

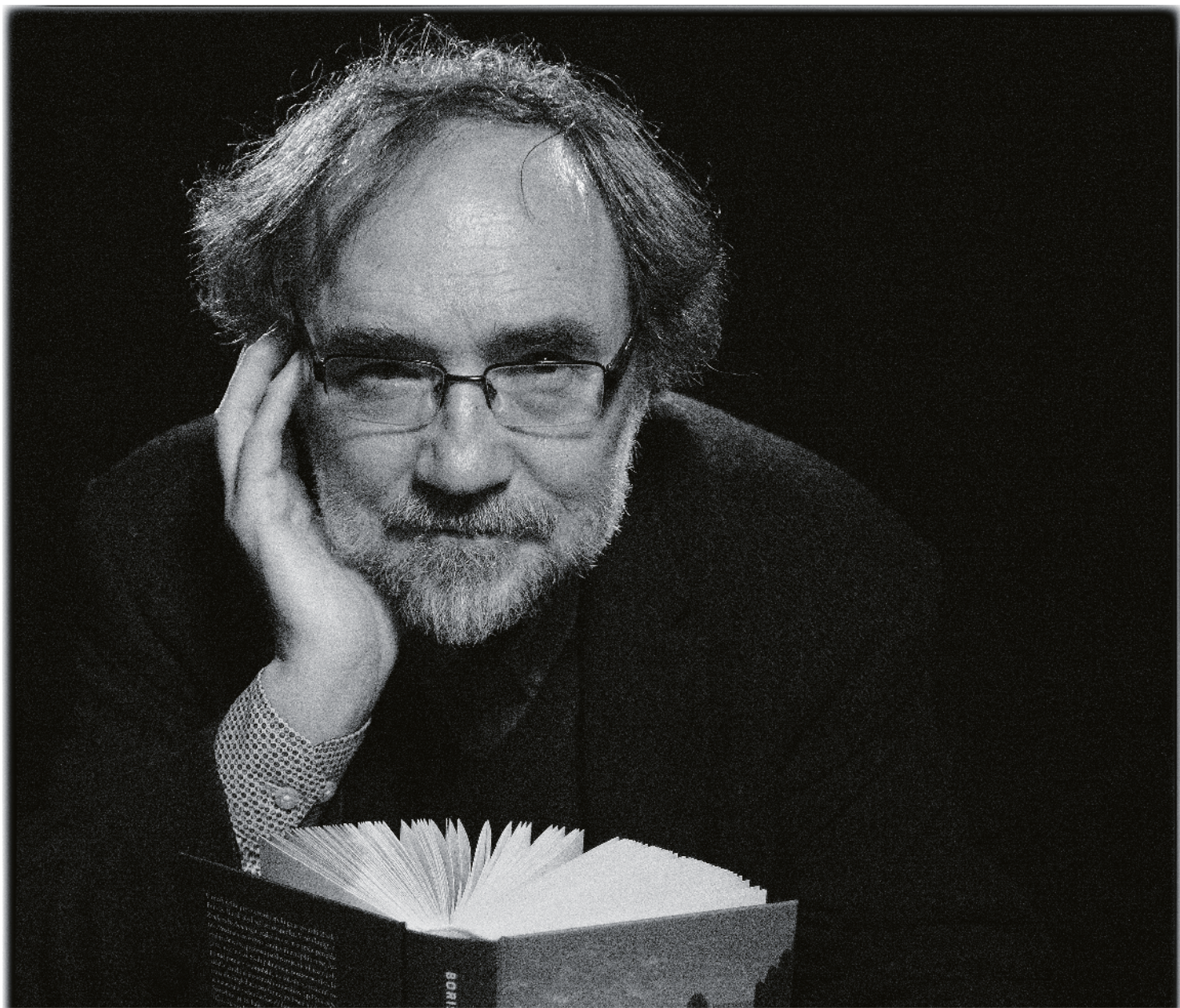
Prešernov
sklad
201



D. Prešern
Prešernov
sklad
2018

Prešernova
nagrada 2018

Boris A. Novak



Pesnik

Boris A. Novak

za življenjsko delo

Med obupom in upanjem izberi upanje

Premišljevanje ob podelitvi Prešernove nagrade
za življenjsko delo Borisu A. Novaku

»Imel sem petnajst let. Prvega septembra / leta tisoč devetsto devetinšestdeset / sem postal pesnik,« bralkam in bralcem razkriva Boris A. Novak nekje proti koncu tretje knjige *Vrat nepovrata* in dodaja: »*VIDEL sem žareče znamenje / o čudežni, neznanski vrednosti sveta.*« Pravkar navedena verza se zdita interpretativno nadvse darežljiva, saj iz njiju menda lahko razberemo dve ključni potezi Novakovega najzgodnejšega ustvarjalnega *creda*, potezi, ki po svoje – pa četudi nemara *per negationem* – opredeljujeta celoten umetniški opus letošnjega Prešernovega lavreata. Tu govorim, prvič, o njegovem spoznanju, da je svet čudežen in neznansko vreden; in, drugič, da to spoznanje ni nekakšna gola ideja ali čisti umislek, temveč se tistemu, ki je dovolj buden, dovolj dojemljiv, pesniku torej, očitno razkriva oziroma potrjuje povsem čutno, saj za resničnost tega uvida po vsem sodeč lahko jamči tudi pogled.

Seveda se zdi vsaj nekoliko nenavadno, da je pesnika, ki danes velja za mojstra glasbe besed *par excellence*, v poezijo zvabilo »žareče znamenje« in ne, nekoliko banalno rečeno, kak zvok ali melodija. Glede na to, da je Novak vsega dobro desetletje pozneje, v dopisovanju s Francetom Pibernikom, ves svoj umetniški napor že povzel v kolikor lapidarnem toliko elegantnem vodilu, naj zven pomeni in pomen zveni, in je tej maksimi nato ostal zvest do danes, najbrž lahko rečemo, da je prav tu

njegova izhodiščna poetika doživela kar najbolj temeljito preobrazbo oziroma dopolnitev. Kako pomembno vlogo je pravzaprav dobila zvočnost, lahko dobro razberemo iz spremne besede Aleša Bergerja h *Kronanju*, pesnikovi četrti zbirki, v kateri so, kot vemo, zbrani štirje sonetni venci. Bergerjevo branje se namreč strne v ugotovitev, da je pri Novaku prav zvočni podobi besede pripadla »nesporno kreativna vloga pri nastajanju pesemskega besedila«. Ni nemogoče, dodajmo, da celo bolj takó, kakor kjer koli drugje na našem Parnasu.

Vendar pa bi bilo scela neustrezno, ko bi se, sledeč vodilu o zvenu in pomenu, zdaj pustili oslepiti za pravcato razkošje neverjetno močnih, natančnih, živih, sočnih, malodane palpabilnih podob, s katerimi nas Novakove pesmi obsipajo neprekinjeno, od najzgodnejših objav dalje. Morda bi bilo zato najbolje reči – in tudi Berger sugerira nekaj podobnega –, da sta pri Novaku – bržčas na sledi uvidov, ki so mu jih ponudili velikani francoske poezije druge polovice 19. stoletja – mentalna predstava, ki jo beseda budi, in sam zven te besede v kar najtesnejšem, nerazdružljivo sprijetem, a vseskozi dinamičnem razmerju; da se medsebojno podpirata, razpirata ter modificirata; da v svojem hkratnem čutnem učinkovanju, ki ga ni moč brez preostanka prevesti v govorico razuma, skušata za hip, dokler pač pesem traja, izpodbiti arbitrarnost saussurejanskega jezikovnega znaka; da skušata v prazni označevalec spet vlti substanco, vlti lepoto in resnico. (In to – kot bom skušal pokazati v nadaljevanju – navsezadnje razumeti kot odgovorno, etično dejanje).

Kaj to pomeni, da je Novak pravzaprav tradicionalist in fantast, ki misli, da lahko piše, kakor da izkušnja radikalno nihilizirane modernosti ni vseprežemajoča? – Nikakor. Saj drži, da se Novak pogosto navdihuje

v precej oddaljeni preteklosti, da piše sonete, gazele, balade, albe in številne druge klasične pesniške oblike, toda Alenka Jovanovski, ki je Novakov lirski opus presejala za Kondorjev izbor, ob tem pronicljivo pripominja, da je vtis tradicionalnosti, ki ga zbujata poezija letošnjega Prešernovega nagrajenca, varljiv in da tu lahko kvečjemu »govorimo o razrušeni klasičnosti, o lepoti ruševin.« Na neki način podobno razmišlja tudi Miško Šuvaković, ki v *Anatomiji angelov* opozarja, da Novak »nima ontološko danega sveta, kateremu nujno pripada (tako kot je srednjeveški ali zgodnjerenesančni pesnik figura /ali/ marioneta, ki je z nitkami pripeta na teološki svet). Tradicijo izgrajuje kot učenjak, ki pozna skrivnost stihov (besed, črk in glasbe), a vendar sam preizkuša svoj artefakt na svetu.« Zelo preprosto rečeno: ob pozornejšem branju se pokaže, da je v Novakovo pesem vselej že vpisana zavest, da pravzaprav govori v puščavi; da spricho groze današnjega sveta ne more ustvariti nedotakljivega slonokoščenegega pribežališča, se pravi vzporedne, avtonomne resničnosti, ki bi bila ontološko polna, trajno obstojna in veljavna za vse in vsakogar; da so vsi pomeni, vse resnice in vrednote navsezadnje relativni, provizorični in naluknjani.

V Novakovo pesem pa je vpisana tudi zavest, da, kadar se že upre vabljenju temnega molka, govori iz skrajne eksistencialne stiske sodobnega človeka, ki ga z grozljivo nonšalanco premetavajo, Prešeren bi rekel »drviyo« zdaj sem, zdaj tja nebrzdane sile slepe in krvave zgodovine. To je seveda še posebej očitno povsod tam – v *Stibiji*, denimo, pa v *Mojstru nespečnosti*, v *MOM: Mali Osebnosti Mitologiji* in, seveda, v *Vratih nepovrata* – kjer Novak tematizira vojno: bodisi jugoslovansko, ki jo je kot angažiran intelektuallec, ki je organiziral pomoč za begunce in pisatelje v obleganem Sarajevu, spremljal obenem od daleč in od preblizu in ki je do določene

mere za nazaj, retrogradno skalila čas njegovega lastnega, poprej tolikokrat idilično upesnjene otroštva, preživetega sicer v Beogradu, bodisi drugo svetovno, ki jo je v obliki eksistencialno določujočega družinskega pripovednega izročila podedoval po starših in drugih članih svoje rodbine.

Ne le na prvi pogled se zdi, da je poezija ob soočenju z zlom vojne do kraja brez moči. In vendar Novakova pesem nikoli ne obmolkne; zakaj neki ne? – Morda preprosto zato – pa ni na tem, seveda, nič preprostega –, ker za vojno ne velja tista znamenita maksima, da je treba molčati o tistem, o čemer ni mogoče govoriti; ker bi molčati pomenilo pristati na radikalno zlo; ker bi molčati pomenilo sprejeti zločin in nasilje in razosebljenje kot edini možni horizont *condition humaine*; ker bi molčati pomenilo pristati na smrt prihodnosti. Treba je torej govoriti – toda kako? – Nikakor ne na naiven način, skladno s katerim bi Novakov lirski subjekt krčevito odvrčal pogled stran od brezna, ga tajil ali relativiziral, temveč, paradoksalno, tako, da brezno sicer jasno vidi in razločno, določujoče poimenuje pa obenem vseeno vztraja tudi pri spoznanju, iz katerega je pravzaprav izrasel: da svet je čudežen in neskončno dragocen. Taka drža slej ko prej zahteva skrajšen umetniški pa tudi človeški napor; kakor namreč beremo v izvrstnih *Od/ločitvah* iz zbirke *Obredi slovesa*: »*Med obupom in upanjem / izberi upanje: / težje ga boš nosil.*«

Ta spero *quia difficilis est* je do polne umetniške dovršenosti bržčas prignan v vrtoglavo ambiciozno delu, ki ga je tako rekoč vsa slovenska stroka že označila za Novakovo življenjsko delo, v epu *Vrata nepovrata* torej, ki mu tako v svetovni literaturi zadnjega pol stoletja kakor v slovenski književnosti od njenih najzgodnejših začetkov naprej menda le s težavo iščemo vrstnika.

Tu si je namreč pesnik naložil v kakih 40 tisoč verzov zajeti celoto slovenskega dvajsetega stoletja, vso njegovo protislovnost, lepoto in grozo, veličino in strašnost. Pri tem, se zdi, je – potem ko se je bil snovi že lotil v dramski (*Vojaki zgodovine*) in lirski zvrsti (*MOM*) – ustvarjalno moč črpal natanko iz prej nakazanih paradoksov, ki so plodno prečili njegovo dotedanje ustvarjanje. Uporabil je vse svoje veščine, zaposlil ves register pesniških postopkov: v epsko pripoved je položil lirsko izpoved; moderni prosti verz je prepletel s klasičnimi verzni in pesemskimi oblikami; z zvočnostjo je okrepil podoben, s podobjem zvočnost; dokumentarno preverljivo zgodovino in družinski spomin je prekvasil z nebrzdano poetsko imaginacijo in globoko osebno meditacijo; strogo in trpko racionalno motrenje je dopolnil z neskajenim čutnim in čustvenim dožemanjem.

Tako je pred nami zdaj zgodbovinopisna – skovanka je, kajpada, Novakova – knjiga-svet, ki dokazuje, da se je Marx nemara vendarle motil, ko je zatrdil, da v svetu, ki pozna smodnik, Ahil (in z njim vred ep) nista več mogoča. Ahil morda res ne, a junaštvo, vredno epa, ni izginilo z njim; njegovi nosilci so zdaj slej ko prej mali posamezniki, ki jih zgodovinski učbeniki sicer utegnejo spregledati, ki pa nam temu navkljub sporočajo, da bolj ko je nebo zagrnjeno z nevihtnimi oblaki, več veljajo (državlanski) pogum, osebna integriteta, človečnost, solidarnost in ljubezen. In da je besedna umetnost vse to tudi zmožna kredibilno izreči. To pa je, se mi zdi, sporočilo, ki ga naš tesnoben, malodušen, pogosto jalov slovenski čas nujno potrebuje.

Goran Dekleva

Prešernova
nagrada 2018

Janez Mejač



Baletni solist, koreograf,
vodja ljubljanskega baleta,
pedagog in režiser

Janez Mejač

za življenjsko delo

Prešernova nagrada mojstru baleta, Janezu Mejaču, za življenjsko delo, umetniku, ustvarjalcu in prvemu solistu ljubljanskega baleta, ki je s svojim neizmerljivimi plesnim opusom in umetniškimi izraznimi globinami zaznamoval slovensko baletno umetnost 20. stoletja vse do današnjih dni, ko mu njegova umetniška žilica še danes ne da miru, ko zna svoje znanje deliti, ko zna poučevati in mladim odkrivati svet baletne umetnosti.

Janez Mejač se je rodil 30. maja 1936 v Mokronogu na Dolenjskem in to pred samim pragom druge svetovne vojne. V naravnem okolju rojstnega kraja se je kalil v igrah z razmetanim bojnim železjem, trepetal v strahu, tudi smrti zrl v oči in že zarana odkrival svoje čustvene globeli, pa čeprav le v otroški igri in fantovski fantaziji. Že v osnovni šoli je bil zaželen na odrih šolskih prireditev, ko pa se je družina preselila v Ljubljano, je kaj hitro odkril pot do ljubljanske Opere, kjer se je srečal z baletno umetnostjo, njene čare pa mu odkrivala izredna profesorica ruskega rodu Nadežda Marušova. Razmeroma kmalu se sreča tudi z umetniškim parom Mlakarjevih, ko sta obračala novi list v pojmovanju moških baletnih plesalcev in zbiralala ter pripravljala mlade nadarjene fante za baletne vloge v prihodnosti.

Janez Mejač je prvič nastopil v baletu *Danina* (1951), nato so sledili nastopi še v drugih baletih, preden je uspešno zaključil baletno šolanje (1957). Leto kasneje pa že bil nominiran za plesalca v baletih *Triptibon*, *Naše ljubljeno mesto*, kot aspirant pa od leta 1959 v baletih: *Pepelka*, *Othello*, *Dvoboj*, *Trnuljčica* idr. Z letom 1967 postane priznani soloplesalec v omenjenih

in drugih znanih delih železnega in modernega baletnega repertoarja, tri leta kasneje pa pridobi tudi prestižni umetniški naziv prvega solista ljubljanskega baleta.

Ministrstvo za kulturo mu leta 1973 podeli naziv vrhunski umetnik, čez dve leti pa prejme nagrado Prešernovega sklada za vlogo **Razuzdanca** v baletu *Razuzdančeva usoda*. Svoj umetniški jubilej, 25 let plesnih uspehov, obeleži v sezoni 1975/1976 z vlogo **Notredamskega zvonarja**. Balet *Giselle* v duetu s tenkočutno balerino Tatjano Remškar je po mnenju njegovih kolegov in takratne kritike eno najlepših razodetij njegove umetniške duše, tudi eno najbogatejših kreacij slovenske baletne umetnosti nasploh. Mladi plesalci, ki jim je nesebično stal ob strani in znal deliti potrebne nasvete, občudujejo njegov profesionalni pristop k vsaki vlogi in ob vsakem nastopu posebej.

Tako kot domača ga hvali tudi takratna tuja kritika, ki mu deli odlične ocene za njegove plesne stvaritve: Gazzetta Nuova di Reggio ga za njegovo izvedbo vloge v baletu *Dvoboj* prišteva k najboljšim evropskim plesalcem; Marija Vogeltnik ga hvali kot visokosuverenega plesalca, ki iz svojega lika izdelava celovito stvaritev; Maja Levstik izpostavi njegovo žametno baletno tehniko; Andreja Tauber se razpiše o njegovi svojstveni izrazni moči, ki odseva v vlogi Notredamskega zvonarja. Z vlogo Razuzdanca navduši Marijo Vogeltnik, ki zapiše, da ustvarja izredno sugestivno doživetje in razkriva svoj nesporni dar za dramsko in karakterno baletno stilnost. Nestor slovenskega baleta Pino Mlakar ga poimenuje: *Danseur noble fantovskega kova*. Kaj so bile temeljne značilnosti njegovega plesnega izražanja, da je kar dve desetletji kot vrhunski umetnik vladal slovenski baletni umetnosti, ji daroval svojih izrednih 84 solističnih vlog, ki jih je oblikoval s 26 domačimi in tujimi koreografi?

Lepota gibalne substance prihaja in raste iz čutnih globin duše, zahteva nesebično razdajanje, trdo delo, disciplino in strast, da se lahko izraža v prefinjenemu slovarju plesne abstrakcije, v sferah subtilne metafizike baletne umetnosti. In vse to je posedoval »Danseur noble« *Janez Mejač, ki je s svojo moško postavnostjo in srčno plemenitostjo nudil svojim soplesalkam plesno roko, jih vodil in z njimi skupaj gradil ter niansiral čustveni svet baletnih vlog, ki realno orišejo človeški karakter ter posegajo v neznane sfere onstranstva, v duhovno belino belega baleta. Imel je pravišnjo moč, talent, tudi dovolj strasti, da je lahko vzdržal v tej zahtevni umetnosti, vse dokler je obvladal svoje telo. in se ji lahko nesebično predajal.* Mejač se je baletu z dušo in srcem brezpogojno razdajal, tudi z vso energijo, ki jo je glede na svoj obsežni opus pač imel v izobilju, ko ga nikakor ni mogla zaustaviti zasedenost v gledališču, da ne bi baletne umetnosti širil po odrih in krajih zunaj Ljubljane. Ob rednem delu v gledališču osnuje in organizira med letoma 1971 in 1973 kar 73 baletnih koncertov po Sloveniji in zamejstvu. Kot plesalec in koreograf je tudi zelo zaželen v televizijskem mediju, kjer zapleše v 80 TV oddajah in koreografira v 18 TV projektih, Od leta 1974 deluje kot koreograf v dramskih gledališčih in jih obogati z 62 koreografijami. Aktivno sodeluje z ljubiteljskimi gledališči in skupinami, ko 67 predstav nosi njegov unikatni koreografski podpis.

Vse gladko in samo po sebi pa le ni šlo. Ko ni mogel dobiti stanovanja za svojo povečano družino, se je odločno napotil v tujino, v Göteborg na Švedsko, kjer so ga poznali in sprejeli brez avdicije. In je znova blestel tudi na tujem v koreografijah velikega ruskega koreografa Sergeja Lifarja, v baletu *Romeo in Julija*, v naslovni vlogi s soplesalko Magdo Vrhovec, tudi v baletu *Ikarus in Suiti v belem* (1965/66). Balet *Romeo in Julija* v koreografski izvedbi Lifarja je še enkrat

podoživljal z Lidijo Sotlarjevo z ljubljanskim baletnim ansamblom, tudi *Suito v belem* s soplesalko Vido Volpi, ko je bil Lifar povabljen v Ljubljano v sezoni 1970/71. Ko se ljubljanski balet pripravlja na veliko obletnico svojih 50 let, že v sezoni 1966/67 prispe v Ljubljano tudi znani koreograf Anton Dolin in postavi balet *Giselle* z Remškarjevo in Mejačem v glavnih vlogah. V sezoni 1969/70 prispe tudi koreografinja Aleksandra Balašova, postavi pa balet *Navihanka* z Lidijo Sotlar in Janezom Mejačem. Poleti 1968 se Mejač napoti v Cannes na dodatno baletno izpopolnjevanja v Centre de danse classique in se sreča z koreografom Dolinom, ki nikakor ni mogel pozabiti *pas de deux*-a Giselle in Albrechta, ki sta ga takrat v Ljubljani zaplesala z Remškarjevo, s svojo izvedbo pa ga nadvse navdušila. In to v tolikšni meri, da je Mejača celo zaprosil za možno, delno izvedbo tega veličastnega dueta na njegovi baletni uri; izkazana izjemna čast koreografa, navdušenega nad izvedbo lastne koreografije, je namreč prej velika izjema kot stalnica, ki jo lahko doživijo le izjemni plesalci.

Uradno se je Janez Mejač upokojil leta 1987, vendar nikakor ni obmiroval. V okviru Slovenskega stalnega gledališča v Trstu kar 20 let vodi baletno izobraževanje za mlade. Vedno je pripravljen sodelovati in se spoprijeti z raznovrstnimi nalogami v okvirih gledališča, tudi dva mandata v sezonah (1981–84 in 1995–98) deluje kot vodja ljubljanskega baleta, ki skrbi za kakovost in mednarodni sloves slovenske baletne umetnosti. V študijskem letu 2001/2002 predava odrski gib in zgodovinske plesne na Akademiji za glasbo. Je član komisij Ministrstva za kulturo, kakor tudi drugje, je aktivni sodelavec v okviru Društva baletnih umetnikov Slovenije. Tudi je odigral izjemno pomembno vlogo pri snovanju in realizaciji projekta *Nekdanje svečanosti*, posvečenega 100- obletnici rojstva Pina Mlakarja.

Slovenski gledališki muzej je leta 2005 njegovo bogato umetniško in življenjsko pot predstavil z razstavo in izdajo nove knjige v zbirki Opus z naslovom *Janez Mejač, Danseur noble*.

Društvo baletnih umetnosti Slovenije mu v znak zahvale in priznanja za njegov neprecenljiv vseobsežni opus dodeli leta 2011 strokovno nagrado Lydie Wisiakove za življenjsko delo. Istega leta prejme odlikovanje predsednika države, Red za zasluge, za njegov vsestranski prispevek k slovenski baletni in gledališki umetnosti. Ob svoji 80. obletnici, ki jo je praznoval leta 2016, mu Občina Mokronog-Trebelno podeli naziv častnega občana. Takrat je s plesalci slovenskega baleta ponovno kreiral baletno pravljico *Mokronožci, Vidov ples*, ki jo je prvič postavil leta 1989 po literarni predlogi Staneta Pečka in z glasbo Lada Jakše.

Minulo je 66 let, odkar je Janez Mejač stopil na baletni oder Ljubljanske Opere. Že več kot pol stoletja ustvarja in oblikuje junake baletnih del, tako zgodovinske baletne romantike kot moderne v novejših baletnih delih, ki jih krasi njegova vrhunska virtuoznost, moč igre in subtilno niansiranje značajev. Mejačev umetniški opus zajema skoraj dve tretjini zgodovinske spevnosti prihajajoče 100. obletnice slovenskega baleta, ki jo obhajamo v sezoni 2018/19, za katero je tudi nedvomno zaslužen. Zato Prešernova nagrada za življenjsko delo predstavlja mojstru baleta Janezu Mejaču vrhunsko nagrado za njegov vseobsegajoči umetniški opus, s katerim je nadvse uspešno bogatil zgodovino prvega stoletja slovenske baletne umetnosti.

Daliborka Podboj

Akademski snemalec
za filmski opus v zadnjih dveh letih

Marko Brdar

Marko Brdar je v zadnjih letih kljub zavidljivi ravni fotografije, s katero se odlikuje slovenski film, opazno zaznamoval filmsko fotografijo v Sloveniji in zunaj njenih meja. Za vrhunskega umetnika, mojstra svoje obrti in hkrati tistega, ki obrt navdihuje in v smislu *poiesis* ustvarja nekaj, česar še ni bilo, se Brdar dokazuje s prav vsakim svojim delom – in v vseh lahko opazimo dve temeljni značilnosti njegovega izraza: prva je ta, da se vešče in tenkočutno prilagaja različnim izrazom filmov, katerih fotografijo oblikuje (pri tem moramo razumeti filmsko umetnost kot skupek več avtorskih izrazov, ki le v najpomembnejših delih delujejo skladno in homogeno). Druga značilnost je tista, ki jo težko uvrstimo, a zlahka opazimo in uživamo: kot direktor fotografije ima izreden in samosvoj čut za kadriranje, svetlobo in dinamiko posnetka, za to, da podobe spregovorijo same. Njegovo izražanje skozi filmsko fotografijo ni prisiljeno, uporablja preproste prijeme, ki jih nadgrajuje z neverjetnim obvladovanjem tehnik in tehnologije in z izjemnim občutkom za podobe v gibanju.

Brdar, ki je najprej na ljubljanski Filozofski fakulteti dokončal študij filozofije, potem pa na Akademiji dramske umetnosti v Zagrebu še študij filmske fotografije, je še pred koncem študija začel snemati filme. Pomembnost svojega ustvarjanja je dokazal s številnimi opaznimi filmskimi projekti, za katere je prejel več nagrad doma in v tujini. Njegova fotografija tudi ni ostala neopažena v besedilih o filmih in kritikah doma in po svetu. Naj navedemo izbor filmov



iz njegovega opusa: *Oča* (režija Vlado Škafar, 2010), *Izlet* (režija Nejc Gazvoda, 2011), *Deklica in drevo* (režija Vlado Škafar, 2012), *Karpopotnik* (režija Matjaž Ivanišin, 2013), *Zenit* (režija Dalibor Matanić, 2015), *Utrip ljubezni* (režija Boris Petković, 2015). Zadnji leti je svoj opus še dopolnil in se kot vrhunski avtor potrdil s pomembnimi mojstrovinami filmske fotografije. Filmska pesem *Mama* (2016) režiserja Vlada Škafarja svoje bistvo, idejo o »čistem filmu« – očiščenem prvin iz drugih, nefilmskih umetniških izrazov –, temelji prav na poetični, sanjavi, a hkrati neposredni fotografiji Marka Brdarja. Film o odnosih med ljudmi, med človekom in naravo in o odnosu človeka do samega sebe spregovori skozi filigransko postavljene kadre, ki jih je Brdar poiskal in precizno izbral na nedotaknjenih prizoriščih snemanja. Posnetki brez umetne svetlobe in »blišča« scenografske opreme neposredno sporočajo krhkost človeških razmerij. Tudi v kratkem filmu *V modrino* (režija Antoneta Kusijanović, 2017) fotografija poudarja sporočilo: gledalec silovito občuti atmosfero morja, ki jo uokvirja čista nostalgija, a ta ni enoznačna – je mila in divja hkrati. Film *Ivan* (2017) Janeza Burgerja uspešno predstavlja stanje sodobne družbe, njenih vrednot in prioritet tudi zaradi izjemno precizne fotografije: surova slika filma, hladna kakor sodobnost, prikazana v filmu, le mimogrede ponudi bežne tople žarke upanja in lepote. V tem filmu je zelo pomemben tudi odnos med dinamiko znotraj kadrov in dinamiko med kadri. Gledalcu se, prav kakor glavnemu liku filma, dekletu Mari, v stampeu podob le poredko ponudi priložnost, da zajame sapo. V *Družinici* (režija Jan Cvitkovič, 2017) se začne skoraj osladno ubrana podoba srečne družine postopoma, a zanesljivo razkrajati, in z vse bolj strto psihologijo posameznikov je vse bolj popačena tudi ubranost slike. Posnetki nam razkrivajo Ljubljano, kakršne še nismo

videli – mesto nam je prijetno znano in hkrati nelagodno tuje. Brdar je v zadnjih letih posnel tudi z ironijo prežet kratki film *Fountain* (režija Goran Vojnović, 2017) in mini serijo za Hrvaško televizijo, *Patrola na cesti* (2016), ki v značilnem počasnem in napetem slogu režiserja Zvonimirja Jurića in podprta z realistično, tudi napeto fotografijo Marka Brdarja secira trk med urbanim in odročnim hrvaškim podeželjem.

Občutljivo in natančno ustvarjene podobe Marka Brdarja in nizi teh podob nam govorijo o tem, da je filmska fotografija v vajeih velikega mojstra, ki zna prisluhnuti snovi, ki jo prelija na »filmski trak«, in da gre za direktorja fotografije, ki vedno izhaja iz vsebine, a se je loti z izjemnim občutkom za medij, s poznavanjem in z obvladanjem svetlobe, barv in okvirov kadra. Zaradi posnetkov Marka Brdarja neredko osupnemo, a pri tem nikoli ne pozabimo, kateri film gledamo – njegova fotografija nas zapelje v film, zgrabi nas in strese, kadar je to potrebno. Ob njegovih posnetkih se čudimo, da je po vsem, kar smo že videli – sploh v dobi popolne devalvacije »ujete« podobe –, še vedno mogoče, da nas gibljive slike vodijo tako nežno ali pa tako srdito.

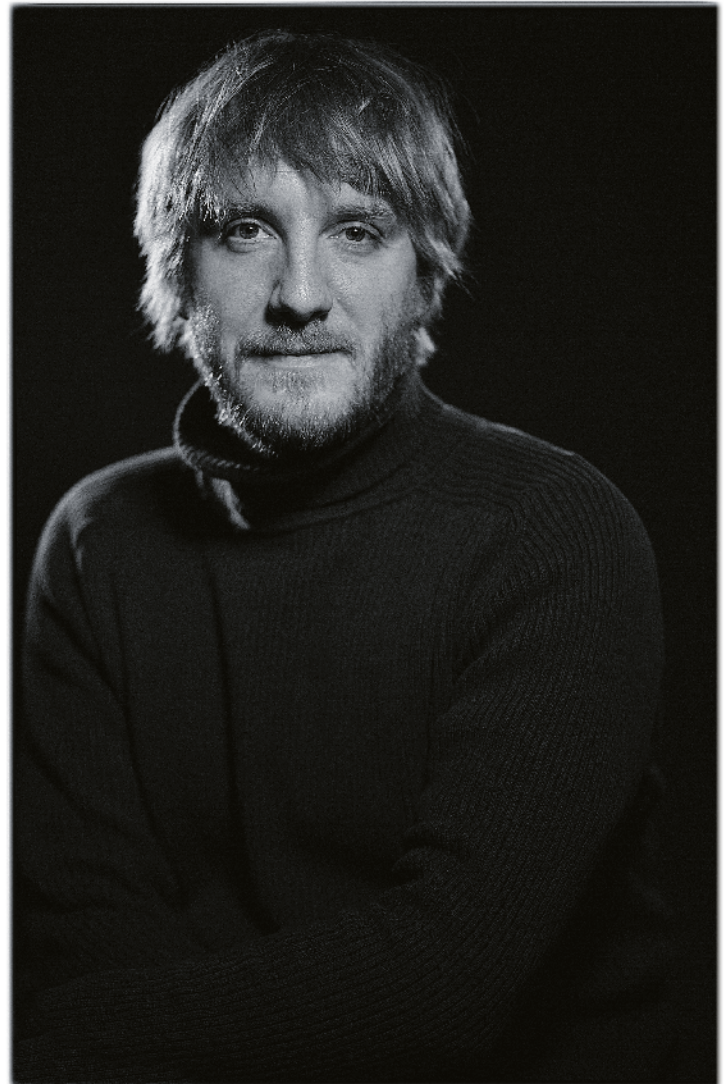
Varja Močnik

Igralec

Matej Puc

za vloge, ustvarjene v zadnjih dveh letih
v Mestnem gledališču ljubljanskem

Matej Puc, od leta 2005 stalni član igralskega ansambla Mestnega gledališča ljubljanskega, je v zadnjem desetletju tako matičnemu gledališču kot slovenskemu kulturno-umetniškemu prostoru pustil pečat igralca s prepoznavnim osebnostnim in igralskim profilom. V tem času je v več kot štiridesetih vlogah izkusil paleto igralskih izzivov, ki so se gibali v polju komedije, melodrame, muzikala, postdramskih form, kabareta in vzgojno-pedagoških projektov. Širok spekter režijskih estetik ga je izoblikoval v igralca, katerega princip delovanja se izogiba shematičnim pristopom v oblikovanju in razumevanju posamezne vloge, zato sta njegova navzočnost in nastop na odru vedno nepredvidljiva, občinstvu pa še neraziskana. Njegova pojavnost (ta se ob dobrih igralcih vedno neločljivo, a odmerjeno dotika tudi zasebne) je ne le sveža, večstranska in razgledana, temveč tudi senzibilno dojemljiva za večplastnost gledališke umetnosti, ki naj – če želi izživeti vse svoje potenciale – vedno ostajati kreativno naivna ter dovzetna za vse sloge uprizarjanja. Puc je prepričljiv v dramskem okolju in izvrsten v performativnih metodah odrskega izražanja. Sodeloval je z vsemi pomembnimi režiserskimi imeni (Jernej Lorenci, Ivica Buljan, Mateja Kolečnik, Eduard Miler, Janez Pipan, Sebastijan Horvat, Ivana Djilas, Aleksandar Popovski idr.) in s tem ostril različne poglede na gledališče in pristope k ustvarjanju. Stalna angažiranost v različnih režijskih poetikah mu je kot igralcu priskrbel izvrsten teren za nenehen razvoj in širjenje izvajalskih potencialov. V obdobju zadnjih dveh let je ustvaril niz izstopajočih vlog.



Pucev **Zeus** v uprizoritvi *Iliada* brez dvoma izstopa zaradi svojevrstne interpretacije božanskega lika, ki ga je Puc zagrabil z vso vehemenco, strastjo in odločnostjo, a zato nič manj ironično, sarkastično in žlahtno posmehljivo. V specifični postavitvi veličastnega antičnega epa, kjer se izvajalci sočasno nahajajo v položaju igralcev, pripovedovalcev ali zgolj nemih performativnih znakov, Puc izstopa s svojo markantno pojavo. Njegovo telo je poosebljena moč, je kot pobesneli lev, rjoveč, živalski in prvinski, v stiku z ženskim telesom prostaški in obscen, toda kljub temu v tej vulgarnosti nekako šarmanten in karizmatičen.

Pucev **Malcom** (*Dunsinane*) je podoba navzven naveličanega, utrjenega vladarja, ki kljub kraljevi opravi ne deluje nič kaj dostojanstveno, ampak prej smešno, že skoraj primitivno. Njegov nastop teži k nekakšni dvojni igri, želi dajati vtis lenobnega, lahkotnega kralja, vztraja v cinizmu, navznoter pa daje slutiti nevarno nepredvidljivost, zato je namerno prenarejen, v njegovi igri prepoznamo značaj vladajoče figure, pri kateri so besede in notranja stanja pogosto neskladni. Malcolm v Pucevi izvedbi je nenavaden, popačen vladarski lik, ki mu uspe prezrcaliti tudi notranjo neuravnovešenost in impulzivnost – kot temeljni nevarni značajski niansi ljudi na oblasti.

Njegov **Peer Gynt** je bil, lahko bi rekli, zanj prelomen. V ta lik se je Puc fizično potopil in psihološko poglobil do obisti. Zatipal in obdržal je izjemno ravnovesje v oblikovanju genialca-blazneža, ki je objesten, a v tem zapeljiv, ki zazveni kot nor, a le zato, ker ve preveč. V zapletene Ibsenove pokrajine prividov, notranjih psihoz, arhetipov in mitologije je Puc vstopil suvereno in prav zaradi svojega trdnega izvajalskega fokusa izoblikoval izjemno vlogo človeka, ki na eni strani

presega svet, na drugi pa ponudi uvid v svojo skrajno notranjo ranljivost.

V uprizoritvi *Leonice in Lena* njegov **Valerio** deluje kot tujek, velik brezdelnež (»Zelo sem zaposlen s tem, da nič ne delam«), ki na trenutke oddaja vtis čudaškega klateža. Puc vlogo duhovito polni z reakcijami spakovanja, vreščanja, izriše posebno vrsto infantilnosti, ki pritiče modri krvi, hkrati pa se uspešno spaja z odrskim ludensom nekega izmišljenega kraljestva in absurdom kot gonilom celotne režijske misli.

V *Žlahtnem meščanu* je Pucev **Dorant** novodobni *dandy*, ki najprej s svetom komunicira prek svojega videza, nato z vsem ostalim. Gizdalinstvo je pripeljal do skrajne meje, na njej se Puc pravočasno ustavi, zato se zdi še vedno verjeten in v živem dialogu s sodobnim časom. Ves je fin, prevzeten, a pri tem nosi s seboj neko distanco do sveta, zato je komičen, pogosto tudi zaradi telesne rabe prefinjenih nians feminilnosti in spolirane retorike, kar ga dela nekakšnega diplomatskega metroseksualca. S svojo zadnjo vlogo, **Demetrij** v avtorskem projektu *Sen kresne noči* pa je Puc znova dokazal svoj velik potencial: specifično razumevanje in posluš za interpretacijo, ki se izogiba dramskosti in pričakovani psihološki zaokroženosti. Tu njegov nastop zdrzne globoko v performativno in pri tem sočasno skozi sintezo telesa, glasu in giba liku razpira izjemno širino, ki ga, tako se zdi, že skoraj potisne na rob nezavednega.

Zala Dobovšek

Dramatičarka in performerka
za ustvarjalni opus zadnjih dveh let

Simona Semenič

Leta 2015 je Simona Semenič na Tednu slovenske drame dobila Grumovo nagrado za »*sedem kuharic, štirje soldati in tri sofije*,« uprizoritev po njenem besedilu, »*tisočdevetsto enainosemdeset*« (v režiji Nine Rajić Kranjac in izvedbi AGRFT), pa je dobila Šeligovo nagrado za najboljšo uprizoritev. To je bila že njena tretja Grumova nagrada (prva 2009. za »*5fantkov.si*«, druga 2010. za »*24ur*«), lani pa je bila zanjo znova nominirana z dramo »*to jabolko, zlato*.« V zadnjih treh letih so drame Simone Semenič uprizorili na odrih dveh narodnih (na enem pa že prej) in še dveh večjih ljubljanskih gledališč. Lani sta Simoni Semenič izšli dve knjigi, sočasni prvenki tako rekoč. Končno so torej premiki, ki jih je Simona Semenič dobrih petnajst let ustvarjala na robu, pretresli tudi center slovenskega gledališkega prostora.

Simona Semenič je dramatičarka. Že kot dramatičarka pa je celostna gledališka ustvarjalka. Njena dramska besedila nosijo svojo notranjo uprizoritev vselej že s seboj, so performativni akti po sebi in tako tudi bistveni akterji spremenjenih scenskih praks. Kljub imanentnemu uprizoritvenemu modusu pa za njena besedila, bolj kot za katere koli druge sodobne slovenske drame, velja, da je treba gledališče za ta besedila vsakič znova šele iznajti. (Nedeljivost njenega literarnega in gledališkega dela – ter vrhunskost obojega – verificira tudi dejstvo, da sta Simono Semenič nominirali za nagrado dve komisiji, komisija za literaturo in komisija za scenske umetnosti. To je izjemno redka, skoraj že unikatna praksa.) Simona Semenič velja za angažirano avtorico in njene drame za politične. Vendar političnega učinka ne



doseže s poantami, temveč najprej s celotno strukturo besedila, ki je razvezana in dehierarhizirana, in s sprotno dekonstrukcijo lastnih mehanizmov prezentacije. Prav tako pa s stalnim obračanjem pogleda na gledalca oziroma na njegovo gledanje, ki se ne more distancirati od odrskega dogajanja. Šele skozi te postopke lahko beremo politično tudi tematske preokupacije njene dramatike: odkrivanje sistemskega, legalnega in toleriranega nasilja – političnega, vojaškega, finančnega in vedno znova, v vseh obdobjih in plasteh družbe spolnega; seciranje pozicije moči in podrejenosti; dajanje glasu potlačenemu, zamolčanemu in marginaliziranemu.

Simona Semenič je performerka. Teme in strategije ostajajo enake, še manj pa je varne distance. Uprizarjanje samega sebe je pri njej krvavo resno početje. V treh avtobiografskih performansih – »*jaz, žrtev*« (2007), »*še me dej*« (2009) in »*drugič*« (2014) – Simona Semenič svoje telo zastavi kot sredstvo za razkrivanje politike telesa in patologije zdravstvenopolitičnega (in seveda kulturnopolitičnega) sistema.

Leta 2017 je ob »*treh dramah*« (»*tisočdevetsto enainosemdeset*«, »*sedem kuharic*«, »*štirje soldati in tri sofije*« ter »*mi, evropski mrlič*«) pri založbi Beletrina izšla tudi knjiga »*me slišiš?*« (založba KUD AAC Zrakogled). To je popoln žanrski unikum, ki ga ne zajame povsem niti „avtobiografija v treh dramah“. Avtobiografskim dramam, na podlagi katerih je izvedla performanse iz »*trilogije žrtve*«, je dodala prozno vezno besedilo, ki je hkratni uvod in post scriptum k dramam in performansom. Avtobiografska proza, vsaj tista, ki je danes v porastu, seveda ponuja „sebe“, ne pa tudi zares inovativnih načinov govora o sebi. Simona Semenič je naučeno na uprizoritvenem polju odlično transformirala v „nevezano besedo“, tako da smo dobili z »*me slišiš?*«

tudi eno najbolj vznemirljivih, če ne kar najbolj vznemirljivo sodobno slovensko avtobiografsko prozno pisavo.

Simona Semenič je pobudnica in ustanoviteljica *PreGleja*. S to iniciativo je izpisala eno najboljših zgodb o razvoju partikularnega in osebnega v občeh, generacijsko in zavezujoče. Iskanje lastnega mesta v zaprti strukturi je privedlo do novih form samoorganiziranja piscev in poskusov vzpostavljanja produkcijskih pogojev za kontinuirani razvoj nove slovenske dramatike. To še zmeraj spodbuja in promovira kot voditeljica delavnic dramskega pisanja doma in v tujini.

Simona Semenič je namreč tudi avtorica, ki – z močjo pisave, a ne brez nenehnega osebnega angažmaja – prodira tudi na tuje. Njene drame so prevedene v več tujih jezikov in se uprizarjajo na Norveškem, Švedskem, Slovaškem, v Izraelu, ZDA, Rusiji, Bolgariji in Albaniji.

In ker so pri Simoni Semenič vse njene vloge konstitutivni del celote, zapis ne sme ostati brez njenih dramaturgij in tudi režij. V zadnjem obdobju je na oder subtilno (res floskulast označevalec, vendar ta drama in tema res zahtevata občutljiv pristop) postavila »*Hura, Nosferatu!*« Andreja E. Skubica (SNG Nova Gorica, 2016).

Simona Semenič je ena najpomembnejših sodobnih slovenskih gledaliških osebnosti.

Petra Vidali

Koreografinja in baletna solistka
za vrhunske dosežke v zadnjih dveh letih,
še posebej za dramsko zasnovo baletne
mojstrovine Evgenij Onjegin

Valentina Turcu

Valentina Turcu je svojo globoko strast in pronicljiv čut do gledališča odkrila že v zgodnjih otroških letih. Baletno znanje je usvajala najprej pod skrbnim mentorstvom svojih staršev, prav tako priznanih baletnih umetnikov, Marina Turcuja in Maje Sribljenović Turcu. Pot nadaljnega izpopolnjevanja ter intenzivnega umetniškega razvoja jo je vodila do akademije Rudra Bėjart v Lozani, kjer je odkrila svoj edinstven plesni slog in rokopis pod vodstvom legendarnega koreografa in baletnega mojstra Mauricea Bėjarta.

Če bi izhajali iz trendov, ki po postmodernem odmiku od »velikih pripovedi« še vedno prevladujejo v vseh sferah umetnosti in kulture, bi se lahko naključnemu opazovalcu na prvi (p)ogled zazdelo, da koreografske stvaritve Valentine Turcu ne sodijo v sodobni čas plitkega kulturnega potrošništva. Glavni argument za to izhaja že iz dejstva, da se koreografinja intenzivno posveča oživljanju in reinterpretaciji t. i. velikih zgodb iz celotnega diapazona modernega časa od renesanse, romantike, pa vse do sodobnosti. Prav te zgodbe, ki na odru na novo zaživijo v Valentinini vizionarski ideji in napetem loku njenega nezmotljivega dramaturškega ritma, nas vedno znova navdihujejo s svojo »večno mladostjo«, aktualnostjo, obenem pa so s svojim globokim uvidom v človeško psiho, v pogosto prekrhka družbena ravnovesja in številne anomalije obvezno študijsko gradivo za slehernika, ki je hočeš nočeš del sodobnega sveta in civilizacije.

V velikih pripovedih modernega časa je Valentina Turcu našla svoj neusahljiv vir koreografske inspiracije, ki jo



skozi pretanjeno in obenem čustveno močno ekspresijo preoblikuje v koherentno plesno pripoved. Prav zaradi perfekcionizma, ki se je jasno pokazal že na začetku njenega umetniškega raziskovanja, in s svojim celovitim angažmajem kljubuje postmoderni paradigmi »praznega«, jo lahko danes občudujemo kot zrelo ustvarjalko v zahtevnem žanru dramskega baleta, in to v najžlahtnejšem pomenu te besede, ki spektakla ne dojema kot oblike pritlehne zabave in površinskega blišča, ampak (rečeno z Lukácsom) kot »ontološko disonanco« v pričakovanju lastne »uglasitve« oziroma kot dogodek celostnega osebnostnega dozorevanja, ki v gledalcu prebuja radovednost, voljo do spoznavanja ter željo po spremembi in drugačnosti. Valentinin nesporni talent za odrsko naracijo skozi gib se tako ne nazadnje kaže tudi v še tako majhnih filigranskih detajlih, ki se lahko udejanjijo kot nesluten, a ključni preobrat odrskega dogajanja.

Praktične izkušnje med intenzivnim študijem solističnega baletnega repertoarja so avtorici dale jasen uvid v bistvo koreografske kreacije, znotraj katere je postavila zelo visoke estetske standarde že s svojim celovečernim prvencem *La Callas* iz leta 2007. Po več kot 120 zabeleženih uspešnih sodelovanjih z mednarodno priznanimi režiserji in gledališkimi ustvarjalci pa se je prva prelomnica umetniške potence Valentine Turcu zgodila leta 2012 z visoko estetizirano postavitvijo neoklasi(cisti)čne baletne mojstrovine *Romeo in Julija* Sergeja Prokofjeva na velikem odru mariborskega baleta. Sveža, stilno inovativna in globoko ekspresivna koreografska kreacija je požela odlične kritike tako doma kot v tujini, med drugim tudi v ugledni reviji *Dance Europe Magazine*, ter doživela nadaljnje postavitve v Latvijskem narodnem baletu v Rigi in v operni hiši Metz Métropole.

Po prodornih koreografskih kreacijah v naslednjih letih, še posebej s postavitvijo Ščedrinove orkestrske suite *Carmen* (po istoimenski Bizetevi operi) ter z baletom *Nevarna razmerja* (po istoimenskem Laclosevem romanu v pismih), se je 26. novembra 2016 na velikem odru mariborskega Baleta s spektaklom *Jeŕgenij Onjegin* zgodil epohalni premik in nov triumf v zvrsti dramskega baleta, ki je v izvirni, močno ekspresivni in pretanjeni koreografski govorici Valentine Turcu na novo interpretiral Puškinovo ikonično poetično povest o notranje razklanem Onjeginu, obenem pa razodel umetničino iskreno afiniteto do disonantnih potez ruskega in slovanskega idejnega sveta nasploh. Celovit univerzum dramskega baleta *Jeŕgenij Onjegin*, za katerega prejme koreografinja Valentina Turcu nagrado Prešernovega sklada v letu 2018, tako pod okriljem avtoričinega umetniškega mojstrstva, neprecenljivega čuta za gledališče, edinstvene senzualne poetike in etičnega svetovljanstva z največjo možno prepričljivostjo upodablja najgloblja psihološka stanja in večne dileme človeške civilizacije.

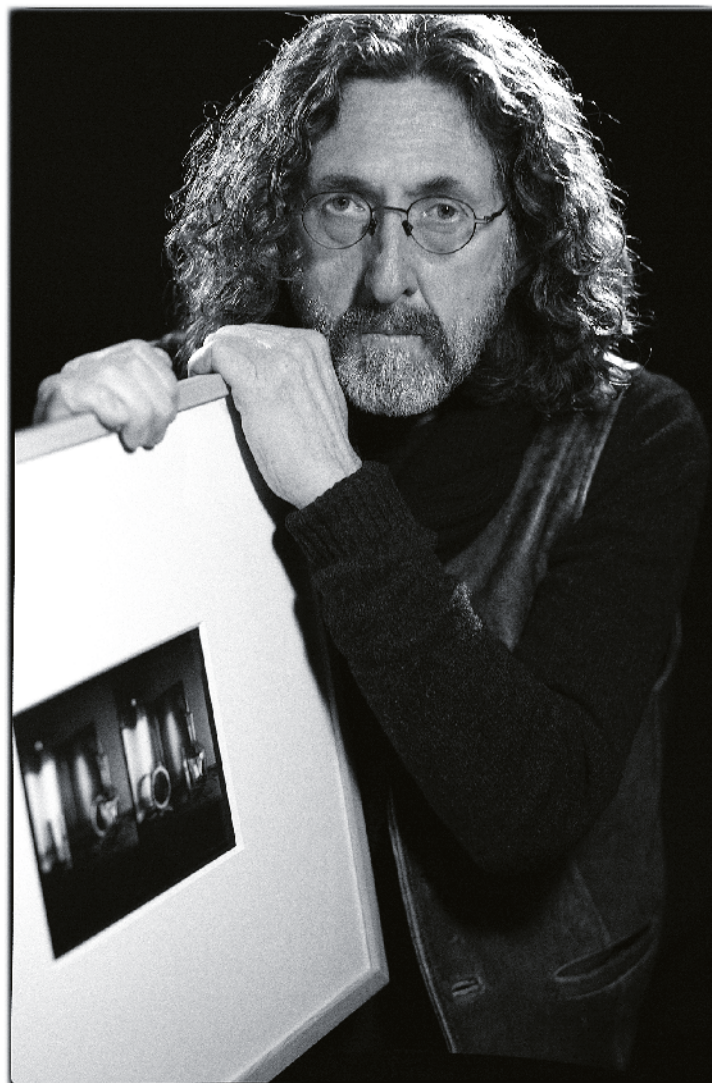
Benjamin Virc

Fotograf
za seriji *Solve et Coagula* in *Von Dieser Welt*

Boris Gaberščik

Boris Gaberščik že več kot petintrideset let vztraja v svojem, izrazito osebnem pristopu v tisti smeri fotografije, ki jo gledamo kot umetniški medij. Zapisan fotografskemu tihožitju, kot nekakšni minimalistični izpovedi reistične filozofije, je z vsako serijo bližje perfekciji svojega izraza. Zadnji dve, za kateri prejema nagrado Prešernovega sklada, je poimenoval *Solve et Coagula* in *Von Dieser Welt*, nekako v smislu svoje intimne ustvarjalne filozofije. Boris Gaberščik v slovenskem fotografskem prostoru nima primerjave; pa saj je tudi na tujem nima. Vzore v svetovnem prostoru sicer lahko iščemo daleč nazaj, morda do Irvinga Penna, ki mu je še najbližje, ali celo Raya Mana. Z razliko od slikarstva, ki se večinoma ne ozira nazaj, zgodovina fotografije govori o tem, da določena smer ni nikoli zaključena, ampak se s posameznimi avtorji rada vrača na začetek ali bolje k vrhuncu nečesa v preteklosti. To velja tako za nadrealizem, še bolj pa za modernizem, ki je verjetno najbolj ustvarjalno obdobje fotografije. Boris Gaberščik je lep primer tega. Njegov modernistični pristop k fotografskemu mediju je sijajen primer tega, da se da ustvarjati novo, podobno, kot so to počeli velikani fotografije pred desetletji, obenem pa ne ponavljati že videnega.

Zavezan perfekciji črno-bele tehnike analogne fotografije in formatu velike kamere je Boris Gaberščik eden zadnjih sledilcev velikih mojstrov fotografije prejšnjega stoletja, morda pa tudi znanilec tistega gibanja moderne fotografije, ki se noče posloviti od teh tehnik in, za razliko od digitalne, vztraja pri visoki kakovosti



analogne fotografije. Čeprav je danes za večino ljudi analogna tehnika mrtva, da ne rečem nesmiselna, je resnica drugačna. Vedno več je vračanja v preteklost, a ne zaradi nekakšne nostalgije, prej je vzrok temu drugačen način dela, večje spoštovanje materiala, daljši čas, ki je za to potreben, in vzročno globlji premislek, predvsem pa pravo razumevanje medija. Ko neko dejanje postane tehnično enostavno in zaradi nižje cene množično, pač to nikoli ne vodi h kvaliteti. V fotografiji je to vsak dan bolj jasno.

Ne bom se spuščal v potankosti izbrušene tehnike Borisa Gaberščika, ki je težko razumljiva celo poznavalcem analogne fotografije, saj je bistvo umetniškega dela vedno le končni rezultat. Ta je ravno zaradi njegove perfekcije tako zelo prepričljiv in navdušujoč. Te majhne podobe, ki so take prav zaradi zavezanosti tehniki, so pravo nasprotje velikim »plakatom« sodobnega fotografskega trenda. Prisilijo nas, da se z njim soočimo na doseg roke. Osebna zgodba avtorja ostaja sicer le njegova, gledalci pa se s podobo pred sabo spopadamo z lastnim spominom, skozi svojo lastno refleksijo. Branje fotografske podobe je zapleten psihološki postopek, čeprav se večini ljudi ne zdi tako. Fotografija je v bistvu posnetek realnega, a v Gaberščikovem primeru gre prej za odslikavo novo ustvarjenega, kajti sveta na njegovih podobah prej ni bilo. Ob sedanjih, zaradi množičnosti fotografskega medija izgubljeni in izpraznjeni percepciji fotografije, se lahko njegove podobe za marsikoga hermetične ali celo tuje. Morda so zaradi svojega minimalizma in odsotnosti vsega, kar bi jih obremenilo, res zagonetne, a to je očitno želja avtorja, saj lahko le tako izzove pravi odziv in svobodo branja vsakega gledalca posebej. Bistvo kvalitete velikih fotografij je vedno bilo tako.

Fotografija je danes zelo širok medij. Lahko je del oglaševanja, mode, turizma, pornografije ... torej je komercialna. Lahko je znanstvena, etnografska, dokumentarna, reporterska ... in ne nazadnje je lahko amaterska, ljubiteljska, shranjena na telefonih in razširjana po socialnih omrežjih. Ta zadnja še danes ostaja svoje vrste sociološka uganka, s *selfiji* na čelu. Vrst fotografije je torej veliko, a le zelo ozek del lahko imenujemo umetnost. Vse ostalo je, kar pač je. Kot umetnost so jo skozi dolgi čas definirali res veliki fotografi. Odgovor temu, kdaj je fotografija umetnost, se skriva v vprašanju, kaj sploh je umetnost. Če se omejimo zgolj na likovno področje, odgovor danes ni več enostaven. Preveč vsega različnega se je nabralo, preveč nejasnih meril, preveč vpletenosti denarja in zakulisij trgovine z umetnostjo. Zato bo kot vedno potrebno počakati, da selekcijo opravi čas. Kot pri slikarstvu je tudi v fotografiji glede tega jasno le obdobje kar nekaj desetletij v preteklosti in modernistična praksa Borisa Gaberščika ima pokritje že v tistem času.

S podelitvijo te nagrade ni počaščen le avtor in njegovo delo. To je obenem poduk slovenski fotografski sceni, ki vse bolj pozablja, da je vse že obstajalo in da se z zanikanjem tega vedno bolj oddaljujemo od filozofskih osnov fotografskega medija. Brez intimne osebne filozofije ni umetnosti, torej tudi fotografije kot umetnosti ne. Izjemnost dela Borisa Gaberščika potrjuje prav to.

Milan Pajk

Nagrada Prešernovega sklada 2018

Intermedijska umetnica
za delo *K-9_topologija*

Maja Smrekar

Maja Smrekar je magistrica vizualne umetnosti, ki s svojim umetniškim delom tematizira radikalne družbene spremembe, ki jih omogoča uporaba novih tehnologij. Majin umetniški studio je biotehnoški laboratorij, v katerem v sodelovanju z znanstveniki in tehnologi nastajajo umetniška dela, ki tematizirajo sobivanje človeka, živali in stroja. Bionika, tkivni inženiring, gensko spremenjeni organizmi, nevrotransmiterji, križanje med vrstami, reproduksijske tehnologije ipd. so tehnike, ki v polje umetnosti vpeljujejo umetniške prvine, kot so semantika živih materialov, mikroperformativnost, sterilnost, molekularno kiparjenje, mikrofluidnost, biom ipd.

Opus *K-9_topologija* je Maja Smrekar zasnovala že leta 2014. Konceptualna predpostavka projekta *K-9_topologija* (K-nine = canine) je za svoje središče vzela človekovo sobivanje z udomačeno živaljo – natančneje s psom, ki v strokovnem razumevanju velja za prvo udomačeno žival. V opusu, sestavljenem iz štirih umetniških del, je tako vzpostavljena meddisciplinarna raziskava, ki vključuje koevolucijo genov, evolucijsko psihologijo, vedenjsko ekologijo, populacijsko genetiko, biopolitiko, politiko spolov, reproduktivno svobodo in kulturno ter biološko evolucijo.

Izhodišče prvega umetniškega dela *Ecce Canis* (2014) je bilo znanstveno potrjeno dejstvo, da se je pospešen selekcijski pritisk volka-psa začel z nastankom poljedelstva pred pribl. 12.000 leti, ko so se človeku in volku, ki je sobival z njim, spremenile prehranjevalne navade, s povečanim vnosom škroba iz zelenjave pa



tudi serotoniniski metabolizem v možganih. V galerijski postavitvi *Ecce Canis* so imeli obiskovalci galerije možnost pre/izkušati vonj serotonina, ki ga je avtorica s sodelavci osamila iz svoje in iz krvi svojega psa Byrona. Poleg improvizirane laboratorijske postavitve je v galeriji dominiral rovu podoben rog, v katerem so obiskovalci lahko interaktivno vohali serotonin. Ta je kot esenca odnosa med človekom in psom kontrastiral olfaktorične sposobnosti obeh ter poetično napeljeval na neverbalno in neznakovno komunikacijo, s čimer se simbolizira začetek koevolucije med vrstama.

Drugo umetniško delo v opusu *K-9_topologija* je nastalo na gostovanju pri umetniški instituciji Bandit-Mages v francoskem Burgesu, kjer je Maja Smrekar sodelovala z etnologi iz JACANA Wildlife Studios. V performansu z naslovom *Jaz lovim naravo in kultura lovi mene* (2014), v katerem so volkovi z njenega golega telesa polizali škrobasto želatino, je Maja Smrekar svoje delo postavila v neposredno poravnavo z Beuysovim performansom *I Like America and America Likes Me*¹ in s Kulikovim *I Bite America and America Bites Me*,² dvema pomembnima zgodovinskima referencama moderne in sodobne umetnosti, v katerih umetnika vzpostavita predstavnike psa kot privilegirana označevalca kulturaliziranja narave.

Tretje umetniško delo z naslovom *Hibridna družina* (2015) je nastajalo v trimesečni klavzuri v Galeriji Freies Museum v Berlinu. Avtorica je v projektu izhajala iz teorij, ki nam omogočajo premišljanje postindustrijske delitve ženskega gospodinjanskega dela, na kateri

slonijo sociološke in ideološke pozicije materinstva ter iz tega izpeljane instrumentalizacije dojenja. Maja Smrekar je svoje telo spodbudila, da je začelo proizvajati materino mleko, s katerim je nahranila mlado nečloveško žival. Simbolno je njeno telo postalo materinsko, toda ne več njeno (*m-Other*), in se tako emancipiralo od heteronormativnega diskurza.

Sklepni projekt z naslovom *ARTE_mis* (2017) je bil postavljen v Galeriji Kapelica kot prostor, v katerem so bili zbrani najpomembnejši elementi prejšnjih treh umetnin s centralno postavljenim mikroskopom, pod katerim je bilo mogoče opazovati celico, v kateri sta bila biotehnološko združena človek in pes. Tako so prostorska halucinatorična alegorija avtoričine mitologije iz otroštva, umetnostnozgodovinskih referenc in biotehnološki laboratorij priklicali idealno okolje za možno obliko živega bitja, ki je na krilih biotehnoloških možnosti nastalo kot nepopustljivo vztrajanje na trasi koevolucije človeka in psa.

Projekt *K-9_topologija* je monumentalno delo, nastalo v skoraj štiriletnem procesu umetniškega raziskovanja in ustvarjanja številnih posameznikov in institucij, ki jih je Maja Smrekar vodila s svojo umetniško vizijo. S tem delom so se premaknile nekatere meje, zadržetale so nekatere družbene norme in premaknila se je umetnost sama. To delo je veliko, kot se za čisto umetnost spodobi. Ob njegovi brezkompromisnosti, ki še vedno dviguje prah, velja znova ugotoviti, da tisti, ki ne razumejo umetnosti sodobnosti, ne razumejo časa, v katerem živijo. *K-9_topologija* je umetnina, ki vznika iz znanstvenih in tehnoloških avantgard, zato pred nas zagotovo razgrinja tudi nekatere težje izzive jutrišnjega dne.

Jurij Krpan

¹ Josef Beuys, "I Like America And America Likes Me", 1974, Rene Block Gallery, New York

² Oleg Kulik, "I Bite America and America Bites Me" 1997, Deitch Projects SoHo, New York

Dolina šentflorjanska, pozdravljena!

ali Kaj bi nas danes vprašal Ivan Cankar?

Spoštovani predsednik republike,
spoštovane nagrajenke in nagrajenci, spoštovani vsi,
ki v tej deželi še niste in nočete pozabiti na umetnost –
prisrčen pozdrav!

A dovolite mi najprej, da se za trenutek spomnimo
velikega gledališkega umetnika, tudi nagrajenca
Prešernovega sklada, Jerneja Šugmana, ki se je v svoji
igralski umetnosti za vse nas neizmerno razdal in se,
žal, nedavno do konca razdal.

Dolina šentflorjanska, pozdravljena!

Tako je pred več kot stotimi leti pisatelj in dramatik
Ivan Cankar pozdravil svojo in še vedno našo domovino.
Ta nagovor domovine mu je bil zelo pri srcu, zato ga je
v svojih delih uporabil kar nekajkrat, največkrat v knjigi
Zgodbe iz doline šentflorjanske. In seveda v igri *Pohujšanje
v dolini šentflorjanski*.

Ker v letošnjem letu obeležujemo tudi stoletnico
Cankarjeve smrti, se mi zdi primerno, da se poglobimo
v smisel njegove satirične kritične misli, s katero
je neutrudno bičal samozadostne Šentflorjance,
predvsem njihov odnos do umetnosti nasploh
in do umetnika posebej. To pa je tema, o kateri
bi se morali danes spraševati celo bolj intenzivno
kot pred stotimi leti.

In prav zato svoje razmišljanje naslavljam takole:

Dolina šentflorjanska, pozdravljena!
ali Kaj bi nas danes vprašal Ivan Cankar?

Svet se je v stotih letih morda res navzven spremenil, in če se je, se je zgolj na videz. Iste reči namreč danes le malo drugače poimenujemo. Ograja ali *plot*, kot bi lepo rekel Ivan Cankar, se danes imenuje *tehnična ovira*. *Brezpravni blapec fernej, dninar brez pravic*, kot je znal zapisati pisatelj, je danes *prekarec*. *Bežanje pred dacarji* pa *davčna optimizacija*. Razprodajo narodovega premoženja imenujemo *iskanje strateških partnerjev*. Laž, ki je bila v Cankarjevih časih samo enozloznica laž, danes imenujemo *alternativno dejstvo*. In celo vojni znamo reči *mirovno posredovanje*. Svet se je spremenil samo toliko, da je človek v enainvajsetem stoletju izgubil večino težko pridobljenih pravic, izbornih v minulem 20. stoletju. In s položajem umetnosti v družbi je enako.

»... kultura je nepotrebna tako ljudstvu kakor narodu!« je Ivan Cankar zapisal v predavanju *Slovensko ljudstvo in slovenska kultura* v Trstu že leta 1907. Z nekaj besedami je grenko strnil svoje spoznanje glede splošnega vzdušja, ki je takrat obvladovalo dolino šentflorjansko: da, *kultura je nepotrebna tako ljudstvu kakor narodu!* Sprašujem se: kaj je danes drugače?

Cankar je bil prepričan, da *biti* umetnik ni samo poklic, ampak je poslanstvo, ker je umetnik *vest družbe*, je njena duhovna refleksija. Umetnost pa je bila zanj srčika, Duh naroda, Duh z veliko začetnico. »*Zgodovina narodove kulture je zgodovina naroda samega*,« je zapisal. Svoje pisateljsko poslanstvo je čutil kot neprestano kritiko slovenstva, kot zrcalo, ki naj ga umetnik vztrajno drži svojemu narodu pred obraz. Umetnost je pravzaprav edina prava, neideološka opozicija neumnostim oblasti, bodisi vladnim in bodisi parlamentarnim.

Morda je prav v tem skrivnost, zakaj vse vlade, ne samo slovenske, tudi mnoge evropske, želijo umetnost enkrat za vselej potisniti v sfero *prijetne zabave, neobvezne refleksije, med srečne urice* preživljanja prostega časa po celodnevnem prekarnem delu. Moč kritične umetnosti bi radi utopili v vsesplošno komercializacijo, kjer sta pomembnejša tako imenovana gledanost in dobiček kot pa resnična kakovost.

Živimo namreč v družbi, ki bolj ceni tiste, ki prodajajo, kot tiste, ki ustvarjajo.

Umetnost je zato z vsako novo vladno garnituro samostojne republike Slovenije potisnjena še bolj na obrobje narodovega življenja. Vsakič bolj odločno in celo brez sramu. Čemu? Prepričan sem, da zato, da bi umetnost popolnoma marginalizirali.

Med slovenskimi politiki se v zadnjem času pojavlja celo ideja, da je umetnost na Slovenskem že opravila svoje državotvorno in narodotvorno funkcijo, ker že imamo svojo državo, v kateri so državne institucije prevzele poslanstvo, ki ga je nekoč imela umetnost. V resnici pa je ravno obratno. V času norega in novega kapitalističnega sužnjelastništva bi v tako majhni narodni skupnosti, kot je naš ljubi slovenski narod, umetnost morala biti edino jamstvo za ohranitev narodove biti na obzorju kulturno mnogo bolj agresivnih narodov. Prav zato je trditev, da mora umetnost izpolnjevati nekakšna *pričakovanja* javnosti, neumnost in to nevarna neumnost. No, priznajmo si, kakšna so v resnici *kulturna pričakovanja javnosti*? Zabavna glasba, kvazi etno kultura, komedije s pačenjem nastopajočih, neskončne teve nadaljevanke z lažnim čustvovanjem, popleskani umetniški kič ... Če bo država v svoji kulturni politiki

sledila samo *pričakovanju javnosti*, bo ta dežela potonila v kulturno temo.

Josip Vidmar je v svoji knjigi *Obrazi* opisal, kako je 12. aprila 1913 prisostvoval Cankarjevemu znamenitemu predavanju *Slovenci in Jugoslovani*. O tem predavanju vemo marsikaj, vemo pa tudi, da mu je prisostvovala v vsej svoji pripravljenosti policija. Na predavanju je cenzura delovala tako rekoč v živo. Policijski komisar je hotel med predavanjem Cankarju vzeti besedo. Ga skušal celo fizično spraviti z govorniškega pulta. Sledila je burka, v kateri je oblast okoli govorniškega odra lovila pisatelja, ta pa se ni dal in je ob glasnem skandiranju prisotnih do konca razpredal svoje misli. Zato so Cankarja aretirali in ga obsodili.

Danes oblast umetnikov in govornikov ne preganja več. Politiki zelo radi poudarjajo, da v demokraciji cenzura ne obstaja, da vlada popolna svoboda izražanja svojih stališč in misli. Oblast bi danes Cankarja pustila pri miru. In to samo zato, ker je oblastnikom vseeno za izgovorjene besede državljanov. Vseeno jim je, kaj pravijo šolniki, vseeno jim je, kaj dokazujejo znanstveniki in kaj tečnarijo umetniki. Značilnost današnjega časa ni demokracija, ampak ignoranca In cenzura, spoštovani, cenzura obstaja. Ampak to je zdaj cenzura kapitala. Če vam kakšno umetniško stališče ni všeč, ga pač ukinete pod pretvezo, *da ni denarja, da imamo zaukazano varčevanje, da gre za prerazporeditev sredstev*.

Ja, spoštovani, cenzura obstaja, samo *reče se ji drugače*. Denar cenzurira vse, kar mu ni po volji.

Ivan Cankar je bil nekoč svobodni pisatelj. Danes bi najbrž imel podjetje *Cankar s.p.*, a se s svojim pisanjem

ne bi mogel preživeti. Pred stotimi leti pa je lahko Cankar živel zgolj od svojega ustvarjanja, katerega je uporno imenoval *delo*. *Umetnik dela*, je pisal, *trdo dela*, je rekel, *in za svoje delo mora biti plačan*, je na koncu pribil.

In zdaj je morda čas za drobno podobo v Cankarjevem pisateljskem duhu, vendar ne za *podobo iz sanj*, pač pa za podobo iz današnjega, vsakdanjega življenja ...

Po naključju sem hodil za dvema starejšima gospema, in ko sem ju na ulici prehitel, sem slišal, kako je ena od njiju rekla: »Ne pomnim, kdaj sem se zadnjič do siteda najedla.« Tako je rekla gospa svoji prijateljici, »pa sem vse življenje pošteno delala.« In ko se je v minulem letu oglasil slovenski filozof, odličen pesnik, prevajalec, intelektualec, oče treh otrok, ko je javno razgalil svojo socialno stisko, smo bili pretreseni. Pesnik, ki se je sam izpostavil, ker ne more, kljub delu, preživeti svoje družine, žal ni edini. Mnogi v tej deželi gladijejo s tihim sramom, ki pa ni sram zaradi svoje lastne bede, ta sram je že davno presežen. Ljudi v tej deželi je sram za Slovenijo, saj zelo dobro vedo, kakšno prihodnost ima država, v kateri stradajo doktorji filozofije, pesniki, prevajalci ... *Ali je dolina Šentflorjanska res dežela, v kateri morajo znanstveniki in raziskovalci na cesti, da bi oblast prepričali o nujnosti njihovega obstoja, a morajo ljudje res pred parlament, da bi oblastniki videli, da slabo živijo, morajo šolniki, umetniki res nositi transparente pred vlado, da bi oblast sprevidela, da so vsi ti ljudje za obstoj naroda nujni, da so oni narod?* bi nas naravnost vprašal Cankar. Slovenija je majhna dežela, malo nas je, zato bi morali, in lahko bi poskrbeli drug za drugega. Politiki pa bi morali biti na čelu te skrbi. Zato smo jim dali svoj glas. Tudi vzamemo jim ga lahko.

Cankar je bil prepričan, da so *politični voditelji naroda vedno takšni, kot si jih narod zasluži*: da so odslikava ljudi, ki jih voditelji vodijo. Vendar je vseeno upal, da bo nekoč, ko bo njegov narod iz doline šentflorjanske oblikoval svojo državo, vse drugače. Pa se žal to ni zgodilo. Šentflorjanci še vedno ne marajo umetnika Petra. In njihovi voditelji seveda tudi ne.

V tem smislu je bil Cankarjev boj zaman. Odnos Šentflorjancev do umetnika Petra, ki ga imenujejo razbojnik in kontrabantar, je še vedno enak kot pred stoletjem. In tudi danes se politični in gospodarski veljaki pogajajo in barantajo z umetniki za plačilo njihovega dela, za razkošne bankete pa jim seveda ni nikoli škoda denarja. Ali če malo parafraziramo Cankarja: umetnost je sicer dobra, *najboljše pa so vendarle pečene piške!*

Stanje duha je v naši ljubi domovini vsak dan bolj porazno. In za to so odgovorni tudi naši politični voditelji. Če oblast ne spoštuje ustvarjalnosti, ne moremo pričakovati, da jo bodo spoštovali državljani.

Ivan Cankar res ne bi bil zadovoljen z današnjim časom. Marsikaj bi nas hotel vprašati.

Gotovo bi nas brez dlake na jeziku vprašal: *Kje je nova Narodna in univerzitetna knjižnica?* Zelo bi se začudil, ker je nismo mogli ali da je nismo *hoteli* zgraditi v več kot četrto stoletja, odkar imamo svojo lastno državo.

Kako to, bi bil radoveden, da s takšno lahkoto financirate tuja podjetja, in kako je mogoče, da, odkar imate svojo državo, tako zelo ponižujete kulturo, umetnike in intelektualno delo? Zakaj v četrto stoletja, to bi se Cankarju, ki je živel komaj dvainštirideset let, zdelo zares veliko, zakaj je bilo v vseh

letih samostojne države tako malo vlaganj v pomembne kulturne objekte in projekte? Ivan bi bil jako začuden. In to upravičeno.

V sedemindvajsetih letih obstoja slovenske države so demokratično izvoljene oblasti premalo dale slovenski umetnosti in preveč stregle svojim političnim in strankarskim interesom.

V Sloveniji vsak dan kršimo umetnikove pravice. Celo javne kulturne ustanove hočejo, da jim umetniki odstopajo svoja dela za žaljivo nizko plačilo ali celo zastonj. Delo zastonj pa je nezakonito. In ko na javni televiziji, na primer, ki bi morala biti največja nacionalna kulturna ustanova, kulturo izrinjajo s programa, se država, njena ustanoviteljica, sploh ne zgane. Kot da se je kultura ne tiče.

Slovenskega intelektualnega in materialnega bogastva ni pokradla tujina, niso nas osiromašili tujci. *Sami smo se pokradli*. Največji nasprotnik Slovencev smo Slovenci sami. Tudi s tem bi se strinjal Cankar, samo da on ne bi rekel *Slovenci*, temveč Šentflorjanci. In v resnici to tudi smo. Častilci svetnika, ki je zavetnik gasilcev. Le da namesto resničnih požarov, kot to počnejo pravi in požrtvovalni gasilci, z največjim veseljem gasimo sami sebe, svoje talente, svoje presežke, svoje sposobne ljudi, ki pred slovensko politično brezbriznostjo bežijo v tujino in svojo pamet, svojo nadarjenost nudijo tujcem. Spoštovani, zelo uspešno gasimo žar svoje kulture, svojega šolstva, lastnih socialnih sistemov, gasimo minulo delo, svojo preteklost, vse, kar je bilo vrednega v tej deželi, vse, kar so ustvarili naši predniki, gasimo, gasimo, gasimo ...

Spričo tega dejstva Cankar ne bi bil le začuden, pač pa bi bil razočaran.

Večkrat nas politiki z otožnimi očmi prepričujejo, da zadeve ne gredo tako hitro, da se le počasi daleč pride ... Da umetniki in kulturniki ne smemo biti preveč neučakani, da enkrat že bo, drugo leto, v naslednjem mandatu ... Državljeni pa smo vsak dan priča, da se da kak zakon sprejeti zelo hitro. Da je, če je treba ustreči tujcem, mogoče vso birokracijo urediti tako rekoč čez noč. Fraza, da v tej deželi ni dovolj denarja za umetnost, je vedno bolj očitna laž. Čez noč se najde stotine milijonov, čez noč se napišejo zakoni, ki jih naslednji dan že tudi izvajamo, kakor recimo lex Mercator, lex Magna, lex 2TDK. Zakaj ne bi sprejeli še lex slovenski film, vas sprašujem, zakaj ne lex slovenski sodobni ples, zakaj ne lex slovenska knjiga ... zakaj ne lex umetnost in kultura? Pa dobro vemo, da gre pri tem za drobiž.

Ali pa morda prav zato *ne*, ker je v igri samo drobiž?

Cankar je bil tečen in vztrajen. Vprašal bi nas še marsikaj. *Kje je nova Drama*, na primer. *Boste pustili, da nacionalno gledališče ustvarja vrhunsko umetnost v nemogočih razmerah? Ali pa boste dovolili, da se ponovi zgodba z obnovo in dograditvijo Opere, ko je neznano kam poniknilo toliko denarja, da bi lahko zgradili še drugo opero?* Marsikomu bi postalo nelagodno, ko bi jih sitni Cankar takole spraševal ...

Kje je novi plesni center? bi nas še znal vprašati. *Mar narod, ki ima tako močno razvit sodobni ples v vseh mogočih različicah, ni toliko vreden, da bi dobil sodoben plesni center? In morda še eno gledališče. Novo! Zgolj za slovensko dramo in komedijo*, bi nas provociral Cankar.

Kaj pa je z Mladinsko knjigo? To bi Cankarja kot pisatelja še posebej zanimalo. *Boste res tako dolgo zavračevali, da se je bo usmilil kak tajkun in z njo oplemenitil svoj pokradeni denar? In kaj je z malimi založniki? Je bil Trubarjev boj za knjigo res zaman?* bi ga vznemirjalo.

Je res, bi nas začuden vprašal, *da imajo javni kulturni zavodi denarja zgolj za plače, ne pa tudi za programe in za investicije? Medtem ko neodvisni zavodi za plače še slišali niso. Je res, da knjižnice z denarjem, ki je namenjen za knjige, popravljajo preluknjane strehe, in da imajo gledališča, Cankarjev dom, pa tudi Viba film na primer, popolnoma zastarelo tehniko ... Je vizija kulturne politike res popolnoma osiromašiti javne zavode, jim zbiti ceno in jim potem poiskati zasebnega partnerja? Ali javno-zasebno partnerstvo pomeni privatizacijo in tajkunizacijo javnih kulturnih ustanov, kar bo na koncu popolnoma komercializiralo umetnost, in pripeljalo do tega, da bo merilo kvalitete zgolj všečnost in t.i. gledanost? Je to res vaš skriti namen?* bi zavrtal s vprašanjem Cankar.

In kaj je s skrbjo za kulturno dediščino? bi ga še zanimalo. *Gradovi, pomembna arhitektura ... vse propada, bolj kot je uspelo propasti v minulih stoletjih. Boste res vse narodne zaklade nonšalantno izpustili iz rok in raje subvencionirali tuje tovarnarje, s financami pomagali tujim naložbam, gradili železniške proge do tujčeve tovarne, zato da bo lažje odvažal bogastvo iz naše dežele?*

Nova cenena delovna mesta za vse to niso pravi izgovor. Tudi v umetnosti in kulturi lahko vznikne zelo veliko delovnih mest.



Vse to bi nas lahko vprašal največji slovenski pisatelj, ko bi še živel med nami. Pa ne samo on, tudi Trubar, tudi Vodnik, tudi Linhart, celo Prešeren, pa Župančič, pa Kocbek, tudi Kajuh, Balantič, Klopčič, Finžgar, Zidar in Rožanc ..., Ja, vsi ti ne enako misleči, celo na različnih obrežjih svetovnih nazorov, ki pa so vsak posebej nesebično prispevali svojo kreativnost, da se je lahko ta maloštevilni narod prebil do enaindvajsetega stoletja, in to celo s svojo lastno državo.

A naposled bi Ivan vprašal tudi nas, ki nismo oblastniki, nas, ki samo glasujemo, vprašal bi: *Zakaj se ne uprete? Zakaj ne zahtevate? Zakaj ste poblevni blapci, ne samo pred evropskimi, ampak tudi pred lastnimi političnimi voditelji? Zakaj še vedno ne živite kot narod? Ste zgolj Šentflorjanci – prebivalci neke doline, ne pa države. Če bi svojo dolino razumeli kot državo, bi vendarle bili bolj samozavestni in bi tudi lepše ravnali z njo.*



Končno pa naj za nekaj hipcev dobesedno ponovimo besede Cankarjevega umetnika Petra, kot mu jih je pred več kot stotimi leti položil v usta v igri *Pobujšanje v dolini šentflorjanski*.

Ko umetnika Petra njegova lepa Jacinta, nekateri jo imenujejo kar *poosebljenje umetnosti*, prosi, naj ji končno že predstavi svojo domovino, svojo deželo, svoje ljudi ... z besedami :

O Peter ... Obljubil si Jacinti paradiž — pokaži zdaj, odpri ji paradiž!,

ji umetnik Peter odgovori:

Jacinta ... malo bo veselja s blapci, veselja malo in lepote nič! ... Preveč je namreč blapcev in tlačanov, preveč jih je v dolini šentflorjanski!

Ko nato umetnik Peter vstane iz njenega ljubezenskega gnezda, spregovori:

Kaj ni to znamenje bolezni hude, da sem se s tiho, sramežljivo slastjo napotil v to dolino šentflorjansko? Da sem ti jo pokazal s tako gesto, kot da bi materi nevesto kazal? Da sem pozabil, da ne mislim nič, kakó sem jokal po teh belih cestah, kakó so me gonili kakor psà in topli me, otroka, kakor vola pred plugom! Da ne mislim čisto nič, kakó sem svojo prvo kri prelil, kakó sem stopil prédnje s čistim srcem, pokazal jim, umetnik, svoje srce — in so pljuvali nanj! — O domovina, ti si kakor vlačuga: kdor te ljubi, ga zasmehuješ! —

Vinko Möderndorfer

Upravni odbor Prešernovega sklada

Predsednik: Vinko Möderndorfer

Člani: dr. Andrej Blatnik
dr. Miran Štuhec
Mojca Kranjc
Milena Zupančič
Ira Ratej
Tomaž Rode
Zdenko Vrdlovec
mag. Srečo Dragan
Breda Kolar Sluga
Edi Berk
Uršula Teržan
Hugo Šekoranja
Simon Krečič
mag. Matej Venier

Strokovne komisije Upravnega odbora Prešernovega sklada

Strokovna komisija za književnost:

Predsednik: dr. Primož Vitez

Člani: Goran Dekleva
Petra Kolmančič
dr. Andrej Koritnik
dr. Nada Marija Grošelj
dr. Urška Perenič
Matej Bogataj

Strokovna komisija za likovno umetnost:

Predsednica: mag. Breda Škrjanec

Člani: Aleš Vodopivec
Milan Pajk
dr. Petja Grafenauer
mag. Maja Gspan
dr. Narvika Bovcon
Mirko Bratuša

Strokovna komisija za scensko umetnost:

Predsednik: Vojko Vidmar

Člani: Jožica Avbelj
Daliborka Podboj
Marko Japelj
Varja Močnik
Zala Dobovšek
Petra Vidali

Strokovna komisija za glasbo:

Predsednik: dr. Borut Smrekar

Člani: Janez Podlesek
Primož Fleischman
dr. Žiga Stanič
dr. Matjaž Barbo
Vito Žuraj
Boštjan Lipovšek

Izdal Upravni odbor Prešernovega sklada
V Ljubljani 2018

Zbrala in uredila Meta Comino

Oblikovanje
in oblikovalska izvedba Vesna Vidmar

Fotografija Tone Stojko

Lektoriranje Lektorstvo Faganel

Tisk Kubelj d.o.o

ISSN 1318-6167



