

se polno bujne moči, razživi se v ponosnem razmahu, oddahne si smehljaje, kadar začuti sladki dih večera. Nekje je tisto življenje — kaj ga nisem živel sam? Bilo je, komaj da je še spomin. Zdaj je dan za dnem kakor kamen ob kamnu; mrtev; meni ne vzide solnce, ne zaide.

Skoz park je prišla s hitrimi, drobnimi koraki postarna ženska; s predpasnikom si je brisala oči in je hripavo poihtevala. Zgenil se je kamen v mojem srcu. Ženska je šla, izgubila se tja v prah in skrb in greh, jaz pa sem jo videl še zmerom in ves drug je bil njen obraz, tako mil in blag.

Obšlo me je poželenje, silnejše od gladu in žeje; udarilo mi je v dušo nenadoma in me je vsega prevzelo. „Le enkrat še da bi videl njen obraz, obraz materin!“ Saj ne zahtevam veliko; ne, da bi sedela poleg mene, da bi me držala za roko in me tolažila v tej samoti. Samo njen obraz da bi videl, samo za minuto; da bi ga videl, kakor je bil tih in blag in usmiljen. Milost božja, prosim, to mi daj; le eno minuto! In če je to preveč, trenotek vsaj, pol trenotka! Ne kruha ne maram, ne vode — le tega pol trenotka! Še manj; le tisti hip, ki se ga meriti ne da; kakor da šine lepa

misel skoz dušo in ugasne, še komaj da je zasvetila; ali kakor tisti najkrajši hip, ko človek občuti smrt!

Bog vedi, kdaj sem se bil vzdignil, kod in kako sem hodil. Ko je rdeča večerna zarja plamenela na visokih strehah, sem stal na mostu Male Donave. Široka in mirna je bila voda globoko spodaj, brez valov; pokopališče zavrženih in pozabljenih. Če se je zgenilo tu, tam, se mi je zazdelo, da vidim obraz, ves miren, vdan v poslednjem trpljenju. Glej, popotnik, tam je večna senca, tam so večne sanje!

Moje trudne roke so se naslonile ob ograjo, trudni život se je sklonil...

Milo in ljubo se je doteknilo moje rame; ozrl sem se in sem videl njen obraz; čisto jasno, tako blizu, da sem občutil dih njenih belih lic. Dobrotno so pogledale oči, v smehljaju so se zgenile ustnice. In vse je vzkipel, vzplamenelo v meni k nebesom in k življenju. Šel sem domov in tako mi je bilo, da bi ogovarjal neznance na ulici, da bi se smejal, da bi vriskal in prepeval. Poslednjem bridkost je okusilo srce, zato je bilo vredno najvišje tolažbe.



## RAZSTAVA ZA CERKVENO UMETNOST.

Spisal Izidor Cankar.

**P**riredili so jo ob priliki dunajskega evharističnega kongresa in zaprli šele pred kratkim; skoro do včeraj so vihrale ob Ringu zastavice nad njenimi plakati, stokrat oprane od jesenskih in zimskih deževij, tolikokrat cefrane od severnih vetrov.

Pri razstavi so sodelovali Wiener Künstlergenossenschaft, Wiener Sezession, Hagenbund, Österreichische Gesellschaft für christliche Kunst, Kunstschau, praški Manes, krakovska Sztuka in več umetnikov, ki niso v nobenem društvu. Glavni namen je bil, zblížati naročnike in izvršujoče umetnike, ker je ravno vsled razdalje med njimi cerkvena umetnost v zadnjih desetletjih največ trpela. Cerkveni krogi so se zadovoljevali po veliki večini s fabriškim blagom, umetniki pa izgubljali stik s cerkvijo ter umevanje za njene potrebe.

Razstavo je obiskalo skoro stotisoč ljudi; stotine Slovencev so jo, upam, videle. Ne bom torej nikočar moril z naštevanjem in opisovanjem, ker

je brezkoristno celo za tistega, ki razstave ni obiskal. Tudi nečem estetsko soditi o razstavljenih predmetih; nekaterim je bila bolj všeč, drugim manj. Označiti je treba le glavne tendence te znamenite prireditve, njene osnovne misli; vse drugo je postranskega pomena, te pa so plodovite in žive, ker imajo v sebi sok umetnostnega spoznanja, neodvisnega od trenotka. Če bi se bila vsa dela, nastala vsled tega spoznanja, za enkrat ponesrečila, bi to spoznanje nič ne izgubilo na svoji ustvarjajoči, oblikujoči sili. Uveljavilo se bo prej ali slej in povsod. Kjer prej, tam bomo prej videli renesanso cerkvene umetnosti, lepšo in svežejšo obliko kulta, sedanjemu človeku bolj priležno; kjer slej, pa pač kesneje.

Prvo načelo, ki je vodilo izbiro umetnin za razstavo, se je glasilo: izključena so vsa dela, izvršena v takozvanih klasičnih stilih. Nič gotike, nič renesanse, ne rekonstrukcija, temuč samostojno reševanje predmetnega problema. Ko sem



hodil po razstavi, nisem tega niti zapazil; človeku, ki zasleduje razvoj umetnosti — ne mislim samo sedanje, temuč življenje umetnosti sploh — se zdi to načelo tako normalno, tako samoposebi dano, da se njega uresničitve niti ne zave kot novotarije. Da še ne mislijo vsi tako, me je poučilo šele vprašanje tovariša, ki sem ga spremljal po dvoranah avstrijskega muzeja:

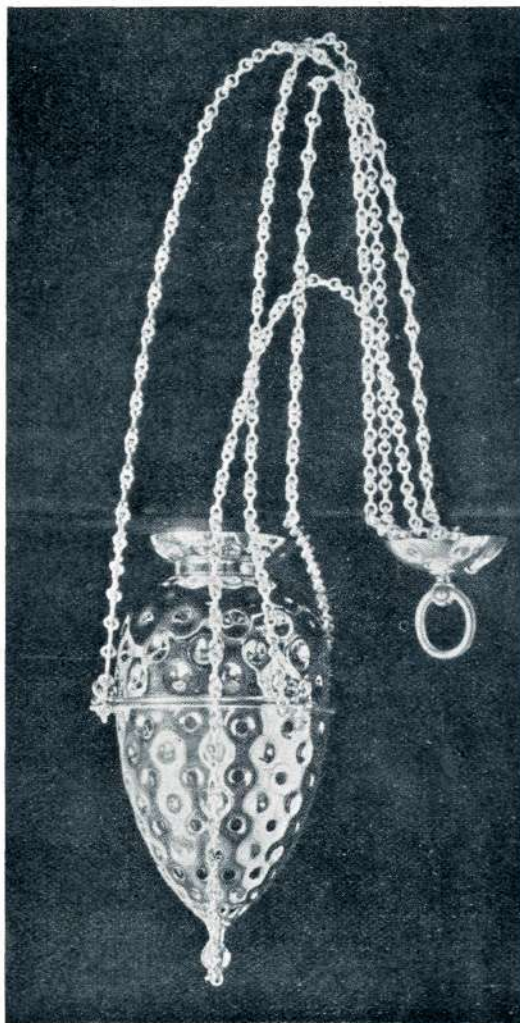
»Ali ni več starih stilov?«

Res, ljudi s takimi vprašanji je še več; samo to me tudi opravičuje, da se lotim za trenotek zopet premlevanja stilistične slame, kolikorkoli je je to za tiste, ki so poučeni, banalno delo. Ljudje s takimi vprašanji so dvojne vrste: Nekateri vprašujejo zato, ker so že z materinim mlekom vsesali misel, da so samo trije cerkveni stili; ti niso nevarni; kakor hitro vidijo kaj dobrega, pozabijo na trojico stilov, sodijo po svojem zdravem naravnem okusu in so pripravljene sprejeti vse, kar je lepega. Drugi ne uživajo tako neposredno, ne sodijo s prostim očesom, temuč skoz učena očala; teoretizirajo; vedo sicer, da je danes nemogoče tako pisati, kot je pisal Shakespeare — tudi človeku, ki bi mu bil kongenialen — vedo, da je nemogoče komponirati, kot je komponiral Beethoven, toda dvomijo, ali bi se ne dalo slikati, kot je slikal Raffael — in kadar zidajo, zidajo romansko. Ti ljudje so bolj nevarni, ker se ne dajo prepričati; prepričal jih bo samo čas. Govoriti se da le s tistimi, ki verujejo v skrivnost stilistične trojice slepo in ne iz principa.

V šoli dobi mladi mož vtis, da je stil sistem umetnostnih pravil, ki nastane, vlada daljšo ali krajšo dobo umetniško stvarjanje, dokler ga ne zamenja drug sistem; tako izgleda stil kot nekaj shematičnega, kot trdna, neizpremenljiva norma. Stili so pa trije: romanski, gotski in renesančni. Oni da pomenijo absolutne vrhunce, so klasični, za vse čase vzorni.<sup>1</sup> Z renesanso da se čas neha. Kontroverza, katera arhitektura je bolj katoliška in kako naj se zida, je ponehala, grade se pa le še romanske in gotske in renesančne cerkve. Kölnski nadškof je, če se ne motim, še lansko leto izdal tako naredbo za svojo škofijo.

V resnici pa stil ni nič shematičnega, temuč živa oblika, ki se neprenehoma menjava, razvija; ne tvorijo ga kanonični predpisi, temuč le osnovna ideja ene dobe, v kateri je variacija oblik vedno mogoča, dokler se ne izpremeni tudi bistvena ideja sama. Zato je razvidno, da je danes nemogoče

zidati gotsko cerkev, če ne kopiramo določenega vzorca, ker je »gotška cerkev« ideja, ki ima lahko zelo različne oblike. Če bi se izgubili vsi dokumenti o postanku dunajske votivnice ali rotovža, bi vendar nikdar nikomur ne prišlo na misel, da sta to res gotski stavbi, ker v gotski dobi takih ni. To dejstvo je dokaz, da je teorija čistega zgodovinskega stila praktično neizpeljiva, in dejansko



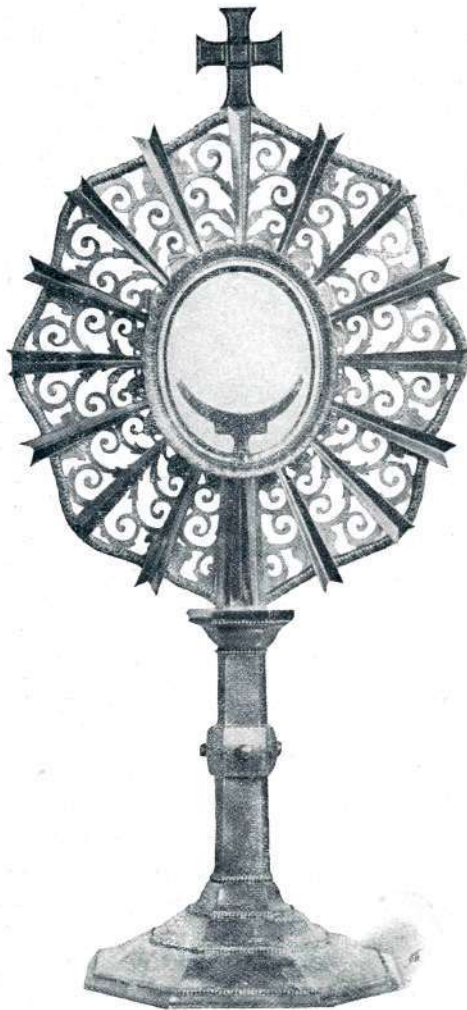
KADILNICA.

so arhitekti te struje obenem, ko so se oddaljili od svojih vzorcev, nehote pripravljali temelj sedanji umetnosti; že zunanje sile, nove potrebe, so jih prisilile k temu. Tudi oni imajo svoje zasluge, toda sedaj je že čas, da si jih pridobijo drugi. Prav bi bilo, da zgodovinske stile z vsem dolžnim spoštovanjem, z občudovanjem mağari, pomaknemo zopet v zgodovino nazaj. Vsaka doba je imela svojo umetnost, ki je bila izraz in simbol njene kulture, njenih teženj, zakaj bi je ne imela naša?

<sup>1</sup> Srednja šola nima mnogo deleža pri razširjanju teh škodljivih mnenj, ker se z upodabljačo umetnostjo ne bavi; toda kolikor more, jih mladeničem vceplja pri pouku literarne zgodovine.



Kako more čuvstvanju človeka iz 20. stoletja odgovarjati oblika 13. stoletja? Ne more. Noben čas pred nami ni bil tako koncilianten nasproti svojemu predhodniku kot smo mi; gotika se je uprla romanski arhitekturi, renesansa zavrгла gotiko, barok je vse oblepil in preoblekel s stukom. Vedno je bilo več samozavesti kot danes. Ali bolje, do danes, kajti posvetna arhitektura se že oprasha



BRAUER: MONŠTRANCA.

zgodovinskih spon; želeli bi bilo, da se jih cerkvena tudi čimprej. Kakor se je Cerkev vedno prilagodila vsem socialnim oblikam, tako je bila tudi njena umetnost vedno izraz njenih časnih tendenc. Zakaj bi nas danes zaslužila tipika?

Pripravljalci razstave so torej izključili brezplodna stilistična vprašanja in so postavili drugo, velepomembno načelo: oblike predmeta naj ne določa tradicija, temuč narava predmeta sama, zlasti njegova raba; če se obliki posreči, da izrazi značaj predmeta, bo — kakor kaže izkušnja — tudi

lepa. Isto načelo torej, ki vodi glavno strujo sedanjega stavbarstva, ki zida od znotraj na vun, to je: izhaja iz značaja in praktične svrhe stavbe ter z njo določa zunanjo obliko; isto načelo, mislim, ki se uveljavlja tudi v sedanjem slikarstvu. Na razstavi je mnogo del, ki dobro označujejo to tendenco; navedel bom samo par zgledov.

Plečnikova cerkev sv. Duha v Ottakringu. (Na razstavi je samo oltar in mozaicizirana oltarna stena.) Cerkev stoji v najzloglasnejšem dunajskem okraju; pred njo se razprostira grozotno prazna Schmelza, kjer še danes domujejo razni banditi; okroginokrog nje natlačene delavske kasarne, v ozadju tovarniški dimniki. Obupna velikomestna puščava v najčrnejšem pomenu. Sem v to predmestje, izgubljeno v skrbeh delavnika, mora cerkev, da pove s svojim napisom na pročelju: Der Geist ist es, der lebendig macht; das Fleisch nutzt nichts. Kako resničen nauk in kako ga je težko proletarcu oznanjevati! Če bi stala tu med brezračnimi delavskimi hišami romanska bazilika, tako solidna sama v sebi, mirna in stroga kot viteški grad, bi budila odpor in sovraštvo; v nebo stremeča gotika bi bila ironija, kakor anahronizem bi izgledali njeni visoki stolpi v sajasti megli predmestja; vesela, lahkega življenja polna renesansa bi izzivala zavist in zaničevanje. V časih, ko so nastajale te oblike, ni bilo problema velikomestnega dušnega pastirstva, in ko bi bil, bi ne bile nastale. — Plečnik se je problema lotil po svoje. Cerkev se izgublja med hišami, tovarišica jim je in sestra; v ponižnosti živi z njimi, neče se odlikovati z leskom in bogastvom. Toda če stopiš bliže, vidiš, kako je krepka, kako se sama drži in nosi, kako so iz samozavesti in prepričanja napisane besede, ki jih ima na čelu. Zunanost je zelo preprosta in vendar silna; v glavnem je samo izraz notranjih tektonskih moči, kar daje stavbi izraz monumentalne trdnosti. Fasada brez vsega nebitvenega lepoticja, zgolj enostavno formulirana konstrukcijska ideja. Vrata zelo nizka, izgledajo stlačena na minimum; bojiš se, da so prenizka, da se boš moral skloniti, kadar stopiš v cerkev. Dovolj so visoka, toda človek čuti, kakor bi ga tiščala na kolena, ko stopa v hišo božjo. Na tem izrazu velike disproporcioniranosti božjega in človeškega elementa sloni monumentalnost fasade, ki se kljub skromni visočini cerkve takoj razodene. — Notranjščina predstavlja novokrščansko baziliko: bogoslužna dvorana, kakor je bila starokrščanska, z vzvišenim korom, na katerem kraljuje oltar, tako da je viden iz vsakega kota cerkve, prostor po istem načelu omejen kakor pri starokrščanski baziliki: visoka srednja ladja z okni, dve stranski



ladji in nad njima galerije; izginili so stebri, ki jih betonska konstrukcija ne potrebuje. Na prvi pogled in posebno v sedanjem nedogotovljenem stanju ne izgleda ta prostor kot cerkev, temuč kot predavalna ali koncertna dvorana. Vzrok je pač ta, da si Plečnik ni vzel tradicionalnega tipa cerkve za vzor, temuč se le vprašal — kakor graditelj koncertne dvorane — kako naj oblikuje prostor, da bo najbolj odgovarjal svojemu namenu. In namen te cerkve, da zbira tisoče na praznik pri maši, da tisočem oznanjuje besedo božjo; treba je zlasti prostora, prostora za številno predmestje; stavba naj je kljub skromnosti svojih dimenzij dovolj velika za tritisoo ljudi. Tako vpliva ta del cerkve nekam mrzlo, dogmatično; izpolni le tisti namen hiše božje, ki je prvi in najbolj potreben, dasi ne edini. Kajti razen z zavestjo skupnih dolžnosti, ki so nam zapisane v umu, prihaja človek v cerkev še s svojim srcem, s tisoči svojih čisto osebnih želja in željic, s potrebo, da je tudi popolnoma sam s svojim Bogom. Potrebi privatne pobožnosti je Plečnik odločil kriptu. Kolikor je zgornji del svetel, enovit, strog kot zapoved, toliko je spodnji temoten, poln tesnih, izgubljenih kotov, intimen kakor želje srca. Zgornja cerkev bo ljudem nekaj časa malo tuja, dokler ne spoznajo njene smotrne urejenosti; kripta se jim bo namah priljubila.

Tako je tu v velikem izraženo načelo, da narava stvari določaj njih obliko, toda isto načelo se je uveljavilo tudi pri pretežni večini drobnejših predmetov razstave, zlasti pri cerkvenem orodju in cerkveni obleki. Plečnikov oltar za cerkev svetega Duha je zopet enkrat oltar, resnična miza, ne kulisa. Nič dekorativnega nastavka, ki kazi značaj žrtvenika, temuč masiven kamen; v svoji plemeniti osamljenosti in s svoje poudarjene višine se takoj reprezentira

kot središče cerkve in bistvo kulta. — Med cerkveno obleko je največ takozvanih boromejskih mašnih plaščev; ta oblika si je pridobila že mnogo prijateljev, ker vsakdo čuti, da je pristnejša in naravnejša, in precej gotovo je, da kmalu ne bo nič več nenavadnega. Razvoj cerkvenega plašča od njegove prvotne oblike do sedanje, ki ima komaj še značaj

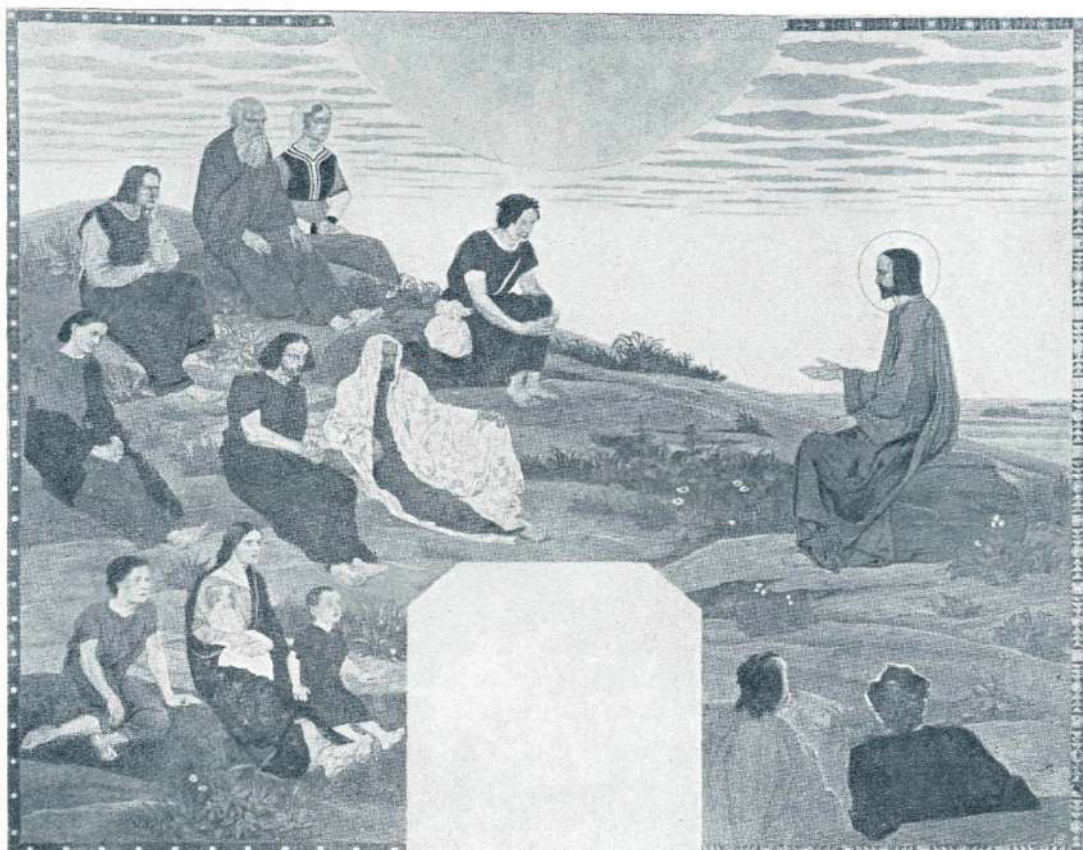


L. FORSTNER: CERKVENO OKNO.



obleke, pojasnjuje vrsta tipov v posebni sobi; tako se bo zgodovinsko spoznanje pridružilo estetskemu. — Do kako lepih oblik pridemo, ako vodi pri izdelovanju cerkvenega orodja zgoraj označeno načelo, priča kadilnica sl. str. 61. Spodnji del kaj preprosta posoda, brez ornamentov; pokrov se dviga kakor kadilo, z njim skupaj raste, kakor gost oblak stremi v višavo; v svoji preprostosti je kaj izrazit in zmiseln. Isto velja o monštranci (sl. str. 62), izdelani po načrtu arhitekta Brauerja, ki skuša kolikor mogoče jedrnato predstaviti bistvo mon-

način: ali tako, da je kompozicija zgolj v ploskvi brez vse prostorninske globine, kar je dosledneje, ker vsakdo, kdor stoji pred oknom, ve, da ima pred seboj prozorno ploskev; ali tako, da slikar zakrije prozorni značaj stekla in nam skuša vzbuditi iluzijo prostorninske globine kakor na platnu. Pri Forstnerju, ki vseskozi dela v značaju materiala, je bilo jasno, da bo šel prvo pot. Toda težava je v predmetu, katerega je imel naslikati; okno mora predstavljati križ in sedem zakramentov — to so pa dejanja, prizori, ki se vrše



IGNAC STOLZ: PRIDIGA NA GORI.

štrance. V sredi kot žarišče piksida, posoda za sv. Telo; zlati žarki, ki jih zahteva naša predstava o monštranci, so kar najmanj poudarjeni, da ne odvrtaajo pozornosti od pikside; zato ne obloženi z ornamentalnimi motivi, kot navadno doslej, temuč le z enostavnim vmesnim motivom združeni v celoto. — Zelo plemenito delo se mi zdi cerkveno okno, izvršeno po načrtu slikarja Leopolda Forstnerja (sl. str. 63). Reprodukciija ne more dati tistega leska, ki ga ima smotrno porabljenost steklo. Vendar je tudi na njej razvidno, kako je slikar materialu primerno prikrojil kompozicijo. Steklo je mogoče poslikati na dvojen

v prostoru! Forstner si je pomagal. Prostor je označil, kolikor je neobhodno potrebno; v glavnem le s četverkotniki tlakovanih tal pri posameznih prizorih, ki so mu dali obenem priložnost, izrabit prednosti steklenega materiala. Sicer se je dosledno držal ploskovnega značaja stekla. Tako imamo pred oknom vtis resnične prozorne ploskve in vendar ne čutimo nedoslednosti, če zberemo pozornost na posamezen prizor.

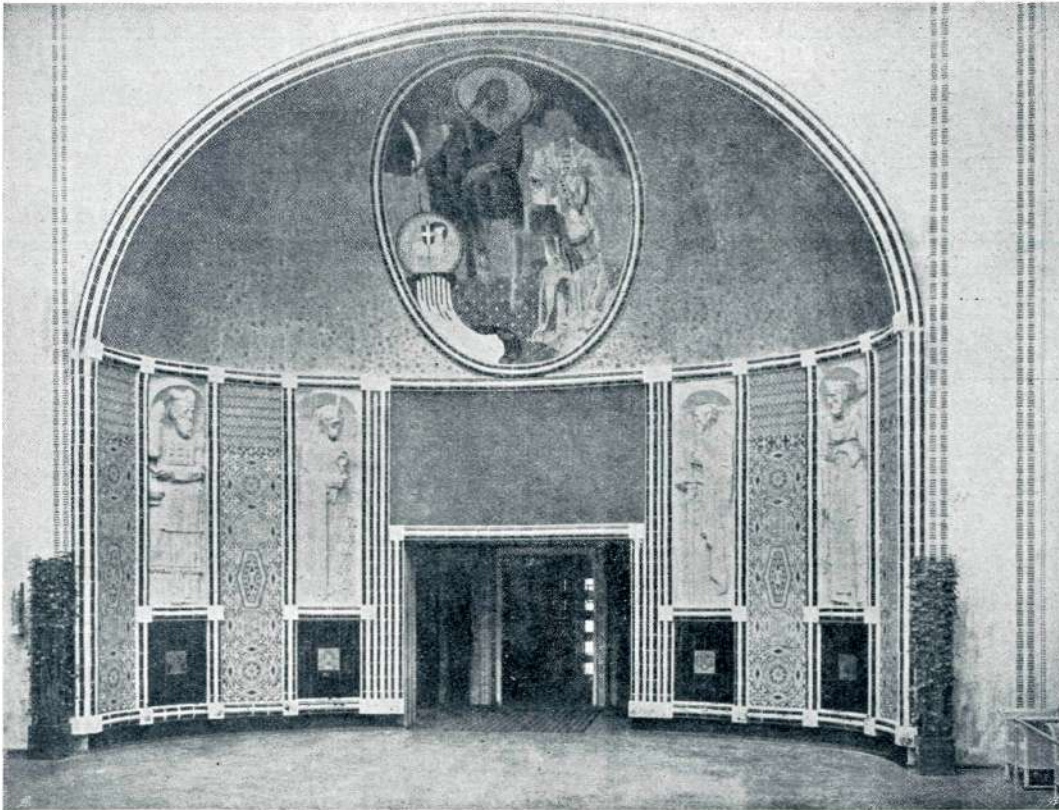
Že vnaprej je gotovo, da mora umetnost, ki gre tako stvarjem do dna, ki skuša izraziti njih skrito bistvo, ki se otresa vseh nepotrebnih podrobnosti, ki teži doseči resničnejše oblike, da



mora ta umetnost priti do monumentalnih rešitev svojih nalog. Ta razstava nam kaže nekaj posrečenih poskusov te smeri. Pridiga na gori od Ignacija Stolza (sl. str. 64) je tak slikarski poskus. Predstavljen je dogodek, ki ima komaj kaj realističnega na sebi; slikar se je ognil vsakemu naturalističnemu detajlu. Na sliki se ne godi nič, ni gibanja, dejanja; in vendar je v ozračju toliko pomembnosti, velikih duševnih dejanj, gibljejo se nevidne sile. Kadar bo vernik stopil pred to steno v cerkvi, bo imel vtis, da se pred njim vrši velevažen do-

vzporedno. K tej združitvi je pristopilo kot tretji enakopravni element slikarstvo: Forstnerjev mozaik Janezovega krsta v zgornji polkrožini. To ni slika, ki bi mogla biti le slučajno obešena tjakaj, temuč koncentracija barv, ki se svetlikajo po celi steni, tako da si krožine ne moremo misliti brez nje; je posledica vsega prejšnjega. Zopet slika, ki nima z naturalizmom nič opraviti; sestavljena je iz velikih barvnih ploskev, v katerih se strnejo in izvene vsi refleksi od spodaj.

Vrhunec monumentalnosti pa je dosegla na



FORSTNER-BORRMANN: STENA CERKVE V EBELSBERGU.

godek, da so te osebe le vsled preobilice duševnega življenja tako monumentalno mirne.

Bolje je izraženo to stremenje po monumentalnosti v delu slikarja Forstnerja in kiparja Borrmanna: notranja vhodna stena cerkve v Ebelsbergu (sl. str. 65). Arhitektura, kiparstvo in slikarstvo se je tu združilo v enoto. Aron, Peter, Pavel in David, že v črti monumentalno pojmovani kipi, so postali del stene, neločljiv od nje. Kako ne morejo biti brez nje, je dokaz, da so zidani, ne klesani, in sklepi med posameznimi kamni so izrečno poudarjeni. Kipi ne nosijo zidu, niso simbol tektonskih sil, marveč rastejo iz njega, žive z njim isto življenje, ne podrejeno, marveč

razstavi mozaična oltarna stena za Plečnikovo cerkev sv. Duha, izvršena po načrtu Ferdinanda Andrija (sl. str. 66). Na velikanskem polju, okrašenem z enostavnim motivom, stoji sedem visokih, vitkih žena; simboli sedmerih darov sv. Duha, ki bodo zapisani nad njihovimi glavami. Frontalno stoje v ravni črti druga poleg druge; nič ni zemeljskega na njih; niso ne v času, ne v prostoru; pred steno plovejo — ne plovejo, temuč eksistirajo — kakor Duh. Kako so nerealistično pojmovane, kaže najstrožja simetrija njihovega bivanja (ki na slabi reprodukciji ni razvidna). Okrog srednje postave se vrsti po ena temnolasa in svetlolasa postava; vsak par enako sklenjenih rok, z istim



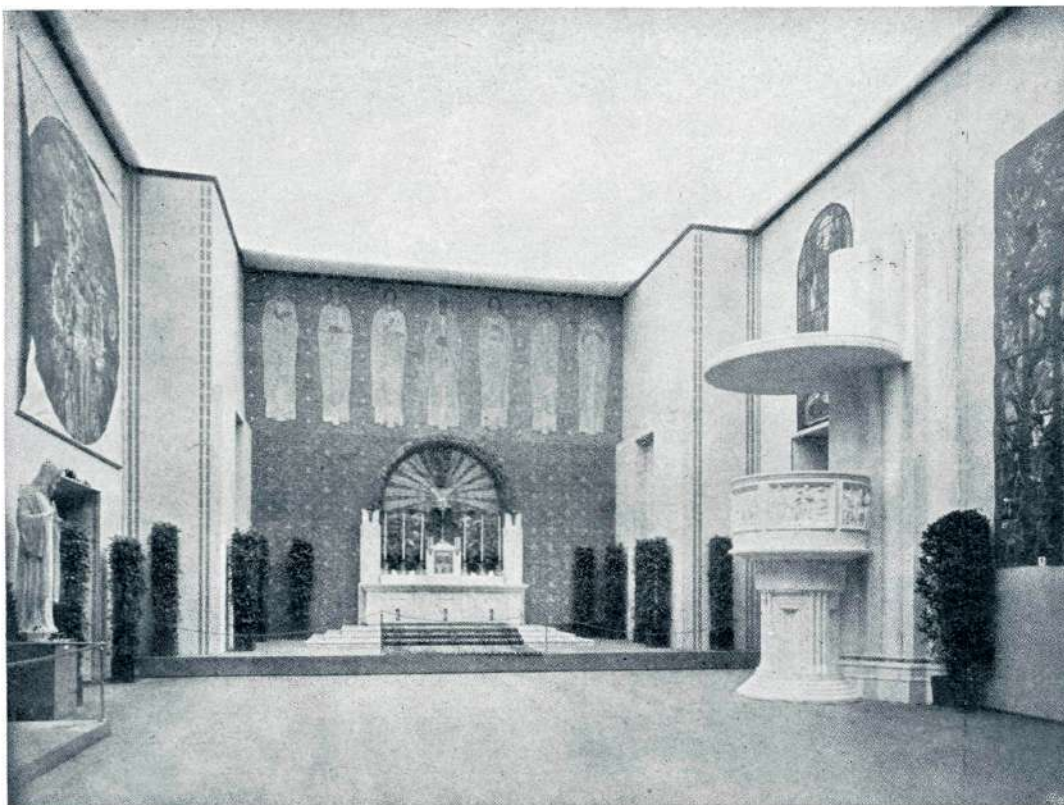
sistemom gub v obleki. Tako so si podobni Darovi. Vrhutega še bajna ubranost barv, nežna kot dih Duha, ki veje in ga ni videti.

Kakor je na prvi pogled razvidno, da bi ta mozaik (in Forstnerjev za cerkev v Ebelsbergu tudi) nikdar ne bil nastal, ko bi novo slikarstvo ne bilo ustvarilo predpogojev zanj, tako tudi neposredno spominja na monumentalno veličastvo mozaika sv. Pudenziane v Rimu ali na resno slovesnost obeh sprevodov v cerkvi sv. Apolinara Novega v Raveni. Nehote se človek zaloti pri tem, da primerja starokrščansko slikarstvo z najnovejšim; čudno je, toda primera je dobra in očitna. Če se potem še spomnimo, da je Plečnikova cerkev pravzaprav starokrščanska bazilika, da cerkvene posode in obleke dobivajo svojo prvotno formo, ki so jo imele od početka, se zavemo, kako smo prakrščanstvu — dasi tako daleč — vendar tako blizu.

To je značilno. Gotovo ni mogoče razložiti postanka stila samo iz kulturnih razmer; stilistični razvoj ima tudi svoje notranje pogoje. Toda

znano je, da se je cerkveni stil bistveno izpremenil takrat, kadar so se zgodile tudi v cerkvenem naziranju važne izpremembe. Postanek romanskega sloga spremlja v cerkvenem življenju končna verska ločitev vzhoda in zahoda, idealni pogon križarskih vojn, okrepitev moralne moči hierarhije. Ko nastaja gotika, vidimo, da je sholastični sistem dosegel svoj vrhunec z Akvincem in Duns Scotom. V 15. stoletju gre razvoj renesanse vzporedno s samopašnostjo in nasladnostjo papeškega dvora. Barok se rodi s protireformacijo, s težnjo Cerkve, ne teritorialno vladati, temuč si podvreči duše.

Danes doživljamo novo konsolidiranje verskega življenja. Svetovna naziranja se ostro ločujejo, strožja disciplina drži vernike trdno krog središča, starokrščanska praksa oživlja, prakrščanstvo je vedno bolj predmet studija in hrepenenja. Obenem smo videli zgoraj, da je umetnost jela črpati in se učiti pri materini umetnosti prvih stoletij. Ali je kaka zveza med tem? Morda smo ob postanku novega velikega cerkvenega stila.



F. ANDRIJA: MOZAIČNA OLTARNA STENA CERKVE SV. DUHA NA DUNAJU.