

## DALMATINSKI MOTIVI ZORANA MUŠIČA

T o m a ž B r e j c

UDK 75.037 (497.12) "19"

Izvorni znanstveni rad

Tomaž Brejc

Ljubljana, Akademija za likovno umetnost

Autor analizira slike Zorana Mušiča s dalmatinskimi motivima, rekonstruira genezo nastanka tog motiva te podčrtava njihovu pastoralno ljepotu i idilično poeziju, bez obzira na vrijeme njihova nastanka.

Zoran Anton Mušič, rojen 1909 v Gorici, je svojo ustvarjalnost črpal iz globokega razmisleka o vlogi pokrajine v sodobni slikarski kulturi. V evropskih velemestih, posebej v Parizu, je uspel kot slikar lokalnih dalmatinskih motivov, stiliziranih do abstraktne perfekcije. Pri tem štata posebej važni dve okoliščini: najprej zvestoba osebnemu slikarskemu načinu, tistemu duktusu, ki je Mušiča postavljaj za osamelca, Einzelgaengerja znotraj menjajočih se trendov pariške šole; njegova estetska stanca in vztrajna pripadnost zasebni imaginaciji je skozi vsa povojna leta ogranjala lastno specifično kreativno substanco nedotaknjeno in neokrnjeno. V času naglih menjav "izmov" in trendov je to že samo po sebi velik uspeh in dosežek. Toda, drugič, njegova moralna drža bi bila kreativno nepomembna, če ne bi Mušič izoblikoval posebnega likovnega sveta, motivno vezanega na posamične izbrane lokacije iz Dalmacije in Benetk, na italijanske pokrajine, skratka, če ne bi bila njegova umetnost ves čas označena z neko pastoralno lepoto, ki v sodobni civilizaciji vzbujaj predstave idilične bukolijne poezije, stabilnosti, miru in utopije estetskega bivanja. To pa se vrednote, ki si jih sodobna civilizacija znova želi pridobiti. Zdi se mi zato primerno, da rekonstruiramo genezo ene osrednjih tem Mušičevega velikega opusa, Motivo dalmata, opredelim njegovo genezo in kasnejše transformacije.

Po šolanju na zagrebški akademiji, kjer je nanj usobno vplival prof. Ljubo Babić s predavanji in knjigami o francoski in španski umetnosti, se je Mušič leto dni mudil v Španiji, kopiral Goyo in El Greca, slikal kastiljsko pokrajino in se pred državljansko vojno čez Pariz umaknil domov. Prve španske motive je zabeležil v strogih, zadržanih in tonsko enotnih študijah: vendar prevladujočo sivorjavo gamo že takrat od časa do časa poživljajjo rdečkasti, sinji in rožnati ter olivnozeleni toni. Sledila je logična odločitev, da nadaljuje začete barvne študije v Dalmaciji. K temu ga je spodbudil Frano Šimunović, Mušič pa je

potrdil lastno prepričanje, da lahko slikarsko, koloristično napreduje le v sredozemskih pokrajinah. "Latinska" pokrajina, kot jo je kasneje imenoval, mu je omogočala stopnjevanje barvne senzibilitete in formalne prefinjenosti, medtem ko ga je štajerska pokrajina vezala na ostanke impresionističnega občutja. Toda kot velja za njegovo slikarsko generacijo, je želel Mušič izstopiti iz naključnosti impresionistične registracije motiva, hotel je doseči stilizacijo, ki bo sublimirala prvotni vtis in ga v specifično dojeti barvni lestvici stopnjevala nad naključnost svetlobne registracije motiva. Kar si je želel, je bilo "čisto slikarstvo":

"Temelj moje umetnosti je kolorizem, 'čisto slikarstvo'. To se pravi, da mi je najvažnejše vprašanje reševanje barvnih problemov in ne pripovedovanje. Vzporedno s poezijo bi se mogla ta smer imenovati tudi lirična, v nasprotju z epično. Predmet, ki ga slikam, ni moj diktator in jaz nisem njegov suženj, ampak ga pojmujem vselej le tako, kot ga subjektivno občutim. To občutje mi daje možnost velikih variacij, zlasti pri krajini. Tako mi vzbuja južna, recimo dalmatinska krajina čisto drugačno občutje kakor severna, npr. štajerska."

"Južna krajina me sili najbolj izrazito v čisti kolorizem. Kolorizem poudarja absolutno svobodo v komponiranju barvnih odnosov. Objekt je važen le v toliko, v kolikor je nosilec neke barve. Barva igra tu dominantno vlogo in obdrži svojo polno vrednost. Predmet se torej ne izgublja v impresionistični igri svetlobe, ne podleha razkrajanju in vplivom atmosfere; ne tone v zanemarljivost detajlov, ki so pri graditvi slike vsi enako važni, ker je vsak zase nosilec svoje barve in zadrži vedno svojo popolno vrednost. V tem momentu postane to slikarstvo dvodimenzionalno, ploskovno, ker so predmeti z enakopravnim tretiranjem vsake barvne ploskve ostali na površini slike. To vidite predvsem v mojih gvaših iz Dalmacije."<sup>1</sup>

Ko je v poletnih mesecih med 1936 in 1940 obiskoval Korčulo, slikal v Cavtatu in se ustavljal na otokih, se mu je dalmatinska pokrajina globoko, prav usodno vtisnila v spomin. Mnogo kasneje se v razgovoru s Georgesom Charbonnierom spominja:

"Moje prvo bivanje v Dalmaciji je bilo zame odločilnega pomena, kajti ta dežela je povzročila v meni nekakšno izgubo ravnotežja, posledice pa so bile zelo važne za razvoj mojega dela. Doumel sem, kako globoko iz otroštva je bila ta zemlja moja zemlja. Ta dežela se je naselila v meni in torej sem jo začel prevajati v slikarstvo. Postala je domačnostna, usodna in skoraj obsesivna tema. Toda manjkalo mi je tisto bistveno, poglavitno: kajti če sem našel temo, pa sem bil še daleč od tega, da bi našel svoj lastni jezik, s katerim bi jo izrazil."<sup>2</sup>

V poročilih o njegovem zgodnjem razvoju, ki je slabo ohranjen in ga umetnik ne želi poudarjati, večkrat naletimo na predpostavko, da se je Mušič kot slikar presenetljivo naglo formiral že v kastiljskih motivih.<sup>3</sup> Toda pregled ohranjenih del pokaže, da šele Korčulanski motiv, 1936, vzpostavi tisti razpon likovne in vsebinske problematike, ki bo umetnika nato zaposlovala vse do sredine pedesetih let.

<sup>1</sup> R. Rehar, Razgovor s slikarjem Zoranom Mušičem, Mariborski večernik, 6. XII. 1938.

<sup>2</sup> G. Charbonnier, Le monologue du peintre, Paris 1960, 177.

<sup>3</sup> Cf. J. Grenier, Music, Paris 1970; za kritične pripombe A. Berne Jouffroy, Notes sur Music, v katalogu Music 1946-1972, Musée d'Art moderne de la Ville de Paris, 1972, 53.



Zoran Mušič, Na sejmu, 1938, Skupščina Republike Slovenije

Ta minuciozna skica je prvi znani osnutek kasnejših dalmatinskih motivov. Mušič jo je šele nedavno tega levo zgoraj signaliral in datiral v leto 1936.<sup>4</sup> Gre za kombinacijo lateralnega friza premikajočih se živali in figurami, ki so s hrptom obrnjene navzven in morda napovedujejo kasnejše "obline", vse pa je zavito v nenavadno sublimirano barvno skalo, v kateri prevladujejo modrikasti, rožnati in rumenosivi odtenki - nekaj, kar bo Mušič znova uporabil v dalmatinskih motivih po letu 1946.<sup>5</sup> Toda ta prva skica še ni pravi Motivo dalmata. Kajti potem nastaja vrsta podrobnejših, neprimerno dosledneje izpeljanih slik, v katerih Mušič v nekoliko bolj gosti in saturirani barvni lestvici, kjer so opazni močnejši zemeljski toni, upodablja oljke na Korčuli, živahne osličke v ogradi, počitek otovorjenih živali, pa žene na osličkih in konjih, ko nalagajo tovor ali ga prodajajo na tržnici v Cavtatu.<sup>6</sup> V teh slikah je čutiti umetnikovo živo zanimanje za forme in barve konkretnega motiva, slikanega in situ, čeprav ves čas stopnjuje resnično videno v sfero optično sublimirane barvne predstave. Kritik Fran Šijanec jih je takole označil: "V ogradi, Krajina, Korčula, izpričujejo čisto van goghovski slikarski stil, ali vsaj občutje fauvistične barvne konstrukcije. Zato se vsebinska vrednost takega dela ne nanaša niti na vsebino snovi niti na

<sup>4</sup> Za ta podatek se zahvaljujem kustosinji Moderne galerije v Ljubljani Bredi Ilich-Klančnik, ki pripravlja pregledno razstavo Mušičevega zgodnjega opusa.

<sup>5</sup> *J. Grenier*, op. cit., 13.

<sup>6</sup> Provizorični seznam teh slik je sestavila *T. Vidmar*, Zoran Mušič, Filozofska fakulteta, Ljubljana 1973, 92, 101-108.

trenutno zunanost, temveč edinole tako formo ali obliko, ki snovnemu predmetu s slikarskega stališča docela odgovarja. S slikarskega stališča, to je v pogledu kompozicijskih vrednot in nalog, ki jih zahteva umetniško osnovana podoba ali slika. Snovnost južnjaške pokrajine inspirira umetnika do takih značilnih oblik luči in sence, tal in bitja, kakršna se ujemajo kot notranja izrazna likovna celota. Mušičev svetlobni filter odkriva v svojem spektru le določene tone in iz teh si gradi svoje podobe.”<sup>7</sup>

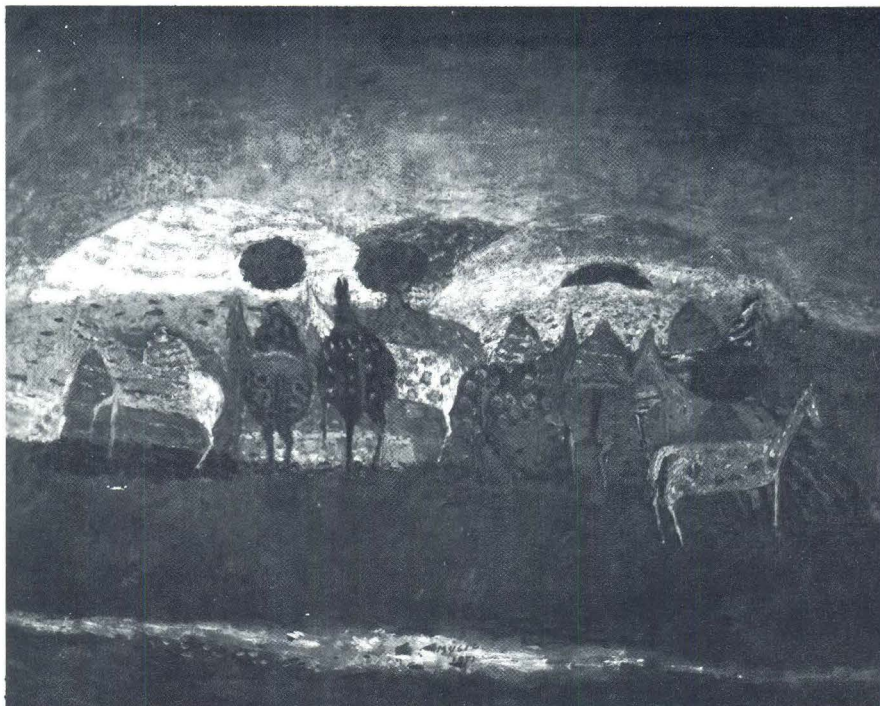
Značilni elementi jezdenja in sončnika, nalaganja tovora, kombinacije lateralnih in bočnih postavitev živali in figur na njih, obrnjenih navznoter v prostor slike, največkrat pred kamnito ogrado, v modrikasto rožnatih odtenkih, se pojavlja tako na Dalmatinskem motivu, 1938, iz zbirke N. Abarth iz Milana, na gvašu iz zbirke Skupščine Republike Slovenije, na sliki iz beograjskega Narodnega muzeja (značilni motivi dveh oddaljujočih se figur s sončniki na obzorju) iz leta 1939, ter na slikah, ki jih je Mušič z velikim uspehom predstavil beneški Piccola Galleria leta 1944.<sup>8</sup> Do leta 1941 so vsi snovni elementi dalmatinskega motiva natančno proučeni, preigrane so različne postavitve živali in figur v



Zoran Mušič, Dalmatinski motiv, 1948, Venecija, zbirka Meneghini

<sup>7</sup> F. Šijanec, Mariborski "Umetnostni teden", Obzorja, I, 1938, 253.

<sup>8</sup> F. de Pisis, Zoran Music, Piccola Galleria, Venezia 1944; Umetnost, IX, 1944, št. 1, 22-25.



Zoran Mušič, Dalmatinski motiv, 1951, Amsterdam, Stedelijk Museum

pokrajino: tako se konjički praviloma pibljejo v lateralnem nizu z desne groti levi, medtem ko se oble figure živali in jezdecev s košarami in parasoli oddaljujejo v “globino” slike; s tako organizacijo kompozicij je torej pripravljen ves predstavn inventar, ki se bo v beneški fazi motiva presnovil v čudovite, malone sanjske privide, ali kot se je izrazil Raffaele Carrieri: “I cavalli di Music sono andati a pascolare nella luna.”

Mnogo je bilo napisaneg o preobrazbi Mušičevega slikarstva potem, ko je v vojnih letih 1942-1944 odkril slikarstvo Filippa de Pisisa in se vi motivih beneških cerkva zagotovo inspiriral tudi v opusa Emanuela Vidovića, ki ga je poznal že iz predvojnih let. Drugo cezuro predstavlja tragična izkušnja Dachaua. Risbe mrtvih internirancev mu bodo kasneje neposredno izhodišče za znameniti ciklus “Nismo poslednji.” Toda umetnik sam je v številnih intervjujih poudarjal neko drugo izkušnjo: šele v Benetkah je spoznal, da je ustvarjalec, ki v visoki likovni govorici povezuje temno žarenje bizantiskih mozaikov, fresk in ikon z lakonično govorico latinskega Krasa. To tezo, ki so jo kritiki zabanalizirali do stereotipa, sem skušal korigirati ob ponovnem pregledu Mušičeve ustvarjalnosti v zadnjih letih, vendar je seveda res, da je takšno interpretativno izhodišče izredno primerno za popularizacijo slovenskega slikarja, ki ga je v svoje okrilje vzela najprej italijanska kritika ter se je po letu

## 1953 uveljavil kot eno najbolj vidnih imen mednarodne Pariške šole? Morda je prav to,

zahodno in latinsko orientacijo mogoče prepoznati v formiranju "beneškega" tipa dalmatinskega motiva po letu 1946.

Mušič je bil po vojni prvič v Dalmaciji šele leta 1956, torej je bil v vsem tem času odvisen od študij in risb, ki so se ohranile iz predvojnega obdobja. Teh pa ni bilo veliko, res pa je tudi, da jih umetnik ni nikoli žele razstavljati, ker je sodil, da se je kot zrel ustvarjalec "našel" šele v beneškem obdobju. Prvi dalmatinski motivi, slikani takoj po vojni kažejo, kot tisti iz zbirke Zanci, Trieste in Meneghini, Venezia, da se oblikovanje prostora, krajine, figur in živali ni spremenilo. Vendar je iz njih izginila predvojna risarska naglica, konkretna vidnost lokacije; motiv lebdi v nekem brezzračnem, prosojnem barvnem polju in ker ni fizične neposrednosti vidnega doživetja in je slikar odvisen od poprejšnjih skic in spomina, so prvi dalmatinski motivi med 1946 in 1948 poudarili odmaknjenost, skoraj metafizično nerealnost motiva, in v tenkih namazih barve se zgodi, da raskavo platno "požre" marsikatero potezo čopiča. Ostane le vizionaren spomin neke meditativne, v vizualnem spominu granjene mentalne podobe. Zdi se tudi, da ti prvi motivi nekako nihajo v kvaliteti, oziroma ni dovolj definiran njihov "ontološki" status: po eni strani je v snovnih elementih jasno prepoznati predvojne motive, v barvah in potezi pa je poudarjena "nerealna", neka absolutna koloristična nota, v kateri modrikasti, rožnati, rumenosivi toni evaporirajo obrise realnih vidnih danosti. Velja opozoriti tudi na poimenovanje slik, ki tako kot pred vojno ločuje med motivom knjičko in osličkov z ženami (*Donne con asinelli*) in pa drugačno, bolj zaobljeno konfiguracijo jezdecev s košarami in sončniki, ki zlasti na zadnjih dveh retrospektivah v Benetkah, 1985 in Rimu-Milanu 1992, zdaj tudi umetnik sam izključno označuje za *Motivo dalmata*.<sup>10</sup>

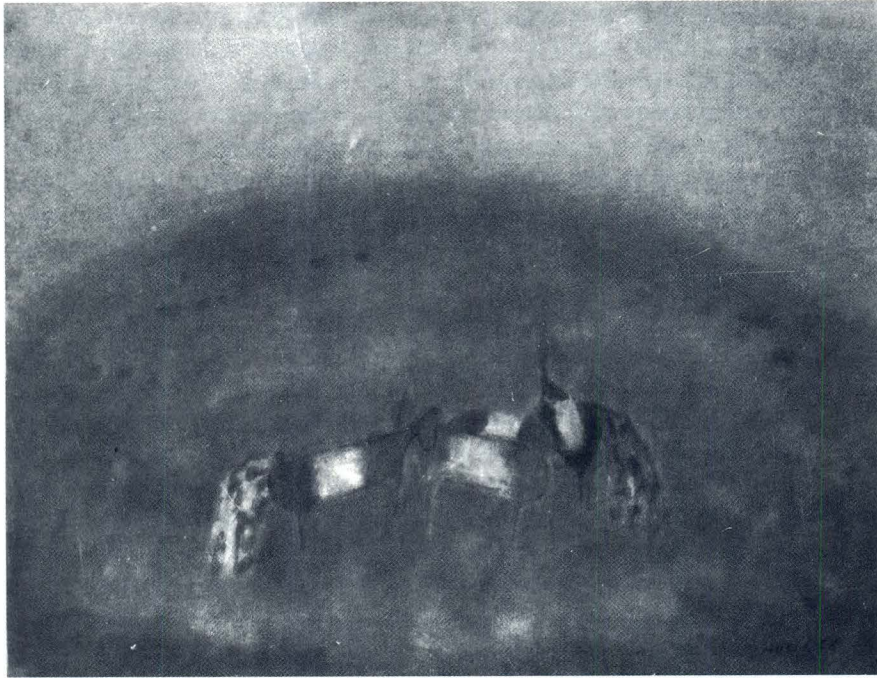
Ali smemo v "freskantskih" skicah, ki jih Mušič slika v zimi 1947/48 videti še eno opozorilo na njegovo novo estetsko orientacijo? Vemo, da je med vojno slikal freske v Drežnici na Primorskem, da je leta 1946 nekaj mesecev preživel v Cortini in pomagal Guidu Cadorinu pri poslikavi župnijske cerkve, toda v Dalmatinskem motivu iz leta 1948 je v tehniki tempere (podloga je zid, kot v *fresco secco*) natančno videti, da je ob vsem propagiranem "bizantinizmu" slikar obrnil svojo pozornost k istrskim freskam, da je v novi stilni orientaciji čutili njegovo zanimanje za "primitive", za naslednike Giotta, za Lorenzettije, za Piera della Francesca. To pa je tista zbrana in stroga latinska slikarska kultura, ki mu zdaj pomaga z gostiti in sistematizirati dalmatinske motive v veliko sintezo.

To konsolidacijo, ki razkazuje visoko sofisticacijo njegovih predstavnih, zlasti pa stilizacijskih postopkov je videti v Dalmatinskem motivu iz leta 1948 ter "pripravljalnih" risbah.<sup>11</sup> Po letu 1950 pa smo že soočeni z velikimi, dobro znanimi in pomembnimi realizacijami beneškega tipa kot so slike iz Ca Pesaro, iz amsterdamskega Stedelijkja (1951), londonske Grosvenor Gallery (1951), iz zbirk Estorick, Thyssen-Bornemisza, Zanci,

<sup>9</sup> T. Brejc, Zoran Mušič in slikarska tradicija, Naši razgledi, 1986, 185-186. Dober pregled zlasti slikarskega opusa ponujajo razstavniki katalogi Music, Palazzo Attems, Gorizia 1979; Museo Correr, Venezia 1986; Palazzo Reale, Milano 1992.

<sup>10</sup> Cf. katalog Music, Palazzo Reale, Milano 1992, repr. 26 ss.

<sup>11</sup> Ibidem, repr. 25.



Zoran Mušič, Dalmatinski motiv, 1966

medtem ko je kot dalmatinski motiv označena slika iz zbirke D. Kessel, New York (iz leta 1950) le značilna dvojica (včasih, redkeje trojica) oddaljujočih se jezdecev, kakršne je Mušič slikal že leta 1947 (zbirka Ortolani, Roma), nato pa jih izpeljal vse do formalnih stilizacij značilnih "oblin" sredine petdesetih let.

Umetnik je zdaj imel na voljo vse likovne prvine in je dosegel potrebna znanja ter zrelost, da je Dalmatinske motive pripeljal do ravni mojstrske stilne sublimacije. Kot vedno je lahko delal na seriji podob, jih medsebojno dopolnjeval in oplajal, ter dosegel ateljejsko sintezo resnične "znotrajlikovne" popolnosti. Ko se z njimi spominja svojih dalmatinskih trenutkov, so te slike dokaz, kako je mogoče uprizoriti visoko stilizacij danega motiva v evropskem modernističnem kontekstu, ne da bi se slikar inspiriral v takrat popularnem abstraktnemu pejzažu, ali pa bi se slepo podrejal nefigurativnim tendencam pariške šole. To so samo še prividi, ki so se znašli daleč stran od njihove robustne prezence v resnični, fizični Dalmaciji. Dalmatinski motiv je postal vrhunsko kulturizirana oblika estetske prakse, izhodišče za briljantno, toda silno lakonično in skrbno varovano izraznost, za neko prividno eklogo, za pastirski zven, ki ga najvišje vrednoti tako senzibilen kritik, kot je bi André Chastel.<sup>12</sup>

<sup>12</sup> Cf. A. Chastel, *Le Monde*, 11. III. 1960.

Ce je beneški tip Dalmatinskega motiva sinteza tistih likov. poz, obratov in barvnih harmonij, ki jih je Mušič razvijal iz svojih predvojnih izkušenj in jih nadgradil z estetikom visokega modernizma povojnih let, pa se že leta 1951 izkaže, da je mogoče tudi beneški tip dopolniti z novimi konkretnimi vidnimi izkušnjami. Motivo dalmata iz beneške zasebne zbirke iz leta 1951 razodeva ostrejšo črtno, obrisno atilizacijo konjičkov in figur postavljena v krajinsko okolje, v katerem se napovedujejo izrazite obline gričev: kar je razumljivo, ker je Mušič že leta 1949 začel novo serijo sienskih gričev in umbrijskih pejsažev. To pa je pomenilo, da je njegov interes za nadaljno obdelavo Dalmatinskega motiva upadel in v slikah s tem naslovom iz let 1952 in 1953 se že jasno napoveduje obdobje "oblin", kot ga je imenoval Zoran Križišnik.<sup>13</sup> Mušičevi dalmatinski motivi po letu 1953 so vse bolj označeni s sorodno temo dalmatinskih žena na trgu, ki jih po letu 1956 nadkrilijo njegove vse bolj abstraktne scene iz dalmatinskih otokov in Krasa.

S potovanja po Kornatih in Krasu leta 1956 je Mušič prinesel vrsto risb in skic. Iz teh neposrednih izkušenj je konec petdesetih let nastala vrsta slik z naslovi kot so Terre dalmate, Jesen v Dalmaciji, Sonce in sence nad Krasom, kar vse je, označilo umetnikovo približevanje abstraktnemu pejsažu.<sup>14</sup> Motivo dalmata se sicer še pojavlja kot občasen in naključen naslov kake slike, tudi v skrajno abstraktni formulaciji,<sup>15</sup> toda kot prepoznaven motiv ga srečamo le še v kratki in danes povsem pozabljeni fazi iz leta 1966/67.<sup>16</sup>

Mislím, da ni napačno opredeliti ta pozni motiv, največkrat imenovan kot Dalmatinski grič, z neko posebno predstavní lego, ki je v vsaki pozni fazi obdelave motivov značilna za Mušičevo ustvarjalno razpoloženje: ko namreč izčrpa kreativni naboj posameznega motiva, se pozne variante v seriji spreminjajo v nekakšne elegične jesenske štímunge - kot da je izginila svetloba in barvitost inspiracije in se pozne slike zapirajo v mračnost in hlad pozne jeseni, v neko meditativno oddaljenost, v sivozelena ali temnorjavo tonaliteto, iz katere sem in tja zablešči svetel barvni odtenek, prej komaj opazna sled, prej privid kot pa odločna barvna gesta. Spet so tu konjički, tokrat sami, brez jezdecev, v neko lunami, vizionami pokrajini, ki ni več Dalmacija ali Kras. Ampak mislim, da je še en razlog, da se je Dalmatinski motiv izpel: z njim se namreč napoveduje umetnikov starostni stil, tista slikarska modrost, ki ga v zadnjih letih vse bolj približuje neki temni meditaciji o "izgubi svetlobe" (kot se je ob milanski razstavi 1992 sam izrazil), ki pa jo lovi znove v motivih iz Benetk, iz svojega intimnega življenja in pomeni a slikarja Mušičevih kvalitet in dosežkov samo še onostranstvo.

<sup>13</sup> Z. Križišnik, Zoran Mušič, retrospektivna razstava, Moderna galerija, Ljubljana 1967.

<sup>14</sup> M. Brion: L'Art abstrait, Paris 1956, 239-240; Music, Galerie de France, Paris 1960; P. Francastel, A propos de Music, Memoire et lieux imaginaires, XXe siècle, no. 18, 1962; U. Apollonio, Music, Quadrum, no. 13, 1963, 88-90.

<sup>15</sup> G. Kobke Sutton, ed.: Music, Italienska Kulturinstitutet, Stockholm 1972, kat. št. 5.

<sup>16</sup> Z. Križišnik, op. cit., repr., 40-49.



Toda tudi ta pozni, če že ne poslednji dalmatinski motiv dokazuje vztrajnost umetnikovega spomina in ustvarjale kontinuitete. Dovolj je, če opozorim na Dalmatinski motiv iz leta 1948 (umetnikova last),<sup>17</sup> pa bo Mušičeva vizija estetske metamorfoze Dalmatinskega motiva dokazana in ohranjena v zgodovini modernega slikstva.

<sup>17</sup> Z. Kržišnik, op. cit., repr., 6.

## DALMATINSKI MOTIVI ZORANA MUŠIČA

Tomaž Brejc

Ističući da je Zoran Mušič u svom stvaralaštvu bio vezan uz Veneciju i neke druge talijanske pokrajine te Dalmaciju, dakle uz pastoralu ljepote, idiličnu poeziju i utopiju estetskog života, autor rekonstruirao genezu jedne od središnjih tema Mušičeva slikarskog opusa - *Motivo dalmata*. Kao slikar lokalnih motiva stilizirani do apstraktne poezije, Mušiča su prepoznali i najmeritorniji likovni krugovi Europe.

Nakon studija na zagrebačkoj Akademiji za likovnu mjetnost, gdje je na njega posebno utjecao riječju i djelom Ljubo Babić, Mušič je godinu dana boravio u Španjolskoj. Slijedilo je potom putovanje u Dalmaciju, na temu koje nastaju djela krajnje stilizacije i bogatog kolorita. Najčešće je riječ o prikazima ljudi i životinja u krajoliku na način prekrasnih privida, pa kritičar Raffaele Carricri ističe tim povodom: "I cavalli di Music sono andati a pascolare nella luna", naglašavajući utopljenost bića u atmosferu.

Do preobrazbe će u Mušičevu djelu doći 1942.-1944. godine kada je otkrio Filipa de Pisisa i Emanuela Vidovića. Drugu cezuru predstavlja tragično iskustvo Dahaua, što će mu kasnije poslužiti kao ishodišta za znameniti ciklus "Nismo posljednji".

Dalmatinski Mušičevi motivi drugog svjetskog rata poprimaju novu dimenziju, s tendencijom prema sve apstraktnijim oblicima. Njegova će kasna djela poprimiti elegičan i jesenji štimung. Uz meditativni ugođaj i tamni tonalitet, sam autor naglašava "gubljenje svjetlosti" u djelima koja treba interpretirati kao tamne meditacije.