

(Negro ne razume knjižne slovenščine, ničesar ni v slovenščini bral. A ima tak posluš za jezik, da mu ga lahko marsikdo zavida. Kratek obisk pri njem mi je bil v tehtno zadoščenje. Skoraj vse oblike od Zavarha v tem sestavku so iz njegovih ust. In v njegovih pesmih bi lahko našli še marsikaj vrednega.)

Hkrati bo taka analiza pokazala vrsto novih problemov, praktičnih in znanstvenih, od katerih je eden tehtnejših normiranje v pisavi krajevnih imen iz vse Benečije, a posebno iz območja terskega narečja.

* * *

Ne nazadnje je pričakovati od vseh, ki jim je pri srcu rast slovenske kulture, da pritegnejo območje Tera k svojemu opazovanju in študiju. Zato naj sklenem pisanje o Ljudeh ob Teru z željo, da bi njihova sočna in bogata govorica ne ostala vekomaj pepelka.

ERRATA CORRIGE K SODOBNOSTI, XVI/12:

- str. 1253, v. 9 *želi'ez.č* popravi v *želi'ez.*
- str. 1255, v. 1 *velíko, téžko* popravi v *velíko téžko*
- str. 1255, v. 2 *nesló usó* popravi v *nesló, usó*
- str. 1255, v. 6 *zloudej* popravi v *zluodej*
- str. 1255, v. 11 300 mm popravi v 3000 mm
- str. 1255, v. 16 *tu v Plestíšćah* popravi v *tu Plestíšćah*
- str. 1256, v. 2 *íasnuo* popravi v *jásnuo*
- str. 1256, v. 21 *Jóvanž* popravi v *Jovánž*

KRONIKA

LIKOVNA UMETNOST

RETROSPEKTIVA MARIJA PREGLJA

Posmrtna retrospektiva Marija Preglja ne pomeni za našo kulturno sredino le nadpovprečno likovno manifestacijo, marveč v več pogledih pravo presenečenje. Tudi najboljši poznavavci Pregljevega dela so se namreč srečali z množico neznanih del, ki vse doslej niso bila razstavljena. In to ne morebiti manj pomembnih študij ali poluspešnih slikarjevih poiskusov, ampak s presenetljivo kvalitetnimi dosežki. Tako še

nismo imeli prilike videti vrste slikarjevih litografij, ki nam odpirajo nove poglede na Pregljeva iskanja v tej tehniki. Dosedaj smo njegovo grafično delo šteli za tesno povezano z njegovimi stvaritvami v slikarstvu. Tudi veliki listi litografij, ki jih je razstavil na zadnji razstavi v Mestni galeriji l. 1965, so nas potrjevali v misli, da je bila Preglju grafika predvsem likovno idejni zapis za poznejša olja. Nekaj izredno uspešnih listov na tej retrospektivi (»Strah«, »Glava«,) pa nas sili, da korigiramo prenaplano oceno, saj pomenijo tako po

oblikovni kot po tehnični plati poseganje umetnika v najsodobnejšo grafično problematiko, vezano na svoj način z dognanji naprednih novih smeri. Tudi razvojna pot Pregljevega slikarstva se nam je s to obsežno razstavo dokaj zjasnila in dobila nova razmerja. Predvsem bo poslej vsakemu očitno, da je bilo Pregljevo delo že od svojih poakadamskih začetkov več kot povprečno; da je na vseh stopnjah dosegalo kvaliteto tonsko in barvno polnokrvno izražanje, ki je priseglo spočetka na pomenostavljeno silhueto polnoplastičnih telesnosti, pozneje pa je te čedalje bolj ekspresivno deformiralo in spreminjalo v ploskovne like. Tudi Pregljev ilustratorski opus je — če izvzamemo prav Iliado in Odisejo — dobil s to razstavo še večjo ceno, saj ilustracije ne pričajo le o slikarjevi neizčrpnosti domišljiji in enakovredni likovni realizaciji, marveč dosegajo raven resničnih umetnin (*»Starec in morje«* itd.). Domiselna ureditev razstave nam je privoščila nekakšne »razvojne oddelke«, ki združujejo posamezne zgoščene razvojne stopnje Pregljevih portretov in avtoportretov, krajin in figuralnih kompozicij. Močno nam je olajšan pregled obsežnega dela, ki bi ga sicer težko razčlenili brez teh osnovnih razvojno slogovnih meril, ki so nam lažje razumljiva *»v malem«*. Zakaj ob tako raznovrstnih iskanjih in rezultatih slikarjevega dela se nam vselej ponuja kup vprašanj o bistvu Pregljevega umetniškega creda. In vse preveč takih, ki jim ne vemo odgovora, čeravno čutimo, da so odločilna za razumevanje slikarjeve ustvarjalne narave. Pregljevo delo bo nedvomno terjalo ven in ven novih razlag, študij in osvetlitev z različnih strani.

V svojem prvem razmišljanju o Preglju sem že pisal o očitni dvojnosti njegove ustvarjalne podstati,

o nenehnem prepletanju in boju za prevlado zdaj izrazito intelektualističnih hotenj, zdaj prvobitno — rekel bi nagonско-čustvenih. Prepada med čutiti in moči ni nikoli tako boleč kot med vedeti in nemoči. Velik del Pregljevega opusa je priča tega notranjega boja, takega umetnikovega *»pekla in neba«*, da uporabim Prešernovo primerko. In vendar ostaja uganka, kateri so bili resnični vzgibi, ki so sprožili ta notranji ustvarjalni spopad, ki je ob kraju življenja iztrgal umetniku pretresljive krike obupa, zanikanja in izničenja vsega, kar se je prej kazalo njegovim očem kot trdna, nespodmakljiva vrednota. Zakaj začetki slikarjeve poakademske poti kažejo prej polno barvni, rahlo becičevski *»joie de vivre«* kot kakršno koli kritično senčico v zrcaljenju sveta na slikarjevih platnih. Portreti, skupinski portreti družine pričajo o njegovi veri v hierarhični red, o zavesti, da je del te skupnosti in da je tako prav in lepo. Ta Pregljeva zgodnja dela kažejo radoživo barvitost, sprva pomešano s tonskimi podatki, pozneje prek Cézanna usmerjeno k čistim, med seboj kontrastnim odtenkom. Pozornega raziskovalca Pregljevega dela bo gotovo presenetilo, da tragična cezura vojne in nemškega taborišča ni zapustila nobenih slogovnih ali izrazno karakternih sledov v Pregljevem delu. Celotnogo njegovo risbo iz taborišča se zadovolje zgolj z vizualno dokumentarnim beleženjem, ki se v ničemer ne razlikuje od skiciranja katere koli združbe ljudi. Njegovo *»Taborišče«* (1947.) je predvsem poskus obsežnejše figuralne kompozicije, ki zamika slikarjevo oko bolj zavoljo barvitosti pisanih ogrinjal in cunj, kot zavoljo doživetja bede in ponižanosti. Prav v tem se skriva ključ za razumevanje Pregljevega zorenja: njegova občutljivost se je poglobljala in pretanjala predvsem iz že omenjenega spopada obeh

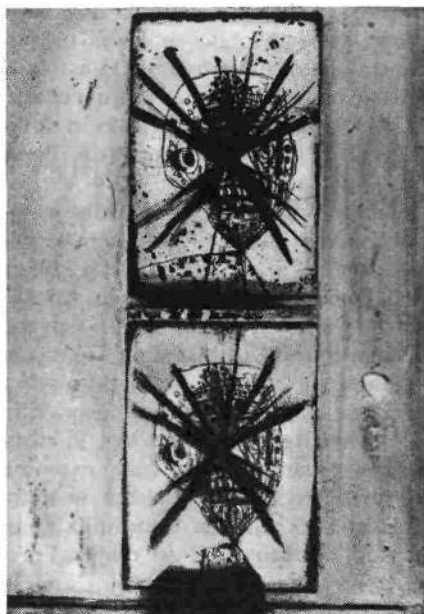


Marij Pregelj: Portret očeta, olje, pl. 1954

ustvarjalnih nagnjenj v njem, ni pa bila odvisna od zunanjih dogodkov in situacij, če ga niso prizadevale prav v korenine njegovega ustvarjalnega hotenja. Zato ugotavljamo v njego-

vem delu nenehen boj s samim seboj, sveže, hitre odmeve na lastne in tuje uspehe in neuspehe; tekmovanje in odzivanje na vse, kar je zaslutil v sočasnem likovnem ozračju.

Toda o tem več pozneje. V naš likovni prostor je stopil Pregelj kot »posebnost« — in ne le kot »dober slikar« — s svojimi ilustracijami Iliade in Odiseje (1951.). Tedaj je ta »občutljivi kolorist«, »nadarjeni



Marij Pregelj: Udarec v obraz, meš. tehnika, pl. 1965



Marij Pregelj: Berač, meš. tehnika, pl. 1965

figuralik« ali kakor že sta ga imenovala tedanje likovno občinstvo in kritika, iznenada začel razbijati utrjeno edino zveličavnost anatomske pojavnosti človeške telesnosti ter postavil na oltar neklasično deformirano človeško telo. Ta njegov opus še ne pomeni zanikanja človeške podobe, odrek se je le michelangelovski idealizaciji »po božji podobi« in se naslonil na poznogrške in pompejanske vzore. Sok je bil za tedanje občinstvo in kritiko, ki sta komaj

prebolevala ošpice socrealizma, dokaj mučen. Celo pri Preglju samem opazimo zatem umik s priborjenih položajev. Njegovo slikarstvo tega in naslednjega leta se le počasi privaja novim spoznanjem, rado se še zazibava v anekdotalnosti, poplemeniteni z metaforo (»Oče in sin« 1951) ali v čistejši barvitosti (»Tri maske« 1952). Slikarjevo delo teče očitno po dveh tirih, kar še huje razboleva njegovo notranjo razklanost. Prav v tem času se Pregelj vnovič vrne k svojim spominom na taboriščno stisko in jim v »Pogradu« 1953 ter v »Taborišču« 1954 najde značilnost monumentalne dramatičnosti. Slikar je uporabil spoznanja svoje »homerske dobe«, stopil pa še za korak naprej. Človeka, ki je še Homerju pomenil uravnovešenost duha in telesa, je začel čedalje bolj razkrajati v ploskovite like, podreja joče se izraziti barvi in prepričljivim obrisom. Homerske rapsodije o človeku, najimenitnejšem bitju med ustvarjenim, je konec. To spoznanje je prodrlo na vsa slikarjeva področja: v portretu (»Oče« 1953, »Avtoportret« 1953) je iskal izraz v ekspresivni deformaciji portretiranja; v figuraliki je začutil ničvrednost posameznika in jel iskati nove oblikovne rešitve celih združb: za množstvo ljudi ob mizah, ob »Omizjih«, na »Sedminah«. V začetku te še razpoznavne človeške podobe — čeravno ne anatomske funkcionalne — sedijo ob mizah, ležijo, posedajo med koordinatnim ogrodjem pogradov. Čedalje manj so potrebne. Celotne figure izginjajo, slikarju zadostuje že štirikotna ploskev mize z živčno arabesko za njo sedečih životov ljudi. Tudi roke in glave vedno bolj zgubljajo anatomske vize ter se spreminjajo v like, ki jim je glavna naloga kompozicijsko zapolnjevati določeno površino in držati v šahu odmerjeni del okolice; in predvsem se podrediti formatu, v katerem so vklenjene. To je največ-

krat posebna »kletka«, sredi mozaičnega skeleta horizontal in vertikal, ostankov nekdanjega reda pogradov. Ko slikar zabriše tudi ozadje v ne-realno ploskev brez vsake globinske iluzije, se ta omizja skupaj z ljudmi spremene v lik, ki se ne ozira na posameznike, sedeče za mizo. Zanj so zanimivejše oblike tihožitja na prtju kot živžav človeških kretenj za mizo.

Izginjanju »človeških oblik« sledimo tudi naslednja leta: »Svatba« 1959, »Pred ogledalom« 1951, »Perice« 1958. In ko že mislimo, da je slikar v svoji izrazni ihti »človeško oblikovnost« do kraja zreduciral, nam razkrije, da jo zna izničiti še dlje: z uporabo reliefnih struktur peska, lepljenih čipk itd. V »Ženi s svetilko« 1962 iz lepljene vrečevine je Pregelj došel do skrajnih mej v zanikanju nekdanj malikovanega »človeškega meha«. Ta mu bo poslej pomenil le spodbudo za domišljanje novih oblik, podrejšajočih se vsebini, kompoziciji in formatu slike. Tudi ko jame opuščati reliefne strukture in jih nadomeščati z grafistično naškropljeno barvno mavrico, si človeška figura ne pomore do uglednejšega, bolj organsko povezanega videza. Slikar jo še vedno izničuje do nespoznavnosti (pri »Beraču« razpoznaš berglo, ne pa telesa, ki se opira nanjo; v »Križanju« 1966 se figura in križ neločljivo zlivata).

Nekakšna »človeškost« oblik pa se vendarle vrača skozi stranska vrata v razbičano slikarstvo zadnjih let. Pregelj si je domislil novih, malone amorfnih oblasti likov in začel z njimi graditi nekakšne človeške telesnosti, kakor bi jih zlagal iz kamenja! (»Avtoportret« 1966, »Mati z otrokom« 1966). Pri tem se ni odpo-vedal prejšnji tašistični barvni mavrici, samo krepkeje jih je oklenil. Začel jim je ustvarjati tudi poseben prostor, kdaj z linearno perspektivnimi pomagali, kdaj s fantazijskim

celičjem. (»Praznik v ateljeju« 1965). Opazimo celo, da mu je nekdanje koketiranje z drobnimi predmeti ponudilo posebno rešitev: človeške glave si je zamislil kot rezinasto členjene melone, posajene na prav takšna oprsja. Znova se pojavi skrajno poenostavljen, na prastare monolite spominjajoč nosat obraz, ki ga ponovi v rjavkastih kadrih (»Zaprti predali« 1966 ali tudi »Barake« 1965). S temi deli in s »Triptihom« iz l. 1964 je segel Pregelj v problematiko, podobno popartu, in upal, da se mu bo tu odprl izhod iz notranje izpovedne stiske. Toda tisto, kar naj mu bi bila iztočnica, je bil le intermezzo. V svojih zadnjih delih, v »Diptihu« in v »Polifemu« (l. 1967.) še enkrat

obupan zanika nekdanj malikovano človeško figuro. Popolno izničenje človeških oblik je v »Diptihu« še potencirano z metaforo: smo le kosi mesa za mesoreznico časa. In curek krvi iz trpečega Polifemovega očesa je v nekakšni tragični povezavi z brezčutnim steklenim »očesom« pralnega stroja. Tega sorodstva ne znamo razložiti, a čutimo, da obstaja, verjame vanj, kot je verjel slikar, ki ga je ustvaril.

Pregelj si je prek izničenja človeške figure pomagal do človeško pretresljivega izraza, ki bi mu najrajši prisodili ime fantastičnega vizionarstva, edinstvenega v naši umetnosti.

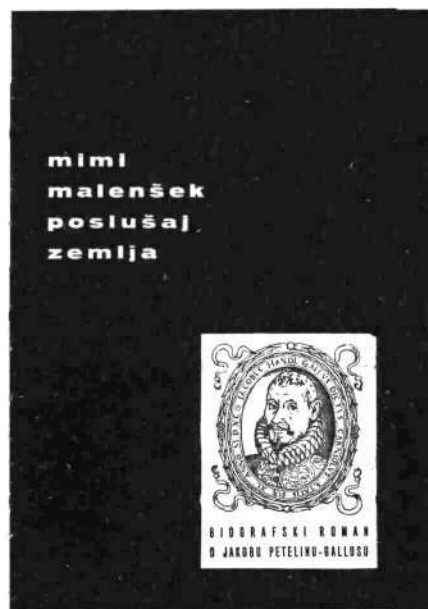
Marijan Tršar

KNJIŽEVNOST

Mimi Malenšek: POSLUŠAJ ZEMLJA

Roman Mimi Malenškove Poslušaj zemlja je tretji del obširnega opusa, ki naj bi v biografski obliki prikazal razburkano 16. in 17. stoletje. Toda razlika med Plamenico in Inkvizitorjem ter sedaj med romanom Poslušaj zemlja je očitna in tudi razumljiva. Medtem ko je pisateljica pri prvih dveh romanih imela na voljo dostopne domače razmere iz reformacijske in protireformacijske dobe in dosti gradiva o Trubarju in Hrenu, je morala v tretjem delu bolj v tuje razmere in v dokaj megleno osebnost Jakoba Petelina Gallusa.

Najbrž ne bo čisto odveč domneva, da se je pisateljica lotila Gallusa bolj zaradi tega, ker ji je manjkala tretja eminentna osebnost iz vihnih let reformacije in protireformacije, kot pa zaradi Gallusove podobe same. Kajti biografski roman se najuspešnejše oprijemlje osebnosti, ki so si v vrtincih ideoloških, političnih, vo-



jaških in drugačnih nasprotij ustvarjale svoje predstave o življenju, se spopadale z drugimi silami in v tem boju padale in zmagovale. Trubar in