

Univerza v Ljubljani
Akademija za gledališče, radio, film in televizijo
Oddelek za dramaturgijo

Študentski raziskovalni projekt

DRAMATIK PETER BOŽIČ

Nina Šorak
Alena Medič
Kaja Pregrat
Rok Andres
Tea Kovše
Tereza Gregorič
Anita Volčanjšek
Eva Hribernik
Urša Adamič
Mojca Ketiš

Urednica zbornika: Anita Volčanjšek
Pomočnik urednice: Rok Andres

Mentor projekta: prof. dr. Denis Poniž

KAZALO

Anita Volčanjšek	Uvod Božičevim dramam naproti 3
Nina Šorak	Most med praznima bregovoma O tem, kako <i>Človek v šipi</i> gradi most, ki prepogosto ne vodi nikamor.....7
Alena Medič	Kruti eksperiment Obravnava drame <i>Zasilni izhod</i> 15
Kaja Pregrat	Kdo je Vojak Jošt? Reartikulacija drame <i>Vojaka Jošta ni</i>26
Rok Andres	Kaznovani z odrešenjem? Analiza drame <i>Kaznjenci</i>39
Tea Kovše	»Postavite se na glavo« Analiza drame <i>Dva brata</i>52
Tereza Gregorič	Večna norost: Analiza drame <i>Turjaška Rozamunda</i>62
Anita Volčanjšek	Vrednost življenja (ne)vrednih idealov Ne-distanciran pogled v drami <i>Komisar Kriš</i> in <i>Avguštinova Vrnitev</i>76
Eva Hribernik	Mimohod Analiza drame <i>Španska kraljica</i>91
Urša Adamič	Beseda moč: O zadnji drami Petra Božiča <i>Šumi</i>103

Mojca Ketiš	Peter Božič v času delovanja Odra 57.....	115
Viri in literatura, skupni za vse razprave v zborniku.....		125

Božičevim dramam naproti

Ocena umetniške vrednosti, se pravi občutkov, ki jih prinaša umetnost, je odvisna od tega, kako ljudje razumejo smisel življenja, od tega, v čem vidijo blaginjo in v čem zlo življenja.

Tolstoj: *O umetnosti in družbi*

Minulo poletje je slovenska literarna in gledališka srenja izgubila človeka, drobnega in skoraj vedno ogrnjenelega v dolg plašč, z gigantsko zmožnostjo lucidne percepcije sveta, ki je poleg še dveh dramatikov provokativno zarezal v tedaj sorealistično reflektiranje družbe. Tako se je ob bok postavil že precej uveljavljenim dramatikom, s svojim nabrušenim ter pogosto intrigantnim ter prah dvigajočim peresom pa se je usidral med začetnike absurda. Tomaž Toporišič označuje njegovo dramatiko z besedami: »Božič v slovenskem prostoru nedvomno predstavlja avtorja, ki je tako kot večji del korpusa zahodne dramatike po letu 1950 izhajal iz podobne izkušnje kot Beckett.«

Njegov umetniški credo je pester in tematsko slikovit, tudi edinstven; Petra Božiča je namreč zanimala realnost v vsej svoji prvinski podobi, ki je (bila) vse prej kot prijazna. V polje umetnosti je projiciral tudi družbeno-politično noto, nikoli pa se ni eksplicitno identificiral s kakšno izmed filozofij ali ideologij. V enem od intervjujev je povedal: »Po mojem mnenju je umetnost edini prostor absolutne svobode. Ker gre v umetnosti za tisti pojav metafizike, ki ga jaz enačim z Bogom. Se pravi, to je absolutna transcendenca.«

Marsikoga je zbudla njegova večja naklonjenost levici, četudi je raje ohranjal enkratno individualnost in vznemirjal tako eno kot drugo stran. Zvest samemu sebi – načelom, ki presegajo predikat boemstva in (navidezne) brezbržnosti – je zaradi (pre)redkih odrskih realizacij svojih dram v drugi polovici 80. let 20. stoletja prenehal s pisanjem. Sicer je bil, kot politično zaznamovana osebnost, pogosto pod drobnogledom vladajoče ideologije, vendar se v svojih delih izmika v mite zavitim perečim problemom (kot je to opazno v tekstih njegovih literarnih sopotnikov); ves svet – in ne le trenutna oblast – se mu zdi zlagan in na robu kolapsa.

Nabor dram (in tudi ostalih literarnih žanrov, ki so nam služili kot zvesti sopotniki k razumevanju Božičeve dramske poetike) je tolikšen, da ga je nemogoče – predvsem zaradi premajhnega števila slušateljev (dramaturginj in dramaturgov) seminarja za zgodovino

slovenske drame, v okviru katerega je pričujoči zbornik nastal – zaobjeti na nekaj desetih straneh.

Če smo z zadnjim, četrtim, zbornikom S/Š/Z zaorali v sredo treh življenj (Smole, Šeligo, Zajc), se z jubilejnim, petim, poklanjamo smeli ubeseditvi vseh ne-prijetnih dražljajev na majhnega človeka velikega uma, Petra Božiča. Vsak izmed nas, študentov, je ob začetnem študiju pod mentorstvom prof. dr. Denisa Poniža, iskal "pravo" dramo; takšno, katere téma bi ga popeljala v prostor brezmejne domišljije in mnogih konotativnih zaznav, novih uvidov ter, nenazadnje, do čim bližjega razumevanja nekega drugega časa. Ravno (v)pogled v polpreteklo slovensko zgodovino, ki avtorju pogosto služi za navdih – tudi sam je eden izmed njenih (verbalnih in pisnih) tvorcev –, je študente, prikrajšane za zavedno razumevanje in doživetje radosti ter bridkosti revolucij, integriral v burno družbeno dogajanje v bivši "Jugi". Kako se uspešno zoperstaviti pomanjkljivemu izkustvu t. i. kolektivnega duha, ki je preveval z alkoholom in cigaretnim dimom prežeta pribežališča mladih boemov (mednje lahko uvrstimo tudi Božiča, ki je družinsko življenje kaj kmalu zamenjal za Strindbergovo iskateljsko *Golgoto*), je bilo vprašanje, pogosto postavljeno ob uvodnem seznanjanju z dramatikovimi deli. Kot otroci neusmiljene kapitalistične logike in vsakodnevnih tehnoloških novotarij – medtem ko socializem poznamo le iz pisnih virov in pričevanj starejših – smo se udeležili marčevskega simpozija o Petru Božiču, ki je (poleg šolskih predavanj) pripomogel k preglednejši in verodostojnejši podobi preteklega duha. »Prekvasenje« slovenske dramatike in gledališča, kakor se je glasil naslov simpozija, je z referati gledaliških teoretikov in kritikov "prekvasilo" tudi naše dožemanje tekstov in omogočilo temeljitejši vpogled v entitete takratnega časa. Najboljši možni nadomestek osebnega izkustva je – kaj več je že zelo težko storiti – brskanje po arhivih, pogovor z Božičevimi gledališkimi kolegi in branje (tudi) zgodovinskih učbenikov.

Naš dramaturški zbornik je, prav tako kot zgoraj omenjeni simpozij, nekakšen poklon preminulemu umetniku, je zapis o zapisanem reflektiranju družbe in sveta. Vseh dram ni bilo mogoče analizirati; vsak izmed študentov si je izbral tekst, ki ga je najbolj vznemiril, in ga tekom študijskega leta, ob iskanju ter pridobivanju različnih informacij, razčlenil in deskriptivno zajel na avtorsko polo. Ravno možnost ustvarjalnosti in različnih postopkov pisanja daje zborniku predikat edinstvenosti. Navidez fragmentirana skupina zapisov – prispevki si sledijo kronološko, glede na letnico izdaje obravnavane drame, na koncu pa je usidran tudi članek o Odru 57 – se zlije v celovito entiteto, ki dokazuje, da je celo v 21.

stoletju mogoče obuditi kolektivnega duha. Skupaj smo se podali na raziskovanje enigmatične poti Petra Božiča – ravno samostojno delo in smotrno povezovanje "odkritij" sta glavna parametra seminarja –, ki nam je ob koncu dela ter (javno) podanih izsledkih razumljivejša in bolj domača. Tudi nam, "instant" mladini, ki nam bo vonj raznih Šumijev in Pekarn (žal) za vedno neznan. Na papir pa vseeno lahko prelijemo občutke ob branju o minulem času, revolucionarnih gibanjih, propadajočih vrednotah in neprilagojenih individuumih. Morda zato, ker smo tudi sami – tako kot naš dramatik – malce boja željni. Ker želimo, da nas slišijo.

Anita Volčanjšek, ur.

Most s praznima bregovoma:

O tem, kako Človek v šipi gradi most, ki prepogosto ne vodi nikamor

NINA ŠORAK

Summary: *Man in the Window - Portrait of Peter Božič*, is the first drama written by Božič, which is concerned with the question arising at the very beginnings of philosophy: "Who am I?" and "What is the world"? Existential drama relates to the problem of taking the life's middle course. Andrej, who is the protagonist of the drama, finds himself daily conversing with the Man in the window, until there is a streetlight lit. The Man in the window is Andrej's reflection, his inner and intimate world which can communicate with the outside world only through Andrej. Yet, Božič present them as two different "persons", communicating with each other, contradicting each other and carrying on a controversy. Andrej is the one who has to "exist" in the "real", material world, among the people. On the contrary, the Man in the window's existence depends on the light and the dark. "His" appearance relies on a particular existence, borrowed to him by Andrej only in the time of his observing the Man. In this way, the Man in the window is able to dwell. In the intermediate state of material and inner world, Andrej makes his final decision. He breaks the window and silences the Man within. Andrej opts for the easier way, he chooses the world.

Key words: existentialism, middle course, momentariness, functionalism, inner self

Povzetek: Prva Božičeva drama *Človek v šipi* se ukvarja vprašanjema, ki spadata v sam začetek filozofije: 'kdo sem' in 'kaj je svet'. Eksistencialistična drama se tako ukvarja z enim samim problemom, z vmesnostjo človeka. Andrej kot protagonist zgodbe se vsak večer, dokler je ulična svetilka še prižgana, znajde v pogovorih s Človekom v šipi. Človek v šipi je Andrejev odsev, njegov notranji, intimni svet, ki lahko z zunanostjo komunicira samo prek Andreja. Vendar sta v drami predstavljena kot 'dve osebi', pogovarjata se, si nasprotujeta in polemizirata. Andrej kot nekdo, ki 'mora eksistirati' v materialnem svetu, med ljudmi, in Človek v šipi, ki je odvisen od luči in teme, od tega, če ga Andrej gleda, od neke eksistence, ki mu posodi svojo eksistenco, s katero lahko biva. V tej vmesni poziciji med materialnim

svetom in sebstvom se Andrej na koncu vseeno odloči. Razbije šipo in utiša Človeka v njej. Odloči se za enostavnejšo pot, odloči se za svet.

Ključne besede: Eksistencializem, vmesnost človeka, zdaj, funkcionalnost, sebstvo.

Revolucionarna drama

V povojni slovenski dramatiki so novo poglavje zaznamovali predvsem trije pisci: Peter Božič (rojen 1932) z dramo *Človek v šipi*, napisano 1955, Dominik Smole (rojen 1929) z dramo *Popotovanje v Koromandijo*, napisano 1955, in Primož Kozak (rojen 1929) z dramo *Dialogi*, napisano 1957. V spremni besedi k drami *Človek v šipi* je Taras Kermauner Božičevo dramo označil za najbolj revolucionarno. Doda, da je bil v prelomu s tradicijo najbolj radikalen (1970: 39). Ta radikalnost se najbolje kaže, če dramo primerjamo s socialnorealističnimi teksti tistega obdobja. Spremembe so tu očitne: 'realizma' ni več, dogajanje ne temelji več na socialnih, razrednopolitičnih ali psiholoških razlogih, psihologija in socialna analiza sta odpravljeni, ni več kontinuitete, vpeljane so povsem nove teme. Osebe v drami niso več individualizirane, tipizirane od glave do pet, ampak so abstraktne, splošne, nosijo le telo in glas. Avtorju ni do tega, da bi odkrival odnose med njimi, zanima ga popolnoma druga plat, eksistencialna plat posameznika. Ukvarja se predvsem z vprašanjema, ki spadata v sam začetek filozofije, ki se glasita: 'kdo sem jaz' in 'kaj je svet'.¹ Tu vmes se znajde glavni junak *Človeka v šipi*.

Eksistencialistična dramatika

Eksistencialistična literatura je neločljivo povezana z eksistencialistično filozofijo. Prepletata se do te mere, da so literarna dela eksistencializma brana in obravnavana tudi kot filozofska dela. Pri eksistencialistični dramatiki povezava ni tako neposredna, saj jo pojmuje bolj kot termin, ki določuje tri poglavitne tokove dramatike 20. stoletja: poetično dramo, eksistencialistično dramo in dramo absurda. Drama absurda je absurda v svoji formi, dekonstrukciji jezika, pomena in smisla. Poetična drama (predvsem avantgardistična) jezik uporabi v lirični obliki, odreka pa se zgradbi zgodbe in pomenov.

¹ Začetek filozofije je v te dve vprašanji strnil Dean Komel v svojem delu *Uvod v filozofsko in kulturno hermenevtiko*. Tu se Komel sklicuje predvsem na Parmenida.

Samo eksistencialistična drama ohranja tradicionalno formo, zavest o absurdnosti sveta je samo njena vsebina, zato ji rečemo tudi filozofska ali idejna drama. Eksistencialistična misel razgradi dramatičen moment človeka nasproti usodi, ki ga presega. Teža dogajanja se preseli v notranjost posameznika, ki se zave odsotnosti absolutna, odtujenosti sveta, nesmisla, ničla, svoje popolne svobode in odgovornosti. Konflikt z drugimi ali s svetom se spremeni v notranje spoznavanje. Taka drama pa ne sme razgraditi oblike človeške resničnosti, ki je zunaj tega osamljenega posameznika, saj bi tako zanikala svojo filozofsko tezo po kateri zavest o ničlu in nesmislu človeka spodbuja k obstoju, dejavnosti in angažiranju v zunanjem svetu. Ne ukvarja se z notranjim svetom posameznika, temveč z njegovo vpetostjo v resničnost, katere del in soustvarjalec je. Eksistencialistična drama je zato ohranila tradicionalno dramaturgijo, se približala klasicistični dramatiki in se po njenem zgledu ravna po principu aktantskega modela Anne Ubersfeld, kjer aktantski model sestavlja šest aktantov, ki so razporejeni v dva pozicijska in opozicijski par, pri čemer subjekt želi objekt, željo mu generira pošiljatelj, izvaja pa jo v imenu prejemnika (Ubersfeld 2002: 57–64).

Vendar se v eksistencialistični drami zgodi, da opozicijski par izgine (Szondi 2000: 85–90). Moment konflikta torej ni v soočenju nasprotujočih si idej in ciljev. Protagonist ima le navidezne nasprotnike, tako kot je navidezen njegov cilj, saj na poti doživi eksistencialistično spoznanje, njegov boj za smisel se spremeni v delovanje, 'izdelovanje' smisla. Subjektu ni nič na poti, temveč je on sam na poti do spoznanja. Konstitutiven element eksistencialistične drame, ki ustvari moment konflikta, dramatičnosti je 'situacija ogroženosti' (prav tam). Junaki niso sprti s svojo resničnostjo, temveč najdejo spoznanje znotraj sebe, to pa jih od resničnosti izolira, ukine se potreba po komunikaciji. Taka oblika spoznavanja bi torej bolj ustrezala prozi. Z vzpostavitvijo situacije ogroženosti pa je junak prisiljen k vzpostavitvi stika z okolico, iz monološkosti prehaja v dialoškost, iz notranjega, subjektivnega sveta v komunikacijo z zunanjo človeško resničnostjo, ki ga obdaja. Ogroženosti pa, kot rečeno, ne predstavljajo antagonisti in nasprotniki subjekta, junaka drame, temveč situacija kot taka, kraj in čas dogajanja, ki terjata preobrat, junaka silita k spoznanju, iz zunanosti se umakne v notranje spoznanje in tu se drama konča.

Človek v šipi

Božičeva prva drama je sestavljena iz štirinajstih prizorov in epiloga. Prizorišče je skozi vse prizore isto: notranjost sobe z naslonjačem, ki je obrnjen tako, da sedečega vidimo le v profilu. Obrnjen je proti oknu v levi steni, v katerem lahko vidi svoj odsev. Vzporedno z levo steno teče reka, preko katere je postavljen most. Pred samim oknom, zunaj sobe, je postavljena ulična svetilka. V opisu prostora v začetni didaskaliji je prizorišče natančno določeno, saj vsak element s svojo metaforiko podpira dramo v njeni vsebini. Most kot vmesnost med dvema ničema, luč, ki zbuja odsev za razgovor, okno, kjer človek v šipi zaživi. Kraj dogajanja Božič označi kot 'srednje provincialno mesto', čas pa je 'zdaj'.

Andreja, ki je protagonist drame, avtor opiše kot človeka tridesetih let, nedoločenega poklica. Kaj je njegov poklic ali zanimanje, za samo dramo niti ni pomembno, ker se znajde v bolj temeljnih, čisto eksistencialnih vprašanjih. Vse, kar bralca zanima v zvezi s to temo, je, zakaj se je začel Andrejev pogovor s Človekom v šipi. In tu nam Božič poda delen odgovor, ko že v prvem prizoru izvemo, da ga čez tri dni čaka poroka z zaročenko Anjo. Andrej pravi: »Obesil sem te sebi na vrat, ker sem mislil, da pač moram imeti nekaj na vratu.« (Božič 1970: 8)

Andrej je v spravljivem, napetem odnosu s svojo zaročenko in s svojo mamo in, ko že mislimo, da so večeri ob pogovoru z odsevom mirnejši, vidimo, da ga v resnici zbada sam 'jaz'. Odsev mu govori, da ima že vse življenje za seboj. Človek v šipi: »Veš, da nekaj ni v redu. In zato presediš noč za nočjo v naslanjaču pred menoj, čeprav si tega nočeš priznati. Če pa ti od vsega tega povem samo nekaj, tega ne preneseš. Trdiš, da je vse v najlepšem redu. Da. Vse.« (Božič 1970: 9–10)

Njun odnos pa ni le goli razgovor, ampak ju ponese tudi v svet domišljije, sanj. Včasih pa le opazujeta most. Njun stik vsako noč prekine čuvaj, ki pred svitom ugaša svetilko pod oknom. S tem onemogoči Andreju odsev. Dejstvo, da je Človek v šipi nekdo, s komer deli noči, Andrej prikriva svoji mami in Anji. Šele proti koncu drame, v devetem prizoru, Anji razkrije svoje početje:

Andrej: Zate je to okno samo okno. In šipa samo šipa.

Anja: In kaj naj bi bilo več?

Andrej: To je tista stvar. In še to, prebolel bi navsezadnje okno, prebolel šipo, toda vrhu tega je še vse tisto, kar je za to šipo. V blaznost me peha. Poznaš človeka v šipi?

Anja: Kaj govoriš vendar?

Andrej: Govorim o človeku v šipi.

Anja: Andrej! Kaj vendar govoriš? Kmalu bom mislila o tebi tako kot drugi. (Božič 1970: 26)

Že v naslednjem prizoru pa se zgodi vrh drame. Človek v šipi namreč spodbudi Andreja k umoru čuvaja: »Prav tako kot mi je vseeno zakaj ga sovražiš. Pomembno je, da ga boš ubil. Da ne bom vsako noč po dvanajsti uri nič, ki misli, ki hoče.« (Božič 1970: 29)

Med skupnim štetjem čuvajevih korakov, ki jih naredi vsakokrat, ko stopa do svetilke, da bi jo ugasnil, Andrej vstane in mu prepreči pot. Z močnim zategom kravate ga ubije. In čeprav umor prizna pred svojimi, ga ljudstvo ne obsodi, ker je bil ob istem času na mostu slučajno 'neznani samomorilec', ki je po dejanju hitro skočil v vodo. Vsi so seveda vrgli sum nanj. Meščanom se zdi večji problem, kot je obtožba morilca, preveč svetlobe, ki jo bo oddajala stalno prižgana svetilka. Mesto potrebuje temo.

Zdaj je Človek v šipi dobil pravdo. Že v začetku je trdil, da ima Andrej svoje življenje že za sabo. In zdaj ga ima res. Umor je velik prestop.

Drama se konča z epilogom, ki nam prinese Andrejevo radikalno odločitev. Sebe bo nekam usmeril: ali pomeni ta odločitev kaj dobrega ali le slabo zanj, niti ni pomembno. Končno se zravna in zbere ter razbije šipo. Koščki stekla se razsujejo po tleh in Človeka v šipi ni več.

Vmesnost človeka

Dogajalni čas Božičeve drame je 'zdaj' in ta o sami vsebini in namenu avtorja pove vse. Kot je zapisal že Heidegger, se bit najprej povezuje s časom. S časom, ki je lahko le tu, in zato je zdaj (2005: 17–67). Kot nasprotje temu Božič postavi kraj kot "srednje provincialno mesto", kraj, ki se nikoli ne ustavi v "zdaj-u", kraj, ki vedno blebeta le o prihodnjem in preteklem, vse, kar izrečejo, so le puhli komentarji, ki ne pomenijo ničesar. In vsega tega je Andrej sit. Tako pravi Anja: »In kaj naj počnem v tej "mirni" hiši? Ali naj se pogovarjam s tvojimi prijatelji in prijateljicami recimo takole: "Klanjam se, gospod..." ali pa "Gospod, gumb vam manjka na telovniku..."", čeprav sploh nima telovnika, a oboje pomeni isto.« (Božič 1970: 8)

Andrej in Anja sta v drami edini konkretni imeni, vsi ostali so abstraktni oz. splošni, s svojo oznako le predstavniki: Čuvaj, Govornik, Neznani samomorilec ... Odnosi med njimi niso pomembni, gre zgolj za notranji konflikt Andreja, ki ga dramatik ponazori z dialogom med njim in Človekom v šipi. Andrej vsak večer posedla pred oknom, v katerem 'biva' Človek v šipi, s katerim se pogovarjata. Človek v šipi je Andrejev odsev, njegov notranji, intimni svet,

ki lahko z zunanostjo komunicira samo prek Andreja. Vendar sta v drami predstavljeni kot 'dve osebi', pogovarjata se, si nasprotujeta in polemizirata. Andrej kot nekdo, ki 'mora eksistirati' v materialnem svetu, med ljudmi, in Človek v šipi, ki je odvisen od luči in teme, od tega, če ga Andrej gleda, od neke eksistence, ki mu posodi svojo eksistenco, s katero lahko biva.

Vmes, v razlomljeni identiteti, najdemo Andreja, ki zre in komunicira s svojim odsevom cele noči. Skozi okno vidi most, ki ne veže ničesar in ne vodi nikamor, s katerega vsake toliko skoči kak samomorilec. Most, na sredo katerega meščani postavijo spomenik z napisom zlatih črk: »Tukaj, s tega mostu, je hotel skočiti nekdo v reko, ki se razliva za njim v mir, tišino in mrak. A ni.« (Božič 1970: 21)

Most, ki je osrednji simbol drame, je tudi najčistejša metafora Andrejevega razgovora s samim sabo. Na nobenem bregu ne more zares ostati, ker tam ničesar ni, biva lahko samo vmes, tam pri spomeniku tistim, ki se ne vržejo v vodo. Na tem mostu, na katerem se znajde Andrej, se znajde vsak, ki se vpraša o svojem sebstvu in svetu, ki mu stoji nasproti. Bit se tako želi zoperstaviti funkcionalnosti, ki jo zahteva svet. Vendar kako biti zares funkcionalen, če je osnova puhla, ali kot pravi Andrej: »Če nekdo že vse življenje zida na puhlo osnovo, in to nekaj takega, kar naj bi bilo trajno, pokoplje tista puhla stavba vse pod seboj. (Božič 1970: 27)

Andrej misli in biva problem našega življenja. Ne želi se podati med množico meščanov, za katere je prepričan, da v resnici ne eksistirajo.

Andrej je že v začetku označen za 'večnega vagabunda' (to je temeljna karakteristika Božičevih glavnih junakov). Vagabund - potepuh - je nekdo, ki nima individualnega doma, bratov, poklica, političnega prepričanja, barve in vonja, temveč le nekdo 'izven' (naslov prvega Božičevega romana), 'na robu zemlje' (naslov drugega), nekdo, ki noče živeti običajnega meščanskega životarjenja, ker ve, da je to životarjenje neeksistenca, se pravi nič, ne ve pa, kako bi lahko bival 'zares', bistven, poln, dejanski. (Kermauner 1970: 40)

Andrej biva vmes med dvema neeksistencama. Materialno-socialni svet je prazen, predstavljajo ga anonimneži, ki ves čas blebetajo in počnejo v temelju prazne reči, ki so brez smisla, razloga, brez biti. Ta svet je poln praznih gest in ritualov (poroke, hranjenje, postavljanje spomenikov ...). Ta svet je prazen, ali bolje, ni nič. Odločiti se za ta svet je

odločiti se za nič. »Preiti v svet Idej - Vrednot sploh ne pride v poštev, ker takšnega sveta Božič ne pozna in ne prizna; tak svet je kvečjemu le izmišljotina meščanstva in mesjanstva. Andrej ne išče Ideje : Resnice. Andrej je totalna kritika vsakršne oblike idealizma. Pomembna mu je ena sama stvar: biti, eksistirati.« (Kermauner 1970: 41) Notranja situacija absolutne razklanosti, ki protagonista vodi le k raziskovanju biti, k eksistenci, ki se dotika le njega. Na obeh straneh mostu se torej nahaja nič: nič z malo začetnico in Nič z veliko začetnico. Vsaka stran predstavlja svoj pol. Tista z malo predstavlja praznost sveta, tista z veliko pa strahovito naporno in napeto voljo. Ta Nič se grize in hkrati grize druge, se ne more najti in opredeliti kot nekaj, ampak ostaja le v svojem nepristajanju na socialno. Vendar je. In vse, kar hoče, je biti. Je kot naporna volja. Ali kot reče Človek v šipi: »Ne biti, in vendar nekaj misliti, nekaj hoteti!« (Božič 1970: 29)

Na eni strani vloga, na drugi strani bit. Na eni funkcionalnost in na drugi odgovarjanje na vprašanje, kdo v resnici sem. Funkcija nastopa nad samo eksistenco. Iz funkcije smo pripravljeni razumeti pomembnost kogarkoli in česarkoli, za smisel pa ni več nobene prave volje. Andrej se sooča s tem vsakodnevno, ko odgovarja na vprašanja mame in Anje.

Andrej: Toda pojdi! Imam razgovor z nekom, ki ga ti ne poznaš in ga ne boš nikoli spoznala. V tem je tvoja krivda.

Anja: Govoriš kot človek, ki ne ve več, kaj govori. Kje ga imaš, tega sobesednika?

Andrej: Pojdi in misli na najino poročno noč, ki bo čez tri dni. Poznam dekleta, ki so se že tedne in tedne pred poroko pripravljale nanjo. Vsaka po svoje.

Mati: Anja, pomiri se, pojdiva spat. Sine... (Pristopi k Andreju.)

Sine, doma si. Zagrnj okno, pojdi in spočij se. Veliko noči je že, kar nisi spal.

Andrej: Spočij se, spočij se... (Božič 1970: 14)

Tega, kar nima funkcije, sploh ni in funkcija je danes v vsem, kar je. Ne gre za to, da se nekomu ne bi hotelo biti nekaj, kar ne predstavlja funkcije, ampak problem je v tem, da drugače sploh ne ve zase. Skrb za eksistenco je tako postala skrb za funkcioniranje. In ravno zato, ker živimo v svetu, ki funkcionalnost zahteva in že skoraj predpostavlja, bi bil upor brez pomena. Kot se na koncu, v epilogu, izkaže, da je Andrejev upor podlegel svetu okoli. Razbije šipo in s tem človeka v njej. Ni več pripravljen zreti v obraz samemu sebi in se s tem gristi, podleže enostavnejši poti, ki je sicer puhla in prazna, a prinaša manj problemov kot tista, ki vztraja pri zrenju v Nič.

Zakaj ni zdržal v 'vmesnosti'? Tudi tu poznamo jasen odgovor: ker pomeni živeti 'vmes' živeti v brezizhodnem položaju, potisnjen od vsega, preklet, uklet, ujet, stisnjen v smrt, in ker človek ni radostna žrtev (kot je bila v sorealizmu, kjer je realizirala Idejo; zdaj se ne da udejantiti nič, kar bi bilo nad mano: Vrednote, zdaj se da samo živeti: bivati.), temveč samo težnja po samoohranitvi, po obstoju, po eksistenci, pride in mora priti do izraza najbolj krvava, temna, 'nihilistična' plat te eksistence: moram obživeti, da pa bi obživel, moram ubiti drugega (ki je seveda le simbol zame: oba sva na istem in - že vnaprej - eno v najini nezmožnosti trajno ostati zunaj Identitete). (Kermauner 1970: 43)

Po smrti Človeka iz šipe ostane le še človek iz mesta. Vmesnost je predstavljalo njegovo življenje. Jutri se poroči in postal bo le senca. Opravičila za eksistenco ni, ker ni sveta Ideja. Eksistenca je samo v ničanju, v ubijanju. Andrej pravi: »Kdo pa lahko da komur koli za kar koli kakršno koli opravičilo? Recimo opravičilo, da živi?« (Božič 1970: 28)

Andreja je v njegovi vmesnosti, v pogovorih s Človekom v šipi, determiniral ravno Čuvaj. Ugašal in prižigal mu je luč, ki je bila pogoj za odsev. In Človek v šipi je skupaj z Andrejem štel korake, dokler sta še lahko ostajala znotraj razgovorov.

Peter Božič o *Človeku v šipi*

Na internetni strani 'intelyway.com' Peter Božič kot intervjuvanec spregovori o svojem prvencu in njegovi usodi. Intervju z njim je ob njegovi življenjski 70-letnici vodil Vladimir Gajšek.

Vladimir Gajšek: Kdo je *Človek v šipi* istoimenske drame iz let Odra 57?

Peter Božič: *Človek v šipi* ni bil uprizorjen na Odru 57. To je bil prvi moj gledališki tekst, nastal je leta 1956/57.

Vladimir Gajšek: Mar ne spada ta tekst v tako rekoč prve nadrealistične tekste ali dramske tekste drame absurda na Slovenskem?

Peter Božič: *Človek v šipi* takrat ni bil uprizorjen, bil je pa na natečaju, ki ga je razpisala ljubljanska Drama, za najboljši gledališki tekst – pobudo za to pa je dal pokojni Lojze Filipič ali krog ljubljanske Drame. Med približno petdesetimi besedili je bil ta tekst uvrščen med prvih deset, vendar pa ni bil nagrajen, nagrajen je bil tekst Dominika Smoleta *Potovanje v Indijo Koromandijo*, Jožeta Javorška *Povečevalno steklo* in Vitomila Zupana *Aleksander praznih rok*. V žiriji je bil takrat Janko Kos, ki mi je povedal, da je on osebno postavljal to besedilo zaradi dramaturške dognanosti in izjemne modernosti vsaj med prve tri nagrajene tekste, vendar s svojimi napori ni uspel, ker ga ostali člani žirije kratkomalo niso niti razumeli. Tako je šel ta tekst nekako v pozabo. Objavil sem ga v Založbi

Obzorja Maribor v samostojni knjigi, s 5imi drugimi gledališkimi teksti, uprizorjenimi na Odru 57, in enim gledališkim tekstom, ki je bil uprizorjen v Drami SNG Ljubljana (*Dva brata*). Ravno usoda tega besedila nam kaže neko tipično podobo, stanje v slovenski gledališki sferi. Če kot gledališčnik, ne glede na to, kaj si, ali si režiser, gledavec ali avtor, nisi fizično prisoten, te za to sfero enostavno ni – in tudi besedila ni.

Vrednost tega dela, ki jo je zelo natančno označil Janko Kos že kot član žirije leta 1956, je bila očitna, ko je to gledališko besedilo uvrstilo v svoj repertoar Ptujsko amatersko mladinsko gledališče v režiji Branke Bezeljak. To kvaliteto je opazil kritik Jernej Novak, selektor za Teden slovenske drame v Kranju pred nekaj leti, pa ga je uvrstil v repertoar. Ogorčenje profesionalnih kritikov – Slavko Pezdir in drugih je bilo na tem, da sodeluje amatersko gledališče na tednu tolikšno, da so uprizoritev popolnoma bojkotirali: na gledališki predstavi v Kranju ni bilo enega od teh kritikov in tudi nobene ocene, objavljene v časnikih. Ne da bi bil oseben, mislim, da so ravnali [...] v skladu s tipičnim fenomenom, ki sem ga prej omenil, da te res ne sme biti, če nisi od jutra do večera prisoten v gledališkem prostoru, kar naj je prvo in zadnje pravilo.

Ta zgodba je tako kranjsko provincialno pritlehna in neumna, da jemlje velik del kredibilnosti slovenski gledališki kritiki, ki sem jo jaz, odkrito rečeno, dotlej zmeraj cenil. Zdaj se mi zdi pa banalna in neumna.

(Gajšek/Božič, 2009)

Zakaj tekst še nikoli ni bil uprizorjen na profesionalnem odru in kako to, da ni bil nagrajen, ko je bil poslan na razpis, so vprašanja, ki ostajajo odprta. S predstavo *Človek v šipi* Petra Božiča so Ptujčani sodelovali na Festivalu mladega evropskega teatra v Avstriji (1987); z njo so zastopali Slovenijo tudi na jugoslovanskem srečanju amaterskih odrov.

Aktualnost drame

Človek v šipi s svojim drezanjem v bit, v bivanje in bistvo ostaja aktualen. Odpira vprašanje, s kakršnim se je začela filozofija in s tem rodila le nova in nova vprašanja. Kako smo sami v sebi razgovor in kako težko ostanemo v vmesnosti skozi življenje. Svet okoli nas zahteva odločitev. Prevečkrat odločitev za svet in ne za nas same. Čas bi že bil, da se poleg ptujkega mladinskega amaterskega gledališča še kdo sooči z uprizoritvijo Božičeve revolucionarne drame. Premalokrat se namreč zavemo, da smo tudi sami sredi mosta, ki povezuje prazna bregova.

Kruti eksperiment:

Obravnava drame *Zasilni izhod*

ALENA MEDIČ

Summary: The Emergency exit is the second play in a series of Peter Božič's one act plays. It is an absurd play and questions human existence in the world. Božič finished this play in 1957 shortly before the theatre group Stage 57 was founded. The play was eventually staged there in 1961.

Emergency exit was one of the first few absurd plays in Slovenia and it is interesting that at the time of writing the play, Božič was not familiar with works of Eugen Ionesco – the great father of absurd drama theatre. This play, however, came as the result of his seeking the most suitable form for capturing his impression and views of the world at that time.

The play is about people who were trapped in an exitless cellar and their subsequent actions and behaviour in such extreme circumstances.

The ending of the play raises an interesting question as it almost seems as if Božič misplaced lines and put the words of one character into the mouth of another, although this may also have been done on purpose. This is what I intend to explore in the following text.

Keywords: absurd, enodejanka za prevod!, Crossroads, gledališče, biography, nihilism, author.

Povzetek: *Zasilni izhod* je druga Božičeva enodejanka. Napisana je v duhu absurda in prepraševanja človeške eksistence. Avtor je dokončal dramo leta 1957, tik preden je bila ustanovljena gledališka skupina Oder 57, katere soustanovitelj je bil tudi sam. Prav na Odru 57 je bil leta 1961 *Zasilni Izhod* uprizorjen skupaj z avtorjevo tretjo enodejanko *Križišče*. *Zasilni izhod* je bila ena prvih dram absurda na Slovenskem in zanimivo je, da med njenim nastajanjem avtor še ni bil seznanjen z deli Eugèna Ionesca, očeta te zvrsti. Takšna zvrst dramatika se je v avtorju vzbudila kot edini smiselni način podajanja situacije sveta. Igra se dogaja v zasuti kleti, kamor so se ujeli različni ljudje. Opisuje njihov način doživljanja sveta in njihova dejanja v takšnih ekstremnih razmerah.

Zaključek igre predstavlja zanimivo vprašanje, ki lahko spremeni branje celotne drame.

Možna sta dva zaključka: replike so bodisi pomešane, kar pomeni, da dramo lahko beremo od začetka do konca na enak način, bodisi konec vzamemo kot premišljen dodatek, ki pa obrne celotno situacijo, motive ter akcije lika Trgovca.

Ključne besede: absurd, enodejanka, Križišče, gledališče, biografija, nihilizem, avtor

Uvod

Zasilni izhod je druga v seriji enodejank Petra Božiča, napisana v duhu absurda in ekspresije človekove eksistence. Napisana je bila leta 1957, v letu nastanka Odra 57, na katerem je bila leta 1961 tudi uprizorjena. *Zasilni izhod* označujejo za eno prvih dram absurda na slovenskih tleh, čeprav avtor ob njenem nastanku še ni bil seznanjen z deli Ionesca, začetnika in očeta te zvrsti. Kakorkoli, oblika v kakršni je napisana, je bila po mnenju Petra Božiča najbolj primerna za opis dogajanja v petdesetih letih, to je bila njegova intuitivna odločitev.

Delo je napisano v duhu izgube smisla življenja in zavesti, da je ta smisel le dobra domislica iznajdljivih človeških bitij. Glavni junak Cunjar je človek, ki se ukvarja s pobiranjem starih cunj, da jih prodaja naprej. Njegovo eksistiranje ne potrebuje smisla v običajnem pomenu, ne potrebuje materialnih vrednot, ampak zavest o svetu in sebi. In s to zavestjo poskuša odpreti oči drugima dvema junakoma, Trgovcu in Dekletu, ki si samo prizadevata ohraniti svoj dosedanji način eksistiranja.

Okvir igre je brezizhoden položaj, v katerem so se znašle dramske osebe: zasuti so v temni kleti, iz katere ne najdejo izhoda. Zapečateni so in po vsej verjetnosti preživljajo v tej kleti svoje zadnje trenutke, zato se v takšnih okoliščinah in s poskusi Cunjarja pokažejo v svoji pravi luči, ki ni prav brezmadežna. Cunjar skuša pripraviti ostala dva do tega, da bi podvomila v svoj način eksistiranja, medtem ko bi rada onadva samo našla izhod iz zasute kleti, kjer so se po naključju znašli. Igra se konča tako, da Tujec izkoplje izhod iz kleti, in izkaže se, da je bilo vse skupaj le vaja, ki pa se je sprevrgla v nekakšno bitko za obstoj. Kruti eksperiment, ki spremeni osebe v igri.

Zaključek igre postavlja zanimivo vprašanje, saj se skoraj zazdi, da so zadnje replike pomešane med sabo oz. da jih izgovarjajo napačne osebe. Če pa vzamemo replike takšne, kot

so, se pomen igre v trenutku spremeni. To vprašanje bom poskusila raziskati ob virih iz avtorjevega življenja in dela, pri čemer se bom opirala predvsem na dramatiko absurda.

Na poti k Zasilnemu izhodu

Igra se začne tako, da smo vrženi v dogajanje. Junaki so že v kleti, kjer jih je zasulo, kako pa se je to zgodilo, izvemo samo iz njihovih besed, še najbolj iz replik Cunjarja. Čeprav se osebe načeloma ne poznajo, se samo pretvarjajo, saj Cunjar natančno povzema dogodke iz njihovega življenja, predvsem takšne, ki bi jih osebe raje pozabile. Poleg Trgovca in Dekleta so v kleti še Pobožna starka, ki ves čas samo tiho moli, Mlad človek, ki pa je umrl že pred začetkom igre, Tujec, ki posreduje pri dogajanju in z odrešitvijo iz kleti prinese konec igre, ter pes določene barve in velikosti in več podgan. Seznam oseb nam že na prvi pogled pove, da drama ni napisana v realističnem slogu. V dogajanju se meša nelogična domišljija Cunjarja z nelogičnimi, a realnimi dogodki iz življenja oseb. To so prvine absurda v drami.

Okvirni dogodki, ki se zgodijo in sprožajo reakcije dramskih oseb, so zasutje, ki pa se je zgodilo že pred začetkom drame, pojav podgane, ki pride iz zunanjega sveta, pa tudi izpoved Trgovca in Dekleta o svojem življenju. Lahko bi rekli, da je to trenutek resnice v drami, ko oba razgalita svoje najbolj občutljive teme. Odrešitev za Dekle in Trgovca predstavlja Tujec, ki jih odkoplje iz zasute kleti.

Glavni junak je Cunjar, za dogajanje pa sta pomembna tudi Dekle in Trgovec, ostale osebe so predstavljene bolj kot slike, ki so pač na odru, vendar v dogajanje ne posegajo. Vse niti drži v rokah Cunjar in s tem poskuša manipulirati z drugima dvema. Vendar ni junak, je antijunak, je oseba, ki se zaveda svojega življenja na drugi ravni kot ostali dve osebi. Njegove dolge replike so polne nelogičnega govorjenja in absurdnih spominov. V nasprotju z njim ostali dve osebi govorita krajše in bolj realistične replike. Tako trčita dva svetova, dva načina videnja sveta, dve resnici. Vendar to, kar je resnica za Cunjarja, je za Trgovca in Dekle nelogično in nerazumljivo. Nočeta razumeti Cunjarjeve eksistence, saj se bojita, da bi mu potem postala podobna. Onadva bi se rada samo vrnila v svoje dosedanje življenje, v svet varnih stvari, v svet, ki ponuja varnost na račun izgube lastne identitete in moralne neoporečnosti.

Kdo je Cunjar?

Trgovec: [...] 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. (Božič 1970d: 9)

Tako govorijo o mladem človeku, ki je umrl v kleti. In vendar, kdo je Cunjar in kaj hoče? Njegov način izražanja je absurdno nihilističen, njegova osebnost pa polna protislovij. Je glavni junak, ampak ni pozitivna osebnost, čeprav tudi ne moremo reči, da je negativec. On samo eksistira in opazuje svet ter sebe. Zaveda se samega sebe, ne poskuša skriti ali potlačiti svojih slabosti. Zaveda se tudi svojih dejanj in nosi odgovornost zanje. Ne podreja se ostalim, zvest je samemu sebi, zato je ohranil lastno identiteto in sledi sistemu etičnih vrednot. Tudi ko se znajde v zasuti kleti, ostane zvest samemu sebi, ne grabi ga panika in ne izbira moralno oporečnih rešitev, samo zato da bi rešil golo eksistenco.

O njegovem življenju pred zasutjem izvemo to, da se je v mladosti kruto pošalil z nekim starcem in zaradi tega pristal na cesti. Ta cesta pa je v besedilu simbol, kakor svetopisemsko jabolko spoznanja. Cunjar o njej pravi: »Tista cesta je nekaj takega kot to zaklonišče zdaj. Ostaneš živ v njem zato, samo zato, da veš, prav natančno veš, da si pravzaprav že mrlič.« Ter Dekletu: »In tudi tega ne veste, da je tista cesta edina možnost, zadnja možnost vseh tistih ljudi, ki sem jih tam srečeval, in da je nihče na svetu ne bi izbral prostovoljno.« (Božič 1970d: 12)

Cesta je pot samospoznanja in plačevanja za svoje grehe. Cunjar se je podal nanjo in kdor enkrat spozna resnico o sebi, ne more več živeti v zanikanju. Zato mu je vseeno, kje se nahaja, v zasuti kleti ali zunaj, ve, da je cunjar in vedno bo cunjar. Sprijaznil se je s svojim položajem in svojim življenjem in v tem je njegova moč, s katero poskuša odpreti oči tudi ostalima dvema osebama. Toda, ali si v resnici želi razsvetliti ta junaka? Potem bi bil že skoraj trubarjevsko usmerjen humanistični junak. Kar pa ni, čeprav ima za razliko od drugih jasno zavest o sebi in je že s tem nekaj več od njih. Toda ta zavest mu ne služi za to, da bi bil z njo kaj boljši človek, to je samo razlog in opravičilo vsake situacije, v kateri se znajde, ni pa možnost izhoda iz nje. Zavedanje še ne pomeni rasti in napredka. Čeprav hoče s pomočjo svojega zavedanja odpreti oči Trgovcu in Dekletu. Zato manipulira z njima, hoče, da bi se zavedla resnice o njunem življenju, hoče, da spoznata cesto, na kateri je on že dolgo. Hkrati s tem pa subtilno igra na njune karte, odziva se na njune replike, tako da iz njih kroji resničnost o sebi. Lahko bi rekli, da igra nanju. Ko ga Dekle npr. obtožuje, se ne izmika, prizna to, česar ga je obtoževala, a se tako poigra z njeno resnico, saj je resnica za Cunjarja le to, kar si ljudje

(iz)mislimo o drugih ljudeh. Tudi on sam si je izmislil svojo resnico. Izmislil si je dva psa; enega črnega in enega nedoločene barve ter velikosti, da opravljata njegovo poslanstvo namesto njega. Sam sicer pove o tem, da si je črnega izmislil zato, da pobira cunje namesto njega, drugega pa zato, da pobira in še prodaja njegove cunje. Po poklicu je cunjar, vendar je to lahko parafraza za umetnika, saj pobira doživete zgodbe drugih in jih predeluje ter prodaja naprej kot nekaj novega. Na tem mestu pa se pojavi tudi politična komponenta; ker v obstoječem sistemu ne more podajati stvari, takšnih kot so, ne more delovati jasno in blatiti oblasti v podobi črnega psa, ki si ga je izmislil za to. Tako si izmisli psa nedoločene barve in velikosti, a s čisto določenim pasjim gobcem, zato da v podobi absurda prodaja svoje zgodbe še naprej in se ga sistem ne more dotakniti, ker ni v takšni umetnosti več ničesar nesprejemljivega, vse je samo absurdno in nerazumljivo.

Kdo pa sta ostala aktivna lika?

Najprej je tu Trgovec, preprost človek s preprostimi vrednotami, ki pa se je znašel v nepričakovani situaciji. In to ga spravlja na rob živcev, še bolj kot situacija sama pa ga bega Cunjar. Rad bi našel izhod iz zasute kleti, pa tudi če pri tem izgubi svoje človeško dostojanstvo. Na Cunjarja bi naščuval svojega psa (ima psa določene barve in velikosti), zasledoval bi podgano; čeprav mu je odurna, bi se plazil za njo in jo po potrebi tudi ljubkoval, samo da bi ga peljala ven iz kleti. Ne predstavlja si drugega izhoda iz situacije, ne predstavlja si, da si je izhod mogoče enostavno izmisliti in živeti normalno naprej. Raje se podredi oblasti, raje izgubi identiteto in dostojanstvo, zato da ohrani golo življenje. Trgovec se ne trudi ničesar razumeti, kakor se tudi ne trudi prodajati, je samo še gola eksistenca, ki bi rada eksistirala svoje malo življenje še naprej. Ničesar ne razume, se le razburja in poskuša izrabiti vsako najmanjšo priložnost za rešitev.

Takole ga označuje Cunjar: »Toda vi se jezite, dragi gospod. Glejte, jaz nisem nikoli počel kaj takega. Vas pa je zgrabilo življenje na tistem koncu, kjer tega ne prenesete.« Trgovec pa odgovarja: »Ne prenesem, ne prenesem. No, ali je to sploh prav? Ali je to sploh prav?« (Božič 1970d: 7)

Drugi aktivni lik je Dekle. Je bolj skrivnostna in prisebna oseba. Na začetku igre je previdna in prvo repliko spregovori veliko pozneje od ostalih dveh. Na splošno ne govori veliko, razen kadar jo Cunjarjevo absurdno govorjenje sili v to, da ga poskuša razkrinkati. Izkaže pa se, da je bila učiteljica, vendar to na začetku zanika. Dekle je videti, kot da ves čas hrani nekakšne

skrivnosti, ki jih Cunjar poskuša izvleči na plan. Ena je ta, da je nekoč hodila s črnolasim gestapovcem, verjetno samo zato, da si je rešila življenje. Vojna v besedilu ni eksplicitno omenjena, vendar je v podtekstu mogoče najti slike in prizore iz vojne. Zato lahko sklepamo, da hoče Dekle potlačiti spomin nanjo. Vendar jo Cunjar vztrajno opominja, tako da postopoma začenja priznavati nekatere stvari iz preteklosti. Potrdi, da se s Cunjarjem poznata še iz časa, ko je bila učiteljica, ko se je Cunjar kot otrok kruto pošalil ter s sošolci sprožil detonator v razredu. Oba imata za sabo dogodke, ki jih obžalujeta, toda Cunjar se je podal na cesto spoznanja, ona pa je raje še naprej živela v sprenevedanju. Odvrnila se je od spoznanja in obstala na stopnji gole eksistence. Čeprav za razliko od Trgovca ona vsaj sluti, poskuša razumeti, kaj hoče Cunjar, le da to razume skozi prizmo svoje osebnosti. Zaveda pa se, da – čeprav se je Cunjar podal na cesto – to še ne pomeni, da je kaj boljši človek od ostalih. Cunjarju pravi: »Hočete, da bi se plazili pred vami. Da bi dokazali, da vse to kar smo mi in kar je naše življenje, ne pomeni nič, ker vam je prejšnje življenje z vsakim utripom dokazovalo, da vse to nekaj je. Le da vi in to, kar vas drži skupaj, ni nič.« (Božič 1970d: 19)

V igri obstaja nekakšna hierarhija vrednot: najvišje je Cunjar, ki je zvest svojim idejam in je bil na cesti spoznanja (čeprav kakor pravi Dekle, to še ne pomeni, da je resnično nekaj več od ostalih, saj njegova spoznanja stojijo na trhljih tleh). Za njim je Dekle, ki ima za sabo mračno preteklost, česar se zaveda, vendar jo potiska na stran, zaradi česar ima slabo vest in moralno krivdo. Za njo je Trgovec, ki je prodal svojo identiteto za golo eksistenco, vendar se tega ne zaveda. Cunjar lahko manipulira z ostalima dvema, ker imata samo en cilj, to je, da prideta iz kleti, zato se dela, da ve, kje je izhod. V bistvu pa se ne pretvarja, razlika je samo v načinu gledanja. Za Cunjarja ni dejanskega izhoda, njegov izhod je njegova domišljija, svoj izhod si lahko izmisli sam. Sprejema pa možnost, da je izhod lahko tudi smrt, ampak takšnega izhoda Dekle in Trgovec seveda nista pripravljena sprejeti.

Človek v šipi kot odpiranje rane absurda

Prva enodejanka, ki jo je napisal Božič, je bila *Človek v šipi* iz leta 1957. Takrat je tudi začel pisati za gledališko skupino Oder 57. Njen glavni junak Andrej je razpet v diskurzu med realnim svetom, v katerem ne more eksistirati na tak način kot ostali, slediti vsakodnevnim pogovorom o ničemer, razbirati pomene vpljudnostnih fraz. Vzporedno se mu prikazuje njegov alter ego, to je človek, ki ga nagovarja iz šipe, njegov lasten odsev. Usodno sta povezana, eden brez drugega ne moreta, človek v šipi je stvaritev Andreja in mu ponuja možnost pobega

v lasten svet. Zunanji svet je tu samo zato, ker ni mogoče eksistirati samo v svojem svetu, zato ima Andrej zaročenko in mamo, ki ga sicer ne razumeta, ampak zaradi njega in verjetno predvsem zaradi sebe vztrajata ob njem. Vendar Andrej tudi s svojim notranjim svetom ni zadovoljen, na nek način bi bil vseeno rad takšen kot ostali, rad bi se rešil človeka v šipi. Čeprav mu notranji svet ponuja tudi pozitivno iluzijo: Dekle z belimi lasmi, ki je kot nalašč podobna njegovi zaročenki Anji, a ima za razliko bele lase. Z njo bi Andrej ostal, s to Anjo, ki eksistira na višjem nivoju in je takšna, kot si želi Andrej. Vendar Andrej prevesi tehtnico med človekom v šipi in Dekletom z belimi lasmi v prid človeka, s tem ko ubije nočnega čuvaja. Zapravil je svojo moralno nedolžnost, zdaj je res zločinec, človek je zmagal, vendar Andrej tega ne prenese in razbije tudi šipo, v kateri se mu prikazuje. S tem pa ubije tudi del samega sebe.

Človek v šipi ni bil nikoli uprizorjen, saj je bil preveč radikalen za tisti čas, čeprav v tem tekstu še obstajajo realistični dialogi, ki jih v poznejših dramah ni več. Zato pa ni enotnosti dejanja, saj se drama dogaja v Andrejevi sobi, na ulici, na mostu. Božič je dramo označil za deklarirano shizofrenijo. O shizofreniji pa je avtor napisal sledeče:

Že prej sem rekel, da je bila vsaj zame edina oblika avtentičnega bivanja živa shizofrenija, to je bila edina resničnost, ki sem jo vsa tista leta, ko sem se vrnil iz domovine zdrave mladine in zdravega človeka v Nemčiji in ki se mi je fascinantno razsul v drobne koščke pred mojimi očmi, živel nasproti podobnemu zdravemu mladincu in cicibanu in šolskemu aktivistu. Vse kar je bilo zunaj tega, zunaj moje resničnosti, je bil ekonom lonec. To življenje na tem od socialnega sveta izoliranem otoku, je bil v vseh teh letih edini način preživetja samega sebe, saj je sleherni najmanjši korak iz tega sveta ven pomenil vstop v svet totalne indoktrinacije, torej v tisti ekonom lonec, kjer te skuhamo v žvarovno v desetinki sekunde. (Božič 1988: 56)

Nemogoče je postalo zajeti tak svet v stilu predpisanega socialnega realizma. Božič se je obrnil k tematiki shizofrenije nelogičnosti, kar je napovedovalo uvajanje absurdnih prvin v njegovo dramatiko.

Besedilo *Človek v šipi* pa je ostalo neuprizorjeno do danes. Naslednji gledališki tekst, ki ga je napisal, je bil (naš obravnavani) *Zasilni izhod*. In Peter Božič ga je označil za živo paranojo. To je paranoja pred smrtjo, pred lastnim življenjem, pred oblastjo, pred življenjem v zanikanju. Osebe se znajdejo v brezizhodni situaciji z "deklariranim norcem", ki ima moč nad njimi in jih na koncu celo spremeni, da postanejo del njegove bizarne igre. Igra je bila

uprizorjena leta 1961 v režiji Marijana Kovača. Igrali so Rudi Kosmač, Lenča Ferenčak, Stane Potisk in Mija Janžekovič.

Dramatika absurda pri Božiču

Ponavadi dramatiko beremo tako, da poskušamo videti celoto in sklepati pomen iz njenih sestavnih delov. Vendar, če hočemo razumeti dramatiko absurda, takšen način odpove. Ta dramatika nam začne pripovedovati šele, ko jo pogledamo od daleč, ko se ne osredotočamo na posamezne absurdne elemente, ampak jo pogledamo od zunaj navznoter. Lahko bi rekli, da dramatika (podobno kot druge zvrsti) zahteva induktivno branje, absurda drama pa deduktivno, saj iz celote poskušamo sklepati, kakšni so njeni posamezni deli. Vendar bi Božičev *Zasilni izhod* težko označili kot popolnoma absurda dramo, saj vsebuje tudi logične in realistične dele. Dekle in Trgovec govorita zelo realistične replike, absurd pa v dramo prinašajo Cunjarjevi govori. Božič se je od svoje prve drame *Človek v šipi* vse bolj oddaljeval od realizma in vsaka enodejanka, napisana v obdobju Odra 57, je vsebovala več in več absurda. Če je v *Človeku v šipi* govor še bolj realističen, pa je vanj vrinjenih že nekaj popolnoma poetičnih elementov. *Zasilni izhod* je avtorjeva druga enodejanka in, kljub realističnim likom trgovca in Dekleta, je Cunjarjeva absurda poetika močnejša od drugih likov in prav to daje drami njen značaj. Pri pisanju omenjenih enodejank se Božič ni zgledoval po nikomer, medtem ko je bila drama *Vojaka Jošta ni* napisana že pod vplivom Ionesca. Avtor je pozneje v svojem prispevku h knjigi *Oder 57* zapisal sledeče:

Kakor brez zadrege priznam, da je bilo gledališko besedilo »Vojaka Jošta ni« napisano pod vplivom edine Ionescove drame, ki sem jo takrat poznal. Učne ure namreč, tako pri teh dveh enodejankah ni bilo nikakršnega vpliva od nikoder, ker sem kratko malo odklanjal sleherno poznavanje kakršnekoli gledališke literature in je takrat, vsaj sodobne, sploh nismo poznali. (Božič 1988: 57)

In ker *Zasilni izhod* ni popolnoma abstrakten in brez logike, je v njem mogoče najti tudi posamezne motive, ki jih lahko pojasnimo z avtorjevim življenjem. Motiv ceste je tako mogoče primerjati s tisto cesto, na katero se je njegova družina podala, ko je Breslau zasedla Rdeča armada. Šli so po cesti do Dresdna, ki je pomenila edini odprti koridor, saj so povsod

drugje divjale fronte. Ker pa je bil prehod mogoč samo za ženske in otroke, so morali Petrovega očeta skriti v voz, ki so ga porivali pred seboj, saj bi bil, če bi ga našli vojaki, takoj usmrčen. Tako je bila cesta ob straneh polna trupel moških, ki so jih postrelili pri poskusu pobega v Dresden. Verjetno je bil to zavestno ali pa tudi nekako podzavestno motiv za tisto cesto, ki je, kakor pravi Cunjar, nihče ni izbral sam, a je edina možnost za vse tiste ljudi, ki so na njej.

Drug prepoznavni motiv so podgane. Postavlja se zanimivo vprašanje, kaj pomenijo te podgane v igri. Na začetku igre v opisu oseb avtor zapiše, da je v drami več podgan, toda v besedilu samem in tudi redkih spremnih didaskalijah je omenjena samo ena podgana. Tista, za katero bi Trgovec naredil vse, saj mu pomeni možnost rešitve, in ki jo Cunjar nato ubije. Kje in kdo so potem podgane? To nam lahko pomaga razjasniti tale del drame:

Cunjar: Pregarjal sem jih (podgane, op. a.) s svojim psom nedoločene barve in nedoločene velikosti. S tistim, ki mi je ostal, potem ko sem onega črnega prodal.

Trgovec: In prodajalec?

Cunjar: Je ostal v kiosku, ki so ga zgradili zanj. Le skozi okence je žebiral: »Še nekaj malega je ostalo od tistega zadnjega izvoda. Ljudje pokupite vsaj te ostanke. Če ne, jih bodo zgrizle do konca. Te dobre podganice. Vem, da tudi kioska ne bo, če ne bo podganic. Jaz pa bi rad, da tega ne bi zgrizle... Najhujše je, da sem jih sam vzredil...

Jaz nisem tukaj zaradi podganic ampak zaradi tega ostanka, oni pa hočejo, da bi bil zaradi njih... (Božič 1970d: 20–21)

Iz tega lahko sklepamo, da so s podganami lahko mišljeni partijski funkcionarji, ki odločajo o vsem. Odločajo o življenju ljudi, se z njim tudi sami okoristijo in na koncu požrejo še tisto malo, kar je ostalo od dobrih namenov socializma. Hkrati pa so v obliki tajnih služb prisotni vsepovsod v človekovem življenju tako kot podgane, ki se verjetno tudi v tem trenutku plazijo po kanalizaciji zgradbe, v kateri se, dragi bralec, nahajaš, medtem ko prebiraš te vrstice.

Vprašanje konca igre

Drama se konča z odkopom iz zaklonišča, ko Trgovec in Dekle stopita v diskurz Cunjarja in prevzameta njegov način igre. Izmisli si, da Trgovec prodaja in Dekle kupuje pri njem, obnašata se, kot da zdaj Cunjar ne vidi več njunega sveta. Cunjar se začne obnašati realistično, onadva pa prevzameta njegovo vlogo absurda. In preden izvemo, kako Cunjar

reagira na njuno spremembo, ki jo je povzročil prav on, se zasliši zvok orodja in v klet izkopljejo izhod. Skozi odprtino se zunaj na cesti vidi kiosk, skozi odprtino vstopi Tujec.

Tujec: Kaj pa počnete tukaj?

Trgovec: Kaj počnemo? Vprašajte onega na cesti. Tega v kiosku.

Tujec: Koga? Saj ni nikogar. Saj ni nobenega na cesti.

Prodajalec: (se nagne čez okence in zažebra) Ljudje, kupite ta zadnji ostanek.

Trgovec: Od kod pa vi? Kaj vas je pičilo, da ste tudi vi prišli? Kaj pa sploh počnete tu, če nič ne vidite?

Tujec: Od kod? Ah da, zasulo vas je. Nepredvidena nesreča. Zdaj lahko greste od tu. Zdaj ste rešeni.

Dekle: Kam? Tja? Na cesto?

Tujec: Kam? Domov. Vsak na svoj dom. Kaj pa ta na tleh?

Tujec: Umril je.

Trgovec: Neverjetno. Ja, vidite, to je pa življenje. Muhasto kar se da. Tudi take stvari se zgodijo. Čisto brez potrebe. A vendarle. Pripravljeni moramo biti, če bi se kaj zgodilo. Treba ga je dostojno pokopati. Žrtve nepredvidene nesreče. Toda vaja je uspela. Popolnoma uspela.

Trgovec: Ah, da, vaja. (Odidejo. Tudi starka)

Cunjar: (Ostane s [Trgovčevim, op. a.] psom določene barve in velikosti) Podganice, podganice.

(prodajalec v kiosku nagne glavo in zaspi) (Božič 1970d: 34)

Zdi se, kot da nekatere replike izgovarjajo napačne osebe, kot da sta Trgovec in Tujec pomešana med sabo. Vendar je avtor uporabil pristop dvojnih replik tudi v drugih dramah. Razlika pa je v tem, da ko osebe končajo eno repliko, tej sledi didaskalija, ki pojasni, kaj se zgodi vmes, nakar oseba nadaljuje izjavljanje že z novo repliko. Pri Trgovcu in Tujcu med dvojnimi replikami ni didaskalij, ki bi nam pojasnile, zakaj je bila potrebna nova replika v novi vrsti. Zaradi tega in zaradi nenavadnega pomena ter zato, ker se takšne dvojne replike pojavijo samo ob koncu drame in samo med tema osebama, lahko mislimo, da se je zgodila napaka in osebe pomešale.

Vendar, če to vseeno ni napaka, potem se pomen celotne igre spremeni. Vse skupaj postane le še bolj absurdno. Dvojna igra. Torej na zadnji strani igre izvemo, da je bila vse skupaj samo vaja, ki pa se je okrutno končala, s smrtjo človeka in tudi smrtjo ostalih štirih, če jih seveda ne bi pravočasno odkopali. Vendar se obenem pokaže, da je Trgovec vedel za ta kruti socialistični eksperiment in se je pretvarjal, igral tako, da je iz Cunjarja izvlekel, kar se je dalo, Dekle pa pripravil do tega, da se je odzivala na Cunjarjev absurd. Bil je torej nekakšen vladni agent, ki je igral vlogo nerazumevajočega in razdraženega Trgovca. Bil je ena od tistih

podgan, ki vohunijo za ljudmi, nato pa poročajo komunističnim vladnim organizacijam, ki potem prevzamejo pregon ljudi v svoje roke. Zares absurden razplet.

Zaključek

Njegova druga napisana in prva uprizorjena drama *Zasilni izhod* je radikalno presekala vezi z dotedanjim socialnim realizmom. To delo je dobilo svojevrsten izraz po zaslugi dela skupine Oder 57, ki je obstajala samo sedem let, a je bil njen prispevek k scenski umetnosti jugoslovanskega območja izjemno velik. Zanj so ustvarjali najbolj talentirani avtorji tega obdobja, na čelu s Petrom Božičem, za katerega je delo za to gledališče pomenilo obdobje najbolj kreativnega ustvarjanja. Po koncu tega obdobja so bile njegove igre uprizorjene le redkokdaj. Od leta 1985, ko je napisal dramo *Španska kraljica*, celih štiriindvajset let ni pisal dramatike. Leta 2009 pa je na pobudo Uršule Cetinski spet vzel pod roke dramsko pero: tako je nastala njegova zadnja igra *Šumi*, ki je bila uprizorjena leta 2010, že po avtorjevi smrti. Peter Božič je vsekakor eden najpomembnejših slovenskih dramatikov 20. stoletja, njegov stil pa je enkratna mešanica absurda in globokih življenjskih spoznanj.

Kdo je vojak Jošt?

Reartikulacija drame Petra Božiča *Vojaka Jošta ni*

KAJA PREGRAT

Summary: This article examines the play *Vojaka Jošta ni* [There is no soldier Jošt], which was written in 1962 by Peter Božič. It begins by discussing how his plays had generally been overlooked or unheard of and gives special consideration to *Vojaka Jošta ni*. Three levels are revealed in the play in the forms of the theatre of the absurd, its philosophical context, and its social-political critique. After a short examination of the form, the article interprets the play as a typical piece of the theatre of the absurd. Regarding philosophical questions, the article gives most consideration to the relationship between objects and people as they are portrayed in the play. It also emphasizes the social-political critique and especially the problem of heroism which had previously been overlooked. In conclusion, the play is re-evaluated and found to have been unjustly overlooked in its time.

Keywords: theatre of the absurd, relationship between objects and people, political drama, Slovenian drama after WW II, Stage 57

Povzetek: Prispevek se posveča drami *Vojaka Jošta ni*, ki jo je leta 1962 napisal Peter Božič. Uvodoma izpostavi zapostavljenost Božičevih dram, s posebnim ozirom na dramo *Vojaka Jošta ni*. Nadalje v obravnavani drami odkrije tri plasti: forma drame absurda, njen filozofski kontekst in družbeno-politična kritika. Po krajšem pregledu forme odkrije, da gre pri *Vojaka Jošta ni* za tipično predstavnico drame absurda. V okviru filozofskih vprašanj se nadalje najbolj posveča odnosu med predmeti in ljudmi, kakor ga obravnavana drama razpira. Poudari tudi družbeno-politično kritiko, ki jo tekst prinaša in ki je bila doslej skorajda prezrta, pri čemer se posebej posveti problemu herojstva. V sklepnem delu obravnavano dramo aktualizira in ugotovi, da je njena prezrtost neupravičena.

Ključne besede: drama absurda, odnos med človekom in predmeti, politična dramatika, slovenska povojna dramatika, Oder 57

Uvodno izhodišče

V svoji razpravi razmišljam o besedilu avtorja Petra Božiča *Vojaka Jošta ni*. Tekst je Božič napisal v svojem zgodnjem dramskem obdobju (to je njegov četrti tekst, tretji uprizorjen), leta 1961. Kot je sam priznal (1988: 49), ga je za pisanje navdahnili Ionesco, ki so ga nekaj let prej igrali na Odru 57 in pri katerem je Božič tudi sodeloval. Tudi *Vojaka Jošta ni* so v režiji Žarka Petana leto po nastanku uprizorili prav na Odru 57.

Kritiki ob srečanju z dramo *Vojaka Jošta ni* ob uprizoritvi na Odru 57 nad predstavo v glavnem niso bili navdušeni (sploh ne nad besedilom), pri čemer najbolj izstopa Vasja Predan. V svoji kritiki je radikalno nastopil proti avtorju predloge Petru Božiču, katerega je označil za slabega posnemovalca, sploh ne učenca, Ionesca, in je bil mnenja, da bi bilo bolje, če bi take pisarije avtor obdržal zase (Taufner 1975: 148–49).

Tudi v prihodnjih petdesetih letih je bil Božičev tekst *Vojaka Jošta ni* zapostavljen, saj ga po krstni uprizoritvi na Odru 57 niso nikoli več uprizorili. Podobno je tudi z usodo ostalih Božičevih dram, od katerih jih je kar nekaj še vedno neuprizorjenih, ostale pa so bile uprizorjene samo enkrat.

Božič, ki je sicer eden izmed prvih in najpomembnejših predstavnikov dramatike absurda na Slovenskem, je s svojimi dramami presegal slovensko sodobnost. Z *Vojakom Joštom* je tako že leta 1962 razvil žanr, ki ga je kasneje uveljavila generacija dramatikov EG Gleja z Dušanom Jovanovićem na čelu. Zaradi boja med generacijami je ostal prezrt, kar je sam komentiral z naslednjimi besedami:

To je problem boja med generacijami. Mene nihče ni več vabil zraven, vsi so se me bali. Kako naj bo Šeligo avantgardist, če sem jaz zraven? Če je bil kdo moj konkurent, potem je bil to Dušan Jovanović z *Norci* iz l. 1964. Tomaž Šalamun mi je sam priznal, da je za *Poker* črpal iz mojih tekstov. [...] Rivalstvo med generacijami je vedno obstajalo. Jaz sem pripadal skupinam *Besede*, *Revije 57*, *Perspektiv* in *Odra 57*, nisem pa pripadal *Problemom*. [...] Ko sem sam videl, da so me izločili, ker so naredili elitni krog, v katerem so bili Dušan Jovanović, Rudi Šeligo, Dane Zajc, Milan Jesih, Ljubiša Ristić in Dragan Klaić, sem se enostavno umaknil. (Božič 2009: 52)

Ker so se dramatik (kot npr. Jovanović), ki so v Sloveniji kasneje nadaljevali s tradicijo drame absurda, katere začetnik je bil prav Božič, utemeljevali na podlagi zanikanja prejšnje generacije, je bila »Božičeva dramatika kolateralna škoda« (Troha 2010: 7) tega spopada.

Zapostavljenost, ki jo je dramatika Petra Božiča utrpela zaradi teh medgeneracijskih spopadov, je bila neupravičena. Drama *Vojaka Jošta ni* namreč predstavlja eno izmed pomembnejših del slovenske dramatike po 2. svetovni vojni, v katerem je Božič kot prvi na Slovenskem uvedel družbenokritično dramo absurda, ki se je kasneje razmahnila šele v sedemdesetih letih z Jovanovičem, Šeligom in Jesihom (prav tam: 1).

V *Vojaku Joštu* sem zaznala tri bistvene plati, in sicer njegovo umeščenost v dramatiko absurda, filozofski kontekst in družbeno-politično kritiko. Slednja je bila v predhodnih obravnavah skoraj povsem spregledana. S filozofskimi (eksistencialističnimi) problemi o odnosu med človekom in predmeti, med biti in imeti, sta se poprej že ukvarjala Inkret in Kermauner, vendar ju bom kasneje dopolnila s svojim razumevanjem.

Ravno v tej večplastnosti *Vojaka Jošta* se kaže njegova literarna moč, ki dokazuje, da je neupravičeno spregledan.

***Vojak Jošt* in drama absurda**

Ker je Peter Božič z *Vojakom Joštom* torej posegal izven okvirov sodobne slovenske gledališke scene, postane uničujoča kritika Vasje Predana bolj razumljiva. Ne njemu ne drugim kritikom tekst ni bil blizu in ga niso mogli razumeti, saj je Božič uvajal radikalne strukturne in idejne novosti, ki do takrat na Slovenskem še niso bile družbeno verificirane. Na kratko lahko navedem npr. nekavzalnost, absurdnost, odsotnost jasnega časa in dogajalnega prostora, kar so sicer značilnosti drame absurda.

Drama absurda je sicer nastala v petdesetih letih v Franciji in jo predstavljajo dramatik, kot so Samuel Beckett, Eugene Ionesco, Arthur Adamov in Jean Genet. Slabih deset let po pojavu zvrsti z Ionescovo *Plešasto pevko* (1950) in Beckettovim *V pričakovanju Godota* (1953) je nastala še danes temeljna študija Martina Esslina z naslovom *The Theatre of the Absurd* (1961, cit. izdaja 2001³), ki je odločilno vplivala na nadaljnje razumevanje te dramatike.

Peter Božič je v stik z dramo absurda prišel šele leta 1958, ko je videl Ionescovi uprizoritvi na Odru 57. Glede na to dejstvo je Peter Božič z *Vojakom Joštom* naredil zelo velik premik. V *Zasilnem izhodu* in *Križišču* se je ukvarjal samo z absurdom (čeprav z dramo absurda sploh še ni imel stika), v *Joštu* pa je dodal še komičnost in družbeno-politično razsežnost, za kar je, kot je sam priznal, navdih dobil prav pri Ionescovi *Učni uri*.

Dramatike, ki so pisali drame absurda, združuje odražanje splošnega občutenja sveta v desetletjih po 2. svetovni vojni, ki ga v filozofskem smislu obravnava eksistencializem. Tudi Božiča je 2. svetovna vojna zaznamovala, saj je bil v času bombardiranja Dresdna s svojo

družino pregnan v Nemčijo. Izkušnja z vojno ga je močno zaznamovala. Ko se je po vojni vrnil v Jugoslavijo, je zanosno verjel v obnovo družbe in nove vrednote, ki pa so se mu kmalu podrle, saj je na partijskih sestankih moral ovajati svoje sošolce. Takrat se mu je podrl sistem vrednot, saj se je zavedal, da je nov politični sistem pravzaprav na neki točki podoben tistemu, proti kateremu so se v vojni borili. Zaradi te izkušnje je postal radikalni nihilist in je izgubil vero v socialistični humanizem. Podobno se mu je zgodilo tudi na drugi politični strani, torej pri cerkvi, kar je v intervjuju nekaj mesecev pred smrtjo opisal z naslednji besedami:

Šel sem tudi v cerkev in sem poslušal škofa Tomažiča, ki mi je bil všeč že zaradi tega, ker se je uprl ustanovitvi bele garde, a ko sem ga poslušal med pridigami, mi ni mogel povedati ničesar, moja izkušnja je bila veliko večja. [...] Ko človek nima več vrednostnega sistema, se začne pekel. (Božič 2009: 50)

Prav izguba vsakršnega absoluta, kar prinaša dvom v vse tradicionalne predpostavke, na katerih je gradil človek svoj odnos do sveta oz. s katerimi je našel svoje mesto v svetu, je eno izmed osnovnih izhodišč drame absurda, kot jih navaja Esslin (1985: 389)

Ker Božič z dramami absurda praktično ni imel stika (z izjemo Ionescove *Učne ure*), je toliko bolj presenetljivo, da je zgolj na podlagi skupnih izhodišč z drugimi dramatikami absurda (popolna deziluzija, ki jo je doživel po 2. svetovni vojni), v *Vojaku Joštu* razvil večino značilnosti sodobnih dram absurda (kot jih je pisal npr. Ionesco).

Elementi absurda v *Joštu*

Vojaka Jošta ni je enodejanka. Čas in prostor sta hkrati nedoločena in nedoločljiva, kar je zapisano že v začetnem opisu dogajalnega prostora in časa (drama se namreč odvija, kot piše v didaskalijah dramatik, *kjerkoli, kadarkoli, predvsem pa danes*). Božič je torej netradicionalen že v didaskalijah, kar kaže na jasen prelom s tradicijo.

Tudi osebe so iztrgane iz različnih časov in kontekstov (skupaj nastopajo npr. gospodar, hlapec, varuhi družbenega reda in lekarnar).

Kot ugotavlja Esslin (1985: 22), so liki v dramati absurda brez prepoznanih karakterjev in publiki predstavljajo skoraj mehanične lutke. Tudi v *Joštu* je nemogoče okarakterizirati like, ki so pravzaprav bolj dramski tipi. Vemo le gola dejstva kot npr., da gospodarico boli glava, gospodar pa ima težave z očmi. Osebe pred seboj tudi nimajo nobene zgodovinske

perspektive kot tudi ne preteklosti. Vsi dogodki se nenehno ponavljajo in so brezsmiselni, nimajo nikakršnega cilja (npr. gospodaričino večkratno povišanje hlapca v hlapca).

Prav tako je za drame absurda značilna odsotnost prave zgodbe. Med vse dialoške partnerje, ki ves čas govorijo drug mimo drugega in se sploh ne razumejo, se stalno vpletajo nove teme in motivi, med katerimi ni nobene povezave ali jih osebe celo negirajo. Izvemo, da gospodar in gospodarica pričakujeta obisk, hlapec pa ju obvesti, da je njun mizar Jošt padel za domovino. Ljudje mu želijo postaviti spomenik in izobesijo črne zastave, čeprav je Jošt živ in temu glasno ugovarja ter se trudi dokazati, da je živ. Vzporedno s tem brezsmiselnim dogajanjem in brezsmiselnimi dialogi se gospodar namerava poročiti z lekarnarjevo hčerjo, lekarnarja samega pa, tako kot že prej obiskovalca, hlapec na koncu zadavi (kar je proti njegovemu stanu).

Med tipične kompozicijske prijeme drame absurda uvrščamo npr. podvojitve, paralelnost in premikanje v krogu (Poppe 1979: 16–22). Tudi v obravnavanem dramskem besedilu so vsi ti prijemi navzoči. Tu imamo dvojice mizar in vojak Jošt, mrtvi in živi Jošt, gospodar in hlapec, lekarnar in lekarnarjeva hči. Za paralelnost imamo zgled v kopičenju dogodkov, ki tečejo vzporedno. V 12. prizoru drame tako neodvisno, a skoraj hkrati, poteka pričakovanje obiska, pogreb (proslava) ob Joštovi smrti, priselitev lekarnarjeve hčere in njeno snubljenje gospodarja. Prav tako je za *Vojaka Jošta ni* značilna tudi ciklična zgradba, kar v svoji zadnji repliki Jošt pospremi z: »Vse se že spet začenja.« (Božič 1970c: 44)

Filozofa Jošta ni

Drama *Vojaka Jošta ni* je torej drama absurda, vendar je zanjo zelo pomembno tudi avtorjevo eksistencialistično filozofsko izhodišče (Vasič 1984: 127). Človekova individualna eksistenca je za Božiča bistvena, kar je sam tudi jasno povedal:

Zame ima literatura, pa naj bo gledališka ali katerakoli umetnost, to funkcijo, da obravnava človekovo individualno eksistenco, in sicer zaradi tega, ker je ta, po mojem vedno globljem prepričanju, najbolj relevanten del tega sveta. Vsi problemi, vsa velika in mala vprašanja tega življenja izhajajo iz človekove individualne eksistence. (cit. po Pibernik 1992: 169)

Kot je izpostavila Marjeta Vasič (1984: 127), gre pri *Vojaku Joštu* v filozofskem smislu predvsem za iskanje »biti« proti »imeti«. Problem biti se najbolj izrazito pokaže, ko množica zatrjuje (in zahteva), da vojaka Jošta ni več, saj potrebujejo heroja, ki je padel za domovino.

Množica vzklika: »Mizar Jošt je padel za domovino! Naj živi mizar Jošt! Postavimo mu spomenik, tako je, postavili mu bomo spomenik, ne enega, veliko spomenikov, čim več spomenikov, pa boljše spomenike kot včeraj.« Glas klicarja nadaljuje: »Pogreb bo takšen, kot ga zasluži gospodar domovine.« (Božič 1970c: 20)

Vidi se, da Jošt v temu času ne sme obstajati, mora se delati, da ga sploh ni več. V njegovem času množica potrebuje heroje in enega izmed njih najde v mrtvem »vojaku« Joštu. Njegova smrt je tako več vredna od njegovega življenja. Jošt si sicer želi biti vojak (kar je njegova fikcija), ne more pa biti niti mizar (kar v resnici je).

V normalnih razmerah bi ob taki razdvojenosti med resničnostjo in željami stisko doživljal samo Jošt, tukaj pa se tega zavedajo tudi ostali. Gospodar npr. mirno in preračunljivo izreče:

Jaz te potrebujem živega, drugi mrtvega. Stvar moremo nekako urediti. Tako bo za nas vse prav. Navsezadnje te potrebujem tudi jaz mrtvega in tudi drugi živega. Sporazumeti se moramo, to je vse. [...] Za zdaj je prav, tako kot je, važnejši si mi tak, kakršen si zdaj. (Božič 1970: 19)

Poleg tega je v *Vojaku Joštu* pomemben tudi odnos med ljudmi in predmeti, s katerim sta se bolj poglobljeno ukvarjala tudi Inkret in Kermauner. Inkret meni, da

je (drama *Vojaka Jošta ni*, op. a.) na prvi pogled tako po formi kot po pomenskih sestavinah očiščena slehernega humanizma in je po vsem videzu podoba čistega in samozadostnega funkcionalističnega reda predmetov in v predmete spremenjenih ljudi (1972: 244).

Zapiše tudi, da se ni več mogoče vprašati, zakaj se osebe stapljajo s predmeti ali zakaj med človekovim bivanjem in navzočnostjo stola ni več nobene razlike. Svet naše drame preprosto »je«, v tem si docela zadošča (prav tam: 244).

V obravnavani dramati so najpogosteje izrečene tiste stvari, ki označujejo predmete (stol, vaze ...), torej besede, ki označujejo stičnost, negibnost, samozadostnost (oziroma kar prostor). Inkret navaja, da je posebna lastnost teh besed, da »tako ko so izgovorjene, začnejo živeti svoje lastno, avtohtono življenje« (prav tam: 246). To je mogoče podpreti z gospodarjevim stavkom, s katerim hoče pokazati, da ima njegova dekla lepo urejeno kuhinjo: »Ima jajca posebej, sol posebej, mast posebej in ogenj posebej.« Dekla pa ugovarja: »Jaz v kuhinji nimam nobene prave moči več. Pečem ogenj z rumenjacom in skuham sol. Vse se mi postavlja po robu.« (Božič 1970c: 29)

Kakor povzema Taufer, je Janko Kos v gledališkem listu zapisal, da se v Božičevi igri izraža tragikomičnost »popredmetenja«. Kopičenje in uničevanje predmetnosti pušča ljudi prazne, neresnične (1975: 146). V nadaljevanju Taufer citira Kosov zapis iz gledališkega lista: »Iz obvladovalca predmetnosti se spreminjajo v njen privesek, v njeno funkcijo, v predmet med predmeti, ki niti pošteno predmet ni več, ampak samo še prazen prostor.« (prav tam: 146) Takšno je drugo protislovje, ki ga igra ponazarja s simboliko stolov in vaz, z magijo popredmetenosti, ki vdira v ljudi, jih napolnjuje in razkraja.

Z njegovo razlago se ne strinjam, saj daje besedilo takšen videz samo na površini. Kot ugotavlja tudi Kermauner (1970: 46), v tej drami ne gre za kritiko dehumaniziranega, tehniziranega sveta kapitala, trgovine, (ob)lastništva in strah pred tem, da bi se ljudje začeli spreminjati v pasivne predmete usode sveta, v reči in odseve. Sicer je res, da so bili esejisti *Perspektiv* (pri tej reviji je sodeloval tudi Božič) mnenja, da se je potrebno zoper takšen svet ideološko boriti in so se postavili na stališče moralne kritike neprimernega sveta, vendar Božiča in njegovega *Vojaka Jošta* ne smemo razlagati kot »osveščevalca«. Kot takšen bi namreč potreboval pozitiven cilj, v samem tekstu pa takšen cilj manjka (nikjer ni akcije za spremembo, plana k idealu, napotila k Resnici).

S Kermaunerjem delim mnenje, da Božič ni govoril o strahu pred tehniziranim/popredmetenim svetom. Menim, da so predmeti, kakor nastopajo pri *Vojaku Joštu*, samo ena od strategij, s katerimi prikaže bistveno razliko med predmetnim svetom (ki se spreminja samo pod nekimi naravnimi zakoni fizike) in neoprijemljivimi, izmuzljivimi človeškimi odnosi.

Moje razumevanje razmerja med predmetnim in neoprijemljivim človeškim v *Vojaka Jošta* ni je sicer sorodno Kermaunerju in njegovi teoriji o razpadu humanizma, vendar bom njegove poglede poskušala dopolniti.

Zdi se mi, da je pri Božičevi drami oprijemljiv, stvarni predmetni svet pomemben predvsem kot kontrast neoprijemljivemu svetu človeških odnosov in družbenih dogovorov. V tekstu je med tema svetovoma namreč vzpostavljena radikalna razlika.

Kot je zapisal Taras Kermauner (prav tam: 47), so se v tradicionalnem humanizmu spraševali, kako se v človeku kaže njegova naravna določenost. Medsebojno ubijanje tako izvira iz posameznikove pokvarjenosti. V Božičevem *Joštu* temu ni tako, saj so »ljudje – in svet – tako strukturirani, da se ne morejo ne ubijati. To je objektivna struktura, determinizem. V humanističnem svetu so dobri in zli ljudje, v Božičevem niso ne dobri, ne zli, ne nedolžni, ne krivi, ampak nujno ubijalci.« (prav tam: 47)

Kermauner je razmišljal o naravni nujnosti, kot se kaže v tradicionalnem humanizmu (ubijajo nujno le pokvarjeni) in kakor se kaže pri Božičevem *Joštu* (osebe nujno ubijajo zaradi strukture sveta).

V svoji analizi je spregledal še en aspekt, ki določa *Vojaka Jošta*, in sicer tisto, kar ne spada v okvir nujnosti in naravnega, s čimer se je ukvarjal tradicionalni humanizem in kar je Božič v svoji drami absurda zanimal. Ta aspekt je neoprijemljivost in nenujnost tistega, kar ljudje določamo skozi medsebojno komunikacijo. Takšni so npr. odnosi med osebami, arbitrarno določeni znaki in imena (npr. hlapčeva povišanja v hlapca). Te izmuzljivosti se v vsakdanjem življenju ne zavedamo.

Ta aspekt je spregledal tudi Andrej Inkret, opazil pa je pomembnost, ki jo prinaša odnos med predmeti in ljudmi v tej drami (1972: 249). Ta odnos, kakor je prikazan v *Vojaka Jošta ni*, se po mojem mnenju začne na medosebni ravni in ga je Božič prenesel na odnos med ljudmi in predmeti. Inkret je iz tega sklepal, da prav ta nenavaden odnos med predmeti in ljudmi izraža absurdno dožemanje sveta.

Ključno za moje razumevanje *Vojaka Jošta* je torej, da ljudje v medsebojni komunikaciji niso pozorni na to, kako se neoprijemljive stvari (odnosi, družbene vloge itd.) med njimi spreminjajo. Na drugi strani je predmetni svet, v katerem smo na vsako spremembo mnogo bolj občutljivi – nihče ne pričakuje, da bi se kakšen predmet spremenil v drugega (npr. stol v vazo). Od predmetnega sveta pričakujemo nespremenljivost in objektivno danost, kar je v drami porušeno. Prav tako pa je porušeno tudi naše absurdno vztrajanje pri neizpraševanju arbitrarno določenih medosebnih stvari (npr. odnosi, vloge, simboli). Predmeti se v drami (kot v svetu medosebno določene stvari) samoumevno spreminjajo, kar bralca zmoti. Prav tako pa dramske osebe o medosebno določenih izmuzljivih stvareh, kot so npr. odnosi, govorijo s strogostjo, ki v našem svetu pritiče predmetom.

Ko se npr. gospodarica pritožuje nad tem, da pravzaprav nima moža, ji gospodar pove, da se je sam tega navadil. Gospodarica mu odvrne, naj se navadi še na stole in lestenec, smrt in slepoto, ki ga trenutno motijo. Gospodar odvrne:

Na tisto, česar nimam, se kaj lahko navadim. Na stvari, ki jih ni. Nemogoče pa se je navaditi na stvari, ki so. Te (stol, lestenec, idr. – op. a.) so in ti nimaš kaj dosti pameti. Zato ne razumeš. Sreča, da pravzaprav res nimam žene, da je pravzaprav nikoli nisem imel. (Božič 1970c: 14)

Gospodar v tej repliki izpostavi, da se lahko družbeno določene stvari (npr. razmerja med osebami) izničijo s tem, ko se nanje navadimo in se obnašamo, kot da teh stvari sploh ni –

obstajajo le v medosebnih odnosih. Na drugi strani pa je predmetni svet, na katerega se ne moremo navaditi. Tudi če gospodar vsak dan gleda v lestene in mu je povsem samoumevno, kje ta lestene je, ga bo še vseeno zaznaval in se ne bo mogel delati, da ga ni (saj je obstoj lestence od človeka neodvisen).

S tem ko je Božič naš odnos do medosebno določenih pojavov prenesel na območje predmetov, je sicer izzval absurdnost, ki pa je tako ali tako navzoča v tem, kako arbitrarno določamo izmuzljive odnose, vendar se tega ne zavedamo. S prenosom na predmetni svet, na katerega smo mnogo bolj občutljivi, saj je objektivno dan, se je prava absurdnost torej šele zares izločila in pokazala v ostri luči.

Kot sem že omenila, se stoli med dogajanjem v drami spremenijo v vaze, kar se osebam zdi samoumevno, bralec pa ob tem občuti absurdnost. Stoli, ki so na začetku nastopali v hlapčevih sanjah o gospodarju, se tako v gospodarjevem pripovedovanju samoumevno spremenijo v vaze.

Tako se gospodar na začetku boji hlapčevih sanj o tem, kako se gospodar spremeni v stol:

Če je res, da se lahko spremenim v smreko, v hlod, v desko, in če je res, da lahko potem iz mene naredi stol, se pravi, da mi stol, na katerem sedim, zleze skozi trup v glavo, potem zmeraj in vsak dan, kadar sedem na stol, zlezem sam sebi v glavo. (Božič 1970c: 10)

O isti stvari gospodar kasneje govori na podoben način, le da na mestu stolov sedaj nastopajo vaze:

Vaze, te preklete vaze so zmeraj vmes. Saj poznaš tiste sanje. Spremenim se v zdrizasto tekočino in potem nastavi mizar Jošt tulec na usta in začne napihovati steklenice, kozarce, žarnice, vaze in tako naprej. Nekoč mi je rekel, za stekleno vazo te je kar dosti. Potem sedem na vazo in zlezem sam sebi v glavo. In potem sem v svoji glavi z vsemi stvarmi, ki so v meni. (Božič 1970c: 38)

Jasno je razvidno, da o vazah v 14. prizoru gospodar govori kot o stoli, najbolj očitno je to v primerjavi stavkov, v katerih govori o tem, kako sede na stol/vazo in si zleze v glavo, saj sta stavka povsem enaka, le da kasneje stol nadomesti vaza.

V tem so skrite tudi politične implikacije. Nekdo, ki je bil pred nastankom druge Jugoslavije zgleden vernik, se je po vojni spreobrnil in včlanil v partijo in to so vsi sprejeli, saj je bilo takšno dejanje družbeno željeno, vendar v njem niso čutili očitne absurdnosti, kot jo čutimo ob spremembi iz stola v vazo.

Ko se iz območja neoprijemljivega predmetnega sveta, kakršen nastopa v *Joštu*, pomaknemo v sfero medčloveških odnosov, prav tako občutimo absurdnost. Božič je na tem mestu naše dojemanje predmetnega sveta, na katerega smo pozorni in ga strogo presojujemo, prenesel na medčloveške odnose. Bralec te odnose sicer dojema kot samoumevne, kar pa v *Vojaka Jošta ni* ni pravilo. Izmuzljivih medosebno določenih stvari se zavedajo s podobno stopnjo zanesljivosti, kot se mi zavedamo predmetov. Takšno je npr. izpraševanje odnosa med gospodarjem in gospodarico, ki se zavesta, da sta se oddaljila, torej se je njun odnos iz tistega, ki pritiče možu in ženi, spremenil. Gospodar pravi: »To da nimam žene me je prenehalo boleti. Navadil sem se.« (Božič 1970c: 14)

Če se je gospodar te spremembe navadil, se je moral tudi zavedati, kar za nas ni značilno – na takšne spremembe se ne navadimo, marveč se med nas prikradejo izven naše zavesti.

Družbeno-politična kritika

Tretja bistvena plast *Vojaka Jošta ni* je njegova družbeno-politična kritika.

Sprva je bila drama absurda v njeni izvorni zahodni obliki apolitična, tak primer je npr. Ionescova *Plešasta pevka*, potem pa se je, predvsem v Vzhodni Evropi, zaradi totalitarnih režimov razvila tudi politično obliko (Troha 2010: 3).

Zanimivo je, da je Božič za razliko od drugih dramatikov iz srednje in Vzhodne Evrope sprva pisal apolitične drame absurda (*Zasilni izhod* in *Križišče*), z *Vojakom Joštom* pa se je pomaknil v mnogo bolj izrazito družbeno-politično kritiko. To se odraža že v dramskih osebah. Nastopajo npr. varuhi družbenega reda in izslednik, ki skrbijo, da se družbeni red ne bi spremenil, prisotna pa je tudi hierarhična dvojica gospodar - hlapec. Prav tako je Joštov (fiktivni) vojaški stan očitno vezan na partizansko tematiko, kar se sploh izrazito pokaže ob problemu herojstva, kot ga bom kasneje nakazala.

Andrej Inkret je v svoji razpravi "Vojak Jošt je" izpeljal tezo, da gre pri *Vojaku Joštu* za dramo z odsotnostjo časa, iz česar sklepa, da »zato tudi osebe te igre ne morejo poznati nobene preteklosti in ne morejo imeti nobene zgodovinske perspektive pred seboj« (1972: 243).

Božičeva drama se sicer res ciklično ponavlja in se v njej nič ne zgodi zares. Gospodarica npr. hlapca večkrat poviša v hlapca. Gospodar v predzadnjem prizoru zadavi hlapca, ki zaradi tega ne umre zares, ampak se samo spremeni nazaj v hlapca, kar Jošt v svoji zadnji repliki pospremi z že navedeno repliko: »Vse se že spet začinja.« (Božič 1970c: 44)

Kljub izraziti cikličnosti imajo osebe za seboj zgodovinsko preteklost, kar ni v skladu s klasično dramo absurda in kar je tudi Inkret v svoji razlagi spregledal. Izrazit primer tega je npr. deklina replika o težavah, ki jih ima v kuhinji:

V kuhinji nimam nobene prave moči več. Pečem ogenj z rumenjakom in skuham sol. Vse se mi postavlja po robu. Plin uhaja zdaj skoz vodovod in skoz plinsko cev voda. Že leta 41 sem bila žejna pa sem odprla vodovodno pipo in sem se zastrepila s plinom. Od tistega leta sem žejna kar naprej, vendar si žeje ne upam pogasiti, ker lahko umrem. (Božič 1970c: 29)

Navezava na leto 41 je v tekstu prikrita, vendar zelo zgovorna. Gre za navezavo na leto 1941, v katerem je bila Jugoslavija okupirana in razkosana. V tem letu se je tudi začel narodnoosvobodilni boj, ki je kasneje privedel do druge Jugoslavije, v kateri je Božič ustvarjal. V tej repliki se kaže razpad iluzij, ki jih je ustvaril nastanek nove države z boljšim družbenim redom, v tej repliki ga simbolizira voda kot vir preživetja. Namesto boljšega družbenega reda, vode, je iz cevi priteknel plin, ki simbolizira smrt, razpad iluzij in vrednostnega sistema. Prav tako je v tej repliki možno videti navezavo na nemška koncentracijska taborišča, v katerih so žrtvam obljubljali tuširanje, vendar so namesto vode iz cevi dobili smrtonosni plin.

Podobno je na zgodovinsko perspektivo vezan tudi pojem herojstva. Heroj postane šele skozi neki zgodovinski dogodek. Tako npr. množica zahteva, da mora biti mizar Jošt mrtev, ker je padel za domovino (kar je del njegove in narodove zgodovine). Gre za groteskno sliko družbe, ki razglašča mrtve za žive, zato da bi iz njih lahko naredila heroje. Tudi tukaj je očitna navezava na povojni jugoslovanski sistem, za katerega je bil (podobno kot pri *Vojaka Jošta ni*) bistven zgodovinski dogodek vojna in z njo povezani heroji, na junaški smrti katerih je utemeljevala svoj obstoj. Mizar Jošt mora tako biti mrtev, saj ga družba takšnega trenutno potrebuje, s čimer je Božič ostro ironiziral koncept herojstva. Joštove, torej herojeve smrti zato ob njegovem pogrebu ne obžalujejo, marveč celo proslavljajo:

Prvi (po veljavi od varuhov družbenega reda, op. a.): Ali se ne mislite odpraviti na Ribji trg, kjer bomo proslavljali (poudarek je avtoričin), da mizarja Jošta ni?« (Božič 1970c: 26)

Naslednji družbenokritični element je tudi hlapčevo večkratno povišanje/ponižanje v hlapca. Gospodarica ga tako že takoj na začetku poviša iz hlapca v hlapca:

Gospodarica: [...]Odslej ne boš več hlapec. Povišati te moram v hlapca. Tako je, ne boš hlapec, temveč hlapec.

Hlapec: Zelo sem vam hvaležen, gospodarica. (Božič 1970c: 9)

Hlapec je Gospodarici hvaležen, ker ga je povišala, čeprav se dejansko zanj nič ne spremeni, niti naziv ne. Kljub temu je hvaležen, saj je bil na njem izveden akt povišanja, ki je že sam po sebi nekaj dobrega. Podobno je ob ponižanju iz hlapca v samo še hlapca (v 10. prizoru) razočaran, čeprav ostane vse enako, vendar je ponižanje že samo po sebi nekaj slabega. V tem je očitna družbena kritika, saj Božič karikirano pokaže, kako z družbenim napredovanjem in nazadovanjem bistvo nekega človeka vedno ostane enako – hlapec ostane podrejen, ne glede na to, do katere mere napreduje.

Zanimivo je, da so kritiki v *Vojaku Joštu* spregledali njegovo politično-kritično razsežnost. Kritiki (npr. Predan in Smasek, 1962, cit. po Taufer: 1975: 147–149) so podali zgolj neko nelagodje in nerazumevanje forme drame absurda. Podobno je tudi s kasnejšima interpretacijama Kermaunerja (1970: 45–48) in Inkreta (1972: 243–251), ki sta v tekstu videla predvsem filozofsko razsežnost, nista pa govorila o politični kritiki.² Čeprav je politična razsežnost izrazita, jo je v povezavi z *Vojakom Joštom*³ prvi izpostavil avtor sam šele leta 1985 v pogovoru s Pibernikom, kjer je svojo kritiko pospremil z naslednjimi besedami:

Socialne pritiskline izrazito blokirajo individualno komunikacijo, izrazit primer tega je *Vojaka Jošta* ni, kjer gre za institucijo, ki je absolutizirana v svojih stopnjah, od gospodarja in gospodarice do hlapca in dekle. To je institucionalni sistem, ki je strogo hierarhiziran in zaprt vase kakor gnilo jajce in totalno absurden.

Tu sem šel v ekstremno, totalno kritiko takšnega hierarhiziranega socialnega sistema, ker v njem individualne eksistence sploh ni, ampak samo še funkcije. Seveda je tak svet popolnoma destruktiven in v njem niso mogoče nobene resnične emocije. (Božič 1992: 175)

Od razlagalcev *Vojaka Jošta* ni se je na družbenokritično razsežnost bolj izrazito navezal šele Gašper Troha v svojem razdelku o vlogi Petra Božiča pri afirmaciji drame absurda na Slovenskem (2010: 1–8).

² Odkrita politična kritika v Jugoslaviji v teh letih (šestdeseta in začetek sedemdesetih) ni bila možna brez posledic za avtorja take kritike.

³ V zvezi z drugo Božičevo dramatikom je sicer izpostavljena tudi ta razsežnost, npr. Vasič 1984: 123.

Sklep

Poraja se vprašanje, ali je potemtakem drama *Vojaka Jošta ni* za današnjo uprizoritev še zanimiva, nas danes še lahko kako nagovori ali je zanimiva samo za akademsko literarnozgodovinsko stroko.

Če se ozrem najprej na politično plast *Jošta*, se zdi, da je bila drama bolj aktualna v času nastanka, čeprav so to plast takrat bolj ali manj spregledali. Navezuje se namreč na problem herojstva in nastanek novega političnega sistema. Ti dve temi sta bili takrat pri bralcih oz. gledalcih mnogo bolj v zavesti, danes pa se, kljub večnim pogrevanjem dogodkov po 2. svetovni vojni, vedno bolj oddaljujeta.

Bolj zanimiva je družbenokritična plast v navezavi s filozofsko problematiko o odnosu med ljudmi in predmeti, kot jo razpira *Jošt*. Predmetnost je sploh v kapitalističnem svetu pridobila na veljavi, saj kapital in lastništvo diktirata način življenja, ne pa obratno ("imeti" je povsem prevladal nad "biti"). Ravno zaradi narave kapitalizma je vesela igra *Vojaka Jošta ni* še vedno aktualna, saj nam odpre probleme, povezane z medosebnimi izmuzljivimi odnosi, ki se jih pod težo materializma vedno manj zavedamo, čeprav nas bistveno določajo.

Menim, da tudi forma drame absurda, v kateri je *Jošt* napisan, danes ne predstavlja več grožnje, da bi se bralec oz. gledalec odvrnil od idej, ki jih drama prinaša. To se je npr. ob nastanku zgodilo kritikoma Predanu in Smasku, ki sta spremljala samo formo drame, ne pa tudi idej, ki jih je Božič skušal prikazati. Forma je bila takrat za njiju preveč radikalna, da bi sprevidela bistvo. Danes do tega ne bi več prišlo, saj smo se že srečali tudi z bolj radikalnimi dramskimi formami (npr. gledališče-u-fris).

Drama absurda potemtakem danes ni več tako radikalna, kot je bila v času nastanka *Vojaka Jošta*. Kljub temu ima ta tekst nekaj, s čimer lahko še vedno vpliva na bralca oz. gledalca. Gre predvsem za način, kako podaja nekompletno, naivno, samoumevno, nekritično, bedasto *pozicijo*, ki se ne kaže v smislu primitivnega nihilizma (Kermauner 1970: 48), ampak s tipičnim Božičevim cinizmom.

Božičeva drama na ta način ne daje odgovorov, ampak predvsem odpira vprašanja o stvareh, ki jih imamo za samoumevne.

Kaznovani z odrešenjem?

Analiza drame *Kaznjenci*

ROK ANDRES

Summary: In this analysis I discuss Peter Božič's drama *Kaznjenci* (The Convicts). I begin by making a short reconstruction of events in the drama followed by a specification of dramatis personae in which I try to define their actions and speaking. My writing continues with an analysis of the main problems in the whole story. I expose the main problems and actions and try to find the author's causes for ideas, text and message. The themes of punishment, salvation and interspaces are especially stressed. My conclusion is that the convicts are punished with salvation. At the end I define the problem of interspaces in Drama and include a short report from the first staging of *Kaznjenci* at Stage 57 in 1961 in Ljubljana.

Keywords: Convicts, punishment, salvation, hallucinations, death

Povzetek: V pričujoči analizi se ukvarjam z dramo Petra Božiča *Kaznjenci*. Na začetku naredim opis dramskega dogajanja in krajšo razčlemba likov, ki jih definiram in orišem na podlagi njihovih replik in dejanj. Sledi analiza celotne drame, kjer izpostavim glavne probleme. Pišem o potencialnih avtorjevih idejah, ki se jih da razbrati iz sporočila drame. Posebej izpostavim tematiko kazni, odrešitve in medprostorov. Zaključim s tezo, da so kaznjenci kaznovani z odrešenjem. Ob koncu je še krajše poročilo iz prve uprizoritve *Kaznjencev* na Odru 57 v Ljubljani leta 1961.

Ključne besede: Kaznjenci, kazen, odrešenje, prividi, smrt

Kazen za greh pa je, da te ni!

Božič: *Kaznjenci*

Peter Božič je dramo *Kaznjenci* napisal posebej za Oder 57, kjer je bila uprizorjena leta 1963. Prvič je bila objavljena v *Perspektivah* 1962/63 (na straneh 653–687), leta 1970 pa jo je kot samostojno dramsko delo izdala Založba Obzorja Maribor. *Kaznjenci* so drama neslutnih razsežnosti. Ponujajo in govorijo mnogo stvari, nekaj sem jih poskušal zapisati v tej analizi.

Obnova dramskega dogajanja

Vlak. Vagon tretjega razreda, ki je intimen in udoben. Vagon je brez kupejev, s klopjo za kaznjence in vsemi potrebnimi rekviziti za čim lepše potovanje. V vagonu je tudi daljnogled, po vsej verjetnosti tudi servirna mizica in zavesa za preoblačenje.

Na vlaku se vozijo trije Kaznjenci (Prvi, Drugi in Tretji), priklenjeni drug na drugega. Če se premakne eden, se morajo premakniti vsi trije. Z njimi potujejo še Stražnik, Sprevodnik, Plesalka in Slepa potnica. Kasneje se jim pridruži še Pijanec. Dogaja se tukaj in zdaj. Kaznjenci se vozijo neznano kam. Ve se samo, da so namenjeni v gotovo smrt. Vsi trije so zaradi prividov poklicali Stražnika in ta jih je vklenjene pripeljal na vlak. Obljubil jim je, da jih bo varoval do končne postaje. Tam bodo morali izstopiti in bodo ustreljeni. Potovanje je udobno. Sprevodnik jim streže zajtrk, prižiga cigarete, jih hrani, nosi pijačo. Če bi se komu zahotelo razgledati po okolici, jim je na voljo daljnogled. Okolica je namreč zelo lepa, poleg čudovite narave, morja, zlatega polja in cerkvic se da videti tudi pleničke malega Jezuščka. Za zabavo pa je v vagonu tudi plesalka striptiza, ki samo čaka na primeren trenutek, da se bo lahko pričela slačiti. Z njimi potuje smrt v podobi Slepe potnice, ki je na začetku nihče ne vidi, postopoma pa jo lahko slišijo in vidijo vsi.

Dogajanje se prične, ko Prvi in Drugi kaznjenec želita kaditi, zato od Sprevodnika zahtevata, da jima prižge cigareto. Tretji protestira proti kajenju. Takoj se opazi Sprevodnikovo uslužnost, ko jim prične razlagati kaj vse jim je na voljo. Od razgleda do postrežbe. Tukaj se prvič pojavi Slepa potnica, ki pa je še nihče ne vidi. Nenadoma se kaznjenci zavedo, da Stražnik kljub obljubi ni prisoten. Prvi in Drugi pričneta s pripovedjo o grozodejstvih, ki so se jima zgodila. Opazimo povezanost obeh, ker si zgodbo izmenično dopolnjujeta. Sprevodnik

neumorno ponuja zajtrke in sadne sokove, samo s prividi se ne smejo ukvarjati. Pojavi se Stražnik, ki jim je tudi na voljo in jih je pripravljen varovati. Je prvi, ki opazi Slepo potnico. Takoj zatem se oglasi Plesalka, ki predstavi sebe in svojo dejavnost. Pove, da pleše sama in da se je ne sme nihče dotakniti; vsi hvalijo njeno lepoto. Prvič se pojavi replika, da so obsojeni na smrt. Izvedo, da je Pijanec pobegnil. Takoj zatem se jim le-ta pridruži, saj se vrne v napačen vagon in se zaradi vožnje ne more vrniti nazaj v svojega. Prične se trezniti in z njim v vagon vdre bolečina. Kaznjencem se vračajo prividi. Plesalka odpleše prvi striptiz, Slepa potnica zapoje pesem o ljubem domu.

Vlak iztiri, zato morajo vsi prisotni izstopiti in ga pomagati popraviti ter spraviti v tek. Po povratku v vagon Plesalka užaloščeno ugotovi, da si je umazala perilo, in se gola skrije za zaveso. Slepa potnica si sama preluknja vozovnico, ker ji je nihče ni hotel. A skozi ponovno odprta vrata pride še več muk in bolečine. Kaznjenci zahtevajo od Stražnika, da postreli privide, saj jim je bila obljubljena udobna in sproščena vožnja. Obtožijo ga goljufije in grozijo, da bodo zločin prijavili strojevodji. Pijanec prizna, da je on uničil progo, zato se hoče odkupiti s kaznijo. Kazen naj bi izvršil Stražnik, ki pa se ga nihče ne boji, zato naj kazen izvrši eden izmed prisotnih ostalih. Nihče noče, razvije se prepir. Stražnik strelja privide. Pojavijo se rablji in prividi, ki mučijo kaznjence.

Sprevodnik, ki je šel po kosilo, se vrne z novico, da je strojevodjo zadela kap in da vlak sedaj vozi brez nadzora. Med kaznjenci zavlada vsesplošno veselje; če zopet iztirijo ali se zaletijo, bodo ušli zanesljivi smrti, ki jih čaka. Molitev in klečanje. Drugi potniki mrzlično poskušajo ustaviti vlak, zavlada panika, Stražnik prične razbijati stvari in jih metati skozi okno, skupini se pričneta ruvati okoli zasilne zavore. V zmešnjavi dogodkov se vlak ustavi, Kaznjenci in Slepa potnica izstopijo. Stražnik in Sprevodnik spoznata, da je bil ves trud zaman in nesmiseln. Trije diskretni streli. Plesalka panično sprašuje, kdo je vendar streljal, ko pa je Stražnik tukaj. Vsi ostanejo na stopnji čiste biti, gole eksistence.

Privlačevala ga je (P. Božiča, op. a.) analiza brezizhodnosti družbe, napačnosti človekovih odločitev, kaznovanosti zaradi opuščanja pravih dejanj, dezorientacije, izgube realitete, nihilizma, pollaščenja, totalitarizma, vendar ne predvsem kot psevdopolitičnega terorja, ampak terorja v vsakdanjosti v kapilarah medčloveških odnosov. (Kermauner 1993: 57)

Oznaka likov

Prvi in Drugi kaznjenec sta si podobna. Že od začetka drame delujeta in govorita usklajeno. Dopolnjujeta si replike in včasih celo govorita isto repliko hkrati. Pomagata si in sta združena v načelnem boju proti Tretjemu kaznjencu. Sta kot dva brata (tukaj se odprejo nove možnosti za povezavo z drugo Božičevo enodejanko *Dva brata*). Tudi debata se v večini primerov razvije zgolj med njima. Skozi celotno branje se ne moremo znebiti občutka, da tekmujeta v pripovedovanju, moči zgodb, travmatičnosti prividov in navideznem pogumu. Drug drugemu podajata iztočnice in polagata besede v usta. Imata tudi najhujše probleme s prividi, zato vedno zahtevata prisotnost Stražnika. Vedno sta polna idej in predlogov. Rada si pripisujeta zasluge za dogodke, ki tudi niso nujno povezani z njima. Prvi reče: »Večno bomo potovali ... Ukanili smo smrt.« Drugi pa odgovori: »Tako je, ne samo sonce, še smrt smo ukanili, ne bo nam treba na zadnji postaji umreti pod streli ...« (Božič 1970b: 51)

Tretji kaznjenec je drugačen od prvih dveh. Ves čas jima nasprotuje in ne popušča v muhavosti. Pije sadni sok in ne kadi. Lahko bi rekli, da je perfekcionista, vsekakor pa je težak in čistun. Pravi, da je bil vedno spodoben človek in zato noče postati upornik. Šleva. Noče se poniževati pred komerkoli. Prvi in drugi ga označita takole:

Midva sva morala na ta vlak ... Ti pa si šel iz ljubezni do tega vlaka. Ljubil, prav zaljubljen si bil v vse predmete tukaj, nama je bilo samo malo bolj všeč kot pa tisto preganjanje s prividi ... Ti pa iz ljubezni ... Čeprav smo tukaj istih misli ... Pa je le majcena razlika. (Božič 1970b: 52)

Je eden izmed tistih, ki bodo najprej rešili sebe in šele nato pomislili na drugega. Vedno so za vse krivi drugi.

Stražnik je porok, da se prividi ne bodo pojavili. Eden izmed manipulatorjev, ki si svojo podobo gradijo na lažnem ustrahovanju. S Sprevodnikom je dogovorjen, da se ga mora le-ta bati. Svojo avtoriteto gradi na pištoli in redkobesednosti. Kmalu spoznamo, da je tudi sam krhek in labilen, saj v trenutku podleže pozivom k molitvi in h klečanju, izroči svoje orožje kaznjencem in izgubi vso avtoriteto, ki naj bi pripadala stražniku. Pokoplje tudi svojo obljubo, da bo varoval kaznjence pred prividi. Čeprav prične streljati na privide, ne vemo, ali jih res vidi ali se samo pretvarja, da bi potolažil svoje »varovance«.

Sprevodnik je ustrežljiv in ponižen uslužbenec kot vsi lakaji in strežniki, ki znajo razmišljati. Ve, kaj je njegova služba. Pozna svoje delo in ga korektno opravlja. Je racionalist, ki vedno pomisli na posledice. Želi imeti red in mir, kar mu uspeva s prijateljskim pristopom do kaznjencev in ignoriranjem klicev Slepe potnice, naj ji že prešcipne vozovnico.

Slepa potnica je sprva alegorija smrti, nato dejanska smrt. Na začetku je še potrpežljiva, a razdražljiva starka, ki ji nihče noče prešcipniti karte, ker če bi to storil, bi priznal, da je Smrt prisotna. Dokler jo samo slišijo se ne vznemirjajo, šele ko jo pričnejo videti, se zavejo, da se konec bliža.

Plesalka mora ljubiti in ljubiti. Na ukaz. Njena platonska ljubezen mora biti uporabna in uporabljana. Ona lahko ljubi kogarkoli. In je kogarkoli tudi že ljubila. Najbolj je prizadeta, ko ima umazano perilo. Ne prizadene je, da je nihče ne gleda ali da ni ljubljena. Bolijo jo samo dotiki in umazano perilo. Preživeti ne more ne z enim ne z drugim. Zaradi dotikov je pribežala na vlak. Tudi ona je rešena, a bo preživela, ker ni obsojena. Njena naloga je zabavati na smrt obsojene. Je neke vrste poslednja želja.

Pijanec pravi:

Kako pa naj se s tem tolažim, ko pa tistega, kar sem, sploh ni čutiti? Ta norišnica bi tukaj nastala prej ali slej, ko bi jaz bil to storil ali ne, pravzaprav je celo samo še večja, ker sem se spogledoval s tistim, ko sem to delal. Ali naj se spogledujem še naprej? (Božič 1970b: 47)

Pijanec vdre v zaprt prostor kaznjencev in s treznjenjem iz realnosti prinaša privide. Uniči progo. Pooseblja vdor realnega v zaprti svet vlaka. Pot hoče narediti človeško, želi ji dati priokus svetnega trpljenja. To mu uspe še najbolj, ko morajo vsi prisotni popraviti progo, ki jo je razdril. Je pravičen in za svoj zločin želi kazen. A zaveda se, da ta ne bo mogla biti izvršena. Vsaj na tej poti ne. Ta pot ni namenjena kaznovanju.

Analiza drame

Kaznjenci so Božičeva drama, ki jo Taras Kermauner uvršča v skupino Božičevih hipermodernih dram (skupaj z dramami *Zasilni izhod*, *Človek v šipi*, *Dva brata*, *Križišče* in *Vojaka Jošta ni*). Vse štiri se na nek način ukvarjajo z bivanjsko problematiko. V njih najdemo teme zapora, iskanja rešitve, prividov, smrti, ujetosti ...

Po kakšnem bedastem naključju pa smo pravzaprav mi trije vedno istih misli? Dobro, če smo skupaj vklenjeni, dobro, če smo skupaj iskali rešitve, zato pa še vendar ne bi maral, da bi bil istih misli, vedno z nekom istih misli. (Božič 1970b: 36)

Trije kaznjenci predstavljajo en subjekt in so kolektivni junak Božičeve drame. Čeprav so si različni in zagovarjajo nasprotna stališča, so enotni zaradi fizične in moralne vklenjenosti. Kot

pri vseh junakih modernih dram je tudi njihov boj zaman. Seveda upoštevajoč dejstvo, da se borijo zgolj proti prividom. Ujeti so v kolesje sil, ki delajo iz njih lutke. Niso svobodni. Dejstvo o enem subjektu podpre tudi avtor sam, ko proti koncu drame pričnejo kaznjenci govoriti replike skupaj in ne več posebej, kot so jih vsak zase (individualno) govorili na začetku.

Kaznjenci imajo več realnosti. Prva je realnost vagona in potovanja, v tej realnosti so vsi liki enaki – izenačeni. Druga je (i)realnost prividov, v njej so ujeti kaznjenci sami. Tretja je realnost Slepe potnice, ta se počasi razkriva vsem prisotnim, bralcu pa je znana že od začetka. Prepletanje različnih nivojev realnega ima ritmični in pomenski efekt. Poleg tega daje bralcu možnost, da se odloči, kateri realnosti (ali nerealnosti) bo verjel in na njeni podlagi sodil o razpletih. Ti različni nivoji dajejo *Kaznjencem* že poetsko noto. Posamezni monologi so oblikovani poetično in skoraj bi lahko verjeli, da *Kaznjenci* prestopajo nevidno mejo med naturalistično in poetično dramo. Proti koncu pa se vse tri realnosti združijo v eno, svet v vagonu postane grotesken in nadrealističen, dokler ga ne prerežejo in na realna tla postavijo streli. In še po strelah, ko že mislimo, da nas je realnost sveta osvobodila, se pojavi vprašanje o strelcu. Je to nova realnost?

Kaj je pri *Kaznjencih* lahko empirično? Edini resnični (popolnoma realni) dogodek so vzroki, ki so Kaznjence pripeljali v vagon in na pot z vlakom. Kaj je torej razumskega v *Kaznjencih*? V razsvetljenju se je pojavila misel, ki poudarja, da človekov praktični razum deluje samo na ukaz iracionalnih, nagonskih ali interesnih teženj. Naš razum ni nič drugega kakor suženj naših želja in nagonov. Po tej filozofiji razum nima na delovanje nobenega izvornega vpliva in je nesposoben, da bi sprožil kako delovanje, ga preprečil ali da bi razsojal med različnimi stremljenji in iracionalnimi hotenji. Razum tako ostaja suženj strasti, kar je potem njegova stalna vloga, saj jim ostaja ves čas pokoren.

Ta filozofska razlaga pa se lepo sklada z vedenjem treh prostovoljnih ujetnikov. Šele izredne življenjske okoliščine so jih privedle, da so pribežali na varno. Na pot k rešitvi. Prav tako kot je izredna situacija prevoza jetnikov povezala Sprevodnika in Stražnika v njun pakt s strahom. Vedno so irealni vzroki tisti, ki porodijo razumske reakcije. Čisto razumsko pa kaznjence žene naprej razočaranje nad bivanjem, zato vztrajajo na vlaku in ne želijo izstopiti. Do konca želijo potovati, ne da bi vedeli, kdaj bodo dosegli cilj. Dokler niso prišli vklenjeni, je bil njihov prostor nestrukturiran, puščavski. Vagon jim je dal strukturo, pot in cilj. Postali so

urejeni in dobili so oskrbo. Njihovi nagoni so potešeni in zdaj lahko pričnejo razmišljati. To pa jim vztrajno preprečuje Stražnik.

Stražnik je varuh skrivnosti in varuh življenja. Ključar. Stražnik je nosilec odrešenja. On je odgovoren za njih in njihovo varnost. Obljubil jim je, da bo odgnal privide in jih ubil, ko se bodo prikazali. Na začetku se zdi, da drži vse vajeti v rokah, a kmalu se mu začne kontrola izgubljati v nepredvidenih dogodkih. Kot najvišja avtoriteta (poleg strojevodje, ki ga lahko razumemo kot alegorijo sodnika, boga ali usode) postaja vedno bolj šibek in nemočen. Še najbolj takrat, ko izvemo, da se ga nihče ne boji in da je Sprevodnikova boječa lojalnost Stražniku le plod dogovora.

Kaznjenci trpijo za akutnim pomanjkanjem empatije do samih sebe. Ampak strahu pred smrtjo ne poznajo. Mnogi ljudje bi se v dani situaciji pomilovali in jadikovali nad svojo usodo. Vsi trije kaznjenci so tako hvaležni, da so se rešili krutih bolečin prividov, da ne pomislijo na to, kar jih čaka, ko bo vlak došel na cilj. Ali so prividi resnični? Ali so resnica? Če zvesto sledimo avtorju in privide (skupaj z rablji) dojamemo kot resnične, potemtakem kaznjencev ne moremo označiti za bolnike. A če so prividi resnični samo za kaznjence kot doživljaji, ki so lastni vsem trem skupaj kot enemu subjektu, to potegne za sabo celo vrsto verjetnih nadnaravnih pojavov v dogajanju in celo strojevodjeva smrt se ne zdi več naključje. Prividi so njihova lastna duševnost. Predstavljajmo si specifičnost situacije, v kateri so se znašli uslužbenci ustanove, ki jetnike peljejo na morišče. Kako naj ravnajo s tako občutljivimi subjekti? Ali je dovolj samo uslužnost? Zagotovila za pravilno ravnanje ni. In kljub trenutni sreči se lahko kaznjenci spremenijo v bolnike. So bili rešeni (in vklenjeni) zaradi bolezenskih prividov in ožigosani kot nevarni družbi?

Tu lahko potegnemo vzporednico z Jovanovičevo dramo *Norci*, ki se ukvarja s pobeglimi bolniki, ki zanetijo upor in revolucijo. Peter Božič nam kaže, kako ljudi s prividi pospraviti na varno, da ne bi povzročali preglavic. Jovanović pa v nasprotju prikaže, kaj se zgodi, ko norci vzamejo oblast v svoje roke. Jovanovičeva drama je potencialno in svojevrstno nadaljevanje Božičevih *Kaznjencev*.

Zanimiva je tudi alegorija smrti v podobi Slepe potnice, še posebej proti koncu, ko se pričnejo dogajati nenavadni pripetljaji s Plesalko. Slepa potnica pravi:

Za tisto zaveso tiči naga, pa bi bila rada naga svetnica. Taka je kot jaz. Desetletja in desetletja sem tako naga tičala za zaveso. Vem kaj je svinjarija. Tebe lahko pretenta, sebe tudi, vendar mene? Desetletja in desetletja sem tako sama in gola prečemela za zaveso. Vem, kaj je svinjarija. Mene poslušaj, samo mene! (Božič 1970b: 33)

Plesalka nato potoži, da ne vidi. Počasi začne postajati smrt. Smrt je v umetnosti velikokrat naslikana in uprizarjana (interpretirana) brez oči. Zgolj očesne jamice, ki zevajo v praznino. Plesalka se prične zavedati, da ji nikoli ni bilo in ji ne bo dano ljubiti. Nezmožnost ljubezni je ena najhujših deformacij človeka. Plesalka se tega zaveda. In Slepa potnica ji vztrajno prigovarja: » ... mene poglej ... nikoli nisem ljubila ... ti pa prav tako ne ... In to si , kar sem pravzaprav jaz ...« (Božič 1970b: 55) Zadnja replika Slepe potnice pa govori med drugim naslednje besede: » ... moraš biti taka kot jaz ... potem je vse skupaj zaman, potem mene ni ... Kaj pa hočem vendar s temi kaznjenci ... saj jih vendar nikoli ni bilo ...« (Božič 1970b: 55) Starka nato odide z vlaka in stopi za kaznjenci. Razležejo se trije streli. Plesalka nemočno stoji na prizorišču in se sprašuje, kdo je vendar streljal. Slepa potnica je odšla s kaznjenci. Plesalka postane podoba smrti in smrt sama. Nadaljevala bo nevidno delo starke z vlaka.

Kar nekaj dram Petra Božiča lahko najdemo, kjer ni definirano nič, razen najpomembnejših dejstev, pa še ta ne v tolikšni meri, kot bi želeli. V *Kaznjencih* je nedefiniran predvsem čas. A niti ni pomembno, koliko časa traja vožnja, saj tudi mi ne vemo, koliko bo še trajalo naše življenje, koliko nam še ostane (červno si v današnjih časih lahko načrtujemo smrt na točen datum in uro in nato to tudi izvršimo). Vlak jih bo, ko bo čas primeren, odložil na njihovi končni postaji, ostale potnike bo peljal naprej, vsakega na njegovo končno pozicijo. O likih pravzaprav ne vemo ničesar, razen nekaj malega njihovega življenjepisa. Ne vemo, kaj točno hočejo. Razen prešchipnjene karte, sadnega soka, cigarete, miru ... Višjih ciljev nimajo.

Liki se ne opredelijo do tega, kaj želijo od prihodnosti, ker jim je prihodnost odvzeta. Ni velikih resnic, učiteljev in (zopet) ciljev. Je samo konec. Zdi se, kot da bi liki živeli samo za ta trenutek. Kot da jim ni važno, kaj se bo zgodilo. Zato jih lahko presenetijo nepredvidene stvari, kot so iztirjenje vlaka, vdor prividov, Stražnikov strah, nemoč, Slepa potnica ... Če bi dajali pozornost drugim stvarem namesto lastnemu ugodju, bi se dogodki odvijali drugače. Kajti videli bi situacijo in predvideli rešitve. Liki, predvsem kaznjenci, ne zmorejo definicije obstoja. Kdo sem in kam grem? Kaznjenci zapadejo v resignacijo. Vedo, da je cilj dokončen in se ne obremenjujejo več. Cilj je postal samo še eno dejstvo več v zbirki dogodkov. Neizbežen in dokončen. »Človek bi skoraj že izgubil vero v ta vlak.« (Božič 1970b: 38)

Cilj je skrivnost. Cilj je zaključek poti. Je konec (in nov začetek). Kaznjenci ne vedo, kdaj bodo prišli na cilj. In jih tudi ne zanima, ker jim je sprva udobno. Zanj ve edinole strojevodja. Njihova pot vodi k zanesljivemu cilju. Na cilj še niso vsi pripravljeni. To je dobro razvidno iz njihovega pogovora na začetku drame, ko se pogovarjajo o tem, kar se bo zgodilo. Drugi kaznjenc odprto pove, da je o koncu mislil premalo.

Kaznjenci in tudi mi sami pričnemo o koncu razmišljati prepozno. Šele ko od daleč vidimo bližajoče se zadnje postaje, se pričnemo spraševati in odšteti čas, urejati odnose in želimo dokončati delo. Cilj nas obremenjuje, naj si to priznamo ali ne. Vsakega od nas v samoti naših misli ujame blisk pogleda naprej. Kot kaznjence ujamejo prividi. Določene stvari so v življenju neizbežne. Živimo v prehitri družbi, da bi se uspeli ustaviti in vprašati o temeljnih vprašanjih. »In kdaj? Kmalu ali čez nekaj let ali čez nekaj desetletij? Ali vozi ta vlak dolgo ali počasi?« (Božič 1970b: 12)

V življenju se z nami vozijo različne Slepe potnice, ki poskušajo vedno znova opozoriti nase. Med hitenjem vlaka opazujemo svet, a ga ne spoznamo. Ko vidimo, da drvimo prehitro in da je razgled samo še zmazek občutja, pričnemo s pogledi motriti naše sopotnike v vagonu. Nenehno opazovanje soljudi povzroča nervozo. Le-ta vodi v nekontrolirane izbruhe čustev. V popolno nesposobnost samoobvladovanja. Preživi lahko samo tisti, ki je vnaprej seznanjen s potekom »igre«. Ali manipulator ali norec. Čim prej se je potrebno vprašati o smeri našega potovanja. Treba je razčistiti vrednostni sistem in ustvarjati. Potrebno se je izživeti, delati dobro in koristno, če tega ne storimo, bodo v samoti naših poslednjih časov prividi žrli naše misli.

Kaznjenci živijo na nečem, kar sami ne ustvarjajo. Živijo na delu drugih. Sami ne ustvarjajo. Ali so potemtakem mrtvi? Da ustvarjalnost človeka bliža bogovom, so verjeli že nekaj tisoč let nazaj. Če ničesar ne ustvarjaš, te ni, ne obstajaš. Delo in ustvarjanje nas določata. Človek v sebi nosi misel, da je rojen za nek smisel. To nas dela ustvarjalne, nas žene naprej. Ali so trije kaznjenci že dokončali svoje ustvarjanje? So ga sploh kdaj začeli? Morda so njihovi prividi kazen, ker niso dovolj živeli. Zato so tudi "kaznovani" s tem, da ne delajo ničesar. Če bi kdaj kaj počeli, bi bili kaznovani s tem početjem. Kaznovali so jih z dejavnostjo, ki jim je ljuba.

Kaznovani – odrešeni

Kaznjenci so rešeni. S tem ko so jih vklenjene pripeljali na vlak, so jih rešili. Sedaj se peljejo po poti k odrešenju, če niso odrešenja samega dosegli že s tem, ko so se (začasno) izognili,

skrili prividom. V nasprotju z Grumovim Klikotom, ki pravi, *da je privid edini paradiž katerega ne moremo biti pregnani* (2001: 61), kaznjenci doživljajo privide kot mučenje, breme in kazen. Njihova kazen ni dokončen konec življenja, ampak so njihova kazen prividi. Vprašanje njihove eksistence se pojavi že na začetku drame, ko vsi trije zavrnejo svet kot neuporaben in sprejmejo vagon za svoje življenje, za svojo rešitev. Kaznovani so za grehe svojih prednikov in pajdašev, odrešeni muk privida in rešeni življenja, ko se na koncu slišijo trije streli.

Odrešenje je želja vseh kaznovanih, pobeglih, izločenih, preganjanih ... Vsak človek si v stiski želi rešitve in največkrat si želi nadnaravnih rešitev. Pa tudi vsi ljudje, ne da bi nam bilo kaj hudega, iščemo pot k odrešenju. Naj bo to skozi religijo ali materialno ugodje. V sebi nosimo to eshatološko željo, da bi nekoč dobili plačilo za vse negativne stvari, ki so se nam kdaj zgodile. Ali si priznamo ali ne; potihoma zaupamo občutku, da mora nekje obstajati Pravičnost, ki nam bo povrnila naš trud in kaznovala grešnike, ki so nam škodovali.

Kaznjenci nam kažejo nezmožnost (samo)odrešenja. Nemoč in neuspeh težnj po odrešitvi. Človek se ne more odrešiti sam. *Kaznjenci* so dober primer, da za odrešenje potrebujemo Slepo potnico ali Stražnika ali strojevodjo. Vedno je pomemben – potreben zunanji faktor, naš sočlovek, usoda, smrt. Eshatološke težnje T. Kermauner poimenuje za »obliko najvišjega humanističnega bivanja sploh« (1970: 60). Kriza odrešenjske misli pa lahko vodi le v iskanje novih oblik odrešiteljstva, ki pa jih v sodobni družbi ne manjka. Kaznjenci in mi sami nikoli ne dobimo potrditve, da je naša pot k lastnemu odrešenju prava in uspešna. V tem je glavni problem treh jetnikov; ne najdejo miru, ker ne verjamejo, da jih bosta Stražnikovo varovanje in smer vožnje pripeljala k njihovi odrešitvi.

Ali je njihova kazen to, da ne bodo mogli biti odrešeni? Ali je kazen v tem, da bodo dolgo čakali na odrešenje? Njihova kazen ni kazen v prvem pomenu besede. Kazen se pogojuje z nelagodjem, trpljenjem, mukami ... Oni niso kaznovani od sveta – sodišča –, ampak od njih samih. Kaznujejo jih njihovi lastni prividi, svet jih želi rešiti. Kolikšna je vrednost, teža kazni? Ali je kazensko pravo optimalna rešitev? Vemo, da se zločini kaznujejo po svoji teži, vendar bi oškodovanec in zločinec to kazen določila po svoje, po vrednosti svoje čustvene ranjenosti in vpletenosti. Božičevi kaznjenci so zadovoljni. Njihova kazen nima teže, jih ne bremeni. S kaznijo sveta so rešeni v svoji bivanjski podobi. Vse jim je omogočeno. Zatorej

lahko z gotovostjo trdimo, da vsaj na začetku kaznjenci ne trpijo nobene kazni. Kazen se pojavi z vdorom Pijanca in prividov. Pijanec nehote prinese kazen.

Živimo v svetu, kjer ljudje zase držijo pravico do izbire svojega lastnega življenjskega vzorca, do tega, da se po lastni vesti odločijo, kakšna prepričanja naj zagovarjajo, določijo si obliko svojega življenja v vsej množici poti, ki jih njihovi predniki niso mogli nadzirati. Kaznjenci si sami določijo pot, ker mislijo, da jih bo Stražnik branil. Prepustijo se mu, a ne verjamejo sebi. Ne znajo nositi odgovornosti za svoja dejanja. Sprijaznijo se s kaznijo, ker vedo, da jim bo kazen prinesla odrešenje. Tako jim ni treba prevzeti odgovornosti, čeprav je to ena najvišjih dolžnosti, kar jih imamo ljudje. Odgovornost do sebe in do drugega. To odgovornost morda še najbolje pooseblja Sprevodnik. A kaj, ko je to njegova služba!

Medprostori

Kaznjenelec je že obsojen. Upa le še na iluzorni podlagi realnih izkušenj. Božičevi kaznjenci so že v realnem doživljali nerealne stvari. Zato se zapletajo v imaginarna podoživljanja teh dogodkov. V medprostorih se vedno vršijo zatiranja. Mnoge slovenske drame vsebujejo prerez medprostorov, v katerih se liki borijo za odrešitev. Dober primer so Grumov *Dogodek v mestu Gogi*, Strniševe *Žabe*, pa tudi Božičeve drame, denimo *Človek v šipi*.

Ujetost med realnim in utopičnim. Eksistence so ujete med grotesknim koncem realnega in bližajočim se obratom pričakovanega. V vmesnosti. Med bitjo in ničem, med jazom in svetom. Vklenjenost v prostor in situacijo. Nedokončanost. Neizpolnjenost. Kaznjenci so ujeti v klavstrofobičen, a urejen prostor vagona. Čutijo se varne, vendar neizpolnjene. Zato prosijo Stražnika, da naj jim odžene privide, da bi se počutili bolj varne. Izpopolnil jih bo šele cilj. Vmesni prostor vagona omogoča prehod. Če sledimo katoliškemu pojmovanju posmrtnosti se nahajajo v vicah. Purgatorio je kraj, kjer poteka očiščenje duš. Je kraj, kjer se duše odkupijo, očistijo in pripravijo na večnost. Vice so kraj upanja. Francoski avtor Georges Bernanos (ki je med drugim avtor drame in libreta za opero F. Poulenca *Pogovori karmeličank*) meni, da je optimizem zmotno upanje, ki ga imajo samo bojazljivci in neumneži. Upanje je krepost, je moč, je junaška odločnost duše. Najvišja oblika upanja je premagan obup. Navadno mislimo, da je lahko upati. Vendar upajo samo tisti, ki so imeli pogum obupati nad slepili in lažmi, za

katerimi so se čutili zavarovane in so to zmotno imeli za upanje. Če hočemo priti do upanja, moramo iti do konca obupa. Samo kadar prideš do konca noči, srečaš novo zarjo.³

Na tem mestu se lahko vprašamo, ali so trije kaznjenci premagali obup. So obupali nad slepili in lažmi? Kaznjenci so obupani, ko v vagon vdrejo prividi. Ta dogodek jih postopoma pripelje do konca obupa. Konec njihove noči in pogled v »sled sence zarje unstranske glori« (Prešeren) se zgodi, tik preden počijo streli.

Ujetost, nesvoboda, obsodba, boj, melanholija, hrepenenje, spominjanje je samo nekaj stalnih tem, ki se dogajajo med osebami ujetimi v medprostor. Liki se vedno znova ozirajo skozi okna v svet zunaj. Vedo, da ga ne bodo mogli doseči in v njem živeti v svojem dušnem miru. Podrejeni so močnejšim silam, ki jih ne bodo spustile na svobodo. So obsojeni in kaznovani. A skozi kazen so tudi odrešeni.

Uprizoritev *Kaznjencev* na Odru 57

Krstna predstava Božičevih *Kaznjencev* je bila 21. decembra 1963 v Viteški dvorani Križank. Režiserja predstave sta bila Mija Janžekovič in Tone Slodnjak. Sceno je izdelal Aleš Šarec. Koreografka je bila Majna Sevnikova. Predstava je doživela osem ponovitev.

Zasedba: Prvi kaznjenelec – Kristijan Muck. Drugi kaznjenelec – Polde Bibič. Tretji kaznjenelec – Branko Miklavc. Stražnik – Janez Hočevnar. Sprevodnik – Brane Ivanc. Plesalka striptiza – Štefka Drolc. Pijanec – Tone Slodnjak. Slepa potnica – Mija Janžekovič.

Kaznjenci so poslednja uprizorjena Božičeva drama na Odru 57, čeprav je Oder 57 takrat počasi že razpadal. Takole zapiše Peter Božič v spominih na Oder 57:

V tistem poslednjem letu je vsak sam skrbel za svoj projekt. Taufer, ki je bil tedaj npr. poslovodeči, je bil samo še servis, telefonski upravitelj, ki je držal skupaj samo še na videz. Moja uprizoritev ni imela nikakršne zveze ne z Aleksandrom praznih rok, ne z Rožančevo Stavbo, ne z njegovo Toplo gredo, še manj s Kozakovimi Dialogi. Izbral sem si kolektivno režijo, v resnici režiserko Mijo Janžekovič, ki ji je asistiral Tone Slodnjak in še danes mislim, da je njen prispevek h gledališču prav ob tej predstavi izredno dragocen. Dosledno je iz igre črtala psihologijo, dosledno karakterje, in v tisto asketsko odrsko govorico in jezik, ki je postal že sicer način pri Odru 57, prav s tem ustvarila čisto predstavo, hkrati pa

tako intenzivno in z nabitim gledališkim ritmom, da sem pozneje videl samo še dve taki uprizoritvi. [...]
Čista igra pomenov, dramaturgije jezika in besed. (Božič 1988: 58)

Namesto zaključka

Hotel sem, da bi bili vsi skupaj ljudje. Sam tudi nisem človek. In ker sem bil sam, seveda drugega nisem storil, kot da sem samo razdril progo. Nič drugega nisem zmožel in ... Zaman se pač trudimo. Pravidom najbrž ne bomo ušli ... Prividu in prividnosti lastnega življenja. Ker vsi skupaj pač nismo več ljudje, je vsako naše dejanje obsojeno na to, da je samo še privid. (Božič 1970b: 42)

»Postavite se na glavo«:

Analiza drame *Dva brata*

TEA KOVŠE

Summary: The comedy *Dva brata* (Two brothers) is set in a totalitarian world where people stand on their heads and do exercises three times a day. A person does not mean anything, but rather it is the community which is the most important. You must do and live as it is prescribed for you. Out of all of Peter Božič's dramas, this comedy is the most absent of literary eloquence and therefore the most straightforward in terms of its actual content. Two brothers. Two worlds. They seem so different, so far away from each other, but they are also so close. This comedy does not make you laugh, because it is our mirror. We do not think about what we are doing, but we rather just do things because they must be this way – everybody does like everyone else. Do not think, do not talk, do not do anything else except what Glas has said. This is how we have become merely empty shells. This world can be everywhere; it could be here and now. This could be our world, yet we are just empty shells.

Keywords: two brothers, life, empty shell, manipulation, revolt, totalitarian system

Povzetek: Komedija *Dva brata*, ki se dogaja v totalitarnem svetu, kjer se ljudje postavljajo na glavo in telovadijo trikrat na dan. Vsi imajo počitek, da lahko razmišljajo o naslednji uri razgibavanja. Vse to za skupnost, v kateri mali človek nima svojega pravega mesta.

V tej drami se jasno in razločno zrcali kritika humanizma in politike, ki uničuje individuum. Je zrcalo našega sveta in nam kaže, kaj postanemo oziroma kaj smo, ko zatremo svoje želje, misli, cilje. Postanemo prazne lupine, ki se brezglavo potikajo po svetu ter izpolnjujejo ukaze in želje drugih.

Ključne besede: dva brata, življenje, prazna lupina, manipulacija, upor, totalitarni sistem

Uvod in problemi

Dva brata, komedija Petra Božiča, ki je bila delno objavljena v *Problemih* (št. 25, marec 1965) in je prva izmed njegovih dram doživela uprizoritev v Slovenskem narodnem gledališču Ljubljana. V vrsti enodejank in ostalih dram je prav ta najbolj izčiščena vseh odvečnih okraskov in govoričenj, saj je ideja, ki jo opazimo že v drugih enodejankah (*Zasilni izhod*, *Vojaka Jošta ni*), tukaj najbolj prisotna in vidna. Ravno zaradi te očiščene in jasne forme ter vsebine je kot prva Božičeva drama doživela uprizoritev v SNG Ljubljana. Dramo *Dva brata* je zaznamovala tudi ukinitev revije *Perspektive*, ki jo je med drugim urejal tudi avtor te drame. Politični sistem pa ni uravnaval samo usod revij, ampak tudi ljudi. V tistem času so zaprli vodilnega avantgardističnega pesnika Tomaža Šalamuna. Seveda se ljudje s tem niso strinjali, saj niso želeli podleči manipulaciji. Znani so protesti v 60-ih letih in zadnji najbolj odmevni upor študentov, ki so leta 1971 zasedli Filozofsko fakulteto v Ljubljani. Upornost se je kmalu izgubila, ljudje so se sprijaznili s tokom življenja, ki so ga uravnavali drugi. Vsa nestrinjanja posameznikov in določenih skupin so bila utišana, tako kot v drami *Dva brata*.

Kako eksistirati?

Liki v komediji se vsak dan rutinsko prebujajo. Njihov dan se vsakokrat začne na enak način:

Prvi brat: »Jutro je.«

Drugi brat: »Jutro je. Že spet.« (Božič 1970a: 7)

Zgodba se dogaja v totalitarnem svetu, kjer Glas po zvočniku narekuje telovadbo trikrat na dan. Učiteljica pravi: »Zjutraj za značaj, opoldne za prebavo, zvečer za spokojen sen.« (Božič 1970a: 18) Vsi ga brezglavo ubogajo. Prvi brat, za razliko od Drugega, ne želi več slediti temu in se upre, preneha telovaditi. Prav tako noče pokopati svoje mrtve žene na nosilnici, čeprav je tako predpisano. Pretvarja se, da je živa, in Drugi brat temu verjame – hoče verjeti. Vsakodnevni telovadni ritual preseka obisk Učiteljice, ki sumi, da v njuni hiši ni otrok, ki bi jih morala Mrtva žena počesati, obleči in poslati k telovadbi, ter obisk Oglednika, ki je prišel izmeriti smrt žene Prvega brata. Drugi brat prepričuje Prvega, naj zavoljo časti in ugleda naredi, kot je zapisano v zakonih, in že enkrat uredi pogreb. Učiteljica spozna, da otrok ni, in se zato odloči, da bo ustanovila (vse v tem svetu se ustanavlja, vse za dobro skupnosti) poroko ter s tem tudi rojstvo. Ob tem pozabi na uro telovadbe, ki jo vodi trikrat na dan, ter tudi na pogreb Mrtve žene. Oglednika pa nepokopana Mrtva žena skrbi in se trudi ustanoviti pogreb.

Oba vlečeta nasprotni niti. Ljudje na ulicah začnejo govoriti in se spraševati. Pogovarjajo se. Prvi brat na koncu popusti ter je voljan vzeti dodeljeno nevesto. Ta pa je bratova punca. Ob misli na to poroko se Drugi brat obesil. Glas se zopet oglasi po zvočniku. Začne se telovadba. In nato bo zopet jutro in novi – stari dan.

Dva brata, dva svetova ujeta v skupni hiši

Prvi brat se je nekega dne prebudil iz globokega spanja in spoznal, da ne živi, da mora oditi, če želi zaživeti. Ne telovadi več, ne pazi, kaj govori, predvsem pa ne živi, kot je predpisano in zapovedano. Skozi okno gleda na breg, v katerem vidi rešitev, vidi življenje brez lukenj: »Nič takega ni tam za bregom, in vendar je vse. Ostati hočem samo živ človek.« (Božič 1970a: 26). Smrt njegove žene mu je odprla oči: »Moja žena. Vsak dan posebej me je že s svojo prisotnostjo opozarjala na to, da je v življenju v resnici nekaj. Ne pa, da bi sproti vsak dan, stoje na glavi ali kleče na kolenih, pozabljal...« (Božič 1970a: 25) Drugi brat živi, kot je predpisano, trikrat na dan telovadba, med tem počitek, da se pripravi na naslednjo uro razgibavanja. Ne razmišlja, postal je izpraznjena lupina. Vse stori točno tako, kot je zapovedano. Njegov življenjski moto je : »Človek mora biti zadovoljen z vsem. [...] Človek mora na moč paziti na to, kaj dela, kaj govori.« (Božič 1970a: 13) Odpovedal se je svojemu življenju, ne pozna svojih želja, nima lastnih ciljev. Vsemu se je odpovedal, vsega ga je strah in groza ter hkrati vse občuduje. Vegetira kot kakšna rastlina. Prvemu bratu je mrtva žena odprla oči. Zavedel se je, da nista živela. Žena na nosilnici ga vsak dan opominja na to in zato je ne želi pokopati. Z njo se je začel upirati, a se ni upiral dolgo. Hiša, in z njo tudi brata, začnejo zaudarjati po gnilobi. Vsi vohajo ta vonj, počasi postajata izločena. Na koncu Drugi brat popusti skupnosti. En sam individuum ne more spremeniti skupine ljudi.

Kateri brat je boljši, Prvi ali Drugi?

Prvi brat pravi: »...moramo, mi moramo...«

Drugi brat odgovarja: »Mene ne šteje med te "nas"...« (Božič 1970a: 20)

Prvi živi za skupnost, za njeno dobrobit (vsaj tako vsi pravijo), drugi pa ruši to skupnost in živi zase, želi doseči svoje cilje, želi čutiti ter enostavno biti. Sprva se zdi, da je Prvi brat boljši, saj ne sprejema kompromisov. Vendar sta oba svetova brezciljna, prazna, čeprav eden

želi živeti in je prišel do spoznanja pred drugim, a popusti. Sprejme življenje v skupnosti, čeprav ve, da to ni življenje. Drugi brat pa se ob spoznanju, da nikoli ne bo mogel živeti tako, kot si želi, obesi. S svojimi dejanji in besedami sta se uničila. S svojimi zahtevami ju je uničila skupnost. Nihče ni boljši, nihče ni slabši, skupaj sta nič.

Življenje brez razmišljanja in glodanja samega sebe se zdi enostavno. Nimaš želja, za nič se ti ni potrebno potruditi, nič ne razmišljaš in se z ničemer ne obremenjuješ. Pa je to sploh še življenje? Tako kot se sprašuje Prvi brat : »Res je, človek živi, dokler živi. Kaj pa, če nikoli ne živi? Kaj pa potem? Kaj pa, če si samo domišlja, da živi? Če samo telovadi, v mislih, pri ženi, povsod...?« (Božič 1970a: 32)

Zastavljal si je pravilna in odlična vprašanja, ki so na videz lahka. Vendar, koliko je ljudi, ki bi znali odgovoriti. Prvi brat si ni znal. Ni vedel, kako živeti. Na koncu je popustil navideznemu življenju, se prenehal upirati in spraševati ter si je s svojim končnim dejanjem in odločitvijo odgovoril na vprašanje. Človek si samo domišlja, da živi. To potrdi še njegov brat, ki ob svojem življenjskem spoznanju, prebujenju, ne zdrži in se ubije.

Kako pa naj sploh živi v svetu, kjer ti Glas po zvočniku daje navodila, kot so: »postavite se na glavo«, »Počep na eni nogi.«, »Vstanite. Najprej na levo nogo, potem pa na desno nogo.«, »Vaje je za zdaj konec. Zdaj pa razmišljajte, kako boste telovadili ob devetih«. (Božič 1970a: 11)

Vsak dan morate pošiljati otroke k telovadbi, tudi če jih ni. Ob smrti v hiši se nujno pokliče Ogleđnika, ki izmeri smrt, nato pa hitro pogreb in malo žalovanja, preveč škodi značaju in skupnosti.

Kljub temu je bil Drugi brat srečen, ko je živel po teh predpisih. Imel je dekle, prijatelje, s katerimi se je šalil na trgu. Trn v peti je postal Prvi brat, ki je izstopil iz skupine ter se ji uprl. Iskal je zasilni izhod. Ta pa ni pomagal ne Prvemu ne Drugemu bratu. Cunjar v enodejanki *Zasilni izhod* lepo pojasni smisel brezciljnega življenja, ki ga živimo z zasilnim izhodom:

Pravzaprav ga je potrebno le najti. Sicer to ne pomeni nič. Lahko pa si ga izmislimo. Vsak zase si ga lahko izmisli. Potem pa lahko mirno in brez vsakega napora umre. To počno ljudje že najmanj dva tisoč let... Izmišljajo si razne hodnike in labirinte, kjer hodijo, hodijo, in ko omagajo, ugotovijo naposled, da so le ostali znotraj zidu. Jaz sem stvar izpeljal veliko bolj preprosto. Omisli sem si kar kroge. (Božič 1970d: 10)

Svoj izhod, ki ga bo odrešil tega življenja, da ne bo končal tako kot vsi, si je poiskal Prvi brat. Videl ga je na svojem bregu skozi okno. Želel je tja, nabiral je moči, a nikoli ni odšel in tako tudi ne prispel na svoj cilj, saj je ta obstajal le v njegovi glavi. V *Vojaku Joštu* ljudje niso

podlegli vsakodnevnemu, bedastemu ritualu. Vsak dan en in isti nesmisel, ki ga živijo. Ne razmišljajo, reagirajo kot roboti, ki so programirani, da vsi storijo točno določeno delo. Drugi brat pravi: »Predpisano je, da človek ne občepe v eni sami stvari in po njej razgreba naprej.« (Božič 1970a: 9)

Trije močni

Podobnosti s to dramo pa nisem našla samo v dramatiki. Ob prebiranju Božičeve literature sem naletela na zbirko japonskih narodnih pravljic *Trije močni*, ki jo je priredil za slovenske bralce. Na videz lahkotna, tanka knjižica v sebi skriva življenjske zgodbe, ki se skladajo z njegovimi dramami in liki. Vzporednice lahko vlečemo tako z idejami kot z liki in njegovimi usodami. Zbirka je izšla leta 1956 in seže v njegovo začetno dramsko ustvarjanje. Ta zbirka se ukvarja tako s smrtjo kot tudi s skupnostjo in posameznikom. Sklepam lahko, da so mu poleg družbenega in političnega dogajanja navdih za pisanje predstavljale tudi te zgodbe. Čeprav izvirajo iz nam oddaljene in nedoumljive japonske kulture, veljajo za ves svet in vse ljudi. Ljudje se med seboj razlikujemo po kulturi in svojem načinu življenja. V svojem bistvu in eksistenci pa smo si podobni, če ne celo enaki.

Pravljica "Neumni fant" govori o Drugemu bratu. Neumni fant celo življenje govori in dela natanko to, kar mu drugi naročijo in povedo. Nikoli ne pomisli, kaj govori ali dela, samo robotsko ponavlja. Na koncu ga doleti smrt. Ne ubije se sam, ampak ga ubijejo biki. Nikoli ni prišel do spoznanja, tako kot Drugi brat, ki je še imel možnost drugačnega življenja. Pa vendar, zgodba nam govori, da s takšnim načinom življenja ne preživimo. Neumni fant je Drugi brat. Na drugi strani pa je Zelena žaba, ki naredi ravno obratno, kot od nje pričakujejo. Ta skrajnost ne zdrži do konca, saj si ob smrti svoje matere premisli in ji izpolni željo ter jo pokoplje na bregu ob reki, čeprav je mislila, tega ne bo storila, ker je vse življenje delala nasprotno, kot ji je bilo naročeno. Tako mora Zelena žaba vsak dan preverjati, če je reka narasla, da ne bi odneslo njene matere – to je njena kazen (Božič 1956: 39). Zelena žaba in Neumni fant sta Prvi in Drugi brat. Dve skrajnosti, po katerih ne moreš živeti.

"Zamaknjenje", pravljica o štirih menihih, ki se odločijo, da bodo noč prebili v zamaknjenju in molčanju. Vsak dobi svojo nalogo, ki jo mora izpolnjevati, da bo vse potekalo gladko. Ker pa je učenec zaspal in je pozabil skrbeti za sveče, ki so ugasnile, je prvi dejal: »Hej fantin, ali ne vidiš, da je treba svečnike strgati?« Nato se je oglasil drugi in za njim še tretji menih, zadnji, četrti, pa je dejal: »Jaz sem edini izpolnil obljubo« (Božič 1956: 41). Kako lahko en

sam izpolni obljubo, medtem ko je le ta vključevala vse štiri menihe? Tukaj ni šlo za tekmovanje, ampak način preživetja noči, vendar nihče ni pomagal drugemu, gledali so le nase in prekinili svojo obljubo, samo da so lahko obtoževali drug drugega. Ta skupnost bi v realnem življenju, izven samostana, propadla. Jim manjka nekdo, ki bi jim poveljeval? Kot v pravljici "Šest mož z enim imenom", kjer je najlepše tistemu, ki se okorišča na račun drugih. En sam mož je s svojo pretkanostjo svetoval svojim prijateljem, kako naj se rešijo domnevnega zločina in le-tega naprtijo drugemu. V zameno je dobival razne dobrine. Tukaj življenje in morala nimajo nikakršne vloge. Bogastvo in moč sta pravi vrednoti, ki nekaj veljata. Takšen način življenja ima Učiteljica, ki skrbi za državno blaginjo in ima moč, da uravnava življenja ljudi. Vse za skupnost, nič zase.

Nasprotne sile

Kljub vsemu temu manipuliranju, tako v drami kot pri pravljicah, pa je dejstvo, da nam nesvoboda omogoča svobodo. Brez nekoga, ki nam narekuje, kaj moramo storiti, je kaos. Ljudje nismo pripravljeni na življenje v sožitju in verjetno nikoli ne bomo. Veliko je bilo različnih vladajočih ideologij in oblik vladanja, vendar pa nobena ni zdržala dolgo. Vse so se sesule v lastnem sistemu, same sebi so izkopale luknjo. Poleg njih pa se je rušil tudi človek, ki je poskušal iskati svoje mesto v razpadajočem sistemu.

Prav tako v današnjem kapitalizmu in "kvaziliberalni" demokraciji iščemo svoje mesto, ki ga ne bomo nikoli našli, tako kot ga nista našla dva brata.

Toda, ali sploh obstaja oblika države, ki bi bila v korist skupnosti, državljanom, ljudem in človeku?

Že Platon je razmišljal o najboljšem sistemu države, kjer bi lahko ljudje srečno živeli.

Njegova idealna postavitvev je bila z vladarjem, ki skrbi za dobro državljanov. Njegova država je totalitarna in gospodovalna in jo lahko enačimo z državo komedije *Dva brata*. Aristotel pa je razmišljal bolj moralno in si je poleg tega zamislil še sodelovanje državljanov v javnem odločanju. Tako imajo ljudje občutek, da prisostvujejo pri soustvarjanju pogojev za življenje in zakonov države. S tem bodo pripravljeni v vsakem primeru storiti nekaj za državo, saj jo s tem sodelovanjem vzamejo za svojo in se počutijo del pomembne skupnosti. Za Aristotela človek ni bil le bitje, ki mu je namenjeno bivati v mestni državi, ampak tudi bitje doma in v skupnosti. S tem je "počlovečil" državljana.

Platon je v celoti nasprotoval ljudski vladavini, vodenje države bi prepustil strokovnjakom (filozofom, ki bi spoznali Resnico in potem na takšen način vodili državo). Platon vidi rešitev

države v vzgajanju in vodenju ljudi k spoznani Resnici (Finley 1999: 12). Toda kaj je Resnica? Kdo lahko vzgaja? Resnice ne moreš naučiti, do te Resnice pride vsak posameznik sam, če pa jo vsiljuješ nekemu, gre le za privzgajanje, manipuliranje.

Descartesova misel, ki se je obdržala vse do danes, »Mislim, torej sem«, nam narekuje razmišljanje. Njegova filozofija predpostavlja dvom, dvom v vsako stvar, ki obstaja. S tem ko razmišljamo/dvomimo, hkrati tudi obstajamo. Ne moremo preprosto verjeti v vsako dano in povedano stvar. Kadar doživljaš stvari in o njih razglabljaš, doživljaš pravi občutek živosti. Nobene stvari ne moremo tako dobro razumeti, kot če jo odkrijemo in doumemo sami. Zatorej Resnica ne more biti privzgojena in naučena, kot je domneval Platon. To lepo pove tudi Prvi brat Drugemu, ko pravi, da resnično ljubi svoje dekle in bi on rad bil njen ženin:

Razumem. Seveda. Toda kaj pa to pomaga? Glej to ženo na nosilnici. Ali si razumel? Ne, nisi. Šele zdaj si počasi začel doumevati. Delal si vse drugače. Na koncu si že precej natanko vedel, za kaj gre, pa si kljub temu počel vse tako, kot da tega ni. Toda ker se ta resnica, ki velja zame, zate in za vse nas, takrat ni tikala tebe, si vse počel, kot da te resnice ni... zdaj pa je prišel čas, ko se je dotaknila tudi tebe. Zdaj pa naj ti pomagam jaz. Ne morem, dragi brat. Na drugem bregu sem. Nisem več človek, kakršen sem bil doslej, marveč ženin. Ženin pa ... Poglej mrliškega oglednika... ali je človek? Že dolgo ne. Samo meri, kdo je živ in kdo mrtev. Ali pa učiteljica?... ali je to ženska? No... vidiš? Ti pa praviš, da ljubiš. Ženinovo nevesto. Ali lahko pričakuješ od ženina, da te bo razumel ali ti celo pomagal? (Božič 1970a: 52)

Dva brata sta dva svetova, ki hodita vsak sebi. Sta sili, ki si nasprotujeta. Nikoli nista na istem bregu, istih misli. Ne poslušata se, še manj pa razumeta, saj v glavi živita različni življenji. Čeprav sta v svojem življenju oba prišla do iste točke spoznanja, je bilo zanju prepozno. Prvi brat, ki skozi celotno dramo govori replike, ki odsevajo življenjsko filozofijo, je že na začetku vedel, da je resnica kruta, pa vendar je potrebno živeti po tej resnici, ne pa v zraku. »Besede so prazne«. Prav zato mu, ob trditvi, da njegov brat resnično ljubi to dekle, njegovo bodočo nevesto, on pa svojo mrtvo ženo, odgovori:

Nehaj, prepozen si. Tudi do te resnice nisi prišel, ker misliš, da je prava zate. Ali mislite vi vsi skupaj, da je mogoče ljubiti mrtvo ženo? Ne! Ni mogoče! In tisto, preden je umrla, še ni bila ljubezen... Sedela sva za mizo in se gledala. Potem pa že spet vsak sebi. Nikoli nisva trčila skupaj z resnico, ki velja za vse nas. In ko si ti, brat, mislil, da sem se zabredel v noro blazno samoto, ki sem jo zakopal nekam za breg, sem se samo prebijal do te resnice. Zato je njeno telo še zdaj tukaj. Zato ga nisem dovolil zakopati. Ostala mi je muka in tebi tudi... za odsotnost. Pokorila se bova na tem svetu za laž. Oba. Za kazen bom ženin, za kazen bom živel z nevesto.

Za kazen boš ostal sam s svojo muko. Pekel...pravzaprav nikomur ne škoduje. Ne meni ne tebi. Mogoče se ti bo kdaj zdelo, ko te bo drobil kamen te muke, namenjen norcem, da je to le konec resnice, ki velja za vse nas. (Božič 1970a: 52–53)

Prepozno je za oba, imela sta priložnost spremeniti svoje življenje, vendar sta zamudila vlak. Prvi brat pravi: »In ko zamudiš trenutek, ko bi moral verjeti ali ne verjeti...se nikoli pozneje ne odločiš.« (Božič 1970: 33)

Posebnost te drame, ki je dokaj značilna za Božičevo dramatiko v tem času, so liki, ki so brez imen. Imamo Prvega in Drugega brata, Učiteljico, Oglednika in Nevesto. Kdo so pravzaprav te osebe?

Ni osebnosti, identitet, so le figure v totalitarnem svetu. Vsak ima točno določeno vlogo in nalogo, ki jo mora opravljati, ne glede na moralo, etiko ali življenje. Samo da je naloga opravljena in s tem rešena skupnost. Zaznamovani so s svojo vlogo v družbi, iz katere ne morejo izstopiti. Niti Prvi niti Drugi brat se ne moreta rešiti teh okov. Pomembno je igranje vlog v življenju, ki so točno predpisane. Vsakršno odstopanje ali razmišljanje je prepovedano. Ravno to, kar nas loči od živali, povezovanje misli, so odklopili in izločili iz svojega življenja. Čeprav se oba brata dotakneta pravega življenja, ga nista sposobna živeti. Kritika človeka in njegovega zavedanja je, poleg kritike politike, tukaj močno prisotna. To dvoje se usklajuje. Politika nam določa način življenja. Slepa vera vanjo nam daje obliko življenja, ki je prisotna v komediji *Dva brata*.

Prostor in čas nista definirana. Dogaja se Tukaj in Zdaj. Dogaja se lahko v Sloveniji ali pa na Japonskem. Ni važno, vsepovsod smo omejeni. Posameznik, človek s svojimi željami in cilji v političnem sistemu ne more preživeti oziroma živeti, kot bi on sam želel.

Sedaj živimo v tako imenovani liberalni demokraciji, kjer obstajajo "temeljne svoboščine", kot so volilna pravica, pravica do potegovanja za javno službo, proceduralnost, svoboda govora, gibanja ... V drami *Dva brata* so le-te odvzete. Ljudje so le lutke v rokah sistema in predpisov. Telovadba je njihovo glavno delo in smisel življenja. Postavljajo se na glavo, ker je to dobro za skupnost. Vse življenje, če temu sploh lahko tako rečemo, so se postavljali na glavo.

Čeprav se nam zdi ta svet na prvi pogled tako drugačen od našega in popolnoma nedoumljiv, je na drugi strani naš sistem (liberalna demokracija) samo posnetek totalitarnega, saj »mnoge ideje, ki so povezane s splošnim vprašanjem dolžnosti voliti, v resnici sodijo v totalitarni tabor in ne sodijo v besednjak liberalne demokracije« (Finley 1999: 11–12).

V bistvu pa s svojimi propagandami usmerjajo naše misli in odločitve ter na koncu zmaga nekdo, ki je primeren njim, ne nam.

Po drugi strani pa se nam ne ljubi izkoristiti svoje "dragocene" pravice voliti. Nočemo izkoristiti danega vpliva na izbiro voditeljev, zakonov in raznih drugih odločitev. Preprosto zaupamo ali pa se nam ne ljubi. Zakaj bi razmišljali in se obremenjevali s tem, če imamo za to ljudi v parlamentu? Polenili smo se, svet je postal prelep, preveč nam nudi, mi pa doma, pred televizijo ali za računalnikom, zabijamo dneve, leta. Mediji ter oglaševalne in informativne oddaje so nas navadile na vse črne plati v našem življenju (od vojn, umorov, nasilja ...), da se nam to ne zdi nič kaj nenavadnega. Kdaj se bomo zbudili, stopili v življenje ter zagledali svet, kakršen je v drami *Dva brata*, ki se zdi oddaljen od nas in nam neznan? Dejstvo je, da vsi živimo v totalitarnem sistemu, tudi danes, le da smo ga sedaj poimenovali demokracija in ima to poimenovanje vonj po svobodi, ki pa smrdi.

Peter Božič je *Dva brata* označil za komedijo. Situacije in zmede, ki se dogajajo v sami drami lahko označimo za komične. Prav tako so komični tudi dialogi, ki letijo eden mimo drugega. Na koncu je poroka, ki je tako značilna za vse vrste komedij. Ampak celotna zgodba te pretrese in prav tako ni srečnega konca, čeprav se konča s poroko. Srečen je le za tako imenovano skupnost, ki bo lahko sedaj v miru živela po svojih zapisanih pravilih. Telovadba se nadaljuje, s tem pa izpraznjeno, v kalup ujeto življenje. Kaj pa posameznik in njegovo življenje? Kaj pa Drugi brat, nesrečna nevesta? Je res bilo vredno žrtvovati življenja, da lahko še naprej živimo v izpraznjenih lupinah? Za koga živimo? Kaj živimo? Kdo sploh smo? Se to sploh kdaj vprašamo? Bi se morali?

Drugi brat se je vprašal: »Moj Bog, kaj pa je značilno mojemu značaju?« (Božič 1970a: 11). Ker ni grebel naprej in se dogrebel do odgovora, ga je doletela kazen, pekel, smrt. Prvi brat pa je grebel in ni storil ničesar, sedaj živi v peklu. Kdo je boljši? Kdo je slabši? Kdo je kdo? Položaji so se zamenjali, Prvi brat je zdaj Drugi brat. Drugi brat je mrtev, čeprav je bil mrtev že prej. Prvi brat pravi Nevesti: »Moj brat je bil mrtev, preden si prišla sem. Oživel je šele pred pol ure, ko ga je zadela kazen. Pa življenja ni zmožel živeti. Zdaj je dokončno mrtev.« (Božič 1970a: 54) Tudi Prvi brat je umrl, saj je sedaj le prazna lupina.

Živeti pravo življenje s čustvi, s svojimi mislimi v glavi in problemi ni lahko, zato se oprimemo vsake rešilne bilke, ki nam to olajša.

Mrtva žena na nosilnici je opomin na življenje, ki ga ni. Smrt je postalo življenje, s tem ko nas s svojo prisotnostjo opominja, da nismo nič boljši kot truplo, ki leži na nosilnici. Smo le trohneče lupine. Apatija je postala naš cilj. Nič slišati, nič čutiti, samo delati to, kar je prav, ter po možnosti na tej poti čim več zaslužiti in naše življenje bo srečno.

Slogan treh mušketirjev – Vsi za enega, eden za vse! – se je spremenil v »Nihče za enega, eden za vse!«.

Ta komedija, ki ni (več) smešna, je ogledalo današnjega sveta. V vsaki situaciji, prizoru vidimo sebe, saj velikokrat delamo tako, kot drugi govorijo. Od oblačil, obnašanja, govorjenja, popularne glasbe, izbire partnerjev, izbire šole, izbire poklica ... Ni delčka življenja, kjer ne bi drugi dejavniki vplivali na naše odločitve. Naše odločitve so nesvobodne in popolnoma odvisne.

Prav tako ni posameznikov, ki bi izstopali. Če pa se že najde kdo, ki glasno spregovori svoje mnenje, se ga kar se da hitro zatre in o njem ni več duha ne sluha. Potlačijo ga, kot so to storili s Prvim bratom.

Konec in pravljica

Za konec se bom vrnila še k zbirki japonskih narodnih pravljič *Trije močni*, in sicer k naslovni zgodbi, katere začetek se glasi:

Nekoč sta živela mož in žena. Imela sta sina, starega štirinajst let, pa je še vedno ležal v zibki in ni znal ne hoditi ne govoriti. Zato sta bila zakonca v skrbeh in sta često tarnala : »Sin se nama je rodil le zato, da imava skrbi z njim.« Nekega dne, ko je bil ravno petnajst let star, je nenadoma zaklical iz zibke: »Oče, kupi mi železni drog.« Oče se je prestrašil in pomislil : »Čudno je, da je tako nenadoma spregovoril!« Deček pa je odgovoril: »Seveda znam govoriti in kar sem izgubil doslej, bom poskušal nadoknaditi poslej. Tebe pa prosim še enkrat, da mi čimprej prineseš železni drog.« (Božič 1956: 31)

Deček nato shodi in postane najmočnejši na svetu. Skupaj s še dvema močnima fantoma reši nesrečno vas zlih duhov. Postane junak, čeprav je štirinajst let ždel v zibki in ni ne hodil ne govoril. Samo vegetiral je kot Drugi brat. Oba sta dobila priložnost za novo življenje, a Drugi brat se je odločil za smrt. Prvi brat pa je celo življenje govoril o železnem drogu, vendar nikoli ni poskusil. Raje je ležal in govoril. Obstal je na pol poti ter se nato vrnil nazaj. Moč teh treh fantov se je sprevrnila v dobra dejanja. Kaj pa se zgodi, če jih uporabimo v negativno smer? V našem svetu vladajo trije močni, ekonomija, množični mediji in danes tako aktualna ekologija (okoljevarstvo). Vse to nam pomaga živeti, vsaj tako govorijo. Moramo telovaditi, vsak dan, vendar ne fizično, s počepi in s stojami na glavi, kot je to prikazano v drami *Dva brata*, ampak v glavi. Razgibavanje malih sivih celic nam bo omočilo bolj jasen, a črn pogled na svet. Kdor ne mara prespati celega življenja, se mora zbuditi in z železno palico zakorakati v svet.

Kako se bomo zbudili in našli železno palico?

Večna norost

Analiza drame *Turjaška Rozamunda*

TEREZA GREGORIČ

Summary: The subject of my work is the play *Turjaška Rozamunda ali Na nebu so znamenja tri* (Auersperg Rosamunda or There are Three Signs in the Sky) by Peter Božič which was written in 1977 for the Pekarna theatre. In the first part I focus on the characters and compare them with the characters from the original poem *Auersperg Rosamunda* by France Prešeren. Additionally, I place the play in the historical, social, and political context and consider how the interpretations of younger generations would differ from those of older ones regarding the play's origin in the former Socialist Federal Republic of Yugoslavia. The emphasis is on the possibility of different interpretations of the play, and as such the analysis is based on the associations which occurred to me while reading it.

Keywords: Madness, relativity, culture, absurdity, collapse, smell, existence, crisis, nonsense, ideals.

Povzetek: Ukvarjam se z dramo *Turjaška Rozamunda ali Na nebu so znamenja tri*, ki jo je leta 1977 za Gledališče Pekarna spisal Peter Božič. V prvem delu se osredotočam na osebe in jih primerjam z liki iz Prešernove istoimenske pesnitve. Nadalje dramo umeščam v zgodovinski družbeno-politični kontekst, seveda z očesom mlajše generacije, ki čas nastanka drame, torej obdobje bivše SFRJ, razume drugače kot starejše generacije. Poudarjam različnost interpretacij, ki jih drama ponuja, zato moja analiza sestoji iz asociacij, ki so se mi porajale ob branju.

Ključne besede: Norost, relativnost, kultura, absurd, zatohlost, propad, smrad, eksistenca, kriza, nesmisel, ideali.

Božičeva besedilo je adaptacija Prešernove romane o Turjaški Rozamundi, dramatik jo je spisal leta 1977 za Gledališče Pekarna. Drama še ni bila uprizorjena, ker je, takrat ko je bila sveže napisana za takojšno uprizoritev, prišlo do razhajanj med režiserjem in umetniškim vodstvom. Igra je nato padla v pozabo, objavljena je bila šele po avtorjevi smrti. Izdal jo je Slovenski gledališki muzej ob simpoziju o Petru Božiču »Prekvasanje« slovenske dramatike in gledališča.

Moje pisanje ni tipična analiza, ki se dotakne vseh elementov dramskega teksta in jih poveže v smiselno celoto, temveč je skupek asociacij, ki so se mi porajale med branjem teksta. V prvem delu sem za izhodišče vzela primerjavo med Prešernovo in Božičevo kreacijo na vsebinski ravni, najbolj pa sem se osredinila na osebe. V drugem delu sem dramo umestila v zgodovinski družbeno-politični kontekst. Pri tem sem prepletala tako čas, v katerem je drama nastala, torej sedemdeseta leta 20. stoletja, kot fiktivni dramski čas, ki je postavljen v obdobje turških vpadov in kmečkih uporov. Vse skupaj pa sem obarvala z vprašanjem: Zakaj dramo uprizarjati danes?

Prešeren versus Božič

Zgodba Prešernove pesnitve je preprosta. Grajsko lepotico Rozamundo snubi veliko baronov, sama pa se zaljubi v junaka Ostrovrharja. Oče Turjačan jo pri izbiri spodbudi in začne s pripravami na poroko. Zaplete se, ko pevec na retorično vprašanje o Rozamundini lepoti odgovori, da je sicer lepa, ampak da je sestra bašetova v Bosni še lepša. Ošabna Rozamunda tega ne prenese, zato pošlje svojega ženina na bojni pohod zoper Turke z namenom, da oplenijo pašev grad in, najpomembnejše, ugrabijo njegovo lepo sestro ter jo privedejo na Turjak. Ostrovrharja po zmagovitem pohodu premami čar bosanske Lejle. Noče se več vrniti k Turjačanu in domenjani poroki, temveč črnooko lepotico odpelje na svoj grad, Rozamunda pa, razočarana, postane nuna in gre v samostan.

Božičeva zgodba je veliko bolj kompleksna, dopolni ali popolnoma na novo ustvari karakterje, nekatere osebe doda in jih opremi z ironičnimi komentarji. Do petega prizora prvega dela, tj. do Rozamundine odločitve, da pošlje Ostrovrharja v Bosno, še nekako sledi poteku Prešernove zgodbe, nadalje pa je zgodba in vse ostalo plod Božičeve domišljije. Ohrani le nekatere točke, a jih tudi po svoji potrebi spremeni. Ostrovrhar npr. sicer pobegne z Lejlo, a se ne vrne na svoj dom, kot se zgodi v Prešernovi romanci, ampak neznano kam.

Rozamunda ostane sama, vendar ne gre v samostan, temveč postane gospodarica gradu ... Božič nas sooči s Turjačanovo in tetino smrtjo ter razpadom celotne dežele.

Dogajanje razširi na oba gradova, torej na Turjak in na Bašetov grad, ter v njuno okolico. Izpostavi dva svetova, dve kulturi in jih med seboj enači, saj jih z določenimi elementi povezuje. Prvi je očitna podobnost med vladarjema, ki ju bom opisovala pozneje, ko bom označevala karakterje.

Prostora povezuje veliko simbolov, ki se pojavljajo na obeh gradovih. Npr. muha na Turjaku, ki je omenjena le v didaskalijah: »Med jedjo molčijo, da bi lahko slišali muho.« (Božič 2010: 57) Muhe se množijo na gnili snovi, obe kraljestvi sta namreč obdani z razpadajočimi trupli in zatohlím smradom pravkar končane vojne. Baše pa omenja muho tudi v pogovoru s pevcem, ko ga namerava zadržati na gradu: »Tvoj počen glas in brenčanje tele muhe.«, »In tam nasproti tebe, nasproti te brenčave muhe... sam molk sedi.« (Božič 2010: 83) Muhe, ki kar naprej brenčijo, letajo okoli in pikajo, so neznosna bitja. In prav to predstavlja Pevec Bašetu, izdajalca, prenašalca informacij z enega dvora na drugega.

Nazadnje pa najočitnejša podobnost oz. kar enakost med kraljestvoma; vsi dvorni prostori in prostori okrog gradov so enaki, le označeni z drugim simbolom. »Prizorišče je enako kot v 9. prizoru [...], okoli turjaškega gradu. Razlika je le v tem, da z Bašetovega gradu plapolá zastava s polmesečem.« (Božič 2010: 65) »Enaka dvorana kot pri Turjačanu, le da so znaki drugačni.« (Božič 2010: 83) Z relativizacijo kultur opozarja na podobnosti med njima in odpira temo globalizacije, ki se je v času nastanka drame, s pomočjo ZDA, šele dobro začela razvijati, ter temo strpnosti med narodi, ki je danes ena najpopularnejših vsebin na trgu.

Dramska fabula se začne prav tako kot Prešernova na Turjaškem dvoru, kjer »zbor sedi gospode žlahtne, ker Turjačan spet gostuje Rozamundine snubače« (Prešeren 1999: 30). Božič ustvari veliko manj žlahtno in mogočno vzdušje, kar se opazi že pri izboru snubcev, ki niso taki mogočneži kot pri Prešernu. Poleg tega Ostrovrharja, ki je najbolj pričakovan gost, sploh ni. Še najbolj od teh treh snubcev je zanimiv Prvi, ki je s seboj prinesel osmo čudo, in sicer cigana z opico na rami. Rozamundino pozornost pritegne z bahavo zgodbo, kako se je boril za Španskega kralja v vojni proti Mavrom, sodeloval v boju, kjer je premagal zamorskega kralja, pri tem pa je tega cigana in opico rešil pred plenilci. Pozneje se vse izkaže za laž, prav tako kot je lažna opica, napolnjena z žagovino.

Opica lahko simbolizira zavest, vendar v slabšalnem pomenu, kajti zavest občutljivega sveta skače s predmeta na predmet kot opica z veje na vejo. Tako naša naivna slovenska zavest skače od ene do druge moči, ki je po vsej verjetnosti tuja. Bolj spoštujemo druge, kot sebe. To se vidi v vsakdanjem življenju, ko se Slovenec v Sloveniji ali drugje sreča s tujcem in z njim raje spregovori v tujem jeziku kot v materinščini. Če nas obišče kdo od slavnih iz tujine, se mu klanjamo, kar bi bilo sicer sprejemljivo in lepo, če ne bi domačim, mogoče še boljšim ustvarjalcem v določeni sferi, metali polen pod noge.

Večni hlapčevski narod, ki se navdušuje nad vsem, kar je tujega, v svoji nesamozavesti tako slep, da ne opazi niti očitno umetno narejene opice na ciganovi rami. Mogoče se to bolj tiče današnjega časa kot časa v sedemdesetih ali pa obdobja kasneje, ko si je Slovenija dvigala samozavest zaradi odcepitve od Jugoslavije. Dejstvo je, da je v Sloveniji vse preveč Ostrovrharjev, ki jih država prisili v odhod in si svoje uspešne kariere raje gradijo na tujem.

V tem smislu je opica tudi znak za Turjačanovo slepoto. Ta je betežen starec, ki ni več zmožen zdravo soditi in vladati deželi. Psihična bolezen ga razjeda, zato se opija in nažira. Odločitve niso več (ali nikoli niso bile?) v njegovih rokah, zdaj jih prevzame teta, zdaj Rozamunda.

Rozamunda

Rada bi poudarila razliko med Prešernovo Rozamundo in Božičevo kreacijo njenega lika. Prva je lepa in ker se zaveda svoje lepote, je ošabna in nečimrna. Zaljubljena je v Ostrovrharja in je pobudnica za poroko, saj ga pozove, naj njenega očeta Turjačana zaprosi za njeno roko. Ko izve za razvpito lepoto bosanske princese Lejle, takoj izzove z njo »lepotno tekmovanje«, in sicer tako, da svojega ženina pošlje na bojni pohod zoper Turke z namenom, da pripeljejo slovito lepoticu na njen dvor. Tako se bo lahko z njo primerjala in jo imela po vsej verjetnosti za sužnjo. Vse je podrejeno njeni ženski nečimrnosti, tudi zgodovinsko dejstva: »Slišim, da so Bosnijaki v sužnost gnali kristjane, res junakom je sramota, da jih še obklada jarem.« (Prešeren 1999: 31) Ta povzročijo strašno obleganje in veliko nedolžnih žrtev. V Prešernovi romanci je glavna tema ljubezenski trikotnik in ženski napuh, ki ga sicer kaznuje, (Rozamunda ostane sama, zato gre v samostan), ampak še vedno premalo za vse krute posledice vojne, ki jih avtor spregleda, ker niso del tematike. Zelo dobro pa jih opazi Peter Božič, saj jih postavi za osrednjo temo njegove drame. Motivacijo za obleganje še vedno ironično pusti v ženskih nečimrnih in pogoltnih rokah. Ironično ne zato, ker bi imel kakšno

manjvredno misel o ženskem spolu, ampak zato, ker je Prešeren snov uporabil, da je lahko v svoji popolni kompoziciji ponižal vase zagledano žensko, pri tem pa spregledal tisoče žrtev, ki so padle zaradi tako nevrednega razloga. Božič to razširi na celotno družbo in opozori, da so vsi razlogi za kakršnokoli vojno nesmiselni in nikoli tako močni, da bi bili vredni krutih posledic.

Močna razlika med Rozamundinima karakterjema je gotovo v tem, da Božičeva ni tako obsedena s svojim videzom in ni odvisna od moškega oboževanja. Je veliko bolj razumna, poroka jo zanima v političnem smislu in ne zgolj iz ljubezni. Njena nečimrnost temelji bolj na materialnih dobrinah. Do svojih snubcev je preračunljiva; zanima jo darilo prvega snubca in njegov – pozneje izvemo, da lažni – bojni pohod. Do Ostrovrharja sicer goji simpatijo, kar dokazujejo njene replike: »Ostrovrhar... ko zame gre... se mu zares mudi...« (Božič 2010: 47) Ali: »A tako? Merjasca je lovil. (Besna in skoraj med solzami) Ves popoldan, vse dni, merjasce je lovil.« (Božič 2010: 49) A kljub temu si poroke z njim ne želi, saj si želi junaka, ki bi bil za nameček še bogat, Ostrovrhar pa ni ne eno ne drugo. Poleg tega jo moti njegova ignoranca in dejstvo, da ga ona kot ženska ne zanima: »Prihaja tedaj, ko vse je mimo... in ko zaman srce [...]« (Božič 2010: 48)

Rozamunda nima svoje lastne volje.

Turjačan: Kam gledaš, Rozamunda, moja hči ...

Rozamunda: Zdaj mi je že vseeno, kam ...

Teta: Saj Sem vedela ...

Turjačan: Tako? Junakov ti ni mar? In tole čudo, in ta dar? Kot da to ni nič. Njegova boš, kot rekel sem. Pa naj me vzame sam hudič. (Božič 2010: 48)

V rokah očeta in njene tete je le lutka, predmet, ki ga uporabljata v svojo korist: »Tukaj med vami živim, odkar vem. In sem to, kar ste vi vsi.« (Božič 2010: 68) Zato sta pri njej opazni težnja po vzpostavitvi svoje osebnosti in polaščevalska narava. Tu je tudi bistvena razlika med Prešernovo in Božičevo Rozamundo. Če je prva ljubljeneža poslala proč, da bi uničila teknico v lepoti, je drugo premamil pevčev opis bleščavega dvora, ki je v nasprotju z njenim mrkim in hladnim domom pravi raj. »In ves dvor živi v tej bleščavi. Vse ljudstvo črno, vse oaze, drevesa bujna, žita klasje, skladišča polna, blagostanje, morja široka in sred valov same ladje.« (Božič 2010: 55)

Ostroviharja in druge snubce pošlje na bojni pohod, naroči naj ugrabijo Bašetovo sestro, da bodo z njo barantali za kristjane, sama pa se zaveže samoti, vse dokler ne bo videla, da je res, kar pravi pevec. Tako ostane doma, ždi in opazuje razpadajoč dvor in domovino. Po smrti gospodujoče tete postane gospodarica gradu ter svojega ostarelega in nesrečnega očeta. »Oče... gremo naprej... če ne moreš... ? Počij.« (Božič 2010: 72) Končno ima proste roke za popolno realizacijo svoje osebe. Turjak je njen in lahko počne, kar hoče. A znajde se v razsulu in bedi. Ljudje so mrtvi, delavcev ni, ostali so le bičarji, ki cel čas preklinjajo Turjak in v njem bivajoče. Rozamunda ostane sama, njen grad postane mračen in tih samo-stan.

Turjačan

Ko razmišljam o Turjačanu, se moram dotakniti dveh živil, ki jih vse preveč omenja in prav tolikokrat tudi použiva. To sta vino in meso. Že prva njegova replika je: »Še vina, še mesa.« (Božič 2010: 45) V Stari zavezi je meso – v nasprotju z duhom – prikazano v minljivosti, predvsem zaradi svojega nestalnega značaja. Turjačan se stara. V drami prisostvujemo njegovemu propadu. Razpada tako njegova fizična podoba kot njegova osebnost. Če se na začetku še opija iz »radosti«, se pozneje vedno bolj iz obupa. Temu sovпада uporaba elementa vina, ki naj bi simboliziralo življenje; najprej je dobro in imajo ga na pretek, nato pa postaja vedno slabše, bolj kislo, na koncu pa ga že zmanjkuje. Božič je idejo, da ustvari popolnoma nasproten karakter Prešernovemu Turjačanu, po vsej verjetnosti črpal iz absurdnosti, ki ga Prešernov lik gotovo poseduje. Avtor romane karakter Turjačana povezuje s hrastom in kamnito mizo, ki simbolizirata moč in odločnost, v nasprotju s tem pa se podredi hčerkinemu odločitvi, da pošlje ljubega po Lejlo, ki ni le njena osebna muha in se ne tiče le zaljubljenega para, ampak je politična odločitev, ki pusti močne posledice celotni deželi.

Na začetku drame je »smisel« Turjačanovega obstoja ali, bolje rečeno, stvar, ki ga ohranja pri življenju, prirejanje srečanj s snubci. Prepogoste zabave se vedno razvijejo v žretje in pretirano popivanje, ki motijo predvsem Rozamundo, saj je ona razlog, da se zbirajo, sama pa nima najmanjše besede, je le uporaben predmet v očetovih (on pa v sestrih) rokah.

Njegov izbor snubcev lahko gledamo iz dveh zornih kotov. Prvič: Turjačan si ženina izbira na licu mesta. V tem primeru si izbere prvega snubca, ki ima največ atributov, saj je, po njegovih pripovedovanjih, junak in bogataš. Poleg tega je s sabo privedel osmi čudež, cigana z opico. Njegovi repliki »Njegova boš, kot rekel sem.« (Božič 2010: 48) in »Ko se bo končal ta pir,

greš z njim.« (Božič 2010: 50), torej namigujeta nanj. V tem primeru si lahko razlagamo, da je Rozamunda zaljubljena v Ostrovrharja, oče pa jo sili v zakon z drugim.

Druga interpretacija, ki je meni veliko bolj blizu, je, da si je Turjčan izbral Ostrovrharja že veliko prej, saj, šele ko on vstopi, pride do tega dialoga:

Turjačan: Kam gledaš, Rozamunda, moja hči ...

Rozamunda: Zdaj mi je že vseeno, kam ...

Turjačan: [...] Njegova boš, kot rekel sem. Pa naj me vzame sam hudič. (Božič 2010: 48)

Tako bi tudi pretirano prirejanje srečanj izgubilo svoj prvotni namen in bi bolj sovpadalo s Turjačanovim karakterjem: zdolgočasnim in nad življenjem razočaranim starcem, ki nesmiselne zabave prireja samemu sebi.

V Novi zavezi meso določa človeško naravo Kristusa in človeka: nasprotje med mesom in duhom izraža prepad med naravo in milostjo. Meso se ne more odpreti duhovnim vrednotam, še več, nagnjeno je h grehu. Turjačanu ni mar za vrednote, čast in ljubezen, ker mu je verovanje vanje in udejanjanje le-teh prineslo trpljenje in žalost. »Za ljubezen, čast in kaj vem kaj... je zdavnaj sin moj, brat tvoj pal.« (Božič 2010: 58) Zdaj pa je prav zaradi teh vrednot odšel še Ostrovrhar, ki je bil njegovo zadnje upanje, njegova zadnja radost. »Ostal sem sam na stare dni.« (prav tam) Zaveda se, da se ne bo nikoli več vrnil. Vero v ljubezen mu je ubila njegova sestra, s katero se je, najbrž kot mladenič, zapletel v romantično zvezo. Zaradi nerealizirane ljubezni se mu je sestra grdo maščevala, ubila mu je ženo, hčer pa naredila staro devico, sebi podobno. »Tako si ljubezen oklep sovraštva sklepa.« (Božič 2010: 69) Kako naj verjame v ljubezen, če mu je sestra v imenu ljubezni pobila ali psihično pohabila najdražje in tudi njega.

Rozamundina teta

Rozamundino teto smo z opisovanjem tega dogajanja že delno spoznali. Predvsem je zelo negativna oseba. V drami sicer nimamo opraviti s pozitivnimi liki, vendar se mi zdi, da drugi, npr. Turjačan, grozodejstva počno (mučenje hlapcev) iz zablode, bolezni, norosti, medtem ko Teta vse počne zavedno, namenoma in z razumom. Je manipulatorica in glavna krivka za nesrečo te propadle družine ter pozneje celotne dežele. Bolestno je ljubosumna tako na brata, ki ga ljubi, zato mu je umorila ali odgnala vse, ki so mu ali mu še kaj pomenijo, kot na

Rozamundo, njeno mladost in lepoto, zato jo zavede/vzgoji, da postane stara zagrenjena devica, enaka njej. Tako jo obtožuje Turjačan: »In si storila, da bo moja hči enaka tebi.« (Božič 2010: 69) Njena nečakinja ji je popolnoma podrejena, kljub temu da jo vsake toliko z besedami užali. Rozamundino odločitev, da Ostrovrharja pošlje na obleganje Bosne, ne le podpira, ampak je to njena ideja. Rozamunda je le orodje, ki to ubesedi: »In kar rekla sem, kar govorim, ste že stoletja vi.« (Božič 2010: 68) Ta odločitev ima veliko hujše posledice, saj so z Ostrovrharjem odšli vsi junaki, ki so prej varovali domove in ljudi, tako da so imeli Turki prosto pot za obleganje dežele in jo tudi do konca opustošili. Poleg tega je tudi Ostrovrhar neuspešen v svojem obleganju, vojno izgubi, sam se preda, njegova vojska pa je potolčena in razpršena.

Ostrovrhar

Pri Prešernu je Ostrovrhar najlepši in najstrašnejši junak, a hkrati najbolj labilen karakter v romanci, saj se najprej pusti zavesti Rozamundi, nato pa še Lejli. Božič to obarva s politično konotacijo. Delno spominja na dona Felipeja iz Hiengove drame *Osvajalec*, seveda iz predzgodbe. Ostrovrhar je osvajalec, ki je zapeljan in prevaran, obljublja mu ideale, ki jih ni, sam spozna krutost in nesmiselnost teh pobojev, na koncu pa izda "svoje" in pobegne z bosansko princeso Lejlo, tako kot se don Felipe (konkvistador) poroči z Indijanko Margerito.

Del Ostrovrharjevega karakterja zlahka povežem s simbolom merjasca, ki ga prinese s sabo na zabavo in je pozneje večkrat omenjen. Po nekaterih izročilih merjasec predstavlja duhovno avtoriteto. Mogoče je povezan s samotarskim življenjem v gozdu kakšnega druida ali brahmana ali z merjaščevo sposobnostjo, da izkoplje iz zemlje gomoljiko (skrivnostni izdelek strele, kot pravijo stare legende) in da se hrani z želodom (sadež svetega drevesa hrasta). Ostrovrhar je samotar, saj je sam v globokem, temnem gozdu lovil merjasca in ga tudi ulovil: »[...] merjasca, ki sem ga ves popoldan sam lovil«, »Ne maram, da mi kdo žival plaši« (Božič 2010: 49). Je nosilec glavne avtorjeve misli, dokoplje se do "resnice" in jo nato, kot Paž v Smoletovi *Antigoni*, skupaj z Lejlo odnese v širni svet. Ko se sooči s strahoto vojne, je najprej v šoku, saj neprestano ponavlja: »Kri in glave in spet kri.« (Božič 2010: 66) Ostrovrhar poseblja Božičevo podoživljanje vojne, kakršnega je opisal v intervjuju: »Bombandiranje Dresdna sem doživel kot barbarsko, zločinsko dejanje, in vojno kot konec neke civilizacije in njenih vrednot.« (Božič/Golob 2009: 19) Ostrovrhar: »Za kaj smo šli na pot? Sam si povedal, za ljubezen in svobodo. Vendar, tako kot nama je, je vsem. In povsod.« (Božič 2010: 67)

Nesmiselno se je vračati, nesmiselno je ostajati, nesmiselno je sploh biti. Ve da povsod, kamor bo šel, ne bo bival zares, ne ve pa, kako in kje bivati »zares«. Svet in njegov smisel sta se podrla. Zato se Ostrovrhar ne odloči za to, v kar ga poziva Prvi tovariš, iti domov in kljub porazu žeti slavo, ampak se raje, kot brahman, odloči za pobeg v gozd, na razmislek o smislu obstoja. In spet izjava Petra Božiča: »Glejte, mojim junakom ni do uspešnosti, saj se uspešen človek ne more in ne zna soočati s temeljnimi eksistencialnimi vprašanji.« (Božič/Kodrič 2003: 9)

V nihilističnem stanju ga najde Pevec in Ostrovrhar ga prosi, naj ga pelje k Bašetu, saj ni važno, kje je, ali je vklenjen v verige ali on vklepa vanje. Vse relativizira, prostor, čas. Tako govori Lejli vklenjen v stolp: »Saj je vse brez mej. A ne? Toda širši ni (svet, op. a.) kot tale luknja, kjer zdaj živim« (Božič 2010: 81) Kljub temu da Lejlo zavrne, ko ga prosi naj pobegne z njo, pozneje vseeno pobegne. Avtor nam razloga za njegovo nenadno odločitev ne ponudi. Mogoče pač gre brez razloga, tako kot je hotel iti s Pevcem, ki ga sploh ni prepoznal, in mu je rekel: »Pa... saj ni važno. Pelji me že kamorkoli.« (Božič 2010: 74) Mogoče gresta naprej oznanjat Ostrovrharjeva prepričanja, ki so hudo nalezljiva, saj sta Pevec in Lejla z njim ugledala resnico. Baše: »In tale Pevec, da resnico je ugledal, pravi. In ona z njim.« (Božič 2010: 79) Mogoče pa je razlog ljubezen, ki je med njima vzplamenela, čeprav ne vem, kakšna je ta ljubezen. Saj on vanjo ne verjame, ona pa po vsej verjetnosti nosi posledice incesta in sile, ki ji jo je brat povzročil v imenu ljubezni.

Baše

Baše ima podobne značilnosti kot Turjačan, le da je postavljen v vlogo zmagovalca. Ravno tako kot Turjačan je tudi on grob in neobziren vladar; avtor to pokaže s tem, ko prizor požiganja vasi in klanja ljudi pred Bašetovim dvorom postavi popolnoma enako, kot je postavil poboj pred Turjaškim dvorom. Celo replike žrtev so enake: »Prekleti Baše/Turjak.« »Prekleta njegova kri.« (Božič 2010: 63, 65) Bašeta prav tako spoznamo na pirovanju, kjer se vsi opijajo do onemoglosti. Njegovo moč, za razliko od Turjačeve nemoči, lahko primerjamo z elementom vina, ki je med drugim simbol življenja. Turjačan ima vedno slabše vino in ga zmanjkuje, medtem ko ima Baše nadvse dobro vino. Tako pravi po pijani noči: »Prekleta dobro vino je bilo« (Božič 2010: 79) Njegovim posvetnim zabavam in pijančevanju prisostvuje Lejla, ki prav tako kot Rozamunda ali njena Teta temu oporeka. Razlika med Rozamundinim in Lejlinim protestom je v tem, da prva, v skladu z našo zadržano kulturo, ne

govori, druga pa noče plesati. Oba, tako Turjačan kot Baše, imata razmerje s svojima sestrama. Lejla se temu začne upirati in zbeži z Ostrovrharjem v (svetlejšo?) prihodnost, medtem ko Turjačan to sam potlači in si želi ustvariti »normalen« pogoj za uživanje ljubezni, ki mu ga sestra uniči. Oba se v družbi pretvarjata, da sta gospodarja, na koncu pa se sestrama podrejata. Baše ima to "srečo", da Lejla zaradi nezadovoljstva z njegovo osebnostjo in načinom vladanja pobegne: »Imeti bitke... jemati glave... zapirati sebi enake v tele luknje... in čakati tukaj na stopnicah name. Kakšna slast, kakšna uteha.« (Božič 2010: 82) Na drugi strani pa zadržana gospodična ostaja doma in skuša vajeti vzeti v svoje roke, seveda vedno skrita za nekom, bodisi za Turjačanom bodisi za Rozamundo. Tako Baše ostane brez Lejle, Turjačan pa brez dežele.

Lejla

Lejla je težko opredeljiva, tako neulovljiva, kot da bi se skrivala za tančico, za kakršno se skrivajo žene v njihovi kulturi. Gotovo je zelo erotična, tako zaradi skrivnostnosti kot zaradi njene lepote. Na dvoru vzbuja poželenje: »Poglej te pijane oči okrog in okrog. Požrle bi te.« (Božič 2010: 76) Če jo primerjam z Rozamundo, slednja predstavlja razum, snubijo jo zaradi gradu, Lejla pa predstavlja emocijo. Mogoče je prav tu razlog, da je Ostrovrhar odšel z njo, saj je čustvo prav tako nerazumljivo in neulovljivo kot njegovo stanje oz. dejavnost.

Pevec

Pevec je potepuh, je nekdo, ki nima individualnega doma, družine, političnega prepričanja, je nekdo izven. Obiskuje različne dvore in na njih poje isto pesem, kot bi želel povedati, da je kljub različnim narodom, kulturam povsod enako, enaki problemi, želje, poželenja ... Zdi se, da je nekako nad dogajanjem oz. da on vodi/poganja dogajanje naprej. Vedno je ob pravem času na pravem mestu, da enemu ali drugemu svetuje, namigne, včasih mogoče tudi proti svoji volji ... Ko se Rozamunda odloča med snubci, je tam in (namenoma?) opeva bogato Bašetovo deželo, Rozamundo premami in ljubimca pošlje nadenj. Ko se Ostrovrhar sredi gozda zgublja v eksistencialni krizi, se iznenada pojavi pevec in ga pelje na Bašetov dvor, kjer Lejlo »prepriča« v Ostrovrharjevo/svojo resnico: »In tale pevec da resnico je ugledal. In ona za njim.« (Božič 2010: 79) Lejla pa Ostrovrharja prepriča v pobeg. Torej je Pevec prisostvoval pri točkah, ki so glavna gonila dramskega dejanja.

Poleg tega ima funkcijo komentatorja (podobno funkciji zbora v grških dramah), njegovo pesem lahko interpretiramo na več načinov. Ko jo poje na Turjaku, lahko namiguje na Rozamundo, ki je Ostrovrharja zapodila stran, kar si pozneje očita: »Vsili v spomin se ti pevec brez upa, stari čas skoraj nazaj si želi«. (Božič 2010: 52) Lahko namiguje na, iz ljubezni storjene, tetine umore in njeno samoto: »Marsikdaj, ko ti tvoj ljubi zapoje, sreče v ljubezni baha se vesel, v srcu te zbadajo pesmice moje, ki jih od njene nesreče sem pel«. (Božič 2010: 52) Kadar poje na Bašetovem dvoru, poje Lejli, ki se zagleda v Ostrovrharja: »Ko me zagledaš med drugimi ljudmi, marsikdaj tvoje oko me pogreša, iščeš okoli me s plašnimi očmi.« (Božič 2010: 52) Pesem je ekstrakt celotne drame oz. njenih glavnih konfliktov, ki so zreducirani na odnose v družinah.

Kontekst

S kolegi smo se večkrat spraševali o funkciji in uprizarjanju Božičeve dramatike danes. Jo je še smiselno uprizarjati, glede na to, da je bilo večkrat poudarjeno, da jo je težko razumeti brez družbeno-političnega konteksta, v katerem je nastala. Kako naj mi, "pampers" generacija, ki Jugoslavije sploh ni doživela, ki ni nikoli občutila moči komunistične ideologije, čaščenja voditelja države kot boga, moči partije ter zatiranja ob ustvarjanju, razumemo pritiske in duh takratnega časa? Danes se je situacija spremenila: če samo pogledamo, kakšen odnos imamo do voditeljev naše države, kako mediji iščejo dlako v jajcu, da kažejo njihovo nesposobnost, in kako oni svoje odločitve skrivajo pred javnostjo ter si med seboj mečejo polena pod noge. Prav tako ni več zatiranja v umetniškem ali kakršnem koli ustvarjanju, prav nasprotno; če ti le uspe najti kakšno še nepodrto mejo, kar ni tako lahko, in jo podreš, je to predvsem pozitivno. Prav tako je vrlina biti drugačen, inovativen, izstopati iz povprečja, čeprav je ta situacija malo absurdna, ker: Kaj je v tem z informacijami, kulturami, verami, nacijami, živili, oblekami, znamkami, smisli ... prenatrpanem kotlu sploh še povprečje?

In kje zdaj iskati podobnost med generacijama, da bi posodobili Božičev tekst?

Poskušala bom, čim bolj na kratko, opisati realni čas nastanka drame, tj. konec sedemdesetih let 20. stoletja, in fiktivni čas, v katerega je avtor postavil svoje junake, to je čas turških vpadov in kmečkih uporov. Vedno je zanimivo vprašanje, zakaj avtor izbere določeno preteklo obdobje, da sodobni družbi nekaj pove. Mogoče je razlog – in to je tudi ena od tem, ki jo odpira Božičev tekst – večno ponavljanje enih in istih napak človeštva.

Turjačan: Kam gledaš, Rozamunda, moja hči ...

Rozamunda: Zdaj mi je že vseeno, kam ...

Ostrovihar: [...] Kri... in glave... in samo še kri.

Prvi: Preplitko jamo si izkopal. Ne, kri, drek in gnoj do sem smrdi. Za ljubezen... za svobodo... tako si pel.

Ostrovihar: Tako smo peli vsi.

Prvi: Včeraj oni, jutri jaz in ti.

Ostrovihar: To stara je modrost.

Prvi: Ne to večna je norost. (Božič 2010: 66)

Najbrž mi ni treba poudariti, da je to po boju. Torej je ena od teh ponavljajočih "napak" vojna, ki ima vedno enake katastrofalne posledice; če izpustimo posledice na človeški psihi ali vesplošno družbeno in bivalno razdejanje, je najbolj zanimivo dolgo in utrujajoče debatiranje intelektualcev in politikov o krivdi in mučnih posledicah, pri čemer na vse načine blatijo izbranega krivca ter pridejo do zaključka o nesmislu te vojne. Prav kmalu pa so ti isti glavni pri spodbujanju k drugim, seveda za njih do potankosti utemeljenim, spopadom. V tem smislu je drama torej vedno sodobna.

Božič je v tekstu ustvaril izjemno močen ambient zatohlosti, trohnenja in smradu. Razpadanje dvorne družine, predvsem fizični in mentalni propad Turjačana ter opustošenje celotne dežele, lahko, mogoče malo naivno, povežemo s predsednikom bivše Jugoslavije, ki je približno v času nastanka drame zbolel, z njim tudi njegova država, ki je po njegovi smrti – ta nastopi tri leta po nastanku drame – tudi razpadla. Nočem opisovati Titovih napak ali napak koga drugega, ampak le dejstva, ki so nastala po izvršitvi le-teh. Posledica je bila močna gospodarska kriza, predvsem zaradi velike zadolženosti v tujini, ki je država ni bila več zmožna odplačevati, kar je pripeljalo do inflacije in močne brezposelnosti. Po smrti državnega ideologa Edvarda Kardelja (1979) in Josipa Broza - Tita (1980), so se šele odprle rane države in takrat je šele nastopila prava kriza. Božič je s svojo dramo, ki jo je spisal že leta 1977, orisal trenutni položaj in (slutnjo) v prihodnosti.

Zanimivo bi bilo povezati razpadlo grajsko družino in njeno deželo z razpadom Jugoslavije, v kar pa se ne bi rada spuščala, mogoče bi le omenila nekaj svojih mnenj. Teta, Turjačanova sestra, se mi zdi kot idejni vodja, medtem ko je Turjačan le izvajalec, ki se manipulacije delno zaveda in jo dopušča, delno pa ne zaveda. On si npr. želi zeta in miru, ona junaka in bogastva; seveda obvelja njena, ki pa pripelje do obleganj in poraza.

Kot vemo, se je Tito po informbirojevskem sporu obrnil na zahod in sklenil zavezništvo z ZDA, hkrati pa je vzdrževal stike z vzhodom, torej sta se za prevlado tepli dve družbeni ureditvi; kapitalizem, ki ga je Severna Amerika promovirala kot svobodnega in demokratičnega, in komunizem kot trša in enostrankarska ureditev. Podobno se je dogajalo v času turških vpadov v 15. stoletju, ko je na Slovenskem še prevladoval fevdalizem, a se je sistem počasi začel preoblikovati. Zemljiško gospostvo, prej trdno povezana gospodarska in posestna celota, je začelo od znotraj polagoma razpadati. Vpliv blagovno-denarnih odnosov je na vasi dosegel, da so nekateri kmetje že opustili obdelavo zemlje in se raje odločili za neagrarne posle, domačo obrt ali delo v bližnji obrtni delavnici. Tako se je v 15. stoletju iz krize reševal fevdalni sloj, medtem ko se je v sedemdesetih letih prejšnjega stoletja na podoben način reševala komunistična oblast, ki je kriva za izraz svinčena sedemdeseta, saj je bilo to obdobje najmočnejšega ideološkega nadzora in pritiska, ki pa je bil le zadnji krik v temo, saj se je zahodni način življenja že vrasel v ljudi. Tako se Božičeva tema razpadanja lahko razširi na splošen razpad neke družbene ureditve in nastanek nove.

Grad Turjak

Del dogajanja je postavljen na grad Turjak, ki je eden najznamenitejših in najmogočnejših gradov na nekdanjem Kranjskem. Kar se mi v povezavi s tem gradom zdi zanimivo, je, da so lastniki gradu, plemiči, še posebej častili junake. Na zunanji strani gradu je vzidan velik relief z grofovskim simbolom turom (močan divji bik). Pripovedka pojasnjuje, da so se v časih, ko so se Turjačani naselili v teh krajih, klatili po neizmernih turjaških gozdovih turi, ki so delavce ovirali pri gradnji gradu. Praded turjaških grofov se je zato odločil, da bo nadležne podivjane ture iztrebil. Sčasoma je vse pobil, le en sam tur se mu je vedno izognil in še dalje napadal zidarje ter tako maščeval smrt poginulih vrstnikov. Junaški Turjačan ga je pet dni in noči nepretrgoma zasledoval in ga šesti dan končno uspel uloviti, ukrotiti in ga živega pripeljati na grad. Vsi so se čudili njegovemu pogumu, star zidar pa je junaku prerokoval: »Tvoj rod bo močan. Četudi potomci tvojega rodu ne bodo več krotili divjih turov, ker si jih bil že ti iztrebil iz naših gozdov, bodo vendar vsi junaki, ki bodo na drug način izpričali svoje junaštvo.« (Šega 1988: 8) Ostrovrhar z lovljenjem merjasca po globokih gozdovih prav gotovo simbolizira tovrstnega junaka; ker s tem ohranja neko tradicijo, ga Turjačan časti, medtem ko je za Rozamundo (predstavnica mlajše generacije) potepuh in klativitez. Primerjamo lahko s prikazovanjem herojev v literaturi socialnega realizma. To je bil človek, ki se je boril za zgodovino, ideologijo, razred in skupnost. Mlajša generacija, z Božičem na

čelu, pa vso to gonjo za ideologijo in čaščenje že zdavnaj mrtvih vojnih junakov polemizira in parodizira. Prav to nosi Ostrovrhar v sebi, saj podvomi v načela, s katerimi je šel v vojno, in na koncu zavrne ideje ter se začne spraševati o goli eksistenci.

Zaključek

Božičeva drama ponuja veliko možnosti za različne interpretacije. Verjamem, da bo nekdo drug, mogoče še mlajša generacija, v njej videla popolnoma drugačne pomene. Gotovo pa je zelo sodoben tekst s snovmi, kot so: patološka nagnjenja ljudi na visokih položajih, sadizem, incest, globalizacija, strpnost med narodi, vojne ... In še bi lahko naštevala teme, ki se danes vse prevečkrat pojavljajo v različnih medijih. Božič pa ni ustvaril teksta, ki opeva le večni nesmisel človeških dejanj, temveč v absurdni položaj postavi celotno umetnost, ki se v skladu z družbo ukvarja vedno z istimi vsebinami. Tako tudi umetnost ni stara modrost, temveč večna norost.

Vrednost življenja (ne)vrednih idealov:

Ne-distancirani pogled v drami *Komisar Kriš* in *Avguštinova vrnitev*

ANITA VOLČANJŠEK

Summary: *Komisar Kriš* and *Avguštinova vrnitev* (Commissioner Kriš and The Return of Avguštin) are Božič's dramas from his later creative period. Society and its development are critically reflected through these dramas. The development of a human being as a thinking creature had stopped in a distant past, and Božič reminds his readers about this in *Komisar Kriš*. Regardless of who is in authority, the same patterns are always used which the authority figure thereby harnesses in requesting devotion and affiliation to the system. For example, Božič lists two ideologically different policies: The Christian Church and the socialist system. Both opposing streams used a similar pattern which was slowly deteriorating. Cyclicity of events was already noticeable in the 16th century, at the time when Kriš began writing, and prospered until the second half of the 20th century where the ascent and ruin of a new revolution occurred. Božič engages in questioning the power in both dramas and is given only one answer, which is that nothing is sacred and that all is allowed.

Keywords: history, values, freedom, ideology, authority

Povzetek: *Komisar Kriš* in *Avguštinova vrnitev* sta Božičevi drami iz poznejšega ustvarjalnega obdobja, skozi kateri kritično reflektira razvoj družbe. Razvoj človeka kot mišljenja zmožnega bitja se je ustavil že daleč v preteklosti, na kar opozori s *Komisarjem Krišem*. Ne glede na to, kdo je na oblasti, vedno vse poteka po istem vzorcu. Kdor je na oblasti, zahteva popolno vdanost in pripadnost sistemu. Kot primer dramatik navaja dve ideološko popolnoma različni politiki: Krščansko cerkev in enopartijski (socialistični) sistem. Obe nasprotni si struji sta delovali po zelo podobnem vzorcu, ki je počasi razpadal. Cikličnost dogodkov je razvidna že od 16. stoletja (iz katerega *Kriš* izhaja) pa vse tja do druge polovice 20. stoletja, kjer se zgodita vzpon in propad nove revolucije. Božič se v obeh dramah ukvarja z vprašanjem oblasti, ki mu daje le en odgovor: Nič ni več sveto, vse je dovoljeno.

Ključne besede: zgodovina, vrednote, svoboda, ideologija, oblast

Uvod ali vnovični pogled na (pol)pretekle dogodke

Tudi v mojem življenju se jih je – različnih vrednot – zvrstilo mnogo, nemalo jih je poniknilo, zgubilo lesk in veljavo, a zmeraj so mi poskušali vriniti na izpraznjeno mesto nove, ne da bi prosil zanje in ne da bi jih, iz drugih rok, potreboval. Ne pomnim več vseh, saj nekaterih nisem ne cenil ne spoštoval, nekatere pa so bile v mojem življenju nekakšne stalnice. O tem skušam razmišljati. (T. Pavček, Tudi minevanje je vrednota)

Kot večino literatov povojnega obdobja je tudi Petra Božiča, tako kot mnoge slovenske umetnike, zaznamoval boj proti okupatorju in s tem povezano vzpostavljanje novega, enostrankarskega sistema, še večji razmislek pa je namenil politični situaciji po letu 1945, ko so se v Jugoslaviji že pričele kazati razpoke. Če tudi sam ni sodeloval v bratomorni vojni (rodil se je leta 1932), je njegovo kasnejše politično udejstvovanje mogoče povezati tudi z otroškim izkustvom deportacije v Nemčijo. Politično najbolj aktiven je postal med osamosvajanjem Slovenije, ko je bil član Demosa, kasneje še ljubljanski mestni svetnik. Njegovo simpatiziranje s komunistično partijo vse do danes nima trdne podstat, vendar njegovi politični eseji dokazujejo kritično distanco do revolucije:

Etastični model Zveze komunistov, ne samo v Jugoslaviji, temveč v vseh deželah realnega socializma, pušča za seboj puščavo, kjer seveda niti malo ni več pomembno, kako je s peskom v njej – ali je urejen, ali pa se vse živo v kaosu pogreza vanj. (Božič 1987: 1682)

V Ljubljani se je po služenju vojaškega roka in službi na Dolenjskem dokončno usidral leta 1954. Kakor mnogi umetniki, ki so z dvomljivim očesom sprejeli realni socializem, je v svoja dela – tu nas zanima predvsem dramatika –, na katera je najmočneje vplival eksistencializem, vnesel modernistične prvine. Z Jožetom Javorškom veljata za začetnika absurdne dramatike, ki temelji na vnovičnem pogledu "nazaj" in resničnost le simbolizira.

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 gojila (socialistični) realizem in t. i. humanistična dramatika petdesetih let prejšnjega stoletja. (Toporišič 2009: 462)

Če so njegovi začetni dramski teksti napisani po strukturi groteske in zunaj kronotopološkega reda, je leta 1978 napisan *Komisar Kriš* poizkus redefinicije komunizma, temelječ na resničnih dejstvih. "Postperspektivovska drama" je odmik od absurda, vendar ostaja zvest gledališki askezi, ki jo je vpeljal krog avtorjev Odra 57. Drama je očiščena dramatičnosti dialoga, tematsko še najbolj spominja na družbeni nered v drami *Vojaka Jošta ni*.

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. (Toporišič 2009: 466)

Komisarju Krišu se je leta 1982 priključila drama *Avguštinova vrnitev*. Poraja se vprašanje, zakaj je logično nadaljevanje *Kriša* Božič prekinil za kar štiri leta, saj že prva drama s koncem ne doseže zadovoljivega zaključka oz. že nakaže na destruktivno moč nove oblasti, dokončno transformirane v *Avguštinovi vrnitvi*. Prva drama je le kompromis z vojno, po kateri se je vsakdo postavil na svoj breg, in Božičeva odločitev je povsem legitimna; zagovarjal jo je do smrti, le da je vseskozi s pretanjenostjo zgodovinarja polemiziral o vrednotah, ki jih je postavila revolucija. Ravno propad vseh vrednot daje slutiti nihilizem, kjer ni več možnosti za vzpostavitev novih, saj se zgodovina ponavlja. Družba je izgubljena, Nietzschejevo prevrednotenje vrednot je farsa; vsaka oblast poskrbi za izničenje idealov, ki jih sama sprva vehementno vzpostavlja. Slutimo avtorjevo naveličanost nad celotno družbeno ureditvijo, saj kot zvest zapisovalec družbenih problemov in oster kritik njenih napak ne najde izhoda iz predora norosti. Svet je kaos, ki ga pred dokončnim razkrojem skupaj drži le posameznikova objestna želja po uveljavitvi svojih zahtev, ki jih lahko realizira samo kot diktator:

Kjer se pojavijo energetske točke, tam se koncentrira tudi moč, tisti, ki je sposoben takega akumuliranja moči, funkcije zbiranja te energije, je tudi lastnik, ne glede na to, ali to energijo generira ali pa jo samo porablja. (Božič 1987: 1648)

Božič reflektira obstoječe stanje v optiki časa, ki ga tudi (vsaj v *Avguštinovi vrnitvi*) živi. *Komisar Kriš* je, kakor bomo videli v naslednjem odstavku, zgodovinska podlaga vsem dogodkom, ki sledijo začetni umestitvi v 16. stoletje. Napisan je bil leta 1978, v obdobju, ko je socializem že izgubil dobršen del nekdanje moči, prav tako pa se je končala vera v koncipiranje družbene ureditve kot prijazne delavskemu razredu. Vendar ravno v *Krišu* morda najdemo odgovor na Božičevo politično udejstvovanje, ki je bilo blizu partijskega vrha: verjel je v vrednote narodnoosvobodilnega boja, ki pa so ga kasneje – transformirane v

komunistične ideje – pustile hladnega. Zelo dobro, na primeru revije *Perspektive*, ki so jo ukinili leta 1964, povzame bistvo t. i. brezrazredne družbe:

Preteklost me uči, da na primer revije *Perspektive* takrat niso ukinili zaradi idej, ki jih je prinašala, temveč zaradi oblikovanja drugačnih razmerij moči znotraj slovenske družbe. (1987: 1689)

Umetniki, kot sestavni deli družbe, so se – izvzemši socialne realiste – na novo oblast precej burno odzvali. Dramatika je tako pomenila konflikt z družbo. Božič pa v teh dveh dramah ne etablira zgolj ogroženosti od titoizma, skrbi ga popoln propad norm in vrednot, ki se neuspešno vzpostavljajo že tisočletja, neodvisno od ideologije.

***Komisar Kriš* ali kaj nas je naučila zgodovina**

V prvem delu razprave se bomo skušali osrediniti na Božičevo lucidno razgradnjo resničnih dogodkov, postavljenih v renesanso, ki so bistveni za razumevanje dramatikove ideje obeh dram. Če v *Komisarju Krišu* polemizira s pretirano razraslo katoliško izrabo cerkvenih nauk, se v *Avguštinovi vrnitvi* represivni model nekdanje konzervativne oblasti diametralno preslika v povojni (revolucionarni) ateizem, nič manj oblastniški od predhodnega. Zato je *Kriš* podnaslovljen kot *tragična igra*. Tragične niso osebe same po sebi; so le predstavniki slovenske zgodovine, ki se – tudi pregovorno – ponavlja. Stari vzorci vrednotenja in osmišljanja sveta še vedno temeljijo na reinterpreterativni zmožnosti dojemanja arhetipskih modelov, ki zarjavelega evolucijskega kolesja ne očisti. Plast za plastjo se na sedanost nalaga zgodovinska gniloba, osebna prtljaga celotne družbe. Slednja uteho išče v zaprašenih učbenikih, namesto da bi vzroke za eksistenčno ogroženost poiskala v lastni strukturi. Predikat 'moderne' ji je nalepil nov socialnopolitični sistem, ne aktiven poseg k spreminjanju zakrnelih vrednot.

Peter Božič uvodoma – že v didaskalijah – zariše mejnik med nekoč in danes. *Komisar Kriš* se giblje od 16. stoletja, ko je tudi Slovence že zajel val protestantizma, in epilog doživi z zmago narodnoosvobodilnega boja. Slednji je pravzaprav šele začetek nove epopeje, utelešene v *Avguštinovi vrnitvi*, in o njej bomo govorili malo kasneje.

Dogajanje je postavljeno v vas Tomelj, dvajset let po kugi. Sklepamo lahko – glede na to, da je renesansa nosilka novih krščanskih idej –, da razkol med osebami povzroča val

protestantizma. Glavni zagovornik starega reda, striktnega krščanstva, je Kaplan Kregulj, ki že v uvodni pridigi zlonamerno opozori na prežečo nevarnost – Kriša. Slednji ni realiziran v človeški podobi, je le metafora za netenje strahu med (očitno) mislečim prebivalstvom. Ko ljudstvo ni več v celoti podložno, nastopi represija v obliki ustrahovanja. Protestantizem je zamajal konservativne metode Cerkev, saj so se nove ideje že v prvi polovici 16. stoletja razširile – zahvaljujoč popotnikom in študentom – tudi v slovenske dežele. Kaplan se skrajno infantilno bori z nevidnim sovražnikom, katerega je postavil na pedestal zla, četudi njegova implikacija diabolčnosti izvira iz njega samega. Vera v čarovnice je prisotna toliko, kolikor je potrebno, da prebivalci klonejo pod težo strahu. Pridiga postane – v nasprotju s prvotnim razumevanjem mašnega obreda – sredstvo za utrjevanje oblasti, ko je definicija boga izrabljena za kaplanovo lastno povzpetništvo. Nevidne cerkvene lovke sežejo do najmanjše vasi, kjer se transformirajo v antijunaško propagando krščanskih vrednot, ki jo izvajajo t. i. božji služabniki. Medosebni odnosi so tako zreducirani na stopnjo strahu, povzročene s strani (ne)človeškega Kriša in posameznikovega verovanja v kaplanove besede:

Nihče ne ve, ali Kriš sploh obstaja ali ne, ali je mrtev ali živ. In vendar vemo vsi, da so ga poslale k nam temne sile iz Kozlarjevega boršta, od tam, kjer se bero črne maše in črne bukve. (Božič 1982: 7–8)

Zmes praznoverja in namenskega netenja zmede povzroči razkol tudi med ljudstvom samim. Če je kaplan posebljenje ene ideološke struje (in tudi edine sprejemljive ter priznane), je Fil dvomljivec, ki se pridigam edini eksplicitno zoperstavi. Fil je predstavnik nove miselnosti, ki upravičeno dvomi o vsem, tudi o obstoju boga, in je tako že a priori (vendarle se piše 16. stoletje) obsojen na nerazumevanje zaslepljene srenje. Sicer je oseba, ki presega ideološka sovraštva; tako kot Cankarjev Jerman slutí, da se iz ljudstva nekdo norčuje in skuša – kot edina aktivna oseba nasproti kaplanu – sovaščane pripraviti do distancirane pokorščine Cerкви.

"Libertas omnibus rebus favorabilior est" (Svoboda je najbolj potrebna od vsega) je staro rimsko geslo, ki tudi približno 1500 let po zapisu ni udejanjeno. Svoboda je v *Krišu* omejena s hlapčevstvom in se paradoksalno odraža v logiki srednjeveške miselnosti, četudi se piše 16. stoletje: "Sledi cerkvi in svoboden boš!" Nepokorščina pomeni zgolj avtosugestivno kratenje svobode. Zločine, storjene zoper etiketirance, oblast podpira in sama sproža – seveda pod bremenom lastne dezorientacije –, da bi ohranila navidezni red. Vsako odstopanje od nenapisanih norm pojmuje kot upor zoper družbo in ga temu primerno (nasilno) zatire.

Zbeganost in neprepričanost resničnega reda ne moreta vzpostaviti, zato si razcepljena oblast izmisli prežečo nevarnost, ki naj bi ljudi vnovič povezala. Vendar se ravno tu pokaže ozkoglednost veljakov, saj se v vsaki družbi najde črna ovca, ki ubere svojo, četudi na propad obsojeno pot.

Ideološki aparat države sestoji iz edinih priznanih oblastnikov, katoliške struje, ki svojo moč potrjuje s permanentnim nadzorom. Le-ta je pogojen s stopnjo poslušnosti ter dojemljivosti klerikalnih regulativov. Slovensko prebujanje je – širjenju humanizma in naprednejših idej navkljub – še vedno zakoreninjeno v predrenesančni miselnosti, toliko lažje vzdrževani v majhnih okoliših. Božičev diskurz je izrazito na strani odpadnika, dvomljivca Fila, ki edini spozna kaplanovo ukano: »Uspelo ti je. Vsi živijo v grozi...in kdor ti ne verjame...kdor dvomi in ne uboga...ga izbereš za vedomca ti.« (Božič 1982: 19) Naslovni junak je po kaplanovih besedah pripadnik temačnih demonov (vedomcev), bitij, ki vedo, kaj se dogaja na zemlji in pod njo. Slovar slovenskega knjižnega jezika vedomca definira kot »človeka, ki mu je usojeno, da med spanjem zapušča telo in postane zli duh«. Le-ta straši po vasi Tomelj, ki jo vodi kaplan kot nosilec zakonsko nepotrjene pravičnosti. Pravica je tako lahko dosežena le s slepo vdanostjo v zlorabljenе nauke in s sankcioniranjem vsakršnega odmika od nenapisanega zakona. Poleg Kriša, kot nekakšne magične osebe, se v drami pojavi Avguštin, ki ni docela izrisan akter. Je stari popotnik, ki se vrne v vas – nekateri ga celo spoznajo –, vendar predstavlja vse zlo, ki je na svetu prisotno in je med nami že od nekdaj.

Avtor Avgušтина označi kot večnega popotnika. Sam pravi, da ni bil še nikjer zaželen in da je prišel bodisi prezkodaj bodisi prepozno, kar spomni na metaforo o naravnih in družbenih ujmah, katerih posledice so neprijetne za vse.

Kolaborira s kaplanom, saj je njuno začetno srečanje podobno ritualnemu obredu, ki ga Šeligovi "svatje" izvajajo nad Lenko in Jurijem v *Svatbi*. Absurdnost situacije je v izživljanju močnejšega nad šibkejšim, le da gre pri Božiču za psihološko (in ne fizično) nadvlado.

Avguštin postane "njegov" po večkratnem simbolnem hranjenju, kjer mu kaplan, dekla in hlapec v usta nasilno mečejo kruh, sol ter vino: »Ko zmanjka, gre (dekla Jesika, op. a.) po nov sodec vina, po nov hlebec kruha in po nov krožnik soli in vse se pričinja znova.« (Božič 1982: 12) Prišleka lahko označimo za posebljeno zlobo, ki se potika po različnih obdobjih in krajih, saj med prebivalce zaseje dodaten strah pred neznanim – Krišem. Vsak popotnik pomeni nevarnost, s katero preti kaplan; ljudje Avgušтина dematerializirajo s strahom, kar potrди tudi on sam:

Kaj naj povem? Da je Anda nora... in da je že vsak zanjo Kriš? Vanjo sem se zaletel, kot se zaleti človek v štor. Podrla me je... In potem tulila... Kriš. Kriš... Kriš je bil. To je vse. (Božič 1982: 21)

Božič pa v kaplanu ne izriše le glavnega antagonista, ki piše nadaljnji razvoj dogodkov, ampak v njem – bil je pač človek, zapisan gledališču – vzpostavi vlogo režiserja. Pod pretvezo dobrobiti, taktirko tako usmeri na celotno prebivalstvo, ki nevede sodeluje pri krvavi uprizoritvi, tokrat očiščeni odrske iluzije. Da gre za resnične dogodke opozarjajo rekviziti, ki jih integrira v lastno predstavo. Z glogovimi koli se njegovi pristaši lotijo Filovega trupla, ki konča pod težo kamnov, ki se vsujejo nanj (resnica je tudi za ostale preveč boleča, raje se izognejo smrti in v zemljo položijo nedolžnega človeka). Kaplan sam ustvarja sovražnike, da bi dosegel popolno prevlado. Okitil se je z mesijansko vlogo odrešenika, ki bo z delovanjem v tustranstvu poskrbel za večno zveličanje. Njegove metode likvidacije umišljenih sovražnikov so nečloveške; tragedija se lahko prične odvijati pred očmi celotne vasi – za poduk in grožnjo. Prebadanje teles z glogovim kolom je star običaj pobijanja ljudi, razglašeni za vampirje oz. zle duhove. Vendar niti ta radikalen postopek ne prežene strahu pred "novim" Krišem, saj Anda pravi: »Usmili se nas...prebodli z glogom ste mu srce...in je še živ.« (Božič 1982: 31) Ljudje še vedno ne spoznajo, da je Kriš le krinka, pod katero se skriva kaplanova prestrašena osebnost. Smrtni ples pred ognjem je vrhunec kaplanove igre, ki svoj epilog, ob vprašanju ali še ni bilo dovolj gorja, doživi z rezkim odgovorom: »Odmerja Bog, ne mi!« (Božič 1982: 32) Ogenj naj bi simbolično počistil s preteklostjo, saj »v krščanstvu svetilka ali goreča sveča simbolizirata prisotnost božanskega« (Tresidder 2004: 309). Vendar v plamenih vidimo samo kaplanov obraz, v katerem se zrcali le sovraštvo do ljudi. Ogenj je zanj nasilna čistka vseh nasprotnikov, tudi umišljenih, in s tem simboličen pokop nemirne preteklosti. Vendar se le-ta ponovi.

Najhujši je strah pred odvzemom oblasti – četudi je ta zakonsko nepotrjena –, ki vodi do tragedije. Kronološko fragmentiranost – ob prehodu iz 16. v 20. stoletje – zaključí prizor pobijanja živine in lomljenja kosti otrokom, ki ga vodi hladno kaplanovo oko. Leto 1942 (določimo ga lahko z avtorjevo vmesno didaskalijo) se prične s poboji nedolžnih otrok in nadaljuje v cerkvi, kjer nam belogardista – kot nastopajoča – pričata o prehodu v sodobni čas. Tudi črnorokci, h katerim se je priključil Avguštin, so ženskam in otrokom lomili kosti ter jih žive prebadali. Božič prehod med štirimi stoletji intrigantno poveže v skladu z idejo drame: posamezna obdobja se prelivajo in prehajajo drug v drugo, kar poudari tudi odsotnost didaskalij med časovnimi prestopi, situacija pa ostaja identična: družba drvi v propad,

neodvisno od vladajoče filozofije. Čas mita o krščanski dobroti ali obdobje mitiziranega brezrazrednega sistema sta polzela proti svojemu koncu.

Obsodba ali posameznikova ideologija

Ideji obeh nasprotujočih si ideologij, pri Božiču uporabljenih za metaforo o kolapsu vseh vrednot, ki so bile kdaj koli vzpostavljene, dobro izrečeta citata Mynskega v Kozakovi *Aferi* in kaplana v *Komisarju Krišu*. Mynski v zasliševanju profesorja Haymanna povzame idejo enopartijskega sistema: »Človek božji, zakon je, kar odloča oblast, čas je že, da bi razumeli! V našem svetu ste s svojimi protesti odveč, nepotrebni ste, iti morate!« (Kozak 1969: 23) Haymann pa ne-hoteno izreče poanto vseh oblasti, ne le socialistične. Takó kot je Božič ustroj sveta in s tem povezanih zakonov ter vrednot popisal v obravnavanih dramah. Vsaka oblast se – s strani politikov in ljudstva – primerja s prejšnjo in ravno ta komparacija prinaša nezadovoljstvo ob spoznanju, da so "vsi isti". Kot je v zgornjem citatu zaobjeta filozofija enopartijskega sistema, ki jo lahko beremo kot temelj vseh oblasti, tako v spodnjih vrsticah kaplan strne miselnost Katoliške cerkve. Kaplan izza prižnice ljudi nagovarja k poslušnosti:

Kaj mrmrate? Samo hudič je seme po svetu sejal. In ne Bog, in to ste zdaj vi in ste tudi bili. In to sem navsezadnje jaz. Damo da ne mrmram. Službujem, berem maše in spim z deklo. Tako kot vsi. [...] Toda tale prekocuh, rdeči komisar, mi je zrasel čez glavo, kaj čez glavo, razrasel se je, da je vsepovsod, čeprav je izmislil mojih sanj. [...] In ker sem si ga izmislil sam, ga bom tudi iztrebil iz vaših glav. (Božič 1982: 40)

Zadnjih devet prizorov *Komisarja Kriša* je verodostojen posnetek bratomorne vojne, kjer so izrazito negativno prikazani belogardisti, ki jih vodi kaplan. Njihova oznaka 'Kristusovi vojaki' je povsem v nasprotju s krščansko etiko, saj v svoje vrste nasilno rekrutirajo mlade vaščane. Kriš je tokrat maska za prihajajoči in vzpenjajoči se komunizem. Nič se ni – razen časa – spremenilo: kaplan tokrat na vajejih drži belogardiste, ki mu novačijo vaščane, nastopajoče že v 16. stoletju. Avguštin je na čelu organizacije Črna roka, le da tokrat šepa, kar lahko simbolizira tudi hudiča. Zmeda je še močnejše prisotna, saj ljudje kolebajo med eno in drugo stranjo, še vedno misleč na Kriša kot konkretno osebo: »Povejte, ali naj odprem. Ampak...Kriš je povsod.« (Božič 1982: 37) Kasneje kaplan jasno pove, da si ga je izmislil oziroma da mu nevarnost predstavlja komunizem, ki se zoperstavlja Cerkvi:

Kriša namreč, Kriša sem si izmislil jaz. [...] Toda tale prekocuh, rdeči komisar, mi je zrasel čez glavo, kaj čez glavo, razrasel se je, da je vsepovsod, čeprav je izmislek mojih sanj. Povsod trosi grozo in trepet. In ker sem si ga izmislil sam, ga bom tudi iztrebil iz vaših glav. (Božič 1982: 40)

Kar naenkrat zahteva, naj se Kriš pozabi. Vendar ljudje ne pozabljajo litanij, ki so jih spremljale celo življenje; nekateri so že očitno na strani komunistov, vendar jim pobeg onemogoči maščevanje belogardistov. Kakor se je kaplan z glogovimi koli štiri stoletja pred tem znesel nad neposlušnimi vaščani, tako Kristusova vojska sedaj prebode srca številnih žena in otrok, zgodovinsko overjenih: »Ostali planejo s koli po drugih žrtvah na enak način, tako kot je bilo v resnici v Tomišelju jeseni leta 1942.« (Božič 1982: 43)

Božičeve opombe potrjuje dejstvo, da se je sam, kot človek, zavzemal za partizanske vrednote, vendar je v slednje – po partizanski zmagi, ko je na oblast prišla peščica najmočnejših komunistov, o katerih bomo razpravljali ob *Avguštinovi vrnitvi* – kasneje podvomil. V *Komisarju Krišu* eksplicitno obsodi eno plat krvave zgodbe, s katero doseže učinek kolektivnega verovanja v zmagovalce, vendar – v podobi bežečega Avguština – že zaseje prvi dvom. Zadnji prizor prvič (in zadnjič) depersonalizira komisarja Kriša in mu podeli mesto glavnega zoper belogardizem. Sicer je ubit takoj za identitetnim priznanjem: »In jaz sem komisar Kriš... Rdeči komisar Kriš.« (Božič 1982: 44) Kljub vsemu pa vaščani priznajo njegovo funkcijo komisarja. Z njegovo smrtjo je simboliziran bodoči razkol o resnični vrednosti novega sistema. Na Božičev dvom o (utopični) revoluciji nakaže že prej omenjeni Avguštin, ki kot edini belogardist preživi in pobegne. Vzpostavi se ideal, prej upodobljen kot Kriš, sedaj komunizem, ki lahko zaživi šele s svojo simbolično smrtjo. Vendar tudi smrt ne pomeni ureditve ambivalentnega sveta, saj je strah – četudi ga sedaj (kakor bomo videli v *Avguštinovi vrnitvi*) producirajo drugačni vzvodi – zopet prisoten in, v kolikor ga želi posameznik preseči, tudi sankcioniran.

Svet poganjajo dejanja, vsako dejanje, vsaka akcija pa je zlo in prinaša zlo, zato je edino, kar etičnemu človeku v svetu preostane, da iz njega prostovoljno izstopi in/ali se mu nedejavno prepusti in postane njegova (nedolžna) žrtev. (Snoj 1993: 185)

Zmaga bodočih oblastnikov je miniaturni socrealistični vložek z grenkim priokusom. Zamenjavi oblasti navkljub je v ospredju še vedno veličina položaja in možnosti, ki jih le-ta

ponuja, ne človek. Individuum je zreduciran na golo eksistenco znotraj ideološkega aparata. Božič je tudi sam uhajal kontroli sistema, četudi ga ni nikoli docela zavrnil.

Božičeva dramatika nikakor ni kriptopolitična dramatika, ki bi v absurdističen literarni oz. dramski jezik šifrirala kakršnokoli avtorjevo manifestativno oporečniško držo ali aktivistično disidentsko izjavljanje, res pa je, da s svojim družbenim časom ohranja živ stik in je z njim v slogovno zaznamovanem dialogu, ki obsega tudi implicitno kritičnost. (Lukan 2009: 32)

Avguštinova vrnitev ali prevrednotenje vrednot

Vse naše delovanje, mišljenje, doživljanje in čustvovanje je obloženo z vrednotami, nekako tako, kot so vsa empirična dejstva obložena s teorijami, brž ko jih artikuliramo. Ljudje smo vrednotenjsko obloženi že preprosto zato, ker smo bitja, ki delujemo na podlagi smotrov, ciljev, idealov, ki niso zgolj situacijsko specifični, temveč presegajo posamične situacije in imajo za nas notranjo vrednost. Grobo rečeno, ljudje si praviloma nekaj želimo zato, ker verjamemo, da so te želje v skladu z določenimi vrednotami, ki za nas v določenem trenutku izstopajo. (Mirjana Ule, O vrednotah, ideologijah in novih življenjskih strategijah)

Drama *Avguštinova vrnitev*, napisana leta 1982, je na nek način preslikava *Komisarja Kriša*, kjer posamezne osebe dobijo polivalenten predikat in se uspešno integrirajo v sporočilnost besedila. Prvi del se dogaja takoj po osvoboditvi brez topološke spremembe – še vedno smo v (osvobojeni) vasici Tomelj –, kjer sedaj vlada nova socialistična ideologija. Ideal o novi družbi lahko postane čaščen, saj je boj proti nacizmu dobljen, Kriš pa mrtev. Kriš je največja stopnja popolnosti, h kateri bo težila povojna družba.

Če v *Komisarju Krišu* dramatik še dopušča sanje o popolni ureditvi, nekakšni novi prebuditvi naroda, je štiri leta kasneje nastala drama dokaz o izrednem stanju (tik pred kolapsom), saj se vrednote izgubijo skupaj z množico trupel. Vendar Božičev namen ni obsodba bele garde ali zločinskih revolucionarjev, želi povedati le to, da so eni in drugi zrasli iz spoznanja, da je vrednote potrebno prevrednotiti oziroma da je ravno zamajana lestvica vrednot ugodna priložnost za (nasilno) zamenjavo oblasti. Družba venomer deluje po načelih močnejšega, ki z manipulatorskimi veščinami za sabo potegne plaz destrukcije že obstoječega sistema.

Avguštinova vrnitev je oris nove (revolucionarne) podobe družbe, ki počasi, a zagotovo, razkriva gnilo notranjost. V *Komisarju Krišu* so bile zamajane vrednote družine, ljubezni in spoštovanja bližnjega: vse, kar uči krščanstvo in kar je kaplan obrnil sebi v prid, da je med ljudi podtaknil nevidno zver v podobi Kriša. Želel je pridobiti neomajno oblast, ki bi (v 16.

stoletju) zatrla val prihajajoče renesanse, v 20. stoletju pa pobegnila pred vzpenjajočim se komunizmom, katerega filozofije še sam ni dobro poznal.

Že vnovično naštevanje nastopajočih potrди tezo o večplastnosti nekaterih likov, ki imajo sedaj letu (povojno obdobje) in politični pripadnosti primeren položaj. Vendar uvodne avtorjeve opombe že nakažejo možnost kasnejšega konflikta, saj je npr. Jesika, v *Krišu* kaplanova dekla in ljubica, sedaj poročena s partizanskim borcem Honzo. Veliko bolj kot v prvi drami je sedaj izpostavljen položaj žená. Jesika je odrinjena na rob družbe, saj kot bivša belogardistova sodelavka in celo partnerka ne spada v ozki krog izbrancev. Je zasmehovana in nezaželena.

Naj se ob Jesiki za hip ustavimo še pri Barbari, drugi predstavnici ženskega spola, ki ima v *Vrnitvi* večjo vlogo. Barbara je bila pred osvoboditvijo Filovo dekle, ki je dvomilo o fantovem prepričanju o kaplanovi manipulaciji. Sedaj je vojna sirota, rejenka pri Robarjevih, ki na grobove prinaša svež teloh. Je podoba dekleta, ki morda edina – preko rož – simbolizira upanje v srečnejšo prihodnost. Ona nosi cvetje tudi v globoki zimi; na njej je nekaj magičnega, saj edina ne polemizira o Robarjevi smrti in se mrliča niti najmanj ne boji. Na vprašanje o grozi pred truplom odgovarja: »Strah? Zakaj strah? Gospod, ne vem, kaj govorite? Stric Robar je bil dober z menoj... zelo... rada sem ga imela... in stric robar je imel rad moje rože...« (Božič 1982: 74) Drami daje šibko optimistično noto, še posebej na koncu samem, o katerem bomo še razpravljali.

Zanimiva je tudi oznaka Kaplana, ki je službo nastopil šele po vojni, prav tako pa v oči zbode tudi opis Robarja, ki ga je revolucionarno sodišče obsodilo na smrt. Kermauner je o povojnem enopartijskem sistemu, ki je želel poslušnost in brezpogojno vdanost, zapisal: »Zahteva po politični enotnosti je zahteva po krepitvi totalitarizma.« (1983: 159) Totalnost pa zahteva absolutno vdanost oblastnikom, ki svojo lestvico vrednot etablirajo kot edino možno in pravilno. Človeku je tako odvzeta svobodna izbira konstrukcije življenja. *Avguštinova vrnitev* je začetek skoraj pol stoletja trajajočega enoumja, vendar Božiču ta sistem služi bolj kot metaforičen prikaz ničevosti družbe, ki bi ga lahko povzročila katerakoli ideologija. Božič da vedeti, da so se sanje o brezrazredni družbi razblinile skupaj s Kriševo smrtjo, še bolj pa ga zanima oblast kot aparat novega reproduciranja vrednot.

Že takoj se razblini možnost branja sorealistične drame, saj so tokrat na propad obsojeni prav vsi. Ljudski odbor Osvobodilne fronte je v Tomelju prevzel oblast, saj so vendar zmagovalci bratomorne vojne, vendar so represivne njegove metode, kar je že uvodoma ustvarjeno z

napetim vzdušjem znotraj "rdečih" sten. Vendar je suspenz takoj nevtraliziran, predvsem z Načelnikovim opravičevanjem, da samo opravlja svoje delo, tako rekoč pod pritiskom.

Božičeva (dramska) pisava je senzibilna, bolj kakor spor ali konflikt so ji blizu refleksija, kontemplacija, počasno razpravljanje o problemu, njegova razgradnja; izbruh, kadar do njega pride, se hitro ublaži, nevtralizira z razmišljajočo besedo, s komentarjem, ki prekrije neposredni učinek dejanja. (Lukan 2009: 30)

Načelnik je sedaj predstavnik strahu, prisotnega v *Komisarju Krišu* in se z zlorabo oblasti (ustrahovanje, umori) približa vlogi kaplana v prvi drami. Borec Osvobodilne fronte je v nekaj kratkih povedi zajel bistvo oblasti, ki nasilno obračunava z nasprotniki, četudi včasih tega (pod težo morale) ne želi:

Hočem, da vidiš, kako je, če je človek zlomljen. In jaz sem. Hočem, da vidiš, kako ne verjamem v tisto, kar počnem. In moram. Hočem, da vidiš, kako si s svojo glavo vred v moji pesti. In kako je moja s tvojo vred v isti vreči. Obe notri ali obe zunaj. (Božič 1982: 51)

Prehranjevalna veriga hierarhije oblastnikov je nazorno, malodane osnovnošolsko, podana v pesmi, ki si jo požvižgava Načelnik, s čimer podčrta zavedni strah pred izgubo položaja: »[...] Miš pšeničko, mačka miško, pod goro, pod to goro zeleno. [...]« (Božič 1982: 47) "Moramo naprej" je geslo, ki ga Načelnik poda Bohtetu, ki kmalu postane glavni predstavnik oblasti. Izživljanje nad domnevnimi krivci je podobno maltretiranju dvomljivcev v katoliškem aparatu v *Komisarju Krišu*.

Prva žrtev novega sistema postane Robar, ki naj bi med vojno sodeloval tako s partizani kot tudi z Nemci. Da je preživel krvavo vojno, je nasprotnikom nosil živež. Vendar umre pod roko oblasti, na strani katere se je boril. Ustvari se zanimiva paralela z – že atiškim – vprašanjem pokopa mrtveca, kateremu nasprotuje celo kaplan. Odnos oblast – Cerkev opiše Bohte: »Mislim, da shajamo zaradi tega, ker se ne vtikujemo drug drugemu v posel.« (Božič 1982: 70)

Kaplanovo oportunistično držo bi bilo moč razložiti s strahom pred žrtvinimi rablji, saj na pogrebu, ki ni »ne civilen ne cerkven« (Božič 1982: 64), odsvetuje uporabo krščanskih simbolov, vendar se nasprotovanje skriva drugje. Mrliča noče pokopati, ker je krsta prazna. Je diametralno nasproten kaplanu iz *Komisarja Kriša*, oblasti se, v primeru mrliča, odkrito zoperstavi: »Trupla v krsti ni. [...] Ustrašili ste se pogreba, ki pa je vendarle bil.« (Božič 1982: 71) Njegova kritika v Bohtetu vzpodbudi željo po izkopu groba. Bohte ob ogorčenosti nad kaplanovimi besedami nezavedno povzame celotni položaj novega sveta, v njegovi izreki sicer vezano na ne-pokopano truplo: »To ni več zmeda, to je kaos. To je najhujše vrste

anarhija. Ne ve se, ali je odkopani grob res grob ali to sploh ni.« (Božič 1982: 71) Kaotičnost dane situacije dobi konotacijske razsežnosti, saj je kaos sveta Božičeva predispozicija. Vse bolj se dogajanje zapleta tudi v na novo izrisani sliki družbe, saj nihče ne ve več, kdo je mrtev in kdo živ. Zopet se pojavi komisar Kriš, v katerega celo Bohte ne verjame: »Kar pa zadeva Kriša... Ali je Kriš sploh kdaj bil? Kdo ga je sploh videl? Jaz ne. Ti ne.« (Božič 1982: 68) Pozabljajo se vrednote narodnoosvobodilnega boja, ki so bile v Kriševem času še nekako prisotne in priznane. Prvi del *Avguštinove vrnitve* se zaključí s kaplanovo omembo Avguština, ki da mu je pisal, vendar ga on ne želi videti. Kaplanu predstavlja nevarnost, ki bi v že tako načeto sredico družbe vnesel še večji nemir. Zadnji prizor kaže na eksistenčno krizo, saj se vaščani prepirajo o materialnih dobrinah, ki naj bi v Tomelj zopet prinesle mir. Krišu pa želijo postaviti tudi spomenik, da bi v vasi končno zavladal red. Odločanje med enim ali drugim vnovič pripelje do prepira, saj si vaščani stojijo nasproti. Tudi leto osvoboditve se ne zaključí v spravi; bratsko premirje ni več mogoče. Čisto zadnja poved je nikalna, saj potok Štambuh, za katerega žena prve žrtve povojnega sistema pravi, da ne bo nikoli usahnil, simbolizira zločine, ki ne bodo nikdar pozabljeni.

Zopet Avguštin ali kdo se je sploh spremenil

Drugi del *Avguštinove vrnitve* je datiran v leto 1965, torej dvajset let po osvoboditvi.

Šestdeseta leta so leta, ko je titoizem na vrhuncu, Božič pa ravno z zadnjim delom povzame absurdne situacije v (bivšem) partijskem sistemu.

Končno je postavljen spomenik komisarju Krišu, še vedno pa se poraja vprašanje o njegovem resničnem obstoju. Površinska reorganizacija načina vladanja je še bolj zamajala zaupanje v novo oblast. Vaščani ne morejo pozabiti prve žrtve, eksekucije Robarja, ki jih spremlja že dve desetletji. Osebe so identične likom iz prvega dela, vse se sprašujejo o smotrnosti revolucije ter venomer znova oživljajo polpretekle dogodke. Ker pa družba ne podpira individualnosti, je vsakršen konflikt grožnja sistemu, zato se porajajoča vprašanja rešujejo znotraj enako mislečih. Tovariš, ki ga dramatik prvič integrira v dogajanje, predstavlja razmišljujoči pol bivših borcev, ki počasi, a zanesljivo reflektira svoje delovanje v času okupacije in pravi: »V penzionu smo vsi enaki, tako kot v grobu. Smrt ne vpraša, si bil rdeč ali bel. In hudič je, ker je s penzionom isto.« (Božič 1982: 82) V kratkih dialogih se permanentno pojavljata Avguštin, ki je imigriral v Kanado, in Kriš, še vedno misteriozno zavit v tančico skrivnosti. Barbara, ki je sedaj odraslo dekle, venomer sprašuje po njem.

Zanimiva je analogija z dramo *Komisar Kriš*, saj nekatere osebe v drugem delu *Avguštinove vrnitve* dobijo enake značilnosti kot posamezniki v prvi drami. Tako je Barbara Bohtetovo deklo oziroma ljubica in skupaj – ob Avguštinovem prihodu – delujeta podobno kot kaplan in dekla/ljubica Jesika. Ravno tako mu ponudita vino, sol in kruh, le da absurdni ritual ni več potreben. Avguštin je pobegli črnorokec, ki se je vrnil na prizorišče zločinov, da bi dokončno opravil z nesrečno preteklostjo in se na poseben način spokoril za svoje grehe. Božič še enkrat poudari nesmiselnost ustroja katerekoli oblasti, saj se vsaka šibi pod težo lastnih napak. Vedno se najde posameznik, ki zamaje njene temelje, ki so že v osnovi imeli šibko zavetje. Dramatik znova implicira strah; nekoč je prežemal kaplana, danes Bohteta. Oba pa sta (bila) predstavnika oblasti. Nič se ni spremenilo. Tudi Bohte je le tavajoči slehernik, ki si želi miru. Le Barbara bi rada zvedela resnico o vseh Kriših in Avguštinih, ki so kdaj koli krojili življenja drugih:

Ali je Kriš izmislek, vedomec iz davnih dni, ki je hodil mrtev k živi Andi spat, ko je umrl za kugo, ki jo je bil v Tomelj zanesel Avguštin? Ali je to Kriš? Ali tisti, ki smo mu včeraj postavili ploščo? In kdo je Avguštin? (Božič 1982: 91)

Navidezni red, ki so ga prebivalci dobili ob osvoboditvi, je porušen. Nihče ne ve, kdo je res bil in kdo umrl, celo to ne, kdo je s kom družno naperjal brzostrelke v prsi nasprotnika. Avtorjev diskurz je tokrat na strani Honze, bivšega partizana, ki ve, da so se že zdavnaj izgubile vrednote osvobodilnega boja, vendar mu ni žal partizanskega udejstvovanja. Pravi, da je Kriš mrtev, da so zvodenele vse obljube o boljši družbeni ureditvi, da pa si on sam želi živeti. Ne verjame več v moč revolucije, zato tudi zaneti ogenj, kakor je to pred njim storil kaplan iz *Komisarja Kriša*, da bi opravil s preteklostjo in nezrelo sedanostjo. Vso zarjavelo mašinerijo luknjastega sistema povzame v telegrafskih stavkih:

Rihtar. In v studencu, Robarjeva, ki se je za zmeraj posušil. Kar gasite z njim moje ognje. Vi mešetarji z mrtvim Krišem in živim krvnikom Avguštinom. Za balo blaga ustreljenim Robarjem. Ni vode za vas v Štambuhu. Ne za vas... ne zame. (Božič 1982: 104)

Ogenj tudi v tem primeru ne prinaša odrešitve. Svetla točka je le Barbara, ki s praznim vedrom simbolično 'zaliva' Krišev spomenik. Kriš kot ideal ne more biti več čaščen, saj so propadle vse vrednostne lestvice vseh oblasti. Zato tudi odsotnost vode ne pomeni optimističnega začetka prihodnjega dne.

Zaključek ali kako je svet reflektiral Peter Božič

Božičeva literarna pot k resnici si je v pripovedni prozi in dramatici izbrala tematsko gradivo življenjskih situacij človeškega socialnega roba, v katerem so se mu ljudje pokazali vredni literarne upodobitve: skozi oči absurda je videl njihovo nemoč in tragiko, a tudi pomen njihovega bivanja za odkrivanje vprašanj o smislu, na katerega je skušal odgovoriti in ki mu je ponujalo zanikalni odgovor. (Glušič 1996: 25)

Dramatik razmišlja o regresirani družbi, ki je navkljub mnogim krvavim revolucijam tudi v 20. stoletju enaka družbi izpred več stoletij. Cerkev je svoj status izrabljala za utrjevanje pokornosti in morila v božjem imenu (najeksplicitneje prikazane s krvavo naravo "Kristusove vojske") – zato je prvi del *Komisarja Kriša* postavljen v 16. stoletje –, medtem ko je komunistična partija ubijala pod pretvezo revolucije, ki da vedno terja žrtve. Ni dvoma, da je bi Božič na strani zmagovalcev, prav tako pa ni zadrege ob vprašanju, ali se je do komunizma kritično opredelil. Cikličnost dogodkov je razvidna že od 16. stoletja (iz katerega *Kriš* izhaja) pa vse tja do druge polovice 20. stoletja, kjer se zgodita vzpon in propad nove revolucije. Božič se v obeh dramah ukvarja z vprašanjem oblasti, ki mu daje le en odgovor – nič ni več sveto, vse je dovoljeno. Bodisi krščanstvo bodisi marksizem sta poskrbela za uničenje vere v nekaj, kar naj bi bilo sveto- življenje.

Mimohod

Analiza drame *Španska kraljica*

EVA HRIBERNIK

Summary: It is 1955 and the society of the avant-garde theatre sits around in the art cafes of Paris. In the spring of 1955 a new theatre is established in the Slovene territory called Stage 57 which offers a modern and experimental programme. It is here that the story of Peter Božič begins to unfold. In 1985, the play *Španska kraljica* (the Spanish Queen) wins the competition held by Mestno Gledališče Ljubljansko (the Municipal Theatre of Ljubljana). The literary world seems to be the genuine image and the vivid reflection of the life of Peter Božič – the life of contrasts, absurdity, and immorality. The individual is torn from his essence and a bohemian is walking on the edge and longing for the (im)possible connection with the public. The Bohemian reveals the colours of life to the blind and whispers the mystical poem of true Liberty to the deaf. Mestno gledališče ljubljansko, season 1986/1987. The Spanish Queen occupies the throne of Slovenian theater desks for the first time on February 26th 1987. Spanish residence on Slovenian floor. The Bohemian on his path. Is true freedom in its limitlessness even possible? I believe in the influence of Writing Therapy. I believe creativity overflows your vague soul and saves you from internal disruption. I believe in levity of dramatic theater solving the universe fatality. I firmly believe art creates Freedom! And new values!?

Keywords: Reflection, bohemian, marginal, values, freedom

Povzetek: Piše se leto 1955 in družba gledaliških avantgardistov poseda po pariških umetniških kavarnah. Pomlad leta 1957 in na slovenskih tleh nastane novo gledališče z modernim eksperimentalnim programom, Oder 57. Začne se zgodba Petra Božiča. Leta 1985 na natečaju Mestnega gledališča ljubljanskega zmaga besedilo *Španska kraljica*. Zdi se, da je literarni svet resnična podoba in živ odsev življenja Petra Božiča. Življenje nasprotij, nesmisla, nemoralnosti. Človek je odtujen in odtrgan od svojega bistva. Boem, ki hodi po robu in hrepeni po (ne)možnem stiku z množico. Boem, ki slepim razkriva barve življenja in

gluhim prišepne skrivni napev resnične Svobode. Mestno gledališče ljubljansko, sezona 1986/1987. *Španska kraljica* prvič sede na prestol slovenskih gledaliških desk 26. februarja 1987. Španski dvor na slovenskih tleh. Boem na svoji poti. Je resnična svoboda v svoji brezmejnosti sploh možna? Verjamem, da ima pisanje moč duševne terapije. Verjamem, da ustvarjanje zapolni grozečo praznino in te reši notranjega razpada. Verjamem, da je igrivost dramske forme rešitev pred pogubo sveta. Prepričana sem, da umetnost ustvarja Svobodo! In nove vrednote!?

Ključne besede: Odsev, boem, obroben, vrednote, svoboda

V svojem izrazu zaživeti na novo

Piše se leto 1955 in družba gledaliških avantgardistov poseda po pariških umetniških kavarnah. Razpravlja o gledališki teoriji Antonina Artauda, o kritikah utemeljiteljev dramatike absurda, Ionesca, Adamova in Becketta. Njihovo kritično stališče do takratnih gledaliških praks je vplivalo na razvoj novih dramskih in uprizoritvenih načinov. Ionesco je nekoč dejal:

V gledališču se mi je vse zdelo obupno. Ko sem videl, kako se igralci popolnoma enačijo z dramskimi osebami in – na primer – jočejo na odru, s pravimi solzami, mi je bilo to neznosno, menil sem, da je kaj takega nespodobno. (Ionesco, 2007/08, b. p.)

Pomlad leta 1957. Skupina študentov Akademije za igralsko umetnost in študentov slavistike ter primerjalne književnosti ljubljanske Filozofske fakultete da pobudo za sestanek o ustanovitvi novega stilnega teatra z modernim eksperimentalnim programom in mladimi igralci. Sanje o teatru kot praktični gledališki šoli, katere repertoar bi bil sestavljen iz še ne igranih del mladih slovenskih dramatikov. Sanje o teatru brez akademizma in klasicističnega stila takratnega slovenskega gledališča in igrilstva. Sanje o novem idealizmu kot izrazu duha časa. Čas za spremembo?

Oder 57 je nastal prav zato, ker je tedanja mlada slovenska kulturniška generacija začutila, da se uradno slovensko gledališče formalizira, izpraznjuje, suši (1988, Oder 57: 80). Takratna družbena klima ni bila naklonjena eksperimentom v umetnosti, avantgardnost je veljala za politično škodljivo delovanje (1988, Oder 57: 15).

Začne se zgodba Petra Božiča, predstavnika pomembne slovenske generacije književnikov po drugi svetovni vojni, ki je s svojimi literarnimi deli v našo kulturo prinesla takratno evropsko umetniško prakso modernizma in eksistencializma.

Božič nastanek Odra 57 vidi predvsem v nezadovoljstvu igralcev in režiserjev, ki so v tistem času vstopali v slovenski gledališki institucionalni prostor. Začele so nastajati prve enodejanke, ki so pod vplivom eksistencializma in drame absurda tako po vsebini kot tudi dramski formi predstavljale nasprotje klasični drami. Radikalno je spremenil strukturo slovenske dramatike in s tem predstavljal nov izziv za gledališke ustvarjalce, še večji pa za slovenski kulturni prostor. Božič je aktivno spremljal in spreminjal razvoj dramatike na naših tleh, deloval kot samostojni književnik, urejal reviji Mentor in Maske, objavljaj v Besedi, Reviji 57 in Perspektivah.

Nagnjenost k filozofsko mišljenjskemu razmerju do sveta se je odražala v kritičnem nihilizmu in absurdizmu, kar je vplivalo tudi na njegovo nadaljnje pisanje. Leta 1985 na natečaju Mestnega gledališča ljubljanskega zmaga besedilo *Španska kraljica*. Na eni strani ukvarjanje s krizo jezika in etiko gledališča, na drugi hoja skozi lastno usodo medvojne selitve v Nemčijo, obsodbe protidržavnega delovanja, ter zgodnjih srečanj s smrtjo v svoji družini. Svojo lastno usodo prepleta z usodami junakov, pogosto ljudmi z roba družbe. Njihove usode so obarvane z absurdom in grotesko, odtujenostjo, nemočjo in tragiko. Pomen njihovega bivanja je Božiču izhodiščna točka za odkrivanje vprašanj o smislu življenja. Zdi se, da je literarni svet resnična podoba in živ odsev življenja Petra Božiča. Življenje nasprotij, nesmisla, nemoralnosti. Človek je odtujen in odtrgan od svojega bistva. Boem, ki hodi po robu in hrepeni po (ne)možnem stiku z množico. Boem, ki slepim razkriva barve življenja in gluhim prišepne skrivni napev resnične Svobode ...

»Kako nemirno je morje, kako nemirno...«

Španska kraljica je nastala v času odprtih možnosti. Iskanje smisla v paradoksu obilja in nič. Skupina intelektualcev kuje svoje "zarote" zoper družbo. Je mogoče z literaturo pozvati ljudi k akciji? K spremembi? Saj je umetnost vendar kolektivna dejavnost, ki zadeva vse nas. Je absolutna svoboda danes mogoča? ... Mogoče, če izstopim iz družbe ... Se lahko svobodno izrazim?

"Igra" se dogaja včeraj, danes, jutri v Ljubljani. Uvod v prvi prizor spremljajo natančne didaskalije, ki se ustavijo na hodniku psihiatrične bolnišnice. Hodnik, kot prostor srečevanj pacientov in zdravnikov v svoji utesnjenosti in ujetosti daje zadušno atmosfero začetnemu

dogajanju. Po hodniku in mimo postopajočih pacientov hodijo sestre in zdravniki, v glavnem iz sejne sobe in vanjo. Da niso pacienti, je videti samo po tem, da hitijo, oblečeni pa so prav tako v civilne obleke. Že na samem začetku Božič zavzame odnos do brezglavo hitečih se avtoritet in množice nebogljenih ljudi, ki posedajo na hodniku, berejo časopise, igrajo šah, tarok in ves čas poslušajo kaseto z dvema popevkama. Nova partija – ista pesem?

Popolnoma sama in v osrednjem gledalčevem vidnem polju sedi ali pa tudi stoji 24 let stara študentka, ki se ima za Špansko kraljico in jo tako tudi imenujejo. Oblečena je sicer skromno, toda elegantno in v črnino. Nihče se zanjo ne zmeni, saj se tudi ona za nikogar in za nič, zdavnaj je prekinila že vse komunikacije z vsem. Njen pogled je silno živ in sploh ne odsoten, vendar je njen fokus nekje v neskončnosti. (Božič 1985: 1)

Kaj pomeni prekiniti komunikacijo? Zanikanje življenja? Ali celo zavrnitev življenja? Dekle se obleče v črnino in ne želi oziroma noče več živeti. Medtem pacient Kolbl, ki je očitno zavzel vlogo varnostnika, s svojim nižje pogovornim jezikom žaljivo prežene fanta z juga.

Bralec se v drugem prizoru udeleži jutranjega sestanka zdravnikov v sejni sobi. Dežurni pacient poroča in izpostavi problem zamakanja vode v nekaterih sobah. Zatem omeni še odsotnost Španske kraljice pri skupinskih opravilih. Dr. Duša, ki je nov na oddelku, pogumno pripomni, da je Španska kraljica edino, kar je resničnega v morju praznih besed. Kljub razburjanju in nezaupanju dr. Ločišnikarja in ostalih zdravnikov se dr. Duša odloči spremeniti oddelek v Španski dvor.

Kolbl izjavi: »Ne vem, kaj dela ta ženska sploh tukaj. Gleda skoz nas, ko da smo zrak.« (Božič 1985: 6)

Medtem dr. Duša pred Špansko kraljico položi v srebrn ovoj zavito čokolado. Zavlada panika glede namakanja sob, Španska kraljica pobere zavitek in odide v svojo sobo. Sostanovalka Sonja, stara okoli 30 let, se pogovarja s Špansko kraljico. Kljub temu, da odgovora ne dobi, pogovor teče nemoteno. Sonje Kraljičin molk ne moti. V dialogu samogovora izvemo, da je zima in da je njen mož invalid, po njegovem obisku vsakokrat dobi napad ter pade v nezavest. Sonja bere iz knjige pravljic:

Nekoč je živela kraljica na španskem dvoru na strmi visoki skali ob morju. Nikogar nikoli ni bilo k njej, le noč in dan so ob vznožju gradu v skale butali morski valovi, kadar pa so utihnili, se je prižgal svetilnik in ko je kraljica v tišini stopila k oknu, odgrnila zagrinjalo in okno odprla, je sij s svetilnika razsvetlil dvorano in kraljevski prestol v njej je bil zeleno zlat v tej svetlobi. Kralj vladar, ki je iz dneva

v dan, iz leta v leto vojeval bitke in boje po vsem svetu, je rekel, da se bo vrnil, ko bo zmaga dokončna in na vsem svetu samo njegova. To se bo zgodilo tedaj, ko se bo morje umirilo in ko bo prižgana luč na svetilniku blizu dvora obsijala vso zemljo in nebo. In ko se je to zgodilo, je kraljica do jutra stala pri oknu in nepremično strmela v noč. (Božič 1985: 8)

Sonja ne mara konca pravljice, zaveda se, da se da vsako (življenjsko) zgodbo preoblikovati in spremeniti. Želi si izmisliti resničen konec pravljice. Ponoči Španska kraljica naredi kroglico iz srebrnega papirja.

Intimnemu prizoru ponovno sledi sestanek, kjer je problem zaradi slabe organizacije glede zamakanja sob še vedno aktualen. Razmišljam, da voda, ki teče, simbolno spominja na čustva, ki jih Španska kraljica ne izrazi, zato tečejo drugod, po drugih sobah.

Medtem ko v bolniško sobo privedejo nezavestno Sonjo, Španska kraljica odvijava čokolado in iz srebrnega papirja dela kroglice. Dr. Duša opazuje Kraljico, ki se odpravlja spat. Sonja se zbudi in dr. Duši pripoveduje o njenem odnosu s Špansko kraljico. Pove mu, da razume njene misli in se na ta način z njo pogovarja, zato komunikacija ni ovirana. Sonja nadaljuje s tem, da imata obe »nič« in se srečata v popolni praznini. Po zdravnikovem odhodu Sonja namigne, da bi svojega moža z invalidskim vozičkom porinila po stopnišču. Hoče, a ne more.

Od Španske kraljice zahteva potrditev koristi svojega načrta in v trenutku, ko si Sonja začne odgovarjati v Kraljičinem imenu, Španska kraljica spregovori: »Videla si me in to ti pravim jaz, Španska kraljica. Tega ne stori nikoli.« (Božič 1985: 14) Na tem mestu se pokaže Kraljičina odločnost, odgovornost do življenja drugih in neomajna potreba po ukrepu. Sonji se podre njena podoba pasivne, molčeče in nebojane kraljice in Špansko kraljico zanika. Sonja prizna, da jo je strah stopnišča, kar pomeni, da se boji svojih morebitnih aktivnih posegov v določeno situacijo.

Dr. Duša je zadovoljen z napredkom svoje pacientke, ko izve, da ta meče na hodnik papirčke, kar ustvarja vtis, da je zapadel sneg. Kot novozapadli sneg se v Kraljici nekaj premakne, vzbudi na novo. Želja po ustvarjanju novega. Ne zgolj vztrajanje pri načrtno oblikovani formi "Španske kraljice".

Pogovor kot znak zaupanja? Španska kraljica pravi: »Razumem vaše presenečenje. Ni po načrtu. Tudi mene preseneča. Še malo nisem verjela, da bom s komerkoli sploh še kdaj spregovorila.« (Božič 1985: 17) Te besede so namenjene dr. Duši v njegovi ordinaciji. V pogovoru ne najdeta stika, vsak vozi po svojem tiru. Dr. Duša govori o »otročji« igri s kroglicami, ona pa mu je prišla povedat, da je on edini, ki ji je blizu. Kraljica spregovori o

koncu pravljice in bralec dobi občutek, da pomeni biti Španska kraljica usodo, ki ostaja nespremenljiva ne glede na različne okoliščine oziroma zaključke pravljič. Ena in edino prava, resnična usoda. Ona ostaja Španska kraljica še naprej. Biti Španska kraljica je obrambni zid pred soočenjem z normalnimi obveznostmi in dejavnostmi vsakega človeka. Trdi, da če bo študirala, šla v službo, imela družino, ne bo nikoli več – Španska kraljica. Strah pred soočenjem z življenjskimi preizkušnjami je premočan ...

Španska kraljica se razkrije. Spominja se leta 1943 in začetka nemške okupacije v Ljubljani. Bilo ji je 14 let, vojnega vzdušja je imela vrh glave, začela se je izogibati vsakodnevnim družinskim preprirom, zato se je pred "neurjem" skrila na podstrešje. Našla je knjigo pravljič in podstrešje preuredila v Špansko kraljestvo. Nekega dne je prišel brat Kostja in povedal, da je iz Španije zbežal v Francijo in se nato po dolgih letih vrnil domov. Kostja se odloči postati kralj in ostati v Španskem kraljestvu. V naslednjem prizoru Kraljica očita družini, da so pristali na igro gospoda Schultzeja, ki želi njenega drugega brata, Vanjo, priključiti domobrancem. Vanja odkrije bratovo skrivališče in ko "ubežni kralj" odhaja, pride Schultze in Kostjo ustrelji.

Dve leti kasneje, Aljoša, otroški prijatelj obeh bratov, navdušeno razlaga o koncu Kraljevine. Želi si več družabnosti s strani Kraljičine družine in predstavlja up za svetlejšo prihodnost. Na podstrešju se tokrat skriva Vanja. Španska kraljica prizna svojo ljubezen do Kostje. Starša sta mrtva. Španska kraljica in Vanja sta osamljena. Vanja je mrtev. Obesil se je na podstrešju. Španska kraljica v črnini sedi v kuhinji in v Aljoši prepozna tujca.

Španska kraljica se vrne na hodnik bolnišnice, le da tokrat ne sedi več v svojem kotu, ampak skupaj s Sonjo za mizo. Ta je užaljena, razočarana in razburjena, ker se bodo stvari spremenile. Španska kraljica odhaja domov. Eno leto po njenem odhodu dežurni v sejni sobi poroča, da v sobah ne zamaka več. Sonja je zastrupljena. Pojavi se vprašanje, ali se je v obupu zastrupila sama ali so jo zastrupili sumljivo "etični" zdravniki?

V ordinacijo dr. Duše pride Španska kraljica povedat, da se bo poročila z Aljošo. Dr. Duši očita zločin: »Tokrat ste bili nič. Potem ste postali nekaj. In niste si hoteli verjeti, da ste nekaj. [...] Dr. Duša, prej sem bila vendar Španska kraljica. Ali tega tudi še sedaj ne razumete?« (Božič 1985: 46) Ona vidi zločin v dejstvu, da dr. Duša ni postal njen kralj v njenem Španskem kraljestvu, dokler je ona še bila Španska kraljica.

Pacienti igrajo šah, medtem ko Sonja porine svojega moža po stopnišču navzdol. Španska kraljica sede na stol v kot, kjer je sedela na začetku. Sonja stopi k njej:

Ali me slišiš? A tudi to ne veš? Ampak...samo to me še poslušaj. Če sem to res storila jaz...potem ti nisi več Španska kraljica. Če me poslušáš ali ne, vseeno ti povem. Tvoji pogrebi so že zdavnaj mimo, moj je jutri in vse prihodnje dni, bivša Španska kraljica. (Božič 1985: 47)

Za Sonjo, ki hoče živeti, je jutri nov dan.

Španska kraljica: »Kako nemirno je morje, kako nemirno...« (Božič 1985: 48)

In tako Španska kraljica obsedi na svojem prestolu, medtem pa življenje teče dalje. Namesto da bi se vrgla v »nemirno« morje, ki pooseblja življenje, in se z njim soočila, je Španska kraljica zavzela pasivno vlogo opazovalca. Pomembna in potrebna je volja po premiku naprej v raziskovanje novega. Okolja. Novih ljudi. Novih priložnosti. Novih izzivov. Ona se je odločila za pot nazaj. Skrila se je za masko preteklosti in se vrnila na začetno pozicijo. Življenje je igra s polji. Šah. Lahko se umakneš na začetek ali pa se boriš. Kot pacienti, ki na simbolni način "igrajo" igro življenja. Igrajo zares. Realna svoboda je možna samo, če si svoboden na simbolni ravni.

Razmišljam o razlogih, zaradi katerih bi človek izstopil iz igre življenja. Kaj je vzrok, da obsediš »na hodniku« ali obvisiš v prehodu? Strah? Pomanjkanje volje? Nezaupanje samemu sebi? Prav zaradi tega je treba iti v svet in se soočiti s sabo in svojo odgovornostjo do življenja. Konflikt med življenjem in sanjami se razreši v trenutku, ko življenja ne sanjamo, ampak sanje živimo. Španska kraljica ima vse možnosti za spodobno življenje, ampak proti njeni volji ne pomagajo niti zdravniške tablete. Življenje ji je bilo ponujeno kot darilo, ki ga noče odpreti. Nemočen invalid zna ceniti vrednoto življenja, prav tako se zaveda časa in njegove minljivosti.

Sprašujem se, če imamo pogum, da bi živeli lastno – resnično življenje? Ali sploh vemo, kaj življenje je? Smo ga okusili ali živimo ob pripovedovanjih drugih? Če ne živiš, te življenje izrabi, kot je vojna mlade fante v drami.

Živeti pomeni iskanje harmonije in ravnovesja ter izogibanje ekstremom. Na eni strani skoraj obupno tragično Sonjino življenje, na drugi strani fantazijski svet Španske kraljice. Vmesna realnost ostaja v zraku ...

V življenjskih trenjih napreduješ, greš naprej, medtem ko lahko izbereš tudi lažjo pot in pasivno ostaneš na enem mestu. Psihiatrična bolnišnica. Prostor izbire. Pacienti so si enaki v svoji drugačnosti. Živijo različne realnosti in mogoče je umetnost prav v iskanju stika med različnimi svetovi. V norišnici domuje kaos. Tudi naše življenje je kaotično, skoraj noro. Torej je politika časa in prostora zmešana. Dialoga ni. Edino norec lahko živi svoje življenje, ki ga ustvarja in oblikuje po svojih potrebah in pričakovanjih.

Potrebno je iskanje svobode v omejenih okvirih družbe in boj za lasten izraz sebe. Živeti življenje raziskovalca. Boema. Peter Božič se je umaknil na obrobje družbe, a zrl naprej, ne nazaj kot Španka kraljica. Videti svet vsak dan v drugih barvah. Slišati vsakič nov napev. Živeti.

»Nihče na svetu nima prav.«

Mestno gledališče ljubljansko, sezona 1986/1987. *Španska kraljica* prvič sede na prestol slovenskih gledaliških desk 26. februarja 1987. Slovenski dvor sestavljajo režiser Zvone Šedlbauer, dramaturg Taras Kermauner, scenograf Vojteh Ravnikar, kostumografka Alenka Bartl, lektorica Majda Križaj, avtor glasbe Lado Jakša, koreografka Silva Ros. Taras Kermauner v gledališki list ob uprizoritvi zapiše:

Božičev zapis je teman, črn, ponavadi brezizhoden, celo težaški; vsakršna poskočnost mu je tuja. Zvest je obravnavi eksistencialnih vprašanj; izpoved o le-teh je Božičevo glavno poslanstvo. (1988, gledališki list)

Moto španske kraljice (»Nihče na svetu nima prav«) je podan v obliki zanikanja, kar sodi h kritičnemu nihilizmu, vendar ne trdi, da svetu vlada nič. Nihče na svetu sicer nima prav, a ljudje živimo in smo, čeprav živimo z napačnimi ideologijami, v predsodkih, fanatično slepi, pristranski, iluzijsko premaknjeni. Kermauner moto drame komentira kot tipičen stavek ugotavljanja resnice, spoznavanje tega, kaj ni prav; prav pa ni misliti, da imam prav. Oblika izjave je tipično paradokсна, Božičeva sofistika se ves čas sprašuje: kako biti? Celó: kako prav biti? Išče bitno življenje. Božičevska dramatika je velikanski – in pristen – napor zelo samostojnega, trdovratnega, nepodkupljivega, trdo preskušeneega, z velikimi skušnjavami oboroženega človeka, da bi našel trdo točko sveta, njegov smisel, njegovo logiko, njegovo pravilnost.

Maj 1964

Pregnanca sva. Sama sva pristala na izgon, ker si nisva drznila izz(i)vati velike, junaške, tragične (božje? hudičevske?) smrti. Kljub vsemu: usrana malomeščana. Meščana, ki se nočeta vrniti k nobeni obliki meščanske povprečnosti. Protislovje. Paradoks. Rajši na rob, vzdihujeva, mokra robčka. Rajši v nič! – Peter je na ta izravnoteženi položaj že navajen, leta in leta ga goji, jaz pa se, novinec, priučujem polagoma, a, nadarjenec, zanesljivo. (Kermauner 1984: 104)

Kermauner preide k analizi *Španske kraljice*. Drama pretaka mitizem in kaže nemoč in brezizhodnost bega v kraljevske sanje, v sanje o Novem kraljestvu pravih ljudi: ljudi, ki imajo spet enkrat do kraja prav. *Španska kraljica* je tragedija. Ker se dr. Duša, kot Kraljičin zdravnik, ne zmore odločiti zanjo kot za življenjskega tovariša, prijatelja, ljubimca, se ona vrne v začetno stanje.

Ni zmožna normalnega življenja, če razumemo pod izrazom normalno nekaj ne negativnega, zmožnost živeti polno, ljubiti, se boriti, se premikati, se želeli udejstvovati v tem svetu. Išče nekoga, ki bi ji pomagal popraviti in ozdraviti hudo travmo iz otroštva ter ji normaliziral življenje. On je zaradi svoje nezainteresiranosti vzrok Kraljičine vrnitve in ponovne tragedije. Kraljica pričakuje rešitev le od njega; on je njen kraljevič. V tem je njena šibka točka, saj človek v življenju ne more biti odvisen le od uspeha ene same možnosti.

Sonja živi ob Kraljici, a se reši. Kriva je umora, vendar je vzela svoje življenje v svoje roke in si z ubojem svojega moža izborila svobodo. S sabo bo nosila breme strašne krivde, ampak zmogla bo živeti. Gre za bistveno razliko med življenjem, pa čeprav s krivdo, in omrtvelostjo (biti bolan, nor), pa čeprav nedolžno. Medtem ko je Kraljica nezmožna akcije, gre Sonja življenju nasproti. Kermauner omenja odnos med bratoma Kostjo in Vanjo v navezavi na danes še vedno aktualno temo bratomora. Najbolj je kriv brat Vanja, ki izda brata Kostjo ali pa sodeluje v tej izdaji. Tu je tudi sodelovanje z Nemci in domobranstvo. Na koncu se iz obupa, krivde in osamljenosti obesi v istem skrivališču, kjer se je med vojno skrival Kostja. Prav tako tudi Kostja kot komunist ne dobi zveze s partizani. Nobeden od njiju ni ideolog – borec, oba sta izgubljena v svetu. Ker se nista znala postaviti na čelo vsak svojega gibanja, postaneta zgolj gradivo revolucije, njena predmeta obravnave.

Kraljica vero v ljubezen najprej investira v Kostjo, dr. Dušo, potem se odloči za poroko z Aljošo, da bi simbolično prišla do brata Kostje. Celotna naravnava v preteklost je zgrešena. Kraljica bi se morala odločiti za povsem novo življenje: za različno; le tako bi lahko obračunala s preteklostjo in iztrgala želo iz duševne prarane. Poskus poroke z nekom, ki bi mu bila lahko le sestra, jo je ponovno pripeljal nazaj v norost. Tudi dr. Duša je bil napačna izbira; bil ji je zdravnik, pomočnik: simbolno brat (usmiljeni brat). Življenje pa zahteva srečanje polnih osebnosti, za katere je značilno, da so zunaj družin; da jih družine – kolektivi, narod – ne blokirajo; da človek ni izvedenka iz enega vira-naroda-jezika-kolektiva. To gotovo je; vsakdo se rodi in zraste v nekakšni družini. Vendar ni le to. Dozorelost je ravno v tem, da se zapusti (na)rojeno, izvorno; da se ustvari, izvoli, pre naredi svet v nekaj drugega. Gentilistično vračanje Slovencev v (Na)rod je tudi zato katastrofalna zamisel: je vračanje v isto, v

preteklost, v organsko, v maternico, v varnost prakolektiva – prazapora, ki blokira prehod (osvoboditev) v srečanje različnega.

Španska kraljica je aktualna drama, ki se ne pusti slepiti novim gibanjem, obetom novih karizem. Kermauner pravi, da se Božiču posreči ostati v nevtralni točki med zaslepljujočo privlačnostjo novega kolektivizma in ciničnim nihilizmom (1987: gledališki list). Njegov pogled ni pogled vzvišenega filozofa, ki mu je vse jasno in ve, da je vse nič, če ni vse sveto, ali da je vse sveto, če ni vse nič. Tak filozof se lahko igra s svetom. Vzpostavlja ludizem bitnega mišljenja. Božič je temu modelu nasproten. Je odprt, ranljiv, dostopen, dojemljiv, nežen, čeprav prav nič sentimentalen. Razpira osnovno dilemo slovenstva, obenem pa piše sodobno tragedijo, ki ni evripidovsko cinično nihilistična. Z Božičevega roba se vidi v središčni prostor sveta, ki nikakor ni zgolj praznina. V njem je krvava polnost ranjenega in čudežnega življenja.

Na bregu cvetočem, na rjuhi pokapani s črnimi krvavimi vinskimi kapljami.

Peter je med vsemi nami najtrdovratnejši, Peter pleše vidov ples, Hitler pleše Lambeth walk, Peter ni Hitler, bognedaj, Peter je kvečjemu kdaj pa kdaj kaplar, morda tedaj, ko v ankaranskem študentskem naselju komandira ekipo Revije 57, reakcija discipline, Peter ne ubija, sem in tja le mori, Peter le izziva, zmerom je sam tepen, grize, da bi bil tepen, gosla s prstom kot s podivjanim basovskim lokom, z debelim lesenim držalom mlati po strunah s prsti, plenk plenk, pfk, pfk, žvrk žvrk. (Kermauner 1984: 110)

Odrske luči in sence

Rapa Šuklje v svoji kritiki ob uprizoritvi v Dnevniku zapiše, da je psihiatrična klinika nekakšna karikatura patriarhalne družine, v kateri vlada – pod vodstvom predstojnika – strog, toda smiseln red (1987: 12). Samo mladi dr. Duša v napačni vnemi skuša paciente "reševati". Celotni ekipi, predvsem pa režiserju in Jožici Avbelj v naslovni vlogi, gre zasluga za izjemno uspeli sklepni prizor, ki krstno izvedbo slovenske drame iztrga dnevni pritalnosti in jo povzdigne v simbol večnega človeškega hrepenenja po drugačnem, širšem, življenje obvladujočem kraljevskem obstoju.

Peter Božič, kralj zamorjenosti. Marko Crnkovič v kolumni za Teleks napiše:

Španska kraljica je eklatanten primer slovenske zamorjenosti, travmatičnosti, morbidnosti, zatohlega pesimizma, nekrozofskosti, zagledanosti v preteklost in avtodestruktivne refleksije, če sploh ne omenjam umetniške neinovativnosti. Slovenci se svojimi travmami omamljajo in jih kontemplirajo kot umetniško in filozofsko gradivo. Medtem ko sodobna umetnost drugje v svetu zavestno teži k temu, da bi se tragiki odrekla in nudila užitek, vztrajajo slovenski literati, ki niso nič drugega kot humanistični borci za boljšo družbo, pri tem, da nam z umetnostjo ponujajo trpljenje. Sliši se absurdno, vendar je res: nekega lepega pomladanskega večera gre človek, ki ne ve za trpljenje, v gledališče. Tam mu to stvar pojasni dramatik, pravi mojster, če je treba zamoriti. Pokoplji svoje domobrance, Peter Božič! (1987: 12)

Božičeva *Španska kraljica* premore v osrednjih, retrospektivnih predelih nekaj zelo intenzivnih dramatičnih sekvenc. Zlasti v prizorih med otroško Špansko kraljico, obema bratoma in partizanskim aktivistom Aljošo, se ji posreči čisto posebno, srhljivo vzdušje: slika nekakšnega peklenškega mlina, ki z nedoumljivo kaotično "zakonitostjo" zmelje vse in ki razen zgroženega otroškega pogleda za seboj ne pusti ničesar, ničesar razen uboge, samotne, same vase zamaknjene in v tem čudno dostojanstvene "otrokove" norosti. Taka je ocena Andreja Inkreta, ki šibkost drame vidi v izhodiščnem dramskem okviru: prizori v blaznici so stereotipni; njihova vloga seže le poredkoma čez preprosto in zgolj ilustrativno drastiko, predvsem pa v veliki meri zmanjšuje intenzivnost osrednjega dramatičnega vozla (1987: kritika). Uprizoritev se je v skladu z besedilom izmikala vsakršnim ideološkim špekulacijam, zainteresirana striktno in z vso občutljivostjo za podobo neke pretresljive usode same.

»Kazen za greh je, da te ni.«

Patetično groteskni beg Božič v *Španski kraljici* razkrinka kot duševno bolezen. Rešitev v zakrivanju smrtnega spora med brati – dvojčki – zanj ni več mogoča, tako kot je še bila v drami *Vojaka Jošta ni*. Bolnica si predstavlja, da je Španska kraljica; igra fiktivno vlogo iz pravljice. Rešitev išče v begu v pravljичni svet. Magizem se vrača v novo, poglobljeno analizo revolucije, čeprav se je zdelo, da je ludizem z revolucijo dokončno opravil in jo pospravil (Kermauner 1990: 96, 166).

Tragedija je pogled na svet, ki se zaveda človekove omejenosti, krivde, zločina; zato je tragedija lahko le izraz polisa ali pa je ni. Smrt tragedije, ki so jo oznanjali nekateri v zadnjem stoletju, je izraz predvsem tega, da je Evropa nevarno zapuščala polis, osebo, privatnost; tega, da se privatnost ni hotela več dopolnjevati z javnostjo in je zašla v privatizem; da se posameznik ni hotel usklajevati z drugim; da ga ni bil pripravljen ljubiti. *Španska kraljica* ni

edina sodobna slovenska drama, ki se dogaja v norišnici. Jančarjev *Veliki briljantni valček* in Lainščkovi *Samorastneži* zvesto sledijo nizu. *Samorastneži* in *Španska kraljica* na svojevrsten način rasteta iz slovenskega mita, ga obujata (*Samorastnike* in *Lepo Vido*), a ga uničujeta. Potrjujeta nadaljevanje istega sistema: reinitizacija – demitizacija – reinitizacija. Z mitom ni mogoče opraviti. Vračanje mita je kritičen uvod v vračanje ali nastajanje velike resnice, ki bi mogla biti tudi velika umetnost (Kermauner 1988: 239–240, 249).

Peter Božič se sprašuje, zakaj dramatike iz časa Odra 57 na slovenskih odrih pravzaprav ni več. V raziskavi *Slovensko perspektivovstvo* zapiše, da slovensko dramo pišeta le še Drago Jančar in Dušan Jovanović. Mlajših generacij, ki bi pisali domače slovenske tekste, ni. Božič je mnenja, da je slovensko gledališče doseglo tako visoko raven zaradi tega, ker so z Odom 57 začeli načrtno gojiti domačo dramatiko (1996: 55).

Izpraznjenost sodobnega slovenskega duha? Ponovna Božičeva angažiranost se vzpostavi v drami *Šumi*, ki jo je s prvotnim naslovom *Na drugi strani* napisal leta 2009 in je nastala kot dramatizacija romana *Chubby was here*. Kakor *Španska kraljica* tudi *Chubby* išče smisel za lastno bivanje, hkrati pa se junaka srečata v konfliktu usode družinskega razdora ter delita izkušnjo smrti. Živita v svetu izoliranosti in samotni samosti. V svetu Petra Božiča.

V iskanju absolutne Svobode

Ko se ga dotaknem, spi, zviti v klobčič, izsušen, podhranjen, garjav jež. Redkokdaj zloži igle. Bode, vrta, bode, vrta; a nikoli strupeno. Izziva; a nikdar ne rani. Sitnari; a sitnost butne izzivača po trdi, nasršeni butici. (Kermauner 1984: 109)

Odmik? Izstop iz družbe? Na eni strani naravnost k nižjemu socialnemu sloju, na drugi strani izkušnje lastne bolečine. Odpor do malomeščanstva buržoazije in lastna politična vpetost. Posledice odprtih vojaških ran – ranjene mladosti. Zaznamovanost. Zavest o niču. Ideologija alkoholizma. Svet brez vrednot. Literatura kot rešitev? Ustvarjalni proces povezuje z globinami lastnega sveta in omogoča podiranje obstoječih norm in vzorcev.

Španski dvor na slovenskih tleh. Ali kdaj odpremo vrata in pogledamo v notranjost mističnih dimenzij? Popotnik. Pustolovec. Večni upornik. Boem na svoji poti. Je resnična svoboda v svoji brezmejnosti sploh možna? Verjamem, da ima pisanje moč duševne terapije. Verjamem, da ustvarjanje zapolni grozečo praznino in te reši notranjega razpada. Verjamem, da je igrivost dramske forme rešitev pred pogubo sveta. Prepričana sem, da umetnost ustvarja Svobodo! In nove vrednote?!

Besede moč:

O zadnji drami Petra Božiča, *Šumi*

URŠA ADAMIČ

Summary: It was after 24 years of creative pause that Peter Božič delivered his final drama play. The title for it comes from the name of a famous café in Ljubljana that was a gathering place for many artists and philosophers in the '70's. One of such people was Vojin Konvac, known in this play as Chubby, who is set as a main character. However, this literary character does not have much in common with the actual person of the same name – they merely share a way of life in terms of ideas. We witness the resolving of an existential crisis of four young people who were scarred by their history which they carry with them as a cultural tradition. Through it all, Chubby establishes himself as the group's ideological leader and then sets himself on a path which is characterised by his keeping of a promise he had made to his father. This signifies that he is the most aware of his past out of all of them and emphasises the overall message. That is, through his play Peter Božič reminds us of the importance of tradition and promises; traits that are slowly drowning in today's endless torrents of information.

Keywords: Tradition, existence, (given) word, the past, socialism, religion/faith

Povzetek; Zadnja drama Petra Božiča je nastala po 24-letnem ustvarjalnem premoru. Drama nosi naslov po slavnem lokalu v Ljubljani, kjer so se v sedemdesetih zbirali umetniki in filozofi. Tja je zahajal tudi Vojin Kovač - Chubby, ki je glavna oseba obravnavane zgodbe. Realna oseba z literarnim nima veliko skupnega, gre bolj za povezavo v načinu življenja na nivoju ideje. Pred nami se razplete eksistencialna bitka štirih mladih ljudi, ki jih zaznamuje specifična zgodovina, ki jo kot kulturno izročilo nosijo s seboj. Chubby se vzpostavi kot njihov idejni vodja, ki sledi dani obljubi očetu in se tako najbolj neposredno zaveda svoje preteklosti. S svojo dramo nas Peter Božič opominja na pomen izročila in dane besede, ki danes (v poplavi informacij) izgubljata svojo moč.

Ključne besede: Izročilo, beseda, obstoj, zgodovina, socializem, vera

Uvod

Dve stvari sta se v meni spopadli in prisegel sem si, zlasti tedaj ko sem s transportom odhajal domov skozi Dresden, da jim tega, kar se je zgodilo, nikoli ne odpustim. Skozi mesto smo se kake pol ure peljali z vlakom in nismo videli niti enega samega celega doma, hiše, temveč samo dimnike, ki so štrleli v zrak. Gozdove dimnikov. In niti enega samega človeka nikjer. Od takrat me sploh ni bilo nikoli več strah, svoboda pred kakršnokoli zavezanostjo ljudem in sebi je bila neskončna. Nič me ni vezalo na karkoli, vse samo na nič. (Božič 1999: 23)

Izkušnja vojne je za Petra Božiča skozi celoten opus neka izhodiščna točka, iz katere črpa svoje karakterje in njihovo iskanje smisla. Nič drugače ni z njegovo zadnjo dramo *Šumi*. Peter Božič jo je leta 2009 napisal na pobudo Uršule Cetinski, direktorice Slovenskega mladinskega gledališča. To je poslednja drama pronicljivega avtorja, za katerega je zdaj že znano, da ga lahko prištevamo k začetnikom drame absurda pri nas.

Prvotni naslov drame je bil *Na drugi strani*, a ga je kasneje avtor spremenil v *Šumi*; to je ime kulturnega hipijevskega lokala v šestdesetih, ki je v resnici bil »na drugi strani«, na marginali. Drama je nastala po romanu *Chubby was here*, ki je izšel leta 1987 in se ukvarja s problemom eksistence, razdvojenostjo med resničnostjo in ideali ter nenehnim iskanjem smisla. Tema, motivi in osebe v drami ostajajo enaki, vendar pa o dramatizaciji ne moremo govoriti, saj nas v slogovnem in vsebinskem smislu popelje čisto drugam. V ospredju je problem izročila in pomen smrti.

Na začetku spoznamo Chubbyjevega očeta, zapitega bivšega narednika jugoslovanske vojske, ki je pustil svoje življenje daleč v preteklosti in na drugem kraju. Zdaj obstaja le še njegovo telo, svoj duh pa duši z alkoholom. Oče umre in izrazi svojo poslednjo željo. Pokopan želi biti v svojem rodnem kraju, v Stalaću pri Mostarju. Ta želja na nek način osmisli Chubbyjev obstoj, ki najde svojo motivacijo. Najprej očeta pokoplje na domačem vrtu, ko pa ostanejo v zemlji le še kosti, jih prenese v obljubljenost mesto. Naključno pride mimo Geri, eksistencialno zmeden Chubbyjev vrstnik, ki je priča odkopavanju kosti. Od njega ljudje izvejo za Chubbyjevo dejanje in oblast ga pošlje v poboljševalnico, razglasijo ga za duševno motenega. Tam spozna Barbaro, ki je polna želja, a jih ne zna uresničevati. Postaneta par.

Takrat pa Chubby od svoje mame izve za skrivnost svojega očeta in da bi jo raziskal, se vrne v očetov rojstni kraj. Tam spozna svojo polsestro (za katero bi se dalo reči, da to ni), ki

postane njegova ljubica. Barbara je ljubosumna in se zaplete v čudno razmerje z Gerijem, Chubby pa ima rad obe. Vendar pa se Ljerka v tem novem svetu, kamor jo je "brat" pripeljal, ne znajde in se prav kmalu vrže pod vlak. To Chubbyja zlomi, zažge svoje pesmi in izgine za zmeraj. Za njim ostane le eksistencialen slogan pod stropom Šumija: Chubby was here.

Legendarni Šumi

Najprej je bila beseda in beseda je postala Šumi. Mogoče so na tem mestu postavili kult, potemtakem je Šumi tempelj. Mogoče se je na tem mestu rodil kakšen bog, potem je Šumi naš Betlehem. Mogoče je na tem mestu nekakšno stičišče energetskih silnic, ali pa je na to ozemlje nekoč padel meteorit. Zagotovo pa je bil ta lokal tako ničen, a hkrati tako mogočen, da je s svojo silnostjo presenetil celo Šumijevce. (povzeto po zvočnem zapisu iz filma *Chubby was here – Šumiju v slovo*, režiser Karpo Godina)

Nekako tako se začne okoli petdeset minut dolg dokumentarni film *Chubby was here – Šumiju v slovo*. Nastal je leta 2000, režiral pa ga je bivši Šumijevac, Karpo Godina. V svojih časih je bil šumijevac tudi Mate Dolenc, ki je za omenjeni dokumentarec napisal scenarij. Prav tako so se tam družili Polde Bibič, Barbara Levstik, Boris Cavazza, Marjana Brecelj, Dušan Jovanović, Radko Polič Rac, Blaž Ogorevec, Zvonka Makuc, Tomaž Kralj, Matjaž Kocbek, Peter Božič, Milan Jesih, Ivo Svetina, Dimitrij Rupel, Pavel Gantar, Branimir Štrukelj ... Ta bife je bil v šestdesetih in sedemdesetih res nekakšna valilnica raznoraznih umetnikov. To se nam še toliko vidneje kaže danes, ko so vsa ta imena postala znana širši javnosti. Eden od stalnih gostov pa je bil tudi Vojin Kovač - Chubby, resnična oseba in idejna osnova literarnemu Chubbyju.

Božič je v enem od intervjujev o tem povedal: »Tam notri (v Šumiju, op. a.) se je dogajalo vse, kar je kaj pomenilo na kulturnem nebu. Od revijalnega tiska, ukinitve revij, do katerih je prišlo. In Chubby je to simboliziral.« (Božič/Golob: 2009: 51)

Danes nam Šumi pomeni nekakšen simbol življenja in ustvarjanja na robu družbe. Okoli tega lokala se je napletel močan mit o zelo kreativnem vzdušju, ki so ga ustvarjali intelektualci, ki so (pogosto) vinjeni kovali pomembne ideje. Kasneje so prav ta njihova razmišljanja usmerjala tok kulturnega razvoja pri nas. O tovrstnih pogojih za ustvarjanje Peter Božič v enem od intervjujev pravi takole:

»Moja socialna angažiranost je – v skladu z mojim prepričanjem, ki sem ga že omenil – bila in bo namenjena širjenju mej svobode«. In še: »Umetnost je dejavnost na margini družbe[.]« (Božič/Antič: 1998)

S tem se lahko strinjam, vendar pa je rob družbe lahko za posameznika precej nevarno območje (zato beseda rob, saj prav zlahka padeš v preko).

Tudi resničnost Šumija je bila verjetno malo bolj temačna, kot si jo mogoče danes predstavljamo. Gotovo je kar nekaj rednih strank Šumija pristalo pod pultom tega in kasneje še kakšnega drugega lokala v Ljubljani. Tovrstno vzdušje je prisotno tudi v Božičevi drami, kjer se vsi liki trudijo biti aktivni, a v svoji aktivnosti nobeden (razen mogoče Chubbyja) ne doseže lastne izpopolnitve. Chubbyja je verjetno rešilo ravno to, da je bil s Šumijem močno idejno povezan in je tej ideji sledil do konca.

Njegovo izročilo je Šumi. Vse to okrog Šumija simbolizira Chubbyja. Podobno kot Tito, pri katerem jim ne morem dopovedati, da sploh ne gre zanj, ampak gre za tisto, kar njegovo ime simbolizira, in je nekaj drugega kot to, kar je v resnici bil. (Božič/Golob: 2009: 53)

Chubby je torej na nek način ideal tistega časa. On je nekdo, ki je ostal samosvoj do konca, pa vendar ni obležal pod pultom. Kakor pravi Božič: »Njegove osebne vrline so prav to: bil je dosleden svoji filozofiji. Ne bom rekel ideologiji. Edini, ki ji je ostal zvest, vsi drugi so postali državljani. (prav tam: 53)

Vsi ostali so se prodali. Šli so naprej in zaživel tako, da so se na svoj način vklopili v družbo. V Chubbyju vidim veliko podobnosti s Petrom Božičem. Chubby v drami preraste v simbol, ki ga je Božič verjetno nezavedno ustvaril po svoji podobi, svojih prepričanjih in filozofiji. Tudi Peter Božič je vse svoje življenje ostal samosvoj in ko beremo njegove intervjuje iz leta 1969 ali pa iz leta 2008, vidimo, da se njegova osnovna načela in filozofija niso prav dosti spreminjala. Do konca je postopal po ulicah in se boril za svoj prav. Tudi resnični Vojin Kovač - Chubby je vse življenje ostal zvest svojim načelom; bil je eden prvih gejev, ki je to javno razglasil, ko je bilo to še preganjano. In bil je prvi slovenski bolnik, ki je v osemdesetih umrl za aidsom.

Izgubljena generacija

Chubby, Barbara, Ljerka in Geri so generacija s podobnim poslanstvom kot so bili šumijevc. Gre za specifičen čas izpred več kot tridesetih let, ko so mladi po večini utopično verjeli v socializem, a bili kasneje razočarani. O tej generaciji govori Božič z današnjim pogledom na tisti čas. Predstavljam si, da je bilo v zraku čutiti, kako morajo zakrpati luknje, ki so v tistem času nastale med tradicijo in njenim zavračanjem, med konservativci in liberalci, med seksualno revolucijo in religijo. V tej vlogi se vsak znajde malo drugače, a vsi od nečesa bežijo, saj je to pretežka naloga za posameznika. Barbara beži pred svojim otroštvom, ki jo je močno determiniralo, in še vedno ne zna sprejemati pravih odločitev. Nekako se obesi na Chubbyja in misli, da bo njen odrešitelj, a on ima drugačno poslanstvo.

Barbara: Kaj te brigajo skrivnosti tvojega starega? Sita sem že tega, da je tako. Začenjam sovražiti to najino sobo, ker prihaja nad mene tako, kot je zmeraj prišlo. Začenja me dušiti in strah me je, da bom spet vse razdrla. Chubby, res me je strah!

Chubby: Tega ne more nobeden prepričati. Taka si in to nima nobene zveze z mojim odhodom.

Barbara: Veliko lažje bo šlo vse v maloro, če bom sama in te ne bo tukaj.

Chubby: V tebi je nekaj, kar je obvladuje, da delaš to, česar nočeš, to je vse. (Božič 2009: 19)

Chubby se vzpostavi kot neke vrste odrešenik, šaman, idejni vodja generacije, ideal, ki mu vsi sledijo, a ga nihče ne doseže. Tako se do njega obnaša tudi Geri, ki ga dopolnjuje edino njegova pot. Barbara mu na nekem mestu v drami očita: »Lepo sem te prosila, da greš k oknu in pogledaš. Zakaj ne greš? Te je res strah, da bi bil Chubby tam in da bo tvojega iskanja Chubbyja konec. Kaj bo potem s tabo? Nobenega smisla ne boš več našel.« (Božič 2009: 23)

Njegov lik je simbolno zelo močan. Njegova mati je zakopana v časopise, prebere vsako novico in točno ve, kaj se v določenem trenutku dogaja kjerkoli na svetu. Njeno znanje pa je seveda postavljeno pod vprašaj, saj vsi vemo, da mediji pogosto zavajajo in manipulirajo s svojo publiko. Kljub temu pa je ta zakladnica informacij nekakšno zatočišče ženske, ki se trudi v sodobnem času stopiti v korak z družbo. V tej zmedi in poplavi informacij pa je tu Geri, s svojim motom: »To je pot, po kateri že ves čas hodim samo jaz in noben drug. In če bosta to uničila, potem ne vem, kaj bo z mano.« (Božič 2009: 13)

Pot, po kateri hodi, osmišlja njegov obstoj, saj je to edina stvar, ki je le njegova in ga loči od vseh ostalih. Vsi ga imajo za malce prismojenega, vendar je v drami edina oseba s ciljem, ki mu sledi in od katerega ne odstopa. Ostali pa begajo, bežijo in stalno iščejo svojo identiteto. Odličen primer tega je Ljerka, za katero se pogosto pojavi vprašanje, kdo sploh je. Chubby

pravi, da je njegova polsestra, vendar je to vprašljivo, saj je med njima čutiti močno erotično energijo. Kaj je počela v Bosni, dokler je ni »rešil« Chubby? V dogajanje drame se vključi s povsem svojo zgodbo, ki je nihče od likov zares ne razume. Je kot neka podrejena ovca, ki jo prav tako vodi veliki Chubby. Pride kot materializirano sporočilo, dediščina starega očeta, vendar brez karakterja in neprilagojena novemu okolju. Na koncu jo to vodi v samomor, saj jo svet, v katerega je prišla, zavrne.

Za Chubbyja je njena smrt pogubna. Na nekem mestu pravi: »Ti si moja ljubezen, Barbara, Ljerka pa je moje življenje. Ali ti ni jasno, da me je vrag jemal, ko je nikjer nisem več našel. Izginila je brez sledu. Pravijo, da se je zakadila in zapila.« (Božič 2009: 30)

Po Ljerkini smrti Chubby sežge svoje pesmi in izgine. Za njim ostane napis v Šumiju. Vendar pa je njena smrt nekaj nujnega, saj vsem ostalim omogoča korak naprej. Barbara in Geri se bosta morala naučiti živeti brez Chubbyja, on pa je dobil energijo za potovanje naprej in novo iskanje smisla, ki samo po sebi osmišlja njegov obstoj. Pravijo mu odrešenik in kot tak ne more obstajati, če se nekje ne ustali. Barbara to ve, vendar ne razume in se jezi:

Vidiš, kaj si naredil! Ubil si svoje življenje, ves čas si govoril, da je Ljerka tvoje življenje. Ti moraš kar naprej nekaj počet, moški morate kar naprej nekaj počet. Usodo morate obračat na glavo, delat 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 odrešuje ljudi. Mene že ne boš, da veš! (Božič 2009: 31)

Z resničnim Chubbyjem dramska oseba nima veliko skupnega, podobna sta si morda v odnosu do sveta. Njegov oče je bil res vojak in je zato Vojin Kovač ustvarjal iz nekega upora proti militantnemu očetu in želje po svobodi. Kot pravijo, je bil strašen individualist in eksces sam po sebi. Pisal je dobro poezijo, sodeloval z OHO-jevci (a se jim ni nikoli zares pridružil), ukvarjal se je s konceptualno umetnostjo (on je tisti, ki je v sedemdesetih pretresel slovensko javnost s sprehodom po Ljubljani v pižami). Potem pa je zapadel v trde droge in v eni od pesmi celo napovedal svoj »zlati šus« (smrtna doza droge). O njem Peter Božič pravi takole:

Ta Chubby ima realno osnovo v njegovem načinu življenja. On je bil dosleden v ideologiji, da se je odpovedal vsemu, odrekel materialnemu življenju, ni pa bil čudak. Bil je normalen šumijevec, ni bil kakšen posebnež. Poseben je bil vendarle, ker te ideologije ni nikoli zapustil in je potem tudi umrl. (Božič/Golob 2009: 50)

Chubby se v drami vzpostavi kot nekakšen bog z mnogimi napakami. Geri v besedilu pravi, da Chubby uničuje vero v Boga, vero v partijo, vero v socializem, vero v plavanje, vero v Križaja, vero v Olimpijo ... (Božič 2009: 21) Je torej čisti nihilist in prav zato izbrani vodja nove generacije. Njegov tempelj pa je Šumi in tam pusti tudi svojo zadnjo sled.

Vojin Kovač – Chubby

Posmrtna pesem

oče naš ki si v nebesih
posvečeno bodi tvoje ime
pridi k nam v tvoje kraljestvo
in zgodi se tvoje volja
kot v nebesih tako na zemlji

I.

zamolklo udarjajo čevlji
in krsta se enakomerno stresa

potem pa te vržejo v jamo
in znanci poslušajo govore

sorodniki jočejo

jamo zasujejo
in pred tabo se odpre večnost

II.

zdaj sem mrtev
pomisliš
ni me več

in prav imaš

(Kovač 1987: 16)

Ideja, ideal in ideologija

Ljerka in Barbara imata ob Chubbyju isti problem. O življenju imata idealno in poenostavljeno podobo. Barbara vidi idealno življenje preprosto v življenju s Chubbyjem, Ljerka pa ob prihodu v Slovenijo misli, da bo od tu dalje njeno življenje preprosto, da si bo brez problema priskrbela vse, kar potrebuje za svoj obstoj. Vendar pa je problem ideala v tem, da vsakokrat, ko postavimo idealen primer, ta nima nobene zveze s stvarnostjo. Chubby in Geri pa tukaj predstavljata neke vrste moški princip stvarnosti in sta zato veliko manj tragična. Geri ve, kakšna je njegova pot, in se s tem ne ukvarja prav veliko, saj bi se takoj, ko bi jo začel idealizirati in spreminjati, razblinila v nič in izgubila svoj namen. S stvarnimi

akcijami se bori tudi Chubby, nenehno je aktiven in deluje, oblikuje svoje življenje. In kljub temu da na koncu izgine, vseeno vemo, da njegova ideja ostaja in bo on sam večno prisoten kot simbol.

Podoben problem v razumevanju življenja se pojavi tudi v razmerju Chubbyjevih staršev. Narednik si je v Bosni ustvaril življenje, ki ni bilo idealno, a bilo je stvarno in resnično. Bilo je tako resnično, da se je ob prihodu v Slovenijo njegov (narednikov) obstoj postavil na nulo, saj so mu ostali le še idealizirani spomini na čase, ko je še služil jugoslovanski vojski. Skupaj s sabljo, ki jo je obesil na klin, je tam obviselo tudi njegovo življenje. Ta duševna praznina in telesna nestabilnost se metaforično lepo izrišeta v njegovih željah: »Marija, veš, kaj si že dolgo želim? Želim si, da bi popil deset štamprov 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)

Njegov obstoj je določen z vsem, kar je (do)živel, in ko od njega ostanejo samo še kosti, se morajo te vrniti k svoji materiji, ki je prisotna v Bosni, kjer je zares živel in ne le živel. Odnos do Narednika kot tekočine se v drami pojavi večkrat in odpira neke vrste nadrealističen pogled na smrt. Ponuja misel, da se je Narednik dvignil nad realno, prestopil v svet, kjer je vse mogoče in je obstoj nepomemben.

Narednik s svojim načinom življenja sesa pomen tudi svoji ženi, Chubbyjevi mami. Zaradi njegovega odnosa in nenehnega popivanja v Šumiju ostane tudi mama brez volje in si želi čimprejšnje smrti svojega moža. Njen odnos do smrti je že komično absurden, saj je sploh ne jemlje resno in ji pomeni prej odrešitev kot pa grozo: »Pogreba ne bo, sam pravi, da mu bo odtekla voda, razlil se bo po rjuhah in od njega ne bo ostalo nič. Rjuhe bom oprala – in to bo pogreb. Umazana voda po potoku navzdol.« (Božič 2009: 10)

Tako se v drami mešajo prvine realizma, nadrealizma in drame absurda. Dogajanje in čustvovanje likov je po večini precej realistično, medtem ko so mnoge situacije in replike absurde ter se ukvarjajo z eksistencialnimi problemi, rešitve teh neutemeljenih eksistenc pa vodijo v fiktivne in nadrealistične ideje in podobe. Gašper Troha o skupnih točkah drame absurda zapiše:

Združuje jih odražanje splošnega občutenja sveta v desetletjih po II. svetovni vojni, ki ga v filozofskem smislu obravnava eksistencializem. Osnovna značilnost je izguba vsakršnega absolutna,

kar prinaša dvom v vse tradicionalne predpostavke, na katerih je gradil človek svoj odnos do sveta, oz. s katerimi je našel svoje mesto v svetu. (2010: 2)

To velja tudi za dramo *Šumi*, vendar pa v njej lahko najdemo prvine še marsikatero druge umetniške smeri, verjetno zato, ker je drama nastala zadnja in po več kot dvajsetih letih avtorjevega premora. V tem času se je družba močno spremenila, razvili in uveljavili so se novi stili (reizem, avantgarde, vračanje k realizmu ...), ki so s svojim vplivom oblikovali tudi Božičevo zadnjo stvaritev. Kljub temu pa ostaja zvest ideji, ki se mu je izrisala že v času Jugoslavije.

Leta 1972 je dobil nagrado Prešernovega sklada za roman *Ubil sem Anito*, ki je bil leto prej natisnjen v reviji *Sodobnost*. V časopisu *Naši razgledi* je nato objavil zanimivo razmišljanje, ki predstavlja osnovo tudi v drami *Šumi*, pa čeprav je bila napisana skoraj 40 let kasneje.

Konflikt, večna temeljna človeška dilema. Gre za temeljno človeško vprašanje in prav zaradi tega je to vprašanje domena umetnosti oziroma literature, ne pa česa drugega:

Slej ko prej pride človek do spoznanja, da je determiniran, ali kakor bi jaz prevel v naš jezik, usojen. Človek po tem dejstvu živi svojo usodo, ki mu je dana vnaprej, saj nima ne pri rojstvu, ne pri zgodovini ki jo prinese ne svet z materinim mlekom, ne z nagnjenji itd.itd. ničesar opraviti polastni volji, da ne govorimo o tem v katerem času in kraju je vržen v svet. Vse to in še kaj je njegov čisti jaz (subjekt), ki je usojen (determiniran).

Ta čisti jaz nosi tudi potrebo po socializaciji, torej po negaciji čistega jaza. To pa je drugo dejstvo, ki je zunaj njegovega čistega jaza. Odprtost ali frustracija, življenje ali smrt, literatura ali neliteratura, te stvari niso dane vnaprej, torej niso determinirane in so moja resnična svoboda.

Težnja po uveljavitvi čistega jaza (lastne popolne svobode, pravice, itd.) je težnja po skladnosti s samim sabo, svojo usodo, svojo že z rojstvom prinešeno determiniranostjo, ki pa je hkrati tudi asocialna, uničuje svet okoli sebe in nazadnje tudi sebe, svojo svobodo, pravico, eksistenco. V tem navzkrižju in sorazmerju poteka človekovo življenje od rojstva do smrti in iz tega nastaja tudi človeška hierarhična lestvica njegovih potreb. (Božič 1972: 6)

V verjetno svojem zadnjem intervjuju, ki ga je imel Peter Božič z Gašperjem Troho in ki je izšel ob drami *Šumi*, je govoril o podobnem problemu, le da je to determiniranost vsakega posameznika nadomestil z besedo izročilo, saj govori o konkretnem dogajanju v drami. V intervjuju pravi takole:

Chubby ima neko izročilo od očeta in ga skuša za vsako ceno izpolniti. Ko pa začne s tem izročilom manipulirati in urejati svet, je konec. Chubby pripelje Narednikovo hčerko, izročilo, s seboj iz Bosne, a svet, ki si ga z Ljerko zgradita potem, je manipulacija. Prav ta mu spodmakne tla pod

nogami.« In: »V življenju imamo vsi neko izročilo, nekaj, kar nas presega in nas naredi za člane skupnosti. Če človek tega nima, je popoln individualist. (Božič/Golob 2009: 47)

Ob tovrstni interpretaciji, ki nam jo je ponudil avtor sam, nehote pomislim na veliko debato in Božičevo močno stališče o ponovnem poimenovanju ulice po Titu. Predlagal je celo malo bolj prefinjeno ime Avenija maršala Tita. Sklepanje, da je drama nastala kot posledica velikih polemik in zelo razburjene javnosti, ki je pogosto odločno nasprotovala temu imenu, verjetno ni naključje, saj avtorji pogosto (če ne kar vedno) pri svojem ustvarjanju za osnovo uporabijo teme, ki jih v tistem trenutku najbolj zanimajo (Božič sam v enem od intervjujev pravi, da pri pisanju vedno uporabi teme, ki ga pestijo v času pisanja).⁴ Bivša Jugoslavija in ime Josip Broz Tito je res neke vrste naše izročilo, naša determinirana preteklost, ki je ne moremo in ne smemo negirati. Ime Tito je postalo simbol za socializem in neko drugačno obdobje naše zgodovine, ko denar (vsaj v polju ideje) ni bila glavna in edina gonilna sila države. Ko smo na našem ozemlju še lahko govorili o junaštvu. Danes v času turbokapitalizma se marsikdo rad obrača nazaj v preteklost, ko je bilo preprosto dobiti službo in je imel vsak dovolj denarja za preživetje. V intervjuju za Playboy Božič o teh polemikah pravi:

Zato imamo te razprave o Titovi cesti, skrajno bedaste razprave, in tudi ljudje, ki nastopajo v njih, mi ne vzbujajo prav nobenega spoštovanja. To ni Tito, o katerem jaz govorim, to je ime Tito, ki simbolizira partizanščino, osvoboditev, vse tisto pozitivno kar je on predstavljal. (Božič/Golob 2009: 55)

In Tito je postal simbol tega časa, ki je v spominu mnogih sinonim za popolno blagostanje. Ob tem se pozablja na Hude jame, kamor so odmetavali trupla upornikov, pozablja se na Goli otok in na nevzdržne razmere tam. To si verjetno lahko razlagamo tako, da je bila ideja (resnična ali pa le navidezna), ki jo je Tito in sistem socializma predstavljal, toliko močnejša od realne situacije, da se je danes spremenila v simbol. Vera v brezrazredno družbo, kjer bo vladal proletariat, je bila tako močna, da so mnogi tudi po vrnitvi z Golega otoka ostali iskreni komunisti.

Uprizoritev

⁴ Navajam po spominu.

Ker je drama nastala na pobudo direktorice Slovenskega mladinskega gledališča, so jo prav kmalu tam tudi uprizorili. Premiero je doživela 28. februarja 2010 v dvorani Stare pošte. Režiral jo je Vinko Möderndorfer, ki je bil Božičev dolgoletni prijatelj in si ga je avtor celo sam izbral za režiserja svojega poslednjega dela. Möderndorfer se je z Božičem in njegovo dramatiko veliko ukvarjal; kot pravi v enem od intervjujev, je bil Peter prvi pesnik, ki ga je spoznal ob prihodu v Ljubljano (Möderndorfer/Toporišič 2010: 17). Kasneje pa je o njem posnel tudi dokumentarec z naslovom *Človek v šipi*, v katerem Božič govori o svojem življenju in dogodkih, ki so zaznamovali njegov precej nihilističen odnos do sveta. Möderndorfer ga nenehno lovi s kamero v odbleskih, občutek dobimo, da je Peter Božič predvsem ideja, ki je materializirana v majhnem, krhkem telesu. Njegovo življenje nam prikaže z izjemno poetiko in hkrati v informativno močnem scenariju. Pričara nam atmosfero tistega časa in nas popelje skozi Božičeve misli.

Tovrsten občutek za avtorja in njegovo idejo je viden tudi pri uprizoritvi *Šumija*. Dogajanje je postavljeno v čakalnico na železniški postaji. Vsi ljudje so tam le začasno, imamo občutek velike prehodnosti in hkrati počasnega odtekanja časa in premikanja naprej v prihodnost. Robert Prebil kot Chubby vzpostavi na videz krhek, a idejno močan lik, ki si želi biti odrešenik vsem ostalim, a mu to nekako ne uspe. Vsi ostali liki se zatečejo po pomoč drugam, rešitev morajo poiskati v sebi. Vzdušje v čakalnici je napeto in neznosno. Predstava se začne s tišino, v kateri lahko opazujemo porumenele obraze vseh nastopajočih, izmučenih od čakanja. Predstava je nekako deljena na dva dela. Prvi je čas pred Narednikovo smrtjo in izpolnitev njegove zadnje želje, drugi del pa se začne v postelji z Barbaro, ko pobegneta iz pobiljševalnice. Vendar pa se oba dela med seboj nenehno prepletata in se med seboj nekako čutita. Vsi igralci so neprestano na odru in njihova prezenca ni zanemarljiva, saj iz svojih vlog ne izstopajo. Tako se že na začetku sprašujemo, kdo je gospodična z rjavimi lasmi, ki neprestano malo prestrašeno gleda in ji je zunaj odrskih desk ime Suzana Grau. Kasneje vidimo, da je to Ljerka, dekle, ki jo Chubby pripelje s seboj, a jo tako kot Chubby tudi gledalci vidimo in čutimo že od začetka, le identificirati je ne moremo. Podobno se obrne v drugem delu; ko bi že skoraj pozabili na Chubbyjevo mater, ki jo odigra Marinka Štern, jo slišimo v strašnih molitvah Alahu. Čas sicer nenehno drvi naprej, a se v resničnosti dogodki prepletajo in medsebojno vplivajo eden na drugega.

Višek predstava doseže ob drugem soočenju Barbare in Ljerke. V drami gre le za verbalen in malo nasilen, a ne preveč resen spopad, ki pa ga uprizoritev bere kot posilstvo nad Ljerko. Barbara, ki jo igra Katarina Stegnar, namreč s seboj pripelje malo avtističnega Gerija (Blaž Šef), ki najprej spolno občuje z Barbaro in ju mora Ljerka gledati, potem pa se spravi še

nanjo. Barbara jo drži, Ljerka kriči. Prizor je tako realističen, da sem se med ogledom vprašala, kaj točno se dogaja. Gledam posilstvo, ki je postavljeno na oder in seveda ni resnično. A dogaja se 3 metre od mene in izgleda tako realno, da sem si morala prav zavestno prigovarjati, da gre le za predstavo. Po tem dogodku se zgodi končni preobrat in razrešitev zgodbe. Ljerka skoči pod vlak, Chubby izgine, sežge svoje pesmi in za sabo pusti eksistencialni napis pod stropom Šumija, lokala za marginalce. Skozi predstavo se napetost z zborovskimi komentarji dogajanja nenehno stopnjuje, pri prizoru posilstva doseže svoj višek, nato pa se vzdušje precej hitro, a učinkovito, spet umiri.

Tovrsten režijski poseg je bil verjetno potreben, saj besedilu nekako umanjka resnično dramatičnih situacij, ki bi pritegnile in ohranile pozornost gledalca. V predstavo je vključenih tudi nekaj Chubbyjevih pesmi, ki se zdijo zelo na mestu, in čeprav je Peter Božič rekel, da je bil Vojin Kovač čisto drugačen od literarnega Chubbyja (Božič/Golob 2009: 51), je njegova poezija zelo primerna in bi bila zlahka delo njegovega literarnega dvojnika.

Zaključek

Generacija, o kateri govori drama, je meni in mojim vrstnikom precej tuja. Preteklost, ki je ne doživimo sami, pogosto idealiziramo in vedno se nam zdi, da sami živimo v najtežjem času. Sama sem se z liki zelo težko poistovetila, saj današnji človek po mojem mnenju pozablja na svoje izročilo, svojo tradicijo in postaja čedalje večji individualist. Individualizem kot posledico odtujitve od preteklosti izpostavi tudi Peter Božič v enem od svojih intervjujev. Danes se mi zdi utopično in nemogoče, da bi obstajala točka, kjer bi se stalno zbirali humanistični umi in umetniki celotne generacije. Vsi imamo mobilne telefone in se zato zdi tovrstno zbiranje in zapravljanje časa in denarja popolnoma nepotrebno. Vendar pa posledično veliko več časa preživimo sami, če pa že gremo na pivo, so to redko tako velike družbe, da bi zasedle cel lokal, razen če gre seveda za kakšno posebno priložnost. Občutek za skupnost se izgublja in hkrati umetno ustvarja z modnimi smernicami. Ta kontradiktorna situacija pa posameznike spreminja v avtomatizirane individualiste, ki so si med seboj zelo podobni. Upor je postal tržna niša, izročilo in tradicija pa smer konservativcev. Nič več ni sveto in glavna vrednota je napredek. S svojo dramo nas Peter Božič spomni na pomen izročila in moč dane besede, ki ob poplavi informacij čedalje bolj izgubljata svoj pomen.

Peter Božič v času delovanja Odra 57

MOJCA KETIŠ

Človek svojo zgodovino in predzgodovino prekvasi, si ustvari svojo individualnost, in če to izgubi, ga ni več.

Peter Božič: Konec literarnega gledališča

Summary: Peter Božič was strongly tied to Stage 57 which enabled his young, rebellious personality to reasonably influence the artistic activity of experimental theatre while allowing it to influence him as well. Stage 57 became the main inspiration that transformed his artistic and personal fate as a dramatic. In all of the years of Stage 57's activity, Božič had an important role: with his early works he contributed "new" Slovenian playwrights to the mosaic which was the main objective of the literary and historical presence of Stage 57. Stage 57 was established as an alternative to the dramatic activity which otherwise characterized the period with its complicated social context that required constant battling and adapting from young artists. My paper then talks about the plays of Peter Božič which were presented on the Stage; from the early beginnings (*Man in a Windowpane*) to his dramatic recognition: *Emergency Exit*, *Crossroad*, *Soldier Jošt is Gone*. The influence of a reflective generation and the artistic sense of Peter Božič had gradually been revealed; as well as in the years to follow.

Keywords: Stage 57, Man in a windowpane, Emergency exit, Crossroad, Soldier Jošt is gone

Povzetek: Petra Božiča je z Odrom 57 vezala močna nit, ki je omogočala sorazmeren vpliv mlade, uporniške osebnosti na umetniško udejstvovanje eksperimentalnega gledališča in obratno; Odr 57 je (p)ostalo vodilno gorivo, ki je preoblikovalo umetniško in osebno usodo dramatika. V vseh letih delovanja Odra je bil Božič njegov pomemben del, ki je skozi svoje zgodnje dramske stvaritve prispeval k mozaiku »nove« dramatika, uprizorjene na Odru 57. Odr 57 so mladi gledališčniki kot alternativo takratnemu gledališkemu dogajanju ustanovili v zapletenem socialnem kontekstu, ki je od njih zahteval konstanten boj in prilagajanje. Razprava dalje analizira drame Petra Božiča, ki so se v kontekstu in duhu takratnega

gledališkega dogajanja vrstila na Odru. Od začetnih dramskih poskusov (*Človek v šipi*) do postopnega uveljavljanja Božičeve dramske besede: (*Zasilni izhod, Križišče, Vojaka Jošta ni*), se postopoma razkriva vpliv, ki ga je generacija in z njo povezana perspektiva pustila v razmišljanju in umetniškem sporočilu Petra Božiča tudi v letih, ki so sledila.

Ključne besede: *Oder 57, Človek v šipi, Revija 57, Zasilni izhod, Križišče, Vojaka Jošta ni*

Uvod

Petra Božiča je z Odrum 57 vezala močna nit, ki je omogočala sorazmeren vpliv mlade, uporniške osebnosti na umetniško udejstvovanje eksperimentalnega gledališča in obratno; *Oder 57* je (p)ostalo vodilno gorivo, ki je preoblikovalo umetniško in osebno usodo dramatika. V vseh letih delovanja Odra je bil Božič njegov pomemben del, ki je skozi svoje zgodnje dramske stvaritve prispeval k mozaiku »nove« dramatik, ki ga je literarno-gledališki čas Odra 57 izpostavljali. Ta poseben odnos, ki se je izoblikoval med "človekom" in "gledališčem" je v sladko-grenkih priokusih ostal zapisan v spominih, pričevanjih in pogovorih Petra Božiča.

Začetki delovanja Odra 57

Oder 57 so kot alternativo takratnemu gledališkemu dogajanju ustanovili v zapletenem socialnem kontekstu, ki je zahteval od mladih umetnikov konstantno borbo in prilaganje. Čeprav se je socrealizem uradno končal s političnimi deklaracijami leta 1948, se je v umetnosti zvrst »socrealizma« zavlekla še dolgo v 60. leta, kar je popolnoma zapiralo ideološki prostor. Zdi se, da takratno gledališče mladim ni ponujalo tega, kar so želeli videti, kar je v končni fazi neločljivo povezano tudi s tem, da igralci niso mogli igrati vlog, ki bi jim omogočale igralski napredek in izziv. Tak položaj je napredno misleče prisilil, da se ustanovi avtonomen teater, ki bo odgovarjal na umetniške potrebe kritične in ustvarjalne manjšine. Pobude in vztrajanje pri drznih idejah je privedlo do ustanovitve nekonvencionalnega gledališča Odra 57. »*Oder 57* je nastal zato, ker je tedanja mlada slovenska kulturniška generacija začutila, da se uradno slovensko gledališče formalizira, izpraznjuje, suši.« (J. Javoršek 1988, *Oder 57*: 80).

Marca 1957 je na sestanku, kjer so se zbrali študenti takratne Akademije za igralsko umetnost in kolegi s slavistike oz. primerjalne književnosti Filozofske fakultete, zrasla ideja o »novem stilnem teatru z modernim eksperimentalnim programom in mladimi igralci«, ki naj bi se z inovativnimi in pogumnimi idejami oddaljili od gledaliških institucij in njihovega socrealizma (Petan1988: 7).

Oder 57 je postal pomemben mejnik v slovenskem gledališkem razvoju, kar je nakazala že otvoritvena predstava 1. julija 1957, Večer slovenske lirike, še bolj pa nadaljnje uprizoritve teatra, ki so predrugačile slovensko gledališko estetiko. Prvi pravi gledališki predstavitvi Odra 57 sta bili uprizoritvi Ionescovih najbolj radikalnih besedil *Učna ura* in *Plešasta pevka*. Največ zaslug za to, da smo se Slovenci tako kmalu spoznali s teatrom absurda, je imel Jože Javoršek, ki je takrat iz Pariza »prinesel« delo in duh Ionesca ter ostalih avantgardistov, bil pa je tudi prvi prevajalec *Učne ure*. Nikakor ni naključje, da je predvsem na Božiča močno vplivala prav otvoritvena premiera Odra 57. Ionescov tekst *Učna ura* v režiji Žarka Petana je bil dogodek, ki je bil ključen tudi za reformacijske težnje znotraj gledališča, »ki jih je Oder 57 gradil v navezavi na Artaudove prevratniške misli o gledališču« (Toporišič 2009: 63). Prišlo je do "prevrednotenja vrednot" dramske hierarhije, ki so ga bile gledališče institucije tistega časa vajene. Literatura ni več dominirala nad gledališko uprizoritvijo, kar je omogočalo radikalen obrat gledališče poetike, sredstev in dramaturgije. "Prej" je bil v gledališkem svetu junak glavni nosilec ideje. Ko je ta ob koncu praviloma padel, se je ta ideja samo še bolj afirmirala in resnica konkretnega sveta in življenja se je izkazala v vsej svoji (ne)vrednosti. Izkušnja vojne pa je idejo zreducirala na ideologijo, ki je postala sredstvo za doseganje neetičnih in zločinskih ciljev. Takšna je pravzaprav vsebina *Učne ure*. Ko zbriseš idejo se tudi dramaturgija spremeni.

Namesto vertikalne dramaturgije, kjer v koordinatnem sistemu vertikalo predstavlja ideja oziroma junak, horizontala pa je tok dogajanja, ki ga tvori konkretni svet, v primeru Ionesca ideje ni več, ostane samo še ravnina, ostane samo še horizontalna dramaturgija. In kaj se zgodi? Problematičen postane sleherni glavni junak, problematična postane pozicija subjekta v dramaturgiji. Še bolj značilno za horizontalno dramaturgijo je to, da odpade vrednotenje. Spremeni se tudi jezik, namesto izreke, ki jo zahteva ideja, začnejo avtorji uporabljati tako imenovan mimetični jezik. (Božič 1992: 172)

Glavno funkcijo pri gledaliških tekstih dobi pomenska plat. Največjo težo v dramaturški mreži ima smrt, okrog katere se vrti celotna dramaturgija. Razmerje med življenjem in smrtjo je vgrajeno v gledališko igro namesto absolutne ideje. Ionesco je razvrednotil idejo, četudi je prisotna kot negativna in s tem je razvrednotil tudi smrt. Podobno dramaturgijo uporablja tudi

Božič, na primer v drami *Vojaka Jošta ni*. Razlika je le v tem, da se pri njem vse horizontalno ponavlja v krogu, vse se nekako ciklično ponovi. Za realizacijo Ionescovih dram sta režiserja Odra 57 posegala po novih izraznih sredstvih (drugačen jezik, drugačna odrska izreka), kot so jih uporabljali v osrednjih gledališčih. Kljub inovacijam, ki so jih Ionescove predstave dovoljevale mlademu zagnanemu duhu ustvarjalcev, je dogodek šel nemo in neopazno mimo kritikov. Takratna družbena situacija ni bila naklonjena eksperimentom v umetnosti, avantgarde pa so na splošno veljale za nevarne in nestabilne. Ionesca so imeli za iztirjenca, saj se je njegovo gledališče absurda zelo občutno razlikovalo od optimističnega sorealizma, ki ga ja javnost spremljala v institucijah.

Septembra 1958 se je Odra 57 predstavil s tekstom Jožeta Javorška *Veselje do življenja*. Vzdušje gledalcev, ki so si ogledali predstavo, se je razpenjalo od navdušenja do zaničevanja, kakor je veljalo tudi za kritike, ki so bile polne nasprotij. Javoršek piše v svojih spominih na reakcije ob uprizoritvi *Veselja do življenja*, da se je kljub vsemu zgodil pomemben korak k sprejemanju modernih odrskih izrazov; nekateri kritiki so opazili rast in pobude novih smernic Odra 57 in težnje avantgardističnih gledališčnikov označili za koristne (1988: 33). To pa vsekakor govori v prid poslanstvu Odra.

Začetek dramatike Petra Božiča

Drama *Človek v šipi*, s katero se je začela dramatika Petra Božiča, ni bila nikoli uprizorjena na poklicnih institucionalnih odrih. V intervjuju z Gašperjem Troho ob izidu njegovega zadnjega dela *Šumi* se Božič spominja prvih korakov in začetka svoje ustvarjalne poti:

V tistem času sem se spoprijateljil s igralcem Janezom Čukom, ki je med drugim igral v filmu *Vesna* in študiral dramaturgijo na AGRFT. Prebral je eno mojih novel in mi rekel, da je to sijajen material za dramo. Potem sva tri dni in tri noči pisala dramo. On je vsebino dramaturško urejal, jaz sem pisal dialoge in končala sva jo tik pred rokom za oddajo. (Božič/Troha 2009: 22)

Besedilo, ki je sodelovalo na natečaju za domača gledališka besedila, ki ga je leta 1956 razpisala Drama SNG, je po avtorjevem mnenju estetsko nasprotno besedilom takratnih nagrajencev. Po Božičevih spominih naj bi ti bili: Dominik Smole za *Potovanje v Koromandijo*, Vitomil Zupan za *Aleksander praznih rok* in Igor Torkar za *Pisano žogo*. Janko Kos, ki je bil takrat član žirije natečaja, v svojem obširnem članku »Resnica o Odru 57«, ki je v dveh delih izšel pri reviji *Sodobnost* leta 1988, Božiča popravi: »Prvo in tretjo nagrado tega

natečaja sta resda dobila Smole in Torkar, toda druga nagrada ni pripadala Zupanu, ampak Jožetu Javoršku za *Povečevalno steklo*; Torkar ni bil nagrajen za *Pisano žogo*, ampak *Delirij*.« (Kos 1988: 816–17). Pomen tega natečaja je veljal kot eden od pogojev za nastanek Odra 57. Vse nagrajene drame, ki so pomenile svojevrsten vrh tedanje slovenske gledališke dramske ustvarjalnosti, so pokazale, da obstaja na Slovenskem "nova" dramatika, ki se je začinjala tam, kjer sta v slovensko gledališko tradicijo že segala eksistencializem in modernizem. To "novo" dramatiko je nase privzel Odra 57, nagrajenca Smole in Javoršek pa sta postala osrednji del Odrovega ustvarjalnega procesa. Božičevo delo *Človek v šipi* je bilo med vsemi natečajnimi deli najbolj radikalno.

Horizont tega natečaja je bil pač tak in moj izbor v ožji krog, je bil pravzaprav pomota, saj je glavni junak v tej moji igri, če ne že shizofrenik, pa vsaj paranoik, ki se mu ves svet podvaja na dva kosa, svet in zavest, ki od jutra do večera živi svoje življenje in življenje drugega v šipi in, ko sebe drugega s tem, da razbije šipo (kar naj bi pomenilo ukinjanje dvojnosti in vrnitev k celovitemu človeku) samega sebe s tem tudi ubije. Kratkoterminalno nasproti zdravemu celovitemu modelu socialističnega aktivnega zdravega človeka sem v tej igri postavil shizofrenika, ki je tudi nasproti tej laži o človeku, edina resnica sveta. (Božič 1988, Odra 57: 46)

Tekst je kazal Božičevo nadarjenost za dialoge in strmenje po modernizmu. Napisan je bil iz pisateljevega lastnega iskanja, brez vedenja, da piše avantgardno gledališče. Tema shizofrenije in razdvojenosti je bila avtorjevo intimno in resnično prepričanje o resnici tistega časa.

Pri neuspelem poskusu svoje druge drame, ki je obravnavala razpad meščanske družine, se je mlad dramatik izjalovil sam sebi in svoji dramski poetiki. S pomočjo Tarasa Kermaunerja se je Božič rešil notranjih dvomov in povrnil k lastnim idejam. Besedilo ni nikoli izšlo in naslov je bil pozabljen. Ker se je skoraj ujel v zanke socrealistične umetnosti, se je odpor zoper srednjo literarno in gledališko generacijo v njem še poglobil. Menil je, da je srednja generacija svoj zlom »pred brutalno politiko nadomeščala s pestovanjem izgube lastne identitete in ga spremenila v krepost in vrednoto trpljenja in lepote« (1988: 47). V tej generaciji je videl nekaj, česar se je treba izogibati, strupeno meglo, ki te lahko sčasoma zaduši, hromi, sterilizira in zastrupi. Peter Božič je celo življenje v sebi čutil potrebo po lastni eksistenci. Hlastal je po svobodi. Zahteval je prostor, ki mu je dovoljeval asocialnosti in odprtost, ki je sprejemala njegovo shizofrenijo. Ob srečanju s Tarasom Kermaunerjem in Jankom Kosom pa mu je poleg literature postala pomembna še *misel*. Če se odrečeš *misli*, se

odrečeš mišljenju o literaturi in ravno to je pripisoval srednji generaciji, ki ji je tako zelo zameril malomaren odnos do kreativnosti.

Sredi vsega tega "humusa" nastaneta njegovi prvi enodejanki: *Zasilni izhod* in *Križišče*. Obe sta bili objavljeni v *Reviji 57*. Pri *Zasilnem izhodu* gre za odnos med individuumom, to je Cunjar, in svetom, pri *Križišču* pa za funkcije, kot so trgovec, oblastnik itd.

Človek v šipi je bil deklarirana shizofrenija, medtem, ko bi lahko naslednje besedilo *Zasilni izhod* imenoval kar živa paranoja, kjer je glavni junak seveda Cunjar, toda ne glede na to, da gre za upodobitev te paranoje, se ta paranoja vendarle ne, da bi to jaz za tem stremel, zgosti v središčno točko, v ta krog. Biti raztrgan na kosce, je bilo edino s čimer se je bilo v resnici upreti tej perverzni premočrtnosti okleščene sence mišljenja, tej zdravi umetnosti jugoslovanske Jugendkunst. (Božič 1988: 50).

Shizofrenija, za katero se je odločil in jo znal tako močno zagovarjati, je bila še zmeraj dovolj nestabilna, da so nanjo lahko vplivali tudi drugi. Resničnost njene "resničnosti" se je začela spreminjati, ko se je Božič srečal s pisatelji nekdanje *Besede* in pozneje *Revije 57*. Odkril je možnosti »vmesnega prostora« med svojo shizofreno, asocialno osebnostjo in totalitarnim okoljem. Njegov samotni otok ni bil več samo samotni in zunanji svet ni več sestavljala samo oblast partije. Božiču so oblastniki ta vmesni prostor sicer brutalno zatrli, ampak seme je uspelo ostati, kar je omogočalo pojav vmesnega prostora za dramatika tudi v bodočnosti. Red, ki se je ustvaril v njegovem zasebnem življenju in mišljenju, se je prenesel tudi na njegovo pisanje. V drami *Križišče*, ki je nastala leta 1957, se red kaže v popolnoma urejeni dramaturgiji, norost pa je pod nadzorom, zgoščena v črni luknji, v kateri tiči Trgovec, ki je križišče sveta, in v kateri izgine njegova zavest. Ta spremenjena pozicija, ki jo je v *Zasilnem izhodu* šele iskal, se je v *Križišču* pojavila že izčiščena. Gradivo, ki je nastalo iz banalnega, vsakdanjega življenja, je mimetično in konkretno, kar onemogoča pojav velikih dogodkov in razsežnosti, ki jih ima tragedija. Vendar v tej banalnosti najdemo metaforo za svet. Dialogi morajo biti kratki in tehtni, saj se globina dramskega dela na odru prepozna v konkretnih in hipnih dogodkih in situacijah.

Ob premieri obeh dram je njegov kolega Taras Kermauner v zapisu za gledališki list izpostavil, da gre za moderni slovenski drami, ki strmita k odkrivanju resnice sodobnega človeka. Božič je po njegovem mnenju »konvencionalno snovnost zreduciral na minimum, vsa mu služi samo za simboliziranje resničnosti, ki je snovnost popolnoma prekvasila in spremenila.« (2009: 60). Tomaž Toporišič piše v spremni besedi k njegovi zadnji izdani drami *Šumi*, da je prav to »prekvasenje in spreminjanje« snovnosti posledica tega, da je takoj na

začetku pisanja dram presekala s tradicijo socrealizma in humanistično dramatiko 50-ih (2009: 60).

Uprizoritve Božičevih dram na Odru 57

Zasilni izhod in *Križišče* so 15. maja 1961 igrali na Odru 57. Režiser obeh enodejank je bil Marjan Kovač, kostumografinja pa Anja Dolenceva. Uprizoritvi sta se na Odru 57 zvrstili po Smoletovi *Antigoni* in Kozakovi *Aferi*, ki sta predstavljali vrh delovanja Odra. Še posebej *Antigona* je veljala kot deklariran manifest eksperimentalnega gledališča: odpor do prilagoditve despotizmu, odklanjanje terorja, dogmatizma, suženjstva, monopolnega sistema. Božičeva dramatika je predstavljala notranjo opozicijo Kozakovi in Smoletovi na Odru, predvsem v dramaturgiji. Žarko Petan, ki je režiral *Vojaka Jošta ni* (naslednjo dramo Petra Božiča, ki je dobila svoje mesto v uprizoritveni zgodovini eksperimentalnega gledališča), je s to grotesko imel neprimerno večje težave kot z Ionescovo *Učno uro*. O tem zapiše: »Božičevo sporočilo o tehnokratski urejenosti sveta, v katerem prevladuje popredmetenost ljudi in odsotnost pristinih odnosov med njimi, mi je bilo jasno«. Večje težave pa je režiser imel pri iskanju ustreznih odrskih podob za »njegov ohlapni in nemalokrat navidezno kaotični dramaturški postopek«, saj se nikakor ni znašel v absurdnih domislicah in večplastnih dialogih, sestavljenih iz metafor. »Moral sem izumiti posebni jezik, ki naj bi izčrpal vse možnosti besedila.« (Petan 1988: 16)

Besedilo je bilo napisano pod vplivom edine Ionescove drame, ki jo je Peter Božič takrat poznal, *Učne ure*.

Vojaka Jošta ni je drama absurda tega sveta, kjer je vrednota potreba življenja, tega konkretnega, zdaj tukaj in za toliko časa, potem pa se hierarhija teh vrednot glede na konkretno potrebo zamenja, zamenja se vrstni red, toda človekove norosti v tem nikjer. (Božič 1988: 53)

Nekje drugje še pove:

Tu sem našel ekstremno, totalno kritiko takšnega hierarhiziranega socialnega sistema, ker v njem individualne eksistence sploh ni, ampak samo še funkcije. Seveda je tak svet popolnoma destruktiven in v njem niso mogoče nobene resnične emocije. (Božič 1992: 175)

Ko so začeli z vajam za uprizoritev drame, se Petan in sodelavci niso po mescu dela nikamor premaknili (čeprav je delal z najboljšim ansamblom tistega časa). Predstava se je sproti sesedala in treba je bilo začeti znova. Petan se je ponovno lotil drame in začel izumljati

poseben jezik, poimenovan asketski jezik, ki ni bil več psihološki, ampak nevtralen in funkcijski. Podoben jezik je kasneje uporabil Jovanović v *Spomeniku G*.

Vse je bilo postavljeno na glavo, kar je gledalce sprva begalo, ker niso mogli dojeti smisla nenavadnih situacij, počasi pa so iz te navidezne nelogičnosti spoznali, da gre na odru za prikazovanje zveste podobe sveta, v katerem se ljudje vendarle ne morejo sprijazniti s tehnokratskimi principi, ki jim jemljejo iz rok njihovo bistvo: lastnino. (Petan 1988: 17)

Odmevi na predstavo so bili različni. Občinstvo jo je v večini dobro sprejelo, nekateri kritiki pa odklonilno. Vasja Predan je bil mnenja, da so to »novatorski poskusi«, za katere bi bilo bolje, če bi ostali neodkriti, kot da smešijo svojega avtorja, Ciril Zlobec pa je poročal o *Vojaku Joštu* kot o najbolj nenavadnem gledališkem delu, ki so jih doslej uprizorili eksperimentalni teatri (1988: 17). S predstavo so gostovali na Sterijinem pozorju, kjer je požela velik uspeh.

Peter Božič si tega uspeha nikakor ni hotel priznati. Svoja čustva do predstave je opisal kot ambivalentna. Po eni strani si je uspeha želel, po drugi strani ga je sovražil (spet shizofrenija). Odklonil je, da bi šel z igralsko ekipo na gostovanje v Novi Sad, kjer je ta uprizoritev doživela polno estetsko in socialno promocijo v jugoslovanski kritiki. »In zato je šlo. Uspeh je pomenil socialno promocijo, hkrati pa sem se te pravzaprav bal, ker me je bilo strah, da prav taka promocija v resnici pomeni udarec tistemu, kar sem kot zadnjo rezervo negoval v sebi.« (Božič 1988: 54) Ohraniti sebi prostor za subverzijo, se mu je zdelo poglavitnejše kot pa socialna promocija.

Očitno je namreč bilo, da sem pri svoji subverzivnosti, če temu lahko tako rečem, vztrajal, ves čas, saj sem jo odkril kot edini resnični smisel umetnosti in ne samo to, subverzivnost je bil tisti temelj, ki me je ohranjal pri življenju, gledališče in literatura pa sta bila samo bolj in bolj izraz in manj in manj orožje, kot sem si to spočetka izmislil, ko je šlo tudi za mojo konkretno kožo. (Božič 1988: 58)

Zmeraj manj so ga v resnici zanimale bojne pozicije Odra 57.

Konec delovanja Odra 57

Ko je Peter Božič napisal svojo poslednjo uprizorjeno dramo na Odru 57, in sicer *Kaznjence*, je Odra 57 dejansko že razpadel.

Maja 1964 je prišlo do likvidacije Odra 57 in prepovedi igranja *Tople grede*. Šlo je za politični obračun, ki je daleč presegal okvire kakršnekoli običajne gledališke produkcije, čeprav je zadeval predvsem njo. »Šlo je za organizacijsko in institucionalno likvidacijo vsega tistega intelektualnega delovanja, ki je bilo v zadnjih letih tako ali drugače povezano z revijo Perspektive. Ta je bila ukinjena le malo manj kot mesec dni pred napovedano krstno uprizoritvijo *Tople grede*.« (Inkret 1988: 141)

V tistem zadnjem letu je vsak poskrbel za svoj projekt. Božič si je za *Kaznjence* izbral kolektivno režijo pod vodstvom Mije Janžekovič, ki ji je asistiral Tone Slodnjak, in z njenim režijskim konceptom je bil zadovoljen. Dosledno je iz igre črtala psihologijo, karakterje in z asketsko odrsko govorico ustvarila čisto predstavo, hkrati pa intenzivno in nabito z ritmom. Čista igra pomenov, dramaturgija jezika in besed.

Ta raznolikost gledaliških estetskih usmeritev, ki jih je uresničeval Odra 57 v svoji alternativni instituciji je bila obenem največji fenomen tega Odra. Ta estetska raznorodnost je pogojevala domala neprebojno, pa vendar povsem odprto in dinamično socialno skupnost. Prav avtorji so ustvarjali to estetsko in gledališko različnost repertoarja, to različnost razvijali skupaj z igralci in režiserji do polne avtonomnosti te ali one smeri, kar pa je ne glede na politično likvidacijo pomenilo konec alternativne gledališke institucije. Politika bi si lahko izbrala katerokoli dramo; ker se je Odra 57 likvidaciji ob ukinitvi Revije 57 izmuznil, je oblast enostavno ponovila postopek.

Toda prišla je prepozno, nasprotno, mislim celo, da je bil še zmeraj pravi čas in da je to storila ob pravem času. Vse bolj se bojim, da je res, kar mislim že več kot deset let, namreč, da je s to likvidacijo, ne da bi to sploh želela, ukinila institucijo Odra 57, ki bi sčasoma vsaj za nekaj časa postal ovira za mlajšo generacijo ali pa še bolj potentno gledališko generacijo, saj ni od muh podatek, da Dušan Jovanović ni hotel sprejeti Odra 57 tedaj, ko smo mu ga ponujali in je zgledalo, da je še čas. (Božič 1988: 59)

Eno od vprašanj je tudi, kakšna bi postala estetika Odra 57, če bi razvoj trajal še naprej. Verjetno se ne bi radikalizirala v odklanjanje subjektivizma; verjetno bi ohranila humanizem. »Likvidacija Perspektiv in Odra je pomenila likvidacijo humanizma.« (Kermauner 1988: 88)

Zaključek

Kulturno sta na Božiča, v času Odra 57, vplivala Ionesco in Beckett, prav tako kot njegovi somišljeniki in sodobniki (navsezadnje je tudi zburjanje upora vpliv). Vsebinsko so njega in

njegovo delo oblikovale vse izkušnje iz rane mladosti, vojna, trpljenje, odtujenost. Njegova dramatika se je sprva izražala kot nuja njegove izpovedne osebnosti. V njej se je soočil z lastnimi interpretacijami sveta. Kasneje sta zrelost in čas, ki je (ne)hote spreminjal Božičevo eksistencialno potrebo, omejila njegovo pisanje dram le še na zunanje pobude. Iskati vzroke je zdaj nerelevantno, resnica je, da se je sorazmerno s pisanjem Božiču odpiral svet. In skupaj z odpiranjem sveta je rasla misel in iz tega se je proizvajalo pisanje.

Še nekaj bi želel povedati glede tega Odra. Namreč, da je bil Oder 57 moj čas, tako otipljivo ni bil prej ne pozneje, in očitno generator za vse, kar sem v gledališču počel še kasneje. Gre za to, da je treba vedeti, da je samo en čas čisto človekov, in da je vse drugo bolj čas večnosti. Če tega ne razumeš, potem preživiš vse svoje nadaljnje življenje v prividih. Ne gre za nostalgijo, ne gre za žalost za minulo mladostjo in za »zabučane gore«, gre za to, da se da samo tako živeti, namreč če si kdaj v življenju svoj čas v resnici imel in če, ga potem tudi še imaš, čeprav ni več čisto tvoj. (Božič 1988: 60)

Viri in literatura, skupni za vse razprave v zborniku

Viri:

- Božič, Peter**, 1970: *Človek v šipi*. Maribor: Založba Obzorja.
- Božič, Peter**, 1970a: *Dva brata*. Maribor, Založba Obzorja.
- Božič, Peter**, 1970b: *Kaznjenci*. Maribor, Založba Obzorja.
- Božič, Peter**, 1970c: *Vojaka Jošta ni*. Maribor, Založba Obzorja.
- Božič, Peter**, 1970d: *Zasilni izhod*. Maribor, Založba Obzorja.
- Božič, Peter**, 1982: *Avguštinova vrnitev ali Komisar Kriš*. Sodobnost, 2, 51-60.
- Božič, Peter**, 1982: *Komisar Kriš, Avguštinova vrnitev*. Ljubljana, Mladinska knjiga.
- Božič, Peter**, 1985: *Španska kraljica*. Ljubljana, tipkopolis.
- Božič, Peter**, 2009: *Šumi*. Ljubljana, Študentska založba.
- Božič, Peter**, 2010: *Dve igri iz Pekarne*. Ljubljana, Slovenski gledališki muzej.

Literatura:

- Antič, Igor**. »*Intervju s Petrom Božičem: Opisati sem hotel absurd, ki sem ga moral živeti.*«
Delo, 28. november 1998: 39-40.
- Božič, Peter in Petan, Žarko**, 1995: »*Osnovni pogoji za avantgardo je siromašno gledališče.*« Mentor 16 1/3.
- Božič, Peter**, 1992: *Konec literarnega gledališča*. **Pibernik, France** (ur): *Razmerja v sodobni slovenski dramatik*. Ljubljana: Mestno gledališče ljubljansko.
- Božič, Peter**. »*Spomin na Dresden: Te svinje, ki letijo po nebu*«. Dnevnik, 24. april 1999: 23.
- Božič, Peter**, 1987: *Subjekt s hudičevim repom*. Sodobnost, let. IV, št. 65-66, 1682-1692.
- Božič, Peter**, 1956: *Trije močni* (Japonske narodne pravljice), Maribor, Obzorja.
- Božič, Peter**. »*Ustvarjalne dileme*«. Naši razgledi, 11. februar 1972: 6.
- Chevalier, Jean. Gheerbrant, Alain**, 1993: *Slovar simbolov*. Ljubljana, Založba Mladinska knjiga.
- Crnkovič, Marko**, 1987: »*Peter Božič, kralj zamorjenosti*«, kolumna, Teleks, 23. april 1987: 17.

- Esslin, Marin**, 2001: *The Theatre of the Absurd*. London: Methuen.
- Finley, Moses I.**, 1999: *Antična in moderna demokracija*. Ljubljana, Krtina.
Gledališki list Drama SNG Maribor, sezona 2007/2008, številka 2.
Gledališki list Mestnega gledališča ljubljanskega, sezona 1986/87, številka 7.
- Glušič, Helga**, 1996: *Peter Božič. Sto slovenskih pripovednikov*. Ljubljana, Prešernova družba.
- Golob, Tadej**. »Intervju s Petrom Božičem: Peter Božič«. Playboy, 1. avgust 2009: 49 – 56.
- Grum, Slavko**: »Dogodek v mestu Gogi: faksimile rokopisa z vzporednim diplomatičnim prepisom in študijami«. Novo mesto, Knjižnica Milana Jarca, 2001.
- Hadot, Pierre**, 2009: *Kaj je antična filozofija?* Ljubljana, Krtina.
- Heidegger, Martin**, 2005: *Bit in čas*. Ljubljana, Slovenska matica.
- Inkret, Andrej**, 1972: *Gledališki feljtoni*. Ljubljana: Cankarjeva založba.
- Inkret, Andrej**, 1987: »Slovenski bratski spor«, Delo, 26. februar 1987: 3.
- Ionesco, Eugène**, 1995: *Plešasta pevka*. Ljubljana, DZS.
- Kermauner, Taras**, 1983: *Drama, gledališče in družba: sociološka analiza literarnih ideologij v slovenski dramatik*. Ljubljana, Slovenska matica.
- Kermauner, Taras**, 1984: *Sreča in gnus*. Ljubljana, Založba Mladinska knjiga.
- Kermauner, Taras**, 1988: *Vračanje mita v sodobni slovenski dramatik*. Ljubljana, Partizanska knjiga.
- Kermauner, Taras**, 1990: *Kristus in Dioniz: Razprava o slovenski dramatik* zadnjega pol stoletja. Ljubljana, Državna založba Slovenije.
- Kermauner, Taras**, 1993: *Od bratovstva k bratomoru I.* Ljubljana, Lumi (Opus Reinterpretacija slovenske dramatike. Cikel Družina, rod, družba; knj. 1).
- Kodrič, Zdenko**. *Kjer ni metafizike, ni zgodovine*. Večer, 4. januar 2003, 8.
- Komel, Dean**, 2002: *Uvod v filozofsko in kulturno hermenevtiko*. Ljubljana, Filozofska fakulteta, oddelek za filozofijo.
- Kos, Janko (ur.): »France Prešeren, Zbrano delo«. Ljubljana, Založba Mladinska knjiga, 1969
- Kovač, Vojin**: *Chubby was here*. Koper: Založba Lipa, 1987.
- Kozak, Primož**, 1969: *Sodobna trilogija (Afera, Dialogi, Kongres)*. Ljubljana, Slovenska matica.
- Kymlicka, Will**, 2005: *Sodobna politična filozofija: uvod: druga izdaja*. Ljubljana, Krtina.
- Lukan, Blaž**, 2009/2010: *Dramaturgija tolerance*. Gledališki list SMG Ljubljana, 4, 28-32.

- Pavček, Tone**, 2009: Tudi minevanje je vrednota. *Vrednote za prihodnost*, ur. **Janez Korošec**, 49-56. Ljubljana, ZZB za vrednote NOB Slovenije.
- Pavis, Patrice**, 1997: Gledališki slovar. Ljubljana, Mestno gledališče ljubljansko.
- Petan, Žarko in Partljič, Tone** (ur.), 1988: *Oder 57*. Ljubljana: Mestno gledališče Ljubljansko (Knjižnica MGL 103).
- Pibernik, France**, 1992: *Razmerja v sodobni slovenski dramatik*. Ljubljana: Mestno gledališče Ljubljansko (Knjižnica MGL 114).
- Poppe, Reiner**, 1979: *Absurdes Theater*. Hollfeld/Ofr.: J. Beyer (Analysen und Reflexionen, 36).
- Prešeren, France**, 1969, Zbrano delo, **J. Kos** (ur.). Ljubljana, Mladinska knjiga.
- Prešeren, France**, 1999: *Poezije*. Grosuplje, Založba Mondena.
- Slovensko perspektivovstvo*, 1996. Ljubljana, Društvo za preučevanje zgodovine, literature in antropologije: Znanstveno in publicistično središče.
- Snoj, Melita-Schmidt**, 1993: *Intelektualec na preizkušnji*. Ljubljana, Založba Mihelač.
- Szondi, Peter**, 2000: *Teorija sodobne drame*. Ljubljana, Mestno gledališče ljubljansko (Knjižnica MGL 130).
- Šega Polona**, 1988: *Turjak skozi čas*. Turjak, Turistično društvo Turjak.
- Šuklje, Rapa**, 1987: »Bridko kraljevanje«, kritika, Dnevnik, 10. marec 1987: 12.
- Taufer, Veno**, 1975: Avantgardna in eksperimentalna gledališča. **Tomše, Dušan** (ur.): *Živo gledališče III*. Ljubljana: Mestno gledališče Ljubljansko (Knjižnica MGL 65).
- Toporišič, Tomaž**, 2009: *Božičeve levitve slovenske dramatike in gledališča*. *Sodobnost*, 73, številka 4, 461-472.
- Toporišič, Tomaž**. »Zavezanost častni besedi: kratek pogovor Vinka Möderndorferja s Tomažem Toporišičem«. *Gledališki list Slovensko mladinsko gledališče* 4 (2009/2010): 17 – 21.
- Tresidder, John**, 2004: *1001 simbol. Ilustrirani vodnik skozi svet simbolov*. Ljubljana, Založba Quatro.
- Troha, Gašper**, 2009: *Mene muči problem izročila: Peter Božič je po dvajsetih letih napisal novo dramo*. Delo 51/120. 22.
- Troha, Gašper**, 2010: *Peter Božič in njegova vloga pri afirmaciji drame absurda pri nas*. Referat na simpoziju o Petru Božiču, 11. marca 2010, Ljubljana.
- Ubersfeld, Anna**, 2002: *Brati gledališče*. Ljubljana, Mestno gledališče ljubljansko (Knjižnica MGL 135).

Ule, Mirjana, 2009: *O vrednotah, ideologijah in novih življenjskih strategijah. Vrednote za prihodnost*, ur. **Janez Korošec**, Ljubljana, ZZB za vrednote NOB Slovenije, 70-75.

Vasič, Marjeta, 1984: *Eksistencializem in literatura*. Ljubljana: Državna založba Slovenije (Literarni leksikon 24).

Več avtorjev, 2008: *Slovenska kronika XX. stoletja*. Ljubljana, Nova revija.

Žagar, Primož. »*Intervju s Petrom božičem: Kaj je resnica? Resnica je to, da zdaj po resnici odgovarjam!*«. Tedenska tribuna, 26. februar 1969: 9.

Internetni viri:

http://www.intelyway.com/kultura/pogovori/peterbozic_intervju.pdf

http://www.jskd.si/priznanja-in-nagrade/nagrajenci_priznanja_2004.htm

