

PREŠERNOV SKLAD 2006



Prešernova nagrada

pesnik, esejist in pisatelj

MILAN DEKLEVA

za življenjsko delo na področju literarne umetnosti

Milan Dekleva (1946, Ljubljana) se je po srednješolski izobrazbi elektrotehniko posvetil vseživljenjskemu študiju in pisanju književnosti, ob tem pa aktivno gojil tudi šport in igral klavir. Usmerilo ga je mišljenje profesorja primerjalne književnosti Dušana Pirjevca in študentsko gibanje na Filozofski fakulteti, prihodnji poklic novinarja in urednika v kulturi pa si je napovedal z delovanjem v uredništvih Študentskega lista Tribuna, Radia Študent in ŠKUC-a.

Vznemirljivost njegovega dela potrjuje zvesto branje in razlaganje njegovih kompleksnih sporočil, ki ga z raznovrstnimi prijemi opravlja literarna kritika več generacij, tudi najmlajše. Dekleva uresničuje epistemski in literarnosistemski prehod iz eksperimentalne modernistične v književnost postmoderne dobe ter hkrati nadaljuje izročilo klasikov slovenskega modernizma (npr. Kosovelov in Kocbekov paradoks, Šalamunovo suvereno igrivost in večglasnost, Strniševo poetično metafizičnost, Zajčevo oglašanje stvari z novim jezikom). Pri tem razvija vse bolj nezamenljiv osebni glas, dramatično napet, igrivo pomenljiv, jezikovno inovativen, glasbeno nedoločen in postopoma vse bolj naravnani v filozofsko kontemplacijo.

Dekleva ustvarja v vseh književnih zvrsteh – piše poezijo, dramatiko, kratko pripovedno prozo, romane, eseje ter pesmi, igre in pravljice za otroke in mladino. Izrazito rast kakovosti v zadnjih dveh desetletjih so spremljala prestižna priznanja: nagrada Prešernovega sklada (za pesniško zbirko *Zapriseženi prah*), Jenkova (*Panični človek*), Zupančičeva (*Šepavi soneti*), Veronikina (*V živi zob*) in Rožančeva nagrada (za knjigo esejev *Gnezda in katedrale*).

V spiralno rastočem in kljub žanrski raznovrstnosti enovitem opusu je razvojno najpomembnejša, za celoto središčna in najdlje trajajoča poezija. Začenja se s prvo slovensko zbirko haikujev *Mushi mushi* (1971), z utrinki in podobami v koncentrirani, strogo urejeni japonski obliki. V zbirkah *Dopisovanja* (1978) in *Nagovarjanja* (1979) pesnik raziskuje povezovanje moškega in ženskega principa, duhovnosti in telesnosti, erotike in poezije, izrekljivega in skrivnostnega, s čimer izreka nezaupanje veljavnim Zahodnim vrednotam – logocentризmu in subjektivizmu – ter domači mitizirani (politični) ideologiji in zgodovini. Nasproti jim postavlja posameznika, živost narave, vznemirljivo lepoto občutljivega telesa in človekov erotično-estetski odnos, ki se kaže v svobodni domišljiji. V pesmih *Narečja telesa* (1984) se erotični razprtosti pridruži ontološki razmislek o biti. Njegov nosilec je specifični pesniški jezik z lastno zgodovino in oblikovalnimi načeli. Zbirki *Zapriseženi prah* (1987) in *Odjedanje božjega* (1988) se bolj posvečata eksistencialni dinamiki in v tem okviru tudi tesnobi in hrepenenju, zavesti o končnosti in neponovljivosti bivanja. Pesnikova drža je dopuščanje namesto pollaščanja in začudenje skromnega, krhkega opazovalca, vrženega v negotovost. Čeprav se bližajo hvalnicam, na robovih pesmi vznika zavest molka, čiste zasebnosti, minljivega trenutka. Z zvočno, vizualno, naravno metaforiko, ki vzpostavlja nova možna razmerja, se pesniški jezik še bolj napne, s primerjanjem neprimerljivih človeških in kozmičnih dimenzij pa se obrne v ironijo in humor. Ironija in humor se zgostita v lahkotni lepoti zbirke *Odjedanje božjega*. V teh pesmih se banalno stika z vzvišenim, poetično z znanstvenim, celovito s fragmenti, končno z brezmejnostjo. Osebna govorica intimne se umakne univerzalni izkušnji. Ta težnja se nadaljuje v čisti reflektivni liriki zbirke *Panični človek* (1990) in *Preseženi človek* (1992), ki utrujeno misel vrača k izvoru evropske filozofije in k modrosti Vzhoda. Zbirki odlikuje zgoščena oblika gnomičnega izreka ali aforizma. V nedoločljivih pojmih za mišljenje in doživljanje Celote skuša sodobnik preseči postmetafizično, nihilistično praznino. Da se je prvotna celota polarizirala in razpršila v analitičnem zahodnoevropskem racionalizmu in da je komaj slutna v izmuzljivi pesniški stvaritvi, dokazujejo *Šepavi soneti* (1995). Paradoksnost odprte poante izrekov in neodgovorljivih vprašanj iz predhodnih zbirk se v sonetih razvijajo ob temi ljubezni in pesništva, ponazarja pa jih neločljivost principov v naravi, umetnosti in znanosti. Verznokitične sonetne inovacije učinkujejo na ozadju klasične

harmonije, duhovite izraze telesne radosti iz *Kvantaških stihov* (1994) pa beremo na ozadju tabuizirane tradicije humorčnih "kvant" iz anonimnega usnega izročila in anakreontike. *Jezikava rapsodija – Improvizacija na neznano temo* (1996) in *Sosledja* (1999) se odpreta sočasnemu družbenemu dogajanju in etičnemu odzivanju. Prva se z brezbržno lahkotnostjo ob katastrofičnih polomih s konca 20. stoletja sooča tako, da ji postavlja nasproti zavezo ljubezni: vrhunsko načelo življenja in temelj umetniške kreacije. Kompozicijski princip besedila in zbirke postane glasbeno variiranje s ponavljanjem. To je jezikovna improvizacija na "neznano" temo ali na določen oblikovni način. Povezovanje motivnih drobcev, stavkov in besed predhodnih pesmi s tistimi iz naslednjih ustvarja koherenco na nadbesedilni ravni. V *Sosledjih* pesnik tematizira ne le duhovno ali jezikovno, temveč tudi časovno in eksistencialno povezanost pojavov. Pozornost preusmeri k bližnjim, vsak dan srečanim in prav zato neopaznim predmetom, prostorom in osebam, ugleda jih z novo svežino in pri tem svoj glas prepusti govoricni stvari. Bližanje in oddaljevanje ter vprašanje spremenljive identitete in identifikacije se kažejo tudi v imenovanju prostorov in časov prehoda, kroženja, pretakanja, nihanja in razvijanja. V zbirki *Glej medenico cvetne čaše, kako se razpira* (2001) je svet nagovorjen s položaja nevednosti, nemoči, negotovosti, omejenega spoznanja. Dvomeči in nepopolni subjekt je imenovan kot druga oseba, "ti", toda v drugem se zrcali (skriti) del jaza, v njem je zaobseženo vse, kar zunaj jaza prehaja v jaz. Ta razpetost se podvoji kot razlika med kozmičnim, naravnim in družbenim redom. Uresničuje pa se tudi kot drama smrtnega človeka: z bahavim napuhom sega v čezmerno, dokler ga zmota, iluzija ali utvara ne zlomijo v obup in samoto, čemur šele sledi sprijaznjenje z mejami (minljivostjo, majhnostjo, nemočjo), prizemljitev in vrnitev v preprostost. Potencialno rešitev tragičnega položaja predstavljajo avtonomna pesniška igra, čutna in spoznavna izmenjava s svetom kot celoto drugega, dojetje spremenljivosti vsega in vračanje na začetek. Sorodna modrost vznikla iz razpršenih, resnobnih in samoironičnih pesmi, urejenih v ciklično zgradbo zbirke *V živi zob* (2003). Otroku podoben modrec govori iz "vedrine že zlomljene biti", onkraj obupa nad absurdom. Tu pogled v svet vodi skozi introspekcijo, pot v daljavo pelje v bližanje drugemu, napredovanje pa je vračanje k izvoru. Ob tem subjekt priznava lastne pomanjkljivosti, nemoč biti boljši, in sprejema fizično, telesno omejenost. Preteklost, prihodnost in večnost niso več mamljivo privlačne, temveč nečloveške: sicer so res brez bolečine, stiske in strahu, a tudi brez erosa, sočutja in ljubezni, ki jih terjata enaka duša in enaka ogroženost vsega.

Zadnje desetletje se Dekleva posveča tudi pripovedni prozi. Njeni protagonisti so umetniki (slikarji, kiparji, književniki, glasbeniki, igralci), filozofi in nazadnje znanstveniki oz. teoretiki. V treh biografskih romanih, ki imajo prepoznavno zgodovinsko ozadje in modele v realnih osebah, *Oko v zraku* (1997), *Pimlico* (1998) in *Zmagoslavje podgan* (2005), se razvijata pisateljeva orkestracija večglasja in soobstoj različnih pogledov na dogodke. V rekonstrukcijo duha določenega zgodovinskega obdobja vpleta vse bolj zapletene pripovedne strategije: semantično pomenljivost literarnega prostora, prehajanje iz zunanjega opisa v notranji monolog, tok zavesti, vizije in halucinacije. Kompleksna jezikovna in psihična karakterizacija priča o sposobnosti življenja v literarne like od znotraj. Po dveh romanih, naslonjenih na osebno izkušnjo, je gradivo najbolj ambicioznega, *Zmagoslavje podgan* (2005), črpal iz korespondence in ekspresionističnih literarnih del Slavka Gruma. Ob liku študenta, ljubimca in nerazumljenega pisatelja Groma je razgrnjena slika desetletja, v katerem so izbruhnili ključni problemi 20. stoletja glede razmerja posameznik – totalitarne družbe z brezdušnimi institucijami in glede vrednosti tradicije – revolucionarnih premikov v umetnosti, humanistiki in naravoslovju. Pripovedovalca in like zanimajo tisti, ki so radikalno spremenili človekovo samorazumevanje in psihično substanco ter povzročili, da odtlej prevladujejo izgubljenost, notranja razcepljenost,

(samo)odtujenost, beg v utvare, senzacije, površno uživanje, transgresivnost, brezizhodnost, kriznost oz. "shizofrenija civilizacije". Poleg dveh knjig esejev (*Gnezda in katedrale*, 1997 in *O trnu in roži*, 2002), v katerih se Dekleva ukvarja z mišljenjem umetnosti kot avtonomne sfere proizvajanja lepote in smisla, je pomemben delež njegove ustvarjalnosti namenjen otrokom in mladostnikom, saj verjame, da je otrok bitje neokrnjene zmožnosti igrivega preseganja danega z domišljijo. V *Pesmih za lačne sanjavce* (1981) in intertekstualni, "računalniško" generirani *Alici v računalniku* (2000) uporablja enake jezikovne postopke kot v poeziji za odrasle: duhovito in izvorno rimo, paronomazijo, inovativno besedotvorje, pogovorne, redke, starinske ali iznajdene besede, nelogične primere, paradokсне zasuke, zrcalne (palindromske) strukture in napačne predikacije, ki ustvarjajo nonsens. V pesmih za najmlajše z njimi udomačuje neznane pojme, najstnike pa z duhovitimi in presenetljivimi preobrati vabi v premislek priučenih, omejujočih vzorcev logičnega sklepanja in tvorjenja pomenov. Dramatika za otroke (*Magnetni deček*, *Sanje o govoreči češnji*, *Lenča Flenča*, *Zveza diamantnega čuka*) predstavlja svet, v katerem se stikata vsakdanja sodobna realnost šole, družine, ulice in mesta s sanjskimi deželami, izmišljenimi bitji in fantastičnimi prigodami. V neznanem ali časovno oddaljenem fiktivnem svetu se radovedno odprti in neustrašni otrok vselej izmuzne iz zagat in se bolje kot odrasli znajde ob srečanju z novim, tujim in drugačnim. Pisateljevo zaupanje je vseskozi na strani neugnanega otroka, blago ironičen pa je do pragmatičnih zožitev v zavesti odraslih. Daljši prozni deli *Totalka odštekan dan* (1992) in *Bučka na Broadwayu* (1993) sta zaradi slikovitosti, večkulturnosti in jezikovne živahnosti (vključuje tudi mladinski sleng, narečja in tujejezične drobce) postali predlogi za prva otroška mjuzikla na Slovenskem. Kot slikanica je oblikovana znanstvenofantastična pravljica o prihodu nezemljana (*A so kremšnite nevarne?*), potovanje po slovenski zgodovini s časovnim strojem pa kot uokvirjena novelistična zbirka za najstnike (*Naprej v prihodnost*). Deklevovo književno delo dosega vrhunsko kakovost, vendar je zaradi odprtosti, paradoksnosti in igrivosti neujemljivo v zaključen sistem in težko določljivo. Ne izčrpa ga niti vsota lastnosti, kot so ironija, humor, duhovitost, kontemplacija, refleksivnost, niti kombinacija poetičnosti in znanstvenosti, konkretne, strastne fizičnosti in abstraktne metafizike. Občutljivo sledi globalnim duhovnih premenam v času, vendar si ne lasti preroških zmožnosti vidca in vedeža, kvečjemu slepega pesnika, ki najgloblje uvide dosega z ustvarjanjem imaginarnih svetov.

dr. Irena Novak Popov

Nagovor ob prejemu Prešernove nagrade ob slovenskem kulturnem prazniku 2006

Milan Dekleva

KAKO LEPA IZGUBA!

Spoštovane dame in gospodje!

Za večer, ko se spominjamo Franceta Prešerna in slavimo njegovo poezijo, bi morali stopiti v ris *posvečenosti*. Za uro naj bi se prepustili klicu umetniške ustvarjalnosti. Tako je bilo nekoč. Stari Grki so vedeli, da so muze zahtevne ljubice; njihovemu sirenskemu klicu so sledili spoštljivo in zvesto, ne glede na to, ali je bil poziv grenak, skrivnosten in temačen.

Danes je s spoštljivostjo in zvestobo križ; obstajata le zato, da se nanju požvižgamo. Čaščenje poezije zato nima predznaka svetosti, ampak posvetnosti. A ne gre le za umetnost. S kloniranjem smo izbrisali *smrtno* posvečenost življenja. Pri tem smo pozabili, kot sem napisal v uvodu v knjigo esejev *Gnezda in katedrale*, da je podvajanje življenja možno šele, če žrtvujemo identiteto. Biti nesmrten, stopiti na mesto Boga, kakšen napuh! Napuh je prezir, zato nekaj prezremo: to, česar nočemo videti, temno pego, brezno eksistence. Skrivnost izgine. Ko zatajimo smrt, življenje zasije v na videz jarki, nasmejani luči. Svet postane pregleden in smiseln, na razpolago človeški volji in hotenju. Stopanje v ris, kjer naj bi se poklonili poeziji, ni več nič pretresljivega – iz enega kroga posvetnosti stopimo v drugega. Ker pa poezija ni nič preglednega in smiselnega, se nas, prežete z običajno vsakdanjostjo, sploh ne dotakne. Ne glede na našo spoštljivost in zvestobo: poezija je plemenita ljubica in ne vsiljiva počestnica, tistemu, ki je ne opazi, ne reče nič, še užaljenega pogleda mu ne nameni.

Vsakdanjost, lahkotna vsakdanjost! Kdo naj bi se, utrujen z računanjem *presežne vrednosti* dneva, ki se končuje, trapal s poezijo! Kakšno vlogo v funkcionalni zraščeni službe, poklica, družbenega prestiža, kakšno vlogo v *obvladovanju* sveta igra umetnost? Roko na srce – nobene, kot slišimo govoriti ekonomiste *novoga vala*, kvečjemu vlogo obrobne klovnese, ki hoče na odprtem odru globalnega trga prekiniti vzvišeni monolog kapitala. Vrzite jo z odra, nemarno nališpano deklino sveta, ki ga ni več; na čistini proizvodnje in potrošnje so kulise, ki ustvarjajo privid lepote, odveč!

Spoštovane dame in gospodje, se vam zdi ta ekonomistični novorek nekam znan? Ali niso podobno govorili sovjetski *inženirji duš*? Ali ni v imenu pregledne, enoznačne, napihnjene marinettijevske prihodnosti gorel tržaški Narodni dom? Mar niso bili Judje, svobodomiselnih ženske, homoseksualci in sanjači kaznovani zaradi svoje drugačnosti? Odgovor je samo in edino: da. V spopadu z lažnimi preroki, ki zagovarjajo skrajno uporabnost in namenskost človeka, se moramo s sokratovsko odkritostjo in odločnostjo postaviti v bran poeziji. Proces se je že zdavnaj začel, kot zagovorniki poezije moramo dokazati, da gre za *montirano* pravdo in krivo obdolžitev.

Poeziji in kulturi sodimo v imenu *izgube kapitala*, obtoženi sta zato, ker zanju trošimo denar, ki si ga nista zaslužili in jima ne pripada. Trapasta obsodba, ni kaj! Kdo pa bo trošil denar za koncert, ki ga noče slišati? Kdo si bo v kinu ogledal nov slovenski film in si, namesto pokovke, pred predstavo kupil pesniško zbirko avtorja, ki ga ne mara? Kdo bo plačal naročnino za televizijo, ki snema portrete Leona Štuklja, brižinskih spomenikov in slovenskih impresionistov? Bodimo resni, vzrok za obtožbo mora biti drugje. Poezija je na zatožni klopi zaradi tega, ker predstavlja moteč element v brezhibno namaziljenem svetu funkcionalizma, čeprav tega izraza v obtožnici ne bomo našli. V imenu česa teče ta kafkovski proces? Kaj je skrito v srži kapitala, ki mu mora biti podrejeno vse na tem ljubem svetu in dobiva obliko edine transcendence?

V srži kapitala, ki ga žene brezglavi srd neomejenega despotstva, se skriva dokončno zaslužjenje sveta. Naš svet seveda niso le predmeti in viri energije, ampak tudi razcep med zemljo in nebom. Ta razcep je zadnja razpoka, ki jo je treba premostiti. Težava je v tem, da v razcepu živi človek. Človek biva v razcepu, še več, človek je *razcepljenost zemlje in neba*. Povsem razumljivo je, da se kapital – v planetarni ekspanzivnosti – obrne proti človeku. Zdaj človek sam, zdaj človek kot inteligibilni stroj postane tarča kapitala, torej lastne

nepremišljenosti. Človek postaja, kot jasno ugotavlja pisatelj in psihiater Francois Emmanuel, *stvar*, predmet ekonomije. Ali, kot v filozofski *kritiki kinetičnega uma* pokaže Peter Sloterdijk, kapitalna žrtev subjektivističnega cinizma. V svetu, kjer človek postaja *kapitalna žrtev kapitala*, so sanje, bolezen, šibkost, osamelost, sočutje, ljubeznivost, strast, zaverovanost ... nadležni preostanki *postmodernega*, še ne do kraja digitaliziranega časa. V diktaturi, kjer je človek izrabljiva *stvar* dobička, so pesniki *izguba*, so umetniki *nepotrební deficit*. V imenu firme, nacionalne države ali globalnega tržišča je treba *rdeče številke* odpraviti.

Bojim se, da z zagovorom poezije nismo prišli nikamor. Po drugi strani pa – nekaj postaja razvidno: pred sodnikom, ki se ne uklanja človeškim čustvom in vesti, ne stojijo le pesniki in umetniška beseda, ampak stojimo vsi po vrsti. Vsi, če le nismo do kraja izrabljeni in je iz nas še mogoče iztisniti kapljo, krvavo srago dobička. Ne smemo si zatiskati oči: danes morda še vedno sodimo *izbrancem*, jutri bo sojeno *vsem*. Tribunal, kjer bodo tožilci obdolženci, bo zadnja človekova pravda. Mogoče bo to njegov najbolj pošten, zagotovo pa najpogubnejši proces.

Do takrat pa – ne zaupajmo lažnim prerokom, ki zahtevajo zdravje in blagostanje samo zato, da bi bil slehernik *produktivnejša snov*. Ne zaupajmo jim, če govorijo s političnih govornic, prižnic ali iz sejnih sob multinacionalnih korporacij. Ne zaupajmo niti lastnemu notranjemu glasu, če ta prezira intimno *nemoč*, ugovor vesti, srčno željo po darovanju drugemu. V tem primeru bi bil notranji glas le podaljšek, le odmev besed lažnivih odrešenikov. Pred kratkim sem, spominjajoč se velikega slovenskega pesnika Daneta Zajca, zapisal, da se ne smemo klanjati ustanovam, ki nam vsiljujejo smisel življenja v imenu lotosa, križa, polmeseca ali orla, smisel v imenu ideje. Če jih bomo poslušali, se bodo naša življenja končala v praznem teku produkcije in porabe, bodo le v službi nečloveške "smiselnosti" samouničenja. Zato sem v omenjenem poklonu Danetovim pesmim branil pravico do *nesmisla*, ki jo izrekajo. Naša življenja so namreč – dokler razcep med zemljo in nebom ne bo izbrisan – polna vznesenosti in zanosa le zato, ker ne *služijo nikomur in ničemur*.

Ne služiti nikomur – to so težke besede, ki zvenijo kot program ali zavajajoča obljuba in tudi mene postavljajo v vlogo pridigarja nove resnice. Ni mi do tega. Ne služiti nikomur naj pomeni le to, da se moramo odtegniti, izvleči ... ven iz slehernega funkcionalizma, uporabljivosti in izrabljenosti in v samoti, v razlomljenem hlebcu neba in zemlje, zasejati seme osebne *svobode*. Dvom in vest naj bosta dež, ljubezen naj bo toplota ... mogoče bo vzknilo? Stopiti moramo stran, se odmakniti v snežno nedotaknjenost pomožnega glagola *sem!* A to ni dovolj: šele v sladki spregatvi *si, je, smo, ste, so* lahko naredimo korak naprej, v po-etično *samorazumevanje preseženega človeka*. "Kjer moč ne dopušča nobene omejitve več," pravi Karl Jaspers v filozofskem esaju *O možnostih in pogojih novega humanizma*, "se ji je mogoče zoperstaviti le s prav tako skrajnim vlaganjem vseh lastnih moči ... Vsak posameznik je svoboden toliko, kolikor so svobodni drugi ... moralna moč navidez izginjajočega posameznika je edina substanca in dejanski faktor tega, kar bo iz človeka. Ta substanca ni v nekem objektivnem odrešenskem procesu ali metafizičnem dogajanju biti, v demonskih silah ali v dialektično nujnem teku zgodovine; ni v fikcijah ljudi, ki nemočno bežijo pred seboj in svojo nalogo ... Prihodnost leži v sedanjosti vsakega posameznika."

Spoštovane dame in gospodje, naj zagovor poezije, te čudovite *ekonomije človekove izgubljenosti* v svetu, končam z vprašanjem: kdo nam pove več o tem, kaj smo in kaj počnemo glede na *presežno*? Kapital kot posebljenost smisla ali poezija kot raz-kritje, resnica razosebljenega funkcionalizma, svoboda za-molčanega sveta, svoboda *za molkom*?



Prešernova nagrada

režiser

KARPO GODINA

za življenjsko delo na področju filmske umetnosti

Slovenska filmska zgodovina pozna kakih dvajset avtorjev, ki so izpisali njene najpomembnejše strani. Mednje zanesljivo spada tudi Karpo Godina, pri tem pa je opazno, da strani, ki jih je s svojo kamero izpisal on, niso najznačilnejše poglavje slovenskega filma. Ne zato, ker je velik del ustvarjalnega časa prebil v širšem prostoru bivše Jugoslavije – niti ne kot režiser, ampak kot snemalec in montažer –, pač pa zato, ker je njegov cinefilski duh ves čas plaval nad znamenji, po katerih prepoznamo deželo slovenske kinematografije. Ne gre za to, da bi bil nemirni Godinov duh nad njimi vzvišen, pač pa ga je preočitno krmaril temperament, ki po eni strani shaja brez trdne domovine, po drugi pa je zavezan zgolj filmu. In ničemur drugemu kot filmu.

Na začetku so bili kratki amaterski filmi in filmčki, s katerimi je zelo zgodaj pritegnil pozornost. Posnel jih je na tedaj priljubljeno “superosmičko”, ki je zamenjala njegov fotoaparatus iz časov makedonskega otroštva. Prvi profesionalni kratki film je posnel leta 1968, in takoj je bilo jasno, da se je rodil avtor, ki je filmske znake razpostavljajl mimo študijsko uveljavljane naracije (na ljubljansko akademijo se je vpisal leto pred ustanovitvijo njenega filmskega oddelka leta 1963, kar pomeni, da je moral eno leto “počakati”). Ta film je bil *Piknik v nedeljo*. Godina se je z njim pridružil tedanjim ultramodernističnim izrastkom, ki so sicer poganjali predvsem v literarnem in likovnem okolju. S tem le petnajstminutnim filmom, v katerem je na poletnem travniku soočil predstavnike različnih socialnih in generacijskih skupin, je jasno pokazal, da ga ne zanimata ne družbena in ne filmska konvencija. Pravzaprav je treba reči natančneje: da ga oboje zanima le na način subverzije. To dokazuje tudi dve leti starejši modernistični eksperiment *Gratinirani možgani Pupilije Ferkeverk*.

Med tedanjimi kratkimi filmi velja omeniti vsaj še dva, oba sta dokumentarca in oba sta dvignila hudo politično jezo. Prvi, *Zdravi ljudje za razvedrilo* (1971), je izvirno spregovoril o eni najvišjih zapovedi bivše Jugoslavije, o “bratstvu in edinstvu”; način statičnega portretiranja nacionalno pestre Vojvodine je bil resnično tako izviren, da je oblast šele pozneje dojela, koliko notranje konfliktnosti (ki se je pozneje žal krvavo pozunanijala) premore ta lirična apoteoza bratske sloge. Na drugi dokumentarec, *O ljubezenskih veččinah ali film s 14441 kvadrati* (1972), so se generali, film je bil namreč narejen po naročilu JLA, odzvali takoj in le srečno naključje, da se je za avtorja zavzel ugledni in govorniško spretni srbski pesnik Vuk Krnjević, je hotelo, da se je izmuznil zaporu. Godina je namreč armadi ponudil čisto pacifistično propagando!

Mladi mojster kratke filmske forme (pozneje si je kot avtor filmskih oglasov, posnel jih je nekaj sto, z njo služil tudi kruh) je postal znan po vsej bivši državi, ugled pa si je okrepil s slovesom enega najboljših filmskih snemalcev. Začelo se je že leta 1969, ko je k politično provokativnemu filmu *Zgodnja dela* Želimirja Žilnika prispeval impulzivno sliko. Film je naslednje leto zmagal na berlinskem festivalu, jugoslovanski črni val je z njim prodril v svet. Godina je bil tisti soavtor, ki je k črnemu valu prispeval najbolj živo barvo, pozneje, v sedemdesetih letih minulega stoletja, pa je bil s svojo kamero nepogrešljiv zaveznik mladih in uspešnih jugoslovanskih režiserjev (Čengića, Zafranovića, Makavejeva ...).

Zanimivo, doma v Sloveniji – kajti šestleten se je leta 1949 z mamo iz Skopja preselil v Maribor – njegove kamere niso pretirano pogrešali; za direktorja fotografije ga je, in to dvakrat, najel le Vojko Duletič. Tudi njegovih scenarijev, v sedemdesetih jih je napisal več kot deset, so se na Viba filmu otepali. Tako je lahko svoj prvi celovečerni film, *Splav Meduze*, posnel šele leta 1980, ko je prišla na Vibo nova mlada ekipa, a še to s pomočjo beograjske televizije.

Film o mladih avantgardističnih umetnikih, zenitistih, ki v vojvodinski vasici v letih po prvi svetovni vojni iščejo novo mero in meje stvarstva – in na koncu najdejo trdo evropsko realnost pred drugo vojno, sicer ni

nastal po njegovem scenariju (kakor tudi ne naslednja dva), a mu je kot režiser, snemalec in montažer vdihnil lepoto enega najboljših slovenskih in jugoslovanskih filmov; snemal ga je v času, ko je umiral Tito. Z naslednjim celovečercem se je Karpo Godina končno (za zdaj!) zasedel v Sloveniji. *Rdeči boogie ali Kaj ti je deklica* (po scenariju Branka Šömna) je film o prvih dnevih trdega povojnega komunizma – in prvi slovenski film, ki je o komunizmu že spregovarjal tako, kakor da govori z njegovega konca, čeprav se je pisalo šele leto 1982. Znova gre za skupino mladih ljudi, tokrat glasbenikov radijskega orkestra, katerih problem ni revolucioniranje sveta v univerzalno svobodo, pač pa tvegano konzerviranje svobode v tako svobodnjaškem umetniškem žanru, kot je džez. To je film, s katerim se Godina ni le vrnil med Slovence, ampak jih je tudi očaral.

Naslednji film, *Umetni raj*, je prišel med gledalce v letu pred osamosvojitvijo (1990). V njem je Godina združil dve veliki filmski zgodbi (scenarist je bil isti kot pri *Splavu Meduze*, Branko Vučićević), lokalno slovensko, ki jo pooseblja Karol Grossman, prvi slovenski filmar, in svetovno holivudsko, ki je naši prekrizala pot v osebi velikega Fritza Langa. Tudi doslej zadnji Godinov celovečerni film, po žanru sicer dokumentarec, prepleta domovino s tujino. *Zgodba gospoda PF* (2002) je pripoved o človeku (danes štiriinosemdesetletnem Petru Florjančiču z Bleda), ki je serijski iznajditelj in v vseh pogledih zunajserijski Slovenec. Karpo Godina je poskrbel, da bo takšen ostal, dokler bo obstajal filmski zapis. Leta 2002 je hotel zastaviti novi film, *Stella del Nord*. Nesrečni splet naključij je poskrbel, da bo moral za svoj peti celovečerec počakati na ugodnejše zvezde, severne ali južne.

Godinovi filmi, kratki in dolgi, dokumentarni in igrani, narejeni v srbsko-vojvodinskem ali slovenskem okolju, vsi po vrsti kažejo v svet svobodne, odprte, nehierarhizirane družbe in nekonvencionalnih odnosov. V njem imajo prvo besedo izjemni posamezniki, najraje umetniki. Kot da se zavedajo, da je mogoč samo umetni raj, a se vedno znova vkrcavajo na brodolomni Splav Meduze. Godinova filmografija, tudi zato, ker jo dopisuje mojstrski delež filmskega fotografa, ni iz enega kosa – a vsi kosi sestavljajo film in nič drugega kot film.

Peter Kolšek

Nagovor ob prejemu Prešernove nagrade ob slovenskem kulturnem prazniku 2006

Karpo Godina

V SVETU PODOB SEM DOMA. MISLIM V SLIKAH, NE V BESEDAH.

Ustvarjalnost razumem med drugim tudi kot svojo priložnost za družbeno kritičnost, upovedano s humorjem. V filmih rad “pišem med vrsticami”.

V balkansko filmsko areno sem “prijezdil” na črnem valu in ga do danes ohranil v svoji duši. Živim v svojem “umetnem raju”.

Leta 1991 so bile v televizijski oddaji Povečava ujete misli pisatelja Marjana Rožanca, ki je pred smrtjo želel napisati esej o zaključni ljubezenski sekvenci filma Umetni raj, in sicer s tem citatom Thorntona Wilderja:

“Ali dovolj bo, da je bila ljubezen;
vsi ljubezenski nagibi se vračajo k ljubezni, ki jih je rodila.
Niti spomin ni potreben za ljubezen.
Tu je dežela živih in tam je dežela mrtvih, in most je ljubezen, edino,
kar preživi, edini pomen.”

Če mi je z mojimi filmi uspelo graditi mostove ljubezni, z veseljem in častjo sprejemam današnjo nagrado. S hvaležnostjo do vseh, ki ste te mostove prepoznali, in z upanjem v to, da jih bo slovenski film imel priložnost graditi tudi v prihodnje.

V mojih zlatih filmskih časih smo filmarji tu in tam lahko lebdeli nad zemljo in počeli to, kar najbolje znamo – ustvarjali. Danes, ko tokove usmerja tržna logika, moraš biti z obema nogama trdno na tleh, da lahko krili vsaj malce razpreš. Želim si – in enako mojim kolegom – svobode letenja.

Naj film, ki sledi in sem ga za to priložnost skrajšal in priredil, s podobami in izjavami ilustrira to, česar sam ne znam izraziti z besedami. Hvala.

Nagrada Prešernovega sklada



MIRKO BRATUŠA

za razstavo v madridski galeriji Circulo de Bellas Artes

Dela Mirka Bratuše so kot celota, a tudi kot posamezni objekti posebnost v opusu slovenskega kiparstva, tako po teoretski kot po estetski izkušnji. Izjemno inventivni, domiselni v vsebinski in likovni zasnovi, nekakšni abstraktni "stroji" domišljije in ustvarjalne – notranje – moči, ki vznikajo iz nič, a so vendarle dejavni v umetniškem, pomenskem in "funkcionalnem" smislu. Nekakšni simulakri stanj in doživetij, ki učinkujejo v smislu novosti, izvirnosti in mojstrstva obvladovanja forme. Svet pretihotapljenih podob. Kajti podobe so v resnici tiste, ki jih umetnik, v vsakokrat izvorni in edinstveni rešitvi, "tihotapi", v zavestno-nezavedni praobliki, v vednost vsakega opazovalca, tako da mu nevsiljivo sporoča nova mikroskopska in hkrati "kozmična" spoznanja, v smislu refleksije o umetnosti in našega vsakdana.

Dogodki, ki jih izražajo skulpture, si sledijo drug za drugim, kakor otrpli in hkrati pulzionalni. In zahtevajo pravo avanturo našega pogleda. Podoba ne pozna gravitacijskih norm, v njej se križajo realnost in oblike, ki sopripadajo drugim osebnim in umetnostnim svetovom, tako da ni očitne meje med resničnostjo in domišljijo.

Figure, saj končno gre za figuralnost, krožijo okoli individualnih točk, ujeta v enotno gibanje skulpture, ki je v istem hipu del in celota, trenutek-trajnost, gibanje in stanje; s seboj enaka, dobesedna in vzporedna, divergentna. A nikdar iluzivna. Kajti podoba se takoj spreminja v znak in znak je že podoba. Kiparski medij oblikuje subjektivna obsesija, ki povezuje najrazličnejše dogodke v "tisoče ravnin", spominov, vračanj in projekcij v bodočnost. Zato sta vsakršna distanca – teoretična, časovna – in vsaka posplošitev v načelu nemogoči. Bistven je torej erotizem roke, ki je pripravljena na stranpoti in potovanja, s katerimi uresniči svojska stanja.

Pomembna je zatorej otipljivost, erogenost površine, v katero sega avtor, da uveljavi njeno snovnost ter oblikuje prostor, fizični in domišljijski, prepoln nezavednih skokov, znanja in osebnih doživetij. In pri tem so še kako pomembni kakovost in umetnostna spoznanja, pogovor s kiparsko avantgardo. Zato ti kipi niso le nekakšna infantilna in naivna igra brez nadzora, ki koketira z novim likovnim pristopom, nasprotno, predstavljajo skrajno "ročnost", mojstrsko obvladovanje forme in izjemno zmožnost ustvarjanja predmetov.

Prostor teh kipov je premičen in gibljiv, z nešteti središči, ki jih gradijo videnja in aluzije ali pa hipna domišljija, mentalni, teoretični prebliski. Zato lahko zagledamo skulpture na več ravneh: od spodaj in od zgoraj, od spredaj, s strani, od zadaj, da se oko gledalca karseda dejavno vključi v proces kiparjeve podobe, v njene čutne in semantične ravnine. V tem spoju – združevanju – avtorja z gledalcem so znova obujeni erotični dotik, potreba po življenju in ludizem. O vsem odloča minimalizirano občutje – v sebi in okoli sebe, dogodek, ki ni usoden, a tudi ne banalen; ki je "posplošen", a vendarle izjemen in oseben.

Vsebine so lahko neštete, zato zahtevajo od nas resnično avanturo misli in pogledov. Kipi so hkrati majhni in veliki, prostorni in zgneteni. Občutimo posebno perspektivo; podoba ima lastno interiornost. Skulptura je brez vsakršnih historičnih oznak in kot da "lebdí", izrezana, v praznem. Pred nami vstajajo fluidni, neulovljivi liki, ki komunicirajo v vse smeri in ubežijo vsakršni opredelitvi. Liki "brez originalov", brez naturalizma, ki vsebujejo določeno realnost, vendar na najrazličnejših ravneh in v odnosih, ki jih spaja in razdvaja nezavedna želja.

Vprašanje potujenosti avtor zavrne v imenu utopične, izmišljene realnosti, ki jo sestavi iz naključnih vzorcev, v svojskem dialektičnem procesu, ki ne prizna sinteze, ampak predstavlja subjektivno in izvirno "mehanično" rešitev. Pred nami raste v temeljih navidezno, a kljub temu obstojno prizorišče, sestavljeno iz elementarnih množic predmetov in stvari, ki niso urejeni v organizme, ampak predstavljajo "telesa brez organov", ki vse prostore teh skulptur zapolnijo s posebno energijo in intenziteto, ki pada in narašča z našimi trenutnimi pristopi. Skulptura kot izum, kot stroj, kot proizvodnja simulakrov, ki oblikujejo nov

Nagrada Prešernovega sklada

prostor, nekakšen teritorij za uprizarjanje najbolj osebnih in vsakdanjih vzgibov, ki so posledica trenutnih, fragmentarnih želj, domislice in igre. Svet onkraj represije, krutosti in revolucionarne spremembe, svet, ki v nas sprosti neznatne, nepomembne, instinktivne odločitve.

Kar je pomembno, je proces, nekakšna čista proizvodnja, ki je nihče ne vodi in se razrašča po nepreglednih notranjih principih. Skulptura–stroj, ki v resnici prav ničesar ne ustvarja, a vendar v nas prebujajo vse mogoče asociacije, predstave, ki so posledica osnovnih, mikroskopskih doživetij: libidinalnih stanj, ki se odražajo na vseh, intimnih in historičnih, ravneh. Zato je v njih prikrita tudi ontološka, simbolna, epistemološka in politična izkušnja.

Andrej Medved

Nagrada Prešernovega sklada



pianist

BOJAN GORIŠEK

za koncertno dejavnost v zadnjih dveh letih

Bojan Gorišek je pianist. Pianist, ki se je odločil za umetnost.

Postati pianist pomeni izučiti se izredno zahtevne obrti. Postati umetnik pa pomeni biti zmožen pozabiti na obrt in se popolnoma posvetiti temu, čemur je obrt pravzaprav namenjena – sposobnosti izražati svoje bistvo. Izražati ga čisto, neposredno in razumljivo.

Bojan Gorišek je že v zgodnji mladosti izkazoval poseben odnos do glasbe. Zanimale so ga stvari, ki so se večini zdele nepomembne. Zanimalo ga je, kaj vse se da s klavirjem početi. Kaj je tisto, kar pianist in njegovi poslušalci občutijo in o čemer razmišljajo v kratkih trenutkih tik pred prvo in takoj za poslednjo zaigrano noto. Kaj je pravzaprav tisto, zaradi česar se nekdo odloči igrati klavir, in tisto, kar nam glasba v čisti resnici hoče povedati.

Zelo zgodaj se je zavedel paradoksalnega odnosa med obrtjo in umetnostjo, da namreč eno brez drugega ne gre, eno z drugim pa tudi ne. Njegova prirojena marljivost in glasbeni talent sta ga zato vztrajno nagovarjala, naj se obrti izuči.

Z leti je postal virtuoz. A virtuoz, ki ga virtuoznost ni zanimala.

Ni naključje, da ga je v njegovih vsebinskih iskanjih že zelo kmalu nagovorila sodobnejša glasba. Najprej tista iz preloma 19. in 20. stoletja, iz časa, ko so se v umetnosti zgodili prelomni preobrati. V Eriku Satieju je tako kot mnogi Satiejevi sodobniki našel vplivnega misleca in odličnega sogovornika. Sogovornika, ki ga je spomnil, zakaj se je v mladosti odločil za klavir, in opozoril na to, kako bistvena je komunikacija interpretja in glasbe, ki jo igra. S poglobljenim umetniškim zanosom je obvladal celoten Satiejev opus. Pot ga je peljala v Pariz, kjer se je hotel dotakniti tistih "nepomembnih" malenkosti, ki se skrivajo za njegovo glasbo, a jo bistveno zaznamujejo.

Iskanje glasbenih sogovornikov je v tem smislu postal njegov resen umetniški credo, ki ga je pozneje pripeljal do skladateljev, kot so Debussy, Ravel, Schoenberg, Ives, Cage, Crumb, Ligeti, Berio, Paert, Glass in mnogi drugi. Sledili so številni koncerti doma, po Evropi, Severni in Južni Ameriki, Kitajski, številni posnetki za nacionalni radio ter domače in tuje založbe.

Njegova obsežna diskografija šteje več kot dvajset solističnih CD plošč.

Bojan Gorišek je pianist, ki s svojim samosvojim pristopom in umetniško kakovostjo presega okvirje poustvarjalne prakse. Čeprav je brez težav uspeval v tujini, se je odločil, da bo deloval doma in podajal nova spoznanja o glasbi domačemu kulturnemu občinstvu. Tudi z glasbo domačih skladateljev, ki ga nagovarjajo s čisto in neposredno izrazno močjo.

Kot prvi slovenski pianist je posnel in izvedel celotni klavirski opus Marija Kogoja. Izziv svojemu neomajnemu umetniškemu prepričanju pa je našel tudi v delih Osterca, Lebiča, Matičiča, Kumarja, Ježa, Firšta, Škerjanca, Stibilja in drugih.

Bojan Gorišek sodi v sam vrh sodobnega slovenskega pianizma.

Je interpret, ki ga poleg vrhunske tehnike in bogate izrazne moči odlikuje tudi zelo kreativen in samosvoj pristop k izvedbam številnih tujih in domačih sodobnih skladateljev. Svoj repertoar izbira s tehtnim premislekom o vsaki skladbi. Njegov velik glasbeni talent pa se razkriva predvsem v nenehnem iskanju novega in neznanega.

Je eden tistih glasbenikov, ki so svoje življenje popolnoma posvetili glasbi. To je razvidno iz njegove bogate koncertne dejavnosti doma in v tujini ter iz njegove obsežne diskografije.

V tujini je za posnetke Satieja, Crumba in Ivesa požel vrhunske kritike. Doma in v tujini je krstil dela številnih slovenskih skladateljev. Da pa se njegov umetniški naboj še stopnjuje, dokazuje z vse številnejšimi koncerti.

Bojan Gorišek s svojim razumevanjem materiala, s pristopom in predanostjo glasbi opozarja na pomembnost sodobnega interpretja, ki ga moramo vselej razumeti kot zrelega, modernega glasnika umetnosti, ki s svojim odnosom in spoštovanjem povezuje staro in novo, glasbi ponuja in kaže nove poti in se nanje pogumno in odgovorno podaja.

Nagrada Prešernovega sklada



igralka

NATAŠA BARBARA GRAČNER

za vlogi Katerine Ivanovne Verhovceve v Bratih Karamazovih F. M. Dostojevskega in Nurie v Enem španskem komadu Yasmine Reza

Nataša Barbara Gračner, ki je svoje prve gledališke vloge ustvarila še kot študentka dramske igre v drugi polovici osemdesetih let minulega stoletja, je slovensko gledališče, radio, film in televizijo obeležila s številnimi markantnimi igralskimi kreacijami. Že leta 1991 je navdušila kot Lucinda v diplomski uprizoritvi Jovanovičevih *Podeželskih plejbojev* in za to vlogo prejela Borštnikovo nagrado za mlado igralko. V Slovenskem mladinskem gledališču, kjer je bila angažirana med letoma 1991 in 1998, so kmalu sledile vloge Achternbuscheve Susn 1, Strindbergove Gosposodične Julije in Brechtovega Galilea; s filmskih platen oziroma TV-ekranov je v tistem obdobju žarela kot Pevčeva Carmen in Klopčičeva Agata Schwarzkobler. Tudi na obeh odrih SNG Drama Ljubljana, kjer se je zaposlila leta 1998, je ustvarila vrsto vidnih ženskih vlog: bila je Shakespeareova Lady Macbeth, Calderonova Rosaura, Linhartova Rozala, Nastasja Filipovna F. M. Dostojevskega, Barkerjeva Uršula, Harrowerjeva Mlada ženska, Novakova Kasandra, Katja J. Glowackega, Hauptmannova Helene, Proustova Odette in Gosposodična St. Loup, Sofoklova Jokasta, Frielova Maire, Jančarjeva Katarina in še bi lahko naštevali.

S Katerino Ivanovno Verhovcevo v *Bratih Karamazovih* F. M. Dostojevskega, kot jih je za oder priredil in režiral Mile Korun, in Nurio v *Enem španskem komadu* Yasmine Reza v režiji Janusza Kice je Nataša Barbara Gračner ustvarila dve različni vlogi, ki ju vodi ista misel. Kot Katerina Ivanovna je privlačna in uglajena, vendar nerazumno ponosna ženska, razpeta med borbo za čast in ljubezen, ki ju ne zna in ne more doseči; navzven ponosna in samoljubna, navznoter pa smrtno ranjena ženska, ki skozi hipne in nervozne čustvene preskoke nudi pretresljiv vpogled v pogoltno brezno lastne in tuje pogube. Kot Nuria upodobi gledališko igralko med študijem vloge znane filmske zvezde: izza zaigrane samozavesti razvpite dive opreza skrhanu in bojzljivo bitje, ki se skriva za bleskom minljive lepote in spopada z banalnim vsakdanom; za obetavno gledališko igralko pa tiči negotovo dekle, ki se spoprijema z vlogo omamne zvezde, četudi se v resnici bolj istoveti z grdim račkom Sonjo iz *Strička Vanje* A. P. Čehova.

Kar je obema vlogama skupnega, je igralkino zavestno ukvarjanje z naravo lastnega dela in poklica, ki se v *Bratih Karamazovih* kaže skozi gledališko raziskavo vmesnega prostora med fiktivno vlogo in njeno zasebnostjo, v *Enem španskem komadu* pa skozi uprizarjanje predloge, ki sopostavlja več ravni fikcije in s tem tematizira shizofrenost igralskega vsakdanjika. Nataša Barbara Gračner kot Katerina Ivanovna stopa na oder sproščeno, praviloma še opazno zunaj vloge, ki jo nato suvereno vzpostavlja oziroma iz nje izstopa pred očmi vsakokratnega občinstva. Njen kompleksni nastop zaživi kot svojevrsten kalejdoskop občutkov in stanj, ki si med seboj pogosto nasprotujejo, a se vendarle spajajo v navdihujoče kombinacije. Katerina Ivanovna je krhka, lomljiva in razbita figura, ki v vsakem prizoru zaživi z novega zornega kota; venomer znova se razgalja pred nami, pa nam vseeno ostaja nedoumljiva do konca. Ne prizadeva si biti monoliten odsev literarne heroine, temveč prisluškuje polifoni strukturi romana, ki jo nadgradi z izkušnjo odra in svoje lastne osebe. Kadar Katerina Ivanovna umolkne, se ustavi in se umakne izpod reflektorjev, njena navzočnost vabi in bega. Je ženska, ki se napoti z odra ali obsedi v poltemi in spremlja nastope kolegov na prizorišču, še vedno Katerina Ivanovna ali že Nataša Barbara Gračner? Kje v uprizoritvi, ki se nemalokrat zavestno približa situacijam z gledališke vaje, se začne ali končuje meja med obema?

S sorodnimi vprašanji nas drugače kot uprizoritev Korunove konstrukcije *Bratov Karamazovih* nagovarja tudi *En španski komad*, v katerem se Nataša Barbara Gračner kot Nuria izostreno sprehaja med različnimi ravnmi uprizarjane fikcije. V tej sodobni drami ekipa igralcev študira "en španski komad"; pred našimi očmi uprizarja vloženo dramsko besedilo, v katerem spet nastopa troje igralk, mati in dvoje hčera, od katerih je ena uspešna pri filmu, druga pa se posveča

Nagrada Prešernovega sklada

študiju "bolgarskega komada". Nataša Barbara Gračner svojo vlogo mlajše, lepše, slavnejše igralko Nurie prežarja ne samo z nesporno igralsko veščino, temveč tudi z izrazito mehko, toplo in lucidno samorefleksivno noto, ki ji poleg dovršenih bravur in preobratov vdihne sočnost in humor. S svojo karizmatično prezenco, razplastenim igralskim izrazom in predvsem zavidljivim posluhom za spajanje iskrih drobcev uprizarjanih identitet nas Nataša Barbara Gračner iz dveh povsem različnih prostorov in časov napotuje k premisleku o enem in istem: izmuzljivi naravi igralskega dela, ki mu pod raznovrstnimi maskami in preoblekami nekje med vlogo in sabo zmeraj znova žrtvuje kanček svoje lastne osebe.

Povzemimo: za ustvarjanje v gledališču je Nataša Barbara Gračner doslej prejela kar štiri Borštnikove nagrade (za predstave *Susn 1*, *Nastasja Filipovna*, *Mlada ženska*, *Helene*), naziv žlahtne komedijantke (*Rozala*) in nagrado Veljka Maričiča (*Mlada ženska*) na reškem festivalu malih odrov. Za dosežke na slovenskem filmu in televiziji je bila že dvakrat razglašena za igralko leta (*Carmen*, *Agata*), na festivalu v Valencii je prejela nagrado za najboljšo žensko vlogo (*Carmen*), za svoji vlogi v filmih *Delo osvobaja* Damjana Kozoleta in *Ljubljana je ljubljena* Matjaža Klopčiča pa je lani prejela nagrado vesna. Bogat je tudi njen radijski opus; omenimo vsaj njeno interpretacijo monoigre *Živalca* avtorja Marka Kurata, s katero se je ta leta 1999 na festivalu Prix Evropa uspela uvrstiti med deset najboljših radijskih iger, in vlogo Romane v *Koncu hrepenenja* Jožeta Javorška. Nagrada Prešernovega sklada 2006 je tako samo še ena potrditev v dolgem nizu priznanj in nagrad za njene nesporne umetniške dosežke; naj ji bo v toliko večjo slast, ker jo prejema za vlogi, skozi kateri je spregovorila o igralskem delu in poklicu.

Petra Pogorevc

Nagrada Prešernovega sklada



Pesnik, prozaist in dramatik Milan Kleč (11. 10. 1954) se je slovenski literaturi s pesnimi ustvarjalno pridružil že leta 1972, v naslednjih skoraj tridesetih letih pa mu je izšlo osem pesniških zbirk (*Maroža*, 1976, *Kresnice*, 1978, *Nad dečki sije sonce*, 1979, *Tavla*, 1981, *Pesmi*, 1983 z Jašo Zlobcem, *Parada*, 1987, *Siva*, 1988 in *Radio*, 1991, kot posebno poglavje pa tudi *Gremo vsi na literarni večer*, 1999).

S pesniškim darom, ki je poseben, vsebinsko in oblikovno strnjen uvid v čustveno, čutno in mišljenjsko razumevanje oprijemljivega in pojmovnega sveta, je Kleč zapisal igrive in nežne impresije, ki so z nadrealnimi prehodi in izteki, polnimi svojskega humorja, ironije in erotike, nakazovale pripovednika. Za zgodnje Klečevo literarno obdobje je značilna tudi navezanost na naravo, seveda spet na fantastične in nepredvidljive načine; pozneje je pisatelj postal vse bolj prebivalec in uživalec urbanega sveta.

Klečev odnos do sveta ni nikoli trpen, zgolj opazovalski; vedno je dejaven, zapisovalec je vpleten v dogajanje. To ga je nagnilo k zapisovanju dialoga, ki je bistvo dramatike, pri čemer dialog ni le oblika, marveč predvsem nenehno soočanje različnih stališč in značajev. Nastala so gledališka dela (*Vinograd*, 1977, *Polka*, 1981, *Stok*, 1982, *Edinci*, 1984, *Dr. roman*, 1987, *Vsega je kriva Marjana Deržaj*, 1992, *Xanax*, 1995 ter *Mrtva in živa*, 1996), radijske igre (priredba *Mrtva in živa* ter ciklus *Porno*, oboje 2001), radijske igre za otroke (*Dvignjeni uhlji in Oblečeni kazalci*, 1983, *Iskren aplavz*, 1986, *Napihljivi brat*, 1987, *Plašč pretepač*, 1989, *Ptičji frizer*, 1990, *Sredina jezera* 1993 in *Svetloba kot zrcalo*, 1994) in televizijski scenarij *Marjana Deržaj*, 1986. V širokem razponu ciljnega občinstva – od otrok do odraslih, od osrednje gledališke hiše do eksperimentalnega odra – se razkriva Klečev profesionalizem, zgodbe pa iz poudarjeno vsakdanjih, naravnost banalnih začetkov zdrvijo v groteskne, z ironijo in fantastiko napolnjene situacije in dogodke, pomešane s folklornimi elementi in pravljimi osebam.

Osrednje torišče Milana Kleča pa je kratka proza (*Briljantina*, 1985, *Lasje*, 1987, *Balanca*, 1990, *Intimna srečanja s sodobniki*, 1994, *Prijatelj*, 1997, *Gremo vsi na literarni večer*, 1999, *Dota*, 2000, *Pingpong*, 2002, *Plastika*, 2004, *Demo* in *Še vedno sam*, 2005). Čeprav piše tudi strnjena besedila, med katerimi je najboljše lanskoletni roman *Zaključna špica* (in *Vrba*, 1989, *Tatovi koles*, *Nevarni Rick* in *Ljubezen na prvi pogled*, 1992, *Pokopališka ulica*, 1995, *Fliper*, 1996 in *Dodatek Prijatelju*, 1998), so kratke zgodbe tisto, po čemer je Kleč najbolj znan, so tisto, kjer je Kleč dosegel največje mojstrstvo. O tem najbolje priča izbor v knjigi *Srčno dober človek in zvest prijatelj*, za katerega letos prejema nagrado Prešernovega sklada.

Čeprav že v Klečevi poeziji srečujemo nadrealistične prizore, obrate, paradokse, bizarnosti, distanco in humor, igro, preigravanja in filozofsko igrivost, ni svoje proze le obogatil za nov element ali dva, marveč je v njej dosegel sinergetični učinek več stilnih prijemov in tako razvil kompleksen pisateljski postopek. In značilno je, da je izvornost tega stilno-povednega sindroma tako posebna, da se Kleča ni prijela nobena literarnoteoretična ali literarnozgodovinska oznaka. Ker zanj ni bilo termina, je sam postal termin zase in označevanje pleonastično: Klečev stil je preprosto postal "klečevski", njegova inovacija v literaturi je "klečizem". Najopaznejša značilnost tega stila sta nenehno samoopazovanje in jezikovno preigravanje. Stilistični trilčki in stavčne kolorature so v službi neprizanesljivega, tankočutnega in duhovitega samoopazovanja, ki ima vedno, ne glede na situacijo ali pripovedovalčevo vpletenost v dogodek, pred seboj vso mogočo in tudi povsem nadresnično pahljačo možnosti, tako da se pripoved iz zunanjega dogajanja neprestano umika v komentar in stranske zgodbe, ki pa so trate nebrzdane fantazije, zabavnejše in pomenljivejše od samega sprožilnega dogodka. Klečeva proza je nenehna prisotnost odprtega duha, svobodnega in brez predsodkov, ki z enako doslednostjo kot situacije opazuje in kakor vedno novo stvar komentira tudi lastno orodje, jezik. Zato je *klečizem* tudi mali leksikon rekel in rečenic slovenskega jezika, z ločili dirigira ritem in melodijo neštevilnih

Nagrada Prešernovega sklada

podredij in vrinjenih stavkov. Vztraja pri knjižnem jeziku, s katerim pa rokuje v pogovorni sintaksi; v tem spoju tudi kvantaška leksika dobiva pridih nečesa samoumevnega, estetsko učinkovitega in zato tudi literarno legalnega.

Ženske so prvoosebne pripovedovalcu fenomen, ki ga je treba raziskovati, preizkušati in uporabljati v vseh mogočih situacijah. Ker pa je seksualnost poleg mišljenja človekova najbolj človeška lastnost, je Klečeva tematizacija te lastnosti najbližja njegovi temeljni naravi, to pa so skrita mehkoča, nežnost in humor. Za erotiko v prozi Milana Kleča sta značilna vitalizem in razigranost; jasno je, da svet seksusa za Kleča ni trpljenjski svet, marveč prav tako kot uporaba alkohola svet odprtih možnosti, svet svobode, ustvarjalnosti in fascinacij, veselja in pustolovščin.

Ta literarni svet je izjemen svet, v njegovih prehodih v nadrealno čutimo ironijo, ki pa skriva tudi dvom, skepso, strah in smrt. Nima predhodnikov in ne bo mogel imeti nadaljevalcev. Milan Kleč je posebnost slovenskega slovstva, pa tudi prepoznavna in izvirna osebna drža.

Goran Schmidt

Nagrada Prešernovega sklada



SILVAN OMERZU

za avtorstvo trilogije *Misterij življenja in smrti* – za likovno podobo, priredbo besedil in režijo predstav *Zbogom, princ, Peskar* in *Svetnik Krespel*

Silvan Omerzu je vsestranski likovni ustvarjalec, slikar, grafik in ilustrator, oblikovalec plakatov, keramike in lutkovnih skulptur, avtor likovnih podob za lutkovne predstave. Njegova izbrana zvrst in medij, ki mu omogoča najcelovitejši umetniški izraz, pa je lutkovno gledališče za odraslo občinstvo. Nepomirljiva strast do oblikovanja raznovrstnih snovi se tu združuje z Omerzujevim izrazito samosvojim imaginarnim in izkustvenim svetom ter v odrski resničnosti zaživi med angelskimi in demonskimi bitji, glasniki svetlobe in teme, ustvarjalne sle in brezumnega uničenja – razgrne se v magijo podob s pridihom arhetipskega.

Misel na ustvarjanje lutkovnih predstav za odrasle je Omerzua vznemirjala že od prvih animiranih figur, ki jih je po študiju na Pedagoški akademiji začel rezljati v Lutkovnem gledališču Ljubljana, in dozorela v Pragi, evropskem središču tradicionalnega lutkarstva, kjer je leta 1983 končal specializacijo iz lutkovne tehnologije, scenografije in oblikovanja lutk. Sprejel je vabilo k sodelovanju z osrednjim praškim lutkovnim gledališčem Minor, v Sloveniji je začel sodelovati z režiserji različnih uprizoritvenih estetik, svojo avtorsko poetiko pa je najizraziteje uresničil v gledališču Konj (ustanovila in v prvem obdobju vodila sta ga skupaj z režiserjem Janom Zakonjškom). Omerzu je iz Prage prinesel češko ljudsko lutkovno igro, farso o krsti, in zanjo napravil lutke in sceno. Tako je nastala likovna podoba za antologijsko predstavo *Napravite mi zanj krsto*, ki je najprej kot likovna instalacija potovala po razstavah. Ob premierni uprizoritvi leta 1993 pa je z diabolično vsebino, drastično grotesknostjo, nebrzdanim burkaštvom in udarnostjo osupnila gledališko občinstvo. Tudi naslednje predstave so se kópale v črnem, obešenjaškem in obscenem humorju ter v imenu znanih brezsrarnežev (Don Juana, Kralja Ubuja in Don Cristobala) združevale lasciynost s plemenitostjo, pogrošno z estetskim, tradicijo s sodobnostjo. Če je Omerzu v tem obdobju z gledalci želel deliti užitke iz vrele človeških strasti, jih v trilogiji *Misterij življenja in smrti*, nastali v letih 2001–2003 (to pot ne le kot avtor likovnih podob predstav, temveč tudi prirejevalec besedil in režiser), vabi k poglobljenemu premisleku o uganki stvarjenja.

Je človek res gospodar svojega življenja ali je njegova pot vpeta v mrežo usode, izročena neznanim, nedoumljivim silam, močnejšim od človekovega razuma in volje? Središče trilogije in Omerzujevoga zanimanja je človek, ki živi po svojem čudovitem instinktu, sledi svojemu notranjemu glasu in se obenem prepušča skrivnostnim silam, da ga zapeljejo onkraj tuzemske resničnosti, v vzporedne svetove in nove koordinate bivanja. Silvan Omerzu skupaj s flamskim dramatikom in mistikom Michelom de Ghelderodom (na osnovi drame *Sonce zahaja* v predstavi *Zbogom, princ*) ter pisateljem grozljivih zgodb Ernstom Theodorjem Amadeusom Hoffmannom (v predstavah *Peskar* in *Svetnik Krespel*) preiskuje temeljna vprašanja človekovega bivanja in izpoveduje nemir sodobnega časa. Vprašanja o življenju in smrti, počelu umetnosti in etiki znanosti v trilogijo povezuje skupen motiv: trenutek na pregibu med rojstvom in smrtjo, ki je obenem privilegirana téma lutkovne umetnosti. Omerzu osvetljuje strah pred končnostjo bivanja z vidika magije smrti. Stvarjenje, tisti fantastični trenutek združitve materije in duha, prikazuje v lepoti grozljivega. V sklepnem delu trilogije, ki jo je mogoče razumeti tudi kot Omerzujev odnos do svojega dela, pa ozavešča skrivnostni izvor umetnosti in izpoveduje prepričanje, da se njenemu klicu kljub odpovedovanju in žrtvam ni mogoče upreti.

Silvan Omerzu svoje delo vseskozi razvija v odnosu do tradicionalnega lutkovnega izročila. Lutk ne ustvarja le z namenom, da bi nastopile v gledaliških predstavah, temveč jih pojmuje kot likovne objekte. Mnogim lutkovnim skulpturam nikdar ni namenil odrskega življenja, razstavil jih je le v galerijah. Lutke, ki jih snuje za gledališke predstave, oblikuje s poslušom za značilnosti lutkovnega gledališča in raznolikost njegovih zvrsti. Uprizarjanim vsebinam poišče ustrezno lutkovno tehniko (ročne lutke, javajke, marionete, senčne lutke, lutke – avtomate) in tehnologijo vgrajuje v figure tako, da se prilegajo rokam lutkarjev –

animatorjev. S poenoteno likovno podobo lutk pa interprete vabi, da sami razvijejo individualnost likov in jim podarijo življenje. Omerzujeva likovna govorica, nekaj burkaška in groteskno nabrita, je v mističnem obredju trilogije, v njenem metafizičnem obsegu, postala resnobno zamišljena in asketsko čista. Močne barvne kontraste je zamenjala snovnost uporabljenih gradiv, ostrino potez je nadomestila prefinjenost, krhkost, milina. Pozornost se je preusmerila v likovni detajl, v vznemirljiva srečanja med raznovrstnimi lutkami, telesi igralcev – plesalcev in prvinami različnih umetnosti. Silvan Omerzu v trilogiji *Misterij življenja in smrti* orkestrira pomen prav v odnosu lutkovnega gledališča z dramskim in plesnim ter ga umešča v dialog z drugimi umetnostmi, predvsem s kiparstvom in glasbo. V tem pogledu se približuje pojmovanju gledališča kot celostnega umetniškega dela, lutkovne predstave za odrasle pa s pečatom odličnosti vpisuje v polje sodobnega gledališča.

Barbara Orel

Nagrada Prešernovega sklada



MAJA VIDMAR

za pesniško zbirko Prisotnost

Pesmi v rokah Maje Vidmar postanejo nekaj čudežno lepega: oblikuje jih z neizmernim občutkom za neizrekljivo, za napetost med besedami, z nenadnimi preobraty, s prelomi, ki vozljajo mrežo medpomenov – besednih Ariadninih niti, zank okoli ničy. V tem si je neverjetno zvesta: od prve zbirke, *Razdalje telesa* (1984), kjer iz njih kaplja grenko-sladka medicína zgodnjih ljubezenskih srečanj, rojena iz prve očaranosti nad moškím; prek *Načina vezave* (1988), erotičnim, izpostavljaljočím se in zato bolečím in hkrati ekstatičnim doživljanjem sveta kot razlike med “okusom praznine/ in kisle kovine”; do zbirke *Ob vznožju* (1998), v kateri se prvič pojavijo tudi motivi, ki jih razvija in upesnjuje v svoji zadnji zbirki *Prisotnost*.

Med temi naj najprej izpostavim nagovarjanje boga: a ne krščanskega Boga z obzorjem ene in edine resnice (tudi sicer v poeziji Maje Vidmar ne bomo našli tistega, kar pričakujemo: skoraj v vsakem verzu (lat. *versio*, obrat) nas čaka dražljivo presenečenje, *preobrat*). Torej ne gre za starozaveznega Jahveja, še manj pa za novozaveznega Kristusa z odrešilno vseljubeznijo – gre za nagovarjanje moškega, patriarhalnega boga, ki je včasih neusmiljen, krut, domišljjav, tudi odsoten, zmeraj pa nedoumljiv; prav gotovo tudi precej neroden in nebogljen (potreben človekove pomoči, sočutja in pogovora – še posebej ženskega, se zdi). Ta odnos sicer ni brez humorja, ki je tudi sicer pesničina lastnost, čeprav zlahka spregledana; gre za humor paradoksa (zgoraj navedenega preloma znotraj besedila) kot tkiva življenja, ki v pesmi osvobaja subjekt od zakonov usode in rahlja krvavo, telesno zaresnost in dokončnost (do)živetega in napisanega.

“Z očetovim mlekom/ sem pila trdno/ arhitekturo/ hiše,” so prve besede zbirke, ki nakazujejo njeno strukturo – tako kot vse knjige Maje Vidmar je namreč tudi ta izredno premišljeno in subtilno strukturirana na več ravneh: poleg “*trdne arhitekture hiše*”, hiše očetovega zakona, ki po eni strani prebivalcko utemeljuje in ščiti, po drugi pa duši, se v prvih besedah pojavi tudi ženska metaforika oz. metaforika, povezana s semantiko zgolj ženskega, tj. materinskega, telesa – z mlekom. To metaforiko pesnica v nadaljevanju uporablja tudi v pesmih s poetološko temo: pesem kot otrok, biti pesnica kot biti mama, čeprav bledih polmrličkov, žepnih detec, zapuščenih otrok, polsinov – splavljenih pesmi, torej mama molka. Hiša (in njena notranjost, sobe, dvigala, lokali, avtomobilska kabina) je v tej zbirki ključna metaforična podoba, ki se povezuje z ženskim stereotipom prebivanja. Tu pesnica torej biva znotraj ženski odkazanega prostora – dóma, a je do njega izrazito subverzivno nastrojena: “*me sili izstopiti/ in pisati/ odzunaj*”, “*nepreklicno zunaj/ vsega*”. Tako se prisotnosti moškega, boga, pridružuje odsotnost ženske, pesnice: samo iz odsotnosti je namreč mogoče pisati, je mogoče biti prevajalka božje prisotnosti. Zato ni čudno, da pesnica kot strokovnjakinja za te reči bogu narekuje, kako naj uporablja sredstva komunikacije: “*Uporabi navadne besede/ in izrabljene metafore,/ tako kot jih jaz uporabljam /.../ da bi zaslišala šepet med nama,/ še najraje iz navadnih besed.*” Navadne besede na prvi pogled ponujajo varnost in gotovost, udomačenost – lahko so čarobno, nedopovedljivo nežne, komaj dotikajoče se (npr. v pesmi *Kako si me ljubil*), lahko pa postanejo globoko kritične, celo družbeno angažirane (npr. v *Sodomi* ali *Odi*, nagovoru moškega bistva): “*Čeprav smešni/ z večno lopatko na rami/ v mencanju med/ bogom in brisačo.*” Ali pa so čudežno in hkrati grozljivo lepe, globoke, preroške (zadnji cikel pesmi *Zimska*, *Pomlad*, *Zadnje poletje* in *Jesenska*).

Skratka, govornica, v kateri nam bo zavdano z navadnimi besedami, da bo “*hrsknila kakor sveža napolitanka*” tudi naša kabina vsakdanjosti, moreče (ne)prisotnosti, in bomo hvaležni – za bolečo, a osvobajajočo prostost teh pesmi.

Barbara Korun

Poročilo o delu upravnega odbora Prešernovega sklada za leto 2005

Dušan Jovanović
Predsednik upravnega odbora
Prešernovega sklada

Do 30. septembra 2005 je na razpis prispelo 83 predlogov; od tega je bilo 27 vlog za Prešernove nagrade in 56 vlog za nagrade Prešernovega sklada. Strokovne komisije so te predloge obravnavale in konec novembra upravnemu odboru predložile svoj izbor petih kandidatov za Prešernovo nagrado in dvanajstih nominirancev za nagrado Prešernovega sklada. Med zaključkom dela strokovnih komisij in dnevom Prešernovega rojstva, ko objavimo imena nominirancev, je upravnemu odboru za odločanje ostal na voljo le slab teden. To je prekratko obdobje za temeljito pripravo na tako odgovorno delo, za kritično in primerjalno vrednotenje vseh ustvarjalnih dosežkov. Zato smo sklenili, da si s spremenjenim rokovnikom za naslednje leto zagotovimo več časa za seznanjanje z deli umetnikov, ki jih ne poznamo dovolj dobro.

V upravnem odboru se občasno srečujemo s predlogi posameznikov ali strokovnih združenj, da bi ustanovili še eno področno komisijo. Poglavitni argument za to naj bi bila prezrtost, odrinjenost ali premajhna izpostavljenost nekega področja pri podeljevanju nagrad. O tem so mnenja v upravnem odboru zelo deljena. Nekateri menijo, da sedanja strokovna sestava komisij zagotavlja dovolj pozornosti, fleksibilnosti in senzibilnosti za umetniške produkcije, ki so povezane s tehnologijami in novimi mediji. Opozarjajo, da lahko ustanavljanje novih komisij pripelje do avtomatizma nagrajevanja, ki bi utegnil postati neuravnotežen in moteč. Drugi sodijo, da je ustanovitev pete, tako imenovane "tehnološke" komisije absolutno nujna. Omogočila bi promocijo predvsem tistim umetnikom, ki jih po svetu poznajo in cenijo, mi doma pa ne. Rezultat teh dilem je odločitev, da se imenuje svetovalna delovna skupina, ki naj jo sestavljajo strokovnjaki s področja tehnoloških umetnosti in novih medijev. Njihova naloga bo analizirati stanje na tem področju in določiti vsebinske okvire morebitne nove komisije sklada. Šele na tej podlagi se bo upravni odbor odločal, ali naj predlaga spremembo statuta državnemu zboru.

Upravni odbor se je soglasno zavzel za modernizacijo Prešernove proslave. Želimo si sodobno, dinamično, sproščeno prireditve, proslavo, ki ne bo narejena po starem čitalniškem modelu slavnostne akademije z bolj ali manj recikliranim kulturnim sporedom. Želimo si dogodek, ki bo izpričal ustvarjalno domišljijo in svetovljanski potencial slovenske kulture. Prepričan sem, da v teh svojih prizadevanjih ne smemo odnehati. Čas je, da tudi Prešernova proslava postane poseben, enkratni dogodek, dogodek s posebnimi zahtevami. To terja od vseh vpletenih določen napor in delo, pri katerem ne bo šlo vse po starih, dobro utečenih vzorcih. Kreativni postopki zahtevajo kreativni pristop na vseh ravneh, je zapisal član upravnega odbora Matjaž Farič.

Nominirani za nagrado Prešernovega sklada 2006

kipar *Mirko Bratuša*

za razstavo v madridski galeriji *Circulo de Bellas Artes*

slikar *Sandi Červek*

za razstavi v *Umetnostni galeriji Maribor* in v *Galeriji Equrna*

pianist *Bojan Gorišek*

za koncertno dejavnost v zadnjih dveh letih

igralka *Nataša Barbara Gračner*

za vloži *Katerine Ivanovne Verhovceve* v *Bratih Karamazovih*
F. M. Dostojevskega in *Nurie* v *Enem španskem komadu*
Yasmine Reza

flavtist *Aleš Kacjan*

za izvedbo *Koncerta za flavto in orkester* *Krzysztofa Pendereckega*
in za izjemne umetniške dosežke v zadnjih dveh letih

oblikovalec *Žare Kerin*

za dosežke v zadnjih dveh letih

pisatelj *Milan Kleč*

za knjigo *Srčno dober človek in zvest prijatelj*

režiser *Damjan Kozole*

za režijo in scenarij filmov *Delo osvobaja*, *Rezervni deli* in
Vizije Evrope

rogist *Boštjan Lipovšek*

za izvedbo *Musice Concertante* *L. Lebiča* v *Ljubljani*, *Novem Sadu*
in *Zagrebu*

lutkovni ustvarjalec *Silvan Omerzu*

za avtorstvo trilogije *Misterij življenja in smrti* – za likovno podobo,
priredbno besedil in režijo predstav *Zbogom, princ*, *Peskar* in *Svetnik*
Krespel

pisatelj *Marko Sosič*

za knjigo *Tito, amor mijo*

pesnica *Maja Vidmar*

za pesniško zbirko *Prisotnost*

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:

Lojze Lebič

Člani:

Veronika Brvar

Matjaž Drevenšek

Milko Lazar

Miloš Mlejnik

Leon Stefanija

Matej Šarc

Karmina Šilec

Milivoj Šurbek

Komisija za književnost

Predsednik:

France Vurnik

Člani:

Silvija Borovnik

Marij Čuk

Feri Lainšček

Vanesa Matajč

Darja Pavlič

Irena Novak Popov

Urban Vovk

Uroš Zupan

Komisija za likovno umetnost

Predsednik:

Lujo Vodopivec

Člani:

Alenka Domjan

Meta Gabršek Prosenc

Alenka Gregorič

Miljenko Licul

Matjaž Počivavšek

Ivo Prančič

Arne Vehovar

Maruša Zorec

Komisija za scensko umetnost

Predsednica:

Jožica Avbelj

Člani:

Tomaž Gubenšek

Bojana Kunst

Janez Mejač

Petra Pogorevc

Tea Rogelj

Marko Sosič

Aleš Valič

Tanja Zgonc

Izdal

Upravni odbor Prešernovega sklada v Ljubljani 2006

Uredila in zbrala

Saša Jocič

Oblikovala

Miljenko Licul in Maja Licul

Fotografija

Tone Stojko

Lektoriranje

Manja Maksimovič, Maksi Media d.n.o.

Tisk

Tiskarna Milan Simčič

ISSN 1318-6167

Prešernov sklad
Prešernov sklad
Prešernov sklad