UDK 78.071.1Božič D.:792
UDK 792:78.071.1Božič D.
DOI 10.51937/Amfiteater-2023-1/232-250

Med slovenskimi skladateljskimi modernisti je glasbenemu gledališču največ pozornosti namenil Darijan Božič. Obravnavana so njegova glasbenogledališka dela, pri čemer je že iz žanrskih podnaslovov posameznih del razvidno, da je skladatelj ves čas iskal novo formo za glasbenogledališko delo. Zdi se, da jo je našel v nekakšnem napol »radijskem« mediju – nosilno težo ima po navadi govorjena beseda, ki jo v obliki zvočne opreme spremljajo redke instrumentalne zvočne intervencije. Te skozi čas izgubljajo modernistično ostrino (harmonski grozdi) in se s sopostavljanjem raznolikega približujejo postmodernizmu. Tako se za Božičeva dela kot značilna izkaže dvojna neuravnoteženost – beseda močno prevlada nad glasbo, hkrati pa se zdi nenavadna skladateljeva želja, da avantgardne gledališke postopke skuša uresničiti v institucionalnem opernem gledališču.

Ključne besede: Darijan Božič (1933–2018), slovenska opera, glasba 20. stoletja, glasbeno gledališče, modernizem, instrumentalno gledališče, scenske kompozicije

Gregor Pompe je študiral na Filozofski fakulteti v Ljubljani primerjalno književnost, nemški jezik in muzikologijo. Zaposlen je na Oddelku za muzikologijo Filozofske fakultete v Ljubljani, kjer je obranil doktorsko nalogo in trenutno deluje kot redni profesor. Predaval je tudi na Pedagoški fakulteti Univerze v Mariboru in na Oddelku za muzikologijo Univerze Karla Franza v avstrijskem Gradcu. Raziskuje sodobno glasbo in glasbeno gledališče. Objavil je že več člankov in samostojnih monografskih publikacij. Deluje tudi kot glasbeni kritik in skladatelj.

gregor.pompe@ff.uni-lj.si

Glasbenogledališki opus Darijana Božiča v kontekstu slovenske glasbenogledališke scene – izmik v literarno-dramsko v opreki z željo po institucionalnem

Gregor Pompe
Filozofska fakulteta, Univerza v Ljubljani

Opera in modernizem

Kljub mnogim prevratom in velikim naslovom o prvi in nato tudi drugi smrti opere (prim. Žižek in Dolar) opera v prvem četrtletju 21. stoletja vendarle uspešno in polno živi, o čemer pričajo številne nove inscenacije oper, posnetki na ploščah in videoposnetki ter možnosti medmrežnega pretakanja. Opera ni umrla, ima pa drug resen problem – kot institucija »operno gledališče vsakodnevne prakse postaja z vsakim letom bolj muzej«, in kot dodaja muzikolog Heinrich Strobel (1898–1970), »morda je opera zares mrtva« (130).

Vzrokov, zakaj opera nima prave potrebe po svojem repertoarnem posodabljanju, je več – (1) potrebo po »novem« intendanti že zagotavljajo s pomočjo obujanja starejših, pozabljenih del iz 18. in 19. stoletja, (2) historična izvajalna praksa meče pogosto povsem novo luč na baročno opero, poseben okus po sodobnem pa daje tudi (3) gledališče režije (*Regietheater*), ki je zmožno staro vsebino »preobleči« v sodobno predstavo tako na vsebinski kot tudi dramaturško-gledališki ravni. Podobno raznolike možnosti se ponujajo tudi ob vprašanju, kdaj je sodobna opera kot institucija prekinila svojo povezavo s sodobno operno ustvarjalnostjo. Železni repertoar se je pričel vzpostavljati v prvi polovici 19. stoletja, predvsem s ponovitvami izredno uspešnih Rossinijevih oper, medtem ko se konec repertoarne opere enači z (1) zadnjo, celo nedokončano Puccinijevo opero *Turandot* iz leta 1924 in nato z (2) dokončnim prestopom Arnolda Schönberga (1874–1951) in njegovih učencev v modernizem, kot možna prekretnica pa se ponuja tudi (3) t. i. »točka nič« (prim. Brockmann) po drugi svetovni vojni, svoje pa so k takšnim odločitvam gotovo dodale tudi (4) ekonomske zahteve po stalnem dobičku, za katerega se zdi, da ga je lažje kovati s starimi »uspešnicami« kot s »tveganimi« krstnimi izvedbami.

Med omenjenimi možnostmi se zdi gotovo najpomembnejša tista, povezana s »točko nič« – nova povojna generacija ni želela imeti nobenega opravka s humusom, iz katerega sta lahko zrasli nacistična in fašistična diktatura, in opera kot umetniška forma in institucija je prav v tem času doživela svoj vrhunec zlizanosti z vladajočo ideologijo. Prav v tem kontekstu odmikanja od predvojnih zgledov je potrebno razumeti znamenito misel enega izmed vodilnih povojnih glasbenih modernistov Pierra Bouleza (1925–2016), češ da so

> nove nemške operne hiše vsekakor videti zelo moderne – od zunaj; toda v notranjosti so ostale izjemno staromodne. Skoraj nemogoče je ustvariti sodobno operno delo v gledališču, v katerem se izvajajo predvsem repertoarna dela. Res je nepredstavljivo. Najdražja rešitev bi bila razstrelitev opernih hiš. Toda ali se vam ne zdi, da bi bila to tudi najbolj elegantna rešitev? (Schmidt in Hohmeyer 170)

Boulezova radikalna misel je postala emblem za mlado generacijo, ki se je zapisala fetišizmu novega in je verjela v očiščevalno moč »točke nič«, preostali, konservativni, še v preteklost zazrti skladatelji pa so avtomatično postali na rob izrinjeni osamelci. Na najbolj odprta vrata so naleteli prav v operah, kjer so svojo milejšo pot »renovacije« tlakovali z operami, ki so se spopadale z antičnimi sižeji, nato s formo literarne opere, ki je prek močne literarne vrednosti lahko maskirala kompozicijsko konservativnost, in na koncu še s komičnimi operami, za katere v 19. stoletju, stoletju repertoarne opere, ni bilo veliko prostora. Nekoliko so se stvari spremenile v šestdesetih letih, ko so nekateri modernisti spoznali, da je mogoče staro formo prenoviti z močno družbeno angažiranostjo, kar je mogoče spoznati v operah Hansa Wernerja Henza (1926–2012), ki je v svojem levičarskem zanosu nekaj let živel celo na Kubi, in v delih aktivnega člana italijanske komunistične partije Luigija Nona (1924–1990), sicer Schönbergovega zeta.

Morda so prav Nono, Henze in Luciano Berio (1925–2003), ki je možnosti renovacije bolj kot v dramaturškem in inscenacijskem iskal v novih uporabah glasu, preostalim modernistom pokazali, da je mogoče v sodobnem jeziku, materialu in formah ustvarjati tudi v operi, le da nihče več ni govoril o operi. Toda podobno kot že nekajkrat poprej v zgodovini opere je zanikanje opere paradoksalno rodilo njene številne nove forme – modernisti zdaj ne pišejo oper, temveč glasbenogledališka dela, za katera uporabljajo številna nova žanrska imena. Muzikologija še ni uspela najti enotnega krovnega imena za vsa takšna prizadevanja, toda kot najprimernejši se ponuja izrazito širok termin glasbeno gledališče. Slednji izhaja iz tradicije stvaritev tandema Weill/Brecht (Salzmann in Desi 13), v katerih ni prišlo do spojitve posameznih gledaliških elementov, temveč so ti namenoma ostali razločeni. Toda pojem glasbeno gledališče je seveda mogoče uporabljati v njegovem najširšem ali tudi bistveno ožjem pomenu – v širokem pomenu je z njim mogoče zajeti prav vsa glasbenogledališka dela vseh obdobij in stilnih usmeritev, v bolj ekskluzivni rabi pa označuje specifična sodobna prizadevanja.

Prav zaradi te begajoče dvojnosti širšega in ožjega pomena se zdi zanimiv predlog Hermanna Danuserja, ki govori o scenskih kompozicijah (350), seveda v navezavi z glasbenogledališkim delom velikega modernista Mauricia Kagla (1931–2008), ki je tako žanrsko označil svoje največje delo *Državno gledališče* (*Staatstheater*, 1970), ki se ga je kasneje sicer prejela oznaka antiopera – v svojem delu je Kagel miniral prav vse konvencije opere kot institucije in opere kot glasbenogledališke forme, s čimer je dosegel vrhunec modernističnega negativnega odnosa do opere, a hkrati tudi že jasen obrat k iskanju novih oblik in zvrsti, ki bodo, ustrezno sodobnemu času, izrabljale glasbenogledališki medij.

Nove oblike in žanri glasbenega gledališča

Prve zametke novih oblik glasbenega gledališča je bilo mogoče razpoznati v tistih glasbenih delih, v katerih so nenadoma postali izredno zanimivi scenski elementi. To še posebej velja za številna dela Johna Cagea (1912–1992). V Cageevi kompoziciji *Living Room Music* (*Glasba dnevne sobe*, 1940) tako tolkalci igrajo na predmete, ki jih po navadi najdemo v dnevni sobi, odrska uresničitev pa po navadi prinaša tudi scenografske elemente, ki ponazarjajo dnevno sobo (kavč, komoda, klubska mizica ipd.) V skladbi *Water Walk* (*Vodni sprehod*, 1959) izvajalec sproža najrazličnejša zvočila, ki uporabljajo vodo ali pa so postavljena v vodo, zato se na odru znajdejo precej vsakdanji, neglasbeni elementi (kuhalnik za čaj, kopalna kad, mešalnik, cvetlični lonček, parni lonec, različne posode), gledalčeva pozornost pa tako ne more veljati samo nenavadnim zvočnostim, temveč mestoma tudi precej absurdnemu premikanju izvajalca med različnimi predmeti in vsakdanjimi akcijami, posebno pomenljiva pa je v tem pogledu tudi skladba *4'33"* (1952), v kateri je prek navidezne tišine skladatelj osvobodil prav tiste najbolj zapostavljene zvoke, ki smo jih po navadi v koncertni situaciji popolnoma odmislili. Toda Michael Nyman nas opozarja, da se je v skladbi najbrž pozornost poslušalcev »preusmerila s poslušanja nečesa, česar v resnici ni bilo, na gledanje nečesa, kar je bilo« (72). Cage je prepričan, da glasba ni samo tisto, kar slišimo, temveč tudi vse tisto, kar vidimo – gre za celovito izkušnjo dejanja, zato je zanj vsaka »ustrezna akcija gledališka« (Cage, Kirby in Schechner 54). To izhodiščno Cageevo idejo je kasneje še radikaliziral Dieter Schnebel (1930–2018) s svojim konceptom *vidne glasbe*, katerega tipičen primer predstavlja skladba *Nostalgija* (1962), napisana zgolj za solo dirigenta, ki ekspresivno krili po zraku, na odru pa sicer ni glasbenikov, torej ostajamo brez avralnih dražljajev.

Cage je svojo idejo o gledališču, ki da je vse naokoli nas, realiziral tudi v *hepeningu*, ki ga je leta 1960 pripravil na kolidžu Black Mountain – raznolike aktivnosti je s pomočjo naključja časovno povezal v enotno umetniško dejanje, ki ga danes lahko razumemo kot predhodnika performansa (nastopajoči so predstavi posodili svoje realno telo) in

večmedijske umetnosti (poleg Cagea in pianista Davida Tudorja so pri predstavi sodelovali še plesalec Merce Cunningham in slikar Robert Rauschenberg itn.)

Podoben korak v mešanje umetnosti, le da manj razprt, je značilen tudi za *instrumentalno gledališče*, katerega mojster je bil predvsem Mauricio Kagel. Gre za instrumentalne skladbe, v katerih glasbeniki poleg igranja na svoje inštrumente opravljajo tudi dodatne naloge gledališke narave. Pričel se je proces postopne apropriacije značilnosti posameznih umetnosti, o čemer priča znameniti članek Marianne Kesting z dovolj zgovornim naslovom »Muzikalizacija gledališča. Teatralizacija glasbe«. Kot muzikalizacijo gledališča lahko razumemo že Cageev tip hepeninga, saj je skladatelj neglasbene akcije uredil po logiki natančno določnega časovnega sosledja, kar je tipično glasbena operacija. Še jasneje pa nam o takšnih povezavah priča termin *komponirano gledališče* (Rebstock in Roesner), pri katerem gre za obravnavanje glasu, gest, odrskega gibanja, svetlobe, zvoka, vizualnih podob, scenografskih in drugih elementov gledališke produkcije s pomočjo kompozicijskih tehnik oz. glasbenega mišljenja.

Sodobno glasbeno gledališče, v katerega se zlivajo scenske kompozicije, instrumentalno gledališče, hepening, performans, večmedijski projekti, komponirano, totalno in eksperimentalno gledališče, se napaja pri gledaliških novostih, ki so jih v svoje predstave/projekte v 20. stoletju uvedli Gordon Craig, Vsevolod Mejerhold, Antonin Artaud, László Moholy-Nagy in gledališče absurda, od svoje predhodnice opere pa se ne razlikuje zgolj v širini svoje žanrske pahljače in z njo povezane terminološke nedorečenosti, temveč predvsem v kopici dramaturških premikov. Tako sodobnega glasbenega gledališča ni več mogoče razumeti v funkciji reprezentacije literature. Pogosto ostajamo brez jasnega sižeja, linearna diskurzivnost je prekinjena v prid fragmentu, jezik redkeje opravlja diskurzivno funkcijo, tudi sama gledališka dejanja pa niso nujno narativna. Akcija na sceni se zdi predvsem metafora in ne več simulacija realnosti, glas, okoli katerega se je vrtela opera več kot treh stoletij, naenkrat ni več nujen predpogoj. V središče se pomakne fizičnost izvajalca/akterja, ki ni več pravi gledališki subjekt. Glasbeni elementi niso več v ospredju, ampak so enakopravni gledališkim elementom, pogosto je združevanje različnih umetnosti, pri čemer nimamo več opravka z Wagnerjevo logiko celostne umetnine, pri kateri so se umetnosti združevale v enoten amalgam.

Darijan Božič v kontekstu slovenskega glasbenega modernizma

Kljub tem premikom v svetovni produkciji glasbenega gledališča, ki so zaznamovali drugo polovico 20. stoletja, je potrebno glasbenogledališki opus Darijana Božiča (1933–2018), ki predstavlja središče naše razprave, najprej motriti znotraj konteksta slovenske glasbene kulture. Tudi tu pomembno prekretnico pomeni konec druge

svetovne vojne, ki bi ga ponovno lahko razumeli kot »točko nič«, le da ne gre toliko za distanciranje od režima, ki je povzročil vojno kataklizmo, kot za vzpostavitev novega političnega sistema in z njim nove ideologije, ki je po sovjetskih zgledih sprva poizkušala nadzorovati vse družbene podsisteme, tudi umetnost. Toda v tem pogledu nova politika vsaj v glasbi kot značilno abstraktni, torej v ideološkem pogledu precej ambivalentni umetnosti – po eni strani je težko diskurzivna, po drugi strani pa je prav zato nanjo mogoče prilepiti praktično karkoli – ni bila preveč dosledna (prim. Pompe, »Slovenian«). Tako je postal takoj po letu 1945 vodilna glasbeniška oseba Lucijan Marija Škerjanc (1900–1973), ki se je le malo pred tem v Ljubljani udinjal italijanski oblasti z njej posvečeno *Tretjo simfonijo*, hkrati pa je njegov glasbeni slog temeljil globoko v emocionalni obarvanosti salona 19. stoletja, torej bi ga lahko imeli za buržoaznega *par excellence*, podobno sliko pa kaže tudi operno življenje takoj po vojni, saj se zdi, da je bila v repertoarnem pogledu jasno nadzirana predvsem prva sezona, nato pa je operno kolesje teklo enak tek kot pred vojno ali na evropskem zahodu, le da je politika opero, s katero očitno ni vedela, kaj početi v ideološkem pogledu, postopoma finančno ošibila in s tem tudi dokončno zamajala njen družbeni status (Pompe, »Na obrobju« 75), posledice česar so očitne še danes.

Darijan Božič pripada generaciji, ki je že ušla najmočnejšim agitpropovskim parolam. Na Akademiji za glasbo se je zatekel k skupini skladateljev, ki si je želela sprva izboriti prostor za lastne izvedbe, nato pa tudi prestopiti estetske horizonte akademijskih profesorjev, ki so po škerjančevski logiki, ta pa očitno ni bila v opreki z doktrino socialističnega realizma, ležali globoko v 19. stoletju. Podobna hotenja so mlade skladatelje, ki so se pričeli zasebno združevati že leta 1961, povezala v skupino Pro musica viva, v kateri je poleg Iva Petrića, Alojza Srebotnjaka, Jakoba Ježa, Kruna Cipcija, Igorja Štuheca, Milana Stibilja in Lojzeta Lebiča deloval tudi Darijan Božič (prim. Barbo, *Pro musica*). Božičevo kritično držo do prevladujočih vzorcev institucij je v njegovem zgodnjem opusu v drugi polovici petdesetih let mogoče ugledati v zgledovanju pri jazzu, ki pri oblastnikih sprva ni bil preveč v časteh. Toda takoj na začetku petdesetih se je premaknil proti objektivnosti nove stvarnosti, kmalu zatem pa pridejo odločilni impulzi, ki so jih slovenski skladatelji prinesli z obiska festivala sodobne glasbe Varšavska jesen. Tam so se spoznali z drugim valom povojnega modernizma, ki je z vključevanjem nadzorovanega naključja že presegal radikalnosti prve, serialne faze. Tudi Božičeva pisava se kmalu spremeni, značilno zanjo pa postane črpanje iz treh navidezno precej različnih napajališč: še vedno ga močno privlači (1) jazzovski idiom, ki mu doda tudi (2) lastno harmonsko teorijo, t. i. vertikalne strukture (Božič, »Vertikalne«), ki marsikaj dolgujejo novi stvarnosti Paula Hindemitha in njegovemu učbeniku *Unterweisung im Tonsatz* (1937), k temu pa priključi še (3) logiko kolažnega sopostavljanja. Matjaž Barbo govori v zvezi s temi tremi elementi kot o »večslojni zvočni lepljenki slojevito povezanih raznorodnih prvin. Njegov kompozicijski jezik tako morda najbolje označuje izraz *collage sonore*, ki ga sam pogosto uporablja v naslovih svojih skladb« (Barbo, »Božič«).

Prav za tehniko kolaža se zdi, da predstavlja Božiču izhodišče za glasbenogledališko delo, ki ga je sicer mikalo, še preden se je zavezal modernizmu. Tako je v letih 1958 in 1960 ustvaril dve klasični operni deli, ki sicer vse do danes nista doživeli svojih izvedb. Najprej je napisal opero *La Boheme 57* (prvotni naslov je bil *Ljubezen na Montmartru*), ki jo je zasnoval po noveli *Quand on aime* Rolanda Dorgèlesa (1885–1973). Opera je domišljena še tonalno, razpoznati je jasne glasbene motive, ki se ponavljajo, nekateri segmenti glasbenega toka se osamosvojijo še tudi v jasne pevske točke, povsem razvidna pa je tudi skladateljeva motivacija za izbiro sižeja, saj imamo opravka z nekoliko posodobljeno verzijo ljubezenskih intrig v umetniškem okolju, kakršne so zaznamovale znamenito Puccinijevo opero *La Bohème*. Francoska literatura je Božiča navdihnila tudi za drugo opero, enodejanko *Spoštovanja vredna vlačuga*, ki je nastala po istoimenski drami Jean-Paula Sartra (1905–1980). Snovno se je skladatelj premaknil iz melanholičnih ljubezenskih spletk k izraziti družbeni kritičnosti, saj drama odpira vprašanja rasizma, odnosa med moškim in žensko ter relevantnosti poštenja, saj se na koncu prostitutka izkaže za vrednejšo osebo od uglednih meščanov. Čeprav gre v formalnem pogledu še vedno za opero, pa je jasen premik zaznati v glasbenem stavku – kot nekakšen predokus kasnejšega kolaža namreč Božič sopostavlja cool jazz s serialno tehniko. Glavne osebe (Lizzie, Fred in Črnec) so označene vsaka s svojim vodilnim motivom, pri čemer nosi motiv Črnca značilne jazzovske poteze, motiv Freda je oblikovan kot dvanajsttonska vrsta, skladatelj pa uporablja tudi ritmično vrsto, kar kaže na željo po premiku iz dodekafonije proti serialnosti, čeprav slednja ni uresničena s popolnim zaupanjem strukturalni avtomatiki, kot je bilo to v petdesetih letih značilno za vodilne evropske serialiste. Zdi se, da Božič piše svojo *Zeitoper*, kakršne so nastajale v dvajsetih in tridesetih letih 20. stoletja v času nove stvarnosti – v operi skuša obravnavati sedanjost, zato vanjo vključuje tudi zvoke sedanjosti, za kar skrbijo jazzovski obrazci pa tudi plesna glasba, predvajana z radia.

Že v teh zgodnjih opernih delih Božiča zanima sopostavljanje, mešanje, kolažiranje, zato ne čudi, da je šel njegov nadaljnji razvoj prav v to smer. Kot nekakšno vajo za večja glasbenogledališka dela lahko razumemo dve v žanrskem pogledu izmikajoči se deli. V komorni skladbi *Collage sonore* (1966) smo priča druženju zvočnega in gledališkega, pri čemer imata v slednjem pomenu osrednjo vlogo recitatorja, ki bereta iz pesniške zbirke *Somrak* Svetlane Makarovič, v glasbenem pogledu pa stoji Božič razpet med jazzovske impulze, dvanajsttonsko tehniko in nekaj manjših aleatoričnih izmikov. Še dodaten nov element doda skladatelj v skladbo *Trije dnevi Ane Frank* (1963), ki poleg recitatorja in komorne zasedbe vključuje tudi magnetofonski trak in dva generatorja elektronskega zvoka. Zdi se, da je v središču skladateljevega zanimanja besedilo, ki ga skuša ozvočevati, in da imamo tako opravka skoraj z nekakšno glasbeno opremo radijske oddaje.

Vse to kaže, da je Božič iskal in grebel predvsem na presečišču literarnega, gledališkega in glasbenega, spodbude za svoje delo pa je iskal tudi izven glasbe, še najbolj v gledališču, kar kažejo njegova pogosta sodelovanja z gledališkimi režiserji, za katere je ustvaril scensko glasbo. V tem pogledu je bilo gotovo prelomno Božičevo sodelovanje z režiserjem Miletom Korunom pri znameniti predstavi *Oresteja* v ljubljanski Drami leta 1968, o kateri imamo na srečo dovolj dokumentarnega gradiva in tudi ohranjen notni zapis (prim. *Oresteja*). Božičeva partitura za to scensko delo vsebuje vokalne parte in parte za nekaj priročnih glasbil (impozantno je moralo biti predvsem neprekinjeno ritmično utripanje z zvoki kamnov), celota pa je pogosto ujeta v značilne enostavne aleatorične obrazce, ponavljanje drobnih materialnih drobcev, ki so tokrat urejeni arhaično modalno, da bi sugerirali nekakšen zgodovinsko oddaljen, torej antični prostor, in simulacije »realne« glasbe (javkanje, cviljenje, škrebljanje peska na pokopališču). Prav v sodelovanju s Korunom je Božič najbrž spoznal, da se mora režiser »v standardnem opernem repertoarju podrejati partituri in prilagoditi dirigentu kot prvemu interpretu partiture. […] V sodobnem gledališču […] pa se primarnost vodenja vaje med dirigentom in režiserjem izmenjuje« (Ažman 3). Po lastnih besedah se je prelevil v pristaša

> Korunovega neliterarnega gledališča, kar ni že dolgo nobena posebnost, ne v likovni umetnosti, kot tudi ne v sodobni glasbi. […] Nisem želel ustvariti operne partiture, ki bi že sama po sebi zvenela, ampak scenarij (kot pri filmu), po katerem bi ustvarjalci predstave ustvarili dokončno podobo dela. Glasba ne sme posiljevati odrskega dogajanja, ga omejevati, ampak mora nuditi ustvarjalcem čim širše možnosti. Opera ni zame glasba, ampak gledališče v polnem pomenu besede. (Niko Goršič: »Zdaj in nikoli več?«; nav. po Strgar 35)

Še pred sodelovanjem s Korunom je Božič ustvaril glasbenogledališko delo *Polineikes* (1966), ki ga je žanrsko poimenoval *collage du drame*, muzikolog Andrej Rijavec pa opozarja, da stoji delo, ukrojeno po drami *Antigona* Dominika Smoleta, »med radijsko dramo in koncertno melodramo« (Rijavec 120). Glasba v delu predvsem podpira besedilo in skoraj ne moremo govoriti o njeni avtonomnosti, pa čeprav uporablja skladatelj poenoteno logiko dvanajsttonskih vrst, razdeljenih v manjše enote, ki se obnašajo kot submotivi in nimajo svoje strukturalne vloge. Glasba se zdi kot nekakšno ozadje branemu tekstu, ki stopa v ospredje in je nosilec dramatičnega in vsebinskega, glasba pa je umaknjena v atmosferično.

Naslednje delo, *Jago* (1968), za osem izvajalcev in magnetofonski trak, zasnovano po Shakespearovi drami *Othello* in romanu *Gottes zweite Garnitur* Willija Heinricha (1920–2005), je skladatelj poimenoval kot *happening*, pri čemer je v partituri sam začrtal, kam meri s to žanrsko oznako:

> Happening naj se izvaja kot ritual ali kot otroška igra, to je predstava, pri kateri je zaporedje besed, gibov in premikov v naprej določeno in znano in dovoljuje le nekaj variacije

> predpisane sheme. Vendar mora biti intenzivnost igre maksimalna tako kot pri ritualu, oziroma pri otroških igrah, kjer igralci (svečeniki oziroma otroci) in gledalci (verniki oziroma otroci) sodelujejo s polno zavzetostjo. (Božič, *Jago*)

V delu, ki ponovno obravnava vprašanja rasizma, imamo opravka s tremi dogajalnimi ravnmi: (1) misli, želje in hotenja glavnih oseb se izražajo z govorjeno besedo (Desdemona in Othello, Jago kot naslovni junak sploh ne nastopa, kar se zdi jasen vpliv *Antigone* Dominika Smoleta), (2) zvok, ki se izvaja v živo ali je posnet na magnetofonski trak, medtem ko (3) po trije igralci in igralke s premikanjem stolov ustvarjajo scensko ozadje in tako dopolnjujejo dogajanje. Oznako *happening* moramo v zvezi z *Jagom* razumeti kot skladateljevo željo po večmedijskosti, saj notira tako tekst kot tudi živi zvok, posneti zvok, zvočno kuliso in kombinacije luč-gib-premik, kar pa seveda ni popolnoma v skladu z žanrsko idejo hepeninga, kakršnega je realiziral Cage in katerega središčni poudarek je ležal v nedoločenem, prostorsko-situacijskem, realnem »živem« dogajanju in ne zgolj v sopostavljanju različnih dogajalnih in umetnostnih ravni. Petje ni več v ospredju, saj glavna junaka govorita, podobno pa je skop tudi glasbeni material, ki se ponavlja in je precej heterogen (diatonika, bluzovska lestvica, harmonski grozdi, akordi, zgrajeni po logiki vertikalnih struktur, posneti, konkretni zvoki), skladatelj pa govori celo o »organizirani improvizaciji« (Šlamberger 6).

Še bolj širokopotezen je bil skladatelj čez dve leti v glasbenoscenski drami po antičnih motivih *Ares-Eros* oz. *Lizistrata praznih rok* (1970), za katero je besedilo sestavil sam v obliki montaže Aristofanovih komedij *Lizistrata* in *Mir*. V delu, ki je bilo izvedeno v okviru zagrebškega Bienala leta 1971 (ansamblu Opere in baleta SNG Ljubljana je dirigiral skladatelj sam, režijo pa je podpisal Mile Korun), a ni bilo deležnih naklonjenih kritik, je skladatelj očitno združil svoje ideje, ki jih je razvil kot avtor scenske glasbe, robnih primerov instrumentalne glasbe, povezane z govorjeno besedo, in novih glasbenogledaliških poskusov. Partitura se naslanja na idejo nadzorovanega naključja, pri čemer so posamezni enostavni melodični obrazci ujeti med kromatiko dodekafonije in modalnost antike, harmonija pa se naslanja na vertikalne strukture. Pretežno zelo razredčene orkestrske teksture seka govorjena beseda, zato glasba ponovno bolj nakazuje vzdušja, kot da bi pletla svojo logiko. To ne preseneča, saj je dogajanje zaradi zgoščenosti precej zapleteno, naprej pa ga poganjajo predvsem recitacije, medtem ko se zdi preostalo dogajanje precej ritualizirano, kar postane še posebej očitno v zadnjem dejanju, domišljenem v obliki nekakšnih dionizij.

Naslednje delo, opero-farso *Lizistrata ,75*, ki svojo snov ponovno črpa iz iste Aristofanove komedije, a jo je tokrat v posodobljen libreto, v katerem vojno med Atenci in Špartanci zamenja nogometna strast moških obeh mest, priredil Smiljan Samec, je Božič kljub ponovno novi žanrski oznaki domislil v istih dramaturški potezah kot svoja predhodna glasbenogledališka dela. Pri tem se mu je v intervjuju zdelo smiselno poudariti, »da to ni opera niti drama, temveč gledališka predstava nekje v sredi med tema dvema zvrstema. Delana je namerno tako, ker se v sodobnem teatru ti dve zvrsti vedno bolj zbližujeta« (Mracsek 4).

Režiserju obeh postavitev opere (leta 1980 je bila izvedena v mariborski Operi in kasneje leta 1997 tudi v ljubljanski Operi) Juriju Součku so se zdeli prav tako osrednjega pomena žanrski razmisleki in je šel celo tako daleč, da je delo označil kot antiopero. Spraševal se je, ali »naj o *Lizistrati '75* Darijana Božiča premišljujem kot o operi-farsi ali antioperi, ali komediji z glasbeno spremljavo, kar ni ne to ne ono« (Souček 8), nato pa je zapisal še, da pripravlja premiero »farsične neopere« (prav tam 9). Toda kljub takšnemu žanrskemu pozicioniranju, ki je očitno želelo loviti stik z modernističnimi snovanji drugod po Evropi, a so bila sicer ob koncu sedemdesetih in na začetku osemdesetih let že močno upehana, je Božičeva logika spet podobna prejšnjim delom. Prevladuje razredčena – kritika je pisala celo o tem, da je skladatelj postavil predvsem glasbena ločila (Učakar, »Umetniški«) – modernistična zvočnost, ki izhaja iz dolgih zadržanih akordov, pogosto oblikovanih v obliki zvočnih grozdov ali »vertikalnih struktur«, aleatoričnih sosledij in ponovne želje po kolažnem sopostavljanju, ki se najjasneje kaže v prepevanju klubskih himen, ki jih podpira pihalni orkester na odru, in otroške pesmice v izvedbi otroškega zbora – bližje kot antioperi se zdi v takšnem trku izrazito modernističnega (clustri) in tonalnega, celo popularnega (klubska himna), prvim znakom postmodernizma.

Toda v iskanju »novega« žanra se Božič ni ustavil, na kar dajejo slutiti venomer nove žanrske oznake novonastajajočih glasbenogledaliških del. Tako je še v letu nastanka *Lizistrate '75* zasnoval tudi koncertantno dramo *Slovenske pesmi*, ki je po svojih glavnih potezah precej sorodna Božičevemu siceršnjemu ustvarjanju za gledališke deske. Oznaka »koncertantna drama« meri v svoji dvojnosti najbrž na to, da gre za dela, ki v osnovni niso namenjena gledališki, odrski, ampak koncertni izvedbi, a po drugi strani jih v dramaturškem pogledu poganja prav dramska ali literarna vsebinskost. V *Slovenskih pesmih* tako ne nastopajo dramski junaki, mezzosopranistka ni nosilka vloge, težišče pripovedi nosita napovedovalca in recitatorja, ki razgrinjata tipične slovenske tematike, kot so izseljenstvo, druga svetovna vojna, odtujenost, kar pomeni, da imamo opravka s kritiko sveta s slovenskega gledišča. Toda avtor se ne odpoveduje niti osnovni mizanscenskosti – tako partitura predpisuje določene odrske kretnje izvajalcev (na začetku stavka »Kmečka« skladatelj v partituro zapiše navodilo: »recitator sedi, pevka stoji – nekoliko sta obrnjena stran eden od drugega«). Če vse to povežemo z glasbeno podobo, ki je ponovno precej redka (izhodišče predstavlja material »Preludija«, ki se večkrat vrača, sestoji pa iz harmonskega grozda, poltonskih menjav in kratkega intervalnega niza) in podobna prej nastalim, »bolj« odrskim delom, se kljub novi oznaki/formi/žanru Božičev osnovni ustvarjalni raster v resnici ni spremenil.

Da je v naslednjem desetletju ustvaril še štiri podobne koncertantne drame – v *Beli krizantemi* (1976) skladatelj v tekstovnem »scenariju«, kakor ga sam imenuje, montira tekste iz Cankarjevih del *Martin Kačur*, *Hlapec Jernej* in *Bela krizantema*, da bi pred nas postavil Cankarjevo usodno figuro v odnosu do slovenskega naroda, podobna razpetost med javno in zasebno zaznamuje nato tudi *Maximillena Robespierra* (1978), koncer-

tantno dramo, zasnovano po biografskem romanu Rudolfa Harmsa (1901–1984) *Robespierre*, medtem ko je v središču *Štirinajste* (1980) zgodba o XIV. partizanski diviziji, pri čemer postanejo štirje recitatorji tudi nosilci vlog (prvi predstavlja političnega komisarja divizije, Matevža Haceta, drugi je komandant, tretji nekaj časa borec, nato tudi zdravnik in četrti pesnik Karel Destovnik Kajuh), delo pa je bilo napisano za festival Revolucija in glasba, v *Slovenski visoki pesmi* (1983) pa je skladatelj organiziral pesmi Mateja Bora in Dragotina Ketteja kot dialog med ljubimcema, soroden biblijski *Visoki pesmi*, pri čemer se zdi zaradi pičlosti glasbe delo kot nekakšna zvočna oprema branja poezije – gre najbrž povezovati s konservativnostjo domačih opernih institucij, ki kljub Božičevemu uspehu z *Lizistrato '75* v Mariboru niso želele tvegati z modernističnimi poizkusi s formo, materialom, vsebino in dramaturgijo. Pogled po repertoarju ljubljanske operne hiše namreč pokaže, da so bila od sedemdesetih let naprej vrata za opere, nastale v 20. stoletju, skorajda neprodušno zaprta (Pompe, »Repertoarna«).

Tudi od tod najbrž še nova, pomenljiva žanrska oznaka ob Božičevem novem prispevku za opero – leta 1985 je končal »glasbenoscenski projekt« *Kralj Lear*, ki je bil naslednje leto izveden v Operi SNG Maribor. A ponovno je kljub novi žanrski oznaki Božič ostal pri svoji ustaljeni praksi, ki jo je v grobem začrtal že leta 1966 s *Polineikesom*. Tako je besedilo zopet lepljenka iz Shakespearove drame *Kralj Lear*, dramatikovih sonetov in starih angleških pesmi, medtem ko je kolažno tokrat s pomočjo že obstoječega materiala zasnovana tudi glasbena podoba, za katero si je skladatelj songe sposodil iz Gayeve znamenite *Beraške opere* (1728), orkestralno glasbo pa v nekaj primerih iz svojih lastnih del *Audiospectrum* (1972) in *Audiostrukturae* (1973). Največ izvirnosti je tako skladatelj v resnici namenil zgodbi, v kateri je naslovni junak očitno duševno zmeden že od samega začetka, kar ga vodi v številne krvoločnosti. Celotna dramaturgija dela se plete okoli številnih dvojnosti: živi glasbi se »zoperstavlja« zvok posnetega orkestra, govorjenemu besedilu peta beseda, svetu modernistične glasbe srednjeveške pesmi, vertikalne strukture harmonskim grozdom, kar najbrž vse ponazarja trk realnega in imaginarnega sveta.

Zelo podobno strategijo je Božič ubral tudi ob snovanju svojega najobsežnejšega dela *Telmah* (1989), za katero je poiskal spet novo žanrsko oznako »glasbenogledališko dogajanje v gledališču – popoldne, zvečer in v pozni noči«, v katerem lahko ugledamo sintezo številnih zgledov. »Dogajanje v gledališču« jasno navaja na glasbeno gledališče Kagla, še posebej njegov veliki projekt *Državno gledališče*, v katerem so bili obiskovalci priča najrazličnejšim akcijam, ki so se odvijale po celem poslopju gledališča, kar pomeni, da je Božič želel, da bi postal celoten obred obiska gledališča predstava,[1]

1 V tem pogledu je zanimivo brati navodila, ki jih je skladatelj namenil za čas odmora: »Odmor naj ne bo običajna gledališka pavza, temveč režirano dogajanje. Na nek način del predstave. Združeno naj bo s kakšno tipično slovensko kulturno prireditvijo, kot so na primer 'Knjižni sejem', pomembnejša obletnica kakšne zveze (umetniška fotografija, različna društva glasbenikov) itd. Lahko pa se za to priliko pripravi tudi posebna prireditev: razstava o življenju in delu Mirka Poliča, pa Hinka Leskovška ali Nika Štritofa. Možno je vključiti – kot je bilo v elizabetinskih časih navada – nastope manjših gledaliških ali glasbenih skupin (komorni ansambli, solisti). Odnos publike do gledališkega dogajanja 'Telmah' naj bo tak, kot je odnos – v igri – dvorjanov do 'Mišnice'. Vse to dogajanje služi obiskovalcem za sprostitev in pripravo na pogostitev. Sledi večerja. Kot bi bil gostitelj Klavdij ali Telmah – seveda ne dobesedno. Tako presledek med dvema dejanjema traja

porazdeljenost na tri dneve dela pa sugerira na trilogijo, modelirano po zgledu Wagnerjeve tetralogije *Nibelungov prstan*, ki naj bi se odvila v štirih zaporednih dnevih, ali Stockhausnove heptalogije *Luč*, v kateri je vsaka enota namenjena enemu dnevu v tednu in nosi tudi takšno ime. Božič je ponovno sam sestavil besedilo s pomočjo montaže tekstov iz različnih Shakespearovih dram (*Hamlet*, *Rihard III.*, *Macbeth*, *Romeo in Julija*, *Othello*, *Ljubezni trud zaman*, *Henrik VIII.*, *Sen kresne noči*, *Vihar*, *Kralj Lear*), dramatikovih sonetov in igre Roberta Bolta (1924–1995) *Človek za vse čase*, medtem ko uporablja zelo malo originalnega glasbenega materiala in se tokrat zateka k orkestracijam motetov iz Gallusove zbirke *Opus musicum*, s čimer se seveda glasbeno prestavlja v Shakespearov čas. Obsežna partitura določa tudi uporabo video in avdio posnetkov, kar kaže na željo po širši multimedialnosti, podobnemu kopičenju pa je namenjeno tudi eklektično sopostavljanje in kolažiranje renesančne glasbe z modernističnimi harmonskimi grozdi, dvanajsttonsko tehniko, jazzovskimi vdori in vertikalnimi strukturami, zato se delo približuje slogovni odvisnosti od postmodernizma. Božič tako kot Leara tudi Hamleta travestira in se sprašuje, kaj bi se zgodilo, če bi glavni junak vendarle postal danski kralj, pri čemer je njegov odgovor povezan z vpeljavo drugih Shakespearovih dram, kar pomeni, da sklepa, da bi prevzel poteze Macbetha, Henrika VIII. in drugih – Božič je prepričan, da se s takšnim predrugačenjem približuje gledališču režije (Menart 48). Kot v *Kralju Learu* mu je kot osnovno dramaturško vodilo služilo kontrastiranje raznolikih elementov:

> Vsa igra je grajena na združevanju »po-dva« gledaliških elementov. Najprej dramsko-glasbenih. Dramski so sestavljeni iz prizorov, glasbeni pa iz stavkov. Nadalje sestavljata predstavo dva dela: prvi s težiščem na tekstu in dramski zasnovi gradnje in drugi s težiščem na glasbi z operno zasnovo uprizoritve. […] Dvojno je obravnavanje besede: govorjena - peta beseda. Dvojnost slike: živa igra na odru - filmski posnetek in TV spot. Na dva načina se izvaja glasba: živo petje in igranje (reprodukcija posnetkov). Nadalje združevanje zapisane glasbe (tradicija) in improvizacije (free-jazz).[2]

Delo je tako zasnovano v tradicionalni obliki številčne opere (gl. tabelo 1), torej iz posameznih, zaključenih enot, ki jim osnovo pogosto predstavljajo renesančni plesi (almain, corant, sarabande, jig), medtem ko je skladatelj prepričan, da je formo takšnih številk domislil simfonično.[3] Zanimivo je, da je kritika opazila zvezo s postmodernizmom, saj je Tone Partljič zapisal, da gre za »postmodernistično prepesnitev« (Hostnik Šetinc), čeprav je sam skladatelj sprva postmodernizem odklonil kot oznako, pod katero »se skuša marsikaj uveljaviti: od neznanja tehnik strogega stavka, nepoznavanja dvanajsttonskega sistema do 'computer music' in sploh kakršnihkoli sistemov. Iz tega nastaja nekakšna zmešnjava« (Sajovic 4), kasneje, v času ustvarjanja *Telmaha*, pa ga

dalj časa in pomaga, da se običajna dveurna predstava izpremeni v gledališko dogajanje, ki druži ob shakespearjanskih zgodbah nastopajoče in obiskovalce večji del dneva: od popoldneva preko večera do pozno v noč«.

2 Skladateljska mapa Darijana Božiča z naslovom »Opera«, hrani Nacionalna in univerzitetna knjižnica v Ljubljani.

3 Božič piše, da gre za logiko »po osnovi gradnje simfonije«. Prim. partituro.

je vendarle razumel kot »oddih, pri katerem lahko uporabiš katerokoli glasbeno tehniko«, čemur smo res priča v tem »glasbenogledališkem dogajanju« (Hostnik Šetinc).

Tabela 1: Razporeditev točk v Božičevem *Telmahu* (povzeto po skladateljevem kazalu v partituri)

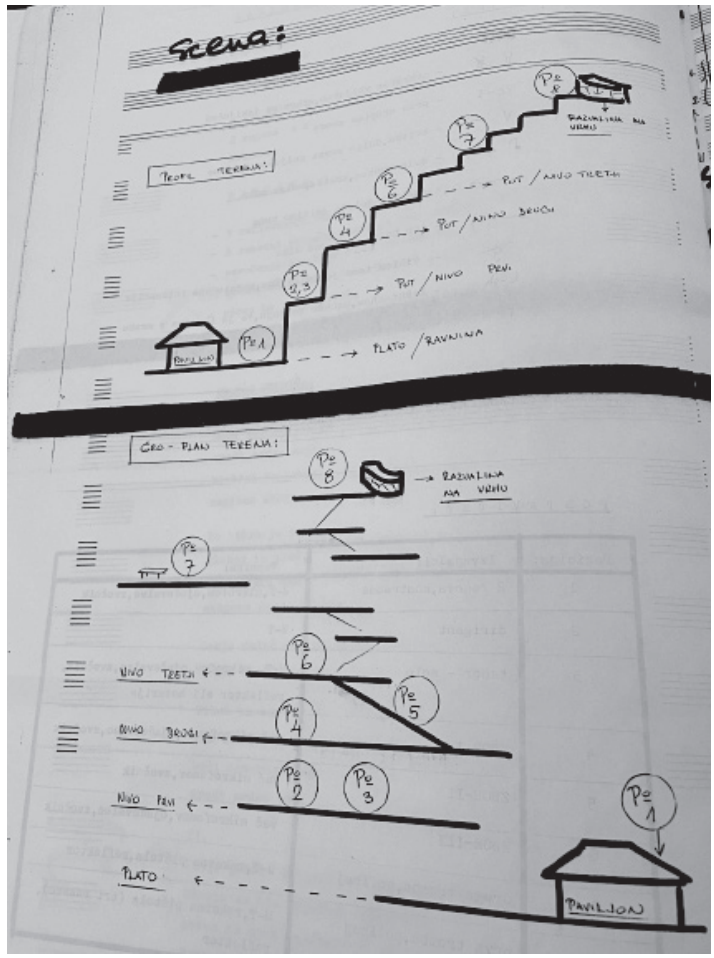
Točka	Naslov		Točka	Naslov
1	UVOD		40	Agnus Dei / kronanje Ofelije
2	Prvi del: INFANS – INTRADA		41	Sanctus / kronanje Telmaha
3	PRVA SLIKA		42	Gloria
4	DRUGA SLIKA: almain		43	XV. SLIKA: almain
5	DIALOG		44	Corant
6	CORANT		45	Dialog
7	DRAMSKI PRIZOR		46	Srabande
8	SARABANDE		47	Dialog
9	DIALOG		48	Jig
10	JIG		49	XVI. SLIKA: Telmah – tretji monolog
11	TRETJA SLIKA: dialog		50	Ljubezenska scena, Horatia peljejo na morišče – arija
12	ČETRTA SLIKA: napitnica lordov		51	MEDIGRA
13	Dramska scena		52	XVII. SLIKA: tabor, zbor vojakov
14	Telmah – prvi monolog		53	Telmahove prikazni
15	Scena pred predstavo		54	Boj
16	MIŠNICA		55	Erinije
17	Telmah – drugi monolog		56	XVIII. SLIKA: zabava pri Ofeliji
18	Kralj Klavdij: scena in arija		57	Fanfare
19	PETA SLIKA: recitativ		58	Telmah – četrti monolog
20	MEDIGRA		59	Telmah in More
21	ŠESTA SLIKA: Polonijev pogreb		60	Telmah z Erinijami
22	Ofelija – monolog		61	XIX. SLIKA: More in večerja pri kralju
23	SEDMA SLIKA: scena na stolpu		62	Scena in arija Yorškega škoga
24	OSMA SLIKA: scena in arija Duha		63	XX. SLIKA: almain
25	Volkodlak		64	Corant
26	DEVETA SLIKA: ljubezenska scena		65	Sarabande
27	DESETA SLIKA: dvoboj		66	Jig
28	Dramska scena in recitativ		67	XXI. SLIKA: Telmah ubije Ofelijo
29	PRVI FINALE		68	Po uboju
30	ODMOR		69	XXII. SLIKA: scena in arija kraljice
31	Zunanji uvod v drugi del		70	XXIII. SLIKA: noč na stolpu

32	Notranji uvod v drugi del		71	TV-spot: Birnamski gozd
33	Drugi del: REX MORTIFER		72	Telmah ob mrtvi materi
34	DVANAJSTA SLIKA		73	XXIV. SLIKA: ples vej in nožev
35	Fugatto		74	Telmah proti Malcolmu
36	Nastop glumačev		75	APOTEOZA
37	Hastingsa vodijo		76	Zaključek – IN
38	Ofelija se ureja za poroko, Hastingsa ubijejo		77	Zaključek – OFF
39	XIV. SLIKA: TE DEUM – Kyrie/ poroka			

Omeniti velja še dve »poznejši« deli, v katerih se zdi, da je Božič vendarle dodatno gledališko eksperimentiral, pri čemer pa vsaj z izvedbo *Provokativnih variacij* (1986) ni bil preveč zadovoljen, zato najbrž ni več stopal po podobni poti. Delo nosi namreč v žanrskem podnaslovu oznako »kontrolirana improvizacija umetniškega srečanja«. Skladatelj je ponovno montiral različne tekste (verze Prešerna, Strniše, Zlobca, Minattija, Petanove aforizme in intervju z igralcem Radkom Poličem iz revije *Start*), nato pa delo poteka v pogovoru med glasbenikom in igralcem, ki odpirata različne teme, pri čemer citirata različne pisatelje, nato pa igralec v komunikacijo vključi tudi občinstvo oz. ga razgreva s provokativnimi vprašanji, kot je na primer, kaj mislijo o seksu brez ljubezni. Toda paradoksalno, kljub temu da partitura pušča sorazmerno veliko svobode tako igralcu kot tudi glasbenikom, skladatelj ni bil zadovoljen z izvedbo, še posebej z igralskim deležem Radka Poliča,[4] ki je sicer sijajno nastopil v drugih Božičevih glasbenogledaliških delih, kar vendarle kaže na to, da je bil Božič kljub jasni zavezanosti sodobnemu, odprtemu, eksperimentalnemu nekje globoko v svoji sredici vendarle bolj konservativen in odvisen od vnaprej danih form in rešitev.

Morda je tudi zato s svojim zadnjim delom, ki bi ga lahko obravnavali v kontekstu glasbenega gledališča, stopil še proti drugi možnosti iskanja novih rešitev. Tako je *Samoroga* (1992) domislil kot »multimedialni projekt«. Zasnovan je bil za odprtje razstave živalskih kipov Janeza Boljke (1931–2013) v Volčjem Potoku. Zdi se, da se skladatelj podobno kot že v *Kralju Learu* in *Telmahu* vse bolj umika iz aktivne kompozicije in vse bolj postaja le nekakšen »režiser« večmedijskega dogajanja, da torej idejo kolažiranja iz glasbe same prenaša na kombiniranje različnih umetnosti. Tako uporablja besedilo Gregorja Strniše in spet citate iz Gallusa, toda veliko pomembnejši se zdita ta prostorska razporeditev glasbenega »dogajanja« (projekt se je odvijal na prostem), ki skuša upoštevati značilnosti lokacije (gl. slika 1), in spektakularna obravnava pirotehničnih sredstev. *Samoroga* kot zadnjo Božičevo glasbenogledališko izjavo je tako mogoče razumeti le še kot dodatno umikanje glasbe in popolno izenačevanje z drugimi umetnostmi, postopek, ki je sicer značilen že za skladateljeva prva modernistična spopadanja z odrom.

4 Glasbena zbirka v NUK-u hrani avtorjevo pismo igralcu, v katerem prvi drugemu v krepkem jeziku očita, da je »pljunil« na njegovo umetnost.



Slika 1: Zamisli, povezane s specifično lokacijo v Božičevem *Samorogu*

Zaključek: Dvojna neuravnoteženost

Razgled po Božičevem glasbenogledališkem opusu daje jasen vtis, da je celotno kariero – od leta 1958, ko je napisal prvo, še klasično operno delo, do leta 1992, ko je glasbenogledališko snovanje zaključil s *Samorogom* (ohranjeno je sicer še skladateljevo lastno besedilo za »multimedialni projekt po življenju skladatelja Jakoba Handla Gallusa *»Ecce, Carniolus!«*) – iskal svoj idealni žanr in formo, ki bi seveda bila v kar najtesnejšem soglasju s sodobnostjo, pri čemer so nanj v skoraj enakovredni meri vplivale zahodnoevropske modernistične glasbene spodbude kot tudi dobro poznavanje slovenske gledališke scene. Takšno iskanje in tipanje ter zavezanost vsemu sodobnemu, morda celo »naprednemu« dokazuje že samo pregled žanrskih oznak Bo-

žičevih del:

Tabela 2: Božičeva glasbenogledališka dela

Naslov	Letnica nastanka	Žanrska oznaka
Boheme '57 (*Ljubezen na Montmartru*)	1958	lirično-komična opera
Spoštovanja vredna vlačuga	1960	operna enodejanka
Polineikes	1966	collage du drame
Jago	1968	happening
Ares-Eros (*Lizistrata praznih rok*)	1970	glasbenoscenska drama
Lizistrata '75	1975	opera-farsa
Bela krizantema	1976	koncertantna drama
Maximillen Robespierre	1978	koncertantna drama
Štirinajsta	1980	koncertantna drama
Slovenska visoka pesem	1983	koncertantna drama
Kralj Lear	1985	glasbenoscenski projekt
Hamlet	1985	glasbenoscenski projekt
Provokativne meditacije	1986	kontrolirana improvizacija umetniškega srečanja
Telmah	1989	glasbenogledališko dogajanje v gledališču
»Ecce, Carniolus!« (nedokončano)	(1992)	multimedialni projekt
Samorog	1992	multimedialni projekt

Če izvzamemo oznako koncertantna drama, torej žanr, ki je mejen, saj stoji med gledališčem in standardno koncertno obliko, je skladatelj praktično za vsak nov glasbenogledališki projekt izbral novo oznako, edina resna sprememba pa vodi od rednega vključevanja dostavka »drama« k oznaki »projekt«, kar kaže na premik iz podrejanja glasbe dramskemu k vse večjemu vključevanju multimedialnosti. Toda natančnejši pregled del pokaže, da so si le-ta kljub različnim žanrskim oznakam v svoji dramaturški in glasbeni logiki nenavadno podobna in da je osnovna vodila Božič nastavil že v *Polineikesu*, torej svojem prvem modernističnem glasbenogledališkem delu. Že tu je vzpostavil posebno razmerje med literarnim, glasbenim in dramskim. Glasba se vse bolj umika v ozadje, vsebinski nosilec postaja beseda – največkrat govorjena: njej se atmosfersko prilagaja glasba, iz besedila pa izhajajo dramski poudarki. Že muzikolog Andrej Rijavec je spoznal, da Božičeva dela svojo izpovedno težo dolgujejo predvsem tekstovnemu izboru in manj glasbenemu deležu (Rijavec 123) – paradoksalno tako Božičeva dela stojijo ali padejo z dramskimi igralci ali recitatorji, pri čemer je vsaj v koncertantnih dramah *Bela krizantema* in *Maximillien Robespierre* velika teža slonela

na odličnih izvedbah Radka Poliča, ki se je sicer skladatelju v njegovih eksperimentih, ki so prestopali meje literarnega, izneveril.

Toda Božičevo delo je zasidrano še v enem paradoksu. Kljub temu da se glasbeni delež močno umika, da na prvo mesto postavlja literarno besedo, tej pa še pred glasbo sledi dramska akcija, je skušal svoja dela uresničiti v institucionalnih opernih gledališčih. Slednja pa ne doma ne drugod po svetu (pomembno izjemo je v tem pogledu predstavljala Hamburška državna opera med letoma 1959 in 1973, ko jo je vodil Rolf Liebermann (1910–1999), ki je v tem času naročil kar 24 novih del) niso imela posluha za sodobno glasbo ali sodobnejše gledališke prijeme. Pa vendar Božič ni pomislil na možnosti alternativnih izvedb, na komorni medij, na specializirane ansamble za sodobno glasbo, kar kaže na nenavadno križanje institucionalnega in neinstitucionalnega – ali še drugače: vodilni slovenski predstavniki glasbenega modernizma, nabrani v skupini Pro musica viva, so po obdobju, ko so se morali boriti za svoje priznanje in so obenem podirali tradicionalno dediščino svojih profesorjev, zasedli prav ista institucionalna mesta, s katerih so prej pridigali njihovi oponenti (Darijan Božič je na primer postal umetniški vodja in upravnik Slovenske filharmonije (1970–1974) in nato tudi direktor ljubljanske Opere (1995–1998)). Institucionalno odklanjanje novih glasbenogledaliških rešitev je verjetno Božiča prisililo k iznajdbi mejnega žanra koncertantne drame, s katero je operno institucionalnost zamenjal s klasičnim koncertnim odrom – simfonični orkestri so vendarle pokazali več odprtosti za sodobni eksperiment, zato je v tem mediju Božič lahko udejanjil svojo idejo zbliževanja literature, drame in glasbe. Tako je mogoče ob koncu trditi, da se ob poizkusu kontekstualiziranja Božičevega glasbenogledališkega dela izkaže, da gre za dvojno neuravnoteženost – v svojih glasbenogledaliških delih je v celoti dajal prednost literarno-dramskemu in je glasbo ohranjal na ravni zvočne opreme, zato je njegova glasbenogledališka dela mestoma težko razločevati od scenske glasbe ali glasbene opreme za radijsko igro, po drugi strani pa iskanje novih glasbenogledaliških žanrov kaže na premike izven tradicionalne operne institucije, ki pa jih je skladatelj vendarle želel uresničiti v operi, kar se je končalo s skladateljevo glasbenogledališko resignacijo in premikom v multimedialno, ki bi mu kasneje najbrž logično sledilo tudi umikanje v digitalno in virtualno. Božičevo ustvarjanje tako ni le produkt avtorjeve osebnosti in časa, temveč v veliki meri tudi prostora.

Bibliografija

Ažman, Tatjana. »Darijan Božič. Umetnik, ki verjame v svojo resnico.« *Gledališki list SNG Opera in balet Ljubljana*, 4. nov. 1997, str. 2–3.

Barbo, Matjaž. »Božič, Darijan.« *Slovenska biografija*, http://www.slovenska-biografija.si/oseba/sbi1019960/#novi-slovenski-biografski-leksikon. Dostop 25. sept. 2022.

—. *Pro musica viva*. Znanstvena založba Filozofske fakultete, 2001.

Bedina, Katarina. »Nova slovenska opera.« *Delo*, 18. maj 1971, str. 8.

Božič, Darijan. »Ecce, Carniolus!« *Nova Atlantida*, letn. 2, št. 7, 1995, str. 82–149.

—. *Jago*. Edicije Društva slovenskih skladateljev, 1968.

—. »Vertikalne strukture savremene muzike.« *Zvuk*, št. 67, 1966, str. 163–188; št. 68, 1966, str. 297–321.

Brockmann, Stephen. *German Literary Culture at the Zero Hour*. Camden House, 2004.

Cage, John, Michael Kirby in Richard Schechner. »An Interview with John Cage.« *The Tulane Drama Review*, letn. 10, št. 2, 1965, 50–72.

Danuser, Hermann. *Die Musik des 20. Jahrhunderts*. Laaber Verlag, 1984.

Hostnik Šetinc, Majda. »Telmah ali Hamlet. Novo delo Darijana Božiča.« *Neodvisni dnevnik*, letn. 38, št. 167, 1990, str. 9.

Kesting, Marianne. »Musikalisierung des Theaters. Theatralisierung der Musik.« *Melos*, letn. 36, št. 3, 1969, str. 101–109.

Kreft, Mojca, ur. *Oresteja '68*. Slovenski gledališki muzej, 2008.

Menart, Mojca. »In discreto. Skladatelj in dirigent Darijan Božič.« *Teleks*, letn. 46, št. 4, 1990, str. 48.

Mracsek, Mira. »Lizistrata 75. Pogovor s skladateljem in dirigentom Darijanom Božičem.« *Dnevnik*, 3. nov. 1980, str. 4.

Nyman, Michael. *Experimental Music. Cage and Beyond*. Cambridge University Press, 1974.

Pompe, Gregor. »Na obrobju. Delovanje ljubljanske Opere med letoma 1950 in 1960.« *Ustanove, politika in glasba v Sloveniji in Srbiji 1945–1963*, ur. Tatjana Marković in Leon Stefanija, Znanstvena založba Filozofske fakultete Univerze v Ljubljani, 2015, str. 66–85.

—. »Repertoarna analiza ljubljanskega opernega uprizarjanja od ustanovitve Dramatičnega društva do danes.« *Vloga nacionalnih opernih gledališč v 20. in 21. stoletju*, ur. Jernej Weiss, Založba Univerze na Primorskem, 2019, str. 351–372.

—. »Slovenian music in the first decade after the Second World War – in search of socialist realism.« *Muzikološki zbornik*, letn. 54, št. 2, 2018, str. 187–200.

Rebstock, Mathias, in David Roesner. *Composed Theatre*. Intellect Books, 2012.

Rijavec, Andrej. »Razsežnosti snovanja Darijana Božiča.« *Muzikološki zbornik*, letn. 14, 1978, str. 114–123.

Sajovic, Irena. »Nekaj izjav skladateljev o Opatiji '87.« *Glasbena mladina*, letn. 18, št. 1, 1988, str. 3–4.

Salzmann, Eric, in Thomas Desi. *The New Music Theater. Seeing the Voice, Hearing the Body*. Oxford University Press, 2008.

Schmidt, Felix, in Jürgen Hohmeyer. »Sprengt die Opernhäuser in die Luft!« *Der Spiegel*, 25. sept. 1967, str. 166–174.

Souček, Jurij. »Lizistrata '75.« *Gledališki list SNG Opera in balet Ljubljana*, 4. nov. 1997, str. 8–9.

Strgar, Snežana. *Operni opus Darijana Božiča*. Diplomsko delo. Univerza v Ljubljani, 1988.

Strobel, Heinrich. »Umwandlung oder Ende der Oper?« *Melos*, letn. 5, 1948, str. 129–133.

Šlamberger, Snežana. »Zvok, enakovreden besedi.« *Dnevnik*, 24. apr. 1970, str. 6.

Učakar, Bogdan. »Na pravem mestu.« *Delo*, 20. maj 1992, str. 6.

—. »Radiofonski Telmah.« *Delo*, 26. jun. 1991, str. 6.

—. »Umetniški podvig.« *Dnevnik*, 20. nov. 1980, str. 4.

Žižek, Slavoj, in Mladen Dolar. *Opera's Second Death*. Routledge, 2002.