

---

# JOŽE KORUZA, SODOBNA SLOVENSKA DRAMATIKA IN GLEDALIŠČE

---

Razprava izhaja iz velikokrat spregledanega dejstva, da je Jože Koruza že od samih začetkov svojega raziskovanja dramatik pripadal skupini Odra 57, ki je izvedla prvo estetsko revolucijo v slovenski dramatici, gledališču in kulturi po drugi svetovni vojni. Tako je hkrati soustvarjal sodobno slovensko dramatiko in gledališče. Spletu, dialogu in prepletu obeh je ostal zvest tudi v svojih zgodovinskih raziskavah sodobne slovenske dramatik, ki jo je vztrajno vpenjal v sodobno evropsko sceno na eni strani, ter v njen dialog s sodobnim gledališčem v Sloveniji na drugi strani. Tako je izoblikoval prvi zgodovinski pregled panorame sodobne poveljne dramatik ter zaznal in analiziral bistvene odmike od ibsenovske in socialnorealistične dramatik.

**Ključne besede:** Odr 57, sodobna slovenska dramatika, absurдна drama, eksperimentalna gledališča, estetska revolucija

## 1 Dramsko-gledališki praktik in teoretik

Začnimo z dejstvom, ki je velikokrat ostalo spregledano. Jože Koruza je od samih začetkov pripadal skupini, ki je že znotraj Kulturno umetniškega društva Anton Tomaž Linhart, ki ga je soustanovil leta 1957, kasneje pa v okvirjih Odra 57, izvedla prvo estetsko revolucijo<sup>1</sup> znotraj sodobne slovenske dramatik, gledališča,

---

<sup>1</sup> Estetsko revolucijo pojmuje v smislu, kot jo v navezavi na Jacquesa Rancièrea razvije Aleš Erjavec v razpravi *Estetska revolucija: Schlegel, Malraux in Rancièr s Schillerjem*: »Estetske revolucije 20. stoletja so naddoločevale zamisli o napredku, ustvarjalnosti in vere v metafizično ali družbeno enotnost človeške subjektivnosti. V tem okviru sta umetnost in politika ostali dve temeljni kategoriji, pri čemer je estetski projekt zlitja lepega umetnosti in lepega življenja ponudil 'promesse de bonheur', pa naj je ta nastopila v obliki umetniških ustvarjalnih projektov ali družbenih in umetniških vizij in načrtov različnih velikih pripovedi« (Erjavec 2012: 89).

praktične in teoretične dramaturgije ter kulturne politike nasploh. Pripadal in dejavno je soustvaril skupino, ki je bogato in raznoliko, predvsem pa repertoarno dosledno izpeljala dramaturgijo, kot so jo utelešali pisci, režiserji, dramaturgi in teoretiki Odra 57: Primož Kozak, Dominik Smole, Taras Kermauner, Janko Kos, Jože Koruza, Žarko Petan, Andrej Inkret, Venio Taufer, Peter Božič, Franci Križaj in drugi. K postulatoma te revolucije se je vračal tudi v svojem teoretsko-zgodovinskem raziskovanju sodobne slovenske dramatike in njene povezanosti z gledališčem.

Polde Bibič v eseju *Kako sem doživiljal Odra 57 pa še kakšna malenkost za povrh* ... izjemno plastično opiše takratno kulturno, politično in umetniško klimo, kako so se družili z mladimi književniki, kot so Snoj, Hudeček, Koruza, Zajc, Strniša, Stanek, Božič, in z njimi organizirali literarne večere, debatirali o novem:

Prej ali slej se je moral pojaviti Odra 57. /.../ Pomenil nam je gledališče čakajoče generacije. Čakajoče in upajoče. Vsaj čisto na začetku je to bil. Pozneje pa je postal gledališče velikega prodora slovenske dramatike v gledališče. Po tem tudi najbolj slovi. Prav iz tega velikega prodora domače dramatike pa se je na odru razvil tudi specifičen igralski stil. Navdihnjen prav pri domačih koreninah. Pri slovenski dramatiki. (Petan, Partljič 1988: 68.)

O tem, da je bil Koruza izjemno vpet v povezavo dramske in gledališke prakse, ki je proizvedla paradigme nove slovenske dramatike in novega slovenskega, eksperimentalnega gledališča, ki je uveljavilo novo igro in hkrati na osnovi intenzivnega dialoga s sodobno (slovensko) dramatikovo povežalo različne medije, od literature in igre do slikarstva in odrskega giba, priča tudi naslednja izjava Janka Kosa iz eseja *Resnica o Odru 57*, objavljenega v reviji *Sodobnost*: »Če je v tem času sploh kdo 'vodil' gledališče, so bili to vsi, ki so organizacijsko, režisersko in dramaturško skrbeli za te predstave – se pravi Petan, Koruza, Javoršek, Breda Vrhovec in jaz« (Kos 1988: 830).

Koruza, ki je bil eden bistvenih motorjev dramske in gledališke dinamike petdesetih in šestdesetih let prejšnjega stoletja, je hkrati, že v razpravi iz leta 1967, teoretiziral in zgodovinski še čisto sveže estetske fenomene. Tako je zapisal, da je družbeno kritičen umetniški krog, zbran okoli Odra 57 ter revije *Perspektive*, uveljavil tudi novo zvrst, ki je dotlej slovenska literatura skorajda ni imela: poetično dramo. Smole, Zajc, Strniša in Taufer so »vsak po svoje, vendar z vidnimi skupnimi potezami /.../ izrazili v dramski obliki pesniško vizijo sodobnega sveta, ki po eni strani dopolnjuje njihovo literarno fiziognomijo, po drugi strani pa ustvarja temelje poetični dramski zvrsti, ki je Slovenci, z izjemo Župančičevih in Jarčevih dramskih poskusov (morda bi sem prišli lahko še Cankarjevo *Lepo Vido*) še nismo imeli« (Koruza 1967: 182).

Toda Koruzov pogled ni bil zgolj generacijski, segal je čez in izven estetskih obzorij in poetoloških revolucij njegovih sodobnikov. H generaciji, ki sta jo utelešala Tomaž Šalamun in Dušan Jovanović (prav onadva sta se hotela, kot priča Polde Bibič v izvrstni monografiji-pričevanju *Izgon*, priključiti Odru 57 tik pred njegovo ukinitvijo), in o kateri v razpravi *Slovenska dramatika po letu 1965* zapiše, da je

že udejanjila to, kar danes lahko pojmuje pod pojmom nova performativna in estetska revolucija.

Tako opozori, da je bil Jovanović že s svojo prvo, še neuprizorjeno igro tista ključna oseba nove generacije, ki je »s sredstvi odrskega deziluzionizma« izvedla »prvi dosledni poskus antidrame v groteskni dramaturški smeri, kakršno je odprl francosko pišoči romunski dramatik Eugène Ionesco« (Koruza 1997: 221). In hkrati doda, da je Jovanović s svojim prvencem, »igro v dveh delih« z absurdnim naslovom (ki napoveduje njegovo kasnejšo igro *Igrajte tumor v glavi ali onesnaženje zraka* iz leta 1972) *Predstave ne bo* (1963), takoj po tem pa z *Norci* (napisanimi leta 1964, zaradi posebne politične subverzivnosti uprizorjenimi šele leta 1971) izvedel pravo estetsko revolucijo, s pomočjo katere je »dokončno očistil slovensko dramaturgijo tradicionalističnih prijemov in ideološke vezanosti oziroma obveznosti« (prav tam: 222).

Tako je Koruza opozoril na spregledano dejstvo, da je ob dramskem opusu Petra Božiča destabilizacijo drame kot potezo, ki je nakazala performativni obrat v gledališču v šestdesetih in v sedemdesetih letih 20. stoletja,<sup>2</sup> izpeljal z enako radikalnim rezom mlajše generacije tudi Dušan Jovanović.

Koruza se je tega dejstva zavedal kot teoretik in praktik, kulturna osebnost, ki je bila v mnogočem zaslužna za uvajanje novih besedil in nove (politično angažirane) dramatike v slovenski prostor. Zavedal se je, da so Smole, Božič, Kozak, Zupan, Rožanc, Zajc, Strniša bistveni za razmah slovenske dramatike in gledališča, da zagotavljajo ustrezno pot v neznano in politično drznost, ki je bila pri Odru 57 povezana z drznostjo repertoarja. Hkrati se je zavedal (kot bomo videli kasneje ob njegovi analizi krize slovenskega gledališča na prelomu iz šestdesetih v sedemdeseta leta prejšnjega stoletja), da je nujno ob novi dramatikii uvesti tudi taktike nove teatralnosti: novega koncepta igre, postopne uveljavitve (predvsem politične) avtonomije polja režije.

Tako je v veliki meri prispeval k uveljavitvi posebne inačice eksperimentalnega gledališča vzhodne Evrope, ki je združevalo estetske izzive in politično opozicijsko držo. Nastopil je kot eden bistvenih intelektualnih motorjev novega slovenskega gledališča, katerega bistvena sestavina se mu je zdela seveda slovenska dramatika, ki se ji je posvečal z vso ljubeznijo, hkrati pa tudi kritičkim in znanstvenim aparatom, ki ga je bil prisiljen izgraditi v politično zelo nestabilnih časih, v katerih so si dramatika, znanost in gledališče morali vedno znova osvobajati nove mikroprostore za nadaljevanje raziskav. Te so bile ne glede na stopnjo svoje angažiranosti s strani politike vedno razumljene kot politično gledališče, kot nekaj, čemur je treba določiti zgornjo mejo tolerance.

<sup>2</sup> O tem gl. Toporišič, Tomaž. »Rapsodično gledališče Petra Božiča.« V: *Peter Božič, človek gledališča*. Ljubljana: Slovenski gledališki muzej, 2011. Dokumenti slovenskega gledališkega muzeja, št. 87, letnik 48. 31–37.

Hkrati pa se je Koruza zavedal dejstva, da je treba slovensko sodobno dramatiko razumeti v kontekstu širšega evropskega in izvenevropskega prostora. Zato je že leta 1967 poudarjal pomembnost vzpostavitve primerjalne zgodovine slovenske dramatike in gledališča, ki je še do danes ostala polna sivih lis:

Posebno vprašanje, ki zadeva tudi povojno slovensko dramatiko, je njen odnos do ostale evropske in svetovne dramatike dvajsetega stoletja in še posebej sodobne. Pomembno bi bilo opredeliti pobude in vplive, pod katerimi se je oblikovala in razvijala naša dramatika v danem razdobju, pri čemer bi se jasneje pokazale njene izvirne poteze in vrednote, hkrati pa bi se moglo določiti njeno mesto v sodobnem dramskem ustvarjanju sploh. (Koruza 1967: 7.)

Njegovo željo na najbolj otipljiv način uresniči ali nakaže smeri njene uresničitve šele Lado Kralj v sistematični in konsekvantno izpeljani razpravi iz leta 2006 *Sodobna slovenska dramatika*, ko sproži in ponudi še danes najbolj ustrezno možno klasifikacijo slovenske dramatike po drugi svetovni vojni, temelječo na tezi o štirih poglavitnih tokovih evropske drame dvajsetega stoletja – socialno realistični, poetični, eksistencialistični drami in drami absurda.

Toda že Koruza je tako rekoč vzporedno s prvimi natisi in uprizoritvami sodobne slovenske dramatike opozarjal na njene bistvene značilnosti, ki jih je kasneje strnil v trditvi iz leta 1980, ki je relevantna še danes, po več kot tridesetih letih:

Po svoji zunanji obliki je bila dramatika teh pisateljev dokaj raznorodna, vendar jo tesno povezuje vsaj dve hotenji. Na oblikovalni ravni jo družijo dosleden odklon od realizma, ki se jasno kaže tudi v takšnih dramah, ki na videz črpajo snov neposredno iz življenjske stvarnosti. Druga skupna poteza te dramatike pa je močna filozofska angažiranost v smeri eksistencialne in ontološke problematike. To hotenje bolj ali manj določeno izpričujejo vsi dramatikci te generacije /.../ (Koruza 1980: 101.)

To hotenje je najbolj jasno izrazil Primož Kozak, ko je v anketi *Slovensko sodobno gledališče* v reviji *Perspektive* na začetku šestdesetih let zapisal, da gre za ontološko funkcijo gledališča: »Spajati ljudi v skupnost, jih združevati v enovit kulturni organizem /.../ razkrivati in razvijati človeka kot moralično, se pravi antinomično bitje, ki v trajnem notranjem naporu presega svojo človeško smrt in uresničuje svoje preseganje v dejanju in delu.«<sup>3</sup> (Koruza 1980: 101.)

Hkrati pa je Koruza ob Jovanoviću nakazal že nadaljnjo pot slovenske dramatike kot odprtje za »radikalne dramske eksperimente«, to, kar je označil s pojmi »vsebinsko praznjenje odrskih besedil in vzpostavljanje absurda brez filozofskih izpeljav« (Koruza 1980: 104). Ob Jovanoviću je še posebej poudaril kompozicijsko preračunanost in spretnost, ki je po njegovem mnenju izhajala iz izkušnje gledališkega praktika, režiserja. In ga tako (seveda povsem upravičeno) postavil kot steber nove

<sup>3</sup> Primož Kozak, prispevek k anketi *Slovensko sodobno gledališče*, *Perspektive*, 1960/61, 1138, citirano po Koruza 1980: 101.

estetske revolucije, ki jo utelešajo imena kot Rudi Šeligo, Pavel Lužan, Franček Rudolf in Milan Jesih.

## 2 Kulturna politika in politika odra

Dramatika za razliko od drugih literarnih zvrsti ni odvisna le od ustvarjalne volje posameznega oblikovalca, ampak je bistveno povezana in pogojena v kulturnih institucijah, ki jih skupno imenujemo gledališče v najširšem pomenu besede. (Koruza 1972: 9.)

Uvodni citat k razdelku, ki ga začenjamo, govori o dejstvu, da je Koruza dramatiko razumel v tesni in neposredni navezavi na gledališče, hkrati pa se je še kako zavedal njene družbene vloge in vpetosti v svet kulturne politike na področju literature na eni in gledališča oziroma širših uprizoritvenih praks na drugi strani. Prepričan je bil tudi, da so vsi dramatiki, ki so se zavestno oddaljili od socialističnega realizma (imenoval jih je »dramatiki ontološko nadrealistične smeri«), »odkrito priznavali svojo idejno angažiranost in hkrati trdno verovali v ozaveščevalno moč gledališča v sodobni družbi« (Koruza 1980: 101).

Toda hkrati se je zavedal krize gledališča v sodobni socialistični Sloveniji in Jugoslaviji. Tako je v anketi, ki jo je leta 1969 ob krizi v ljubljanski Drami organizirala revija *Sodobnost*, zapisal:

Ad 1. Kriza v slovenskih gledališčih nedvomno obstaja, in sicer z več vidikov, vendar je dosegla akutno stopnjo le v Drami Slovenskega narodnega gledališča v Ljubljani, v drugih slovenskih poklicnih gledališčih obstoji v bolj ali manj latentnih oblikah zaradi njihovega drugačnega poslanstva ali drugačne organizacije dela. V našem osrednjem gledališču se ta kriza kaže v treh vzročnih sklopih, ki pa se med seboj posledično prepletajo:

- kriza vodstva in vodenja gledališča;
- kriza zaradi uvajanja novih stilov;
- kriza osnovnih poklicnih dolžnosti. (Koruza 1969: 587.)

Ko je v nadaljevanju spregovoril o krizi in njenih povezavah z repertoarnimi potezami, se je najprej skliceval na evropski kontekst, v katerem se že dve desetletji močno uveljavljajo »dramaturške novosti raznih oblik«, ki jim je skupno (brechtovsko?) kljubovanje in »odpor do meščanske dramatike kot nositeljice tradicije ustaljenih dramaturških norm« (prav tam).

V Sloveniji pa je ugotovil, da je zaradi odsotnosti eksperimentalnih gledaliških skupin (s tem je posredno opozoril na dejstvo, ki se ga v javnosti očitno zaradi političnih razlogov ni smelo ravno obešati na veliki zvon, namreč ukinitvev oziroma zamrtje eksperimentalnih gledališč Oder 57, Ad Hoc in Eksperimentalno gledališče) eksperiment zašel na oder našega osrednjega gledališča:

Pri nas nimamo pravih eksperimentalnih skupin, od katerih bi črpalo poklicno gledališče koristne pobude, zato mora uvajati nove prijeme neposredno iz tujine in jih še prilagajati posebnemu stanju slovenskega igrilstva. Starejše igralske generacije, ki premorejo zrele umetniške oblikovalce, so vezane na domačo igralsko tradicijo, ki se je razvila iz plemenitega diletantizma pretežno ob zunanjih vplivih dunajskega gledališča in ruskega MHT. Tudi mlajše generacije so šolane v smeri te psihološko poglobljene realistične igre, vendar jim študij na domači akademiji daje tudi osnove baleta in v novejšem času pantomime. Vse to pa je premalo za virtuožno obvladovanje najrazličnejših izraznih sredstev, ki jih od njih zahteva del sodobnega repertoarja in novi režijski koncepti. (Koruza 1969: 587.)

Kot je razvidno iz zgornjega odlomka, je Koruza prepričan, da mora sodobna dramatika za svojo uveljavitev imeti ustrezne gledališke pogoje, znotraj katerih lahko šele zares zaživi v polni meri. Zato se mu zdi nujna stimulacija samostojnih eksperimentalnih odrov z lastnim igralskim ansamblom. Toda v enaki meri se mu zdi nujno, da se repertoarna gledališča zaradi kvalitativnega in kvantitativnega porasta slovenske dramatike zavedajo, da so prav ona odgovorna za stimulacijo domačih dramatikov. Ta mora postati eden od stebrov njihovega repertoarja.

Dejstvo, da je Koruza pripadal predvsem kritični generaciji Odra 57 in da njegove estetske sodbe izhajajo iz zavezanosti tega kroga k angažirani umetnosti, potrjuje njegova rezerviranost do sodobne slovenske dramatike po Dušanu Jovanoviču, npr. Jesihovih *Grenkih sadežev pravice*, v katerih vidi predvsem ludistično poigravanje, ki ni več zavezano ontološkosti, kot jo definira Primož Kozak. Hkrati pa ob estetsko-ideoloških zadržkih do ludistične oziroma absurdne dramatike natančno opaza, da znotraj te

poteka še neki svobodno ustvarjalni in glede na poprejšnje tradicije razkrajalni proces. Gre za oblikovanje novega odnosa do jezika. /.../ Na eni strani imamo torej opraviti z besedili, ki kontrapunktično nizajo dialoge v knjižnem jeziku ob dialoge na drugih govornih ravneh, na drugi strani pa je v teh ali tudi drugačnih besedilih prisoten knjižni jezik v parodistični funkciji citatno uporabljanih 'rabljenih besed'. (Koruza 1980: 106.)

Do ne več dramskega oziroma neliterarnega v gledališču je kritičen že v svoji razpravi *Dramatika* iz leta 1970, se pravi časa začetka performativnega obrata v slovenskem gledališču s skupino 441 in Pupilijo Ferkeverk, ko opozarja:

V zadnjem času se tudi v slovenski dramatici pojavljajo dela, ki se zavestno odrekajo tako idejnosti kakor poetizaciji besedila. Življenje pojmujejo in prikazujejo kot čisto igro naključij in brez smisla. Te vrste dramatiko pa je težko povezovati s sedaj kvalitetno prevladujočo nerealistično dramatiko, kakor smo jo zgoraj kratko označili. Ker gre za mlad in še ne kdove kaj uveljavljen pojav, ga je težko določeneje opredeljevati. K tovrstnemu gledališkemu izrazu bi lahko prišteli tudi provokativne happeninge mladih literarnih skupin. O teh pojavih je v šoli dandanes še nemogoče avtoritativno in dognano govoriti, vendar mora biti profesor pripravljen razpravljati o njih na željo dijakov. (Koruza 1970: 66.)

Toda še leta 1980 ni prepričan, ali gre pri tej »afronti proti dramatici predhodne generacije« za »novo smer v slovenski dramatici ali le za radikalno izživetje že v prejšnji fazi nakazanih tendenc in hkrati za parodistično izničevanje aktivizma prejšnje faze« (Koruza 1980: 106). Kar dokazuje, da so mu bila bližje kot hipijevska sedemdeseta leta perspektivovska šestdeseta leta s svojo estetsko revolucijo, ki je zrasla iz nove dramske in literarne paradigme, izhajajoče iz eksistencialistične filozofije in novega marksizma.

V tem smislu je treba Jožeta Koruzo kot sokreatorja, spremljevalca in profesionalnega zabeleževalca sodobne slovenske dramatique in gledališča gotovo osrediščiti okoli fenomena Odra 57, ki mu je pripadal od samih začetkov. Osebnost mu je bila očitno (povsem upravičeno, seveda) najbližja prav najtesnejša interakcija med pisavo in njeno uprizoritvijo, ki je nastajala v času Odra 57. Svet, v katerem so se akterji gledališča (režiserji in igralci) plemenitili v odnosu do sodobnih dramatikov-pisateljev ter tako postavili nove temelje za razvoj, ki ga Vasja Predan strne takole:

Vsekakor pa sta gledališka poetika in estetika Odra 57 opustili psihološki realizem kot prevladujoči uprizoritveni model in stil in črpali nove pomene in vsebine iz narave gledališke kreativnosti same, s poglobitvijo in dejavno tezo: gledališče ne more in ne sme biti več reprodukcija literature in posnemanja realnosti, marveč vse to in bistveno več: samosvoj, avtentičen, emancipiran in oblikovalno nadgrajen ali ustvarjalno iz sebe se napajajoči, svoji imanentni in gledališko pomenski strukturi zavezan umetniški izraz. (Predan 1996: 136.)

Takratna vezanost na pomembnost in daljnosežnost nove dramske pisave in nove dramaturgije kot generatorke novega gledališča, ki pa ne sme biti več »literarno« ali vezano zgolj na besedo, se lepo zrcali v vseh Koruzovih spisih, razpravah in esejih o slovenski dramatici, gledališču in umetnosti. Tako kot Jože Javoršek se je zavedal, da do »predstave ni mogoče priti zgolj z besedo, ampak je treba gledališke elemente razširiti in dramaturško uporabiti« (Javoršek 1967: 71). Toda hkrati mu je bilo tuje radikalno režisersko gledališče, za katerega se mu je zdelo, da v svojem prizadevanju, da bi artaudovsko obnovilo odrsko poezijo, znotraj katere bo gledališče spregovorilo s svojim lastnim jezikom, ki ne bo jezik besede, ni najbolj uspešno, saj se predaja »parodističnemu izničevanju aktivizma prejšnje faze« (Koruza 1980: 106) in izgublja osnovno poanto gledališkosti: virtuosno obvladovanje najrazličnejših izraznih sredstev, ki jih od njih zahteva del sodobnega repertoarja in novi režijski koncepti (Koruza 1969: 587).

Koruza je bil (tako kot večina njegove generacije) prepričan, da mora gledališče predvsem vztrajati pri uprizarjanju sodobnih slovenskih dramskih del, saj je bil (tako kot je to v *Delu* pred začetkom nove sezone leta 1961 zapisal Dominik Smole) prepričan, »da je mogoče pozitivno ustvarjati slovensko kulturo predvsem z uprizarjanjem domačih del /.../, ki zares ustvarjajo in trajno posegajo v izoblikovanje novega, našega, sodobnosti ustrežajočega teatarskega sloga« (Tomše 1975: 127).

Jože Koruza je tako delil prepričanje z Vladimirjem Kraljem, ko je ta v zapisu za *Našo Sodobnost* poudaril, da je »Artaudova zavestno protipsihološka dramaturgija brez dvoma sposobna razvijati na odru poezijo gibov, barv, linij, figur in glasbe, pašo za oči in ušesa, toda vse to na račun psihologije, misli in čustva« (Kralj 1958: 1052). Tako je tudi Koruza zagovarjal manj razburkane vode odnosa med dramatikom in gledališčem, naklonjen je bil sodobnim dramskim pisavam in njihovi adekvatni, kar se da svobodni in živi uprizoritvi, hkrati pa tudi skeptičen do kritik prevlade besede, logocentrizma in teološkega odra dialoga med dramsko pisavo in gledališko kreacijo. S tem je veliko prispeval k uveljavitvi in tudi že klasifikaciji, zgodovinjenju ter teoretski utemeljitvi slovenske sodobne dramatike v času med in po nastopu generacije Odra 57. Zagovarjal je nujnost oddaljitev od ibsenovske tradicije, še bolj si je seveda prizadeval za oddaljitev od (ideološko do sredine šestdesetih, pa tudi še v sedemdeseta leta vsiljevanega) socrealističnega modela gledališča, dramatike in umetnosti. Vse to je kritiziral, da bi uveljavil ukvarjanje s »človekovo ontološko in moralno usodo sredi občin dimenzij sveta, družbe in zgodovine« (Tomše 1975: 106). Njegov kolega in vrstnik Venko Taufer je stremljenje cele generacije lucidno opisal s sintagmami: priti do gledališkosti kot misli, gledališke akcije in evokacije v dogodek geste, zvoka, eksistencialne usodnosti logosa:

Ta zagnanost v v gledališčenje besede, ki pa nikakor ni suženjska podredivost besedilu, ampak samostojna, tako rekoč ne glede na tekst in ob tekstu samostojna gledališka ustvarjalna koncepcija ... /.../ Distanca med besedilom in konceptom odrskega oblikovanja kot razločevanje med literaturo in gledališčem je kljub navidezni podrejenosti, služenju drugega prvemu, vendarle opazna in jasno razmejena. (Prav tam: 110.)

Neposredno z zavezo askezi dialoga med tekstom in uprizoritvijo je Odr 57 že ob krstni uprizoritvi Smoletove *Antigone* začel razvijati novo metodologijo igre, ki jo je Venko Taufer opisal kot »pot, ki vodi stran od psihologije značaja in emocionalnega prepričevanja z vživljanjem, posnemanjem – k distanci do vloge, k igranju vloge« (prav tam: 97).

Toda Odr 57 je bil nasilno prekinjen in ukinjen ob premieri Rožančeve *Tople grede* leta 1964, njegova zgodba je ostala na silo nedokončana. Z veliko prezgodnjo smrtjo pa se je sredi intenzivnega dela končala tudi pot Jožeta Koruze. Toda tako kot so se stremljenja Odra 57 nadaljevala pri generaciji t. i. performativne revolucije (Jovanović, Pupiliya, Glej, Pekarna), so se stremljenja Jožeta Koruze nadaljevala tudi v zadnjih desetletjih pri raziskovalcih slovenske dramatike, njenega dialoga z gledališčem, hkrati pa tudi ob ponovnem vzniku dialoga med besedo in odrom. Tako sta njegova misel in temeljno gonilo naletela na plodna tla na vseh treh področjih, ki se jim je posvečal z vso energijo, lucidnostjo in ljubeznijo do umetnosti in kulture: literarni vedi na eni strani ter teoriji in praksi drame in gledališča na drugi strani. Zato lahko zaključimo s parafrazo Jana Kotta: *Jože Koruza ostaja naš sodobnik*.



## Literatura

- Bibič, Polde, 2003: *Izgon. Pripoved o uspehih, spopadih in padcih v Štihovem obdobju ljubljanske Drame*. Ljubljana. Nova revija in Slovenski gledališki muzej.
- Erjavec, Aleš, 2012, Estetska revolucija: Schlegel, Malraux in Rancière s Schillerjem. *Filozofski vestnik* 33/1.77–90.
- Javoršek, Jože, 1967: *Prazna miza ali razmišljanje o „novem gledališču“*. Ljubljana, Knjižnica MGL 38.
- Kermavner, Taras; Koruza, Jože; Kos, Janko; Kralj, Lado; Predan, Vasja; Trekman, Borut; Vidmar, Josip, 1969: Slovenska gledališka situacija. *Sodobnost* 17/6. 587–588.
- Koruza, Jože, 1967: *Dramatika. Slovenska književnost II 1945–1965*. Ljubljana: Slovenska matica.
- Koruza, Jože, 1970: Dramatika. *Jezik in slovstvo* 16/3. 63–68.
- Koruza, Jože, 1972/73: Pregled slovenske dramatike. *Jezik in slovstvo* 18/1/2. 9–20.
- Koruza, Jože, 1980. Slovenska dramatika po letu 1965. *Jezik in slovstvo* 25/4/5. 101–106.
- Koruza, Jože, 1997. *Slovenska dramatika od začetkov do sodobnosti*. Ljubljana: Mihelač.
- Kos, Janko, 1988: Resnica o Odru 57. *Sodobnost* 36/8/9. 815–832.
- Kralj, Lado, 2006: Sodobna slovenska dramatika (1945–2000). V: Kralj, Lado. *Primerjalni članki*. Ljubljana: Znanstvenoraziskovalni inštitut Filozofske fakultete. 125–141.
- Kralj, Vladimir, 1958. Gledališče – O smehu avantgardistične komedije. *Naša sodobnost* 60/11. 1048–1052.
- Petan, Žarko, in Partljič, Tone (ur.), 1988: *Oder 57*. Ljubljana: Knjižnica MGL 103.
- Predan, Vasja, 1996: *Slovenska dramska gledališča*. Ljubljana: Knjižnica MGL 122.
- Tomše, Dušan (ur.), 1975: *Živo gledališče III*. Ljubljana: Knjižnica MGL 65.