

Primož Lampič, Ljubljana
NADREALIZEM
V SLOVENSKI FOTOGRAFIJI
PRED 2. SVETOVNO VOJNO

Uvod

Dosedanje vedenje o nadrealizmu v slovenskem prostoru pred 2. svetovno vojno, o ustvarjanju, ki ga lahko prištevamo k tej stilni usmeritvi, in o kritičnih odzivih nanj je plod raziskav Aleša Bregerja za literarno zgodovino,¹ Tomaža Brejca za umetnostno zgodovino² in Petra Krečiča za spremljajočo likovno kritiko.³ V kratkem povzetku njihovih dognanj lahko zapišemo, da so bila prva poročila o literarnem nadrealizmu razmeroma zgodnja, a nenaklonjena ter pomanjkljiva in niso vzbudila skoraj nobenega zanimanja pri literarnih ustvarjalcih,⁴ medtem ko se je likovna sfera odzvala razmeroma pozno, šele leta 1935, vendar nekoliko živahneje in je v Stanetu Kregarju dobila našega osrednjega predstavnika.⁵

Ker je bila torej umetnostna in kritiška problematika podrobneje obravnavana v že navedenih spisih, kaže tu podobo dopolniti le še z nekaterimi političnimi okoliščinami in stališči, ki so se razkrila v tistem času oz. kakor jih lahko na podlagi virov, ki so nam na voljo, rekonstruiramo danes. Slovenska kulturna in intelektualna javnost je dobila pomemben tovrstni uvid v položaj ob primeru mnogo bolj plodnega in razvejenega srbskega nadrealizma. V slovenski literarni kritiki so bili podobno kot na pariška dogajanja odzivi nanj deljeni. Miran Jarc je razumel nezavedni in iracionalni značaj gibanja ter njegovo utemeljenost v človekovi naravi, medtem ko mu je Božidar Borko

¹ Aleš BERGER, *Dadaizem / Nadrealizem*, Ljubljana 1981 (Literarni leksikon, Študije, 14).

² Tomaž BREJC, Raziskave o Kregarjevem nadrealizmu, *Zbornik za umetnostno zgodovino*, n. s. XXXVI, 2000, pp. 9–92. Iz tega članka izvirajo tudi podatki o nekaterih prispevkih tedanjih slovenskih likovnih kritikov, ki so citirani v tem besedilu.

³ Peter KREČIČ, Slovenska likovna umetnost med dvema vojnama, *Zbornik za umetnostno zgodovino*, n. s. XI–XII, 1974–76, pp. 267 ss.

⁴ BERGER 1981, cit. n. 1, pp. 58 ss.

⁵ Cf.: BREJC 2000, cit. n. 1, pp. 9 ss.

očital umetelnost, nacionalni značaj ter neavtentičnost in drugorodnost, Tone Potokar diletantizem, nerazumljivost ter iracionalnost in Anton Ocvirk nesmiselnost ter kaotičnost.⁶

Najpomembnejši negativni impulz pa je prišel iz druge sfere: zaradi poudarjenih revolucionarnih idej in izrazite marksistične usmerjenosti je bilo nadrealistično gibanje tedanjemu jugoslovanskemu kraljevemu režimu sumljivo, zato je bila leta 1932 večina pripadnikov aretirana, nekateri pa so bili tudi obsojeni na večletne zaporne kazni.⁷ Ob mešanih občutkih, ki jih je širila kritika, je bil nadrealizem v Sloveniji kot delu tedanje totalitarne in tudi sicer nesrečne južnoslovske politične tvorbe še učinkovito politično anatemiziran.

V tridesetih letih ga je napadala tudi levičarska stran. Tedaj je stalinizem že uvažal idejo o socialističnem realizmu in ga leta 1934 na kongresu sovjetskih književnikov razglasil za obvezno smer socialistične književnosti, ideologija pa se je razširila tudi na druge veje umetnosti.⁸ V slovenskih likovnih krogih so v zvezi z nadrealizmom ti vplivi vidni v pisanju Čora Škodlarja in Franceta Mesesnela.

Škodlar je bil z nadrealizmom do neke mere seznanjen, a se je ob razstavi mladih leta 1936 o njem izrazil zelo negativno. Bil bi naj le francoski izum, nastal v »pehanju za originalnostjo«, ki pa je v zatonu in je tudi v Parizu že izginil brez sledu. Slabšalno ga je povezoval z duševno obolestjo oz. razkrojem, izstopom iz zavesti in neodgovornostjo. Kregarjevim delom je pripisal vtis, kot da jih je slikal »duševno razbit človek, shizofrenik«, slikarju je očital naivno oponašanje francoskih vzorov, prav tako fantazijo in kompozicijo ter se posredno obregnil ob njegov duhovniški stan in pedagoški poklic.⁹

Čeprav Škodlar tudi za druge umetnike skorajda ni našel lepe besede¹⁰ in je njegov izjemno oster nastop proti Kregarju morda izvirail iz njegove anekdotične protiklerikalne drže, imajo njegova

⁶ BERGER 1981. cit. n. 1, pp. 64–65 ss.

⁷ Ibid., p. 51.

⁸ Matjaž KMECL, Socialistični realizem: Književnost, *Enciklopedija Slovenije*, XII, Ljubljana 1998, p. 113.

⁹ Čoro ŠKODLAR, Kaj nam je pokazala razstava mladih?, *Jutro*, 4. 12. 1936, p. 3.

¹⁰ Ibid.

stališča morda še nek drug izvor. Njegovemu rohnenju čez izrojeno umetnost¹¹ je Tomaž Brejc našel sled v nacističnem tisku,¹² druga pa spričo ironičnega obravnavanja zahodne umetnosti in zavzemanje za »vse zdravo in razvoja zmožno« morda vodi do sicer ne izrecno izraženih ideoloških vplivov iz tedanje Sovjetske zveze, kjer so tudi preganjali domnevno dekadentne zahodnoevropske ideje.

France Mesesnel je zastopal do neke mere podobna, a mnogo bolj umirjena stališča. Kot temeljno značilnost sodobne zahodnoevropske umetnosti je navedel odmik od narave in njene resničnosti, v tem okviru pa je tudi nadrealizem označil za spekulativnega in rafiniranega glasnika zadnje dekadence zahodne kulture. Proti zatonu evropskega duha se je zavzel za »resničnost« in »aktualnost«, ki naj bi prinesla globoko poživitev likovne umetnosti. Pri tem sta mu bila narava in človek glavni osi, okrog katerih naj se razvija nova in etična umetnost.¹³

Mesesnel je o svojih stališčih pisal z zavestjo o naraščajočih političnih, socialnih in vojaških problemih, ki so vse bolj pestili Evropo, v slutnji prihajajočih stisk, v katerih bodo muze morale umolkneti, hkrati pa obremenjen z romantično tradicijo, v duhu katere naj bi umetnost igrala usodno vlogo v razvoju človeške družbe. Temu se je pridružil tudi sodobni revolucionarni aktivizem. Krizo zahodne umetnosti je videl s pozicije razumnika, oprtega na humanizem in realistične in naturalistične smeri novega veka, vendar je hkrati povsem protislovno zagovarjal tudi prelom z umetnostno tradicijo in sestop umetnosti z vzvišene izolacije v službo resnice. Zapoved novega je bila sicer vodilna tema modernizma in družbeno bolj angažirane avantgarde, za radikalnimi zahtevami in zavzemanjem za realizem pa se nedvomno kaže tudi prevratniški duh, ki se je v Evropo širil z Vzhoda.

¹¹ Id., Razstava bratov Vidmarjev v Ljubljani, *Jutro*, 17. 4. 1936, p. 7.

¹² BREJC 2000, cit. n. 2, p. 22.

¹³ FRANCE MESESNEL, Umetnik in njegova doba, *Sodobnost*, VII, 1939, pp. 313 ss.

Prve omembe nadrealizma v slovenski zgodovini fotografije

Zaradi znanega zamudništva v ožji stroki je na seznamu mnogih še skoraj nedotaknjenih tem tudi nadrealizem. Prvi je v zvezi s fotografijo o njem verjetno pisal Venó Pilon v svojih spominih na predvojno pariško življenje. Neposredno je z njim povezal dela Dore Maar, poznal je Mana Raya in Brassaïa, poročal pa je tudi o tem, da je nadrealistični pesnik Paul Eluard na razstavi v pariški galeriji Carrefour ob njegovo, danes neidentificirano fotografijo pripel neko svojo dolgo pesnitev.¹⁴ Pilon nam je s tem morda hotel sporočiti, da je bil do neke mere tudi sam udeležen pri gibanju, žal pa v njegovih do sedaj objavljenih besedilih o svojem delu razen redkih obrobni omemb ni bilo mogoče zaslediti natančnejše utemeljitve ali analize te stilne smeri.

Pri obdelovanju Pilonove fotografske zapuščine se je nato ob tem vprašanju kratko pomudil Stane Bernik. Nekatera njegova tihožitja je povezal s »predmetnimi krajinami« francoskega nadrealističnega fotografa Rogera Parrya in omenil vizualno metaforično interpretacijo predmetov,¹⁵ sicer pa je večjo pozornost posvetil predvsem Pilonovim portretom pariških umetnikov. Ob veliki Pilonovi retrospektivi je nekaj besed o problemu potujitve predmeta v nadrealistični fotografiji zapisala tudi Lara Štrumej, vendar Pilonove fotografije s tem interpretacijskim orodjem ni neposredno povezala, temveč je ob drugih sodobnih izmih nadrealizem omenila le kot del širšega ozadja zlasti Pilonovih barvnih diapozitivov iz šestdesetih let.¹⁶

Med vsemi predvojnimi fotografi je bil ob svoji monografski predstavitvi v zvezi z nadrealizmom omenjen samo še Karlo Kocjančič. Za nekaj njegovih fotografij je pisec predlagal nadrealistični interpretacijski okvir, ker je na njih opazil možnost paranoidnih investicij, erotične konotacije in psihoanalitsko simboliko.¹⁷

¹⁴ Venó PILON, *Na robu*, Ljubljana, 1965, pp. 97 ss.

¹⁵ Stane BERNIK, *Veno Pilon, pariški fotograf* (Ajdoščina, Pilonova galerija, ed. Stane Bernik), Ajdoščina 1992, p. 21.

¹⁶ Lara ŠTRUMEJ, Dokumenti in pripoved / Videnja, *Veno Pilon: retrospektivna razstava* (Ljubljana, Moderna galerija, ed. Breda Ilich Klančnik), Ljubljana 2002, pp. 41–42.

¹⁷ Primož LAMPIČ, Ustvarjalni portret fotografa Karla Kocjančiča, *Karlo Kocjančič, 1901–1970: književnik in fotograf* (Ljubljana, Jakopičeva galerija, ed. Primož Lampič), Ljubljana, 1999, pp. 32–33.

Nadrealizem v slovenski fotografiji

Preučeno širše kulturno in umetnostno ozadje tistega časa pri umeščanju fotografskega nadrealizma v slovenski prostor pred 2. svetovno vojno ne daje prepričljivih opor. Glede na to, da so se prve omembe v predvojni slovenski likovni kritiki pojavile šele leta 1935, bolj izčrpne opredelitve pa šele leta 1938, na fotografijo niso mogle imeti pomembnejšega vpliva. Prvi bolj ali manj eksplicitni primeri, kot bom pokazal, namreč datirajo v leto 1936, vplivi tedanje slovenske literarne kritike iz dvajsetih let pa so manj verjetni, saj so prezgodnji in niso imeli skoraj nobenega odziva niti med literati, bili pa so tudi presplošni, da bi jih bilo mogoče prenesti v še razmeroma mlad medij. Zanesljivih povezav z dogajanjem v Parizu in morebitnih drugih evropskih prestolnicah zaenkrat ni bilo mogoče odkriti, zato pričujoči poskus opredelitve slovenskega fotografskega nadrealizma ne more biti izčrpen. Poleg nekaterih dognanih dejstev sicer prinaša nekaj novih del in interpretacij, izsleditev morebitnih drugih posrednih in neposrednih virov zanje pa ostaja naloga za nadaljnja iskanja.

Veno Pilon

Kar Avgust Černigoj, ki je nekaj mesecev študiral na Bauhausu v Weimarju, pomeni za fotografski segment slovenskega konstruktivizma, predstavlja Veno Pilon za našo nadrealistično fotografijo. Kot akademsko izobražen likovnik in ustvarjalec, ki se je hkrati živo zanimal za fotografijo, je imel po svoji drugi, skoraj dokončni preselitvi v Pariz leta 1930 največ možnosti, da bi se seznanil še s prvinami prve, eksperimentalne faze Bretonovega nadrealizma, kasnejši razvoj pa bi lahko spremljal celo osebno. S tem v zvezi je treba spomniti, da je Pilon ob že omenjenem »dogodku v galeriji Carrefour« zanikal, da bi Eluarda osebno poznal. Ker v drugih njegovih besedilih ne najdemo zapisov o nadrealizmu, ta drobec seveda ni dovolj, da bi lahko potrdili ali zanikali njegovo globljo seznanjenost s fotografskim segmentom gibanja, čeprav morda kaže na Pilon kot na bolj zunanega opazovalca, manjši del njegovega opusa, tj. pet ali šest fotografij, pa vsekakor lahko obravnavamo v tem kontekstu.



Sl. 1. Veno Pilon: *Rekviziti zapada / Marché aux puces – Paris (Boljši sejem – Pariz)*, ok. 1930, fotografija na želatinsko srebrobromidnem papirju, 28,6 x 22,7 cm, Pilonova galerija, Ajdovščina

Sklop fotografij, datiranih v čas okrog leta 1930, lahko razdelimo na dva dela. V prvo skupino sodijo trenutna posnetka z boljšega sejma (sl. 1, 2)¹⁸ in *Tihožitje s steklenima predmetoma* (sl. 3). Prva dva črpa ta svoj nadrealistični potencial iz nenavadnega sožitja predmetov, kar se v podobnih okoliščinah pogosto pripeti, vendar so šele nadrealisti opozorili nanj, delno tudi ob pomoči del starejših umetnikov, ki so jih oklicali kot svoje prednike. Svojevrsten čar bi na teh tihožitjih lahko iskali v okvi-

¹⁸ Podatki o fotografijah Vena Pilon so iz: *Veno Pilon* 2002, cit. n. 16, pp. 318–319.

¹⁹ Cit. po: BERGER 1981, cit. n. 1, p. 55.



Sl. 2. Veno Pilon: *Marché aux puces – Paris (Boljši sejem – Pariz)*, ok. 1930, fot. na žel. sr. br. pap., 22,4 x 16,5 cm, Moderna galerija, Ljubljana

ru znamenitega in med nadrealisti dobro znanega de Lautréamontovega izreka »lep kot naključno srečanje šivalnega stroja in dežnika na obdukcijski mizi«¹⁹ ali v kontekstu Aragonove definicije čudovitega, ki naj bi se pojavilo kot nasprotje v stvarnem.²⁰ Za senzibilnega, pozornega in v Pilonovem primeru nedvomno tudi humorno nastrojenega gledalca ustvar-

²⁰ Rosalind E. KRAUSS, The Photographic Conditions of Surrealism, in: eadem, *The Originality of the Avant-Garde and Other Modernist Myths*, Cambridge, Massachusetts, 1985², p. 112, n. 31; Louis ARAGON, Idées, *La Révolution surréaliste*, I/april 1925, p. 30.

G R A D I V O



Sl. 3. Veno Pilon: *Tihožitje s steklenima predmetoma*, ok. 1930, fot. na žel. sr. br. pap., 30 x 23,4 cm, Pilonova galerija, Ajdovščina

jajo predmeti med seboj nejasno polje prepletajočih se pomenov, ki prese-gajo njihovo dejansko postavitev. Najizrazitejše nadrealistične zgoščine nastajajo zlasti pri figuralnih upodobitvah, ki stopajo v bizaren stik do drugih predmetov ali živih protagonistov.

Na prvi podobi se erotično obarvane povezave napletejo med krojaško žensko pupo v ozadju in baročno plastiko klečeče deklice s knjigo, katere glava je kot v sramu prekrita s kapo, pripadajočo neznani uniformi, levo pa stoji več podolgovatih, falično oblikovanih predmetov, ki dodatno elektrijo atmosfero naključnega prizora. Bistvo drugega posnetka je protiigra sedečega starca in velikega gro-

tesknega poprsja na stojalu za njim. Med njima, ki sta usmerjena vsak v svojo stran, ne more biti dialoga, ob pomoči male plastike pa bista kot stvar v kadru očitno prevladuje nad živo figuro, ki jo oblikovno in fizično ogroža na svojem labilnem položaju tudi krogla v sredini podobe.

Dve dodatni okoliščini prav tako potiskata obravnavani podobi v nadrealistični kontekst. Najprej je tu ambiciozen, metaforični naslov Pilonove podobe: *Rekviziti zapada*. V sebi skriva levičarsko ironijo, ki je bila precej apolitičnemu Pilonu sicer tuja, je pa blizu nadrealistični družbenokritični miselnosti. Drugi moment pa je dejstvo, da je Pilon na te prizore naletel na boljšem sejmu, kjer se je navdihoval tudi Breton.²¹

Podobno kot pri prejšnjih dveh podobah, ki z interpretacijo, ki dopušča pomensko inokulacijo med predmeti, pridobita svojevrsten humoren, skrivnosten, grotesken in tudi erotičen nadih, se zgodi tudi s *Tihožitjem s steklenima predmetoma* (sl. 3), le da je ta fotografija vizualno bolj dorečena in omogoča tudi bolj subtilne povezave. V kadru, ki ga Pilon verjetno ni našel na boljšem sejmu, je pa skoraj zagotovo naključen, se pojavijo akademske risbe ust, urejenih v tri vrste, pred njimi pa stojita stekleni vazi (ali steklenici) v obliki rok, ki držita revolver in bodalo. Svetloba pada na predmeta tako, da poudarja zaobljene, skoraj organske forme litega stekla, te pa se tako po obliki kakor po senčenju oz. po temnosivem tonu navezujejo na podobne oblike zrisanih ustnic. Predmeta, ki ikonografsko sama po sebi sodita v psihoanalitski inventar, se tako pomensko zlijeta z ozadjem v očitno erotično celoto.

Pri interpretaciji teh tihožitij pa lahko tudi parafraziramo Bretonova *objet-trouvé* in »najdeni besedni fragment« kot primera objektivnega naključja, kjer znanilci iz zunanjega sveta nosijo sporočila o sprejemnikovih željah,²² le da v tem primeru ne gre za osamljen objekt pač pa za »najdeno situacijo«. Do nje se fotograf dokoplje z rabo kamere, s katero na podlagi hipnega vtisa »pretresljive lepote«²³ kadrira prizor in prelomi kontinuiteto realnosti. Gre pravzaprav za statično, nereportažno inačico Cartier-Bressonovega »odločilnega trenutka«, ki se zadovolji le s pravim zornim kotom in kadriranjem, medtem ko je čas

²¹ KRAUS 1985, cit. n. 20, pp. 112–113.

²² KRAUS 1985, cit. n. 20, p. 112.

²³ Bretonov izraz. Cf.: ibid.

GRADIVO



Sl. 4. Veno Pilon: *Dve maski*, Pariz, 1930, fot. na želat. sr. br. pap., 29,9 x 21,8 cm, Pilonova galerija, Ajdovščina

pri tihožitjih pač konstanta.²⁴ Na ta način je fotograf mirujoči skupek predmetov, pri katerem je zaznal bizarni nadrealistični šarm, definiral oz. zamejil kot vizualni organizem, ki ga moramo brati kot avtonomno celoto.

Drugo skupino Pilonovih nadrealističnih podob tvorijo posnetki z maskami. V tem kontekstu lahko obravnavamo tri Pilonove foto-

²⁴ Povezave Henrija Cartier-Bressona z nadrealisti so zaradi njegovega slovesa fotoreporterja manj znane, a so osebno izpričane. Cf.: Paul HILL – Thomas COOPER, *Dialogue with Photography*, Londona 1979, p. 75.

grafije, *Dve maski*²⁵ (sl. 4) in *Študijo z rokavico*, ki ju hrani Pilonova galerija, ter *Študija z masko in rokavico* iz ljubljanske Moderne galerije, vse datirane okrog leta 1930. Nominalno gre tudi tu za tihožitja, vendar v kadru prevladujejo antropomorfne sestavine, ki preusmerijo pozornost s predmetov in form na njihov pomen. Uvrščamo jih v skupino tistih nadrealističnih fotografij, ki dokumentirajo kiparske postavitve (npr. pri Hansu Bellmerju in Manu Rayu) namenjene le za fotografiranje, po snemanju pa demontirane.²⁶

Medtem ko zadnji dve delujeta aditivno in vizualno ter pomensko plehko in arteficalno, je podoba *Dve maski* formalno ter vsebinsko bolj dodelana in jo je Pilon tudi objavil v svojih spominih.²⁷ Postavitev duhovito ilustrira stratificirano, hierarhično psihoanalitsko interpretacijo osebnosti. Za masko se ne prikaže človeški obraz, temveč v nas boljši nova maska, ki napoveduje za njo še eno itn.; gre torej tudi za namig na neskončno ponavljanje,²⁸ ki povečuje učinek posameznega predmeta, v metaforičnem smislu pa nakazuje kompleksnost in izumetničenost sodobnega mestnega življenja na Zahodu, izmuzljivost resnice in relativnost slehernega spoznanja.

Vse omenjene fotografije so datirane okrog leta 1930, (čeprav je točna letnica izpričana le za *Dve maski*). Kljub temu se zdi, da so tihožitja z boljšega sejma razvojno bliže prvotni, eksperimentalni fazi nadrealizma, ki je temeljila predvsem na svobodni asociaciji in avtomatičnem pisanju, medtem ko se posnetki mask zaradi svoje očitne literarnosti navezujejo na kasnejšo Dalijevo paranoično-kritično metodo. Vsekakor je Pilonova tovrstna fotografija nastajala brez stikov s slovenskim prostorom in je spodbude in vzore zanjo treba iskati v Parizu, čeprav je o tem še malo znanega. Za razliko od Černigoja, ki je sledi svojega konstruktivizma pustil tako v Ljubljani kakor v Trstu, Pilonova nadrealistična fotografija ni imela nobenega vpliva na sodobno dogajanje v domovini in je izzvenela brez naslednikov ali učencev. Prav tako še malo vemo o Pilonovi vlogi in morebitnem vplivu na pariškem fotografskem prizorišču.

²⁵ Tako BERNIK 1992, cit. n. 15, pp. 45, 142, kakor tudi cit. katalog Moderne galerije (*Veno Pilon* 2002, cit. n. 18) naslavljata delo kot *Maske*. V pričujočem tekstu upoštevam Pilonov naslov iz njegove že nav. knjige *Na robu* (PILON 1965, cit. n. 14, p. 122) *Dve maski*.

²⁶ KRAUSS 1985, cit. n. 20, p. 101.

Janko Skerlep

Skerlepa slovenska fotografska zgodovina pozna kot enega vodilnih in tudi najkreativnejših predstavnikov nove stvarnosti.²⁹ Natančnejša tipologija in ikonografska analiza v slovenski fotografiji razmeroma kratkotrajne, a plodne smeri še nista bili opravljeni, in to tudi ni predmet tega spisa, vendar se nekatere distinkcije v Skerlepovem opusu ponujajo same po sebi. Najprej so tu posnetki predmetov in izdelkov domače obrti, ki so kljub bližnjemu pogledu trdno vpeti v vidno, včasih kar banalno realnost. Sledijo podobe, kot npr. *Sončna roža od prav blizu*, ok. 1930,³⁰ ki v makrofotografski interpretaciji prenašajo v ornament in še naprej v abstrakcijo, končno pa najdemo v njegovi zapuščini tudi fotografije, ki zaobidejo tako prvi kot drugi okvir in jih, čeprav tu in tam tvegamo očitek preinterpretacije, pogojno lahko poimenujemo nadrealistične.

Tudi med slednjimi, ki nas tu najbolj zanimajo, gre vsaj za tri pristope. Prva dva dolgujeta, tako kot večina Skerlepovih novostvarnostnih posnetkov, svoj prvotni izgled makrofotografiji in predstavljata detajle rastlin, medtem ko se po učinkih razlikujeta. *Vejica omele od prav blizu* (sl. 5) in *Gozdna hrušica* zaživita s svojimi presenetljivimi oblikami predvsem zaradi porušenih velikostnih razmerij. Ozek izrez nam ne daje prave opore za naravoslovno branje form; te se zato osamosvojijo kot glede na realne dimenzije mnogo večji objekti, tj. kot človeški artefakti ali pa kot stvari neznanega, skrivnostnega, ne nujno organskega izvora.

Skerlep je belo omelo med drugimi novostvarnostnimi posnetki objavil leta 1930 v reviji *Ilustracija*.³¹ Ker ni šlo za fotografsko ali umetnostno publikacijo, temveč za popularni ilustrirani tisk, so fo-

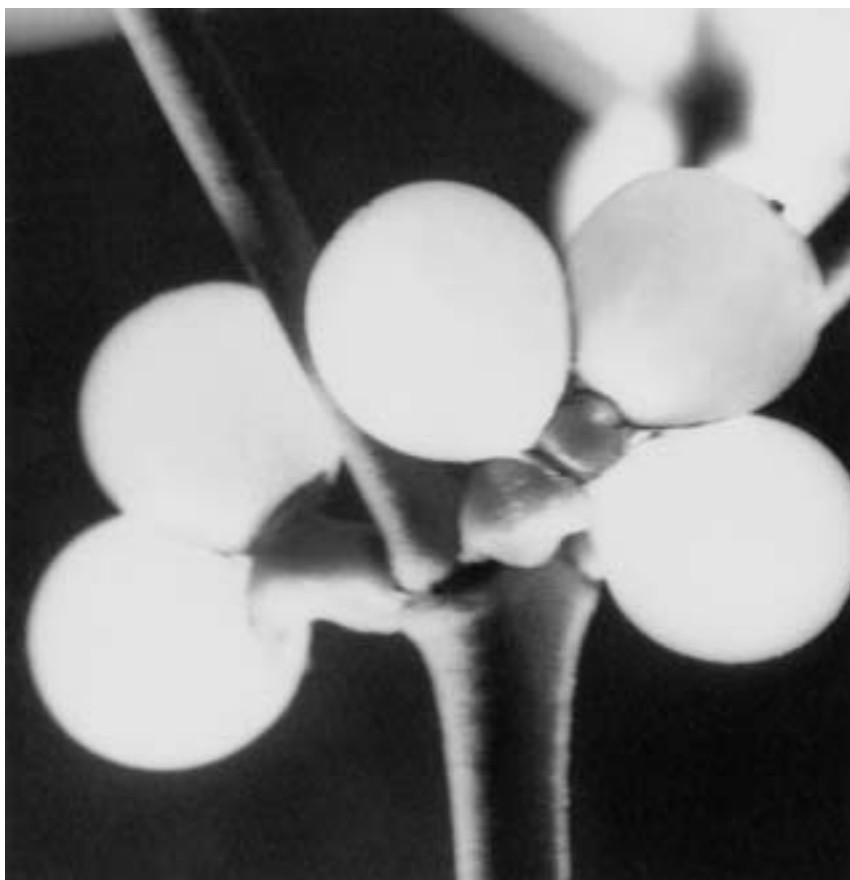
²⁷ PILON 1965, cit. n. 14, p. 122.

²⁸ Podoben primer pri Bretonu. Cf. KRAUSS 1985, cit. n. 20, p. 113.

²⁹ Cf.: Primož LAMPIČ, *Slovenska fotografija 1918–1980*, Ljubljana, 1991 (magistrsko delo, tipkopis); *Nova stvarnost v fotografiji na Slovenskem* (Ljubljana, Moderna galerija, 1998, ed. Lara Štrumej), Ljubljana 1998.

³⁰ Fotografijo kot večino drugih Skerlepovih del hrani Kabinet slovenske fotografije v Gorenjskem muzeju v Kranju. Večina podatkov o njih je povzeta iz: *Nova stvarnost* 1998, cit. n. 29, p. 58.

³¹ *Ilustracija*, II/2, 1930, p. 68.



Sl. 5. Janko Skerlep: *Vejica omele od prav blizu*, 1930 (plošča 6,5 x 9 cm), fot. na žel. sr. br. pap. – reprint, Kabinet slovenske fotografije – Gorenjski muzej, Kranj

tografije izšle pod skupnim naslovom »Kaj vidi kamera slovenskega fotografa?« kot slikovna uganka. *Bela omela* je bila podnaslovljena z »Lestenec ali kaj?«, rešitev uganke pa je bralec lahko našel na prejšnji strani. Naravoslovno izhodišče makrofotografije in nekoliko humoren kontekst, v katerem so bile, morda po zaslugi urednika, Skerlepove fotografije objavljene, ne more izničiti premika v branju, ki ga ti posnetki nakazujejo. To ni več realistična fotografija in tega se je urednik dobro zavedal. S provokativnim podnaslovom je bralec sugeriral, da je naravno obliko mogoče brati kot artefakt. Zanimivo je, da se tako



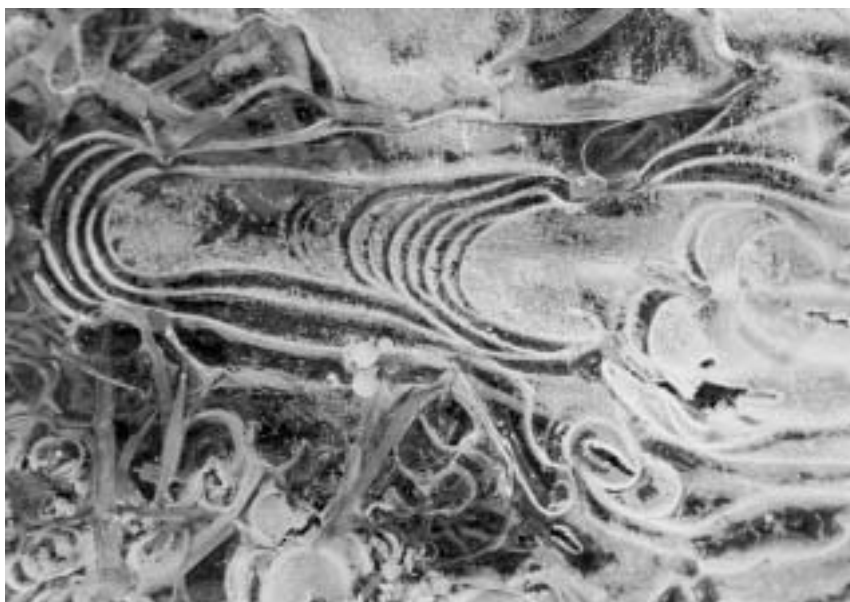
Sl. 6. Janko Skerlep: *Cvetača*, 1930 (plošča 6,5 x 9 cm), fot. na žel. sr. br. pap. – reprint, Kabinet slovenske fotografije – Gorenjski muzej, Kranj

gledanje povsem ujema z Bretonovim razumevanjem mimikrije³² kot enega od izvorov t. i. pretresljive lepote.³³

Načeloma enaka interpretacija je smiselna tudi pri naslednjem posnetku. *Cvetača* (sl. 6) sicer ne spominja na artefakt, pač pa na naravni pojav. Makroskopski posnetek razkriva rastlinski detajl, vendar sveže, bohotno razraščajoče se oblike zasijejo pred gledalcem v nevidnem, fantastičnem vitalizmu, ki presega nominalni pomen posnetega objekta. Tudi za v tem času sicer aktualno, a nekoliko suho predmetnost nove stvarnosti je preveč sugestiven. Ob pazljivem opazovanju se zaradi bujnih organskih form in zaradi ostre, dramatične, nič kaj novostvarnostne osvetljave gledalcu pritakne tudi dodatna, v nadrealističnem kontekstu povsem legitimna asociacija, tj. podoba grozeče

³² V tem kontekstu se izraz iz biologije uporablja v širšem smislu, tj. kot primer, ko ena stvar posnema drugo oz. izgleda kot druga. V nadrealizmu so možne vse tovrstne povezave med živimi organizmi in artefakti.

³³ KRAUSS 1985, cit. n. 20, p. 112 (s citati iz: André Breton, *L'Amour fou*, Paris 1937).



Sl. 7. Janko Skerlep: *Led na travniku*, 1930, fot. na želat. sr. kloridnem (?). pap., 11,9 x 17 cm, Arhitekturni muzej Ljubljana

valečega se dima ali tudi gostih, pretečih nevihtnih oblakov; slednji so bili kot polje paranoidnih sanjarij pogosto hvaležen nadrealistični vir.

Pri nas je o potujitvi predmetov v zvezi z novo stvarnostjo prva pisala Lara Štrumej. Izhajala je iz ruskega literarnega formalizma, ki se je v likovni umetnosti uveljavil v ruskem formalizmu, futurizmu, suprematizmu in konstruktivizmu, njegove aplikacije v fotografiji pa naj bi privedle do svežega, drugačnega, bolj intenzivnega videnja vsakdanje stvarnosti.³⁴ Razumljivo je, da nadrealizma v tem kontekstu ne omenja. Medtem ko gre pri formalizmu kljub spremenjenemu načinu gledanja za prizadevanje k jasnejšemu razkritju identitete predmeta, vidi nadrealizem predmet kot nekaj drugega, kot metaforo oz. kot stvar, ki je v gledalčevih očeh svojo istovetnost povsem spremenila.

Zgornji, na prvi pogled morda samovoljni interpretaciji dobita potrditev v fotografiji *Led na travniku* (sl. 7), ki je bila objavljene-

³⁴ Lara ŠTRUMEJ, *Evropske avantgardne ideje v dvajsetih letih tega stoletja in nova stvarnost v fotografiji na Slovenskem, Nova Stvarnost* 1998, cit. n. 29, pp. 8–10.



Sl. 8. Brassai: *Steber pariške podzemne železnice*, Pariz, ok. 1934, fot., 26,5 x 36,7 cm, Fundacija Antoni Tàpies, Barcelona

na na istem mestu kot *Vejica omele*. Pred seboj imamo najzgodnejši primer izrazite mimikrije v slovenski predvojni fotografiji. Strmo navzdol posneta ledena ploskev ne priča le sama zase in za rastlinje, ujeta pod njo, temveč dopusti, da se iz nje kot pomenski relief dvigne zoomorfna podoba raka. Morda je le preprosta, anekdotična, instinktivna asociacija, vendar podobe tudi tako ne moremo več obravnavati v okviru moderniziranega realizma nove stvarnosti. Odpira se možnost drugačnega branja fotografije, tj. ne več kot zgolj spoznavanje in pritrjevanje istovetnosti posnetega in tudi ne več kot formalistična igra, temveč kot asociativna nadgradnja obeh percepcijskih praks, kar je bilo od druge polovice dvajsetih let prejšnjega stoletja v nadrealističnih krogih povsem legitimno (prim. sl. 8).³⁵

³⁵ Cf. Brassai: *Von Surrealismus zum Informel* (Barcelona, Fundació Antoni Tàpies; Salzburg, Rupertinum; Museum Fridericianum, Kassel, zasnoval Manuel J. Borja-Villel), Barcelona 1994, pp. 95, 206.

Glede na to, da je šlo pri več kot dvajsetih Skerlepovih makrofotografijah večinoma za rastlinske detajle, ne moremo izključiti možnosti, da je posredno, iz sočasne periodike, ali morda celo neposredno poznal podobne motive nemškega fotografa Karla Blossfelda, katerega knjiga *Die Urformen der Kunst* je izšla leta 1928. Blossfeld je izhajal iz naravoslovne fotografije in je za potrebe likovnega pouka vse od začetka 20. stoletja snemal rastlinske oblike,³⁶ ki so navdihovale vsaj dve generaciji umetnikov, secesioniste in moderniste. Medtem ko so prve zanimale vegetabilne linije in dekorativni potencial, so druge pritegovale asociacijske in metaforične dimenzije vegetacije. Značilno je, da je nadrealistična revija *Documents* objavila več Blossfeldovih fotografij rastlinskih detajlov, vendar ne zaradi zanimanja za botaniko, temveč zato, ker so posnemali volute in žlebičje klasične arhitekture.³⁷

Navedeni viri za Skerlepovo fotografijo so seveda hipotetični in v tem smislu ne dopuščajo končne ocene. Glede na zelo stvarne naslove, ki jih je pridajal svojim posnetkom, je bilo njegovo osnovno izhodišče verjetno nova stvarnost ali pa je spodbuda prišla celo iz naravoslovne fotografije, vsekakor pa se je v teku makrofotografiranja samostojno dokopal do nekaterih rešitev, ki jih, podobno kot izbrane Blossfeldove posnetke, lahko beremo kot nehotne, a v duhu časa utemeljene nadrealistične mutacije.

Karlo Kocjančič

V uvodu v zbornik *Slovenska fotografija*, ki ga je Fotoklub Ljubljana izdal leta 1935, je Karlo Kocjančič zapisal, da se je slovenska fotografija umaknila s hrupnih bojišč nove stvarnosti, fotografskega ekspresionizma in futurizma in se zatekla v zatišje starejšega, »romantičnega«³⁸ »impresionističnega«³⁸ gledanja na stvari. Res je sredi tridesetih let nova stvarnost že skoraj izzvenela, drugi dve smeri pa sta bili že povsem pozabljeni. V deklarirano regresivnem okolju bi torej ne mogli

³⁶ Andreas HAUS – Michel FRIZOT, *Figures of style, A New History of Photography* (ed. Michel Frizot), Köln 1998, p. 467.

³⁷ KRAUSS 1985, cit. n. 20, p. 112.

³⁸ Karlo KOCJANČIČ (Uvodno besedilo), in: *Slovenska fotografija* (ed. Peter Kocjančič et al.), Ljubljana 1935, V.



Sl. 9. Karlo Kocjančič: *Pred viharo nočjo*, Ljubljansko barje, poleti 1936, fot. na želat. sr. br. pap., 29,5 x 36,3 cm, Arhitekturni muzej Ljubljana

pričakovati, da bo Kocjančič kot temeljno usmeritev omenil nadrealizem. Znano je sicer, da se je sam literarno udejstvoval in da bi od tod lahko zvedel za pariško novost, saj je bila sočasna slovenska literarna kritika dovolj ažurna, vendar literarna zgodovina sledi nadrealizma v njegovem delu ni odkrila.³⁹ Morda je bila potrebna spodbuda iz likovne sfere, za katero smo sicer že ugotovili, da je nekoliko zaostajala za pariškim dogajanjem, da lahko tudi v zvezi z nekaterimi fotografijami Karla Kocjančiča govorimo o nadrealizmu. Možen je tudi nek drug, še neidentificiran slikovni vir, npr. reprodukcije v tuji ilustrirani ali celo umetnostni reviji, na katero bi Kocjančič kot novinar *Jutra* lahko naletel in ki ga je morda spodbudila h kratkemu izletu v novo smer. Dejstvo je, da v njegovem opusu v letih 1936–39 najdemo vsaj tri podobe, ki kažejo nadrealistične poteze.

³⁹ Denis Poniž, O literarnem ustvarjanju Karla Kocjančiča, *Karlo Kocjančič* 1999, cit. n. 17, pp. 16 ss. Na tem mestu je treba opozoriti, da je večina Kocjančičeve knjižnice ohranjena, vendar še čaka na pregled in sistematičen popis.



Sl. 10 Karlo Kocjančič, *Zasnežene brazde (Zimsko jutro)*, december 1939, fot. na želat. sr.-br. pap., 40 x 29,9 cm, Arhitekturni muzej Ljubljana

Najprej je tu krajina *Pred viharno nočjo* iz poletja 1936 (sl. 9). Gre za estetsko dovršeno registracijo veličastnega naravnega pojava, motiv, naslov podobe in *sfumato*, v katerem je posneta, pa nas najprej usmerijo v piktorializem. Kar v konceptualnem smislu na pragu 2. svetovne vojne presega že dodobra oveneli romanticizem, sta izrazita bradata moška profila, prvi teman na beli oblačni podlagi in drugi bel na temnem nebu, ki ju v desnem delu slike zarišejo dramatično razgibani kumulonimbi, ter topol na levi kot moški in vdolbina v oblakih v samem jedru podobe kot ženski element. Pred nami je torej odličen primer večkratne mimikrije. Rosalind E. Krauss je v podobni

G R A D I V O

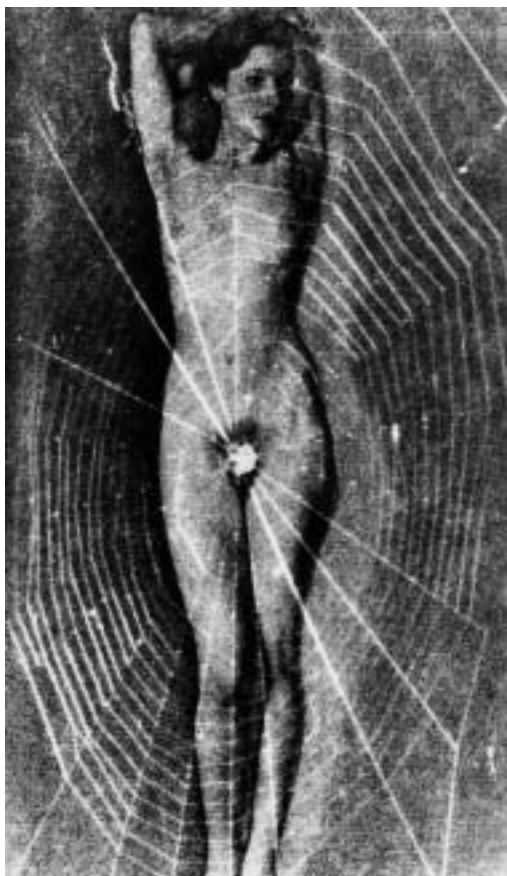


Sl. 11 Karlo Kocjančič: *Pajek*, 1938, fotomontaža na želat. sr. br. pap.,
37,4 x 29,4 cm, Arhitekturni muzej Ljubljana

zvezi zapisala: »Nadrealnost je (...) narava, sežeta (*convulsed*) v svojevrstno pisavo.«⁴⁰

Podobno kot ta fotografija so verjetno z rdečim filtrom posnete tudi *Zasnežene brazde* (sl. 10). Tudi tu manipulacija z osvetljavo spremeni zasnežene brazde v nenavadno, erotično nabreklo tkivo, katerega naravno, prvotno podobo lahko rekonstruiramo le iz konteksta preostanka posnetka, medtem ko se je vizualno in pomensko že povsem osvobodilo snovne predloge.

⁴⁰ KRAUSS 1985, cit. n. 20, p. 113.



Sl. 12 Man Ray; *Gola ženska in pajčevina*, 1936, fot. na želat. sr.pap.,
23,5 x 15 cm, zbirka Treillard, Pariz

Motiva sta zajeta neposredno iz stvarnosti in fotograf, navdušen gornik, pohodnik in ljubitelj narave, jima morda ni želel delati sile z metaforičnima naslovoma. Povsem drugače je ravnal pri fotomontaži *Pajek* (sl. 11). Maskiran, skoraj v kroglo zgneten ženski *Akt s krinko* je nastal v preprosti inačici že avgusta 1937. Manj kot leto kasneje ga je Kocjančič zasukal levo-desno in nanj vkopiral belo pajčevino, ki s perspektivičnim učinkom izziva dvoumne, celo nekoliko strašljive, a odkrito erotične predstave. Ambivalenca izvira iz dejstva, da pajčevino lahko razumemo kot napoved omreženja moškega, na podlagi znanih, a srhljivih podatkov iz arahnologije pa lahko v prizoru vidimo tudi izra-

zito ginekofobno prvino. Seksualnopatološki element skupaj z drugimi potezami, arteficalnostjo, intelektualizmom, literarnostjo, patosom, slikovno in besedno metaforiko, z manipulativno tehniko ter spričo narave uporabljenih rekvizitov nedvomno obeležuje eno redkih fotografskih stvaritev poznega nadrealizma, nastalih v slovenskem prostoru. V ta stilni kontekst jo postavljajo tudi presenetljivo podobne in sočasne, v formalnem smislu celo manj dovršene rešitve iz samega središča nadrealizma (sl. 12).⁴¹

Sklep

Bera podob slovenskega slikarskega nadrealizma je razmerna skromna in je povezana predvsem s Stanetom Kregarjem. Zato je razumljivo, da tudi v fotografiji kot imanentno realističnem in vrh tega še mlademu mediju ne moremo pričakovati niti sklenjenega toka, številnih avtorjev ter velike količine in kakovosti tovrstnih podob niti oprijemljive sočasne organizacijske in kritiške podpore. Nadrealizem v fotografiji je podobno kot v drugih zvrsteh tudi sicer zelo heterogen,⁴² slovenska produkcija pa je še dodatno razpeta med Parizom in Ljubljano, med seboj nepovezana ter maloštevilna in fragmentarna; kot kaže, zaenkrat lahko govorimo le o drobcih opusov treh avtorjev.

Nadrealistične poteze na nekaterih Pilonovih posnetkih vsaj posredno pojasnjuje pariško okolje, v katerem so nastali, medtem ko smo pri Skerlepu in Kocjančiču v tem smislu popolnoma brez opore. Čeprav sta bila od ustanovitve leta 1931 člana Fotokluba Ljubljana, njunih nadrealističnih prizadevanj to ne povezuje. Skerlep je objavil svoje nenavadne novostvarnostne posnetke že leta 1930, pri Kocjančiču pa najdemo prve poskuse šele leta 1936, ob približno istem času torej, ko se je začel uveljavljati tudi Kregar.

Če sta fotografa že črpala informacije o nadrealizmu od drugod, to torej niso mogli biti isti viri, vsekakor pa se je do neke mere znova potrdila Šumijeva teza o slovenskem sprejemanju stilnih novosti, tj. o starih formah in njihovem novem razumevanju. Skerlep je kot rečeno izpeljal nadrealistični obrat iz nove stvarnosti, (kar smo sicer

⁴¹ *Dards d'art: Mouches, moustiques, modernité* (Musées d'Arles, ed. Michèle Moutashar), Arles 1999, pp. 58–59.

opazili tudi pri nadrealistični preinterpretaciji Blossfelda), Kocjančič pa presenetljivo in, zdi se, docela samoniklo celo iz piktorializma, za katerega sicer velja, da je bil v tridesetih letih v večjih centrih že povsem obrozen in kot upoštevanja vreden tok značilen morda le še za nekatera zamudniška okolja dežel Srednje in Vzhodne Evrope. Kljub temu moramo ugotoviti, da pri vseh omenjenih fotografijah lahko uspešno preizkusimo neenoznačno, metaforično ali asociativno branje podob, prvine torej, ki so potrebne za nadrealistični preskok. Nenadejano smo tako v fotografiji našli sicer skromno, a zanimivo obogatitev v slovenskem prostoru sicer tanke nadrealistične stilne plasti.

UDK 77.037.5(497.4)

izvirni znanstveni članek – original scientific paper

| SURREALISMUS IN DER SLOWENISCHEN FOTOGRAFIE VOR DEM ZWEITEN WELTKRIEG

In der Einführung werden mit einigen Worten die bisherigen literaturhistorischen und kunstgeschichtlichen Forschungen von Aleš Berger, Tomaž Brejc und Peter Krečič zum Surrealismus in der slowenischen Kunst umrissen. Obwohl vor allem Literaturkritiker verhältnismäßig früh über das Pariser Geschehen geschrieben haben, hatte der Surrealismus so gut wie keinen Einfluss auf die slowenische Literatur. In der Malerei trat er verhältnismäßig spät, erst mit Stane Kregar in der Mitte der dreißiger Jahre in Erscheinung. Im Folgenden werden in Kürze auch die im damaligen Slowenien als einem Teil des Königreiches Jugoslawien herrschenden und für die Durchsetzung des Surrealismus ungünstigen politischen Verhältnisse aufgezeigt. Als Auswuchs der Ideologie der Linken hat das diktatorische königliche Regime selbst den Surrealismus unterdrückt, abgelehnt wurde er aber auch von den Kritikern, darunter einigen, die sowohl von der nazistischen als auch der stalinistischen Presse eingenommen waren.

Im Zusammenhang mit der Fotografie haben Veno Pilon, Stane Bernik, Lara Štrumej und Primož Lampič über den Surrealismus geschrieben, bis heute aber gibt es noch kein abgerundetes Bild der slowenischen Geschichte der Fotografie. Das ist auch keineswegs die Absicht des vorliegenden Artikels, sondern er ist auf eine Reinterpretation von Bildern ausgerichtet, die der fachlichen Öffentlichkeit zum größten Teil bekannt sind, die aber noch nicht im Lichte des Surrealismus beleuchtet wurden. Bei der Bestimmung der surrealistischen Fotografien stützte sich der Autor auf die Erkenntnisse von Rosalind E. Krauss, die die Methoden und Merkmale des Surrealismus wie psychischer Automatismus, erschütternde Schönheit, Anhalten von Bewegung,

Mimikry u.a. aus der surrealistischen Essayistik, vor allem aus dem Werk André Bretons geschöpft hat.

Surrealistische Elemente hat der Autor auf einigen Fotografien von drei slowenischen Kunstschaaffenden gefunden: bei dem Maler Veno Pilon und den Hobbyfotografen Janko Skerlep und Karlo Kocjančič. Pilon lebte seit 1930 in Paris und konnte *in situ* die Entwicklung der surrealistischen Fotografie verfolgen. Diese Einflüsse zeigen sich in seinem Werk als humoristisches und erotisch-assoziatives Potential, spiegeln sich aber auch in bizarren Still-Leben wieder, die auf psychoanalytische Weise die Gespaltenheit der menschlichen Psyche illustrieren. Janko Skerlep ging bei seinen makrofotografischen Aufnahmen pflanzlicher Details wahrscheinlich von der deutschen Neuen Sachlichkeit aus, er hat jedoch in einigen Fällen das rein Deskriptive überschritten und sie als menschliche Artefakte oder tierische Figuren gezeigt. Ein etwas komplexeres Bild geben die ausgewählten Beispiele von Karlo Kocjančič. Zwei seiner Landschaften gehören der Faktur nach zwar zum Piktoralismus der in den dreißiger Jahren in amateurfotografischen Kreisen noch aktuell war, jedoch ist es ihm gelungen, sie in assoziativreiche erotische Flächen auszubauen; die Fotomontage *Pajek / Spinne* ist eine Verbindung der manipulativen Technik mit einer Bild- und Wortmetaphorik, Intellektualismus, sexualpathologischen, artifiziellen und literarischen Elementen, die für das surrealistische Pathos so charakteristisch waren.

Der Bestand an slowenischen surrealistischen Fotografien ist heterogen und verhältnismäßig bescheiden. Er bestätigt die bekannte These des Kunsthistorikers Nace Šumi, nach der neue stilistische Bewegungen in der Reinterpretation alter Formen angenommen werden, was für die Kunst der sogenannten peripheren, von den großen Kunstzentren eher abgelegenen Gebieten, charakteristisch ist. Trotzdem bedeuten die wenigen behandelten Fotografien eine interessante Bereicherung für die ansonsten im slowenischen Raum so dünne surrealistische Stilschicht.

Abbildungen:

- Abb 1. Veno Pilon: *Requisiten des Westens / Marché aux puces – Paris (Flohmarkt – Paris)*, um 1930, Fotografie auf Gelatine Silberbromidpapier, 28,6 x 22,7 cm, Pilonova galerija (Galerie Pilon), Ajdovščina
- Abb 2. Veno Pilon: *Marché aux puces – Paris (Flohmarkt – Paris)*, um 1930, Fotografie auf Gelatine Silberbromidpapier, 22,4 x 16,5 cm, Moderna galerija (Moderne Galerie), Ljubljana
- Abb 3. Veno Pilon: *Still-Leben mit Glasgegenständen*, um 1930, Fotografie auf Gelatine Silberbromidpapier, 30 x 23,4 cm, Pilonova galerija (Galerie Pilon), Ajdovščina
- Abb 4. Veno Pilon: *Zwei Masken*, Paris, 1930, Fotografie auf Gelatine Silberbromidpapier, 29,9 x 21,8 cm, Pilonova galerija (Galerie Pilon), Ajdovščina
- Abb 5. Janko Skerlep: *Mistelzweig von ganz nah*, 1930 (Platte 6,5 x 9 cm), Fotografie auf Gelatine Silberbromidpapier – Reprint, Kabinet slovenske fotografije – Gorenjski muzej (Kabinett der slowenischen Fotografie – Regionalmuseum für Gorenjska), Kranj

- Abb 6. Janko Skerlep: *Blumenkohl*, 1930 (Platte 6,5 x 9 cm), Fotografie auf Gelatine Silberbromidpapier – Reprint, Kabinet slovenske fotografije – Gorenjski muzej (Kabinett der slowenischen Fotografie – Regionalmuseum für Gorenjska), Kranj
- Abb 7. Janko Skerlep: *Eis auf der Wiese*, 1930, Fotografie auf Gelatine Silberchlorid (?) papier, 11,9 x 17 cm, Arhitekturni muzej (Museum für Architektur), Ljubljana
- Abb 8. Brassai: *Pfeiler der Pariser Untergrundbahn*, Paris, um 1934, Fotografie, 26,5 x 36,7 cm, Stiftung Fundació Antoni Tàpies, Barcelona
- Abb 9. Karlo Kocjančič: *Vor der Sturmnacht*, Ljubljansko barje, Sommer 1936, Fotografie auf Gelatine Silberbromidpapier, 29,5 x 36,3 cm, Arhitekturni muzej (Museum für Architektur), Ljubljana
- Abb 10. Karlo Kocjančič: *Verschnelte Furchen / (Wintermorgen)*, Dezember 1939, Fotografie auf Gelatine Silberbromidpapier, 40 x 29,9 cm, Arhitekturni muzej (Museum für Architektur), Ljubljana
- Abb 11. Karlo Kocjančič: *Spinne*, 1938, Fotomontage auf Gelatine Silberbromidpapier, 37,4 x 29,4 cm, Arhitekturni muzej (Museum für Architektur), Ljubljana
- Abb 12. Man Ray: *Nackte Frau und Spinnenwebe*, 1936, Fotografie auf Gelatine Silberbromidpapier, 23,5 x 15 cm, Collection (Sammlung) Treillard, Paris