno prikazan v težkem in mrakobnem vzdušju boja za preživetje.

S prikazom slepega in zavrženega vojnega veterana je Kralj želel prikazati tudi skregano logiko same fašistične ideologije v Italiji. Mož, ki je žrtvoval sebe za domovino, je sedaj manjvredni državljani, saj s svojo hibo ne ustreza kultu novega Italijana. S tem je na nek način pokazal, kako fašizem ne dela krivice samo manjšinam, ki se mu zdijo manjvredne, temveč tudi lastnim državljanom, ki ne ustrezajo njegovi ideji po telesni moči in popolnosti.

V delu lahko najdemo še eno povezavo s fašizmom in Kraljevimi posledičnim bivanjem 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, 1998, str. 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. V skladu s svojim mučeništvom je sprejeta kot zavetnica luči, vida, slepih in slabovidnih (Dolenc in Miklavčič, 1973, str. 505–507).

Sklepamo lahko, da je imela Kraljeva poslikava cerkve v Mostu na Soči in tudi izdelava platen v Benetkah močan vpliv na nastanek slike slepega invalida. Ta je na Kralja morda 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, 1998, str. 25). Oziroma v Kraljevem primeru je šlo najverjetneje bolj za prikazovanje kot pa za gledanje. Prikazovanje fašističnega nasilja na Primorskem v svojih poslikavah, s katerim je tvegala tudi lastno varnost (Kornelj, 2010, str. 28).

Lahko bi zapisali, da sta v sliki na prefinjen način prepleteni religiozna tematika in človeška stiska. Kar seveda ne čudi, saj smo že omenili, da se je Kralj tematsko ukvarjal z obema problemoma. Njegov razpon umetnosti se tako razteza med »religiozno mistiko in abstrahirano izraženo problematiko človeškega trpljenja, povezanega s konkretnimi okoliščinami« (Kornelj, 1986, str. 20). To smo pokazali tudi v primeru naše slike vojnega invalida.

Interpretacija umetnin

Ko smo sami interpretirali obravnavano sliko, si pogledajmo še, zakaj je interpretacija umetnin sploh potrebna in zakaj se jo je potrebno tudi učiti.

Za učence pomeni znanje interpretacije, da se lahko samostojno in kritično spoprimejo z nekim umetniškim delom. Takšen način obravnave neke umetnine pa jih veliko bolj obogati in hkrati razširi njihovo dotedanje znanje (Charman, Rose in Wilson, 2006, str. 53). In ravno takšne gledalce potrebuje avtonomna umetnost. Gre za kompetentne gledalce, ki znajo gledati in videti umetnine. Vendar pa se umetnost s tem postavlja tudi v odvisnost od šolskega aparata, saj lahko šole od takšnega gledalca prejme družbeno priznanje. Od šole je tako večji

del odvisno, ali bo izučila kompetentne in kritične gledalce, ki bodo sposobni sami presojati o umetniških delih in ne le slepo prevzemati mnenja drugih avtoritet (Tavčar, 2001, str. 23).

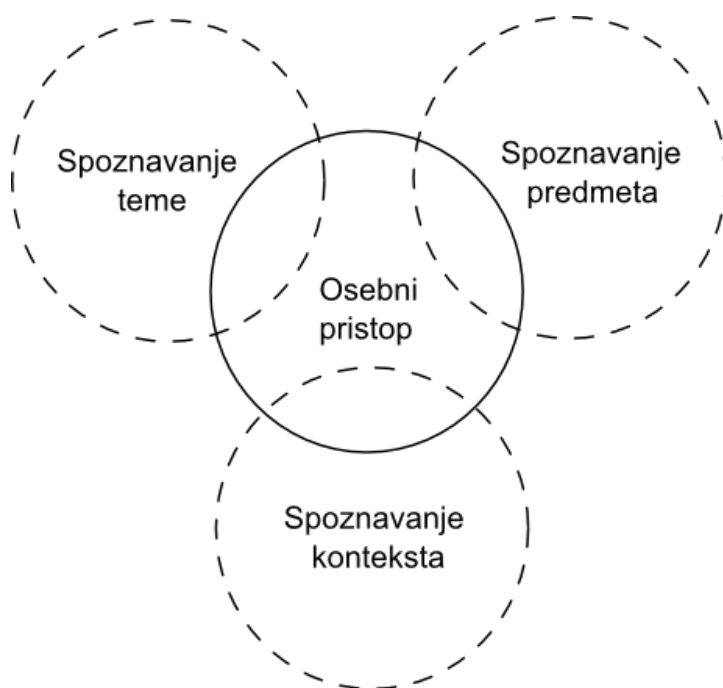
Zato je potrebno učence učiti več kot le formalnega jezika (linije, oblike, barve, itd.) in pridobivanja tehničnih veščin. Slednje so sicer bistvene pri likovni vzgoji, a bi se morali enako posvetiti tudi učenju procesa in besedišča interpretacije ter raziskovanja in izražanja idej. Izkušnja z umetniškim delom bi morala biti za učence aktivna, fokus pa naj bi bil na diskusiji in debati, ki sta primarni metodi pri razvijanju interpretacije nekega dela. Predvsem pomembno je, da se učenci naučijo postavljati vprašanja, na katera dobijo odgovore.

Učenci imajo z učenjem interpretacije umetniških del veliko koristi. Poveča se jim samozavest, saj dobijo zaupanje vase in v svoje mnenje. Razvije se večja motiviranost za deljenje in cenjenje svojih idej skozi medvrstniško učenje. Pridobijo in poglobijo svoje znanje ter razumevanje likovne teorije, umetnostne zgodovine in tudi prakse. Preko pogovora si širijo besedišče, s čimer so sposobni formulacije novih idej ter vpogledov. Prav tako se preko vrstniške diskusije izpopolnjuje njihova veščina komuniciranja, predstavljanja informacij, reševanja problemov skozi povezovanje, primerjanje in soočanje različnih idej. Ne nazadnje pa lahko s podrobno interpretacijo neke umetnine otroci v njej najdejo koristne informacije o procesu, ideji, materialu in tendencah umetnika, ki jim lahko potem pomagajo obogatiti lastno likovno prakso. Svoja dela znajo potem tudi umestiti v širši kontekst in ga povezati z delom umetnikov in institucij (Charman idr., 2006, str. 53–55).

Eden od učinkovitih načinov učenja interpretacije je metoda Ways In, ki jo bomo predstavili v nadaljevanju.

Ways In

Metodo Ways In so oblikovali kot Ways of Looking v galeriji Tate Liverpool v 90-ih letih 20. stoletja, nato pa se je počasi razvijala skozi šolske programe skupine Tate. Predstavlja osnovo za interpretacijo umetniškega dela skozi štiri okvirje: osebni pristop, spoznavanje predmeta, spoznavanje teme in spoznavanje konteksta. Vsak okvir je sestavljen iz serije vprašanj, ki omogočajo čim širše in globlje razumevanje nekega dela. Ker se na umetnino gleda iz različnih zornih kotov oziroma okvirjev, se s tem omogoča tudi več različnih interpretacij umetniškega dela.



Slika 6: Ways In okvirji interpretacije (Charman idr., 2006)

Kot lahko vidimo na *Sliki 6*, je center interpretacije osebni pristop, ki ga je potrebno upoštevati pri spoznavanju objekta, teme in konteksta. Predstavlja bazo za vse druge razlage, saj je izgradnja mnenja v prvi vrsti odvisna od predhodnega znanja, vrednot in prepričanj gledalca. Vendar moramo biti pozorni, da ta vseeno predstavlja predvsem neko izhodiščno točko v obliki osebnih asociacij in ga je potrebno tudi podrobno izprašati ter razširiti, če grozi, da bi bistveno spremenil celotno interpretacijo. Slednja namreč vsebuje širok razpon zornih kotov in se tvori skozi razširjeno razmišljanje o delu, ki sega preko mej osebnega.

Proces oblikovanja interpretacije torej pomeni, da se udeleženci skozi dialog in različne aktivnosti naučijo novih navad gledanja na umetnost, s tem pa tudi kritičnega in kreativnega udejstvovanja (Charman idr., 2006, str. 55–57).

Osebni pristop (A personal approach)

Osebni pristop se nanaša na naše različne osebne in socialne izkušnje, saj so z njimi pogojeni vsi odzivi na neko umetniško delo. Zato predstavljajo našo začetno točko razmišljanja o delu. Ideje in prepričanja, ki pogojujejo naše odzive na delo moramo bolje raziskati, če želimo razumeti naš odnos do dela.

Na začetku postavljamo učencem vprašanja o njih samih, njihovem svetu in izkušnjah. Vprašamo jih, kakšne so njihove prve reakcije na umetniško delo. Zakaj tako razmišljajo oziroma se tako počutijo ob njem? Kako lahko njihov spol, rasa, starost in socialni razred določajo, kar vidijo? Kako njihovi odzivi odkrivajo njihov odnos, vrednote in prepričanja? Vprašamo jih, na kaj jih umetniško delo spominja in zakaj. Kako njihov kraj bivanja, družina in okolje vplivajo na njihovo reakcijo na delo? Ali jih umetniško delo spominja na kaj, kar so videli na televiziji, v kinu, knjigah, krajih, ki so jih obiskali? Jih morda spominja na dogodke, ki so se jim zgodili ali na stvari, ki so jih videli? Vse te izkušnje namreč vplivajo na njihove reakcije na umetnino. Hkrati pa jih tudi ves čas spodbujamo, da svoja mnenja in reakcije primerjajo s svojimi vrstniki (Charman idr., 2006, str. 58–59).

Spoznavanje predmeta (Ways in to the object)

Pri spoznavanju predmeta se osredotočimo na bistvene kvalitete umetniškega dela. Opravimo torej formalno analizo dela, saj govorimo o liniji, tonu, barvi, prostoru, masi, materialih, kompoziciji in drugih lastnostih dela, ki vplivajo na naše mnenje o njem.

Ključna vprašanja na tej stopnji se vežejo na bistvene lastnosti, ki jih ima delo, ki ga analiziramo. Učence povprašamo, zakaj menijo, da je umetnik uporabil določene barve ali načine obdelave. Spodbudimo jih, da opisujejo linije in teksture. Vprašamo jih, iz kakšnih materialov je delo narejeno. Je materialna prisotnost umetniškega dela pomembna? Kako bi se odzvali na delo, če bi umetnik uporabil drugačne materiale? Kakšne asociacije pri njih vzbudijo uporabljeni materiali? Kako je bilo delo narejeno? Ali menijo, da ga je naredil umetnik sam ali kdo drug? Kakšne veščine so bile potrebne za izdelavo? Ali je proces izdelave viden na končnem delu ali ni na njem nobenih sledi o umetnikovem posredovanju? Dalje jih vprašamo o velikosti dela. Zakaj menijo, da je ta velikost primerna? Bi se pomen dela spremenil, če bi bilo večje ali manjše? Vprašamo jih, kako je v delu nakazan prostor. Je v delu iluzija prostora, je ploskovit ali je uporabljen realen prostor? V kakšni poziciji smo gledalci do dela? Smo prisiljeni, da nanj gledamo s posebnega mesta oziroma na poseben način? Smo prisiljeni, da se zavemo naše pozicije v prostoru? Kako je delo povezano s prostorom okoli sebe? Je jasno, kje se delo začne in konča? Prav tako lahko vprašamo, ali je pri delu pomembna tudi komponenta časa. Je v delu nakazan čas? Kakšne vrste čas prikazuje umetnik – realen ali domišljjski? Zahteva delo določeno količino časa za opazovanje ali se morda celo samo spreminja skozi čas?

Zapisali smo, da se spoznavanje predmeta povezuje tudi z osebnim pristopom. Postaviti pa moramo še vprašanja, ki se vežejo na oba okvirja. Zato vprašamo učence, ali materiali in druge lastnosti dela pri njih vzbujajo kakšne posebne asociacije. Kako njihove izkušnje z izdelovanjem stvari vplivajo na njihov način gledanja na delo? Kako dojemajo fizično prisotnost dela? Se počutijo majhne ali velike, jih delo privlači k sebi ali odbija stran? Se zaradi njega bolj zavedajo lastnega telesa na kakršen koli način (Charman idr., 2006, str. 60–61)?

Spoznavanje teme (Ways in to the subject)

Na tej stopnji interpretacije se vprašamo, kaj nam delo govori. Zanima nas vsebina dela, naslov in vrsta. Tema je lahko tudi sama galerija ali pa celotna institucija umetnosti.

Vprašamo lahko torej, kaj prikazuje delo oziroma kaj se dogaja. Kakšno vprašanje postavlja delo? Nas poziva, da se na določen način odzovemo? Predstavlja delo zgodbo, povelje ali morda izziv? Spodbudimo učence, da razmišljajo preko golega opisa dela in poskusijo ugotoviti, kaj želi delo sporočiti. Lahko v delu najdejo kakšne simbole? Kaj pomenijo? Vprašamo, ali poznajo naslov dela in na kakšen način vpliva naslov na njihovo dojetje umetnine? Kakšen je motiv? Je morda širši in se poveže še z drugimi podobnimi deli? Prav tako spodbudimo učence, da delo po svojem znanju povežejo s tradicionalnimi vrstami slikarstva oz. drugih umetnosti in ga označijo za npr. akt, pokrajino, tihožitje in podobno.

V povezavi z osebnim pristopom učence vprašamo o tem, kako jih delo pritegne. Kakšen odnos imajo do vsebine dela? Jih morda spodbudi, da razmišljajo o svojih predpostavkah glede umetnosti (Charman idr., 2006, str. 62–63)?

Spoznavanje konteksta (Ways in to the context)

Ker umetniško delo nikoli ne obstaja osamljeno, moramo raziskati tudi kontekst, v katerem je nastalo. Poleg avtorstva, časa in kraja nastanka nas zanima tudi razumevanje dela v preteklosti in danes. Prav tako nas zanima povezava z drugimi področji – politiko, zgodovino, znanostjo, širšo vizualno kulturo in drugim. Zanima nas tudi, kaj o delu pove njegova pozicija v galeriji oziroma kakšnem drugem prostoru ter ostale prisotne informacije.

Ključna vprašanja so torej, kje in kdaj je delo nastalo. Poskušamo ugotoviti, zakaj ravno tam in takrat. Kdo je delo ustvaril in za koga? Kakšno vlogo je nosil umetnik? Spodbudimo učence, da povežejo delo s svojim znanjem o zgodovini tistega časa. Vprašamo jih, kako ljudje danes gledajo na določeno delo ter kako se to razlikuje od gledanja, ko je bilo delo narejeno. Kako se je mnenje spremenilo in zakaj? Spodbudimo učence, da delo povežejo z drugimi področji znanja, drugimi vejami umetnosti in širše vizualne kulture. Prav tako jih spodbudimo k razmišljanju o samem prostoru postavitve dela. Koliko prostora je okoli dela in kakšen je odnos do drugih del? Kakšna je velikost sobe, razsvetljava, barva zidov itd.? Kako to vpliva na mnenje o delu? Kako bi bilo delo videti v drugačnem prostoru? Kakšne informacije so posredovane glede dela: napisi na zidu, letaki, avdio vodiči?

V povezavi z osebnim pristopom vprašamo učence, kakšna so bila njihova pričakovanja o delu pred ogledom. Kako to vpliva na njihov sedanjí odnos do dela? Če si delo ogledujemo v galeriji, jih lahko tudi povprašamo, ali dobijo občutek zamisli, ki stoji za razstavo, ter kakšne spremembe bi uvedli, če bi bili sami kuratorji (Charman idr., 2006, str. 64–65).

Aplikacija metode Ways In

Sedaj bomo metodo Ways In, ki smo jo opisali zgoraj, aplicirali tudi na našo sliko. Uporabili bomo metodo pogovora, saj je to primarna metoda za razvijanje interpretacije po metodi Ways In (Charman idr., 2006, str. 53). Pogovor na sploh predstavlja eno najstarejših metod izobraževanja. Lahko se razvije enosmerni pogovor med pedagogom in udeležencem ali večsmerni, kjer se razvije razgovor med samimi udeleženci (Tavčar, 2001, str. 27). V skladu z metodo Ways In je bolj zaželen večsmerni pogovor, saj omogoča aktivno udejstvovanje vseh udeležencev, hkrati pa izmenjavo mnenj med vrstniki.

V nadaljevanju bomo prikazali primer pogovora, v katerem bi z učenci 9. razreda osnovne šole interpretirali sliko Toneta Kralja.

Vprašanja in naloge za učence

Kakšne so vaše prve misli o sliki, ki je pred vami? Zakaj mislite, da slika tako učinkuje na vas? Vas slika na kaj spominja, kar ste že videli, doživeli, brali? Vas spominja na kakšne dogodke? Ali slika drugače vpliva na vaše sošolce? Kako se vaše doživljanje slike razlikuje od vaših sošolcev? Predstavite mnenja, ki prevladujejo.

Poglejte si še natančneje, kako je delo narejeno. Kakšne barve prevladujejo na sliki? Naštejte jih. Zakaj menite, da je umetnik uporabil te barve? Kakšne so linije na sliki? So močno prisotne, poudarjene ali skrite? Lahko zaznate različne teksture na sliki? Opišite jih. Kakšne materiale je umetnik uporabil za izdelavo slike? Na kaj vas spominjajo ti materiali? Ste že sami kdaj ustvarjali z njimi? Kako vaše slikarsko znanje vpliva na doživljanje slike? Kako mislite, da se je umetnik lotil izdelave slike? Kako bi delo učinkovalo, če bi umetnik uporabil drugačne materiale? Kakšne veščine so bile potrebne za izdelavo? Se na sliki poznajo sledi izdelave? Lahko opazite npr. sledi čopiča? Kakšen učinek daje takšno slikanje?

Kako veliko se vam zdi delo? Se vam zdi ta velikost primerna? Kako bi delo učinkovalo, če bi bilo večje ali manjše? Kakšna pa je velikost moža v primerjavi s prostorom v ozadju? Gre za realna razmerja? Kakšen je prostor na sliki? Je vidna iluzija prostora ali je slika ploskovita? Vas prostor na kaj spominja? Kako je upodobljen možki na sliki? Lahko začutimo njegov volumen ali je ploskovit? Dobite občutek, da stoji v prostoru? Zakaj dobite ta občutek, kaj vas v to prepriča?

Kje je po vašem mnenju središče dogajanja na sliki? V katere smeri se razteza dogajanje na sliki? Predstavite glavne smeri. V katero smer gre po vašem mnenju reka? Zakaj? Kako se ob tem počutite?

Vas delo privlači k sebi ali odbija? Si želite raziskati tudi prostor preko meja slike?

Opišite, kaj delo prikazuje oziroma kaj se dogaja na sliki. Kakšno sporočilo ponuja delo? Nas poziva, da se na določen način odzovemo? Predstavlja delo zgodbo, nam kaj naroča ali nas izziva? Predstavite zgodbo, ki jo po vašem prikazuje slika. Kako si lahko pomagate z ugotavljanjem zgodbe? Lahko na sliki najdete kakšne simbole? Predstavite jih. Kaj pomenijo? Kako si lahko pomagate z ugotavljanjem njihovega pomena? Bi lahko pomenili tudi kaj drugega? Kaj menite o tej zgodbi? Kako se počutite ob njej? Kako se vaše zgodbe razlikujejo med sošolci. Katera vas najbolj prepriča?

Kam bi uvrstili to sliko? Je pokrajina, tihožitje, portret? Vas spominja še na kakšna druga dela? Po čem so si ta dela podobna oziroma različna?

Kdo je naslikal sliko? Kako to izvemo? Morda veste, kdaj in kje je bila slika naslikana? Poznate kraj nastanka? Kaj na sliki vas še spomni nanj? Kaj veste o dogajanju v tistem času? Kaj se je tistega leta dogajalo po svetu? Kaj pa v Sloveniji? Menite, da so ljudje takrat

drugače gledali na sliko kot mi sedaj? Opišite, kako mislite, da je nekdo videl sliko leta 1940. Kako se je mnenje spremenilo do danes? Zakaj mislite, da je tako?

Lahko sliko povežete še kakšnimi drugimi slikarskimi, kiparskimi ali ostalimi umetniškimi deli? Vas ta prizor spominja še na kaj podobnega, kar ste videli?

Lahko za konec poveste, kakšna so bila vaša pričakovanja o sliki pred njenim ogledom? Kako je to vplivalo na vaš sedanji odnos do dela? Se je vaše mnenje o sliki spremenilo od začetka pogovora pa do zdaj? Zakaj mislite, da je tako?

Zaključek

Naše raziskovanje slike Toneta Kralja nas je pripeljalo do zanimivih ugotovitev. Slepí vojni veteran, ki v temačnem vzdušju igra na svojo harmoniko na enem od beneških mostov, je svojevrsten prikaz družbene kritike, v katero segajo tudi nekateri religiozni vplivi. Kralj je na sliki prefinjeno odkril in zakril ravno prav, da slika v nas vzbudi občutek obupa in propada. Hkrati pa v prikazu krčevitega oklepanja živo rdeče harmonike vseeno namiguje na obstoj neke življenjske sile, ki veterana drži pokonci. Tako kot je Kraljeva umetnost držala pokonci njega in tudi mnoge druge v težkih časih pred in med drugo svetovno vojno.

Lastna interpretacija slike, ki smo jo izvedli, ne bi bila mogoča brez poznavanja načinov interpretiranja. Brez globljega raziskovanja bi lahko zapisali, da gre zgolj za portret nekega moškega. Zato je toliko bolj pomembno, da vedno iščemo in raziskujemo pomene, ki se skrivajo pred nami. Če pa imamo možnost, moramo interpretacijo približati tudi drugim ljudem. Ne zgolj lastne interpretacije, čeprav je v določeni fazi tudi ta dobrodošla kot sredstvo primerjave, temveč predvsem interpretacijo ljudi samih. S pomočjo našega poznavanja metod analize umetnin lahko tudi druge ljudi popeljemo skozi ta proces in jim tako omogočimo, da si sami razložijo določeno umetnino. Tako kot sicer v življenju je tudi pri razlagi umetnin več zornih kotov, čeprav je seveda smiselno, da so eni bližje, drugi pa dlje od resnice.

Viri in literatura

Literatura

Butina, M. (2000). *Mala likovna teorija*. Ljubljana: Debora.

Cankar, I. (1995). *Uvod v umevanje likovne umetnosti: sistematika stila*. Ljubljana: Karantanija.

Charman, H., Rose, K. in Wilson, G. (ur.) (2006). *The art gallery handbook: a resource for teachers*. London: Tate.

Chevalier, J. in Gheerbrant, A. (2006). *Slovar simbolov: miti, sanje, liki, običaji, barve, števila*. Ljubljana: Mladinska knjiga.

D'Alleva, A. (2010). *How to write art history*. London: Laurence King.

Dolenc, J. in Miklavčič, M. (ur.) (1973). *Leto svetnikov: četrti del (oktober – december)*. Ljubljana: Zadruga katoliških duhovnikov.

Durjava, I. (1986). Nova stvarnost na Slovenskem. V Komelj, M. in Kranjc, I. (ur.), *Ekspressionizem in nova stvarnost na Slovenskem 1920–1930* (str. 63–78). Ljubljana: Moderna galerija.

Gabršek-Prosenč, M. (1986). Ikonografske teme slikarstva nove stvarnosti. V Komelj, M. in Kranjc, I. (ur.), *Ekspressionizem in nova stvarnost na Slovenskem 1920–1930* (str. 79–86). Ljubljana: Moderna galerija.

Germ, T. (2006). *Podoba in pomen v likovni umetnosti: osnove ikonografije*. Maribor: Pivec.

Goy, R.J. (2010). *Venice: an architectural guide*. New Haven, London: Yale University Press.

Komelj, M. (1986). Slovensko ekspresionistično slikarstvo, risba in grafika. V Komelj, M. in Kranjc, I. (ur.), *Ekspressionizem in nova stvarnost na Slovenskem 1920–1930* (str. 7–36). Ljubljana: Moderna galerija.

Komelj, M. (1998). Umetnost med obema vojnama. V Trenc-Frelj, I. (ur.), *Umetnost na Slovenskem: od prazgodovine do danes* (str. 262–291). Ljubljana: Mladinska knjiga.

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* (139–168). Gorica: Goriška Mohorjeva družba
- Kranjc, I., (ur.) (1998). *Tone Kralj: retrospektiva: 22. januar–22. marec 1998*. Ljubljana: Moderna galerija.
- Menaše, L. (1962). *Zahodnoevropski slikani portret*. Maribor: Obzorja.
- Mikuž, J. (1983). *Podoba roke*. Ljubljana: DDU Univerzum.
- Milza, P. (2012). *Zgodovina Italije*. Ljubljana: Slovenska matica.
- Musek, J. (1990). *Simboli, kultura, ljudje*. Ljubljana: Znanstveni inštitut Filozofske fakultete.
- Nečak, D. in 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.
- Šijanec, F. (1961). *Sodobna slovenska likovna umetnost*. Maribor: Obzorja.
- Tavčar, L. (2001). *Otroci, mladostniki in odrasli v galeriji: Priročnik za kustose pedagoge, učitelje, vzgojitelje in starše*. Ljubljana: Narodna galerija.

Slikovni viri

- Kranjc, I., (ur.) (1998). *Tone Kralj: retrospektiva: 22. januar–22. marec 1998*. Ljubljana: Moderna galerija.
- Trenc-Frelj, I. (ur.) (1998). *Umetnost na Slovenskem: od prazgodovine do danes*. Ljubljana: Mladinska knjiga.
- Miozzi, E. (1957). *Venezia nei secoli: La citta*. Venezia: Libeccio.
- Wickham, D. (2012). *Grand Canal from Ponte dell' Accademia in Venice*. Pridobljeno s <http://www.theroadtoanywhere.com/grand-canal-from-ponte-dell'accademia-in-venice-italy-travel-photo/>.