

Nika Leskovšek



Dramski svet Iva Svetine

Do zdaj smo imeli priložnost raziskati že tri precej obsežne avtorske opuse iz miljeja slovenske sodobne dramatike in pri vsakem se je izkazalo, da gre za produktivno kombinacijo vsaj dveh prevladujočih profesionalnih usmeritev, ki pa ključno prispevajo k dokončnemu izoblikovanju dramatikove avtorske podobe. Po dramatiku režiserju (Jovanović) in dveh dramatikih pripovednikih (Flisar, Jančar) imamo tokrat prvič pred sabo dramatika pesnika ali morda celo obratno – pesnika, ki je hkrati dramatik. “Vsak čas rabi poezijo! Tudi po Auschwitzu je poezija še vedno živa, četudi ji je Adorno prerokoval molk in smrt. Po Hirošimi, Groznm, Srebrenici je glas poezije edini, ki izreka resnico sveta.” (Svetina v Bratož: “Naša moč je večja, kot si priznamo”.)

Ivo Svetina je avtorsko profiliran ustvarjalec na področju besednih in uprizoritvenih umetnosti ter tudi nosilec javne podobe, ki je v tem smislu prepoznavno izoblikovana. Njegov opus se razteza že čez kar nekaj desetletij in se temu primerno (vsaj minimalno) tudi spreminja. Na začetku njegove dramske poti so ga privlačile orientalske podobe bližnjega in daljnega vzhoda, pravljичne igre, ki so ukoreninjene še globoko v mitoloških izvorih, a z vejami segajo že do obnebjazgodovine. Vse to prežemanje se v Svetinovi dramatiki dogaja v zavezanosti neki temeljni izvornosti (tudi osebni, rodbinski in preprosto zadeva vprašanje rojstva). Temna senca generiranja, porajanja pa se pravzaprav lahko zastavlja kot individualna tragična uganka o lastnem poreklu (*Lepotica in zver*, *Ojdip v Korintu*) ali pa terja brskanje po fundamentu starodavnih, arhaičnih, celo prvih civilizacij ter kozmogoničnih, teogoničnih principov, ki so uravnavali svet (kot v *Šeherezadi*, *Golobici in vrtovih*, *Tibetanski knjigi mrtvih*).

Čeprav ni mogoče reči, da bi Svetina zlasti v zadnjem času v poseganju k “sodobnejšim”, četudi bolj prozaičnim, političnim kontekstom (*Biljard*

na *Capriju*, *Pasijon po Edvardu Kocbeku*, *Grobnica za Pekarno*) dopuščal utripu sodobnega časa, da preoblikuje in modificira jedro njegovega ustvarjanja; ne, to jedro ostaja čvrsto in nedotaknjeno, s popkovino še vedno čvrsto pripeto k izvorom (človeka, človeštva, narave, civilizacije, religije, kulture; v zadnjih letih tudi države in jezika). Do katere točke je ta pozicija "nepristajanja na hipne, poenostavljajoče aktualizacije in banalizacije" vsakdanjega govoričenja inherentna sami naravi poezije oziroma pesništva, tej heideggerjanski "hiši biti", ki je pri pesnikih pesnikov¹ ohranila vprašanje biti in pogoj za obrat mišljenja k razkritosti (biti), je drugo vprašanje: "Dejstvo je, da se založbe v prizadevanju po ustvarjanju dobička odpovedujejo poeziji, saj ta ne prinaša 'zaslužka'" (Svetina, prav tam). A Svetinov interes je predvsem drugje, celo daleč od nihilističnosti današnjega časa.

Mnogo je o Svetinovi dramatikii že zapisanega (za referenco glej zlasti na primer študiously poglavljen članek Irene Novak Popov *Križišče dramskega, poetičnega, političnega in intimnega: dramatika Iva Svetine* ali pa zapis samega Svetine, samoanalizo tako rekoč, *Uganka naj uganke rešitev bom*). Poleg tega se lahko na dela Iva Svetine aplicira zelo različne teorije, tako družbeno-ekonomskih vidikov, problem človekove alienacije ali pa, denimo, Engelsov *Izvor družine, privatne lastnine in države*, kot teorijo modernega pesništva (Hugo Friedrich); tako psihoanalitično teorijo pravljič (Bruno Bettelheim) kot Claude Lévi-Straussovo strukturalistično analizo mitov, ritualne izvore tragedije ali še raje Freudovo celovito študijo psiho seksualnih mehanizmov in nezavednega (zlasti Ojdipov kompleks in "prepoved incesta"); nato pa iskanje univerzalnosti "tabujev", njihovih izvorov ter historične povezave (prek *Tibetanske knjige mrtvih*); tako manihejsko etiko kot ničejansko razbijanje s kladivom po ustaljenih vzorcih. Že samo to pove precej. A bodimo realisti, zahtevajmo nemogoče in skušajmo obširni interes in udejanjanje Svetinovega dramsko-gledališkega obnebjaa strniti vsaj v nekaj točk.

1. "Iskanje novega gledališkega jezika in alternativne družbene vezi"

Gre za delovanje v famoznih šestdesetih in sedemdesetih letih preteklega stoletja, ki jih hočeš nočeš obdaja revolucionarna avra duhovnega gibanja seksualno in politično osvobojene skupnosti, ki je obdajalo že Svetinovo delovanje v skupinah pesnikov 441/442/443, nadaljevalo pa se je v okviru Gledališča Pupilije Ferkeverk z legendarno predstavo *Pupilija, papa Pupilo pa pupilčki* (1969), ki se je ob vsej pobalinskosti, uvajanju

¹ Pri tem se Heidegger, kot vemo, posebno rad sklicuje na pesnika pesnikov Hölderlina, ki mu Svetina nameni osrednjo vlogo v svoji poetični drami *Stolp*.

fragmentarne dramaturgije ter postmodernističnem mešanju trivialnega in visokega v zavesti javnosti najbolj zasidrala s sklepnim zakolom kokoši kot memorabilni smrti literarnega gledališča. Ta ritualnost je bila do neke mere restituirana nekoliko pozneje, v leta 1972 ustanovljenem "ambientalnem" oziroma urbanem ritualnem gledališču Pekarna, v katerem je Svetina sodeloval kot režiser druge premiere po vrsti, *Epa o Gilgamešu* (I. in II.). "V predstavi *Gilgameš* (I. in II.), ki sem jo režiral, sem skušal preveriti, ali je ritual še mogoč, četudi v sekulariziranem svetu samoupravnega socializma" (cit. po Andres, str. 32). Z vključevanjem poklicnih igralcev, "poklicno odgovornostjo" in "spremenjeno družbeno strukturo" so v Pekarni začeli "dosledno izvajati samoupravljanje" (Peter Božič). Na videz zgolj estetski "znotrajgledališki" eksperiment in generacijsko samosvoj odklon od normalizacijskega, nevzburkanega poteka (gledaliških) dogodkov je že zelo zgodaj sprožil obrat h gledališču kot družbeni instituciji.

2. "Poetična drama"

Dobro desetletje pozneje (v zgodnjih osemdesetih letih) je Svetina globoko zakopal v dramsko estetiko poetične drame – Denis Poniž ga umesti med predstavnike "pozne" slovenske lirične drame –, ki ima v slovenski generaciji močne korenine še pred obdobjem t. i. svinčenega modernizma (Dane Zajc, Dominik Smole, Veno Taufer, Gregor Strniša). Pri Svetini gre za žanr poetične drame v ožjem smislu (po kategorizaciji Janka Kosa), ne gre torej samo za "dramska besedila, ki so napisana v verzih in pesniškem slogu", predvsem gre za "dramske tekste v 20. stoletju, ki se od proze vračajo k verzu, uvajajo v dramo znova pesniški jezik, mitične, pravljичne in zgodovinske motive s simbolnim pomenom ipd." (Kos, *Literarni leksikon*).

Temu bi lahko v dodatni diferenciaciji žanra najprej dodali opombo, da imajo lahko tudi drame v prozi poetičen značaj, kar velja zlasti za Svetinove poznejše drame; poleg tega pa Jože Koruza navaja še "osredotočenost na besedilo", saj je zunanjega odrskega dogajanja manj ali ga sploh ni (težišče Svetinovih dram je na besedah, izbranih formulacijah in izgovarjanju določenih stanj, ne na dogajanju; formalno gledano so ta besedila en sam nediferenciran in gost besedilni korpus, kot primeri "zaprte dramske forme" zajemajo totaliteto, celoten univerzum, ki pa v partikularnem odseva skozi "subjektivne" oziroma posamezne pozicije različnih oseb v polilogu: kot bi se kozmos skozi različne pojavne oblike pomenkoval sam s sabo, nekakšen kozmični samogovor).

Ta besedila tudi nimajo didaskalij; ne vsebujejo torej nikakršnih oprijemljivih uprizoritvenih pomagal režiserju ali scenografu (ter igralcem). Zgovorno je, da temu ne ustreza *Grobnica za Pekarno*, ki je “skoraj dokumentarna drama” in zajema z realnostjo navdihnjeno *dogajanje* v gledališču Pekarna, a res je, da so poznejše drame, kar se tiče teh karakteristik poetične drame, že nekoliko svojstven primer. Omenimo naj še dve značilnosti poetične drame: prvič: dramska vizija teh besedil ni enaka dogajanju na odru, ampak jo moramo rekonstruirati iz besedila, in drugič: v poetični drami se kristalizira “težnja po sporočilu neke nove in celostne resnice o svetu, človeški družbi in človeškem individuumu v nji” (Koruza, str. 190).

Če smo pozorno brali o Svetinovem gledališkem udejstvovanju, bi se nam lahko že zdaj pojavilo neko navidezno neskladje, navidezna diskrepanca med prvo (performativni obrat v gledališču) in drugo (poetična drama) točko Svetinovega gledališkega delovanja. Delček iz Svetinovih dram, vzet iz konteksta, bi bralec lahko mimogrede prepoznal kot del lirske pesmi ali celo kot samostojno pesem (Poniž), podobno je mogoče “odrsko politiko” poetične drame zaznati kot nekaj njeni naravi sekundarnega, morda redundantnega, njena eksistenca je lahko tudi zgolj literarna, bralna (glej recimo Mallarméjeve dramske pesnitve), predvsem pa je njeno zunanje odrsko dogajanje reducirano: poetična drama je torej privržena predvsem besedi in sploh je vse samo beseda ... Pa vendar vemo, da se je finalni eksekucijski akt pesniškega delovanja skupin 441, 442 in 443 oziroma Gledališča Pupilije Ferkeverk v zgodovino gledališča zapisal po zloglasnem citatu Vena Tauferja, ki je tudi sam predstavnik poetične drame: namreč da je smrt industrijsko bele kure prinesla tudi “smrt literarnega, samo estetično funkcionalnega gledališča na Slovenskem” (cit. po Orel, str. 294). Kako torej pojasniti ta ambivalentni odnos Svetinove poetične drame do odra?

Kar se tiče utilitarne, povsem pragmatične ravni usklajevanja “neliterarnega gledališča” in “poetične drame”, si lahko zasilno pomagamo z naslednjo Svetinovo izjavo: “Z novo funkcionalno nepismenostjo je gledališče spet aktualno. Kdo bo pripravil ljudi, da bodo prebrali Zajčevo *Jagababo*? Če pa pride gledalec v gledališče, pozabi zapreti usta, ko besedilo 'gleda'. Gledališče daje tudi pesniški govorici upanje, da lahko živi.” (Svetina v Kušar, str. 40.)

Pomembno pa je še nekaj, kar se bo v vseh pomenskih odtenkih moralo šele izkristalizirati skozi naše besedilo: Svetinova dramatika učinkuje kot čisti performativ. Če to pojasnimo na konkretnem primeru: ko si Šeherezada pri Svetini skuša rešiti življenje s “pravljicami” iz *Tisoč in ene noči*, svoje branje pravljic utemelji takole: “Ker so v njih

zgodbe, ki se nikdar niso in se ne bodo zgodile. Le ko jih bereš, se gode.” (*Šeherezada*, str. 122.)² Prav tako je z dramskimi pesnitvami Iva Svetine, ki učinkujejo kot pradačni ritualni obrazci, namenjeni izvajanju v sedanjosti, zamaknjeni v dislociran večni čas, zatakneni v uganke, ki svojo escherjevsko vijačnico spleta med fikcijo in realnostjo: pravi rituali z vsemi potrebnimi fazami, ki se prav lahko navezujejo na čisto sedanjost in osredotočenost na sam akt izvajanja (glej Erica Fischer-Lichte). Seveda se, logično, pojavi vprašanje, kako se Svetinovih besedil lotevajo gledališki ustvarjalci.

3. “(Post)dramsko uprizorjanje besedil Iva Svetine”³

Vemo, da so mnogi režiserji v Svetinovi dramatikii zatipali daljnosežen in tudi aktualen uprizoritveni potencial, ki pa vsebuje estetsko izjemno raznorodni interes (uprizoritve Svetinovih del naletijo pri publiki večinoma na dober odziv, nekatere se ponašajo tudi z mednarodnimi gostovanji, s številnimi nagradami in festivali ter številnimi ponovitvami). Najprej je tu primer “gledališča podob”, kamor sodi Tomaž Pandur s *Šeherezado* in *Vrtovi in golobico*, ki so bili uprizorjeni pod naslovom *Babylon*. Sledi (post)dramsko gledališče Ivice Buljana, ki je znano po svoji poudarjeno fizično-telesni, skoraj erotični dimenziji in posebnem “antipsihološkem” ali bolje neracionalnem pristopu igralcev do besedil, ki v njihovih ustih učinkujejo bolj kot melodična zvočna pokrajina s sinestetičnimi učinki, vse to pa ima v uprizoritvi *Ojdipa v Korintu* precej primaren in udaren učinek na gledalca. Tu je še radikalno politično, mestoma dokumentarno zaznamovana estetika Sebastijana Horvata pri *Pot v Jajce* (po motivih Svetinovega besedila *Pasijon po Edvardu Kocbeku*). Ne gre izpustiti niti avtorsko (spet) samosvojega Silvana Omerzuja s prepoznavno “lutkarsko” estetiko in prehajanjem od lutke, animatorja do igralca, tudi v režiji Svetinove drame o Hölderlinu. Prav v vseh uprizoritvah pa so besedila Iva Svetine dobila novo, celostno podobo, ki je ponudila svoj ustvarjalni impulz v svobodnem odmiku od besedila, ki je bil po avtorjevem mnenju kdaj pa kdaj celo pretiran.

4. “Biografska” dramatika

Sem bi morda lahko umestili dela iz Svetinovega zadnjega obdobja, ko bodisi sledi nekaterim biografskim elementom in dejstvom iz življenja (zlasti)

²“Šeherezada: Strašno je zagrmelo, v hipu je ves svet zagrmila tema in vijoličaste strele ... Zagrmil! Tema zagrne prostor seraja, Vijoličaste strele parajo nebo in zemljo. Zemlja se trese. Ognjeni dež pada [...] Šahrijar (kriči): Šeherezada, ne pripoveduj več!” (*Šeherezada*, str. 124.)

³Za posnetke predstav se zahvaljujem arhivu SNG Drame in Mojci Kranjc in arhivu Slovenskega mladinskega gledališča.

umetnikov, a hkrati še vedno ostaja precej zavezan elementom poetične drame, metaforični, skoraj dekorativni obloženosti besed – kritiki temu navadno rečejo barok, pravi Svetina; morda bi lahko rekli, da gre za (neo) romantiko, pozneje pa gotovo za novo romantiko oziroma simbolizem –, ki so lahko namenjeni preprosto sladostrastnemu raziskovanju zmožnosti jezika in njegovih sinestetičnih povezav. Ti značilni slogovni prijemi niso brez zveze z vsebino oziroma z zgodovinskim ozadjem dramske snovi, ki jo Svetina uporabi: npr. v biografski drami *Stolp* se Svetina loti poeta Hölderlina, predstavnika nemške romantike, v drami *Maldoror* pa cika na slavne in “zloglasne” pesnitve v ritmizirani prozi iz obdobja simbolizma, ki so bile izdane pod psevdonimom grof Lautréamont in niso brez senzualnih konotacij ravno kar prebujene spolnosti. Forma je torej povsem usklajena z vsebino in obratno.

5. “Dokumentarna” drama

Sem sega Svetinova raziskava odnosa med zgodovino in mitom: bodisi raziskuje (zgodovinske) silnice, ki konvergirajo v nekem izjemnem umetniškem ali zgodovinskem dogodku, ki je pomemben za kontekstualizacijo nekega epohalnega (pre)obrata oziroma zareze v miselno in estetsko strukturo sveta (npr. raziskava za nemogoč nastanek predstave *Grobnica za Borisa Davidovića* v *Grobnici za Pekarno* in raziskava vzvodov črkarske pravde v *ABC Oder Krieg*). *Grobnico* sam Svetina poimenuje “skoraj dokumentarna drama”, umljivo, kajti kljub množici eruditskega nabora dejstev in avtorjevega študioznega poznavanja zgodovine, je v teh dramah vedno prisotna umetniška nadgradnja v obliki fikcije z namenom problematiziranja zgodovine kot nekega narativa (*Geschichte*): spomnimo se pisarja z izpuljenim jezikom brez možnosti pritožbe v *Šeherezadi*, ki po diktatu objestnega Šahrijarja sproti in na novo ustvarja zgodovino. Vendar celoten dramski diapazon kvazidokumentarnosti, kot pravi tudi sam Svetina, izvira iz njegove stalne preokupacije, ki jo je vzpostavila že prva, z Grumovo nagrado ovenčana drama *Biljard na Capriju*; gre seveda za raziskavo odnosa med zgodovino in mitologijo (konkretno za srečanje Maksima Gorkega in Lenina na Capriju).

6. Sežetek in teza

In prav iz te navezave, kdaj se mit, kača, ki žre svoj lastni rep, razklene v linearno iskateljsko in nikoli več v zadostni meri potešeno linijo, torej zgodovino, izvira tudi naša teza, ki locira Svetinovo dramatiko prav na točko konvergence med predtragično ritualno tragedijo in herojsko tragedijo, je nekakšen mistični orakelj, ki v pradašnjem spevnem,

melodičnem, gostobesednem, senzualnem in predvsem poetičnem jeziku, ki je nerazumljiv *ratu* instant sodobnosti, zajema univerzalno problematiko, ki nas spremlja skoraj od rojstva človeštva, gotovo pa civilizacije. Vtis je nekako takšen kot pri preročišču Delfi (*Ojdip v Korintu*), kjer Pitija stoji na meji arhaičnega in modernega ter v besednih ugankah razklepa skrivnosti sveta.

Med predtragično ritualno tragedijo in herojsko tragedijo

Takšen je vsebinski sežetek, ki smo ga nastavili kot nekakšno grobo in vnaprejšnjo inscenacijo, ki naj proizvede produktivne performativne spoje med samim branjem Svetinovih dramskih besedil ali o Svetini. Seveda pa bomo morali zakopati globlje pod površino današnjega banalnega sveta, da nekatere vzpostavljene miselne povezave v stiku s konkretno realnostjo dobijo otipljivo meso. A nekaj se vendarle svita že zdaj: zloglasna preteklost, ki se vleče vse od *Pupilije*: Dušan Jovanović v razdelku *Osebna izkušnja in spomin* pojasni takole: "Potem je prišel trenutek, ko sem rekel, da bomo poantirali vso zgodbo oziroma predstavo z žrtvovanjem, z ritualom žrtvovanja. Saj je že od grške dramatike naprej v vseh civilizacijah pravzaprav žrtvovanje tisto, kar vzpostavlja mit, mitsko strukturo. Sem se pač odločil, da bomo to kuro zaklali. [...] To je bil gotovo šok, velik pretres za občinstvo, ki se je vrnilo v neko pogansko prezenco, v stanje, ko je žrtvovanje pravzaprav postalo prezentno kot ritual." (Jovanović: *Čas za revolucijo*, str. 1588.) Stran pozneje Jovanović doda še nezanemarljivo dejstvo: "In ponovili smo klanje kokoši, v predstavi Iva Svetine *Lepotica in zver*, takrat sem naredil ta avtocitat."

To otipljivo meso je v Svetinovi dramatiki vendarle pogosto žrtvovano: v *Vrtovih in golobici* je na primer treba žrtvovati mlado devico, sinovo izvoljenko, ki naj s krvjo očisti poskus materomora in povrne v kaos kozmično harmonijo in red; za očeta se žrtvuje Danica iz *Lepotice in zveri*, ki s svojim odkupi njegovo življenje pred Zverjo. Potem ko v *Šeherezadi* Šahrijar zaloti ženo pri nečistovanju, jo ritualno zakolje (kakor slikovito pokaže Pandurjeva atmosfera polna uprizoritev). Ta prizor nato obredno ponavlja v nedogled: "Vsako noč zakolješ devico, po duši ali telesu, in to počneš že tisoč in eno noč" (*Šeherezada*, str. 115). Šahrijar v svoji objestni oblastni drži večno ponavlja neusmiljeno kruto dejanje umora prve žene (kraljestva), ki ga je *zakrivil* iz maščevalnosti in obenem v dokaz brezmejnosti vladarjeve moči. Ta se kaže na oskrujenih telesih

njegovih podanikov (skopljani, bičani in umorjeni) ter v nepotešeni želji po krvi, ki bi očistila prvotni umor in priklicala nazaj prvotno stanje sveta.

“J. Harrison je s tem v zvezi [ponavljanjem, seveda, op. N. L.] opozorila na predplatonovske in s tem predtragične korenine antičnega pojma *mimesis*, ki nekoč, davno, *in illo tempore*, kot bi rekel Eliade, ni bila ustvarjanje iluzije, varanje in prevara, kot je to pozneje veljalo za poezijo in umetnost, ampak najresnejši poskus tedanjega človeka, da bi zanj eksistencialno pomembne stvari ponovno doživel, da bi jih znova obudil, ponovil” (cit. po Vrečko, str. 462).

Vendar se da iti v razumevanju ritualno ponavljajočih dejanj (in posledično tudi tendenc Svetinove dramatike) še dlje: “Z letnimi obnavljanji stvarjenja sveta, največkrat ob prehodu leta, se je človek postavil v čas absolutnega začetka, v ostalih pa v čas najpomembnejših dogodkov, ki so sledili stvarjenju. V obeh primerih gre za tisto, kar je mogoče imenovati 'poskus vzpostavljanja totalitete'” (Ošljaj, str. 43.) Ključno ni samo vnovično doživetje, postavljanje v čas absolutnega začetka, ampak doživetje prvotne enosti z naravo oziroma zagotavljanje nadaljnjega obstoja skupnosti.

Zdi se, da Svetinove drame – zlasti zgodnje, tiste pravljicne oziroma orientalske – zajemajo prav ta čas (začasno) porušenega ravnovesja, kaosa, ko se mora kozmični red vnovič vzpostaviti. Incestuozne oblike občevanja, naravne katastrofe, moraste sanje, ekscesi in prevrati oblasti, vse, kar kaže na karnevalski, meseni odklon od normalnega reda, je tukaj. “Ukinjanje preteklega profanega časa je [v ciklizmu] potekalo s pomočjo obredov, ki so označevali nekakšen 'konec sveta'. Gašenje ognja, vrnitev duš umrlih, družbeni vihar tipa saturnalij, erotične razuzdanosti in orgije itd.; vse to je simboliziralo regresijo kozmosa v kaos. Edino pravilo pri teh obredih je bilo, da je za uspešnost obreda treba kršiti prav vsa pravila, krvoskrunstvo pri tem ni bilo prav nobena izjema. Vrnitev v čas, ko še ni bilo prav nobenih norm in pravil, ko skratka še ni bilo kozmosa, temveč zgolj tema in nered.” (Ošljaj, str. 44.) Kaj natanko je tisto, kar sodobnika v Svetinovih besedilih in uprizoritvah vendarle zamakne v neko posebno občutenje časa – in za to največkrat gre, za spremembo dožemanja, ki ob branju čas raztegne bolj v prostorsko dimenzijo kot v običajno, dejansko minevanje –, a se mu vendar racionalno izmika?

Ivo Svetina je pisec, ki ga zanimajo univerzalni človeški problemi in ki vleče vzporednice, skupne točke skozi več plasti človekovega lupljenja univerzuma od kozmogonije, mitologije do pravljice, poezije, zgodovine in moralno etične dimenzije, pravzaprav se Svetina prebija skozi mnogotere simbolne forme (religijo, umetnost, jezik, mit, zgodovino).

“A tisto, kar me danes še posebej zanima, je tisti prvi in zaradi tega tudi najusodnejši vzgib, ki me je napotil v postopek “prepesnjevanja” – to pa je prav ono sporočilo, ki ga nosi *Tibetanska knjiga mrtvih* in ki sem ga že omenil kot nekakšnega prastarega predhodnika Freudovemu Ojdipovemu kompleksu [...] Tako kot Freud postavi uboj očeta na sam začetek zgodovine (civilizacije, kulture, religije), tako budizem [*Tibetanska knjiga mrtvih*] postavi na sam začetek (četudi ponovnega – deluje pač “mehanizem” reinkarnacije) življenja izbiro ali, bolje rečeno, razpetost med ljubeznijo, ki je življenje, in sovraštvom, ki je slej ko prej tudi uboj in smrt.” (Svetina, *Uganke naj uganke rešitev bom*, str. 1199).

Žrtvovanje

Svetinov *Ojdip v Korintu* že izide proti koncu minulega tisočletja, a kljub temu se s težavno ojdipsko problematiko konstruiranja samoidentitete Svetina nekako vrača v čas svoje mladosti: kar na neki način podčrta tudi Buljanova uprizoritev z vonjem po šestdesetih. Kot pove Svetina o tem obdobju: “Naj ob tem omenim še študentski upor v Parizu z znamenito parolo: *Bodimo realisti, zahtevajmo nemogoče*, ki pravzaprav najjasneje izreka to, da se je takrat poskušala vzpostaviti vladavina utopije. Tudi ljubezni seveda.” In nekoliko pozneje: “V ta kontekst sodijo tudi zasedba Češkoslovaške s četami Varšavskega pakta, zažig Jana Palacha, uboj Martina Luthra Kinga in Roberta Kennedyja. Vse to je tedaj naredilo na nas močan vtis, in četudi nismo skušali neposredno, brechtovsko odgovarjati na to, se v tej predstavi [*Pupiliji*, op. N. L.] tako ali drugače zrcali naše stališče. Ne nazadnje so se nedolžnost, otroškost, radost do življenja, nepokvarjenost in odprtost soočile s smrtjo, s koncem.” (Svetina v Tanko: *Čas za revolucijo*, str. 1591.) Konec moderne, konec umetnosti, konec filozofije, konec estetike, konec zgodovine.

Skratka, če prevedem v našo terminologijo, svet je bil v kosih, videti je bilo, kot da se mu bliža skorajšnji konec, naznanjal se je čas poslednjih mogočih utopij (*love or war?*). Ritual je postajal poslednje pribežališče, vsaj tako ga lahko interpretiramo, kako iztirjeni svet vrniti nazaj v prave tirnice, kako restituirati pojem (gledališke) skupnosti.

Lahko bi rekli, da Svetino zanima tragedija med ritualno, sakralno obliko znotraj *mitosa*, ko je smrt še del ciklične vegetacijske povezanosti in vnovičnega rojevanja, in tragično herojsko tragedijo, ko se smrt vzpostavi kot nepreklicni, tragični konec. A vendar je Svetinov pristop značilen za nesakralno obliko tragedije, o kateri “Aristotel na več mestih

v svoji *Poetiki* posebej poudarja, da si sme pesnik mite ali zgodbe tudi izmišljati, da sme torej obstoječi mitološki material kot gradivo za svojo ustvarjalnost uporabiti na način, ki ni več vnaprej določen s pravili in kanoni, saj določa zaporedje zlaganja teh mitov le pesnikova ustvarjalna moč, njegova osebna fantazija” (Vrečko: *Predtragični elementi v grški tragediji*, str. 458).

Naslednja teza pa je ta, da je Svetinovo razumevanje pogosto (po)etično in v “žrtvovalno logiko” vceplja (krščansko) razliko in pomislek. Do tja še pridemo, a vendar lahko nekaj že namignemo. Če sledimo Renéju Girardu, je prav mehanizem “grešnega kozla” skozi zgodovino človeštva zagotavljal obstanek skupnosti: “[M]ehanizem naključne izbire žrtve, ki je nedolžna, a določena, da prevzame krivdo za krizo, ko se začne nasilje kakor kužna bolezen širiti po skupnosti in ogrožati njen obstoj” (nav. po Petkovšek: *Grešni kozel*, str. 9). Kadar koli se torej pojavi kriza skupnosti, se skozi obrede žrtvovanja ponovi t. i. ustanovni umor. Ključno pa je po Girardu nekaj drugega, kar krščanstvo oziroma evangeliji prekinejo: “Človek dobro ve, da so žrtve, okrivljene krize in zla, nedolžne, a tega ne more priznati. Mit je umetnost, ki resnico o nedolžnosti žrtev pretvarja v laž o njihovi krivdi.” (Prav tam.) A Svetinovi liki se tega razcepa že zavedajo: “Ojdip: Je mar potem njih odsotnih volja, da bil nocoj izgnan je deček nedolžni, ovenčan s sramotnimi venci črnih in belih fig? Ali je bila to tvoja volja oče, da si nič krivega otovoril z grehi in ga dal izgnati v pusto na koncu sveta?” (Svetina, *Ojdip v Korintu*, str. 42.) V tem Ojdipovem samozavedanju je seveda že klica njegove slutnje in “prepoznanja” lastne usode: “Povej mi, oče, pa bi izgnal tudi mene, sina svojega, če bi tako hoteli oni [...]” (prav tam). Poglejmo si pobliže Svetinov primer žrtvovanja v *Ojdipu v Korintu*.

Ojdip v Korintu se začne s prologom in konča z epilogom. Totalna drama. Večina Svetinovih dram ima samo epilog. Ampak ne gre le za goli obstoj, intrigira že sama vsebina tega prologa. Naslovljen je *Izganjanje grešnega kozla* in ta predigra (kot je bila satirska/kozlovska igra ali žrtvovanje kozla predstopnja tragedije) je opisana takole:

Korint. Majska noč. Noč, v kateri se odvija obred izganjanja grešnega kozla, ki naj mesto očisti vsega zla in prikliče rodnost v polja, črede in žene [poudarila N. L.]. Razuzdana množica žene skozi mesto golega mladeniča, biča ga z oljčnimi vejicami, okrašenimi z volnenimi kosmiči, in pri tem kriči.

Vodja zbora: Očistimo mesto! Rešimo ga sramotnega madeža!

Zbor: Očistimo zemljo, ljudi in letne čase.

Podobni obredi, ki so vezani na rodnost zemlje, so znani in se še vedno izvajajo tudi pri nas: recimo jurjevanje, pri katerem Jurij ubije pogansko pošast zmaja/zimo, pozneje prignano v območje krščanstva, ali pustovanja. Ponekod, zlasti v gorenjskih pustnih običajih, se Pusta na večer tudi zažge, tako Niko Kuret (Kuret, str. 46).

Gre torej za ritual, kot opozarja Janez Vrečko na več mestih, tudi v *Epu in tragediji*, za vegetacijski, živalski in človeški cikel, ki obnavlja svet kot tak in omogoča, da večno je. "Ciklizem življenja in smrti [je bil] najtesneje povezan z naravo in njeno sposobnostjo večnega obnavljanja, preminevanja in novega rojevanja – po njej se je neposredno zgledoval". Nahajamo se še v ciklizmu, času večnega ponavljanja sedanosti. In, kot vzpostavi pomembno razliko Borut Ošljaj s tem, ko proučuje ozaveščanje "diafore", je razlika med totemisti, "predstavniki" oziroma praktiki ciklične religije, ter pripadniki judovske vere, razlika med upredmetenjem, udejanjanjem in ubesedenjem svetega. Medtem ko gre pri prvih, torej totemistih, za čutno konkretiziranje in pri zadnjih za razodetje skozi besedo, ki ji vernik prisluhne, pa je ciklizem najtesneje povezan prav z udejanjanjem, realizacijo, prakticiranjem in ponavljanjem (kako gledališko se sliši to golo izvajanje akcije: čisti performans). Med drugim se spomnimo, da je bil Dioniz bog vegetacije, plodnosti, gledališča, pa tudi vina in orgij (Vrečko v *Epu in tragediji* med drugim opomni na podobnost med varianto Dioniza t. i. drevesnega Dioniza).

Zanimivo se Buljanov *Ojdip v Korintu* prav tako dogaja v duhu hipijevskih šestdesetih let – ki pa je že z refrenom, ki ga igralci prepevajo v stari grščini, nekako cepljen na arhaični grški čas –, tako z izborom vizualne kostumske podobe s prosojnimi živopisnimi oblekicami ter ohlapnimi zvončastimi hlačami kot s prisotnostjo glasbenikov in glasbil na odru v polkrogu (nekakšen odmev antične orkestre) s frulicami, pa tudi tamburini in kitarami, z živo spremljavo torej. Predstavo otvori vsesplošno "festivalsko" veseljačenje oziroma praznovanje, razigrano prevračanje koles na sceni in, predvsem, kolektivno vrtenje v krogu ob plesu in petju. Pri tem ne smemo spregledati zlasti prisotnosti slednjega, ki ima v ritualnem ozadju prav poseben pomen, enako tudi pri Svetini – spomnimo se recimo vrtečih se dervišev v *Šeherezadi*, ki delujejo kot nekakšen Šahezmanov nemi in plesni zbor (mimogrede: ditiramb kot predstopnja tragedije pomeni prav plešoči vrtinec).

Gre za nekakšen povratak k izvorom gledališča. Radikalne spremembe predtragične ritualne tragedije se namreč kažejo prav z zmanjševanjem funkcije zbora, ki je bil do tedaj postavljen v krog, v katerem so orgiastično peli in plesali predtragični akterji. Ključno za ta predtragični del pa je

prav odsotnost (estetske) distance, v teh prvotnih ritualih obstajajo samo aktivni udeleženci, medtem ko pasivnih ali zgolj gledalcev še ni. Vrečko podrobno razloži postopno izgubljanje izvirnega ritualnega značaja dionizij (kar se je pospešeno dogajalo med Ajshilom in Evripidom), ki se slednjič izprazni le na tradicijo in običaj: "Navsezadnje so kar različni položaji zbora kazali, da se s predtragično, ritualno tragedijo dogajajo usodne spremembe, saj je ditirambični zbor kot božji reprezentant še oblikoval *krog* [kurziva N. L.] sredi orkestre okrog Dionizovega oltarja, medtem ko se je tragični zbor z vse manjšimi kompetencami usodno prerazporejal iz kroga v pravokotnik in s tem shematično nakazoval svoj razpad, kar se bo ujemalo tudi s pravokotniško zasnovo same skene. Brezčasje orkestre bo zamenjala zgodovina na skeni." (Vrečko, str. 462.) Iz ciklične, sklenjene zavesti (zbora, ki se sklenjeno drži za roke plešoč v krogu, tudi pri Buljanu) se torej izoblikuje nezadoščena, iskateljska doba linearizma, ki jo pri Svetini naznanja že Ojdip, ki se kot individuum odcepi od svoje skupnosti in gre svojo (tragično) pot. Prav ta izstop iz mita v zgodovino je tisti, ki zanima Svetino.⁴

Značilno je, da v herojski tragediji dosledno umanjka Dioniz, ki je prisoten v predtragični, ritualni tragediji kot vegetacijsko božanstvo (Vrečko tudi Ojdipa omenja kot enega izmed vegetacijskih božanstev)⁵. Heroji so kot podvojitve Dioniza po novem umirali namesto njega kot smrtna bitja, vendar s to razliko, da smrti ni več sledilo (ciklično povezano) vstajenje.⁶

"Naredil bom človeka,
naj nanj pade breme bogov,
da bodo ti lahko svobodno zadihali"
(Svetina: *Vrtovi in golobica*, moto)

⁴ Podobno razlaga Svetina sam na primeru neke druge drame. "V *Vrtovih in golobici* se tako srečamo z dvema svetovoma; z dvema razumevanjema zgodovine in časa: mati Šamuramata, babilonska kraljica, še živi v mitskem, tj. arhaičnem času, ki je ciklični, in se zaradi tega tudi lahko spremeni v golobico (ko jo Adad z nožem zakolje); sin Adad kot bodoči babilonski kralj, ki si tega sicer izrecno ne želi, ve pa, da drugačna njegova usoda niti ne more biti, saj je kraljev sin, pa je že stopil s krožnice cikličnega, mitskega časa, izstopil je iz 'pravljičnice' in se podal po poti zgodovine. Zaradi tega je njegov uboj matere tudi tragičen in ne le kruto pravljichen, saj se z njim Adad šele konstituira kot (dramski/tragiški) junak, ki s tem, da ubije lastno mater, tudi odraste, dozori v moža, v babilonskega kralja, konkretno zgodovinsko osebnost, ki presega dramski lik oziroma *persono*." (Svetina, *Uganke naj uganke rešitev bom*, str. 1207.)

⁵ Nujno se zdi omeniti naslednjo primerjavo strukture ritualne tragedije, ki ima svoje vzporednice s herojsko tragedijo: 1. agon (spopad med pomladjo in zimo), 2. patos vegetacijskega božanstva (njegova ritualna smrt), 3. sel, ki poroča o patosu, 4. trenos/žalovanje, 5. anagnorisis, peripetija in epifanija, torej prepoznanje razkosanega božanstva, ki mu sledi vstajenje (torej obrat v srečo). Značilno za herojsko tragedijo ciklizem oziroma ponovno vstajenje umanjka. Smrt je (do)končna. Zanimivo bi bilo pregledati Svetinovo dramatiko prav na podlagi primerjav teh struktur.

⁶ Gre za ošabno (!) in samoljubno podvojitve Dioniza, ki se je ogledoval v ogledalu, medtem ko je posnemal očeta Zevsa na prestolu. V tem trenutku samoljubja so ga raztrgali Titani.

Pri Svetinovi dramatiki se zgodi točno to, da liki ne izražajo toliko nekega specifičnega psihološkega ustroja (navsezadnje tudi atiške tragedije ne moremo razlagati prek krščanskih konceptov, kar sicer nezavedno radi počnemo), ne gre toliko za psihologijo za intimne in osebne težave, ampak so liki (in drame) vedno bolj ali manj utelešenje teogonije ali kozmologije, predstavniki nekih primordialnih sil. Za začetek lahko, na primer, navedemo primer iz *Šeherezade*. Tu imamo opraviti z dvema bratoma, prvi, starejši, Šahezman Slepí vlada temi, medtem ko Šahrajan Lepi sedi na prestolu in vlada dnevu, luči. “Ker so, ko si se rodil, pričele vode upadati, tema se je zgoščevala na robih neba, Džin, strašni steber črnega dima, se je pričel dramiti pred goro Kaf. Tako si bil določen, da kot žrtev [poudarila N. L.] odrešiš svet pred koncem in hkrati postaneš še gospodar teme!” (*Šeherezada*, str. 103.) Tako razloži Mati sultanka starejšemu, a vendar ne vladajočemu od bratov, Šahezmanu, kako ga je lastnoročno žrtvovala in oslepila, da bi – po uradni interpretaciji – preprečila najhujše. Zlasti v hinduizmu so “demoni [...] starejši bratje, ki so jih ogoljufali za nasledstvo po očetu, in tako je vsa vojna med bogovi in demoni boj med brati” (enciklopedija *Mitologija*, cit. po Ošljaj, str. 39).

Pojasnimo torej ta zagatni trojček. “Dvojica kozmos – kaos na kozmološki ravni ustreza tistemu, kar predstavljajo na mitološki ravni pozitivne in negativne sile oziroma na moralni ravni dobro in zlo” (Ošljaj, str. 45). Čisti primer tega “troedinega funkcioniranja drame” na več nivojih (osebni, mitični in kozmološki) je, denimo, *Babylon* oziroma *Golobica in vrtovi*. Kralj Nin⁷ je kljub poznejši impotentnosti sicer uspel zaploditi sina Adada, a to je poslednji akt njegove plodnosti in vladarske plodovitosti. Kralj postaja vedno bolj objesten, vzvišeno, ošabno (!) in naduto sili v nebo in želi poroko med nebom in zemljo (kot babilonski stolp ali obvladovanje naravnih pojavov s pomočjo opazovanja zvezd), svoje ime (ime in zakon očeta) hoče ponesti v večnost za vsako ceno. (Treba je omeniti, da vse Svetinove oblastnike nepopravljivo muči *hybris*, ošabno in objestno kosanje z bogovi (tudi oba brata iz *Šeherezade* ostajata usodno nerazlikovana prav v že(1)ji po oblasti.) Kralj Nin se v svoji ošabnosti meri celo z nesmrtnimi podvigi Gilgameša, a za vse slednjič (vsi) tudi kruto plačajo.)

Medtem se je mimo volje prestola Ninov sin Adad, bodoči prestolonaslednik, z materjo zapletel v incestuozno razmerje, sužnji oziroma

⁷ Glede na historične zaznamke gre predvidoma za babilonskega kralja Nebukadnezarja II., čemur ustreza v Svetinovem besedilu več podatkov: izgradnja enega izmed svetovnih čudes, visečih babilonskih vrtov, ki jih je postavil svoji kraljici na čast, v tem primeru zato, da se v njej pasejo drugi, Izraelsko suženjstvo, dežela, iz katere prihaja njegova žena itd.

vojni plen se množijo onkraj prehrambnih kapacitet države, zavojevane države se upirajo, a kljub začasni obranitvi oblasti je tu povodenj, Ninova brezštevilna vojska se je spremenila v ribe, vse veličastne stavbe in celotno kraljestvo pa se pred njegovimi očmi spreminjajo v blato. To, da se večtisočletna zgodovina in dosežki človeštva v tem popku civilizacije uničujejo v (lažnem) imenu nekega boga, so navsezadnje usodni prizori, ki so tudi nam v današnji (avto)destruktivni družbi več kot prezentni.

“Vse, kar se v *Vrtovih in golobici* dogaja, se dogaja pod obnebjem *grožnje konca sveta* [poudarila N. L.] in civilizacije, ki se Babilonu bliža tako v podobi gorjanskih barbarskih plemen pod vodstvom kralja Mursilija kot v še bolj preteči podobi naraščajočih voda in nezaustavljivega dežja, kar ima za posledico, da se vode Neba družijo z vodami Zemlje, ki združene začno mehčati babilonsko zidovje in palače, zgrajene iz na soncu žgane glinaste opeke” (Svetina, *Uganka naj uganke rešitev bom*, str. 1206).

Uničujoča povodenj se konča v trenutku, ko Adad prekine svojo vez z materjo, ko hoče vanjo penetrirati z bodalom noža, s tem pa prereže tudi popkovino, ki bi omogočala nadaljevanje rodu (mati je namreč v krvoskranskem razmerju noseča z njim). Sin zdaj ne bo oče, kajti kot žrtev za materino skorajšnjo smrt (mati se tik pred aktom izvršitve umora spremeni v golobico) je treba darovati devico, in ta ni nobena druga kot prav Adadova ljubljenska, Shala, ki je predstavljala še zadnjo možnost za spremembo (*Make love not war*). Žrtvovana je možnost ljubezni. Adad sede na babilonski prestol v svoji samoti.

Žrtveni obred. Uraš ga vodi. Shala, položena na žrtveni kamen.

Uraš: Sonce, ki si cvet, sprejmi daritev našo, da z njo posvetimo našo izginulo kraljico! [...] Gora iz treh gričev zrasla, temnih, enega vrh drugega, sprejmi kri bele deklice, ki se je še ni moški dotaknil! [...]

Uraš zabode v Shaline prsi. Kri poteče. Curkoma. Rdeči dekliški studenec obarva žrtveni kamen.

(Svetina: *Vrtovi in golobica*, str. 144)

Za dodatno pojasnilo morda ni odveč nakazati ozadja babilonske religije, ki osvetljuje dramo na nekoliko drugačen način. Čas obnove je vezan na reaktualizacijo mita o spopadu boga Marduka, zaščitnika Babilona, s pošastjo Tiamat. Tiamat simbolizira prvotni ocean, v katerem se vesolje v trenutno poznani formi in z urejenimi razmerji preprosto raztaplja (nav. po Ošlaj, str. 44). V Svetinovem Babilonu, ki mu grozi vesoljna povodenj, kralj Nin zaman spušča goloba kot Noe, da bi našel dokaz rešitve.

Obredom razdejanja (*kozmosa*), kaosu, sledi obdobje (vnovične) stvaritve: gre torej za večno uničujoči in večno ustvarjajoči kozmos. A v drami Iva Svetine gre nekoliko drugače, med obredom Uraš zakliče: "Voda, tekoča po pravokotno ukrivljeni poti, kazen za tistega bodi, ki je žejo sejal!" Čeprav je jutro po obredu jasno – končno je nehalo deževati in povodenj se bo, kot kaže, ustavila, je očitno, da je Adad, tako kot Orest, ne bo tako zlahka odnesel: vemo, da je bil Orest mimo matriarhalnega prava narave oproščen po volji novih, olimpskih bogov, a Erinije, ženske maščevalke matriahata, ki prisegajo na krvno maščevanje, zaščitnice htoničnih, (pod)zemskih sil ter varovalke starih zakonov, Oresta zalezujejo, kot muhe mrhovinarsko sesajo trupla že davno preminulih. Ko tako v *Vrtovih in golobici* prihaja mati v obliki golobice k sinu po svoj krvni davek, piti kri njegove žrtvovane ljubljene, zadnje besede iz drame znova najavijo dež: "*Golobica pije iz krvave skodelice. Zasliši se tih dež. KONEC.*" (Svetina, *Vrtovi in golobica*, str. 146.) Nič kaj spodbudna napoved prihodnosti, ki v cikličnem menjavanju kaosa (naravne katastrofe) in kozmosa (urejene civilizacije) ne napoveduje "novega obdobja" in povratka k vnovičnemu stvarjenju. Cikel obredov in vnovičnega rojevanja se je prekinil. Človek je odrezan od narave in vegetacijskih ciklov, čaka ga nepreklicna smrt. Praznovanja so le še izpraznjena forma brez vsebine. Začenja se zgodovina. Ampak kakšna? Brez možnosti alternative?

Ritual in žrtev med gledališko in politično skupnostjo

Svetina se klanja kure spominja takole: "In konec je bil žrtvovanje kokoši. Z žrtvenim darom je predstava govorila, da hočeš nočeš upošteva arhaično dramaturgijo, nekaj, iz česar se je teater sploh rodil. Obrednost se je jasno izražala ravno s temi posameznimi prizori vsakdanjih obredov, ki povezujejo skupino ljudi v trdnejšo *skupnost* (poudarila N. L.). Ta element obrednosti je zelo pomemben in zdi se mi, da so tudi tisti, ki so to predstavo obsojali in nas zmerjali s klavci, skrunilci domovine, ljubezni, kruha itn., nekako sprevideli, da tu ne gre samo za provociranje nekih amaterjev, ampak da stvar v svojem podtekstu nosi nekaj več." (Svetina v Tanko: *Čas za revolucijo*, str. 1591.)

Svetina tukaj načne tematiko, ki se zdi precej pomembna, ne le v kontekstu duha šestdesetih let preteklega stoletja, temveč tudi novih oblik participatorne umetnosti, ki je trenutno spet in vedno bolj aktualna ter ima konec koncev tudi družbene in politične učinke organizacije nove stvarnosti. Najprej velja omeniti nadaljevanje Pupilije, ki jo je v svojem

t. i. neprevedljivem gledališču pod istim imenom vodil Tomaž Kralj (član prvotne Pupilije). Ostali člani se temu niso pridružili. A ne gre za osamljen primer pri nas v tistem času. Tu je še Vlado Šav (učenec Grotowskega in njegovega revnega gledališča, ki je vendarle ohranjalo sledove sakralnega na sledi Pascalovem: *Deluj in veroval boš!*), pa seveda OHO-jevci, ki so tvorili lastno organizacijo komune⁸ (za natančnejši popis glej B. Orel). Na neki način pa zadeva delovanje Pekarne, njihovo interno umetniško organizacijo, ki je obenem družbena oziroma predstavlja alternativni model za njeno realizacijo.

Govorimo o začetni fazi Pekarne, modelu, ki ga je sprožil Lado Kralj po vrnitvi iz Amerike, kjer je asistiral Richardu Schechnerju, znamenitemu vodji The Performance Group, o ambientalnem gledališču, gledališču, ki se prek antropoloških obredov vrača v območje ritualnega in participatornega (brez estetske distance torej), obenem pa ne brez "refleksije družbe" in "sklepanja o njej ob simptomih, ki se zgodijo" (L. Kralj).

Kot Schechner zapiše v *Environmental Theater* (1973): "Transformacija estetskega dogodka v družbenega – ali premik fokusa z umetnosti-in-iluzije na formiranje solidarnosti bodisi potencialne bodisi dejanske med vsemi v gledališču, isti so, izvajalci (performerji) in gledalci."

"Tudi v Pekarni smo uporabili tehnike razbijanja meje med avditorijem in odrom. [...] Gledalec je bil pri procesu predstave udeležen na ravni atmosfere, vedno tega nismo dosegli, ni šlo namreč (kot v meščanskem teatru) za malce aristokratsko umaknjenost gledalca, ki opazuje, ampak bolj za občutek enotnosti prostora, igralcev, gledalcev, scene. V institucionalnem teatru se to zgodi redko. To mora biti malo *schmutzig*, občutek skupnosti, ta je bistven (Kralj: *Prišli so Pupilčki*, str. 122).

Nekoč je pri izvedbi *Dionysus in 69* (The Performance Group) šla publika celo tako daleč, da je ugrabila igralca, ki je igral Penteja (torej tistega, ki je v Evripidovih *Bakhah* zamaskiran v Dionizovega dvojnika), da bi se izognila kruti usodi njegovega razkosanja. Če sledimo logiki od predtragične ritualne do herojske tragedije, lahko to skušamo prevajati kot herojski upor udeležencev enosmerni smrtnosti. Nova gledališka (po)etika je zahtevala predvsem aktivnost posameznika, prelevitev iz gledalca

⁸ Druga plat šestdesetih let prejšnjega stoletja so torej komune. To problematiko izpostavi *Ojdip v Korintu* predvsem v Buljanovi uprizoritvi, ko z uvajanjem sodobnih staršev "odprtega duha" načne vprašanje, kje se posameznik in družina oziroma družba začenjajo: (telesne) meje postajajo fluidne, posledično se pojem družbene odgovornosti revidira. Vendarle gre za čas, ko velike avtoritete padajo, identifikacija s stebri moči, ki so obenem nosilci nasilne prisvojitve sveta, so v krizi, velike zgodbe se kršijo in razpadajo na drobce ... Kakšne posledice ima vse to za splošno družbeno in družinsko ureditev ter kotiranje posameznika v njej (psihološki ustroj identitete, kaj šele iniciiranje v svet spolnosti in odraslosti), pa se prav kaže šele danes (glej denimo film *Moja odsotna družina* Paul-Juliena Roberta o primeru komune Otta Muehla, dunajskega akcionista).

v soustvarjalca (gledališke) skupnosti in aktivnega državljana. “Na mesto katarze je stopil državljanski pogum – moralni imperativ sodobnega (slovenskega?) človeka. Zdržati soočenje z realiteto kokošje smrti ali mirno večerjati ob prizorih klanja v Vietnamu – tako se je tedaj glasilo vprašanje.” (Svetina: *Pupilčki*, str. 57.)

Grobnica (za Pekarno)

Bolj smiselno kot analizirati Svetinovega *Gilgameša (I. in II.)* iz Pekarne, bi bilo zdaj dodati še kaj o Pekarni, marsikaj bi se še dalo, a je bilo o tem zapisanega že precej (prim. Svetinov prispevek *Peter Božič in Gledališče Pekarna*, zbornik *Prišli so Pupilčki*, diplomsko nalogo Roka Andresa ...) Zato se bomo potopili v Svetinovo besedilo *Grobnica za Pekarno*, ki je bilo leta 2010 ovenčano z Grumovo nagrado.

Grobnica je nekakšna fuzija realnosti in fikcije: poskus realiziranja gledališke utopije in zmes fiktivnega besedila novele Danila Kiša *Grobnica za Borisa Davidovića* (Novskega) z realnostjo. Svetina vključi kak fragment iz zasliševanja revolucionarja Davidovića in poskusa izsiliti njegovo priznanje, ga poveže s predzgodbo v Beogradu, kjer so Kiša in njegovo novelo izvrgli (govor je seveda o prepovedani zvezi v njegovi zgodbi, ki prek stalinističnih čistk namiguje na Goli otok), fokus drame pa je na prizadevanjih mladih ustvarjalcev – v drami se znajdejo celo pod prepoznavnimi imeni (Vladimir, Ivan oziroma Ivo, Peter, Ljubiša, Boris ...) –, da bi prav to besedilo uprizorili v svojem “avantgardnem” do eksperimentalnem gledališču oziroma gledališču “urbanega rituala” (Lado Kralj). Seveda naletijo na odpor nadrejenih (kulturnih) inštitucij (na prijateljskem sestanku/zasliševanju pri Mitji) ... Ampak, ali je Mitja vendarle imel prav?

Mitja: Potem me pa še malo poslušajte. Ristić je prišel v Ljubljano kot žrtev. In vi mu naivno verjamete in ponudite svoje gledališče, da uprizori anatomizirano knjigo. A žrtev ni in ne bo Ristić, ampak vi in vaš teater. Tu ste zato, da bi vas obvaroval. Da bi ne postali žrtve teh spletk, ki so vendarle stvar Beograda in ne Ljubljane. Ali me razumete?

(Svetina: *Grobnica za Pekarno*, str. 979)

Ta “skoraj dokumentarna drama”, ki je posvečena Petru Božiču, formalno in vsebinsko precej odstopa od siceršnjih Svetinovih del. Tudi od *Pasijona po Edvardu Kocbeku* (uprizorjenega leta 2009 v režiji Sebastijana Horvata

po motivih kot *Pot v jajce*), s katerim bi jo nemara lahko primerjali in za katerega avtor dodaja "Inspirirano z dneviškimi zapiski Edvarda Kocbeka s poti v Jajce jeseni 1943"; *Pasijon* se nekako politično zavzeto koncentrira okrog "središč[a] države", ki je še ni", pri čemer pa ne izpusti vseh metafizičnih in eksistencialnih prvin Kocbekovega osebnega, (po)etičnega in političnega angažmaja.

V *Grobnici* jezik nekoliko izgublja svojo mitološko, filozofsko in poetično ozaljšanost in nekoliko paktira s prozaičnostjo vsakdanjega jezika, ki je povezana z izgubljanjem gledališkega prostora in boja za utopijo, gledališko iluzijo in alternativo, nekje med kalvarijo med okrnjenimi financami in pretkano politiko ("zmagajo" pa vedno notranji razdori).

Vse več je tudi zunanjega dogajanja, opisov prostorskih premikov, morda *Grobnico* lahko – zgolj formalno – še najlažje primerjamo s Svetinovo zadnjo dramo *ABC Oder Krieg* (uprizorjena leta 2015 v produkciji Zavoda Museum), prav tako dokumentarno fikcijo, ki je nastala na ozadju raziskave zgodovinskih okoliščin in faz v procesu normiranja jezika ter žolčnih razprav med kritikom in slovničarjem Kopitarjem ter Prešernom. Vse to pa je nadgrajeno z določenimi fiktivnimi (tudi ljubezenskimi) situacijami (na kar opozarja tudi podnaslov *Quasi una fantasia*), vse skupaj prav tako gradi na konfliktni zaostritvi med prakso in teorijo, morda mestoma spominja celo na "težno dramo" iz filozofskih disputov: Svetina si dejansko zamisli, kako bi potekalo srečanje med Kopitarjem, ki je normiral slovenščino, Vukom Karadžićem, ki je pod vplivom Kopitarja skušal reformirati srbsčino, ter Čopom in pragmatičnim Prešernom ("Al prav se piše kaša ali kasha, se šola novočfkarjev srdita z ljudmi prepira starega kopita; kdo njih pa pravo trdi, to se praša"). Vsi se torej v Svetinovi drami soočijo v pretipavanju različnih položajev in zoperstavljanju različnih nazorov.

Tako *ABC Oder Krieg* kot *Pasijon po Edvardu Kocbeku* se dotikata tistega Svetinovega interesa, ki je ključen za izluščenje konstitutivnih prvin v nastanku in obstanku temeljnih pojavov naroda... Tukaj ga manj zanima sveto kot temeljne narodove svetinje (jezik, kultura, politična konstitucija države).

A *Grobnica* nosi neko nezanikljivo pobalinsko značilnost (v najboljšem pomenu besede); to jim, fantom, podeljuje demistifikacijska uporaba imen brez slavnih priimkov. Fantje imajo vendar "bogato zgodovino provociranja oblasti" in so jim lastni mladosten elan, svežina, duhoviti in zafrkljivi dialogi, ki so povsem objektivno in umetniško pregeteni, da ne zapadajo različnim subjektivnim in ozkoglednim kotom (kar se

v takšnih primerih rado dogaja); avtor zna vendarle celostno pogledati nad situacijo in se iz nje (in iz njih, torej akterjev samih – vključno s sabo) tudi pozabava. Denimo, potem ko jih v “drami” čez noč na tihem zapusti režiser Ljubiša Ristić, “pobje” obstojijo sami sredi gledališča pod sceno, ki je videti kot Tatlinov *Spomenik tretji internacionali*, brez ficka, dramatik pa “dramo” takole v grenki ironiji pospremi na pot z zadnjimi besedami:

Vladimir: Kenotaf, prazna grobnica ... za tiste, ki so umrli neznano kje ...

Ivan: Za Pekarno. Grobnica za Pekarno. Peter, daj, napiši še eno absurdno dramo o teje naši zadevi.

Peter: Igrali jo bodo pa v Gleju?!”

(Svetina: *Grobnica za Pekarno*, str. 1006)

A kaj se dejansko zgodi. Ob nominaciji besedila za Grumovo nagrado 2010 so besedilo bralno uprizorili⁹, ironija pa je, da je bil koproducent dogodka dejansko Gledališče Glej – za časa gledališča Pekarna konkurenčno gledališče –, na oder pa jo je postavil umetniški vodja Gleja Mare Bulc. A vendar je izvedba osnovno izhodišče “bralke” že v samem konceptu postavitve presegala (*ad hoc* uprizoritev se je svojčas to zasilno poimenovalo). Bolj kot ob glejevski uprizoritvi konca Pekarne se lahko bralec namuzne ob sami zasedbi, ki so jo sestavljali dejanski akterji iz sodobnega slovenskega kulturnega življenja – od režiserjev, pesnikov, dramatikov/dramaturgov, profesorjev in seveda igralcev¹⁰; slednji so odigrali vloške Kiševega besedila (velika večina najavljenih izvajalcev je dogodek nato tudi izpeljala). S to inscenacijo oziroma performativnim aktom se je ne samo dodatno zabrisala meja med realnim in fikcijo, ki se v drami zaradi veristično spisanih dialogov in situacij že tako (hote) giblje na tanki meji, ampak je izginila tudi ločnica med preteklostjo in sedanjostjo, med potencialnostjo in aktualnostjo besedila. Človek si prav lahko predstavlja sestankovanje in obrambo avtonomnega prostora pri

⁹Zato pa je bila Kiševa *Grobnica za Borisa Davidoviča* nato pri nas vendarle uprizorjena z istim režiserjem Ljubišo Ristićem kot kulturna uprizoritev Slovenskega gledališča *Missa in a minor* (*Maša v a-molu*). Lani je Kiševo besedilo na oder postavil tudi režiser Ivica Buljan z mednarodno zasedbo.

¹⁰14. 3. v dvorani Duše Počkaj v Cankarjevem domu: Ivo Svetina: *Grobnica za Pekarno* (bralna uprizoritev besedila, nominiranega za Grumovo nagrado). Režija: Marko Bulc, Sebastijan Horvat–Vladimir (Kralj), Matjaž Pikalo–Ivan (Svetina), Simon Kardum–Peter (Božič), Nebojša Pop Tasić–Ljubiša (Ristić), Vladimir Pogačnik–Metod (Kambič) Marko Mandič–Boris (Cavazza), Maja Boh–Maja (Boh), Jerca Mrzel–Jerca (Mrzel), Maks Soršak–Mitja (Rotovnik). Liki iz novele Danila Kiša *Grobnica za Borisa Davidoviča*: Rok Matek–Boris Davidovič Novski, Rok Kunaver–Fedjukin, preiskovalec (citirano po napovedniku dogodkov)

takšni ali drugačni instituciji, pa čeprav iz drugačnih vzgibov. Situacija je še vedno aktualna in botruje temu usodnemu "kenotafu":

"Ljuša, čas, ko so lahko pariški študentje vzklikali *Bodimo realisti in zahtevajmo nemogoče!* je – žal! – minil. Tudi Pekarna ni več taka, kot je bila prav na začetku. Grupe ni več, to morate razumeti, zlepa ali zgrda. Zdaj smo prisiljeni delati s profesionalnimi igralci, ujeli smo se v tako imenovano storilnostno logiko, kar pomeni, da moramo več delati, da dobimo denar. Če hočemo od države dobiti denar, moramo načrtovati premiero, število predstav na sezono, v teatru nismo več, da bi živeli drugo izkušnjo, ampak da bi realizirali svoj poklic. Duh časa se je spremenil, časovne omejitve za dokončanje predstav so velikokrat zelo kratke, v določenem roku moramo narediti predstavo, drugače denarja ne dobimo."

(Svetina: *Grobnica za Pekarno*, str. 932)

Prav ta boj za čas (ki je pri Svetini vedno tudi boj za prostor), je tisto več od drame same, ki presega njeno vrednost golega "dokumenta nekega časa", ampak je bolj kot "študija – umetniškega – primera" v žrelu institucij politike in ekonomije, pravzaprav demonstracija in detektiranje silnic, ki so naš čas pripeljale do kroničnega stanja ustvarjanja in kulture, kjer ne gre več za "duha časa", ampak le še za čas – ki je denar v nenehnem gibanju – brez duha. V tem smislu dosega "problem žrtve" oziroma žrtvovanja, ki smo se mu pri Svetinovi dramatiki posebej posvetili, neke drugačne dimenzije. Žrtev, ki jo tokrat izpostavi Svetina z metafikcijskimi postopki, je prav gledališče kot umetnost oziroma svoboda umetnosti.

Politično (samo)žrtvovanje

Uničevanje utopije, na kateri je zasnovana celotna teorija preobrazbe družbe, doseže vrhunec v času tako imenovanega "velikega terorja", v drugi polovici tridesetih. In prav v ta čas Kiš postavi konec življenjske zgodbe Borisa Davidovića. Saj je leta 1937 aretiran in po dolgotrajnem mučenju tudi likvidiran, četudi je Kiš to likvidacijo spremenil v samolikvidacijo.

Boris: A to, ko se Novski požene v razžarjeni kotel? To mora biti strašna smrt. Si kar predstavljam, kako se človek začne raztapljati, kako postaja ... golaž ...
(Svetina: *Grobnica za Pekarno*, str. 936)

Ta samožrtovalni moment je kot motiv precej prisoten v umetnosti, zlasti v filmu, npr. pri Tarkovskem, ki je zaradi nepomirljivega odnosa s Sov-

jetsko zvezo precej deloval v Italiji. Tu, v Rimu, so že leto po Plachovem samosežigu postavili spomenik. Tarkovski pa je samožrtvovanje upodobil tako v *Nostalgiji* (ob zvokih *Ode radosti*, takrat že evropske himne) kot, seveda, v *Žrtvovanju*. Pri Svetini pa gre – v prizoru Davidovičevega samosežiga, ki smo ga ravnokar prekinili – tudi za performativno zvijačo ali escherjevsko vijačnico med realnostjo in fikcijo, v kateri originalni Boris (Davidović) prišepetuje Borisu (Cavazzi).

Boris Davidović: *Šepeče Borisu na uho*. Mojega življenja se nisi mogel polastiti. Niti njegovega ponaredka. A smrt je samo ena; prava, edina, dokončna. Smrti se ne da ponarediti. Zato boš sedaj umrl tako, kot sem jaz. Ti boš sedaj resnica moje smrti. Brez pisateljev, brez izmišljotin, brez plagiatov, falzifikatov ... [...]

Boris: *kot uročen začne govoriti; z veliko muko, nenehno si popravlja zobno protezo*. Četrtri ... daaan so ga stražžžarji odkrrrili ... pri neki ... livarrni ... livarni ... livarni ... [...] ... begunec je stal na odru nad kooootlommmm ... ožžžžarrrrjen s plameni ... s plameni ... Stražarji so začel ... so začeli ... plezati po odru ... [...] ... ko se mu je ... ko se mu je ... približal ... je Boris Davidovič Novski ... skočil ... skočil v razbeljeno ... beljeno tekočo ... gmoto ... moto ... se vzdig ... se vzdignil ... kot kot ... kot ... pramen dima ... dima ... pred njihovimi očmi ... očmi ... izginil ... izginil ... i-z-g-i-n-i-l ...

(Svetina: *Grobnica za Pekarno*, str. 1002–1005)

Prizor kar kliče po ritualnem zarezu v gledališko ponavljanje: v realno. “Samolikvidacija”, se je dalo prebrati v medijih o tem aktu Borisa Davidoviča v Kiševi noveli, neke vrste protestna politična gesta brez predaje vse do zadnjega. Nazaj k žrtvovanju. (Tragično) žrtvovanje v obliki sežiga se sprva pojavlja v sakralni formi, posamezniku, udeležnemu v aktu, pa je navadno priznan status mučenika. Naj na tem mestu omenimo še razliko, ki jo Girard vzpostavi med “arhaično” žrtvijo in “kritično”, medtem ko prvo Girard imenuje umor, je drugo darovanje samega sebe. A ključno je predvsem slednje: “Vsak mora izbirati med arhaično in kritično držo” (nav. po Petkovšek: *Grešni kozel*, str. 12). V “novejšem času” to (samo)žrtvovanje, navadno v obliki (samo)sežiga, srečujemo bolj v povezavi s političnim aktom, kot posameznikov (altruistični) protestni akt za kolektivno dobro, čeprav so lahko razlogi vezani na lokalno ali globalno politično dogajanje, na dnevno politiko ali splošen protest proti splošnemu razpadanju etičnega vrednostnega sistema. Če spremljamo statistiko (obstajajo namreč evidentirani in poimenski seznam), se število takšnih dejanj navadno zviša ob katastrofičnih političnih odločitvah: v grobem bi lahko

njihovo konvergiranje strnili na proteste proti vietnamski vojni (predvsem v Ameriki), proteste proti Sovjetski okupaciji Češkoslovaške in omejevanju javnih svoboščin državljanov (zlasti Jana Palacha večkrat omenja tudi Svetina), v zadnjem času precej beremo o samosežigih budističnih menihov zaradi politične situacije v Tibetu in nasploh, posebna kategorija pa so samosežigi zaradi današnje klavrne ekonomske situacije (predvsem se množično pojavljajo v Grčiji in Bolgariji). To bi bilo treba natančneje preučiti, a zdi se, da obstaja nekakšen vzorec, ki se ponavlja v šestdesetih in sedemdesetih letih preteklega stoletja ter nato znova danes.

V Svetinovih besedilih je precej takšnih "križanih žrtev": križanih med najvišjimi človeškimi, celo človekoljubnimi akti, ki so lahko globoko (osebno) verski ali javno politični ali celo oboje hkrati. Pri koncu *Pasijona* Edvard povzame:

"Peter [partizansko ime Borisa Kidriča], vsaj zdaj se poslovil od Edvarda! Ker Edvard ostaja tu. Edvarda ste žrtvovali, da boste lahko izpeljali revolucijo, pri kateri sem hotel sodelovati, kajti ne gre samo za "sobivanje" – kot praviš – ampak za to, da mora biti krščanska vera nujni moralni korektiv marksizma."

(Svetina: *Pasijon po Edvardu Kocbeku*, str. 81)

"Nič velikega ni brez žrtev," spoznava Edvard v *Pasijonu po Edvardu Kocbeku* ob pogrebem govoru. Besedilo o 2. zasedanju AVNOJ-a v Jajcu novembra 1943 ima že v naslovu žanrsko opredelitev. *Pasijon* kot vrsta "duhovne drame", navadno vezane na krščansko liturgijo, a "pasijon" je v drami večplastno podan kot osebni, etični, človeški, krščanski, (po)etični in seveda politični projekt: "Edvard pa je v svojem znanem zanosu rekel: tole naše romanje k državi" (Svetina, *Pasijon po Edvardu Kocbeku*, str. 64).

Zaključek

Če pod črto vendarle skušamo nekako skleniti raziskavo dramatike Iva Svetine skozi spreminjajoči se pogled na "žrtve" oziroma "žrtvovanje" in zavzamemo v svetovnonazorskih in političnih razgledih nekoliko bolj globalno pozicijo, vztraja v današnjem času kljub vsem žrtvovanjem neka nepomirljivo in "nespravljivo" travmatična dilema, ki upravičeno zastavlja vprašanje, ali je danes žrtev sploh še mogoča? Hočeš nočeš ne

moremo mimo "Agambnovega" *homo sacer*.¹¹ Tistega, ki je po arhaičnem rimskem pravu "sveti človek": "tisti, ki ga je ljudstvo obsodilo zaradi zločina; in ni ga dovoljeno žrtvovati, a tisti, ki ga ubije, ne bo obsojen zaradi umora". Ali – poleg očitne kontradikcije – v razširjeni obliki po Agambno: "Kontradikcija je še poudarjena zaradi dejstva, da tisti, ki ga je lahko kdor koli nekaznivo ubil, ni mogel biti usmrčen na način, določen z ritualom" (Agamben: *Homo sacer*, str. 82). Gre za dimenzijo "golega življenja, ki je referent suverenega nasilja" in "je izvirnejša od opozicije zmožen/nezmožen biti žrtvovan in kaže v smeri ideje svetosti." Kar stori Agamben je ključno (zlasti) za današnji čas, ko opozarja na "golo življenje", ki je "izpostavljeno nasilju brez primere, a prav na najbolj profane in banalne načine".

Svetina se ob "rekonstrukciji" *Pupilije*¹² spomni na čas šestdesetih let preteklega stoletja tudi kot na nekaj drugega, namreč "da se je med letoma 1969 in 1972 zgodilo toliko usodnih stvari, ki so tako ali drugače vplivale na našo zavest. Na primer televizijski posnetki vojne v Vietnamu, zažiganje vietnamskih vasi z napalmom, videl si ženske in otroke, ki so bežali iz teh gorečih vasi; to je tedaj ustvarjalo travmatično stanje. Danes na vseh koncih in krajih koljejo ljudi, se razstreljujejo, vsak dan je na desetine mrtvih, tedaj pa je to delovalo drugače. Takrat so se posamezniki spraševali, kaj to pomeni" (Svetina v Tanko: *Čas za revolucijo*, str. 1591). Agamben zaključuje takole in z njim zaključujemo tudi mi z odpiranjem vprašanja o možnosti povratka na začetek v današnjem času in z vprašanjem glede poskusa obnavljanja skupnosti ter "smiselnosti" in žrtvovanja človeškega življenja, skratka, z vsem, o čemer se vedno znova sprašujemo s pomočjo Svetinove dramatike: zaključujemo torej z Agambnom: "Če je res, da je figura, ki nam jo predstavlja današnji čas, figura življenja, ki se ga ne da žrtvovati, ki pa se ga da ubijati v doslej neznani razsežnosti, potem nas golo življenje *homo sacer* še posebno zadeva. [...] Če danes ne obstaja več vnaprej določljiva figura svetega človeka, je to morda zato, ker smo vsi virtualni *homines sacri*." (Agamben: *Homo sacer*, str. 126.)

¹¹ Podobno kot Agamben opozori na splošno neustreznost termina holokavst v tistem pomenu kot najprej pomislimo nanj, prav zato ker dobesedno pomeni "cel sežgan" (iz lat. *holocaustum* kot prevod gr. *holokaustos*) (Agamben, *Kar ostaja*, str. 23), uporablja pa se celo v pomenu "žgalne daritve".

¹² Dejansko ne gre za rekonstrukcijo, saj *Pupilija* vsebuje vsaj tri predstave: novo predstavo, arhiviranje originala in poskus rekonstrukcije, prosto po B. Lukanu.

Viri:

- SVETINA, Ivo (1985): *Lepotica in zver ali Kaj se je zgodilo z Danico D.* Maribor: Obzorja (Slovensko mladinsko gledališče, 1985, D. Jovanovič)
- SVETINA, Ivo (1989): *Biljard na Capriju*. Maribor: Obzorja (skupaj s *Šeherezado*).
- SVETINA, Ivo (1989): *Šeherezada*. Maribor: Obzorja (skupaj z *Biljard na Capriju*) (Slovensko mladinsko gledališče, 1989, T. Pandur).
- SVETINA, Ivo (1992): *Tibetanska knjiga mrtvih (Smrt, sanje, rojstvo)*. Ljubljana: Mihelač.
- SVETINA, Ivo (1994): *Vrtovi in golobica*. Ljubljana: Mihelač (SNG Maribor: *Babylon*, 1996, T. Pandur).
- SVETINA, Ivo (1999): *Tako je umrl Zaratuštra*. Maribor: Obzorja (skupaj z *Ojdip v Korintu*) (SNG Drama Ljubljana, 1997, J. Pipan)
- SVETINA, Ivo (1999): *Ojdip v Korintu*. Maribor: Obzorja (skupaj s *Tako je umrl Zaratuštra*) (SNG Drama Ljubljana, 2006, I. Buljan).
- SVETINA, Ivo (2001): "Maldoror: o svitu zlo". *Sodobnost*, 65/7–8, str. 981–1043.
- SVETINA, Ivo (2009): "Pasijon po Edvardu Kocbeku". *Sodobnost* 73/7–8, str. 806–890. (SNG Nova Gorica in SNG Drama Ljubljana, 2010, S. Horvat: "Pot v Jajce".)
- SVETINA, Ivo (2010): "Grobница za Pekarno". *Sodobnost* 74/7–8, str. 922–1006.
- SVETINA, Ivo (2011): "Stolp". *Sodobnost* 75/7–8, str. 779–871. (Slovensko mladinsko gledališče, 2011, S. Omerzu)
- SVETINA, Ivo (2015): "ABC Oder Krieg (Quasi una Fantasia)", tipkopis. (Zavod Muzeum, 2015, B. Novakovič Kolenc)

Literatura:

- Agamben, Giorgio (2005): *Kaj ostaja od Auschwitza*. Založba ZRC, ZRC Sazu.
- Agamben, Giorgio (2004): *Homo sacer: Suverena oblast in golo življenje*. Ljubljana: Študentska založba.
- Andres, Rok (2012): "Mitologija po meri človeka", *Gledališka alternativa sedemdesetih in osemdesetih: Razprave študentov dramaturgije in gledališke režije*. Ljubljana: AGRFT, str. 23–39.
- Bratož, Igor (2014): "Naša moč je večja, kot si priznamo". Delo. <http://www.delo.si/kultura/knjiga/ivo-svetina-nasa-moc-je-vecja-kot-si-to-priznamo.html>

- Girard, René (2011): *Grešni kozel*, Ljubljana: Teološka fakulteta (Znanstvena knjižica 25).
- Jesenko, Primož (2011): "Teater je lahko zelo drugačen od tega, kar si človek pod tem pojmom predstavlja. Pogovor z Ladom Kraljem", *Prišli so Pupilčki* (ur. Milohnič, A., in Svetina, I.). Ljubljana: Maska, Slovenski gledališki muzej, str. 111–131.
- Koruza, Jože (1997): *Slovenska dramatika od začetkov do sodobnosti*. Ljubljana: Mihelač.
- Novak Popov, Irena (2012): "Križišče dramskega, poetičnega, političnega in intimnega: Dramatika Iva Svetine". *Slovenska dramatika: Simpozij Obdobja 31*, Ljubljana: Znanstvena založba Filozofske fakultete, str. 197–207.
- Orel, Barbara (2010): "K zgodovini performansa na Slovenskem. Eksperimentalne gledališke prakse v obdobju 1966–1986", *Dinamika sprememb v slovenskem gledališču 20. stoletja* (Sušec Michieli, B., Lukan, B., in Šorli, M.), Ljubljana, AGRFT in Maska.
- Petkovšek, Robert (2011): "'Grešni kozel' – ključ do razumevanja človeške kulture", *Grešni kozel* (Girard, René), Ljubljana: Teološka fakulteta (Znanstvena knjižica 25).
- Poniž, Denis (2012): *Poezija v drami, drama v poeziji*. Koper: Hyperion.
- Svetina, Ivo (2011): "Peter Božič in gledališče Pekarna", *Še preden se je začel svet: Peter Božič, človek gledališča*. Ljubljana: Slovenski gledališki muzej, str. 16–31.
- Svetina, Ivo (2009): "Prispevek za zgodovino gledališkega gibanja na Slovenskem – Pupilijska Ferkeverk", *Prišli so Pupilčki* (ur. Milohnič, A., in Svetina, I.). Ljubljana: Maska, Slovenski gledališki muzej, str. 27–79.
- Svetina, Ivo, Kocbek, Edvard (2009). Ali je Edvard Kocbek upesnitve vreden junak?. *Sodobnost*, 73/7–8, str. 803–805.
- Svetina, Ivo, Kušar, Meta (2008). Meta Kušar z Ivom Svetino. *Sodobnost*, 72/1, str. 25–44.
- Svetina, Ivo (2000). "Uganka naj uganke rešitev bom". *Sodobnost*, 64/7–8, str. 1197–1215.
- Tanko, Petra, Svetina, Ivo, Šuvaković, Miško (2009): "Čas za revolucijo". *Sodobnost*, 73/11–12, str. 1583–1592.
- Vrečko, Janez (2006): "Predtragični elementi v grški tragediji". *Slavistična revija*, 54/3, julij–september.
- Vrečko, Janez (1994): *Ep in tragedija*, Maribor: Založba Obzorja.
- Schuller, Aleksandra (2011): "Vlado Šav in aktivna kultura". *Annales. Series historia et sociologia*, 21/2, str. 397–412.