

ABSURD KOT SODOBNA OBLIKA TRAGIČNE IZKUŠNJE V ŠUMIJU PETRA BOŽIČA

Krištof Jacek Kozak

Fakulteta za humanistične študije Koper, Koper

UDK 821.163.6-2.09 Božič P.

V svetovnem gledališču 20. stol. sta prevladovali dve inovatorski smeri: epsko gledališče in gledališče absurda. Drame Petra Božiča je Taras Kermauner uvrščal v nihilizem, ki temelji na popolnem zanikanju vrednot, česar pa za Božičeve drame ni mogoče v celoti trditi. Božič postavlja pod vprašaj smisel vrednot. Vrednote tako obstajajo skozi svoj manko, zaradi česar je drame mogoče uvrstiti v bližino tragedije – taka je Božičeva zadnja igra *Šumi*. Podrobna primerjava s Sofoklovo *Antigono* skuša dokazati vzporednice med besediloma in s tem sodobni tekst razložiti s pomočjo absurda kot vrhunca sodobne tragedije.

Peter Božič, *Šumi*, dramatika absurda, nihilizem, vrednote, tragedija

In the theatre of the 20th century, there were two dominant innovatory directions: epic theatre and the theatre of the absurd. While Taras Kermauner classified the dramas of Peter Božič as nihilism, it is possible to assign values to them, even though they exist through their absence. Because of that, these works enter the domain of tragedy. Such is, in particular, Božič's last play *Šumi*. A detailed comparison with Sophocles' *Antigone* attempts to draw parallels between the texts and, hence, to explicate the contemporary text through the absurd as the modern pinnacle of tragedy.

Peter Božič, *Šumi*, drama of the absurd, nihilism, values, tragedy

Brez dvoma sta na dramatiko 20. stol. najizraziteje vplivali dve pomembni gledališki inovatorski gibanji, ki sta si bili po določenih lastnostih podobni, po drugih pa prav nasprotni. Gre namreč za epsko gledališče z ene in gledališče absurda z druge strani. Prvega si je, ob pomoči formalističnega pogleda na poetično funkcijo jezika, zamislil in s svojim potujitvenim učinkom (*V-Effekt*) tudi izpeljal B. Brecht. Predvsem je želel prekiniti s tradicionalnim, po njegovem mnenju aristotelovskim gledališčem, ki naj bi publiko že več kot dve tisočletji ločevalo od dogajanja na odru in ji s tem določevalo zgolj pasivno vlogo. Brecht je hotel gledalca vključiti v odsko dogajanje – če ne fizično, pa vsaj na refleksiven, razmišljujoč način iztisniti iz njega vsaj kakšno reakcijo. Kakor je zelo koncizno leta 1930 ilustriral v svojem uvodu v *Vzponu in padcu mesta Mahagonny* (Brecht 1995: 37),

naj bi se gledalec aktivno vključil v dogajanje s preučevanjem in, posledično, sprejemanjem odločitev. V tem naziranju je slutiti pravzaprav optimistično mnenje, da naj bi gledalci torej sveta ne sprejemali le pasivno, temveč bi ga naj, tako kot filozofi v Marxovi 11. tezi o Feuerbachu, tudi spreminjali. Kakor koli je bila Brechtova inovacija pomembna, je vendarle bolj ali manj ostala omejena zgolj nanj kot njenega avtorja, saj večina dramatikov 20. stol. Brechtovemu optimizmu ni bila pripravljena slediti in se je odločila za drugačno, če ne celo nasprotno pot.

Slednja se je pokazala v drugem ključnem gledališkem gibanju 20. stol., in sicer v dramatiki absurda. Čeprav bi bilo mogoče prvine absurda zaslediti v posameznih besedilih že v vsej dramski zgodovini in je zaradi tega idiosinkrazija absurda, predvsem v primerjavi z njemu sorodnimi načini, kot so ironija, satira,

farsa, groteska itn., težko ulovljiva, definicija absurda pa posledično v njegovi imanentni protislovnosti mnogo težja, velja dramatika absurda za posebno dramsko zvrst, ki sta jo v začetku 50. let sprožila E. Ionesco s *Plešasto pevko* (1950) ter S. Beckett z igro *V pričakovanju Godota* (1953). Kasneje so se jima pridružili še avtorji, kot so A. Adamov, H. Pinter, F. Arrabal, E. Albee idr. V nasprotju z Brechtovim pravzaprav optimističnim prepričanjem o možnosti spremembe sveta, pa čeprav za začetek samo v gledališču, je dramatika absurda ubrala popolnoma drugo smer: »Absurdno je nekaj, kar je brez cilja [...]. Če je človek osvobojen svojih religioznih, metafizičnih in transcendentalnih korenin, se izgubi, vse njegovo početje je nesmiselno, absurdno, odvečno, zadušeno v kali« (Killinger 1996: 269), je absurd razložil njegov začetnik in pomemben propagator E. Ionesco. Tudi filozofija absurda, kakor sta jo razvila A. Camus in J. P. Sartre, sicer ni nihilistična (ta zanika celo kakršno koli bit česar koli), vseeno pa je do smisla te biti in njenih vrednot pravzaprav nemogoče priti. Absurd zavrača zmožnost spoznanja imanentnega smisla univerzuma, dovoljuje sicer, da si vsak posameznik zase oblikuje svoj smisel, vendar tak »skonstruirani« smisel nima nobenega (občega) pomena. Vse, kar je na koncu mogoče, je zgolj priznanje absurda. Zato nikakor ne preseneča trditev P. Pavis, da se je absurd v gledališču »pojavi [...] kot protibesedilo klasični dramaturgiji, brechtovskemu epičnemu sistemu in realizmu ljudskega gledališča« (Pavis 1997: 26), torej kot alternativa kakršnemu koli poskusu pozitivnega razumevanja vrednot sodobnega sveta. Videti je, da je bila izkušnja 2. svetovne vojne za konstrukcijo smisla v sodobnem svetu pogubna.

Dramatika absurda se je uveljavila tudi na Slovenskem. Že v 50. letih so jo prakticirali avtorji, kot sta bila J. Javoršek, P. Božič, v 60. letih so jo nadaljevali D. Jovanović, D. Zajc, G. Strniša, obstajala pa je brez vidnejših prekinitev vse do 90. let prejšnjega stoletja z

avtorji, kot so na primer D. Jančar, M. Zupančič, E. Flisar, V. Möderndorfer idr. Hipoteza pričujočega prispevka je, ali ne sega drama absurda z zadnjo Božičevo igro *Šumi* še celo v sedanost. Kljub temu, da bi lahko, glede na dejstvo, da se je dramatika absurda na Zahodu v svoji radikalni obliki zaključila, njena neprekinjena prisotnost na slovenskih odrih je vzbudila precejšnje začudenje, je to treba razumeti v luči specifične slovenske situacije. Po 2. svetovni vojni je namreč enopartijski sistem prepovedal kakršno koli, naj si je bila še tako blaga, kritiko na svoj račun. Gledališče, ki je po definiciji performativna, če ne celo deontološka umetniška zvrst, je bilo zaradi tega pod posebnim nadzorom režima, avtorji pa so se morali zatekati k vsem mogočim ukanam, da bi vendarle predali svoje sporočilo. Odkrito politične drame je zato na Slovenskem izredno malo (P. Kozak, D. Jovanović, R. Šeligo), mnogo več avtorjev pa je uporabljalo dve, sporočilno manj neposredni dramski zvrsti, in sicer poetično dramo ter dramo absurda. Slovenski dramski absurd bi bilo tako mogoče vsaj v obeh prvih desetletjih razumeti kot izraz nesmisla, ki ga je živela takratna družba, nemoči, da bi to odkrito komentirali, ter razočaranja nad zlagano in dvojno moralo sistema. V to skupino zagotovo sodi večina zgodnjih dram P. Božiča.

Božiča je mogoče prišteti med avtorje dramatike absurda kljub dejstvu, da ga je njegov najzgodnejši in tudi najbolj temeljit kritik, T. Kermauner, uvrščal pravzaprav med nihiliste. V številnih študijah, ki spremljajo Božičeve drame, je Kermauner nedvoumno zapisal, da je avtor pravzaprav avtor »brezsmisla,« priča nič, ki se je razlezel v vse pore sodobnega sveta. Nekje celo pravi: »Božičev stopnjevanje nič je onkraj določljivega nihilizma« (Kermauner 1982: 2). V primeru, da gre torej za nihilizem, bi morale Božičeve drame zrealiti in sporočati zgolj nič, kar pa se zdi, če vzamemo v ozir Heideggerjevo definicijo: »Nič [...] ne pomeni posebnega zanikanja kakega posameznega bivajočega, temveč brezpogojno in popolno zanikanje vsega bivajočega,

bivajočega v celoti« (Heidegger 1971: 48), zelo vprašljivo. Formalne elemente, ki jih kot dokaze navaja Kermauner, dejansko lahko vsakega zase razumemo kot utelešenje ničā, kot raz-smišljenost celotnega sveta, ki ga dojemamo zgolj kot pogorišče vrednot. Skladno s tovrstno eksegezo bi bil Božič dejansko lahko tudi opisovalec tega ničā. Vendar pa njihova vsota pri Božiču vseeno daje več kot zgolj nično vrednost ničā. Božič s tem, ko denuncira pomanjkanje vrednot, ko prikazuje svet, ki ne premore osnovnega eksistencialnega smisla, pravzaprav ne nastopa kot zanikovalec slednjega, temveč ravno nasprotno, kot njegov zagovornik. Pri Božiču tako ne gre za nihilistični brezup (kot pri kakem E. Cioranu), temveč rajši za (še toliko bolj črn) obup ob zavesti o odsotnosti vrednot. Njegova podoba sveta torej ni nihilistična, pač pa absurdna, saj ne gre za metafizični nič, popolno praznino, pač pa za nesmisel, absurdnost eksistence. Dramatika absurda se namreč prav s podčrtovanjem, skladno s sintagmo *negatio est affirmatio*, tega manka najbolj vpisuje v tradicijo smisla in (absolutnih ali pa tudi ne) vrednot. To navsezadnje potrjuje tudi Božičev citat: »Vsak dan napraviti majhno svinjarijo, dneve, ko nisi pijan in ne mečeš zelenih žab s trga v Ljubljano, je minus, ki te utegne približati zlikani in higienski srednji generaciji z amputiranimi jajci« (Božič 1988: 50). Še najbližje bi bil morda Lyotardovemu uporu zoper »velike zgodbe« in metapripoved.

Morda se na prvi pogled oboje ne zdi tako daleč vsaksebi, vendar je razlika bistvena. Absurdnost sveta, ki jo prikazuje Božič v večini svojih dram, ni v popolni odsotnosti vrednot in smisla – tako bi bilo vse skupaj lahko še celo sprejemljivo. Problem absurda je v tem, da opozarja na svet, ki drugače kot na podlagi vrednot ne more delovati, obenem pa je vse te vrednote ukinil. Gre tako rekoč za vakuum vrednot. Razlika je pomenljiva predvsem zaradi posebne lastnosti absurda. Tako ironija kot tudi absurd spadata na etično, ne pa na estetsko področje. V tem se bistveno

razlikuje tudi od nihilizma: če je slednji ontološka, je absurd deontološka kategorija. Če nihilizem zahteva ne-ravnanje, tedaj absurd, čeprav brez smisla, ne more ostati trpen.

Zaradi povedanega se je težko strinjati z definicijo Božiča kot nihilista. Njegove drame so polne črnega obupa ne zaradi nesmisla, temveč prav zaradi pomanjkanja smisla, praznine, ki zeva ob njegovi odsotnosti. Smisel, pa čeprav v svoji odsotnosti, ponuja izhodišče, na podlagi katerega je mogoče vrednotiti svet. To pa je ključno za spremenjeno razumevanje Božičeve dramatike, in sicer je o njem prav zaradi tega, skladno s Critchleyem (prim. njegovo knjigo *On humour*), mogoče govoriti kot o modernem tragiku. Praznina, ki zeva na mestu smisla, ni brez pomena, ampak je, nasprotno, polna tragičnega smisla.

Čeprav večine Božičevih del seveda ne moremo formalno razumeti kot klasičnih tragedij, ki bi jih bilo mogoče primerjati z antičnimi, jim je *Šumi* presenetljivo blizu. Gre za tragedijo v njeni novodobni preobleki, kjer niso bistveni Aristotelovi elementi, kot so katarza, značaji in tip dogajanja, temveč predvsem, vsebinsko gledano, nerazrešljivi konflikt, ki se mu protagonist, zaradi kakršnih koli si že bodi razlogov, ne morejo (ali tudi nočejo) izogniti. Prav presenetljiva se v tej luči riše Božičeva zadnja igra *Šumi*, besedilo, ki ga je leta 2007 zelo svobodno priredil po svojem leta 1987 izdanem romanu *Chubby was here*. Je tudi Božičevo zadnje besedilo.

Šumi je drama v obliki krajših, nepovezanih prizorov, mnogovotkovno besedilo, ki se ne osredotoča preveč na logični potek dogajanja, pač pa izrisuje dramsko osebo, Chubbyja, v njenih najrazličnejših situacijah. In vendar je tudi v *Šumiju* mogoče določiti nekaj motivov, ki imajo prednost. Med temi ima vsekakor osrednjo lego Chubbyjevo razmerje do očeta, ki se mu kot antagonistu Božič posveča več kot drugim ter dominira v prvi polovici igre. Gre za portret Narednika, bivšega oficirja bivše jugoslovanske vojske, ki je s tem, ko je prelomil dano oficirsko besedo kralju, pravzaprav zapravil ves smisel

svojega življenja in se zapil. Pred smrtjo, o kateri je ženi rekel, da »bi popil deset štamplov po vrsti, enega za drugim, se zravnal s tem vampom čez mizo in se razlil čez njo. Ti bi vzela krpo in bi me enostavno pobrisala z mize« (Božič 2009: 7), je Chubbyja zavezal k eni stvari: naročil mu je, naj ga pokoplje doma, v Stalaču pri Mostarju, saj, kakor je tožil Narednik: »Človekove kosti morajo bit pokopane tam, kjer je človek živel, in ne tam, kjer ni« (prav tam: 9). V tem primeru ne gre zgolj za pokop, saj Božič oblikuje konflikt, kakršnega poznamo že iz antike: gre za pokop mrtvega in zadnjo dolžnost, ki jo imajo živi do mrtvih, ob hkratnem neusmiljenem nasprotovanju oblasti, torej za vzporednico z Antigono.

Sofoklova Antigonina se upre zemeljskemu vladarju, da bi se v zameno pokorila metafizičnim silam, bogovom in usodi. Tiran, kakor Sofokles večkrat imenuje Kreona, seveda ne more dopustiti tega, da bi se država ravnala po ženskih željah, ne pa njegovi besedi. Kreon vlada sam, je zaščitnik svetosti kraljevskega prestola, ki je zanj najvišja vrednota. Kakor se izkaže kasneje, je šlo zgolj za hišico iz kart ...

Chubbyjeva obljuba prav tako temelji na nasprotovanju oblastni strukturi. Oblast pokopavanja umrlih pač ne dovoli. Tako kot v Antigoninem primeru, je tudi Chubbyjeva cena nepredstavljivo visoka, saj gre za življenje, ki jo pa, kot se zaveda, mora plačati: »Uničit mi hočejo življenje. Izkopavanje grobov, ropanje kosti, motena osebnost, potreben psihološke nege in nadzora. Spet nimam nobene izbire« (Božič 2009: 17). Odsotnost izbire v tem primeru ne pomeni samo ene možnosti, pač pa njegove trdne odločitve zgolj za eno.

Antigonina odločitev temelji na predpostavki, da so mrtvi med seboj enaki, še posebej, ker je eden teh mrtvih njen brat: »Za oba zahteva Had pravico isto / [...] / Ne da sovražim – da ljubim, sem na svetu« (Sofokles 1998: 26), pravi Kreonu. Zato jo je morala doleteti kazen: »Ker tem postavam svetim

sem pokorna / ti izkazala čast, moj rodni brat, me Kreon je obtožil hudodelstva« (prav tam: 41) ter »kaj moram trpeti – in od kakšnih ljudi! – / ker sem sveto dolžnost zvesto izpolnila!« (Prav tam: 42.) Njena odločitev temelji torej na odločitvi, da je sveto več vredno od posvetnega, božje od človeškega, torej na izraziti hierarhiji vrednot, ki niso v korist oblasti.

Tudi Chubbyjeva odločitev, naj se zdi še tako brezglava in neodgovorna, ima svojo notranjo logiko. Utemeljena je na dveh elementih: prva skrivnost pokopa je njegova svetost: »potem ga bova kar sama pokopala, saj je vsaka zemlja, kjer se pokoplje človeka, posvečena« (Božič 2009: 12). Gre za eshatološko razsežnost, ki se povsem ujema z večnimi zakoni, po katerih se je zoper posvetno stričevo oblast ravnala Antigonina. Pokop je dejanje, ki se ravna po drugačnih pravilih, ki jih Chubbyju ne more prepovedati prav nihče. Je skrivnost, ki zavezuje vse, ki so prisostvovali Narednikovemu pogrebu: »Ampak ko enkrat narediš kaj takega, potem ti tudi ne preostane nič drugega, kot da se temu ne odrečeš, pa če te še tako zvišajo« (prav tam: 17). Chubby se torej znajde v situaciji, ki je na las podobna Antigonini, sama jo opiše z naslednjimi besedami: »Vem, da razglasim minljivega človeka / nima moči, da omaje neomajne / in nenapisane bogov zakone. / Njih zakon ni od danes ne od včeraj, / na vek velja, nihče ne ve, od kdaj. / Kako bi mogla v strahu pred človekom / kršiti ga, da s tem si božjo kazen / nakopljem?« (Sofokles 1998: 24.) Metafizično razsežnost dobi tudi Chubbyjevo dejanje. Čeprav tako rekoč v sodobnem svetu in v risu absurdnega sveta, se Chubby zaveda, da: »Ta pogreb je zdaj tudi tvoj, in opravek imaš z norostjo sveta, pred katero se lahko braniš tako, da nisi od tega sveta« (Božič 2009: 13). Nad zakoni pokopa torej – v obeh primerih enako – tuzemska oblast nima moči.

Drugi element, po katerem se ravna Chubbyjeva odločitev, pa je dana beseda. Beseda je vse, kar so ti ljudje sploh kdaj imeli. Prav to je bila Narednikova največja

bolečina: »sablja je ponos oficirja in oficirska čast, pa sem jo obesil na zid. Takrat še nisem vedel, da sem obesil na ta žebelj vse, tudi življenje. Če vojak priseže kralju in prisego prelomi, izgubi vse. Čisto vse.« (Božič 2009: 9.) Narednik je svojo oficirsko čast sicer zapravil, obdržal pa jo je, čeprav si tega ni priznal, kot človek. In tega se je zavedal tudi Chubby. Iz tega se je izvila njegova zaveza: »Čeprav je vse zavozil, sem ga vseeno imel čisto rad. Imel je svojo častno besedo. Kdo jo pa še ima?« pravi o Naredniku. Zaradi svoje teže je tudi Chubbyjeva beseda sveta: »Kaj ne razumeš, mama, da je beseda očetu vse, kar še imam?« (Prav tam: 16.) Zavezan je očetu, saj mu je obljubil izpolnitev njegove zadnje želje. Preden izkoplje njegove kosti, da bi jih odpeljal v Bosno in jih zakopal »v bližini pokopališča bogomilov, tik ob robu gozda« (prav tam: 14), se povsem jasno zaveda, da je »Prišel [...] čas, da izpolnim svojo obljubo. Če ne, bom kaznovan tako, da se mi bo rak razrasel povsod, mi je rekel stari« (prav tam: 14). Ni mu mar za vse grožnje s strani oblasti. Edino, kar velja, sta svetost pokopa in dana beseda. Če je prvo metafizična kategorija, je drugo edino, kar je povsem odvisno od njegove lastne odločitve. Zaveda se, da bi se s prelomljeno besedo nevarno približal Narednikovi poti in s tem izgubil edino stvar, ki jo je imel v življenju. Prav zato, ker je moral poskrbeti za vse Narednikove kosti, pravi, da »se moram prepričati, če je tukaj v preprogo zaviti 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 ...« (Prav tam: 15.)

Presenetljiva je podobnost obeh konfliktnih situacij, Antigonine in Chubbyjeve. Oba se v imenu metafizičnih kvalitiet postavljata po robu zemeljski oblasti, ki si lasti pravico do tega, da uravnava dejanje in nehanje svojih podanikov. Oba imata enakovreden razlog, da se temu upreta, prav tako oba ostaneta v izpolnjevanju te svoje naloge tragično osamljena. Antigonino usodo želi navsezadnje tudi

Ismena, Chubbyju pri izkopavanju pomaga Mama, vendar sta na koncu le onadva tista, ki plačata za svoj prestop.

Antigona izbere smrt. Kreon jo, ker si ne želi krvi nečakinje na svojih rokah, ukaže živo zazidati. Ko pa se vendarle ustraši zlovesčih napovedi, po opravljenem pogrebem obredu Polinejka ukaže odpreti grob, ugotovi, da se je dekle obesilo. To potegne za seboj cel plaz drugih smrti Kreonovih najdražjih: sina Hajmona ter žene Evridike.

Če je antična kazen skladna s tragiško krutostjo, ni njena sodobna različica manj neusmiljena. Po opravljenem dejanju se Mama zaveda prekrška: »Opravljajo te, da si oskrnil pokojnika, našpičeni so. Bojim se, da naju bo kdo prijavil, lahko te stlačijo v popravni dom« (Božič 2009: 16). Tako kot Ismena je tudi Mama pripravljena popustiti: »Nič drugega nočejo, kot da se ga pokoplje tukaj, uradno. In ti bo tvoj katehet, pater Kociper, izbrisal zelo velik greh, in oblast tudi« (prav tam: 16). Vplivati skuša na Chubbyja, da bi ga – s svojega stališča – rešila. Obvarovati ga želi nevarnosti, ki preži nanj s strani državnega aparata. Chubby v najboljši maniri antične hibris prezre nevarnost oziroma je ne upošteva: »Meni je v bistvu vseeno. Naj imajo dogodek, največji zločin vseh časov!« (Prav tam: 16.) Chubby ne samo da se noče podrediti zahtevam oblasti in prošnjam matere, temveč tega tudi ne more: »Očeta sem imel rad. Zato nimam izbire. Noben far me ne bo pripravil do tega, da bi naredil drugače, kot sem obljubil Naredniku« (prav tam: 16–17). Zato svojo sveto dolžnost tudi izpolni.

O posledicah Chubbyjevega dejanja izve mo *ex post*, tako rekoč mimogrede iz Barbarinih ust med njunim prerekanjem: »Zaradi teh pokopov in odkopov si bil v popravnem domu, kar pomeni, da je res nekaj s to tvojjo obsedenostjo« (Božič 2009: 19). Država se je torej znesla tudi nad Chubbyjem. Sicer ne gre za smrt, kakor se je to pogosto, ne pa vselej, dogajalo v antiki, pač pa za samo dejstvo eksekucije oblasti nad podaniki. Tudi Chubby

je moral za svojo zvestobo svetosti metafizičnih zakonov plačati.

Skoraj mitološko razsežnost dobi *Šumi* v še eni žrtvi, ki jo požanje smrt. Gre za domnevno Chubbyjevo sestro Ljerko, ki si jo je na dom pripeljal iz Bosne. Po ponižanjih, ki jih je doživela od Barbare, in iz obupa, da jo imajo v Sloveniji za dekle slabega slovesa, skoči Ljerka pod vlak. Z njeno smrtjo ostane zadnji, ki nosi v sebi Narednika, prav Chubby. V slogu antične usode bi morali bogovi odstraniti tudi njega. Božič poskrbi tudi za to vzporednico. V šoku, ko izve za Ljerkino smrt, za katero Barbara z mirno vestjo okrivi prav njega, Chubby vrže v ogenj vse svoje pesmi, nato pa »*se obrne in izgine*« (Božič 2009: 31). Ko ga Barbara išče v Šumiju, od natarice Marije izve le: »Bil je tukaj. Rekel mi je, da zadnjič. Poglej, kaj je napisal na zid: CHUBBY WAS HERE« (prav tam 2009: 32).

Vzporednica Chubbyjeve usode z Antigoino oziroma, še natančneje, podobnost strukture konfliktnega razmerja med posameznikom in družbo, je več kot očitna. G. Poschmann o dramaturgiji absurda pravi, da jo »pač neredko odlikuje zaustavljenost dogajanja. To kaže, da kljub propagirani pragmatični definiciji drame še naprej delujeta tako tradicija dramske teorije kot tudi etimologija pojma« (Poschmann 2008: 98). *Šumi* tako niza vrsto slik, v okviru katerih se pogosto ne dogaja prav veliko. Ko pa igra preseže to statičnost, gre za, lahko rečemo, mobilno, premično »zaustavljenost,« znotraj katere se gibamo le v omenjenih slikah, ki jih avtor niza pred nami. Zato je na podlagi

povedanega mogoče sklepati, da Božičeva zadnja drama *Šumi* ne uničuje smisla totalno in ne kaže nihilistične držje, temveč v semantični okvir absurda trdno vpisuje klasično tradicijo tragedije. Naj bodo Božičeve igre, *Šumi* je izvrsten primer, še tako absurdne, nikoli ne bo prestopil v svet ničja, temveč bo vselej ostal na strani smisla oziroma njegove odsotnosti, saj se ne bo smisel nikjer bolj boleče razprl, nikjer jasneje izpostavil kot ravno v svoji lastni ukinitvi, v človekovem propadu.

Literatura

- BOŽIČ, Peter, 1988: Iluzija in vizija sta meso postali. Žarko Petan, Tone Partljič (ur.): *Oder* 57. Ljubljana: MGL. 39–60.
- BOŽIČ, Peter, 2009: *Šumi*. Ljubljana: Študentska založba.
- BRECHT, Bertolt, 1995: *Brecht on Theatre*. London: Methuen.
- CRITCHLEY, Simon, 2002: *On humour*. London, New York: Routledge.
- HEIDEGGER, Martin, 1971: *Evropski nihilizem*. Ljubljana: Cankarjeva založba.
- KERMAUNER, Taras, 1982: Zavihek. Peter Božič: *Komisar Kriš (tragična igra)*. Ljubljana: Mladinska knjiga. 2.
- KILLINGER, Robert, 1996: *Literaturkunde*. Dunaj: Hölder-Pichler-Tempsky.
- PAVIS, Pavis, 1997: *Gledališki slovar*. Ljubljana: MGL.
- POSCHMANN, Gerda, 2008: Gledališki tekst in drama: k uporabi pojmov. Petra Pogorevc, Tomaž Toporišič (ur.): *Drama, tekst, pisava*. Ljubljana: MGL. 97–116.
- SOFOKLES, 1998: *Antigona; Kralj Ojdpius*. Ljubljana: Mladinska knjiga.