

Ivo Svetina

STOLP

Režija Silvan Omerzu



Slovensko mladinsko gledališče
Sezona 2011/2012
www.mladinsko.com





Na sliki Nataša Tič Raižan in Matija Vastl; foto Žiga Koritnik

Slovensko mladinsko gledališče
Sezona 2011/2012
Uprizoritev 2

KAZALO

Zasedba	5
Med poezijo in gledališčem (Pet vprašanj za Iva Svetino)	7
Friedrich Hölderlin (Lauffen, 1770–Tübingen, 1843)	17
Olga Kacjan: Zapiski o Friedrichu Hölderlinu, njegovih sodobnikih in <i>Stolpu</i>	21
Mateja Pezdirc Bartol: Fragmenti o pesniku in (ne)moči ljubezni	28
Tomaž Toporišič: Pesnikov stolp umetnosti in njene singularnosti	35

IVO SVETINA

STOLP

Režija: **Silvan Omerzu**

Koprodukcija: **Slovensko mladinsko gledališče,
Lutkovno gledališče Ljubljana in Umetniško društvo Konj**

Hölderlin, Hiperion: **Matija Vastl**

Susette, Diotima (glas): **Nataša Tič Ralijan** k. g.

Hölderlinova mati: **Draga Potočnjak**

Jakob Gontard, Prof. Schwab (glas),

Dr. Ferdinand Authenrieth: **Sandi Pavlin** k. g.

Isaak von Sinclair, Johann Kerner, Alabanda (glas): **Robert Prebil**

Henry Gontard (glas in animacija): **Maja Kunšič**

Animacija marionet in senčnih lutk:

Hölderlin, Hiperion: **Marko Velkavrh**

Hölderlinova mati, Diotima: **Maja Kunšič**

Prof. Schwab, Alabanda: **Iztok Lužar**

Scenografija, kostumografija, oblikovanje lutk: **Silvan Omerzu**

Dramaturgija: **Olga Kacjan**

Glasba: **Mitja Vrhovnik Smrekar**

Asistent za kostumografijo: **Iztok Hrga**

Lektorica: **Mateja Dermelj**

Oblikovanje luči: **Tomaž Štrucl**

Oblikovanje zvoka: **Marijan Sajovic**

Oblikovanje maske: **Barbara Pavlin**

Izdelava lutk: **Silvan Omerzu, Žiga Lebar**

Vodja predstave: **Urša Červ**



Lektorica za francoščino: Jana Pavlič

Šepetalka: Maja Kozmos

Oblikovanje napisov: Manjana Zadravec

Lučni mojster: Matjaž Brišar

Asistent lučnega mojstra: Tine Bolha

Tonski mojster: Silvo Zupančič

Asistent tonskega mojstra: Marijan Sajovic

Video tehnik: Dušan Ojdanič

Garderoberki: Slavica Janošević, Andreja Kovač

Izdelava kostumov: Iztok Hrga, Helena Jamnik

Izdelava klobukov: Klobučarstvo Pajk

Maskerka in frizerka: Barbara Pavlin

Rekviziter: Dare Kragelj

Odrski mojster: Boris Prevec

Odrski delavci: Samo Gerečnik, Valerij Jeraj, Mitja Strašek, Vlado Tot

Ključavničar: Sandi Mikluš

Mizar: Boštjan Kljakič Kim

Izdelava scenografije: delavnice SMG, Matjaž Bajželj

Ekonom: Ivan Šikora

Čistilki: Ljubica Letić, Nevzeta Šabić

MED POEZIJO IN GLEDALIŠČEM

PET VPRAŠANJ ZA IVA SVETINO

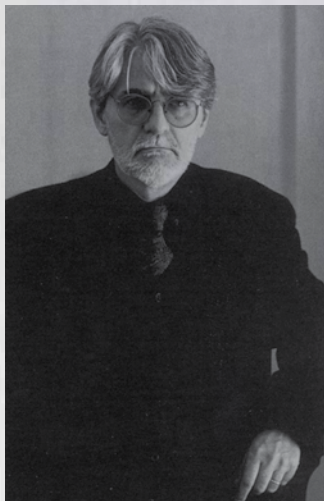


Foto Jože Suhadolnik

Ivo Svetina, večkratni prejemnik Grumove nagrade za najboljšo dramo in številnih nagrad za vrhunsko poezijo, je osebnost, ki je vtisnila nepozaben pečat tako na gledališke odre kot raznolike prostore poezije, esejske in kulturno-intelektualnega življenja nasploh. Rodil se je leta 1948 v Ljubljani. Leta 1977 je diplomiral iz primerjalne književnosti in literarne teorije. Njegovo ustvarjanje vztrajno poteka v dialogu med poezijo in gledališčem: med drugim je dejavno soustvarjal več eksperimentalnih teatrov: bil je med ustanovitelji Gledališča Pupilije Ferkeverk in Gledališča Pekarna, kjer je leta 1971 režiral *Ep o Gilgamešu*. Bil je zaposlen na Televiziji Slovenija (dramaturg in urednik dramskega programa), v Slovenskem mladinskem gledališču (dramaturg in umetniški vodja), na Ministrstvu za kulturo, od leta 1998 pa je direktor Slovenskega gledališkega muzeja. Izdal je več kot dvajset pesniških zbirk, napisal več gledaliških iger, pravljič, esejev o poeziji in gledališču oziroma dramatiki. Med drugim je prevedel mite južnoameriških Indijancev, Shakespearovo tragedijo *Romeo*

in *Julija, Tibetansko knjigo mrtvih* in *Tri tibetanske misterije* (tradicionalne tibetanske igre).

Je tudi osebnost, brez katere si ne moremo zamisliti Slovenskega mladinskega gledališča, avtor »vzhodno-zahodne opere« *Šeherezada*, po kateri je v režiji Tomaža Pandurja nastala ena najuspešnejših in najbolj prelomnih predstav Mladinskega, ki je slovenskemu gledališču na široko odprla vrata v svet. Ob svetovni praizvedbi njegove najnovejše dramske pesnitve *Stolp* sva mu Olga Kacjan in Tomaž Toporišič zastavila pet vprašanj. Njegovi odgovori gledalcem in bralcem razpirajo nova polja poezije in gledališča.

1 V svojem spisu »Fenomen Mladinsko« ob petdeseti obletnici našega gledališča napišete tudi naslednjo sentenco: »Sedanji in čas pretekli sta morda oba prisotna v prihodnjem. In čas prihodnji je zaobsežen v preteklem.« Ta na videz predvsem poetični stavek zelo konkretno odzvanja ob prebiranju tako vaše poezije kot dramatike od *Lepotice in zveri*, *Biljarda na Capriju*, *Šeherezade*, *Vrtov in golobice* pa vse do dramske pesnitve *Stolp*, ki bo doživela krstno izvedbo v Slovenskem mladinskem gledališču. Kakšne procese v vas sprožata ta zaobseženost in prepletanje časov?

Navedeni stavek je, če me spomin preveč ne zapušča, Eliotov. Govori pa o temeljnem zakonu umetnosti, literature, še zlasti poezije, in sicer, da se poezija dogaja edino in samo v mitskem času. In ne zgodovinskem. Kar pomeni, da se čas kot kača grize v lastni rep, nenehno se vrača k začetku, je spirala in ne premica, kot je to zgodovinski čas. Ta temeljni zakon poezije (in svojo dramatiko razumem, navkljub praktičnim izkušnjam v gledališču, predvsem kot pesnjenje) postavlja pesnika v shizofren položaj. Zakaj? Ker živi v zgodovinskem, ustvarja pa v mitskem času. Razpetost, ki je velikokrat kar raztrganost, saj gre med drugim tudi za razliko med opitostjo in treznostjo, med norostjo in zdravim razumom, med resničnostjo in utopijo, pesniku onemogoča, da bi se popolno vključeval v dogajanje zgodovine. In tu sem že pri Hölderlinu! Njegova usoda je paradigmatična usoda poezije, pesnjenja, pesnikov. Njegova duševna

bolezen je samo skrajni odraz razpetosti med mitom in zgodovino. In zato je tudi »obseden«, opit z Grčijo, tako s staro Grčijo, Pindarjem, Sofoklom, z Ojdipom in Antigono kot z grškim bojem za osvoboditev izpod Turkov. Hkrati pa sliši grmenje topov in čuti ognje francoske revolucije. Sam torej ne delam – ko pesnim – nič drugega, kot da ponavljam Hölderlinovo držo. Pri tem pa zaupam svojemu razumu, da se ne bo skrnil sam vase, me potegnili vase in se zaprl kot školjka v bolečini norosti. Vendarle so tu tudi občasne možnosti pobega »*Anywhere out of the world*«, kot bi dejal Baudelaire, ker »življenje je bolnišnica«, pa naj bo še toliko zdravja (fizičnega in psihičnega). Ti pobegi so lahko tudi alkohol in droge, predvsem pa poezija. Opijanjati se, opijanjati s čimerkoli, ponavljam za Baudelaireom. Skratka: pesnjenje, pisanje drame pomeni zavestno odločitev za »norost«. Platon je govoril o pesniški blaznosti, *manii*, in s tem pesnikom kar na začetku odvzel racionalno digniteto. Od *Lepotice in zveri* dalje, ko sem doživel ognjeni krst na deskah, ki so zame ne toliko ves svet, ampak predvsem prostor utvare, utopije, iluzije, lepe laži, pišem igre, v katerih si sicer zastavim določen »problem«, »temo«, a se zavestno prepustim »pobegu« v svet, ki ga ni bilo, ga ni in ga ne bo! Kvazi realnost, ki jo je Ingarden detektiral v besedni umetnosti, je v postopku pesnjenja vse manj resničnost, vse manj kvazi. Kajti ni res, kot je trdil Aristotel, da je *poiesis* postopek, v katerem nebivajoče prehaja v bivajoče. Pesnjenje, ki ni več posnemanje (*mimezis*), je namreč ravno obraten postopek – bivajoče spreminja v nebivajoče: realna Julija z Wolfove je v Prešernovem sonetu izgubila svojo resničnost, svojo bivajočnost. Zaradi tega je realni, zgodovinski čas za pesnika irelevanten: če hoče napisati igro, mora izstopiti iz vlaka, ki drvi od začetka proti koncu, od stvarjenja sveta do armagedona, in poiskati komaj vidno stezo skozi mitski gozd. Iti skozi gozd simbolov in korespondenc in se izgubiti. Zavestno se izgubiti. Le tako bo našel rojstni kraj mita, ki še vedno je, četudi je že Nietzsche zapisal, da je mit umrl skupaj s samomorom atiške tragedije. Izgubiti se ne pomeni pogubiti se; predati se pesniški blaznosti še ne pomeni zblazneti. Pomeni le, da je proces ustvarjanja, pesnjenja zdravemu razumu nedoumljiv.

2 Motiv zadnje pesniške zbirke ali pesniške igre velikokrat nadaljujete v naslednji ... Je za današnjega človeka podobno kot za romantične pesnike značilen občutek, da je nekaj končano, čeprav še ni, naše misli pa se že selijo v nove pokrajine? V kolikšni meri se vam zdi, da smo danes nasledniki Hölderlinovega stolpa in mišljenja poezije?

Hölderlin je eden največjih pesnikov zato, ker je njegova poezija amalgam mišljenja in pesništva. Tako kot je bilo to pri Heraklitu, enem največjih filozofov, a tudi pesnikov. Pesnjenje kot najnedolžnejše opravilo, kot ga Hölderlin poimenuje v nekem pismu materi, navkljub izpostavljenosti (pesniški) »blaznosti«, vendarle ni presvetljeno delovanje: svetloba, ki razsvetli pesnikovo zavest, da postaja »snubec resnice«, a hkrati tudi »norec« (Nietzsche); je dar, ki so ga pesniki prejeli od svojega mitskega očeta Orfeja. Orfejeva pesem je oživiljala neživo naravo, prisluhnili so ji tako živali kot rože, in celo v podzemlje je lahko odšel po svojo Evridiko. V trenutku, ko pa se je ozrl, je v njem zmagala človeškost. In prav tu je ključ: Orfejevi otroci se nenehno oziramo nazaj in tako izpostavljammo svojo človeško ranljivost, minljivost, smrtnost. Če bi bili nesmrtni, ne bi potrebovali poezije. Sapfo, mati lirske poezije, je to vedela, saj je zapisala, da smrt ni nič dobrega, drugače si bogovi ne bi volili nesmrtnosti.

Ali če rečem z drugimi besedami: pesnik vse svoje življenje piše eno samo pesem. In tako je nujno, da je njegovo delo sklenjeno, da iz konca vzhaja znova v začetek in da iz začetka že pada v konec. Četudi danes slavimo drugačno poezijo in druge pesnike, le redki med njimi zmorejo svojo norost nadzorovati, svojo opitost, zasvojenost razkleniti, da se iz školjkine rane pocedi krvav studenec; Hölderlin ostaja pesnik kristalnega jezika in zaumnega mišljenja. Ker on je odrasel »v rokah bogov«, šel po »sledi pobeglih bogov«, in se spraševal, »kaj je bog«. Vendar Hölderlinov bog ni bil krščanski bog, bil je Dioniz, ki prihaja za Jezusom. Zavedal se je dogmatičnosti in strupenosti teologije, zato je sprejel poezijo kot svojo (novo) vero. Poezijo, ki se je spočela pod helenskim nebom. Na Patmosu.

DRAMSKA DELA IVA SVETINE

- *Lepotica in zver ali Kaj se je zgodilo z Danico D.?* (1985)
- *Biljard na Capriju* (1986)
- *Šeherezada* (1989)
- *Zgodba iz južnega gozda ali Kdo je ubil sonce* (1989)
- *Tibetanska knjiga mrtvih* (1992)
- *Kamen in zrno* (1993)
- *Vrtovi in golobica* (1994)
- *Zarika in Sončica* (1995)
- *Tako je umrl Zaratuštra* (1996)
- *Babilon* (1996)
- *Ojdip v Korintu* (1999)
- *Pasijon po Edvardu Kocbeku* (2009)
- *Grobница za Pekarno* (2009)
- *Stolp* (2010)

3 Pokrajine gledališča ste na svoji poti desetletja spoznavali neposredno, najprej preko Pupilije, potem Pekarne in Mladinskega. Kaj za dramatika in pesnika pomeni živi stik z gledališkim organizmom? Kako vas je vzpodbujal in kako to vaše »minulo delo«, od ritualnega eksperimenta do političnega in postpolitičnega gledališča, še vedno vpliva na vaše pisanje?

Gledališče je bilo in ostaja zame prostor utvare, iluzije, utopije, rituala in magičnosti. Izkušanje živega gledališča, druženja z igralci in gledalci, poslušanje monologov in ploskanja, vse to se ugnezdi v človeku in ga spremeni. Popolnoma. Kljub temu da ve, kako je bila narejena odrska utvara, ga vedno znova presenetijo, vedno znova očara, začara. Če rečem z Emilom Filipčičem: ljudje gledališča so ujetniki svobode. Sami si pišejo zakone, sami jih kršijo. Tem dlje gredo, tem bliže skrivnosti so. Igralec je tako rekoč prototip pomnožene osebnosti, ki je sposobna sprehajati se ne le po odru, skozi garderobe in se pokloniti pred zastorom, ampak predvsem stopati v dramske like, iz-mišljene, u-pesnjene like, ki jih ni nikjer, razen v dramati-kovi domišljiji. In tem homunkulom so pripravljene dati kri, dihati namesto

njih in jih ogrniti s svojo kožo. Telo in dušo. Izkušnja živega gledališča je nenadomestljiva. Pesnik, ki si želi pisati dramska besedila, mora gledati na oder, mora poslušati igralce, kako se mučijo z oživiljanjem besed. Kajti beseda lahko oživi samo z igralčevim dihom, glasom, z obliko ustne in nosne votline, z resonančnostjo lobanje. Ko se pesnik, avtor, dramatik zave, da je predstava, ki se ravnokar odvija na odru, kljub temu da pripoveduje o modri ptici, živa, tako zelo živa, da lahko vonja celo igralčev znoj in opažuje kapljice sline, ki se nabirajo na spodnji ustnici, tedaj mora – hočeš nočeš – razumeti, da je njegova najnovejša igra mrtva, vse dokler se je ne bodo dotaknile igralčeve oči in ne bo glas izgovoril prve besede. Vendar moram priznati, da navkljub poznavanju živosti gledališča pišem dramsko besedilo v popolni zavezanosti, predanosti demonu pesnjenja in se nočem in ne morem spraševati, kaj bodo igralci počeli z mojimi besedami. Med prakso pisanja in prakso gledališča je prepad, ki ga le s težavo premagujejo le najboljši. Ne gre le za dolžino besedila, ki je po pravilu – le katerem?! – vedno prevelika. Gre predvsem za izostreno optiko, v kateri avtor gleda nevidne vezi (korespondence) med besedami, stavki, verzi, ki so generator dramskega dogajanja. Dejanje ni opisovanje in obratno. A kljub temu: vem, da bodo na odru moji verzi zaživel, da jih bosta topla sapa in šolan glas uglasbila, oživila, da bo znova na delu proces oživiljanja, ko nebivajoče postaja bivajoče ...

4 V svoji (kvazi)dokumentarni drami *Grobница za Pekarno* se »globinsko«
ukvarjate s fenomenom eksperimentalnega in političnega gledališča poznih sedemdesetih let prejšnjega stoletja, s fenomenom Ljubiša Ristić. O njegovi *Missi in a minor*, ki je vzrasla na grobišču Pekarne, zapišete, da je šlo »za kultno predstavo, ki je živela skoraj celo desetletje, gostovala po vsej Jugoslaviji in v tujini in je pomenila opazen prelom v tedanji gledališki praksi, predvsem pa začrtala pot, po kateri je Slovensko mladinsko gledališče šlo k svoji prepoznavnosti in uspešnosti. Ta predstava je bila uprizoritev *Grobnice za Borisa Davidoviča*, kot je v Pekarni nekaj let pred tem Ristić ni uresničil.« Kakšen je bil takrat vaš odnos do političnega gledališča tistega časa in še posebej KPGT? Meni kot igralki, ki je sodelova-

la v številnih Ristićevih predstavah, se je zdelo, da se je v drugi polovici osemdesetih let nekaj tako izjemnega, kot je bila energija ustvarjalcev iz celotne Jugoslavije, zbranih okrog KPGT ali v njem, na žalost izjalovilo. O političnem in utopičnem v gledališču ste takrat gotovo zelo intenzivno razmišljali tudi vi?

Najprej moram reči, da je moja »skoraj dokumentarna« igra *Grobnica za Pekarno* tudi zame precej netipično besedilo. Ko sem ga pisal, sem skorajda užival, obujal sem čase Gledališča Pekarne, sredino sedemdesetih, t. i. svinčena leta, ki se po štirih desetletjih kažejo kot skorajda nadrealistična doba. Vendar je šlo takrat popolnoma, absolutno zares! Ko sem napisal igro – in jo posvetil Petru Božiču, ki je medtem umrl –, sem ugotovil, da je zame zelo netipična. V njej ni poezije, v njej prevladajo dokumenti, ki pa so, kot je to že v Kiševi *Grobnici za Borisa Davidoviča*, apokrifni. Niso resnični, zgodovinski, ampak izmišljija, ki si je le nadela videz dokumenta. Četudi je igra nastajala iz konkretnih dogodkov v času priprav na uprizoritev Kiševe novele v Pekarni. Seveda je bil to čas, ki se je rodil 68. leta, kar pomeni, da je bilo navkljub konkretni družbeni (politični) akciji še vedno dovolj prostora za utopijo, za vladavino domišljije. Biti realist ni pomenilo sprijazniti se z večnimi zakoni kapitala, ampak ravno nasprotno: terjati nemogoče! Utopija je bila tedaj planetarna! Ljubiša Ristić, sin generala, načelnika KOS, ki je prihajal v Pekarno na sinove premiere, je bil preverjen »šestdesetosmaš«, kot se je tedaj reklo v »jugoslovanščini«. Imel je karizmo, imel je veliko »zalogo« norosti, ki pa jo je znal dobro organizirati. Bil je pravi vojskovodja: fantast, a hkrati tudi dober strateg. Veliko sem se naučil od njega, ga spoštoval in občudoval, četudi sem mu moral ob dogajanju v zvezi z uprizoritvijo *Grobnice* v Pekarni zagroziti celo z odvetnikom, saj se ni več (hotel?, mogel?) vrniti v Pekarno, da bi naredil predstavo. Zato je bila *Grobnica za Borisa Davidoviča* grobnica za Pekarno. *Missa in a minor* pa je bila za Mladinsko gledališče začetek obdobja, v katerem so nastajale predstave, ki so v temelju spremenile slovensko (pa ne le slovensko) gledališče. Ob tem naj omenim še nekaj, s čimer se zadnji čas veliko ukvarjam. Gre za uprizoritev *Peržanov* v Mladinskem leta 1980. Sprašujem se (ne da bi našel zadovoljiv odgovor), kako je tedaj prišlo do izbire prav tega besedila. Kajti

kot vemo, so Ajshilovi *Peržani* prva tragedija, ki ni zasnovana na mitu, ampak na resničnih zgodovinskih dogodkih. In kar je še prav posebej zanimivo: napisana je z vidika poražencev in ne zmagovalcev! Z vidika Perzijcev in ne Grkov! Je mar tedaj Ristić (še pred Spomenko Hribar) detektiral potrebo po spravi???? Sled, ki jo je Ristićevo politično gledališče vrezalo na zemljevid jugoslovanskega, evropskega gledališča, je neizbrisna. Četudi sem v onem času napisal svojo pravljico in igro *Lepotica in zver*, pa tudi *Biljard na Capriju*, v katerem sta glavna dramska lika Gorki in Lenin! Torej sem bil (že) tedaj razpet med resničnostjo in utopijo, med zgodovino in mitom! Vendar je danes treba reči tudi to: KPGT je bil edinstvena zamisel (in praksa), kako preseči (nekdanje republiške) meje (v nekdanji Jugoslaviji). A v tej ideji (in praksi) se je po mojem trdnem prepričanju navkljub izjemnim energijam, ki so začele izžarevati iz združenih gledaliških moči ugašajoče federativne Jugoslavije, kazala tudi ideja po poenotenju oziroma po ohranjanju prav razpadajoče jugoslovanske ideje! Dogodki konec osemdesetih let in še zlasti krvave vojne, ki so dokončno pokončale stvarnost in utopičnost nekdanje SFRJ, so pokazali, da je tudi utopija lahko zelo nevarna, celo krvava. In žal je Ljubiša Ristić iz utopije stopil v resničnost!

5 Stolp ustvarja na prvi pogled popolnoma drugačno dramsko pisavo kot *Grobnica za Pekarno*. Priča to o tem, da se kot ustvarjalec in intelektuallec na aktualni svet okoli sebe zavestno odzivata na različne načine, skozi različne pesniške, dramske in (meta)gledališke govornice?

Kot sem omenil že v odgovoru na prvo vprašanje, gre za poseben proces, v katerem se rojeva besedna umetnina, pa naj bo to poezija ali dramatika. Avtor, torej jaz, ki pišem, sem sicer sredi tega procesa, vendar je moja suverenost na neki način omejena; omejena s pesniško blaznostjo, ki križi in razblinja resničnost. Nisem avtor v pomenu absolutnega kreatorja, demiurga. Odzivanje na »aktualni svet« je bilo zame od nekdaj nekaj zelo vprašljivega. Ne gre za zanikanje t. i. angažirane literature, pri čemer mi je bliže Camus kot Brecht, ampak za spoznanje, da je resničnost postala tako absurdna, tako fantastična, surova in morilska, da ji literatura preprosto ne more več »slediti«. Ni ga še tako genialnega dramatika, da bi si lah-

ko izmislil grozo in obup današnjega sveta. Mar bi Shakespeare Cezarjevo smrt lahko popisal kot smrt Ceaușescuja, Sadama Huseina ali Gadafija? Je kje danes Molière, ki bi zmoget napisati igro o pokvarjenosti, sprijenosti, nemoralnosti politikov (od lokalnih do globalnih)? Skratka: nalogo – če se temu sploh sme reči naloga? – literature, poezije, dramatike vidim v tem, da odkriva neraziskane globine oceana, ki se mu reče človek. Kajti Človek že dolgo ne zveni več ponosno, kaj šele »tako ponosno«! Morda so mladi avtorji že tu, ali pa bodo morali še priti, avtorji, ki bodo znali izumiti nov jezik (tisti, ki naj bi prišel po t. i. postdramskem), da bo lahko poimenoval veliko razdejanje, ki ga je človek sam uprizoril na planetu, izgubljenem v brezdanjem in brezčasnem prostoru vesolja. In razjasnili bodo »oblaki omračeno noč smrtne tišine«, kot se glasi Hölderlinov verz.





FRIEDRICH HÖLDERLIN

(LAUFFEN, 1770–TÜBINGEN, 1843)



Hölderlin pri dvaindvajsetih,
naslikal Franz Karl Hiemer

Johann Friedrich Hölderlin se je rodil leta 1770 v Lauffenu ob Neckarju, na odmaknjem švabskem podeželju. Na materino željo je obiskoval latinsko šolo v Nürtingenu, nato pa evangeličanski samostanski šoli v Denkendorfu in Maulbronn. Med študijem na univerzi v Tübingenu sta bila njegova sošolca tudi Hegel in Schelling. Postali so prijatelji, pogosto so razpravljali o življenju, politiki, umetnosti, znanosti in filozofiji.

V študijskem letu 1793/94 je spoznal pesnika Friedricha Schillerja, ki mu je priskrbel službo domačega učitelja v Waltershausnu, in sicer pri družini pisateljice Charlotte von Kalb, ki je prijateljevala tudi z Goethejem in Jeanom Paulom. Ker so von Kalbovi dvomili v njegove učiteljske in vzgojne sposobnosti je službo kmalu izgubil.

Čeprav je bila njegova velika ljubezen glasba, predvsem flavta, je Hölderlin na materino željo leta 1794 vpisal študij teologije na univerzi v Jeni, kjer se je seznanil z Goethejem.

Leta 1796 se je znova preizkusil kot domači učitelj, tokrat v Frankfurtu, in sicer pri družini bankirja Jakoba Gontarda. Tam je spoznal Gontardovo ženo Susette, s katero sta imela ljubezensko razmerje; prav Susette je navdihnila lik Diotime v njegovi literaturi. Gontardov odziv na ženino razmerje je bil oster in Hölderlin se je moral umakniti v Homburg k prijatelju Isaaku von Sinclairju. Znašel se je v finančnih težavah, iz katerih sta mu pomagala tako mati kot Friedrich Schiller.

Leta 1797 je objavil lirski prozni roman *Hiperion ali Puščavnik v Grčiji*, napisan v obliki pisem mladega Grka Hiperiona, ki se leta 1770 udeleži neuspešne vstaje zoper Turke. Roman je predvsem lirska žalostinka za minulim svetom grške veličine, svobode in lepote.

Leta 1801 je v Švici tri mesece poučeval mlajšo sestro podjetnika Emanuela von Gonzenbacha, leto za tem pa je odšel za domačega učitelja k vinskemu trgovcu in hamburškemu konzulu Meyerju v Bordeaux. Po nekaj mesecih se je vrnil na Švabsko. Po vrnitvi v Stuttgart se je njegovo psihično zdravje tako poslabšalo, da ga niso spoznali niti prijatelji. K temu je pripomogla tudi novica o smrti Susette Gontard. Hölderlin se je vrnil k materi v Nürtingen in tam prevajal Sofokla in Pindarja.

Leta 1804 mu je prijatelj Sinclair, ki je zastopal interese Hessen-Homburga in deželnega grofa Friedricha V. Hessen-Homburškega, priskrbel službo dvornega knjižničarja. Naslednje leto so izšle Hölderlinove *Himne noči* in njegova pesem *Polovica življenja*.

Sinclairja so februarja 1805 aretirali zaradi veleizdaje volilnega kneza Friedricha II. Württemberškega, sodelovanja z njim pa je bil osumljen tudi Hölderlin. Prijetju se je izognil zaradi uradnega zdravstvenega poročila hamburškega zdravnika in dvornega lekarnarja Müllerja.

V poročilu, napisanem 9. aprila 1805, sta opisana njegovo nagnjenje k norosti in živčna razrvanost, zaradi katerih so ga prepeljali na kliniko v Tübingenu.

Od leta 1807 so zanj skrbeli v domači oskrbi. Pod imenom »Scardanelli« in »Buonarotti« je pisal nenavadno oblikovane pesmi. Nadaljnjih šestintrideset let je živel v hiši Ernsta Zimmerja, mizarja v Tübingenu in občudovalca *Hiperiona*; nastanjen je bil v sobi v stolpu nad Neckarjem. Domnevajo, da

je Zimmer uničil mnogo Hölderlinovih zapiskov, čeprav je njegova družina za pesnika sicer lepo skrbela.

Hölderlinova usoda je bila navdih za blazneža v romanu Eduarda Mörikeja *Slikar Nolten*, sam Mörike pa je pesnika v Tübingenu tudi obiskal.

Hölderlin je umrl leta 1843. Pokopan je na mestnem pokopališču v Tübingenu; njegov grob se je ohranil do danes. Nagrobnik je dal postaviti njegov polbrat Carl Christoph Friedrich von Gok (1776–1849), strokovnjak za vinarstvo in arheolog, na njem pa so vklesani pesnikovi verzi.

Hölderlinova poezija, ki danes velja za enega nespornih vrhuncev nemške literature, je bila do leta 1826, ko so izšle njegove *Pesmi (Gedichte)*, med pisatelji še precej neznana. Res vplivna je postala šele v 20. stoletju, in sicer najprej pri Stefanu Georgeu. Čeprav je Hölderlinov himnični slog v nemški literaturi nadvse priljubljen, je na Georgea, Heyma, Trakla, Celana, Ingeborg Bachmann in številne druge, med mlajšimi pisci tudi na Gerharda Falknerja, vplivala predvsem njegova kratka, fragmentarna lirika. Oba Hölderlinova prevoda Sofoklovih dram, *Kralja Ojdipa* in *Antigone*, so navdušeno sprejeli. Vsebina njegovih poznih himen je bila vedno znova povod za filozofske interpretacije, denimo pri Martinu Heideggerju ali Theodorju W. Adornu.





OLGA KACJAN

ZAPISKI O FRIEDRICHU HÖLDERLINU, NJEGOVIH SODOBNIKIH IN *STOLPU*

*... poljubil si mojo
samoto ...
kjer v senci cvetočih
marelic sanjarila sva o
najini prihodnosti ...*



Wilhelm Hammershoi:
*Interier z dekletom ob
klavirju*, 1901, olje na
platnu, zasebna zbirka

Duša, srce, narava, občutje, razdražljivost, prijateljstvo, empatija, življenje, samokritičnost, zanos, tesnoba, bolečina, čemernost, izvirnost, bog, subjektivnost, domišljija, vedoželjnost, osamljenost, pobožnost, vera, gorečnost, samozaverovanost, zaljubljenost, **ljubezen**, domoljubje, Bog, smrt, hrepenenje, ideal, ljubosumje, izdaja, nežna duša, objemanje, poljubljanje, pesimizem, dopisovanje, potrpežljivost, nedolžnost, nesmrtnost, ponos, plašnost, upanje, večnost, milina, vzhodno, biserno, novo, razuzdanost, spokojnost, veleizdaja, kamnito, krvavo, lažnivo, koprnjenje, ranljivo, prevzetnost, zvestoba ...

... paralele in meridiani med tremi pisatelji nemške romantike in njihovimi življenjskimi usodami: Friedrich Hölderlin (tudi kot junak poetične drame Iva Svetine *Stolp*), Heinrich von Kleist in Johann Wolfgang Goethe.

*Kruh je plod zemlje, a je blagoslovljen s svetlobo,
In od grmečega boga izvira radost vina.*

(Hölderlin: *Kruh in vino*, 8, prevedel Niko Grafenauer)

FRIEDRICH HÖLDERLIN

Hölderlin je (na)pisal ode, elegije, himne in roman *Hiperion*, od petih dejanj drame o Empedoklu se je ohranilo zgolj eno; prevajal je Sofoklovega *Kralja Ojdipa* (mogoče tudi zaradi odsotnosti očeta) in Pindarja.

Toda prijatelj! Prihajava prepozno. Sicer žive

Bogovi, ampak nad glavo zgoraj v drugem svetu.

Brez kraja tu delujejo in zdi se, da jim je malo mar,

Če mi živimo; tako zelo nam prizanašajo nebeška bitja.

(Hölderlin: *Kruh in vino*, 7, prevedel Niko Grafenauer)

Od rane mladosti ga spremlja sama žalost. Pri dveh letih mu umre oče, umrejo mu tudi očim in vsi bratje in sestre (razen enega polbrata). Raste ob materi in njenih solzah. Mati, ki je globoko verna (pietizem – močna, zelo osebna vera v Boga in onostranstvo), je Friedrichu namenila študij teologije in poklic duhovnika (to je bila njena izrecna želja, podobno kot je Goethejev oče od sina pričakoval, da bo študiral pravo in postal odvetnik). Študij sicer dokonča, vendar je bila njegova želja po pisateljevanju že tako izostrena, da se poklicu ne posveti. Zaradi tega ga razjedajo občutki krivde, da je razočaral mamo, ker njeni želji ni mogel ustreči.

Njegov učitelj glasbe poskuša njegovo mater pregovoriti, naj Friedrich posveti svoje življenje glasbi ... Na žalost mu ne uspe. Tako Friedrich (njegov profesor je učitelj starega kova – umakne se, ko ga učenec preseže) ne izgubi samo učitelja, ampak tudi prijatelja, s katerim jima je bilo skupno mnenje, da je glasba vladarica vseh umetnosti; ta miselnost je izhajala tudi iz njunega odnosa do grške umetnosti, ki sta jo imela za ideal na področju celostne grške kulture in filozofije.

Friedrich se kot otrok velikokrat zateka v naravo. V svoji osamljenosti išče zatočišče v gozdovih, ki jih ima najraje, in vanje se zateka tudi pozneje,

ko potrebuje občutek varnosti, kakršnega ponuja dom. Njegova razbolena občutljivost je še toliko globlja, ker živi v senci (... *le sen sence* ...; *Oboji smo enega rodu, / ljudje in bogovi, / iz iste matere / oboji dihamo. / Vendar nas ločijo moči: / na eni strani nič, / na drugi bronasto domovje / trajnega, neomajnega neba. Ob Pindarju ne pozabimo na našega Franceta Prešerna.*) nenehne materine žalosti.

Na priporočilo svojega prijatelja Isaaka von Sinclairja se zaposli kot domači učitelj pri družini Gontardovih. Z vso strastjo se zaljubi – in ona vanj – v Susette Gontard, ženo Jakoba Gontarda in mater svojih učencev Henryja in Lise.

V svojem hrepenenju po grški kulturi in koprnenju po **ljubezni** do Susette nadaljuje pisanje *Hiperiona*, romana v pismih. Kakor se stopnjujejo občutki neizrekljive **ljubezni** do Susette, tako bledijo meje med resničnim svetom in fikcijo; Friedrich se staplja s Hiperionom, Susette pa z Diotimo, junakinjo romana – tako se iz dveh teles rodi eno srce, ena duša, ki živi v večni lepoti, neminljivosti in nadčasovnosti.

... tako se iz dveh teles rodi eno
srce, ena duša, ki živi v večni lepoti,
neminljivosti in nadčasovnosti ...
... vzbuja občutek svobode in moči ...



Constantin Brancusi: *Poljub*, 1907,
kamen, Muzeul de arta, Craiova

Hölderlin mora zapustiti hišo Gontardovih, oditi mora celo iz mesta Frankfurt. Za nekaj časa se preseli domov, tam pa se v njem znova obudijo občutki krivde zaradi matere. Beži v naravo. Duševno zboli in eno leto preživi v norišnici, podvržen zdravljenju z masko proti kričanju, ki jo zdravnik uporablja, da bi v njegovem razpoloženju dosegel ravnovesje. Nato pa skoraj štirideset let počasi hira pri družini mizarja Zimmerja, nastanjen v sobi v **stolpu** ob reki Neckar. Začne se skrivati pod izmišljenimi imeni in datumi. Ves čas piše, čeprav se svojemu pesniškemu poslanstvu odpove. Vsa vprašanja in odgovore izraža z eno samo izmišljeno besedo – *Pallaksch*.

Ena od možnih razlag: Susette zelo težko prikriva svojo **ljubezen** do Hölderlina, vendar

na njegov predlog, naj pobegneta, ne more pristati, saj ne zmore zapustiti družine. Nesrečna je in razdvojena, čeprav se na neki način emancipira, ko se svojemu možu Jakobu upre (Ibsenova *Nora*, Flaubertova *Gospa Bovary*) z besedami, naj si ne misli, da je lastnina tudi že **ljubezen**. V vseh teh obdobjih (Susette spozna Friedricha, njuna medsebojna **ljubezen**, misel na beg in zadnji dnevi, ko se odvrne od moža) so njena čustva čvrsta, iskrena, srčna in močna. Še posebej takrat, ko se postavi za svojo družino.

Še ena možnih razlag: Hölderlinov prijatelj Isaak von Sinclair, ki do Friedricha goji homoerotična čustva – in kot pravi Susette, so ta silnejša in nevarnejša, kot so lahko čustva med moškim in žensko –, ga spodbuja k pisanju, s tem, ko ga pretirano poveličuje, pa ga hkrati onemogoča. To nagnjenje in nihanja ima Hölderlin že v svoji naravi; rad bi presegel Goethejevo *Trpljenje mladega Wertherja*, v isti sapi pa ga preveva občutek manjvrednosti (kar je zelo značilno tudi za Kleista). Isaak von Sinclair dá natisniti *Hiperiona*, sam poravnava vse stroške, tudi Hölderlinov honorar, hkrati pa ga razdiralno ljubosumje zaradi pesnikove **ljubezni** do Susette privede do tega, da ga izda in Jakobu Gontardu razkrije, kaj se je spletlo med njegovo ženo in domačim učiteljem.

Tako kot je Isaak von Sinclair goreč zagovornik francoske revolucije, je Jakob Gontard njen nasprotnik, prepričan, da boljšega sveta, kot je ta, v katerem živi, ni. Ogorčen je nad usmrčitvijo francoskega kralja Ludvika XVI. in njegove žene Marije Antoinette in zagovarja ekonomsko ureditev, ki temelji na zlatu. Pri Gontardovih je dan podoben dnevu.

Kako očaran je nad svojim učiteljem mali Henry in kako drugačen je kot njegov oče! Rad bi znal tako lepo govoriti kot *Monsieur Hölderlin* in pisati pesmi!

HEINRICH VON KLEIST

Pesnik, pisatelj, dramatik. Drame *Penthesilea*, *Razbiti vrč*, *Katica iz Heilbrona*, *Mihael Kohlhaas*, *Princ Homburški*, *Amfitrion* (doživel velik uspeh), zgodba *Potres v Čilu*.

Po naravi zelo občutljiv, omahljiv, poln dvomov, razdražljiv; njegovo razpoloženje vseskozi niha in ves čas išče mir, da bi lahko ustvarjal in dosegel uspeh in slavo. Tako se v nekem obdobju popolnoma umakne v samoto, na-

stani se v hišici na otočku Thun v Švici. Stik s svetom ohranja z dopisovanjem. Trenutki, ko najde pogum za ustvarjanje, so vse redkejši, vse bolj se zapira vase, uničuje, zažiga svoja dela in premišljuje o samomoru. Spozna Henriette Vogel, ki je na smrt bolna in si ravno tako želi samo še umreti. Odločita se, da bosta skupaj šla v smrt. Vse skrbno pripravita, napišeta poslovilna pisma svojim bližnjim, v pismih pa se poslovita tudi drug od drugega.

Moj Heinrich, moja sladka cvetlična prst, moja gredica hijacint, moje morje občutij, moja jutranja in večerna zarja [...], moja rosa, moja mavrica miru, moj otročiček ljubljencek, moje najljubše srce, moje veselje, moje trpljenje, moje ponovno rojstvo, moja svoboda [...], moj zrak, moja toplota, moja misel [...], moje najbolj zeleno tukaj in onstran [...], moja najlepša mladost [...].

Moj jantarček, moj srček, moja ljuba, moja golobičica, moje življenje, moje ljubo sladko življenje, luč mojega življenja, moje vse, moje imetje, moji gradovi, njive, travniki in vinogradi, o, sonce mojega življenja, sonce, luna in zvezde, nebesa in zemlja, moja preteklost in prihodnost, moja nevesta, moja deklica, moja ljuba prijateljica, moja notrina, moja srčna kri, moje drobovje, punčica mojega očesa, o, najljubša, kako naj Te imenujem?

(Iz poslovilnih pisem Heinricha von Kleista in Henriette Vogel, prevedla Helena Pivec)

21. novembra 1811 ob četrti uri popoldan v peščeni kotanji Kleist najprej v srce ustrelil Henriette, potem pa v usta še sebe.

JOHANN WOLFGANG GOETHE

Pesnik, pisatelj, dramatik, nekaj časa tudi direktor gledališča. Zbirke poezije *Pesmi, Rimske elegije, Herman in Doroteja*; drame *Ifigenija na Tavridi, Egmont in Faust*, ki ga napiše leta 1808. Romana *Trpljenje mladega Wertherja* in *Učna leta Wilhelma Meistra*.

Goethe preboleva svojo nesrečno ljubezen do Lotte, ki jo opiše v romanu v pismih *Trpljenje mladega Wertherja*: v majhnem podeželskem mestu Wetzlar vzbudi pozornost mladenič (doštudiral je pravo, iz znane bogate družine), ki

ga vsak dan srečujejo na sprehodih. To je Werther, na katerega naredi močan vtis pokrajina, tako idilična in magična.

Popolnoma ga prevzame – enako kot Lotte, dekle, ki jo spozna na plesu. Očarata ga njena preprostost in neposrednost. Ganjen je nad njeno skrbjo za mlajše brate in sestre. Tako ne mine dan, da je ne bi obiskal. Včasih, ko se vrača od nje, se ustavi na vrtu krčme in prebira svojega dragega Homerja. Spoprijatelji se tudi z njenim zaročencem Albertom, vendar pa komaj čaka priložnosti, ko sta z Lotte na samem, da ji lahko izpove **ljubezen**, od katere v njem vse vre in kipi. Lotte mu nehote vzbuja lažne upe. Ob neki priložnosti mu celo dovoli, da jo poljubi. Ker se tega poljuba ustraši, se ob naslednjem snidenju popolnoma odvrne od njega. Werther ne najde drugega izhoda, kot da naredi samomor.

Po enajsti

[O] Lotte – kaj vse me ne spominja nate! [...] Draga senčna risba [iz papirja je rad izrezoval portrete za senčne podobe] tvojega lika! Spet jo zapuščam tebi, Lotte, in te prosim, spoštuj jo. Tisoč, tisoč poljubov sem dahnil nanjo, in tisočkrat pomahal v pozdrav, kadar sem odhajal z doma ali se vračal. [...] Naj mi ne preiščejo žepov. Rožnata pentlja, ki si jo nosila na nedrih, ko sem te prvič srečal med tvojimi otroki. [...] To pentljo naj pokopljejo z menoj. Podarila si mi jo na rojstni dan. [...] »Bodi mirna! Prosim te, bodi mirna! [...] Polnoč bije! Tako bodi! – Lotte, Lotte, z bogom! Z bogom!«

(Goethe: *Trpljenje mladega Wertherja*, prevedla Stanka Rendla)

Ob šestih zjutraj v Wertherjevo sobo stopi služabnik, kakor mu je naročil gospod, in obnemi ob prizoru: Werther vznak leži na tleh, blizu okna, ves v krvi, ob njem sta pištoli, oblečen je v moder frak in rumen telovnik, obut v škornje (Goethejev *Werther* je sprožil pravo »epidemijo« modrih frakov, rumenih telovnikov in samomorov). Tudi zdravnik mu ne more več pomagati, Werther samo še hrope. Spije kozarec vina. Na njegovi pisalni mizi je knjižica *Emilia Galotti*. Werther umre opoldne. Ponoči, okrog enajstih, ga pokopljejo. Alberta in Lotte ni na pogrebu. Duhovnika tudi ne.



Na sliki Draga Potočnjak in Matija Vastl; foto Žiga Kortnik

MATEJA PEZDIRC BARTOL

FRAGMENTI O PESNIKU IN (NE)MOČI LJUBEZNI

PESNIK

V slovenski dramatiki po drugi svetovni vojni zasledimo kar nekaj dram-
skih besedil, katerih izhodišče so življenjske usode velikih osebnosti, naj-
pogosteje so to umetniki, učenjaki ali pa politični aktivisti, revolucionarji
in prestopniki. V dramskem opusu Ivana Mraka so takšna dela *Revolucijska
tetralogija* (Mirabeau, Marat, André Chénier, Robespierre), *Marija Tudor*,
Beg iz pekla (drama o Verlainu in Rimbaudu), *Heinrich von Kleist ...*; Primo-
ža Kozaka je v delu *Legenda o svetem Che* inspiriralo življenje argentinske-
ga revolucionarja in levičarskega intelektualca, drame Andreja Hienga so
posegle v svet španskih umetnikov in osvajalcev, kot npr. *Burleska o Grku*
(slikar El Greco), *Gluhi mož na meji* (slikar Goya) ter *Osvajalec in Cortesova
vrnitev*, Vili Ravnjak se je v delih *Drama o Giordanu Brunu* in *Potovanje v Rim*
(o slikarju Caravaggiu in drugih zgodovinskih osebnostih) dotaknil italijan-
ske zgodovine ... Zgodovina in njene osebnosti predstavljajo dramatikom
miselno polje, ob katerem s pomočjo zgodovinske perspektive spregovori-
jo o pojavih v sodobni družbi, nakažejo vzporednice in konstante različnih
časov in prikažejo družbeno-politične silnice, ki pogojujejo posameznikovo
možnost svobodnega odločanja in uresničevanja.

Naštetim dramatikom se pridružuje Ivo Svetina s svojo najnovejšo dramo
Stolp, katere glavna oseba je nemški romantični pesnik Friedrich Hölderlin.
Drama je sestavljena iz prizorov, nekakšnih ključnih postaj na pesnikovi ži-
vljenjski poti, ki so kronološko urejeni in sledijo biografskim dejstvom, zato
lahko *Stolp* umestimo med biografske drame. *Stolp* pa je tudi zgodovinska
drama, saj se odvija na turbulentnem prehodu 18. v 19. stoletje, ko po Evro-
pi odmevajo gesla francoske revolucije in se stari svet ruši. Predvsem pa je
Stolp poetična drama, značilna za Svetinov dramski opus. Besedilo je zapi-
sano v verzni strukturi, z bogato metaforiko, na odru vzpostavlja več svetov

oziroma resničnosti in teži k obvladovanju neke ontološke problematike. Svetina v svojem dramskem opusu ves čas vzpostavlja dialog z zgodovino in zgodovinskimi osebnostmi (tako že v *Biljardu na Capriju*) ter z literarno tradicijo (*Šeherezada*, *Vrtovi in golobica*, *Tako je umrl Zaratuštra*, *Tibetanska knjiga mrtvih*, *Ojdip v Korintu*). V dramskem besedilu *Stolp* oboje združi, saj pesnik Hölderlin, njegova življenjska usoda in umetniško ustvarjanje zaživijo skozi verze drugega pesnika, v drugem času, več kot dvesto let pozneje. Svetinova drama je tako tudi poklon moči pesniške besede.

ZGODOVINA

Hölderlinova iščoča osebnost je navdihovala številne pesnike in tudi dramatike. Peter Weiss v *Hölderlinu* (1971) v skladu s svojo dramsko poetiko pesnika vidi predvsem kot nosilca politične ideje, v drami se osredotoča na radikalnost njegovih idej ter razmišlja o moči in smislu umetniškega angažmaja. V blodnjah njegovega Hölderlina se menjavajo zgodovinske osebnosti in njihove teze o družbeni reformi, ali kot zapiše Ivana Sajko v knjigi *K norosti (in revoluciji): branje*:¹ »Hölderlinova bolezen je: determiniranost človeka v razmerju do revolucije. In zato se mora razvijati na več ravneh kot ultimativna uresničitev osebnosti: proti literarnemu slogu, ki ga zahtevajo weimarski klasicisti, proti pozni fevdalni ureditvi, proti neenakopravnosti družbenih razredov, proti apologetom vladajočega sistema, proti intelektualni eliti, utišani s priznanji in z družbenimi beneficijami.« Avtorica citira študijo Rogerja Ellisa, ki v Weissovem Hölderlinu vidi vizijo lika posvečenega revolucionarja, ki se je zaradi političnega razočaranja in deziluzije revolucionarnih sil psihično zlomil in se umaknil v notranji svet pomešane subjektivnosti in individualne patologije, obložen z družbeno-politično norostjo. Podobno kot drugim Weissovim dramskim osebam, npr. Maratu in Trockemu, tudi Hölderlinu ni uspelo zgraditi politične baze, iz katere bi vplival na praktične reforme v družbi.

Za razliko od Weissove pa je težišče Svetinove upodobitve Hölderlina na

¹ Ivana Sajko: *K norosti (in revoluciji): branje*. Ljubljana: Mestno gledališče ljubljansko, 2009 (zv. 150). 119–120.

osebni, intimni zgodbi in zasebnih vzgibih, ki se realizirajo predvsem v odnosu do dveh ključnih žensk njegovega življenja. Seveda se tudi Svetinova drama odvija na ozadju burnih zgodovinskih dogodkov, vendar so ti v besedilu stranski motiv, prikazan predvsem skozi razmerja med nosilcema starega in novega sveta. Jakob Gontard, frankfurtski bankir, pri katerem je Hölderlin v službi kot domači učitelj, pooseblja bogastvo, udobje in ugled, zanj je značilna zvestoba tradiciji, je predstavnik starega sveta, ki pa se začinja rušiti. Hladen in strog neprestano šteje denar, kot svojo lastnino pa obravnava tudi lastno ženo. Njemu nasproti je postavljen Isaak von Sinclair, Hölderlinov prijatelj in podpornik, navdahnjen z idejami francoske revolucije, za katere želi navdušiti tudi Hölderlina. Je glasnik novih časov, dejstev, ki jih ni več moč zanikati, njihovo jedro pa predstavlja svoboda. Sinclair v besedilu z zanosom razlaga: »Revolucija je dejstvo, ki ga ne moreš zanikati: / in revolucija se ni zgodila le na Francoskem! / Svet se je prelomil, kamniti monolit, / krogla, ki je nihče, niti Titani, ne more stehtati! / Konec je, Hölder, zavedaj se tega, konec / lepega sveta in še lepše prevare, / da smo srečni sužnji, hvaležni vsaki drobtinici, / ki pade s kraljevske mize!« Zaradi svojega delovanja je obtožen izdajstva domovine.

MUZA

Čeprav je Sinclair v dramskem besedilu vseskozi prisoten in lahko spremljamo njegov odnos do Hölderlina, ki se razteza vse od prijateljstva in občudovanja do ljubosumja in izdaje, pa Svetina veliko prostora nameni Hölderlinovemu odnosu do dveh žensk.

Prva se pojavi že v prologu, to je mati. Hölderlin kljub ljubezni do glasbe in nadarjenosti zanjo, ki jo potrdi njegov učitelj flavte, na materino željo odide v semenišče študirat bogoslovje. Mati je neke vrste sredstvo pritiska na Hölderlina, saj mu daje ves čas vedeti, da ima samo njega, Hölderlinov oče in očim sta namreč umrla že v njegovi rani mladosti, prav tako tudi bratje in sestre, tako je sam večino časa gledal materine solze; zato se odloči: »Če tvojo bolečino lahko potolažim s tem, / da bom služil bogu, potem naj bog, / naj on, ki vse razume, četudi mi njega / doumeti ne zmoremo, poplača svojega služabnika.« Vendar njegovo srce ne zmo-

re tega, za kar se je odločil razum, in Hölderlin semeniškega življenja ne zdrži, zato se vrne v svet umetnosti, poezije, a zaradi tega občuti krivdo do matere, in ta se kot refren ponavlja skozi celotno besedilo: »Vem, da sem jo razočaral, kaj / razočaral, ranil sem jo, njo, / ki brala mi je sveto pismo in / mi govorila, naj srce bo dom / moje vere.« Hölderlin ne dovoli, da bi kdorkoli rekel kaj slabega o materi, nihče ne sme oskruniti njenega svetega imena, čeprav ga tako Sinclair kot Gontard na trenutke skušata prizadeti prav z očitki na njen račun. Ko beremo Svetinovo dramo, si ne moremo kaj, da ne bi v pobožni materi, ki ima samo enega sina – tega ljubi, a ga ne razume –, videli vzporednic s podobnim odnosom sin–mati v Cankarjevih *Hlapcih*, saj obe dramski besedili prikazujeta sinovo razpeltost med ljubeznijo do matere na eni ter osebnimi vzgibi in željo po lastni uresničitvi na drugi strani.

Drugi in hkrati osrednji ženski lik Svetinove drame pa je Susette Gontard, ki v Hölderlinu prebudi nemir, strast, koprnenje; gre za prepovedano ljubezen, saj je Susette poročena, a čeprav jo ima mož za lastnino, si ne more lastiti njenega srca. Ljubezen med Susette in Hölderlinom se rojeva počasi, sprva gre le za lepe besede, naklonjenost, skupno skrb za Henryjevo učenje, postopoma pa za globlje razumevanje, občudovanje in v skrajni točki tudi za spoznanje, da sta za svojo ljubezen pripravljena porušiti vse družbene norme ter skupaj pobegniti, saj sila ljubezni zmaga. Njuna ljubezen je neustavljiva življenjska sila, kot Hölderlin pojasnjuje prijatelju Sinclairju: »Ali ti sploh veš, kaj je ljubezen? / Mar ti sploh veš, da je Diotima del mene, / da brez nje ni mene, da brez mene ni nje! / Da svata eno, in moje pesmi, posvečene njej, / so le razodetje Apokalipse!, edine resničnosti, / ki jo je zmožen roditi naš svet – Ljubezni!« Sila ljubezni, ki je v realnem svetu zatajevana, prepovedana in dokončno onemogočena, polno zaživi v poeziji, ko se realna ljubljena oseba in fiktivna pesniška upodobitev združita v eno.

NOROST

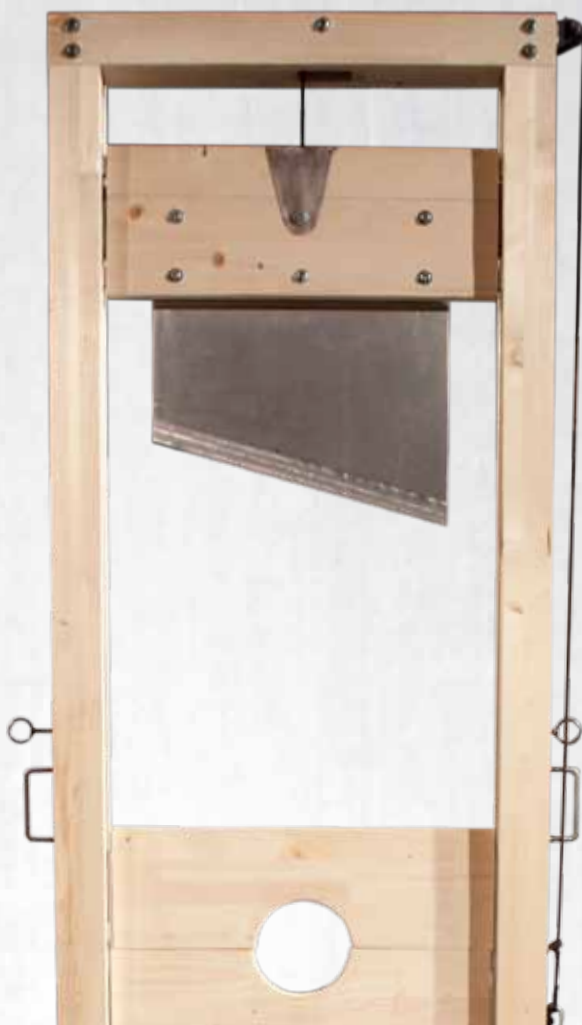
Hölderlinove norosti Svetina ne predstavi kot posledico družbenih trenj in politične radikalnosti, temveč ustreza temu, kar Michel Foucault v knjigi

*Zgodovina norosti v času klasicizma*² poimenuje norost brezupne strasti: »Ljubezen, neuslišana v svoji nezmernosti, in zlasti ljubezen, ki jo je pre-slepila neizprosna smrt, nimata drugega izhoda kakor norost. Dokler je imela nora ljubezen predmet, je bila bolj ljubezen kakor norost; ko pa je prepuščena sama sebi, se nadaljuje le še v praznini delirija. Kazen za strast, ki se je preveč prepustila svoji silovitosti? Prav gotovo; a hkrati je ta kazen tudi olajšanje; nenadomestljivo odsotnost usmiljeno zagrinja z namišljenimi navzočnostmi; v paradoksu nedolžnega veselja ali v junaštvu nesmiselnih prizadevanj vnovič odkriva podobo, ki je izginila. Nemara resda pelje v smrt, a v tej smrti ljubimca ne bosta nikoli več ločena.« Beseda norost se v besedilu pojavi večkrat, še preden se manifestira kot dejanska duševna motnja. Tako Hölderlin izjavi: »saj nor sem od ljubezni do Diotime« in »res sem blazen, ker ljubim Susette«, Sinclair pa mu poočita: »Norec si, / ki sebe in vse krog sebe boš uničil!«; najbolj pretresljiva in pomensko zgoščena pa so Susettina občutja, ki jih izpove z besedami: »Znorela bom od norega srca, / zblaznela od muk, ki me spreminjajo / v trpečo žival ...« Praznina delirija, o kateri govori Foucault, vodi Susette v smrt, Hölderlina pa v norost. Nadaljevanje v veliki meri sledi opisom zdravljenja norosti v že omenjeni Foucaultovi knjigi kot tudi njegovem kasnejšem delu *Rojstvo klinike*, zdravljenja, med katerim so blazneže zapirali v posebne azile in jih zdravili z vodo (kopeli in potapljanje), puščanjem krvi, vrtenjem okoli droga, saj so bili prepričani, da so to mehanizmi, s katerimi bodo uravnotežili in zlomili njihovega nemirnega duha. Svetina se osredotoči bolj na prikaz pesnika, ki ga skušajo utišati z usnjeno masko, saj zdravnik verjame, da bo mehanična prisila pozdravila duševne motnje. Ker pri Hölderlinu nobeno od naštetih sredstev dolgoročno ne učinkuje, ga s klinike odpustijo in preostanek življenja tako preživi v hiši s stolpom nad reko Neckar v oskrbi mizarja Zimmerja. Tako pesnik ostane sam, v sobi, kjer ni več »ravnih sten in ostrih kotov«, kot zapiše Svetina.

Človek, ki se ne more uresničiti v svetu, kakršen je, ne zasebno ne javno, beži v norost. Dramsko besedilo prikazuje um, ki se izmika ustaljenemu

² Michel Foucault: *Zgodovina norosti v času klasicizma*. Ljubljana: Založba / *cf, 1998. 35.

mišljenju, kar se kaže v postopnem brisanju meje med realnim in imaginarnim, kar Svetina prikaže z vzporednim življenjem realnih in fiktivnih oseb. Višjo resničnost, ki izhaja iz romantičnega občutenja sveta ter razkoraka med stvarnim in idealnim svetom, predstavlja svet stare Grčije, nedosegljivi ideal veličine, svobode in lepote. Tja so postavljene Hölderlinove fiktivne osebe. Meja med pesnikom in lirskim subjektom pa se zmanjšuje, dokler ni na koncu dokončno ukinjena, umetnik in umetnina se zlijeta v eno. Ustvarjalnost je norost, skozi katero se razodene božanstvo, bi pritrdili van Gogh, Artaud, Nietzsche ...





Na sliki: Matija Vastl; foto Žiga Koritnik

TOMAŽ TOPORIŠIČ

PESNIKOV STOLP UMETNOSTI IN NJENE SINGULARNOSTI

I. POIESIS IN VITRO

MATI

*Služiti bogu, s srcem in ne s prodajanjem odpustkov,
je čast, ki nihče se ji ne bi smel odreči.*

PROF. SCHWAB

*Pa vendar, tudi glasbi služiti je čast;
umetnost je odsev božjega v človeku, mar ne?*

HÖLDERLIN

*Materina želja je zakon, četudi srce marsikdaj
vztrepeče pred zakoni ...*

(Ivo Svetina: *Stolp*)

Tudi najnovejša dramska pesnitev izpod »peresa« Iva Svetine je del pesniškega kreda, ki ga zapiše v kolumni za gledališki portal *Sigledal*.

Tako razumem, da je naloga dramatikov, četudi na začetku 21. stoletja, da ostajamo zvesti sami sebi, da nas ne zvabijo sirenski glasovi med čeri, na katerih bomo nasedli šopingu in fakingu, ampak pišimo tako, da znova ustvarjamo »odrsko utvaro«, eno tistih redkih iluzij, ki jo lahko ustvarimo, ne da bi bili obdarjeni s čarovniškimi darovi. Jezik, ki oživi na odru, je tisti, ki nas, rečeno z Edvardom Kocbekom, odreši »neandertalske tišine«.

(Svetina: *Zakaj še vedno kar drama*)

Dramska poezija tudi »razpolaga s tonom, ki je poudarjeno in ekscesivno pesniški, v dobrem pomenu besede retoričen« (Kermauner, Dramatika Iva Svetine, 12).

Tako kot igre njegovih predhodnikov, Daneta Zajca, Gregorja Strniše in Dominika Smoleta, se njegova varianta poetične drame bodisi v prozi, ki je pesniško privzdignjena, bodisi v poeziji, ki je dramsko razvezana, obrača od realistične poetike in se usmerja k neposredni poetičnosti ter nerealističnemu jeziku na odru. Velikokrat izhaja iz pravljične motivike in tematike, ki jo navezuje na različne biografske, zgodovinske in druge dokumentaristične ali psevdodokumentaristične drobce ali fragmente. V *Lepotici in zveri* in igrah, ki so ji sledile v zadnjih treh desetletjih prejšnjega stoletja (*Biljard na Capriju*, *Šeherezada*, *Vrtovi in golobica*, *Kamen in zrno*, *Zarika in Sončica*, *Tako je umrl Zaratuštra*, *Babilon*, *Ojdip v Korintu*), je Svetina torej kontaminiral dramsko pisavo s poezijo, teorijo, filozofijo, pravljično in ustvarjal vedno nove večplastne podobe realnosti.

V *Biljardu na Capriju* (1986) je npr. združil »biblijskost« metaforike in metonimike, ki jo je razvil v pesniški zbirki *Marija in živali*, in pa jezikovni diskurz oktobrske revolucije in nemirnega začetka dvajsetega stoletja revolucij in vojn. Fabula o srečanju Maksima Gorkega in Vladimirja Iljiča Lenina na Capriju tako v drzno oblikovanem sižeju združuje dva diskurza, pripadajoča dvema različnima sferama, za siže pa je značilna posebna mozaična struktura prepleta poetične in politične govorice.

V »vzhodno-zahodni operi« *Šeherezada* – v Slovenskem mladinskem gledališču jo je leta 1989 režiral Tomaž Pandur – je črpal iz širokega referenčnega okvirja, ki ga je izpostavil z izjavo, da mu je dala veliko dozo stimulacije *Struktura seraja* Alaina Grosricharda, kjer obravnava problem despotizma (Mladinin literarni dodatek). Svetina je tako v svoji varianti *poetične drame druge generacije* (Denis Poniž) vzpostavil poseben odnos do realnega.

Šeherezada je tako utelesila skrajno estetizirano in oblikovno zapleteno (ne več) dramsko besedilo. Iz osnovne fabule *Tisoč in ene noči* je s pomočjo avtorjevih rapsodičnih medbesedilnih iger, priklicev serije heterogenih tekstov različnih zvrsti, zgodovinskih obdobj in geografskih širin (*Tisoč in ena noč*, *Al-Raud al-Athir* (*Dišeči vrt za počitek duše*)) šejka Mohameda el-Nef-

zavija, *Struktura seraja Grosricharda, Vzhodni despotizem* Karla A. Wittfogle, potopisi z začetka 18. stoletja, Prešeren, Shakespeare itd.) nastal zapleten in umetelen siže. *Šeherezada* je tako polje poetične dramatike izbila iz orbite estetiziranega in kolektivnemu duhu zapisanega sočasnega političnega gledališča ter vzpostavila sebi lastni, specifični in avtonomni literarni (meta)jezik, ki ni več zapisan zgolj dramskemu in zgolj gledališkemu.

Nasploh je za Svetinovo različico poetične drame značilno, da je v njej »dramatičnega malo, tako da je bistveni pomen zvočna podoba prikazane in izrečenega ter opis stanj, v katerih se znajdejo junaki, njihov 'notranji svet' – govoriti smemo o posebnem tipu 'bralne' poetične drame« (Poniž, 337). Mogoče najbolj eklatanten primer tega odmika od dramskega k abstraktno-poetičnemu je njegova »dramska prepesnitev« *Tibetanske knjige mrtvih* (1992), pesniško-dramska ubeseditev potovanja glavnega junaka skozi tri ravni posmrtnega stanja proti ponovnemu rojstvu, ki simbolizira potovanje k Resnici, zapisani v tibetanskih legendah. Ti »[l]epi prizori, uprizarjani za mrtve« (tako Svetina podnaslovi dramo) v svojem *hommageu* tibetanski tradiciji ukinjajo postulate evropske drame, še vedno pa ohranjajo popkovino, ki jih povezuje s poetično dramo. Tako se ta skrajno personalizirana in ne več dramska igra skozi neobudizem vrača k arhaičnemu, ki je prej kot dramsko seveda poetično, ki je tako kot ne več dramsko tudi preddramsko, ali rečeno s Svetino kot prepesnjevalcem *Tibeta: zadramsko*. Povedano s parafrazo avtorjevih besed, ki *in vitro* definirajo njegovo poetiko: tako je Svetina tudi v izjemno politiziranem času osemdesetih in devetdesetih let ostal zvest samemu sebi, svoji poetiki.

II. STOLP DRAMSKE POEZIJE

HENRY

Vous êtes Monsieur Hölderlin et vous êtes mon maître.

Vstopi Susette Gontard.

SUSETTE

Gospod učitelj, vse bolj ste Henryjev prijatelj.

HÖLDERLIN

*Učenec in učitelj sta lahko resnično
prijatelj šele, ko učenec prekosi učitelja.*

(Ivo Svetina: *Stolp*)

Bistvene protislovnosti in hkrati neujemljivosti fenomena poetične drame uteleša tudi njegova najnovejša igra *Stolp*, napisana za Slovensko mladinsko gledališče, ki ga je Svetina pomembno soustvarjal v »zlatih osemdesetih«. Zanj ni značilno tako drzno medbesedilno tkanje kot za igre osemdesetih in devetdesetih prejšnjega stoletja. Medbesedilni časi, kot da bi se umirili, pesnik, ki nikoli ni bil pristaš postmodernega in postdramskega,³ pa se vrnil k (zgolj na videz?) bolj klasičnemu izrazu iz nezaupanja do modnih dramskih in umetniških trendov nasploh, nezaupanja, ki ga sam definira takole:

³ Spomnimo se samo njegovega zadnjega, nekoliko polemičnega zapisa za Sigledal ob nominaciji za Grumovo nagrado, v katerem s pomočjo Tarasa Kermaunerja problematizira tako pojem postmodernega kot postdramskega. Dve kratki navedbi: »Najprej je potrebno jasno in glasno izreči dvom v ustreznost samega poimenovanja postdramskega; kot je to bilo potrebno že ob postmodernizmu. Kajti pripona post je sicer zelo priročna, a hkrati tudi zelo nenatančna. V bistvu zanika tisto, kar naj bi tako rekoč razjasnjevala.« In: »Zato postdramsko ni nič manj sporno kot postmoderno! Nemara še bolj, saj ga ne zanima zgodovinski pogled, ampak le 'formalno-vsebinski'.« (Ivo Svetina, Ne kladivo, ne vlak, ampak poezija)

Zatorej, kar najbolj na kratko: izhod, nad katerim v temi žari napis »postdramsko«, ne vodi nikamor. Slej ko prej se bo tudi ta post-avant-garda znašla pred vhomom, nad katerim sveti napis »restavracija«, obnova starega!

(Ivo Svetina, *Zakaj še vedno kar drama*)

Ne glede na avtorjevo poetološko distanciranje od postdramskega in postmodernega *Stolp* izgrajuje zanimivo medbesedilno tkanje in oplajanje, ki ga poganja avtor-rapsod. V dramski pesnitvi kot posodi za jezike se srečujejo različne literarne taktike, ki pripadajo različnim prostorom in časom, sedanjosti in preteklosti. Zato omogočajo »vzpostavitev privilegiranega območja, v katerem se gledališče izreka kot tako« (Ubersfeld, *Lire le théâtre I*, 39).

Svetina je z dramsko pesnitvijo *Stolp* posegel v dve zgodovinski kulturni formaciji, antično Grčijo in njeno mitologijo na eni ter dobo romantike in njeno privilegirano zvrst, poezijo, na drugi strani. Hkrati se v tem prepletu preteklosti predvsem skozi pesnikove tehnopoetske intervencije ogleduje sedanjost. Prepletanje pa se na tej točki ne konča, siže umetelno prepleta fabulativne elemente realnosti oziroma dramske sedanjosti (v časovnici jo predstavlja obdobje francoske revolucije) in fiktivne zgodbe, ki je stvar dveh pesnikov: Hölderlina in Svetine, in pa dveh časov, romantike in časa po (post)moderini. Ti elementi se proti koncu čedalje bolj zlivajo v celovito entiteto, kjer je *resnično* dokončno zabrisano s postopkom, ki ga Anita Volčanjšek v zapisu za spletni portal Sigledal poimenuje s pojmom »permanentna infiltracija fiktivnosti« (Volčanjšek, Ko si umetnik (ne)zavedno nadene podobo svoje kreacije).

Nemški romantični pesnik Friedrich Hölderlin (1770–1843) je s svojo poezijo in tudi romanom v pismih *Hiperion* velikokrat »navdihnil« filozofe, literarne teoretike in seveda pesnike. Svetina je tako v vrsti, ki jo je v 20. stoletju začel Martin Heidegger, ko je skušal svoje filozofske misli potrditi prav prek Hölderlinovega pesništva. Podobno metodo je uporabil tudi literarni teoretik Peter Szondi v svojih *Študijah o Hölderlinu*.

Svetinova preokupacija in taktika sta drugačni od omenjenih. Gre mu predvsem za potrditev lastnih poetoloških misli v dialogu s Hölderlinom in

njegovim romanom v pismih *Hiperion* ter biografijo in poetiko. Fabulativna osnova za *Stolp* so fragmenti iz biografije romantičnega pesnika Friedricha Hölderlina ter Svetinova konstrukcija, zvedena na naslednje sentence: Pesnik pod težo nesrečne ljubezni in občutka krivde ruši realni kronotop ter vedno bolj vstopa v fiktivnost in *somnambulnost*. *Stolp* je tako tudi pesnitev o oslavljenem romantičnem (hkrati lahko tudi novodobnem) subjektu, ki postopno izgublja psihično stabilnost. Pesnikova nestabilnost skupaj s sižejskimi zahtevami pripelje do tega, da junak pesnik prevzame podobo in govorico protagonista enega izmed svojih del, Hiperiona. Hkrati pa fiktivni junak na drugi potenci, Hiperion, začenja prevzemati poteze biografiziranega Hölderlina, kot ga pesniško interpretira Svetina.

Gradnja drame je v osnovi sintetična, siže na začetku ne odstopa od fabule. Sledimo Hölderlinovemu življenju, od mladostnih prizorov, iz katerih je razviden prvi, materinski konflikt: sinovo nadarjenost za glasbo bi rada njegova mati zamenjala za bogoslovje in asketizem, kar ji seveda tudi uspe. Toda (kako romantično?) želja po kreaciji je pri junaku premočna, začne pisati roman *Hiperion ali Puščavnik v Grčiji*.

Hkrati pa Svetina na videz sintetično gradnjo sižejsko zaplete s prepletanjem dveh zgodb, pesnikove in tiste njegovega junaka Hiperiona. Velikokrat smo priča uporabi dveh tipov dialogov, tistega na prvi (Hölderlinovi) in drugi (Hiperionovi) ravni. Na eni strani Hölderlin in Susette, nesrečna, nikoli docela realizirana ljubezen, na drugi Hiperion in Diotima, junaka njegovega romana v pismih, v katerega je umetnik projiciral samega sebe. Tako se t. i. realni dialog izmenjuje in prepleta s fiktivnim. Če je prolog na videz še realistično razviden, se vsi naslednji prizori izmenjavajoče in prepletajoče se odvijajo na dveh ravneh.

Tudi polis in makrosvet francoske revolucije postaneta stvar pesnikovega lirskega doživljanja oziroma filtriranja v pesnikovem svetu, ki ga ponazarja osvobojeni in hkrati getoizirani stolp: »*Stolp bil je moja trdnjava, / tam živel sem kot izbranec, kralj in cesar ...*« Svetinov simulaker Hölderlinovega romantizma se napaja pri izviri, ki so skupni obema pesnikoma: grški filozofi, ženska lepota, sublimirani eros.

Stolp je tako predvsem pesnikov poklon umetnosti in njeni singularnosti,

hkrati pa tudi seizmograf ranljivosti, potresnosti umetniške kreacije ter statusa umetnosti in kulture v nemirnih, skrajno dramatiziranih časih, tistem francoske revolucije in tistem dvajsetega in začetka enaindvajsetega stoletja. Če se je *Tibetanska knjiga mrtvih* gibala v »zadramskem«, je Svetinova dramska pesnitev prej (ne več) dramska (naj mi pesnik oprostí uporabo še enega termina, tokrat Gerde Poschmann) ali dramska na način, ki je onstran szondijevsko pojmovane absolutne drame, hkrati pa tudi onstran anti-, post- in tako naprej drame. Toda te zvrstne in teoretske označitve konec koncev sploh niso pomembne.

LITERATURA

Kermauner, Taras: »Dramatika Iva Svetina«. Ivo Svetina: *Tako je umrl Zaratustra*. Gledališki list SNG Drama Ljubljana, april 1997. 12–17.

Mladinin literarni dodatek. Mladina št. 13, 1988.

Poniž, Denis: »Dramatika«. *Slovenska književnost III*. Jože Pogačnik ... [et al.]. Ljubljana: DZS, 2001. 203–349.

Svetina, Ivo: »Zakaj še vedno kar drama«, *Sigledal*, ogled 12. 7. 2011: <http://www.veza.sigledal.org/prispevki/zakaj-%C5%A1e-vedno-kar-drama>.

Svetina, Ivo: »Ne kladivo, ne vlak, ampak poezija«, *Sigledal*, ogled 12. 7. 2011: <http://www.veza.sigledal.org/prispevki/ne-kladivo-ne-vlak-ampak-poezija>.

Toporišič, Tomaž. »Dramatika na poti nomadov«. *Nova revija* 1989, št. 87/88: 930–943.

Ubersfeld, Anne: *Lire le théâtre I*. (*Lire le théâtre, L'école du spectateur, Le dialogue de théâtre*). Paris. Editions Belin, 1996.

Volčanjšek, Anita: »Ko si umetnik (ne)zavedno nadene podobo svoje kreacije«. *Sigledal*, ogled 12. 7. 2011: <http://www.veza.sigledal.org/prispevki/ko-si-umetnik-ne-zavedno-nadene-podobo-svoje-kreacije>.





Na sliki Sandi Pavlin, Matija Vastl in Robert Prebil; foto Žiga Koritnik



Slovensko mladinsko gledališče
Vilharjeva 11, 1000 Ljubljana
Tel.: +386 (0)1 3004 900
Fax.: +386 (0)1 3004 901
E-naslov: info@mladinsko-gl.si
www.mladinsko.com

Svet SMG:

Ana Železnik – predsednica, mag. Maruša Geymayer-Oblak, mag. Nina Kalčič, Slavko Slak, Lucija Ušaj

Strokovni svet SMG:

dr. Svetlana Slapšak – predsednica, Neda R. Bric, Željko Hrs

Direktorica in umetniški vodja: Uršula Cetinski
01 3004 905 | ursula.cetinski@mladinsko-gl.si

Pomočnik direktorice za poslovanje: Tibor Mihelič Syed
01 3004 906 | tibor.mihelic@mladinsko-gl.si

Režiserja: Matjaž Pograjc, Vito Taufer

Dramaturg: dr. Tomaž Toporišič
01 3004 916 | tomaz.toporistic@mladinsko-gl.si

Vodja marketinga: Tadeja Pungercar
01 3004 908 | tadeja.pungercar@mladinsko-gl.si

Lektorica: Mateja Dermelj
01 3004 918 | mateja.dermelj@mladinsko-gl.si

Tehnični vodja: Dušan Kohek
01 3004 909 | dusan.kohek@mladinsko-gl.si

Vodja projektov: Dušan Pernat
01 3004 907 | dusan.pernat@mladinsko-gl.si

Vodja koordinacije programa: Vitomir Obal
01 3004 919 | vitomir.obal@mladinsko-gl.si

Strokovna sodelavka: Tina Malič
01 3004 917 | tina.malic@mladinsko-gl.si

Tajnica gledališča: Lidija Čeferin
01 3004 900 | info@mladinsko-gl.si

Računovodkinja: Mateja Turk
01 3004 903 | mateja.turk@mladinsko-gl.si

Knjigovodkinja: Tina Matajč
01 3004 904 | tina.matajc@mladinsko-gl.si

Prodaja vstopnic: Gabrijela Bernot
01 425 33 12 | smg.blagajna@siol.net

Predstava je nastala s podporo Ministrstva za kulturo RS.
Ustanoviteljica Slovenskega mladinskega gledališča je
Mestna občina Ljubljana.



REPUBLIKA SLOVENIJA
MINISTRSTVO ZA KULTURO



Mestna občina Ljubljana

PRODAJA VSTOPNIC

V PRODAJNI GALERII

Trg francoske revolucije 5, 1000 Ljubljana
od ponedeljka do petka med 12.00 in 17.30
ob sobotah med 10.00 in 13.00

01 425 33 12

možnost plačila s plačilnimi karticami BA Maestro, American Express,
Eurocard in Karanta

PRI GLEDALIŠKI BLAGAJNI

Vilharjeva 11, 1000 Ljubljana
01 3004 902
uro pred začetkom predstave

NA SPLETU

www.mladinsko.com
nakup vstopnic s popusti prek spleta ni mogoč

LUTKOVNO GLEDALIŠČE LJUBLJANA

Krekov trg 2

1000 Ljubljana

Telefon: 01 3000 970

Faks: 01 3000 980

E-pošta: info@lgl.si

<http://www.lgl.si/>

Direktor: Uroš Korenčan

01 3000 971 | uros.korencan@lgl.si

Umetniški vodja: Jera Ivanc

01 3000 975 | jera.ivanc@lgl.si

UMETNIŠKO DRUŠTVO KONJ

Masarykova 28

1000 Ljubljana

Predsednik: Silvan Omerzu

Gledališki list Slovenskega mladinskega gledališča – sezona 2011/12,
številka 2

November 2011

Izide ob vsaki premieri

Izdalo Slovensko mladinsko gledališče

Za izdajatelja Uršula Cetinski

© Vse pravice pridržane

Uredništvo: Uršula Cetinski, Mateja Dermelj, Tina Malič, Tomaž Toporišič
To številko uredili: Tomaž Toporišič, Uršula Cetinski, Jera Ivanc, Silvan Omerzu

Lektorica: Mateja Dermelj

Redaktorica: Tina Malič

Oblikovanje: Luka Cimolini

Fotografija na naslovnici: Primož Lukežič

Tisk: Collegium Graphicum, d. o. o., Ljubljana

Naklada: 500 izvodov

Koprodukcija: Slovensko mladinsko gledališče,
Lutkovno gledališče Ljubljana, Umetniško društvo Konj



ISSN 2232-2019