

ALOJZIJ RES: CONSTANTIN MEUNIER.

Po Napoleonovem padcu je gibal vse kulturno življenje v prvi polovici 19. stoletja boj narodov za osamosvojitve, za individualnost, ki je ležala zlomljena na tleh. Po različnih poteh in z raznimi sredstvi so hoteli uveljaviti narodne želje, ki so bile produkt vzbujene narodne samozavesti. V tej zmedji je bil uprt pogled vseh v zgodovino in tam je iskal v velikih dejstvih in idealih moči in zaupanja. Tej notranji evoluciji se je v drugi polovici stoletja pridružil še silnejši zunanji preobrat: razvoj tehnike, industrije, gospodarstva in trgovine, ki je ustvaril nova družabna stališča in nove stanove: kapitalizem in delavstvo. S tem je bil duh priklenjen na materijo, zgodovinski idealizem je izginjal in nastopil je nov tok impulzivnega, realnega življenja.

Vse to je dalo tudi duševnemu življenju nove smeri. V literaturi je zavladala romantika. Znanstveni študij je razširila socialna ideja, ki je zaživela iz mas delavstva in razkrivala rane tehnične, tvarne kulture, pokazala posledice naslad in razkošja kapitalistov in bede ter trpljenja delavstva. Materializem je zagospodaril v vsem kulturnem življenju.

V umetnosti sta zavladali dve struji kot posledica časovnega duha in življenja: zgodovinska, ki je v posnemanju ponavljala umetniški razvoj zadnjih dvatisočletij, in pa »moderna« struja, ki je hotela zadostiti umetniškim zahtevam sedanjosti, ki je gledala naravo le z očmi svojega časa. Da je prva, zgodovinska smer negovala literarno snov v najširjem pomenu besede in da je druga, »moderna« smer zavržla kolikor mogoče vse, kar je literarnega, sledi nujno iz stvari same.

Zgodovinska struja se je razvijala dosledno preko klasicizma, ki je hotel oživiti grško in rimsko antiko, do romantike, ki je iskala stika s krščanskim srednjim vekom in z zgodnjo renesanso. Končno ni novo življenje potrebovalo nobenih idealov več v preteklosti in romantično sanjarstvo je izgubljalo plodna tla. Prehod romantike v realizem se je opazil najbolj jasno v francoskem pokrajinskem slikarstvu (Corot, barbizonska šola, J. F. Millet) in že leta 1833. je Laviron zapisal zna-

čilne besede: »L'art actuel, l'art de l'avenir c'est le naturalisme.« Če je bila narava romantikom sredstvo, je postalo sedaj njeno predstavljanje samo sebi namen. Upodablajoča umetnost ne sme pripovedovati več povestic, ne podajati misli, kvečemu sme izvabiti iz nas občutja, pravzaprav le ona občutja, ki se porajajo neglede na vsebino, iz oblik in barv.

Vzporedno z realizmom v francoski upodablajoči umetnosti je šel realizem v lepem slovstvu (Balzac), ki je dosegel vrhunec v Zolovem naturalizmu. Tudi filozofija je šla nova pota (H. Taine, E. Renan, Fr. Nietzsche) in se pogrezala vedno bolj v materializem. Poleg tega je socialna ideja zavzemala vedno večje dimenzije in zahtevala vedno nujnejše rešitve, ki je pa socialna veda ni mogla dati (A. Comte, Marx, Engels, Lassalle). Socialni boji so vtisnili kulturnemu življenju druge polovice 19. stoletja glavni pečat.

Ta kulturni razvoj odseva iz vsega evropskega življenja v skoroda enakih fazah. V Belgiji kot eminentno industrijski državi so se socialne razlike razvijale v ostrejših oblikah in nasprotjih nego drugod. Velikanske tvornice, plavži in premogovniki z masami ljudstva: vse to je bilo tudi predpogoj, da nam je ravno Belgija dala največjega kiparja delavcev, Constantina Meunierja.

I.

Constantin Meunier se je rodil 12. aprila leta 1831. v Etterbecku, ki je bil tedaj še predmestje Bruslja. Oče mu je umrl rano in je zapustil družino v bedi. Mati in sestre so si služile kruh kot modistinje, brat Jean Baptiste pa je bil izboren bakrorezec. Ta je vzel mladega Constantina s seboj v akademijo. Tu je zrl Constantin antiki v srce. V mladostnem navdušenju, ki ne pozna ne mejâ, ne zakona, se je oklenil z vsem žarom mlade duše. Stopil je v ateljé Fraikina, ki je bil tedaj glavni predstavitelj klasicistične umetnosti; suženjsko je posnemal antiko, brez življenja. Šestnajstletni deček je bil zadovoljen, da je pripravljaval ilovico, les za modeliranje, da je hodil na trg. Toda počasi je v njem dozorevalo spoznanje. Dommel je, da je brezplodno vse posnemanje antike. Vse kaj drugega je vrelo v njem; iskal je oblike, ki bi bila enako vredna antični. A vsak poizkus je bil zaman; pristudila se mu je šablona in nje

Viri: Woermann: Geschichte der Kunst III. — Leipzig & Wien 1911; E. Schur: Meunier — Berlin 1912; Knackfuß, Künstlermonographien: Constantin Meunier², Bielefeld-Leipzig 1907; J. Strzygowski: Die bildende Kunst der Gegenwart — Leipzig 1907; Meunier-Mappe — Kunstverlag, München.

laž, pristudila pseudo-antika, zdela se mu je sladkobna kramarija za mob. Razumel je, da ni kriv tega spoznanja Fraikin sam. Hotel je črpati ideje iz lastne duše, njegova dela naj bi pričala o njegovih čustvih, o lastnem notranjem življenju. Onemogel je zapustil Fraikinov ateljé, odložil dleto in se oprijel slikarstva kot edine, življenja zmožne umetnosti.

»Pod vplivom francoskih pokrajinarjev«, pravi sam, »so veliki umetniki, kakor Louis Dubois, Artan, de Braekeleer, Boulenger, zopet našli lepo tradicijo Nizozemske. Bili so navdušeni in prosti, še v svojih zmotah prikupljivi duhovi. Živel sem med njimi, ravnal se po njih. Mislil sem, da sem se zmotil v poklicu, in šele pozneje, ko sem zaslutil plastično veličino industrijskega delavca, sem se vrnil k modeliranju.«

In slikal je peneče valove ob obali, ali tihe pokrajine, ali solčne žarke, ki se zlivajo preko rdečih streh predmestnih hiš. Toda vse to je bilo le prehodno, omamila ga je barva in pozabil je za hip na svojo notranjost.

Pod vplivom de Grouxa, ki je prvi začel slikati bedo in trpljenje nižjih slojev, je tudi njega peljalo sočutje k tem motivom. Gledal je trpljenje delavca in bojeval njegov boj, hodil je po bolnišnicah in slikal bolne, trpeče ljudi. A ideja ga je potlačila, ni je mogel obvladati, in premağan od sočutja in trpljenja je stopil v samostan trapistov.

Blagoslova poln je bil ta korak njegov. V miru, ki mu ga je mogel dati le samostan, se je poglobil vase, v samoti se je oblikovala v njem ona neomajnost in žilavost, s katero je pozneje nastopil v svojih delih. In slikati je začel, kar mu je bilo najbližje: življenje trapistov. Saj je čutil v teh motivih največjo sorodnost svojemu stremljenju. Dolgo časa ni vztrajal v samostanu. Gnalo ga je vun. Ob istem času je prišlo iz Francije novo slikarstvo, ki se je zopet vrnilo k življenju. Millet je slikal slike dela, Courbet je naslikal »kamnoseke«, ki sede v žgocem solncu ob poti, in v Meunierju je zaplapolal nov duh podjetnosti. Zopet je slikal težko življenje v mračnih barvah in tipal po lastnem jazu, po lastni individualnosti.

Končno je dolgi trud in zatajevanje obrodilo sad: doumel je lepoto dela, njegovo psiho in monumentalnost. Našel je lepoto, ker ni iskal odlikovanj, ne bombastičnih pohval. Ker je hotel dela, jo je našel. Šel je pot umetnika-trpina, ki mu ni umetnost igračkanje, ampak hotenje po popolnosti, po ustvarjanju stalnih vrednot.

* * *

Kot igla se zapiči vtis človeku v srce, če stopi nenadoma s temnozelenih travnikov okolice Tournaia, kjer se plazi oko od breze do breze, od potokov do mlinov na veter, kjer počasi srka väse opojni duh trave in mahu, pred temnogrozeče dimnike tovaren, na črno zemljo, pod črno nebo. Ni več solnčnoobžarjenih poljan, ne valujočih bilk, ni več modrega neba. Kakor da bi kdo segel z umazano roko po srcu in iztisnil iz njega zadnji krik veselja, zadnjo kapljo radosti. Meunier je premagal ta vtis in dobil v njem novo obliko lepote.

»Borinage! Nekega dne sem prišel tja s Constantinom Meunierjem. Nisem prvič obiskal teh pokrajin, a še nikoli ko takrat ni tako globoko pretreslo dna mojega bitja čustvo izredne, silne in trpljenja polne lepote, ki jo je ta pogled v naju rodil. Ne vzljubimo zmerom takoj, kar ljubimo vse življenje. Mož, ki je nekega dne v resnih, globoko občutenih delih vpeljal v umetnost nižje sloje, je tedaj komaj poznal to »črno zemljo«, ki je bila zanj vzrok nove oblike izražanja človeštva.

Šla sva na mali stolp monskega gradu. Polagoma, v neprestanem poplavljanju premoğovega prahu se je prelival zrak v sajastih tonih, ki so izpili barve vročega popoldneva. Saje so se neprenehoma valile iz visokih ješ in so pokrivalo vso pokrajino, ki je bila v vrtinčastem valovanju dima kakor brez krvi, brez življenja. Vtis, da se nenedoma nahajava pred izmozganimi horiconti, pod katerimi se dvigajo na vse strani temni griči, je bil tako globok, da sva dolgo časa stala molče. Zakaj s stolpa, s katerega sva imela vso veliko industrijsko planjavo pod seboj, se nam je odprlo srce pretresljivih premoğovnikov.« (Camille Lemonnier.)

Končno je torej Meunier našel ozadje svojim idejam, končno je našel lepoto, ki jo je prej le slutil, ki jo je iskal vso dobo dolgih tridesetih let. In kakor prerojen opazuje življenje po plavžih, premoğovnicah, valjarnah. Živi z delavci, trpi z njimi, z njimi se veseli.

In slikal je temne griče, ožarjene od plamenov, ki švigajo s sajami pomešani iz velikanskih dimnikov. Črno nebo gori na obzorju in razsvetljuje izumrle, razrvane pokrajine, brez dreves, brez hiš, brez življenja: povsod sama kopišča premoğa. Tupatam se premika kaka senca: delavec pelje napajat mršavo kobilu, ki se kakor pošast plazi z griča na grič.

In premoğarje je slikal, ko se zbirajo pred jamo, ko se vozijo v rove, ko s sekirami in železnimi koli kopljejo globoko pod zemljo premoğ, ko v premorih zauživajo borno jed, trudni, upognjeni, brez solnca, brez smeha. A tudi vesele momente

je zajel Meunier iz delavskega življenja: prijazne delavske vasi z nizkimi hišicami, z rdečimi strehami, z malimi vrtiči. In fantje slone na vratih in mežikajo mimooidočim dekletom, otroci se igrajo po cesti in nad vsem solnce, veselje, mir. (Glej priložo II.)

Ko je opazoval delavce, te orjaške postave s trdim, jeklenim izrazom, z ozko se oprijemajočo obleko, kako se odbijajo, sami mračni, od mračnega neba, je začutil nemoč barve, jo opuščal vedno bolj in prijel za pastel, za oglje. Toda ob kompoziciji temnih postav v temni pokrajini je videl nepopolnost izražanja: oseb ni smel preveč poudarjati, ako ni hotel izgubiti barvne enotnosti. Če so se pa postave zlile z ozadjem v eno, so izgubile človeški pomen.

Poleg tega se je Meunier opráščal vedno bolj sočutja, ki ga je zbudil v njem pogled na to trpljenje. Posameznosti ni videl več, objel je vso silo in lepoto dela, ki ustvarja nove moči, novo bodočnost. In ta sila je po notranji nujnosti zahtevala novega izraza, zahtevala nove forme, ki je edina mogla oblikovati vso njeno vsebino, zahtevala je **p l a s t i k e**.

Oni Meunier, ki je pred 30 leti razdvojen zavržel kiparstvo kot življenja nezmožno umetniško formo, je kot zrel mož prijel zopet za dleto, ker mu slikarstvo ni več zadoščalo za izražanje najvišjega, njegove umetniške individualnosti.

II.

V strojih, ki polnijo tovarne, poje delo svojo pesem. Odbija se od sten in ubija v duši vso boleost. In pod zemljo odmeva. Tu padajo kladiva in železni drogi vrtajo, vrtajo. Nad zemljo leži zrak, tih in svinčen. Človek, posameznik ne pomenja tu ničesar. Stroj je. Moči služi, ki ga polagoma uničuje. On ve to, a se ne brani, ker je to njegov poklic. Silna moč dela riše v njegov obraz rane življenja, ki govore, če on molči. Poteze izpreminja in vtiskuje vsem skupen pečat. Posebnost izginja, iz generacij se oblikuje tip, tip modernih junakov, ki vedo, da bojujejo boj, katerega konec jim je še neznan, ki se žrtvujejo, pa ne občutijo sladkega diha hvaležnosti, in ki imajo le še občutek, da je to delo brezkončno, da bo pogoltnilo njih otroke in otrok otroke. Zato je vtisnjen vsem tem postavam brezglasni, nemi izraz trpljenja. Muke trpe, ki jih nihče ne vidi.

To je pesem tovarn in rovov, ki jo je Meunier poslušal. In ko se je z vso močjo, z vso zavestjo posvetil nalogi, upodobiti v kamen to trpljenje, se mu je porodilo novo spoznanje. Sprva je videl le

boleost in sočutje je vodilo njegovo umetnost. Zdaj je videl tudi zmagoslavje. Videl je veličino, videl junaštvo. Nehote je vlil svojim delom ono monumentalnost preprostosti, ono črto veličine, oni nemi izraz, za katerim se skriva silna moč, ki nekoč bruhne na dan. Iz sočutja se je porodilo spoznanje, iz obtožbe zmağa in iz zmağa v njegovih najboljših delih zmagoslavje. Kakor da bi sešale te postave v sfero lepote in moči, doslej neznane, nerazumljene.

Mimo nas gredo Meunierjevi ljudje: onemogli starci, možje v najboljših letih in mladeniči, mlade delavke in matere, težaki iz antwerpenskega pristanišča, ribiči s severnofrancoske in belgijske obali, kmetje in delavci. Predvsem sta dva delavska tipa, ki ju je Meunier rad upodabljal: delavec v plavžih in v rovih. Obleko imata skoraj enako. Najsi stojita pred žarečim železom ali pa naj kopljeta stisnjena v ozkih rovih globoko pod zemljo, vročina ju prisili, da odložita vse, kar ni neobhodno potrebno. Večinoma so hlače edina obleka. Tudi ženske imajo pri delu moško obleko. Meunierju je bilo torej komaj potreba, da bi obleko še stiliziral. S tem se mu je podajala nagota neprisiljeno in naravno, v podrejenem razmeju do duha in moči.

Že v prvem njegovem kipu »Kovač« je njegov plastični stil skoraj dovršen. Z desno naslonjen ob velike klešče, z levo v boku čaka mož v neomajnem zaupanju na lastno moč, da zagradi iz peči žareč kos železa. Nič utrujenosti ni v njem, mir leži v trdih potezah obraza in v vsej postavi. Namesto trpljenja in tlaččega občutka nemoči seva iz kipa silna moč in samozavest. To je postalo glavni znak Meunierjeve plastike, ki se je razvijala odslej le k vedno večji preprostosti linij, k vedno močnejšemu poudarjanju bistvenega.

To opazimo že pri doprsem kipu težaka: »A n v e r s«, ki je simbol Antwerpna. (Glej priložo III.) Na glavi ima kos vreče, ki pada čez miščasti vrat na hrbet. Srajca je odpeta, prsi široke, silne. Obraz suh, izmozgan od trpljenja, ležečega v očeh, ki ne poznajo solz. Okoli tesno stisnjenih ustnic se vije trd izraz odpora, nem izraz krute obtožbe. Zdi se, kakor da bi te ustnice še nikdar ne okusile sladkosti smeha, ki pricurlja kot zlato iz vzradoščene duše. Okrenil je glavo v stran in pričakuje neustrašen temne dni bolesti in muk, s trdnim upanjem, da zmağa. Oblast leži v njem, ki počasi izžareva, ki ne potrebuje zunanjšega sveta in ne računi nanj, ampak samo obstoja in počiva. Kdor se poglobi vanj, se mu razodene vsa koncentrirana volja, ki gori v teh prsah in seva iz oči, iz potez, iz celega obraza.

V Meunierjevih delih je oživila antična volja. V umetniškem oziru ta dela niso enakovredna antiki, ampak v ideji, v razmerju do življenja obstoja neka sorodnost. Grki so bili sužnji usode, ti ljudje so sužnji življenja. Boj je še trdovratnejši. Grki podajajo v umetnosti svoje oproščenje. Tu je le zbranost, resnoba. In če zopet izvzamemo umetniški moment, je tudi v ideji, v etičnem šele tu, pri Meunierju, začetek. Njegovi ljudje so junaki. A ne smejoči, zmagujoči junaki. Pretrpeli so življenje in triumfirajo s stisnjenimi, resnimi ustnicami. Čas je drugačen.

Izmed verskih motivov, ki jih je Meunier oblikoval, je »E c c e H o m o« najznamenitejši. (Glej prilogo IV.) Redkokdaj je bila v moderni umetnosti vsa bol človeštva s tako pretresljivo silo upodobljena, kakor v tej trpeči postavi, ki sedi ob sramotnem stebru strta, s stisnjenimi nogami, s prekrizanimi rokami in z bolešno odprtimi ustnicami. Značilno je pri tem kipu držanje zgornjega telesa, ki takorekoč ne pokriva stebra, ampak je le obrnjeno napol naprej. Stebra se dotika le ena rama. Mučno zvijanje se na ta način posebno poudari. Božanstva v tem ubogem in izmučenem telesu ni več, ostalo je le še trpljenje in bolešt.

Od del z močnejše izraženo kretnjo prinaša »Dom in Svet« »K o s c a«. (Glej prilogo V.) Značilna je že postava tega kmeta, ki nikakor ni »lepa«: koščen, miščast mož s trdimi pestmi, s sirovim obrazom. Potna srajca se ga tesno oprijemlje, hlače ima zataknjene za čevlje. S podvihanimi rokavi kosi v pekočem solncu. Ravno je zamahnil s koso — trava leži še na njej — in ta trenutek je zagrabil Meunier in ga utelesil. Postava je v obrisu kakor izrezana. Temni bron zahteva drugačno kompozicijo kot kamen, zahteva kompozicijo linije, površja in silhuete, med katerimi se igrajo svetlobni efekti in dosežejo barven vtis. V tem oziru je »Kosec« umetniško popolno harmoniziran. Ideja dela je zadobila tu moderno klasično obliko.

Toda Meunierjevo življenje se je bližalo k zatonu. Še enkrat je zbral vse svoje moči in ustvaril spomenik, ne kralju in ne poedincu, ampak delu. Štirje reliefi leže v razdeljenih poljih v polkrogu, in sicer: Trgovina, poljedelstvo, rudarstvo in industrija. Pet kipov v bronu meji ta polja: v sredini »Sejavec«, ki plodi življenje, na straneh stavec, kovač, rudar in mati z otroki. V tem spomeniku je povzel vse delo svojega življenja in dal socialni ideji najplemenitejšo formo. V silni, objemajoči veličini pojmovanja govori jasneje kot vsi spomeniki naših dni o zmislu in stremljenju našega

časa. V njem se koncentrira vse hotenje sedanosti, v kolikor je resno in bodočnosti željno. V tem zmislu ni le spomenik dela, ampak spomenik našega časa.

O njegovi silni ljubezni do dela govore naslednji njegovi vzkliki, v katerih se je tudi samega sebe najjasneje karakteriziral: »Plavž, ah, kako je lep, ta plavž! Nič lepšega ni kakor je plavž. Epična veličina je v njem. Ta barva plavža! In njegova muzika! In ta plastika v vseh kretnjah tam! Trenutek zagrabiti, ko je njih izraz zbran, ko je vse le en izraz! Ah, ko bi ne bil tako star, ko bi mogel iti zopet tja, da bi mogel zopet svoj dar, namesto da ga le držim, še pomnoževati! Ko bi se mogel prenoviti v gledanju, saj je tam vse neizčrpljivo! Glejte, kar me pri tem najprej zagradi, je vedno le plastičnost. Sočutje, to pride pozneje — toda klasična lepota v teh kretnjah! V posameznosti se ne spuščam. Tudi v vsakdanjosti ne. Obleka na primer, ta pri meni popolnoma izgine v celotnem vtisu. Kar bi v malem tudi videl, gledam vedno v veličini. Uspeha res nisem iskal, delal sem radi veselja: podajati, kar sem našel... Ah, plavž! Ah, ko bi bil mlajši!«

Toda to je bila že labodja pesem, dne 5. aprila 1905 je Meunier umrl.

Bil je velik brez poze in notranji brez sentimentalnosti. Videl je veličino in podredil vse posameznosti onemu, kar mora vladati. Moderna skulptura ne pozna zmagovitejšega osvoboditelja malenkosti, nego je on. Meunier je bil eden izmed prvih, ki so videli človeka in njega obleko zopet kot celoto v enoti in jo predstavljali v plastični enotnosti. Pred vsem pa: bil je eden izmed redkih, ki ni plastike zajemal zopet iz plastike, ampak neposredno iz življenja.

A njegov pomen sega preko plastike. Kakor je vpeljal Millet v moderno umetnost kmetski stan, tako je Meunier umetniško obdelal delavca, njega pomen in veličino. Ni šele delavca oplemenitil, pokazal je plemenitost, ki je v njem kakor v vsakem drugem poštemem delu. Ni polepšal delavca od zunaj, sprejel ga je z vso zunanjo grdostjo, ki jo povzroči delo, in nas naučil, da gledamo to grdost kot nekaj potrebnega, k stvari spadajočega. Tako jo je poduševil in nam jo poduševljeno podajal.

Njegova dela nočejo omamljati, nočejo prevzemati. Mir lastne moči je v njih. Zato ima njegova umetnost nekaj, kar manjka Francozom: ono neomajno moč spoznanja, ki končno očiščena odseva iz vsakega dela. To je bil pravzaprav vzrok, da je našel moč in lepoto tam, kjer formulirajo drugi le trenutne obtožbe ali pa obtiče v skici.

Videl je globlje, videl je mirno monumentalnost, videl je moč, ki kaže v bodočnost.

Veliki kiparji preteklosti stoje zato tako visoko, ker je v njihovih delih zadobila kulturna ideja njihovega časa obliko. Tehnično znanje samo nam ne imponira, to je predpogoj. Šele ko v umetnikovo ustvarjanje pronikne gonilna moč časa,

zadobi njegovo delo popolno vrednost. Njegova umetnost izpoveduje tedaj idejo časa, njeno najintimnejšo vsebino. Isto je z Meunierjem. V svojih delih nam pove najneposredneje, brez ovinka, kaj naš čas išče, kaj hoče. Izpoved leži v njih. V njem je našla najgloblja ideja sedanjosti, ustvarjajoča ideja našega časa, socialna ideja svojo obliko.

FRANCE BEVK: GREŠNIK.

Stopil je v cerkev, se poškopil z blagoslovljeno vodo ter postal.

Zatrepetalo mu je pred očmi, komaj je mogel razločiti glavni oltar od sten. Ornamenti so spominjali na Ludovika XV. Cvetlica se je oklepala cvetlice, angelček je držal angelčka za roko, vse v dolgi vrsti po steni; vse se je svetilo pozlačeno. Okna so bila zavešena s svetlimi začinjali, da je padala svetloba skozi nje in se lovila na smehljajočih obrazih angelčkov in Matere božje v velikem oltarju. Tudi tabernakelj sta začinjali beli začinjali in izza začinjal se je svetilo zlato, okrašeno z zlatimi grozdi in zlatim pšeničnim klasjem.

Zamižal je; pestrost in svetloba ga je vznemirila. Iskal je sence in mističnega mraku, kraja, kjer misli ne moti posvetnost in ji je prosta pot k Bogu. Pisane stene so se mu zdele skoraj grešne, ko je človek željan miru in pokore.

V stranski ladji je bil polmrak. Zavil je v njega in hladno ga je objelo preko prsi. Pri krstnem kamnu je stala izpovednica. Obstal je in pogledal ta les. Kadarkoli se je v svojem življenju spomnil nanj, ga je stresel mraz z isto silo, kot ob spominu na krsto. Če se je spomnil v družbi nanjo, je bil naenkrat žalosten in zamišljen. »Memento mori...« je vzdihnil nekoč, pa sam ni vedel, kako mu je prišla ta beseda na ustnice.

Sklonil je glavo v svojih mislih in se približal oltarju, ki je ležal globoko v senci polmraka. Pokleknil je in sklenil roke, nerodno, kot majhen otrok. Na oltarni sliki je klečala Marija Magdalena in mazila noge Jezusu, Jezus pa se je sklanjal k njej. Gledal je sliko... Opazoval je podobo dolgo, ogledal vse gube na obleki Magdalenini, premeril vrček za olje, presodil solnce v kotu slike in senco preko vseh obrazov. Ta čas ni molil. Ko se je zavedel svoje raztresenosti, je pogledal na tla, na temno, razhojeno preprogo in je začel

moliti... Šepetal je besede, ki jih je sestavil sam; očenaša ni več znal celega.

Iz srednje ladje se je slišala hoja po prstih, šum svile ženskih kril; gotovo bogata vdova; šklepetanje opank sivolasega patra in zopet mir...

Ustnice so zopet obstale. Na preprogo so bile vtikane pisane rože. Bele, rdeče in plave. Listje je bilo temnozeleno, list se je oklepil lista; same rože v dolgi vrsti, od zgoraj, vrsta za vrsto, do spodaj.

Pred očmi mu je stopila lepa dama, ki je nosila vedno rožasto obleko, celo tedaj, ko ji je mož umrl. Še majhen deček, jo je poznal in je bil srečen, če jo je videl... Po treh letih ga je odslovila in zdaj je resnično omahoval med svetnikom in razuzdancem.

Zavedel se je, da ne moli. Začutil je vso bolelost življenjskega nemira in je vstal. Živci so mu vznemirjeni trepetali, telo se mu je treslo kot mrzlično.

Stopil je z energičnim korakom mimo glavnega oltarja v zakristijo...

»Ali bi dobil izpovednika?«

Sivolasi pater je klečal ob klečalniku in molil. Počasi se je ozrl, ga pogledal, pomolčal in slednjič odgovoril:

»Počakajte ob izpovednici pri krstnem kamnu.«

Sivolasemu patru so bili taki obiski navadni. Samostan v bližini mesta je kot zdravilišče. Iz mesta in dežele kapljajo ljudje z bledimi obrazi in upalimi prsi in iščejo zdravja. Izpovednikova beseda, odvezujoči križ in sveti kruh tolažijo, zdravijo in krepé. Nekateri se vračajo vsako leto nazaj: čas jim zopet zaplodi bolezen. Dan za dnem, dan za dnem...

Eni so ošabni in sirovi: zlepa jim ni kaj greh. 'Ubijal nisem, ropal nisem, požigal nisem in tudi kradel ne!' — Drugi so tenkočutni, tem je greh vse: 'Vse grehe sveta imam na duši!' in so čisti