

RAZPRAVE IN ČLANKI

Essays and Articles

Tomaž Brejc, Ljubljana

RAZISKAVE O KREGARJEVEM NADREALIZMU

*Podobe, podobe, ne vem, kam z vami, vedno daljša je vrsta
posrednikov, vedno vrtoглаvejša je igra na obodu.*

Edvard Kocbek (1934)

I. Postnadrealizem

Kregarjev nadrealizem je bil doslej deležen precejšnje, čeprav včasih tudi površne pozornosti in seveda pozitivnih ocen.¹ Od vsega začetka, od prvih ljubljanskihotic o umetnikovem izletu v nadrealistično fantazijo iz leta 1935 do velikih preglednih razstav in monografskih študij še za časa umetnikovega življenja, se razločno kažejo naslednji kriteriji in kritiške opredelitve. Kregar je nadrealist le v omejenem pomenu. Izhaja iz praškega kroga z umirjenimi postkubističnimi in poetično realističnimi odmevi nove stvarnosti, ki jih v letu 1935 stopnjuje v nadrealistične privide in kompozicijske sestave. Ta nadrealizem je v svojem bistvu globoko liričen, zadržan, prežet z nostalgijami, lokalnimi vsebinami, ki se dotikajo umetnikovega okolja, družinskih in osebnih tem, tako da se celo izraziti sevi mednarodne nadrealistične fantazije, z nespornimi vplivi praškega kroga ter osrednjih predstavnikov pariškega nadrealizma tridesetih let znajdejo v poetičnem barvnem okolju tistega *modernisme tempéré*, ki ga rubricirajo in klasificirajo razstave starejše in sodobne umetnosti v Parizu leta 1937.²

¹ A. Bassin: *Stane Kregar*, Maribor 1972, z obsežno literaturo in seznamom del. Leta 1996 je bila v Zavodu sv. Stanislava odprta Stalna zbirka poklonjenih del (s pomembnim tekstom Emilijana Cevca v katalogu), oktobra 1998 pa je Moderna galerija predstavila izbor Kregarjevi del iz svojih zbirk. Razstavo, ki jo je spremljala zloženka s kratko predstavitvijo umetnika, izbranimi reprodukcijami ter literaturo, je pripravila Helena Pogačnik Grobelšek.

² Cf. J. D. Herbert: *Paris 1937. Worlds on Exhibition*, Cornell University Press 1998, zlasti drugo in tretje poglavje z odlično ideološko analizo in z obsežnimi viri v opombah.

Dosedanji pregled Kregarjevih nadrealističnih slik tako ne zanika njihove specifične izvornosti in kvalitete, jih pa uvršča v pozne oblike odmirajoče evropske prakse, ki ne dosega radikalnih formulacij izpred leta 1930 in se kaže predvsem kot osebna izkušnja na robu in zatonu velikega umetniškega gibanja. V slovenskem prostoru pomeni pomembno udomačitev sicer široko razprostranjenega evropskega likovnega gibanja, ki s posameznimi slikami neposredno vstopi v zgodovinski čas, odzvanja negotovosti in krizo evropskega duha v tridesetih letih ter se z motivi na temo španske državljanske vojne aktivno vključi v evropsko ikonografijo predvojne umetnosti. Torej je Kregarjev nadrealizem zgodovinska epizoda, ki nima pravih predhodnikov in le malo likovnega nasledstva, pa vendar zavestno in prepričljivo določa evropski status slovenskega slikarstva pred drugo svetovno vojno. V tem smislu je umetnikov prehod v barvni realizem v letu 1939 vzporeden pariški situaciji in dokončno utemelji navezanost slovenskega likovnega modernizma na »romansko« tradicijo, saj je bil v času ekspresionizma in nove stvarnosti nemško orientiran, zdaj pa se vse bolj podreja diktatu pariške šole.

Prav tako je na podlagi sodobnih študij o zgodovinskih avantgardah mogoče ugotoviti, da Kregarjev nadrealizem ne sodi vanje. Že v odnosu do eksperimentalne faze francoskega nadrealizma (1924 do 1929),³ je videti, da je Kregar sprejel le umirjene oblike akademizirane, štafelajno določene nadrealistične podobe iz tridesetih let in se je povsem izognil tistim praškim izdelkom, ki jih je sicer poznal (predvsem radikalne in izzivalne kolaže in frotaze Nezvala, Štyrškega in Teigeja), a jih v ustvarjalnem smislu nikakor ni sprejel; to velja tudi za neposredno uporabo paranoično-kritične metode Salvadorja Dalija, čeprav je že v Pragi lahko študiral originale.

Avantgardistična kritika Kregarjevega nadrealizma ima tako vsaj tri lastnosti: Kregar se navdihuje v tistih sferah nadrealizma, ki obidejo eksperimentalno, avtomatistično, spontano in neposredno nezavedno dejavnost, saj ne uporablja radikalnih tehnik prostih asociacij, libidinalnega delovanja sanj in cenzurira neposredno prisotnost seksualnih pulzij v ustvarjalnih postopkih. Drugič, njegov nadrealizem ni političen in ne sodeluje v nikakršni socialni ali psihološki revoluciji.

³ W. Rubin: *Dada and Surrealist Art*, London 1978, str. 149 ss.

Angažiranost (*Revolucija v Španiji*, 1937) je omejena na znotrajlikovne fantazme, ki pa so obrtno skrbno nadzorovane in nimajo neposrednega političnega naboja. Časovna aktualnost se bolj zrcali v modni opremi figur in prostorov kot v dejavnem ideološkem sporočilu. Tretjič, humanistična tradicija določa tudi ikonografski repertoar, nadzoruje oziroma cenzurira umetnikovo katekso, investicijo libidinalne energije v slikane podobe sanj in nezavednega, ter spreminja zasebne ustvarjalne motive v mitološka prizorišča in ruralni *genius loci*.

Modernistična kritika bi Kregarjevemu nadrealizmu lahko očitala najprej dvoje: da je stranski in retardirani pojav v »razvoju« radikalnih formulacij nadrealistične umetnosti, pri čemer je že sam nadrealizem oblika sprevrženega, nečistega, skratka likovno in socialno problematične »zastranitve« modernizma. Clement Greenberg je sodil, da je nadrealizem, kljub nekaterim dobrim namenom, v skrajni posledici vodil v »določeno vulgarizacijo umetnosti«. Radikalne prakse psihičnega avtomatizma in kreativne spontanosti so se zlasti v Dalijevem delu prelevile v akademizirani, preišljeno popularizirani *chic & kitsch* za visoko evropsko buržoazijo in aristokracijo.⁴ Ključni problem so ostaline naturalističnih formulacij v njihovi iluzionistični tridimenzionalnosti, v scenografskih, fingiranih učinkih, ki uničijo zapovedano dvodimenzionalnost nosilca, avtoriteto primarnih slikovnih orodij (nosilec/lik, forma/barva itd.) ter »abstraktno« ploskovitost podobe. Njihova ilustrativnost, najsi gre za podvajanje učinkov fotomontaže, preslikavanje razglednic ali vpoklicanje Meissoniera, kažejo namensko izgubo kritične slikovne inteligence. Namesto analize formalnih sredstev ponujajo modelsko naštudirane kompozicije fingiranih sanjskih prividov, literarno dialektiko zavednega/nezavednega, in če še tako predstavljajo in preoblikujejo stvari (anamorfoze), je rezultat akademski kič, ki po ontološki in produktivni plati ne presega rezultatov naturalistične, salonsko gladke poslikave 19. stoletja. Freudovo *das Unheimliche* postane prav bidermajersko domače, resnobne izrazne intence nadomesti pompoznost, namesto resničnih simptomov dobimo prozaične, ilustrativne dekoracije in patos namišljenega in navidez neznanega. Greenberg (leta 1944) tako sprejme zgodnje delo Mirója, Massona, deloma zgod-

⁴ C. Greenberg: *The Collected Essays and Criticism*, ed. John O' Brien, Chicago 1986, vol. I, str. 225 ss.

njega Ernsta in Kleeja, ki je po njegovem zmotno povezan z nadrealisti, poudari Picassa, zavrne pa Dalija, Tanguyja, Roya, Magritta, Delvauxa, poznega Ernsta. Kdor ilustrira anekdote in namenoma pozabi, »s čim slika« in kaj so analitska orodja slikarske fantazije, je zanj izgubljena figura.

K temu velja dodati, da številni pisci o nadrealizmu ugotavljajo, da se je ustvarjalni čas nadrealizma iztekel že po letu 1930. Praviloma se govori o krizi in preusmeritvi, ki napovedujeta pozne, »manieristične« izdelke. Ješa Denegri je zato predlagal, da bi za Kregarjevo ustvarjalnost v teh kratkih treh letih uporabili izraz postnadrealizem, ki se prav tako prilega delu Milene Pavlović-Barilli.⁵

Slikarji, kot so Pierre Roy, Felix Labisse, Lucien Coutauld, Jean Carzou, Jean Lurçat in drugi, zavračajo programske ortodoksne prvega nadrealizma, odrekajo se eksperimentu in freudovski podstatu ustvarjalnega dejanja. V naturalističnih jukstapozicijah predmetov ustvarjajo alogične, fantastične prizore, ki pa nastajajo s pomočjo klasičnih pikturalnih postopkov, z natančno risarsko obravnavo forme in nostalgicnim zgledovanjem po de Chiricu in Daliju – kot bi hoteli ustvariti nekakšno muzejsko slikarstvo brez politične angažiranosti in raziskovalne negotovosti. Kregar se temu načinu bliža tudi s »tihožitno« obravnavo motivov, ki se pogostokrat spreminjajo v intimistična prizorišča sanjarjenja, melanholične meditacije in celo predstavne otopelosti.

Čeprav je Denegrijeva teza upravičena, jo velja v nekaterih podrobnejših primerih dopolniti oziroma tudi korigirati. Kregarjeva recepcija nadrealizma nikakor ni bila vezana izključno na drugo generacijo nadrealistov, čeprav ji je po učinkih sorodna.

V bistvu je bila njegova osebna situacija precej različna od pariških slikarjev iz druge generacije. Kregar je bil soočen s celotnim razponom nadrealizma, tudi z raziskovalnim prvim obdobjem, torej med letom 1924–1929, očitno je poznal in uporabil širši razpon virov in je bil v transformaciji vplivov manj dogmatičen in dosleden kot poprej omenjeni slikarji. Kot sorazmerno mlad ustvarjalec, ki je v nadrealizmu vstopil šele v sredini tridesetih let, preprosto ni mogel izvesti

⁵ *Jugoslovenska umetnost XX veka: 1929–1950. Naderalizam, postnadrealizam, socijalna umetnost, umetnost NOR-a, socijalistički realizam*, Beograd, Muzej savremene umetnosti, april–junij 1969.

časovnega obrata nazaj, v prvo fazo, a tudi ni bil sposoben razviti takratnih znanj v naslednjo, bolj abstraktno različico nadrealizma, ki se je pripravljala med nadrealisti v eksilu po letu 1940.

Kregarjeva pozicija je presenetljivo sorodna včerajšnji postmoderni: kot bi v lastni postnadrealistični legi apropiiral elemente izvornega nadrealizma in se nomadsko sprehodil skozi opuse de Chirica, Ernsta, Mirója, Dalija, Tanguyja in njihovih praških posnemovalcev. Da bi bili pravični Kregarjevi ustvarjalni orientaciji v tem nelahkem in nelagodnem času, je treba bolj podrobno kot doslej analizirati neposredno umetniško okolje ter ustvarjalne intence, ki so ga formirale v praškem obdobju (to se v oblikovnem smislu raztegne čez leto 1935), nato pa preučiti ožje pariške vplive po obisku svetovne razstave v Parizu poleti 1937, pri čemer moramo upoštevati vrsto spremljevalnih razstav in pa slikarjev intenzivni študij sočasne likovne situacije. Predvsem pa se je potrebno zavedati, da je bil nadrealizem v tridesetih letih splošno popularna zadeva, prava časnikarska téma v resnih in opravljenih rubrikah in so o njem vehementno razpravljali poznavalci in popolni ignoranti; oboje je prave nadrealiste, mojstre vsesplošne manipulacije, resnično zanimalo in zabavalo.

II. Praške izkušnje

Kregarjev praški študij je spričo znanih okoliščin (uničenje slik in študij ob nemški zasedbi škofijske gimnazije v Šentvidu, kjer je imel do leta 1941 atelje) precej slabo dokumentiran. Očitno nadarjeni mladenič je ob študiju teologije slikal in se pri tem zgledoval pri Tonetu Kralju (*Sv. Alfonz Liguorij*, 1929). Že med gimnazijskim poukom je spoznaval vodilne smeri dvajsetih let (ekspresionizem, kubizem, konstruktivizem).⁶ Na začetku profesionalne kariere je odločujoč vpliv nove stvarnosti, o čemer priča *Deklica z grlico* iz leta 1930.

Soočiti pa se moramo s tezo o »kubistično«⁷ intoniranih tihožitjih iz zgodnjih tridesetih let, ki jo je poudaril France Stelè⁷ in se nato zdržema ponavlja v člankih o slikarjevih ustvarjalnih začetkih. Na sli-

⁶ E. Cevc: Umetnost Staneta Kregarja, v katalogu: *Stane Kregar, Stalna zbirka poklonjenih del*, Ljubljana, Zavod sv. Stanislava, 1996, str. 11.

⁷ *Stane Kregar*. Retrospektivna umetnostna razstava. Ljubljana, Moderna galerija 1950, uvod F. Stelè.

RAZPRAVE IN ČLANKI



1. Stane Kregar: *Tihožitje s sirom*, 1934, Ljubljana, zasebna zbirka



2. Georges Braque: *Tihožitje s posodo za sadje, steklenico in sadjem*, 1930, Düsseldorf, zbirka Nordrhein-Westfalen

kah iz tega časa, ki so znane po retrospektivni razstavi leta 1971 v Moderni galeriji, je le težko zaslediti resnične kubistične stilizacije. Če *Tihožitje s sirom* (sl. 1), pa s košarico, z bananami in podobne iz praške specialke primerjamo s tedanjimi tihožitji Emila Fille, Bohuslava Kubište, Otokarja Kubína, Antonína Procházke, Josefa Čapka, Václava Špále bomo morali ugotoviti, da Kregarju manjka vsaj sled tiste analitične dekonstrukcije predmetnosti, ki jo češki slikarji neposredno prevzemajo iz francoskih virov, in šele potem poetizirajo svoje kubistične izdelke v dekorativno ublaženem, estetsko pretehtanem načinu dvajsetih let.⁸ Češki kubizem je bil v času Kregarjevega šolanja že pretekla epizoda in je zato ustrenejša Steletova misel,« da mu je boljje ustrezal red in plastika, kakor ju je spoznal v delih pariške šole, predvsem S. Dalija, P. Picassa in Braqua. Svoja spoznanja je črpal iz opazovanja narave in iz zbirke modernega francoskega slikarstva v Moderni galeriji v Pragi in raznih razstav.« Tudi druga imena, ki jih nekateri pisci povezujejo s Kregarjem, zlasti Štyrský, Toyen (Marie Čermínová), Šima in Wachsman, so v poznih dvajsetih letih opustili kubistični način in so se ob koncu delovanja v skupini Devětsil bolj približali konstruktivizmu, poetizmu in uvodnim izkušnjam z nadrealizmom. Denimo, Štyrský, ki je bil tako pomemben za Kregarjev vstop v nadrealizem, je svoj zgodnji kubizem pod Teigejevim vplivom najprej zamenjal za avantgardne konstruktivistične kolaže in zatem, pa že pred letom 1929, postal prepričan nadrealist.

Kar bi smeli po Steletu imenovati »kubistična formalna načela«, so v resnici nekakšne postcézannovske stilizacije, ki na trenutke spominjajo na Braqueove slike iz poznih dvajsetih let. V revijah *Volné směry*, *Život*, *Cahiers d'art* ter na sočasnih razstavah je bil tedaj Braque predstavljen skoraj izključno s tihožitji.⁹ Kregar je videl originale na razstavi pariške šole v Pragi leta 1931 (sl. 2) in če njegova tihožitja postavimo ob za tiste čase še vedno radikalno Braqueovo postku-

⁸ Cf. J. Kotalik, ed.: *Tschechische Kunst des 20er und 30er Jahre. Avantgarde und Tradition*, Darmstadt, Mathildenhöhe 1988.

⁹ Braqueovo *Tihožitje s posodo za sadje, steklenico in sadjem* je bilo najprej razstavljeno pri Paulu Rosenbergu v Parizu, leta 1931 v Pragi (na obsežni razstavi *Ecole de Paris*, Obecní dum in Alešova dvorana UB) in reproducirano v *Cahiers d'art* leta 1931 in 1934.

bistično formulacijo, ki pa mora biti vendarle merilo za vrednotenje braqueovega vpliva, ugotovimo, da je Kregar kvečjemu uvidel, kako daleč je mogoče stopnjevati deziluzionizem podobe, da pa v tej smeri sam ni šel. Tu so mu bili bližji Alfred Justitz, Fr. Vobecký, Fr. Janoušek, Jan Slaviček, Emil Filla (kadar ni dobesedno posnemal Picassa). Tako sta Filla in Václav Špála daleč presejala naturalistični horizont, v katerega je bil takrat še ujet madi Kregar.

Toda nekaj se zdi pomembnejše – Kregar je ves čas opazoval naravne danosti in slikal predmete, ki niso kubistično fragmentirani ali stilizirani. Njegovo *Tihožitje s sirom* je predvsem modernistični dosežek, ki uveljavlja naslednje kriterije (in šele ti omogočajo vstop v nekoliko kasnejši nadrealizem) :

- tihožitje, nepremična, znana, utečena snov, predstavlja idealno »sredstvo« za znotrajlikovno stilizacijo, ker ga je mogoče podrediti barvni analizi, transformaciji predmetov v like in sublimirati lokalne vrednosti v deziluzionistično avtonomno barvno kompozicijo, skratka, kjer tradicionalni motiv omogoča študijski vstop v ploskovito dvodimenzionalnost modernističnega slikovnega polja;

- na tej osnovi je mogoče izoblikovati pretanjeno razmerje med stereometrijo predmetov in dvodimenzionalnostjo barvnega nanaša, ki razparcelira stroj predmeta in ga podredi inherentni ploskovitosti barvne poteze in polja, ki je zdaj lahko tudi močnejše od iluzionizma predmetne konture; tako se svetloba in senca na jabolkah v ozadju, spodaj na levi strani, dogajata kot različno stopnjevani ploskvi zeleni, rumenkasti in rjavi barvi;

- celota je tonsko uglašena, vendar prav ta skupna tonska enotnost površine ustvarja nekakšen »abstrakten« efekt, ki fizično ontologijo naslikanih predmetov ne zrcali v mimetični, temveč barvno-ploskovni shemi, ki je v »ozadju« in na robovih slike povsem samostojna predstavna substanca in jo le deloma, torej na deziluziven način, beremo kot prt, zid, senco in draperijo. Fizične substance so že spremenjene v likovne ploskve, v barvno posploševanje, ki abstrahira fizično tu-bit predmetov v status »tihožitja v metamorfozi«.

Procesi deziluzionizma so v poznih dvajsetih in nato prav izrazito v tridesetih letih povezani z Braqueovim obratom iz kubizma v novi barvni red, v predstavnem sistemu, izza katerega sicer čutimo kubistične pri-

jeme, a vendar samo v transformirani, prej konstruktivni kot pa analitični poziciji. Kritika je takrat in danes vzela Braqueove stilizacije za vzorec, ki je poslej služil kot didaktični napotek tako mlajšim slikarjem kot tudi načinu gledanja in interpretiranja. V zvezi s ponavljajočimi se opozorili na kubizem že v novi stvarnosti in potem pri Kregarju (v letih 1933 in 1953) bi smeli govoriti o pravi identifikacijski krizi: ker je bil kubizem pri nas zavrnjena ali potlačena umetnosti (zlasti če ga je personificiral Picasso), se je Steletovo priznanje kubizma leta 1936¹⁰ preslikalo na malone katerokoli stereometrično stilizacijo, ki bi vsaj od daleč spominjala na ustvarjalne postopke, kakršni so bili slovenskim slikarjem očitno tuji.

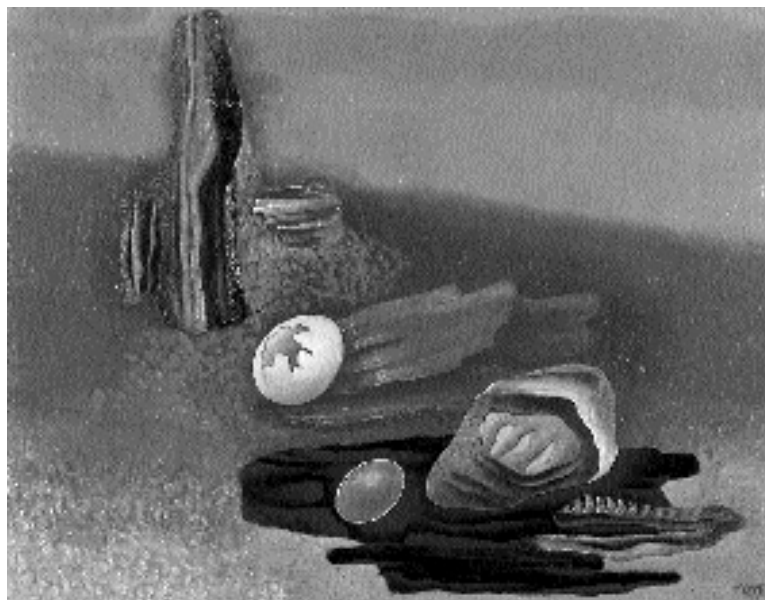
Prav zato, ker je bil Kregar tako pozoren gledalec in dojemljiv spremljevalec sočasnega dogajanja, si moramo predočiti nekaj najbolj nujnih dejstev in dejanj češkega nadrealizma v času njegovega študija (in še prav posebej po letu 1932) ter postaviti prvo hipotezo: nadrealizem takrat ni bil v ničemer razumljen kot »pozna«, šablonizirana ali akademizirana oblika radikalne prakse iz dvajsetih let, temveč je bil popolnoma aktualna, udarna estetska izkušnja z mogočno pariško podporo. Ni bil *post*, temveč *in*. Prav v Kregarjevem času je bil praški nadrealizem na svojem ustvarjalnem in socialnem višku. V tem smislu je imel mladi Kregar podobno srečo kot Pilon in Mesesnel v povojni Pragi in je bil v bolj inspirativnem okolju kot Maleš v dvajsetih letih.

Ob koncu delovanja skupine *Devětsil* (1931) sta poglobitna raziskovalna in avanturistična voditelja tega kroga, Štyrský in Teige, že prešla poetizem in artificializem (podobno velja za Šímo, Toyen in Nezvala) in tudi Kregar je lahko že v prvem letu študija občudoval originalne dosežke Arpa, Ernsta, Massona, Mirója, Picabia, Tanguyja, de Chirica in Savinia na razstavi pariške šole v praškem Občinskem domu.¹¹ Ko je v zimskem semestru 1931 nadaljeval študije in tudi začel občasne spore ali nesporazume s profesorjem Švabinskim, je lahko med 18. novembrom in 4. decembrom videl v Aleševi dvorani Umet-

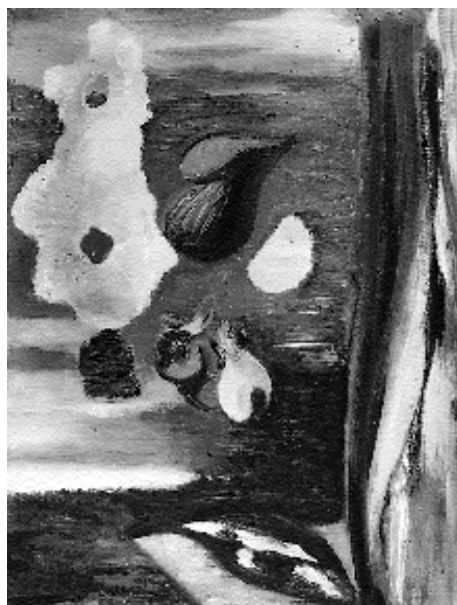
¹⁰ F. Stelè: *Moderno francosko slikarstvo, Dom in svet*, 1936, str. 308 ss.

¹¹ Izvrstno dokumentacijo o razstavah, slikah in tekstih, ki jo navajam v nadaljevanju članka, prinaša obsežna publikacija *Český surrealismus 1929–1950*, Praga, ARGO in Galerie hlavního města Prahy 1996; ključne podatke in interpretacije sta napisala urednika Lenka Bydžovská in Karel Srp.

RAZPRAVE IN ČLANKI



3. Toyen: *Gobi*, 1931, zasebna zbirka



4. Stane Kregar: *Neznane daljave*, 1935, Ljubljana, zasebna zbirka

niške čitalnice prve velike formulacije češkega nadrealizma v novih delih Štyrškega (*Mrtvečeva cigareta*, *Iz češkega raja*, *Palmeta*, *Akacije*) in Toyen [slika *Gobi* (sl. 3)] ter manjše študije nadrealističnih tihožitij). V reviji *Kvart* so bile reproducirane risbe na temo *Apokalipse*, ki jih je Štyrský izdelal v letu 1929 in so ob de Chiricu vsaj posredno vplivale na elemente v Kregarjevi sliki *Revolucija v Španiji* (zavito telo na morskem obali, figure z zakritimi glavami, draperije, ki prekrivajo figure, strašila, pomembna za ikonografijo *Romarja*, ipd.)

Leto 1932 je potekalo v znamenju priprav na mednarodno razstavo z naslovom *Poezija*, ki jo je s slavnostnim nagovorom v novih prostorih *Mána* odprl Vitězslav Nezval in je pritegnila veliko pozornost širše javnosti (radio, časopisi, revije). Od 27. oktobra so bila na ogled reprezentativna dela pariških in čeških nadrealistov, postavljena v »kolekcijah«, v skupinah slik. Kregar je imel enkratno priložnost natančno študirati interne ustvarjalne intence ter rezultate vodilnih imen, predstavljenih z zgodovinsko pomembnimi umetninami. Razstavljali so Arp, Dali, E. Filla, A. Giacometti, A. Hoffmeister (ki je iz razstave kupil Ernstovo sliko *Noč ljubezni*, 1927), de Chirico, F. Janoušek, Klee, V. Makovský, Masson, Miró, F. Muzika, W. Paalen, G. L. Roux, A. Savinio, B. Stefan, J. Štyrský, Tanguy, Toyenova, A. Wachsman, H. Wichterlová. Če k temu dodamo številne reprodukcije Picassovih novejših del z razstave pri L. Rosenbergu v aprilu 1932, ki so jih prinesle *Volné směry*, potem je bil Kregar enkratno obveščen o najnovejšem evropskem dogajanju. Za čas je značilno, da je v nadrealističnem okviru razstavljal Paul Klee (že od prve skupinske razstave 1925 v Parizu), da ni nikogar motila de Chiricova preobrazba iz metafizičnega slikarstva v mitološki klasicizem (*pictor classicus sum* tridesetih let, kot tudi ne njegovo oddaljevanje od nadrealistične skupine po letu 1928) in da ni bilo strogega razlikovanja med eksperimentalnimi deli Maxa Ernsta iz dvajsetih let, novim salonskim nadrealizmom Dalija ter Arpovo biomorfno abstrakcijo, skratka, da je bilo območje nadrealizma videti odprto in je zajemalo številne tendence radikalnega modernizma poznih dvajsetih in tridesetih let. Vsekakor pa je potrebno opozorilo: če kdaj, potem je Kregar lahko sprevidel, kako problematična je odvisnost čeških umetnikov od francoskih vzorov, saj je bilo jasno, da so

le Šíma, Štyrský, Toyen in kipar Makovský originalni avtorji in da so ostali nevarno derivativni, kar bi posledično lahko veljalo tudi zanj.

Rezultati intenzivne nadrealistične dejavnosti, ki je poleg pesnika Nezvala vključevala fotografе in arhitekте, teoretike kot so bili Jakobson, Teige in Mukařovský ter psihoanalitika Bohuslava Brouka, ki je v sklenjenem nizu objavljал pomembne freudovske razprave, so se pokazali v letu 1934. 21. marca je bila ustanovljena Skupina surrealistov ČSR (Nezval, Štyrský, Toyen, Makovský, »sopotnik« Teige) in 28. maja 1934 je bil mogoče tudi Kregar na debatnem večeru v mestni knjižnici, kamor je prišlo skoraj tisoč obiskovalcev. Prispevke Teigeja, Nezvala, Honzla, Kalandra, Štolla in Krejčija (zbornik *Surrealismus v diskusi*, Praga 1934) je bilo mogoče dopolniti z branjem prevodov Bretona, Eluarda, Crevela, Ehrenburga (s katerim se je razdivjala prava ideološka debata).

V tem kontekstu je mogoče videti Kregarjevo prve definitivno nadrealistične slike kot so *Neznane daljave*, (sl. 4) *Samotne daljine* in *Predsmrtno pesem* iz leta 1935, ki več dolgujejo Toyen (nadrealistična tihožitja), Šimovim abstrakcijam z elementi artificializma in Štyrskemu (ciklus *Korenine*, 1934) kot pa pariškim vzorom. Neznani leteči predmeti na sliki *Neznane daljave*, 1935, so posneti po podobnih pojavih pri Štyrskem (*Palmeta*, 1931, *Človek, ki ga nosi veter*, 1934, *Korenine*, 1934,) in Toyen (*Prezimovani*, 1934). Kregar je tedaj pod vplivom zgodnjega češkega nadrealizma brez neposrednih pariških vplivov.¹² Za te slike je še značilno nekakšno abstrahiranje naravnih stvari, npr. sadežev, jedrc, školjk, vej in dreves v nadrealne mizanscene, ki ne premorejo velike psihološke sugestivnosti in vsebine. Bolj učinkovite slike, kot je *Predsmrtna pesem*, pa bi brez težav uvrstili v drugo fazo artificializma.¹³ Šele potem, ko je na dokaj ilustrativen način obvladal predstave češkega nadrealizma, se je bil pripravljen soočiti z izvirnimi pariškimi deli.

¹² Vzporednice s Kregarjevim nadrealističnim opusom je najti tudi v slikah Wachsmanna, Fille, V. Tittelbacha, Fr. Hudečka, Fr. Janouška itd. Tudi Fr. Muzika je bil okrog leta 1935 – kot nadrealist – zanimiv za Kregarja.

¹³ Cf. Fr. Šmejkal: *Devětsil. Češka likovna avantgarda dvadesetih godina*. Zagreb, Galerija suvremene umjetnosti 1989, str. 22.

III. Udomačitev nadrealizma

Prve informacije o nadrealizmu so se pri nas pojavile leta 1925, ko termin še ni bil dovolj zanesljivo opredeljen. Anton Debeljak je v *Ljubljanskem zvonu* poročal o »superrealizmu« in ob precejšnjih nejasnostih in očitnih pomotah, posebej kar zadeva razmerje med Gollovim in Bretonovim manifestom, vzpostavil tisti negativni, ironični odnos, ki ga bodo v literarni kritiki stopnjevali Anton Ocvirk, Josip Vidmar, Tone Potokar, Božidar Borko in med likovniki Čoro Škodlar. Drugačna, neprimerno bolj pozitivna je bila reakcija umetnikov. Miran Jarc je ob delu Marka Rističa in A. Vuča označil francoski nadrealizem kot »samogibni izraz žuborenja podzavesti, svobodo misli brez nadzorstva razuma«, in je tako povzel takrat že široko razprostranjene Bretonove definicije. Tudi Srečko Kosovel je v svojih zapiskih nadrealizem v bistvu pozitivno označil: »Nadrealizem. Ako se brezkončnost progressa zlije z brezmejnostjo duše, nastane mistika. – Nadrealizem, vsak predmet zadobi poleg telesnega i duhovni izraz.« V eseju Igo Gruden navede tri osnove, na katerih se razvija sodobna umetnost: »Na bazi impresionizma /se je/ s fantastično urejenostjo rodil kubizem, futurizem, dadaizem in konstruktivizem.« Fantastiki, »ki je samo osnova, ki ne upošteva logične ureditve predmetov in hoče biti nekako nadrealna, /pripiše/ samo možnost, ki dovoljuje tudi alogičnost.«¹⁴

Kot uvod v pozitivnejše likovne ocene je treba sprejeti razstavo modernega francoskega slikarstva leta 1935 v beograjskem Muzeju kneza Pavla, ki sicer ni pokazala najnovejših smeri, je pa dala močno osnovo za prevrednotenje ostalin ekspresionistične in novostvarnostne orientacije slovenskega slikarstva v dvajsetih letih v optiki tridesetih.

Na jesenski razstavi leta 1936 je med mlado generacijo zagrebških študentov izstopal Kregar, ki svojega nadrealizma seveda ni prinesel s praške akademije (kot se je zapisalo marsikateremu kritiku).¹⁵ Rajko Ložar je pisal, da smo »danes lahko odkrito veseli, da se je

¹⁴ A. Berger: *Nadrealizem* (Literarni leksikon, 14). Ljubljana 1981, str. 58 ss. S. Kosovel, ZD, III, str. 177. Poročilo Vladimirja Kralja o nadrealizmu v *Razgledih*, 1926, se verjetno naslanja na praške vire; F. Götz, *Nadrealismus*, *Host*, 1924–25, št. 3; V. Černe: K surrealistickemu manifestu, *Host*, 1926, št. 7.

¹⁵ P. Krečič: Slovenska likovna kritika med dvema vojnoma, *ZUZ*, n. v. XI–XII, 1974–76, str. 265 ss.

ta zvok moderne umetnosti tudi pri nas pojavil v zelo samostojni in naši obliki«. Ob (reproducirani) *Fantaziji na terasi* je presodil, da je »prof. Kregar povsem druga natura« /kot Fr. Mihelič/; opazal je »močno subjektivna, psihična in vizionarna razpoloženja, močno invencijoznost,... elementarna doživljanja zna organizirati na ploskvi platna tako, da ni praznih in votlih mest« (Slovenec, 8. XI. 1936). Stane Mikuš, ki mu je bil očitno bolj pri srcu Maksim Sedej, je dovolj učinkovito interpretiral Kregarjevo sliko *Revolucija v Španiji*, vendar je ohranil nekakšno zadržano distanco, ker v svojem kritičkem obzorju ni mogel trpeti nikarkšnega »abstrahiranja« (Slovenec, 25. IX. 1937; Dom in svet, 1939, str. 326 ss.).

V nasprotju z Dobidom, ki je v Mladiki poročal, da je nadrealizem pri nas dobil navdušenega privrženca, in je na jesenski razstavi zbujal temu primerno največjo pozornost s svojimi zagonetnimi kompozicijami, pa je Čoro Škodlar trdil, da Kregarjeve »podobe napravljajo vtis, da jih je slikal duševno razbit človek shizofrenik«. Njegovi izdelki so podobni poslikavi »tingltanglov«: »Po Maleševem odklonjenem surrealizmu, ki pa je bil v svoji preprostosti vse užitnejši, Kregar ni mogel več računati na začudenje med občinstvom.« Ko Škodlar opozarja, da je v Franciji surrealizem že minula moda, tega ne počne iz natančne vednosti, temveč ga pojmuje kot »izrojeno umetnost« v naukih, ki jih je pobiral iz nacističnega tiska (tekst v Jutru, 17. VI. 1936). Razmere v Jutru je dve leti kasneje popravljal Fran K. Kos: »Surrealizem noče neresničnega, temveč nadresnično. – Rojena mora biti ta umetnost v okrilju nezavedne duše in mora pustiti fantaziji popoln razmah v vseh slikarskih elementih. Ta svet fantazije in sanj pa se ne more ozirati na zakone tega sveta. Toda zaradi tega si ne smemo predstavljati kaosa, nejasnosti in nakopičenosti, ne: tudi nepretrgan tok misli, brezmejno valovanje čustev in tudi sanje imajo svoj red. Ker nam pri opazovanju te umetnosti odpovedo vsi formalni, doslej za nas merodajni kriteriji, se mora gledalec poglobiti v ustvarjalčevo duševnost in skušati dojeti isto, ali vsaj slično, ali karkoli. Če nekaj tega doseže, je umetnik svoj namen izpolnil.« (Jutro, 15. VI. 1938).

Aktivno, kar izsiljeno središčno vlogo v zagovoru nadrealizma si je prisvojil Fran Šijanec, (ki je bil očitno seznanjen s srbskim nadrealizmom): »tok modernega realizma /se je/ tako okreplil in pos-

plošil, da postaja novi univerzalni stil«; in ker je Maleš v isti številki Umetnosti (št. 9–10, 1938) objavil reprodukcije ključnih Kregarjevih nadrealističnih del, je očitno v ta tok vključil tudi nadrealizem.

Že Peter Krečič je opozoril na nenavadno pronicljiv prispevek anonimnega pisca v Slovenskem domu, ki je nadrealizem učinkovito označil in primerjal Kregarjeve slike s Kocbekovo poezijo: »Umetnik tod ni več v prvi vrsti slikar in kipar, ne občuteva izključno ali vsaj prvenstveno veselja nad linijo, nad ploskvijo, nad barvo in voluminoznostjo. Poet je najprej in mislec, natančen, skrbno tuhtajoč in kombinirajoč psihoanalitik, virtuoz, ki skuša obdržati bežna nastrojenja, v katerih luči gleda kakor skozi pisano neodstranljivo prizmo predmete in dogajanja... Surrealizem je med vsemi slogi brez dvoma najbolj poetičen, pa tudi hkrati najbolj intelektualističen in virtuozen.« (Slovenski dom, 15. VI. 1938)

Kregar bi temu deloma pritrnil, a tudi ugovarjal, ker je ob razstavi v Jakopičevem paviljonu sodil, da »vsebina ni toliko literarna kakor slikarska. Čutim, da mora biti barva ne le nositeljica forme, ampak tudi poezije. Prav tako naj predmet v sliki ne služi le kot kompozicijski element (četudi je dobro slikarsko pojmovan), temveč naj predmeti med seboj dobe nove odnose, skratka novo svojsko življenje.« (Slovenski narod, 11. VI. 1938)

Daleč najpomembnejši pa je programski tekst Boga Preglja z naslovom *Prizven in privid*, ki ga smemo šteti za teoretsko jedro in hermenevitično podlago likovnega nadrealizma, saj locira Kregarjev opus (resda pozno) ne le v slovenski, temveč v širši evropski kontekst, na kar opozarja tudi na koncu članka navedena literatura.¹⁶ Ker je bil članek označen kot izpoved nazorov kluba Neodvisnih in ga je Kregar posredno potrdil, ga je smiselno podrobneje prikazati in analizirati.

Kregarjevo slikarsko pojmovanje opredeljujeta dve temeljni spoznanji: najprej, da nadrealizem ni iskal novega pojmovanja barve in prostora, da je torej v nekem smislu tradicionalna, mimetična koncepcija slikarstva le v posebnem odnosu do upodobljenih motivov, do vsebinske snovi. Apolinična, racionalistična zamisel renesančne podobe ter impresionistična receptivna zavest sta zdaj izpostavljeni dionizični

¹⁶ B. Pregelj: *Prizven in privid*, *Sodobnost*, 1939, str. 50–52. Publikacija Fr. Kovárne: *Současné malířství*, ki jo navaja, mi ni bila dostopna.

podzavesti, iskanju domišljjske podobe, ki je predstavno zasidrana v sanjah, asociacijah in vizijah, ki raste iz nezavednega, a si v tem postopku klicanja v vidno v neposredni slikarski govorici izbira nove predmetne sestave, soočanja, kontrapunkte in metamorfoze. Linearna literarna zgodba in perspektivni prostor sta podvrženi preobrazbam, ki jih narekuje podzavest »z njenimi prizveni in pretvarjanji«. Ilustrativnost sedaj nadomesti sugestivnost novih predmetnih razmerij, ki jih (prvič) sugerira »podzavest pri samogibnem risanju«. Prizven ali asociacija (drugič) v »likovni umetnosti spreminja oblike predmetov in določa predvsem čustveno vsebino barvnih dražljajev, ker vzbuja spomine na doživetja, ki so potopljena nekje v globinah podzavesti. Še na tretji likovni način se pokaže podzavest. Ustvarja nam slike predmetov, ki so se zlili iz odlomkov realnih predmetnih predstav. Ko je v spanju nadzorstvo zavesti oslabiljeno, možgani pa še odgovarjajo na čutne dražljaje, tedaj se ti dražljaji preleve v likovne predstave, ki pa niso resnične. Posamezni odlomki resničnih predmetov se spajajo v nemogoče, pretirane skupke, ki so zgubili vrednote svoje snovi, pa so v podzavestnem doživetju vendarle resnični ter opravljajo njihove nove sposobnosti svoje naloge, ki niso v vzročni skladnosti s svojo snovjo. Leteče glave in udi brez teles žive svoje življenje, kamen gori in je hkrati mehka blazina, noge so pognale korenine, drevesa korakajo po cestah. Take in drugačne so likovne predstave, ki rasto v sanjah iz podzavesti v zavest.«

Nadrealisti se zato odpovedujejo predstavnim zakonitostim vzročnosti in zaporednosti, zato njihovih slik ni mogoče meriti z razumsko nadzorovanimi pripovedmi. Celo več: resnične mizanscene šele čakajo na svojo nadrealno uresničitev. Bogo Pregelj zaobrne de Chiricovo pripoved o nastanku metafizičnega slikarstva. De Chirico se je zavedel metafizične resničnosti ob nekem nadobčutljivem trenutku, ko je na trgu pred cerkvijo Sta. Croce v Firencah doživljal kip Danteja kot metafizično prezenco.¹⁷ Pregelj pa to zgodbo postavi v domač okvir:

»Prostor de Chiricove pokrajinske arhitekture je živ, ker je nastal zaradi kipov, s katerimi je obljuden. Apolinskemu človeku je ta obrnjena vzročnost morda nerazumljiva. Ko pa bo stopil v peristil Dioklecijanove palače v Splitu, jo bo čustveno dojel v spoznanju, da je bil peristil postavljen zaradi Grgurja Ninskega, in je čakal stoletja, dokler ga ni

¹⁷ *Slikarji o slikarstvu* (Kondor 214). Ljubljana 1984, str. 177–79.

Meštrović obljudil. Vzročno celoto resničnega sveta je nadrealizem razbil, da bi ustvaril višjo celoto umišljenega, organsko-renesančnega sveta.«

Pregelj tedaj že upošteva delitev nadrealističnega ustvarjanja na (vsaj) dva pola – podobno kot Herbert Read v letu 1936 – in sicer na asociacijski in sanjski nadrealizem: »Kakor pa ni med prizvenom in sanjsko tvorbo ostre meje, temveč se preлива prizven v sanje, privid pa bogati prizvene, tako se spajata nadrealistični struji z nebroy žilami. Glavna predstavnika nadrealizma sta danes Italijan Giorgio de Chirico in Španec Salvador Dali.« Iz opisa Dalijeve umetnosti je očitno, da je Pregelj že poznal slike na temo španske državljanske vojne (npr. *Mehka kompozicija s kuhanim fižolom: slutnja državljanske vojne*, 1936; *Španija*, 1938) pa tudi sliko, ki je neposredno inspirirala Kregarja, *Le Spectre du sex-appeal*, 1934, saj piše:

»Goyevo grozo je občutil Dali in vstale so mu duhovine. Realni predmeti se mu pretvarjajo v more, ki se krive v sadističnem uživanju bolečine, svežega, ratrganega mesa in kadeče se krvi... Sredi sežgane planote, ob jeklenem ravnodušju morja se krči okameneli človek – samotno drevo v napetost smrtnega besnila, da s smrtnim smehom trga lastno meso. Španska prispodoba ni sentimentalna romanca, bik-človek je, ki je spletel okrog puščic, zabodenih v tilnik venec puhtečih črev, morda konjskih, morda človeških. Dali je odprl človekovo dušo kakor predalnik; iz predalov pa so vstale strasti, ki jo preganjajo.« (Namig na naslovnice revije *Minotaure*).

Iz te interpretativne lege je treba torej razumeti Pregeljevo prepričanje, da hoče »nadrealizem utrjevati le tiste simbole, ki jih sproži v naši duši vidni dražljaj predmetov«, kajti tako lahko pove konkretno zgodbo o nastanku Kregarjevega *Romarja*, čeprav dodaja, da »ti simboli ne žive v zavestnih plasteh človekovega razuma, temveč v onih globinah, ki se le včasih prikažejo na površje naše zavesti« in jih v zadnjih desetletjih razkrija »parapsihologija«. Pregeljevo vztrajanje, da je bil vidni doživljaj izhodišče asociativnemu, je namreč tista varovalna zapora, ki Kregarja rešuje pred neposredno razdiralnostjo libidinalne katekse v podobe, kakršne je videl pri Daliju in ki jo rajši pripiše španski zemlji in le posredno »zdravniškemu govoru paranojsko-kritične slikarske metode«.

Kregarjev *Romar* (sl. 5) je nadrealistična metamorfoza dejanske slikarjeve izkušnje, ko je poleti obiskal romarsko cerkvico na

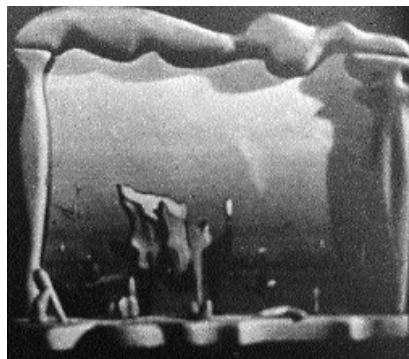
RAZPRAVE IN ČLANKI



5. Stane Kregar: *Romar*, 1936, Ljubljana, Moderna galerija



6. Salvador Dali: *Le Spectre du sex-appeal*, 1934, zasebna zbirka



7. Yves Tanguy: *Zanesljivost nikoli vide-nega*, 1933, zasebna zbirka



8. Jindřich Štyrský: *Čerchov*, 1935



10. Stane Kregar: *Revolucija v Španiji*, 1937



9. Stane Kregar: *Romarji*, 1939, Ljubljana, Moderna galerija

Raščici, in se potem – Pregelj očitno sledi umetnikovemu pripovedovanju – prepustil rasti likov, ki jih je v njem zbudil prizven (asociacija) na pokošeno senožet s senenimi kopicami, na posušeno ogoljeno drevo s polomljenimi vejami in koreninami med skalami, ki štrle iz zemlje. Kosec je obenj prislonil rogovilo grabelj ali vil:

»Ta pokrajinski izseček pa je oživel v slikarjevi podzavesti v samosvojem življenju. Ob predstavi romarske cerkvice se je razširila rjava skorja drevesa v kuto, romarsko haljo. Iz nje je zraslo golo telo spokornika, ki je razširil v hrepenenju roke, ko se je zgrnila pred njim senožet vse do obzorja, kamor vodijo kameniti cestniki, ki so se zgostili iz kupov sena. Skale, ki štrle iz tal, so se skremžile v obraze in se posmehujejo hrepenenju, ki ga izraža popotnikova kretnja. Vedo namreč, da je človek s koreninami priklenjen v ozko obzorje domačije, ki jo loči od širokih obzorij kameniti okvir pa še prvotni človeški strah pred brezmejnostjo, ki je kakor z dlanjo objel oni drobni košček domače pokrajine sredi slike.«

»Med osrednjimi liki pa so prepleteni še drugi predmeti, ki so nastali ravno tako po prizvenu in vsi skupaj tvorijo obenem s čustveno vsebino barvnih skladov razpoloženje hrepenenja po daljavi... Ko je spoznal slikar razpoloženje slike, ji je dal v spomin na prapredmet – romarsko cerkvico – ime *Romar*, ker se vsebina te besede sklada z izrazom slike.«

Literarno branje slike razodeva kar nekaj zakritih podatkov in vsebin. Kregar je svoje kompozicije večkrat šele kasneje opremil z naslovi, pač glede na njihovo predstavo, včasih očitno pripovedno sugestijo in je z njimi nekako prizemljal odprto simbolno govorico slikane teme. Drugič, opis nastanka je v skladu z umetnikovim prepričanjem, da rastejo njegove slike iz doživetja domače zemlje in okolja in ne iz tujih logov. Metamorfoze, v katerih npr. ozeleni romarjeva palica, so dobro znane v slovenski ljudski pesmi (Štrekelj, I, 190). Poleg tega se potrjuje v uvodnem delu članka izražena misel, da Kregar in Neodvisni zavračajo tiste oblike, ki jih raziskuje »parapsihologija« (se pravi psihoanaliza), in razkrievajo bolesta in bolezenska stanja duha v nadrealnem doživetju. Pregelj odločno zatrdi: »O bolnem poudarku podzavesti pri jasnovidnosti, histeriji, obsedenosti, paranoji in sl. ne bomo govorili.« Tega torej v Kregarjevem nadrealizmu preprosto ni. Ravno tako je slika »sinteza« in

ne psihoanalitska dekonstrukcija asociacij in sanj. Je »objektivni likovni izraz slikarjevega jaza«, ki zajema vse odseve in gibala človeške duše in se Pregelj zavaruje s citatom iz Delacroixa: »Ves vidni svet je skladišče slik iz znakov, katerim določa domišljija mesto in relativno vrednost. Je to neke vrste paša, ki naj jo domišljija prebavi in pretvori.« Toda za Kregarja je bila ob konkretni naravni danosti potrebna drugačna, umetelna paša, eklektična izkušnja sočasne umetnosti, ki je najmanj tako kot resnično doživetje spodbudila nadrealistične asociacije. In – tega seveda ni nikoli prikrival – to so bile slike Dalija, Štyrskega in še marsikoga, denimo Ernsta, ki ga ni v povezavi z lastnim nadrealizmom nikdar omenjal. Brez teh analiz pa je razumevanje Kregarjeve invencioznosti in intencionalnosti zelo omejeno in se utegne podrediti tistim prislovično negativnim vrednostnim konstelacijam, zaradi katerih je moral slikar ob Mikuževih in kasneje Vidmarjevih kritikah marsikaj prestati.

Kregar je spoznaval Dalijeve slike v najboljšem možnem trenutku, ko je bil Dali na vrhuncu ustvarjalnega obdobja paranoično-kritične metode. V Teigejevih, Nezvalovih in drugih prevodih Bretonovih tekstov v češčino je lahko spoznaval tako splošna načela nadrealizma kot tudi specifične odnose med nadrealistično teorijo in slikarsko prakso. Breton je Dalijeve misli pogosto vpletal v lastne spise, občasno pa je bilo Dalijeve ekscentrične notice brati tudi v *Cahiers d'art*, kjer je bila v desetem letniku, 1935, reproducirana slika *Le Spectre du sex-appeal* (sl. 6).

V letih od 1929 do 1935 je Dali »utelešal nadrealističnega duha« (Breton) in nakazoval novo smer nadrealizma: od eksperimentalnega avtomatizma in tehnik naključja ter prostih asociacij k poudarku na rekonstrukciji sanjskih podob, ustvarjanju halucinantnih mizanscen, oblikovanju virtualnih objektov, fantomov, monstrumov, prikazni. Minuciozno izdelane scene so razkazovale motive sadizma, onanije, kastracije, koprofilije, skatologije. Paranoično-kritično metodo je Dali definiral kot spontano asimilacijo tracionalnega znanja, ki temelji na kritični in sistematični objektivaciji deliričnih fenomenov. Verjamem, je pisal v *Femme visible*, 1930, da je blizu trenutek, ko bo mogoče s pomočjo paranoično-kritične metode sistematizirati konfunzijo in prispevati k totalni diskreditaciji sveta objektivne resničnosti.¹⁸

¹⁸ Vse navedke iz Dalijevih tekstov ter naslove slik povzeman iz kataloga *Salvador Dali*, Paris, MNAM, 1979.

Kregar seveda ne dela sanjskih prizorov s takšnimi nameni, ne vemo, ali jih je sanjal, tudi ni imel halucinacij, zagotovo pa asociacije oziroma prividne metamorfoze, kot mu jih je narekovala osebna fantazija in pa tehnike nadrealističnega manipuliranja predmetov, prostora in pojavov. Posrednost razmerij med psihičnimi dejanji in slikano podobo je pri Kregarju neprimerno večja kot pri programatičnem Daliju. Fasciniral ga je Dalijev precizni optični in mentalni iluzionizem, njegova halucinantna videnja. Podobno kot Dali je hotel materializirati podobe konkretne iracionalnosti s slikanimi predstavami, ki bi imele enako konsistenco, enako trajnost, enako prepričljivo, zavestno in sporočilno gostoto kot zunanji svet fenomenalne realnosti. Toda Dalijeva retrogradna tehnika in njegove ekscentrične vsebine niso nikoli v celoti vstopile v Kregarjevo fantazijo. Iz Dalija je praviloma jemal samo detajle in jih privzel za osebne, pojmovno drugače koncipirane kompozicije.

Romar je pokleknil, toda zazrl se je v neznano daljavo, ne v cerkev. Podobno kot pri Dalijevem monstrumu je koleno upognjeno in kjer pri Daliju izgine v pregrinjalu, se pri Kregarju ohranja anatomija. Školjkasti kamni spodaj nas spomnijo na Dalijevo pripovedovanje o izbranih draguljih pod stopali Gale in v neposrednem smislu je potem dalijevska edinole še bergla, pravzaprav nekakšne burkle. Desni rogel je zakrvavel, morda tako kot levi konec Dalijeve leve bergle, vendar ima rdeča pri Kregarju biomorfen pomen: ni toliko analitska, falična, temveč opredeljuje oboje, rezanje živega lesa in napoved novega rastja. Pri Daliju se takšni oporniki pojavijo v ciklusu slik *Uganka Viljema Tella* (po 1933) in jih potem najdemo v najrazličnejših funkcijah podpiranja telesnih izrastkov, nabreklih glav in udov, stegen, goleni, prikrito odslikanih penisov ipd. Zmerom imajo poudarjeno čutni, erotični značaj in predstavljajo paranoično metamorfozo telesnega izrastka, ki pridobi na voluminoznosti, teži in erekciji, ko je oslonjen nanje. Francoska beseda je *la béquille*, bergla, in tole je Dalijeva definicija: »*Béquille: Support en bois dérivant de la philosophie cartésienne. Généralement employé pour servir de soutien à la tendresse de structures molles.*«¹⁹ Bergla pri Daliju podpira mehke strukture ali nabrekle forme, meča (*mollet*). Biti morajo v orodnem kontrapunktu s čutnostjo mehkih telesnin, ki jih podpirajo. Pri Kregarju pa stoje burkle same zase, so indic ovidovske in

¹⁹ *Dictionnaire abrégé du Surréalisme*. Paris 1938, str. 5.

ne freudovske vsebine: suha veja bo ponovno vzbrstela. Torej ni toliko bergla kot v tla zasajena nova brst, novo drevo. Če je romar otrpnil v drevesno metamorfozo in so se mu noge zakrčile v valovite korenine, lesene »kamnine«, je njegova bregla napoved novega rastja, oživiljene vere. Biomorfna metamorfoza je postala duhovna metamorfoza.

Romar je manifestativna oblika slovenske variante evropskega nadrealizma in ga nadvse učinkovito udomači v religiozno-ruralno slovensko mizansceno tridesetih let. Razrešena uganka ima svoj socialni, verski, osebni in likovni kontekst. Njen čas je resničen in skrivnost je berljiva. Nadrealistično tujstvo, freudovsko *das Unheimliche* postane varno in domače.

Širokopotezna kompozicija seveda ni samo dalijevski prevod. Skrita podoba ptičjega vratu in iztegnjenega kljuna na lesenih »hlačah« odmeva podobne glasove pri zagonetnih slikanih zvokih iz slik Toyen (*Glas gozda*, 1934, z namigi na sovo). Okamneli lesovi, korenine in nekakšna kristalizacija lubja, mahu in po drugi strani z mahom prekrito skalovje je Kregarjeva osebna predelava podobnih učinkov pri Josefu Šimi. Romarjevi lasje so tudi skrivnostna oglavnica, kot pri Magrittu; in v romarjevi postavi se ne skriva le strašilo (kot pri Štyrskem), temveč tudi slovensko znamenje s Križanim.

Slika v sliki, v rdeče pregrinjalo ovita krajinska podoba ima svoje vire pri de Chiricu, začenši z znamenitim, mnogokrat reproduciranim *Velikim metafizičnim interierom* iz leta 1917.²⁰ Vendar je sličica pojmovana kot nekakšen predmet med metamorfičnimi predmeti in zdi se, da je osnovno de Chiricovo idejo Kregar nadgradil z novejšo Tanguyevo sliko-predmetom, z naslovom *Zanesljivost nikoli videnega*, ki je bila reproducirana v *Minotaure* leta 1935 (sl. 7).²¹ Rožnatordeči leseni okvir pri Tanguyu je v Kregarjevi različici zadobil podobne fizične lastnosti: tkanina je otrpnila v lesnato snov.

Z *Romarjem* je Kregar udejanjil veliko nadrealistično »mentalno okno« svobodne asociacijske domišljije. Po zamisli je slika veliko več kot pa samo seznam citatov. Kregar je dobro poznal veliko (kasneje uničeno) sliko Jindřicha Štyrskega *Čerchov*, (sl. 8) videl je ambici-

²⁰ Za interpretacije de Chirica: *Giorgio de Chirico*, Paris, MNAM, 1983, ed. J. Clair.

²¹ *Yves Tanguy*, Paris, MNAM, 1982, ed. J. Clair.

ozne Ernstove kompozicije (npr. *Ženska, starec in roža*, 1923–24, s figuro obrnjeno s hrbtom proti gledalcu, kar za slikarje ni nepomembno).²² Še tako pozorno raziskovanje virov ne more zamegliti temeljne izkušnje: slika živi pred nami kot avtentična, čustveno in predstavno kompaktna celota, kot doživeta podoba z nenavadno ideološko podlago – njena skrita substanca ni samo fantazija asociacij in potovanja nezavednega, temveč ena najbolj presenetljivih preobrazb neotomističnega predstavnega sveta, v katerem je bil šolan in je živel slikar-teolog, v modernistično sliko – in v tem je bil Kregar »revolucionar« in trn v peti marsikateri lokalni teološki veličini, tudi na šoli, na kateri je poučeval. Zato so kasnejši domačijski *Romarji* (sl. 9) pomembni tudi kot »spravno« delo, v katerem se je odrekel nadrealističnemu videzu in skritim pomenom ter ga spremenil v razumljivo alegorično podobo, v daritveno, mašno sliko slovenskega ruralnega katolicizma.

Revolucija v Španiji (sl. 10) je tako revolucija samo po imenu. Ker nam original tačas ni dostopen (pa bi moral biti, ker je sliko odkupila ljubljanska mestna občina), je koristno citirati Mikužev doživetni opis, ko jo je prvič videl:

»Z razumskega stališča gledana, nam slika ne pove ničesar. Mogoče nas zadovolji figura dečka s kolesom, mogoče tihožitje na levi strani, morda morje, barve – vendar celotna kompozicija, ki bi nam morala po vseh principih človeške logike po kavzalnosti posameznih delov, povedati nekaj o revoluciji v Španiji, je kot taka nesprejemljiva. Kje so običajni atributi revolucije, kje kanoni, požgana mesta, mrliči, barikade? In vendar nam Kregarjeva kompozicija tako zgovorno govori o strahotah revolucije. Na njej ni opisov materialnih grozot, marveč neka podzavestna, a pretresujoča grozotnost. Oglata figura malega dečka, ki s svojimi naivnimi otroškimi očmi gleda na temno morje, bridke beline trakov na njegovem ovratniku čudno kontrastirata s sanjskimi nestatičnimi podobami obrežnih skal. Ugasla sveča, mali plameni na stolu in suhe črne polipske rože, katerih ena kakor z bodicami prebode temno gladino morja in se odreže na svetlem obzorju, nam vzbuja vtis najbolj mračnega duševnega razpoloženja. Vsi predmeti, ki

²² Podatke o Ernstovih slikah povzemam po razstavah *Max Ernst*. Die Retrospektive. München: Haus der Kunst, 1999, in *Max Ernst*, London, Tate Gallery, 1991, z uvodnimi teksti W. Spiesa.

po svoji kompoziciji vzbujajo neko čudno strahoto, so podkrepļeni z mračnimi fantastičnimi barvnimi toni. Prav tako so globoko doživete njegove risbe z enakim naslovom kot krik neposredne forme, rojene prav v umetnikovi podzavesti, podobne pošastim in rastlinam, ne pa oblikam, ki jih mi pričakujemo – v mirni, jasni krajini ali jarki svetlobi, vplivajo neizrekljivo grozotno.« (Slovenec, 26. IX. 1937)

Iz Mikuževega pisanja je mogoče tudi izvedeti, da po sredi tridesetih let v slovenskem slikarstvu ni bilo več toliko težke motivike kot v časih ekspresionizma in nove stvarnosti. Pomislimo le na popularnost kakega Vavpotiča. Drugič, da se brez posebnega razpoloženja (španska državljanska vojna, Kocbek in kriza Doma in sveta, nacizem/fašizem) nikakor ni bilo mogoče enostavno živeti v takšno podobo; dalje, da je slika izstopala iz kakršnekoli ilustrativne pripovedi in je podajala s spremljevalnimi risbami predstavno celoto, ki so jo morda še videli ob jesenski razstavi *Tvorbe* v Pragi leta 1937, pri nas pa nikdar več. Kregar se je branil oznake slikarja-boljševika. Če je bila politična dikcija te slike v čemerkoli problematična, je bila takšna le v svoji likovni posebnosti in naslovu (in takšno ni bilo samo Škodlarjevo blebetanje), zagotovo pa ni »komentirala« ideoloških vsebin in predstavnih pozicij Kocbekovega spisa *Resnica o Španiji*. Revolucionarnost – le beseda in njene peyorativne konotacije – je pomenila nekaj zasebno nevarnega, konspirativnega, temačnega, protislovnega (glede na zapovedani ideološki optimizem) in je predstavljala tisto kulturno situacijo, ki jo je Husserl analiziral kot »krizo evropske zavesti«. V sliki ni niti sledu beograjske nadrealistične politične filozofije, prej bi jo lahko primerjali s stališči in presojami modernega intelektualca, katerega držo (zagotovo defetistično) je oblikoval dubrovniški kongres P. E. N. Teolog in učitelj Kregar je s takšno sliko dosegel mejo, do koder je še segala toleranca cerkvene oblasti, ki ji je bil podvržen.

V zvezi z udomačitvijo nadrealizma še tole: po mučnem desetletju gospodarske krize se je zdelo, da se takratna Jugoslavija počasi le pobira, da so tudi v Sloveniji razvidna znamenja socialne modernizacije in meščanskega racionalizma – skratka, v geslu biti moderen v oblikovanju in urbaniziranosti tehnološko naprednega, a likovno nad vse zmernega modernizma precej salonske vrste; tudi v nastopu Neodvisnih, ni bilo prav nič prevratnega. Konsolidacija modernosti tri-

desetih let, ki jo je potrjevala svetovna razstava v Parizu, je nudila tiho ozadje Kregarjevemu nadrealizmu in ga pokazala kot sodobno strujo in učinkovit estetski larpurlartizem. Zato je *Romar* neprimerno bolj revolucionarna slika kot *Revolucija v Španiji*. Kasnejše Šijančevo stopnjevanje družbene in zgodovinske revolucionarnosti pomeni davek času in levičarski ideologiji ter razkriva jugoslovansko noto, vezano za beograjski nadrealizem in celo beograjsko razumevanje Kregarja, ki ga seveda ne najdemo pri Steletu in Cevcu.

Po obiskih Pariza v letih 1937 in 1938 je Kregar ob originalih sledil tudi ekskluzivnim pariškim virom, med njimi tudi reviji *Minotaure*, ki jo je izdajal A. Skira. V tretjem letniku, 1936–37, št. 8–10, je videl Dalijevo *Paranoično-kritično predmestje*, označeno kot nedokončano, a z letnico 1936. (sl. 11) Ta slika je zagotovo spodbudila nastanek *Privida* iz leta 1938 (sl. 12), ki predstavlja še zadnji umetnikov poskus udomačiti paranoično-kritično metodo in je zato smiselno, da preverimo rezultat.

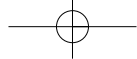
Dali je dal svoji sliki prav salonsko dolg naslov: *Banlieue de la ville paranoïaque-critique; après-midi sur la lisière de l'histoire européenne*. Torej: predmestje paranoično-kritičnega mesta; popoldne na obrobju evropske zgodovine. Vsi elementi naslova, vse besede, so tudi interpretacijska snov slike. Paranoično-kritična metoda je bila tedaj že ustaljena kreativna praksa, v načelu psihiatrična, »zdravniška«, kot pravi Bogo Pregelj in je o njej kot bolezenski dejavnosti človeškega duha pisal Lacan v reviji *Minotaure*. Nad racionalno presojo sveta zagospodujejo delirij, zasledovalna manija, v protislovnih dejanjih (v primeru sester Papin – zločin in obredno očiščenje žrtev) objekti želje zasledujejo bolnika do blaznosti, do odločitev, ki nimajo nikakršne vzročno-posledične smotrnosti, in jih odkrije in med seboj poveže šele psihoanaliza. Toda vsa ta stanja je mogoče sijajno upodobiti in naravnost sistematično projicirati. Kregar je znal dovolj francosko, da bi ga že naslov lahko spodbudil, in pripis, da je nedokončana, je kar klical po nadaljevanju, le da je namesto aktivne paranoično-kritične metode Kregar uporabil nežnejši slovar melanholije, domotožja, pričakovanja in sanjarjenja.

Kregar je dobro poznal dalijevska kamnita, gola prizorišča kot prispodobo za suhotne in opustele pokrajine, ki jih kot pokrajine duha šele naselijo umetnikove prikazni in prividi. Dali si je vzel za izho-

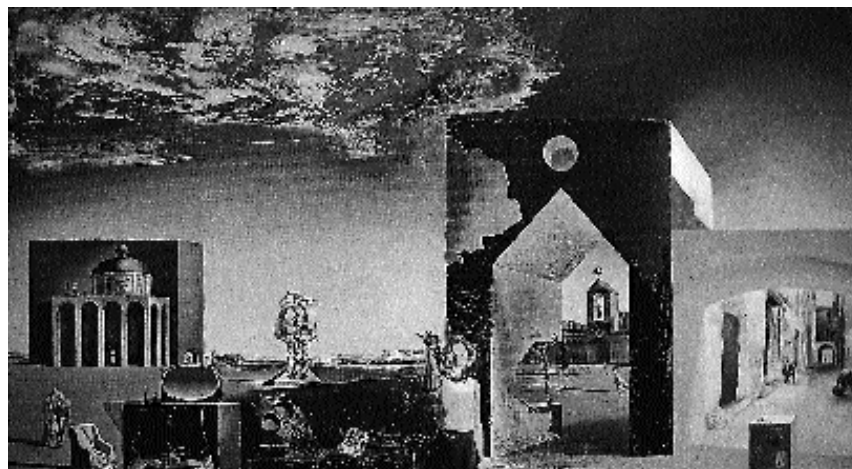
dišče de Chirica in italijansko arhitekturo, v perspektivno globino je naselil dechiricovske figure, dodal iz lastnih poprejšnjih slik in študij izpeljane predmete (npr. predalnik z zrcalom, mizo z živalsko lobanjo, konjeniški spomenik, hišni trezor s ključem). V sredini ponuja Gala kot zasebna muza in umetnikova Eva grozd. Italijansko moderno in antično predmestje na levi se nato na desni strani slike prelevi v špansko lokaliteto z dvema podhodoma. V metafizičnem dvorišču z osamljeno cipreso se dekliska postava igra z vrstico in meče dolgo dechirijevsko senco. Iz zvonika očitno doni v prazno ampurdansko ravnino. Dalijev hommage salonskemu realističnemu žanru 19. stoletja predstavlja ozka trška ulica z lokalnimi tipi na skrajni desni. V tako zastavljenem predstavnem »kolažu« ne manjka niti bergla, ki podpira del zidu; oblaki se v zgornjem levem delu razgibljejo v pravi meteorološki natančnosti, a to je le videz, ki igro narave izkoristi za iluzionistični *trompe-l'oeil*. Slika ima središčen pomen, uprizarja univerzalnost paranoično-kritične metode, čeprav se dogaja na obrobju evropske zgodovine.

Takšna »lisa« je tudi Kregarjeva slovenska površina, v kateri pa se likovna kombinatorika ne kaže v paranoično-kritični legi, saj v njej prevladajo trpna razmerja, ki ne zmorejo aktivnega nagovora. Kregar je osrednjo kuliso prestavil na levo ter jo zamaknil v prostor. Trikotniška luknja ob vratni odprtini je brez podporne bergele. Iz *pentimentov* slutimo neko poprejšnje, mogoče bolj zanimivo stanje te fasade. Spredaj na levi sedi dekle v vdani drži, ki sicer ne izpričuje specifičnega osebnega stanja, vendar suponira osamljenost, hrepeneje, čakanje. Sedi na »kovčku«, na lesenem popotnem zaboju s ključavnico in prej kot na Dalija spominja na Picassove like iz rožnatega obdobja.

V sredini je okrogla gostilniška mizica in ob njej materinska figura, spet v pozi osamljenega čakanja; spredaj je na mizi enostavo »tihožitje« s solnico in kovinsko košarico za kruh. Rumenookrasta pokrajina je dobila poanto z osamljenim topolom, zadaj so tri nizka drevesca, enostavna hiška na desni, nizko gričevje in na horizontu se boči nekakšna Šmarna gora, ki ji v ponavljajočih se konturah sledimo iz slike v sliko. Pasivna scena pa nenadoma paranoično oživi na nebu. Tam zagledamo ženski obraz v nekakšni anamorfozi in rdeče ustnice. Da privid ni izdelan iz naključne scenerije oblakov, dokazujejo razgibane gmote belih in modrih »ovčic« levo zgoraj, ki prepričljivo obnavljajo



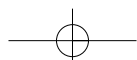
RAZPRAVE IN ČLANKI

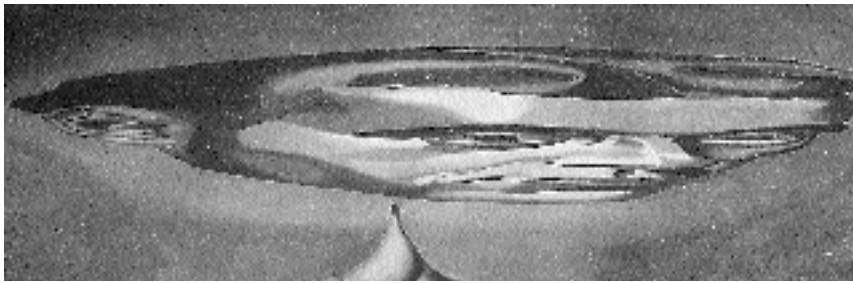


11. Salvador Dali: *Paranoično-kritično predmestje*, 1934, Rotterdam, Museum Boymans – van Beuningen

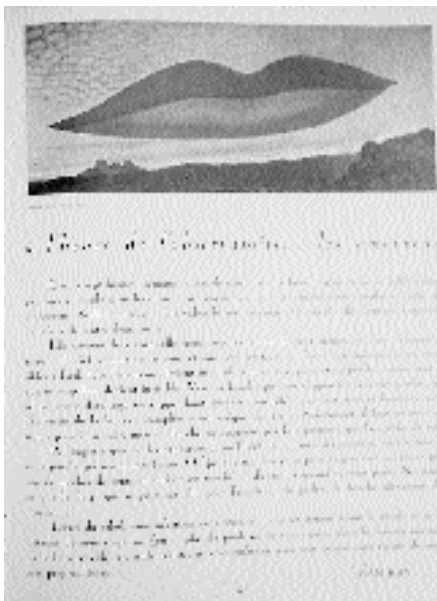


12. Stane Kregar: *Privid*, 1938, Velenje, Galerija Ivana Napotnika





13. Louis Fernandez: *Anamorfoza* (*Cahiers d'art*, 1935)



14. Man Ray: *Ustnice sonca* (*Cahiers d'art*, 1935)

dalijevske oblake. Od kod zamisel nakazane, a ne dosledno izpeljane anamorfoze obraznega privida in ustnic?

V reviji *Cahiers d'art* (1936, št. 3–6) je Kregar videl tak anamorfični obraz Louisa Fernandez (sl. 13) in lahko da je takšna vizualna igra posredno spodbudila njegov *Privid*. Prav tako ne gre spregledati Dalijevih obraznih anamorfov (npr. Mae West). Ustnice imajo dosti bolj znano predzgodovino. Kot *Lèvres du soleil* jih je Man Ray objavil v isti številki *Cahiers d'art* (sl. 14), Kregar pa jih je zagotovo poznal tudi iz (praških) posnetkov z londonske nadrealistične razstave, kjer so bile zanimivo postavljene nad prehod galerije. Prvotno so bile fotografija ustnic njegove ljubice Kiki (Alice Prin), odtisnjene na belem ovratniku. Iz fotografije je potem počasi nastajala velika slika, in ko je njihove obline povečeval in spreminjal v veliko prikazen na zgodnjem jutranjem nebu (čas mu je odšteval astronomski observatorij po telefonu), so ustnice postajale vse bolj podobne tistim, ki jih je imela njegova nova ljubica Lee Miller. Postajale so vizija kozmične seksualnosti, namig na vzlet aviona in navsezadnje na njegova lastna nepotešena usta.²³

Kregar je nadrealistične elemente krepko prilagodil domačnosti vsebini. *Privid* je šibka, ponesrečena, vse prej kot močna psihična površina, ki bi razkazovala delovanje nezavednega ali celo paranoje. Je nekakšna bidermajerska oblika nadrealizma (Špelca Čopič je opozorila, da so takrat občudovali brata Šubica na veliki zgodovinski retrospektivi v NG in Jakopičevem paviljonu²⁴), ki se je znašla v vaškem okolju in kaže družinsko in morda socialno usodo mladenke, ki se odpravlja iz domačega sveta in jo pri tem preveva tako navezanost na dom kot trpka napoved bodoče odtujenosti. Nadrealizem je za Kregarja poetična slutnja – ne izrazna izpoved in še manj analitski dokaz.

Če potegnemo razvojno linijo od *Samotnih daljin* do *Privida*, se izkaže, da v vsej nadrealistični karieri Kregar ni razrešil vprašanja, kam naj locira slikovno polje nadrealizma. Je odgovor v tihožitnem, trpnem statusu privida in nekakšne zaustavljene metamorfoze? Je to lateralna površina krajine, ki se je spremenila v mentalno ploskev priklicanih, sestavljenih pojavov in prikazni? Se je štafelajna slika umaknila konceptualni podobi nezavednega, je postala prosojna snov, v kate-

²³ A. Schwarz: *Man Ray*, London 1977, str. 60 ss.

²⁴ Š. Čopič: *Slovensko slikarstvo*, Ljubljana 1966, str. 66.

ro se vpisuje libidinalna kateksa, mentalni ekran, na katerem se znajdejo kulise in umetelne figure, romarji in prividi, deklinške postave in sam umetnik? Odgovore moramo iskati v posebnem predstavnem suspenzu, ki ne dopušča dokončne izvedbe naslikanega dejanja.

IV. Nedokončana metamorfoza

Na širši predstavnici ravni *Lovec v jutru* (sl. 15) nadaljuje elemente *Romarja*, le da je zdaj metamorfoza še bolj nedokončana. *Romar* je simbolna kombinacija klečeče figure in fizičnih okoliščin, ki so pripadale umetnikovi neposredni izkušnji ter asociacijskem romanju in popotovanju, zamaknjenju, morda molitvi in viziji v krajini in domišljiji. Za *Lovca v jutru* pa je bilo potrebno drugačno, povsem slikarsko romanje.

Kregarjeva nadrealistična izkušnja po obisku Pariza poleti 1937 je postala bolj »figuralna« in ni sledila abstraktnim asociacijam, predvsem pa bolj samosvoja in selektivna. Zdaj vemo, kako resno je slikar pripravljaval kompozicijo in njene posamične elemente, kako je pretehtaval pomenske odtenke in iskal trdnejše, likovno in vsebinsko bogatejše učinke. Taka večplastna podoba je nastajala iz protislovnih predstavnih območij, ki so zahtevala medsebojno uglasitev.

Osnovna vsebinska pozicija, metamorfoza človeške figure v drevesno telo, nadaljuje *Romarja*. V izvorni varianti (sl. 16), kakršna je bila reproducirana v Maleševi Umetnosti leta 1938, (maj–junij, št. 9), se je spodaj na desni ohranil obcestni kamen, bergla je bila kratko obrezana veja, ki je ob ekspertni cepitvi sicer spet vzbrstela, toda od noža že v prvi varianti kaplja kri: izrastlina ponazarja lasten trpeči status; toda spet prej v znanem okolju vrtnarstva kot odtujene in ogrožene eksistence. *Lovec*, takšen je bil prvotni naslov, kaže sprva kar neko pravljico intenco, toda potem se začnejo gostiti sopomeni, ki zamisel ovidovske zgodbe komplicirajo. Korenine in vsajenost debla je spodaj ponazorjena z obrisom čevlja. V srednjem delu se je drevesna goba spremenila v modrikastočrno vibasto izrastlino, ki ima svojo genetsko vsebino pri Šimu, Toyen in Daliju. Drevesna oplata, ki kot valovito lubje oblikuje inkarnat in tudi praznino telesnega dupla, spominja na Štyrskega (*Čerchov*, 1935), Toyen (*Sporočilo gozda*, 1936, *Zapuščena votlina*, 1937) in, v bolj abstraktnem smislu, na Tanguyjeve biomorfne tvorbe. Antropomorfno čutno deblo dobi nato dva »izrastka«. Levi je

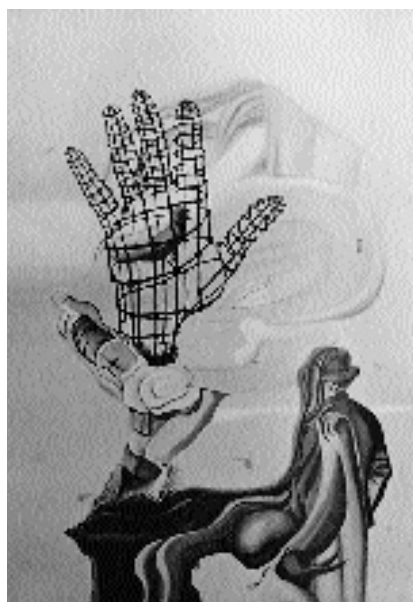
RAZPRAVE IN ČLANKI



15. Stane Kregar: *Lovec v jutru*, 1937, Ljubljana, Moderna galerija



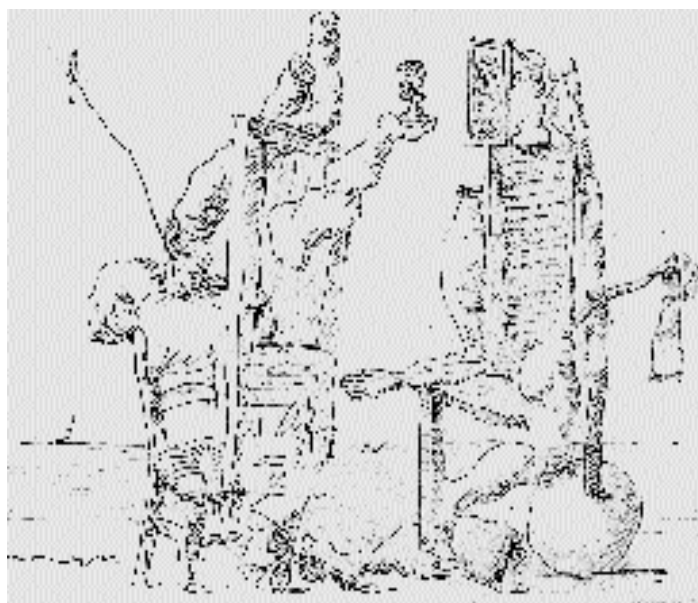
16. Stane Kregar: *Lovec v jutru*, prva verzija



17. Oscar Dominguez: *Lovec*, 1935, zasebna zbirka

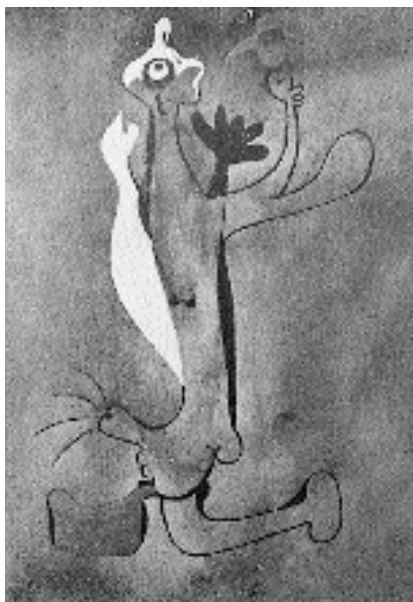


18. Jindřich Štyrský: *Slika*, 1932, Praga, Češki muzej likovnih umetnosti



19. Pablo Picasso: *Figuri na obali*, 1933, New York, Museum of Modern Art

RAZPRAVE IN ČLANKI



20. Joan Miró: *Človek s ptico*, 1936
(*Cahiers d'art*, 1936)



21. Max Ernst: *Pays charmante*, 1923,
St. Louis, Art Museum

lovec s klobukom, na desni pa se iz frotážnega lubja (opozorilo na Ernsta) dvigne v podlakt in v dlani je nameščeno gnezdo. Romar-strašilo se je preobrazil v Lovca, ki je postopoma izgubil prizven nevarnosti in z nenavadno odločno »vejo«, ki je zdaj roka, varuje svoj plen. Pred kom? Pred samim seboj, pred svojim »ženskim«, biomorfnim protipolom? Ker se zgodba ni iztekla v enosmerno sporočilo, ostaja lovec tudi drevo, veja roka, živo rastje, ki poganja iz glave/klobuka, pa protipol praznemu gnezdu iz posušenega dračja, šib in slamnatih stebelc. Je to »zgodba« te slike?

Pokrajina se nato spusti nizko navzdol proti horizontu. Na levi spodaj se nekaj drobnih posameznikov v pravem daljefskem načinu vzpenja na kamnit izrastek v suhi, rumenkasto-rjavi pokrajini. Modro nebo z luno in temnimi oblaki se proti horizontu svetli in morda je polkrog spodaj na levi sonce v zatonu. Spodaj je v sedanji varianti videti preslikano kolo, na levi pa je nastala iz obrezanega stebra morfološka prikazen iz ptičjega podobotvorja Maxa Ernsta (*Noč ljubezni*, 1927; *Nedolžni Jožef*, 1928). Tudi izgubljena temna senca in pre-

slikani moški klobuk, ki se je skupaj s profilom spremenil v ženski klobuček, dopolnjujejo razloge za nov naslov slike: *Lovec v jutru*.

Dovolj je torej dvoumnih znamenj, ki zahtevajo podrobnejšo raziskavo. Tu lahko ponudimo samo domnevno predzgodovino skrivnostne slike. Če se bodo kdaj našle študije in bo izvedena radiografija, bo geneza razložila marsikatero današnjo negotovost. Slika bo ostala pomensko večplastna, le njena skrivnostnost se bo razblinila.

Po našem scenariju je Kregar premišljeval, kam naprej po lateralni fantaziji *Romarja*. Že pokončni format je sugeriral središčnost figure. Očitna je bila tudi želja, da stopnjuje enigmatičnost motivike in bi metaforo telesa-drevesa vsebinsko in likovno podvojil. V takšnem razmišljanju je naletel v *Cahiers d'art* (1935, str. 138) na fotografijo *Lovca* (sl. 17), ki ga je naslikal Oscar Dominguez, sicer izjemen eksperimentator z dekalomanijo, v tem primeru pa le Dalijev adept. Spodaj na desni je deloma zakrita figura lovca, verjetno kar umetnikov avtoportret²⁵, ki se v dalijevskih vibah in gubah spušča navzdol do lijakastega podstavka, iz katerega se vzpenjajo v nenavadne ovojnice zavita gola telesa z izpostavljenimi zadnjicami. Falično središče se odpira navzgor v veliko iz žice spleteno umetno roko, v kletko z ujetim ptičem. Čutne obline so soočene z nadrealističnim *objet trouvé*, vse skupaj ima odkrito seksualno vsebino, kjer je ptič v roki, a ta je železna kletka, tujek v telesnih formah, ki prevladujejo v sliki.

Tako odkriti nameni so bili za Kregarja nesprejemljivi. Očitno je še vedno razmišljal o »drevesnih ljudeh«. Že na razstavi *Poesia 1932* in pa na kasnejših razstavah čeških nadrealistov je videl poleg že omenjene slike Čerchov tudi *Slika* Jindřicha Štyrškega iz leta 1932 (sl. 18), v kateri se v podobno vertikalnem formatu zakrita ženska postava pojavlja pred furnirasto reliefno folijo in razgibanim oblačnim nebom. Pri Toyen je opazil, kako iz drevesne skorje nastajajo lupinasti liki, prazna telesa, ki se oglašajo v »gluho lozo« (*Glas gozda*) in prav okrog 1936–37 je bila deležna precejšnje strokovne pozornosti Boscheva »nadrealistična« risba *Gozd, ki sliši in vidi* (ok. 1500, Berlin Kupferstichkabinett).²⁶ Poznal je Ernstove transformacije frotažnih površin v »arhitekturne gozdove«, v nekakšne ograje ali lesena obzidja, v katerih se nabirajo antropomorfni

²⁵ F. Castro: *Oscar Dominguez y el Surrealismo*, Madrid 1978, str. 117.

²⁶ Cf. P. Reutersward: *Hieronimus Bosch*, Uppsala 1970, str. 95.

prividi (*Gozd*, 1925), blizu mu je bil takratni Parižan Josef Šíma, tako s slikami ki jih je poznal iz sočasnih razstav kot tudi iz reprodukcij v *Volné směry* in še prav posebej v reviji *Život* (XII, 1934–35), ki je prav v kritičnem času nastajanja *Lovca* prinesla reprodukcije številnih slik (*Tezejev povratek*, 1933, *Evropa*, 1928, *Krajina*, 1932). Antropomorfná preobrazba biomorfne strukture, drevesa, a tudi oblikovanje akta po konturah dreves, postavitev človeške silhuete v obline drevesa in podobni postopki, so bili za Kregarja gotovo inspirativni – ne v posnemovalnem smislu, le kot predstavna spodbuda za lastne poskuse.

Tu moramo opozoriti na dvoje metamorfičnih procesov v nadrealističnem slikarstvu. Prvi v tekoči konturi izpelje metamorfozo do razvidne dvojnosti, npr. Šíma v risbi *Podvojeni Adam*, 1927–28); drugega, dosti bolj abstraktnega, predstavlja André Masson (*Quare de vulva eduxistime*, 1923), kjer je v risbi »zaustavljen« sam predstavní proces in smo v risanju priče neposrednemu dogajanju; smo sredi postopka in se antropomorfné finalné konture šele napovedujejo.²⁷ Kregar se je raje oprl na razvidnejše mimetične predstave in jih na še razumljiv način postavil v nenavadné jukstapozicije. Tako realistični bralni kod ni zanikan, nadrealistična vsebina pa je odprta in je ni mogoče dokončno razrešiti.

Zelo enostavno je razložiti preobrazbo klobuka. V prvotni varianti je obveljal Dominguezov lovec. A že na znani Dalijevi sliki *Jeu lugubre*, 1929, je videl zgoraj desno igro različno oblikovanih klobučkov. Videl je fotografije modnih pokrival, tako moških kot ženskih klobukov, ki jih je Man Ray objavil kot ilustracije za Tzarajev članek *O določenem avtomatizmu okusa* v reviji *Minotaure* leta 1933. Man Ray je z nenavadnimi koti pogleda spremenil modné dodatke v predmete poželenja – pri čemer ni bila važna glava modela, izraz obraza, celo ne spol, čeprav je šlo za ženske modele. Morda moramo v tem, v bistvu poznem premisleku, ki je spreminjal »naravo« pokrival, videti kasnejšo preobrazbo lovskega klobuka v ženski klobuček in temni profil iz prvotné, v zaobljeni ženski *profil perdu* v sedanji varianti. Čeprav to pokrivalo ni imelo seksualnih ali fetišističnih konotacij kot pri Rayu in nadrealistih, pa je vendarle nakazalo preobrazbo moške v žensko »postavo«

²⁷ Ch. Lichtenstern: *Metamorphosen in der Kunst des 19. und 20. Jahrhunderts. Vol. 2: Vom Mythos zum Prozessdenken*, Weinheim 1992, str. 150 ss.

in je telo postalo androgino. Sveže vejice z listi na klobuku so čisto konvencionalne, saj si za klobuk zataknejo botanične ali živalske trofeje. Toda te živo poudarjene rastline so lahko tudi namig na nadrealistično domisljico Štyrskega, ki je z njimi ilustriral *Glavo, ki misli*, 1934. Podobno rešitev bomo našli v sliki *Ojdip*.

Roka, ki se izteguje, in prazno gnezdo v dlani – že opis nehote zveni poetično. Vendar je vse skupaj mišljeno hudo snovno in je slikano z realistično vehemenco, ki nikakor ni naključna v protigradi do »ženske glave«. Takšne odločne moške roke je Kregar videl v Picassovih nadrealističnih risbah, ki so bile blizu njegovim ustvarjalnim problemom, obenem pa je spoznal, da tudi Picasso nekaj dolguje Daliju in Ernstu. Realistično opisni in nadrealno kompozitni značaj figur se stopnjuje v preobrazbah dveh likov na obali iz julija leta 1933 (sl. 19). Moška figura se spreminja v polknico, odtrgana noga (kot pri kipu) leži spodaj; del stola ji služi za podporo, desno na izproženi palici visi večerna toaletna rokavica; na levi se izteguje deskasta izrezana roka, potem pa se moške konotacije umaknejo ženskim: obli vazi in zgoraj poprsju in sliki-zrcalu, ki prikazuje Marie-Thérèse Walter. Iztegnjena moška roka leve figure ima v dlani kipec, njen portret. Kregar je v takšnih in podobnih risbah sprevidel, da se realistični opis lahko sprehaja po različnih ontoloških ravneh, od konkretnih, praktičnih (stol, vrata polknica ipd.) do simbolnih in umetelnih (skulptura, kroglja, slika/zrcalo, rokavica) ter fantastičnih ali izmišljenih (antropomorfni deli telesa, njihove izrastline) – torej nadrealnih. Takšni motivi so bili zagotovo le posredna, a dragocena vzpodbuda za Kregarjeve lastne raziskave. Zanimivo je, da so Picassove fantazije takrat tolmačili kot dekonstruktivne, monstrozne pojave – tako jih je razumel tudi Kregar –, danes pa nam služijo kot merilo Picassove fantastične prilagodljivosti nadrealističnim smotrom tako kot so se medtem izgubile temačne interpretacije Kregarjevega nadrealizma (denimo: namig s kapljo krvi na nožu), kakršnega so še videli in prepoznavali njegovi gledalci in kritiki v tridesetih letih. Očitno pa si ni znal pomagati z dekorativno, igrivo, skoraj humorno interpretacijo Mirojevega *Človeka s ptico* (sl. 20), čeprav je umetnikovo delo zelo dobro poznal. Takšne metamorfoze so presegale njegov likovni horizont in jih je uporabil (v sliki *Melanholija nekega večera*) le kot vizualni paradoks.

Lovec v jutru je negotova slika in je bila prvotna varianta bolj učinkovita, udarna, bolj »resnična«. Njena sedanja pomenska in likovna nedorečenost pa vendarle razkriva usodno resnico upodabljanja figure v moderni umetnosti nasploh. »Figura« ima dvojni ali prevodni pomen. Slikarska interpretacija vzpostavlja zvezo med dvema stanjema slike, med dvema poloma pomena (moški lovec/ ženska moda, lov/ sprehod).²⁸ Ne vzpostavlja vzročno, temveč posledično razmerje med dvema »osebama«, tudi če sta še tako imaginarni, virtualni, in dokazuje, da enotna predstava lovca ne zadostuje. Prikazuje intimno dialektiko pomenskih odnosov in interpretativnih možnosti, ki jih obenem ločujejo in združujejo navidezna protislovja: deblo/telo, skorja/inkarnat, rane/brstje, živo/opuščeno, notranje/zunanje itd. Prav te opozicije pa ustvarjajo figuralni jezik te podobe, ki ne otrpne v neko določeno stvar in stanje, temveč sugerira čas in aktivno androgino dvopolnost figuralne metamorfoze. Zagotovo ga je v takšnem razmišljanju podprla slika Maxa Ernsta s takratnim naslovom *Pays charmante*, 1927, ki jo je videl v *Cahiers d'art* leta 1936 in zelo verjetno tudi v originalu (sl. 21) ter Šimove in Wachsmannove figure z dvignjeno roko. Toda Kregar ni poudarjal naddoločenosti slike s seksualnimi konotacijami, z nezavednim in z *das Unheimliche*. Vse takšne postopke bi zagotovo cenzuriral. Namesto tega je izslikal središčno »figuro«, ki spaja lastna protislovja v času nedokončane metamorfoze. Obstaja njen telesni aspekt, botanični in zoološki, antropomorfn in morda celo socialni, in obstaja njen poetični aspekt.

²⁸ Maleš je večplastnost *Lovca* po svoje uredniško interpretiral in pod reprodukcijo objavil pesem Mirana Jarca *Pomlad*, ki je nehote pridobila nadrealistične konotacije:

Šibice tanke, vse v rožnatem cvetju -	Gledam dobrave razpete v vsemir,
Koprena, ki vanjo pogled se je vjel :	konje, ki plavajo preko njih
svet je zdaj vonj, ki je vame zapel,	v slepi radosti. Pomladni prepih
vonja mlade zemlje v prvem spočetju.	v bitja zanaša svoj sinji nemir.

Čas mlade trave, semen in kali,	Čas, ko v človeku otrok se budi,
muževnih dreves in norečih živali...	k prsim zemlje bi se žejen privil,
Sonce, o sonce, razdraži, razgali	njenih kipečih sil se napil
sile prežave še spečih stvari.:	s soncem presvetlil bi mrklo kri.

In se potopil bi v jedro vesolja,
 ko riba, ki v globinah živi,
 nerojenec, ki še v materi spi,
 za hip bi bil vsaj stvariteljska volja.

Kar se nam zdi mimetično, je obenem že *faux semblable*, je že interpretirano kot nadrealno, je figura v tranziciji, v vmesni dobi metamorfoze. Drobna vrstica, ki ovija ta prividni sestav, ga le s težavo še drži skupaj. Kar upodablja, je obenem že bilo in se napoveduje, se razkraja in vzpostavlja. Če ne drugega, je v tej sliki figuralna pozicija hkrati »resnična« in »nadrealna«. Stilistično in ontološko dispartatna predstavlja polja pa se ves čas povezujejo – in vsaj v tem je slika svojevrsten dosežek, ki ga zlepa ni mogoče »ujeti« z interpretacijo.

V. Fantazije na terasi

Ob Malešu je bil Stane Kregar zanesljivo najboljše informiran slovenski slikar tridesetih let. Oba sta svetovljansko izkušnjo prinesla iz Prage in sta bolje kot študentje zagrebške šole poznala sočasno evropsko slikarstvo, tudi pariške originale. Zagrebška šola, iz katere so izšli Neodvisni, je v pogledih Ljube Babića sicer sijajno uveljavila francoski modernizem, vendar ga je postavljala v tradicionalni kontekst, v kontinuiteto španskega zlatega stoletja in Goye ter Corota in Maneta. Kregar je v Pragi spoznaval avantgardizem ustvarjalcev iz skupine *Devětsil*, kubizem je bil odlično zastopan v Narodni galeriji, pariški nadrealistični teksti so bili naglo in – kot pravijo strokovnjaki – kompetentno prevedeni v češčino. Lahko je bral oba Bretonova manifesta, bruseljsko predavanje *Kaj je nadrealizem*, njegovo poezijo; malo verjetno pa je, da bi se poglobljal v ezoterične tekste češke avantgarde v revijah z majhnim kroženjem, kot sta bila *ReD* ali *Zvěrokruh*.

Kregar je zanesljivo vedel za temeljne in neskončnokrat ponavljane definicije nadrealizma, vendar njegovo delo razkriva, da jih ni sprejel. Pač pa so bile zanj zanimive tiste pasaže v nadrealističnih tekstih, ki so se dotikale statusa in moči podob. Breton je že v prvem manifestu, 1924, navajal različne inspirativne načine, kako manipulirati mentalne podobe, in tudi Reverdyjeve izkušnje, ki jih navaja, so ustrezale Kregarjevim iskanjem:

»Podoba je čista kreacija duha. Ne more se roditi iz primerejave, ampak iz zblizanja dveh bolj ali manj oddaljenih resničnosti. Čim bolj so razmerja med približanima resničnostima daljna in upravičena, toliko bolj krepka je podoba, toliko več ima emotivne moči in pesniške prepričljivosti...«

»Kar najodločneje zavračam, da bi pri Reverdyjevih podobah: ‚V potoku je pesem, ki teče‘ ali ‚Dan se je razgrnil kot bel namizni prt‘ ali ‚Svet se vrača v vrečo‘, našli najmanjšo sled premeditacije. Po moje je napak trditi, da je ‚duh dojel odnose‘ med obema resničnostima. Predvsem ni duh ničesar zavestno dojel. Iz takorekoč naključnega zблиžanja dveh izrazov je brizgnila posebna svetloba, ‚svetloba podobe‘, ki smo do nje neskončno občutljivi. Vrednost podobe je odvisna od lepote dosežene iskre; podoba je torej funkcija razlike moči dveh prevodnikov.«

»Številni tipi nadrealističnih podob bi zahtevali razvrstitev, ki pa se je danes ne nameravam lotiti. Preveč daleč bi zašel, če bi jih razvrščal po njihovih značilnih sorodnostih; ukvarjati se želim samo z njihovo skupno odliko. Menim, da je najmočnejša tista, v kateri je dosežena, povem kar naravnost, najvišja stopnja poljubnosti, tista, ki zanjo potrebujemo največ časa, da jo prevedemo v praktični jezik, bodisi ker se v njej skriva ogromno navideznih protislovij, bodisi ker je eden njenih členov zanimivo prikrit, bodisi ker se, potem ko se napove kot nadvse presenetljiva, zazdi, da se razplete povsem šibko (ker urno spremeni kot na svojem kompasu), bodisi ker sama iz sebe črpa smešno ‚formalno‘ opravičilo, bodisi ker je halucinantna, bodisi ker zelo samoumevno podaja abstraktnemu masko konkretnega ali obratno, bodisi ker zanika kak osnovni fizikalni zakon, bodisi ker sili na smeh...«

»Sicer pa bi bilo nadrealizmu le v korist, če bi bilo njegovih sredstev še več. Nobene stvari ne smemo zavreči, ko v določenih asociacijah iščemo presenečenje, ki ga želimo. Picassove ali Braqueove lepljenke imajo isto težo kot najbolj obrabljena fraza v izbrušenem slogu...«²⁹

V *Pariškem kmetu*, tudi v Pragi znanem »romanu« Louisa Aragona, je Kregar zvedel za skrajni rob, ki ga še lahko doseže nadrealistična podoba:

»Pregreha, imenovana Nadrealizem, je čezmerna in strastna uporaba mamila – ‚podobe‘ ali še boljše: nenadzorovano izvabljanje podobe zaradi nje same in zaradi tistih nepredvidljivih preobratov in preobrazb, ki jih vnaša v polje predstav: zakaj sleherni podoba vas vsakokrat primora, da preverite vesoljni Svet. In vsakdo lahko najde podobo, ki bo zanj izničila ta Svet.«³⁰

²⁹ *Noč bliskov. Izbor iz nadrealističnih besedil.* (Kondor 144), uredil A. Berger. Ljubljana 1974, str. 49, 50, 52.

³⁰ *Ibid.*, str. 91.

Tako daleč do izničenja fenomenalnega sveta se ni Kregar nikoli spustil, še manj je lahko pristajal na blasfemične opazke o nesmiselnosti religiozne motivike v slikarstvu in na smešenje vulgarne, meščansko varne zavesti o stabilni preobrazbi videnih stvari v naslikane stvari (mimetična varnost realizma), iz katerih se Breton norčuje v spisu *Nadrealizem in slikarstvo* (1928). In čeprav ni izkoristil vseh formalnih možnosti, ki jih je ponujal Bretonov notranji model nadrealistične podobe, zlasti freudovsko nezavedno, je v nekaterih slikah ohranil nadrealistično stanje tujstva in se vsaj posredno dotaknil Dalijevih predstav o paranoično-kritični metodi – pa prej v ikonografskem kot v konceptualnem ali ideološkem smislu. Kregar je očitno sprejel halucinatorične učinke predmetnih in snovnih metamorfoz, odvzel pa jim je paranoične, delirične učinke in s tem zavrnil Dalijevo prizadevanje, da bi paranoično interpretacijo sveta sprejeli kot dominantno obliko eksistencialne izkušnje. Skušal je privzeti dalijevske »dvojne podobe«, v katerih se upodobitev posameznega predmeta znotraj njegovih kontur spremeni tako, da zadobi pomen nekega popolnoma drugega predmeta in se podoba konja pokaže kot ženska in z nadaljevanjem paranoične aktivnosti se pojavi nato še lev itd. (Dali: *Usnula ženska, konj, lev, neviden*, 1930) Prav tako je Kregar zavrnil infantilne travme kot dejavne vire kasnejših inspiracij – kot je npr. Dali razlagal seksualne fantome iz dojk in telesa svoje dojlje.

Kregar je večkrat poudaril, da v njegovih otroških letih ni bilo pošasti, kvečjemu je sanjaril o naravnih prividih, ki so mu jih zbujele podobe oblakov, valovanje žita in celo domača kmečka opravila:

»Zdi se mi, da je bil to temelj moji poznejši težnji po spreminjanju enega predmeta v drugega. Moja otroška leta so bila polna raznih takih vizij in fantazije. Kres, kurjenje kresnega ognja, čas košnje je bil zame predvsem privlačen. Skrivnosten gozd blizu travnika. Kopice sena. Nič čudnega, da so se mi te kopice vtisnile v spomin in da so se te oblike pojavile v surrealističnih slikah.«³¹

Kregarjeva izkušnja se močno razlikuje od analitskega pojmovanja otroštva kot usodne predzgodovine psiholoških substanc, iz katerih nastajajo nadrealistične scene. Opraviti imamo s poezijo, kot pri Kocbeku, in ne z eksistencialno robnimi izkušnjami kot pri Bretonu:

³¹ F. Rode: Intervju s Stanetom Kregarjem. *Znamenje*, I, št. 5, september 1971, str. 159 ss.

»Spomini iz otroštva in še nekateri drugi povzročajo občutje razpršenosti in nato še ‚izgubljenosti‘, občutje, ki ga imam za najbolj plodovito, kar jih je. Nemara je prav otroštvo najbližje ‚pravemu življenju‘, otroštvo, onstran katerega ima človek le še malo prostih vstopnic, otroštvo, v katerem je vse težilo k učinkovitosti in popolni posesti samega sebe. Zdi se, da se, po zaslugi nadrealizma, ti obeti vračajo. Kot da bi človek še kar naprej tekel svoji odrešitvi ali pogubi naproti. V temi spet trepetamo v dragoceni grozi. Na vso srečo so to šele vice. Človek drhte prečka tisto, čemur pravijo okultisti ‚nevarne pokrajine‘. S svojimi koraki drami pošasti, ki oprezujejo za menoj; niso mi preveč nenaklonjene in nisem zgubljen, zakaj bojim se jih. Tu so ‚sloni z žensko glavo in leteči levi‘, ob katerih sva s Philippom Soupaultom nekdanj poslušeno trepetala.«³²

Kregarjev nadrealizem je bil izoblikovan kot odrasla in zavestna izkušnja sveta. V njem se je otroštvo zrcalilo v visoko sublimiranih, kultiviranih oblikah, s katerimi je naravni jezik osebnih spoznanj prevajal v umetelne mizanscene estetskega modernizma. Kot izobrazen slikar se je zavedal nevarnosti nadrealističnega larpurlartizma, izrazne izumetničenosti in etične sprevrženosti. Obenem pa se je zavedal ustvarjalne svobode, ki jo je razprla nadrealistična ontologija podobe. Hotel je razviti osebno svobodo likovnega izražanja, ustvarjanja, in obenem angažirano – kar je zanj pomenilo: z modernimi sredstvi – nagovoriti gledalca:

»To še ne pomeni, da sem se zaprl v slonokoščeni stolp umetnosti zaradi umetnosti. Gledal in opazoval sem svet, trpljenje preganjanih in trpečih. O tem pričujejo moje surrealistične slike iz leta 1936 do 38, obdobje španske državljanske vojne. Videl pa sem tudi tisto tiho, trpečo skromnost slovenskega naroda, ki se je izražala v mojih slikah Romarjev. Vedno sem želel s svojo umetnostjo tudi govoriti ljudem o vsem, kar je živega v svetu. To sem hotel doseči z obliko, ki bi gledalca pretresla, ga potegnila za sabo. Od tod nenavadne surrealistične oblike. Moj surrealizem izvira iz drugih osnov kot npr. surrealizem kakega Dalija ali Tanguyja. V meni je bila želja dati stvarjem novo vsebino, novo obliko, nov pomen. Seči globlje v skrivnost stvari. Gledalec naj ne gleda slike samo zaradi estetike, ampak tudi zaradi novih simbolov, novih oblik. Naj se ob slikah tudi zamisli.«³³

³² *Noč bliskov*, str. 50, 52.

³³ Rode: Intervju s Stanetom Kregarjem, str. 172–3.

Zamislimo se torej nad njegovo znamenito sliko-manifestom *Fantazija na terasi* (sl. 22). Predstavlja sintezo njegovih praških izkušenj in je bila razvidno datirana v leto 1936, prvič razstavljena septembra v Jakopičevem paviljonu. Osnovna zamisel je tradicionalna: slikar pri delu, v zaustavljenem trenutku navdiha. Atelje se je odprl v nekakšno teraso in v umetelno krajino za njo, in pred umetnikom in v njem vstajajo živali, predmeti in prikazni, ki jih ni videl ne v otroštvu, najverjetneje tudi ne v sanjah, niti ne v podzavesti, ampak so skoz in skozi del njegovega likovnega okolja, intenc, izobrazbe, znanja in načrtov, torej nikakršne vidne naravne danosti, temveč pojavi sočasne slikarske kulture.

Beli konj v sredini daje sliki največji predstavnemu tempo in čustveni naboj – kot da se vse nekako dogaja ob ali zaradi njegove izpostavljene drža, giba in usmerjenosti in so vsi drugi elementi slike v službi naslikanega komentarija, pritikline, ki jim je Fran Šijanec pripisal angažirane vsebine:

»Kompozicija predstavlja v vzpenjajočem se konju-belcu pohod revolucije, pa tudi umetnikovo živo in nebrzdano silo ustvarjalne fantazije. V kletki vidi svojo notranjost in za sedaj še neizpolnjene upe, v levji glavi pa voljo in moč, da se sprosti in preda svojemu Pegazu«. ³⁴ Toda Pegaz je bil prvotno prej žrtev kot zmagovalec – takšen je tudi v Kregarjevi sliki in ni naključje, da je kasnejše interprete spominjal na Picassovo *Guernico*, saj se je ta motivna veriga zares začela s Kregarjevimi opazovanji Picassovih konj.

Tako ga je v osnovni zamisli celote in konja kot Pegaza lahko pritegnila jedkanica iz *Suite Vollard*, 1933, ki kaže podobne kompozicijske okvire: na levi žensko figuro-kip (Marie-Thérèse Walter) in potem na desni skupino konjevodca in žensk v razgibanih, skoraj plesnih ritmih, ki obdajajo vzpenjajočo se žival. ³⁵ V praški reviji *Život* je v XIII. letniku, 1934–35, videl reprodukcijo *Ranjenega konja* iz leta 1923, ki ga je Picasso postavil kot umirajočo žival v areno (sl. 23) Klasična, optimistična postava belega konja je v motivih bikoborbe postala »ženska« žrtev, ki se v smrtnem naporu zaman vzpenja na sprednje noge. Ta motiv, ki se ponavlja v letih 1923, 1927 in 1933–36, je konja vedno prikazal v brutalnem spopadu z bikom ali minotavrom, podvajajoč

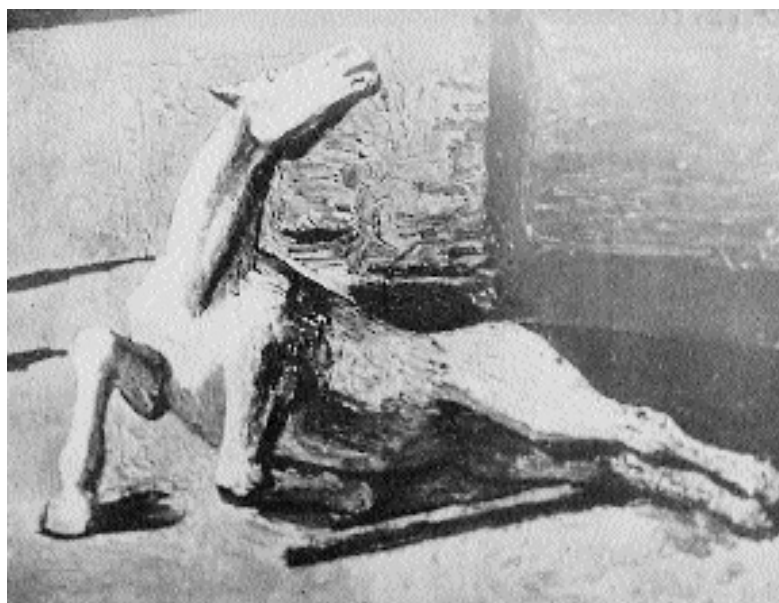
³⁴ F. Šijanec: Surrealizem v Jugoslaviji, *Nova obzorja*, XI, 1958, str. 33.

³⁵ H. Bolliger: *Picasso for Vollard*, New York 1956.

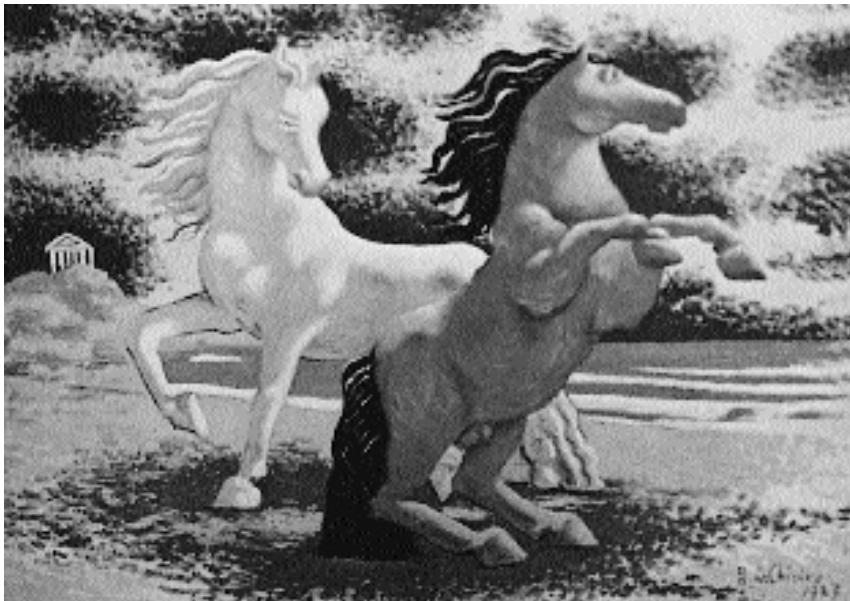
RAZPRAVE IN ČLANKI



22. Stane Kregar: *Fantazija na terasi*, 1936, Ljubljana, Moderna galerija



23. Pablo Picasso: *Ranjeni konj*, 1923 (*Život*, 1934–35)



24. Giorgio de Chirico: *Konja na obali*, 1927, Milano, Galleria Philippe Daverio



25. Salvador Dalí: *Viljem Tell*, 1930, zasebna zbirka (detajl)

izgubljeno igro ženske bikoborke in zmagovalnega bika. Takšni prizori iz *Bikoborb* iz let 1933–34 (Picasso jih je slikal v Boisgeloupu) razlagajo kompozicijski zaplet okrog konja: ta se je vzel in v slovenski različici pri tem izgubil podkev, svoj amulet sreče; kjer je pri Kregarju slikarska paleta s skrivnostnimi liki, so se pri premaganem Picassovem konju iz ranjenega trebuha usula čreva. Tudi Kregarjeva paleta je vse prej kot praktično slikarjevo orodje, saj je na njej vse polno prikazni: živalske oči in ptičji kljun se spajajo v dalijevsko erotično vibo, jabolko je označeno z enako krvavo rdečo kot konjeve nosnice in paleta je v bistvu živa snov, iz katere poganja salamandersko telo, ki postaja drevo.

Pri izoblikovanju prizora s konjem se je zgledoval tudi pri de Chiricu. Ta je v letih 1926–27 naslikal vrsto gladiatorskih motivov z levi v areni – to je bil rimski odgovor na Picassove provansalske bikoborbe – in izdelal serijo dekorativnih slik s konji na obali (sl. 24), v katerih je upodobil Apolovega konja Bukefala in Aleksandrovega ljubljenca Hipolita na tesalijski obali. Originale je Kregar videl na že omenjeni razstavi Pariške šole v Umelecki besedi leta 1931 (kat. št. 187), vendar si je ob slikanju verjetno pomagal z reprodukcijami. De Chiricov pariški barok³⁶ ne premore apokaliptične moči (*equus albus*), predstavlja pa ostaline mediteranske in posebej rimske simbolike, znane že od Géricaultovih tekem rimskih konj brez jezdecev, ki se iz metafizične in zgodovinske prelevi v nekakšen novi mitološki status, v tisto fingirano klasiko, ki predstavlja kaj šibko vzporednico Dalijevega konjem v besneči fantazmagoriji paranoično-kritične metode (sl. 25). Ta hipnagogična, histerična pojava je očitno vpivala na Kregarjevo tehnično formulacijo. Inkarnat je gladek, zlizan in Kregar ga je korigiral s Picassovo pastoznostjo; griva pa je naslikana z nekakšno fizično oblostjo, s čutnimi prameni, ki nimajo lasne prosojnosti in lahkotnosti, ampak so biomorfno zgoščeni v »spete« pramene, s katerimi je poudarjena vetrovna aerodinamika. Pri Daliju se režeča levja glava direktno sooči s človeško. Tu si je Kregar dovolil kompozicijsko kombinatoriko in je upošteval Dalijeve levje glave iz znane slike *Akomodacija želja*, 1929. Osrednji psihični dinamiki, grožnji leva in histeriji konja se pridruži dokaj ilustrativni paradoks: v levji grivi zagledamo nedolžna bitja, golobe, bolj verjetno

³⁶ Ch. Derouet: Un problème du baroque italien tardif à Paris, v katalogu: *Giorgio de Chirico*, Paris, MNAM, 1983, str. 111 ss.

grlice v kletki. Se z njimi potrjuje Šijančeva domneva, da vidimo umetnikove neizpolnjene upe?

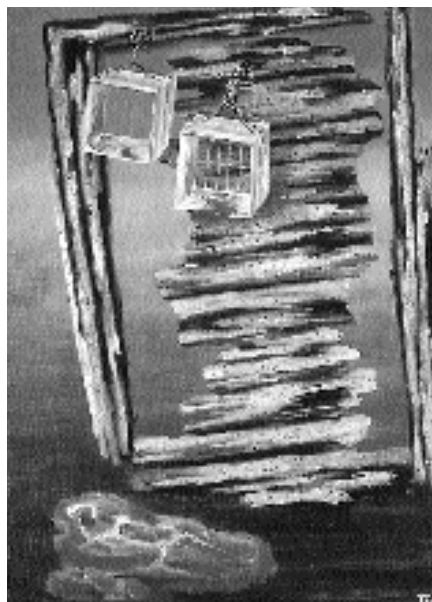
Kot predstava je vsa slika umetnikova »notranjost« in da bi to pokazal, ne potrebuje slikovnega oksimorona. Kregar bi se lahko v tem primeru upodobil kot Picasso v trenutku ustvarjalne krize (risba iz leta 1919) in bi tradicionalni žanrski motiv, ptica v kletki na mizi in umetnik/filozof v meditaciji pred njo, ohranil holandski tihožitni simbolizem.³⁷ Ker v tem motivu zagotovo ni imel v mislih salonskega tihožitja (npr. Jan Slaviček, *Tihožitje z grlico*, Praga, Narodna galerija), je iskal nadrealistični prizven in ga našel v sliki Toyen z naslovom *Klavni- ca v nedeljo* (sl. 26). Odprte in prazne kletke nihajo v vetru nekega nadrealnega okvira, spodaj pa naslov slike razlaga krvav kos mesa. Kletke so okrvavljene, leseni okviri načeti, v ozadju se tla spreminjajo v nedefinirana rjavkasto površino in potem v neskončno modrino neba. Prazne ali z nenavadnimi predmeti napolnjene kletke so sicer popularen nadrealističen motiv (Dali, Magritte, Man Ray, Duchamp, Alberto Giacometti, Calder itd). Kregar pa je po svoje komentiral Dominguezovo različico in jo – tokrat kot znamenje nekega pomirjenja – soočil z dalijevisko frenetično glavo in histeričnim konjem. Iskal je in našel slikarski paradoks in prizoru podelil nadrealistično energijo ter tako stopnjeval predstavno učinkovitost. Prizvene pa predstavljajo tudi mirnejši elementi slike.

Iz palete na desni se izvija nova aktivna asociacija, drevesno telo, ki iz Ernstove androgine slike srečanja moškega in ženske v objemu ljubja, oblikuje novo prikazen – Dafne. Ovidove metamorfoze so vstopile v paranoično-kritično metodo in v njej nadomestile freudovsko nezavedno in strašljivo. Tudi ta motiv ima znamenito predzgodovino iz nadrealističnega časa. Takrat so odkrivali nenavadne predhodnike in sopotnike in med renesančnimi umetniki našli ekscentrika Piera di Cosimo in nekoliko manj posebnega, a še vedno inspirativnega Andrea del Pollaiuolo (sl. 27).

Pokrajina ni slovenska, ampak dalijeviska. Terasa iz opečnatih vijugavih tlakovcev se konča približno v višini slikarjeve desne noge. Tri rdeče ciprese v globini so dalijeviske transformacije npr. iz slik

³⁷ Lokacija te risbe ni znana. Cf. M. C. Fitzgerald: *Making Modernism. Picasso and the Creation of the Market for Twentieth-Century Art*. Berkeley, 1996, str. 131.

RAZPRAVE IN ČLANKI



26. Toyen: *Klavnica v nedeljo*, 1934, Hradec Králové, Galerija moderne umetnosti



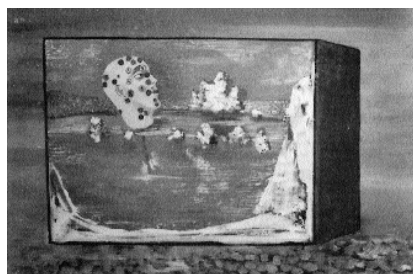
27. Andrea del Pollaiuolo: *Apolo in Dafne*, London, National Gallery



28. Max Ernst: *Horda*, 1927, Amsterdam, Stedelijk Museum



29. Josef Šíma: *Dvojna pokrajina: Neurje*, 1927, Pariz, Musée National d'Art Moderne



30. Jindřich Štyrský: *Čerchov*, 1935 (detajl)



31. George Stubbs: *Konj, ki ga je napadel lev*, 1770, New Haven, Yale University Art Gallery

z Viljemom Tellom. Ampurdanska ravnica s prašnjatimi, suhimi ravninami in gorami se ne izteče v kakšno domačnostno Šmarno goro. Senca odsotnega klečečega moškega, ki se je pokazala pod konjsko nogo, je čisti de Chirico. Odsotni model prisotno pozira zadaj za okrušenim zidom (za umetnikom).

Na zidu je videti imperatorski obris (Neron ali de Sade à la Kregar), tehnika drobnih kvadratičnih potez dejansko spominja na Ernsta iz dvajsetih letih (*Idol*, 1926). Tako je tudi Kregar uprizoril Leonardov zid in vanj projiciral vladarske glave, ki jih v politiki v tridesetih letih ni manjkalo. Odprtine in očesa v drevju so Kregarjeve predelave Ernstovega frotaja. Njegova programatična slika *Horda*, 1927, (sl. 28), je bila nešteto reproducirana in skupaj z mimetično/nemimetično perpleksijo, ki jo je opazoval pri Šimi in od koder je vzel stereometrični kubus zgoraj levo (sl. 29), sestavlja krajinski bralni kod *Fantazije*. Ker je bila slika vendarle posledica praškega študija, je tudi nadrealistična pokrajina v zaboju, na katerem sedi slikar, povzeta iz Štyrskega (sl. 30) kot pa iz morda bolj znanih de Chiricovih platen (npr. *Metafizični interier s slapom*, 1917, reproduciran v *Valori Plastici* leta 1920). Fantazija je torej predstavno kodirana kot nadrealna krajina in odtod njen lateralni predstavnostni status – ekran notranjega očesa.

Slikarja vidimo pri delu. *Fantazija* je tudi ateljejska slika v tradiciji Vermeerjeve »Umetnosti slikarstva«. Toda spricho moči, ki jo razkazujejo prividi, je kvečjemu slikarski don Kihot, ki se mu notranji prividi le polagoma prelivajo na papir/platno. Tudi modre sence s konjske glave in grive se nadaljujejo kot umetelna senca neposredno na platnu. Kar slika, mu pod roko tudi oživlja – a le v zasnutku. Kajti *Fantazija na terasi* je predvsem moderno mitološko in teatralično delo. Dogaja se pred začudenim gledalcem, ki neposredno deli slikarjevo zamaknjenje. Slika učinkuje mitotvorno, vendar ne pove, kaj se v tem mitu dogaja. Namesto katarze obtičimo v katahrezi. Arhetipska tradicija, Stubbsova nenavadna slika *Konj, ki ga je napadel lev* (sl. 31), je prenešana v nadrealistično sodobnost, tradicija je speta z modernizmom; čutimo, da je slika angažirana, a brez jasnega ideološkega naboja; odslikava nezavednega ima čudno fabulativne, ilustrativne namene, slika je v ateljeju, v fantaziji in v zgodovini. V njej torej prepoznamo umetnikov poskus, da bi s sodobnimi sredstvi ustvaril žanr, ki je izginil: slika ate-

ljeja, ki je obenem slika sveta. Od tod Kregarjevo občudovanje, a verjetno tudi globok razmislek o Picassovi *Guernici*, predvsem pa o predstavnih aporijah moderne zgodovinske slike, ki ga bo spremljal do konca ustvarjalnega življenja.

Premišljena in načrtno izvedena risba *Večer v maju* (sl. 32) sicer kaže seznam in sestavo realnih in irealnih stvari, ki so bile prvotno namenjene sliki (sl. 33), toda v resnici stoji sama zase kot avtentično delo. Nekoliko kasnejša »nočna podoba« kipa, ki sanja pigmalionske fantazije, izraža bistveno drugačne vsebine kot uvodna fantazija na terasi. Risbo moramo najprej videti v njenem izvornem položaju – kot »dnevno« sanjarjenje umetnikove ustvarjalne zavesti, ki se je srečala s Picassovimi ilustracijami Ovida, z grafičnimi motivi iz njegove *Suite Vollard* in številnimi risarskimi in slikarskimi študijami iz umetnikovega klasičnega obdobja (sl. 34). Kregar je imel veliko priložnosti videti in študirati Picassova dela. Nikakor ni naključje, da je Steletu in v kasnejšem intervjuju z Rodetom poudarjal njegov pomen. Toda videl ga je na zelo poseben način: nikakor ne v razvojni liniji od modrega in rožnatega simbolizma do kubizma, klasike in metamorfičnega stila tridesetih let. V dosjelih v revijah *Volné Směry*, *Život*, *Cahiers d'art*, *Minotaure* in drugod je bilo vse premešano, včasih urejeno v tematske sklope, toda največkrat je bil ves opus predstavljen kot nekaj sodobnega, ne glede na minuli čas nastanka. Seveda pa je bil ves ta pogled nazaj filtriran in selekcioniran skozi aktualno izkušnjo – Picassov čutni stil zgodnjih tridesetih let, v katerem je prevladovala figura Marie-Thérèse Walter (sl. 35).

Picasso se je pogosto upodobil kot umirjeni, meditativni umetnik, ki v objemu ljubice kontemplira njene kipe in v ozadju vidimo ali slutimo mediteranske terase, oljčne gaje in vonj mirte. Nebo je modro in mirno, svet brezčasja oživljajo klasični miti. Risano je vse z veliko lepoto, čutnostjo in predstavo ekonomijo, z inteligenco velikega znanja, v katerem se senzualnost povezuje z likovno bistrostjo in melanholija z ironijo.

Kregar je v svoji risbi ohranil nekaj tega razpoloženja. »Novi« Picasso je bil v evropski kritiki nenavadno dobro sprejet; tudi akademski umetniki so se nekako oddahnili od surovosti, »abstraktnosti« in nepredvidljivosti metamorfičnega načina. Če ne drugega, so v njem uzrli tistega »peklenškega risarja« (Jakac), mojstra inteligentne, artificialne

RAZPRAVE IN ČLANKI



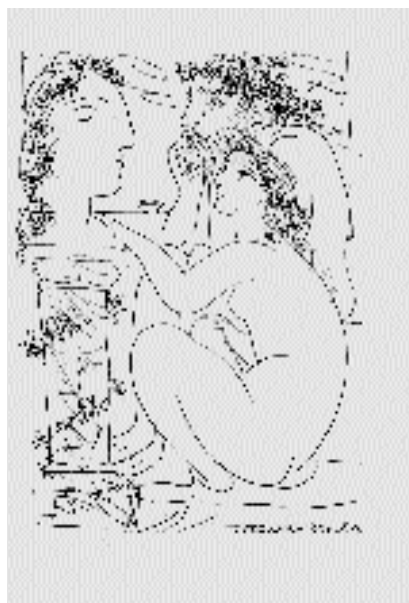
32. Stane Kregar: *Večer v maju*, 1937, risba, Ljubljana, Moderna galerija



33. Stane Kregar: *Večer v maju*, 1937, Ljubljana, zasebna zbirka



34. Pablo Picasso: *Deklica in minotaver*, 1936, Pariz, zbirka Berggruen



35. Pablo Picasso: *Suite Vollard, 23*, marec 1933, jedkanica

konture, ki so jo občudovali, ker so jo razumeli v lastnem akademskem študiju in so v njej videli »tradicijo ateljeja«, ki je umrla z Ingresom. Malo manj razvidno je bilo, da je ob vsem klasicizmu Picasso tudi v teh delih ohranil modernistično psihološko substanco. Klasika zanj ni bila didaktična pravljica 19. stoletja, temveč ugodje in udobje, ki se je lahko nepričakovano sprevrglo v eksistencialno dramo. Območje mita so zasedli minotavri in biki, čutnost je postala seksualna in biološka (sl. 34). Kregarjeva osnovna zamisel torej sodi v širši kontekst recepcije Picassa v tridesetih letih.

V ospredju Kregarjeve risbe je obvezno tihožitje z vazo in rožami, s krožnikom in limonami. Na podstavek ali mizico, ki jo slutimo pod pregrinjalom, je položena ženska glava s plemenitim profilom, narisani kip sredi sanj. Na levi spet samo slutimo zakrito žensko postavo v nekem zamišljenem gibu. Z njo ohranjamo stik z nadrealističnimi večpomenskimi figurami: prav lahko si predstavljamo, da je resnična glava tega melanholičnega telesa na terasi v resnici prav takšna kot tista, ki počiva kot kip na nevidni mizici. Zazrta je v nevidno pokrajino, ki se odpira med oblake in v globino onkraj balustrade. Nad profilom so se kratke črte zgostile v gosto listnato girlando, v rastlinski rep okrasne rastline, ki ima ob botaničnih gotovo tudi zoomorfne sopomene. Celota s svojim blagim poetičnim sporočilom govori torej za umirjeni, »klasični« trenutek Kregarjeve nadrealistične poti. Gledalec je pravzaprav izločen: kot bi bilo dovolj opozoril, da je pogled, ki objame to fantazijo, »ženski« in zares pripada likom in stvarjem, ki so v risbi upodobljene.

Slika *Večer v maju* pa spremeni rahločutno risarsko tihožitje (ta element, z naturalističnimi podatki je povsem praški in tuj Picassu) v precej bolj zavezujoč splet predstav. Izgubi se poprejšnja sentimentalna nota, »ateljejski« prostor se skrči in osredotoči na motiv sanjajoče glave, skrivnost je stopnjevana, ne pa pojasnjena kot v risbi. *Lux, calme, volupté* Mediterana se spremenijo v nočno doživetje, ki sicer še ni môra, a se vendarle napoveduje. Slika se ohladi v sanjskih modrinah spanca, ilustrativnost sna se zgosti v vse manj prijetne napovedi, relaksirana picassovska scena se spremeni v stanje pričakovanja in preobrazbe. Hedonizem sanj je izginil. Kaj se je zgodilo?

Prvotno razpoloženje je pretrgano. Limona je razpolovljena in za silo jo rešuje dekorativni vzorec in pa pozicija, ki jo spreminja v

nekakšno broško ob nevidnem ušesu. Profil je izgubil dekliško ljubkost in je postal hladnejši, čustveno tog. Cvetlični venček z lasmi se je spremenil v čuden izrastek glave, ki niso niti lasje niti kapica. Da gre za kip, ki pa ni več samo mediteranska klasična prikazen, je več kot jasno. Kip je zdaj ženska glava, ki sanja resnične sanje. Na desni je blago iz metrske bale slikar razprostrl tako, da predstavlja nekakšno »obleko« in namesto ženskega vratu se dviga modra vaza z rumenimi hortenzijami. V sredini zgoraj je kos olesenelega »mesa«, spet znana stvar iz nadrealističnega arzenala (Dali, Štyrský, Toyen). Namesto škatlastega predmeta z vslikanimi iluzionističnimi krajinami in figurami, je nad glavo v prazno obešena »slika v sliki«. Nameščena je na nepredvidljivo ozadje (kljub škatlasti zidni senci). Moderen okvir obrobja tihožitje z živalsko lobanjo, psom, ki tuli v noč in morskim (?) ozadjem. Desni rog je znova »oživel« in postaja rdečkasto-črna polživa-polmrtva snov, bikov vrat je spremenjen v nekakšno rezano »anatomijo«. Zakaj je ta čudna predstava nameščena nad čelo sanjajoče? Ker je vsebina razložena s temno senco bika, ki se pojavlja na levi, že prekriva »slika v sliki« in se z nozdrvmi bliža sanjajoči. Dokler je bil privid z bikovo lobanjo mrtev, naslikan v sliki, ujet v njen okvir, je bil tudi estetsko obvladan. Toda njegova resničnost ni v podobi, temveč v senci, ki jo meče nevidna žival in je kot senca in kot lik posledica sanj – torej tako vzrok za podobo in ilustrativna razlaga njene prisotnosti.

Slika je psihološka v resničnem pomenu te besede. Je neke vrste *Traumdeutung* sama po sebi, je specifičen »tekst sanj«, ki bi ga zdaj začel reševati izkušen analitik. Tiho bivanje na terasi, ograjeni vrt dekliške fantazije, je ogrozil vdor neke temne vsebine. Dekliški obris je umetnik spremenil v podobo zrele ženske. Večer v maju se je premaknil v noč.

Če bi se zdaj preselili v sliko v sliki, v fantazmo sredi fantazme, potem bi morali videti tisto, kar je storil Picasso v prizorih iz Suite Vollard. Nedotakljivost sanjskega privida bi se morala umakniti seksualni čutnosti robustnega dotika in haptične želje – vse to pa je v Kregarjevih namigih izpuščeno. Posebej v risbi slutimo, da je občudoval Picassove slike Marie-Thérèse, ki je zaspala med branjem (sl. 36), kar je čutiti tudi že v drži Salome.³⁸ Podobne motive je videl pri Filli

³⁸ Na podoben način je Picassa razumel tudi A. Wachsmann, ki je varianto tega motiva s knjigo v naročju Marie-Thérèse, (1932, zbirka Alsdorf,

(variacije po Picassu) in v Parizu so ga očarale izbrane, elegantne reprodukcije Picassovih in Matissovih modelov v *Cahiers d'art* in *Minotaure*.

Toda prav to novo znanje razlaga temnejšo, grozljivejšo plat te slike, namreč notranjo vsebino tihožitja z lobanjo, ki je v naslednjem letu postala samostojna slika (sl. 37). Naslovnice za revijo *Minotaure* so izdelali Picasso, Miró, Magritte, Dali, Masson in drugi³⁹ (sl. 38). Kregar je videl, kako je mogoče povezati nadrealistično imaginacijo, v vsej njeni podzavestnosti, neznanosti in tujstvom, z erotično eleganco visoke mode, kolonialne etnografije, modernizma in prazgodovinske umetnosti, moderne eksperimentalne fotografije ter ekskluzivne notranje opreme in arhitekture. Ekscentričnost nadrealizma in visoki okus evropske finančne oligarhije sta se učinkovito srečala na straneh *Minotavra*.

Zdaj si lahko pojasnimo širši predstavni kontekst *Tihožija na morski obali*. Slika spreminja dosedanje koncepcije mirnega lepega bivanja, kakršnega še kaže minuciozna ženska postava spodaj na levi in elegantna mizica, ki nosi opremo in izdelek šivilj, toda skupaj z razbitim vrčem in prividnimi noži ga smemo razumeti kot memento, kot konec deklisških fantazij in nastop smrti, kot čas nasilja (kot se bo imeovala ena njegovih poznejših slik).

V spodnjem delu na nekakšni prerezani »kobilji«, ki pa bi lahko predstavljala tudi nenavadno draperijo, leži precj grozljiva bikova/volovska lobanja. Njen desni rog je čudno oživel, toda barve so le zamolkli toni fizičnega nelagodja. Takšno oživljanje ne obeta nič dobrega. V evropskih ikonografski motiviki najdemo takšne like pri Maxu Ernstu (*Hišni angel*, 1936, in 1937), v neposredni povezavi z minotavrsko lobanjo pa pri Kregarjevem češkem sodobniku in v letih 1923–27 prav tako učencu Maxa Švabinskega, Vladimirju Sychri (sl. 39) Njegova *Vojna* je precej učinkovita kombinacija znanj, ki so bile povsem domače tudi Kregarju: elementi metafizike in nadrealistične pokrajine se prepletajo z ikonografijo Minotaura ter s peklenkim lebdenjem Ernstovih

Chicago), »grafično« poenostavil (repr. v *Volné Směry*, 1932). Kregar je ob tem lahko spoznal, kako nevarne so prisvojitve Picassovih vzorcev brez osebne čutne izkušnje.

³⁹ Picassove *Bikoborbe* in *Minotavri* so postali v tridesetih letih tudi snov češkega slikarstva. Kregar je na razstavi *Poesia 1932* videl Fillovo *Žensko z glavo bika* (1930), na kateri se kubistični elementi spajajo z nadrealistično vsebino.

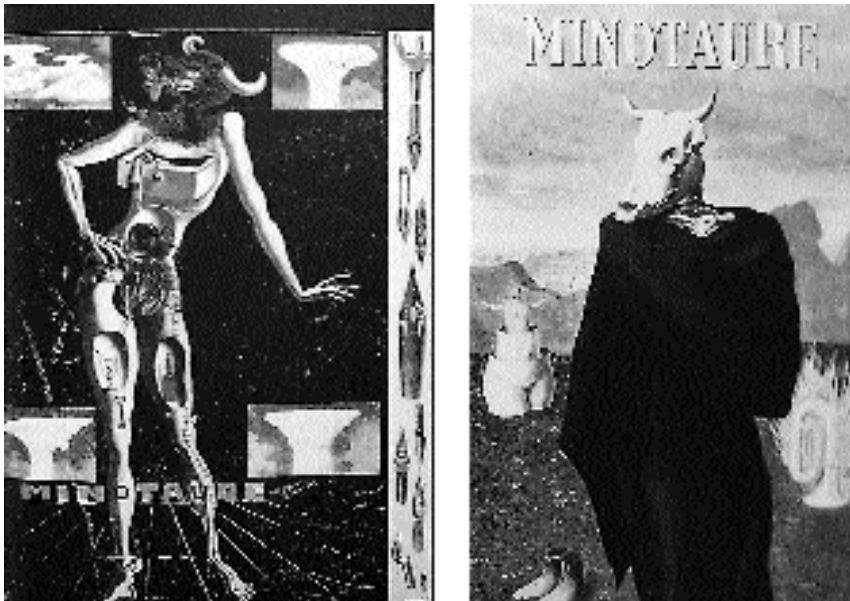
RAZPRAVE IN ČLANKI



36. Pablo Picasso: *Sanje*, 1932, New York, nekdanja zbirka Ganz



37. Stane Kregar: *Tihožitje na morski obali*, 1938, Ljubljana, Moderna galerija



38. *Minotaure* (naslovnici: Salvador Dali, René Magritte)



39. Vladimir Sychra: *Vojna*, 1937

angelov. Sychra, rojen 1903, bi sodil v Kregarjevo generacijo, čeprav o teh povezavah zaenkrat še ne vemo dosti – a še vedno dovolj, da *Tihožitje na morski obali* postavimo v krog tistih del, ki na praški način odzvanjajo *Revolucijo v Španiji*.

V letu 1938, še posebej po poletnem obisku Pariza, se nadrealistična tehnika, kot jo ilustrirata pripravljalna risba in slika *Večernega muzikanta* iz beograjskega muzeja sodobne umetnosti, vse bolj umika poetičnim razsežnostim barvnega realizma.

Odisej (sl. 40) je edina velika slika iz ožjega nadrealističnega obdobja, v kateri se Kregar zavestno naslanja na antični literarni vir, ki je bil pri *Fantaziji na terasi* in *Večernem muzikantu* ovidovsko zakrit, tu pa je povsem berljiv: Odisej sanjari na terasi otoka Ogigija o »Itaki rodni«. Nimfa Kalipso ga sedem let zadržuje na otoku in mu onemogoča vrnitev. Šele ko Atenine besede ganejo Zevsu, se nimfa ukloni bogovom in pomaga Odiseju, ki ga tare domotožje: »najlepša mu ginejo leta,/ le domov si želi«. Kregar naslika junaka pred osrečujočim dogodkom, ko je

»čez dan posedal na skalah na morskem obrežju,
v vzdihih, v solzah, v skrbeh srce si je grizel in mučil,
gledal čez nerodovitno morje in solze pretakal...«
(prevod A. Sovreta)

Nadrealni status je bolj ilustrativen kot simbolni. Odisej je v psihološkem smislu in tipologiji povsem moderna pojava in spominja na sodobno gledališko interpretacijo antične zgodbe; v antikizirani drži, ki se v umetnostni zgodovini kar naprej ponavlja in prenavlja (Epigonos [?]: *Umirajoči Galec*; Botticelli: *Venus in Mars*; Picasso: *Suite Vollard*, sl. 41., itd.), brezvoljno poležuje na terasi, naslonjen na »podstavek«, ki se je razvil v nadrealistično čutno naslonjalo, z vslikanimi biomorfni in ostrokotnimi poglobitvami, kjer je torej draperija obravnavana kot pohištveni predmet in jo je mogoče reliefno izbrusiti. Na levi je spet zidna kulisa, pred njo pa na curku vode »jezdi« riba – motiv, ki ga najdemo pri Štyrskem, v sliki *Melanholija* (sl. 42). Pri Štyrskem je takšna vertikala služila kot nosilec skritega obešalnika, na katerem je iz jope izoblikovan ženski torzo.

Nad Odisejevo glavo je nenavadna iluzionistična ploskev (lesen kotni okvir?). Mogoče gre za slikarsko fingiran frotaž z letnicami v rezanem lesu, toda zgornji del predstavlja nekakšno špiljo – kot bi

prepoznali delček ekspresionistične filmske kuliserije. Na modrika-stem pregrinjalu balansira reženj lubenice. Tako kot pri Picassovih tihožitjih je postavljena v zgornji del kompozicije. Predstavlja čutno izkušnjo, pa ima bolj metonimični kot metaforični pomen; je slikarska domislica in manj namig, kako ga je Kalipso gostila in mu stregla v čutnih nočeh, preden se ji je začel Odisej izogibati. Stebriček balustrade daje vedeti, da gre za »fantazijo na terasi«. Barvna viba je narejena v poudarjeno dekorativnih barvah in je tu znova zaradi dalijevskih erotičnih namenov. Iz ploščic terase, ki bi brez težav funkcionalno krasile kakšen resničen balkon tridesetih let, pogajnjajo veje brez listov, ker ne rastejo iz zemlje, ampak iz keramike, a z bogatimi cvetovi. Pes spodaj tudi ni kakšeno posebno alegorično znamenje zvestobe in vdanosti, ne namiguje na Odisejevo zakonsko zvestobo, je le dodatek, ki je zrastel v belo-črno žival iz poprejšnjih metamorfoz na dekorativnih okroglih blazinah in naslonjalih.

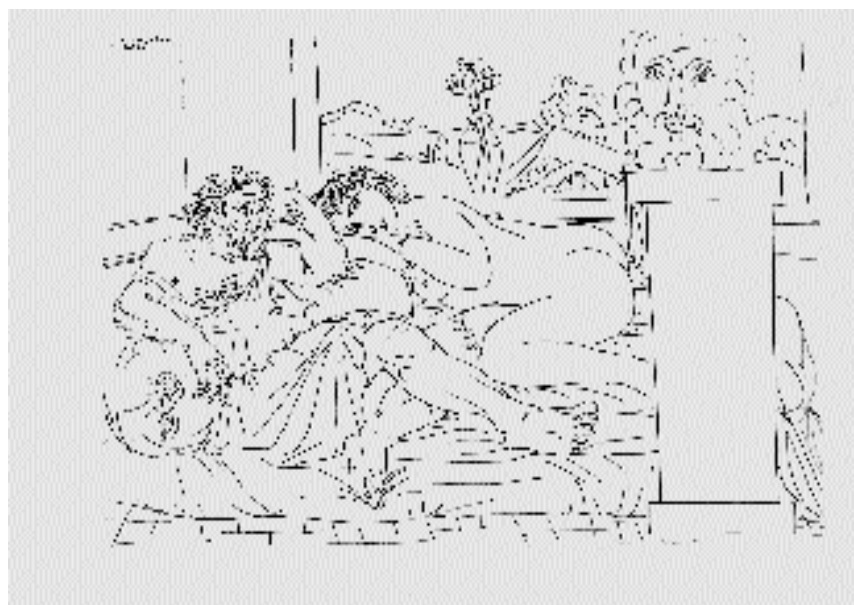
Nad njim se naenkrat, kot bi nenadoma vstopila v ekran filmskega kadra, pokaže antikizirana glava, kip in živa snov hkrati, gledalec in priča. Ni slepi Homer, temveč bolj prikazen, ki vse tisto, kar je pred in za njo, spreminja v privid, vizijo, fantazijo. Profil na levi kombinira mrtvo snov kipa z živostjo dejanskega pogleda in ima bogato modernistično tradicijo. Začenja jo de Chirico s sliko *Preobrazba sanj*, 1913 (pri čemer se tudi on zgleduje po Redonu), in nato si v slikarskem modernizmu sledijo nešteta soočenja živega portreta in avtoportreta ter naslikanega kipa. V Picassovem opusu je vse polno takšnih ontološko nejasnih jukstapozicij živega kipa in okamnelega življenja. Pozicija velike glave na desni je povzeta po sliki Jana Slavička *Spomin na Grčijo*, kjer je poprsje žensko (sl. 43). Osnovna razpoloženska nota pa povezuje patos metafizičnega slikarstva s Picassovo mitologijo umetništva tridesetih let. V jedkanici iz *Suite Vollard* (sl. 44) je živi model postavljen ob veliko modelirano glavo, ki pa ohranja mehkobo risarskega obrisa.

Picasso-kipar (sl. 45) se je naslonil na veliki »živi kip« in strmi v bronasto celopostavno figuro, v kateri znova prepoznamo Marie-Thérèse. V ozadju se razprostira nebesna modrina Mediterana (ker je gvaš nastal v Cannesu). Pogled belolasega starca (z modrikastimi otenki) pa je zazrt v gledalčev prostor in zahteva podobno pozornost, kot ga

RAZPRAVE IN ČLANKI



40. Stane Kregar: *Odisej*, 1938, Št. Vid, Zavod sv. Stanislava



41. Pablo Picasso: *Suite Vollard*, I. april 1933, jedkanica



42. Jindřich Štyrský: *Melanholija*, 1937, Pariz, zasebna zbirka



43. Jan Slaviček: *Spomini na Grčijo* (*Volné Směry*, 1935)



44. Pablo Picasso: *Suite Vollard*, 4. april 1933, jedkanica



45. Pablo Picasso: *Kipar in njegova umetnina*, 1933, Švica, zasebna zbirka

kiparski idol pričakuje od golega bradatega ustvarjalca. Neposredna pigmalionska vsebina Kregarja očitno ni zanimala, toda tako po razpoloženski noti, a tudi kot za čas značilni »okvirni temi«, pomeni *Odisej* lokalno uresničitev »klasičnega« načina v evropskem slikarstvu dvajsetega stoletja, ki pri nas še čaka na kompetentno obravnavo.⁴⁰ Kasnejši *Ojdip* je že nastajal v prvem vojnem letu in se je antična drama v trenutku povezala s sočasno zgodovino.

Umetnik v ateljeju, 1939, zaključuje motivno serijo fantazij na terasi. Povezava metafizičnih komponent (zlasti v tihožitju z dobro znanimi parafernalijami) s predstavnostjo barvnega realizma se zdaj dokončno nagne v prid intimistične poetike, ki lahko živi svoje samostojno slikarsko življenje brez nadrealističnih prizvenov in prividov.

VI. Moda in histerija, sanjarjenje in melanholija

Slikanje žensk je bilo za Kregarja precej omejujoča tema, ker je bil posvečen, delujoči duhovnik. Toda kako zmotno bi ga bilo razumeti skozi ozkosrčni bigotizem. Bil je sijajen opazovalec, ne toliko portretne in posamične ženske figure, ne toliko njene eksistencialne ali erotične vsebine, pač pa intimistične zaverovanosti v zasebnost sanjarjenja, melanholije, tudi notranje bolečine. Tej intimistični čutnosti ni mogoče pripisati tako močnega vzgona, kot trdi Šijanec:

»Filozofski in socialni vsebini se pridruži že od vsega začetka ljubezen kot tretji vir umetnikovega navdahnjenja. Prizvok igrive erotike običajno v prispodobni simbolično prisotnih dekliških figur se neprisiljeno vpleta v resnobo filozofske tematike.« Po Bassinu pa imamo opraviti z »estetiziranim nemiro, ki je posledica prikrite čutnosti.«⁴¹

Že s prvo sliko te vrste, salonsko *Salomo* iz leta 1936 (sl. 46) se lotevamo analize cele vrste Kregarjevih »ženskih« slik, ki so povezane z nadrealistično ikonografijo ženske v različnih psihoanalitskih držah in simbolnih preoblec. V prvotni izvedbi iz leta 1936 (sl. 47) so jo videli najprej kot moderno nadrealistično umetnino s sorazmerno

⁴⁰ *On Classic Ground: Picasso, Léger, de Chirico and the New Classicism, 1910–1930*, London, Tate Gallery, 1990. Tudi Kregar bi se lahko zgledoval po Picassovih ženskih likih s klasičnim, renesančnim pedigreejem, kot je *Dekle na obali* iz leta 1921.

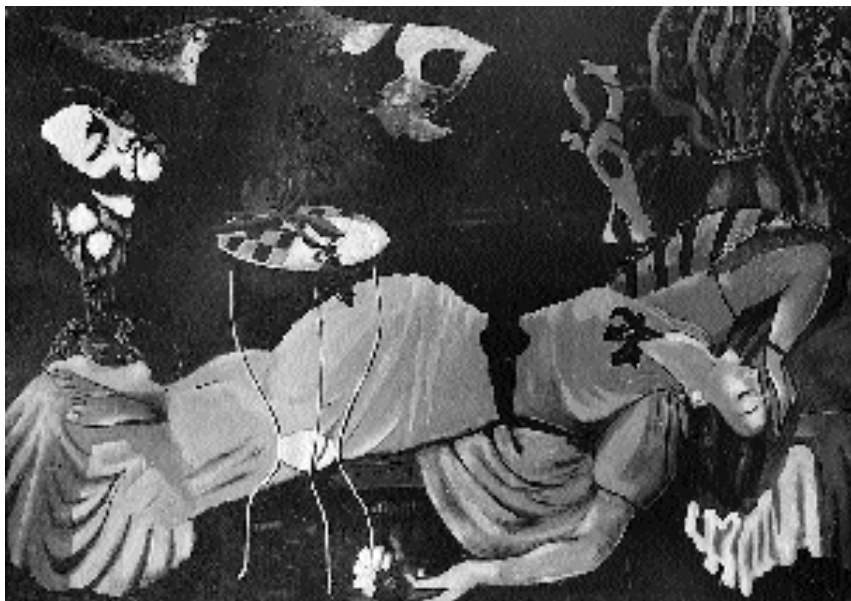
⁴¹ Bassin, op. cit., str. 25.

enostavnim sporočilom: »Salomo, tako razlaga slikar sam, še v spanju bega glava Janeza Krstnika; iz umivalnika, kjer si je izmila kri, vstajajo strašni prividi: vest nima miru.« (Dobida v Mladiki, 1936, str. 467). Naslikana je ležeča ženska po nekakšem histeričnem transu, ki očitno drsi v nezavestno omotico. Ob nogah je postavljena mizica z vazo in tulipani, na katerih počiva glava Janeza Krstnika. Nad njo lebdi ernstovska ptičja pošast, na desni je nad naslonjalom kavča videti svojevrstno vazo z dvopolnim, dramatičnim vzorcem – vaza je preklana v svetlo in temno polovico kot bi šlo za prisposodbo dobre in hudobne zavesti; glava je omahnila vznak, nad njo se dviguje temno modrikasto plapolanje cvetja, ki je speto z okrasnim trakom. Ta del na svoj način ilustrira mentalno dogajanje, ki je preseljeno v nočno moro, o čemer priča krvavordeči zaton, ki potaplja ozadje v nepredirno temo. Okrutna in zvijačna Saloma se je iz biblične *femme fatale* spremenila v moderno žensko, ki jo zasledujejo neprijetni prividi. Pa skoraj zagotovo ne evangeljska zgodba, kajti naslov je samo hipotetičen in asociativen in morda tudi ni utemeljeno razglablјati o njej kot liku, ki udejanja Freudov kastracijski kompleks ženske histerije. Zagotovo pa gre za povezavo socialnega in seksualnega prekrška, za prisposodbo kazni za prešuštvo, ki bi ga v tridesetih letih prej imenovali nezvestoba, izdaja, kot pa napeljevanje k umoru; skratka, kjer imamo opraviti z enostavno »psihopatologijo vsakdanjega življenja«, maskirano v modernizirano biblično ikonografijo. Slika nima kakšne posebne grozodejne učinkovitosti. Je res salonski izdelek in dekle fingira teatralno histerijo (ki jo je Freud sijajno diagnosticiral). Pri nas je diagnozo postavil Fran Šijanec:

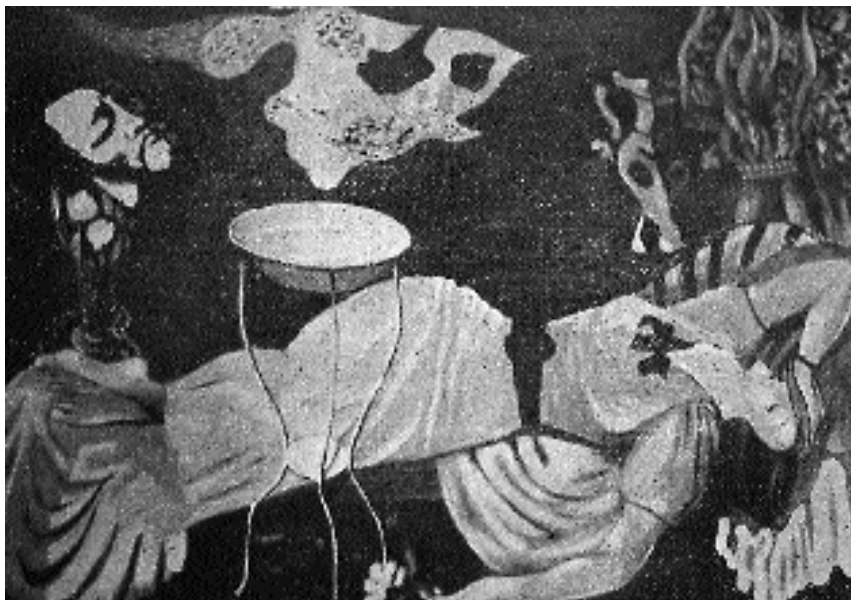
»Umetniku gre za likovni prikaz podzavestno vsidranih predstav, ki se vrste asociativno v času ustvarjalnega procesa. Psihoanaliza jih rešuje le z znanstvenega stališča. Liki so iracionalni simboli določenih idejnih in čustvenih plasti, ki jih more le resničen umetnik surrealista odkriti. S formalnega stališča slikarske kompozicije opažamo več ali manj jasno izražene dekorativne elemente, katerih forme so barvno jasno linearno primitivistično reducirane. Razumljiva je šele celota, ki naj posreduje resničnost in lepoto vizionarne duhovnosti.«⁴²

⁴² F. Šijanec: Prva razstava slovenskih likovnih umetnikov v Mariboru, *Obzorja*, 1938, str. 260.

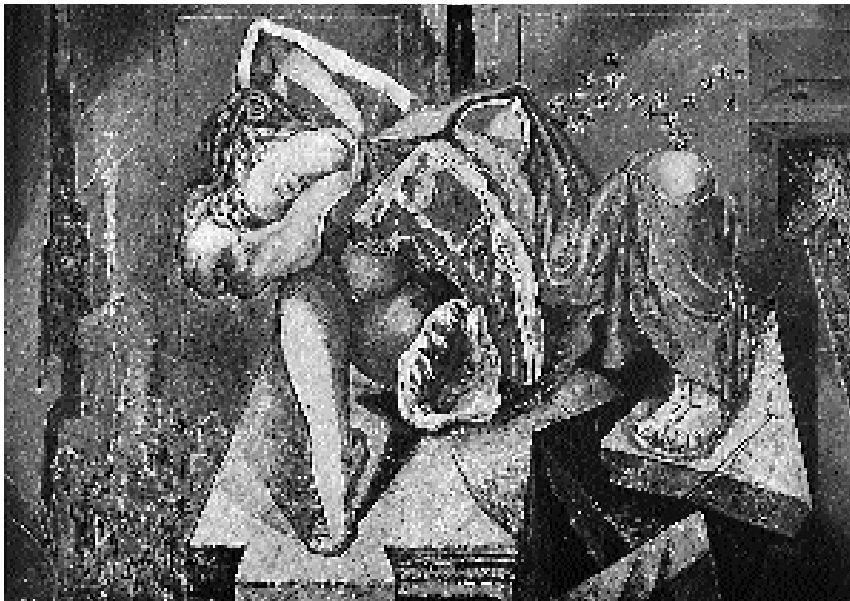
RAZPRAVE IN ČLANKI



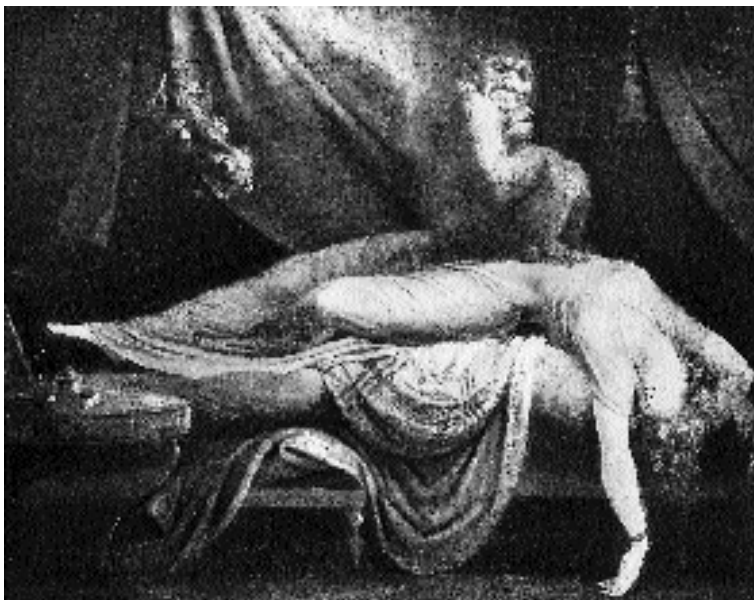
46. Stane Kregar: *Saloma*, 1936, Ljubljana, Moderna galerija



47. Stane Kregar: *Saloma*, prvotna varianta

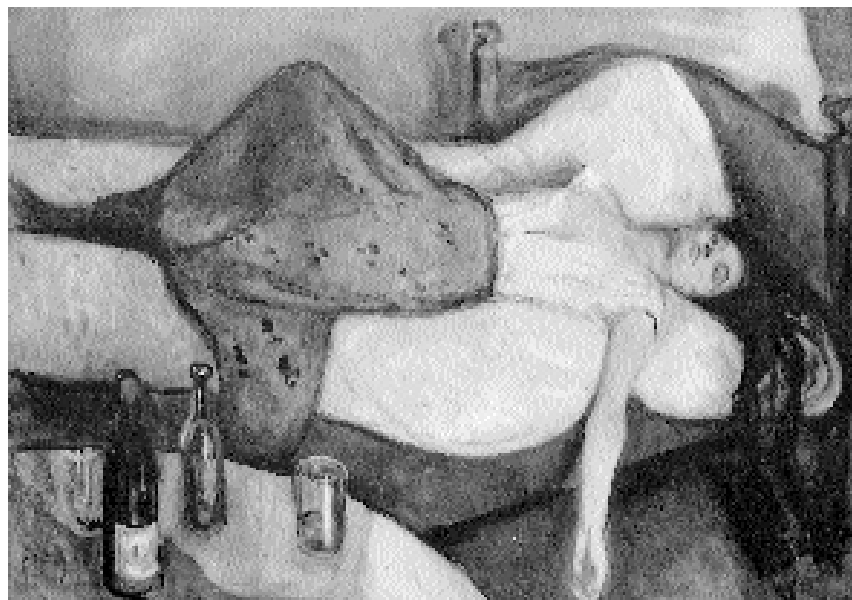


48. André Masson: *Gradiva*, 1939, Knokke, zbirka Jacques Nellens



49. John Henry Fuseli (Füssli): *Nočna mora*, 1781, The Detroit Institute of Arts

RAZPRAVE IN ČLANKI



50. Edvard Munch: *Dan potem*, 1894–5, Oslo, Nasjonalgalleriet



51. Salvador Dalí: *Fenomen ekstaze*, 1933, Pariz, zasebna zbirka

Najbolj izpostavljen, skoraj medicinski element, stoječi umivalnik, je leta 1938 Kregar preslikal in kruto zdravniško konotacijo spremenil v dekorativno mizno površino s karirastim vzorcem, kot so ga takrat nosile mlade dame po najnovejši praški in pariški modi. S tem je zakril še drugo latentno vsebino, ki bi utegnila namigniti na dekletove seksualne izkušnje (izguba nedolžnosti, prekinjen menstruacijski cikel, rezultati ginekološke preiskave ipd.), kar vse sodi v nedostojne zasebnosti, ki zdaj kot prikazni vstajajao v njenem budoarju. Slika ni intimistična; dekorativno razporejene cinije, tulipani in modro plapolajoče rože in tenka knjižica v spuščeni levici niso tu zato, da bi ustvarjale ljubko vzdusje. V resnici poudarijo paradoksalno prisotnost moške glave s krvavimi ustnicami, rdečkaste peruti ptičjega monstuma (v duhu Ernstovih ptičjih nadzornikov) in krvavega zatona – ki je prispodoba psihičnega »nosilca« slike, same površine nezavednega. Kregar je ni znal odslikati drugače kot s salonsko sceno, ki se z množico parafernalij spreminja v analitikov kabinet in se ponuja profesionalni ekspertizi.⁴³

Histerija je bila velika nadrealistična *l'amour fou* in so jo slavili kot najvišje poetično odkritje 19. stoletja. V reviji *La révolution surréaliste* sta leta 1928 Aragon in Breton zapisala, da »histerija nikakor ni patološki simptom ter jo je mogoče v vsakem oziru pojmovati kot vrhunsko obliko izraza.« Histerija je bolj ali manj ireduktibilno mentalno stanje, ki ga označuje subverzija odnosov med subjektom in procesi moralne presoje, s katerim se sooča pacient, ne da bi zaradi tega pristal v deliriju. V Freudovem pojmovanju je ženska histerija označena kot pretirana seksualna želja in pretirana averzija do seksualnosti. V kliničnem stanju bi to pomenilo, da se v histeričnem obnašanju (teatralična histerija) libidinalni impulzi transformirajo v simptome (histerije). Toda v sliki imamo opraviti le z namigi, ki ne napovedujejo pseudocycsis, temveč kvečjemu njeno nasprotje; gre prej za nekakšno patetično odrevenelost, v kateri samo slutimo hudo bolečino ali prizadetost, ki ji ne poznamo organskega vzroka – in v tem smislu je ta ženska figura histerična. Toda znova le toliko, kolikor je histerično govorico telesa dopuščal meščanski bonton in jo je bilo mogoče naseliti v varnem

⁴³ Na to je opozoril J. Mikuž: Človeška figura v medvojnem slovenskem slikarstvu, v katalogu: *Umetnost med obema vojnama (Alpe-Adria)*, Ljubljana, Moderna galerija, 1984, str. 63.

salonu. Edino, kar bi smeli v tej držbi prebrati, je sama modernost histerije v času širjenja psihoanalize – nekako tako kot je migrena zamenjala glavobol in je bila tudi histerija tem bolj znana in modna, čim bolj so se umikali vzroki zanjo (postopno rahljanje patriarhalnih konvencij in seksualne pruderije; širjenje psihoanalitskih metod med zdravniki, itd.)

Kregarjeve *Salome* ne moremo interpretirati v Bretonovem smislu kot *la beauté convulsive*, ko se v ekstatičnem dejanju, denimo v deliričnem plesu, v orgiastičnih krčih, v stresnih gibih in nenavadnih držah telesa razkriva skrita seksualna želja, zdaj razvidna v nenavadni lepoti histerične hemianesthesie. Saloma je predvsem (ne samo Kregarjeva) prisposoda moderne ženske – navidez svetovljanske sufražetke, ki se ji je maščevala lastna prevzetnost in zasvojenost s seksualno in socialno samostojnostjo in domnevno neodvisnostjo od meščanske etikete. Pri tem pa slikar ne zavzame svojega stališča. Ni moralist, temveč v likovni asociacijah samo namiguje na nevarnosti in pasti emancipacije. Takšno situacijo bi bolje opisal Slavko Grum in jo na precej nekavalirski način, na ravni penatskega disputa karikiriral Alfred Šerko, dober poznavalec in hud nasprotnik psihoanalize.⁴⁴

V nadrealističnem slikarstvu so se takšne fantazme udejanjile v metamorfozah Jensenove *Gradive* (A. Masson, sl. 48), v Dalijevih likih (*Histerični in aerodinamični ženski akt*, 1934), kasneje zlasti v slikah Matte, Kurta Seligmana, Victorja Braunerja, Delvauxa, Picabie itd. Kregarjeva *Bolnica* zelo nazorno predoči velik razkorak, ki je nastal med nadrealistično interpretacijo *Salome* in med zamišljeno rekonvalescentko v salonski intimi, ki ji manjka globlje psihološke karakterizacije.

Likovni kontekst ima ikonografsko tradicijo, ki jo pozna vsak umetnostni zgodovinar: Füsslijevo *Nočno moro* (sl. 49), ki sodi v nenavadni čas, ko se razsvetljenski Razum umika spanju, ki rojeva pošasti (Goya, *Caprichos*) in je bila slika lahek plen psihoanalitskih komentarjev. Skoraj samoumeven je secesijski kontekst, ki nas ob Klimtovih dekorativnih erotikah lahko spomni tudi na temnejše socialne vsebine pri Munchu (sl. 50). Melanholična arhetipska nota *Salome* pa se navezuje na de Chirica (*Melanholija*, 1912; *Molčeča statua*, 1913; *Plačilo vedeževalca*, 1913) in njegov antični vir, helenistični kip *Ari-*

| ⁴⁴ A. Šerko: *O psihoanalizi*, Ljubljana 1934.

adne (Vatikanski muzeji). Podobne drže telesa pri Matissu pa imajo povsem drugačen značaj in nadaljujejo ikonografijo odalisk in Olimpije v dekorativnih mizanscenah tridesetih let.

Tudi v tem predstavnem toku je Kregarjeva *Saloma* znotraj varne tradicije štafelajne salonske slike, zlasti v odnosu do fotomontažne kompozicije pri Daliju (sl. 51), ki je svoje vire našel v pornografiji in medicinski dokumentaciji – ekstaza takšnega eksperimenta je že sama po sebi izziv meščanskemu okusu in družabni dostojnosti (torej na očitnem robu pruderije in hinavščine salonskega klepeta). Slika izrecno ne posega v poetično ikonografijo ljubezni in smrti (eros – thanatos), razen če moško glavo razumemo kot erotizirano izkušnjo smrti in – na drugi strani – če prezremo (očitno) odsotnost libidinalnega ugodja v histerični omotici. Tako opozicijo je kot slast in užitek uprizoril Dali v sliki *Krvaveče vrtnice*, 1930, ki jo je Kregar poznal po reprodukciji. Kljub temu pa *Saloma* vendarle sodi v moderno imažerijo, ki jo je nadrealizem podedoval iz fin de siècle in simbolizma, a le v najbolj ilustrativni obliki literariziranega prizora življenja in smrti, zavesti in nezavesti, sanj in blodenj in nič manj tudi moralne budnosti. Skratka, moderni sujet, moderni prizor iz popularnega romana ali filma. Za model mu je bila kar sestra, ki jo je opremil s praškimi modnimi aktualnostmi.

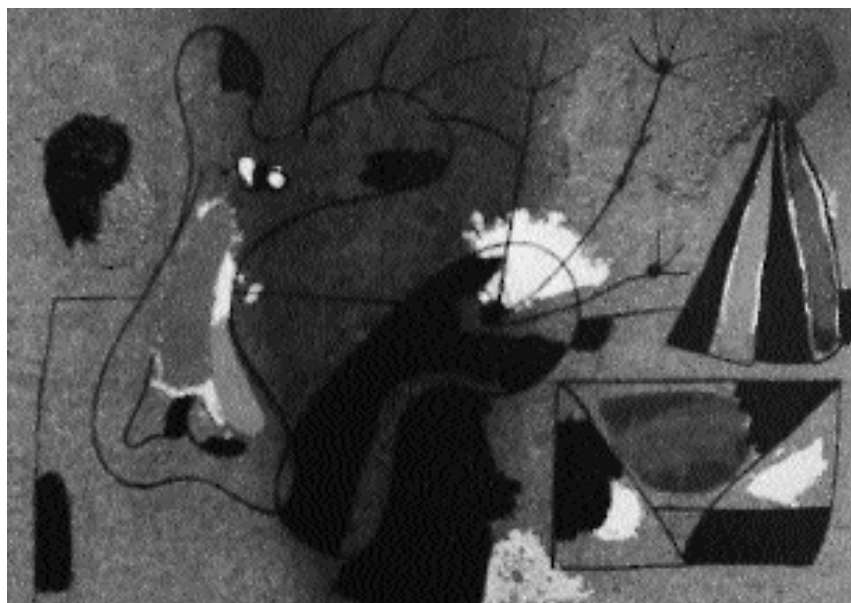
Naslednja slika iz ženskega niza se imenuje *Melanholija nekega večera* (sl. 52). Naslov je znova izključno asociativen. Kar v tej moderni žanrski podobi, tipični salonski sliki tridesetih let, preseneča in obenem potrjuje njeno »nadrealistično« posebnost, seveda ni zasenčena ženska postava in znane stvari iz njenega budoarja, vključno z vseprisotno ribo v sredi, temveč »slika v sliki«, svojevrsten modernistični citat, ki v nekakšnem sobnem, dekorativnem prividu kopira Mirojevo *Slika* iz poletja 1934 (sl. 53). Problem je bolj v kontrastu kot pa v pomenu – nadrealno je v tem primeru srečanje neke povsem tuje likovne formulacije – abstraktni Miró je bil že sam po sebi nekaj posebnega, skrajno aktualnega, kar bi prepoznal samo dobro informiran kritik – z moderno intimo neke zrele ženske, nikakršne histerične mladenke. Kregar je izbral Miroja navidez paradokсно, a glede na razsežnosti slikovnega učinka nadvse smiselno.

V *Cahiers d'art* je leta 1936 je izšel intervju Georges-a Duthuita z Mirojem, s katerim si pri izboru citata Kregar ni mogel

RAZPRAVE IN ČLANKI



52. Stane Kregar: *Melanholija nekega večera*, 1937, zasebna zbirka



53. Joan Miró: *Slika*, 1934, The Art Institute of Chicago



54. Stane Kregar: *Sanjajoča*, 1938, Ljubljana, zasebna zbirka

dosti pomagati, zato pa je bil bogato opremljen z najnovejšimi deli iz tistega poletja in zgodnje jeseni.⁴⁵ Miró je v ciklu slik na masonitu ustvarjal pretanjene kompozicije, v katerih je iskal ravnovesja (kot se to sliši nenadrealistično) med uporabo ostrih snovi, peska, grobega pigmenta in likov, ki nihajo med sorazmerno preprostimi, stereometričnimi formami in omejenim barvnim svetom, ki pa ni tako koloristično intenziven kot poprejšnje slike in dobiva v tej seriji (ker je bila tudi ta slika samo ena iz sistematično slikane serije nadrealnih podob) nekakšen catalanski prizvok – slika, ki jo je uporabil Kregar je »podložena« z enotno okrasto površino, ki res spominja na zemljo pri Montroigu.

Med reproduciranimi Mirojevimi slikami je Kregar najprej izločil vse vertikalne formate; potem vse tiste kompozicije, v katerih je prevladovala ženska »biomorfn« imaginacija (ne glede na pravokoten format) in končno se je odrekel bolj pripovedno komponiranim delom,

⁴⁵ G. Duthuit: OÙ allez-vous, Miró, *Cahiers d'art*, 1936, št. 8–10, str. 261–265. V intervjuju slikar pravi: »Naši generaciji manjka heroizma in zavzetega revolucionarnega duha.«

čeprav bi kot npr. *Dve osebnosti zaljubljene ženske*, maj 1935, pomenko vsekakor dopolnjevala *Melanholijo*. Tako je na koncu uporabil to sliko, ki ima splošni naslov (kot vse, ki so v juliju in oktobru nastajale na relaciji Montroig-Barcelona⁴⁶). Za dosedanje vedenje o Kregarjevih estetskih pogledih je vključitev Miroja dokaj presnetljiva. Potrjuje pa v tem članku poudarjeno tezo, da je bil vpogled v delovanje nadrealizma tudi iz praškega zornega kota mnogo širši, kot so kritiki doslej predvidevali; podobno velja tudi za tiho, a vztrajno prisotnost Ernstove imagerije v očitnem ali zakritem načinu v Kregarjevem opusu. Že na razstavi *Poesia* je videl, da se v nadrealizmu brez težav srečujejo biomorfni, zoomorfni in antropomorfni motivi. Kregar je kontrast dveh načeloma izključujočih se estetik, čistega nadrealizma in poetičnega realizma, izpeljal v sozvočje in nehote potrdil tezo, da je njegov nadrealizem v resnici podrejen estetski, psihični in predstavnimi umirjenosti barvnega realizma. Dokaz za to je *Sanjajoča* iz leta 1938 (sl. 54).

Zanimiva je še profilna dvopolnost ženske glave, ki nikakor ni samo Kregarjev izum, niti ni posledica tradicionalnega chiaroscuro, temveč se navezuje na slike, ki jih je Kregar zelo verjetno poznal, npr. Braquove, in zlasti Picassove ženske like iz tridesetih let, v katerih se, vse od znamenite *Ženske*, 1927, ostro ločujeta osvetljeni in zatemnjeni del obraza, v značilni metamorfični celoti profila in pogleda en face.

Skrivnost večera je bila sprva (sl. 55) sorazmerno razvidna sestavljenka iz realističnih stvari, postavljenih v nadrealne lokacije, v jedru torej realistična scena dekleta, ki sedi na zdaj že znamenitem rekvizitu, stolu, ki se kar naprej ponavlja in je del ateljejskih parafernalij, z zrcalom in senco – temna površina hrbta z nakazanim profilom – s matisovsko vzorčasto »preprogo«. Vse, kar ni realistično dekorativno, pa postane nadrealistično vprašljivo in na stari fotografiji tudi težko berljivo. Sobica se odpre v pusto pokrajino z osamljenim drevesom, z nekakšno »figuro« (psiček s človeško glavo?) in cerkvijo na griču (kjer se nadaljuje zgodba iz prvega *Romarja*); pred dekletom stoji podstavek z nadrealističnimi biomorfnimi vdolbinami in kipom ženske glave, ki ga »dematerializira« in obenem poživlja naslikana draperija. Prostor, ki se odpira v pokrajino, predstavlja nekakšna slovenska *porte-fenêtre*, kot jih je Kregar videl pri Matisu in Picassu. Podkev nad preklado vrat bo postala ključ.

⁴⁶ J. Miró. New York, MOMA, 1994, ed. C. Lanchner, str. 65 ss.

V končni verziji so se nekatere realistične stvari spremenile v dejanske nadrealne like (sl. 56). Dekorativno površino na levi spodaj je nadomestila bralno bolj razumljiva mizica z neko popularno revijo, novi predmeti, kozarci, metulj, oba profila v zrcalu in v blagu pod njenimi kolena so dobili nadrealni status. Vsega, kar se je zgodilo v spremembi, ni mogoče dokončno pojasniti, potrebovali bi pripravljalne risbe in radiografijo, le nakažemo lahko nove oziroma drugačne pomenske odtenke.

Osrednja figura spominja na Picassa iz rožnatega obdobja (npr. ženska postava v sliki *Družina akrobatov*), toda obenem najdemo takšne drže v fotografijah Mana Raya in v sočasnih modnih žurnalih. Kregarjeva sestra Cilka se spominja, kako je bil umetnik silno pozoren, prav navdušen nad spremembami sočasne mode in je blago za obleke, ki jih je potem nosila na slikah, prinesel iz Prage ali pa jih je povzemal po pariških revijah in vtisih, ki jih je nabiral ob obiskih mesta. Vsak detajl, npr. v sezoni, ko je bila moderna zelena barva ali kakšen poseben vzorec, je zelo pozorno opazoval in poročal družini v Ljubljano.

Psihološko se slika osredotoči na žensko animo in njeno večplastnost, čeprav kot žanrska »okvirna tema« spominja na ženske budoarje, na skušnjo pri šivilji ipd. Nekakšno modno sanjarjenje razkrija ali vsaj daje slutiti razcepljeno osebnost. Kar zadeva modo, je prav mogoče, da se je Kregar inspiriral po naslovnica českih knjig, kot jih je Štyrský naredil za Nezvala: *Kronika z konce tisícletí*, 1929, in *Posedlost*, 1930, ki prikazujeta elegantno modno žensko pred velikim nadrealnim cvetom in drugo v drzni erotični pozi (iz pornografske kolekcije Štyrskega) in velikim metuljem nad njo (sl. 57). Ker sodijo metulji v nadrealistično ikonografijo, se ni čuditi, da so našli pot v Kregarjevo sliko. Stekleni kozarci sestavljajo diagonalo, ki se v ponovitvah dviguje na desno proti globini in tako nadaljuje podobne Dalijeve motive (sl. 58). Zanimivejša diagonala, ki se začne s profilom v zrcalu in končuje s profilom spodaj desno, pa je v posrednem smislu picasoidna. Če je desna diagonala kozarcev perspektivna in iluzionistična, torej »slikarska«, je leva figurativna, psihična. Kaže in interpretira neko posebno figuralno introvertiranost. Likovni viri so zagotovo Picassove slike: *Ženska*, 1927 (sl. 59); velika slika *Pri modistki* iz leta 1926 (sl. 60); in, vsaj posledično, *Dekle pred ogledalom*, 1932, iz njujorškega muzeja moderne umetnosti.

RAZPRAVE IN ČLANKI



55. Stane Kregar: *Skrivnost večera*, prva varianta



56. Stane Kregar: *Skrivnost večera*, 1939,
Beograd, Muzej savremene umetnosti



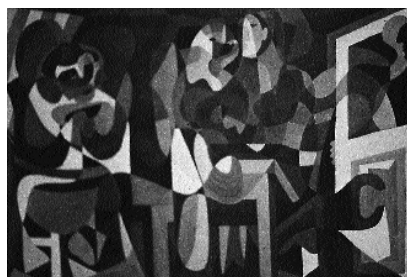
57. Jindřich Štyrský: naslovnica Nezvalove knjige *Obsedenost*, 1930



58. Salvador Dalí: *Sončna mizica*, 1936, Rotterdam, Museum Boymans – van Beuningen (detajl)



59. Pablo Picasso: *Ženska*, 1927, New York, Museum of Modern Art



60. Pablo Picasso: *Pri modistki*, 1926, Pariz, Musée National d'Art Moderne (detajl)

Picasso je s »podvojenimi glavami« (po letu 1925) razodel elegantno, pozitivno kot tudi temno, negativno psihologijo obraza. Nekakšen jing-jang ženske anime, ki je povzet iz kubističnega likovnega izrazoslovja, zdaj sestavlja nadrealistično psihologijo, polarizacijo dobrega in zlega v isti glavi, v istem predstavnem prostoru. S takšnimi jukstapozicijami in optično sinergijo je ponazarjal ideograme nevroze, grožnje in ženske dominacije.⁴⁷ Čeprav so obrazne črte pogostokrat zaobljene, gladko tekoče, je tisto, kar opisujejo, grozeče in negativno. Njihova lepa linearna poteza razkriva razdiralno delovanje anime. Kadar tega ne doseže v eni figuri – še posebej pri ljubezensko vdani, čutni in poželjivi Marie-Thérèse, kjer je takšen obris sprva le preprosto ljubeč, psihološko pozitiven – priključuje na delo v isti obrazni legi temne sence nevrotične prve žene Olge Koklove, ki jo je Picasso od vsega začetka dojemal kot prezenco dominantnega socialnega in psihološkega nasilja in kot potencialno nevarnost svobodi njegove ustvarjalnosti (kstracijski kompleks). Histerični profil, če ga lahko tako poimenujemo, združuje nezdružljivo: lepoto in privlačnost, mladost ter staranje in upad erotične, se pravi kreativne želje. Ta mitični, jungovski element je značilen za slike iz tridesetih letih vsakič, ko so živa lepota in eleganca, mladost in sproščenost, soočene s temno prezenco lastnega nasprotja, ki se kot vizija Drugega grozeče pojavi v zrcalu.

Kregar je izvrstno dojel notranjo psihično razkrojenost Picassovega zaobljenega metamorfizma, spreminjanja kubističnih profilov v en face, v »istočasne« pozicije pozitivnega in negativnega, vidnega in nevidnega značaja ženskih figur. Zrcalna slika za realnim ženskim profilom je grozljiva spaka, ki z dvignjenim profilom nakazuje tudi gibanje figure in »estetski« gib desnice, ki z draperijo zakriva levi del dekletovega obraza, spremeni v grozečo senco. Pod koleno nastane drugi profil, ki sicer nima takšnih vsebin, je pa očitno podobno koncipiran, kot so profili pri Picassu (v *grisaille*), in tudi pri Kregarju se inkarnat podreja tonski modelaciji. V tem smislu je Kregarjeva *Skrivnost večera* psihološko natančno niansirana, čeprav pomensko »odprta« slika. Ni zares grozeča, vendar zbuja nelagodje, ki bi ga sicer težko pričakovali v načeloma optimističnem, intimnem prostoru, denimo pri sestri-šivilji, medtem ko izbira in preizkuša blago in modni kroj.

⁴⁷ W. Rubin: *Picasso in the Collection of The Museum of Modern Art*, New York 1972, str. 124 ss.

Podobno razcepljenost anime je mogoče slutiti tudi v naslikanem kipu na desni. Tudi tu je pomembna lokacija. Ženska glava je postavljena pred pokrajino, ki se odpira v notranjost, vendar tako, da ta izrez vidimo kot odprtino vrat s ključem ali kot okno ali pa kot slikovni okvir, če ne celo kot zrcalo z vizijo v njem. Postopke takšne preobrazbe je razločno prepoznati v risbi in sliki *Večerni muzikant*. Negibni kip je obenem svetlobno oživiljena snov, torej psihološka substanca, je napol živa stvar pred virtualnim »zrcalnim«
 prostorom, ki ne pripada resničnemu pogledu iz deklinške sobe, čeprav je sam po sebi topografsko resničen. To so torej dvojnosti, ki sestavljajo Kregarjev nadrealizem – ne kot ostre picassovske metamorfoze, temveč kot krotke in psihološko neodločne in negotove jukstapozicije prividov in prizvenov.

Ob Braqueovih ostrih, »črnih«
 profilih lahko opozorimo tudi na Brassaijeve posnetke Picassovih kipov. Ta jih je največkrat posnel tako, da svetloba ostro pada na obraz in ločuje svetlo od temne polovice. Za strokovno dokumentacijo so bile takšne fotografije neuporabne, toda Picasso je bil navdušen nad psihološko močjo, nad nenavadnimi, kar skrivnostnimi sopomeni, ki so fotografski chiaroscuro spremenili v čarovno orodje. Atelje se je spremenil v alkimistično delavnico in kipi so oživel v črni magiji, kjer je živemu neprenehoma grozila smrt, izginotje v temi. Te fotografije so vplivale tudi na Picassove profile v tridesetih letih. V blažjih oblikah, brez Picassovega eksorcizma, pa jih je najti na neštevilnih slikah iz tistega časa, tudi v Kregarjevi različici. Vendar je bila *Skrivnost večera*, kolikor je znano, zadnja slika te vrste. Po drugem obisku Pariza, poleti 1938, je prevladal poetični realizem slikarjev, ki so nadrealistično nezavedno na daleč obšli in se vrnili k francoski tradiciji metjeja in tradicionalne slikarske motivike. Kregarjeva *Sanjajoča* je v prikazu zasebnega, mogoče tudi zatajevanega trpljenja sicer psihološko zanimiva, toda obenem tudi dekorativna in modna in se bolešno sanjarjenje in zastrta melanholija vedeta kot spremljevalni libreto modni sočasnosti in intimizmu tridesetih let. (V tem času je Kregar tudi spremenil prvotni videz Salome). Podobne vzporednice brez težav najdemo tudi v slikarstvu Maksima Sedeja in Neodvisnih.

Dogajanje v Parizu je ustrezalo Kregarjevemu notranjemu občutju. *Sonata* iz leta 1940 (sl. 61) je znova manifestativna slika predvojnega »umirjenega modernizma«.

RAZPRAVE IN ČLANKI



61. Stane Kregar: *Sonata*, 1940, Št. Vid., Zavod sv. Stanislava



62. Marcel Duchamp: *Sonata*, 1911, Philadelphia Museum of Art

Sonata je komponirana slika treh znanih ljubljanskih dam (na desni je slikarjeva sestra, znova v arhetipski drži, ki bo slikarja spremljala vse življenje). To so tri »muze«, tri mladostne figure, ki jih je postavil pred domačnostno ozadje (Gorje pri Bledu, kjer je bil na počitnicah⁴⁸). Ambiciozna kompozicija namiguje na sinestetične učinke, ki so utemeljene v alegorični govorici (kljub znani lokaciji ne gre za nikakršno impresijo), uprizarja estetski ideal časa, ki z nostalgično zaverovanostjo v fantazijo slikarskega brezčasia pozablja na dejanske groze zgodovinskega trenutka. Še zadnjič se zaziramo v elegično zgodbo umetnosti in narave, umetniškega in kmetiškega dela, elegance mode in poetične atmosfere glasbene sobe, v corotovsko bivanje slovenske pokrajine in ljudi v njej, še zadnjič se prostor intelektualne igre in meditacije odpre v ruralno brezčasje slovenske Arkadije. Tudi to polejte se bo za Kregarja končalo in tudi za elegantne mestne gospodične bo nastopil čas vojne – toda ta hip, ki traja, je vse to odrinjeno stran in vse, kar se dogaja, je spremenjeno v poetična opravila, ki jih zmore oživiti samo slikarjevo sanjarjenje pri belem dnevu. Sredstva, s katerimi je umetnik to dosegel, so gotovo moderna in mednarodna. Takšna je kredasta dvodimenzionalnost barvnega nanosa, kompozicijo obvladujejo barvne lise, ki so močnejše od realističnih kontur, portretna konkretnost je prepuščena alegoričnim procesom, ki so v jedru metonimični, kontingentni in splošni (ženska, ki si razčesava lase, igra klavirja sredi obrata notne strani, zamišljen pogled v pokrajino večnih kmetiških opravil) in s katerimi se konkretna sorodnost dejanja spreminja v metaforični etos (in patos) čiste estetske izkušnje. Ne gre za sintezo. Tu ni prostora za nadrealistične prikazni, niti za radikalne modernistične vsebine, če sliko primerjamo z Duchampovo kompozicijo, (sl. 62).

Termin barvni realizem je logično nesmiseln – kateri realizem pa je brez barve – toda oznaka je vendarle ustrezna: »barvni« pomeni, da se lokalne vrednosti interpretirajo, povzdignejo nad »impresionistični naturalizem« in se – kot bi nehote presegli ontološke in fenomenološke aporije Cankarjeve sistematike stila – zdaj res dogajajo slike, v katerih se nedorečenosti filozofske kritike umetniško razrešujejo v fantazijskem sobivanju in soglasju snovi in poezije, ki se mu upravičeno reče »barvni realizem«.

⁴⁸ Za ta podatek se zahvaljujem umetnikovi sestri, gospe Cilki Kregar (28. 8. 1999)

V primerjavi z glavnim tokom pariškega slikarstva v drugi polovici tridesetih let, posebej pa še po drugem obisku Pariza,⁴⁹ je *Sonata* celo bolj aktualno in »sočasno« delo, kot so bile prejšnje nadrealistične slike.

VII. Svet in dom

Svet pomeni zdaj evropski slikarski način, dom pa je tisto, kar mimetično prepoznamo in je potem nobilitirano v moderni salonski kompoziciji. Svet pa se v Kregarjevem delu kaže tudi kot preinterpretacija mita: na eni strani kot poezija lokalnega sveta, družine, vere in rodne grude v *Romarjih*, 1939 – realizem običajev je tu stopnjevan v umetelnost meščanskega kultiviranega izrazja. *Ojdip* (sl. 63) pa razkrije zgodovinsko-časovno interpretacijo mitičnih arhetipov, ki je v letu 1939 vredna vse pozornosti.

Ojdip je pozorno izdelana slika heroičnih razmerij. Pod vplivom pariške šole so njene tonalitete še bolj rjavo-sive, s precej umetelnimi hladnimi modrimi toni (npr. ruševine na desni) in se zdi, da je Kregar iskal neko tonsko pomirjenje celote v razmerjih med rjavimi in modrimi odtenki, ki jih je bogato nadgradil s poudarki v živi rdeči barvi (cinije, Ojdipovo ogrinjalo, ogrinjalo bežeče figure v ozadju, okravljene vrhovi rogov).

Krajina ni antična, temveč izdaja neko domačnost, ki akterje antičnega mita prestavljajo v srednjeevropski, ruralni prostor. Arhaične Tebe so zdaj samo še požgane ruševine in nenavadne kulise dogodka, in v tem smislu gotovo ne Tebe po Aleksandru. Za klasicistično stilistiko že zdavnaj ni več predstavnih temeljev in scena (moderno, filmsko ustvarjeni suspenz?) povezuje različne trenutke iz Sofoklejeve drame.

⁴⁹ Kregar je poleti zvedel za usodo nadrealizma (zadnja skupinska razstava v januarju), na razstavah, ki jih je videl, npr. Tuilerijski salon, so prevladovali poetični realisti, mladi slikarji »francoske tradicije« so začeli nadomeščati tiste bolj angažirane iz skupine »Forces nouvelles«, itd. Cf. B. Dorival: *Les Etapes de la peinture française contemporaine*, vol. III, Paris 1946. Knjiga je sicer zastarana, a je zanimiva zaradi koristnih citatov (posebej iz *L'Amour de l'Art*) in neposrednih vtisov z razstav po letu 1930. Charles Terrasse: *La Peinture française au XX^e siècle*. Pariz 1939, je značilna za *modernisme tempéré* in blizu Kregarjevim tedanjim razmišljanjem.

Leva prikazen je lev, z antropomorfnimi potezami in z lončkom cinij na glavi. Tu se je Kregar spomnil slike Štyrskega *Glava, ki misli* (sl. 64), le da je zdaj nadrealistično domislivo poosebil in popredmetil. Nenavadno levje poprse na mizi je tu lahko samo slepi, na trenutke samo za Ojdipa nori, nesramni lažnivi videc Tirezijas in kar se dogaja, je izpolnitev njegovih napovedi. Klečeči Ojdip je dobro študirana teatralna retorična in arhetipska postava z določenim lepotnim statusom in likovno predzgodovino. Kar je izvedel, ga je zrušilo na kolena in zdaj še zadnjič vidi tisto, kar bo sledilo – ruševine v ozadju (po požaru!) imajo v letu 1939 lahko čisto konkretne zgodovinske pomene. Bežečo figuro, ki je tako znana iz slik Maxa Ernsta ali Salvadorja Dalija in iz antične tradicije, lahko identificiramo kot Jokasto, za katero pravi sel: »Kot burja privršala nam je v vežo.« Ojdip je tik pred tem, da se oslepi:

»Zdaj – kak pogled! – nakit ji strga z rame,
zaponko zlato, ki ji spenja haljo,
naperi si jo v oči, zasadi
ter krikne: O, da ne vidite,
kar zlega sem zagrešil, kar prebil !
V temi jih glejte, ki bi jih ne smele,
a ki bi smele jih, njih ne spoznajte!
Tako je klel, zabodel drugič, tretjič...«
(prevod Antona Sovreta, 1922)

Prizor, ki bi lahko sprožil staro Lessingovo vprašanje o času in kraju ter dogajanju v slikarstvu in poeziji, je poseljen s stvarmi, ki jih ne najdemo v antični drami.

Dekle, ki sedi, kot bo nekoč pozneje, 1971. leta, sedela novodobna Antigona in upirala pogled v svet in veselje (sl. 65), je ena izmed stalnic v Kregarjevem delu. Ponavlja sestrski motiv iz *Romarjev* in drugih ženskih upodobitev, z ruto, ki jo je mogoče videti na mizi tihožitja v njegovem ateljeju (1939). Melanholično osamljene male figure spodaj na desni ni mogoče identificirati; je le ena izmed prikazni, ki sodijo v predstavnemu repertoaru »tragičnega občutja življenja«.

Kregar, opremljen z nadrealističnim inventarjem, je bil v prvem letu svetovne vojne soočen s kolosalno nalogo: ustvariti moderno podobo mita, a ne kot fabulativno ilustracijo klasike, temveč kot moderno mitotvorno mizansceno. V tem nikakor ni bil osamljen. V evropskem slikarstvu v letih pred vojno je ta naloga spremljala velike

RAZPRAVE IN ČLANKI



63. Stane Kregar: *Ojdip*, 1939, Ljubljana, Nadškofijski ordinariat



64. Jindřich Štyrský: *Glava, ki misli*, 1934, Pardubice, zasebna zbirka



65. Stane Kregar: *O čem razmišljaš Antigona?* 1971, Št. Vid, Zavod sv. Stanislava

mojstre od Picassa do Beckmanna, od Miroja do Ernsta. Toda za Kregarja je moderni svet (npr. ruševine Gernike) enostavno preveč modern, čeprav slika skoraj filmsko nizanje dogodkov. Mit, ki ga slika, mora vrniti v nek predmoderni sestav, v neko brezčasno trajanje, ki pa mu odvzame freudovske konotacije (*Das Unbehagen in der Kultur*) in ga ne razume kot neko primitivno davnino. Slika sodobno izkušnjo slepote sveta, ki drvi v propad, s sredstvi, ki pripadajo humanistični tradiciji in njegovemu osebnemu doživetju. Slika temeljno, izvorno in neizbežno eksistencialno izkušnjo, toda v kultivirani alegoriji, ki pa se za njo v življenju in tudi v njegovem ustvarjanju zaprejo vrata. Tako kot se s to sliko poslovi od nadrealizma, se z njeno mitsko vsebino (kajti brez nadrealizma ne bi bilo mitične izpovedi) zapre svetu, v katerem bi kot sočasni umetnik moral slikati vojna grozodejstva in moderna vojna orodja. Tu se je blagi, poetični humanist ustavil in z *Romarji* napovedal tiho življenje večnih poljskih opravil (*Ob košnji*, 1944, nadškofijski ordinariat), ki jih bo povojni svet tako nesmiselno označil za socialistični realizem, a temeljijo v njegovih predvojnih in medvojnih odločitvah – namreč, da je

takrat, ko je zapustil nadrealizem, obenem sprejel domačo tradicijo v vsej njeni simbolni in izpovedni resnici, a tudi omejenosti; da je videl izhod iz nadrealističnega impassa v meščanski intimi in v ruralnih eklogah, ki jih od časa do časa zmotijo pregnanci, žrtve in uporniki.

Pričujoča razprava je tako samo deskriptivni poskus, da bi preverili nekatere izmed manifestnih vsebin Kregarjevega nadrealizma⁵⁰, manj pa raziskava latentnih tokov njegove fantazije, ki se le občasno in prikrito razodevajo v robnih pozicijah njegove slikarske hermenevtike.⁵¹ Kregarjev nadrealizem locira v evropski kontekst, vsekakor pa bi bilo zanimivo izvesti primerjalno analizo z nadrealističnimi elementi v Maleševih in Spacalovih delih. Če Kregarjeve slike postavimo ob pastoralne prizore in meščansko intimo Sedeja in tematski tradicionalizem, včasih kar pomensko apatijo Neodvisnih, šele opazimo, kako je umetnik posegel za vsebinami, ki so bile na trenutke morda tvegane, pa jih je znal s precejšnjo mero estetske elegance in sočasnega okusa prikazati kot varne, sprejemljive podobe modernih časov.⁵² Kljub občasnemu nerazumevanju njegovih umetniških intenc, tudi pri razgledanih kritikih kot je bil France Mesesnel, je treba priznati, da je Kregar »romansko« modernistično izkušnjo tridesetih let učinkovito presadil v slovensko ustvarjalno okolje in ji na trenutke podelil kar svetovljanski značaj.

⁵⁰ Za nekaterimi zanimivimi slikami se je izgubila sled. Med njimi je ikonografsko najbolj mikaven sv. Boštjan, ki je reproduciran v Stiletovih slovenskih slikarjih, 26; prim. tudi Tihožitje, *ibid.*, str. 91.

⁵¹ V Kregarjevih abstraktnih slikah je v naslovih nakazana kontinuiteta z nadrealističnimi deli, ki pa jo je tematsko in morfološko težko dokazati: Ojdip in njegova skrivnost, 1955, je tako bližje vsebinsko drugačnim arhetipom, npr. sliki Črno sonce iz istega leta (kar pojasni samo njuno morfološko sorodnost), kot pa antični mitologiji, ki jo sugerira naslov.

⁵² V raziskavi z naslovom *Razsežnosti barvnega realizma, 1928–1953*, je Kregarjev obrat v barvni realizem postavljen v ikonografski in ideološki kontekst slikarske produkcije medvojnega, vojnega in povojnega časa (G. A. Kos, Pilon, Maleš, Neodvisni, Kocbek, socialistični realizem). Izkaže se, da je Kregarjevo delo temeljnega pomena za umestitev in konsolidacijo evropske slikarske tradicije v slovenski likovni modernizem v sredi dvajsetega stoletja. Po produkcijskem obsegu in predstavnosti vztrajnosti pa je barvni realizem sploh najmočnejša likovna paradigma slovenskega modernizma in se izteče v ključni veji modernizma pri nas: v povojni tok eksistencialističnega »temnega modernizma« in v obsežno prakso abstraktnega pejzaža. Na Akademiji za likovno umetnost postane barvni realizem tudi pedagoški model in v prvi generaciji profesorjev (Jakac, Neodvisni) tudi estetski ideal, ki ga mlajši študentje niso smeli načeti in preseči vse do prelomnega leta 1968.

UDK 75.037.5.071 Kregar S.

| RESEARCH INTO KREGAR'S SURREALISM

Kregar's surrealism has so far attracted considerable, although sometimes superficial attention and, naturally, positive reviews. From the very beginning, starting with the first reports in the Ljubljana media about the artist's ventures into the surrealist imaginary world in 1935, to the major retrospective exhibitions and monographs published in 1971, during the artist's lifetime, the following criteria and definitions were clearly formed. Kregar is a surrealist only in the limited meaning of the word. His roots are in the Prague artistic circle and its serene post-cubist and poetically realistic echoes of New Objectivity, which in 1935 he transformed into surrealist apparitions and compositions. This surrealism is in fact profoundly lyrical and restrained; it features local themes connected with the artist's environment and his personal and family problems. For this reason, even those distinctive seeds of the international surrealist fantasy and the indisputable influences of the Prague circle and the main representatives of the Prague surrealist art of the 1930's are featured in the poetic colourful environment of that *modernisme tempéré* which was defined and classified by exhibitions of older and contemporary art in 1937 in Paris.

The formal and iconographic analysis of Kregar's surrealist paintings therefore does not deny their specific originality and quality. Nevertheless, it places them in the context of the late forms of that disappearing European art practice which does not reach the level of the radical formulations from before 1930, and mostly manifests itself as a personal experience on the margin and at the zenith of a major art trend. In Slovenia, it represents an important adoption of an otherwise broad European art trend which through individual paintings directly enters history, mirrors the anxieties and crisis of the European spirit of the 1930's, and through motifs of the Spanish civil war is actively engaged in the European iconography of pre-war art. Consequently, Kregar's surrealism is a historical episode without proper ancestry and with only few artistic followers. Nevertheless, his art confidently and convincingly defines the European status of Slovene painting prior to the Second World War. In this sense, the artist's transition to colour realism in 1939 coincides with the developments in Paris and lays the foundations for the connections between Slovene modernist art and the »Romance« artistic tradition: if previously Slovene Expressionism and New Objectivity looked up to German art, Slovene art then turned to the maxims of the Paris School.

Captions:

1. Stane Kregar: *Still Life with Cheese*, 1934, Ljubljana, private collection
2. Georges Braques: *Still Life with Fruit Dish, Bottle and Fruit*, 1930, Düsseldorf, Nordrhein-Westfalen Collection

RAZPRAVE IN ČLANKI

3. Toyen: *Mushrooms*, 1931
4. Stane Kregar: *Unknown Far Lands*, 1935, Ljubljana, private collection
5. Stane Kregar: *Pilgrim*, 1936, Ljubljana, Museum of Modern Art
6. Salvador Dali: *Le spectre du sex-appeal*, 1934, private collection
7. Yves Tanguy: *The Reliability of the Unseen*, 1933, private collection
8. Jindřich Štyrský: *Čerchov*, 1935
9. Stane Kregar: *Pilgrims*, 1939, Ljubljana, Museum of Modern Art
10. Stane Kregar: *Spanish Revolution*, 1937
11. Salvador Dali: *Paranoid Critical Suburb*, 1934, Rotterdam, Museum Boymans-van Beuningen
12. Stane Kregar: *Apparition*, 1938, Velenje, Ivan Napotnik Gallery
13. Louis Fernandez: *Anamorphosis (Cahiers d'art)*, 1935)
14. Man Ray: *Lips of the Sun (Cahiers d'art)*, 1935)
15. Stane Kregar: *Hunter in the Morning*, 1937, Ljubljana, Museum of Modern Art
16. Stane Kregar: *Hunter in the Morning*, first version
17. Oscar Dominguez: *Hunter*, 1935, private collection
18. Jindřich Štyrský: *Painting*, 1932, Prague, Czech Museum of Fine Art
19. Pablo Picasso: *Two Figures on the Shore*, 1933, New York, Museum of Modern Art
20. Joan Miró: *Man with a Bird*, 1936 (*Cahiers d'art*, 1936)
21. Max Ernst: *Pays charmante*, 1923, St Louis Art Museum
22. Stane Kregar: *Fantasy on the Terrace*, 1936, Ljubljana, Museum of Modern Art
23. Pablo Picasso: *Wounded Horse*, 1923 (*Život*, 1934–1935)
24. Giorgio de Chirico: *Two Horses on the Shore*, 1927, Milan, Galleria Philippe Daverio
25. Salvador Dali: *William Tell*, 1930, private collection (detail)
26. Toyen: *Slaughter House on Sunday*, 1934, Hradec Králové, Modern Art Gallery
27. Andrea del Pollaiuolo: *Apollo and Daphne*, London, National Gallery
28. Max Ernst: *Horde*, 1927, Amsterdam, Stedelijk Museum
29. Josef Šíma: *Double Landscape: Storm*, 1927, Paris, Musée National d'Art Moderne
30. Jindřich Štyrský: *Čerchov*, 1935 (detail)
31. George Stubbs: *A Horse Charged by a Lion*, 1770, New Haven, Yale University Art Gallery
32. Stane Kregar: *May Evening*, 1937, drawing, Ljubljana, Museum of Modern Art
33. Stane Kregar: *May Evening*, 1937, Ljubljana, private collection
34. Pablo Picasso: *Girl and Minotaur*, 1936, Paris, Berggruen Collection
35. Pablo Picasso: *Suite Vollard*, 23 March 1933, etching
36. Pablo Picasso: *Dream*, 1932, New York, the former Ganz Collection
37. Stane Kregar: *Still Life on a Sea Shore*, 1938, Ljubljana, Museum of Modern Art
38. *Minotaure* (covers: Salvador Dali, René Magritte)
39. Vladimír Sychra: *War*, 1937
40. Stane Kregar: *Odysseus*, 1938, Št. Vid, St Stanislas Institute
41. Pablo Picasso: *Suite Vollard*, 1 April 1933, etching
42. Jindřich Štyrský: *Melancholia*, 1937, Paris, private collection

43. Jan Slaviček: *Memories of Greece (Volné Směry)*, 1935)
44. Pablo Picasso: *Suite Vollard*, 4 April 1933, etching
45. Pablo Picasso: *Sculptor and His Work of Art*, 1933, Switzerland, private collection
46. Stane Kregar: *Salome*, 1936, Ljubljana, Museum of Modern Art
47. Stane Kregar: *Salome*, 1936, original version
48. André Masson: *Materials*, 1939, Knokke, Jacques Nellens Collection
49. John Henry Fuseli (Füssli): *Nightmare*, 1781, The Detroit Institute of Arts
50. Edvard Munch: *The Day After*, 1894–1895, Oslo, Nasjonalgalleriet
51. Salvador Dali: *Phenomenon of Ecstasy*, 1933, Paris, private collection
52. Stane Kregar: *Melancholia of an Evening*, 1937, private collection
53. Joan Miró: *Painting*, 1934, The Art Institute of Chicago
54. Stane Kregar: *Dreaming*, 1938, Ljubljana, private collection
55. Stane Kregar: *Evening Mystery*, first version
56. Stane Kregar: *Evening Mystery*, 1939, Belgrade, Museum of Contemporary Art
57. Jindřich Štyrský: Cover of *Obsession* by Nezval, 1930
58. Salvador Dali: *Sunny Coffee Table*, 1936, Rotterdam, Museum Boymans-van Beuningen (detail)
59. Pablo Picasso: *Woman*, 1927, New York, Museum of Modern Art
60. Pablo Picasso: *At the Milliner's*, 1926, Paris, Musée National d'Art Moderne (detail)
61. Stane Kregar: *Sonata*, 1940, Št. Vid, St Stanislas Institute
62. Marcel Duchamp: *Sonata*, 1911, Philadelphia Museum of Art
63. Stane Kregar: *Oedipus*, 1939, Ljubljana, Archbishopric Office
64. Jindřich Štyrský: *Thinking Head*, 1934, Pardubice, private collection
65. Stane Kregar: *What are you thinking about, Antigone?*, 1971, Št. Vid, St Stanislas Institute