



## IVAN MEŠTROVIĆ.

FR. STELÉ.

**T**eoretični uvod k študiji o Meštroviću je v marsikaterem oziru napisal že dr. Iso Cankar v svojem za naše razmere tako potrebnem spisu o prezbitariju sv. Katarine v zadnji številki Dom in Sveta. Kdor si je osvojil njegove misli o moderni umetnosti in njeni vlogi v splošni kulturni zgodovini zapadnoevropskega človeštva, bo tudi Meštroviću en korak bliže in je na pravi poti k razumevanju njegove umetnosti. Kar je tam rečenega o vlogi simboličnega in historično-realističnega elementa v toku razvoja krščanske umetnosti, velja mutatis mutandis tudi za formalno in vsebinsko smer Meštrovićeve plastike, za njeno opravičilo — če je takega sploh potreba! — in deloma celo za njeno razlago, če pritegnemo gotove osnovne poteze modernega kulturnega strefnljenja, ki jih na koncu spisa omenja tudi Cankar. Ime Meštrović je pri nas že znano, saj je razstavil l. 1909. tudi v Ljubljani, saj ima celo naša Narodna galerija eno originalno delo njegovo, in nazadnje, saj je bil Meštrović med vojno eden najbolj vidnih in, lahko rečemo, tudi eden najbolj vplivnih in uspešnih borcev za Jugoslavijo v zavezniških državah.

Ni pa zadosti znano, kaj se skriva za tem imenom; mimo našega kulturnega življenja je šel precej neopaženo nepričakovani razvoj od dalmatinskega pastirja-rezbarja do kiparja svetovne

slave. Ne čudimo se temu, saj je tudi v ožji domovini, Hrvatski, zelo neprimerno ocenjen in se tam pričkajo o upravičenosti njegove umetnosti še danes, ko ga je priznal ves zapadni kulturni svet. Kdor je lansko jesen o priliki razstave njegovih najnovejših del v Zagrebu zasledoval, kaj je pisalo zagrebško časopisje, se je moral čuditi, koliko težav dela njegovim rojakom njegova umetnost. Posebno takrat sem začutil potrebo, približati ga tudi našemu občinstvu, ker je žalostno, da lastnih kulturnih potenc ne poznamo in ne cenimo, ko se zanimamo za vse, kar pride iz tujega sveta.

Kdo je Ivan Meštrović?

Njegov pravi lik, sevè, nam predstavljajo njegova dela; kdor pozna ta, vé več o njegovi notranji veličini in razvoju, kakor bi mu mogla povedati najobsežnejša biografija. Zanimivo je, kar mi je v tem smislu izjavil sam: »Ja držim, da je samo djelo od interesa za publiku, a ne biografija ili pogodnosti i teškoće u životu čovjekovu. Ono što se pored toga i usprkos toga u djelo privede, jedino je od važnosti. To prvo, a drugo: čovječi život, pogotovo ako je tek napola puta, kao što je moj slučaj, nije nego jedna započeta slika, a rijetki su oni, koi ju i dovrše. Osim toga stvarnost čovječeg života i svjesni i nesvjesni dogodjaji u njemu tako su daleko od onoga što drugi, pa čak i on sam o sebi znade da kaže, kao što je daleko i najbolja slika od stvarnosti.«

Toda radovednost ljudska je vsekakor večja kakor taki nazori, naj bi bili še tako pravilni, in ne miruje prej, da izvé vsaj nekaj potez zunanjega življenja tistega, za katerega se zanima.



Svoje podatke o Meštrovičevem življenju sem posnel po Čurčinu<sup>1</sup> in Strajniću<sup>2</sup>. V glavnih obrisih je njegovo življenje dosedaj tako-le:

Rojen je bil l. 1883. slučajno v Slavoniji, sicer pa so živeli njegovi starši in tudi on vsa svoja otroška leta v Otavicah pri Drnišu v Dalmaciji. Oče njegov je bil tesar, ki pa je tudi spretno rezljal, in tako je menda še nahaja v očetovi delavnici prvo pobudo za bodoči svoj poklic. Legendarno zveni poročilo njegovih biografov, kako je kot mlad pastir rezljal les in mehko kamenje, izdeloval preslice in kolovrate in se v svojem primitivnem razvoju povzpел preko portretov imenitnih Hrvatov, o katerih je toliko čul, do Kristusa na križu, ki se menda še nahaja v očetovi hiši. Po posredovanju nekega kapitana je prišel v Split v kamnoseško delavnico, kjer je dobil prvi pouk o tem rokodelstvu; neki Dunajčan ga je spravil na Dunaj, tam pa se je začela običajna trnjeva pot revnega jugoslovanskega mladeniča, ki je pa preko vseh ovir in stradanja vendarle prodril na akademijo in preko te v veliki svet.

Meštrovičev razvoj je tako čudovit, uvod v njegovo umetniško delovanje v okviru otroških igrač majhnega pastirja tako legendaren, da ga sploh nisem mogel verjeti, dokler ga nisem čital pripovedovanega po njem samem Čurčinu, čigar biografijo mi je sam označil kot zanesljivo.

Njegova slava se je začela na Dunaju, kjer je že l. 1902. še kot gojenec akademije razstavil prvič v »Secesiji«. Prvo desetletje 20. stoletja je bilo njegovo delovanje in napredovanje še ozko zvezano z Dunajem. Toda že zadnja leta tega desetletja so ga pripeljala v Pariz, kjer je priredil l. 1908. in 1909. dve razstavi, ki sta mu zagotovili svetovno slavo in priznanje največjega kiparja takratne dobe, Rodina. V Parizu je tudi začel zoreti največji načrt njegovega življenja, Kosovski tempelj, ki ga je zamislil še l. 1905., od l. 1908. pa do vojne pa z mrzlično neutrudnostjo delal na njegovih detajlih in arhitektonski kompoziciji. Ko je razstavil leta 1910. v dunajski Secesiji večje število odlomkov tega ogromnega načrta, je postala njegova slava še večja. Velikega političnega pomena je bila mednarodna umetnostna razstava v Rimu 1911, ko je s skupino nekaterih jugoslovanskih umetnikov razstavil ne v avstrijskem paviljonu, ampak v paviljonu kraljevine Srbije. Bila je to ena najvažnejših demonstracij jugoslovanske skupnosti pred svetovno vojno. Kdo se bo potem čudil, da je ostal navdušeni Jugoslovan Meštrovič takoj ob izbruhu vojne v zaveznih državah in od samega začetka naprej vodil neutrudno agitacijo za združenje Jugoslovanov v enotni državi. Njegove razstave v Londonu in drugih angleških mestih in navsezadnje v Parizu niso bile samo kulturnega pomena, ampak navadno celo v prvi vrsti politično-agitatoričnega, da nas tuji svet spozna, začne ceniti in se zavzame za naše ideale.

<sup>1</sup> M. Čurčin: The story of an artist v knjigi Ivan Meštrovič, a monograph. London. Williams and Norgate, 1919.

<sup>2</sup> Kosta Strajnić: Ivan Meštrovič. Beograd 1919. Celap i Popovac.

Ideja Kosovskega templja mu ni dala mirovati vse do izbruha velike vojne. S prelomom v svetovni zgodovini pa je nastopil nenaden in občuten prelom tudi v njegovem duševnem življenju in obrnil se je od narodne ideje, ki ga je do tedaj popolnoma absorbirala, h krščanskim verskim motivom, na katerih dela zadnja leta z nič manjšo vnamo, kakor je poprej na motivih, ki mu jih je nudila narodnostna ideja in narodna pesem. Razstava jeseni l. 1920. v Zagrebu je bila govoreč dokaz tega preobrata; prevladovala so dela religiozne vsebine, središče razstave in takorekoč sintezo vsega, kar je bilo tam, je predstavljal ogromni krucifiks, o katerem bomo še govorili. Sedaj živi zopet v svoji domovini in bi ji rad služil s svojo umetnostjo, kakor je ponovno nedvoumno pokazal, toda zadržanje širokih in celo za kompetentne priznanih krogov napram njemu in njegovi smeri dokazuje samo še enkrat resničnost reka, da nemo propheta in patria.

Do sem je dospela dosedaj nedovršena slika njegovega življenja. V tri važne dobe jo lahko razdelimo, kar se tiče njegove rasti ter njegove umetnosti in njene vsebine, zakaj vse to do pičice harmonira z njegovo zunanjo rastjo.

Po legendarni dobi njegove prve mladosti nastopi doba priprave in borbe, v kateri se samonikli talent ne da ukrotiti, ampak se uveljavlja z nužnostjo kulturnega činitelja, ki ustvarja značaj svoji dobi in ga ni mogoče preprečiti. V ti dobi igra posebno veliko vlogo portret; med drugimi deli se odlikuje posebno Studenec življenja pred zagrebškim narodnim gledališčem.

Sledi nato počeniš z l. 1908. (važno leto v zgodovini Balkana, pa tudi vse Evrope radi aneksije Bosne in Hercegovine po Avstriji, kritično leto v preokretu mišljenja Jugoslovanov v smislu potrebe narodnega edinstva!) prva doba zrelosti do izbruha svetovne vojne l. 1914., ki jo označuje kot centralno zanimanje vsega njegovega mišljenja in delovanja Kosovski tempelj.

Sledi ji druga doba zrelosti, od početka svetovne vojne do danes, ki jo označujejo religiozni motivi, pograbljeni s tako silo in tako iskrenostjo, kakor je moderni čas ni bil več vaje pri velikih umetnikih, in odtod tudi začudenje hrvatske kritike o priliki lanske razstave v Zagrebu, kajti kritika ni mogla najti zunanjšega povoda za ta notranji preobrat; storila je namreč veliko napako, ker je iskala logike dejstvom, ki so bila že ustvarjena, mesto da bi bila iz del sklepala na duševno revolucijo in jo po njih razlagala. Ta slučaj dokazuje samo, da ima Meštrovič v uvodoma citiranih besedah prav in da je res postranskega pomena za razumevanje umetnika in njegove notranje drame zunanja biografija; zakaj mogoče bi niti sam ne znal prav označiti zunanjih povodov preobrata svoje duševnosti; zato je pravilneje dati besedo delom in zunanja biografska data privedi samo kot podatke za razlago tega, kar dela jasno in neovržno dokumentirajo.

Oglejmo si torej Meštrovičevo dosedanje delo, kakor se nam zrcali v največjih njegovih ustva-



ritvah, ki nam jih predstavljata Kosovski tempelj in njegova religiozna umetnost.

Kosovski tempelj je sinteza Meštrovičevega jugoslovanskega mišljenja in čuvstvovanja, izraz trdne vere v končno vstajenje Jugoslovanstva. Meštrović je trdno gojil to vero v najtežjih in najkritičnejših dneh moderne jugoslovanske zgodovine. Kaj on vidi v kosovski tragediji in v kakem smislu je zamislil svoj spomenik, o tem nas zadostno pouči umetnik sam, ki pravi<sup>1</sup>: »Kosovo je trnjeva krona v trpljenju jugoslovanskega naroda; v njem je narod simboliziral vse svoje muke na svojem mučeniškem potu skozi stoletja. Okoli tega simbola se je osredotočila najlepša in najboljša sanja naše slovanske narodne duše, tako da je kosovski dogodek najusodnejši, obenem pa tudi najsvetanejši. Če spomnimo Kosovo, preleti vsakega Jugoslovana zona, globoka tuča leže na srce in v dušo mu leže neko vzvišeno čuvstvo, ki ga spaja z nebom. Vsakdo veruje, da je njegova rasa na usodni Vidov dan na Kosovem izpila najbolj grenko čašo za svobodo in za ljubezen Boga svetlobe in pravice, ki ne bo pozabil prevelike narodove žrtve, temveč mu bo nudil svojo pravico in pomoč, da vzpostavi njegov oltar«. Kosovo pa Meštroviću ni simbol samo srbske tragedije, temveč vseh tragedij vseh dob, v katerih so deli jugoslovanskega naroda drug za drugim izgubljali svojo svobodo. Kosovo mu je simbol in zaroka svobode vseh Jugoslovanov.

In na drugem mestu piše ob začetku svetovne vojne<sup>1</sup>: »Misel o Kosovskem templju se je porodila v meni precej ko sem zapustil šolo, ali takrat se nisem čutil še zadosti močnega, da bi jo začel izvajati na širšem temelju. Šele radi aneksije Bosne in Hercegovine l. 1908., ko je izgledalo, da je naša katastrofa popolna in usoda naše rase zapečateni, na vrhuncu našega narodnega suženjstva in v mrzlici, ki nas je vse tresla, sem se odločil, da začnem delo na nekaterih fragmentih in v onem in sledečih letih sem izvršil, kar je ostalo od njih. Težko bi bilo na kratko in določno pojasniti zamisel Kosovskega templja. Pred očmi sem imel poskus, podati sintezo popularnih narodnih idealov in njihovega razvoja, izraziti s kamenom in stavbo, kako globoko tiči v vsakem izmed nas spomin na največje momente in najodločilnejše dogodke v naši zgodovini, — in ustvariti obenem središče nad za bodočnost, sredi prirode in pod vedrim nebom. — Po porazu na Kosovem ni hotel srbski narod sprejeti te nesreče za svojo končno usodo, temveč samo kot kazen za nekoliko pokolenj, ki si bodo morala s trpljenjem delati pot k novi svobodi, — imel jo je za neke vrste vice, ki vodijo h končnemu osvobojenju. Divji Turek je potolkel carja Lazarja, srbske junake in srbsko vojsko in si podjarmil

<sup>1</sup> Citiram po Jugoslovanski biblioteki, ki jo je izdajal med vojno v New Yorku Milan Marjanović, 1. zv. Genij Jugoslovenstva Ivan Meštrović in njegov hram, str. 25.

<sup>1</sup> Citat po reviji Nova Evropa, knj. I, br. 13, 23, decembra 1920, str. 447. Zamisao Kosovskog hrama.

zemljo za več stoletij, toda ni mogel podjarmiti narodove duše, ki je stala nedotaknjena in močna in pripravljena čakati na bodoči veliki in sveti čas, ko bo započela zopet smrtno borbo, da dobi pravico in svobodo. Najboljši v narodu, slepi guslar, je prevzel nalogo, da bodri svoje sonarodnjake, in hodeč od kočice do kočice, od vasi do vasi, je opeval »slavnu pogibiju«; krepil na ta način vero narodovo in vzdrževal vezi notranjega edinstva, nevidnega carstva. Narodna pesem pravi, da je sam Bog dal carju Lazarju na izbiro med carstvom zemeljskim in nebeškim; on je izbral drugo; in goslar je odšel po deželi, da pripoveduje narodu, da car ni mrtev, temveč da se je samo preselil v nebeško carstvo, skupno z vsemi, ki so mu ostali verni, s svojimi častitimi vitezi, in da od tam gleda na one, ki so ostali in bodo prav tako živeli in umrli za isto stvar, za osvobojenje. Ti vitezi in junaki, prav kakor kesneje hajduki in uskoki, in po vrsti vsi posamezniki, ki so se odlikovali v borbi proti Turkom in nepravici, so prešli v narodno pesem in v dušo vsakega srbohrvatskega kmeta, postali so del njegovega žitja in bitja, njegova uteha in vera v ono, ki bo prišlo. Nauk iz teh pesmi je preprost in jasen. Treba se je boriti do smrti proti tlačiteljem in krutosti, za resnico in pravico in za svojo zemljo — in ne obžalovati nobene žrtve. In ta vera je živela in ostala neizpremenjena od Kosovega do dandanes in vojska carja Lazarja se je tako množila in rasla v milijone in milijone.«

Na drugem mestu<sup>1</sup> pa nadaljuje to misel tako: »Zato ni treba vpraševati, katerega leta je car Lazar vladal, kdaj je poginila njegova vojska in kako daleč se je raztezala njegova država, zakaj on vlada neprekinjeno v duši jugoslovanskega naroda, carstvo njegovo pa se razprostira tako daleč kakor njegov narod, in njegovi vojaki in zavezniki so vsi pravični ljudje, kjerkoli so. — Kosovski tempelj je tempelj vere skrajnega požrtvovanja, vere carja Lazarja in v njem se bo propovedovalo, da je treba živeti v pravičnosti in luči in umirati zanjo. Svečenik templja je Slepec, ki hodeč po zemlji gleda v carstvo večnosti, odkoder se vidi, da so vsi ljudje bratje, vse vere samo ena velika vera, vse cerkve plameni, ki gore v slavo enega vedrega ognja, ki jih je vse vžgal in ki vse razsvetljuje. Temelji templja so brezštevilne pravične žrtve naše rase, stebri oni, ki trpe in prenašajo, litanije v njem petje ljudskih muk, kadilo je ljubezen, sveta voda solze ponižanih in žejnih resnice. Stolp templja so očiščene duše, ki spajajo zemljo z nebom, zvonovi pa njihov veliki glas, ki pravi: Živite v miru in ljubezni z ljudmi in z vsem stvarstvom Gospodovim, neprestano se izpopolnujte, da postanete enaki Njemu, On pa je neizmeren.«

S temi avtentičnimi mislimi je vsebinska ideja templja in njegovih fragmentov zadostno označena. Model templja je bil dogotovljen šele leta 1912. v Rimu in razstavljen prvič spomladi l. 1914. na mednarodni umetnostni razstavi v Benetkah.

<sup>1</sup> Jugoslovenska biblioteka, br. 1., str. 30.



Arhitektura povzema osnovno potezo bizantinske kupolne cerkve, kakor je postala karakteristična tudi za slovansko pravoslavno arhitekturo, samo da čisto svobodno in odpovedno svoji ideji razpolaga s tem tipom. Celota ima v florisu podobo latinskega križa; na križišču leži glavni prostor z glavno kupolo; zunanjščina vseh kupol je stopnjičasta. Na kratkih koncih križa so trije stranski prostori z manjšimi kupolami, v enaki oddaljenosti od glavnega prostora kot ti trije se dviga nad dolgim krakom križa stolp, obstoječ iz petih zožujočih se nadstropij (pet stoletij suženjstva srbskega naroda), ki jih nosi pet vrst kariatid (duhov narodnih mučenikov). Na vrhu v višini nad 100 m bi imel goreti večni ogenj — simbol molitve naroda. Zunanost bi bila poživljena z vrstami stebrov stroge, na dorsko spominjajoče oblike, katerih kapitele bi tvorile glave konj, ki so poginili na Kosovem. V osi dolgega kraka, pričenši od glavnega vhoda, bi vodil v notranjščino hodnik, obdan od vrst kariatid (nosilcev tramovja namesto stebrov v obliki ljudi), srbskih ženâ, ki so nosile skozi vsa stoletja in še deloma v zadnji dobi breme narodne usode (težko kamenito tramovje). Teh kariatid je Meštrović izdelal celo vrsto; v enakomernem motivu nošenja težke grede je vendar vsaka indidividuj zase i čisto dekorativno (vse je skrajno stilizirano v ornamentalnem duhu pri upoštevanju vseh pridobitev moderne naturalistične anatomije) po motivih gubanja obleke i psihološko po izrazu obraza, iz katerega veje brezkrajna tuča in resnost v vseh otenkih od tužne skrbi do melanholične zasanjanosti. Kakor v svojih junakih je Meštrović tudi v obraznem tipu teh ženâ monumentaliziral resni tip jugoslovanske žene v tako sugestivno silno formulo, da ni čuda, če so ga drugi skušali posnemati; so to rodne sestre njegovih junakov; je to isti klasični tip srbskega vojnika, ki smo se ga navadili videti po ujedinenju na ljubljanskih ulicah.

Na koncu te tužne aleje trpljenja srbske žene, nositeljice narodne kontinuitete, pa bi imel biti postavljen skrivnostni lik sfinge z istim klasičnim ženskim obrazom kakor pri kariatidah, strogo v daljo zroč, okoli ust pa ima potezo, ki te, zazebe v dno duše, ne veš ali je to prezir ali je jedka ironija; — je to lik negotove usode, neizprosni in nepreračunljiv in nedoumljiv.

V glavnem prostoru pa bi se imel nahajati kolosalni kip kraljeviča Marka na konju-šarcu. Ta kip je ena najsilnejših koncepcij Meštrovićevih. Komponiran je za pogled s strani, v reliefni ploskvi; vkovana v strogo preračunjeno črto obrisa, se razvija vsa sila tega kipa. Nič ni lepega na njegovih formah, lepega v tradicionalnem klasičnem pomenu te besede namreč. Konj najtežje pasme, ki si jo moremo misliti, Marko na njem nag v praprirodni mišičavosti svojih udov, katerih proporcije ne odgovarjajo prav nič telesnemu idealu moderne Evropejca, temveč podajajo naravnosilen tip človeka, ki je zrastel v naravi. Sedi na konju brez sedla, gleda mrko predse, razmahnen z desnico nazaj, tako da še bolj zaključni močni obris, v katerega je vse vključeno. Najlepše na

njem pa je glava Markova, oni pratip Jugoslavana, o katerem sem zgoraj govoril, tip do neke mere odgovarjajoč grškemu idealu, čelo in nos tvorita ravno črto v profilu, oči globoko pod obrvmi, močne izbočene kosti v licih, lica upala, same izrazite mišice, spodnja čeljust močno izražena, okoli usten pa venec naprej štrlečih in doli visečih brk, ki so tako značilne za Balkanca jugoslovanskega plemena. Marko je nagubančil čelo, namrščil obrvi, usta jezno stisnil in gleda tako mrko-jezno predse, da bi se ga moral navni gledalec ustrašiti. Kakor vse Meštrovićeve kreacije v okviru kosovskih fragmentov, je tudi Marko zamišljen strogo v duhu narodne tradicije, silen kot lev, težak kakor zemlja in velik kot planina. Kdor pozna srbsko narodno pesem, bodo pred njim brez nadaljnega komentarja oživali Meštrovićevi junaki. Strahinić ban je torzo brez glave, rok in nog, iz krasnega marmorja, najlepše moško telo, kar si jih moremo misliti, kajti o njem ne pove pesem več kakor to, da je bil lepega telesa. Miloš ima nad komolcem odsekane roke in pod kolenom odrezane noge, telo v burnem koraku, zgornji del telesa zasukan z ostanki rok vred kakor pri košnji, pogled mrko predse uprt — večni legendarni kosec svojih sovražnikov. Glava, isti klasični brezbradi tip, ki smo ga gori opisali, je ena najlepših; še lepša pa je glava Srdje Zlopogledje, s prezirljivim, izzivajočim pogledom; v tem obrazu je toliko življenja in sile, da pozabiš, da imaš kamen pred seboj. Težko je dati kaki stvari med kosovskimi fragmenti prvenstvo, a jaz bi ga vseeno dal Srdji, med ženskimi figurami pa Sećanju (Spominjanje). Tema dvema se priravnava relief Kosovska djevojka: Junak klasično lepega telesa, ranjen leži na tleh, oprt ob dekleta, ki je prišlo z vrčem na polje, da napoji junake in poišče svojega izvoljenca. Mišlien je moment njune razgovora, oba obraza gledata v daljavo; to je napeto gledanje, ki te vsega prevzame. Pripovedovanje je izraženo v stegnjeni levici, zdi se ti, da čuješ besede, ki jih govorita po narodni pesmi, in da gledaš sam tam ona kopja bojna, kjer je pala krvca od junaka.

Protiutež skupini junakov tvori skupina vdov, spomenik srbskim ženam-materam, ki so vzele po katastrofi nase najvažnejšo nalogo, zaotovati obstoj naroda z zdravim, čvrstim pokolenjem. Močna, zdrava ženska telesa, predstavljena v muki in pričakovanju in materinski ljubezni do otrok; med vsemi pa je najlepša ona, ki nosi naslov Sećanje, tudi ta kakor Miloš brez rok in nog, idealno lepo telo, glava zamišljeno nagnjena na desno, telo ukrivljeno v hrbtu v blagoučinkujoči črti, celota vključena v tako nepozabno lepo harmonično konturo, v kateri je izražena vsa vsebina tega kipa, da bi se težko našla katera, ki bi se ji dala primerjati.

Prostor nam ne dopušča, da bi se поблиže bavili tudi z drugimi kosovskimi fragmenti, omenili smo le najvažnejše. Formalno pripomnim samo to, da so ustvarjeni paralelno največjim delom grške umetnosti strogega sloga. Kariatide spominjajo živo



po statični kompoziciji, posebno pa po stilizaciji obleke na grške kipe prve polovice 5. stol. pr. Kr. Toda o kopiji ni govora, je neko splošno sorodstvo, recimo, v razpoloženju figur, življenje pa, ki je v njih, jih daleč prekaša; v arhaični okvir je vlita moderna vsebina; kakor sem že drugod omenil, se mi zdi čisto naravno, da je Meštrović v konstruktivni dobi Jugoslovanstva, pri delu, ki naj po svoji duhovni vsebini polaga temelje nove stavbe, posegel po strogem okviru arhaične plastike; nobena druga bi se ne podala bolje. Drugi del teh fragmentov, n. pr. kosovska djevojka, junaki, vdove itd. je vkljenjen v forme, zamišljene paralelno Fidijskim, kakor nam jih predstavljajo parthenonske skulpture. Tudi tu isto razmerje, a duh tako soroden, da ga ni mogoče prezreti.

Druga doba pa je doba vojne in po vojni, v kateri, kakor omenjeno, prevladujejo religiozni motivi. Propovednik religije carja Lazarja je postal propovednik druge vsečloveške religije, religije trpečega Krista, religije žalostne Matere, religije nebeške nad vse svetsko dvignjene Matere, katere Sin kraljuje in blagoslavlja iz njenega naročja — trona svojega, katero spremljajo kori angelov in ji pojo neslišno, a v dno duše segajočo melodijo nebeških sfer. Zakaj je Meštrović zapustil Lazarjevo carstvo požrtvovalnosti za bodočnost in srečo naroda in »se privolelo carstvu nebeskome«, kakor se on sam izraža o Lazarju, ni pojasnjeno in bi tega mogoče niti sam ne vedel prav pojasniti. Za nas je to tudi stranskega pomena. Zanimivo bi pač bilo proslediti ves njegov duševni razvoj v tem oziru, a tudi brez tega so dejstva tako izrazita in tako sama ob sebi razumljiva, da pred njimi niti ne čutimo več te potrebe. Vsak izmed nas, ki je preživel ogromno svetovno krizo, ki se ni odigravala samo v zunanjih dogodkih, ampak nič manj burno v dušah ljudskih, bo slutil utemeljenost tega preobrata in se ne bo čudil, da stavitelj templja kosovskega sanja danes o drugem templju, templju trpljenja Gospodovega, ki je višek vsega trpljenja, templju Matere vzvišene nad vse materinstvo; jaz se temu ne čudim in se ne vprašujem začudeno, zakaj, kakor nekateri zagrebški kritiki, in razumem, da nova ideja ni nič manj kot prejšnja razburkala njegove duševnosti in porodila dela v svojem redu še silnejša in globlja in še bolj občloveška kot so bila prva.

Za podlago pri pregledu del te skupine mi bo služila lanska zagrebška razstava in pa slike, ki mi jih je dal na razpolago za ta spis umetnik sam. Niso sicer tako izbrane, kakor bi bil želel jaz, da označim vse smeri, ali kakor bi bil želel on, a razmere so take, da se ni dalo mnogo izbirati.

Na začetku nove smeri je skupina del, večinoma reliefov v mavcu, katerih relief je vrezan v mavec z navpičnimi konturami skoraj brez modelacije, vse je izraženo v linijah in ploskvah, a še te porablja umetnik tako ekonomično in podrejeno dekorativnim namenom, da nas v tem spominja skoraj na beuronsko umetnost. Tipi, sicer direktni potomci onega klasičnega tipa iz dobe kosovskega templja, dobe neko potezo v primitivni okus. Pri

skrajni ekonomiji sredstev, pri primitivnosti nekaterih potez, posebno v obrazih, pa je ekspresivna sila teh del tako velika, da preveča vsako potezo do najmanjše in da morate končno, če bi se tudi upirali, priznati, da ta umetnik avtonomno razpolaga z anatomijo človeškega telesa in njegovimi proporcijami, in kjer pretirava ali opušča, da to dela z namenom, da dobi njegova ideja ali čuvstvo tem silnejši izraz. Na razstavi v Zagrebu so bili glavni predstavniki te skupine št. 19. Obisk Janeza pri Jezusu, št. 20. Polaganje v grob in št. 21. Jezus in Samarijanka. Kar sem povedal prej o Kosovski djevojki, velja mutatis mutandis o tem reliefu razgovora pri vodnjaku. Način operiranja s ploskvami in črtami, kakor sem ga zgoraj opisal, se zdi najprimernejši za material kakor je mavec, in težko si mislimo, da je preko tega tako naravno iz materiala izhajajočega načina mogoče v mavcu z rezanjem ustvariti res umetniško na višini stoječe stvari. Nekak prehod k reliefom, rezljanim v les, sicer tudi obrisno zasnovanim, a vseeno konsekventno v velikih ploskvah modeliranim, se mi zdi št. 22 Amor in Psiha, kjer je rešen zanimiv ornamentalno-formalni problem dveh teles v klečeči pozi. — Skupina lesenih reliefov je v svojem redu prav tako karakteristična kot ravnokar opisana v mavcu. Umetnik izhaja iz ploskve površine deske, v katero reže svoj plitvi relief, kot okvir mu pusti okoli in okoli ozek pas nedotaknjen. Sledovi dleta so pušeni na vseh nevažnih mestih in opravljajo nalogo pozitivne sicer mrtve ploskve, ali pa napravijo vidnejši kak del s pomočjo kontrasta in podobno. V tem oziru spominja Meštrovićeva rezbarska tehnika na tehniko genialnega umetnika, rezbarja Čeha Fr. Bilka. Relief je sicer zelo plitev, toda kljub temu je poleg važnih kontur modelacija konsekventno provedena. V mnogem oziru spominja ta relief formalno na egipčanski relief. V to skupino spada cela vrsta važnih in globokoobčutenih del. Tako št. 5. Jezus izganja trgovce iz templja; Kristus je tako grandiozno izrazil v gesti, s katero izganja trgovce, da se mora gesti pokoriti vsak, naj bi prišel še tako nerazpoložen za Meštrovićevo umetnost. Pendant k tej je št. 6. Skušanje Kristusa. Karakteristična primera sta št. 8. in 9. Veseli in Žalostni angeli (gl. sl. 17. in 18.). Kompozicija Madone in skupine Pietà v nepravilnem okviru deske je michelangeloško smela. Na reliefu Veseli angeli (sl. 17.) vidimo Madono sedečo, igrajočo se z detetom Jezusom in malim Janezom; Jezus jo boža. Janez je prinesel ptička. Na levo od Marijine glave je viden angel, ki igra na piščal, a nasprotni drugi je izveden skoraj izključno v konturah, in se veselo drži na smeh. Nasprotni relief Žalostni angeli (sl. 18.) nam predstavlja Madono, ki obupno poljublja mrtvo truplo sinovo. Žalost je izražena v njenem nagubanem čelu in očeh, ob njeni glavi pa je viden angel, ki se je obupno prijel z obema rokama za glavo in katerega obraz, izveden skoraj izključno v konturah, je neskončno žalosten. Št. 17. in 18. Mladič in Djevojčica sta zopet pendanta. Oba sta pojmovana primitivno.



obraz, stiliziran skoraj bi dejal v duhu umetnosti primitivnih narodov; posebno karakteristična je stilizacija oči. Št. 7. Bogorodica in angeli spada po svoji vsebini v bližino Veselih in Žalostnih angelov, po svoji koncepciji nas spominja na renesanske slike Marije, obdane od skupin angelov. Marija sedi sredi scene z detetom v naročju, od vseh strani jo obdajajo vrste angelskih glav, ki so ornamentalno razpostavljeni kot neke vrste neskončen vzorec; izredno srečno v tem ornamentu so porabljene roke z dolgimi prsti, ki držé cvetove. Angeli so vsi prav lahko, skoraj samo v konturah izklesani, pri tem pa ne najdete niti dveh, ki bi imela isti izraz obraza.

Priobčujemo še dva karakteristična primera te skupine: Objokavanje mrtvega Kristusa (sl. 14.) ima vse karakteristične poteze te skupine. Opazujte obraze in se prepričajte, kako vsak na drug način z malo markantnimi potezami izraža svojo žalost; opazujte tip obraza posebno pri ženi na levi, ki ima obupno sklenjene roke; je to zarodek tistega, na primitivno umetnost meječega tipa, ki se je pojavil v nekaterih poslednjih delih; opazujte ženo s pokrito glavo poleg te, ki nam podajc tip z visokim čelom in nad temenom podaljšano glavo; je to tip, ki ga je klasiciziral v svojih Madonah. Opazujte nenavadno stegnjene prste jokajoče žene ob njegovih nogah. — Koliko čuvstva je v njih! — Je to ona poteza, ki jo vidimo najdalje razvito v velikem Kristusu. Od iste scene obstoja nekoliko starejša replika, ki jo poznam iz reprodukcije na Jugoslovanski biblioteki št. 1, str. 38., s tipi, še precej sorodnimi periodi kosovskih fragmentov; izraz žalosti je tam mnogo burnejši, dramatičnejši, v novejšem delu pa v primeri z onim psihološko poglobljen. Zanimivo je tudi, da je na omenjeni repliki tip matere nedvomno izposojen od klasičnega portreta umetnikove matere, ki je eno najlepših njegovih del, tip Krista pa od njegovega lastnega portreta. Sploh sem opazal ta dva tipa pri več replikah skupine Pietà; v novejši dobi, ki jo zastopa tu objavljeni primer, pa je v razvoju tipov stopil Meštrović važen korak naprej, na eni strani v smeri primitivnega človečanstva, na drugi v smeri vzvišenega nadčlovečanstva, za kar imamo samo v našem primeru v zgornji vrsti kar celo galerijo plemenitih obrazov.

Priobčujem iz te skupine tudi Kristusa na Oljski gori (sl. 13), čigar izraz obraza je ves molitev in čigar nenaravni prsti še povzdigujejo ta vtis. Ta tip je rodni brat velikega Krista na križu, po nenaturalističnem, vizionarnem pojmovanju človeške postave in njene poduhovljene izraznosti pa se mu da priravnati samo romanska skulptura v sredi 12. stoletja (Moissac itd.).

Trejšo skupino predstavljajo Madone; nobenega temata razen Pietà se ne loteva pogosteje kot tega. Božja mati z detetom, sedeča ali samo doprsna, je pojmovana vedno na nov način. Edino Rafael in nekateri renesanski umetniki bi se dali, kar se tiče iznajdljivosti vedno novih motivov ljubeznivega razmerja teh dveh oseb ali sveča-

nega razmerja, po katerem je Mati samo tron Kralja nebes in zemlje, primerjati z Meštrovićem. Priobčujemo tu dva posebno značilna tipa. Prvi je sedeča Mati božja z detetom (sl. 16.) v naročju. Namesto nimba ima Marija glavo povečano v zgoraj opisanem smislu; s tem je Meštrović ustvaril res nadzemski tip. Z neizmerno milino v obrazu se ozira na sina v svojem naročju. Jezus ima plastičen nimb okoli glave. Od strani, kakor nam jo kaže naša slika, je opomina vredno dekorativno gubanje obleke. Od spredaj pa bi videli; da ima na kolenih prekrizane noge in da ta precej nenavadni aranžmâ ustvari pri od spredaj gledanem kipu sliko izredne dekorativne vrednosti, pendant k nenaravno prekrizanim nogam velikega Kristusa na križu.

Druga slika (sl. 15.) nam kaže doprsno Madono z doprsnim Jezusom pred seboj. Tu ima tudi Jezus tip navzgor povečane glave namesto nimba, kar mu daje z obrazom vred izraz izredne inteligence in nadčloveške probujenosti. Malo sem videl tako plemenitih, vzvišenih obrazov kakor je ta. Temu odgovarja tudi obraz Matere, skrbno in z vidnim spoštovanjem gledajoče nanj. Nekdanji klasični tip iz dobe kosovskega templja je že popolnoma premagán; oni je temeljil na nacionalni realnosti, ta na nadsvetski, nadčloveški milini in vzvišenosti. Opozoriti je treba tudi na motiv desne roke s podaljšanimi prsti, spoštljivo dvignjene k češčenju tistega, ki ga predstavlja češčenju sveta.

Preden preidemo h glavnemu delu te dobe, h Kristusu na križu, se ozrimo še enkrat nazaj na te tri skupine del in ugotovimo še par reči. Pri Kosovskem templju smo ugotovili formalno paralelnost z grškim arhaičnim in Fidijevim slogom. Tudi tu lahko korak za korakom ugotavljamo take paralele. Tako zveni v zgoraj omenjenem starejšem objokavanju mrtvega Krista sorodna nota kakor pri Botticelliju, ki je prvi osnoval svoje kompozicije na takozvanih ekspresivnih črtah (prim. njegovo Oznanjenje). Pri Madoni, obdani od trume angelov, smo se spomnili takih angelskih glorijskih pri renesanskih slikarjih, posebno pri nekaterih starejših Benečanih. Pri neprestanih variacijah motiva nebeške Matere z detetom smo prisiljeni misliti na Rafaela (samo da je njegov tip v primeri z nadzemskim Meštrovićevim popolnoma človeški). Pri Kristusu na Oljski gori smo morali misliti na asketično ekspresivni ideal umetnosti romanskega srednjega veka. Pri objavljenih Madonah pa moremo misliti samo na paralele iz najbolj zrele dobe bizantinske umetnosti na začetku drugega tisočletja po Kristusu. Kakor je bil pri kosovskih fragmentih samo duh del soroden grškemu in ni mogoče nikjer govoriti o kopiji, temveč samo o paralelnem občutenju, tako je tudi tukaj. Direktno kopije ne nahajamo nobene, in ne trdijo prav tisti, ki očitajo Meštroviću pomanjkanje formalne osebnosti, ki odrekajo njegovi umetnosti orientacijo. Orientacijo ima in še prav izrazito, toda ta orientacija je notranja in ravno iz te notranje orientacije je mogoče, da



pri občem človečanstvu njegovih čuvstev in idej zabrni sedaj ta, sedaj ona struna paralelno z umetniško najbolj izrazitimi dobami človeške kulture.

Največje delo poslednje dobe, pendant k Marqu Kraljeviću v prejšnji dobi, osrednja figura novega templja, o katerem sanja ta doba, je nadčloveško velik lesen Kristus na križu (sl. 10. in sl. 11.). Suho telo, sama kost in koža — posledica nadčloveškega trpljenja tega mrtveca. Glava mrtva, da je noben naturalist ne bi napravil bolj mrtve, usta razprta v smrtnem izdihu. (Sl. 11.) Noge mu je čisto nenaravno prekrižal in dosegel s tem važen ornamentalni učinek, podoben onemu, ki smo ga omenili zgoraj pri sedeči Madoni. Isti pomen imajo na križu prebite stopali. Roke imajo podaljšane prste, ki smo jih že večkrat omenili. Križ je namenjen za gledanje iz daljave, kjer bi učinkovala njegova vizionarna kontura in tu bi te roke prišle do tiste veljave, za katero so zamišljene. Ta Kristus je simbol vsega trpljenja človeškega, odrešenik od vseh preteklih, sedanjih in bodočih bolečin; če je torej njegovo trpljenje tu potencirano na najvišjo mero, je naravno. Le v času ogromne boli, kakršna je polnila svet v letih vojne, je moglo nastati delo, ki je tako grozno v izrazu trpljenja kakor ta Kristus. Po svoji formalni strani ima paralele samo v globoko vernem in verske momente res preživajočem srednjem veku. Omenjam zopet skulpture v Moissacu in sorodne iz srede 12. stoletja.

Razen teh del pa je ustvaril Meštrović še celo vrsto kapitalnih del, med temi v prvi vrsti portrete, izmed starejših na prvem mestu svoje matere, o kateri bi se lahko reklo, da je okamenela molitev. Njegova žena in Miss St. George sta originalno zamišljena ženska portreta, ki bi jima komaj našli par po osebnem akcentu, ki ju preveva. Med moškimi portreti pa je najsilnejši Rodin (sl. 12.). Monumentaliziran je do skrajnosti v svojih karakterističnih potezah: v robustnem telesu s svojo ogromno brado, z orlovskim nosom. Ako ga vidite od strani, morate misliti na sfingo ali na leva; to spojenje predstav o človeku in živalski sili, najsibo duševni ali telesni, je nedvomno srečna poteza in velik kos učinkovitosti tega portreta.

Pozabiti ne smemo nazadnje še par silnih del iz zadnje dobe. Tako v prvi vrsti vestalke, žene s čudno stožčasto frizuro, sedeče tako, da njene razkročene noge in navzgor zožujoča se kontura telesa tvorijo trikot; kompozicija sama že simbolizira večno plamtanje molitve k nebu, kar je poudarjeno še s tem, da so podplati nog nenaravno združeni, kakor v molitvi, in roke tudi predse stegnjene in sklenjene k molitvi. Duh, ki preveva ta kip, je že po svoji statični kompoziciji paralela k liku orientalskega večnega kontemplatorja Bude; ta vestalka pa je večna molitev po svoji funkciji in po svoji kompoziciji obrisi plamena, ki neprenehoma hrepeni k nebu.

In še eno veliko delo: Jezni, razburjeni prorok Mojzes, zagrabljen v momentanem napadu svojega razjarjenja, ko se je vrnil z goré, tako silen

i v konturi i v izraziti gesti ter v jeznem izrazu obraza, da mu pač ni para v zgodovini umetnosti.

Dokumenti ogromnega duha so se vrstili pred nami v ti razpravi. Če mi je v tem omejenem okviru uspelo vsaj malo zbuditi občudovanja in razumevanja za dela tega ogromnega človeka, ki je moral neizmerno mnogo prečuvstvovati, da je uspel toliko in vedno novega dajati, sem dosegel svoj namen. Njegovo delo, ki se osredotoča okoli ideje dveh templjev; dobi s tem še večji pomen, obenem pa se strne v enotno sliko neumornega stremljenja duha po višjem in silnejšem. In v tem, da je zamogel dati svojim delom trdno idejno hrbtnico, ni majhen del njegove veličine. Kam pojde njega nadaljnji razvoj, ni mogoče prorokovati; ali bo kdaj uresničena njegova mladostna ideja kosovskega templja, je zelo dvomljivo, ker kljub svetovni slavi mojstrovi ni gotovo, da je pri odločilnih krogih zadosti razumevanja za vso veličino in ogromni narodnozvojni pomen tega načrta. Da bi se mu kdaj uresničile sanje po drugem templju, krščanskem, v katerem bo stoloval njegov Kristus, ki je v trpljenju odrešil ves svet vseh časov, kjer bi njegova dela pela himno Madoni in pripovedovala pretresljivo tragedijo Kristusovega življenja in trpljenja, je skoraj še bolj dvomljivo. Zanimivo je, da so lansko leto sprejeli cerkveni krogi zagrebški njegovega Krista simpatično, da pa je z vso svojo avtoriteto nastopil proti njemu zastareli Iso Kršnjavi, ki ga, žal, še vedno smatrajo za nezmotljivo avtoriteto v teh vprašanjih. Lik nadčloveške muke je on nazval opico in s tem zlobnim očitkom uspel. Mogoče pa se vseeno enkrat časi izpremene in bodo njegova dela prišla v okolico, za katero so namenjena in v kateri ne bodo več fragmenti, temveč zvoki ene same harmonije.

## GAZELE. DR. JOSIP PUNTAR. (ZLATE ČRKE: DRUGI DEL.)

### 2. DVA VENCA Z NAPISOM ZLATIH ČRK.

Più volte Amor m'avea già detto: scrivi,  
Scrivi quel, che vedesti, in lettere d'oro.  
Petrarca, XCIII.

Kako je skril Prešeren ime »svojega srca gospoda«, kako v posodi in na posodi Gazel ovekovečil zlate črke imena Julije? V kateri »posodici« sedmerodelne posode se nahajajo te skrivnostne črke?

Trden odgovor more prinesiti le daljša razprava, spirajoča svoje sklepe na izjave pesnika samega, v prvi vrsti seveda na pravo pojmovanje odnosa med Sonetnim večcem in Gazelami.

Imamo tri, z Magistralom kot enoto zase pa štiri Prešernove pesmi, sklicujoče se na »ime« Julije. Te so: sonet o žlahtniču trde glave, Sonetni venec in Gazele.

Sonet o žlahtniču pripoveduje po stari legendi, kako je po smrti žlahtničevi priklila iz srca skozi grob »zala« roža z napisom zlatih črk: »Maria ave!« Prenos