

# LIKOVNO ISKANJE MARIJA PREGLJA

Marijan Tršar

## *In memoriam*

Tokrat moje razmišljanje o umetniškem opusu slikarja Marija Preglja ne bo sledilo navadni poti, ne bom torej z analizo tvornih likovnih elementov dokazoval notranji red ter skladnost med izpovedjo in izbranimi izraznimi oblikami, ki sta osnovni pogoj za iskreno in polnokrvno umetniško stvaritev. Tudi se ne mislim spuščati v podrobnejše razčlenjevanje narave in umetniške moči Pregljevega izpovedovanja. Moram pa pristaviti, da se omenjenim dejavnikom, odločujočim pri rojstvu umetnine in pri njenem sugestivnem učinkovanju na gledavca, ne bo dalo docela ogniti, pa naj se odločimo za tak ali drugačen pogled na stvarjavčevo delo. Moj namen je omejiti se kolikor mogoče na en sam problem, osvetliti predvsem tisto osnovno značilnost Pregljevega ustvarjanstva, ki se nam kaže v njegovem nenehnem, kdaj kar ihtivo zagriženem iskanju novega likovnega izraza. To slikarjevo nagnjenje smo, ne da bi mu naklonili toliko pozornosti, kot bi je zaslužilo in kot bi bilo potrebno, ugotavljali ali vsaj slutili v večini njegovih razstavljenih del. Zato bi rad sedaj sledil predvsem tistemu iskavskemu, večno nezadovoljnemu, časih bruhajočemu časih laboratorijsko eksperimentatorskemu naprezanju slikarja, da bi notranji izpovedni nuji našel svojim in sodobnim spoznanjem ter čustvovanjem primeren oblikovni izraz. Če pri tem ne bom posebej poudarjal Pregljevih umetniških kvalitiet, s tem nikakor ne mislim zanikati ali omalovaževati umetniške občutenosti in iskrenosti njegovih stvaritev; tudi ne slikarju očitati, da je le mrzel, razumarsko preračunljiv iskavec modnih novosti in presenečenj. Pregljeva izredna umetniška moč se je zadosti očitno izrazila v njegovem delu. Redki so slikarji, ki bi jim bilo dano s tako čustveno, rekeli bi, malone vulkansko prepričljivostjo izpovedovati lepoto in resnico umetniškega sveta. Pregljeve slike nas prevzemajo, preplavijo naša čustva v neustavljivem valovanju. Za njihovimi potezami se skriva eksplozivna izrazna slà, ki si išče pa tudi najde bolj ali manj dovršeno likovno realizacijo. To morebiti sprejmemo ali zavrnamo kot našemu svetu tujo, motečo — niti za hip pa v nobenem primeru ne podvomimo o izpovedni iskrenosti in moči izraza, ki sta jo rodili. Tudi Pregljev intelektualni pridevek, sodelujoč že ob ustvarjalnem aktu, je zelo različno odmerjen, a vselej poseben. Korenine mu poganjajo iz kdaj dolgotrajnih miselnih mozganj, kdaj iz naključnih pobliskov, zato se nikoli ne poniža zgolj v prisluškovanje pa eklektično izkoriščanje tujih rešitev. Ta izrazito čustveno-razumski dualizem Pregljeve ustvarjalne podstati je res kdaj kriv, da mu nekatera dela razpadejo na heterogene krlhje čustvenih in razumskih sestavin, toda povsod nad njimi čutimo zedinjajočo umetniško voljo, ki iz zmesi ustvarja enovito spojino. Prava umetnina je vselej odsev narave umetniške osebnosti, kdaj preproste, kdaj polne protislovij; zato se ne čudimo, če je včasih resnično iskrena šele v no-

tranji napetosti nenehoma se spopadajočih nagnjenj; tudi taka — kdaj edino taka! — izraža pravo moč in iskreno pričevanje o svojem ustvarjavcu. Pri tako plimujočih, nasprotujočih si ustvarjalnih nagnjenjih, kot jih moremo ugotoviti pri Preglju, tudi njegovo delo ne more biti vselej homogeno v vsakdanjem pomenu besede. Dostikrat ni enovito v slogu; tudi ne pozna dosledno se vzpenjajočih stopnic razvoja; ne nepretrgano vzporednega zorenja vsebine in oblike; ne venomer v isto smer uperjenih iskanj. Pregljevo delo je sila pisan, močno kontrasten splet mozaičnih vzorcev, ki jih povezujeta v celoto slikarjeva prvinsko neugnana izrazna volja in nadpovprečna ustvarjalna moč. Slikar nikjer ne misli na kakršnokoli estetiziranje, marveč se trudi, da bi se izrazil neposredno, na novo, sebi primerno. Zato celo v slogovno niansiranih stvaritvah začitimo prepričljivo govorico polnokrvnega kreatorja, ki zmore tudi različnim likovnim rešitvam vtisniti pečat osebne izpovedi.

Prav izpoved ustvarjavca pa je tisti najdragocenejši dar, ki ga je gledavec deležen ob umetnini. In prav izpoved je tista prevladujoča prvina, ki jo srečujemo v vseh Pregljevih delih; tudi v takih, ki bi jim človek očital nedorečenost, površnost, kdaj celo manj uspelo razumsko eksperimentatorstvo.

Trdno sem prepričan, da je umetniška izraznost Pregljevega dela že obče občutena in priznana, zato bi želel, kot že rečeno, razmišljati tokrat o tisti manj poznani plati, ki se nam kaže v slikarjevem vztrajnem iskanju, v odmetavanju starega pa brskanju za novim, sebi in času primernejšim. Rad bi sledil razvojnim stopnicam Pregljeve iskalske in novatorske zagnanosti, prisluhnil tisti nenehoma spreminjajoči se ustvarjavčevi govorici, likovnemu dvogovoru s svetom, ki je bil, žal, prerano utišan z njegovo smrtjo.

\*

Likovno iskanje Marija Preglja moremo razdeliti na dve značilni obdobji; na začetno, ko mu je bil namen osvojiti optično podobo sveta, pa na zrelo, ko je oblikoval in kristaliziral svojevrsten likovni svet, kolikor mogoče neodvisen od predmetnega. Meja med obema ni ostra prelomnica, zakaj, čeprav je bila Pregljeva »secesija« od videne slikarske predloge zavestna, je bil prehod k novim umetniškim hotenjem vseeno počasen, postopen, a zato organičen. Pri tem moramo posebej poudariti, da v tej razmejitvi ne smemo iskati kakršnekoli izemske meje med njegovim začetnim becičevskim, sledečim postimpresionističnim ali kar ekspresionističnim gledanjem na izbrane motive, pa poznejšim, bolj dekorativno pretehtanim in ploskovnosti slikarskega okvira prilagojenim — marveč da bo za našo presojo odločilna edinole tista notranja sprostitelj pa na novo spočeta samozavest slikarja, ki sta ga opogumili, da je odtlej uporabljaj slikano predlogo le za spodbudo, le za prožilo osebnih pobarvanih likovnih predstav o svetu. Zavedati se moramo bistvene razlike med slikanjem neposrednega odzivanja ali celo posnemanja vidnega sveta pa med naprednejšim, ki suvereno razmišlja o njem in pri tem iz njega odbira za svojo kreacijo le tiste tvorne prvine, ki so resnična last stvarjavčevega likovnega sveta. Nikoli ne bo dovolj

poudarjeno, da pomeni tako svobodno, samozavestno slikarjevo razpolaganje z izbranimi motivi ali tudi kar z domišljenimi vizijami o njem najbolj izrazito mejo v ustvarjalnem naporu avtorja, skupine ali cele dobe. To velja še toliko bolj za dosedanja umetnostna prizadevanja, saj je vsa danes že klasična umetniška moderna rastla pravzaprav iz osnov optičnega registriranja vidne stvarnosti, kakor jo je nekoč začela reševati renesansa, jo slednjič impresionizem pripeljal do skrajnosti, ekspresionizem pa že napovedal uporniški korak vstran.

Pri določanju slikarjeve zavestne »secesije« od zvestega posnemanja narave nas ne smejo motiti »pregljevske« tipičnosti, ki jih ugotavljamo že od vsega začetka. Tu imam v mislih slikarjevo nagnjenje k nematerialni barvi, smisel za celovitost obrisov, rahlo dolžinski proporciji. To so nedvomno elementi umetnikove nadrejenosti nad slikano naravo. Toda v njih še ni zavestne odločitve slikarja, da se do konca osamosvoji. Rekli bi lahko, da so pravzaprav le potrdilo slikarjeve umetniške moči, ki se v vseh oblikah umetnosti nujno kaže v kakršnem koli preoblikovanju narave »po ustvarjavčevi podobi.« So torej le »osebna nota« slikarjeve govornice, ne pa zavestno iskanje samosvojega likovnega izraza mimo ali pa celo proti videnim oblikam. Na pravo odcepitev bomo zadeli šele takrat, ko se je slikarjeva vizija v bistvenih likovnih prvinah usodila oporekati naravi; ko se je zavedela, da je resničnost umetniške predstave resničnejša od tiste, ki nam jo dajejo naša čutila. Se pravi, da moremo šteti v to drugo obdobje šele dela, ki se v liku, v proporcijah, v barvi in v strukturalnosti očitno razlikujejo od optičnih pojavov, zaznanih z našimi očmi v naravi.

Ko sledimo zgodnjim iskanjem mladega slikarja v akademskem in dozorevajočem poakademskem obdobju, začudeno ugotavljamo, da mu poglobljena skrb ni risarsko obrisana pojavnost predmetov, marveč predvsem barvna predstavitev resničnosti. Pregelj je bil od vsega začetka nadpovprečno nadarjen risar. Nikjer ne zasledimo, da bi mu delale preglavice realna obrisnost predmetov, njihova proporcionalnost, karakterizacija, likovna izraznost ali občutenost risbe. Še posebej je treba pohvaliti njegov že omenjeni občutek za lovljenje celosti, za smiselno podrejanje detajlov in naključnosti. Prav zato je razumljivo, da se je takoj po becičevsko tonski polnoplastičnosti posvetil predvsem bogatemu barvnemu skale in doslednemu čiščenju rjavkastih tonskih primesi, značilnih za večino tedanjih učencev tega zadnjega predstavnika moderne hrvaške slikarske trojke. V tej dobi pri Preglju ne bomo odkrili iskanj, uperjenih v grafično virtuoznost risbe, zakaj slikarja je docela zaposlila barvna problematika. Pravzaprav se mora slikar zahvaliti tudi tej srečni zaporednosti, da je kljub izrazitemu, kdaj kar rutinerskemu risarskemu daru obdržal obrisnost naslikanih predmetov povsod izrazno iskreno, slikarsko mehko, težečo vselej za celovitostjo barvnega lika.

Pregljev razvoj je bil presenetljivo hiter. Že v nekaj letih se je osvobodil akademsko materialne barvne palete ter jo spremenil v bolj čisto, manj tonsko obteženo koloristično skladje. Gradnja slike poslej ni več računala na snovno stvarnost slikanih predmetov, marveč predvsem na usklajenost, na ravnotežje med seboj se spopadajočih mrzlo-toplih barv. Pregljevo iskanje te dobe je našlo cilj v cézansko privzdignjenih

barvnih valerjih, ki so se odpovedali lestvici tonskih odnosov v naturi. Sedeči fant, Portret brata, Osoje, vse slike iz tega časa dobro kažejo, do kolikšne barvne neodvisnosti se je slikar dokopal v nekajletnem pokademskega obdobju.

Tudi naslednja Pregljeva iskanja se usmerjajo v študij kolorističnega bogatenja. Barve, ki so bile maloprej tipično »cézanske« in zato imele okus privzetosti, postajajo čedalje bolj doživete, bolj osebne, hkrati pa tudi bolj intenzivne, tu pa tam malone ekspresivno prekipele. Slikarjeva prizadevanja so se razcepila na atelje in javna naročila. To je povojna doba figuralnih dekoracij, velikih kompozicij, za katere razen redkih izjem Slovenci nismo imeli tradicije. Tu je Pregelj razvijal svojo nadarjenost za monumentalno učinkovanje figuralike, navezujoč nova iskanja na svoje nekdanje predvojne osnutke za kompozicije iz slovenske zgodovine. Vendar se je vsebinsko ta njegov svet močno poglobil in dramaturgiziral, zakaj sedaj je bil ves prežet s spomini na vojno in trpko ujetništvo. Obrisi njegovih figur se še zadovoljujejo z realističnimi proporcijami, so pa bolj in bolj ožlahtnjeni z njemu tipično polnostjo, s celostjo oblik. Na novo pa se slikarju odkrije mikavnost menjave dolžinskih in širinskih razmerij, kar je bilo tistikrat pri nas — s povsod prevladujočim dolžinskim proporcem — redka novost, ki smo jo mogli opaziti le pri nekaterih »Neodvisnih« pa pri sledivcih Hegedušiča. Po dobi krepkejših barvitosti, lepo vidne v njegovih pokrajinah z Ljubljane in iz predmestij se slikar za dolgo časa preusmeri v iskanje manj nasičenih, a zato bolj pretanjeno stopnjevanih barv. Barvne mešanice mu polagoma, a vztrajno bledijo v mlečnate odenke, polne lirčnosti in igrive mehko. V tem času se poganja za novo, neimpresionistično pokrajino, ki se je odrekla trepetajoči atmosferi, pa ji skušala najti nadomestilo v predrugačeni mrzlo-topli prostorski iluziji. V vrsti obmorskih pejsažev si Pregelj teši žejo po nežnih barvnih skladjih, ki v mešanicih z belino postanejo pravo nasprotje prejšnji, pa tudi poznejši nasičeni barvni odrezavosti. Nekdaj ekspresivno učinkujoče, z vsako potezo govoreče barvne lise se zdaj v nežnejšem stopnjevanju podrejujejo skupnim obrisom hribov, gričev, gmot grmovja, dreves in geometrijskih telesnosti stavb. Tako je slikarja rahleje stopnjevana barvitost po večjem ovinku pripeljala do ponovnega zanimanja za lik, za silhueto, za arabesko predmetov ter figur. Nekdanja tekoča, a neproblemska risba je postala zdaj poglobljeni cilj slikarjevih raziskovanj.

Se do danes niso bili dovolj razloženi notranji vzroki in tudi ne vsi pobudniki, ki so botrovali temu prevratniškemu vdoru modernih likovnih prvin v Pregljeve ilustracije Homerjeve Ilijade in Odisejade. Povejmo odkrito, da tu ne gre le za slikarjevo predrugačeno gledanje, dosti važnejši je vpliv teh ilustracij na naše, do tistikrat sila ozko omejeno presojanje, v čem naj bi bila prava sproščenost, v čem bistvo neodvisnega likovnega snovanja. Res smo poznali umetniško avtohtonost Cézanna, Matissa, bolj ali manj priznavali celo Picassove in še katere deformacije, toda redko kateri naš ustvarjavec, bi bil pripravljen spustiti se v tako zares radikalno preusmeritev, v čisto svobodno razpolaganje s slikarsko predlogo, z izbranim motivom. Pravzaprav smo na vsa usta priznavali »licentia poetica«, še malo pa ne »licentia pinetu-

ralis«. Danes res manj osuplo, zato pa bolj trezno presojamo ta prelomni dosežek Pregljevega iskanja. Toda pri tem ne smemo pozabiti na poseben pomen, ki ga je imel v tisti dobi. Radi mu očitamo celo štreno vzgledov, od Pompejev in arhaičnih upodobitev, pa do Picassovega plastično primitivističnega obdobja in še kaj, pri tem premalo poudarjamo, da gre temu opusu posebno mesto v našem nadaljnjem umetnostnem razvoju. S temi Pregljevimi realizacijami se je njegovo, pa tudi naše širše likovno iskanje poglobilo; obrnilo se je proti virtuoznemu ponavljanju »lepih« videnih obrisov teles in predmetov, in preniknilo v izrazno bistvo oblik. Slikar se je, ne da bi bil šel skozi kubistično analizo — to bi bila najbolj običajna pot, a mu kazno ni prijala! — že v začetku prepustil polnoplastični poenostavitvi vseh telesnosti, s tem pa vlival — da bi ne obtičal pri šabloni posplošenega obrisa — na izrazno prepričljivost z deformacijami, poudarjajočimi notranjo likovno vsebino. Vrsto sugestivnih prvin figuralike se mu je posrečilo združiti v enovitih, monumentalnih kompozicijah: izraznost kontrastov mirovanja in gibanja; ritma tekočih in zlomljenih linij; *chiaroscuro* prepleteneja z grafizmi; statične trdnosti križne kompozicije, ki je v zgovorni opreki z dinamičnim razbijaštvom diagonal; pa kontrapost blokovnih, malone kiparskih silhuet ob risarsko razčlenjenih, igrivo baročnih; pa pretanjeno odmerjanje akcije sredi presunljivega mirovanja, bolščanja brez giba — skratka, uporabil je zakladnico likovnih pomagala in dosegel ekspresivno likovno razlago homerske vsebine. Predvsem pa je treba opozoriti, da se je s tem delom Pregelj odločil za pot, ki pelje do končne osamosvojitve umetniškega sveta od vidnega; usodil se je prvokrat čisto svobodno spreminjati dolžine in širine teles; povezovati njihove člene zdaj v nove sintetične oblike, zdaj jih prikazovati fragmentarno, neorgansko, podrejšajoč se pri tem le zakonitostim likovne kompozicije in likovne vsebine, ne pa zahtevam optičnih zaznav sveta.

Zapisal sem že, da ne moremo točno razločiti meje med obema obdobjema Pregljevih iskanj. Če bi ob Iliadi in Odiseji prežgodaj trdili, da je to trden začetek brez kakršnegakoli omahovanja in pogledovanja nazaj, bi nas že njegova naslednja doba poučila, da je za take odločilne spremembe potreben daljši čas. V svojih avtoportretih (Avtoportret s tičnico), v tihožitjih in krajinah se slikar vnovič poveže s prejšnjo dobo, kakor bi ne bil avtor spoznanj iz Iliade in Odiseje. Ponovi se zaporedje z začetka: tudi tokrat se je slikar zadovoljil z doseženo stopnjo nove obrisnosti pa se vnovič usmeril v koloristična iskanja. Skušal se je dokopati do intenzivnih barvnih odnosov, ponekod kar fauvistično pretiranih. Platna žare v samih presežnikih modrin, rdečin in rumenil — kakor bi želela preglasiti očitke vesti zaradi oblikovnega vračanja na staro.

Toda bodimo pravični: skoraj na staro — zakaj vsaj v proporcijah se je Pregelj dokončno osvobodil suženjske vezanosti na naravo in posledaj bolj ali manj ubiral spomine na svoje homersko prerodenje. Kakor že tolikokrat, se je potrdilo tudi pri njem, da je slikarju, ki si je usodil uporabiti proporce, kakršnih ni v »resnični naravi«, odprta pot tudi do drugih oblik osvobajanja avtohtonosti. Preglju je za ta korak manjkala le spodbuda, ki mu je pomagala do njegovih homerskih rešitev: tudi

v tem primeru mu je bila potrebna izbrana, poudarjena, rekli bi lahko dramatična vsebina. Ne smemo pozabiti, da je ilustratorsko nagnjenje v čistem pomenu besede pri Preglju zelo pomemben del njegovega ustvarjalnega vzgona. Vsebinsko pobudo, ki je vnovič sprožila v njem likovno iskavstvo, so mu dajali dramatični spomini na medvojno taboriščno življenje v jetniških skupnostih. Ti so se iz začetnih dokaj realistično domišljenih figuralnih kompozicij poležujočih sotrpinov po pogradih, kvartaških skupin ob mizah, po klopeh počasi spreminjali v likovno idejo skupnosti; prerasli so iz beleženja zanimivega dogodka v kreiranje njegove notranje vsebine, v lovljenje likovnega bistva. Zlagoma so se v njegovem intimnem svetu izkristalizirali v likovno organizirana, anekdotalnosti pobegla Omizja in Sedmine. Nastale so kompozicije globlje resničnosti, novega likovnega skupinskega organizma. Ta je bil — približno povedano — kombiniran nekako takole; za osnovnico mu je rabila miza; sprva je dokaj profilna, pozneje je čedalje bolj ploskev zvrnjena; barvno razkošje tihožitij na njej; za vrhnji obris si je omislil prirezane polovične figure igravcev, jedcev in pivcev, ki so s svojo okrnjeno telesnostjo dajali plastično čipkasto obrobo osnovnemu četverokotniku. Toda še ta rahla iluzija prostornosti, ki je le od daleč spominjala na kakršnokoli resnično omizje, se je začela, kot bomo videli pozneje, kmalu razblinjati, se razpuščati v tesnobno zabiti ploskvi, na kateri so figure — pravzaprav komaj polovični životi z lunastimi glavami — zgolj dražljivo prilepljeni reliefni liki.

Toda do te končne rešitve je peljala še dolga pot iskanja. Pregelj ni bil zadovoljen z mešanico dekorativne ploskovnosti in plastične obrobe. Vnovič se je pokazalo, da so njegova nagnjenja v bistvu plastična, kar je — naj tu omenim — lepo vidno v njegovih litografijah, ki nam kljub površinsko strukturnem rastru vlivajo občutek plastičnosti, dosežene z napetimi zunanji silhuetami. Vse odtlej bomo videli, da je zagrizeno razreševal ta prostorski problem, iskal novo formulo za nekako predružačeno tretjo dimenzijo, tako, da bi bila hkrati znosna za zahtevno slikarsko ploskev. Rešitev prostorske problematike je zahteval tudi njegov monumentalno dekorativni opus — freske, zgraffiti in mozaiki največjih zidnih razmerij. Arhitekturna ploskev je prav tako, če ne še bolj kot platno, do slikarja brezkompromisna: ne bo mu dovolila, da bi z iluzijo realne perspektive vrtal niše in odprtine v zid. Problema, kako najti skupni imenovavec za ti dve nasprotujoči si komponenti slikarstva, ni reševal po vzgledu nekdanjega vzornika Cézanna, marveč se je zatekel v dobo, ki mu je bila, denimo, po dekorativni dramatiki bližja: v bizantinsko Ravenna. Prilaščanje novega prostorskega spoznanja zasledujemo lahko v vrsti njegovih monumentalnih in ateljejskih del. Še njegove kompozicije v počastitev pomrlih rabskih internirancev dopuščajo mešanje figure z ozadjem; prav tako kompozicija v mozaiku za skupščino. Tudi irboveljska mozaična fasada se temu ni dokončno odrekla, je pa obšla ta kamen spotike z nekako kasetiranostjo, ki je figure osamosvojila, jih šahovniško ločila med seboj. Neodločen kompromis z dopuščanjem globinskega ozadja je dobro viden v slikarstvu teh let. Vrsta tihožitij in portretov (Portret očeta) kažejo slikarjevo prostorsko negotovost vzlic skrajno deformiranemu obrisu in ekspresivnim poudarkom,

vzlic pretanjenemu posluhu za usklajanje oblik v format slike. Treba pa je priznati, da se je že tedaj barva docela osvobodila odvisnosti od narave. Slikar je nekdanji lokalni ton obogatil s čisto osebno mavrico, ki ji ne bi mogli najti zveze z naravno barvitostjo. Reči smemo, da razen nedosledno rešenega prostorskega problema Preglju na poti do res avtohtonega likovnega izražanja ni bilo ovir.

Slikarjevemu neodločnemu obiranju v opravičilo in razumevanje povejmo, da je bil Pregelj kot vsak razmišljajoči kreator bolj kompleksen, manj hiter v reševanjih kakor slikarji, ustvarjajoči zgolj iz svojih čustvenih pobud. Ni mu bilo dovolj čutiti, da je nekaj dobro, moral je tudi vedeti, zakaj je tako. V navzkrižju teh dveh, pri njem sila enakopravnih komponent ustvarjalne moči, je bil tudi njegov ustvarjalni akt dosti bolj zamotan in sredobežen kot pri bolj enostransko čustvenih ali enostransko razumskih kreatorjih. Kakor bi ga obličali valovi zdaj enega, zdaj drugega nagnjenja njegove narave. Tako smemo imeti dobo njegovih Mest za poudarjeno miselne kreacije, njegove stvaritve Ur in njim podobnih kompozicij, tihožitij in sedečih figur sredi petdesetih let pa predvsem kot reakcijo na prevlado uma. Vendar najdemo v obeh stopnjah dela, ki pomenijo vrhunske dosežke Pregljevega snovanja. Če se je njegova čustvenost izlivala v vehementno barvno strukturno plastičnost, si je miselna kontrola želela več ploskovnega reda in dekorativne jasnosti.

S časom opazimo napreden korak: Preglju ozadje v odnosu do predmetov in figur ne pomeni več globine, temveč le barvno liso, ki ji z niansirani vred zginja tudi poprejšnja prostorska narava. Takó se je zlagoma dokopal do novega načina prikazovanja nekakšne zreducirane prostornosti: dosegel jo je s postavljanjem delov telesa nad robove omizja ali kar z zvrčanjem na samo ploskev mize; z deformacijo telesnih delov, ki jim obli obrisi dajejo občutek plastičnosti, z medsebojnim pogovorom sintetičnih likov, ki so si začeli iskati družbo sebi primernih, zmožnih oblikovnega in barvnega spopadanja ter bogatenja. Če si je v prvi fazi te svoje dobe — v začetkih Omizij, Taborišč, Peric ipd. — še prizadel za nekakšno strukturalno razgibanost ozadja, je pozneje začel tega takó v barvni skali kot v oblikovnem razčlenjevanju čedalje bolj krčiti. Zadostovala mu je dosti bolj omejena, a močno osebno obarvana paleta.

Bolj razločno je to prenikanje v problematiki prostorske iluzije na slikarski površini vidno v Pregljevih predstavitvah Mest. Začetna stopnja teh je bila le v obrisu neke iz ptičje perspektive prepisane topografije, pozneje pa prerašča v kreirani lik, ki izpričuje tudi nova prostorska hotenja. Na človeško urejeno naselje nas spominja le z igro obarvanih struktur pa z bolj ali manj koordinatno razdelitvijo. Pregelj je dosegel tu — pa tudi v figuralnih kompozicijah velikih formatov — tisto, kar se je naučil v Bizancu in sem mimogrede omenil že zgoraj: vtis prostornosti lahko dosežeš tudi z reliefnim napenjanjem likov, v tem primeru fragmentarnih predmetov in figur na sicer barvno enotni — v Bizancu zlati — ploskvi. Spoj takega irealnega okolja s predrugачeno reliefno telesnostjo je likovno izražena notranja drama, ki more uravnovesiti osnovno dvojnost slikarjevih hotenj. Kajpada je Pregelj ni izrazil

kot epigonstvo bizantinsko rešitev, ampak ji je našel sodobno in svojevrstno različico. Reliefnost je dosegel kdaj s plastičnim rastrom, kdaj skoraj s tašističnim stopnjevanjem barvnih struktur. Rezultat pa je bil enak: na ploskvi so pripeta deformirana telesa, predmeti in njihovi deli kot proti gledavcu izstopajoči barvno poudarjeni plastični kupčki. Prostornost in njeno zanikanje sta na koncu koncev združena v istem okviru slikarske površine.

Preden raziščemo, kam je pripeljala ta prostorska rešitev Preglja v zadnjih kreacijah, moram omeniti njegova dognanja o tonu, barvi in silhuetni izraznosti. Če imamo še ob njegovih »Urah« in »Mestih« občutek, da je pri njem dokončno zmagala intenzivna barvitost, ki ji je odveč vsaka tonska stopnjevanost, moramo ugotoviti na začetku šestdesetih let, da vprav tonske vrednote vnovič pritegnejo slikarjevo zanimanje. Tokrat se mu je ton ponudil kot mikavna patina, ki čedalje bolj na gosto prekriva njegova platna. Mimo strukturalnosti le tu pa tam zasije čista barvna ploskev, zakaj slikarjeva paleta postaja vse bolj temna, ateljejsko tonirana. Vsekakor se tu pozna vpliv novih svetovnih smeri, od popartističnih grafičnih kolažev do čedalje bolj v svetlotemnem se izživljajočega »akcijskega slikarstva«. Sila pomembna se mi zdi naslednja Pregljeva razvojna stopnja, ki je razločila obe imenovani slikovni komponenti ter ju postavila drugo poleg druge. Naj spomnim, da je nekaj podobnega Pregelj dosegel že prej z medseboj prostorsko in ploskovito nasprotnostjo. V Nauzikai, v Parkah, v različno imenovanih Omizjih zadnjega obdobja so se tonske vrednote zgostile v posebne črno-bele like. Ti od daleč spominjajo na tiskarske kolaže sredi intenzivnega barvnega okolja. Pregelj je s tem dosegel pomembno rešitev, konfrontiral je obe nasprotji, namesto da bi se zadovoljil s prejšnjim medlim kompromisnim mešanjem. S tem je dosegel poudarjeno izrazno notranjo napetost slike.

Pregljevo iskanje ekspresivnega, od uporabljene predloge samostojnega lika se je v obdobju Omizij tudi zaradi obsežnega ilustratorskega opusa hitreje kristaliziralo. Tako figure kot predmeti so začeli živeti le kot deli kompozicije, ki jim narekuje in spreminja njihovo oblikovitost. Deformacije anatomije so pripeljale slikarja do simbolnih predstavitev človeškega telesa, omejenih na kubus života pa na krljato ploskovnejšo zaokrožitev glave. Kmalu pa je slikar našel temu ostanku doslednejšo rešitev in predstavil tudi glavo kot jajčasto oblikovano prostornino. V zadnjih realizacijah je skušal na novo določiti svoj odnos do prostora. Nekdanjemu tašističnemu napenjanju oblik z iluzijo barvne reliefnosti je pridal še močno oblato, napete obrise. To spoznanje v bistvu sledi Matissovemu nauku, da moremo ploskovnim likom dati plastični učinek, če jih obdamo z napetimi oblami črtami. Vse te svoje likovne novosti se je Preglju posrečilo združiti v enovitih realizacijah, ki so — naj omenim samo »Mater z otrokom« — dosegle nedvomno močan in enosmeren umetniški učinek.

Pregljevo iskanje je tipalo v treh letih pred smrtjo v dve smeri. Predvsem je skušalo poiskati nov kompozicijski red slike, ki bi bil primeren dotedanjam barvnim in oblikovnim novostim. Tu je na slikarja močno vplival popart, posebno tista smer, ki skuša z nekakšnim filmom



ponavljanih likov izraziti premikanje v času in prostoru. Preglju je omogočil, da izkoristi na svojih platnih kot enakopravno komponento obširen register svojih litografskih dosežkov. Ta predalasta filmska kompozicija mu je tudi sicer ponujala skeletno predalčje, pomagalo za predrugačeno notranjo gradnjo slike. Ta zadnji del Pregljevega opusa nedvomno priča o najbolj zavzetem iskanju novih poti. Čeprav ostane kdaj le eksperiment, ki ni uspel, vselej izžareva tako prvinsko slikarjevo izrazno silo, tako presunljivo govori o njegovi notranji stiski, o občutku pritisnjenosti ob steno, o udarcu v obraz, da nam tudi tak pomeni dragoceno pričevanje o drami umetnikovega sveta. V zadnjih delih se nam zdi, kot bi Pregelj hlatal, mrzlično grabil okoli sebe; po vsej sili poskušal izbrskati še tisto, kar se mu je doslej izmuznilo. Slike je končaval v živčnem zamahu, dostikrat niti ne do kraja dorečene. Iskanje je postalo pravcato priganjaštvo, sprevrglo se je v svoje nasprotje: ni mu pustilo časa, da bi iskano res našel, do konca razložil in uporabil v različicah na svojih platnih. Kakor bi se zavedal, da so mu ure štete, kakor bi ga prevzel strah, da ne bo mogel vsega odkriti, vsega povedati, da ne bo mogel izraziti tistega, za kar se je spustil v tvegano avanturo umetniškega poklica.

Nemir in nezadovoljstvo s svojim delom sta gonilni sili ustvarjalcev. Iskrenih, nepopustljivih iskavcev. Sta neprecenljiv dar, a hkrati rakova rana, ki razžira spokojno življenje. Pregelj je bil rojen likovni iskavec, iskal je do konca. Umrl je nezadovoljen s svojim delom, zakaj kup vprašanj, ki so mučila njegovega prenikavega duha, je ostalo nerešenih. Zadnja njegova dela so vulkanski izbruhi izpovedovavca, ki čuti, da se mu bliža konec, pa si očita, da še ni storil dovolj.

Sam s seboj ima človek pravico biti nepravičen — z drugimi nikoli: ko sedaj, komaj nekaj mesecev po njegovi smrti sledimo njegovim iskanjem in presojamu umetniške dosežke, kljub kratki distanci, ki ne dovoljuje dokončnih ocen, lahko rečemo: Pregelj je storil veliko in dovolj. Dovolj za našo umetnostno srenjo, ki danes onemela sedi na njegovi sedmini. Veliko tudi za vsečloveško omizje, saj mu je v barvi in obliki podaril dragocen košček svoje resnice in lepote.