



PREŠERNOV SKLAD 2007



Prešernova nagrada

skladatelj in pianist

JANEZ MATIČIČ

za življenjsko delo na področju glasbene ustvarjalnosti

Vizitka ustvarjalca

Ustvarjalna pot skladatelja in pianista Janeza Matičiča se tudi po dopolnjenem osemdesetem letu nadaljuje z zavidljivo agilnostjo. Vedno nove ustvarjalne ideje in ob vsakem nastopu sveža poustvarjalna energija: iz njegove ustvarjalnosti in poustvarjalnosti veje intimna strast do celovito mišljenega “življenja z zvoki”, ki je osrediščeno v razumevanju glasbe kot zvočnega sveta sublimnih idej. Tudi po koreniti spremembi ustvarjalnega obzorja ob prehodu v šestdeseta leta preteklega stoletja, ko se je Matičič – očaran nad novimi kulturnimi in mentalnimi vzorci – preselil v Pariz, ostaja njegovo ustvarjalno gibalno enako kot na začetku njegove poti: večno mladostno najdevanje kompozicijskih rešitev, kot pravi, “v samem glasbenem gradivu”, torej v tonskih ali pa zvočnih vzorcih. Ti so pri Matičiču vedno kompleksni. Prežeti so z logiko spontane premišljenosti in prefinjene ustvarjalne doživetosti. Njegova dela kljub včasih izraziti pomenski pregnanci ohranjajo prvinsko izraznost čutnega videza glasbe v starožitnem pomenu: muzike kot umetnosti abstraktno smiselnega, nikoli programsko določljivega urejanja zvoka. “Material mi daje idejo,” zatrjuje Matičič. Njegovo skladateljsko pero sledi tej ustvarjalni razpetosti med okljuki intuicije, strogega strukturiranja in poetične doživetosti snovanja iskrih zvočnih podob. Z njimi se Janez Matičič razkriva kot ustvarjalec, ki ga otroška radovednost žene k občutenjskemu raziskovanju glasbenih izrazil, a ga izkušnost modreca nenehno brzda, da ustvarjalno zvedavost ohranja v žlahtnih mejah glasbe kot umetnosti smiselne – in premišljene – čutnosti zvoka.

Življenjska pot

Janez Matičič, rojen leta 1926 v Ljubljani, je na ljubljanski Akademiji za glasbo končal študija kompozicije pri Lucijanu Mariji Škerjancu (1950) in dirigiranja pri Danilu Švari (1951). Začel je z violino, nakar ga je prevzel klavir, ki ga do danes zvesto spremlja ne le na ustvarjalni, temveč tudi izvajalski poti. Do odhoda v Pariz leta 1959 je poučeval harmonijo, kontrapunkt in analizo glasbe na Srednji glasbeni šoli in klavir na Akademiji za glasbo. Po izpopolnjevanju kompozicije z Nadjo Boulanger v Parizu se je leta 1962 priključil Groupe de Recherches Musicales pod vodstvom Pierra Schaefferja in v njej deloval do leta 1980. Nato je poučeval na različnih pariških konservatorijih in tudi na Oddelku za muzikologijo Filozofske fakultete v Ljubljani (1983–86). Svoje ustvarjalno in pedagoško delo je ves čas bogatil s svojo pianistično dejavnostjo. Od leta 2001 je izredni član Slovenske akademije znanosti in umetnosti.

Ustvarjalčev pogled

V radijskem portretu Janeza Matičiča ob jubilejnem koncertu v čast njegove osemdesetletnice je slavljenelec takole strnil svojo umetniško pot:

“Učenje inštrumenta mi ni zadoščalo. Namesto Ševčikovim “violinskim” vajam sem se predajal neskončnim improvizacijskim fantazijam, ure in ure sem raziskoval (svobodne) zvočne svetove, to pa nekaterih mojih bližnjih ni ravno navduševalo. Ko je prišel v hišo klavir, sem se takoj preusmeril v drugačno, veliko pestrejšo in zanimivejšo zvočnost. Skladanje. Sčasoma je prišla trdna odločenost: prikleniti zvoke na papir, na notno črtovje. Chopin je v pismih govoril o tem, kako čudovito se je dvigniti na krilih improvizacije in kako težko je to glasbo fiksirati z notnim zapisom. Imel je popolnoma prav. Sčasoma sem spoznal, da je prav formalni pristop pri delu tisti, ki omogoča jasno predstavo o skladateljevih hotenjih. Glasbene ideje so se množile, tudi po zaslugi spodbud, ki so prihajale od mojih glasbenih spremljevalcev tistega časa: Igorja Ozima, Hilde Horak, Ljubljanskega godalnega kvarteta, Orkestra Slovenske filharmonije in seveda številnih drugih. Tedanje znanje – znanje dvajsetletnika, intuicija, visoke zahteve do sebe, iskrenost – vsi dejavniki so botrovali temu, da sem se uspešno loteval “komponiranja” čedalje obsežnejših formalnih struktur.

Ampak ostalo je vprašanje: kaj pa slog? Čutil sem se vedno bolj nazadnjaškega, zaostalega, nekje daleč zadaj, za svetovnim tokom časa. Zavedel sem se, da bo treba skočiti čez mejo. Še danes se spomnim akademika Josipa Vidmarja in njegovih besed: "Ta fant naj gre v Pariz!" In tako se je tudi zgodilo. Pod budnim očesom Nadie Boulanger in pozneje Pierra Schaefferja se je moj glasbeni svet temeljito spremenil. Pristal sem v Schaefferjevi skupini za glasbeno raziskovanje francoskega radia; to je seveda pomenilo soočenje s povsem novimi prostranstvi zvoka, s popolnoma novim pojmovanjem in pa seveda z novimi razmišljanji o strukturi kompozicijskega dela. Sprožila se je ustvarjalna nit, ki je tekla mnogo svobodneje in teče še danes. Nikoli se pravzaprav nisem čutil povezanega s pomembnimi skladateljskimi osebnostmi 20. stoletja. Stari mojstri so mi omogočali osnovno, "moralno" in tehnično oporo, mnogoterim sodobnim tokovom ali glasbenim ideologijam pa se nisem čutil zavezanega. Zame je glasba svoboda, raziskovanje oddaljenih svetov, moč in senzibilnost hkrati."

Na tej poti "raziskovanja oddaljenih svetov" skladatelj nikoli ni segel po ustvarjalnih skrajnostih, ki so glasbo druge polovice 20. stoletja razpele na dva konca: po eni plati so vodile bodisi k sestopanju intelektualne v neko izključujočo intelektualistično samozaprto glasbe bodisi k senzualističnim poenostavitvam te ali one religiozne, kulturne, ritualne ali kako drugače posplošene čutnosti. Matičič je do tovrstnih skrajnosti zelo jasen: "Nikakršnih izvanglasbenih, ideoloških naravnosti ne poznam in abstraktnost glasbenega jezika (po mojem) tega v nekem nedvoumnem smislu niti ne dopušča." Obenem pa Matičičeva kompozicijska izrazila koreninijo v tradiciji klasikov, predvsem tistih, ki jih zgodovina postavlja med stebre glasbe 20. stoletja. Začetno glasbeno ljubezen do impresionizma, Skrjabina, Debussyja, Ravela je nadgrajeval z izkušnjami, ki mu jih je prineslo raziskovanje na področju elektroakustične glasbe: torej je njegova glasba kompleksna, izvajalsko in recepcijsko zahtevna, pa vendarle – izredno čutna. Glede glasbene oblikovnosti je neobotavljivo dosleden: "Zvok mi je seveda zelo pomemben, brez tega v glasbi ne gre, toda zadržujem se samo pri njem: konstrukcija, forma, "discours", ekonomija sredstev – množičnost momentov, po katerih iščem pri ustvarjanju pot k popolnosti, le-ta je seveda nedosegljiva, pa vendar ..." Prav ta idealistična drža, ki v smiselni igri zvoka išče svojo utemeljitev, razkriva Matičiča kot enega redkih sodobnih skladateljev, katerega zvočni univerzalizem z eno nogo stoji v tradiciji glasbenega modernizma in avantgarde 20. stoletja, z drugo pa v mitološki podobi glasbe kot Panove umetnosti, ki s čutnostjo zvoka nagovarja poslušalčevo občutljivost za krhke, zgolj nakazane, nikoli izrečene vzporednice med glasbo in drugimi svetovi človekovega bivanja.

Dosežki

Matičičeva ustvarjalna pot je vodila skozi dve "tektonski" skušnji. Prvo je prinesel Pariz, predvsem sodelovanje v mladi, leta 1958 ustanovljeni skupini za raziskovanje glasbe (Groupe de Recherches Musicales), v kateri so raziskovali možnosti tehnološko podprtega ravnanja z zvokom. Matičič je v intervjujih večkrat omenil iskanje "pravega sloga" kot enega (sicer za vsakega ustvarjalca) osrednjih izzivov šestdesetih, pa tudi sedemdesetih let prejšnjega stoletja. Večjega polja za raziskovanje ključnega premika v sodobni glasbi, ki vodi prek "emancipacije disonance" k "eksploziji zvoka", skorajda ni mogel najti kot pri neomejenih možnostih elektroakustične glasbe. Svet akustične svobode je ustvarjalcu, ki se je kalil v bolj romantični tradiciji tonske umetnosti, odprl vrata novega sveta glasbe in tako so nastala dela *Oscillations* (1966), *Strette* (1968), *Cosmophonie* (1970), *Formes* (1971), *3 visions* (1975), *Fusions* (1979).

Druga, še vedno trajajoča ustvarjalna izkušnja Janeza Matičiča ni vezana na zunanje okoliščine. Iskati jo kaže v skladateljevi

ustvarjalni samorastniški ljubezni do dozorelega, miselno drobno presejanega, pa vendar neposrednega, radoživega iskanja “pravih” zvočnih vzorcev. Matičič je nekje hudomušno priznal, da je muhast glede pisanja, ker piše tudi zase, “za predal”, ne le po naročilu: “Komponiral bi noč in dan.” Pa vendar se ne ponaša s številčno bogatim opusom: sodi med skladatelje, ki do podrobnosti dodelajo zamisel. In prav pretehtanost misli, ki skuša ujeti “tisto več” v človeku z zvočnimi dogodki, v katerih množico kompozicijskih možnosti vselej čvrsto obvladuje smiselnost – vzvišena in hkrati sproščena smiselnost dinamike glasbenih dogodkov – je značilna za Matičičev zreli opus. Značilna je za mojstrovine, v osemdesetih in devetdesetih letih 20. stoletja znova namenjene klasičnim akustičnim zasedbam. Med njimi je treba poleg klavirskih del, ki tvorijo pravcato antologijo sodobnega pianizma, omeniti še violinske skladbe in dela za različne komorne zasedbe ter zlasti solistične koncerte – zlasti Koncert za violino in orkester (1979), Drugi klavirski koncert (1985), Koncert za violončelo in orkester (2003) – in simfonično ustvarjalnost (Druga simfonija, 1999; Trans ... 1997).

Prav prefinjena, nikoli kričeča “abstraktna oprijemljivost”, tako značilna za glasbeni tok njegovega celotnega opusa, je Janezu Matičiču prinesla vrsto priznanj in nagrad: doma v Sloveniji, v njegovi umetniški domovini – Parizu – in drugod po svetu. A obenem se zdi ta značilnost ključen razlog, da je Matičičevo delo v slovenski glasbeni zavesti nekako v ozadju glasnejših, bolje prodajanih ali pa bolj ezoteričnih glasb druge polovice 20. stoletja. Podelitev Prešernove nagrade za življenjsko delo Janezu Matičiču torej ni le zaslužen izkaz časti sijajnemu glasbeniku – ustvarjalcu in izvajalcu –, temveč tudi poklon zamaknjenosti v intimno, duhovno prodorno umetniško snovanje glasbe, ki mu naplavine vsakdana prepegosto ne pustijo do izraza.

dr. Leon Stefanija

Nagovor ob prejemu Prešernove nagrade ob slovenskem kulturnem prazniku 2007

Janez Matičič

SVETLOBA ZVOKOV

Pri meni so vsekakor toni, ki sicer predstavljajo abstraktno glasbeno govorico, neprimerno bližji mojemu notranjemu občutenju obstoja in preplavljajo moje misli – zavestno ali podzavestno – že vse moje življenje.

Ko sem v še zelo mladih letih dobil v roke majhno violino, sem se predvsem predajal svoji fantaziji in z majhnimi, še nerodnimi prsti izvabljal najbrž nič kaj prijetne in uspele tone, ki niso bili nikjer zapisani... To mi je bilo mnogo ljubše kot pa drgniti Ševčika, Kaiserja in podobne “mučitelje”, kar mi je bilo sicer ukazano.

Pozneje, ko mi je bila dana milost otipavanja klavirskih tipk, je improvizacija spet postala pogosta težnja in navada. Ob tem glasbilu so se že porajale harmonije in paleta zvokov je postajala veliko bogatejša in privlačnejša. Ob tem pravzaprav ustvarjalnem početju pa je zapis postajal vse nujnejši in z muko sem poskušal spraviti na papir, kar se mi je sicer s tako lahkoto porajalo v glavi in pod prsti. Potreba po osnovni disciplini je postajala vse večja. Prav tako težavnost že samega zapisa glasbene misli in zavest, da jo je treba organizirati v neko obliko. Osnovne zahteve kompozicijskega dela so postale vse očitnejše. Tega dela sem se učil sam, brez učitelja, toda veliki vzorniki iz preteklosti so mi bili vedno ob strani. Postopno so nastajale skladbe: skromne in brez dvoma nerodne v začetku, potem pa vse bolj zahtevne in sproščene.

Od prvotne solo violine, ki sem ji posvečal svoje prve zapise, se je glasbena snov stopnjevala v vse večje sestave, do orkestra, toda klavir je v mojih glasbenih opusih obdržal poseben delež vse do danes.

V začetnem obdobju se je moj ustvarjalni instinkt zadrževal v stilnih vodah klasične in romantične preteklosti. Ob pojavih v svetu pa sem se zavedal, da sem nekje zadaj, za časom, in sledeč svoji radovednosti sem počasi le odkrival novejša tokova izražanja.

Pariško umetniško ozračje mi je precej pomagalo na tej poti razvoja, toda “Avantgarda”, ki je tedaj zajela vsa umetniška področja, se me ni bistveno dotaknila. Vzhibom tedanjih modnih pojavov nisem želel slediti – in to mi tako ali tako ne bi uspelo.

Ustvarjalec v svojem razvoju zelo težko prestopi bregove, meje in okvire svojega značaja, okusa, senzibilnosti in strasti. Različnih tehnik se je sorazmerno lahko priučiti, prevzeti nove načine obravnav, konstrukcij, tonskih virov in podobno, toda neke – kako bi rekel – svoje osebne note se ne bo mogel znebiti. In ko sem se, v določeni dobi, usmerjal tudi na elektroakustično področje glasbe, mi je prijatelj, znameniti violinist Igor Ozim, po poslušanju enega teh novih del v smehu dejal: “Kljub tem, čisto novim zvokom si mi še vedno prepoznaven kot tisti nekdanji romantik!”

Dejstvo je, da ustvarjalec nenehno črpa – zavestno ali ne – iz svojega lastnega vrelca, in želja po črpanju iz sosedovega (ki ima morda bolj privlačne in zavidljive kvalitete) se večinoma ne obnese dobro.

Pri želji po doseganju nekakšne popolnosti v umetniškem delu so pomembni številni dejavniki in če so v maksimalni meri doseženi vsi, lahko dobimo npr. Mozarta, Leonarda da Vincija, Shakespearja, Bacha ali bližje nam Brahmsa, Van Gogha, Baudelairja, Picassa in še in še seveda ... Tu se v idealni meri srečujejo talent, velikansko znanje, skrajno poznavanje “obrti”, izredna delavnost in zagnanost, vztrajnost, potem pa še naklonjenost okolja, ki ustvarjalčevo kariero lahko spodbuja ali pa ne. Tu so usode lahko strašansko različne ...

Različne umetnostne panoge potrebujejo različne načine posredovanja in v glasbi to vlogo zastopa interpret – brez njega bi partitura, delo komponista, ostala prazen zapis. Medsebojna odvisnost je seveda očitna, toda res ne vem, kaj bi interpreti počeli brez skladateljev in literarni in umetnostnozgodovinski kritiki brez usvarjalcev, ki jim posvečajo svojo strogo sodbo. Tu mi same od sebe pridejo na misel besede, ki jih je nekoč izrekel Marcel Proust: “L’etat d’ésprit de celui qui invente est tellement supérieur par rapport à celui qui observe...” (Stanje duha tistega, ki ustvarja, je superiorno v primerjavi s tistim, ki opazuje ...)

Poklon, ki sem ga na tem mestu deležen s priznanjem mojega dela, mi bo v spodbudo, če mi bo še dano nadaljevanje mojih načrtov. Moje Dame in Gospodje, zdaj mi pa dovolite, da vam predstavim nekaj kratkih momentov svoje ustvarjalne fantazije ...



RADKO POLIČ – RAC

za življenjsko delo na področju scenske umetnosti

Živeti in dihati paradokse in kontradikcije ter se hkrati navduševati nad njihovo lepoto

Radko Polič je neposreden dokaz, da je igralska umetnost (kreiranje vloge) avtorsko dejanje, da ne gre za poustvarjanje, ampak za čisto ustvarjanje s povedkom in avtentično posebnostjo, izvирnostjo.

Ponavadi se skuša umetnost civilizirati in ukrotiti, spraviti v splošno razumevanje in jasne definicije in estetske usmeritve, Rac pa dostikrat deluje kot poblaznel krotilec divjih živali, čigar naloga je prav nasprotna – umetnost trenira, da še bolj poblazni, da bi se le strgala z okovov in spravila v dokončen smrtni strah naključne sprehajalce, ki se vsake toliko spotaknejo ob kakšen film ali predstavo. Pri tej svoji donkihotski poziciji je pripravljen na vse ali nič, svoje telo nastavlja brezbriznim pogledom ter jih vabi, da vanj zasadijo kopja ali celo zobe.

Raca imenujejo za velikega virtuoza igralske transformacije. Toda zanimivo je, da pri vsakem nadevanju maske ostaja oz. še bolj ostaja on sam. Vsaka nova vloga na novo izgori in postane senca, ki se vleče za pravim Racem. Igra je torej tovrstna transformacija, ki kvečjemu okrepi prisotnost realne igralske osebnosti. Vloga je pripomoček, kako se še bolj razgaliti, še bolj ponotranjiti, toda ponotranjiti na ta način, da obrnemo kožo in z nesramežljivo lahkostjo ponudimo gledalcu vpogled v zadnje skrivnosti svoje mesenosti. Le tako je čutnost in telo mogoče povezati z idejo. Na odru se mora dogajati konflikt med idejami in telesi. Zato je maksima “dokler obstajajo ideje, obstajajo rane, ideje povzročajo rane na telesih” last tako Heinerja Müllerja kot Radka Poliča.

Rac je eden izmed igralcev, ki jemlje resno ne le svoje grlo in obraz, ampak tudi tisto, kar se nahaja v nižjih nadstropjih. Izražanje s telesom in gibom je že od samih začetkov zlito s celotnim bojnim arzenalom, ki ga enakovredno uporablja. Njegovo telo se ne podreja ne gravitaciji in ne letom, njegovo grlo pa producira hkratne frekvence, ki se pršijo v različne smeri. Zato je tudi dostikrat mlajši od svojih mladih kolegov. Zmeraj hoče živeti prav v tem trenutku, njegovo življenje je hlastno podrejeno detekciji absolutnega sedanjika in razkrivanju sveta brez krink, okraskov in novodobnega lepoticenja. Gledališče in film sta način njegovega življenja in iskrenost je bistven moment pri tem nevarnem razmerju. Status umetnosti moramo ohranjati na ravni vznemirljive živosti in provokativnosti. Za Raca je gledališče aktivni dialog z življenjem, je divji napad na realnost sveta in je tudi nujnost zamajanja objektivnega univerzuma, kar nikoli ne prenese kompromisov. Njegova umetnost, njegovo delovanje je nenehna kritika, nezadovoljstvo z obstoječim stanjem in hlepenje ter hrepenenje po boljšem, lepšem, pravičnejšem, višjem, globljem ...

Etična brezkompromisnost mu prinaša oznake, kot je “skrajno samosvoj” (še najmilejša), kajti njegovo delovanje v gledališču in življenju je skoraj zmeraj posvečeno ekstremni avtonomiji – ne dovoliti, da bi si te lastili drugi, ostati sam, ostati svoj, ohraniti trezen (ekstremen) pogled. Vendar to niti približno ne pomeni, da se Rac ne navdušuje. Še, strastno in noro, toda že v naslednjem trenutku sovraži in prezira. Le če strastno sovražimo, lahko strastno ljubimo. Za njega gledališče ni prostor harmonije, ampak strasten boj, konflikt, upor.

Po okoli petdesetih filmskih in stotih gledaliških vlogah ostaja zmuzljiv jasnim besedam, ki ne premorejo emotivnosti in poetičnosti. Njegove vloge in on sam so brez dvoma že nekaj časa del slovenskega kulturnega arhetipa – podoba, iz katere se zlivajo različni časi in junaki, ki so del našega skupnega kulturnega prostora in spomina.

Ali je o igralcu Radku Poliču sploh mogoče govoriti brez skrajnih nasprotij in paradoksov?

“Radko Polič je vrvohodec brez varovalne mreže ... sebi in drugim postavlja maksimalistične zahteve ... je sveti igralec, ki izgoreva za svojo gledališko vero ... fanatik ... ne kalkulira ... zgoreva kot sveča ... nevaren kot britev, skrajno obvladan ... karizmatičen... poduhovljena žival ... zajedljiv, sarkastičen upornik ... nestrpen, neizprosni kritik političnega sistema ... pljuvalec režima, ki ga omejuje in duši ... nemočen človek, igrača v rokah usode, ki trpi in bo propadel, pa ne naredi ničesar, da bi se zaščitil ali ubranil ... je slepa, samomorilska moč, ki požira samo sebe ...

V njegovi igri je čutiti obup in zanos ... trdno izoblikovanost in preiščljeno doziranost ... sentiment in cinizem, agresivnost in žalostne tožbe, patos in tihe, lirične spovedi, nastopaštvo v velikem slogu in smrtno zgroženost ... nekakšno srhljivo prizadetost, adolescentno ranljivost, perverzno ljubkovanje najglobljih ran v človeku ... epileptično srhljive krike in hlipava šepetanja, napadalne sarkazme, zanosne transcendence in zemeljske naturalizme, kulminantno samozavest in bridko samozasmehovanje, nevrotično hlastavost, šibkost ... ganljivost in ranljivost.

Polič igra s fizično eskalacijo izrazov rušilne energije ... z naravnost magično energijo in – seveda – z besom ... tako da občutljivega gledalca skorajda postane strah za igralca ... eruptivno, brez distance, kakor da je ta mračni, navzven in navznoter razdejani človek dejansko in zares on sam ... toda z nadzorom: nobena njegovih raztrganih kretenj, nevrasteničnih grimas, razbitih hlastnih formulacij ni prepuščena naključju.”

Ko nas igralci očarajo, prepričajo, zapeljejo in osvojijo, tako da smo popolnoma v njihovi oblasti – takrat govorimo, da so igralci kralji, kraljice, čarovniki, mitološka bitja, nadljudje ali celo bogovi. S svojo fizično navzočnostjo vzbujajo v nas čisto in kristalno jasno občutje, ki ima v tistem trenutku status dokaza, da absolutno obstaja, da metafizika je. Radko Polič Rac je brez dvoma igralec, ki posreduje to skrito znanje, čudežno nadarjenost in sposobnost kinestetičnega delovanja na daljavo, prek gledališke rampe in s filmskega platna, naravnost v naše srce in duha.

Sebastijan Horvat

Nagovor ob prejemu Prešernove nagrade ob slovenskem kulturnem prazniku 2007

Radko Polič – Rac

BESEDE NESLIŠNE!

Draga mama Miljeva – Muri, dragi očka Radko – čale, preveva me ponižna hvaležnost, da sta prisluhnila moji usodi – moji življenjski odločitvi; besede so moja večna pot, moja nebesa in pekel! Ponižna hvaležnost za vse glasove, ki so me spodbujali in usmerjali. Besede neslišne so Mati in Oče in jaz Vajin sin – VAJINE BESEDE NESLIŠNE!

Draga brata Vasilij in Svetozar, draga sinova Matevž in Arnož, preveva me ponižna hvala, da se mi duša v naši krvi zrcali; besede miru, besede tolažbe, besede sreče, besede lepote, besede spoznanja – NAŠE BESEDE NESLIŠNE!

Drage igralke in igralci, preveva me ponižno opravičilo, moji najdražji in edini! Ponižno opravičilo, če sem Vas kdajkoli ali zaradi česarkoli užalil v svoji ustvarjalni norosti, žalil – VAŠE BESEDE NESLIŠNE

Dragi gledalci, preveva me ponižno spoštovanje, še en in še en ponižen priklon. Vam vsem, globok priklon, še globlji ... Molčite? Ne! Bodite ponižno nesramni in mi zaupajte kričati – MOJE BESEDE NESLIŠNE!

Dragi dr. France Prešeren, preveva me ponižna sreča, da se me je dotaknila "nagrada", ki nosi ime Tvojega svobodnega in prodornega duha – TVOJE BESEDE NESLIŠNE!

Dragi Stvarnik, preveva me ponižna prošnja! Samo malce primakni mojim 65. tuzemskim sekundicam, da mi bo dano poiskati zrnice resnice in njene besede neslišne – Tvojo resnico! Daj mi ponižnega potrpljenja, ker živeti je ustvarjalna resnica onkraj biti in nič, onkraj življenja in smrti, življenje je lepota besede in njena tišina. Tebi ponižnost večna za molk razumevanja – BESEDA NESLIŠNA!?

Vaš jecljajoči glumač RACAR

Nagrada Prešernovega sklada



ANTON BOGOV

za umetniške stvaritve v zadnjih dveh letih

Gledališka umetnost in vanjo vtakano plesno gledališče sta enkratna in neponovljiva, in tako zelo “začasna”. Kljub tehničnim izumom ne puščata za seboj nobenega “izdelka”, ki bi ga bilo mogoče arhivirati in čez čas verodostojno na novo ovrednotiti. Pri še tako vrhunskih tehničnih dosežkih umanjka tista razsežnost, ki je tudi za plesno umetnost vedno odločilna, to pa je neposredna navzočnost občinstva. Slovenski balet ima v Antonu Bogovu brez dvoma plesalca, ki vedno znova poteši gledalčevo potrebo po doživetju človeka v gibanju in potrebo po lepoti.

Ko zavesa pade in je stik končan in živega, čutnega žara ni nikjer več, je težko priklicati v zavest vse tisto, kar “izpuhti v sam svetel zrak”, kot bi rekel Shakespeare. Vsaka, še tako strokovna kritika je zato hudo osebna in neposredna spominska imaginacija, ki ima svoj izvir v najbolj skrivnostni in hkrati najbolj očarljivi komunikaciji med odrom in avditorijem, med plesalcem in zapisovalcem o njem, je morda nekaj, kar je najtežje ubesediti. Anton Bogov potrjuje, da je občinstvo še kako pomemben partner baleta. Čeprav ta kazalec ne more veljati kot absolutno merilo, pa je znamenje tihega ali glasnega odobravanja in tudi neodobravanja. Bogovu je občinstvo naklonjen partner, vedno znova ga sprejema spontano in soglasno; nemara tudi zato, ker se Bogov nikoli ne zanaša zgolj na telo in telesnost, ki sta sicer pomembni dobrini za umetniški ples, a brez ubranosti z duhovno platjo ne moreta roditi prave umetnine. Za Bogova, ki zmore doseči ubranost telesa in duha, baletno gledališče ni le “prijetno zatočišče preproščine in lahka dejavnost”, ampak iskanje poti k plesnim upodobitvam, kjer se srečno združijo dramatičnost in lahkotnost gibanja.

Ples je človekova igra z ravnotežjem. Anton Bogov to podarjeno dobrino nadgrajuje s trdim delom in na sebi lasten način vedno znova uresničuje dve stoletji in pol staro misel iz Pisem o plesu in baletu, pod katerimi je podpisan Jean Georges Noverre: *Nujno je, da plesalci delijo svoj čas in študij med duha in telo in da sta oba skupaj predmet njihovih razmišljanj*. Brez takšne “delitve” Anton Bogov nemara ne bi znal in zmozel tako pretanjeno govoriti s telesom, s tem čudežnim instrumentom, v katerem se prepletata snovnost in duhovnost, in v gledalcu prebujati včasih že toplega občutka, da je prav ples zmozel človekovega duha povzdigniti na višjo raven bivanja; bil je, je in bo pomembno vezivo razdrobljenega sveta. Bogov s svojimi baletnimi kreacijami vedno znova prebujata v gledalcu neponovljiv in osrečujoč ter hkrati nenadomestljiv občutek, da prisostvuje skorajda čudežnemu dogajanju, ko presežeš samega sebe, svojo minljivost in končnost.

Repertoar Antona Bogova obsega skoraj vse najpomembnejše ter tehnično in interpretacijsko najzahtevnejše vloge v baletih, kot so *Giselle*, *Labodje jezero*, *Navihanka*, *Don Kihot*, *Romeo in Julija*, *Šeherezada*, *Carmen*, *Spartak*, *Coppelia*, *Bajadera*, *Hrestač*, *Trnuljčica* in druge. Navdušuje občinstvo v Mariboru in Ljubljani, žanje pohvale v graški Operi in v Hrvaškem narodnem gledališču v Zagrebu, s svojim profesionalizmom in osebno je obogatil nastope romunskega Državnega baleta na gostovanju v Nemčiji in Kijevskega baleta na gostovanjih v Španiji in Franciji. Očaral je občinstvo v Pragi, Nagoji, Tokiu in Osaki, tamkajšnji kritiki pa so njegove kreacije vlog opisali kot presežek.

Slovenskemu baletu je Bogov prinesel številna priznanja in medalje z najpomembnejših in mednarodno najodmevnejših tekmovanj v Seulu, Budimpešti, Varni, Nagoji, Luksemburgu, Šanghaju. Tudi komisija za priznanja in nagrade Društva baletnih umetnikov Slovenije ni spregledala njegove pomembnosti in umetniške veličine, saj mu je pred dvema letoma soglasno podelila strokovno nagrado Lydie Wisiakove, leto zatem pa ga je z Glazerjevim priznanjem nagradila tudi Mestna občina Maribor.

Anton Bogov, nesporno najžlahtnejši ambasador slovenskega baleta, vnaša v naš prostor ugodje evropske in svetovne baletne

scene nemara tudi zato, ker je daleč od kričavega razglašanja, da je klasični balet preživel. Bogov je živ dokaz trditve, da je klasični balet v svojem bistvu vzgoja telesa, tega edinega plesalčevega instrumenta, in da plesalec z ustrežno in vztrajno negovanim gibom lahko pleše tudi v sodobnih koreografijah, medtem ko sodobni plesalci v klasičnih baletih ne morejo. To ne nazadnje dokazuje tudi spoštljivega občudovanja vredni, nedosegljivi "klasični" Rudolf Nurejev, odličen tudi v koreografijah Marthe Graham, idola sodobnega plesa. Bogov je tudi po zaslugi zavezanosti klasičnemu izročilu v preteklih dveh sezonah ustvaril izjemni plesni kreaciji, ki s svojo raznolikostjo ter kontrastnimi značaji in plesnimi zahtevami samo še potrjujeta širok razpon njegove umetniške moči. V uspešnici sodobnega baleta *Grku Zorbi* je liku Johna vdahnil potreben širok razpon čustev in prepričljivo prikazal značajsko zorenje in preobrazbo mladega, naivnega mladeniča. Tudi v klasičnem baletu *Labodje jezero* Bogov v vlogi princa Siegfrieda dokazuje svojo naravnost v poglobljeno razmišljanje in živo občutenje koreografije, hkrati pa se je potrdil kot kreativen in ambiciozen plesalec, ki želi kar najbolje izvesti zaupano mu nalogo. Obe vlogi, v vseh pogledih različni in celo neprimerljivi, po mnenju domačih in tujih kritikov povezuje njegova vrhunska, tehnično brezhibna in umetniško dovršena izvedba, ki jo zaznamujejo mehki loki gibov, osupljiva moč, natančnost in hkrati gracioznost pri visokih skokih ter poglobljen občutek za karakterizacijo oseb.

Anton Bogov, plesalec ruskega rodu, je z obema vlogama dosegel svojo umetniško zrelost, kakršno zmorejo vzpostaviti samo najbolj predani in nadarjeni plesalci. Prepoznavne so njegove obrazne poteze klasičnega princa, skorajda umetniško izklesano telo, lebdeči skoki in izpiljena tehnika, ki meji na popolnost. Plesalec že več kot desetletje ostaja zvest našim odrom kljub vabilom ruskega Bolšoj baleta, Danskega kraljevega baleta in slavnega ameriškega ABT. Našo nergavo stvarnost je napolnil z novim upanjem in zaupanjem v vrednost in smiselnost plesnega izpovedovanja. Tudi zaradi prepoznavne umetniške in človeške karizme Antona Bogova je upanje za balet postalo svetlejše. Ob vseh zlih slutnjah je slutnja, da se rojeva nekaj dobrega in lepega vznemirljivo pomirjujoča. Upanje umira zadnje in morda je prav, zdaj pravi čas, ko lahko ples v vseh svojih razsežnostih odigra pomembno vlogo in sredi ponorelega sveta, zastrupljenega s številnimi pritlehnimi mislimi in dejanji, spet dobi priložnost za pomirjujoče in odrešujoče občutenje čarobnosti stvarstva.

Janez Mejač

Nagrada Prešernovega sklada



MARKO PELJHAN

za umetniški projekt MakroLab

Makrolab je bil prvič postavljen in aktiviran leta 1997 na hribu Luttenberg v bližini Kassla v okviru razstave *Documenta X*. Ekipo umetnikov in znanstvenikov, ki je že ves mesec živela in delala na začasni postaji, smo obiskali na zaključnem dogodku z naslovom *Situacije v Wardenslyffu št. 1*. Ko smo prispeli, so člani ekipe usmerjali antene in nameščali zvočnike in drugo opremo na podolgovati oktagonalni postaji, opremljeni z vsemi pripomočki za delo in preživetje, in že kakšno uro zatem so se luttenberška polja napolnila z zvoki, ki so jih s svojim znanjem in opremo lovili in premešane ponudili prebivalci te postaje. Pod zvezdnim nebom se je skozi zvok materializiral prav poseben prostor: neviden prostor komunikacij, telefonskih pogovorov, letalskih komunikacij, televizijskih prenosov, radijskih valov, nematerialni prostor signalov, ki globoko določa način našega sodobnega življenja. Še zdaj se spomnim nenavadne izkušnje, ko se je votla noč nenadoma napolnila, prazna poletna polja so se spremenila v mrežo sledov, hladni poznopoletni zrak pa je postal poln vročične aktivnosti nevidnega sodobnega komunikacijskega sveta, njegovih prepletenih tokov in struktur. Z materializacijo nematerialnega sveta signalov, z vidnostjo (slušnostjo) nevidnega sveta umetnega se je narava hkrati razkrila kot nematerialna mreža sledov, kot neviden svet vidnega. Prav v kompleksnem vmesnem prostoru med materialnim in nematerialnim Marko Peljhan od leta 1997 razvija svoj Makrolab, projekt, ki je od prve postavitve prototipa Mark I na Dokumenti X, doživel veliko nomadskih premestitev. Makrolab lahko na kratko opišemo kot mobilno raziskovalno postajo, ki je zasnovana kot avtonomna raziskovalna in delovna enota. Je tehnično dovršen laboratorij in hkrati avtonomen življenjski prostor. Sodelujočim ekipam umetnikov in znanstvenikov omogoča bivanje in delo na različnih bolj ali manj izoliranih lokacijah (med njimi Rottneest Island, Avstralija, 2000; Blair Atholl, Škotska, 2002; Beneški bienale, 2003), kjer raziskujejo, zbirajo in analizirajo telekomunikacijske kanale, televizijske in radijske kanale, telefonske pogovore, civilne in vojaške podatke, spremljajo vremenske in atmosferske spremembe, živalske in človeške migracije ipd. Prevajanje podatkov v Makrolabu vedno poteka v navezavi na vsakokratno umeščenost postaje v konkretno naravno, geopolitično in kulturno okolje s številnimi raziskovalnimi in razstavnimi odvodi. Leta 2007 pa ta mikropolitična detekcija globalnih podatkov dobi svoje stalno mesto v transnacionalnem prostoru Antarktike in Arktike kot stalna raziskovalna postaja. Avtonomna življenjsko-delovno-ustvarjalna struktura je prav skozi osamitev neposredno vpeta v globalne geopolitične tokove. To se ujema s Peljhanovo trditvijo, da "posamezniki v omejeni, intenzivni izolaciji lahko proizvedejo bolj revolucionaren kod kot velika družbena gibanja". Interdisciplinarno delo, ki poteka na tej mobilni postaji in ki je neločljivo od življenja in sodelovanja vsakokratne Makrolabove ekipe, detektira nevidni in nematerialni svet komunikacij, podatkov in premikov predvsem kot svet možnosti, kot "revolucionaren kod" drugačne uporabe tehnologije in preoblikovanja življenja, kot možnost upornih in paralelnih subjektivitet in gibanj sodobnega sveta. Nematerialni svet podatkov je danes namreč globoko prepleten z antagonističnimi militarističnimi in korporativnimi strukturami moči in prav te moči urejajo, nadzorujejo in vzpostavljajo tokove sodobnega globalnega življenja. Da bi torej aktivno posegli v to kompleksno razmerje med materialnim in nematerialnim je treba vedeti, kako potekajo odločitve o življenju na globalni ravni, treba je materializirati prav ta nevidni tok informacij in z raziskavo ter senzorno materializacijo različnih tokov komunikacijskih moči ponuditi orodje za potencialno nove skupnosti.

Prav ta značilnost umešča Peljhanov projekt Makrolab v referenčno polje avantgardne in emancipatorne umetnosti 20. stoletja, pri čemer mislim predvsem na to, kar francoski filozof Jacques Rancière imenuje estetska tradicija avantgarde.

V središču te tradicije je predvsem potencialnost inovativnih senzornih načinov izkušnje, ki napovedujejo skupnosti, ki naj bi šele prišle. Makrolab je utopičen projekt, Peljhan ga v nekem intervjuju opisuje kot “realizirano utopijo”, ob čemer se kot ena od pglavitnih avantgardnih referenc, tudi v naslovu projekta, pojavlja ruski avantgardist Vladimir Hlebnikov. Hlebnikov je v pesnitvi Ladomir (1920) opisal scenarij prihodnosti, v katerem mora posameznik ali posameznica pridobiti izkušnje v novem prostoru-času in reflektirati spreminjajoče se konstelacije harmonije (lad) in sveta (mir). V Hlebnikovem interdisciplinarnem in holističnem utopičnem sistemu so abstraktno-znanstveni in taktilno-čutni procesi neposredno povezani in prav ta povezava razpira drugačno potencialnost življenja in radikalizira odnos do realnosti, saj neposredno posega v materialni jezik telesa in narave. Radikalizirani odnos do realnosti je toliko bolj aktualen danes, ko prav čutne in afektivne kvalitete življenja postajajo predmet neposredne korporativne biomoči, imaginacija in jezik sta abstrahirana z močjo globalnega kapitala, komunikacijska tehnologija pa je tesno povezana s kartografijo vojaške (pre)moči. Si je torej po vseh zmagah in razočaranjih še mogoče zamišljati človeka prihodnosti? Najti drugačne oblike sodelovanja in razpreti potencialno nove čutne načine življenja, tesno povezane z nematerialnim svetom tehnologije, ki jo zdaj že vsakodnevno uporabljamo? Oblikovati nove “poetične” skupnosti, ki jih ne ureja sodobna globalna biomoč?

Druga pomembna emancipatorna umetnostna tradicija, znotraj katere Makrolabova antenska ušesa prisluškujejo in zbirajo podatke, je bližanje umetnosti in življenja. Makrolab je hkrati znanstvena in konceptualna struktura, situacija in performans, lahko bi ga opisali tudi kot svojevrsten happening, saj so njegovi raziskovalci in prebivalci neločljiv del samega projekta, prav tako kot podatki, ki jih zbirajo in prevajajo. Umetniška objektivnost Makrolaba se nam ne izmika samo zaradi svoje interdisciplinarnosti; zato, ker nas na primer v svoji podobi nagovarja bolj s korporacijskim jezikom znanosti, ampak tudi zato, ker je performativna stran sodelovanja Makrolabove ekipe izredno pomemben dejavnik samega projekta, njegove “živosti” in aktivnosti. Kljub temu pa se njegov projekt tudi bistveno razlikuje od referenčnih performativnih in situacionističnih zgodovinskih praks. Raziskovanje čutnih in afektivnih možnosti življenja, ki je bilo v ospredju emancipatorne prakse umetnosti v 20. stoletju (še posebej v njegovih šestdesetih in sedemdesetih letih), je imelo namreč svojo moč prav v utopičnem razkritju čiste neposrednosti življenja, v imaterializaciji in asociativni drobnavi vsake hierarhične prostorske topografije in samozadostnosti umetniških protokolov. Nasprotno pa je Makrolab dovršen laboratorijski prostor za situacijo izolirane aktivnosti, kjer se afektivne in senzorne moči življenja razkrijejo kot neposredno odvisne od uporabe tehnoloških in komunikacijskih orodij, prostorska topografija umetniškega dogodka pa je tesno povezana z znanstvenimi in komunikacijskimi protokoli. Ta razlika govori o globokih premikih v našem razumevanju razmerja med umetnostjo in življenjem v zadnjih treh desetletjih. Življenje – njegov čas, pojavljanje, izginjanje, razvoj in premikanje – danes ni več razumljeno kot naravni fenomen, ampak je v središču sodobnih gospodarskih in političnih procesov urejanja in moči, pri čemer tudi umetnost druge polovice 20. stoletja s svojo emancipatorno sintagmo “vse je lahko umetnost”, nikakor ni bila nedolžna. Emancipatorna tradicija umetnosti je tako v projektu Makrolab kritično prevetrena v tem smislu, da je afektivnost in neposrednost novih senzornih načinov skupnosti lahko le posledica interdisciplinarnega združevanja znanja in imaginacije, abstraktnega vedenja in senzornega delovanja, faktičnosti in poetičnosti, znanosti in umetnosti. Umetnost ne osvobaja življenja, pač pa je tesno povezana s političnimi procesi preoblikovanja življenja in subjektivnosti, ki s sodobnimi

procesi globalne biomoči vse bolj razkrivajo tudi svojo temno plat. Makrolabova površina materializiranega sveta mrmrajočih komunikacijskih intenzitet nam tako ponuja afektivne in senzorne modele, ki so posledica utopičnega zamišljanja oblik drugačnega življenja in ustvarjanja možnosti za drugačne oblike sodelovanja in bolj demokratične uporabe tehnologije, kot so obstoječe.

V zadnjih letih, po predstavitvi Makrolabovega prototipa Mark II na Beneškem bienalu leta 2003, se mobilna raziskovalna postaja Makrolab pospešeno razvija v smeri stalne raziskovalne postaje na Antarktiki in Arktiki. Topografija postavitve ni naključna, v njej so zajete utopične značilnosti projekta, geopolitična logika nomadskega potovanja laboratorija in poetična konceptualnost strukture. Gre za utopične transnacionalne prostore raziskovalcev, ki jih obenem na zelo specifičen način prečkajo antagonizmi sodobne moči. V hitrem globalnem napredku in gibanju je namreč tudi izginjajoči (taleči se) naravni – in v primeru Arktike tudi kulturni – habitat, katerega spremembe lahko radikalno spremenijo življenje na planetu. Obenem pa je to bela poetična površina tišine in izolacije, neskončnega časa, ki prečka prostor. Makrolab je tako projekt, ki kompleksno presega različne meje med umetnostjo in znanostjo, je hkrati konceptualno umetniško delo in znanstveni laboratorij, je arhitekturni objekt in svojevrstno gledališče upora, je realizirana utopija in obenem strateški objekt sodobnega globalnega pogajanja. Njegova struktura izredno kompleksno uporablja strategije sodobnih medijskih umetnikov, ki uprizarjajo sodobne povezave, tako da ustvarjajo in materializirajo sodobne tehnološke površine in vmesnike. Pri tem ne gre samo za didaktični moment – za nekakšno poznavanje, kako tehnologija vpliva na naše življenje, pri čemer se programski, informacijski in komunikacijski kodi razkrijejo kot kodi, ki imajo neposredne in kompleksne posledice za svoje uporabnike. Govorimo lahko namreč tudi o estetski emancipaciji tehnoloških intenzitet, o uprizarjanju njihovega neposrednega senzornega in afektivnega odtisa v tok globalnega življenja, ki odpira možnosti za drugačno uporabo, odgovornost in etiko sodobnega sveta povezav.

dr. Bojana Kunst

Nagrada Prešernovega sklada



URŠKA POMPE

za umetniška dela v zadnjih dveh letih

“**Radovednost, iskanje in komunikacija** so moja pglavitna vodila pri ustvarjanju,” to je kratka samopredstavitve skladateljice Urške Pompe.

Že od študijskih let mlada skladateljica izstopa po svoji jedrnatosti jezika, raziskovalni strasti in uporništvu, značilnem za številčno in glasbeno obdarjeno generacijo študentov slovenske Akademije za glasbo iz prve polovice devetdesetih let preteklega stoletja.

Svoje znanje in izkušnje je Urški Pompe uspešno predal skladatelj Dane Škerl, s Prešernovo študentsko nagrado okronan ljubljanski študij pa nikakor ni zadovoljil njenih hotenj in ambicij. Kot ena izmed redkih slovenskih glasbenic si je za izpopolnjevanje v tujini izbrala Akademijo Ferenza Liszta v Budimpešti. V *Bartokovi deželi* je lahko odkrila prirojen občutek za obdelavo ljudskega izročila, postavila trdne temelje za svoje prihodnje profesionalno delo na Akademiji za glasbo pri pouku solfeggia in se naučila samodiscipline pri iskanju granitno jasne glasbene forme. Prav v tem “madžarskem obdobju” so se ji z nagradami in priznanji odprle številne poti na mednarodnem glasbenem prizorišču. Med izstopajočimi priznanji je prav gotovo prva nagrada na mednarodnem tekmovanju Alpe Adria Giovani leta 1994 v Trstu v Italiji. Duo za flavto in fagot, zasnovan na subtilni igri mikrotonalnih odnosov in izhajajoč iz slovenske ljudske pesmi, je napovedal njeno pravo usmeritev na področje komorne glasbe. Drugo pomembno priznanje je nagrada mednarodnega razpisa za projekt Mladi skladatelji v Leipzigu leta 1995. Izpopolnjevanje v Baslu in na številnih mojstrskih tečajih je izbrusilo njen občutek za slog in ji hkrati vtilo potrebno samozavest za iskanje lastnega jezika oz. kot je sama poudarila: “Po dolgoletnem zorenju sem našla samo sebe.”

Po zgodnjem ambicioznem opusu prvih, neakademijskih let, v katerem sta izstopali dve simfonični skladbi in so ga bogatila številne izvirne zborovske skladbe ter naročila priredb slovenskih ljudskih pesmi, je težišče njenega delovanja kmalu postalo komorna glasba. “*Pišem za glasbenike, ki jih poznam in ki si zaželi, da zanje kaj novega napišem.*”

S skrbno izbranimi naročili in izvajalci je Urška Pompe sledila tudi svojemu glavnemu vodilu, nenehnemu **raziskovanju** v glasbi. Ni bilo naključje, da so bila prav zato njena dela izbrana za predstavitev oz. demonstracijo zmožnosti glasbil na številnih specializiranih festivalih. Čuječi za pihalni kvintet je zastopal Slovenijo na mednarodnem festivalu komorne glasbe na Madžarskem. Leta 2004 ji je bilo zaupano naročilo za specializirani festival Radovljica. Nastala je skladba *Dotiki* za sopran, violo da gamba in čembalo in njeno **iskanje** novega je bilo izpolnjeno v arhaičnem. Posnetek skladbe *Dan za dnem* za altovska saksofona je bil v okviru Evropske zveze radijskih postaj predstavljen številnim radijskim poslušalcem. *Dan za dnem* je mednarodna komisija izbrala za predstavitev na Svetovnih glasbenih dnevih v Zagrebu leta 2005, prav to delo pa je spodbudilo nastanek Koncerta za dva saksofona in orkester. Krstno izvedbo je edinstveni slovenski koncert za to zasedbo doživel na Svetovnem kongresu saksofonistov v Ljubljani julija 2006.

Radovednost odkrivanja novih pretanjenih odnosov med instrumentalnimi, tonsko pogosto sorodnimi pari ter ustvarjanje barvno zniansiranih ter ritmično izostrenih monologov za solo instrumente izraža del njene glasbene poetike, drugi, komplementarni, jo tesno veže na besedila.

Urške Pompe pri ustvarjanju vokalne glasbe ne vodijo le tkanje besed, sporočilnost teksta, notranja izraznost. Vrelec njenega navdiha je že sama izbira sredstva **komunikacije**, izbira jezika, pri katerem lahko prestopa meje od arhaičnega slovenskega narečja (Speivaj nama Katica) prek akademske vzvišenosti latinščine (Vanitas vanitatum) do umetnega besedila, zapisanega v angleškem

Nagrada Prešernovega sklada

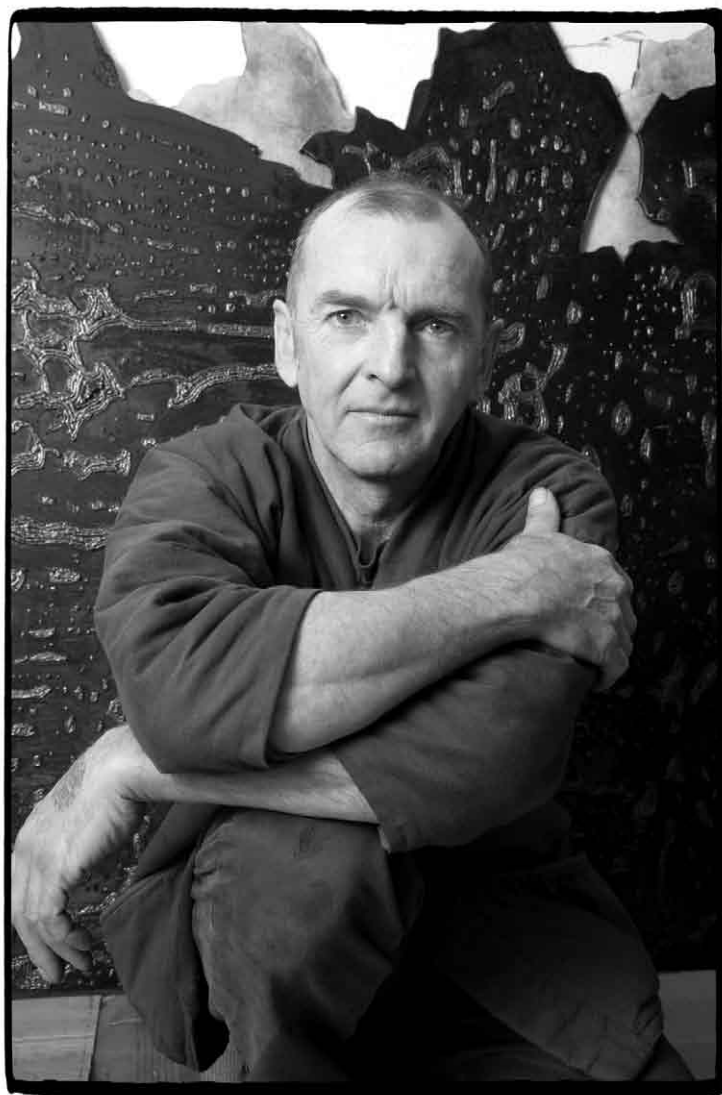
(The Thirsty Earth) ali slovenskem jeziku (Bežim v zeleno). Melodijo izbranega jezika skladateljica podčrta z jasno ritmiko in dramaturško natačno razdelano razporeditvijo besed, namenjenih posameznim solistom v zboru (Letni časi za mešani zbor) ali, še težje, prepuščeni iznajdljivosti pevskega solista (Vrata dneva za mezzosopran solo).

Urška Pompe gradi svoj opus skrbno, premočrtno, obdarjeno z gibkostjo razuma raziskovalca. Z enako mero pozornosti se posveča vokalni in instrumentalni glasbi, prav z bohemsko nepredvidljivostjo pa pri njenem ustvarjanju, ne glede na naročila in naročnike, sledimo intimi ustvarjalnega molka, pobegom od zunanjega sveta, v katerem, poglobljena sama vase, zamaknjena v tišino brez vidnejših del, pestuje vulkan neizpisanih silovitih ustvarjalnih vzgibov. Nenavadna sposobnost pogleda na svojo ustvarjalnost "od zunaj" jo je, kljub mladosti, že izoblikovala v zrelo glasbenico.

Danes redko cenjena vrlina "samokritičnost" ji tlakuje pot do vrhov slovenske komorne glasbe.

Veronika Brvar

Nagrada Prešernovega sklada



JOŽE SLAK - ĐOKA

za razstavo Slik za slepe v Mali galeriji

Slika kot privid

Slikarstvo Jožeta Slaka – Đoke velja v slovenski umetnosti zadnjih treh desetletij za izjemno. Z rabo izrezljanih formatov, pisanih in bleščečih lakastih barv, množičnega, banalnega, kičastega in subkulturnega podobja, spektakularno naslikanih pokrajin in najdene predmetnosti je razvil specifičen, zelo kompleksen model slike in vpeljal močno ironično distanco in dekonstruktivne težnje v obravnavo prevladujočih resnih in strogih načel abstraktnega, zlasti primarnega slikarstva sedemdesetih let 20. stoletja. Z razmahom nove podobe v osemdesetih letih je bilo zato njegovo delo mogoče umestiti v nov, nekoliko ustrežnejši kontekst, v katerem se umetnost razume kot notranje precej heterogeno, četudi povezano polje.

Kljub humorni razsežnosti, živahni energiji in heterogeni kreativnosti, ki bistveno zaznamujejo Slakovo slikarsko produkcijo, je pomembna njegova pripomba iz leta 1988, da so te slike zanj pravzaprav zelo resne. “Mogoče pa imam tako neresen odnos do življenja? Toda življenje je tako majčkeno in trapasto in v slikah je čisto majhna, drobna iskrica, ki vse to osvetli. Resnost je igra, ki se jo gre ves svet. Resnost je v bistvu slepota, da si slep v svoji igri,”¹ pravi Slak. Njegovo razstavo Slike za slepe (2006) v Mali galeriji je zato morda mogoče interpretirati tudi v tradiciji tematiziranja tovrstne slepote. Gre za konceptualno prepletanje različnih, a tudi povezanih ravni slepote: fizične, socialne, konceptualne, ideološke in politične.

Razstava je prvo, fizično razsežnost problematiziranja slepote kazala že na formalni ravni metjejskih postopkov, v odsotnosti barv, v očitnem – in tudi sicer značilnem – izmikanju uveljavljenim pojmovanjem površine abstraktne slike, zlasti pa v poudarjeni taktilni, tako rekoč braillovske naravi izrezljanih, izdolbenih in reliefnih slik, dodatno podprtih s slušno razsežnostjo, tj. z elektronsko glasbeno podlago Jerneja Lundra. S tem je bila neposredno povezana tudi socialna razsežnost, ki se kaže v avtorjevi težnji po uveljavitvi recepcijskih izkušenj in pomenskih ter emocionalnih možnosti razstave pri slepih in slabovidnih, ki so v kontekstu vizualne umetnosti pogosto krivično spregledano, “manjvredno” občinstvo.

Na drugi ravni gre za nekakšno konceptualno slepoto, kot se kaže v vprašanih vztrajanju, ponavljanju in navajenosti, tj. vere v umetnost. “Edino, kar mi ostane, je zavest, da nazaj ni poti, da lahko verjamem v to, kar počnem, le če vedno začnjam od začetka ...” pravi Slak in se sprašuje: “Odložiti je treba vse iluzije in prepričanja, če hočeš narediti korak v neznano. Morda je pa tam resnica.”² To prakso ponazarja perpetuiranje enega in istega, na kaligrafski risbi utemeljenega in računalniško stiliziranega izhodiščnega motiva. Abstraktna narava izbranega motiva potrjuje, da motivika v Slakovih delih kljub raznovrstnim mitološkim, umetnostnozgodovinskim in domišljajskim referencam pravzaprav ni ključnega pomena in je bržkone predvsem izgovor za likovno rešitev zaključnosti formata in strukture, tj. za uresničitev ideje o dejanskosti materiala slike. Na tej točki je razstava izzvenela protislovno, kot nekakšen privid: na prvi pogled nas je zaslepila z vračanjem k resnim akademskim koreninam črno-belega abstraktnega ekspresionizma, po drugi strani pa je še vedno težila k temu, da bi slike delovale kot privid, kjer barva ni materija, razumljena kot nekaj trdnega, stalnega in dokončnega. Podobno kot pri delu z bleščečimi laki, svetlikajočim se prahom ali bronzami, torej materiali, ki odsevajo svetlobo, gre tudi tokrat za težnjo po učinkih, da bi bila slika z različnih koncev videti drugačna.

Izjemne kvalitete se kažejo v postopkih vizualnega preobilja, ki vodi v zaslepitev, bežnost in zrcaljenje. Tehnike izrezovanja,

¹ Tadej Pogačar, “Intervju: Jože Slak – Đoka”. *M'ars*, 1989, št. 1, str. 29–30.

² Jože Slak, “Razstava”, samozaložba, Ljubljana, 1992.

dolbenja in reliefa v slikarstvu so dodatno intenzivirale občutljivost čutil avtorja in občinstva ter okrepile zavest o pomenu ideološke in politične strukturiranosti družbenih prvin v prepletanju slike, zvoka in giba, akcije in estetike. S tem je Jože Slak ostal dosleden glede paradigmatičnih razsežnosti svojega dosedanjega dela in hkrati suvereno stopil korak naprej: "Pretekla umetnost torej obstaja že v našem ustroju gledanja; vidimo z zgodovino umetnosti," pravi Slak in dodaja: "Slikarstvo išče vedno nove oblike organiziranja vtisov, oblike, ki so sposobne ustvarjati smiselno podobo sveta, in je zato vedno novo in originalno. Skupnost brez smiselno urejenega vidnega sveta je obsojena na razpadanje, ravno tako narod brez svoje lastne, žive in sveže umetnosti."³

Igor Španjol

³ Jože Slak, "Slike za slepe", Moderna galerija, Ljubljana, 2006.

Nagrada Prešernovega sklada



SUZANA TRATNIK

za knjigo *Vzporednice*

“Z glavo do tal in med narti kukam drugače v ta svet.”

“Te smeri, te okrogle rdeče oznake, to mi ne pripada, tega prav nič ne potrebujem, ti bratje in sestre, te smrti in poroke, to ne sodi k meni; to ubija; le kaj sem zdaj jaz – Samo včasih med ploho besed, v poplavi čustev je kak vzdih, morda predah, ljubka igrica in kaka črna ščetinasta mačka pomežikne in se podrgne obme, da vztrepetam. A potem vseeno ne vem, kako naprej. Ne znam. Ne vem, kako naj povem, sunem v plehkost. Besed.” Navedeni citat, iztrgan iz nekoliko drugačnega konteksta zgodbe Zarek iz zbirke *Pod ničlo*, odseva kar nekaj stalnic v literarnem snovanju Suzane Tratnik. Na motivno-tematski ravni so to osamljenost, hrepenenje, samoiskanje in umeščanje v okolju, nasičenem s predsodki, tabuji, sprenevedanjem in, posledično, sovražno nastrojenem do vsega, kar se ne zliva z njegovim ustaljenim tokom. Ta vprašanja se pri avtorici izpisujejo v izčiščenem, domala minimalističnem jeziku, ki zaradi spretne izbire besednega gradiva in obvladovanja stilnih prijemov v besedilih zaživi izrazito večpomensko. Nosilka perspektive teh besedil je praviloma ženska, pripovedovalka, ki je, če si lahko privoščim to primerjavo, takšna kot obrati avtoričinih zgodb: izvirmo “zasukana”.

Suzana Tratnik je poleg krajšega romana *Ime mi je Damjan* (2001) izdala tri samostojne zbirke kratkoproznih besedil: *Pod ničlo* (1998), *Na svojem dvorišču* (2003) in *Vzporednice* (konec leta 2005). Variiranje podobnih (včasih celo istih) motivov in perspektiva njihovega podajanja (oziroma oblika sploh – ta v zbirki *Na svojem dvorišču* od daleč spominja celo na dokumentarizem) ne kažeta le na povezanost omenjenih knjig, temveč spodbujata spekulacije o tem, da se pisanje Suzane Tratnik pretežno napaja v avtobiografski izkušnji, ki jo avtorica prepričljivo literarizira. Kajti čeprav njeno tematiziranje problemov družbenih margin in stigmatiziranih manjšin brez dvoma omogoča sodbo, da imamo pri Suzani Tratnik opraviti z angažirano ali socialnokritično literaturo, podrobnejši pogled njenih kratkoproznih zbirk spodbuja tudi drugačna sklepanja. Na primer, da je pisanje za Suzano Tratnik očiščevalna dejavnost, oblika “raziskovanja”, ki ji omogoča “sebe opazovati, gledati, ocenjevati in črtiti z drugimi očmi”. Kot na primer pripovedovalka iz zgodbe *Depresivno* (*Na svojem dvorišču*), ki obiskuje tečaj za premagovanje depresije, ob tem pa se ji avtoironično zapiše: “Mislila sem, da bo moja glava čisto prazna, toda ne! Bila sem navdušena nad neverjetno težo lastnih depresivnih spominov! Na uvodni uri tečaja sem vzhičeno napisala prvi stavek: *Že od nekdaj sem bila depresivna.*” To “vzhičenost”, ki preveva tudi avtoričin prvenec, je v *Vzporednicah* nadomestilo umirjeno sledenje oddaljenim sledem njenega spomina (v katerem se nekatere podobe in liki že prav obsesivno ponavljajo – recimo motiv domačega dvorišča ali lik stare mame). Kajti če je za prvenec *Pod ničlo* značilno, da ga obvladujeta predvsem intenzivnost neke izkušnje in nuja njene ubeseditve (iz obeh izhajajo tudi nadrealistične zastranitve v besedilih), so *Vzporednice* delo zrele ustvarjalke. Kot celota deluje mehkeje, zmernejše so v čutênju, prepričljivejše v psihološki karakterizaciji, bolj prefinjene so v podajanju snovi, pa tudi bolj enotne od prejšnjih zbirk. Zdi se, kot da bi Suzana Tratnik šele v *Vzporednicah* do svoje tvarine pristopila kot Avtorica, saj jo suvereno in distancirano gnete ter (pre)oblikuje v celoto, ki se navdihuje v mnogopomenskosti jezika in je z redkimi izjemami (na primer zgodba *Brazde* v polmraku) izrazito narativna.

Temeljni prijem, na katerem so *Vzporednice* zasnovane, je potujitev, ki jo implicira privzeta otroška perspektiva. Ta pisateljici omogoča, da na videz sicer ohrani vrednostno nevtralno pripoved, a vendar poda zgodbe, ki so vse prej kot čustveno hladne. Predsodke, tabuje, vraže, majhne tragedije zadrgnjenega vaškega ali proletarskega kroga naslika s paletto različnih situacij, a jih opazuje “z glavo do tal in med narti”, zato resnoba situacije pogosto nadomesti humornost, omejenost nekega kroga ljudi pa

ni obsojana, temveč kvečjemu zdravo ironizirana. In nasprotno: prazen otroški strah zaživi pred bralcem v vsej njegovi polnosti, krutost, ki jo poznajo otroci, v svoji strašljivosti in neizprososti. *Vzporednice* govorijo o trku dveh svetov, o trku dveh nezdružljivih interpretacij sveta: otroške in odrasle logike, na tem pa v veliki meri temelji tudi večplastnost dela. Bralec, čigar interpretacijo navsezadnje usmerja širša vednost, namreč po svoje nadgrajuje tudi nekatere kontekstualne smernice, ki so v posameznih besedilih zgolj nakazane (njegova identifikacija z malo junakinjo pa zato v resnici nikoli ni popolna). Razumljeno tako lahko rečemo, da se naslov zbirke nanaša pravzaprav na specifično strukturo posameznih zgodb, kjer ob razviti glavni zgodbi potekajo še številne druge, na videz zgolj skicirane ali tudi obstranske, v resnici pa enako pomembne, ker prikazujejo isti motiv ali isto temo – le v drugačni osvetlitvi.

Besedila v *Vzporednicah* imajo vedno nepričakovan obrat. Ta nima funkcije, da bi spremenil izhodiščno stanje, sklenil neko razprtost ali premaknil dogajanje v druge tirnice, temveč ga zgolj osvetli v drugačni svetlobi, pa četudi le za odtenek, ter ga s tem poglobi ali pa le ironično prišpiči. Čeprav je že za predhodnici *Vzporednic* značilno, da pomenski naboj njunih besedil prerašča enkratnost opisane situacije in dobiva univerzalne razsežnosti, je v *Vzporednicah* opazen nesporen ustvarjalni razvoj Suzane Tratnik.

Tina Kozin

Nagrada Prešernovega sklada



VESNA IN MATEJ VOZLIČ

za umetniške dosežke v zadnjih dveh letih

Goethe je nekje zapisal, da se umetnosti ne da naučiti v celoti, vendar umetnik za svoje ustvarjanje potrebuje prav VSE znanje. To manjkajoče mora ustvarjalec dodati sam, je njegov izvirni prispevek k avtorskemu delu. Je v nekem smislu korak v neznano, ki ga v danih okoliščinah pred njim ni opravil še nihče.

Vesna in Matej Vozlič sta arhitekta in delujeta na področju, ki nudi umetniškim eksperimentom še najmanj možnosti. Arhitektura velja za umetnost, ki se ji ni mogoče izogniti, saj v njej živimo, prav zato mora biti tudi uporabna. Vendar danes ne živimo v mestih, ulicah in stavbah, ki smo jih zgradili zase. Večinoma so delo generacij pred nami in stavbe, ki jih gradimo danes, bodo še desetletja ali stoletja uporabljali zanamci. Ta trajnost, ki presega naš čas, pomeni dodatno odgovornost. Ni dovolj, da arhitektura nagovarja zgolj današnji čas – razumeti jo morajo tudi generacije, ki jo bodo uporabljale za nami. Zato mora temeljiti na trajnejših vrednotah in mora vsebovati univerzalnost, ki bo omogočala prilagajanje prihodnjim razmeram, ki jih danes lahko le slutimo.

Temelj, ki opredeljuje stavbo, je uporabnost. Hiša, v kateri ni mogoče stanovati, ni dom.

Vendar to še ni arhitektura. Uporabniku mora ustvariti tudi primeren ambient. Arhitekt z mojstrsko kompozicijo vseh elementov, ki so mu na voljo, skuša vzpostaviti prijetno ozračje. Upoštevati mora skladnost različnih elementov, se zavedati lastnosti različnih materialov, njihove topline, barve, dotika, odmeva. Znati mora uporabljati barve in svetlobo, ki pada na neko površino, njen odboj in sence, ki pri tem nastanejo. Pa tudi to še ni dovolj.

Vsaka stavba je postavljena v že izoblikovano okolje, med obstoječe stavbe. Skupaj z njimi želi zaživeti kot ubrana celota višjega reda. Zato se jim mora prilagoditi. Srednjeevropska arhitekturna tradicija, kamor sodi tudi naša arhitektura, razume in upošteva kontekst, v katerega je postavljena neka stavba. To so lahko sosednje stavbe, oblika zemljišča, pa tudi zgodovinski spomin in kulturno izročilo kraja. Vendar tudi to še ni dovolj. Uporabna hiša s prijetnim ambientom, ki lepo izgleda in se sklada z okoljem, v katerega je postavljena, potrebuje še nekaj. Sintezo obstoječega mora arhitekt nadgraditi s svojim prispevkom, ki prostor oplemeniti in deluje kot nastavek novega na višji ravni – kot ponujena roka prihodnosti.

Vesna in Matej Vozlič sta arhitekta, ki že leta sodita v sam vrh sodobne slovenske arhitekture. Študirala sta na Fakulteti za arhitekturo v Ljubljani, v osemdesetih letih prejšnjega stoletja pa sta se izpopolnjevala v ateljeju Borisa Podrecca na Dunaju. Že zgodaj sta opozorila s kvaliteto svojih arhitekturnih del in zanje prejela kar nekaj nagrad. Leta 1990 Piranesijevo priznanje za Zavod invalidne mladine v Kamniku (skupaj s Katarino Pirkmajer Dešman in Miho Dešmanom), leta 1991 nagrado mesta Celje za postavitev razstave Plečnikovega sakralnega posodja, leta 1994 sta prejela Plečnikovo medaljo za prenovo Cankarjevega nabrežja v Ljubljani, leta 2003 pa Plečnikovo medaljo in nagrado Domofin za poslovno stavbo Linde MPA v Ljubljani. Poleg omenjenih del velja omeniti še vsaj postavitev razstave Plečnik & Gaudi v Narodni galeriji (1992), osnovno šolo v Višnji Gori (1999), prenovo vodstvenih etaž Nove Ljubljanske banke v Ljubljani (2000) in prenovo Dvornega trga in Hribarjevega nabrežja v Ljubljani (2001). Svoja dela sta večkrat razstavljala in v zadnjih petnajstih letih ju ni prezrl noben resnejši pregled slovenske arhitekture. Spomladi 2005 sta se odmevno predstavila na samostojni razstavi v Ceggii pri Benetkah.

Tudi pri večnamenski dvorani v Medvodah, policijski postaji v Mostah in interierju Opera bara sta avtorja pokazala značilen kreativni naboj in tenkočutnost, znala sta se prilagoditi obstoječemu in ga hkrati povzeti v arhitekturo, ki v prostoru vzpostavlja novo kvaliteto. Večnamenske dvorane in policijske

postaje so objekti, pri katerih običajno prevladuje funkcionalni vidik. Vendar sta avtorja v Medvodah in Mostah dokazala, da je tudi tovrstno arhitekturo, v okviru zelo omejenih izraznih možnosti, mogoče obravnavati kot veliko arhitekturo. Pri Opera baru sta ustvarila ne le prijeten ambient, diskretno sta obudila spomin na nekdanji lokal z vzdevkom "mesing bar", pač po materialu, ki je prevladoval v notranjosti, hkrati pa sta uvedla motive novih lastnikov, ki prihajajo iz Avstralije. Tako staro podaja roko novemu, celotna arhitektura pa se omejuje na svojo najpomembnejšo vlogo: ustvarja ozadje, ki omogoča, da se v njem dogaja življenje.

Andrej Hrausky

Poročilo o delu Upravnega odbora Prešernovega sklada za leto 2006

Dušan Jovanović
Predsednik Upravnega odbora
Prešernovega sklada

Upravni odbor je na svoji prvi seji v letu 2006 sprejel nov rokovnik in v njem takole določil posamezne faze dela: Javni razpis za predloge Prešernovih nagrad in nagrad Prešernovega sklada se objavi sredi marca in se konča 18. septembra. Od 19. septembra do 19. oktobra o prejetih predlogih razpravljajo strokovne komisije. 20. oktobra predsedniki strokovnih komisij predstavijo svoje predloge Upravnemu odboru. Upravni odbor obravnava predloge strokovnih komisij in do 30. novembra z glasovanjem konča svoje delo. 3. decembra Upravni odbor razglasi Prešernova nagrajenca in nominirance za nagrado Prešernovega sklada.

Upravni odbor je sklenil, da za Prešernovo proslavo 2007 objavi tematski natečaj. Povabili smo petnajst režiserjev, koreografov in skladateljev, naj na podlagi poljubno izbrane pesmi ali pesnitve Franceta Prešerna predstavijo svoj koncept projekta za kratko opero ali glasbeno-scenski dogodek. Odzvali so se štirje avtorji, med prispelimi predlogi pa je Upravni odbor izbral idejni osnutek Alda Kumarja. Projekt smo uresničili v sodelovanju z Opero in baletom Slovenskega narodnega gledališča iz Maribora, za kar se vodstvu in vsem sodelujočim iz srca zahvaljujem.

Upravni odbor je v letu 2006 skrbno preučil argumente za ustanovitev pete strokovne komisije sklada, ki naj bi se osredotočila na nove tehnologije, nove medije in nove umetniške prakse. Oblikovali smo delovno skupino najvidnejših slovenskih strokovnjakov za to področje in v ekspertnem poročilu, ki nam ga je predstavila, se je zavzela za ustanovitev nove strokovne komisije. Po vsestranski in deloma tudi polemični razpravi se je izkazalo, da za tako odločitev v Upravnem odboru ni potrebnega soglasja. Odbor pa je vendarle še naprej iskal možnosti, da bi bolj na široko odprl vrata novim umetniškim praksam. Sad takih prizadevanj je bila podpora kompromisnemu predlogu, po katerem naj se obstoječe komisije okrepijo z novima članoma. Ali je to dobra in dokončna rešitev problema, bo pokazala že bližnja prihodnost.

V razpisanem roku je prispelo 34 predlogov za Prešernovo nagrado in 46 predlogov za nagrado Prešernovega sklada. Upravni odbor je od strokovnih komisij prejel 4 predloge za Prešernovo nagrado in 12 predlogov za nagrade Prešernovega sklada. Nocoj bomo razglasili nagrajence. A naj vam povem, kar trdno verjamem: umetnost ni tekma, v kateri odločajo desetinke in stotinke sekunde. Ni neizpodbitnih kriterijev in edino zveličavnih teorij, ki bi z neoporečnimi vatli merili umetniške dosežke. V tem pomenu besede v umetnosti ne more biti ne zmagovalcev in ne poražencev. Nagrade niso ne edini ne zadnji cilj, h kateremu stremi umetnost, prej so javno orodje za njeno promocijo in popularizacijo. Naj bo ustvarjalnost, naj bo lepota, naj bo domišljija, naj bo duhovnost umetnin navdih za višje oblike življenja posameznika in družbe. V tem vidim najgloblji, nepogrešljiv smisel slovenskega kulturnega praznika.

Nominirani za nagrado Prešernovega sklada 2007

baletni plesalec *Anton Bogov*
za umetniške stvaritve v zadnjih dveh letih

pesnik *Primož Čučnik*
za pesniško zbirko *Sekira v medu*

video umetnica *Ema Kugler*
za umetniške dosežke v zadnjih dveh letih

intermedijski umetnik *Marko Peljhan*
za umetniški projekt *MakroLab*

skladateljica *Urška Pompe*
za umetniška dela v zadnjih dveh letih

slikar *Jože Slak - Đoka*
za razstavo *Slike za slepe* v Mali galeriji

pesnik *Aleš Šteger*
za pesniško zbirko *Knjiga reči*

fotograf *Jane Štravs*
za dosežke v zadnjih dveh letih

pisateljica *Suzana Tratnik*
za knjigo *Vzporednice*

ansambel *Trutamora Slovenica*
za izdajo zgoščenk slovenske glasbene dediščine *Zvočnost slovenske duše* in *Od Miklavža do treh kraljev*

skladatelj *Bor Turel*
za umetniške dosežke v zadnjih dveh letih

arhitekta *Vesna* in *Matej Vozlič*
za umetniške dosežke v zadnjih dveh letih

Člani Upravnega odbora

dr. Matjaž Barbo

Matej Bogataj

Boris Cavazza

Matjaž Farič

dr. Marina Gržinić

dr. Maja Haderlap

Aleš Jan

Dušan Jovanović, predsednik

Matjaž Klopčič

Tomaž Lorenz

Ranko Novak

dr. Andrej Smrekar

Petra Vidali

Vojko Vidmar

dr. Aleš Vodopivec

Člani strokovnih komisij

Komisija za glasbo

Predsednik:

mag. Pavel Mihelčič

Člani:

Veronika Brvar

Matjaž Drevenšek

Lado Jakša

Milko Lazar

Miloš Mlejnik

Uroš Rojko

dr. Leon Stefanija

Matej Šarc

Karmina Šilec

Milivoj Šurbek

Komisija za književnost

Predsednica:

dr. Helga Glušič

Člani:

dr. Silvija Borovnik

Igor Bratož

Mitja Čander

Marij Čuk

Miriam Drev

Feri Lainšček

dr. Vanesa Matajč

dr. Darja Pavlič

Urban Vovk

Uroš Zupan

Komisija za likovno umetnost

Predsednik:

Lujo Vodopivec

Člani:

Miha Dešman

mag. Alenka Domjan

Meta Gabršek Prosenč

Alenka Gregorič

Jurij Krpan

Miljenko Licul

Matjaž Počivavšek

Ivo Prančič

Igor Španjol

Arne Vehovar

Komisija za scensko umetnost

Predsednica:

Jožica Avbelj

Člani:

dr. Bojana Kunst

Nataša Matjašec

Janez Mejač

Sašo Podgoršek

Petra Pogorevc

Tea Rogelj

Marko Sosič

Aleš Valič

Zdenko Vrdlovec

Tanja Zgonc

Izdal

Upravni odbor Prešernovega sklada
v Ljubljani 2007

Uredili in zbrali

mag. Sonja Kralj Bervar in Mojca Jurič

Oblikovala

Miljenko Licul in Maja Licul

Fotografiral

Tone Stojko

Lektoriral

Vlado Motnikar

Tiskala

Tiskarna Milan Simčič

ISSN 1318-6167