

KRIŽIŠČE DRAMSKEGA, POETIČNEGA, POLITIČNEGA IN INTIMNEGA: DRAMATIKA IVA SVETINE

Irena Novak Popov

Filozofska fakulteta, Ljubljana

UDK 821.163.6–2.09Svetina I.

Svetinova dramatika je svojevrsten fenomen v jezikovnem, tematskem in medbesedilnem smislu. Raziskovanje etičnih, seksualnih, političnih in eksistencialnih problemov avtor umešča v eksotične in delirične svetove ali prelomne zgodovinske situacije. S tako potujitvijo razpira tabuizirane, v nezavedno potlačene impulze, ki jih je v daljni preteklosti urejal mit, danes pa jih je mogoče izreči v poetični govorici literature.

Ivo Svetina, poetična drama, medbesedilnost, politično in zasebno, spolni in družinski odnosi

Ivo Svetina's dramatic work is an original phenomenon in terms of language, content and reference to other texts. His exploration of ethical, sexual, political and existential problems is set in exotic, delirious worlds or decisive historical situations. By means of such estrangement the dramatist deals with taboos and unconscious impulses that were in the remote past regulated by myths and can in modern times be articulated by poetic literary discourse.

Ivo Svetina, poetic drama, intertextuality, politics and privacy, sexual and family relations

Ivo Svetina (1948) je plodovit pesnik s prepoznavno osebno pisavo, uspešen dramatik¹ in esejist. Njegova dramska dela so označena kot poetična: nadaljevanje, razvijanje in modifikacija dosežkov G. Strniše, D. Zajca in V. Tauferja (Poniž 2001: 336; Borovnik 2005: 167).² Izhodišče je klasična dramska struktura, poetičnost pa je rezultat oblikovanja v svobodnih verzih in vzvišenega, z bogato metaforiko in arhetipsko simboliko prežetega jezika z umetelnim besednim redom, paralelizmi, antitezami idr. figurami. Tak jezik označuje izbrance, tematiko predstavlja v subjektivističnem ključu in gradi razkošen, eksotičen dramski svet.

Inovativne sposoje

Pregled avtorjevih podnaslovov³ in žanrskih umestitev kaže dvosmerne težnje: vsebine zajema iz pravljic, mitov, ljudskega izročila ter politične in kulturne zgodovine,

¹ Piše izvorna dramska besedila za odrasle in otroke (lutkovne igre), dramatizacije in prevaja. Samo pet iger ni bilo uprizorjenih, sicer pa so ga igrali na odrih osrednjih slovenskih gledališč, pod vodstvom odličnih režiserjev; svetovno uspešna je bila uprizoritev *Šeherezade* v režiji Tomaža Pandurja. Štirikrat je prejel Grumovo nagrado.

² Za *Biljard na Capriju* in drame zadnjega desetletja se ta oznaka ne prilega več v celoti.

življenja izjemnih osebnosti iz sveta umetnosti in revolucije. Snovni vir obeh tipov je bolj ali manj znana zapisana predloga, literarna ali dokumentarna, samo *Grobnica za Pekarno* črpa tudi iz osebnih spominov, doživetij ob ponesrečenem poskusu uprizoritve novele Danila Kiša *Grobnica za Borisa Davidoviča* v gledališču Pekarna. Toda ne glede na žanr je Svetinova dramatika resnobna, reflektivna, pogosto tragična. Razpira temeljne bivanjske in ontološke aporije: razmerje med telesom, spolnostjo, smrtjo in oblastjo, politiko, mesijanizmom, utopično revolucionarnostjo. Motivno-tematsko se navezuje na naslednje, z naslovi, imeni likov, empiričnimi citati in aluzijami priključane predloge: pravljico Jeanne-Marie LePrince de Beaumont *Lepotica in zver*, korespondenco med V. I. Leninom in M. Gorkim (*Biljard na Capriju*), zbirko arabskih pravljic *Tisoč in ena noč* (*Šeherezada*), babilonsko-asirski *Ep o Gilgamešu* (*Vrtovi in golobica*), Nietzschejevo filozofsko-poetično delo *Tako je govoril Zaratustra* (*Tako je umrl Zaratustra*), Sofoklovo tragedijo *Kralj Ojdip* (*Ojdip v Korintu*), poetično prozo *Maldororjevi spevi* grofa Lautréamonta (*Maldoror: o svitu zlo*), medvojni dnevnik Edvarda Kocbeka *Slovensko poslanstvo, Dnevnik s poti v Jajce 1943* (*Pasijon po Edvardu Kocbeku*), romantični roman v pismih *Hiperion ali Puščavnik v Grčiji* Friedricha Hölderlina (*Stolp*). Najbolj ezoterično in skrivnostno je ob izidu delovala dramatisacija tibetanskega svetega obrednika *Bardo Tödol* (*Tibetanska knjiga mrtvih*),⁴ a tudi nadrealistični imaginarij Lautréamonta in antični idealizem Hölderlina sta doživela kanonizacijo več desetletij po smrti avtorjev.

Svetinove igre so predstavitev izvornih dispozitivov in hkrati moderne, filozofsko, psihoanalitsko in kulturološko zasnovane (re)interpretacije. Niso namreč le obujanje spomina na prehodno besedilo, ampak preiščljena aktualizacija, pomnožitev integriranih kontekstov, v primeru sklicevanja na dokumentarno literaturo pa vzporejanje zgodovinske situacije s sodobnostjo. V »orientalskih« *Šeherezada* in *Vrtovi* je poleg pravljčnih prvin in epskih avantur, ki vodijo v katastrofo, slikovito in precizno predstavljen mehanizem delovanja orientalskega despotizma iz *Strukture seraja* (Grosrichard 1985), v drami *Stolp* pa ob usodi pesnika Hölderlina segregacija, zapiranje in metode zdravljenja norosti iz *Zgodovine norosti v času klasicizma* (Foucault 1998).

Pogosto dramatik predloge kontaminira, vanje vnaša nove prvine, podobe, vrednostne poudarke in koncepte. Tako dramska prepesnitev *Tibetanska knjiga mrtvih*, v kateri potovanje nadfizičnega duha od smrti do ponovnega rojstva individualizira in konkretizira v dialogih Bukrija in Učitelja, vključuje širšo vednost o naukih, zgodovini in kulturi budizma (legendo o Budovem rojstvu, sedež čustev v telesnih organih, agregatna stanja dezintegriranega telesa, kundalini, opis t. i. nebesnega pokopa, tibetanske prakse darovanja posmrtnih ostankov jastrebom mrhovinarjem itn.) ter išče

³ Pravljčna igra (*Lepotica in zver*), vzhodno-zahodna opera (*Šeherezada*), pravljčna igra v verzih (*Vrtovi in golobica*), dramska fantazija (*Maldoror*), dramska pesnitev (*Stolp*), neohistorična igra (*Biljard na Capriju*), skoraj dokumentarna drama (*Grobnica za Pekarno*), oslovska žaloigra (*Tako je umrl Zaratustra*); dramatisaciji sta *Tibetanska knjiga mrtvih* in *Pasijon po Edvardu Kocbeku*; dopolnitev antične tragedije je *Ojdip v Korintu*.

⁴ Svetina je svojo *Tibetansko knjigo mrtvih* imenoval dramska prepesnitev, saj je iz izvornika posnel le nekatere predstave, pojme in sistem prehajanja ne več utelešenega uma skozi različne faze, kmalu zatem pa je sveto knjigo tudi prevedel.

stičišča (Ojdipov kompleks) ali razlike med Vzhodnimi in Zahodnimi koncepti smrti (Praznina, Osvoboditev, Popolnost, reinkarnacija nasproti niču in koncu). V *Stolpu* je dramatisirana biografija Hölderlina podkrepjena z imeni likov in razmerji iz njegovega romana, verzi elegij in himen, motivi nedokončane tragedije *Smrt Empedokla* in s citati ali povzetki prevodov Pindarja in Sofokla.

Intertekstualne strategije postajajo sčasoma kompleksnejše. Prve drame so refleksivno dopolnjevanje, konkretizacija, individualizacija, polemična nadgradnja, problemska izostritev predlog, v katerih je vidna intelektualna suverenost, večvednost poznejšega interpreta. Drame zadnjega desetletja so večravninski teksti, v katerih se realno (zgodovinsko) in imaginarno (sanjsko, delirično, fikcijsko) prelivata in stapljata, iz česar izhaja spoznanje o diskurzivni konstruiranosti realnosti in zdrsljivi meji med razumom in norostjo. Tako v *Maldoroju* Isidore v krdelih psov prepozna orodje zla, po smrti matere še vedno komunicira z njo kot Snežno kraljico, sopotnik in obiskovalec Maldorores je hkrati izmišljen ter deluje kot zapeljivo temno dno njegove duše. Naslovni junak Kiševe novele se utelesi in protestira proti literarnemu in gledališkemu potvarjanju svojega življenja: »Boris Davidovič: A ne moreš si, tudi v imenu literature, življenje nekoga, ki ga sploh ne poznaš, popolnoma izmisliti. Življenje ni izmišljotina!« (G: 955.)⁵ Hölderlinova psihična dezintegracija se iz mešanja kronotopov in oseb stopnjuje v pomensko nedoločeno, zunajsistemsko besedo: »*Palaksch! Palaksch!* Vam, vsem vam, / ne naklonim več ene same besede!« (S: 868.)

S takim razvojem se spreminja tudi dramski govor. Poetični, bohotno razraščeni v *Lepotici*, *Šeherezadi* in *Vrtovih*, je pozneje rezerviran za izrekanje protagonistovega sanjskega, čustvenega, utopičnega, umetniškega sveta, veristična govorica pa je rabljena za prikaz realnih okoliščin, ki jih skušajo protagonisti spremeniti v skladu s subjektivnimi vizijami. Uporabljajo jo pragmatično, racionalno in materialistično usmerjeni liki: Osel in predstavniki »sodrege« v *Zaratuštri*, oče, služabnik, priležnica v *Maldororju*, tiran in krušni oče Polib, njegova žena Merope v *Ojdipu*, partizanska tovarišija, Peter, Saša, Andrej, Krištof, Hrast v *Pasijonu*, partijski uradnik Mitja in sovjetski zasliševalec Fedjukin v *Grobnici*, bankir Gontard in psihiater Authenrieth v *Stolpu*. V teh dramah je poetična govorica postavljena v prolog (ljubezensko slovo iz Wagnerjeve opere Lohengrin v *Maldororju*) ali osredotočena v posameznih prizorih (govor Pitije v delfskem preročišču v *Ojdipu*, ljubezenski dialogi med Hiperionom in Diotimo v *Stolpu*, prividi v interludijih o oskrunjenem Hermafroditu in posiljeni Isabele v *Maldororju*).

Politika in intima

Pod površino bogatega tkanja literarnega, eksotičnega in fantastičnega podobja dramatik razpira univerzalno antropološko problematiko, medčloveške odnose in psihološke mehanizme (potlačitve). V heterogenih kontekstih ga zanima njihov neulovljivi pomen, označevalci želje, užitka, strasti, fantazem, groze pred smrtjo, predanosti ideji/ideologiji, umetniški ustvarjalnosti. Najgloblje jedro pa so večna etična

⁵ V citatih so naslovi skrajšani na prvo črko, v opisih na prvo ali jedrno besedo.

vprašanja: razlikovanje zla in dobrega ter odločanje v specifičnih situacijah. Svetinove drame se dogajajo na presečišču javnega in zasebnega. Javno je dramski prostor kraljevega dvora/sultanovega seraja, na skriti rob sta potisnjena institucija zapora in norišnice, na tujem otoku in v podzemlju se konspirativno zbirajo družbeni prevratniki, marginalizirano je tudi alternativno gledališče. Oblastni vrh v središču obvladuje sistem družbenih norm, ritualov, konvencij, hierarhičnih umestitev, tako da podrejenim odmerja svobodo mišljenja in uživanje (materialnih dobrin, teles), zarisuje obseg dovoljenega, kaznuje kršitelje, vzpostavlja in brani ozemeljske meje, ohranja privilegije, v ambicioznih načrtih prihodnosti reproducira lastni simbolni red, čeprav je od znotraj razjeden z nihilizmom, odsotnostjo metafizičnih temeljev etike in morale.⁶ Drugačen svet so majhne skupine revolucionarnih zanesenjakov s projektom rušenja starega sveta in grajenjem novega. Prikazani so v trenutku zamišljanja še neuresničenega – pravične družbe (*Biljard, Pasijon*), višjega človeka (*Zaratuštra*), nove gledališke estetike, ustrezajoče uničevalni realnosti (*Grobница*). Izboljševanje sveta je že v svoji potencialnosti ogroženo z ideološkim redom, ki bi mu morali vsi slepo slediti, pri tem žrtvovati idealizem, dušo, religioznost, čustva ter izločiti sumljive individualiste, jih celo likvidirati kot nevarne odpadnike. Razvoj iz začetne povezanosti »tovarišije« v nezaupanje in osamitev je izrisan v *Pasijonu po Edvardu Kocbeku*. Edvard se popolnoma žrtvuje za boljši svet, vendar dvomi, da bi bilo mogoče zgolj z voluntaristično akcijo odpraviti zlo, utelešeno v nasprotniku, okupatorju, klavcu. »Edvard: Zlo je v človeku. Zla ne uničimo, če uničimo krivca, uničimo ga, kadar ga ubijemo v samem sebi.« (P: 840.) Sicer pa že *Biljard* prikazuje, da se poraz revolucionarnega zanosa začenja na osebni, intimni ravni, ko pisatelju v tujini usiha telesna in ustvarjalna moč in se pozitivna načela, ljubezen, vera, upanje sprevržejo v destruktivnost, rušenje ljubezni med moškim in žensko, očetom in sinom. Modifikacija te sheme je Zaratuštrova potlačena sramota iz časa, ko še ni bil samotarski asket, ustanovitelj nove vere, ampak nagonom vdan moški, ki je zapustil nosečo žensko. Nietzschejev amoralizem izjemnih, onkraj dobrega in zlega, je postavljen ob nemooralno dejanje, ki ga modra kača strne v spoznanje: »Človek greši, ker je dobrota zanj nepopolna« (Z: 212).

Socialni mikrokozmos, erotični par in nuklearna družina, v principu ne pomeni sreče in izpolnitve povezanih članov. Razlika med širšo skupnostjo in družino je le v tem, da je v slednji težje prepoznati laž, zavajanje, skrivanje resnice in manipulacijo. Prebujenje in konec naivnosti je prav spoznanje, da sta žena in otrok lastnina, objekt razpolaganja, in ne subjekt, drugi, s katerim je možno vzpostaviti vzajemno ljubezen, razumevanje in dopuščanje svobode. To, da se izboljševanje sveta začenja pri spreminjanju sebe, družbena filozofija pri etosu posameznika, je bistveno povezano s smrtjo. Smrt je dokončno in grozljivo soočenje s sabo, svojo sebičnostjo, samoljubjem, pohlepom, ljubosumjem, sovraštvom in gnevom. Zato je tibetanski kodeks moralno-etičnih

⁶ Skoraj v vseh dramah se pojavlja misel o svetu, ki so ga bogovi zapustili. Če Ojdip, Zaratuštra, Isidore, Edvard, Hölderlin še hrepenijo po svetem, čistem, naravnem, vzvišenem, je to le subjektivni projekt, ki se konča s porazom.

vrednot zrcalo, ob katerem se vsi Svetinovi dramski liki izkažejo za nepopolne, če ne celo docela negativne.

Razmerja med moškim in žensko, starši in otroki

Avtorjeva pozornost je pogosto osredotočena na odnose med moškim in žensko in za vse velja, da »seksualno razmerje ne obstaja«,⁷ čeprav obstajata želja in užitek. To ilustrira Zaratuštrovo filozofsko (retorično) vprašanje: »O ljubezen, si res bog, / ali samo slepa strast, / ki vid izpije in otroka zaplodi? / Si roža uboga ali privid vonjiv, / med katerima je razpeta vrv, / po kateri se plazi žival, / skrita za človeško podobo?« (Z: 211.) Neobstoj oz. spodletelo razmerje lahko izvira iz neplodnosti, ki je vzrok za očitane krivde ženi (*Biljard*) in prikrievanje identitete posvojenemu otroku (*Ojdip*). Eros je prepovedan, ker je ljubljena ženska poročena, ali prekinjen, ker se je odločila za drugega. V zakonu je zanemarjen zaradi važnejših opravil, pridobivanja denarja in vojskovanja. V seraju je multiplicirana seksualnost dokaz spolne moči nad mnogimi ženskami, ki se gospodarju iz strahu prilizujejo in ponujajo, zato je brez čustvene podlage in zavezujoče zvestobe. Redukcija erotike je tudi obredno urejena prostitucija, prodajanje telesa iz ekonomske prisile in osebne koristi. Moško poželenje se udejanja kot siljenje v predanost, posilstvo, žensko kot istospolnost, najbolj ekscesna pa so incestna razmerja med materjo in sinom, ki se končajo v norosti ali simbolični smrti zapeljivke.⁸ Posedovanje in obvladovanje drugega telesa ne prinašata vzajemnega uživanja svobodnih subjektov, ampak užitek enega, ki mu ustvarja privid popolnosti. Dramskim svetovom ljubezen manjka zato, ker jih naseljujejo samoljubni moški, samozvani zakonodajalci in izvajalci okrutnih dejanj (ubijanja, pohabljanja, izločanja), gospodarji življenj, zaničevalci žensk, ki so zaradi laži, napuha in samoljubja nižja bitja.⁹ Ženski liki delujejo kot podrejeni objekt in izmaknjeni predmet želje. Neljubeča žena je izdajalka, nasprotnica in obsedenka, manjvredno in zapuščeno bitje ter šele mrtva angel. Zelo redke so dobre, ljubeče, lepe in modre: Danica ob prihodu v Zverino palačo, epizodna Šeherezada, nesojeni, žrtvovani nevesti Shala, Isabele, nedosegljiva Susette/Diotima.

Analogija hierarhičnih medosebnih relacij – tiran : suženj = moški : ženska – je podaljšana še z dvema členoma, straši : otroci. Razlika je v tem, ali gre za odnos oče – sin ali mati – sin. Matere skušajo s čustvenim izsiljevanjem vplivati na ravnanje sinov: glasbeno nadarjeni Hölderlin mora študirati teologijo (*Stolp*); posvojeni Ojdip naj ne bi vrtal po zamolčani preteklosti, raziskoval pomena obsesivnih sanj in izvora svojega imena, ampak brez vprašanj nasledil korintskega kralja; oslepljeni prvorojenec

⁷ Znameniti citat iz Lacanovih psihoanalitskih seminarjev je postal obče mesto in se nanaša na tezo, da sta moška in ženska spolna pozicija neprimerljivi zaradi simbolnega, falokratičnega reda jezika, zato odnos ne more biti recipročen ali simetričen, ljubezen pa je iluzija, ki nadoknadi odsotnost harmoničnih odnosov med spoloma.

⁸ To je transformacija kraljice Šamuramate v golobico v trenutku, ko bi jo zabodel zapeljani sin. Zaradi posnemanja hermetičnega simbolizma je incest v *Maldororju* le nakazan: v 8. prizoru mama z zlom obsedenega Isidorja potolaži tako, da ga golega umije s solzami.

⁹ Mizoginost Zaratuštre je iz Nietzscheja: *O starih in mladih ženičkah, O otroku in zakonu* (Nietzsche 1999: 75–77, 80–83), Svetina pa jo dopolni z moškim strahom pred žensko.

Šahzeman naj bi se zadovoljil s kraljestvom teme in srebra in ne hlepel po »pavjem« prestolu sončnega brata Šahriarja, ta pa bi se moral odpovedati ubijanju žensk po razočaranju nad prvo (*Šeherezada*). Dokončno materino polaščanje je zapeljevanje v seksualnost, ki se ji sin upre z odhodom oz. umorom. Razmerje oče – hči je predstavljeno le v pravljici *Lepotici*, kjer ima hči vrednost blaga: njeno življenje je odkupnina za očetovo. Spolno zlorabo doživi Shala, ki se travmatizirana zateče v Ištarin tempelj in je na koncu žrtvovana za utrditev kraljestva pod novim vladarjem. Drugačno vlogo ima očetovo polaščanje sina, saj sin očetu omogoča trajanje onkraj lastne smrti, tako da nadaljuje očetove funkcije in ideje, hkrati pa sin lahko odraste in sam postane oče šele, ko umre neposredni prednik. Svetinovi sinovi se mukoma osamosvajajo, upirajo se biti replika svojih očetov, prelamljajo z njihovimi utopičnimi projekti, nočejo nadaljevati življenja brez idealov, odrekujejo se sodelovanju v tiraniji, imajo lastne sanje in hrepenenja. Samo v smislu preloma so zrcalo očetov: »Vodja zbora: Kadar sin stopi pred očeta, / ta v njem sebe uzre, ko bil je sin, / ki odvrnil se je od očeta.« »Zbor: Kadar sin stopi pred očeta, / ta v njem ugleda svojo smrt. / Ker oče je prestol, na katerem sin / ne more sedeti poleg očeta.« (O: 19.)¹⁰

Jezik

Specifičnost dramskega besedila je posredovanje celotnega sveta v govornih dejanjih oseb, zato je na vsaki točki jezik pomensko obtežen, dodatno pozornost pa zbuja, če dramatik poudarja materialne vidike označevalca, zvočno, ritmično in slikovno razsežnost. Težišče Svetinove poetičnosti je v metaforah in simbolih, semantična polivalentnost pa je v službi upodabljanja eksotičnega razkošja in povezna z rabo poimenovanj iz oddaljenih kultur: arabske, babilonske, tibetanske. Večstoletna tradicija prezentacije Orienta na Zahodu je proizvedla stereotipe o bizarnem uživanju, senzualnosti, razkošju, despotizmu, fatalizmu, iracionalnosti itn. (Said 1996). Svetinov začudeno očarani pogled, ki se ustavlja ob čutnosti, lepoti in krutosti, pravzaprav ne ruši Zahodne prilastitve.

Razkošje predstavljajo kultivirani prostori in impozantne zgradbe (stolp zigurat, terasasti vrtovi, astronomski observatorij, tempelj), dragocena gradiva (rožnati porfir, snežni alabaster, marmor, žad, emajl, lazuritne plošče, les iz ive, oljke, aloje, tise), razvita astronomija, filozofija, vojaška organizacija (z rezili in bodali za kastracijo, obglavljanje), drage kovine, žensko okrasje (tančice, svila, biseri), dišave, olja, sadeži, cvetovi, vladarske insignije (pavji prestol, prestol bikovih rogov). Pač pa Orientu manjkajo umetnosti, knjiga in zapis le simulirata zakonitost. Vtis eksotičnega krepki raba lastnih imen, predvsem oseb: Šahrijar, Šahzeman, Parisada, Morgjana, Šeherezada, Dunjesada so iz pravljič *Tisoč in ena noč*; Nin, Šamuramata, Adad, Shala, Gula, Uraš, Gudeja so imena asirskih božanstev in vladarjev; Zaratušrta, Ameša, Zurvan iz

¹⁰ Vračanje k Ojdipovemu kompleksu ali njegovi modifikaciji (očetov uboj sina, sinov uboj matere) je Svetina pojasnil v avtokomentarju (Svetina 2000), kjer je svoje drame navezal na mite, ne le na antično tragedijo, ko se začneja linearni, zgodovinski čas, ampak na mit o oploditvi Velike pramatere, ko je še vladal ciklični čas.

staroperzijskega zoroastrizma in zurvanizma. Literarna in zgodovinska so imena krajev (Babilon, Ur, Elam), pokrajin, duhov, bogov in epskih likov (Džin, Ištar, Lilit, Ahura Mazda, Gilgameš) ter usodnih znamenj (Pasja zvezda, Tištar, Sirius). Tujo kulturo zastopajo tudi funkcije in institucije (sultan, princesa, veliki vezir, mutasti pisar, skopljenec, črni suženj, odaliska, derviš, astronom, harem, tempelj). Čarobnost še dodatno krepijo čutno zaznavne kvalitete, ki jih vnašajo številni prilastki.

Dramatik uporablja univerzalne, kulturno nespecifične simbole, puščava, gora, votlina, reka, poplava, deževje, blato, kača, ptica, žito, slepota, sonce, mesec, ali pa jih prevzema iz predlog: Zaratustrovemu orlu (ponos) in kači (modrost) dodaja ambivalentnega Osla (lucidnost, neumnost) in Senco (dvojnika, vest, spomin, nezavedno); pes je pri Lautréamontu povezan z razkrojem, boleznijo, kaosom, krutostjo, kača konotira gnus in grozo; simbol želje po nedosežnem v *Lepotici* je modra vrtnica. Bogata in precizna metaforika poudarja témo, npr. pojme iz marksističnega diskurza v govoru ruskih revolucionarjev: vlak zgodovine, laboratorij družbe, vulkan revolucije. V *Šeherezadi* metafore maskirajo vladarjevo telesnost in jo estetsko povzdigujejo: »Zbor odalisk: Ambra, mošus, žafran – / so njegov znoj, ki biseri v naše dni kapljajo!« (Š: 96), spolnost spenjajo z živalskostjo in pohabo, oblast s kozmičnimi silami. Načeloma je neznano, novo, konceptualno in čustveno posredovano s slikovitimi, dinamičnimi izrazi za naravne in nebesne pojave. Značilna struktura je dvočlenska samostalniška metafora: »Tvoje srce, Adad sin, bo temeljni kamen jutrišnjega babilonskega kraljestva« (V: 141) in še posebej pogosta pristavčna, brez kopule: »nevihta, morje nebesno, pregrne mesto ursko« (V: 22). Ob metaforah s kognitivno vlogo so tudi konvencionalne analogije (mlado drevo, ki bo donosilo strupene plodove, za svojeglavega sina; streha sveta, dežela snegov za Tibet), redkejšo so slikovite »mandljasta lepota hčera puščave«.

Zelo opazna je skladijska izoblikovanost: družbeno in psihično konfliktnost poznarjajo globalna nasprotja,¹¹ ki kristalizirajo v antitetične stavčne strukture: »Na pesku sem zgradil dom svojega ljudstva, / v blatu se odpira njegova grobnica« (V: 113). Privzdignjenost soustvarjajo pogoste inverzije prilastka in premestitve pomožnega glagola. Retorična izdelanost je znamenje iracionalnosti, strasti, norosti in preroškega govora. Strastni gon po mladosti in materinstvu Marija Fjodorovna izrazi s ponavljanjem in stopnjevanjem: »Poljubi, reci! Reci tisočkrat 'mama', poljubi tisočkrat! Reci, da od tvojih milih besed zanosim. Da znorim in se v tvojo polt sprememim.« (B: 28.) Zaznamovan besedni red, paralelizmi, ponavljanja, ritmičnost in rima so sredstvo intenzifikacije izpovedi »od bolesti obnorele« Merope: »Dež! Zaplodi! Dež! Zaplodi! / Odpri Nebo se, da dež rodi se! / Razpri se rodna prst, da zlato seme / vate leže.« (O: 86.) Po obisku preročišča se Ojdip znajde v duševnem precepu, identitetno krizo označujejo antitetize in paradoks:

¹¹ Globalne opozicije so tema – svetloba, videnje/vedenje – slepota, jug – sever, trdnost – razkroj, skrita preteklost – lažna sedanjost, sodrga – izbranci, Francija – Urugvaj, mobilnost – zaprtost, fikcija – resničnost, racionalnost – brezumje/norost.

In vem, da nisem, kar mislil sem, da sem!
In vem, da nikdar ne bom, kar upal sem, da bom!
In vem, da tisto, kar bilo je moje,
ni več moje!
In vem, da tisto, kar bilo mi tuje je,
nič več ni tuje!
Sem in nisem in to modrost je
najstrašnejša [...] (O: 84.)

V *Zaratuštri* so priredne zveze antitetičnih pojmov, v katerih se ukinjajo vse dihotomije, ubeseditve novega nauka o »smrti boga in rojstvu novega človeka, ki je presegel samega sebe« (Z: 202). V obeh dramah srečamo duhovite besedne igre (etimološko: pleteničiti in plesti košare; zvočno: Pitija in piti gorjupo čašo), dvojno pomenjenje besed (duhovno in telesno seme, »novi« čas in sin Zurvan, ki v jeziku Aveste pomeni čas). Leksično bogastvo, semantične in skladenjske figure, neobičajen besedni red, občasne rime, ritmizacija in ponavljanja so dekorativni ustrezniki orientalskim arabeskam in manifestirajo užitek v verbalni spretnosti. V poznejših dramah so taki postopki povezani z razkrivanjem nezavednega, iracionalnimi ustvarjalnimi impulzi, pogosto skupaj z zagovorom transcendentalne narave umetnosti in svobodne imaginacije.

Viri in literatura

- BOROVNIK, Silvija, 2005: *Slovenska dramatika v drugi polovici 20. stoletja*. Ljubljana: Slovenska matica.
- FOUCAULT, Michel, 1998: *Zgodovina norosti v času klasicizma*. Ljubljana: Založba *cf.
- GROSRICHARD, Alain, 1985: *Struktura Seraja*. Ljubljana: ŠKUC, Filozofska fakulteta (Studia Humanitatis).
- HÖLDERLIN, Friedrich, 1978: *Hölderlin*. Prevedel Niko Grafenauer. Ljubljana: Mladinska knjiga (Lirika).
- HÖLDERLIN, Friedrich, 1998: *Hiperion ali Puščavnik v Grčiji*. Prevedel Matej Šetinc. Ljubljana: Nova revija.
- KIŠ, Danilo, 1978: *Grobnica za Borisa Davidoviča: sedem poglavij skupne pripovedi*. Prevedel Ferdinand Miklavc. Ljubljana: Mladinska knjiga.
- LAUTRÉAMONT, Isidore Ducasse, 1985: *Maldororjevi spevi; Poezije*. Prevedel Aleš Berger. Ljubljana: Cankarjeva založba.
- NIETZSCHE, Friedrich, 1999: *Tako je govoril Zaratuštra*. Ljubljana: Slovenska matica.
- PONIŽ, Denis, 2001: *Dramatika. Sodobna slovenska književnost III*. Ljubljana: DZS.
- SAID, Edward W., 1996: *Orientalizem: zahodnjaški pogledi na Orient*. Ljubljana: ISH, Fakulteta za podiplomski humanistični študij (Studia humanitatis).
- SVETINA, Ivo, 1985: *Lepotica in zver ali Kaj se je zgodilo z Danico D*. Maribor: Obzorja (Slovensko mladinsko gledališče, 1985, D. Jovanović).
- 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. 981–1043.
- SVETINA, Ivo, 2009: *Pasijon po Edvardu Kocbeku*. *Sodobnost* 73/7–8. 806–890. (Prešernovo gledališče Kranj, 2010, S. Horvat.)
- SVETINA, Ivo, 2010: *Grobnica za Pekarno*. *Sodobnost* 74/7–8. 922–1006.
- SVETINA, Ivo, 2011: *Stolp*. *Sodobnost* 75/7–8. 779–871. (Slovensko mladinsko gledališče, 2011, S. Omerzu.)
- SVETINA, Ivo, 2000: »Uganka naj uganke rešitev bom!« *Sodobnost* 48/7–8. 1197–1215.
- Tibetanska knjiga mrtvih*, 1994. Posmrtna izkustva na ravni Barda, kot jih je iz tibetanščine v angleščino prevedel lama Kazi Dava Samdup, zbral in uredil W. Y. Evans - Wentz. Prevedel Ivo Svetina. Ljubljana: Mihelač.