

MARIJ PREGELJ: SLIKARSTVO SKRAJNOSTI

Nadja Zgonik, Ljubljana

Ko se zgodi, da ostanejo za umetniki samo še njihova dela, ko razen le-teh ni na svetu nikogar več, ki bi s svojo tesno prepletenostjo z umetnikom sodeloval pri nastajanju umetnin, se pred nami odpre široko polje izraza, ki ga poseljujejo in zamejujejo le še umetnikovi izdelki. Ni več neposrednega umetnikovega komentiranja, ki bi pomagalo usmerjati videnje na natančno določeno polje, ni več pričevanj, ki bi obujala stiske in muke rojevanja podobe; ostane samo še interpretacija, pravzaprav ena od možnih interpretacij. Najsi je videti še tako naključna ali subjektivno zavezana avtorju, jo avtonomni »subjekti« slik določajo do zadnje črke. Besede se tako rojevajo iz podob, iz potez barve, kot so se nekoč, pred še praznimi platni, misli pod čopiči pretapljale v barvo. Veriga se tako nadaljuje. Čas ji samo še dodaja težo.

Kot se podobe preteklih dob zrcalijo v naši, oplemenitene z novo vsebino in vključene v nove celote (»Če na silo obnovimo neki stil iz preteklosti, ko ne moremo obuditi življenjskih oblik, iz katerih je ta umetnost zrasla, lahko ustvarimo le lažen videz.«),¹ tako so tudi interpretacije vedno odraz prenovljenega odnosa do sveta.

Življenjski opus umetnika, ki je bil prežgodaj nasilno pretrgan s smrtjo, postavlja prav s svojo bolečo neizpetostjo toliko glasnejša vprašanja. Ne smemo postavljati zgrešenih hipotez, da se je življenjska pot Marija Preglja zaokroženo zaključila v njegovih zadnjih slikah (na to je opozorila že Špelca Čopič ob slikarjevi smrti).² Prav nasprotno, Pregljevo slikarstvo zadnjih petih let njegovega življenja (1962—1967) odpira in kriče postavlja taka vprašanja, ki bi, če nanje ne bi odgovoril s smrtjo, v odgovor dobila, s Pregljevimi siceršnjim obrtnim virtuozništvom, take slike, kot jih še ni videl svet. To, kar bi tako nastalo (hipotetično rečeno), bi postalo »klasika« modernizma in bi Preglja uvrstilo ob bok velikim mojstrom 20. stoletja, ki jih je tako zelo občudoval in cenil: Beckmannu, Picassu, Mooru in Baconu.

Tako velikega človeka, kot je bil Pregelj, je prav gotovo utesnjeval ta majhen, pod Alpe stisnjen prostor in še bolj malomeščanska mentaliteta mesta, v katerem je živel. »V okolju, kjer je vse majhno in privlačno pitoreskno, je on težil k monumentalni sintezi, k združitvi zahodne

¹ Špelca Čopič, Pogovor z Marijem Pregljem, *Sinteza*, I, 1, 1964 (od tod citirano Čopič: *Pogovor*), p. 49.

² Špelca Čopič, Marij Pregelj, *Delo*, IX, 81, 25. 3. 1967, p. 19 (od tod citirano Čopič: *Pregelj*).

in vzhodne kulturne tradicije, v izraznem jeziku stoletij katoliškega baroka in Bizanca,³ omenja kot tragično potezo njegove usode Ljerka Menaše. Ni naključje, da se v njegovih skicirkih pojavi sfiga — pre-rokovalka s slovensko avbo na glavi. Slovenski umetnik ni navdahnjen od univerzalnega umetniškega genija, njega žene naloga, da ustvarja slovensko umetnost.

Z idejami, s kakršnimi je hodil po svetu, je bil osamljen: edini tvorni dialog, ki ga je lahko vodil, se je odvijal med njim samim in slikarskim platnom. Podobe so mu odgovarjale z materialnostjo struktur, ki jim je vedno lastna neka avtonomna, vitalna snovnost. Ta presežek nekontroliranega, presežek presenetljivega je bilo tisto, kar ga je vznemirjalo. Neposredna odvisnost od slike in njene površine je iz življenjske drame rojevala tragedijo. Preveč je samega sebe razdajal na platnu. V iskanju, ustvarjanju mita, ki bi človeku, ki je podvomil o bogu, spet pomagal umestiti človeško eksistenco med zemljo in nebom, ki bi vzpostavil skladnost med vsebino in obliko, je postal tragična žrtev. Kot bi bila Smrt edino preostalo božanstvo, ki bi še ohranilo nekaj moči nad človekom.

RAZVOJNI TOK

Dva največja mojstra slovenskega povojnega slikarstva, Gabrijel Stupica in Marij Pregelj,⁴ sta preživljala življenjsko usodo, ki je bila neredko tesno povezana. Oba sta bila rojena istega leta 1913, oba sta obiskovala isto Umetniško akademijo v Zagrebu in bila učenca istega učitelja, profesorja Ljuba Babića. Po vojni sta sama postala profesorja na Akademiji upodablajočih umetnosti v Ljubljani in ustvarjala v ateljejih drug poleg drugega. Istočasno sta tudi sprejemala formalne novosti v slikarstvu, ki so osvobajale likovno polje ustaljenih norm. Vzporedni tok njunih usod se je zaključil, ko je Pregelj leta 1967 umrl. Stupica je doživel pogreb slikarskega kolega na svoj štiriinpetdeseti rojstni dan; to je starost, ki je Pregelj nikoli ni dočakal.

Čeprav sta njuni usodi tekli vzporedno, sta se razlikovala po značaju in sporočilnosti svojih del. Stupica — lirik in v intimni zazrt poet, Pregelj — epik in zapisovalec človeške drame. Zdi se, kot da bi Preglju prav ta dramatična narava narekovala boj na vse ali nič, ki ga je kljub ogromnemu ustvarjenemu opusu nekako izgubil. Ali bolje rečeno: bil je tista nujna žrtev, ki kaže, da boj, ki ga je bojeval, ni bil zaman. Njegova žrtev je podobna Ahilovi, brez čigar smrti Trojanci ne bi bili zmagali.

Slikar epik, sin velikega pisatelja epskih razsežnosti, Ivana Preglja, je to svojo lastnost podedoval v krvi. V njem se je spajala mediteranska narava s tolminsko klenostjo; to je spoj severa in juga, ki z združitvijo dveh skrajnih nasprotnih polov nujno vodi v disonance, ko spopad telesa in duha ne omogoča mirne razrešitve.

³ Ljerka Menaše, *Slikarstvo, Savremena slovenačka umetnost*, Muzej savremene umetnosti, Beograd 1968, p. 14 [r. k.].

⁴ Rodil se je 8. avgusta 1913 v Kranju Ivanu Preglju in Frančiški, roj. Peršič. Umrli je v Ljubljani 18. marca 1967. Pokopan je bil 21. marca na pokopališču v Dravljah.

Vrnimo se najprej na začetek Stupičeve in Pregljeve slikarske poti. Njun profesor slikarstva Ljubo Babić je bil v tistih letih v Zagrebu vodilna umetniška osebnost. Bil je vsestransko razgledan človek z mnogimi osebnimi umetniškimi izkušnjami in neposrednim poznavanjem evropske umetnosti, ki jo je odkrival že v Münchenskih časih študija, pa tudi na številnih potovanjih po vseh evropskih deželah. Posebno odkritje mu je pomenil stik s špansko umetnostjo. Potovanje v Španijo leta 1920 je v njegovem ustvarjanju pustilo neizbrisne sledove. El Greco, Velasquez, Goya in Picasso so bili umetniki, ki so preko profesorja Babića vplivali na cele generacije slikarjev in dajali v tistih letih ton atmosferi v hrvaškem slikarstvu. Temu vplivu se nista izognila niti Stupica niti Pregelj. Prvega sta zaznamovala Velasquez in Goya — dvorni slikar, drugega pa socialno kritični in revolucionarni Goya ter ekstatični in dramatični El Greco.

Usmerjenost v socialno problematiko, ki je bila po krajšem obdobju brezproblemske nove stvarnosti v tridesetih letih v evropski umetnosti splošna, je takrat zajela tudi zagrebško akademijo. Socialna tematika naj bi odražala vznemirjen čas in bila izraz mladostniškega upora proti socialnim krivicam.⁵ V Zagrebu so se tovrstne ideje razširjale pod vplivom skupine Zemlja. V tem času je Babić slikal kmeta in se ukvarjal s socialnimi problemi podeželja, Pregelj pa je upodobil čistilko v grafični tehniki v širokih potezah med svetlobo in temo. Zanimanje za družbenokritično problematiko je ostalo poslej stalnica v Pregljevem delu. Takoj po vojni je ustvarjal karikature, ki jih je objavljali v Pavlihi. V njih je obračunaval ne toliko s tedanjo družbeno stvarnostjo (kar v tistih časih niti ne bi bilo mogoče zaradi vsesplošne evforične angažiranosti s pozitivnimi vrednotami vzpostavljanja novega družbenega reda), kot s političnimi problemi povojne Evrope, ki so temeljili na neuravnoteženem razmerju med dvema osrednjima političnima sistemoma, kapitalizmom in socializmom. Karikature, kot jih je ustvarjal Pregelj, bi bile gotovo drugačne, če ne bi Goya sto petdeset let pred njim ustvaril cikla »Los Caprichos« in Daumier s svojimi deli ne bi prispeval h krepitvi zavesti o pridobitvah francoske postrevolucionarne družbe. »Rad bi slikal za tiste ljudi, ki so tako revni, da se njihovi obrazi skoraj ne upajo izražati. Rad bi slikal stene bolnišnicam in tovarnam!« je Pregelj nekoč dejal v pogovoru z Otom Bihaljijem-Merinom.⁶

Veliko skupnih potez najdemo tudi med Pregljem in mehiškimi muralisti. Rivera, Siqueiros, Orozco, Tamayo so bili slikarji, ki so po mehiški revoluciji reševali sorodne probleme, kot jih je Pregelj po osvoboditvi. Umetnost, ki je rezultat javnih naročil, naj bi rastla iz korenin preteklosti, njen populistični značaj pa naj bi se uresničeval v dimenzijah monumentalnega stenskega slikarstva in v množično reproduciranih tiskih.⁷ Pregelj je v intervjuju pred odhodom na Bienale v São Paulo na vprašanje o njegovem odnosu do mehiške umetnosti odgovoril, da

⁵ Špelca Čopič, *Socijalna umetnost u Sloveniji, Nadrealizam, socijalna umetnost 1929—1950*, Muzej savremene umetnosti, Beograd 1969, pp. 51—58 [r. k.].

⁶ Oto Bihalji-Merin: *Marij Pregelj*, Maribor 1970 (od tod citirano Bihalji-Merin: *Pregelj*), p. 73.

⁷ Giulio Carlo Argan: *L'arte moderna 1770—1970*, Firenze 1971, p. 588.

mu je Mehika zelo blizu, notranje in po umetniškem izrazu. »Morda imajo moja dela nekaj njihovega zvoka, nekaj njihove barbarske krutosti v sebi. Kar je pri nekem Riveri mehikanskega, je pri meni bizantinsko — tista gmota, ki me vedno znova zanima in pravzaprav dostikrat prepušчам gledalcu, da si lušči figure iz nje.«⁸ Tako kot postane ruska folklor aktualna pri Chagallu ali v poljudni fazi Maleviča, je aktualiziral tudi Rivera legendarno epsko v mehiški umetnosti s pomočjo moderne figurativne govorice. Enako je delal tudi Pregelj.

Ta težnja vračanja v lastno umetniško preteklost je bila opazna v celotni jugoslovanski povojni umetnosti. Prve umetniške revije, ki so bile natisnjene po vojni, so kot slikovni material ponatiskovale reprodukcije freskantskih, kiparskih in arhitekturnih spomenikov srednjega veka, poseben prostor ter daljše zapise pa namenjale tudi ljudski umetnosti. To se je dogajalo tako v beograjski *Umetnosti*, ki je bila prva povojna jugoslovanska likovna revija in jo je od leta 1948 izdajalo Društvo jugoslovanskih likovnih umetnikov, kot v ljubljanskem *Likovnem svetu*, ki je izšel leta 1951 (obe reviji sta sicer kmalu umolknil; prva po treh, druga pa po prvi številki).

Stremljenje po vzpostavljanju historične kontinuitete v umetnosti je doseglo vrhunec s postavitvijo razstave jugoslovanske srednjeveške umetnosti leta 1950 v pariški Palais de Chaillot. Ob tej priložnosti so vsi naši časopisi namenili veliko pozornosti navezovanju sodobne jugoslovanske umetnosti na preteklo, saj je prav ta moment, sicer tako raznoliki preteklosti jugoslovanskih narodov, ponujal povezovalno nit. Kljub različnim historičnim kontekstom je jugoslovanski umetnosti skupno eno dejstvo: vedno je bila rezultat tujih vplivov; umetniških tokov, ki so s severa ali juga, vzhoda ali zahoda prodirali na to ozemlje. Ta kohezivnost po načelu različnosti je torej dajala primeren temelj tesnejšemu političnemu zblíženju in spoznavanju jugoslovanskih narodov. »Sodobna jugoslovanska socialistična anticipacija današnjega dne je le dialektični pendant celotnemu nizu naših srednjeveških anticipacij,«⁹ je zapisal ob pariški razstavi Miroslav Krleža.

Kakšen je bil vpliv te razstave in idej, ki jih je razširjala, govori tudi Špelca Čopič, ko od umetnikov, na katere so močnejše vplivale, omenja prav Preglja: »Ta velika manifestacija naše kulturne dediščine je bila prikazana tudi kot vzor in šola velikega slikarstva. Tradicija naj bi predstavljala potencialne izvore za nove oblike sodobne umetnosti. Potreba po restavriranju in zaščiti porušenih spomenikov je mlade slikarje pri-
tegnila h kopiranju fresk.¹⁰ Muzeji so se obnavljali, medrepubliški kontakti so Slovincem odkrivali 'arhaično lepoto arhitekture', noš in običaje oddaljenih in manj znanih predelov Jugoslavije.«¹¹

⁸ Snežna Šlamberger, Slovenski umetniki na bienalu v São Paulu. Nova imena pri starih znancih, *Ljubljanski dnevnik*, XIII, 213, 7. 8. 1963, p. 8 (od tod citirano Šlamberger: *São Paulo*).

⁹ Miroslav Krleža, Izložba jugoslovenskog srednjovekovnog slikarstva i skulpture. Palais de Chaillot, Paris, *Umetnost*, Beograd, 2, 1950, p. 14.

¹⁰ Pregelj je leta 1948 kopiral freske Vincenca iz Kastva v cerkvi sv. Marije na Skriljinah pri Bermu.

¹¹ Špelca Čopič, Uslovi i mogućnosti slovenačkog slikarstva između 1953—1963, *Jugoslovensko slikarstvo šeste decenije*, Muzej savremene umetnosti, Beograd 1980, p. 104 [r.k.].

Pregelj je v te ideje verjel. Zanj so imele poseben mik sopočanske freske.¹² To so freske iz obdobja v srbskem slikarstvu, ko je bilo klasično ravnotežje med formo in vsebino že porušeno. S svojo presenetljivo profanostjo, ko določeni prizori učinkujejo kot žanrske upodobitve, zaslužijo posebno mesto v srbskem srednjeveškem slikarstvu. Preglja pa so zanimali tudi formalni principi, s pomočjo katerih so srbski srednjeveški freskanti oblikovali figuro in kompozicijo. Nekatere zakonitosti je sam prenašal v slikarstvo, največkrat v monumentalne kompozicije stenskih mozaikov in risbo ter ilustracijo, predvsem s pomočjo lazurnih nanosov oblikovano telesnost, tako da so izbočene partije telesa, kot so kolena, ramena, trebuh in prsi, izraziteje poudarjene s shematičnimi koncentričnimi ali nepravilnimi krogi in ovali. Tudi izokefalija, ki je osnovno sredstvo za oblikovanje harmonične kompozicije, je značilna poteza srbskega srednjeveškega slikarstva. Vendar je bolj verjetno, da jo je Pregelj v svoje slikarstvo pritegnil iz antičnih reliefnih frizov in bizantinskih mozaikov. Prvič jo je namreč uporabil v ilustracijah k antičnima epoma *Iliadi* in *Odiseji*,¹³ kasneje pa še bolj shematično pri ilustracijah k Finžgarjevemu romanu *Pod svobodnim soncem*.¹⁴

Pregelj se je s svojimi slikami prvič predstavil javnosti leta 1937 na I. razstavi Kluba neodvisnih slovenskih umetnikov v Ljubljani. Vendar pred tem za slovensko javnost ni bil povsem neznan. Svoje risbe je objavljial že kot dijak v šolskem glasilu¹⁵ in v reviji *Ilustracija*, kot študent pa je leta 1933 ilustriral knjižico Ernsta Ecksteina *Obisk v karceru*. Že ti najzgodnejši poskusi so primer kvalitetne risbe,¹⁶ kjer je prostor oblikovan z občutkom, mase pa sestavljajo uravnoteženo kompozicijo.

Če je občutek za razporeditev mas po prostoru razpoznaven že iz zgodnjih Pregljevih risb, si moramo še ogledati, na kakšen način se je ukvarjal s specifično slikarskim problemom, to je z barvo. V drugi polovici tridesetih let so bili skoraj vsi mlajši, napredneje usmerjeni slikarji združeni v skupini *Neodvisnih*. Njihova slikarska usmeritev je bila s skupnim imenom označena kot »barvni realizem«. Ker jih je velika večina izhajala iz zagrebške slikarske šole, so se v teoriji barve zgledovali po francoskih vzorih. Tajnik kluba *Neodvisnih*, Marijev brat Bogo Pregelj je s teoretičnimi besedili o umetnosti poskrbel, da je bila slovenska javnost seznanjena z idejami združenja. V dveh besedilih, objavljenih v *Sodobnosti* leta 1938,¹⁷ z naslovom »O živi umetnosti« (l'art vivant) in »Oklo in razum«, piše o problemih akademizma, o kolek-

¹² Na seznamu knjig, ki si jih je Pregelj izposodil leta 1965 v knjižnici ALU v Ljubljani, je tudi Đuričeva monografija o Sopočanih.

¹³ Ilustracije za *Iliado* so nastajale v letih 1949–50, objavljene so bile pri Državni založbi Slovenije leta 1950, ilustracije za *Odisejo* pa v letih 1950–51, objavljene so bile pri isti založbi leta 1951.

¹⁴ Objavljene so bile leta 1958 pri Mladinski knjigi. Ob tem naj opozorim na ilustracije Slavka Pengova k istemu romanu iz leta 1951, katerih naveza na bizantinske mozaike iz ravenske cerkve San Vitale je dobesedna.

¹⁵ Pregelj je obiskoval II. državno gimnazijo v Ljubljani. (Na isto šolo je hodil tudi Gabrijel Stupica, ki je bil vpisan leto dni pred njim.)

¹⁶ Prvi, ki je Pregljo poučeval risanja, je bil njegov gimnazijski profesor Božidar Jakac.

¹⁷ *Sodobnost*, VI, 1–2, 1938, pp. 465–469, 563–569.

tivističnih ustvarjalnih normah in primerja akademskega Ingresa z naprednejšim Delacroixom, ki je že bil sposoben ustvarjati v slikarski materiji občutek za čutno snovnost («... je vendar bil človek Delacroix tako močan, da je dal v slikah izraza svojemu prvotnemu veselju nad snovno dražjo rdeče krvi na olivno rumenem človeškem telesu. Morda je sprožilo v njem čut za snovno dožemanje barve silno doživetje umiranja ranjenih ljudi, ki so mu ga dali poulični boji julijske revolucije.»)¹⁸ V drugem članku z naslovom »Okoli in razum« se je posvetil predvsem orisu zgodovine modernega slikarstva, v katerem je posebno poudaril vlogo Cézanna in zanj značilno harmonijo barve, usklajeno z uravnoteženim prostorom (tak koncept primerja Bogo Pregelj s konceptom arhitekturne zasnove gotske cerkve).

Vse to jasno kaže, da je Marij Pregelj dobro poznal zgodovino umetnosti in probleme aktualnejših likovnih teženj, predvsem pa je zanimivo to, da se je okoli problemov, ki jih je v omenjenem tekstu obravnaval Bogo Pregelj, osredinilo celotno Marijevo slikarstvo.

Poznavalsvo je bilo že od nekdaj prisotno v družini Pregljevih. Najlepše nam ga ilustrira pričevanje slikarjeve sestre Bazilije Pregelj: »Oče in Marij sta, kot da ne vidita in ne slišita, spajala imena iz slikarstva in literature. Dantejeva Beatrice je prhotala po s terpentinom prepojenem ozračju, Botticelli, Michelangelo, pa Cézanne, Modigliani, Picasso so se sprehajali med Brechtom, Dehmlom, preskakovali k Petrarci, Boccacciu in se vračali iz Chagallovih prelivajočih se barv v Cranachove anilinsko čiste, kjer so se zlili v trubarščino.«¹⁹

Pregljevo predvojno slikarstvo je potekalo predvsem v iskanju. Reševal je slikarske probleme, ki so jih pred njim reševali že drugi: impresionisti, Cézanne, fauvisti. Ko se je v formuliranju likovnega izraza preveč približal Cézannu, je kritika podvomila o aktualnosti takega slikarstva.²⁰ Pregelj jim je odgovoril pozneje: »Učimo se lahko, celo moramo. Toda tuje izkušnje so nastale v drugačnih razmerah, v drugačni tradiciji, niti stopnja dospelosti civilizacije, niti njihove perspektive za prihodnost niso nujno enake našim. Umetnosti ne moremo preprosto uvažati. Ustvarjalni proces mora biti pogojen v naših perspektivah in realiziran doma, pa čeprav s skromnimi silami.«²¹

Dve potovanji predvojnega časa pričata o Pregljevi takratni idejni usmerjenosti. Leta 1939 je potoval v Italijo, vse do Sicilije, leta 1940 pa je preživel dva meseca v Parizu. Želel si je ogledati predvsem dve sliki, Manetovo *Olympio* in Coubertov *Atelje*, vendar je bil Louvre zaradi bližajoče se vojne nevarnosti že evakuiran.

Ploden proces predelovanja tujih zgledov je pri Preglju prisoten tudi po vojni. Ko so se razmere v jugoslovanski umetnosti toliko spremenile, da je diktatorstvo politične oblasti v umetniškem ustvarjanju stopilo nekoliko v ozadje, so se odprle možnosti za normalnejše vključevanje v zahodnoevropske umetniške tokove. Normativni ustvarjalni

¹⁸ *ibid.*, p. 467.

¹⁹ Bazilija Pregelj: *Moj oče*, Ljubljana 1983 (od tod citirano Bazilija Pregelj: *Oče*), p. 157.

²⁰ Peter Krečič, Marij Pregelj, *Likovni sodobniki*, Ljubljana 1975 (od tod citirano Krečič: *Pregelj*), p. 7.

²¹ Špelca Čopič: *Pogovor*, p. 49.

diktat je bil prisoten le še v zahtevi po izbiri konkretnega motiva, medtem ko se je realistično likovno polje že začelo drobiti. Dekorativna stilizacija je lahko stopila v ospredje, ko so slikarji upodabljali morske motive.²² Ti so umetnikom pomenili zaradi svoje intenzivne barvitosti in shematične razdrobljenosti v barvne ploskve novo odkriti svet. Tu igrajo svojo vlogo tudi spremenjene geografske meje naše dežele po vojni, ko so ob tedanji priključitvi Primorske in Istre Jugoslaviji, ti predeli resnično postali novo odkrite pokrajine. Stilizacijo je omogočal predvsem motiv solin, ki s svojo pravilno geometrijsko zgradbo predstavljajo ogrodje, v katerega lahko umetnik projicira motiv (sl. 43, 44).

V tej »arhitekturni« obdelavi prizora je Pregelj veliko prevzel od svojega kolega, arhitekta in slikarja Borisa Kobeta, s katerim je leta 1952 skupaj razstavljal.²³ Urbanost drobnih ploskv, ki gradijo enoten motiv, da sliki učinek tkane preproge (ali čilimskega efekta, kot je napisal Zoran Kržišnik).²⁴ Podobno kot je Rouaulta do shematizacije slikarske ploskve pripeljalo opazovanje gotških vitražev, najdemo lahko pobudo za isti rezultat pri Preglju in Kobetu v srednjeveški ljudski umetnosti, predvsem v njeni ornamentiki.

Rouaultov *cloisonizem* je bil prva zunanja pobuda, ki je intenzivneje opredelila Pregljevo povojno slikarstvo. Z njegovimi deli se je Pregelj lahko srečal na ljubljanski razstavi Sodobne francoske umetnosti leta 1952, ki je bila po osvoboditvi prva predstavitev zahodnoevropske umetnosti v Ljubljani. Istega leta je v decembru Pregelj tudi sam razstavljal v Parizu in tam preživel dva meseca.

Po vrnitvi se je njegovo slikarstvo radikalno spremenilo. Od konkretno prepoznavnega motiva je ostala samo pobuda. Pripovednost, ki je bila prej grajena na kopici drobnih detajlov, je sedaj stopila v ozadje in dala mesto shemi, osrediščeni na jedro motiva. Poleg zapiranja delnih barvnih ploskv v samostojne enote (za učinek mozaične steklenosti, ki naj bi ponazarjala krhkost sveta) je bilo v slikah prisotno tudi zapiranje delcev motiva v elemente prostorske gradnje (kot metafora za občutje utesnjenosti posameznika v svetu, ki ga obdaja in hkrati zaščito pred njim). Da je dosegel to shematičnost, je Pregelj vključeval v prizore omare, postelje, taboriščne pogoje, mize (sl. 45). Predvsem omara ali police in pograd mu s svojo uravnoteženostjo vertikal in horizontal in s svojimi dimenzijami, ko lahko prekrijejo celotno ozadje, nudijo možnost oblikovanja prostorske mreže ali rešetke, v katero je uklenjen motiv. To oblikovanje oken, niš ali stanovanjskih kletk, v katerih se prizori odvijajo,²⁵ v evropski umetnosti ni novost. Na tak način je svoje intimne prostore pred Pregljem oblikoval Massimo Campigli.

Pregelj je ta scensko postavljena prizorišča poseljeval z vedno bolj osebnimi občutenimi scenami. Akterji njegovih prizorov so postajali ekspresivno in kubistično transformirane človeške postave. Moorovske

²² Kot primer lahko vzamemo Pregljevi sliki *Soline pri Portorožu* iz leta 1947 (sl. 43) in *Soline* iz leta 1949.

²³ Razstava je bila v Mali galeriji Društva slovenskih upodabljajočih umetnikov v Ljubljani leta 1952.

²⁴ Batič, Kobe, Moderna galerija, Ljubljana 1955 [r. k.].

²⁵ Za primerjavo si lahko ogledamo slike: *Okno, Pogled skozi okno, Skupina v ogledalu*. Vse so iz leta 1954.

figure, včasih omejene zgolj na okrnele dele telesa, so bile po letu 1955²⁶ vedno pogostejši prebivalci teh stanovanj (sl. 46).⁶⁷

Zanimivo je, da je začel Pregelj v šestdesetih letih vse te modele, povzete po tujih vzorih, v svojih skicirah obnavljati in izpeljevati iz konkretnih zgledov. Tako je po stopnjah izpeljeval metamorfoze realnih podob v stilizirane. Tujih vzorov v petdesetih letih torej ni posnemal iz občutka nemoči, temveč ker se je intuitivno zavedal, kateri formalni elementi so mu potrebni za razvoj lastnega slikarskega koncepta.

Povojna svetovna umetnost ni bila naklonjena figuraliki. Ameriški abstraktni ekspresionisti so po zaslugi ekspanzionistične umetnostne politike svoje države narekovali umetniško naravnano vsemu svetu. Prav zaradi njih je bila človeška figura dolga leta po vojni zanemarjena in izključena iz polja likovne umetnosti. Šele po letu 1959, ko je Peter Selz organiziral v Museum of Modern Art v New Yorku razstavo z naslovom *New Images of Man*, je svetovna javnost ponovno odkrila širok razpon izraznih možnosti, ki jih ekspresivnost figure omogoča.²⁸

S tem dejanjem je končno lahko prišlo do veljave slikarstvo moža, ki je dolga leta ustvarjal v samoti in na robu aktualističnih likovnih dogajanj. Z veliko retrospektivno razstavo v londonski Tate Gallery leta 1962 je Francis Bacon, tako rekoč čez noč, dosegel evropsko slavo in popularnost. Njegove trpeče in iznakažene človeške figure so se naenkrat zazdele edini resnični prebivalci zemeljske oble. Baconov človek krvavi in trpi, prav tako kot Pregljev doživlja vedno hujše deformacije. Manjkajo mu roke, noge, in slikarjev čopič kot kirurški nož vedno bolj odpira telo. Vseposod prisotna groza in trpljenje ne ponujata mirne razrešitve spora. Edino Picasso je bil tisti plastični kirurg, ki je bil v sintetičnem kubizmu poznega obdobja sposoben ta razkosana in razstavljena telesa zlepi in sestaviti iz posod prisotnega kaosa vsaj približno urejen, imaginativen svet.

Vsem tem slikarjem je bilo skupno pojmovanje umetnosti, kot ga je leta 1935 izrazil Picasso: »Umetnost ni upodabljanje lepotnih kanonov, ampak tisto, kar lahko instinkt in možgani zasnujejo mimo vseh kanonov. Ne šteje to, kar umetnik dela, ampak tisto, kar je... Zanimanje za Cézanna potencira njegov nemir — to je njegov nauk; Van Goghova vznemirjanja — to je resnično abstraktna drama človeka. Vse drugo je laž.«²⁹ Ali s Pregljevimi besedami: »Izbrana rafiniranost slikanja mi malo pomeni. Iščem slikarstvo duhovno čutne resnice. Luksus okusa in lepega

²⁶ Tega leta je bila v Moderni galeriji v Ljubljani organizirana razstava skulptur in risb Henryja Moora. Ob tej priložnosti se je Pregelj z Moorom verjetno tudi osebno spoznal.

²⁷ Pregelj razporeja stilizirane dele razpadlega telesa v okvire naslikane arhitekture ali pogradov. Primeri: dve litografiji *Nocturno* in *Spomenik pozabljenim junakom* in lesorez *Pogovor s preteklostjo* (sl. 46). Vse tri grafike so iz leta 1957.

²⁸ Jure Mikuž, *Pregljeve človeške postave v kontekstu evropske umetnosti, Slovensko povojno slikarstvo in zahodna umetnost. Od preloma s socialističnim realizmom do konceptualizma*, Ljubljana 1982 (doktorska disertacija na Filozofski fakulteti v Ljubljani, tipkopis), pp. 71–84.

²⁹ Dore Ashton: *Picasso on Art: A Selection of Views. The Documents of 20th Century Art*, London 1972, p. 11.

videza zastira bistveno. Bližja mi je notranja izrazna moč ekspresionizma, celo v svojih utopičnih vizijah.«³⁰

S čuti zaznavna realnost je v Pregljevem slikarstvu neprestano prisotna. Pot od pripovednosti do znaka in simbola se je odvijala vzporedno z raziskovanjem možnosti slikarskega podajanja realnosti; od iluzionistično prepričljivo podanega konkretnega prostora, ki s perspektivnimi pomagali zavaja gledalčev optični čut, do prostora, ki je ustvarjen neposredno plastično na sliki in je haptično zaznaven. Pri Preglju se tradicionalni renesančni evklidovski prostor, ki s perspektivno izoblikovano mrežo ustvarja tretjo dimenzijo, stalno ponavlja kot izhodišče. Pomeni mu matematično konstrukcijo, na katero eksperimentalno nanaša transformacije. Do leta 1953 je njegov motivni svet osredotočen na krajine, tihožitja in portrete, ukvarja se torej s tradicionalnimi slikarskimi nalogami. Stilne novosti, ki jih je po tem letu začel vnašati v prostor slike, pa so temeljito spremenile slikarski koncept. Prostor je postajal vse bolj modernistična sploščena neiluzionistično zasnovana opna. Ta novost, ki so jo v evropsko slikarstvo uvedli francoski impresionisti, je služila za potenciranje čutnega zaznavanja. Slika, ki je že po svoji osnovni lastnosti omejena na dve dimenziji, se po ukinitvi iluzionistično ustvarjene tretje dimenzije materializira tako, da začne njena materialna realnost ustrezati haptično zaznavni.

Vzporedno z ukinjanjem iluzije tretje dimenzije se je začela v Pregljevih slikah gostiti mreža ali rešetka, v katero so bili vstavljeni slikovni podatki. Uravnovežena zgoščenina vertikal in horizontal pomaga koncentrirati energijo na površini slikovnega polja (sl. 44, 45, 46).³¹ Tako ustvarjena mreža pri Preglju ni samo element prostorske gradnje, povzet po tujih vzorcih; vzrok, da jo je vpeljal v sliko, nam razložijo njegove besede: »Znanost je odkrila, kako se v osrčju materije prepletajo sile in ji s tem dajejo trdnješi sestav. Po njenih izsledkih je prevzela arhitektura nove vezi in odkrila nove ritme, ki odražajo splet tektonskih sil v stavbi. Slikarstvo in kiparstvo pa nista šla vstric z razvojem, temveč sta ohranila v kompoziciji statične vrednosti, ki prihajajo do izraza samo, če so vklenjene v sestav navpičnih stebrov in vodoravnih preklad.«³²

Leta 1957 se je začela pravilna shematičnost geometrijske mreže drobiti in gostiti okoli osrednjih vsebinskih poudarkov. Okna rešetke se zapro, prostor se začne spreminjati v ploskev. Odnosi med posameznimi barvnimi ploskvami postajajo vse bolj dramatični. Nanos postaja pastoznejši in poteza čopiča vse bolj vznemirjena. Pregelj je začel dodajati v barve pesek in razmeščati po platnu slikarstvu tuje snovi. Tam so se znašli delci mozaika,³³ kosi čipk³⁴ in deščice,³⁵ včasih je Pregelj

³⁰ Bihalji-Merin: *Pregelj*, p. 138.

³¹ Tak koncept slike je pri Preglju prisoten v letih od 1953 do 1956. Naj omenim le nekaj izrazitejših slik tega obdobja: *Modri interier*, 1954; *Taborišče*, 1954; *Večerja*, 1954; *Pokrajina s čolni*, 1954 (sl. 44). Formalne elemente, ki so Preglju omogočali takšno shemo, sem omenila že prej.

³² Marij Pregelj: *O človeku in njegovi umetnosti. Studija o integraciji umetnosti*. (Ljubljana) 24. 8. 1963. Tipkopis je shranjen v arhivu Moderne galerije v Ljubljani (od tod citirano Marij Pregelj: *O umetnosti*).

³³ Primera: sliki *Omizje* in *Delitev kruha* (obe 1962).

³⁴ Sliki *Legenda o kruhu* in *Praznik v ateljeju* (sl. 49, obe 1965).

³⁵ Slika *Glava* (1965).

celo zlepil dve slikarski platni drugo na drugo, tako da sta njuni površini na različnih nivojih.³⁶ Vsi ti posegi so se pri Preglju dogajali v zgodnjih šestdesetih letih in niso bili v času informela nič posebnega. Istočasno s Pregljem jih je sprejemal v svoje slikarstvo tudi Stupica. Vendar imajo pri Preglju poseben status. Kolaž je pri njem izraz zavesti, da s tradicionalnim oljnim slikarstvom ni več mogoče izražati prenovljene senzibilnosti sodobnega človeka. »Od kubizma naprej se krčenje zaključene in jasne podobe figure ali predmeta kompenzira z vdorom novih, čutno močnejše zaznavnih vznemirljivih materialov... Nekateri elementi slike so s tem načinom poudarjeni in so na novo zaživel. Pri tem se optična resničnost narave, pognana skozi vrata, vrača skozi okno kot materialna resničnost.«³⁷

Sliki se s povečanjem plastičnosti nanosa poveča značaj realitete. Tako se pri Preglju spreminja telo slike od iluzionistično posredovane podobe sveta (torej sheme, ki ustvarja tretjo dimenzijo v sliki in hkrati navidezno odpira prostor za njo) do mreže, ki se ploskovno zapre in zgosti ter se potem razvije iz izhodišča, ploskve naprej v realen prostor, v tretjo dimenzijo. Ta izbočena struktura deluje skulpturalno in s svojo lastno agresivno materialnostjo vsiljivo pritegne gledalca v prostor dogajanja. Ali drugače povedano, Pregelj se v svojem slikarstvu spremeni iz nedolžnega opazovalca krajin in tihožitij v osrednjega akterja svojih slik.

Pregelj se je zavedal, na kakšen način so tehnološke novosti v dvajsetem stoletju vplivale na spremenjeno percepcijo realnosti. V njem je bil neprestano prisoten občutek nezadostnosti slikarskega medija. Ndomestil naj bi ga film, ki projicira tridimenzionalno prizorišče dogajanja na dvodimenzionalno platno. Z gibanjem lahko angažira tako svoje akterje, kakor tudi »naključne« opazovalce dogajanja, gledalce. Vendar je bila usodna napaka slikarja, ki se je iz dvodimenzionalnega slikovnega polja podal v tretjo dimenzijo ta, da se ni prilagajal zakonitostim in omejitvam slikarstva. Pregelj je v svojih slikah želel doseči več, doseči nemogoče; želel je v sliki združiti vse veje umetnosti. Literatura je v njegovih slikah prisotna z verbalnimi zapisi³⁸ ali z navezavami na literarne junake, ki jih je spoznaval skozi ilustracijo. Glasbo je vpeljal s pogostim upodabljanjem igralcev na različna glasbila; to so trobentač, kitarist in piskač.³⁹ »Ko je slikal, so se na gramofonu vrtele plošče z glasbo Bacha ali Wagnerja. Ko pa je odložil čopič, je prijel v roke knjigo in bral, tudi do jutra. Kafka, Caldwell, Faulkner in Steinbeck so bili njegovi pisatelji,«⁴⁰ omenja v zapisu ob Pregljevi retrospektivni razstavi Janez Kajzer.

³⁶ Slika *Krik* (1966).

³⁷ Copič: *Pogovor*, p. 50.

³⁸ To so slike, pri katerih Pregelj vstavlja napis v njihovo središče. Navadno gre za naslove slik. Tak je *Trobentač* (sl. 50) iz leta 1959, *Otrok* iz leta 1965 in *Mati* iz istega leta z dvakratnim napisom »mama«.

³⁹ Piskač se pojavi v kompoziciji iz leta 1958, *Trobentač* (sl. 50) je naslov treh njegovih slik, iz leta 1952, 1959 in 1960, *Kitarist* je iz leta 1961. Naj omenim tudi njegov talent za glasbo, o katerem govori njegova sestra v spominih na očeta. Omenja Marijev lepi bariton in lahkoto, s katero se je naučil igrati na harmonij, ki so ga imeli doma.

⁴⁰ Janez Kajzer, Umetnikov življenjepiš. Marij Pregelj je prehitel svoj čas, *Tedenska tribuna*, Lj, XVII, 9, 26. 2. 1969, p. 8 (od tod citirano Kajzer: *Življenjepiš*).

Vendar ostaja filmska umetnost edina, ki lahko združuje vsa področja ustvarjanja: literaturo, slikarstvo in glasbo, in torej zadosti vsem človekovim čutom. Pregelj, ki je ta trojni spoj želel doseči v sliki, je bil nujno nemočen. »Po naravi svojega medija je film umetnost, ki združuje več panog klasičnega oblikovanja. Pojavil se je kot fenomen moderne časa ter vsebuje mnogo slikarskih in glasbenih elementov, povezanih, oziroma utemeljenih, v svojem filmskem jeziku. Ravno vidik sinteze med likovnostjo, literaturo in glasbo je izhodišče filmskega oblikovanja, kjer elementi omenjenih panog umetnosti predstavljajo podlago režiserjeve kreacije... Filmski jezik je mišljenje v slikah.«⁴¹ To so misli slikarjevega sina Vaska.

PREGELJANSTVO

Vasko se je čutil za nadaljevalca očetovega poslanstva. S filmom naj bi nastopil tam, kjer je oče v sliki končal. Umetniško poslanstvo je Marij Pregelj predal sinu v sliki. Njegov *Portret Vaska* (sl. 57), predzadnja slika, ki jo je naslikal pred smrtjo, predstavlja portretiranca, čigar oči so: »... eno človeško, temno in močno izrazno naslikano, drugo oko pa, oko kamere, bo metalo na projekcijsko ploskev platna slikovne oblike, kakršnih ni mogel doslej naslikati noben umetnik s čopičem... S sintetičnim parom oči iz narave in iz znanosti bo mladi Pregelj z novim pogledom na svet in z novimi aparaturami nadaljeval in razvijal, kar je oče začel. Dosegel nepretrganost slikovne nesmrtnosti.«⁴²

V družini Pregljevih se je umetniško izročilo predajalo iz rok v roke. Od očeta, pisatelja Ivana Preglja, je nasledil umetniški dar sin, slikar Marij, obe umetniški poslanstvi naj bi združil v sintezo režiser Vasko. »Čudovito dediščino si imel: vse bogastvo dedovih besed, ki so odkrивale svetove v človeški duši, in neizmerno silo očetovega slikarstva, ki je s svojimi pompejskimi barvami tkalo prt za novo slovensko zavezo,«⁴³ so bile besede, napisane ob Vaskovi smrti, ki je umrl komaj 37 let star.

Očetovo dediščino je doživljal kot izjemno kvaliteto in breme obenem že Marij Pregelj. Špelca Čopič je bila ena redkih, ki je opozorila na to: »Družinsko okolje je Marija Preglja močno oblikovalo in za bodočega raziskovalca Pregljeve umetnosti bosta važna osebnost in delo očeta pisatelja ne le zaradi številnih portretov, v katerih je sin analiziral očeta, temveč predvsem zato, ker je imel že od prvih zavestnih hotenj, da bo postal umetnik, v družini vzor in nasprotnika, proti kateremu se je moral uveljaviti.«⁴⁴

Zanimivo je, da se v ekspresionistični prozi Ivana Preglja pogosto pojavljajo aluzije na likovne simbole. Prizori se v glavnem odvijajo na dramatičnih, kontrastnih prizoriščih med svetlobo in temo. Pisatelj pogosto opisuje podobe, ki jim likovna simbolika podeljuje silovit, skoraj

⁴¹ Tadej Bratok, Srečanje s cineasti. »Moje življenje je film.« Vasko Pregelj in njegova umetnost, *Delo*, XI, 114, 26. 4. 1969, p. 20.

⁴² Bihalji-Merin: *Pregelj*, p. 15.

⁴³ Denis Poniž, Vasko Pregelj. Nekrolog, *Delo*, XXVII, 160, 12. 7. 1985, p. 6.

⁴⁴ Čopič: *Pregelj*.

magičen pomen.⁴⁵ Tako v noveli *In cruce salis* iz leta 1903 govori o podobarju, ki se je ob tem, ko je klesal v les podobo Križanega, sprebnil. Ali v romanu *Plebanus Joannes* o sugestivni moči, ki jo je imela podoba: »Pred to sliko so se križali ključarji, ki so v tej sobi sklepali z vikarjem račune; o njej so sanjale neveste in mlade matere in se s krikom zbujaile ob strani svojih mož, s katerimi so stale pred strogo izprašujočim vikarjem, preden jih je oklical...«⁴⁶ Morska deklica, ki je v romanu *Plebanus Joannes* naslikana na steni sobe sveta, ima v vlogi ribe faronike moč, da z zamahom repa ugonobi svet. Tu se stikata poganska in krščanska tradicija. Duhovnik se obrača s prošnjami do te podobe prav tako, kakor do krščanske svete podobe. Celotna slika na steni sobe sveta je posneta po srednjeveških vzorcih in izjemno jasno izrisana.⁴⁷ Vse to zanimivo priča o širini koncepta zasnove, kot ga je vključeval v svoje pisateljsko delo Ivan Pregelj.

Do neposrednega stika med njim in sinom Marijem je prišlo v knjižni ilustraciji. Z njo se je Marij Pregelj, kot smo videli, ukvarjal že zelo zgodaj. Leta 1944 je ilustriral knjigo *Na vakance* očeta Ivana Preglja, za katero je spremno besedo napisal drugi Pregljev sin Bogo. Bogo je prispeval tudi eno najzanimivejših študij k Pregljevemu romanu *Tolminci*.⁴⁸ Prav tako je Vasko Pregelj prispeval najtehtnejše zapise o slikarstvu svojega očeta Marija.⁴⁹

Ko Bogo Pregelj govori o oblikovnih prvinah Pregljeve proze, poudari tudi navezovanje na umetnostne smeri preteklih dob, ki ga lahko apliciramo tudi na slikarstvo Marija Preglja: »Takšno prenapenjanje oblikovnih jezikovnih prvin na račun razumljivosti je značilno za vse asocijalne umetnostne smeri, tako v romantiki in esteticizmu 19. stoletja, še prej pa v baroku 17. stoletja in v srednjeveški viteški umetnosti. Znova se je pokazalo sredi 20. stoletja v raznih oblikah poznega ekspresionizma in eksistencializma.«⁵⁰

Ekspresivni izraz torej ne samo transformira podobo, temveč jo tudi osvobaja gostobesedne razdrobljenosti in pripovednega konteksta. »Slikarji hočemo izražati z najbolj skupimi oblikovnimi podatki popolne oblike, v katerih pa naj bi bil značilno zajet skupek življenja in smrti. Sposobnost za tako krčenje je bistvo ustvarjalne sile, v njem tiči uročna vrednost umetnine, ki je zasidrana v magu ali umetniku, če ga tako imenujemo s sodobnim imenom, ki večno ustvarja sebi in drugim

⁴⁵ O likovnih elementih v pisateljskem delu Ivana Preglja je napisal Emilijan Cevc tekst z naslovom *Ivan Pregelj in likovna umetnost (Pregljev zbornik, Ljubljana 1984, pp. 29–42)*.

⁴⁶ Ivan Pregelj: *Plebanus Joannes, Izbrana dela*, III, Celje 1964, p. 44.

⁴⁷ Sliko razlaga France Koblar v komentarju k *Izbranim delom*, III, Celje 1964, p. 425. Tam navaja konkretne likovne vzorce, po katerih se je pisatelj lahko zgledoval.

⁴⁸ Ivan Pregelj: *Tolminci*, Ljubljana 1965. Spremno besedo in opombe je napisal Bogo Pregelj.

⁴⁹ Za primerjavo navajam dva. Komaj osemnajstleten napiše Vasko izjemno tehtno oceno Pregljeve razstave v Mestni galeriji v Ljubljani: P. V. [Pregelj Vasko], *Ob razstavi, Mladina*, 11, 19. 3. 1966, p. 6 (od tod citirano P. V.: *Ob razstavi*) in zapis ob retrospektivni razstavi v Moderni galeriji v Ljubljani: Vasko Pregelj, *Reminiscence, Sinteza*, 15, 1969, pp. 21–28 (od tod citirano Vasko Pregelj: *Reminiscence*).

⁵⁰ Bogo Pregelj, spremna beseda k romanu Ivana Preglja *Tolminci*, Ljubljana 1965 (od tod citirano Bogo Pregelj: *Spremna beseda*), p. 254.

privide o človeku, bodisi da so komaj zaznavne embrionalne oblike idolov ali anatomsko do popolnosti dodelana in zgrajena bitja ali pa zamotano zgrajeni sestavi oblik in barv.«⁵¹

Vendar figura vedno nujno vsebuje nek aspekt literarnosti. (Da slika ni zgolj pripoved zgodbe, je Marij Pregelj vedel že kot študent.)⁵² Pregelj, pisatelj sin, velik poznavalec in občudovalec literature in izjemno nadarjen ilustrator, vidi v vsaki upodobljeni figuri instinktivnega in historičnega človeka ravno zaradi simbolične vrednosti, ki jo po njegovem človeško telo v mejnih situacijah bivanja premore. To je vedel že Goya: »Slikarstvo kot pesništvo odkriva v veselju tisto, kar je najprimernejše za njegove namene. Spaja in koncentrira v eni sami fantastični figuri zgodbe in značaje različnih kreatur, s katerimi je poseljena narava. Zahvaljujoč se tej modri in kreativni kombinaciji pripada umetniku naslov raziskovalca in tako preneha biti podrejeni kopist.«⁵³

Pregelj je zaradi razmerja, ki ga je v svojih slikah ohranjal med figuro in barvno ploskvijo in zato, ker se figuri nikoli ni odrekel (Špelci Čopič je v intervjuju povedal, da ne čuti pojemanja izpovedne moči figure v likovni umetnosti niti ne misli, da bi ji on, kot slikar, že dospel do dna), je v odnosu do figure soroden Baconu, ki pa se v svojih komentarjih k slikam izrazito izogiba literarnih kontekstov svojih slik. Kljub temu, da uporablja simbole, kompozicije in tudi barve z izrazitimi simbolnimi konotacijami, ga njihova morebitna pripovednost odbija. In vendar lahko na neki način opazimo, da Baconove slike niso nič drugega kot le upodobitev prostorov, v katerih se odvijajo drame absurda tistih piscev iz tega stoletja, ki jih najbolj občuduje: Becketta, Eliota in Genêta. Tega aspekta ilustrativnosti se sam niti ne zaveda, niti o njem eksplicitno ne pišejo pisci, ki so se ukvarjali z Baconom.

MINEVANJE, PROPAD

Posebno poglavje zasluži Pregljev odnos do smrti. Misteriozno je dejstvo, da je ženi in sinu tri mesece pred smrtjo natančno napovedal njen datum.⁵⁴ Tega dne je tudi zares umrl, kljub temu, da je operacijo, zaradi katere je bil v bolnišnici, dobro prestal.⁵⁵ Ta nenavadna usodnost zasluži, da si jo pobliže ogledamo. Spet so korenine za malikovalski odnos do smrti skrite daleč v preteklosti.

Pisatelj Ivan Pregelj je še kot otrok izgubil starše. Vzgajala sta ga zato stari oče in stara mati. Babica je bila pravljíčarka, deda pa se Ivan Pregelj spominja kot čudaka. Tak je postal, ko mu je umrla 14-letna hčerka Mičca, ki jo je imel zelo rad. Po spominih, ki jih navaja Bogo Pregelj,⁵⁶ je neutolažljivi oče izkopal hčerkino lobanjo iz groba in jo zakopal v svojo njivo, kamor je hodil vsak dan. Ko je na starost zbolel,

⁵¹ Marij Pregelj: *O umetnosti*.

⁵² Bazilija Pregelj: *Oče*, p. 156.

⁵³ Oto Bihalji-Merin, *Jedinstvo umetničke i socijalne svesti u Goyinom delu, Umetnost*, Beograd, 1, 1949, p. 156.

⁵⁴ Kajzer: *Življenjepis*.

⁵⁵ Umrl je v soboto 18. marca 1967 ob 23. uri zaradi pljučne embolije po prestopu operaciji črevesnega karcinoma.

⁵⁶ Bogo Pregelj: *Spremna beseda*, p. 248.

da ni več mogel vsakodnevno opravljati te poti, je lobanjo izkopal iz zemlje in jo skril v svoji postelji v sobi v »turncu«, tj. stolpiču domače hiše. Te sobe ni nikoli več zapustil. Konec zgodbe opiše Bazilija Pregelj v svojih spominih na očeta. Ded je svoje življenje končal tako, da se je v postelji obesil. Morbidnost tega spomina, ki je bil tako živo prisoten še v spominu pravnukov, govori o »druženju« s smrtjo, ki so jo v družini Pregljevih doživljali na poseben način.

Frančiška Peršič, žena Ivana Preglja, je rodila šest otrok. Kot pri toliko drugih družinah tistega časa niso vsi preživel. Za prvorojencem Bogom in hčerko Natašo se je rodil Marij, ki je že nekaj mesecev po rojstvu umrl. Četrty se je rodil bodoči slikar, ki je prevzel ime po mrtvem bratcu. Tudi peti sin, Vasko, je umrl štiri in pol leta star. Vendar ga oče, zaradi njegove miline in drugačnosti (vsi drugi otroci so bili podobni očetu, nižje, čokate postave, grobih obraznih potez in rjavih oči, edini Vasko je bil modrook in je podedoval materino gracilnost) nikoli ni mogel preboleti. Hčerka, ki se je rodila za njim, naj bi ga nadomestila. Poimenovana je bila Vaska — Bazilija, vendar izgubljenega sina nikdar ni zamenjala (sama se spominja, da je v družini nikoli niso mogli klicati po imenu — Vaska, vedno je bila le Punči). Izgubljenega sina je Preglju nadomestil šele edini vnuk, Marijev sin Vasko Pregelj. Ivan Pregelj mu je posvetil krajši tekst. Naslovil ga je *Glosa vnuku*. V njej je pisatelj namesto pravljice, ki si jo pet ali šestletni vnuk želi, napisal zgodbo o smrti, ki mu je vzela ljubljene otroka. Za glosa, torej za geslo, mladega, komaj porajajočega se življenja postavi Pregelj smrt. V *Glosi* citira Ivan Pregelj stavek, ki ga je izrekel junak neke njegove zgodbe, zdravnik Muznik: »Kakor sonce, večje in lepše je življenje, kadar zahaja.«

Tak nenavaden, nezdrav odnos do smrti je v svoji začetni fazi odnos do bolezni, torej odnos do telesnega razkroja, razpadanja, ki poteka neodvisno od vitalističnega duševnega delovanja. »V pravkar umrlem, še ne povsem ohlajenem človeku, v katerem ni več telesnega življenja, torej telo biološko že razpada, živi misel v ječi smrdljivega telesa s podvojeno silo in si želi osvoboditve ... telo mi razjedajo črvi, razpadam, saj sem že mrtev, možgani pa neustavljivo delujejo.«⁵⁷

Vendar je telo sestavljeno iz mehke in trde materije: iz mesa in iz kosti. Meso je tisto, ki na trohnečem truplu najprej razpade, kosti ostanejo. Mehanski skelet, ki je dajal telesu obliko, je torej trajnejši od mrtvega mesa: »Izsušena kost — stegenica se beli v travi. Za strehljaj od nje leže spet kosti roke, še zvezane po komolčnem sklepu, vdrta napol razrita lobanja, in druga nosi v sebi še izstrelek, tretja je razbita, razpadla na posamezne drobce. Hodimo po tej zemlji, posejani s sprhnelimi trupli.«⁵⁸ (sl. 46) Kost se pojavijo kot spomin na nekaj, kar je bilo živo.

Izpisani vtis je bil eden najmočnejših, ki je Preglju ostal s poti po prizoriščih IV. in V. ofenzive v Bosni. Skupina jugoslovanskih umetnikov je na predlog tovariša Tita obiskala kraje, kjer so se med

⁵⁷ Vasko Pregelj: *Reminiscence*, p. 27 (Vasko citira svojega očeta).

⁵⁸ Marij Pregelj: *Po sledih IV. in V. ofenzive*. [Tipkopis v arhivu Moderne galerije v Ljubljani (od tod citirano Marij Pregelj: *Po sledih*)].

NOB odvijali najhujši boji, da bi s slikami dokumentirali doživetja.⁵⁹ Vasi so bile povsem opustošene in prebivalstvo pomorjeno, tako da ni pred umetniki noben človek hodil po teh krajih. Prisotnost preteklega tragičnega časa je ostala živa v materialnih ostankih. Preglju se je ta podoba minevanja neizbrisljivo zarisala v spomin. Poleg izkušnje taborišča, kjer je spoznal človeka v razponu med dobrim in zlim, so ti grozljivi in tesnobni nemi prizori smrtnega pustošenja ostali v njegovi zavesti motiv, ki ga ni mogel več nedolžno obiti: »In pri vsem tem se spomniš in se ti vplete v oči grob partizanke — preprost križ v višini človeka. Prečna letva je pregrnjena z domačim platnom. V njem so žalujoče roke uvezle preproste črke — ime padle. Zviška križa se spuščata kakor trakova na roke križa, konca pisanega šala. V glavi križa tiči zrcalo, v lesenem okvirju ob njem, kakor ob izginulem obrazu, v soncu in nevihtah obeljeni lasje deklice — borke. Nagneš se prav do srede zrcala v upanju, da bi ujel v njem nabrekli smehlaj mladosti, in najdeš v njem — le lastno podobo — razrito z nemo žalostjo.«⁶⁰

Prve povojne Pregljeve slike so bile kot načrtno, hoteno pozabljanje teh grozljivih spominov. Krajine, v katerih ni prisoten človek, so bile beg pred tisto realnostjo, ki ga je obdajala dvaintrideset mesecev v taborišču in v kateri človeško življenje nima nobene vrednosti. Zdi se, kot da je deset let lahko potiskal ta doživetja, ki so bila tako živo prisotna v njegovi domišljiji, v svojo podzavest. Vse do leta 1958 je Pregelj slikal idealizirane podobe iz življenja v svetlih, vedrih, optimističnih tonih. Ko je leta 1958 končno dobil svoj prvi pravi atelje (do tedaj je slikal v improviziranem prostoru na podstrešju), je začel mrzlično ustvarjati, kot bi hotel nadomestiti čas, ko je moral živeti brez za slikarja eksistenčno pomembnega prostora.

Spomini na pretekla doživetja so se začeli vedno glasneje oglašati v njegovem delu. Zdelo se je, kot da podob, ki jih je videl in doživel, ne more več zadrževati v sebi. Ta novi motivni svet se je najprej odprl v grafiki. Spomin na grob mrtve borke, ki ga je že v besedi tako sugestivno zaznamoval, je oživil v litografiji *Žalovanje* (sl. 54). Tam so lasje, ki obledeli vihrajo v vetru, tam je šal, ki ga je mlada borke nekoč nosila okoli vratu. Zdaj krasi vrat križa.

Grozljivost, ki se je začela oglašati v Pregljevih delih, je bila tudi znak zavesti o bližnji prisotnosti smrti v družini. Leta 1957 je oče Ivan Pregelj neozdravljivo zbolel, tako da ga je bolezen priklenila na posteljo. Sin Marij ga je še portretiral. Vendar to, kar je slikal, ni bila več podoba očeta, temveč metafora za propad na splošno. Polica s knjigami, pred katero je Marij Pregelj že tolikokrat upodobil svojega očeta, se je spraznila, človeška podoba ob njej je postala anonimna, glavo je nadomestil ovalen madež. Naslov slike: *Starec*. Leta 1960, po smrti Ivana Preglja, se je starec spremenil v brezglavega *Igralca pasjanse*, še vedno v isti preobleki. Njegov nasprotnik, soigralec v igri za enega, je obrisana človeška senca, duh.

⁵⁹ Razstava likovnih del, ki so nastala na tej poti je bila maja 1948 v prenovljenih prostorih v nekdanjem trgovskem lokalu na Šelenburgovi ulici. Sodelovali so B. Jakac, T. Kralj, V. Lamut, M. Pregelj, E. Sajovic, I. Šubic.

⁶⁰ Marij Pregelj: *Po sledih*.

Po letu 1960 so naslikana telesa Marija Preglja začela razpadati. Kadar Pregelj upodablja človeka nasploh, ga reducira na »splošno notranje bistvo«, na skelet. To je ponotranjena človeška podoba, taka kot jo odkriva rentgenska slika: bistvo človeka torej, kot ga vidi oko skozi mehanski pripomoček.⁶¹

Kadar Pregelj govori o sebi ali se upodablja, uporablja mentalno globinsko perspektivo; lušči meso s sebe, da bi odkril svojo notranjo, duhovno podobo.

*»Tvoja podoba se začne
onstran mesa,
ki ga pesek razgali.«*

To je verz Pregljevega priljubljenega pesnika Marca Alynna. Naj na-vedem še verza iz 21. psalma, kjer je govor o Kristusovem duševnem in telesnem trpljenju:

*»Kakor voda sem se razlil,
vse moje kosti so se razklenile.
Moje srce je postalo kakor vosek,
raztaplja se v mojih prsih.«*

Podoba največje telesne in moralne izčrpanosti je torej razpadajoči in krvaveči človek, človek samo iz mesa in kosti, žrtev, klavna živina. »Mi smo meso, mi smo potencialna trupla. Vedno, ko grem v mesnico, se začudim, da ni moje telo obešeno na mesarskih klinih namesto živalskih trupel... Vedno so me zelo prevzele podobe mesnic in mesa v njih. Mislim, da imajo zelo veliko skupnega s podobami križanja. Videl sem zelo vznemirljive slike živali, posnete, preden so jih odrli. V njih je bil prisoten vonj po smrti. Očitno je bilo, da se te živali zavedajo, kaj jih čaka in da bi storile vse, da bi ubežale svoji usodi. V meni je bil prisoten občutek, da se v teh slikah odvija drama, podobna tisti, ki se dogaja pri Križanju,«⁶² razlaga Francis Bacon.

Pregljevo *Križanje* iz leta 1966 je nastalo tako, da je slikar iz ilustrirane revije izrezal fotografijo, ki je kazala obešene zaklane živali v obliki križa. Nalepil jo je na polo papirja in jo preslikal, kot navaja Vaskove spomine Oto Bihalji-Merin.⁶³

Vendar to ni bilo Pregljevo edino *Križanje*. Istega leta so nastala še tri; eno od teh v litografiji. Verjetno zadnje Pregljevo *Križanje* je uprizorjeno s človeškim telesom, postavljenim na glavo. Tako je bil križan sveti Peter, ki ni dovolil, da bi trpel v isti pozi, kot je trpel božji sin, Jezus Kristus. Tako je Pregelj sodil samemu sebi leto dni pred svojo smrtjo. Slika nosi naslov *Neznani heroj* (sl. 55). Upodobljeno

⁶¹ Ta model uporabi Pregelj prvič v osnutku kompozicije *Atom* za Institut Jožef Stefan v Ljubljani (osnutek je datiran z letnico 1952, kompozicija ni bila realizirana). Zanimivo je to, da je Pregelj namestil človeško figuro, ki ponazarja snemanje rentgenskega posnetka v položaj, kakršnega priporoča knjiga K. C. Clarkove *Positioning in Radiography*, ki je izšla v Londonu 1938, kot idealno pozo za posnetke. Te knjige Pregelj zanesljivo ni poznal, niti ni takrat še poznal slik Francis Bacona, čigar postavitev figur se pogosto navezujejo na poze iz te knjige.

⁶² David Sylvester: *Interviews with Francis Bacon 1962–1979*, London 1985, pp. 47, 23.

⁶³ Bihalji-Merin: *Pregelj*, p. 14.

človeško telo je še sestavljeno iz vseh delov, vendar so ti okrnjeni. Roke se končujejo v zapestjih, človeška glava je reducirana na oval, noge oklepajo križ kot gobec živali. Trup se je že razpustil in se v snovnosti spaja z ozadjem. Zdi se, kot bi se iz kupov nagrmdenega človeškega mesa izvila trpeča človeška figura.

»Kar je poslej govoril gospod Tomaž, ni bila več apostolova beseda. Bil je strašen oris nepopisnih bolečin človeka, ki so ga z zdravim telesom triintridesetih let pribili na križ. Bila ni nobena povest o križanju, bilo je križanje samo, kakor ga ne bi mogel bolje pripovedovati noben svedok in doživeti bolj živo noben rabelj. Ni bila beseda o bolečini, bila je prečudno obnovljena resnična rana v dlaneh med kitami in žilami, bila je zdrizajoča groza prebitih koštic v stopalu... O trpeča glava, s trnjem kronana, z znojem in krvjo oblita, oči slepe od slabosti in motne od srag, usta razvlečena od žeje in grenkobe, koža zdrizajoča se v strašnem mrazu in blazni grozi visoko med nebom in zemljo...«⁶⁴

Se vse hujša od podobe križanja, kjer človek še v trpljenju obdrži dostojanstvo plemenite žrtve, je umetnikova vizija mlinčka za meso,⁶⁵ ki se pojavi v *Diptihonu*. Ta bo iz še razpoznavne materije naredil brezoblično, nerazpoznavno maso, mehko snovost, tekočino, ki ne bo zapustila nobenega zemeljskega sledu. Figure v *Diptihonu* (sl. 48) so grajene iz »živega mesa, njihov epidermis spominja na opekline, povzročene v atomski katastrofi.«⁶⁶

»Ustje mlinčka za meso je vhod v pekel,« je zapisal Oto Bihalji-Merin⁶⁷ in s tem parafraziral Sartrovo misel, ki jo ponavlja tudi Bacon: »Pekel so ljudje okoli nas. Pekel je tukaj in zdaj!«

Se en proces umiranja obstaja, ki je hujši od fizičnega minevanja. To je usihanje umetniškega daru. Pregelj je bil že v svojih mladih letih priča umetniški nemoči, ki je zajela očetovo ustvarjanje. Pisatelj Ivan Pregelj je v svojem petdesetem letu življenja, leta 1933, napisal zadnjo novelo. To je novela *Thabiti kumi*, v kateri je obračunal z razpetostjo med duševnim in telesnim, ki ga je vse življenje usodno opredeljevala. Potem, ko je v naslednjih petih letih samo še nemočno in brezplodno poskušal ustvarjati, ga je izdalo telo. Ohromela mu je desna roka. O tem piše Franc Koblar: »Njegovo zadnje delo je bilo velika muka ponavljanja in je pričalo, da je zaključil svoj razvoj. Končno mu je ohromela desnica in poslej je le z levico mogel napisati samo kaj malega. Skoraj bridko se je spolnilo, kar je leta 1918 v samozavestni šali napisal: 'Ne daj mi Bog take nečimurnosti, da bi pisal še v svojem petdesetem letu.'«⁶⁸

⁶⁴ Ivan Pregelj: »Glejte, človek!«, *Izbrana dela*, III, Celje 1964, pp. 367, 368.

⁶⁵ Mlinček za meso se edinkrat prej pojavi v sliki *Praznik v ateljeju* iz leta 1965 (sl. 49). Na sliki nastopata dva akterja: Prjetno slikar in njegov sin. Iz temne ploskve vsiljivo pogleduje svetleče oko kamere na večje svetlo polje, kjer je v isti smeri kot prej kamera proti slikarju obrnjen mlinček za meso. Tako je že tu nakazana možna tragična razrešitev spora, ki se je odvijal v umetniku: iz zavesti, da je slikarstvo umetniški izraz preteklega doba in ga bodo nadomestile nove tehnike ustvarjanja, se je v Preglju v poslednjih letih njegovega življenja verjetno začel razraščati dvom o potrebnosti in smiselnosti slikarjevega poslanstva.

⁶⁶ Vasko Pregelj: *Reminiscence*, p. 27.

⁶⁷ Bihalji-Merin: *Pregelj*, p. 15.

⁶⁸ France Koblar: *Izbrana dela Ivana Preglja*, I, Celje 1962, komentar, p. 366.

Takrat, v tridesetih letih, ko se je to dogajalo, je še vsa družina Pregljevih živela skupaj in skupaj so doživljali očetov umetniški konec. Bazilija Pregelj v spominih sicer omenja očetovo bolezen in umetniško nemoč, vendar vsega tega ne prikaže tragično. Ivan Pregelj je po njenem pripovedovanju vedno isti dobri in skrbni oče ter osamljen premisljevalec.⁶⁹ Bolj odkrit in neusmiljen je Marij Pregelj, ki je očetov razvoj in njegovo staranje dokumentiral s portreti. Že ko je leta 1936 prvič upodobil očeta, se je prav ob tem motivu njegova slikarska gesta sprostila. To je dobro opazil že Peter Krečič, ko je ravno to sliko kot primer kvalitete oddvojil od siceršnje tedanje Pregljeve produkcije: »Izrazite slikarske kvalitete se v tej sliki kažejo predvsem v suverenem obvladovanju figure, posebno portretirančevih rok, kjer si je Pregelj tudi že dovolil, da je jasneje izoblikoval levico, desnico pa pustil zgolj nakazano.«⁷⁰ Tako nas Peter Krečič, ne vedoč, pripelje v jedro problema. Pregelj je vedel, kaj se dogaja v očetu. Vedel je za njegove krizne občutke umetniške nemoči. Dve leti prej, kot je oče zbolel in mu je ohromela desnica, s katero je pisal, mu je že napovedal usodo. Na sliki je oče upodobljen sedeč na stolu. Levica mu sloni na naslonjalu in sili v ospredje, skoraj iz slike in s svojo veliko površino prekriva desnico.

Razpoložensko nenavadno temačen je tudi Pregljev avtoportret z mlajšo sestro iz leta 1939. Razporeditev obeh figur je sugestivna. V centru slike sedi sestra, Pregelj je odrinjen na skrajni desni rob. Če figuri pogledamo natančneje, vidimo, da jima levici (na sliki sta to desnici, vendar ker je umetnik upodobil samega sebe, je verjetno celotno kompozicijo opazoval v zrcalu in sta zato naslikani roki v resnici levici) ležita umirjeno na kolenih. Desnico odreže Mariju okvir slike, Bazilijina pa je zakrita z njenim telesom. Slika je nastala leto dni zatem, ko je oče ohromel. Morda so otroci nosili v sebi občutek krivde za očetovo nemoč.

Marijevo kontinuirano zaznamovanje očetovega staranja se je začelo šele leta 1944, ko se je vrnil iz taborišča. Od takrat pa do očetove smrti je nastalo devet njegovih samostojnih portretov, dvakrat pa ga je Marij vključil v skupinske portrete.⁷¹ V portretih je leto za letom vse bolj prisotna groza telesnega propada, meso telesa razpada, trohni, dokler se dve leti po očetovi smrti, leta 1962, ne spremeni v povsem poduhovljeno podobo. To je podoba *Človeka*. »Okrogla trebušna votlina, vzporedni ornament reber, razkrcene noge, viseči spol tistega, kar je bil mož; nepozabno se je umetniku vtisnila podoba mrtvega očeta,«⁷² je napisal Oto Bihalji-Merin. Telesna podoba se zdi kot vpita v lesene deske grobega, surovo obdelanega katafalka. Je kot emanacija duhovnih sil, ki ostanejo za človekom potem, ko snovno telo že davno izgubi svojo

⁶⁹ Zanimiva je pripomba Tarasa Kermaunerja v spremni študiji k romanu *Plebanus Joannes* (Maribor, Koper 1985, p. 182) z naslovom »Ljubezen mater je presegla pravico moža«, kjer omeni, da bi bilo knjigo Bazilije Pregelj koristno psihoanalizirati in odkriti, kaj vse od Pregljevega lika v tej knjigi manjka.

⁷⁰ Krečič: *Pregelj*, p. 7.

⁷¹ Leta 1944 ga je upodobil trikrat, potem ga je slikal leta 1952, 1953, sledi gvaš *Oče pri kartah*, datiran 1953–54, sledita upodobitvi leta 1954 in 1957. Vrsto zaključita *Starec* iz leta 1957 in *Igralec pasjanse* iz leta 1960, ki je nastal verjetno po očetovi smrti.

⁷² Bihalji-Merin: *Pregelj*, p. 74.

zemeljsko pojavnost. Tak je obris človeka, Kristusa, na mrtvaškem prtu (Santa Sindone), ki ga je zapustila izsevajoča duhovna energija mrtvega telesa.

V skoraj isti pozi je Marij Pregelj upodobil človeško telo, ki objema križ, na mozaiku na očetovem grobu. Bazilija Pregelj se spominja: »Večkrat si mislim, kaj bi oče dejal k Marijevemu nagrobnemu mozaiku, ki mu ga je takorekoč vsega sestavil s svojimi rokami. Dejal je: 'Tega ne smem pustiti mozaicistu, to je za Papana!' Zdi se mi, da sta se še v smrti dopolnila, Marij z mozaikom, oče s svojo besedo. Ko je Marij nekaj dni po pogrebu prišel domov, je prinesel veliko skico nagrobnega mozaika. Razvil mi jo je in dejal: 'Tu v desnem kotu pa bo treba izbrati citat iz Papanovih del. Kaj misliš, kaj?' Ne vem, kaj mi je bilo, da sem rekla: 'Papa naj pokaže in odloči, kaj!' Segla sem z zaprtimi očmi med očetove spise. Potegnila sem Magistra Antona in tam se je odprlo, na koncu strani: 'Bog je videl in sprejel.'

Marij je dejal: 'Prav to je manjkalo. Papa je spregovoril.'⁷³

Podoba osamljenega misleca prevzame po smrti Ivana Preglja, ki jo je posebej ljubil, lik v predale ali omaro utesnjene misleca. Ta nima več človeške podobe. Je anonimen, nerojen plod. Fetus, ki ni več varno zaščiten z maternico, temveč postane nedolžno, nezavedno bitje, izpostavljeno in nemočno v dehumaniziranem svetu.⁷⁴ »To je podoba golega in debeloglavega, ostarelega, a nedonošenega misleca, skrčenega v tesnem in zaprtim prostoru,⁷⁵ kot je zapisal Ciril Kosmač.

Portreti in avtoportreti so edina dela v Pregljevem slikarstvu predvojne dobe, v katerih je prisotna dramatična nota, ki v zadnjih desetih letih njegovega življenja prevlada. Pregelj se je v teh zgodnjih delih s posebno pazljivostjo posvečal oblikovanju rok in obrazov. Na obrazih je opazen bogatejši nanos barve, tako da postane koža raskava. Zdi se, kot bi bila razpraskana, mestoma se pojavijo razpoke, skozi katere bi lahko zakrvavela. Obrazi delujejo kot maske. Očesne jamice so poglobljene in poudarjene s temnejšimi sencami, zato učinkujejo podobno kot lobanjske odprtine. Ponovno dobimo občutek, da Pregelj lušči, odgrinja telesno podobo, da bi se dokopal do duševne, ki je skrita v notranjosti.

Ko raziskuje svojo lastno podobo, je Pregelj še bolj neusmiljen. Z leti se spreminja njegov pogled, spreminja se obleka. Vedno bolj se slači. Pogled postaja prazen; včasih se očala, ki oklepajo oči v okvirje, spremenijo v neprozorno opno in zastirajo pogled. Obraz je vse bolj podoben negibni maski.⁷⁶ Obleka se spreminja z umetnikovo vizijo svoje funkcije v svetu. Včasih je jetniška, včasih klovnovska. Pregelj zadaja vse hujše udarce svojemu telesu. Leta 1961 prvič zakrvavi. »Pregljeva rdeča je sicer barva, toda v konceptu umetnikove zavesti je to kri, polna obeležij, ki jih je dobila v zgodovini človeške civilizacije od mističnih prakultov do razvrednotene tekočine, ki je v potokih odtekala v raznih

⁷³ Bazilija Pregelj: *Oče*, pp. 158, 159.

⁷⁴ Primer za to sta litografija *Mislec* (1965) in z različnimi posegi (litografski tisk na platno, plastično spajanje površin, slikarska obdelava) izoblikovana slika *Zaprta predali* (1965).

⁷⁵ Ciril Kosmač, *Marij Pregelj*, Galerija Meblo, Nova Gorica 1971, s. p. [r. k.].

⁷⁶ Luc Menaše razlaga vzeti živi pogled kot izraz skrajne bolečine. Luc Menaše: *Avtoportret v zahodnem slikarstvu*, Ljubljana 1962, pp. 140, 141.

vojnah,⁷⁷ je zapisal Jure Mikuž. Leta 1966 si Pregelj v lastni podobi odreže nogi in desno roko.

V zadnji sliki, ki jo je v svojem življenju naslikal (sl. 58), se je upodobil kot enooki velikan, Polifem, »ki v Pregljevi upodobitvi zastopa lik zgodovinsko nepremakljivega premočrtnega misleca. Vsa energija duhovne moči je združena v njegovem očesu. Polifemova veličina je simbol duhovne moči posameznika, ki je prerasel okvire tipizirane množice in z močjo svojega edinega očesa kot prisposodbe možgan razbira in dokončuje neko misel. Njegov lik je zgodovinsko zazrt v prihodnost, pri tem pa pozablja sedanost in ta ga končno pogubi.«⁷⁸ Vid, za slikarja najpomembnejši čut, se je v Polifemu reduciral v eno samo oko (pomanjkanje enega organa povzroči koncentracijo energij v preostalem). Edino oko je oko globinske penetracije, oko sposobno duhovnega videnja. To je vseprisotno božje tretje oko, ki se vse bolj spreminja v oko pralnega stroja ali oko kamere. Picasso, mož, ki je posedoval najprodornejši pogled 20. stoletja, je sebe videl v podobi slepega Minotaura,⁷⁹ ki ga vodi tipajoča roka, Pregljeva vizija je bila krvaveče oko Polifema.

RED, KAOS

Pregelj je bil univerzalen umetnik. Ukvarjal se je s slikarstvom, grafiko, stenskim slikarstvom, graffitom, mozaikom, ilustracijo in tapiserijo. Zato je moral biti dobro seznanjen z značilnostmi posameznih materialov in z njihovimi oblikovalskimi tehnikami. Že do barve same — osnovnega slikarskega sredstva — je imel poseben odnos. Njegova sestra se spominja, da je med študijem rad posegal po barvah, ki jih je sam pripravljval po starih receptih. Alkemija snovi, najsi bo to pigment, kamen, tekstil, papir ali omet, torej osnovno, elementarno neke snovi je pomenilo zanj izhodišče. Material je raziskoval, našel v njem bistveno in se temu bistvenemu podrejal ali ga eksperimentalno nadgrajeval. Novosti, ki jih je odkrival v eni tehniki, je kasneje uporabil v drugi. »Spoprijem z velikimi stenami lahko prinese v koncept tabelnega slikarstva globoke spremembe,«⁸⁰ je nekoč dejal. Ravno tako je formalne novosti, ki jih je kasneje uporabil v velikih stenskih kompozicijah, najprej preizkušal v grafiki, v litografiji.⁸¹

Grafična tehnika omogoča umetniku, da z intenzivnim kontrastom med črno in belo izraža dramatične teme iz človeškega življenja. Ravno tako, kot je največji kontrast človeške eksistence zajet v odnosu med

⁷⁷ Jure Mikuž, Slovensko povojno slikarstvo, *Slovenska likovna umetnost 1945—1978*, Moderna galerija, Ljubljana 1979, p. 23 [r. k.].

⁷⁸ Vasko Pregelj: *Reminiscence*, p. 23.

⁷⁹ Leo Steinberg: *Other Criteria, Confrontations with Twentieth-Century Art*, New York 1975, p. 130.

⁸⁰ Čopić: *Pogovor*, p. 50.

⁸¹ Pregelj se je stalno vzporedno s slikarstvom ukvarjal tudi z grafiko. Spočetka se je ukvarjal z različnimi tehnikami, po letu 1958 pa je uporabljal izključno litografijo. Ta tehnika je v času, ko je bila odkrita, služila množični reprodukciji — za ilustracije v časopisih. Torej je imela predvsem socialni značaj. Na ta način sta jo uporabljala Daumier in Toulouse-Lautrec, veliki mojster litografije 20. stoletja je bil Picasso.

življenjem in smrtjo, se v slikarstvu barve polarizirajo med belo in črno. Lesorez *Taborišče* iz leta 1952 in litografija *Vojna* iz leta 1953 sta najzgodnejši temi dramatičnega posredovanja vsebin človeške eksistence, odrinjene na rob.

Seveda na tem mestu ne smemo mimo začetnih in hkrati izjemno uspešnih poskusov sintetiziranja dramatičnega in tragičnega v sliki. Take so Pregljeve ilustracije k *Iliadi* in *Odiseji* iz let 1949–51. V času svojega nastanka so bile ocenjevane zelo različno; od ocen, izraženih v superlativih: »Te ilustracije skoraj tri tisoč let stare pesnitve so paradokso hkrati eno redkih del slovenske likovne umetnosti v sredi 20. stoletja, ki v svojem široko pojmovanem slogu (povedati čim več s čim bolj na kratko povzemajočimi sredstvi), ne trpi za provincialno zaostalostjo svoje umetnostne okolice,«⁶² do skrajnega zavračanja: »Očarujoča svežina in globina Homerjeve poezije ne bi prav nič zgubila brez podarjanja moritev in pristno četniško-ustaško-belogardistične grozote Ahilovih daritev.«⁶³ Pregljeva barbarizacija klasičnih grških junakov in aktualizacija prizorov je iz dogajanja, ki se je zgodilo v preteklosti, oblikovala dogodke, ki so tukaj in zdaj, ki so v nas in okoli nas. Pregelj je v njih upodobil spoznanje, da se za idealizirano lepotnimi prizori neke od nas že oddaljene realnosti skriva prav isti človek, ki hrepeni in ljubi, ali pa sovraži in ubija, kot ga je imel priložnost spoznati v taborišču.

Pregelj je v zgodbi vedno ilustriral prizore, kjer elementarna, surova človeška narava pride najbolj do izraza. To so: boj, napad, beg, pobeg, pregon, mučenje, uboj, smrt. Njegove najuspešnejše ilustracije so tiste, ki ponazarjajo zgodbe z epsko širino. Poleg že omenjenih, za *Iliado* in *Odisejo*, se sem uvrščajo še ilustracije za Mažuraničev ep *Smrt Smajla Age Čengića*, nastale v naslednjem letu za *Odisejo* (1952), potem druga verzija ilustracij za Londonovega *Belega očnjaka* iz leta 1957 in ilustracije za Hemingwayjevega *Starca in morje* iz leta 1958.

V osredotočenost na skrajno in dramatično je Preglja pripeljalo doživetje ujetniškega taborišča. Več kot dve leti, kar je živel v množici prisilno utesnjenih ljudi, ki sta jih družila le lakota in propadanje, je lahko veliko razmišljal o človeku, še več pa o bitjih, ki ne zaslužijo tega imena.⁶⁴

V taborišču je veliko risal, največ s tušem in svinčnikom (od tam izvirajo prva omizja, poleg njih je risal študije ujetnikov v vseh mogočih položajih: stoječe, sedeče, ležeče in pri različnih opravilih: v pogovoru, pri čitanju, poslušanju koncerta, igranju kart, oblačenju, striženju, obiranju uši). Velika večina kompozicij iz tedanjega časa postane v nadaljnjem Pregljevem slikarstvu njegov središčni motiv. Kljub transformacijam, ki jih človeške figure doživljajo, se Pregelj vedno znova vrača k njihovem izhodišču. Presenetljiva je metamorfoza (tako je Pregelj imenoval transformacije) poze človeka z roko, v pravem kotu dvignjeno nad glavo, ki si obira uši. Ta poza postane v kasnejših slikah

⁶² Luc Menaše, Društvena umetnostna razstava, *Slovenski poročevalec*, XII, 110, 12. 5. 1951, p. 4.

⁶³ Branko Rudolf, Homer: *Odiseja*, *Ljudska pravica*, XIII, 3, 19. 1. 1952, p. 10.

⁶⁴ O Pregljevem taboriščnem življenju je pisala Vera Visočnik, Marij Pregelj, *Borec*, XX, 3, 1969 (od tod citirano Visočnik: *Pregelj*), pp. 276–281 (v besedilu navaja tudi pričevanja Pregljevih taboriščnih tovarišev).

univerzalna in v splošnem vsebuje dva simbolična pomena, pri moškem je to obrambna poza, pri ženski pa poza razkazovanja.⁸⁵

Osrednji motiv Pregljevega slikarstva, ki izvira iz taborišča, je omizje. V enoličnosti taboriščnega življenja je bila miza edini »dramatični« element, okoli katerega so se dogajali vsi pomembni dogodki taboriščnega življenja. Miza je element v prostoru, ki je povezoval neznane ljudi v skupnost. Ob mizi se je razdeljevala hrana, okoli nje so se zbirali zapupnejši tovariši v razgovoru, miza je služila za mrtvaški oder. »Omizje pomeni umetniku pojem zapadnoevropske kulture. Padec in povzdignjenje človeka sta vezana na prostor, kjer se je, se in se bo odločala usoda človeštva,«⁸⁶ povzema očetove ideje Vasko Pregelj.

Vendar ima združevanje ljudi v množico lahko pozitiven ali negativen pomen. Umetnik se, kot izjemno občutljiva osebnost, lahko počuti ogroženega od množice, ki vedno stremi po izenačevanju. »Subjektivizem prvega faktorja, umetnika in objektivizem drugega, družbe, sta v medsebojnem sorazmerju, ki ga ni mogoče ne izločiti ne izravnati... V bistvu je to borba ustvarjajočega človeka s spreminjajočim človeštvom za človeštvo in borba absorbirajočega človeštva s tvornim posameznikom za človeka, na kratko, to je spopad oblikovane osebnosti z brezlično maso. V njem se izraža razlika med fiziološkim organizmom posameznika in družbenim organizmom množice,«⁸⁷ je Pregelj razmišljal o teh problemih.

Po drugi strani pa je Pregelj občudoval moč, ki jo ima lahko množica. Združitev mnovega v eno, da se tako koncentrira moč vseh enot v eni ideji gotovo privede do monumentalnejših rezultatov, kot delovanje šibkega posameznika. Človek se, če se počuti ogroženega, v množici lahko tudi skriva. »Posameznik lahko množico vodi,« pravi Vasko Pregelj, »lahko ji je vzor, ne more pa spremeniti vsebinskega toka.«⁸⁸

Enotnost mnovega v enem uprizarjajo pri Preglju že granatna jabolka v zgodnjih tihožitjih, taki so tudi šopki v formo valja zgoščenih cvetic, kanelirani stebri s kapiteli, sestavljenimi iz mnogih drobnih glav, pahljačasto razprta mesta amfiteatrskih oblik. To združujočo moč ima po Pregljevem mišljenju tudi zveza, društvo, ki povezuje ljudi⁸⁹: »Zveza ni administrativna organizacija iz papirja, temveč velik studio, tovarna naših duhovnih proizvodov, naš likovni kompleks družbene nadstavbe. Zato smo komponenta duhovnih dosežkov ljudstva ali človeštva, ne drobni obrtniki nekdanjih cehov, temveč enakopravni soudeleženci v graditvi svetovne kulture. S to funkcijo naše delo popolnoma izpolnjuje pravico do družbenega priznanja, naš poklic pa pravico do družbenega statusa.«⁹⁰

⁸⁵ Potek transformacij Pregljevih figur in motivov lahko zasledujemo v skiciranih, ki jih sedaj hrani Moderna galerija v Ljubljani.

⁸⁶ P. V.: *Ob razstavi*.

⁸⁷ Marij Pregelj, Umetnost in družba. Koreferat v Budvi na Kongresu Združenja likovnih umetnikov Jugoslavije leta 1964. (Tipkopis v arhivu Moderne galerije v Ljubljani.)

⁸⁸ P. V.: *Ob razstavi*.

⁸⁹ Leta 1960 je Pregelj za en štiriletni mandat prevzel funkcijo predsednika Združenja likovnih umetnikov Jugoslavije.

⁹⁰ Namesto nekrologa. Marij Pregelj, *Tribuna*, Lj, XVII, 16, 22. 3. 1967, p. 6 (citirane so njegove misli iz leta 1964).

Pregelj gradi dramaturgijo slike s pomočjo arhitektonike likovnih elementov in s pomočjo barve. Pregeljevo režijsko načelo je interpoliranje igre — protiigre. Igro predstavlja rdeča barva, simbol zmagovitega manifesta vseh idej in ideologij,⁹¹ ki je po svoji sporočilnosti bipolarna. Po eni strani je to barva spočenjajočega se ugodja, po drugi pa barva protibožanskega nasprotja stvarjenju, upor duhovnih moči proti Bogu.⁹²

»Pred nami sine iz zelenja svit rdeče zvezde na kamnitem stolpu...«⁹³ Pregeljeva vizualna zaznava, z že omenjenega potovanja po prizoriščih bojov v Bosni, naredi iz optičnega vtisa dramo. (Rdeča barva da z zeleno najintenzivnejši barvni kontrast v naravi, siva je najnevtralnejša ozadje.) Rdeča barva nosi v sebi, kot smo že videli, tudi še čisto elementarno prepoznavnost. Lahko je kri, ki se cedi po platnu. Siva, modra, ugaslo zelena, torej barve kontrastne rdeči pa so barve trohnenja, razpadanja, gnitja.

Za Pregelja je slikarsko platno predstavljalo živo tkivo, njegov odnos do platna je bil odnos med dvema organizmoma. Prazno platno ga je frustriralo,⁹⁴ belina vznemirjala. Moral mu je vzeti nedolžnost. »Kadar je Pregelj začel slikati, ni maral čakati, da bi se podlaga posušila, temveč je takoj delal naprej... Belo platno ga je dražilo, naglo je moralo izgubiti nedolžno brezskrbnost... Z naglimi potezami čopiča je morala biti belina podlage izbrisana, umazana. (Čopiče je izpiral z bencinom, kar je proti obrtnemu pravilu.) Nikoli ni bil kolorist dobro umerjenega slikarstva,«⁹⁵ tako je slikarka Melita Vovk, Pregeljeva učenka, opisala njegov način dela. Pregelj se ni prilagajal pravilom. Poznal in obvladoval je vse postavke slikarske obrti, vse teorije o barvah. In vendar so bile barve z njegove palete zunaj konvencije in proti njej.

Čisto — umazano, mrtvo — živo, telesno — duhovno, skupno — posamično; Pregelj se je vedno gibal med skrajnimi točkami. Radikalizirana občutja, bodisi v sferi negativnega ali pozitivnega, so točke njegovega mikrokozmosa. Vrednote se stalno rušijo, spreminjajo. Pregelj je vedel, da ni absolutnega sistema vrednot, da se dobro stalno spreminja v zlo.⁹⁶ Relativnostna teorija je preveč zaznamovala mislece 20. stoletja.

Včasih se poli spojijo, zamenjajo, rdeča kri lahko postane poživilja-joča tekočina, ezoterična modrina se spremeni v živo meso polno podplutb.

V arhitektoniki slikarskih elementov se je Pregelj vedno podrejal klasičnim zakonitostim gradnje likovnega polja. Prostor je oblikoval tektonsko, elemente razpostavljaj po prostoru in nikoli ni dovolil, da

⁹¹ P. V.: *Ob razstavi*.

⁹² Alfonz Rosenberg: *Odkrivajmo simbole*, Celje 1987, pp. 79, 80.

⁹³ Marij Pregelj: *Po sledih*.

⁹⁴ »Imel sem vtis — in tudi večkrat mi je pravil, da je vedno zelo napet, ko se je usedel pred belo platno in se ga je lotil strah, kaj bo 'ratalo'.« — To je citat iz pisma Ivana Kraigherja, ki je bil s Pregeljem v nemškem in italijanskem ujetništvu. Povzemam ga po Visočnik: *Pregelj*, p. 278.

⁹⁵ Bihalji-Merin: *Pregelj*, p. 12.

⁹⁶ »Kot da je Pregelj vse življenje iskal eno samo razrešitev, čakal na trenutek, ko bo mogel pripeljati obojnost — paradoks — do popolne indifferencije: ko bo postalo zlo dobro in narobe, Bog hudič in narobe, največja požrtvovalnost (dati svoje življenje za drugega) največja sla, največja ljubezen, največji egoizem.« Take besede je zapisal Taras Kermauner o pisatelju Ivanu Pregelju v spremni besedi k njegovemu romanu *Tolminci*, p. 185.

bi izgubili povezanost s tlemi in zalebdeli v prostoru. Sliko je gradil od spodnjega roba navzgor ali iz nekega podstavka, da je tako še ohranjal pomirjujoče statično občutje.⁹⁷ Izhodišče mu je vedno pomenil perspektivnično pravilno oblikovani prostor.

Na platno so se najprej pojavile pravilno oblikovane stene kvadrov in kock. Pregelj jih je v številnih preslikavah vse bolj deformiral. Prostor so se ploščili in zapirali, iz odra, iz realnega prizorišča, so se spremenili v brezprostorska prizorišča hudih sanj (to so nenaseljene sobe golih, hladnih sten, bolniške sobe, hodniki ali kopalnice; prostori, ki jih je slikarstvu odkril nadrealizem).

Ti nehumani prostori so vedno pripravljeni za človeka; ali je v njih neposredno prisoten ali so vidni le sledovi njegovega dela. Pregljev človek je umeščen v prostor tako, da se podreja osnovnim koordinatam prostora. Vertikalo ponazarja stoječi človek (telo v harmonični akciji), horizontalo ležeči (telo v mirovanju), telo v diagonali pa vnaša v sliko nemir (to je dramatična napetost akcije).

Edini čas, ko je človek še lahko deloval usklajeno s samim seboj, je za Preglja čas klasične preteklosti, čas antike. Pregelj je pogosto slikal rimska mesta. Njihova amfiteaterska oblika mu je pomenila harmonično povezanost med nebom in zemljo. Polkrožno oblikovan zaključek lahko primerjamo z apsidalno formo — to je »nekakšna mistična podoba sveta«⁹⁸ (sl. 50, 52). To je tudi oblika mavrice, v kateri se, po krščanskem pojmovanju povežeta stvarnik in ustvarjeno bitje v edinost skupnega delovanja. Pregljeve amfiteaterske oblike koncentrirajo energijo okoli središča. Tako se vsi deli celote podrejajo »možganom« ali »očesu«, okoli katerega so razporejeni. Center, oder je neka više organizirana celica, ki je sposobna harmoničnega urejanja celote. Vendar je v tem motivu vsebovan paradoks; v amfiteatrih so bili uprizarjani gladiatorski boji. Ta više organizirana celica je torej lahko tudi prizorišče bojov in prelivanja krvi.

»Svet je poln različnih političnih koordinatnih sistemov, misel je deljena v mnoge ideološke sfere, zato je tudi slikarjeva vizija apsidalne podobe zemlje presekana in na križišču meja se poraja drama«⁹⁹ (sl. 51, 53). Ko se forma zaključnega ovala, ki je učinkovala harmonično, razklene, se spremeni v formo pomanjkanja. Postane čeljust, ki hlasta za zapolnitvijo,¹⁰⁰ roka, ki grabi kvišku ali človeška postava z roteče dvignjenimi rokami. (V pomenu forme polkrožne čeljusti se skriva vrsta paradoksa. V polkrog se oblikujejo tudi usta v nasmehu.) Ko bi se roki spojili, ali usta zaprla, bi to spet postala harmonično sklenjena forma. Odtod izvira Pregljevo stalno upodabljanje sklenjenih ženskih postav — peric ali »orant«, kot jih je imenoval Zoran Kržišnik¹⁰¹ — kjer s pomočjo dodatnih elementov (kosov perila, ki ga obešajo perice), zapolnjuje prazne prostore, tako da je masa poenotena in človeško telo otrpne v idol. »Če hočemo figuri in predmetom — samim starim znanim stvarjem — dati nov pomen, jih moramo omejiti po številu, izprazniti stari

⁹⁷ Špelca Čopič: *Slovensko slikarstvo*, Ljubljana 1965, p. 198.

⁹⁸ P. V.: *Ob razstavi*.

⁹⁹ *Ibid.*

¹⁰⁰ »V mandibuli je Pregelj videl shematični prikaz razklanega uničenega človeka.« Vasko Pregelj: *Reminiscence*, p. 25.

¹⁰¹ Zoran Kržišnik, Marij Pregelj, *Likovna revija*, I, 2, 15. 12. 1961, p. 49.

pomen — s spreminjanjem oblike in z novimi neobičajnimi zvezami — jim vliti nov pomen in jih poglobiti do vrednosti simbolov.«¹⁰²

Za Preglja je osamljeno telo monumentalno, ker je tako lahko razvidno v vsej svoji pojavnosti in povzdignjeno nad okolico. Vendar je mogoče edino s pomočjo kubističnih metod sinhrono prikazati telo z vseh projekcij. V sintetičnem kubizmu je tako eno telo sestavljeno iz dveh, treh ali več projekcij. Pri Preglju se je začel proces podvajanja ene in iste figure s sliko *Pionirja* iz leta 1947, ki je bila naslikana še v obdobju socrealističnega ustvarjanja. Že tedanjega kritika Staneta Mikuža je zbudila v oči kompozicija: »Ali sta to v resnici pionirja? Položila sta zastavici v dve horizontali ali ne morda le zaradi kompozicije. Barvno je slika sijajno delo, toda tema to ni.«¹⁰³ Na sliki sta upodobljena dva pionirja, ki sta dejansko zrcalna podoba drug drugega.

Podvajanje projekcij posameznih figur v slikah se pri Preglju nadaljuje: tako sta upodobljena otroka v *Igri s pustno masko* (1953), *Dvojčka* (1954), *Perici* (1961). Povsod je dvakrat upodobljeno eno in isto telo odspredaj in odzadaj. Včasih si Pregelj pri podvajanju figur pomaga z ogledalom,¹⁰⁴ ki omogoča hkratno prikazovanje hrbtne in prednje strani. Omenim lahko tri njegove slike z naslovom *Pred ogledalom*, ena je iz leta 1957 in dve iz leta 1961.

To slikanje različnih projekcij s pomočjo zrcala Preglja končno privede do podvajanja v eni sami figuri. Na dveh slikah z naslovom *Zenska figura* (1965 in 1966) je človeško telo kubistično spojeno iz prednje in zadnje pravokotne projekcije.

Pregelj se je ukvarjal tudi z eksperimentalnim predelovanjem ženskih figur, upodobljenih na fotografijah v revijalnih tiskih. Večinoma so to fotografije iz modnih listov, kjer je Pregelj spreminjal glave posnete *en face* v profile (sl. 56). Od originalne podobe ohranja samo oko, ki postane iz slike strmeče oko; na enak način so oblikovali oči svojim figuram Egipčani. Po sredini glave Pregelj s črno barvo zariše ostro potezo grobega profila z izrazitim nosom. Ko jih osami, postanejo te glave sorodne monolitnim glavam z Velikonočnih otokov.

Spajanje figur iz projekcij, posnetih pod različnimi zornimi koti, vnaša v sliko novo dimenzijo: čas. To je čas, ki je potreben, da gledalec zamenja gledišče, da bi figuro opazoval pod spremenjenim kotom. Človek si brez pomoči optičnih pripomočkov ne more privoščiti, da bi bil hkratni opazovalec več različnih dogajanj. Poleg zrcala, ki umetno konstruira prostor in figuro v njem, omogoča spajanje dogodkov, ki so se zgodili v različnih časovnih enotah, tehnika filmske montaže. »S tem da je odkrila arhitektura pri kristaliziranju gmote nove smeri silnic, je postala ciklična — krožeča. Njeno cikličnost pa so prenesli na umetno obrt, na premikajočo se likovnost filmskega traku. Nastal je prikaz odvijajočega se dogodka. Ker pa sta slikarstvo in kiparstvo obtičala pri

¹⁰² Čopič: *Pogovor*, p. 49.

¹⁰³ Stane Mikuž, Razstava Društva slovenskih upodabljačih umetnikov, *Slovenski poročevalec*, IX, 66, 18. 3. 1948, p. 6.

¹⁰⁴ O posebnem statusu, ki ga je za Preglja imelo zrcalo, govori Oto Bihalji-Merin: »Mislim, da se je Pregelj bal dolgo gledati v ogledalo. Kako leto pred svojo smrtjo mi je rekel, da so ogledala vrata, ki držijo v puščavo. Človek nedolžno prekorači stekleni prag in se vrne preobražen. Imel je predstavo, da ogledalo, ki poraja slike, nevarno meša fikcijo in resničnost. Pregelj je bil občutljiv za duševne ogroženosti.« Bihalji-Merin: *Pregelj*, p. 11.

vertikali in horizontali, je v njih tudi dogodek ostal skamenjen v trenutek.¹⁰⁵ To pomanjkljivost je Pregelj želel preseči z zaporednim nizanjem ene in iste figure v različnih kadrih. Tak je niz mislecev v *Zaprthih predalih* iz leta 1965, niz glav na sliki *V taborišču* (1965) in niz glav v kriklu na sliki *Barake* (1965).

Dimenzijo časa je Pregelj vnašal v podobo tudi s pomočjo diferenciranih nivojev slike. Oko najprej prebere čutni vtis, ki mu je najbližji. Za nadaljevanje branja je potreben premik na oddaljenejšo ploskev, ta pa se zgodi v določenem času.

Pregelj je v svojem zadnjem obdobju vse bolj vznemirjeno spajal različne nivoje pripovedovanja v svojih slikah. Na platnu se je pojavljal vedno večji nered, kaos: »Sicer pa slikam, enostavno delam naprej. In zapažam pogosto tudi pri sebi nevrastenijo našega stoletja: misel, da mora biti vsaka slika nekaj popolnoma novega, da se ne sme nič ponavljati. Namesto, da bi se staro poglobilo, nimamo časa za kvaliteto, zaradi tega zunanjšega pritiska po vedno novem. Včasih so se za slog borile cele generacije, druga za drugo!«¹⁰⁶

V Genezi se je zgodba začela tako, da je bog iz kaosa ustvaril red. Pregelj je šel v obratni smeri. V svojih slikah se je vedno bolj izgubljal iz reda v kaos. V njih se je neprestano trudil, da bi z umetnimi pripomočki vzdrževal urejeno shematičnost, ki bi omogočala razvidno branje slike; pred vojno si je pomagal tako, da je ustvarjal po vzorih tujih shem, po vojni pa s prostorsko mrežo in geometrijsko stilizacijo. Njegov razburkan emotivni svet, skepsa, cinizem, so ga neprestano premetavali iz nasprotja v nasprotje. Racionalna shema mu je bila v slikah nujno potrebna, da je v prebujenem imaginarnem svetu lahko vzdrževal red. Tudi v vsakdanjem življenju je bil človek ustaljenih norm in navad (Janez Kajzer poroča, da se je Pregelj z ženo in sinom videval ob določenih urah),¹⁰⁷ kar se precej razlikuje od našega običajnega pojmovanja o umetnikih in njihovih navadah. Umetnik se je s svojim obnašanjem in solidnim profesorskim življenjem¹⁰⁸ boril proti nemiru, ki se ga je vedno bolj polaščal. Notranje razburkanosti proti koncu svojega življenja ni mogel več obvladovati. Slike so nastajale vse bolj nekontrolirano. Gesto je porajal instinkt, ki je prehiteval misel. Detajli kompozicijskih enot so se drobili in razsipali po platnu. Mislim, da je bil Pregelj vse bolj podrejen temu, kar se je mimo njegove volje dogajalo na platnu. Slike so uhajale njegovi kontroli. Prevzemal jih je kaos in nemir. Gilles Deleuze imenuje to nekontrolirano vitalnost slike histerično samouničevalnost. Ko se ukvarja z Baconom, zapiše: »Med vsemi umetnostmi je slikarstvo brez dvoma tisto, ki nujno, 'histerično' vsebuje svojo lastno katastrofo in se od tedaj vzpostavlja kot beg vnaprej. V drugih umetnostih je katastrofa samo pridružena. Toda slikar, ta gre skozi katastrofo, zaobjame kaos in skuša iz njega izstopiti.«¹⁰⁹ Ta izstop se Preglju, kot smo videli, ni posrečil.

¹⁰⁵ Marij Pregelj: *O umetnosti*.

¹⁰⁶ Slamberger: *São Paulo*.

¹⁰⁷ Kajzer: *Življenjepis*.

¹⁰⁸ Pregelj je leta 1948 postal docent na Akademiji upodablajočih umetnosti v Ljubljani, leta 1963 izredni profesor (takrat se je šola že imenovala Akademija likovnih umetnosti) in leta 1965 redni profesor.

¹⁰⁹ Gilles Deleuze: *Francis Bacon. Logique de la sensation*, s. 1., 1984, p. 67.

Preglja torej lahko vidimo kot žrtev boja za prenovljeno percepcijo slikarstva. Vendar se nam tu postavlja vprašanje, zakaj ni izšel iz tega boja kot zmagovalec. V starosti petdesetih let, ko se je njegovo življenje končalo, je Picasso, ki mu je bil zelo soroden tako po senzibilnosti kot po načinu likovnega razmišljanja, šele prav začel ustvarjati v smislu sinteze dotedanjega dela. Pri Preglju pogrešamo prav to obdobje uravnotežene usklajenosti in povzetka izkušenj. Zakaj je Preglja prehitela smrt? Njegove slike so bile ves čas le odpiranje problemov, ne pa njihovo razreševanje. Utesnjevalo ga je okolje, nerazumevanje publike in še bolj ljudi posvečenih v slikarstvo (»Vsak umetnik odmev občinstva potrebuje in težko je, če tega sobesednika nima, če ima občutek, da govori doma v tujem jeziku.«).¹¹⁰ In vendar nihče ne ve, kakšne bi bile slike, ki bi nastale, če bi ta veliki umetnik živel dlje, če bi doživel starost in življenje zaključil v harmoniji s samim seboj. Tako nam ostajajo samo hipoteze. Kot izjemen obrtni virtuoz, človek razgledan po vseh področjih umetnosti in teorije, skrajno senzibilna osebnost in genialen mislec, bi zanesljivo ustvarjal izjemne slike. Žal nam je lahko, kakršenkoli je že razlog za to, da teh slik ni med nami.

Pregelj je s svojo prisotnostjo odločilno zaznamoval petdeseta in šestdeseta leta slovenskega slikarstva. Slike, ki so za njim ostale, pa s svojo usmerjenostjo v prihodnost zaznamujejo tudi sedemdeseta in osemdeseta leta. Tako je kljub svoji prezgodnji smrti usodno opredelil slovensko povojno slikarstvo vse do današnjega dne.

MARIJ PREGELJ: THE PAINTING OF EXTREMITY

The artistic development of the Slovenian painter Marij Pregelj (1913–1967), led him from eclectic, scholastic creativity in the foreign manner in the time before the war and also in the first post-war years, to a commitment to independent creative artistic models in the last fifteen years of his life. His artistic development was strongly influenced by the events in his life and by his compassionate feeling for the world which surrounds us. Marij Pregelj was a humanist by upbringing and education. He was the son of the author Ivan Pregelj and grew up in a family in which his father, who was artistically an expressionist of epic dimensions, was an intellectual model for him from his earliest years. Marij adopted his father's view of the world and extended it under the influence of the new artistic and intellectual streams in the world. The father's expressionistic conflict between extremes was further heightened by an existentialist feeling of hopelessness in the son.

After the end of his studies at the Academy of Fine Arts in Zagreb Marij Pregelj, mainly under the influence of his professor Ljubo Babič, painted in the manner of the Spanish masters El Greco and Goya, while in colour theory he copied the French models which Cézanne had introduced into painting. In this early period the drama which was to pervade his paintings in the last decade of his life was present only when he painted portraits of members of his family. After the war, the concrete recognizable motif was gradually replaced by a transformed and stylized imaginative form. However, Pregelj never allowed his work to venture into abstraction. The human form, usually set in borderline situations of life, always remained the focus of his interest. He was interested above all in human suffering,

¹¹⁰ Čopić: *Pogovor*, p. 49.

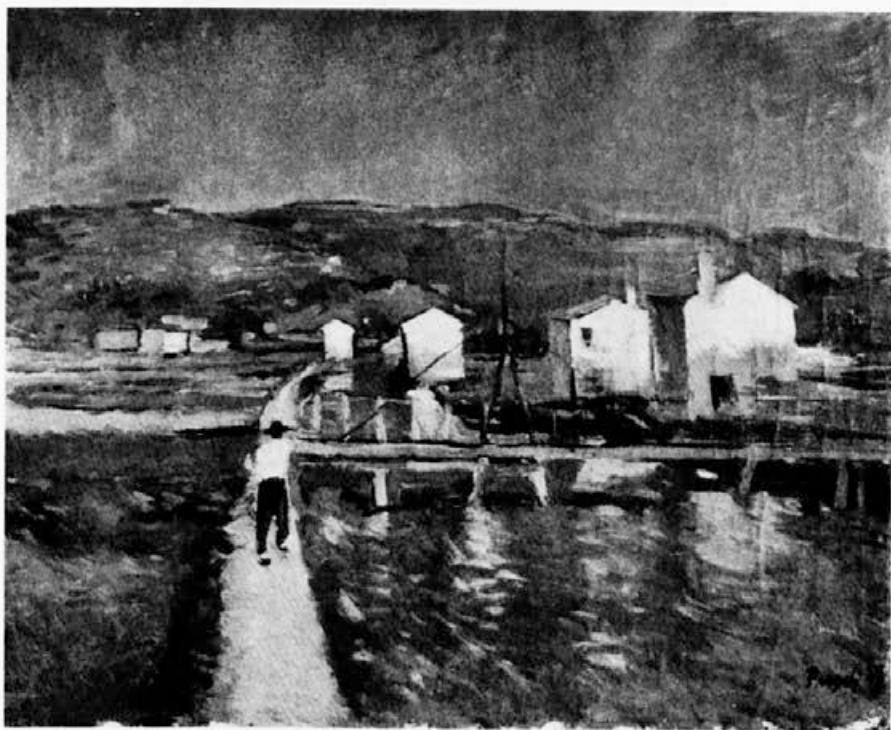
agony at the brink of death, which he himself had occasion to see when he survived 32 months in a prisoner-of-war camp. That experience was the source of Pregelj's central motif, the motif of a group of people at a table, which encompassed a wide range, from the positive to the tragic (the table could be a spatial element bringing friends together in confidential conversation or serve as a catafalque).

In the course of Pregelj's development, his human figures were subject to more and more expressive deformations. The parts of the human body were increasingly condensed around the trunk. Pregelj did not merely distort the human body by cutting off the limbs, he also opened the body and showed the inner organs on the surface. The opening of the body was an attempt at a metaphoric representation of the search for the inner, psychic likeness of the human being who is hidden beneath the outer shell, and the physical deformations represented human and moral suffering, as it is experienced by a sensitive individual, by an artist in the dehumanized and technicized world of the twentieth century.

Pregelj's treatment of figures is close to that of all the great figural artists of the twentieth century: Beckmann, Picasso, Moore and Bacon. With Bacon in particular he had much in common: both Pregelj and Bacon position bleeding and suffering human beings on empty stages which are the scene of nightmares, that is, in spaces which had been discovered by the surrealists in painting, and by the existentialists and the dramatists of the Theatre of the Absurd in literature.

Marij Pregelj was a universal artist. He was attracted to painting, graphic art, fresco painting, sgraffiti, mosaics, illustrations and tapestries. Often he combined the individual techniques. But he recognized the limitations of the expressive possibilities of painting techniques. He was convinced that film was the only medium which can combine all forms of art and thus express the complexity of the creative ideas of the twentieth century artist. In his last painting but one, a kind of artistic testament, in which he painted his son Vasko, he passed on his artistic mission to his son, a film director, who would, he hoped, continue at the point at which he had ended in his paintings.

MATÉRIAUX DOCUMENTAIRES



43 *Marij Pregelj: Soline pri Portorožu, 1947*



44 *Marij Pregelj: Pokrajina s čolni, 1954*



45 *Marij Pregelj: Notranjščina, 1955, Ljubljana, Moderna galerija*



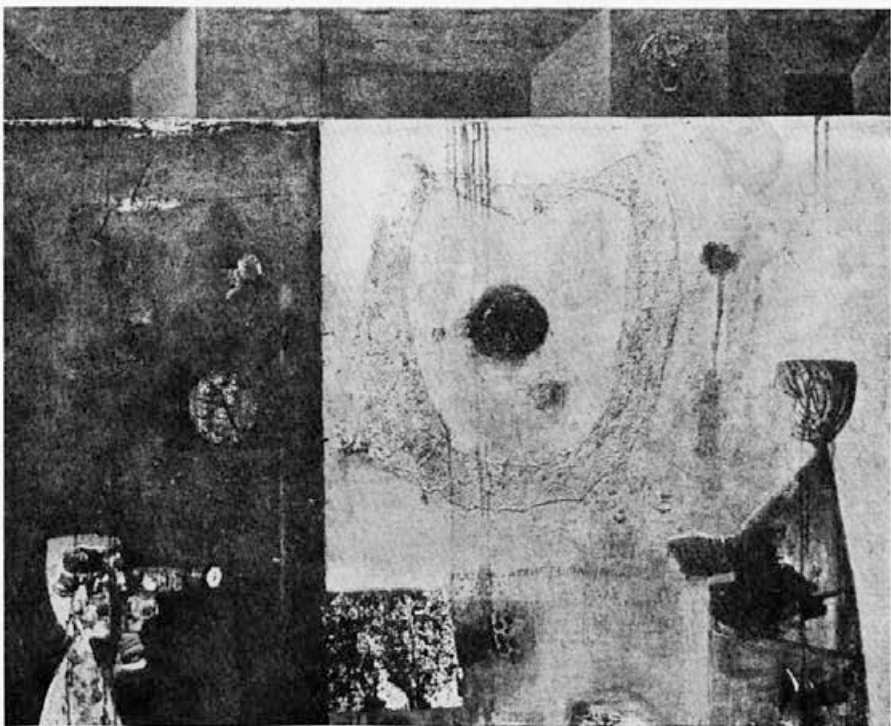
46 *Marij Pregelj: Pogovor s preteklostjo, 1957, Ljubljana, Moderna galerija*



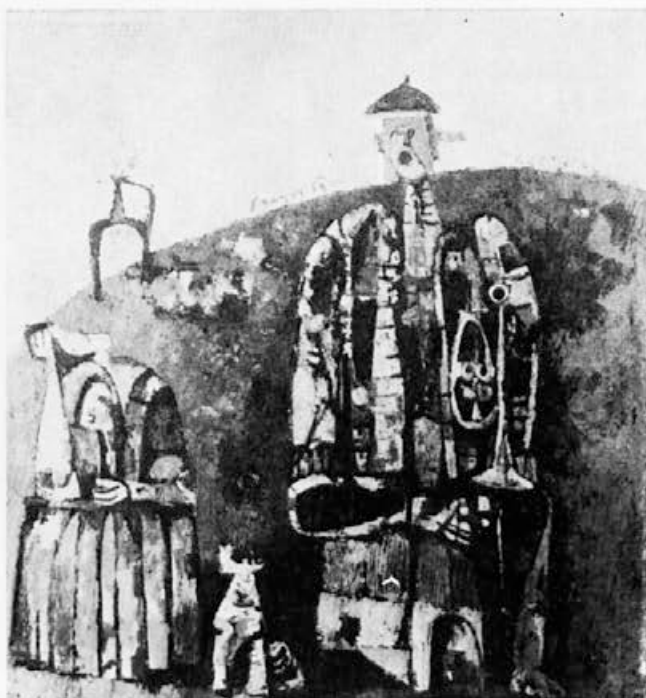
47 *Marij Pregelj*: List iz skicirke 1. 1. 1967 (skica za Diptihon I.), Ljubljana, Moderna galerija



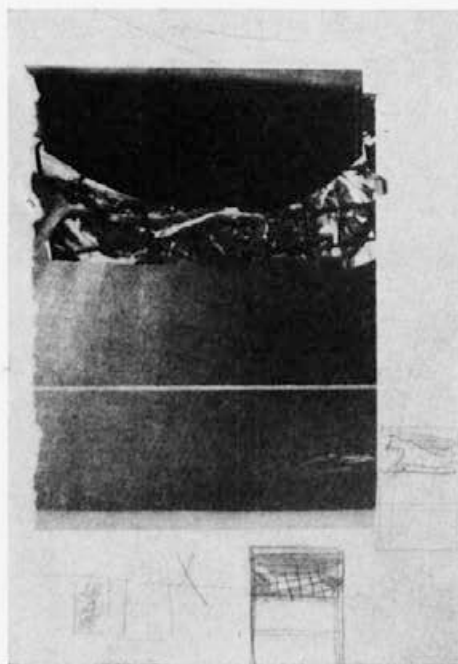
48 *Marij Pregelj*: Diptihon I. (levo krilo), 1967, Beograd, Muzej savremene umetnosti



49 *Marij Pregelj*: Praznik v ateljeju, 1965, Ljubljana, Moderna galerija



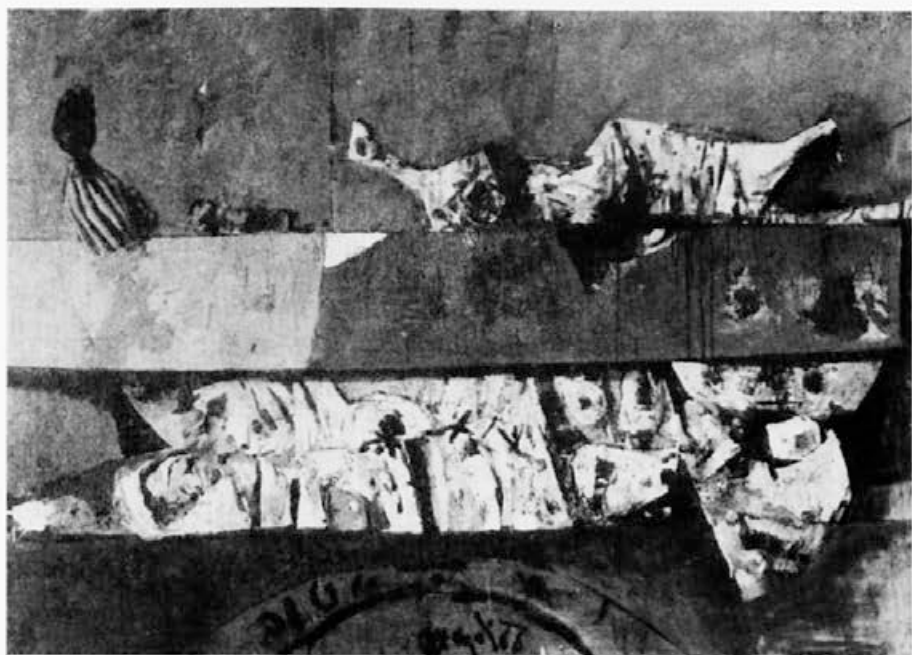
50 *Marij Pregelj*: Trobentač, 1959, Ljubljana, Moderna galerija



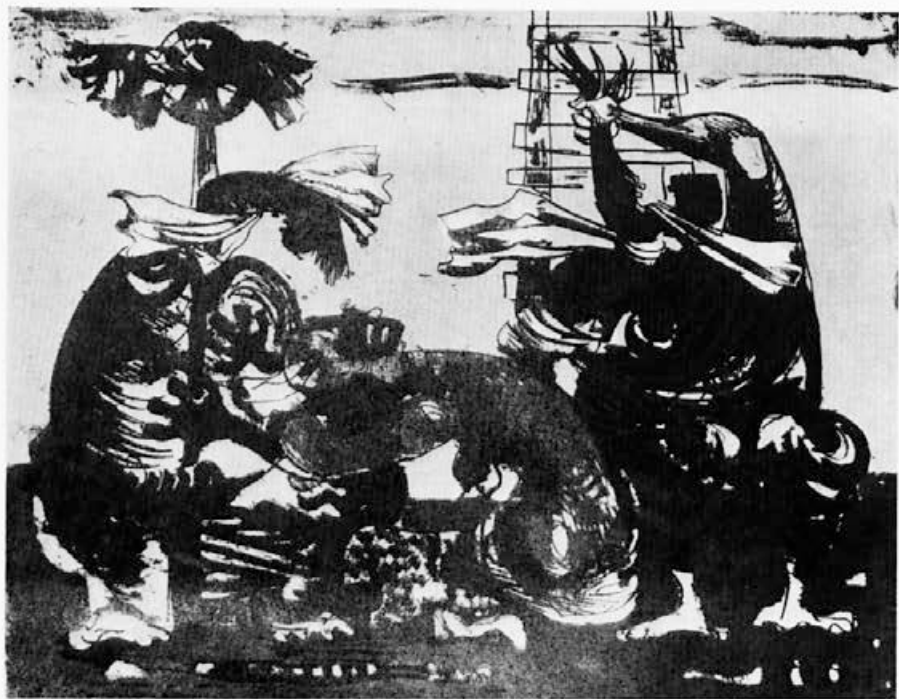
51 *Marij Pregelj*: List iz skicirke 9.7.1966 (skica za sliko Stisnjeni človek), Ljubljana, Moderna galerija



52 *Marij Pregelj: List iz skicirke*
23. 3. 1966, Ljubljana, Moderna
galerija



53 *Marij Pregelj: Stisnjeni človek*, 1966, Ljubljana, Moderna galerija



54 *Marij Pregelj: Zalovanje, 1958, Ljubljana, Moderna galerija*



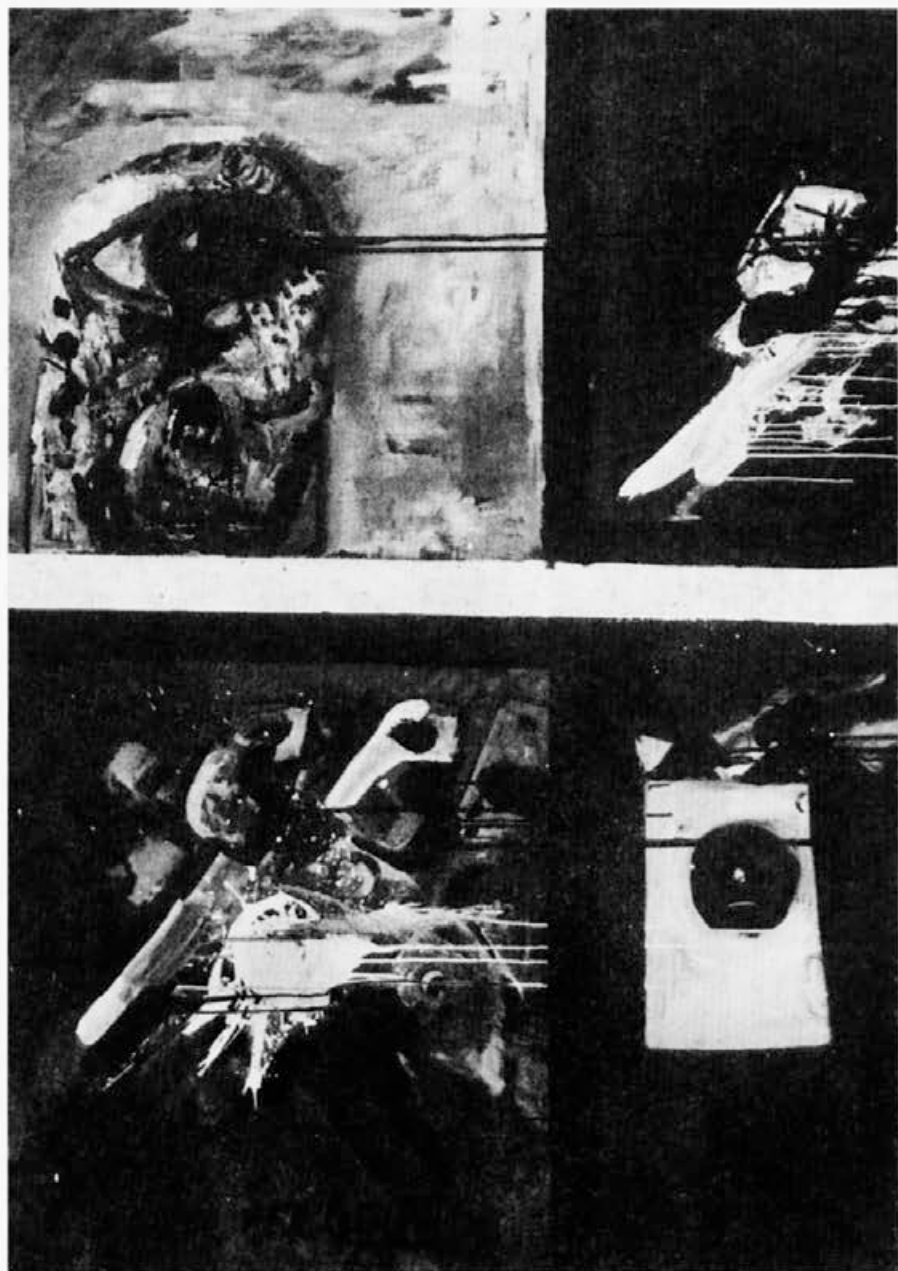
55 *Marij Pregelj: Neznani heroj, 1966, Ljubljana, Moderna galerija*



56 *Marij Pregelj: List iz skicirke 6. 9. 1966, Ljubljana, Moderna galerija*



57 *Marij Pregelj: Portret sina Vaska, 1967, Ljubljana, Moderna galerija*



58 *Marij Pregelj: Polifem, 1967, Ljubljana, Moderna galerija*