

stične dejavnosti porabskih Slovencev v obdobju 1981–1991. S prevodom »Odloka o Uradu za narodne in etnične manjšine« (Kormanyrendelet a Nemzeti es Etnikai Kisebbségi Hivatarol (30. 8. 1990/34) in ponatisom »Uredbe br. 1/1988/V.6/Ur Savjeta Baranjske županije o unapredjenju provodjenje prava narodnosti«. Zbornik posreduje zanimiv izseček iz manjšinske politike madžarske vlade oziroma Baranjske županije v Pečuju. »Statut Zveze Slovencev na Madžarskem« pa prinaša določila o organizaciji in delovanju slovenske narodne skupnosti v Porabju, odkar samostojno deluje.

Razumljivo je, da vse bistvene razsež-

nosti položaja Hrvatov, Slovencev in Srbov na Madžarskem niso mogle biti obdelane z enako globino. Kritično oko bo ugotovilo, da zlasti problem družbeno-ekonomskega položaja obravnavanih narodnih manjšin še čaka na popolnejšo obdelavo, čeprav posamezni prispevki nudijo koristne podatke in ocene tudi glede te družbene razsežnosti. Bilo bi prav, ko bi to ugotovitev razumeli tudi kot vabilo k nadaljnjemu raziskovanju. Saj je prav problematika narodnih manjšin in človekovih pravic nasploh še zlasti pereča v današnjih časih tektonskih družbenih premikov in človeških stisk.

Anton Vratuša

#### STALNA ZBIRKA BOLJKOVIH SKULPTUR

V skromno vrsto stalnih postavitev naših sodobnih, večinoma že umrlih likovnih avtorjev, je Arboretum Volčji potok postavil pomembno cezuro. Tako kot marsikje v svetu (primera zbirk sodobne likovne umetnosti v Mönchengladbachu in Frankfurtu sta ta čas najočitnejši) sta se tokrat arhitekta Andrej Kemr in Miljenko Licul po dogovoru s kiparjem glede konkretnega izbora njegovih del odločila za kompletno podreditev prenovljene vrtno arhitekture predstavitvi likovnih del: pred nami je tako zrastle svojevrstna prostorska členitev notranje lupine, ki se na večih mestih »odpira« v čisto naravo (z njenim vizualnim posnemanjem seveda) in tako omogoča novo obliko komuniciranja z obiskovalci te naravno zasnovane galerije »na prostem«.

Izsek iz širokega kiparjevega udejstvovanja pa se nam tako razpre v temeljni razmislek.

Têma živali, ki se je v Boljkovem delu izrazito nakazala v drugi polovici osemdesetih let, sicer pa nastaja že od konca šestdesetih, je v likovni umetnosti starejša od človeške pojavnosti. Kot je jamski

človek uporabil motiv živali za posredno sporočilo o svojem boju z naravo in njenimi, zanj neznanimi silami, tako naš sodobni umetnik prek ostankov ruševin civilizacije, tehnično industrijskega sveta, ki so se zažrle, prepele s svojo strukturo živalsko maso, izraža svojo misel o problemih družbenega zla, ki smo mu priča že v našem vsakdanjiku. Boljkov animalizem kot idejni problem v umetnostnem jeziku predstavlja torej svojevrstno projekcijo strahu posameznika pred splošnim zlom, usodnostjo, ki jo razkriva avtor v izrazito poetiziranih likovnih vrednotah, z zrelo kiparsko skušnjo in prepričljivo odkritostjo. Boljku uspeva tako opredeliti svoj izrazni razpon od naturalističnega nadrealizma prek groteskne fantastičnosti, ko postanejo živali magično-fetišistično opredeljeni objekti usodnostne violence, do še intenzivnejše psihološko-skulptularne metafore, ki se formalno kaže v abstraktnije obravnavani kiparski gmoti, kjer prevladujejo konkavne oblike z izrazito razjedeno, razžrto površino. Kiparjevo ustvarjalno prepričanje, da se more iz zadnjih, še preostalih življenjskih moči organske ostaline, pa čeprav so jo podkopalne in prepele očitne in prikriti zlo-

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.