

vešče moči moderne, tehnično-civilizirane divjine, *spočeti, zaroditi vsemu navkljub* novo življenje, je torej posebna erotična razsežnost, ki svojevrstno plemeniti Boljkovo kiparsko poetiko.

Poetiko, ki jo kipar zanesljivo gradi na figuri, pri čemer lahko vedno znova ugotovimo, da je uspel razviti odmevno, na široko odprto likovno govorico, ki nastaja v razmerju med izbrano mitologijo, antropologijo ter še posebej antropocentričnim; zanašajoč se bolj *na intuicijo*, dalje na sposobnost preiti od površinskega ogledovanja v globino, v strukturo objekta, *na tako imenovano skulpturalno emocijo*, vzpostavlja Boljka prek osnovne metafore stik med vidnim in nadrealnim svetom, med številnimi pojavnimi oblikami prvega ter duhovno eksistenco živega bitja. V tem, na videz preprostem, enostavnem videnju, ki ima torej vse optično otipljive lastnosti in pojavnosti, pa velja poiskati in opozoriti na tisto miselno središče, ki prav gotovo nastaja kot splet različnih okoliščin in zaradi katerega se na primer Boljka vztrajno izraža v svojem, še vedno nastajajočem živalskem ciklusu, kot recimo svojevrstni osebni kozmogoniji ali njenemu antipodu – kataklizmi.

Pred nami vstaja tako vsa pestrost živalske motivike, ki je kljub vsemu izredno selektivna in vpeta v določen pomenško-znakovni komunikacijski krog, v katerem se kipar Janez Boljka giblje večino časa: dvojice in spet samci, nemočni pozikusi v dvoje in kljubujoči posamezniki,

vsí skupaj usodnostno ožigosani, otovorjeni s spominskimi grotesknimi medaljami in odličji, *zunanjí plehki videz*, ki prikriva votlo, ugašajoče življenje! In od velikega, očitno neuresničljivega videnja novega sveta ostajajo posamezni primeri kljubujočih zvrsti, kot nosorog, bik, opica, netopir na eni strani ter zajec, drobna miš in konj v sklenjenem, umirjenem domačnostnem krogu.

In prav v sklopu interpretacije konjske figure išče Boljka zavesten pomik k človeškemu liku – konj ni zaman izbran kot značilni motiv njegove stalne, imenujemo jo *eko* zbirke, v Volčjem potoku. Kajti Boljkov konj je skupaj z jezdecem najbližji starodavni triumfalni simbolni vrednosti sonca, se pravi neuničljivemu optimizmu, veri v pozitivno vlogo človeka. *Tudi še tako strašljiva podoba ženske*, ki po biblijski prisposodbi Salome zastane sredi razbrzdanega plesa, potem ko prevzame v naročje v novodobnem primeru okrvavljeni glavi nosoroga in človeškemu liku najbližjega opičnjaka, *te vere ne more zanikati*. Prav to Boljkovo delo je namreč nastajalo v tistem težkem lanskem junijskem času, ko se je kipar, razdvojen v sebi, odzival na vojno dogajanje na naših tleh, hkrati pa zanikoval v svojstveni metafori grobo nasilje in uklanjanje le-temu. Vizionarna resničnost Boljkove poetike je tako pridobila še eno zanesljivo potrditev, da je treba vztrajati na poti, zastavljeni globoko *v sebi*.

Aleksander Bassin

NEMŠKA GRAFIKA WEIMARSKIH ČASOV

Ena preteklih razstav v ljubljanski Mestni galeriji je prav gotovo zbudila poseben interes: nemška grafika weimarske dobe s svojo ostrino kritične odzivnosti na čas in razmere. Morda je še najprikladnejši izraz za razstavljeno gradivo – nova stvarnost, najsi ne gre prav sleherni grafični list v ta okvir. Prevladujoče pa

je zanesljivo tisto, kar je kot nasledek ekspresionizma v nemški umetnosti nastalo v okviru nove stvarnosti, začeni s koncem prve svetovne vojne 1918/19, pa tja do konca dvajsetih let in začetkov tridesetih, dokler nacizem ni razglasil vse to in mnogokaj drugega za »entartete Kunst«. Kot navaja Wieland Schmied, je po »ekstazah ekspresionizma« napočil čas, ko je človek hotel čutiti tla pod nogami.

Pri nastanku nove stvarnosti – tudi o magičnem realizmu je beseda – ni mogoče odmisлити tiste sekante, ki so močno vplivale na čas in razmere in s tem tudi na umetnost. Tako na ekspresionizem kot na novo stvarnost pretresujoče vpliva svetovna vojna z razčlovečenjem vrednot, osebnosti in z apokalipso groze ter uničenja zaznamuje umetnost. Povojna kriza je spravila v Nemčiji ljudi na rob eksistence, množica invalidov, sirot in brezposelnih je stvarnost vsakodnevnosti kar dolga leta. Socialna diferenciacija ni bila nikoli v modernih časih tako ostra, politične stranke so se polarizirale v obe skrajni smeri v ozračju gospodarskih in političnih pretresov in v naporu po osvoboditi oblasti. Če je še 1929 Thomas Mann slavljena oseba z Nobelovo nagrado in v ospredju roman Alfreda Döblina Berlin – Alexanderplatz, pa so že leto kasneje npr. v Weimarju iz muzeja odstranili slike Dixa, Kleeja, Kandinskega, Kockoschke, Lehmbucka in še drugih sorodnih umetnikov. Istega leta izideta tako različni deli, kot sta prvi del Moža brez posebnosti Roberta Musila in Mit 20. stoletja Alfreda Rosenberga. Josefu v. Sternbergu še uspe ustvariti Plavega angela z Marlene Dietrich in Emilom Janningsom. Kakšna usoda je čakala te in druge umetnike tri leta kasneje?

Doba weimarske republike se v grafiki kaže kot čas kritičnega soočanja s pritisajočimi problemi življenjske stvarnosti tega časa, ostrina prikaza sega vse do parodičnih sestavin – grafična črta je postala orožje. Da je temu res tako, se je izkazalo po prevzemu oblasti nacistov, ko so kaj hitro odstranili vse njim nevšečno. O novi stvarnosti ne obstaja nobena teorija, vendar se da opredeliti grafika, ki se nam je ponudila kot prerez tipičnega in pregledno zaokroženega. Mnogim grafikom se izrazno pozna ekspresija poteze, kompozicije, izraza, toda vsebinsko imajo ti grafiki trdno oporišče, pravzaprav izhodišče v svetu brez iluzij in stvarnosti v najbolj grobi, razgaljajoči realnosti. Nova stvarnost je precej manj nov slog, predvsem pa nova optika fenomena

življenjske pojavnosti. Brez sentimentalnosti so, ta je celo v posmeh, tipično je razmerje med dinamičnim in statičnim, prostorski nakazi so dovolj za prepoznavanje okolja (seveda nenaturalistično), tradicija je podvržena posmehu, včasih je kompozicija uravnana na simultano sceno, tematsko so v ospredju prizori z vojne, v družinskem krogu, na ulici, prizadeti in neprizadeti, socialna krivica je posledica stanja in razmer ter razmerij v weimarskem času. Tudi »mali človek« z meščanskega okolja je v svoji nebogljivosti vir posmeha. Umetniki nove stvarnosti so si lahko sorodni, vendar je mogoče govoriti o različnih fazah – ne glede na individualne umetniške razlike. Wieland Schmied kot poznavalec razvršča novo stvarnost, začenši s povojnimi leti od 1918 do 1923/25, kot fazo izbruha, eksperimenta, ne brez odsevnega vpliva dadaizma in futurizma. Druga faza seže od konca inflacije do poloma borze oktobra 1929. Značilno: oboje sta gospodarska pojma s kruto jasnim vplivom na življenje v Nemčiji. V tem razdobju je nova stvarnost dosegla vrh. Po letu 1929 pa zaznamujemo upad, odstop od prejšnjih trdnih linij, mnogi umetniki ne skrivajo deziluzije; mnogi umetniki so našli zavetišče v katolicizmu.

Na razstavi je zastopano 24 umetnikov, kar po mnenju ponudnika zajema vse tisto, kar v skupnem in različnem opredeljuje prizadevanja nove stvarnosti. Verjetno sta v ospredju med nič manj zanimivimi ostalimi George Grosz in Otto Dix. Grosz je s cikloma Ecce Homo in Nemčija, zimska pravljica, ustvaril pretresljiv in hkrati radikalen pretres nemške stvarnosti, ironično je stopnjeval do grotesknega, uporabil »rentgensko« izražanje. Tudi naslov Nemčija, zimska pravljica, sposojen pri satiričnem Heineju, je karikatura časa in razmer ter ima pandan v karikirani ostrini kritike. Najsi je pri Ottu Dixu kar dosti »portretnih« grafik (Dama s klobukom, Frieda idr.), pa se je zarisal v spomin zlasti z vojnimi prizori groze in uničenja. Max Beckmann je zase stoječ sodobnik, z manj izzivalne vsebi-

ne, a nič manjšo intenziteto izraza. Kätthe Kollwitz je v svojih grafikah v primeri z drugimi še najbliže realnemu podaja-

manj dinamična, zato pa lirično polna in polna notranje drame. Gerd Arntz je v linearni geometrizaciji likov in prostora še pod drugačnimi vplivi. Heinrich Ehmsen je lahko podal po svoje del tega, kar je dokumentaristično izpričano, a v občem smislu. Conrad Felixmüller se v prikazanih grafikah posveča istim socialnim in družbenim pretresom skozi videnje ožjega kroga ljudi kot nekaj splošnega. Podobno kot Grosz tudi Karl Hubbuch uporablja simultano sceno z jasnimi kontrasti med segmenti, a je zmožen tudi čisto realističnega podajanja. Drobni vsakdanji svet mesta in meščanstva so glavne sestavine grafik Bernharda

Kretzschmarja. Možno je reči, da je bil ta ali oni grafik pod vplivom močnega in sugestivnega Georga Grosza.

To so le nekatera imena, ki izstopajo med ustvarjalci nove stvarnosti. Najbolj skupno prizorišče grafikom nove stvarnosti je mesto, razvejana podoba ljudi in razmer v ostrini kontrastov položaja, časa in razmer. Ulica je širše zaznamovana v kalejdoskopu dogajajočega, nič manj ni pomemben svet za štirimi stenami. Frontne podobe ni mogoče izgubiti iz spomina. Pripovedni značaj teh grafik pa je treba pojmovati kot težnjo po neposrednem soočanju z bistvenimi vprašanji krizne dobe – da jih lahko dojame vsak. Razstava pa je odprla možnost primerjalnega vidika do slovenske tovrstne grafike.

Igor Gedrih