

Tomaž Toporišič

Božičeve levitve slovenske dramatike in gledališča

TRGOVEC: Tako na kratko. Ali morda veste vsaj to, kdo je ta človek in kaj?

CUNJAR: Kaj je bolj pomembno? Kaj je ali kdo je? Ko bi vam hotel povedati, kdo je, tega ne bi mogel, najbrž tudi on sam ne bi vedel, čeprav bi govoril ves dan o sebi. Kaj je? Zdi se mi, da zdaj ni nič. Toda to ni niti pomembno. Morda vas bo zanimalo to, da mi je nekaj zaupal. Zaupal pa mi je lahko, ker je že prej živel v tej hiši. Vsaj rekel mi je tako.

TRGOVEC: Kaj vam je zaupal?

CUNJAR: Da se da priti od tod. Da je izhod od tod.

TRGOVEC: Kje?

CUNJAR: Tega pa mi, če pomislim natanko, sploh ni povedal. Ga nisem niti vprašal, ker se mi je zdelo neprimerno nadlegovati ga s tem, ko pa je bilo jasno, da bo kmalu umrl.

(Peter Božič: *Zasilni izhod*, str. 9)

I. Nova dramatika, ki je novo gledališče

Ko je Peter Božič v svoji drugi enodejanki *Zasilni izhod*, ki je izšla leta 1957 v Reviji 57, nekaj let pozneje (l. 1961) pa so jo skupaj s *Križiščem* tudi uprizorili na Odru 57¹, katerega soustanovitelj in aktivni sodelavec

¹ Oder 57 je bil najdaljnosežnejši izmed treh v petdesetih letih ustanovljenih eksperimentalnih odrov, hkrati pa tudi najpomembnejši za razvoj slovenske dramatike in uveljavitev njenega uprizarjanja. V sedmih letih svojega obstoja (1957–1964), do zaprtja po škandalu z Rožančevo *Toplo gredo* leta 1964, je izpeljal kar trinajst krstnih uprizoritev dram sedmih dramatikov, ki so sodili in delno še vedno sodijo v sam vrh sodobne slovenske dramatike po drugi svetovni vojni: Jožeta Javorška (*Veselite do življenja*), Dominika Smoleta (*Antigona, Igrice*), Primoža Kozaka (*Afera, Dialogi*), Petra Božiča (*Zasilni izhod, Križišče, Vojaka Jošta ni, Kaznjenci*), Vitomila Zupana (*Aleksander praznih rok*), Daneta Zajca (*Otroka reke*) in Marjana Rožanca (*Stavba, Topla greda*).

je bil v tem času, je govoril o posebnem, novodobnem sleherniku, ki je vedno znova nastopal v njegovih dramah in romanih. Tako je skozi prizmo tipične božičevske absurdnosti razkrival temeljno preokupacijo svojega pisanja z etosom, hkrati pa ni prikrival, da izhaja iz eksistencialistične podstati.

Na to dvojno, k eksistenci in absurdu usmerjeno naravnost Božičevega dramskega opusa je ob njegovem začetku opozoril že njegov sodelavec, kolega, sodobnik in lucidni interpret Taras Kermauner. Ob premieri obeh dram je v zapisu za gledališki list poudaril, da gre za “dve zares moderni slovenski drami”, ki imata “en sam cilj: odkriti resnico sodobnega človeka”, pri tem pa gresta “preprosto mimo vladajoče humanistične dramatike”. Božič je po njegovem mnenju (ki se mu pridružujemo) “konvencionalno snovnost zreduciral na minimum, vsa mu služi samo za simboliziranje resničnosti, ki je snovnost popolnoma prekvasila in spremenila.”

Prav to “prekvašenje in spreminjanje” snovnosti pri Petru Božiču je treba pripisati temu, da je že v svojih prvih dramah pretrgal s tradicijo absolutnosti drame, ki sta jo je gojila (socialistični) realizem in t. i. humanistična dramatika petdesetih let prejšnjega stoletja.

II. Oklevajoči glas modernega pisarja

S tem je uveljavil to, kar je francoski dramatik in teatrolog Jean-Pierre Sarrazac v sodobni dramatiki kot rezultat mutacij dramske forme in dramatike na splošno poimenoval *kriza brez konca*: permanentno krizo drame brez rešitve. Božič tako v svojih dramah ni uresničil szondijskeve ali brechtovske epizacije, ampak je sprožil proces destabilizacije drame, ki ga uteleša rapsodično nastajanje gledališča. Njegove igre so nastajale in nastajajo za gledališče, očiščeno hiperdramatičnosti dialoga bodisi buržoaznega bodisi socrealističnega gledališča. Hkrati pa dopuščajo, da si namesto epskega subjekta utre pot “oklevajoči, zabrisani, jecljajoči glas modernega rapsoda”, glas “slabega subjekta” (Sarrazac).

Tako je tudi v njegovi najnovejši drami *Šumi*, ki črpa svojo tematiko, motiviko in temeljno problematiko iz Božičevega kratkega romana *Chubby was here* (1987), hkrati pa je bližja kot absurdnim enodejankam obdobja Odra 57 “postperspektivovski dramatiki”, npr. *Komisarju Krišu* (1982) in mogoče še bolj *Španski kraljici* (1985). Na eni strani smo (če si izposodimo Poniževu interpretacijo *Komisarja Kriša*) soočeni z geografijo “nereda sodobnega slovenskega sveta, njegovo iztirjenostjo in duhovno izpraznjenostjo”, na drugi pa z motom *Španske kraljice* “Nihče na svetu nima prav.”

BARBARA: Vidiš, kaj si naredil! Ubil si svoje življenje, ves čas si govoril, da je Ljerka tvoje življenje. Ti moraš kar naprej nekaj početi, moški morate kar naprej nekaj početi. Usodo morate obračati na glavo, delati zgodovino in ubijati ljudi. Namesto da bi bila Ljerka tam, kjer je bila, imaš svoj prvi umor pred nogami. Hudič naj te vzame, Chubby, odrešenik, ki kar naprej odrešuješ ljudi. Mene že ne boš, da veš!

CHUBBY: Utihni, ženska, saj sam vem, kaj je. Samo sekundo je treba, pa se vse konča. Naj plamen vzame cel svet, pa hišo, mene, tebe. Poglej, kako lepo gorijo moje pesmi!

(Chubby začne zažigati orumenele papirje, svoje pesmi. Ogenj dogoreva, oba molčita in ko ostane samo pepel, Chubby nekaj časa strmi v Barbaro, se obrne in izgine. Barbara plane v jok.)

(Peter Božič: *Šumi*)

III. Božič in iskateljstva Odra 57

Vrnimo se v drugo polovico petdesetih let, k Reviji in Odru 57, k Petru Božiču kot soiniciatorju obeh, ki je utelešal iskateljstva tega eksperimentalnega gledališča, utemeljena na izkušnjah evropske eksistencialistične in absurdne dramatike. Nikakor ni bilo naključje, da je predvsem na Božiča (ob njem pa tudi Jožeta Javorška) močno vplivala prav premiera ob odprtju Odra 57, slovenska praiizvedba *Učne ure* Eugèna Ionesca v režiji Žarka Petana (ki je bil ob Franciju Križaju in Tarasu Kermaunerju tudi glavni režiser tega gledališča in gibanja), predstava kot dogodek, ki je bila ključna tudi za reformacijske težnje v gledališču, ki jih je Odr 57 gradil v povezavi z Artaudovimi prevratniškimi mislimi o gledališču (parafrazirane že v uvodu Jožeta Javorška ob krstni uprizoritvi njegove igre *Veselite se življenja* leta 1958).²

Svoje izhodišče v programskem spisu na gledališkem listu oziroma letaku za isto uprizoritev so avtorji in predstavniki gledališča označili

²Zanimivo pričevanje iz neposrednega vira je Božičev esej "Razvoj gledališke literature in gledaliških sredstev v slovenskem gledališču v obdobju od leta 1945 do današnjega dne", v katerem piše:

"Malo prej smo rekli, da je bila gledališka literatura tista, ki je povzročala in povzročila spreminjanje gledaliških sredstev, in malokdaj je kako gledališko besedilo v razvoju povojnega slovenskega gledališča povzročilo tak radikalen premik, kot ga je uprizoritev 'Učne ure' Eugèna Ionesca na Odru 57 v režiji Žarka Petana." Božič nadaljuje, da je po njegovem mnenju in interpretaciji prav Ionescov tekst bistveno vplival na režijske in konceptualne rešitve Petanove postavitve, ki je s spremenjenimi gledališkimi sredstvi ustvarila pomemben presedan, "predvsem v tem, da literatura ni bila več dominantni del gledališke predstave, saj je prav tako napisano besedilo zahtevalo tako radikalne spremembe", hkrati pa je tako znotraj slovenskega prostora nastal radikalen preobrat v gledališki poetiki oziroma "uporabi gledaliških sredstev, še bolj viden in razpoznaven v sami dramaturgiji besedila ..."

za izhajanje iz “teoretičnih osnov, ki jih je v svojih teoretičnih spisih utemeljil Antonin Artaud, /.../ upor literarnemu gledališču, ki je prišlo v čast med renesanso”, ter obnovitev gledališča kot “samonikle vrednote v mavrici sodobne omike.”

Krog avtorjev Odra 57 (ob Božiču so bili to predvsem Javoršek, Kozak, Smole, Kermauner, Taufer) je, kot je razvidno iz zapisa “Kozakova Afera in sodobna slovenska dramatika” v gledališkem listu ob uprizoritvi te “tragedije” leta 1961, zagovarjal nujnost oddaljitve od ibsenovske tradicije oziroma “odpora proti romantično-realistični tradiciji” in ukvarjanja s “človekovo ontološko in moralno usodo sredi občih dimenzij sveta, družbe in zgodovine”. Tako so v slovenski prostor vpeljali novo pojmovanje gledališča in dramatike, ki ga je Venio Taufer v knjigi *Živo Gledališče III.* lucidno opisal z besedami:

... askeza. Morda še boljše intelektualna, racionalizirana askeza, ki se je očistila vsega čutnega in emocionalnega v svoji gledališki asketičnosti, da bi prišla do razbeljene, razžarjene besede, misli: do njune gledališkosti, njune gledališke akcije in evokacije v dogodek geste, zvoka, eksistencialne usodnosti logosa. Ta zagnanost v ugledališčenje besede, ki pa nikakor ni suženjska podređitev 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 podređenosti, služenju drugega prvemu, vendarle opazna in jasno razmejena.

IV. Subvertirati pravila szondijske absolutne drame

Prav Peter Božič je s svojimi dramami za Odr 57 (kot je v razpravi “Sodobna slovenska dramatika” natančno zapisal Lado Kralj) “subvertiral pravila dramske tehnike” oziroma (kot je v razpravi “Aktivna razlika” zapisal Taras Kermauner) “svojo dramatiko kar se da očistil vsega, kar se mu je videlo kot balast, snov, zgodba, značaji, psihološka determiniranost”. Podobno kot pozneje Dušan Jovanović je z vztrajnim zanikanjem ali, bolje, s spodmikanjem angažiranega aristotelovskega koncepta drame in gledališča (kot opozarja Jože Koruza) “vsako postavljeno situacijo, kakor hitro je zadobila kolikor toliko mimetične avtentične razsežnosti življenjske resničnosti, že v naslednji sceni razvrednotil ali obrnil”.

Že ob uprizoritvi njegovih enodejank na Odr 57 pa je Vladimir Kralj omenil še eno značilnost Božičeve dramatike, na katero sta poznejša kritika in literarna zgodovina prehitro pozabili, namreč to, da ta dramatika ob očitni naslonitvi na “beckettovsko tragično grotesko” nadaljuje tudi

“tradicijo domačega dramskega ekspresionizma po prvi svetovni vojni” s svojo “komaj zaznavno fabulo, depresivno atmosfero, razdvojenimi, morbidnimi junaki in močno zabrisano simboliko posameznih figur”.

Destabilizacija dramske forme je torej tudi pri Božiču potekala s pomočjo naslonitve na več vzorcev, predvsem tedanjo dramatiko absurda, pa tudi na tradicijo ekspresionistične drame, ki se je razvila med obema vojnama v Sloveniji. Hkrati pa je tako kot njegovi kolegi – Jože Javoršek (ki je, kot opozarja Denis Poniž, s svojimi igrami prvi v povojnem slovenskem prostoru “skušal utirati nove poti in se na samosvoj, izviren način približati tokovom sodobne evropske dramatike”), Dominik Smole, Primož Kozak, Dane Zajc, Marjan Rožanc, Veno Taufer, Gregor Strniša, Marjan Rožanc – izpeljal tudi “prekvašenje in spreminjanje” temeljnih tematskih gibal slovenske dramatike tistega časa, ki kot da se pred generacijo, ki je nastopila z revijama Beseda in Revija 57 ter prvimi eksperimentalnimi gledališči petdesetih let, ne bi mogla izvit iz primeža predvojne angažirane ter medvojne in povojne agitke ter socrealističnih graditeljskih iger.

V. Eksistencialistična, modernistična in absurдна dramatika

Prav petdeseta in šestdeseta leta dvajsetega stoletja so namreč v Slovenijo hkrati s krhanjem ideologije in prakse socrealizma v literaturi in gledališču prinesla počasen vdor nove, eksistencialistične, absurдне in modernistične dramatike v ideološko in uradno še vedno le “marksistično” in angažirano obarvani literarni in gledališki obrat. Ta prelom, ki ga uteleša tudi Božičeva dramatika, je bil povezan z močno navezavo na sodobno, praviloma eksistencialistično dramatiko, utelesil pa se je ne v repertoarnem, ampak v prvih eksperimentalnih gledališčih (Eksperimentalno gledališče – 1955, Oder 57, Ad Hoc – 1958), ki so počela tisto, česar institucionalna gledališča niso hotela in mogla. Tako kot so prva vnašala repertoar absurднеga, eksistencialističnega gledališča in drugih sodobnih literarnih tendenc (Ionesco, Beckett, Sartre, Albee, Giraudoux, Anouilh ...), so vzporedno s tem – to je bilo še daljnosežnejše, kar zadeva posledice – generirala nastanek in uprizoritve sodobne slovenske dramatike, ki je popolnoma pretrgala s tradicijo socialnega in socialističnega realizma ter uveljavila slovenske variante sodobne poetične in filozofične drame, groteskne in absurдне dramatike ter eksistencialistično obarvane politične dramatike. V slovenski povojni zgodovini so ta leta označila najpomembnejše obdobje ustvarjalnega dialoga med slovensko dramatiko in gledališčem ter s

slovenskimi novostmi sodobnih pisateljev zaznamovala več kot polovico šestega desetletja kot "leta dramskih piscev" (Miočinovič).

Kot v razpravi "Sodobna slovenska dramatika" opozarja Lado Kralj, sta že sredi petdesetih let obstajala na eni strani klasični socialni realizem z velikimi, zaslužnimi avtorji (Ivan Potrč, Matej Bor, Bratko Kreft, Mira Mihelič), na drugi pa idejno in izrazno popolnoma drugačna dramatika, ki je bolj ali manj odprto kazala svoje težnje po kritiki oblasti. Najprej so se uveljavile pobude eksistencialistične drame, ki so se pri različnih avtorjih povezovala bodisi z realizmom (Primož Kozak, Marjan Rožanc) bodisi s formo poetične drame (Zajc, Strniša, Smole). "Ščasoma pa se je kot najpomembnejša dramska smer uveljavil modernizem oziroma eden njegovih tokov, tj. drama absurda, ki izhaja iz osnovne in s socialistično dogmo nezdržljive predpostavke, da je realnost absurda in nesmiselna."

Tudi Gašper Troha, ko govori o šestdesetih letih, pove, da so v tem desetletju sicer soobstajali vsi trije poglavitni žanri povojne dramatike, vendar sta prevladovali poetična in eksistencialistična drama. Ob tem pa omeni tudi modernistično oziroma dramatiko absurda:

Tretji tok, ki je sicer obstajal že v 60-ih, a se je dokončno razmahnil šele v 70-ih, je bila drama absurda. Javorškove nastavke sta razvijala Peter Božič (*Zasilni izhod, Križišče*, 1961 in *Vojaka Jošta ni*, 1962) in Dušan Jovanović (*Predstave ne bo*, neuprizorjena in *Norci*, napisana l. 1964, zaradi ukinitve Odra 57 uprizorjena šele l. 1971).³

Troha dalje ugotavlja, da se Božič tematsko navezuje na Javorškovo eksistencialistično iskanje smisla, ki se je v obeh enodejankah iz l. 1961 izkazalo za iluzijo in pripeljalo v tragični obup, v delu *Vojaka Jošta ni* pa mu je že dodana komična plat, ki gledalcu omogoča, da absurd sprejme. Prav ta igra se mu zdi izjemno družbeno kritično zaostrena, ker "ironizira herojstvo, ki je prazna forma, saj je Jošt živ, družba pa ga razglasi za mrtvega, da bi rešila lastne probleme. Družba v *Vojaka Jošta ni* je popolnoma totalitarna in ne omogoča nobenih sprememb, saj se vse večno vrača. Socialistični raj je torej popolna iluzija, ki ne bo nikoli uresničena."

VI. Ionesco, Beckett, Božič, Jovanović

Tudi Jože Koruza je govoril o treh smereh v slovenski dramatiki šestdesetih let in jih navezal na tri smeri sodobne zahodnoevropske dramatike:

³ Citiramo in sklicujemo se na doktorsko disertacijo Gašperja Trohe: *Artikulacija odnosa do oblasti v slovenski drami 1943–1990*, Filozofska fakulteta, 2007.

avantgardistično, poetično in eksistencialistično. Božiča je skupaj s Smoletom uvrstil v t. i. avantgardistično smer; to bi ustrezalo tudi Kraljevi tezi o modernistični dramatiki, ki se je v primeru Božiča in zgodnjega Jovanovića utelesila v dramatiki absurda.⁴

Taras Kermauner pa je v skladu s svojo klasifikacijo že govoril o novi smeri, ki jo je poimenoval reizem. Tako je v eseju "Kongres. Nekaj mnenj o drami Primoža Kozaka", ki ga je priobčil leta 1968 v *Naših razgledih*, zapisal:

Obenem s Smoletom, Zajcem in Strnišo so se oglasili tokovi, ki so deloma tem vzporedni (Kozak z *Dialogi* in *Afero*), deloma pa že pomenijo prehod v novo, reistično stopnjo (Božič s *Križiščem*, *Vojaka Jošta ne bo* in *Kaznjenci*, Rožanc s *Stavbo*).

V knjigi *Od eksistence do vloge* je temu dodal ugotovitev, da je Božič v nasprotju z ustvarjalci slovenske in evropske poetične drame, v kateri soobstajata dva svetova, empirični in transcendentni, že v območju drame absurda, ker "je romanticizem in naturalizirano Moralo ali Bit odpravil [...] Resnica je Nič, pomenjen kot zavest o Niču in osveščeno živetje tega Niča v subjektovi notranjosti in praktičnem življenju."

Ko Kermauner govori o Božiču, bi lahko govoril tudi o Beckettu, o tem, kar Erika Fischer-Lichte v knjigi *Zgodovina evropske drame in gledališča* označuje za Beckettovo dekonstrukcijo in destrukcijo dolge tradicije tekstov zahodne kulture oziroma skrajno točko zgodbe razpada drame in njene absolutnosti ter skrajno točko krize modela logocentričnega dramskega avtorja, kot jo uteleša npr. Beckettov *Konec igre*. Toda mar ni Božič izjemno blizu Beckettovi fragmentaciji, redukciji in raztelešanju teksta – telesa zahodne kulture, teksta – telesa drame, različnih dramskih junakov moderne drame in *dramatis personae* na splošno?

VII. "Zavest o Niču in osveščeno živetje tega Niča."

Božič je v slovenskem prostoru brez dvoma avtor, ki je tako kot avtorji večine korpusa zahodne dramatike po letu 1950 izhajal iz podobne izkušnje kot Beckett. Tako kot Jean Genet, Eugène Ionesco, Tennessee Williams, Arthur Miller, Max Frisch in Friedrich Dürrenmatt je v svojih antidramah uprizarjal "igro nezmožnosti individua" (Fischer-Lichte), pri tem pa izhajal iz različnih tradicij, od O'Neill, Pirandella in Brechta do

⁴Razprave Jožeta Koruze o sodobni slovenski drami so zbrane v njegovi knjigi *Slovenska dramatika od začetkov do sodobnosti*, Ljubljana: Mihelač, 1997, na katero se tudi sklicujemo pri navedbah avtorjevih tez.

Ibsena, Strindberga in Čehova, Majcna, Cankarja, Gruma ... V slovenskem prostoru je bil prvi, ki je radikaliziral ta mračni opis situacije, v kateri posameznik kot da ne bi mogel več obstajati. Kot da bi bil, podobno kot Beckett, prepričan, da je razkroj in raztelesenje posameznika treba razumeti kot konec zahodne kulture, kot nekakšno mrtvo točko, večno stanje konca ali – povedano s Kermaunerjem – “zavest o Niču in osveščeno živetje tega Niča v subjektovi notranjosti in praktičnem življenju”.

Njegova besedila, ki jih sprotna kritika v svojem “humanistično-social-norealističnem prosvetiteljstvu” skoraj praviloma ni razumela ali pa jih je razumela kot napad na neke civilizacijske norme, ki jih je zagovarjala, kot da bi predstavljala točno to, kar je poljski mag sodobnega evropskega gledališča Jerzy Grotowski skoraj prav takrat ob svojem *Revnem gledališču* označil s sintagmo “besedilo kot neke vrste skalpel, ki omogoča, da se odpremo, transcendiramo same sebe, v sebi najdemo to, kar je skrito, in to v skupnem dejanju delimo z drugimi. Da na ta način presežemo samoto.”⁵

Zato verjetno ni pretirana trditev, da Božiču za svoje radikalne dramske poskuse ni uspelo najti ustrezne gledališke soigre, režijske poetike, ki bi iz njih lahko iztisnila to, kar je desetletje pozneje drugi veliki mag evropske drame in gledališča Heiner Müller zajel v stavek: “Ne verjamem več, da se lahko zgodba z 'rokami in nogami' (zapletom in razpletom) sooči z realnostjo.”

Tako kot drugi pisci iz obdobja dramskih avtorjev gledališča absurda (to je bilo v Sloveniji zaradi kroničnih časovnih zamikov manj izrazito, očitnejše je bilo le v radikalnem pisanju in težnjah nekaterih dramskih piscev, ob Božiču vsaj Javorška in Jovanovića, tako da je poznejši razvoj dramatike absurda res našel režiserske sogovornike šele po prelomu iz šestdesetih v sedemdeseta leta, npr. v Jovanoviću, Šedlbauerju, Iztoku Toryju, Ladu Kralju, Ljubiši Ristiću itn.), tudi Božič ni izhajal iz želje, da bi ubil gledališče, ampak je, kot ugotavlja Robert Abirached v knjigi *Kriza dramske osebe*, utelesil “mogoče zadnji, skoraj brezupni poskus, kako obnoviti mimezis na način, ki bi bil sprejemljiv za sodobno industrijsko družbo”.

V tem smislu je bil (podobno kot Javoršek, ki se je na Artauda zelo rad skliceval, in pa pozneje Jovanović, ki je s Pupilijo uresničil smrt literarnega gledališča) daleč od absolutistične Craigove zahteve, Artaudovega ekstremizma in Brechtove radikalne kritike. Izvedel je nekakšno dekonstrukcijo ali razstavitev meščanskega oziroma socrealističnega ter agitpropovskega gledališča, diskreditiral je njegova branja mimezisa. In prav to diskreditacijo mu je zamerila in očitala kritika, ki (v nasprotju z redkimi izjemami, npr. Vladimirjem Kraljem, potem predvsem Venom Tauferjem in seveda

⁵ Citat je iz knjige *Revno gledališče* oziroma *Towards a Poor Theatre*, slovenski prevod Lada Kralja je izšel v knjižnici MGL leta 1973.

Tarasom Kermaunerjem) ni imela instrumentarija, s katerim bi lahko ustrezno pristopila k njegovi dramatiki.

S tem se je Božič (še očitneje kot Zajc in Smole) vpisal v tradicijo Nietzscheja, Rimbauda, Jarryja, Kafke, nadrealizma in ekspresionizma, ki so izhajali iz dejstva, da ne obvladujemo jezika, ampak je jezik tisti, ki obvladuje nas, saj se ga ne da disciplinirati v okviru kanalov racionalnosti ali kulture. Pokazal je, da ima govorica suverenost nad govorcem. S tem je (intuitivno ali načrtno, to niti ni tako pomembno) demantiral aristotelovske postulate drame ter – tako kot Ionesco in Beckett – poudaril golo dejstvo, da je “to, kar se je opisovalo kot enotnost dejanja”, postalo predmet “destrukcije na račun neke vrste konstrukcije: [...] svobode odrske igre, ki prevzame mesto besede, ki postane enostavna podpora dinamične podobe. [...] In isti proces je bil na delu tudi v slikarstvu, v poeziji.” (Robert Abirached, *Kriza dramske osebe*)

VIII. Osvoboditi teatralnost dramske forme

HLAPEC: Skoraj vsako noč me ubijete in jaz vas gledam mrtev in vidim, kako se spreminjate v smreko, kako pridejo ljudje, smreko posekajo in obtešajo, razžagajo, deske znosijo k mizarju Joštu in iz tistih desk, saj veste ...

(Peter Božič: *Vojaka Jošta ni*)

Božiča, ki je s svojimi dramami precej osamljen in doživlja veliko ignoranco slovenskih gledališnikov, nekoliko pa tudi literarnih zgodovinarjev, fascinira Ionesco, po senzibiliteti pa je neverjetno blizu Beckettu. Izpeljal je utopično idejo, da je treba osvoboditi teatralnost dramske forme ter iz krize jezika iztisniti možnost za novo dramatiko, ki je hkrati novo gledališče.⁶ Najboljši dokaz za to, kar je Denis Poniž označil za “eno najizrazitejših, najbolj samosvojih in šokantnih dramskih poetik” obdobja šestdesetih let, je usoda njegove prve “igre z epilogom” *Človek v šipi* (1955, izdaja 1970, do danes še neuprizorjena), ki jo je poslal na natečaj ljubljanske Drame. Zaradi svoje drugačnosti je bilo besedilo namreč gladko zavrnjeno.

⁶ Kot primer sprotnega nerazumevanja, celo energičnega odklanjanja njegove dramatike, nekako pa tudi repertoarja Odra 57, navedimo kritiko Vasje Predana z zgovornim naslovom “Vojaka Jošta še ni”, zapisano ob premieri *Jošta v Ljubljanskem Dnevniku*. Predan je bil prepričan, da Božičeva igra še ni prinesla dramatike absurda, saj se Božič od svojega vzornika loči po tem, “da ga ni razumel in da je izrazito slab njegov posnemovalec – ne učenec”, zato je po Predanovem mnenju njegove igra samo banalno razumevanje ionescovske dramaturgije. Božičev in poskus Odra 57 je zato označil kot “mistično antikvaliteto in antikvalitetno mistiko na stopnji diletantskega epigonstva” in končal, naj takšni poskusi “raje ostanejo avtorjevo zasebno lastništvo”.

Božičevo ukvarjanje s krizo jezika in etike pa je bilo (podobno kot pri Ionescu, Adamovu, Beckettu) tudi gledališče o gledališču, ki postavlja na oder dramska sredstva sama in subvertira oblike spektakla, tako da jih jemlje kot objekt reprezentacije. Tako kljub svoji vrnitvi k besedam in jeziku, ki jih je Artaud pregnal z odra, dramski tekst paradoksalno postaja prostor, v katerem si avtor (spomnimo se samo dela *Vojaka Jošta ni*) dovoli spraviti v igro rekvizite, oživiti predmete, oživiti dekor, konkretizirati simbole. Pri Božiču je – tako kot pri Artaudu in Craigu – v gledališču vse jezik: besede, gibi, predmeti, sama akcija, vse je namenjeno izražanju. Pri njem, tako kot pri Ionescu (o katerega *Učni uri* je v spominih na Oder 57 sam zapisal, da je pod njenim vplivom napisal *Vojaka Jošta ni*), nedramski avtor postane tisti, ki je nekakšen mojster celotnega razvoja teatralnosti na odru. Zapisani tekst v tem novem gledališču primata novih dramskih avtorjev (Miočinović) postane sama matrica teatralnosti, ki ji dramatik sam načrtuje diskurz in pot.

V primeru Božiča in slovenskega gledališča šestdesetih let se ta matrica teatralnosti velikokrat ni uresničila v prelomnih predstavah. Zdi se namreč, da je bil celoten gledališki obrat že preveč konzervativen, predvsem vodilni kritiki so bili za sodobno, še posebno modernistično absurdno dramatiko nedovzetni, razen nekaj redkih izjem. Tako se je to lahko zgodilo šele z naslednjo generacijo, v postavitvah slovenske dramatike in ne več dramskih tekstov v Pupiliji, Gleju (npr. pri Jesihu in prvih Šedlbauerjevih postavitvah njegovih absurdnih dram *Limite*, *Grenki sadeži pravice*, potem pri Jovanovičevem in Štihovem *Spomeniku G*, Šeligovem *Kdor skak, tisti hlap*, Messner-Šalamonovi *Pogovori v maternici koroške Slovenke ...*) in uprizoritvah Pekarne, od Zajčevega *Potohodca* do Svetinovega *Gilgameša*, Šeligovega *Ali naj te z listjem posujem*, Božičeve “vesele igre” *Kako srečen dan* in pisljivega teksta *Tako tako* Mirka Kovača, Ljubiše Ristića in preostalih ustvarjalcev predstave.

Te uprizoritve so dokončno uzavestile nova razmerja med besedilnimi in odrskimi praksami v sodobnem ritualnem oziroma eksperimentalnem gledališču, ki so postala orientacijska točka za kritiko in refleksijo že do srede sedemdesetih let; o tem priča tudi razmišljanje kritika takrat najmlajše generacije Aleša Bergerja v zapisu o Pekarnini postavitvi Božičeve vesele igre *Kako srečen dan* (režija Matija Logar, 1973):

Pri tem se v Pekarni nikakor ne odrekajo tistemu radikalnemu razumevanju razmerja besedilo – predstava, ki je opredeljevalo že omenjeni postavitvi (*Potohodec* in *Gilgameš*, op. av.) in ki sprejema dramsko besedilo bolj ali manj kot scenarij za spektakel, izpolnjen predvsem s sebi lastnimi elementi. Znotraj tega okvira smo torej gledali tudi premiero Božičeve

igre, in ker tu pač ni prostor za razmislek o vseh posledicah, ki jih tako prilaščanje kateregakoli teksta prinaša, je razumljivo, da velja pozornost poročila predvsem uprizoritvi.

(A. Berger: *Ogledi*)

IX. Božičeve uprizoritvene matrice

Če na kratko strnemo naša izvajanja: Z Božičevo dramatiko za Oder 57 je v šestdesetih letih prejšnjega stoletja (podobno kot seveda s tisto njegovih kolegov, predvsem Smoleta, Strniše in Zajca, Tauferja, Rožanca), še očitneje pa v naslednjem desetletju (tako kot Jovanovića, Šeliga, Jesiha, Lužana, Rudolfa) tudi slovensko gledališče dobilo priložnost, da sicer z veliko zamudo uveljavi revolucijo form, ki so jih zdavnaj osvojili slikarstvo, kiparstvo ali glasba.

Hkrati s to revolucijo pa so te nove dramaturgije poveljnega slovenskega gledališča prinesle zmagovalne nekega drugega, ne manj imperativnega koncepta odrskega pisanja: na eni strani so še povečale primat besedila, a so hkrati zavrnile njegovo kontaminacijo z literaturo in literarnim. S svojo antirealistično naravnostjo pa so – to se morda zdi paradoks, ki pa zato ni nič manj usoden – s kar največjo natančnostjo opisale skoraj neobljudene pokrajine realnosti, ki jih ni mogla zajeti ne meščanska ne socialnorealistična mimetično-realistična dramska pisava.

Tako ostaja tudi danes. Tudi Božičeva najnovejša dramska in zaradi svoje posebne strukturiranosti tudi že uprizoritvena matrica *Šumi* namreč ostaja zavezana tem temeljnim postulatam tipične antirealistične oziroma realistično-kubistične naravnosti, ki (naj se sliši še tako utopično) ohranjajo svojo aktualnost tudi v postdemokratskem globalističnem slovenskem sedanjiku:

MAMA: Kaj boš z Narednikovimi kostmi?

CHUBBY: Odkopal jih bom, zemlja je najbrž pobrala z njih vse, verjetno so bele kot sneg, zavih jih bom v preprogo in se s prvim vlakom odpeljal v njegovo vas. Zakopal ga bom na obronku gozda.

MAMA: Pa ti si res odbit! Pusti vendar vse tako, kot je, izkopavati kosti, za božjo voljo, če to ni norost! Ves čas si na to mislil. Za hišo si ga zakopal, da ga boš laže odkopal, ker ne boš nobenemu na očeh.

CHUBBY: Ja, res je. Rad bi končal to turobno zgodbo. Pogreb bo tam v njegovi vasi.

MAMA: Čakaj, ti bom pomagala.

CHUBBY: *koplje in daje na preprogo eno kost za drugo, pregleduje natančno, če je ves Narednik. MAMA na glas moli.*

MAMA: Zakaj se tak odkop vleče trikrat dlje kot pokop, konec me bo.

CHUBBY: Zato, ker se moram prepričati, če je tukaj zavit v preprogo ves Narednik. Pomiri se, to je samo izpolnjena obljuba in konec vse te zgodbe. Pojdiva v hišo, tole bova vzela s sabo, živim ne zaupam. Zlasti mrtvih ne ...

(Peter Božič, *Šumi*)