

PREŠERNOV SKLAD 2010

Prešernova nagrada



KOSTJA GATNIK

za življenjsko delo na področju likovne umetnosti

Seme postmoderne je vzkliko v revolucionarnem letu 1968 in na hitro zaključilo epoho modernizma. Generacija Kostje Gatnika, ki je hotela spremeniti svet, ga je lahko spreminjala samo z odločanjem med slabim in manj slabim, zraven pa je še vedno hotela verjeti v nekaj več kot estetiko hitre hrane. Zato v ustvarjanju in bivanju osrednje mesto zavzema kvaliteta. Čeprav v pogledu od zunaj samo ta presega socialne, estetske, metjejske razmejitve in delitve, so te s stališča ustvarjalca, ki želi komunicirati z javnostmi predvsem o čem drugem kot o lastni umetnosti, povsem zanemarljive. Če je moralna drža Kostje Gatnika dobila levičarsko avro, je to zaradi intelektualnih simpatij leve kritične javnosti s kulturno alternativo, subkulturo in njenimi družbenimi manifestacijami. Zagotovo pa deli usodo levičarske intelektualne produkcije: ta je vedno proizvod elite, pa naj bo družba še tako egalitarna.

Problem, ki ga ima zdaj naš svet s samim seboj, je v nemoči sestaviti parcialne diskurze modernistične avtentičnosti medijev v poenoteno podobo samega sebe. Zato vedno znova naštevamo, kaj vse je Kostja Gatnik v življenju počel, vejice v tem naštevanju pa označujejo točke ogrožanja čistosti in avtonomije posameznih področij. Pa nam je Gatnik z naslovom svoje monografije in predstavitvijo svojega protejskega opusa v minulem letu povedal, da je edini medij vid in vse ostalo so le tehnični instrumenti oblikovanja sporočila. Paragonski disput, kaj je v takšnem opusu domena svobodnih umetnosti in kaj obrti, je samemu sebi namen. Žal je jezik, ki bi ustvarjalnost zajel z enega samega gledišča, pogled iz ustvarjajočega uma, šele treba razviti, in smo zato obsojeni na modernistično paradigmo polja umetnosti kot ločenih domen. Vsekakor pa ne gre brez znanja. *Tehnè* pomeni obvladovanje sredstev izražanja in je predpogoj za vsak nadaljnji korak v zasledovanju intelektualnih izzivov. Teh orodij ne zagotavlja samo šola, temveč jih ustvarjalec izdelava in izpopolni sam. Umetnost je intelektualna dejavnost, mišljenje v najširšem pomenu te besede, medij je samo stvar izbora najbolj ekonomičnega in učinkovitega med razpoložljivimi.

Kompleksni opus Kostje Gatnika je zaznamovalo razpiranje pojma vizualnega in vizualnih komunikacij zadnje četrtine dvajsetega stoletja. S svojim ustvarjanjem je posegel na različna področja – od slikarstva, grafičnega oblikovanja in ilustracije do fotografije, ki jih združuje izjemna inteligenca in redko izpostavljena visoka merila kvalitete. Ob tem sam ostaja svoj najbolj neizprosni ocenjevalec. Gatnik je bleščeče vstopil na likovno prizorišče skozi popart in nato hiperrealizem, ki ga je v ravnotežju držala konceptualna umetnost sedemdesetih let. Obrnil se je k zglede ameriškega poparta, mimika tega pojava je bila samo eden od simptomov eksplozivne popkulture, ki se je z Gatnikovim svinčnikom in čopičem naselila na platna, v študentske medije in na embalažo novih artiklov mladinske potrošnje. Likovna podoba Tribune, strip, plakat, ovojnice vinilnih glasbenih albumov in kaset, ilustracija, karikatura, vse to je v Gatnikovih rokah spreminjalo vizualno komunikacijo v trdo, uporniško, skregano s svojim časom in epohami pred njim, še posebej, kadar je šlo za vprašanje resničnosti; a še vedno v umetnost.

Ravnotežje tej uporniški drži in zunanjemu hrupu pa so vzdrževala sublimna hiperrealistična platna, ki so nastajala za varnimi stenami v tišini ateljeja. V njih se pogledu odpira čist in nedotaknjen, prepoznaven in hkrati nedoumljiv tihi svet, v katerem ni razlike med živim in neživim, v katerem zakon težnosti ne velja in čas teče nenehno v lasten izvir – nekako tako kot v sanjah. Pogled v rečni prod ali modrino vode je odpiral pogled v neskončnost, tako kot zazrtost v oblake in v modrino neba. V vseh smereh je potoval duh v počasni koreografiji breztežnega bivanja sredi vesolja.

Iz te tišine nas je v poznih osemdesetih letih presenetila poudarjena osebnoizpovedna in refleksijska poetika s svojo ostrino, neposrednostjo in brezkompromisnostjo. Z otroškim zakaj je Kostja Gatnik aktualiziral najbolj zapletena vprašanja o temeljnih postavkah človekovega bivanja, kot so razmerje duha in telesa, sebe do drugega, želje do izpolnitve, miselnega sveta do empirične resničnosti, torej vprašanja o vsem tistem, v čemer izkušnja vedno znova zaznava nepremostljiv prepad. Neskončnost, ki se je v slikah oblakov podaljšala z belimi nesnovnimi stolpi v nekaj večjega od sveta – Gatnik namreč pravi, da »oblaki vidijo ves svet« –, se je zdaj odrazila v slutnji srca teme, tistih najtemnejših in nedosegljivih prepadov duše, kjer domuje tesnoba, kjer spi zver v tebi in ne veš, kdaj in kako se prebujata.

Če je bil Kostja Gatnik nenehno navzoč v grafični in knjižni produkciji s stripom, plakatom, ovitki nosilcev zvoka, knjižno opremo in ilustracijo *par excellence*, je slikarski opus pokazal samo izjemoma, kot bi ga hotel obvarovati zase. Temu dejansko botruje Gatnikova osebna lastnost – brezkompromisnost v zasledovanju popolnosti in kvalitete. Njegovi učitelji, od Marija Preglja, Maksima Sedeja do Zorana Didka, so bili vsi po vrsti sijajni risarji. Iz takšne snovi je tudi Kostja Gatnik, kar mu je omogočilo izjemno učinkovito izražanje na vseh številnih področjih udejstvovanja. Njegova inteligenca se kaže tako v ekonomičnosti črte kot v obvladovanju, ponotranjenju in vzpostavljanju dialoga z izbranimi stilnimi obdobji novoveške likovne tradicije. Njegova poteza je zanesljiva, natančna, kritična, pogosto humorna, ironična in posebej je treba poudariti – tudi samoironična. Z njo je obvladal grafično oblikovanje, strip in še zlasti ilustracijo, ki jo odlikuje izjemno širok razpon žanrov, predvsem pa poseben dar, da ne nagovarja samo ozko opredeljene ciljne publike. Njegova ilustracija otroške literature na primer nagovarja prav tako odraslega bralca. Vsakogar očara, modri, razsvetljuje, pa naj gre za risano ali slikano podobo. Čeprav ga je fotografija spremljala vse življenje, se je šele v zadnjem času odločil pokazati svoje fotografske posnetke, ki razodevajo občutljivost slikarske optike tudi v tej zvrsti. Spet sta kvaliteta in zasledovanje popolnosti tista, ki legitimirata njegovo ustvarjalno intervencijo, pa čeprav je to samo eden od medijev, ki ga je Gatnik »absolviral«, to je obvladal in – odložil. Kot sam pravi, se stvari, ki ga zanimajo zdaj, ne da fotografirati, zmore pa to najstarejše sredstvo vizualne komunikacije – risba.

Kostja Gatnik je v slovenski kulturi osebnost, ki nam je že pred desetletji začela spreminjati predstave o umetnosti, ustvarjalnosti, likovnosti in področju vizualnih komunikacij. Poslanstvo komunikativne ustvarjalnosti se ni spremenilo, spremenil pa se je pristop, ki ga lahko opišemo samo s čarovniškim dotikom ustvarjalca. Izbiro medija Kostji Gatniku narekuje sporočilo.

Andrej Smrekar

Prešernova nagrada



MATEJA REBOLJ

za življenjsko delo na področju plesne umetnosti

UMETNIŠKI OPUS MATEJE REBOLJ KOT PLESNO-ZGODOVINSKA UTOPIJA

Plesni opus Mateje Rebolj, ki je po srednji glasbeni in baletni šoli v Ljubljani na začetku sedemdesetih let študij nadaljevala na Rambert School of Ballet v Londonu in ki je od leta 1972 do leta 1996 kot solistka baleta Opere in baleta SNG Ljubljana plesala v več kot petinštiridesetih solističnih vlogah (med njimi velja omeniti: Venero v *Povratniku* (Moran/Hynd), Myrto v *Giselle* (Adam/Danovski), Solo-sopran v *Magnificatu* (Bach/Šparemblek), solo v *Rozalindi* (Strauss/Hynd), naslovno vlogo *Giselle* (Adam/Obradinović), *Odetta v Labodjem jezeru* (Čajkovski/Obradinović), *Ariadno v Tezeju in Ariadni* (Korngold/Vamos), naslovno vlogo v *Veseli vdovi* (Lehar/Petrov), *Dulcineo v Don Kihotovih sanjah* (Razniavt/Cullberg), *Ciganko v Don Kihotu* (Minkus/Bogdanić)), začne najprej z delom modernega baletnega koreografa Milka Šparembleka, predvsem pa z njenim vstopom v sodobne scenske umetnosti – z Gledališčem sester Scipion nasice in Plesnim teatrom Ljubljana je začela sodelovati sredi osemdesetih let – dobivati konture plesnega koncepta. Četudi Reboljeva sama trdi, da se ji je vstop v polje modernih, retrogardnih in sodobnih umetnosti pripetil kot intenziven osebni dogodek, s katerim se je njeno naziranje umetnosti in plesa revolucioniralo, pa je vendarle že s kritiškimi zapisi iz druge polovice sedemdesetih let jasno, da je bil njen modernistični in avantgardni modus ves čas impliciten ali vsaj latenten. »Čeprav je končala baletno šolo, Mateje Rebolj ne moremo smatrati za tipično klasično balerino, ampak je zmeraj znova potrjevala svojo naravnost v moderen prostor plesa, potrjevala vsestransko prilagodljivost tudi v sodobnejših koreografijah,« zapiše leta 1979 žirija ob podelitvi nagrade zlata ptica letošnji Prešernovi nagrajenki. Leta 1985 – nekaj mesecev preden je začela vaditi za *Krst pod Triglavom* (1986) – v zapisu ob podelitvi Župančičeve nagrade pri Mateji Rebolj beremo, da so prepoznali »sposobnost stapljanja stroge klasične baletne tehnike z izraznostjo sodobnega plesnega giba«. V vsakem primeru je treba ugotoviti, da je Mateja Rebolj očitno svoj širok plesni (po) klic v trenutku prepoznala, saj leto po premieri *Krsta pod Triglavom* (1986) začne intenzivno sodelovati tudi s Plesnim teatrom Ljubljana.

S tem pa se ji začne odpirati tudi polje avantgardnih in sodobnih plesnih tehnik: Mejerholdove biomehanike, s katero je še danes disciplinirana in formalizirana organizacija nastopov v predstavah Dragana Živadinova, klasičnih modernih tehnik graham, cunnigham, pa tudi limon, s katero se je srečala že pri delu z Milkom Šparemblekom, in sodobnih, med katerimi velja omeniti predvsem t. i. release. Razširitev polja motoričnih orodij in logik pa je Mateji Rebolj odprla možnosti za najrazličnejša gibalna in plesna utelešenja in forme, razširila ji je plesni vokabular in omogočila njegovo spajanje z drugačno plesno sintakso, kakršne je bila dotlej vajena v baletu. Res je, da Mateja Rebolj ni edina slovenska baletna plesalka, ki je opravila prehod med klasičnimi in modernimi plesnimi paradigmi, a prav ona je tista, ki se je na tej poti odpravila najdlje.

Če držijo naši podatki, potem Mateja Rebolj svoj prvi nastop v Plesnem teatru Ljubljana odpleše decembra 1987 v predstavi Ksenije Hribar *Nostalgiya, Božično sanjarjenje* (kar je po predstavi *Sonata v mesečini* njeno drugo sodelovanje s Hribarjevo), s katero potem sodeluje še v predstavah *Odisejev povratnik* (1989) in *Sentimentalne reminiscence* (1998). Leta 1989 pleše v predstavah Sinje Ožbolt *Ne dotikaj se* in Tanje Zgonc *V pot vpet*, nato pa v naslednjem desetletju in pol sodeluje z vrsto ustvarjalcev s polja sodobnega plesa in gledališča. Z Matejo Bučar v predstavi *Bos na Veneri* (1994), z Maretom Mlačnikom v predstavah *Nekaj za nič* (1996) in *Levi terorizem* (2008), z Barbaro Novakovič - Kolenc in njenim gledališčem Muzeum ustvari nekaj izjemno poetičnih skupinskih in solističnih nastopov v plesno-gledaliških predstavah *Lo Scrittore* (1995), *Emilija* (1996), *Paracelsus in Frankenstein* (1999), *Rodin II* (2006) in *Moliere* (2006), z Matjažem Bergerjem sodeluje v spektaklih *Galileo Galilei* (1996) in *Interpretacija sanj* (2000), pa v vrsti njegovih akcij, v katerih režiser preizprašuje

ideje historičnih avantgard ter pojme napredne znanstvene in humanistične evropske tradicije, z video umetnicami Marino Gržinić Mauhler in Aino Šmid vstopi tudi v polje vizualnih umetnosti. Že leta 1991 pa se začne njeno plodno in dolgoletno sodelovanje s koreografom Matjažem Faričem, ki z afirmativnim odnosom do baletne tradicije svojo sodobno-plesno podjetje razume kot njeno nadaljevanje. V tem smislu je nemara potrebno izpostaviti nastop Reboljeve v zadnjem delu njegove trilogijske preinterpretacije baletnih klasik *Posvetitev pomladi* (1996), ki ga nekateri razumejo kot hommage razcvetu slovenskih sodobnih scenskih umetnosti v osemdesetih in devetdesetih letih, in njen prispevek k Faričevi sintezi plesnega modernizma in sodobnih plesnih tendenc na vrhuncu Plesnega teatra Ljubljana v devetdesetih letih z naslovom *Klon* (1997, okrajšana verzija predstave je leta 1998 pod naslovom *Ram* prejela nagrado Prix d'auteur na uglednem bienalnem koreografskem tekmovanju Bagnolet v Franciji). V zadnjih letih je Mateja Rebolj izrazil uspeh doživljala v duetu s poljsko koreografkinjo in plesalko Magdaleno Reiter, s katero je v predstavi *Forma Interrogativa* (2003) nastopila v velikem delu Evrope in bila skupaj z njo večkrat tudi nagrajena.

V vseh teh predstavah je svoja plesna in igralska znanja soočala z različnimi idejami, stili, koreografskimi in režijskimi postopki, performativnimi estetskimi diskurzi in koncepti ter ne nazadnje koreografskimi režimi. Prav v srečanju s sodobnimi scenskimi in vizualnimi umetnostmi so se njeni nastopi razplastili, saj se je register njenega nastopa v vseh teh kontekstih na eni strani zavezoval disciplini reprezentacijskega režima umetnosti z baletnimi in dramsko-plesnimi vlogami, na drugi strani pa se je razpiral h kreiranju prezenc različnih estetskih umetniških režimov (retrograda, sodobno plesni formati, participacijski formati, performans itn.).

Vsekakor pa je bil predpogoj, da se danes njen opus lahko bere kot koncept, prav njeno srečanje z gledališkimi projekti Dragana Živadinova, ki so se do srede devetdesetih vpisovali v umetniške forme in strategije kolektiva Neue Slowenische Kunst in se istočasno od retrogardne skupine oddaljevali z Živadinovovo artikulacijo kozmo-kinetične umetnosti. Od *Krsta pod Triglavom* (1986), preko baletnih observatorijev *Fiat* (1987) in *Rdeči pilot* (1988), do *Naseljene strukture Molitvenega stroja Noordung* (1992), ki danes predstavlja eno najpomembnejših baletnih predstav 20. stoletja, in *Naseljene skulpture Petdesetletnega projekta Noordung* (1995), v katerega se vpisujejo tako rekoč vsi nadaljnji Živadinovovi koncepti, ter *Obreda poslavljanja – Gravitacije nič/ Biomehanike Noordung* v Kozmonavtskem centru Jurija Gagarina v Rusiji, kjer Mateja Rebolj za dvajset sekund zalebdi v antigravitacijskem polju in s tem uresniči ultimativno utopijo plesne zgodovine, se ples Mateje Rebolj na poseben način raztelesa v kozmo-kinetično idejo. Če so bile sanje plesne zgodovine, da bi »nemogoče telo« kot želja ali ideja premagalo svojo gravitacijsko silo, h kateri so zavezana njena materialna, imaginarna in simbolna telesa, se to v kozmo-kinetični umetnosti Dragana Živadinova zgodi na neki poseben način: ultimativna telesna umetniška forma je v resnici njena kozmo-kinetična »narava«, ki obstaja tako rekoč onstran gravitacijskega plesnega tehnicizma, do te narave pa je mogoče priti samo preko najbolj sofisticirane moderne in sodobne tehnologije, s pomočjo katere plesno telo – četudi samo za trenutek – premaga silo teže in se dotakne svoje lahke neskončnosti. Z vso širino plesnih in scenskih paradigem, ki so se z leti sedimentirale v telesu in biti Mateje Rebolj, je njihova raztopitev v antigravitacijskem polju tako rekoč edini primerek iz dolge plesne zgodovine, ko se je velika plesna utopija realizirala.

Nagovor ob prejemu Prešernove nagrade ob slovenskem kulturnem prazniku 2010

Mateja Rebolj

Dober večer.

Prešernovo nagrado podeljujejo od leta 1947 in do sedaj je, če statistika ministrstva za kulturo drži, to najvišje priznanje za življenjski umetniški opus prejelo devetnajst žensk. Torej jo po triinšestdesetih letih podeljevanja prejemam kot dvajseta predstavnica svojega spola. Se pa prvič ta velika nagrada podeljuje tudi za ustvarjanje na področju sodobnega plesa. Srečna in ponosna sem, da sem bila ob njegovem ponovnem, udarnem rojstvu v osemdesetih letih preteklega stoletja zraven; ko se je kot feniks pognal na plano in vznemiril tako nas ustvarjalce kot tudi celoten slovenski prostor. Ključna oseba pri tem je bila seveda Ksenija Hribar, ustanovna članica leta 1967 ustanovljenega London Contemporary Dance Theatre – skupine za plesno gledališče. Iz Londona se je torej vrnila s svežo in prodorno energijo, predvsem pa z znanjem o profesionalizaciji sodobnega plesa. Kljub temu, da ji razmere v Sloveniji takrat niso bile naklonjene, da njenega potenciala in izkušenj niso prepoznali, je nadaljevala in ustanovila prvo profesionalno plesno skupino pri nas – Plesni Teater Ljubljana. In današnja podoba sodobnega plesa v Sloveniji, v mislih imam plesno gimnazijo, bogatejšo produkcijo, boljše pogoje za delo, je zagotovo odraz njenih želja in prizadevanj. Kar je vredno več kot vse nagrade.

Pred sodelovanjem s Ksenijo me je Dragan Živadinov povabil v predstavo *Krst pod Triglavom*. Do takrat sem živela v svetu baletne lepote, urejenosti in strogo kodificirne baletne tehnike, podrejene železni disciplini. Dragan pa mi je odprl nov svet. Nove podobe, ki so temeljile na slovenski zgodovinski avantgardi in mitologiji, so mi odprle vrata, dala krila moji radovednosti, strasti po ustvarjanju, širjenju pogleda. Predstava ni bila prelomna samo za slovenski prostor, temveč tudi zame.

Najino sodelovanje se je in se bo, upam, nadaljevalo vse do vesolja. Petdesetletni projekt *Noordung* s postgravitacijsko umetnostjo in povezovanjem znanosti in umetnosti je prav gotovo naša posebnost. Slovenija je prva država, kjer so umetniki dali pobudo za ustanovitev slovenske vesoljske agencije. In je država, v kateri ustvarja avtor prve predstave v breztežnosti. Prav gotovo pa je država, ki je lahko ponosna na številne prodorne umetnike. Verjamem, da so ideje vseh, s katerimi sem delala, bistvenega pomena za sodobno umetnost in zame. Verjamem v vsa umetniška sredstva, ki podpirajo novosti, nove oblike izražanja, ki eksperimentirajo, podirajo družbene, politične in ostale tabuje, širijo obzorja naših pogledov in sveta.

Nerada se izpostavljam v intervjujih in predajam vsesplošni prepoznavnosti. Morda velja, da sem bila alternativka v baletu in baletka v sodobnem plesu, vendar sem predvsem plesalka, ustvarjalka. Baletna disciplina mi je omogočila pravo podlago za uprizarjanje idej, prepletanje tehnik, konceptov za ustvarjanje na področju sodobnih umetnosti. Predvsem pa sem v slednjih dobila domicil, sredstvo za izražanje. Zaradi tega, ker mi je umetnost odpirala obzorja, spodbujala radovednost, mi omogočila, da sem strastno delala in udeleževala ideje, v katere verjamem in jim sledim, je bila vedno na prvem mestu. Moja edina religija je vedno bila in bo ostala – umetnost.

Najlepša hvala.

Nagrada Prešernovega sklada



BARBARA CERAR

za vloge Gillian v *Prerekanjih Juliana Barnesesa*, Lucinde v *Življenju podeželskih plejbojev po drugi svetovni vojni Dušana Jovanovića*, Kasandre v *Ajshilovi Oresteji* in za glavno vlogo/vloge v *Barčici za punčke Milene Marković*

Že v svojih prvih gledaliških in filmskih vlogah deklet in mladih žensk je Barbara Cerar opozorila nase s posebno, njej lastno notranjo lepoto in z izrazitim občutkom za življenjsko in individualno resnico. Z vse bolj kompleksnimi igralskimi nalogami pa se je razvila v suvereno in zrelo interpretko. Poglobljene vloge večplastnih in tudi kontroverznih ženskih likov pričajo o pogumnem umetniškem iskanju. V njenem opusu nemara prelomna vloga Sare v igri Ane Lasić *Za zdaj nikjer* (2005/2006) ji je omogočila, da je pokazala številne igralske potenciale: suvereno preigravanje različnih žanrov, občutek za tragiko lika, ki ga je podala na meji komičnega in celo parodičnega. Predvsem pa je znotraj zapletenih preobratov v zgodbi in raznorodnih stilov uprizoritve ustvarila prepričljivo in celovito podobo sodobne, zapletene, ranljive in močne ženske obenem. Enako inovativno je oblikovala potem še vrsto likov iz klasične dramske literature in jim dodala prav posebno sodobno občutljivost.

V sezoni 2006/2007 je še posebej prišla do izraza njena igralska virtuoznost.

Vloga Gillian v *Prerekanjih Juliana Barnesesa* je prav posebna igralsko uprizoritvena naloga, saj je v ospredju govorna interpretacija romaneskne predloge, obenem pa uprizoritev zahteva živo prezenco izrazitih osebnosti. Ženska, ki se nekako mimo svoje volje znajde v ljubezenskem trikotniku, se med dvema moškima, ki se bojujeta zanjo, opredeli za ljubezen in za polno življenje. Pri tem je subtilna, a odločna, v svojih dejanjih jasna, vendar v svojem dojemanju življenja zmeraj tudi nekako neulovljiva in skrivnostna, potopljena v emocionalno nabito dogajanje, ki ga blaži s humorjem. Duhovita, polna in občutljiva stvaritev.

Kot Lucinda v komediji *Življenje podeželskih plejbojev po drugi svetovni vojni Dušana Jovanovića* se je Barbara Cerar ponovno in na novo razživila v svojem komedijantskem žaru. Tu je suverena, razigrana, duhovita, iznajdljiva v ustvarjanju zmeraj novih komičnih zasukov, pri tem pa vseskozi obvladana in precizna. V komičnem kontekstu igre si privoščiči celo lascivnost, a jo zmeraj tudi inteligentno osmeši. Njena Lucinda je v uporabi igralskega izrazja prava komedijantska parada, dopolnjena še s pretanjenim poslušom za igralske partnerje in tonaliteto predstave v celoti.

V sezoni 2008/2009 je Barbara Cerar vrsti svojih izjemno zanimivih vlog dodala še dve pomembni igralski kreaciji. Najprej je bila Kasandra v *Ajshilovi Oresteji*, izjemno zahtevni uprizoritvi trilogije, ki velja za temeljno besedilo evropske dramatike. Natančna, globoko podoživljena in skrbno oblikovana je bila v kreaciji svojega tragičnega lika, tujke in prerokinje, ki se zaveda svoje nesrečne usode, a ji ne more ubežati. Enako prepričljivo je svojo nesrečo prelila v maščevalnost kot Erinija v igralskem zboru. Pri tem je suvereno obvladovala tehnično zahtevne mizanscenske naloge.

Z osrednjo figuro v *Barčici za punčke Milene Marković* je Barbara Cerar odigrala nenavadno biografijo; od radovedne deklice, ki sklene, da bo zapustila dom in se podala v svet, do uveljavljene umetnice, ki je že pri koncu življenja. Posamezne »postaje« v njenem življenju so vezane na določene pravljične oziroma na tiste pravljične junakinje, ki jih je v določenem obdobju mogoče aplicirati na življenje. Ta postmodernistični dramski postopek medbesedilnih navezav je Barbara Cerar skozi svoj lik pronicljivo in uspešno prelila v gledališko predstavo. Z inteligentno interpretacijo, pevskimi in gibalnimi bravurami ter smislom za humor je pravljične, sicer del našega sveta in naše vzgoje, razumela kot iluzijo, ki lahko ublaži trpke življenjske izkušnje. Njene Mlajša sestra, Alica, Sneguljčica, Zlatolaska, Palčica, Princeska, Ženska in Čarovnica so podobe sodobnega

Nagrada Prešernovega sklada

dekleta in ženske, ki z ljubeznijo zanika krutost, s samoironijo prikriva svojo krhkost, bolečino ob življenjskih porazih pa skuša preliti v ustvarjalnost. To nevsakdanjo in izjemno kompleksno nalogo je Cerarjeva opravila celovito, z eruptivno energijo, ki je zaobjela tako poezijo kot bolečino nekega življenja in njegove umetniške refleksije.

Z zmeraj svežim in inovativnim igralskim pristopom je Barbara Cerar postala pomembna protagonistka današnjega slovenskega gledališča, o čemer pričajo njene vrhunske vloge tako iz klasičnega kot sodobnega repertoarja.

Darja Dominkuš

Nagrada Prešernovega sklada



MAJA DELAK

za predstave *Drage drage*, *Serata Artistica Giovanile* in *Poti ljubezni* ter njen prispevek k afirmaciji sodobnega plesa

Niz plesno-gledaliških predstav, ki jih je koreografinja, plesalka in plesna pedagoginja Maja Delak ustvarila v zadnjih dveh letih, pomeni v kontekstu slovenske uprizoritvene prakse umetniški dosežek, ki dokončno kristalizira izjemno kvaliteto in samosvojost njenega plesnega in koreografskega ustvarjanja. Hkrati pa pomeni eno najčistejših in najmočnejših umetniških samorefleksij položaja umetnice ali umetnika v sodobni družbi.

Predstave *Drage drage*, *Serata Artistica Giovanile* in *Poti ljubezni* s pomočjo vezljivosti in obvladovanja različnih medijev združujejo svojskost avtoričinega umetniškega in širšega profesionalnega delovanja ter njenega v mnogih legah pionirskega angažmaja v polju sodobnega plesa. Pri tem ne gre le za formalno estetske bravuroznosti in invencije njenih kreacij, temveč za v slovenskem prostoru izjemno redko celovito izraženo umetniško artikulacijo politike sodobnega plesa: za odslikavo družbenega in političnega konteksta, za neposredno nagovarjanje gledalca v avtopoetični feedback zanki med odrom in avditorijem z zgodbo o telesu med abstrakcijo, ekspresijo, občutljivostjo in retoriko giba.

Maja Delak na vprašanje »Kakšno moč pripisujete besedi/literarnemu v svojem projektu – v primerjavi z gibalnim in vizualnim?« (pogovor z Jelko Šutej Adamič v Delu), odgovarja takole:

»Beseda – pisana, govornjena ali samo kot inspiracija –, prenesena v drug medij, je bila vedno pomemben del mojih projektov. Če omenim samo predstavo *Gina & Miovanni*, ki je temeljila na poeziji Mine Loy, ali pa *Blondinka na mestu*, predstava, ki je izhajala iz vsebine J. Eugenidesovega romana *Deviški samomori* ..., mi takšna inspiracija veliko pomeni. Vendar ne iščem uprizarjanja besedila kot takega, pač pa me zanimajo vsebine, ki jih te predloge sprožajo pri sodelavcih, ko sestavljajo poligon, znotraj katerega iščemo, kako uprizoriti temo, ki nas zanima.«

Tako poudari eno najpomembnejših kvalitiet svojega najnovejšega opusa, namreč dejstvo, ki ga je Mihail Bahtin označil s sintagmo »znak ne obstaja preprosto kot del stvarnosti, ampak odraža in prelamlja stvarnost«. Za vsak znak je torej mogoče uporabiti kriterije ideološke ocene (laž, resnica, pravilnost, pravičnost, dobro idr.). Novi performansi Maje Delak nakazujejo, da temeljijo na iskanju, raziskovanju in oblikovanju specifičnega jezika predstave, ki nastaja z vstopanjem avtorjev v timsko delo, izhajajoče prav iz različnih formalnih predizhodišč soustvarjalcev predstave.

Znaki predstave so tako prelamljanja stvarnosti, ki nastajajo pri stikih, povezavah in odbijanjih različnih medijev v procesu dela kot tudi v teku recepcije predstave, ko nastane posebno močna zanka med izvajalci in publiko. Maja Delak namreč že v izhodišču izhaja iz zavesti o neizogibljivosti dejstvu, da vsak znak nujno podvržemo kriterijem serije ideoloških ocen, na podlagi katerih ga interpretiramo ter do njega zavzemamo nasprotujoča si stališča. Namesto očiščenja skozi nasilje, ki ga ponuja velik del sodobne umetnosti, ob njem pa velik del mediatizirane umetnosti, avtorica izbere »očiščenje skozi smeh in samoironični pogled na vloge, ki jih igramo«.

V predstavah-performansih tako preigrava in prehaja vloge, ki nam jih dodeljujejo konvencije spola, družbenega statusa, statusa umetnika in cele vrste s sodbami in predsodki določenih navideznih samoumevnosti. Ustvarjalci na odru te vloge razstavljajo, jim spodmaknejo samoumevna tla pod nogami. Na ta način nastaja igriva, čezmedijska in čezideološka predstava, ki gradi svojo moč na seriji potujevanj in presenečenj. Iz teh zrašča nenavadno in sveže, na veliko mestih izrazito subverzivno tkivo, ustvarjajoče posebno politiko predstave.

Presežnost plesnega »vesolja« Maje Delak leži v inventivnem umetniškem jeziku, ki spregovori tudi o nečem, kar je v našem

Nagrada Prešernovega sklada

prostoru prej izjema kot pravilo: o politiki spola, o položaju ženske v kulturnem, socialnem in političnem kontekstu sodobnega plesa in umetnosti nasploh v Sloveniji. Tako v prostoru-času predstav, ki nastajajo iz gibalnega in mentalnega materiala, povezuje nasprotja med zunanjim in notranjim, moškim in ženskim, javnim in intimnim.

Odmevnost, relevantnost naštetih predstav Maje Delak, ki so doživele izjemen sprejem tako doma kot v tujini (kar je pomemben dosežek za slovenski sodobni ples), je izvrstna točka za priznanje njene izjemne kreativnosti z nagrado Prešernovega sklada, ki naj okrona njen izjemen umetniški in kulturni prispevek k slovenskemu plesu, samorefleksiji plesa, plesni pedagogiki, umetnosti in kulturi nasploh.

Dr. Tomaž Toporišič

Nagrada Prešernovega sklada



MIKLAVŽ KOMELJ

za pesniško zbirko *Nenaslovljiva imena*

Pesniška zbirka Miklavža Komelja *Nenaslovljiva imena* govori o velikih stvareh. Pravzaprav ne govori, ampak je o velikih stvareh. Še natančneje: ni o velikih stvareh, ampak je sama po sebi velika in vseobsegajoča stvar. Mogočna in hkrati drobna knjiga: protislovje je tu le navidezno. Komeljeva poezija jemlje dih in obenem zadržuje sapo. S slehernim vdihom zaobjame celoto, a pri tem ne odpihne niti najmanjšega drobca. Ob *Nenaslovljivih imenih* bomo morda začeli verjeti v vzporedne svetove. Vsak naelektrjen otroški las, vsaka črepinja je vesolje zase; ne v prenesenem pomenu, kot bi rekli učitelji, ampak zares, kot bi rekli otroci.

Komeljev pesniški jezik ne prenese prenesenih pomenov. Ta nežna, filigransko natančna govorica ima nešteto plasti, ki pa so brez izjeme bistvene, temeljne, v danem trenutku edine možne. Komeljeva lirična pretanjenost nima ničesar skupnega z oklevanjem v iskanju izraza. Čeprav je, kot pravijo kritiki, mojster tradicionalnih oblik, je Komelj nasprotnik – močan in zmagoslaven nasprotnik – pesniškega tradicionalizma. Ne le zato, ker njegove sekstine zvenijo naravno, kot bi bile svobodni verzi. Ena najvznemirljivejših potez njegovega pesništva je dosledna drznost (ali drzna doslednost), s katero ob nenehnem sopostavljanju podob ukinja sleherni še tako prikriti primerjavo. Nobena podoba ne nastane zaradi druge podobe, ne majhna zaradi velike ne velika zaradi majhne.

Samo pesnik na vrhuncu moči se sme podati tako blizu nevarnosti, kot se v *Nenaslovljivih imenih* poda Komelj. Prepad, nad katerim hodi po svoji tanki pesniški niti, je namreč globok: je globel vsiljivih kontrastov, brezno komparacij, ki se ponujajo same od sebe in bi jih slabši pesnik ne odpodil. V Komeljevem pesništvu se občutek, da ničesar ni, prekriva z ravno tako skrajnim in ravno tako prosojnim občutkom, da morda nekje nekaj je; velikansko soobstaja z drobnim, banalno z vzvišenim, običajno s posebnim, sentimentalno z ironičnim, del s celoto, okrušek z vesoljstvom, trenutek z večnostjo, tesnoba z vznesenostjo. Vendar njegove pesmi ne rastejo iz napetosti, še zlasti ne iz napetosti med dvema skrajnostma ali iz nihanja med dvema póloma. Nič jim ni bolj tuje kot mehaničnost. V Komeljevem pesniškem svetu se celo zakodirana sporočila spreminjajo v živo, razpršeno resničnost.

Dokumenti so v tem svetu ranljivejši od glasov. Sklicevanje na »tujo« poezijo, ki bi se v drugačni atmosferi zlahka sprevrglo v citat, pri Komelju preraste v vzklicevanje poezije. *Vsa* poezija je tudi *njegova*. To širokosrčno prisvajanje je megalomansko in hkrati globoko intimno. Pesnik se s pesniki pogovarja iz brezmejne samote, a zaupljivo in nekako ljubeznivo. Še posebej pretresljiva je ta ljubeznivost v trenutku, ko »citira« samega sebe. Bridki in obenem blagi, usmiljenja polni avtoiroični ton je le eden od številnih glasovnih odtenkov te izjemne pesniške zbirke, a je že sam zase močan pesniški glas.

Največje tveganje, v katero se podaja pesnik *Nenaslovljivih imen*, pa je prav gotovo spraševanje in samospraševanje o obstoju govorice, jezika, pisave, o možnosti obstoja neme človeške misli. S takšnimi vprašanji, ki so z zdravorazumskega stališča seveda absurdna, si poezija nakoplje oznako samozaverovanosti. A o čem naj se poezija pravzaprav sprašuje, če ne o prvinski grozi pred koncem poezije, o strahu pred molkom? Tišina v poeziji Miklavža Komelja ni spokojna, ampak grozljiva. Le še ena stvar bi bila groznejša od tišine: če bi se o zloveščem pomenu tišine nehali spraševati. V tem smislu ima Komeljeva poezija, ki se vedno znova iztrga iz krča onemelosti, tudi močan etični naboj. Umetnik ni nekdo, ki verjame v absurda vprašanja. Umetnik je nekdo, ki v takšna vprašanja ne verjame, a jih vseeno postavlja.

Nagrada Prešernovega sklada



ALDO KUMAR

za ustvarjalni opus v zadnjih dveh letih in za celoten prispevek k slovenski glasbi v tem času

Aldo Kumar se je rodil leta 1954 v Travniku pri Idriji. Zarana je črpal navdih in ljubezen do glasbe iz ljudske pesmi in zborovskega petja pa tudi skozi bogato glasbeno izkušnjo svojega srednješolskega učitelja Maksa Pirnika. Po študiju na Akademiji za glasbo v Ljubljani se je izpopolnjeval pri mojstrih poljske avantgarde: Bogusławu Julienu Schaefferju, Krzysztofu Meyerju in Włodzimierz Kotońskem. Nadaljnje »učne« izkušnje si je nabiral ob različnih projektih kot dolgoletni svobodni kulturni delavec na področju gledališča, filma, glasbe za otroke, tudi televizijskih reklam.

Danes predavatelj na Akademiji za gledališče, radio in film in televizijo, Kumar pravzaprav nikoli ni iskal glasbe v smeri čiste »zvočne aritmetike«, kot je to počela vrsta sodobnih ustvarjalcev. Na svojem prvem avtorskem večeru je pred dvema desetletjema zapisal v koncertni list zanj še danes mikavne ustvarjalne iztočnice – glasbene želje –, ki lepo nakazujejo ustvarjalna hotenja glasbenika, ustvarjalca s telesom in ušesom:

Prva želja: Doživeti glasbo, iz katere se naenkrat utrga zvok določene barve in lebdeč opazuje glasbo pod seboj.

Druga želja: Zaslišati zvok smrekovega storža, ki nenadoma zažari.

Tretja želja: Slišati občutek trenutka, ko do kolen stopim v ledeno mrzlo vodo.

Četrta želja: Telesno občutiti radost tonov, ki tvorijo temo improvizirane Bachove fuge.

Peta želja: Poleteti z dihom zvoka skozi trobentino cev.

Šesta želja: Opazovati hojo panterja skozi triintridesetglasni cluster godalnega zvoka.

Sedma želja: Občutiti stopala svojih nog kot snemalne glave ali cesto kot magnetofonski trak.

Osma želja: Z glasovi vseh živečih ljudi triintrideset sekund molčati; videti zvok reakcije bližnjih planetov ob tišini človeške vrste.

Deveta želja: Ustvariti zvoke, čistejše od najčistejšega zadnjega zvoka.

Deseta želja: Narediti verigo iz zlatih zvokov trobil, tako da se tudi čas podreja krogu verižnega sklopa.

Enajsta želja: Našminkati ustnične piščali orgel in zaslišati nasmeh meha.

Dvanajsta želja: Zaupati neodkritim tišinam.

Ustvarjalnega sveta Alda Kumarja nikoli niso obrzdale kake šole, slogi ali zvrsti. Poskus opredelitve njegovega dosedanjega opusa bi se moral izteči v nekakšen estetski medprostor, presečišče ušesu privlačnih, iz tradicije klasične glasbene logike izhajajočih oblikotvornih načel in podajanja glasbenih podob po trenutnem, vedno intimno razumljenem navdihu. Kumarjev kompozicijski svet bi bilo krivično povzeti s tem ali onim kompozicijskim sistemom. Oznake Kumarjevega opusa – na primer: »naravna zlitost s sodobnim vokalom« (Andrej Rijavec), »sproščeno gibanje v različnih ... slogovnih strukturah« (Peter Kušar), »poet-romantik« (Franc Križnar), »ljubezenski klic k zvoku ... nenasilno, deško navihano, dekliško zapeljivo, moško vzvišeno, materinsko zaupljivo« (Milan Dekleva) – poudarjajo sproščeno, svobodno čutno doživetost glasbenega izraza. Iz vseobsegajoče svobode postmodernizma, kaže dodati, Kumar ne izbira določenih glasbenih izrazil, ki jim je mogoče zaradi nekega razloga

pripisati samoumevno učinkovno moč; Kumar išče *določnost* izraza tako rekoč na vseh koncertih zvočnega sveta: včasih v zvenu glasbila, včasih v posameznem kompozicijskem postopku, včasih v ritmičnem vzorcu, okrasku, zvezi tonov, včasih spet v tipizirani, klišejsko prečiščeni strukturni gesti. In v tem povezovanju različnega je eden najboljših ustvarjalcev, ki vseskozi gradi mostove med glasbami, za katere že dolgo obstajajo različne družbene uzance razmejevanja in pregrajevanja.

Aldo Kumar je v zadnjih dveh letih ustvaril vrsto odmevnih glasbenih del tako na koncertnem kot tudi gledališkem in filmskem področju. Poslušalcem je na koncertnem odru kakor tudi ljubiteljem zborovske glasbe podaril vrsto del, med katerimi kaže omeniti vsaj: *Leute za godalni orkester* (2007/2008), *Cikel samospevov* na besedila Gregorja Strniše za bariton, harfo in harmoniko (2008), *Cikel samospevov* na besedila Srečka Kosovela, Gregorja Strniše in Franceta Prešerna za alt, tenor in klavir (2008), *Modrijanov nasmeh za dva klavirja* (2008), *Nostalgica* za mali orkester, gledališko glasbo za Molièrovega *Zdravnika po sili* (2007), Shakespearova *Othella* (2007) in *Tita Andronika* (2008), Kozoletovo *Noč ali Klic v stiski* (2008), Lorcovo *Hišo Bernarde Alba* (2008), *Reklame, seks in požrtijo* Matjaža Zupančiča (2009) in filmsko glasbo za *Made in Slovenia* Mirana Zupaniča (2007), *Portorož & Piran* Jaka Judniča (2008), *Govoreče glave* Dušana Moravca (2009), *Trst je naš* Žige Virca (2009), radijsko igro *Pingvin Cofek* Klemna Markovčiča (2008). Poleg obrtniške spretnosti vsekakor osupne tudi vsebinska pestrost, ki jo Kumarjeva glasba uspe zaobjeti.

Kumar goji tankočutni odnos do različnih funkcij glasbe v sodobnosti. Povezuje različne sloge in glasbi išče različne učinkovne vloge. Četudi ne išče navdiha v ljudskosti, ohranja intimno razmerje tudi do slovenskega ljudskega glasbenega izročila, zlasti istrskega. Pravzaprav je eden redkih slovenskih skladateljev, ki jim čas prinaša vedno širšo paleto zanimanja: za različne sloge, zvrsti in žanre. Aldo Kumar tako v najbolj žlahtnem pomenu besede razvija klasično glasbeno tradicijo z izjemnim občutkom za umetniško zrelo in domišljeno prepletanje glasbe s sestrskimi umetnostmi gledališča in filma. V obdobju, ko vseprisotnost glasbe po neki navidezni samoumevnosti razprši lastno prepoznavnost, je Kumarjevo umetniško ustvarjanje »na robu« med zvočnim in vizualnim svetom – to velja tudi za njegovo »čisto«, koncertno glasbo – vsekakor vredno počastiti z nagrado Prešernovega sklada.

Leon Stefanija

Nagrada Prešernovega sklada



PETER MUSEVSKI

za gledališke vloge *Norca v Shakespearovem Kralju Learu*, *Jeana v Strindbergovi Gospodični Juliji*, *Jorgena Tesmana v Ibsenovi Heddi Gabler in Oswaldi Koglerja* v Prečkanju avtoceste ali *Zgodbi o zlati ribici ter za vloge Sosed* v filmu *Za vedno*, *poslovneža Viktorja* v filmu *Jaz sem iz Titovega Velesa* in *Edija* v filmu *Slovenka*

Biti slovenski igralec je veliko poslanstvo, ki ni dano vsakomur. Z radostjo igranja in ustvarjanja vlog, ko v sebi išče različne podobe in razgalja svojo dušo, svoj um in srce ter s poglobljenimi in izostrenimi pogledi dramskega ali filmskega lika, pa naj bo to Ojdip ali Kralj Lear, Norec, Sosed ali Edi, do potankosti razpira svoja občutja, igralec razveseljuje občinstvo, ki s spremljanjem življenjskih zgodb uprizorjenih likov z njimi sočustvuje, sodoživlja njihove usode ... To lahko pri občinstvu doseže le velik igralec.

In tak igralec je Peter Musevski.

Kot filmski in gledališki ustvarjalec je do sebe neprizanesljiv, človeško razgaljen v vsaki igralski upodobitvi posebej. Spomnimo se na primer njegove vloge v filmu *Jana Cvitkoviča Kruh in mleko*; gre za surov, a hkrati nežen film o ljudeh, ki iščejo toplino in ljubezen, a storijo vse, da bi ju ne našli. Nepozabne vloge je odigral kar v nekaj filmih, v katerih so prikazane usode ljudi, ki živijo med peklom in nebese, v filmskih pripovedih o vseh tistih, ki jih prepoznavamo vsi: *Edija* v *Slovenki* in *Sosed* v *Za vedno* v režiji Damjana Kozoleta, *Viktorja* v makedonsko-slovensko-belgijsko-francoski koprodukciji *Jaz sem iz Titovega Velesa* v režiji Teone Strugar Mitevske. Vsi njegovi filmski liki predstavljajo svojevrstno estetsko in etično igralsko razsežnost.

Izjemno prepričljiv je njegov igralski in človeški habitus v silovitem, a premišljenem igralsko raznoterem razponu ustvarjanja karakternih dramskih likov/oseb iz klasične in sodobne dramatike, ne glede na stilno in žanrsko opredelitev, ki je vselej v sozvočju z dramsko pisavo in scensko poetiko.

S študijsko dovršenimi in umetniško vrhunsko odigranimi vlogami Peter Musevski dosega igralsko pretanjene estetske preboje. Zato sodi v vrh svoje umetniško izjemno ustvarjalne igralske generacije

Ko se Peter s svojo ranljivo igralsko naravo sooči s psihološko zapletenim likom ali ko s poetično igralsko ranljivostjo »pripoveduje« tudi na odru »filmsko« zgodbo dramatikovega besedila, mu enostavno moraš verjeti. V tej njegovi neverjetni moči izpovedovanja je tista prava kreativnost, ki jo prepleta z realističnimi prvinami izostrenega igralskega navdiha, talenta in hkrati gradi zgodbo o sebi lastnem razkrivanju natančnih razmerij med danim (besedilnim) in ustvarjenim, ko mora upodabljati/upovedovati z besedo, mimiko, gesto, gibom in s telesom, predvsem pa s pogledom ustvarjati odnose med dramskimi osebami. Pa naj bo krut, nežen, drzen, srečen, vladarski ali norčevski ... Zdi se, kot da je po eni strani specifičen igralec na odrskih deskah v karakternih vlogah različnih gledaliških estetik in poetik, po drugi strani pa so njegovi filmski obrazi pretresljiva podoba stvarnega življenja: brezkompromisni, naravnani na eno samo nepresežno vrednost umetniškega izražanja, vrhunski v utelešenju resničnih dimenzij človekovega bivanja.

Zagotovo se nam podoba igralca Petra Musevskega zapiše globoko v spomin: s svojim žalostnim obrazom in pretresljivimi očmi, ki se sprehajajo v neskončno živih podobah, saj njegova igralska maska ni nikoli tako dokončno dorečena, da je ne bi zmožel vedno znova in znova spreminjati in dopolnjevati, ji nadevati novih in novih gledaliških in filmskih igralskih obrazov.

Lepota igralskega poklica in predanost misli ob poglobljanju v vsebinske premene igralskega so pri Petru zanesljivo tisti dragoceni srčni obraz, ki ne sameva, kadar govori o svetu – o strahovih družbe in njenih neustavljivih zablodah, o usodah ljudi in njihovih odnosih.

Peter Musevski je tudi ena tistih filmskih in gledaliških osebnosti sodobnega slovenskega igralskega, ki zagotovo predstavljajo svojevrsten razmik med zasebnim in poklicnim, četudi je težko

Nagrada Prešernovega sklada

živeti z več obrazi hkrati – v enem dnevu ali več letih; pa tudi obstati s svojo kreativnostjo v svetu te neizprosne kulture umetnosti.

Za Petra je značilno, da je prav tisto, kar v svojih igralskih kreacijah zamolči, in način, kako zamolči, resnica, podobna oni, ko spregovori. Ta veliki igralec je ranljiv, osebnostno močan, njegove besede in premolki, tišine in zvoki pomenijo silovit način izpovedovanja, njegova mimika, gibi, hoja so izrazi, ki jih z natančno preišljenostjo ustvarja v igralskih podobah. Preprosto začuti tisto, kar smemo gledalci ujeti kot vrhunske umetniške presežke: skromnost, človeško toplino, srečo.

Zato je nagrada Prešernovega sklada pravzaprav nagrada za vse, kar je Peter Musevski doslej ustvaril na odrskih deskah in na filmu.

Mojca Kreft

Nagrada Prešernovega sklada



ANDREJ ROZMAN ROZA

za gledališko predstavo *Najemnina ali We are the nation on the best location*, za zbirko *pesemskih ugank Uganke 100+1 in za libreto pop-rock opere Neron*

Med nami že trideset let ustvarja pisatelj in gledališčnik, ki v sebi in okrog sebe združuje oboje, in sicer na način, ki ni primerljiv z ničemer, kar pozna sedanja in še manj pretekla umetniška praksa na Slovenskem. Literatura in gledališče sta seveda povezana od nekdaj, tisto, kar je pri Andreju Rozmanu Rozi tako enkratno, pa je to, da imata beseda in njeno odrsko prikazovanje tako rekoč skupni rojstni datum in nato tudi skupno življenje, ki se manifestira v mnogih literarnih žanrih in uprizoritvenih oblikah. Skupni rojstni datum v tem primeru pomeni, da je Rozmanova beseda rojena neposredno v uprizoritveno dimenzijo, ta dimenzija pa je vnaprej določena s težo in tipom literarne besede.

To redko strukturno hkratnost omogoča dejstvo, da se avtor pojavlja v treh vlogah: kot pisec, režiser (pravzaprav kompletni mizanscenski mojster) in igralec svojih likov. S takšno singularno, solistično formo uprizarjanja (dramske in pesniške) literature predstavlja Rozman enkratni pojav na domači literarno-gledališki sceni, hkrati pa se, kar je do neke akademske mere logično, izmika kanonizaciji svojega početja, v katerem se razodevajo tipični postopki postdramskega gledališča.

Tudi zato je najbrž predlog za nagrado Prešernovega sklada dozorel šele po tridesetih letih – in po šestindvajsetih knjižnih naslovi (večinoma namenjenih otrokom) ter kar petinštiridesetih odrskih dogodkih. Vidni Rozmanovi začetki segajo v leto 1979, ko je bil soustanovitelj *Pocestnega gledališča Predrazpadom*; skušalo je nadaljevati tam, kjer je skupina OHO sredi šestdesetih let prenehala. Dve leti pozneje se je to gledališče, predvsem pa njegov spiritus agens Rozman Roza, preselilo na oder trnovskega Kuda in postalo *Gledališče Ane Monro*. Do leta 1996 se je na njem zvrstilo enajst avtorskih predstav, ki so utrdile sloves najbolj zabavnega teatra v mestu, pri čemer je Roza vmes in zlasti pozneje svoja dramska besedila uprizarjal tudi v drugih gledališčih po Sloveniji in z njimi veliko nastopal po šolah. Leta 2002 je ustanovil *Rozinteaater*, gledališče enega, v katerem je začel dokončno »opravljati« funkcijo trojnega ustvarjalca.

Zanimiva je geneza te Rozmanove literarne in gledališke paralelke. Kako se je v njem oboje družilo in tudi združilo? V intervjuju pred leti je povedal, da se je vpisal na slavistiko zato, ker je hotel postati pesnik. Kmalu je ugotovil, »da v poeziji ni več mogoče kaj bistvenega postoriti«, zato se je z žarom oprijel uličnega gledališča. To pa je potrebovalo songe, in tako se je Roza zelo kmalu spet znašel pred besedo. In zlasti pred jezikom; v njegovem navdušenju nad tem, kaj vse je mogoče z njim početi, je odgovor na vse Rozmanove kasnejše literarno-gledališke vragolije.

Prva, nemara primarna (kajti »Najraje nastopam v šoli,« je dejal ob priložnosti), je zapisana v otroških pesmih in slikanicah. Tudi nagrado Prešernovega sklada prejema za eno od njih, za *Uganke 100+1*, v katerih nadaljuje umetnost tega najbolj tipičnega zgodnjeotroškega žanra na višini, na katero jo je postavil Oton Župančič. Drugo veliko področje Rozmanovega ustvarjanja pripada takšnemu ravnanju z jezikom, v katerem nagovarja odrasle – s humorjem, satiro in zlasti s parodijo. Bogastvo žanrskih variacij sega od klasične komedije do kabareta, burke in popevke, svoja kritično angažirana sporočila pa črpa iz svetovne ali domače (literarne) mitologije. K prvi sodi na primer tudi libreto za pop-rock opero *Neron*, ki jo v sezoni 2009/2010 uprizarja ljubljanska Drama. Rozman v njej v verzih pripoveduje o človeških norostih z dobo trajanja dva tisoč let. K drugi, torej slovenski mitologiji, pa sodi Rozmanova zadnja predstava *Najemnina ali We are the Nation on the best location*, v kateri znova preigrava naše tranzicijske težave z lastnino in njim vzporedne travme z domovino. Rozmanove parodije na

Nagrada Prešernovega sklada

aktualne slovenske bolečine so nekaj najbolj zdravega, kar se nam je primerilo v zadnjih dvajsetih letih.

Peter Kolšek

Nagovor

Miran Zupanič

Spoštovani!

Dovolite, da se najprej zahvalim predsedniku Upravnega odbora Prešernovega sklada za izjemno čast, da smem nagovoriti ta visoki zbor in slovensko javnost.

Nocoj slavimo umetnost, nocoj slavimo njene lavreate.

Kdo je umetnik?

Je to tujec, ki nas neprizanesljivo ljubeč opazuje iz svoje samote?

Je to nekdo, ki razbira drobce velike skrivnosti našega obstajanja?

In ki v jeziku svoje umetnosti izrisuje našo resnično podobo?

Podobo naše veličine in naše neznatnosti.

Našega iskanja ljubezni, naših izdaj, naše zavrženosti.

Našega prizadevanja za svobodo in nešteti oblik naše ujetosti.

Našega stremljenja po enosti in naše razklanosti.

Naše hipnosti na stičišču telesnega in duhovnega sveta.

Ko slavimo umetnost, slavimo tudi njeno občinstvo.

Poslušalce, bralce, gledalce, vse, brez katerih bi umetnikovo prizadevanje ostalo nedokončano.

Umetnost ima moč, da nas povezuje.

Da pogloblja intenzivnost našega doživljanja.

Da širi meje našega obstajanja.

Da odpira vrata v neznane svetove, iz katerih se vračamo bogatejši.

Umetnost ima moč ustvarjati lepoto.

Preden se slavje začne, je prav, da se vprašamo: ali spoštujemo, kar bomo slavili?

Ali spoštujemo umetnost, umetnika in občinstvo?

Brez našega spoštovanja bo namreč ta slovesnost komaj kaj več kot prazno obredje.

Samo mi ji lahko damo pravo vsebino.

Prisluhnimo:

»Stvari se seveda dogajajo, nastajajo, vendar tega ne boste videli, če gledate Prešernove nagrade in te oslarije. Po mojem bi bila največja usluga slovenski umetnosti, če bi – zdaj prihaja na dan moja teroristična plat – pod Cankarjev dom, ko so tam zbrani vsi kulturniki, podstavili veliko bombo, tako da bi vse razneslo in bi jih bilo, če rečem tako zelo neokusno, še več kot v tisti jami, ki so jo nedavno odkrili, nato pa bi jih lepo, dostojno pokopali. Potem bi mogoče nastalo kaj dobrega.«

To niso divje misli kakšnega pisca s spletnega foruma, to so javne besede člana slovenske akademije znanosti in umetnosti, univerzitetnega profesorja, filozofa svetovnega slovesa Slavoj Žižka.

Besede, na katere ni bilo nikakršnega večjega odziva javnosti.

Ne kulturne, ne akademske, ne politične, ne civilne.

Stari Rimljani bi rekli: »Kdor molči, pritrjuje.«

Ali potemtakem med Slovenci za videzom spoštovanja umetnosti obstaja prikrito soglasje o nujnosti iztrebljenja živečih umetnikov? In če iz praktičnih in etičnih razlogov to ni izvedljivo, ali torej obstaja soglasje o samoumevnosti nadziranja, obvladovanja in podrejanja njihove ustvarjalne energije?

Ali naj v tem soglasju iščemo razloge, zakaj v osemnajstih letih samostojne Slovenije ni bila odpravljena niti ena sama bistvena ovira, ki duši umetniško ustvarjalnost?

Naši politični eliti lahko izrečemo priznanje, da za razliko od mnogih drugih tranzicijskih držav ni razgradila in uničila iz enopartijskih časov podedovane kulturne infrastrukture.

Toda ali naj spregledamo, da je skupaj z njo v novi družbeni red prenesla tudi številne vzvode gospodovanja nad ustvarjalnostjo?

Ali naj prezremo, da je v največji sistemski krizi filmsko področje, kjer se je prelom s preteklostjo sicer zgodil, a na porazno neučinkovit način?

Ali naj izražamo zadovoljstvo, ker naša politična elita v času nove države še ni oblikovala takšnega kulturnopolitičnega sistema, ki bi umetniškemu področju zagotavljal polno avtonomijo in jim omogočal razvoj?

Ali naj slovenski umetnik v takšnem okolju verjame, da je cenjen in spoštovan?

Ali naj verjame, da ga ceni in spoštuje njegova država?

Ta, ki ga objema ljubeče in dušeče hkrati.

In ker smo država mi vsi, le da eni bolj kot drugi, je prav, da našo politično elito vprašamo:

Kdaj boste zagotovili ustvarjalcem dostojnejši socialni položaj?

Kdaj boste preobrazili javni sektor in mu omogočili večjo dinamičnost, ki ne bo v škodo stabilnosti izvajanja programov?

Kdaj boste nevladnemu sektorju zagotovili večjo enakopravnost?

Kdaj boste razrahljali moč birokratskih struktur?

Kdaj boste vpliv interesnih skupin uravnotežili s skrbjo za splošni družbeni interes?

Kdaj boste zgradili novo stavbo Narodne in univerzitetne knjižnice?

Kdaj boste uredili univerzitetno izobraževanje za umetniške poklice?

Kdaj boste zgradili akademije?

Kdaj boste uvedli davčne olajšave za vlaganje v kulturo?

Kdaj boste zagotovili zadostno financiranje ustvarjalnosti?

Odgovori na ta in podobna vprašanja kažejo in bodo kazali, koliko v resnici spoštujete umetnost, umetnika in njegovo občinstvo.

Umetnik pa se ob povedanem mora vprašati, koliko se sam ceni in spoštuje.

In koliko s svojim molkom, s svojim tihim pristankom tudi sam prispeva k blokadi svojega in številnih drugih ustvarjalnih potencialov.

Ali ni že čas, da neha verjeti, da bodo modri oblastniki sami od sebe uredili stvari?

Ali ni že čas, da se sooči in preseže vzorce podrejanja, ki so mu jih vsilili, da bi obvladali rušilno in stvariteljsko moč njegove umetnosti?

Ali ni že čas, da sprevidi, kako s pristajanjem na lastno podrejenost pristaja tudi na podrejanje skupnosti, ki ji pripada?

Iz družbenega reda, ki si je prizadeval nadzorovati človekovega duha na vseh področjih njegovega delovanja, smo prešli v red, ki oznanja svobodo kot svojo temeljno vrednoto. Hkrati pa ta družbeni red globalnega kapitalizma temelji na posvečenosti užitka, na zahtevi po brezobzirni tekmovalnosti in popolni učinkovitosti, na samoumevnosti socialne nepravčnosti, na neodgovornem izkoriščanju okolja in na nenehni manipulaciji z resnico. Nadzorovanje in podrejanje človekovega duha zdaj poteka subtilno, kompleksno, nevarno prikrito.

Vsak od nas zato vseskozi stoji pred istim vprašanjem:

Bom sodeloval pri podrejanju ali pri osvobajanju človekovega duha?

Bom na strani gospodujočih ali tistih, ki nočejo ne gospodovati ne biti podrejeni?

Vsak od nas se odloča sam.

Umetnik, resnični umetnik, nima izbire.

Njegovo mesto je vedno na strani svobode.

Upravni odbor Prešernovega sklada

Jaroslav Skrušny, predsednik

Člani:

Lenka Bajželj

Veronika Brecelj

dr. Ignacija Fridl Jarc

Aleš Jan

Iztok Kovač

Milan Ljubič

Bine Matoh

mag. Marko Mihevc

dr. Andrej Misson

Jaš Otrin

Marko Peljhan

Janez Suhadolc

dr. Nadja Zgonik

Matjaž Zupančič

Strokovne komisije upravnega odbora Prešernovega sklada

Strokovna komisija za glasbo:

Predsednik:

Marko Vatovec

Člani:

Alojz Ajdič

Dušan Bavdek

Jernej Brence

Milko Lazar

Vasilij Meljnikov

dr. Leon Stefanija

Strokovna komisija za književnost:

Predsednica:

dr. Katarina Marinčič

Člani:

Drago Bajt

Magda Jevnikar

Peter Kolšek

dr. Matevž Kos

dr. Miran Košuta

dr. Marko Stabej

Strokovna komisija za likovno umetnost:

Predsednik:

Radovan Jenko

Člani:

Mirko Bratuša

Maja Tasič Demšar

Bojan Gorenec

Jasna Merku

Milan Pajk

Božidar Zrinski

Strokovna komisija za scensko umetnost:

Predsednik:

Igor Samobor

Člani:

Marjan Bačko

Mojca Kreft

dr. Bojana Kunst

Sanja Neškovič Peršin

mag. Marcel Štefančič jr.

Karla Železnik

Izdal

Upravni odbor Prešernovega sklada
V Ljubljani 2010

Zbrala in uredila

Bojana Kovačič

Oblikovalska zasnova

Miljenko Licul, Diptih d.o.o.

Izvedba

Agora design

Fotografija

Tone Stojko

Lektura

Maja Cerar

Tisk

Tiskarna Milan Simčič

ISSN 1318-6167