

GLEDALIŠČE

PRIMOŽ KOZAK, AFERA

Kar je v tej na zunaj skoraj zgodovinski drami¹ — spor v poveljstvu nekega partizanskega odreda nekje v Severni Italiji, nekje proti koncu druge svetovne vojne — res obveznega tako za avtorja kakor za gledavca, je njena idejna vsebina — pravda proti konformizmu in za pravice individua, tema, ki je dandanes vseskozi živa in boleče pereča ne samo v vsej Evropi, marveč v vsem povojnem svetu sploh.

Gre torej za projekcijo nekega problema sedanosti v neko bolj ali manj neobvezno preteklost. Problem sam je v tej igri zastavljen v zelo splošni, odmišljeni obliki, se pravi, da gre za obliko tezne dialoške drame, ki se v njej ne spopadajo toliko človeške strasti, nagoni, marveč družbene zadeve, ideje, nazori, miselna stališča, ideologije. Ta oblika drame je že izza Dumasa-sina preko Ibsena, B. Shawa pa do današnje sartrovske dramatike vedno znova reševala neki oblikovni problem — kako dati cesarju, kar je cesarjevega, in bogu, kar je božjega, ali z drugo besedo, kako napraviti, da figure na odru ne bodo zgolj pooblaščenih zastopniki avtorjevih idej in odgovarjajočih negacij, marveč hkrati ljudje iz mesa in krvi, ki delujejo tudi po zakonitostih svoje nagonске narave, ne samo po smernicah avtorjeve teze. Skratka, kako napraviti filozofski ali sociološki traktat na odru človeško intimen. S tem vprašanjem sta se svoj čas ukvarjala tudi Marx in Engels, ko sta v svojih pismih ugibala, kako združiti obe tako nasprotni oblikovni načeli v drami, kakor sta »schilleriziranje« in »shakespeariziranje«.

Ta problem je čutil tudi Primož Kozak, ko je pisal svojo dramo. Z vidika miselnega traktata na odru bi mu zadoščale samo tri osebe: Marcel in Simon kot antagonist in Jeremija kot rabsodnik spora. Da bi pa dal dogodkom na odru vtis večje življenjske resničnosti, jim je pridružil še dve važnejši osebi: Bernarda, načelnika cone, in Kristjana, zveznega oficirja. Oba sta sicer potrebna zaradi svojih funkcij v vojaškem poveljstvu, nista pa nujna za idejo spora in njeno razrešitev. Bernard je v karakterizaciji figur nekakšen most, prehod med Jeremijo in Simonom. Je star revolucionar, španski borec kakor Jeremija, v dolgih letih boja pa se je že nekoliko obrabil, odmika se togosti splošnih načel revolucije in se približuje bolj človeškemu pojmovanju boja za boljši svet, katerega edini smisel je nazadnje vendarle človek, torej Simonovemu stališču. Tak, kakršen je, pa je Bernard slikan iz neke druge, bolj psihološke sfere, v nasprotju z njegovimi tovariši, ki jih je sama idejna obsedenost.

Ako je Bernard v nekem smilu satelit, »suisant« Simona, je tu še ena bolj psihološko individualno slikana oseba, ki pa se zdi popoln samohodec v tem dramskem paralelogramu sil, čeprav to dejansko ni. To je Kristjan. Ta večno »neangažirani« Kristjan, ki je sposojen iz Sartrovih *Umazanih rok*, je kot intelektuallec sicer zelo medlo naslikan, ima pa v *Aferi* svojo posebno dramsko funkcijo, je izkrivljena, karikirana podoba Simona in kot tak neprostovoljen pomagač Jeremiji proti Simonu.

¹ Uprizoritev ljubljanske Drame; režija: France Jamnik.

Značilna za moralno stališče avtorja in koristna za orientacijo gledavca je okolnost, da edino Marcel, stalinistično konjunkturni in ovaduški revolucionar v igri nima pomočnika; ves čas dogajanja stoji docela osamljen kot nekakšno, v razvoju revolucije nujno politično zlo.

Kako oživlja, človeči Primož Kozak pooblaščenca svojih idej na odru in kakšne so sploh možnosti in sredstva za počlovečenje idej, tez v gledališču?

Izkušeni virtuoz moderne tezne igre Bernard Shaw nalaga svojim figuram dvojno obveznost: po eni strani jim da govoriti in delovati iz zakonitosti njihove osebne, nagonске narave, po drugi strani pa zahteva od njih, da se odzivajo tako ali drugače na glavno tezo igre, kar ustvarja v zvezi s Shawovim paradoksnim humorjem presenetljivo žive, individualizirane tipe, ki so hkrati eksponenti avtorjevih tez. Tega prijema se Primož Kozak ni mogel poslužiti. V *Aferi* je prizorišče ves čas vojaško sodišče sredi sovražne ofenzive in vse privatne človeške zadeve in izjave so tu že vnaprej izločene. Vrhu tega se razvija Kozakova igra na liniji tragične drame, kjer humor, tudi če bi ga avtor imel, ni na mestu.

Primož Kozak je segel po drugem sredstvu, da je dal svojemu miselnemu traktatu podobo razgibanega boja na odru. Po sredstvu, ki je na odru preizkušeno že izza P. Corneilla — po strastni zaverovanosti oseb v svoje ideje, v svoja prepričanja, v svoja moralna stališča. Strasten, naglo se odvijajoč dialog vzbuja tako v *Aferi* ne samo vtis prepričljivega, nepopustljivega boja, marveč z njim vred tudi vtis nekega silovito utripajočega življenja, ki gledavca, dokler ta dialog traja, nepremagljivo prevzema.

Drugo vprašanje dramaturške narave je, kako se je P. Kozaku posrečilo držati nepretrgano napetost konflikta na enaki višini, ko se vendar zdi, da mora po zaključku preiskave v drugem delu drame napetost nujno upasti. V tem drugem delu pa ohrani avtor napetost na enaki višini s tem, da skušajo osebe, ki zdaj bolj ali manj že slutijo vso težo razsodbe, reševati na razne načine svojo lastno kožo. Simon s tem, da skuša organizirati skupen pobeg iz poslopja, kjer se vrši preiskava, in se prebiti do svojih ljudi. Marcel s tem, da se skuša naskrivaj pritožiti na višje poveljstvo in ovreči Jeremijevo obsodbo, vsaj kolikor se njega tiče, in se nato, ko se njegov poskus ponesreči, z ovadbo o Simonovem načrtu za beg prikupiti komisarju Jeremiji. Kristjan s tem, da skuša z odkritim priznanjem krivde, ki jim jo očita obtožnica, omiliti težo obsodbe. Vsi ti različni poskusi osebnih reševanj in iz teh načrtov nastali konflikti med temi osebami drže napetost drame do konca, do neuspešnega Simonovega pobega iz poslopja.

Napetošt dogodkov in atmosfere in dognan, udaren dialog so sicer bistvene sestavine sleherne drame, vendar same še ne izčrpajo vse sugestivne možnosti dramske poezije. Pri teznih dramah reagira gledalec v prvi vrsti s svojo intelektualno dojemljivostjo. V Kozakovi *Aferi*: občuduje objektivnost in preudarnost Jeremije, odklanja Marcelovo stališče, da je človek v revoluciji samo material za dosego končne zmage, soglašja s Simonovo tezo, da je človek, individuum, edini cilj in smisel revolucije, razume tragično razočaranje starega borca Bernarda, skratka, gledavec ostane sicer ves čas intelektualno zainteresiran na tem boju različnih idej in stališč, malo ali nič pa ni prevzet in pretresen od človeških usod, ki so v dosledni tezni igri nujno okrnjene.

»Tu nekje je v tem delu meja Kozakovega daru!« je napisal Josip Vidmar v svoji oceni *Afere* v *Delu*. Samo Kozakovega? Ali je filozofska teza, ki jo

Primož Kozak v dramski obliki izpoveduje v *Aferi*, samo njegova osebna last, osebno prepričanje, ali ni duhovna imovina vse filozofsko-literarne skupine, ki ji P. Kozak pripada? Ta okolnost sicer sama po sebi ne bi bila nič nenavadnega, saj so, da vzamemo sloveč domač primer, pesniki naše moderne zajemali vsi iz neke skupne nazorske in oblikovne zakladnice simbolizma in vendar je pri tem neka opazna razlika. Simbolistična šola se nikoli ni opirala na izdelan filozofski sistem, skupina intelektualcev, ki ji pripada tudi P. Kozak, pa je obvezno angažirana v neki precizno izdelani, jasni in nepomirljivo ostri filozofski ideologiji, ki je, če si odmislimo teološke izvire in nagibe te zgodovinske analogije, ni bilo na Slovenskem od Mahničea dalje. Osebno sicer pozdravljam nastanek take, filozofske usmerjene struje, konkretno zveze Marxovega humanizma in zgodovinskega materializma s Heideggerjevim in Sartrovim individualizmom, saj je prav pomanjkanje filozofske izšolanega mišljenja dopuščalo megleno nenačelnost v naši umetniški in družbeni kulturi preteklega časa, vendar se mi tak mešani zakon filozofske sistematike in literature za svobodo literarnega ustvarjanja ne zdi najbolj posrečen. Smoter neke sistematske filozofije ni samo spoznavanje sveta, marveč je, danes bolj kot kdaj prej, neko ravnanje, delovanje človeka v konkretnem življenju in s to svojo zahtevnostjo tak filozofski sistem prej omejuje, kot razširjuje svobodo umetnika. Vrhu tega je sleherna filozofija odsev nekega časovnega družbenega dogajanja in kot sestavni del neke umetnine mnogo manj odporna proti staranju kakor njen čustveno-nagonski del. To, kar občutimo danes pri Ibsenu že kot hudo zastarelo, je prav Kirkegaardova pravna zahtevnost, ki jo Ibsen nalaga svojim malo-meščanskim junakom. In kar je zastarelo tudi že na B. Shawu, je prav njegova filozofija *Life force*, vitalistični evolucionizem, ki ga je Shaw jemal iz filozofije svojega časa. Mislim, da tudi Sartrov primer filozofa in dramatika tega dejstva ne omaja. Prvič je Sartre kot dramatik koristnik svoje lastne filozofije, drugič je Sartre enako močan kot mislec in kot umetnik in njegov gledališki temperament vedno učinkovito prerašča njegovo težno zgradbo.

Ena glavnih tez eksistencializma je, naj se posameznik kakor neverni Tomaž vedno znova sam dotiplje do svoje individualno spoznane resnice in naj se predvsem otresa vseh drugotnih, po družbeni konvenciji prevzetih mišljenj in občutij, kajti samo tako se bo lahko dokopal do svoje — filozofske resnice. Ali ne velja ta zakonitost že od nekdanjega časa za umetnika, dramatika, če se hoče dokopati do svoje — umetniške resnice? Toliko še k *Aferi*, temu presenetljivo dobro zgrajenemu dramskemu prvencu P. Kozaka.

Režiser France Jamnik tokrat ni bil samo zvest avtorjevemu delu, marveč je to delo nabil z vso možno scensko energijo, stopnjeval njeno dinamiko od prizora do prizora in vodil posamezne dialoge s tisto pozornostjo, ki jo taka dialoška igra zahteva.

Vsi člani mlade igralske ekipe — Souček kot Jeremija, Rozman kot Simon, Kosmač kot Marcel, Kurent kot Bernard in Benedičič kot zvezni oficir — so pokazali ne samo razvit smisel za besedo, marveč tudi čut za intelektualno igro, ki so si ga pridobili v modernih igrah na naših eksperimentalnih odrih.

Vladimir Kralj