

Prešernova
nagrada 2023

Ema Kugler



Filmska avtorica

Ema Kugler

Arheologija človeške vrste

Na začetku je embrio, ki je videti, kot da lebdi v vodni globini, kjer plavajo tudi bele krpe meduzaste oblike, toda off glas pove, da gre za človeško bitje (na to je že dala slutiti sicer neizmerno dolga, pa vendarle neka popkovina), ki da bo s svojimi nožicami kmalu stopalo po zemlji. A ne le, da bi ta embrio prav tako kot v vodi lahko lebdel tudi v vesolju, kakor tisti v finalnem prizoru Kubrickove *Odiseje v vesolju*, marveč je tu, v filmu Eme Kugler *Človek s senco*, še kar nekaj »vesoljskih« podob fantazijskega planeta z visokimi črnimi gmotami, med katerimi švigajo »leteči krožniki«, kakšen pa s skoraj 3D učinkom prileti proti gledalcu. To je sicer le posrečen trik, medtem ko je prav osupljiv trenutek, ko na eni teh visokih črnih gmot zasveti okno, na katerem se pokaže nosečnica, ki smo jo sicer videli že prej v abstraktno mračnem interieru, kjer je sedela sama pod velikim ekranom z utripajočimi svetlobnimi krogi. In prav s to

človeško nosečnico je v *Človeku s senco* tudi negirana aluzija na kubrickovski embrio, Starchild, v *Odiseji v vesolju*. Če nas je ta gledal kot humanoidni zarodek v astralni obliki, pa pri Ema Kugler kaj takega ni mogoče.

Toda ne v tehničnem smislu! Kot vsestranska mojstrica bi Ema Kugler s svojo ekipo nedvomno znala oblikovati tudi kakšno astralno ali nezemeljsko bitje (pri čemer bi jo večno pomanjkanje finančnih sredstev še najmanj oviralo), toda to ni v njenem konceptu. Ni v njenem »konceptu«, da bi *Homo erectus* (kot je tudi naslov enega njenih zgodnejših filmov) kdaj dobil kakšno drugo možnost od tiste, ki mu je dana kot *condition humaine*: zmeraj se je in se bo – ta časovni razpon se v njenih filmih topografsko prevaja v postapokalitično in futuristično scenografijo – samo reproduciral in ponavljal, kot obsojen na slabo neskončnost istega. In prav to »nenehno isto slabo« je v avtoričinih očeh videti kot največja tragedija. In ta se iz filma v film tudi sama ponavlja.

Le da Ema Kugler tega ne pove v obliki zgodbe. Noben od njenih petih celovečernih filmov (*Phantom*, 2004, *Le Grand Macabre*, 2005, *Za konec časa*, 2009, *Odmevi časa*, 2013, *Človek s senco*, 2019) – vsi že nagrajeni na številnih mednarodnih festivalih – ni narativen v tradicionalnem ali prevladujočem pomenu, v katerem je akcidentalnost človeške eksistence in zgodovine zajeta v majhne ali velike zgodbe s praviloma psihološkimi liki, z njihovimiemocijami in mentalnimi stanji ter z neko, lahko tudi »iracionalno« logiko dogajanja. Kuglerjevski film ni narativen, ampak evokativen: bolj kot nek pripovedni razvoj deluje kot polje vznikanja podob, včasih v tišini, večinoma pa ob donenju glasbenih »gmot«; človeški glasovi so redki, saj so človeški liki le figuranti. Podobe pa vzniknejo, če izzovejo presenečenje

ali trenutek ne-vedenja o tem, kaj pravzaprav vidimo. Filmi Eme Kugler z lahkoto prehajajo med ostarelim poštarjem, ki se vzpenja na goro (ta lik, ki je svoja lastna negacija, bi lahko bil emblematičen za kuglerjevski film, ki prav tako ne prinaša nobenega sporočila), ujetim cerkvenim dostojanstvenikom (kot možnim simbolom cerkvene »ugrabitve« religije), morbidno aristokratsko požrtijo (kot da jo nažira tesnoba nič), gracilnim plesom (prav tako emblematičnim za kuglerjevski film, kjer je gibanje likov koreografsko stilizirano), v akvarijih ujetimi ženskami (pričevalkami »feministične estetike«?), med golimi telesi, ki lebdijo na gladini morja (kdo je Jezus Kristus, če so to vsi?), med glavoboli Pilata pred odločitvijo, ki bo za vedno zaznamovala človeško zgodovino, osamljenim vladarjem tehno prihodnosti (ali »neskritim bogom« sedanjosti), med begunci, vojaškim sadizmom, neodločnim vladarjem, med iskalcem kosti v puščavi, nosečnico v futurističnem mestu, delavcem, ki se skriva pred vojno in ima isti obraz kot despotski vladar (*Človek s senco*). Toda vse te in še mnoge druge figure so bolj šifre kot simboli, šifre, ki pa ne kličejo toliko k dešifriranju, razvozlanju, kot pa se ravno upirajo vsakemu pomenu in resnici, kot da bi pomen in resnica prevajala ali implicirala voljo do moči in oblasti. ki hočeta stvari trdno določiti in zakoličiti.

V filmu *Menhir* (1999) se je pojavila figura troglave avtoritete, ki se ji priklanja (pra)človek: Ta troedina entiteta – ali troedini vladar, sestavljen iz politika-podjetnika, generala in škofa – bi spominjala na »trifunkcijskost«, ki jo je francoski filolog in religiolog Georges Dumézil odkril pri indoevropskih ljudstvih, ko bi ne bila omejena zgolj na gospostveno strukturo (v srednjeveškem fevdalizmu, na primer, so tri redove

družbe predstavljali duhovništvo ali »tisti, ki molijo, orant«, plemstvo ali »tisti, ki se vojskujejo, pugnans«, in tretji stan ali »tisti, ki delajo, laborans«). V naslednjih filmih pa ta troednost razpade, liki gospostva se osamosvojijo in osamijo. Če ne kar okamnijo v velikih in praznih marmornatih prostorih, kjer so podobni skulpturam, ki včasih zakrvavijo. Vendar niso umrljivi, mogoče so večni kot bogovi, ki se nikoli ne postarajo, vendar so videti tudi nemočni. Kakor ta mladi oblastnik (Marko Mandić v *Odmevih časa*), ki – sedeč na čelu neskončno dolge sive mize, ki jo nekam daleč v prostor polnijo poslušni birokrati – prav v trenutku, ko bi moral izdati ukaze, doživi trenutek slabosti: kri, ki jo je iz svoje marmorno abstraktne palače povzročil na drugem koncu sveta, začne naenkrat z ječanjem, golčanjem, grgranjem, hropenjem mučenega brbotati v njegovem umivalniku, dokler se ne oglasi Gospodarica, ki mu iz svojega marmornatega bivališča šepeče, da se bo že navadil. Dokler je bila oblastna struktura troedina, je bila patriarhalna, ko pa je v celovečernih filmih razpadla, se je na položaju gospostva začela pojavljati ženska v sicer dvoumni vlogi vladarice in/ali svečenice, toda ne bistveno drugačni oziroma enako zlonosni vlogi, kakršno so imeli patriarhalni oblastniki. Če ne še slabši ... V uvodnem prizoru *Odmevov časa* vidimo dva vojaka, ki pretepata nekega moškega; eden izvleče nož in pretepenega prisili, da poklekne, nato mu prereže vrat. Temu prizoru sicer ne sledi prizor s skrivnostno Vladarico/Svečenico, ki si v kopalnici poleg stebriščne dvorane z rdečilom maže ustnice, zato pa je prav ta krvavo rdeča barva tista, ki napotuje od krvave reže prerezanega vratu k vladaričinim rdečim ustnicam.

V običajnem igranem ali pripovednem filmu (tudi še tako fantastičnem) spremljamo neko dogajanje

v konkretnem času in prostoru, v filmih Eme Kugler pa sta tako čas in prostor nedoločljiva. Že res, da so pogosti eksterieri kamnolomi in puščavski pejsaži, interieri pa hladne in puste dvorane s stebrišči, ki bežijo v perspektivično neskočnost, toda filmi Eme Kugler ne dajejo ne vtisa trajanja (ker pač ni kontinuiranega ali diskontinuiranega poteka zgodbe) ne prostorske enotnosti prizora. Pripovedni film temelji na vzročno-posledični ali posledično-vzročni logiki. V filmih Eme Kugler pa se zdi povezava prizorov še najbližja sanjski »logiki«. Ta pa ne pozna ne »prej in potem« ne »tukaj in tam«, marveč samo nemogočo, nedoumljivo in morečo hkratnost različnih časov in heterogenih prostorov, prav tako pa nemogočo, nedoumljivo in morečo hkratnost različnih pomenov ter smisla in nesmisla.

Filmi Eme Kugler so ikonofilski v pomenu, v katerem ikonofilija pomeni vero v podobo in imaginacijo. In podoba, v katero verjame kuglerjevska ikonofilija, je podoba še ne videnega, izvirnega sveta, kjer se vsak

začetek stika s svojim koncem, kjer so zametki življenja in človeka videti kot ostanki. Kuglerjevska ikonofilija je neke vrste arheologija človeške vrste. Podobe v filmih Eme Kugler so rafinirano estetizirane. Toda če so še tako fascinantne, so obenem tudi »neprijetne« in »nelagodne« zato, ker so tako prepredene z režami, bodisi tako konkrentimi, kot so odprte rane ali zemeljske razpoke in prepadi, ali tako abstraktnimi, kot so časovne in prostorske vrzeli ali tiste med heterogenimi podobami. Iz teh rež vznika tisto, kar je v kuglerjevskem filmu videti kot »najslabše«, če ne kar tragično: nenehno ponavljanje in reproduciranje figur oblasti, prisilnega in prostovoljnega podrejanja ter prežemanja nagona življenja in nagona smrti. Če torej podobe v filmih Eme Kugler vznikajo kot presenečenja in fascinacije, tedaj ne toliko zato, ker bi človeške reči (kot so vojne, religija, politika ipd.) »mistificirale«, marveč zato, ker jih v spektaklu defiguracije in degeneracije naredijo prav nelagodno navzoče in nazorne. In s tem oziroma s svojo umetniško intenzivnostjo tudi uvajajo gledalca v radikalno drugačno dožemanje filma.

Zdenko Vrdlovec

Herman Gvardjančič



Akademski slikar

Herman Gvardjančič

Duhovno krajinarstvo

Slikar Herman Gvardjančič v usodni ustvarjalni navezanosti na naravo s svojo umetnostjo izraža lastna duhovna stanja in izpričuje veliko dojemljivost za tragiko in misterioznost življenja. Tak odnos do narave in sveta ter človeških usod kar najneposredneje izpričuje že v zgodnejših slikah in risbah, v novejših bolj himnično in muzikalno ubranih podobah pa ga dviga v čarobne sfere univerzalne spiritualne pokrajine, ki je izrecno le še pokrajina duhov in domovina duše, zamaknjene v skrivnosti stvarstva.

Za ustvarjalnost Hermana Gvardjančiča je bistvena sunkovita risba, ki mu tudi v akrilnih slikah dominira kot široka, čustveno vznemirjena poteza, le da prežeta z barvo, ki ni v svojem ekstatično mističnem žarenju za njegove slike nič manj odločilna. Motivno izhodišče njegovih del pa je narava, kot jo je na Gorenjskem rojeni

umetnik vedno doživljal z vso intenzivnostjo. Vse v njegovi umetnosti izhaja iz slikarjevih doživetij v njej, ki segajo že v otroštvo, in ta otroški svet s podobo hiše, sonca in gozdov je ostal v slikarju živ vse življenje; a ne kot naivno idilično zatočišče, marveč kot prvinsko podoživljanje tesnobnih situacij.

Hiša je za človeka dom, ki ji je umetnik vtisnil antropomorfni status in jo dojel kot živo bivališče. A ta dom ni več samo njegovo, med vojno utesnjeno zatočišče, ampak je postal tudi ostrorobi dom nesrečnežev, v katerem lahko domujeta groza in tesnoba. V zavest in podzavest se mu je najbolj do kosti zarezala hiša, v kateri je žena z imenom Silva naredila samomor, in ga potlej obsedla kot hiša samomorilke. In nič manj tesnoba ni tudi neobljudena in bolj panoramsko razprostranjena s smrekami zastražena gorenjska krajina z gorovjem v ozadju, ki je prav tako docela prepojena le z umetnikovimi čustvi, s katerimi ga sama ogovarja.

Take podobe izpričujejo Gvardjančičevo izjemno, že kar skrajno občutljivost, pretresenost nad življenjem in sočutnost, s katero umetnik ob pogledu na svet bolj kot o sebi govori o nevidnih človeških zgodbah. Ko skozi odnos do narave dojema položaj človeka in v njej odkriva prizorišče praznine, ki se ne meni za človekovo usodo, skozi dojem odtujeno podobo eksistencialnih stanj in prepozna identifikacijo s človeškim bitjem, v kakršno se spreminjajo njegove hiše; ob tem pa mu postaja narava v svoji odmaknjenosti vse bolj tudi znanilka onstranstva in metafizično prizorišče, v katerem se naseljuje ali blodi in išče svoj prvotni dom umetnikova sanjajoča duša.

Resnični svet svojega notranjega občutenja Gvardjančič odkriva v pokrajini, v kakršno je nekoč projiciral svoja hrepenenja že njegov škofjeloški skorajda sokrajan Ivan

Grohar. Seveda pa je Gvardjančič to storil v času poslej že večkrat prerrojene moderne slovenske umetnosti povsem drugače, tj. na novo koloristično in sunkovito in ob vsej izvirnosti že kar jakopičevsko ekspresivno. Naravo je svojemu notranjemu občutenju tako dosledno podredil, da jo je preoblikoval v nosilko čustev, v prisposodbo in izraz, v enigmo in v najbolj neposrednih prvotnih zapisih malone v emblem, v katerega je zajel temeljne poante svojih notranjih uvidov. V takih predvsem risarskih zapisih lahko gledamo impulze, ki mu šele sprožajo misel na poznejšo, bolj reprezentativno umetnost, ali pa jih doživljamo v njihovi intenzivnosti kot pričevanje in ustvarjalni izraz tudi že same po sebi, ko se umetniku vedno znova temno prižigajo kot poetične melanholične reminiscence, kot temni prebliski, utripi nostalgije ali kot melanholično zveneče življenjske elegije.

V čisti, neobljudeni naravi na Gvardjančičevih risbah vedno znova najraje dominira gozd. Sprva je umetnik ponekod tudi pred njim svoj pogled spustil k vznožju k tlom priraščenih masivno začrtanih drevesnih debel, ki korakajo v temno negotovost, in ga obenem usmeril še na tla bližnjih travnikov, v katerih je odkril impulze za strastne ali pretanjeno umirjene preplete črtovja in temno barvitih tonov. Ob ponovnih prebujanjih takega motiva pa je tudi najbolj trpko in strašljivo naravo sčasoma prilagodil bolj mistično presvetljenemu, ne le krčevito razbolelemu dojemu, in jo zmehčal v pravi prostor duhovnega krajinarstva, ki mu ga prešinja tudi glasbena ubranost, ki umetnika vse bolj navdihuje in mu priklicuje v likovno zavest nove in nove spevno muzikalne reminiscence.

Take Gvardjančičeve podobe so notranje mogočne dušne panorame z uprizoritvami viharjev, somračij

in zatišij. Na njih umetniku spomin na naravo odpira zastore v prostranstva njegove lastne notranjosti, v katerih prebiva v prebliskih luči razkrivajoče se temno nebo, na katerem je vse razvidno samo kot slutnja; a je naslikano neposredno, z zamahom in sočutno mehкими prelivu. Ob pogosti in strastni dramatičnosti pa sije iz slik tudi skrivnostna poetičnost. V Gvardjančičevih gozdovih dojemamo skozi ogenj njegovega zrenja čudežno lepoto, prizorišča strahu in trpko, a omamno srečo zbujajoče nadzemeljsko zatišje.

Pokrajina v umetnikovem pogledu vse bolj prehaja v čudežno prostranstvo neizrekljivosti in se spreminja v zastor, za katerim se razkriva zgodba duše in onkraj katerega je le skrivnost, ki jo daje slutiti samo svetloba. Taka duhovna prostranstva so včasih in celo vse bolj le še abstraktne površine likovnih valovanj, melodij in odtenkov, brez motivnih aluzij, ki so se raztopile v jedkosti občutij. Njihovo pravo življenje je zajeto le še v zabrisanih temačnih prelivih.

Ker je Gvardjančičeva narava docela ponotranjena, se v njej prelivajo različni, vselej s slikarjevo čustveno notranjostjo sprijeti impulzi v izrecno duhovna prostranstva, v katerih se zemeljska resničnost v znamenju glasbe in spiritualnosti preliva v slutnje onstranstva. Take umetnikove podobe dobivajo tudi izrazito mističen pridih, tako kot nekdanj pri starih, v božanstvo narave zastrmelih romantikih, in postajajo celo osrednji duhovni tempelj Gvardjančičeve vse bolj skrivnostne ustvarjalnosti. To svetišče njegovega kozmično duhovnega prostranstva pa temelji zgolj na umetnikovem izjemno tenkočutnem doživljanju, med katerim se mu voljna črta v sozvočju z ekspresivno vznemirjeno barvitostjo ali tonsko zabrisanostjo spreminja hkrati v čustveni izraz duha in vesoljsko

glasbo. V svoji pristnosti se Gvardjančičeva umetnost v ničemer ne opira na morebitne teorije ali od zunaj sugerirane usmeritve, ampak je spontan in za umetnika nujen izraz njegovega najbolj osebnega intimnega doživljanja in zato v celoti neprisiljena in prepričljiva; kot mnogoglasna slikarska glasba pa je ob vsej umetnikovi askezi in odmaknjenosti od razkošij zunanjega dogajanja tudi vse bolj poduhovljeno razkošna.

Umetnikovo delo je porojeno iz soočenja z bolečinami, lepotami in predvsem skrivnostmi sveta, ki so Gvardjančiča ranile, se ga polastile, ga prevzele in se ga še pollaščajo. Prevzemajo ga vse do danes, ko se je z najnovejšima risarskima cikloma *Postcovid* in *Australia dream* odzval še na nesrečno pandemijo, ki je človeštvu strahovito spremenila življenje, in na silovito tragedijo avstralskih gozdnih požarov.

Tako navdihnjen umetnik je zato, ob vseh v načelu sorodnih ekspresivno in eksistencialno naravnanih sočasnih evropskih, posebno nemških in redkejših

slovenskih ustvarjalcih, unikatni ustvarjalni medij in avtentičen, izviren slovenski krajinar, ki je v našo kulturno zavest vstopil kot prenovitelj krajinarskega slikarstva in mu v povsem novi obliki povrnil duhovni status, kakršnega so mu pri nas prvi vzpostavili slovenski impresionisti z Groharjem in najbolj ekstatičnim Jakopičem na čelu. Njegove severnjaške pokrajine, kakršne so vznemirjale že sanje nekdanjih ekspresionistov, ki so (tudi pri nas) občudovali Norvežana Muncha in skandinavske pisatelje, so podobe notranje samote, ožarjene z ognjevito zarjo oranžnega neba, ki živi z notranjo močjo svoje lastno življenje in vžiga svoj skrivnostni pečat tudi v skrito človeško navzočnost.

Herman Gvardjančič se je z njimi ustvarjalno uresničil kot edinstveni krajinar tiste vrste, ki skozi domači *genius loci* izraža žarenje in valovanje kozmičnega, svetovnega duha in se seli s tesnobnih in z bolečino zaznamovanih življenjskih prizorišč, z gorenjskih travnikov in gozdov, v docela onstranske sfere in se s svojo (nad)naravno mistiko katarzično preliva v univerzalno neskončnost.

Dr. Milček Komelj

Akademski slikar

Nikolaj Beer

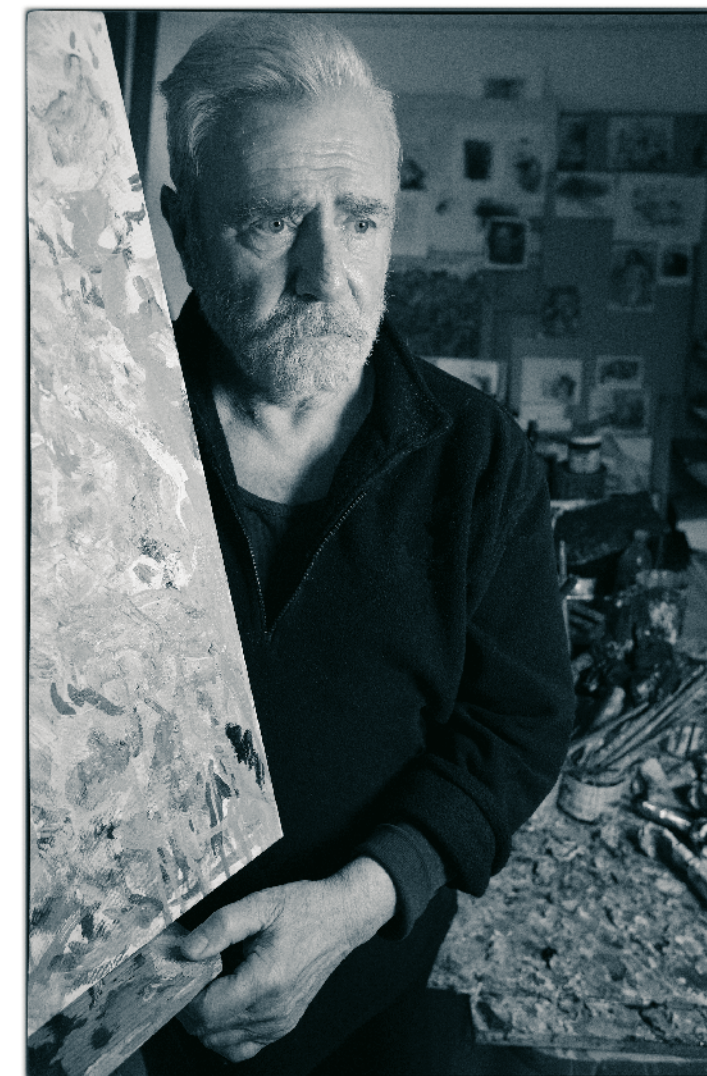
za cikel razstav v letih 2021 in 2022:
Vračanje h koreninam (Celje 2021),
razstava v galeriji Insula (Izola 2022) in
razstava *Izbrana dela 1986—2021* (Kranj 2022)

Ustvarjalni eros Nikolaja Beera

Za slikarja Nikolaja Beera je osrednji ustvarjalni impulz njegova rodna pokrajina na Goričkem, jedro te pokrajine pa so zanj rodovitne njive. Na njegovih slikah je videti, kot da bi dobesedno oživele iz umetnikovih gibko nakodranih nagonskih gest. Te vselej hlastne poteze se iz utripajočih pastoznih segmentov povezujejo v njivske celote, oživljene iz odtisov umetnikove poljedelske roke oziroma z zemljo povezanega ustvarjalnega duha. V rodno pokrajino pa je umetnik vtisnil tudi svoje globlje dojetanje življenja, zemlje ter njenih prebivalcev, saj jo je ponekod prešnil s prividi ljudi in njihovimi usodami ter celo s poganskimi duhovi; ob tem pa so ga vznemirili tudi prizori izginulih, propadajočih krajev, ki mu jih simbolizira Kūkeč, in zapuščenih pokopališč.

Skozi Beerovo slikarsko čutnost se prikazujejo poduhovljeni prividi in se oglašajo v telesne prikazni spremenjena življenjska spoznanja. V njegovo strastno dojetanje žitnih in koruznih polj je zasajen njegov odnos do zemeljskega brezčasa, ki se razteza skozi hipne trenutke, povezan z njegovim strastnim karakterjem in vsakokratnim občutenjem, vseskozi pa s slikarjevim neuničljivim življenjskim erosom, ki se mu umetnik samodejno in krčevito prepušča. Hkrati pa vse motri z modre kmečke distance svojih prednikov, ki so se izražali skozi pregovore, v katerih so zajete biblijske modrosti.

Zaradi take ekspresivnosti so Beerove krajine kljub ponavljajočim se motivom vselej nemirno živahne



in spremenljive kot vsi živi pojavi v menjajočih se naravnih, tudi vremenskih dobah. Gorička pokrajina pa je ostala temelj Beerovega krajinarstva še potem, ko se je slikar preselil v bolj industrijske Izlake. Prav zato je kot umetnikov most v deželo neugaslega spomina še posebno pomenljiv motiv Beerova značilna *Pot na Goričko*. Na teh podobah je Goričko predstavljeno v sfero povratka in pričakovanja, na pot nenehnega vračanja, ki se nikoli ne konča. Zato podoba Goričkega tudi na teh duhovnih poteh diha tako živo, kot bi jo umetnik v resnici za vedno uporabil z notranjim pogledom, a je hkrati docela zabrisana in izmuzljiva. In kdo ve, če ni prav to dožemanje in oživiljanje odsotnosti slikarja spodbudilo, da je svoje njive prelil z zdrizasto sivo barvo, kot bi jih zalilo ali preplavilo zemeljsko blato. S tem je bujno realnost izbrisal in jo hkrati ustvaril dvakrat realno, vsaj tam, kjer je s sivino preslikal že naslikano žitno polje, saj bi lahko restavrator-arheolog pod sivim blatom odkril njegovo ohranjeno življenje kot v goričkih Pompejih; to blato pa je morda tudi aluzija na prekmursko ravninsko močvirsko zemljo, kakršno poznamo že iz tamkajšnje literature.

Ne vemo pa tudi, ali ne kaže ugašanje žgočega sonca vsaj trenutno zadržanost umetnikovega vitalizma v urah morebitne duhovne stiske, ali pa je le izraz spoznanja, ko se življenjsko modri umetnik zave bolj tragične življenjske resničnosti in doživi materialno snovnost in vse žive izraze spreminjajočega se življenja kot minljivo utvaro, kot zamegljeno resignacijo in sivino usode, predvsem pa kot streznjen izraz življenjskega etosa, ki sili umetnika gledati zgolj resnico, zakon večnega prerajanja, po katerem naravni svet ves čas uporablja le samega sebe.

Vse to se metaforično razkriva tudi v figuralnih motivih umetnikovih jedcev, pivcev in Saturnov.

Občutljivi pogled Nikolaja Beera tako skozi ognjevito barvitost kot skozi sivino vidi in sluti vse, kar je gledal od nekdanj. Njegov duhovni utrip, ki oživilja v soncu žareče ali zatemnjeno zemeljsko tkivo, je še vedno enako slikovit in živ, kot bi bilo takó naslikano življenje, dojeto skozi zavest o večnem rojevanju, dozorevanju in zamiranju. Beerova krajina je na njegovih slikah navzoča kot večno plodna ali skozi samotarjev zastor malone onstranskega molka, ko so njive požete in je pot do cilja umetnikovih hrepenenj – njegove Itake, goričke Cordobe ali hlastno utripajoče »vešče varljivke« – še komajda vidna. A je v svoji še vedno prelivajoči se gnetljivi zemeljski snovnosti nespremenjena, kajti umetnik jo vse bolj kot vidi živo čuti, pa četudi jo sluti že onstran zemeljskih razdalj ali onkraj črnega tunela.

Vse na njej je le otipljiv spominski privid, ki se nenehno spreminja, a se kot podoba Beerove večne spremljevalke v bistvenem ne spremeni. V tako zemeljsko tkivo, v katero so ponekod zasajena sakralna znamenja ali pretopljena samotna borova drevesa, je Beer naselil tudi svoj križev pot, ki ga je sam lapidarno označil kot podobo življenja. V tako pokrajino, prizorišče energične zvrtničnosti, svetlobe, sonca, zemeljske rjavine z rumenkastimi prebliski in mračnejše sivine ter pridušenega molka, človeškega veselja in trpljenja, je potopljeno vse Beerovo življenje, posvečeno ustvarjalni izpovedi, čuteči ljubezni do narave in pristnemu sočutju do prvinskega človeka, kakršen je on sam.

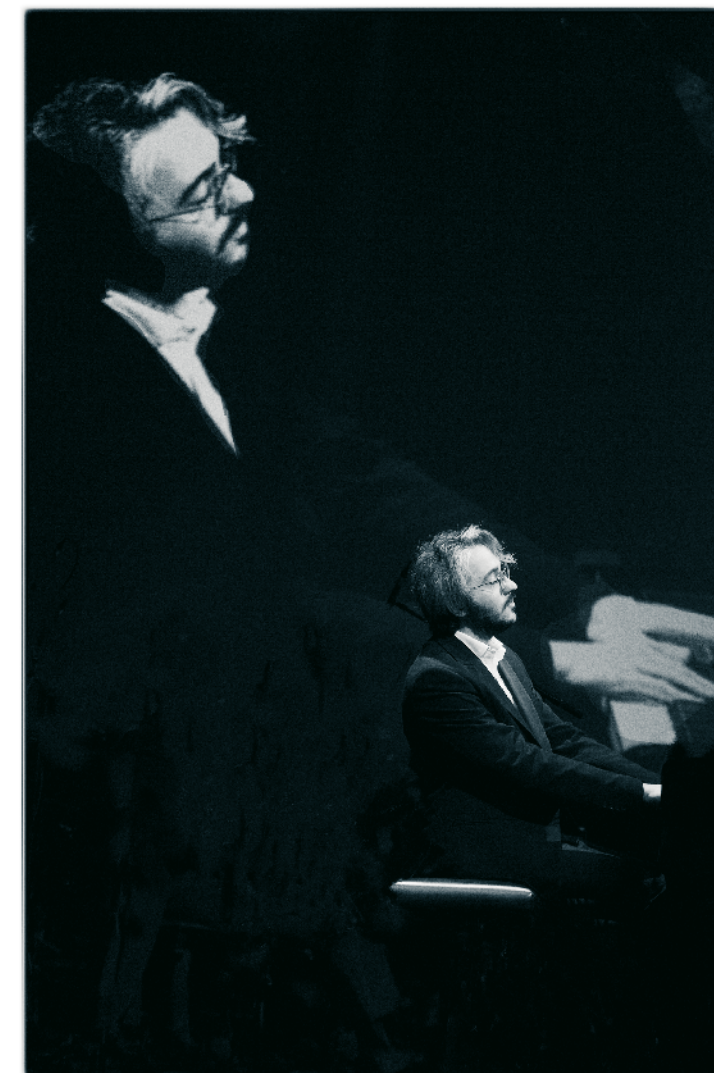
Dr. Milček Komelj

Pianist

Alexander Gadjev

za solistične recitale in izvedbe klavirskih koncertov na domačih in tujih odrih v zadnjih treh letih

Viharjev jeznih so pota poustvarjalcev, ki se povzpnejo na svetovni Parnas. Koliko odrekanja, trdega dela in seveda izjemnega talenta je potrebno za uveljavitev na najpomembnejših koncertnih odrih širom sveta. Pot uspeha Alexandra Gadjieva je vodila od mladih nog, ko so mu pri prvih korakih v glasbi pomagali starši, oba pianista in priznana pedagoga, potem pa se je čedalje bolj strmo vzpenjala. Pri tem mu je pomagala njegova dvojezičnost iz domače Gorice, potem pa so se le-tej pridružili še drugi trije tuji jeziki, tako da je postal pravi poliglot. Že pri svojih dvajsetih letih je začel posegati po najboljših rezultatih na najpomembnejših svetovnih klavirskih tekmovanjih. Tako je zmagal na mednarodnem klavirskem tekmovanju Hamamatsu na Japonskem, sledilo je prvo mesto na mednarodnem klavirskem tekmovanju v Monte Carlu, nato je osvojil prvo nagrado na tekmovanju v avstralskem Sydneyju. Seveda pa ga svetovna javnost pozna predvsem po slovitom Chopinovem mednarodnem tekmovanju, kjer se vsakih pet let zbere svetovni cvet pianistov. Tu je leta 2021 osvojil drugo mesto. K žlahtnosti pa je dodala še posebna nagrada Krystiana Zimmermana za najboljšo izvedbo Chopinove sonate v b-molu, ki velja za eno najtežjih Chopinovih del, tako v interpretativnem kot tudi v pianističnem smislu. Umetniška moč Gadjieva ni samo v njegovi izpiljeni klavirski tehniki, saj vsak pianist, ki poseže v sam vrh Chopinovega Varšavskega tekmovanja, obvladuje ta nesporni atribut. Njegov apel je v izjemni interpretaciji, ki je njemu lastna, originalna ter poseže v srca poslušalcev klasičnih koncertov. Prav Chopin je skladatelj, pri katerem je lirična poezija



najizrazitejša, vodenje Chopinovih melodičnih linij pa je pri Gadjievu naravni del njegovega iskanja zvoka. Če bi naštevati lastnosti vrhunskih svetovnih pianistov, med katere seveda sodi tudi Gadjiev, bi med prej naštete vrline dodali tudi čustveno poanto, ki je pri njem najbolj izrazita. Zato bi ga lahko poimenovali poet črno-belih tipk. Svoje bogato znanje je pridobil na Mozarteumu v Salzburgu pod mentorstvom priznanega pedagoga Pavla Gililova ter nato še na visoki šoli Hanns-Eisler v Berlinu, kjer je diplomiral pri profesorju Eldarju Nebolsinu. Ta elitna izobrazba mu pomaga pri njegovem pedagoškem delu na klavirskih seminarjih. Seveda ni jamstva, da je slaven pianist hkrati tudi dober pedagog, a pri Alexandru Gadjievu je tudi pedagoški potencial na izjemno visoki ravni. Med letoma 2019 in 2021 je bil izbran v naziv »BBC New Generation Artist«, s čimer je dobil številne priložnosti za sodelovanje s priznanimi Britanskimi festivali in orkestri. Vse te koncerte je BBC tudi posnela in predvajala. V letu 2022 pa je v sodelovanju z BBC Radiom 3 New Generation Artists postal prejemnik nagrade Terence Judd-Hallé. Poleg tega je bil imenovan za kulturnega ambasadorja svojega rojstnega mesta Gorica/Nova Gorica.

Komisija je izmed njegovih številnih koncertov, med katere sodijo solistični recitali v italijanskih mestih Arezzo, Trst, Noli in Cremona, v dvorani Hamarikyu v Tokiu, v dvorani Muziekgebouw na Nizozemskem, v Londonskem Wigmore Hall-u, na Poljskem ter v Konzerthaus-u v Berlinu, ter koncerti s simfoničnimi orkestri, s katerimi je izvedel Chopinov Klavirski

koncert št. 2 z orkestrom Poljskega radija pod taktirko Michala Klauza v Varšavi; z orkestrom F. Busonija z dirigentom Massimom Bellijem v Trstu; z orkestrom Friuli Venezia Giulia (FVG) z dirigentom Paolom Paronijem v italijanski Gorici; z orkestrom RAI Torino z dirigentom Fabiom Luisijem v Torinu in v Modeni ter ne nazadnje s Simfoničnim orkestrom Teatra Mariinsky pod taktirko slovitega dirigenta Valerya Gergieva v Sankt Peterburgu, za podelitev Nagrade Prešernovega sklada predlagala in izbrala njegove nastope v Sloveniji. Mednje sodijo solistični klavirski recitali, ki jih je Alexander Gadjiev izvajal na Kogojevih dnevih v Kanalu ob Soči, v Križnem hodniku v okviru Piranskih glasbenih večerov, v Kulturnem domu v Novi Gorici ter v Celjskem domu. Med orkestrskimi nastopi je izbrala koncert z orkestrom Slovenske filharmonije in dirigentom Janom Latham-Koenigom, s katerim je v okviru Zimskega festivala Ljubljana izvedel Beethovnov Klavirski koncert št. 5, imenovan Imperator, v okviru Zlatega abonmaja pa nastop, na katerem je z Beethovnovo filharmonijo pod dirigentskim vodstvom Thomasa Rosnerja izvedel Chopinov Klavirski koncert št. 2, prav tako pa izvedbo Chopinovega 2. klavirskega koncerta s Simfoničnim orkestrom SNG Maribor in dirigentom Giannijem Frattom. Slovenskemu občinstvu tako podaja tisto čarobnost, ki jo lahko začutimo samo pri največjih umetnikih svetovnega slovesa, pesniško občutljivost za niansirano barvitost glasbenega teksta in popolno razumevanje podanega notnega gradiva ter skladateljevih želja.

Mag. Marko Mihevc

Skladatelj gledališke in filmske glasbe
za projekte med letoma 2019 in 2022

Drago Ivanuša

Drago Ivanuša je gotovo eden najbolj dejavnih slovenskih skladateljev filmske in gledališke glasbe, pianist in harmonikar, ki je od leta 1991 ustvaril glasbo za okoli 130 gledaliških in plesnih predstav, 23 filmov in napisal tudi številne samostojne kompozicije za komorne glasbene skupine in orkester. Sodeloval je z nekaterimi najboljšimi slovenskimi režiserji in koreografi tako v slovenskih kot mednarodnih gledališčih. Ko je slovenska kinematografija v 90. letih doživljala preporod, je začel sodelovati z glavnimi filmskimi režiserji. Skupaj so ustvarili nekaj v mednarodnih krogih nagrajenih filmov. V avtorskem opusu Draga Ivanuše so skladbe za godalni kvartet, klavir, harmoniko, trobento, marimbo, klarinet, oboo, francoski rog, različne glasove, pevski zbor in simfonični orkester. Kot pianist in harmonikar je sodeloval z različnimi skupinami in glasbeniki v Sloveniji in tujini. Izdal je nekaj samostojnih albumov, pojavlja pa se tudi na posnetkih skupin, s katerimi je redno sodeloval, ter na nekaj 10 ploščah drugih avtorjev. Nastopil je na nekaterih pomembnejših svetovnih glasbenih festivalih, za glasbo za gledališče in film pa prejel tudi več nagrad.

Glasba skladatelja Draga Ivanuše je ekspresivna, nepredvidljiva, pa vendar konceptualna, zmeraj vpeta v notranje razloge, ki se povezujejo in komunicirajo s sodobnim poslušalcem, za katerega ima njegova glasba močno in natančno dramaturgijo ter vznemirljivo vsebino. S pozornim poslušanjem nam kmalu postane jasno, da se njegova glasba napaja tako pri klasičnih jazz mojstrih kot pri starih, predvsem baročnih, a tudi sodobnih skladateljih.



Klavirski solo nastopi Draga Ivanuše se pogosto označujejo kot »skrajno fizični« in s svojo prisotnostjo skoraj neločljivi od telesnosti same glasbe. Zaveza pianista, klavirja in glasbe tako rekoč zahteva od poslušalca premislek in dejanja – in na ta način glasba postaja apel za stvarni poseg v realnost sveta. Drago Ivanuša verjame, da klavir ravno zaradi svoje vloge in zgodovine najbolj natančno in kompleksno odzvanja družbo, njene konflikte in njeno lepoto.

V preteklem letu je Drago Ivanuša zasnoval Kvintet MAGNETIK kot glasbeno raziskovanje notranjega glasu. Sam projekt MAGNETIK prinaša muziciranje samosvojih posameznikov, ki v Ivanuševih kompozicijah iščejo privlačnost in nasprotja, skupnost in odmik. V glasbi se zrcali pogled na medsebojna razmerja in spore v našem hitro spreminjajočem se svetu in položaju posameznika sredi naraščajočega kaosa. Je utopija še mogoča? Ali družba sploh še obstaja? Je mogoča kakršna koli sprememba? Je lahko umetnost odgovor na vulgarnost in perverzno svet?

V zadnjih treh letih je Ivanuša napisal glasbo za 7 predstav – 2 v mednarodnem prostoru in 5 v Sloveniji. Za večkrat nagrajeno predstavo ALI - Strah ti poje dušo (SNG Drama), Drago Ivanuša ustvari neke vrste kubistični pejzaž, v katerem igra zvok vloge komentatorja in hkrati ustvarja svet bavarskega malomeščanskega okolja 70. let preteklega stoletja. Ta dvojna uporaba glasbe (in zvoka na splošno), ki ponekod prevzema dominantno funkcijo, da bi se že v naslednjem trenutku potegnili nazaj in prepustila naturalističnim zvokom (kuhanja, televizije, vsakdanjih opravil ...), ne le da ustvarja enega najpomembnejših elementov predstave, ampak odkriva tudi nove možnosti oblikovanja zvoka in uporabo glasbe v slovenskem gledališkem prostoru.

V trilogiji CEMENT (SNG Drama – Ljubljana, ZKM – Zagreb, BDP – Beograd) glasba na različen in samosvoj način postaja ključni element scenskega jezika. Pri svojem ozaveščanju lastne vloge včasih skromno in zadrževano sledi zgodbi, da bi že v naslednjem trenutku prevzela glavno mesto in v močnem in brezkompromisnem izrazu popeljala predstavo do vrhunca. Glasba postane tista, ki nam daje občutek, da je praznina uprizoritvenega prostora pravzaprav še en in morebiti edini glavni lik v predstavi.

Med svojo večdesetletno kariero je Drago Ivanuša v sodelovanju s pomembnimi slovenskimi gledališkimi režiserji ustvaril glasbo za številne vrhunske predstave kot skladatelj, izvajalec in avtor glasbenih pokrajin ... Njegove kreacije na tem področju prepoznavamo kot nepredvidljiva, pogumna dela z značilnim avtorskim podpisom in popolno harmonijo z ostalimi elementi predstave. Za to vrsto senzibilnosti ne zadostuje le »dober posluš«, niti vrhunsko znanje in odprtost za divergentne glasbene stile, temveč predvsem sposobnost, da se uprizoritveno delo dojema v svoji celovitosti. Tisti, ki so imeli srečo, da so sodelovali z Ivanušo, vedo, da je v proces dela vključen od samega začetka, kar mu omogoča pregled nad celotnim procesom kot tudi nad kontekstom, v katerem predstava nastaja. Tak pristop, ki bi ga lahko imenovali tudi dramaturški, ne zapusti niti takrat, ko se prične delo na konkretnem materialu, pri čemer se vedno znova giblje od splošnega h konkretnemu, kjer ohranja to ravnovesje med čistim avtorskim in uporabnim. Prav ta odprtost, da vstopi v pogumni in neposredni dialog z vsemi elementi predstave, dela Ivanušo za izredno dragocenega sodelavca. Za to ni dovolj le samozavesten avtor, ki ustvarja nove in nepredvidljive svetove, ampak predvsem njegova sposobnost, da se ta magičnost vidi in prepozna tudi v drugih elementih in gradnikih predstave.

Sebastijan Horvat

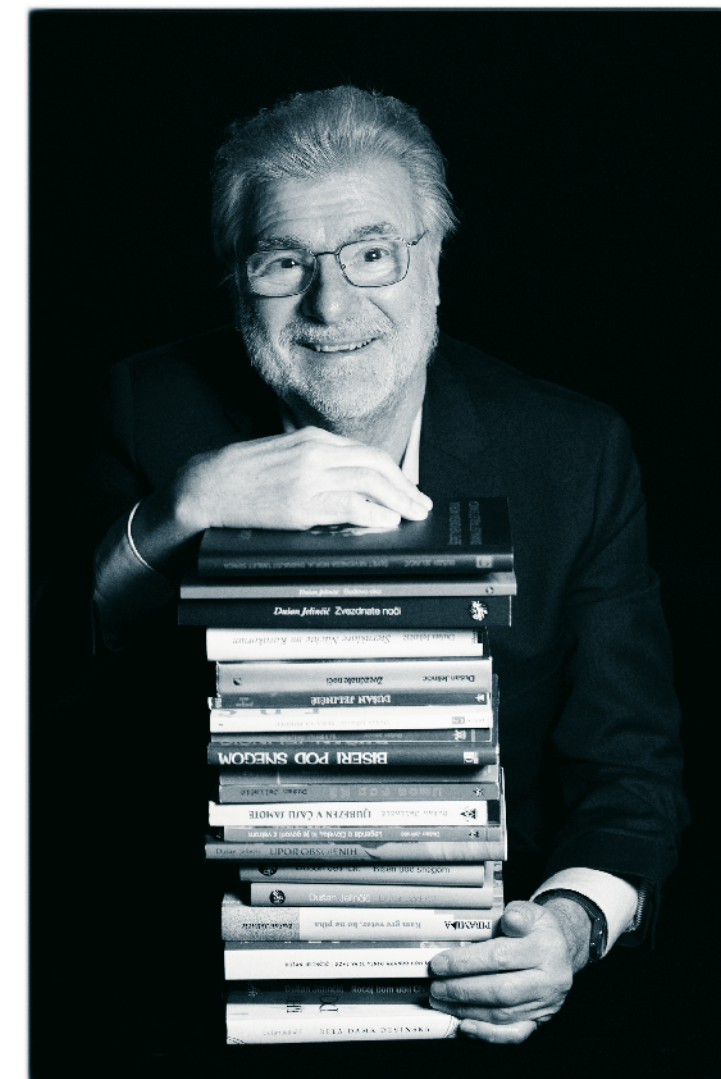
Pisatelj in novinar
za roman *Šepet nevidnega morja,*
dvanajst tablet svinca

Dušan Jelinčič

Tržaški pisatelj Dušan Jelinčič

Pisanje tržaškega pisatelja Dušana Jelinčiča (1953) označuje posebna gibljivost, saj z lahkim peresom prestopa iz območja realnega v domišljijo, prikazuje dileme sodobnega človeka, ljubezensko snov ali kriminalno zgodbo. Razsežnosti otipljivega sveta se pisatelj loteva s posredovanjem osebne izkušnje in z razkrivanjem preverljivih zgodovinskih dejstev. Iz empirije nastaja predvsem njegovo gorniško pisanje; opisi alpinističnih odprav na osemtisočake tvorijo temeljno vsebino opaznih romanov *Zvezdne noči* (1990), *Biseri pod snegom* (1992) in *Kam gre veter, ko ne piha* (2007). Veristične prizore, iztrgane iz gorske resničnosti, pisatelj nadgrajuje z izpostavljanjem duhovne dinamike junakov, pri čemer poudarja tista razpoložljiva stanja, ki privedejo do notranjega preobrata, pomembne ozavestitve in samorefleksije.

Težnja po osmislitvi dejanj in izbor posameznika se v delih z zgodovinsko motiviko razširi na celotno skupnost in postane iskanje kolektivne etične drže. V teh besedilih je izpostavljena zgodovinska travma primorskega človeka v prvi polovici 20. st., ko so ga preganjali zaradi etnične pripadnosti in je bil zato torej prisiljen v upor. Bolj kot zgodovinska dejstva Jelinčiča zanimajo duhovno ozadje, miselna stremljenja in notranji vzgibi upora, s čimer teži k ovrednotenju *epopeje* prvega antifašističnega gibanja v Evropi, odporiške organizacije TIGR. *Ze* v drami *Upor obsojenih* (2006) ubesedi najdrznejši načrt tigrovcev, in sicer neizvedeni



atentat na Mussolinija v Kobaridu s samoraztrelitvijo Franca Kavsa. Ob poudarjanju smotrnosti upora Jelinčič vgrajuje v dramo tudi načelo osebne svobodne izbire, ko izpove junakovo moralno stisko in njegovo razpetost med nujnim nasiljem in predanostjo življenju.

Tudi v romanu *Šepet nevidnega morja, dvanajst tablet svinca* (2020) se Jelinčič dotika vprašanja preživetja slovenskega človeka sredi skrajnega nasilja fašistične raznarodovalne politike. Navajanje izpričanih in preverjenih dejstev dopolnjuje opisovanje psihološkega stanja posameznika v situaciji nemoči, ko mora v sebi oblikovati mentalno držo odpora, s katero lahko ne le preživi, ampak tudi ohrani svoj prvinski humanistični etos, ostane pokončen in vrednostno osredinjen. V tej luči avtor ubesedi težko izkušnjo očeta Zorka Jelinčiča (1900–1965), ustanovitelja in voditelja organizacije TIGR, obsojenca na procesu posebnega sodišča leta 1931, ki je svoj boj za svobodo slovenskega jezika plačal z devetletnim zaporom v italijanskih ječah, v katerih je preстал vsakovrstna fizična in psihološka mučenja.

Ob tem je še temeljno vprašanje romana, kako kljubovalno početje prenesti v besedo, kako posredovati potomstvu formulo neuklonljivosti in hkrati ozavestiti bralca, da “nasilje ne vodi nikamor, ker je orožje znanja in kulture dosti močnejše in ima v sebi bistvo lepote” (63). Dušan Jelinčič izbere večperspektivno naracijo, ogne se linearnemu posredovanju preteklih podob in snov izpostavi predelavam. Najpristnejšo zgodbo tvorijo besede, ki jih oče zabeleži v zaporu na listič in delujejo kot zbiralci občutij, misli, dogodkov. Sledi daljši zapis spominov, ki so nastali v času očetove internacije v mestecu Isernia z namenom, da bi potomstvo nikoli ne pozabilo, “kaj so nam storili” (14). Manj izrazita, vendar prav tako pomenljiva je zdajšnja perspektiva,

in sicer sinovo posredovanje očetove pripovedi, ki vnaša v besedilo še drugačno gledišče. Do izraza pride preizpraševanje intimnega odnosa sin – oče, ki niha med učinkovitim zarisom očetove junaške logike in sugestivnim prikazom njegove človeške krhkosti, ko izgubi “svojo prislovično prisrčnost in smisel za humor” ter živi v “neki ihtavi naglici” (11), ujet v nemoč bližajočega se zadnjega odhoda. Herojstvo in človeška šibkost se ne izključujeta, temveč delujeta simetrično, s čimer pisatelj osnuje odprto pripoved, naravnano na dialog med različnimi položaji.

Ravno zaradi nazornega etičnega imperativa, ki prerašča individualno sfero in zaobjame kolektivno držo, se roman vključuje v tradicijo slovenskega romana na Tržaškem, ki od konca vojne dalje ustvarja veliki kolektivni tekst, usmerjen v literarizacijo fašistične ere in druge svetovne vojne. Gre za besedila, ki vseskozi premišljujejo preteklo travmo in vprašanje narodne identitete, prikazujejo položaj slovenstva na obmejnem prostoru ter sledijo premikom v pojmovanju etničnega čutenja. Hkrati pa Jelinčič prenovi tržaški roman s samosvojim odnosom do jezika, ko se oddalji od uveljavljene dodelanosti sloga, večkrat ovitega v izbrano govorico, ter se odloči za direktno in sproščeno izrekanje, za komunikativni model jezika. Kljub temu njegovo pisanje nikoli ni prozaično, saj avtor načrtno vnaša prekinitve in zamolke, ko z nekaj besedami izrazi najhujša doživetja, kar v bralcu stopnjuje občutek groze.

S svojo ganljivo pripovedjo in globoko etično naravnano roman Dušana Jelinčiča *Šepet nevidnega morja, dvanajst tablet svinca* prestopa v nadzgodovinsko razsežnost.

Dr. Vilma Purič

Filmski režiser in scenarist
za film *Orkester*

Matevž Luzar

Režiser in scenarist Matevž Luzar (roj. 1981) je slovenski ustvarjalec s prepoznavno in nagrajeno filmografijo (*Vučko*, 2007, *Srečen za umret*, 2012, *Dekleta ne jočejo*, 2015, TV nadaljevanka *Jezero*, 2021). Njegovo delo odlikujejo izjemen čut za stvarnost, pristnost odnosov in natančne priprave za vsak, tudi najmanjši projekt. V uspešnem celovečernem prvencu *Srečen za umret* je že takrat pokazal osupljivo mero empatije do vse prevečkrat pozabljenih ostarelih ljudi, s prizanesljivostjo, ironijo in humorjem. Luzar ves čas, razen študijskih let, živi v Zagorju ob Savi. Zunanje spodbude in lastna potreba po tem, da ustvari film o knapovskih revirjih, so se mu sestavile v zgodbo o zagorskem orkestru pihalne godbe.

Filmski orkester je sestavil iz petih različnih vinjet posameznikov, katerih usode je mojstrsko prepletel v črno-belo izčiščeno zgodbo o gostovanju pihalnega orkestra v pobratenem avstrijskem mestu. Ob tem, ko ga je posvetil svojemu domačemu Zagorju, je z veliko empatije nagovoril slovenskega človeka, razgrnil njegove sanje in skrbi, analiziral slovensko mentaliteto različnih generacij. Dodatno jo je nadgradil še s poudarjanjem specifičnih razlik v mentaliteti med slovenskim in avstrijskim okoljem, hkrati pa z blago socialno kritiko ošvrknil predvsem slovensko družbo, kar film podčrtava z grenkim podtonom. Ustvaril je izvirno, a prepoznavno komiko z duhovitimi obrati, situacijami in poudarki. Luzar kot scenarist in režiser nudi vpogled v življenjske situacije vsakdanjih ljudi, ki sicer v realnosti ne izstopajo. Liki v filmu so živi in prepričljivi, saj jih razgalja v njihovih malih veseljih, absurdnih in komičnih



situacijah, skupaj z njihovimi strahovi in skrbmi. Pisano družino pihalnega orkestra na poti v avstrijsko mesto, prizorišče festivala pihalnih godb, začne spremljati že pred odhodom iz Zagorja, kjer godbeniki obljubijo zvestobo in treznost svojim ženam in partnericam, ki ostajajo doma. Ko se vrata avtobusa zaprejo in se vožnja začne, pa se začnejo razvijati že prej zastavljeni odnosi v skupnosti prepletenih zgodb, ki jih prevaža avtobus kot sinonim za mali svet specifične skupine posameznikov z različnimi, a prepoznavnimi zgodbami – med njimi trobentačev, ki ju pred popivanjem in ekscesnim obnašanjem ne ubrani niti zategnjeni svet avstrijskih gostiteljev; mladega družinskega očeta in voznika avtobusa, ki upa na zaščito starejšega kolega, ki se bori s strahom pred upokojitvijo in zato ostane nejasno, ali se bo po vrnitvi pripravljen izpostaviti zanj; ves čas tleče erotične želje, ki vzplamte daleč od doma in vodijo v slabo prikrit skok čez plot; žena in partneric godbenikov, ki nekaj trenutkov ponujene svobode izkoristijo z nebrzdano zabavo in popivanjem, kajti tako izživljajo svoje strahove in potlačena čustva.

Meja med igro profesionalnih igralcev in naturščikov je povsem zabrisana, kar je rezultat uspešnega režiserjevega uglaševanja številčnega igralskega orkestra. Igra je naravna in realistična, odnosi so dinamični in pristni, trki med posamezniki nikoli ne presežejo ogrožajočega nasilja. Soočenje z drugačno mentaliteto avstrijskih gostiteljev prinese nemalo komičnih trenutkov, gostiteljski par pa prikaže tudi v njuni partnerski razpoki, skriti pod ekstremno urejeno formo, kar povzroči komično sprostitiv in olajšanje na koncu. Avtobus se z orkestrom končno vrača domov, v Zagorje,

kjer se bodo neizogibno soočili z vsem, kar jih je med avstrijsko epizodo počakalo, ali pa se je medtem spremenilo.

Filmski prostor Orkestra je odprt za univerzalna čustva, s katerimi se lahko povežejo raznolika občinstva. Z njimi je našel pristen stik in sprožil še svojevrstni kulturni fenomen: projekcije filma po različnih slovenskih krajih pospremiijo lokalne godbe na pihala. Nagrade režiserju na Kitajskem in v Skopju, kandidatura filma za tujejezičnega oskarja, vesna za najboljši film, fotografijo in vesna Luzarju za scenarij na Festivalu slovenskega filma pa utrjujejo tudi njegov strokovni ugled. Filmski jezik je na osnovi jasne, čeprav na mikro ravni kompleksne dramaturške strukture do potankosti premišljen na verbalnem, vizualnem in zvočnem nivoju.

Črno-bela podoba revirjev izriše sicer sliko z estetiko iz češke filmske tradicije socialnih dram, vendar vanjo naseli širok in razgiban spekter stanj. Filmska fotografija Simona Tanška, s katerim skupaj delata že od študentskih let in je tudi doma iz zasavskih revirjev, ustvarja natančno črno-belo vizuro, podobo z izostreno kompozicijo in pretehtano osvetlitvijo, ki kljub dinamiki dogajanja niti za hip ne izgubi ostrine, kar še utrjuje samosvoj režiserjev avtorski, visoko profesionalni estetski izraz in poudarja trd, uokvirjen socialni horizont. Film nagovarja z optimizmom in opominja na grenkobo stvarnosti na inteligen, a življenju odprt način. Matevž Luzar je z izrazito umeščenostjo filma v lokalno okolje tako ustvaril zgodbo o kraju in o ljudeh, s tem pa brez težav nagovarja tudi globalno občinstvo.

Vilma Štritof

Arhitekturni atelje Medprostor

za dosežke v preteklih treh letih (lesena hiša Hribljane, športna dvorana Vižmarje Brod, nadkritje ostalin cerkve Sv. Janeza Krstnika in začasni lapidarij v Žički kartuziji)

Značilnost arhitekturnega dela je snovanje in kreiranje prostorskega okvira za vsakega izmed nas – podobno kot gledališke scenografije na velikem odru Sveta – s predstavami, ki jih oblikuje življenje. Kreativnemu miselnemu procesu snovanja scenografije velikega odra sledi materializacija ideje, ki polje umetniškega ustvarjanja preplete z ekonomskimi, finančnimi in tehnološkimi izzivi skozi sorazmerno dolgotrajen proces aplikacije v realni prostor. Šele v tej točki, z umestitvijo in spremljanjem predstave tj. življenja v prostoru, lahko vrednotimo kakovost arhitekture.

Arhitekturni atelje Medprostor, v okviru katerega delujejo arhitekti Rok Žnidaršič, Jerneja Fischer Knap in Samo Mlakar s sodelavci, je v obdobju skupnega delovanja zasnoval zavidljivo število realizacij raznovrstnih vsebin in meril, v okviru katerih je življenje dobilo svoj oder za najkakovostnejše predstave. Njihov opus zaznamuje do potankosti premišljeni ter prostorsko, ambientalno in tehnično dosledno izpeljani arhitekturni in urbanistični projekti: stanovanjski objekti, javne stavbe, javni odprti prostori, zasnove spominskih obeležij, ... Manjšim projektom se posvečajo z enako mero odgovornosti, kreativnosti in resnosti kot navzven pomembnejšim naročilom. V času globalizacije, hitrega življenjskega tempa, dosegljivosti informacij in pritiska kapitala, je takšna zmožnost poglobljenega študija in prisvojenega časa za zorenje idej pomembna in v arhitekturno umetniški stroki vedno redkejša vrlina. Prostorsko in vsebinsko raznolikim projektom je skupen spoštljiv odnos do historičnega. Atelje Medprostor

Rok Žnidaršič, Jerneja Fischer Knap, Samo Mlakar



namreč razume dediščino kot temelj in hkrati scenografijo novemu življenju. S projekti hiše Hribljane, prenovo domačije Vrločnik, športno dvorano Vižmarje Brod ter nadkritjem ostalin cerkve Sv. Janeza Krstnika in začasnim lapidarijem v Žički kartuziji, ki sodijo med vidnejše in večkrat nagrajene primere tako slovenske kot mednarodne arhitekture zadnjih let, potrjujejo, da kakovostna arhitektura gradi na učenju in s tem razumevanju preteklega, vedno v dialogu s sodobnim: v nadgrajevanju z novo vsebino, razvojem materialov, spremembami v družbi. Arhitektura povezuje preteklost s prihodnostjo.

Takšen pristop zaznamuje tudi njihov projekt **lesene hiše Hribljane**. V svoji zasnovi enostavna in logična, v izrazu zadržana arhitektura, je prilagojena konfiguraciji terena, z arhitekturnim nagovorom kot posledico konstrukcije, funkcije in povezanosti z naravo. Notranjost s prepletom višinskih nivojev in skrbno preišljenimi razmerji med odprtimi in zamejenimi prostori preseneti tudi z neobičajno racionalnim izborom materialov, omejenim zgolj na opečnati tlak in lesene stene. Avtorji skozi univerzalen arhitekturni nagovor in svojevrstno obliko estetike razvijejo novo tipologijo slovenske podeželske hiše, ki je kombinacija reinterpretacije ljudskega stavbarstva, sodobnih bivalnih navad in poetičnosti arhitekture. V času potrošništva in neskončnih možnosti izbire je hiša Hribljane nekričeča in ne bahava, v svojem bistvu pa osvobodjena vsega odvečnega.

Podobno zadržano držo in preišljen izbor materiala lahko zasledimo tudi pri njihovem, po vsebini in velikosti diametralno nasprotnem projektu **športne dvorane Vižmarje Brod**. Geometrijsko pravilen volumen stavbe z delno poglobitvijo ter izvedbo polikarbonatne fasade

dematerializirajo do te mere, da se prezentira kot zamegljeni privid pred silhueto okoliških gričev. Za atelje značilna uporaba iskrene konstrukcijske logike se v interierju manifestira skozi vsem vidne plasti nosilnega skeleta, zreducirane na les in beton, racionalizirano in preišljeno na način, da bi težko kaj odvzeli ali še težje kaj dodali.

V okviru pravkar zaključenega dela **nadkritja ostalin cerkve Sv. Janeza Krstnika in ureditve začasnega lapidarija v Žički kartuziji** s svojim sodobnim arhitekturnim nagovorom in tehnično inovativno rešitvijo premične strehe posežejo v historično substanco z veliko mero spoštovanja do obstoječega. Prenova odpira razmislek o sodobnem načinu ohranjanja in eventualne (upo)rabe ruševin, kar je v slovenskem prostoru poseben mejnik v doktrini varstva kulturne dediščine. Arhitekturno jasna in v detajlih izčiščena intervencija znotraj ostalin kartuzije je le na videz minimalna; od avtorjev zahteva uporabo in povezovanje raznolikih mojstrskih znanj, značilnih za vsa njihova dela. Forenzično raziskovanje, disciplinirano doslednost, spoštljivost preteklega in dovtetnost za prihodnost povezuje njihova, kot pravijo sami, »želja po raziskovanju z ljubeznijo«.

Skozi vsa arhitekturna dela avtorji jasno izkazujejo svoj poglobljeni analitični pristop ter s preišljenimi rešitvami oblikovan arhitekturni nagovor s poudarkom na afiniteti in izčiščenosti detajla, a vedno z iskrenim in zadržanim odnosom do obstoječega. S takšnim pristopom uspejo v ateljeju Medprostor ohraniti dostojanstvo slovenske stavbne dediščine, z novimi intervencijami pa poudarijo pomen identitete ter arhitekturne kulture, s čimer ohranjajo in bogatijo slovenski kulturni prostor v najširšem pomenu besede.

Mojca Gregorski

dr. Jožef Muhovič

To, kar je iz časa, a se v njem ne postara

Vsi slutimo, da je umetnost nekaj velikega in skrivnostnega, nekaj, kar se ne da stisniti v recept, direktivo ali formulo. Izvira iz časa, a se v njem ne stara, kakor se starajo druge stvari in mi z njimi. Podobna je otroški igri. Včasih se zdi nekoristna. Po svoji naravi pa je najbolj nepredvidljiva in najresnejša oblika človeške kreativnosti. Umetnost je, skratka, prečuden kraj.

»Kar je raztrgano, se v njej zarobi /, trdi pesnik, / v njej vid in videno sta si enaka, / stvarjenje pesnika in učenjaka / stojita, kot je prav in se spodobi. // Zato ni čudno, če je um ne mara / saj zadovoljen je že s prvo rabo, / ki je iz časa in se v njem postara«.¹

In prav zato, ker se javna sfera pogosto res zadovolji »že s prvo rabo, ki je iz časa in se v njem postara«, so potenciali umetnosti tako nepogrešljivi. Umetniki so okrog sebe sposobni širiti razglede, poglobljati uvide, gojiti forme in vsebine, ki ne zastarevajo, da jih lahko ljudje vedno znova postavljamo med svet, minljivost,

¹ Andrej Capuder, *Dubovni soneti*, Celje, Ljubljana: Celjska Mohorjeva družba, 2020, sonet 83.

bolečino ... in sebe, kar je globoko blagodejno. Dokaz za to je tudi naš France Prešeren, ki je s poetsko zrelostjo svojih *Poezij* in z univerzalnostjo njihovih vrednot posegel ne le po slogovnih, vsebinskih in konceptualnih vrhuncih svojega, ampak tudi našega tekočega časa.

O umetnosti je treba reči, da je po naravi konstruktivna.² Njena naloga niso prevrati in razdiranja, kot se prevečkrat prekratko misli, ampak gradnja. Njeno živo jedro je preseganje najvišjih standardov, iskanje eksistencialnih arhetipov in utiranje izvirnih poti. Umetnost je prehodni ritual v neko »drugo stanje« perцепcije, eksistence oblik in sobivanja med ljudmi. Tega stanja ni mogoče predvideti s planskimi dokumenti, naročiti »mimo vrste« ali kakor koli izsiliti. Stanje prebujene perцепcije in osvežene humanosti je izjemna ustvarjalna naloga, saj smo ljudje tako zelo navajeni na vsakdanja pojmovanja, da jih zmoremo le izjemoma prestaviti v višjo prestavo, na raven ideala.

² Cf. Igor Strawinsky, *Poétique musicale*, Paris: Éditions J. B. Janin, 1945, s. 69.

Umetniki delujejo na meji med poznanim in slutenim. Odpravljajo se v neznano in ga del vzamejo s seboj, da bi ga udomačili. Rob, na katerem kaosu vdihujejo dušo, pa je grob in nevaren kraj.³ Kdor tam deluje, tvega, da ga kaos potegne vase, namesto, da bi ga on del potegnil na plano in humaniziral. Zato na tem previsu obstane le tisti, ki ima izjemno osebno in ustvarjalno zrelost in je do kraja predan etiki težje poti. Samo bitje z zdravim zaznavanjem, izčiščenimi instinkti, močno intuicijo in vrhunsko oblikotvorno domiselnostjo se lahko tu dobro orientira. »Biti nekje, kjer še ni bilo sveta«⁴ in tam ustvarjati, kar more trajati, kar more prenavljati in širiti horizonte humanega sveta – to zmora samo nekdo, ki mu prostosti še nista skrhali skušnjava in navada.



³ Jordan B. Peterson, *Onkraj reda. Še 12 pravil za življenje*, Ljubljana: Družina, 2021, str. 183.

⁴ Rade krstič, *Iskre časa*, Ljubljana: Družina, 2011, str. 6.

Tudi dela letošnjih Prešernovih nagrajencev in nagrajencev Prešernovega sklada so iz takega sveta in iz takega testa. So iz časa, a se v njem niso postarala. So utiranja izvirnih poti, iz katerih poganja nov stvariteljski up in kliče najbolj inspirativne sanje. Po kriterijih nezastarljivosti in po tistih, ki rojevajo konkretno dejanje, jih je Upravni odbor Prešernovega sklada tudi prepoznaval, tehtal ... in izbral.

Opus Prešernove nagrajenke **Eme Kugler** je polje vznikovanja podob. Podobe se pred nami rojevajo kot presenečenja in fascinacije. A ne zato, da bi človeške reči, kot so telesa, duše, vojne in politike, mistificirale, ampak zato, da bi jih z defiguracijo in svojstveno degeneracijo napravile nelagodno nazorne. Povsem preseneti pa, ko ugotovimo, da nas v njih pravzaprav veličasten paradoks uči, da se ravno v degeneraciji oglašča čista vera v nujnost zdrave rasti in da se iz slutnje najstrašnejše apokaliptike izvija potreba po konstruktivnosti in resnici.

Kompozicije Prešernovega nagrajenca **Hermana Gvardjančiča** izvirajo iz življenja in narave. Pogumne in dramatične so. V njih beremo pritajene muke in zajemamo vid iz zgodbe, ki od barve in poteze ne pride do peresa. Pred mnogimi leti je avtor zaslučil, da je težava naše, s fotografsko in digitalno slikovnostjo prenasičene dobe ravno v tem, da ljudje ne vidimo več, kako potrebno je vidnost ne le eksploatirati, ampak jo tudi raziskovati in spoznavati. Njegovo slikarstvo in avtorska risba sta precizni obliki spoznavanja, kaj je v umetnosti stranpot in kaj so tihe zmage.⁵

Dela, »v katerih globlja se taji narava«, smo letos odkrivali na različnih umetnostnih področjih in nanje opozorili z nagradami Prešernovega sklada.

Na področju literature je to delo *Šepet nevidnega morja* pisatelja **Dušana Jelinčiča**. Gre za subtilno tematizacijo zapletene življenjske zgodbe avtorjevega očeta, v kateri je protagonist prisiljen v sebi vzpostaviti držo, s katero

⁵ Prirejeno po: Andrej Capuder, *Dubovni soneti*, 143. sonet.

lahko preživi, ne da bi se bil prisiljen odpovedati svojemu najbolj temeljnemu in globinskemu etosu.

Glasbeno ustvarjalnost **Draga Ivanuše** v mediju gledališča in filma ne karakterizirajo zgolj vrhunsko znanje in odprtost za divergentne glasbene stile, ampak tudi sposobnost, da muzikalnost kot luč in notranje vezivo vplete v tkivo uprizorjenega dela – da stalo bo, tudi če se obrne moda.

Pianist **Alexander Gadjev** zna, razvnet od lastne domišljije, kot čarodej oživiti klavirsko literaturo in spet odpirati čas, ki je za nami. S tankočutnim vodenjem melodičnih linij, ogrelih iz daljave, predramlja zvočni svet, ki »govori naravnost iz duše in lahko ljudi gane do solz«, če to povemo z besedami pitagorejske muzikalne teorije.

V nadvse čutnem slikarstvu **Nikolaja Beera** se motivi krajnin, njiv, žitnih in koruznih polj kažejo kot utripi vekovečnega zemeljskega prerajanja. To prerajanje je pralik njegove slikarske ekspresije, zaradi česar lahko v njej vsakdo, ki se prepusti

njenemu ritmu, vselej najde odmev in pot, ki se človeku v videzu sveta sicer izmika.

Na področju filmske ustvarjalnosti je pozornost zbudil film *Orkester* **Matevža Luzarja**. Osnova filmske zgodbe je preprosta: čezmejno gostovanje vaškega pihalnega orkestra. Iz tega motiva pa je režiser filmski prostor odprl za univerzalna čustva, ki preverjeno nagovarjajo in navdušujejo najbolj raznolika občinstva.

Področje arhitekture in oblikovanja letos zastopa arhitekturni atelje **Medprostor**. V naboru njegovih projektov z odličnostjo izstopajo lesena hiša Hribljane, športna dvorana Šentvid ter fascinantna in tehnično zahtevna ureditev kompleksa Žičke kartuzije, ki odpira povsem nove horizonte razmišljanja o načinih ohranjanja in rabe varovane kulturne dediščine.

..} { ..

V knjigi *Zaton zaboda* je Oswald Spengler pred stotimi leti zapisal stavek: »Nekoč bosta zadnji *Rembrandtov portret in zadnji Mozartov takt prenehala obstajati* – čeprav

se bosta morda obarvano platno in list papirja z notami obranila –, in sicer zato, ker bosta izginila zadnje oko in zadnje ubo, ki bi jima bilo njuno sporočilo še dostopno«. ⁶

Nevarnostim tega tragičnega mrka občutljivosti in humanosti se s svojimi transgeneracijsko preverjenimi dosežki lahko od nekdaj zoperstavlja samo sij visoke kulture. Tudi slovenske. Tudi te, ki žari iz del in opusov letošnjih nagrajencev, ker so v njih »medij sprememba« uspeli prav po prešernovsko navrhati v »medij kvaliteta«, v ta vodnjak navdiha, domiselnosti in vsebine.

Vsem nagrajencem, vsem vam v dvorani Cankarjevega doma in vsem Slovencem doma in po svetu želim, da vbrižg ustvarjalne svežine, ki ga prinaša praznik slovenske kulture in umetnosti, pogumno poženemo po ožilju leta, ki nam je mlado in radoživo prišlo naproti.

⁶ »Es wird eines Tages das letzte Bildnis Rembrandts und der letzte Takt Mozartscher Musik aufgehört haben zu sein, obwohl eine bemalte Leinwand und ein Notenblatt vielleicht übrig sind, weil das letzte Auge und Obr verschwand, das ihrer Formensprache zugänglich war«; Oswald Spengler, *Der Untergang des Abendlandes, erster Band: Gestalt und Wirklichkeit*, München: C. H. Back'sche Verlagsbuchhandlung, 1920, str. 232.

Upravni odbor Prešernovega sklada

Predsednik: dr. Jožef Muhovič
Podpredsednica: Bernarda Fink Inzko

Članice in člani: dr. Rok Andres
Lovrenc Blaž Arnič
Marko Cotič
Barbara Drnač
ddr. Igor Grdina
Katarina Klančnik Kocutar
Mateja Komel Snoj
dr. Janko Kos
Ženja Leiler Kos
dr. Jože Možina
Jurij Paljk
dr. Robert Simonišek
dr. Sonja Weiss

Strokovne komisije Upravnega odbora Prešernovega sklada

Strokovna komisija za književnost:

Predsednica: dr. Vilma Purič
Članice in člani: dr. Matija Ogrin
dr. Katarina Marinčič
dr. Tone Smolej
dr. Jožica Čeh Šteger
ddr. Irena Avsenik Nabergoj

Strokovna komisija za uprizoritvene umetnosti:

Predsednik: Ivan Miroslav Ban
Članici in člani: Matjaž Farič
Marko Japelj
Rok Bozovičar
Claudia Sovre
Ajda Valcl
Jernej Lorenci

Strokovna komisija za glasbo:

Predsednik: Marko Mihevc
Članica in člani: Marcos Teodoro Fink
dr. Karolina Šantl Zupan
Renato Horvat
dr. Matjaž Barbo
Aleš Avbelj
prof. dr. Andrej Misson

Strokovna komisija za likovne in novomedijske umetnosti:

Predsednik: dr. Milček (Bogomil) Komelj
Članici in člani: Robert Lozar
Irma Brodnjak Firbas
Samuel Grajfoner
Goran Milovanović
dr. Sandra Bratuša
Jiří Kočica

Strokovna komisija za avdiovizualne umetnosti:

Predsednik: Zdenko Vrdlovec
Članici in člani: Varja Močnik
Vilma Štritof
Dušan Kastelic
Marko Naberšnik
dr. Andraž Jože Arko
Jure Černec

Strokovna komisija za oblikovanje in arhitekturo:

Predsednik: Aleksander Saša Ostan
Članici in člani: dr. Andrej Doblehar
Mojca Gregorski
Domen Fras
Alenka Golob
Jure Miklavc
dr. Bogo Zupančič

D. Prešernov
Prešernov
sklad
2023

Izdal Upravni odbor Prešernovega sklada
v Ljubljani 2023

Zbrala in uredila Meta Comino

Oblikovanje in oblikovalska izvedba Vesna Vidmar

Fotografija Tone Stojko

Lektoriranje Jože Faganel

Tisk Collegium Graphicum d.o.o.

ISSN 1318-6167



