



*Taras Kermauner*

## DRAMATIKA PRIMOŽA KOZAKA

### 1

Primož Kozak je napisal štiri velike drame; sodijo med najmočnejše v SD (slovenski dramatiki). Prvi dve sta nastali na prehodu 50-ih v 60. leta, *Dialogi* in *Afera*, drugi dve pod konec 60-ih let, *Kongres* 1968, *Legenda o svetem Che* 1969. V desetletju pred smrtjo, umrl je 1981, je objavil Kozak le televizijsko dramo *Direktor*, s katero ni bil zadovoljen; ne dosega ostalih štirih. Zakaj ne? Odgovor na vprašanje vsebuje odgovor o naravi ostalih štirih Kozakovih dram.

Kozak in Dominik Smole sta bila prijatelja in tekmeča; nikdar tekmeča navzven, le somotivirala sta se. Enako stara, po rojstvu niti mesec dni naražen, sta v 70-letih zašla nekam, kjer se nista dobro počutila. Smole se je vrnil k svojemu »prirojenemu« nagnjenju do nihilizma, napisal je dve najbolj radikalni desperatski slovenski drami, *Igro za igro* in *Zlata čeveljčka*, dal z njima osnovo za današnji – ne le dramski – slovenski nihilizem. V Kozaku teža ali tolikšnega nagnjenja k obupu in niču ni bilo. Namesto h Grumu, ki je bil Smoletov mladostni zgled, se je vračal k dramatiki-svetu svojega očeta, Ferda Kozaka, k *Vidi Grantovi* in *Punčki*; vračal se je k predvojnemu socialno moralnemu kriticizmu.

*Direktor* naj bi bil le prva drama v nizu nekaj iger, menda celo deset, ki naj bi držal kritično zrcalo slovenski družbi 70-ih let v njeni kompleksnosti, od različnih stanov in poklicev do različnih etičnih in ideoloških drž. *Direktor* je Kozaku pokazal, da pot ni prava. V Smoletov nihilizem Kozak ni hotel, k *Aferi* ni več mogel. Umolknil je, se notranje zablokirjal, vnaprej doživljal, kot genialen umetnik, to, kar doživlja danes vesoljna mala Slovenija. Le da mu je estetsko moralni osebni visoko kultivirani okus preprečeval, da bi se zatekel v (lumpen)hedonizem. V notranji stiski, ki je ni zmogel rešiti, ga je izdalo srce. Umrl je zadet od srčne kapi. Medtem ko je Smoleta, enako genialnega umetnika, v njegovem brezkrainem obupu, v nesentimentalni nesrečnosti, razjedel pljučni rak kot telesna oblika avtodestrukcije. Tudi on ni

mogel in ni hotel živeti v svetu, ki ga je ocenjeval kot nečednega, kot nedostojnega. Štiri velike Kozakove drame so kompozicija: prva drama, *Dialogi*, pričuje začetek, *Afera* vrh, *Kongres* blokado, *Legenda* konec. Po *Legendi* Kozak ni mogel več govoriti; spregovoril bi, če bi našel stik z *Afero*, z likom Kristijana, analognim Smoletovi Antigoni. Vse štiri drame, nastale v enem desetletju, tvorijo same posebno, vse štiri obsegajočo dramo: dramo, ki morda ni drama – tragedija? – le Kozakovega življenja. Drznem si trditi, da gre tudi za dramo slovenstva ali celo človeka v njegovem osebnem in zgodovinskem do-gajanju.

Nekateri nenaklonjeni so Kozakovo dramatiko (KD) reducirali na zgolj politično; motili so se, bili so ji krivični. Politika je res okvir in tema KD; ni pa njen subjekt. Točneje: v KD se soočata, sodelujeta in se spopadata dva subjekta, človek kot SAPO (svobodna avtonomna posamezna oseba) in Družba kot politika v obeh svojih likih – podobah: kot vizija nove, z revolucijo oblikovane, prave – milenaristične – prihodnosti-občestva ljudi in kot teror, v katerega se nujno spreminja vsako bratovstvo. Kozak sam ne izhaja iz Družbe, ampak iz SAPO. Uprizarja konec pravega človeka, a edino pravi človek ga zares zanima in motivira. Ko ugotovi, da je v družbi povsem prevladala njena druga poteza: nasilje, totalitarizem, cinizem, manipulativizem, utilitarizem; da se je vir romantično revolucionarnega navdiha posušil – Lev Kreft v svoji novi knjigi o perspektivovstvu ustrezno poudarja prav to naravo romantičnega intelektualca, ki mu je na koncu linije pripadal tudi Primož Kozak, na začetku njegov oče Ferdo –, ga življenje ne zanima več.

Kako naj Primož Kozak obnavlja predvojno socialno moralno kritiko, dano v dramatiki njegovega očeta, če ne verjame več v nosilca te kritike oz. v to, da kritika kot sredstvo služi oblikovanju Novega pravega človeka? Kriticism v imenu zasebno abstraktnega pravičništva, kakršen je značilen za Torkarjevo dramatiko, glej oba njegova *Revizorja*, 74 in 93, se Kozaku upira. Če človeka, v imenu katerega piše, Sigismunda iz *Dialogov*, Kristijana iz *Afere*, Damijana iz *Kongresa*, Cheja iz *Legende*, ne osmišlja več obče skupni cilj ljudi, ki se zdi uresničljiv, potem je, vsaj Kozaku, jasno, da je kriticism odveč, da postaja le maska privatnosti ali celo alibi same družbe, ki se s socialnim moralizmom prikriva in restabilizira v svoji nečedni mizerni spačenosti.

Prav to je Kozak spoznal z *Direktorjem*. Bil je tako etično angažiran, zavzet, pogumen, da je terjal od sebe – od svojega pisanja–dramatike – preizkušnjo; hotel je videti, kaj bo sledilo iz socialnega moralizma, ki ga ne dviguje več vizija udejanjanja Novega sveta–človeka. Eksperimentalno – na sebi, na svojem srcu – je ugotovil: nič ne sledi, razen permanentne reprodukcije neustrezne družbe in njene banalitete. Sledi torej nič. Smole je ta nič uprizoril, v *Igri* itn., Kozak se je uprizoritvi nič a odpovedal. Ukvarjal se je sicer

še z mislijo, da bi dramatiziral vzpon in konec – avtodestrukcijo, množični samomor – verske new age sekte reverenda Jonesa v Jonestownu v Gvajani, a je odnehal. Najbrž je uvidel, tako sklepam, da bi dodal *Legendi*, njeni romantični cinično, diabolično varianto. Diabolizem ga ni privlačeval, tudi uprizarjanje demonizma ne; temu se je upiral njegov kultivirani in naravni okus prvotnega npravnega meščanstva. Uprizarjanje diabolizma je prepustil Zajcu, Šeligu, Rožancu, Rudolfu. V svetu hudičevstva in magizmov ni hotel sodelovati.

## 2

*Dialogi* so začetek; nenavaden začetek. Kristijan Muck začenja dramo *Imena igre* iz kaosa, iz katerega se porajajo prvi glasovi, besede, komunikacije; Linhart v *Županovi Micki* iz arhaičnega kmetstva, v *Matičku* iz nastajajočega meščanstva kot obrtništva in služabništva, Kristan v *Zvestobi* iz delavstva, Zupan v *Rojstvu v nevihti* iz NOB in leve revolucije; Kozak v *Dialogih* pa iz tega, v kar se je leva revolucija spremenila, potem ko je zmagala. Pretvorila se je v stalinistični partijsko policijski teror, družbo predelala v zapor, človeka v jetnika. Paradokсно tragično: za zapornika je naredila tudi levega revolucionarja, tistega, ki je z osebno požrtvovalnostjo kot elitni vojščak uresničeval novo družbo, konkretno dr. Sigismunda in prof. Haymanna.

Kar je na prvi pogled konec zgodovinskega procesa slovenstva od *Matička* do Ruplovega *Joba* ali Hofmanove *Noči do jutra*, je za Kozaka začetek. Kozak namreč uprizarja svojo osebno zgodovino in zgodovino svoje grupe-generacije, Smoletovo, Veljka Rusa, Zajčevo, Božičevo, Pučnikovo, tudi mojo; uprizarja povojno zgodovino slovenstva med leti 1945 in 1960. Kozakovo izkustveno izhodišče je doživljanje družbe-okolja kot totalitarne ječe, despotov ječarjev pa kot ljudi, ki so bodisi goli tehnokrati, Mender, ali sado-mazohistični načelni absurdisti črnega eksistencializma, dr. Minsky, ki v samoužitku avtodestrukcije oznanjajo in praktično vzdržujejo svet kot mučilnico, kot razmerje rabelj-žrtev. Od tod nadaljuje Zajc z *Otrokoma reke* in *Potohodcem*.

A kar bi bilo za nekoga drugega konec, recimo za Majcna v drami *Revolucija*, je za Kozaka začetek. Kozak je pred dilemo: ali takojšnja smrt, fizična, Justificiranec v Petanovi drami *Mrtvi so svobodni*, moralna smrt, prilagoditev zaporniškemu sistemu, zgodba drame *Job*, ali iskanje in najdenje nečesa drugega, nečesa, kar ni ujeto v okvir modela posnemajočih se in sopobijajočih se dvojčkov, kakor uprizarja zgodbo Snój v drami *Gabrijel in Mihael*. Kozak se odloči za to drugo(st). To pomeni: nov začetek.

*Dialogi* temeljijo na absurdnem igrivem zaokretu kot dramski spletki. Zapornika, Haymann in Sigismund, ne vesta, zakaj ju zaprejo, obtožbe zoper njiju so noro nesmiselne, hote absurdne: da sta hotela minirati kanal iz klav-

nice v reko, a sta oba zvesta revolucionarja, le da se začenjata držati ob strani, ker ju vse bolj totalitaristična oblast moti, Haymanna v njegovem klasičnem humanizmu, Sigismunda v njegovem estetsko moralnem okusu. Kozak je, kar je hitro vidno, sestavljen iz obeh, a še bolj je Sigismund, saj mu je Haymann (v Haymannu se skriva Kozakov oče Ferdo) prenaiven. Ko ne pričakujeta več rešitve, kajti svet se je spremenil v usodno zlo, se dogodi v vrhu Partije nepričakovan preobrat, oblast prevzame nova skupina, dozdanjšnja krvnika-oznovca Menderja in Minskega zapro, dozdanjšnjega zapornika Sigismunda izpustijo, Haymann pa je že naredil samomor.

Sigismund se znajde na – relativni – svobodi; relativni zato, ker tudi zunaj zopora vlada totalitarizem. Ne v zapor ne iz zopora ni prišel po svoji volji ali zaslugi; njegovo življenje uravnava nesmiselno naključje. – Tako je moja generacija-grupa doživljala prvo povojno desetletje. Glej tudi Božičeve drame, predvsem *Zasilni izhod* in *Križišče*, Smoletovo *Vrnitev iz Koroman-dije*.

Ječa je na eni strani le stopnjevana stvarnost tedanje slovenske družbe zunaj ječe. Pa vendar je bila za Sigismunda ječa nekaj novega: odkrila mu je, da na način estetsko kulturnega okusa, kot je živel dozdej, ne gre več. V radikalni etični avtorefleksiji se je zavedel, da se je z umikom v estetsko le ogibal opredelitvi v realnih dilemah življenja; da je deloval kot strahopetec. Ko je to spoznal, ga je postalo sram; njegov etični okus – čut – je ostajal pristen. Zagledal se je, če smem narediti literarno in biografsko parafrazo, kot Tomo Grant, estetski brat buržuja kapitalista Mihaela Granta v predvojni drami *Ferda Kozaka Vida Gruntova* (ali lepa Vida). Primož se je uzrl v dramatiki in likih in ogledalu svojega, tedaj že nekaj let mrtvega očeta. Tomo Grant je prevarant, izda Vido, predaja se hedonizmu. Primož Kozak ne more živeti osebe, ki jo je – upravičeno – odklonil njegov oče. Iskati mora drugam.

A kam? Mihael Grant je še slabša možnost; to so današnji novi lumpen buržuji–kapitalisti, Kantorji in Trajbasi, če smem opozoriti na model tega lika v *Kralju na Betajnovi* in v Zupanovi tudi tikpredvojni drami *Stvar Jurija Trajbasa*. Andrej Grant je enako nemogoča možnost; Andrej je slabič in se ustrelil, ker ne zmore svojega življenja obvladati.

Sigismund pride iz zopora osebno nepoškodovan. Primož Kozak se znajde v drugi polovici 50-ih let svež, vitalen, izkušen in moder, nepripravljen na hlapčevstvo, a ne naiven. Svojemu življenju hoče najti smer, smisel, pravo dejavnost. Vendar ne več tiste, ki je usmerjala romantične revolucionarje predvojne generacije, tudi njegovega očeta, še Zupana, glej lika slikarja Jalena in kmeta-delavca Deževnika iz *Trajbasa*. Kar je bilo za nekatere konec, recimo za Mrzela, ki se po vrnitvi iz zopora in z Golega otoka umakne v privatno intimo, glej zbirko lirike *Ogrlica*, 1962, je za Kozaka izziv za nov in ustrežnejši začetek.

Konec *Dialogov* karakterizira Sigismundovo samospraševanje. Rešen sem, svoboden, ugotavlja. A za kaj, za kakšno nalogo namenjen? Kakšen smisel moram izoblikovati?

Vprašanja kažejo, da je Sigismund pristen dedič predvojnih romantičnih revolucionarjev, čeprav z večjo avtorefleksijo. Lev Kreft pravi v omenjeni knjigi, naslovljena je po verzu iz Šalamunove pesmi *Zjeban od absolutnega*, da se konča slovenska revolucija šele s koncem revije-gibanja *Perspektive*, leta 1964. *Dialoge* pa je Kozak pisal od jeseni 1956, spodbudila ga je t. i. Madžarska revolucija, do jeseni 1958, tj. do konca Revije 57, Pučnikovega zapora in uvedbe preiskave zaradi sovražne propagande zoper Veljka Rusa, Vena Tauferja in mene. Tedaj doživi Kozak sam izkustvo direktnega terorja. Njegov oče je mrtev, nihče ga ne ščiti več. Znajde se sredi absurdnega življenja sam.

### 3

*Afera* uprizarja nadaljevanje opisane zgodbe. V novi drami Kozak spoji svojo – svoje generacije-grupe – zgodbo in zgodbo svojega očeta in stricev, njihove generacije-grupe. Ta spoj je kot pomenska struktura značilen za vse štiri Kozakove drame; Primož se ni mogel gledati zunaj usode Ferda, Juša in Vlada Kozaka, dveh pisateljev, ki sta kulturno soutemeljevala levo revolucijo, in politika oz. skoraj profesionalnega komunista, ki jo je, tudi v partizanih in kot član CK Partije, izvajal-vodil. V njih odseva-razume sebe (nas), v sebi odseva-razumeva nje. Ta edinstveni spoj prav s to enotno dvojnostjo omogoča neobičajen in poglobljen vpogled v potekanje zgodbe.

Deloma svojega strica Juša, predvsem pa strica Vlada Kozaka slika Primož v liku Bernarda. Bernard gre v revolucijo oz. jo pripravi v imenu evropske, s tem zahodne kulture, njenega razsvetljskega, demokratičnega, celo plebejskega krila, sanskilotskega, maratovega, glej Mrakovo medvojno dramo *Marat*, ne le jakobinskega, ki ga tako ostro odklanja slovenska katoliška dramatika, recimo Debevec v dramah *Junaške Blejke* in *Liberalizem ali večni žid*. A ta spoj med Goethejem in Münzerjem, med Schillerjem in Leninom se ne posreči. V realni revoluciji zmaga novi despotizem, prevladajo Stalin, Kidrič, Kardelj; ta dva sta podana v osrednjem liku drame, v Komisarju. Komisar sam sicer ni lumpenstalinist, to je Marcel. A Komisar uporabi Marcela, recimo Mačka; imena realnih Slovencev označujejo modele, po katerih je Kozak oblikoval svoje like. Komisar uporabi Marcela zoper oba najbolj pozitivna lika drame, med sabo temeljno različna. Njuna razlika najnazorneje osvetli držo tedanjega Kozaka, a tudi njegove grupe; tudi mene. – O obeh dramah sem dobro poučen ne le zato, ker sem od blizu in od znotraj spremljal njuno nastajanje, ampak tudi zato, ker sem obe režiral. Pri krstni predsta-

vi *Afere* na Odru 57 sem bil dramaturg, *Afero* sem leto kasneje režiral v beograjskem gledališču Atelje 212. *Dialoge* sem režiral istega leta skupaj s Francijem Križajem na Odru 57.

Kozak spoštuje predvojne romantične revolucionarje, z njimi se notranje isti, zunaj njih ga tako rekoč ni ali vsaj noče biti. Hoče biti vsaj njihov pristni dedič. Obenem pa izkusi-dožene, da lik idealnega, etičnega, romantičnega revolucionarja ni ponovljiv; da se je ne le izčrpal, ampak umazal, zlorabil, zlomil, celo kriminaliziral. Komisar da pristnega zastopnika romantičnih revolucionarjev, Simona, ubiti oz. pri poskusu pobega iz ječe v partizanih Simona stražarji ubijejo; gre za isto. Simon terja leta 1958 (v Simonu slika Kozak Pučnika, tako razumemo Pučnika tedaj tudi ostali perspektivovci) obnovo leve revolucije iz leta 1941, vendar ne takšne, ki bi vodila v stalinistični totalitarizem, ampak idealne, takšne, kot si jo je v 20-ih letih zamišljal Bernard, tj. trojica bratov Kozakov; tudi oče Leva Krefta dramatik Bratko Kreft, glej njegovo dramo *Velika puntarija*; in tudi moj oče Dušan Kermavner.

Kozak se notranje isti s Simonom, ker se isti s svojim očetom in stricema, obenem pa ve, da takšna strategija-pot leve revolucije ni uresničljiva; da pripelje do ravnanja Komisarja, Marcela, nazadnje do sveta-ječe, podane v *Dialogih*. Kozak se znova znajde v mučni, strašni, radikalni eksistencialni, a tudi moralni in intelektualni dilemi: ne more ravnati kot Simon, kot Kreftov Gubec, *Puntarija*, kot Zupanov Krim, *Rojstvo*; posnemanje ni več mogoče, bilo bi lažno ali/in histerično. Mogoče ni niti več v Južni Ameriki, kot kaže zgodba o Che Guevari, *Legenda*. A ker je takšno ravnanje edino pošteno, pristno, zgledno, kaj storiti? Slediti Simonu bi bilo neumno. Simon je v tem negativen: je samozaslepljen v prepričanju, da je za deformacije revolucije kriva neka subjektivna napaka vodstva, da pa bolj poštena izvedba iste ideje mora pripeljati do pravega, pričakovanega rezultata. Simon ne zmore misliti strukturalno; ker misli le osebno, se skaže njegov romanticizem navsezadnje za privatnost, za blodnjo. Če pa bi Simon ostal pri življenju in nadaljeval s svojo kljubovalnostjo, bi se mogel znajti kot sovražnik leve revolucije, recimo kot Marn-Črtomir (s tem se je Primožev stric Vlado često ukvarjal) ali kot utemeljitelj desne (kontra)revolucije. Takšno možnost Kozak seveda povsem odklanja.

Kozak doživi v tej skrajni stiski nekaj, kar je kot-milost. Izoblikuje lik Kristijana, ki nima tega imena le po naključju. Kristijan je mlad intelektualec, Kozakov alter ego, ki gre v levo revolucijo iz etične pobude in umskega premisleka, se bojuje zvesto in čisto, dokler ga spor med Komisarjem in Simonom ne ozavesti, da je ravnanje Komisarja, tj. vodstva revolucije, napačno, teroristično, celo zločinsko. Če revolucija v imenu najvišjih idealnih ciljev ubija konkretne ljudi – SAPO –, ki se za te cilje najpristneje bori, potem je v nji nekaj hudo narobe. *Afera* potrdi izkustvo – spoznanje

*Dialogov*. Namesto da bi postala revolucija gibanje svobodnih in ustvarjalnih, prostor svobode in tovarištva, glej Kocbekovo *Tovarišijo*, tudi Zupanovo zamisel NOB-Revolucije v drami *Aleksander praznih rok* v liku narednika Frica, postane ječa in morišče najboljših.

Komisar postavi Kristijana pred dilemo; KD uprizarja temeljne eksistencialne dileme, mejne položaje, v tem je eksistencialistična. Ali podreditev, za to se odloči Bernard, ali obravnava pred vojaškim sodiščem zaradi nediscipline in verjetna kazen: smrt. V tej dilemi, ki je že dilema pristnih kulturnih romantičnih revolucionarjev v revoluciji 1941–45, recimo Kocbekova, Zupanova, a se ponovi leta 1958, ko zahteva Partija-oblast od Primoža Kozaka, da se opredeli ali za Pučnika ali zanjo, ali za izločitev iz družbe ali za nagrado, se Kozak – kot ostali perspektivovci – odloči na način, ki ga uprizarji s Kristijanom. Ne podpira Simona v njegovem slepem neorevolucionarstvu, ki vodi v obnovo in razplamtitev znotrajnobejevske bratomornosti, vendar ga tudi ne izda oz. se ne obrne zoper njega. Komisarju kaže v kritičnem zrcalu refleksije, kaj počne, ko likvidira Simona in lepo romantično revolucijsko misel-držo. Komisarjevega ravnanja Kristijan-Kozak ne odobrava. S tem ostane sam, na sredi med obema dejavnima izbirama.

Ta samota pa ni več ista, kot je za končnega Sigismunda. Pred Sigismundom je vse odprto, popolnoma je presenečen. Pred Kristijanom pa sta dve obliki smrti: moralno eksistencialna, če Komisarju popusti, in fizična, če mu ne popusti. V tej dilemi, ki je neposredno soočenje s tragičnim, iznajde Kristijan tisto pravo, doseže KD svojo najboljšo točko. Kristijan se obrne navznoter. Vendar ne v privat(istič)no intimo kot v beg; sem se obrne – izstopi iz dilematike, se dezorientira, rešuje svojo kožo, se minimalizira, postaja platforma današnjega minimalizma kot literarno etično socialne ideologije – Klement iz *Kongresa*. Kristijan najde svojo vest, v kateri se šele oblikuje prava oseba. Ta je več kot le etična vest. Je B(ožja) SAPO.

Na tej točki notranjega samozloma zgodovine in družbe, s tem projekta romantičnih revolucionarjev, Slovenija ga je kot nacionalna družba doživela šele leta 1990, se Kristijan ne odloči za obup-nič, kot Smole že sredi 60-ih let v *Veseloigri v temnem* pa v drami *Cvetje zla*, pot vodi nato z izjemo *Krsta pri Savici* k *Čeveljčkoma*. Kozak-Kristijan se v zimi 1959/60, ko *Afero* (na)piše, usmeri k BSAPO, ki ni več zgodovinsko-družbena, pa vendar ne avtodestruktivna. V osebni vesti-duši najde Kristijan tisto, čemur pravim Drugost, krščansko transcendenco, evangeljskega Boga kot Boga za druge, ne poganško gentil(istič)nega boga-malika za naše, za Našo sveto stvar.

Kristijan postane s tem osrednja točka ne le KD, ampak SD kot takšne, njeno vrednostno merilo. Vsaj zame kot singularnega bravca-interpretira *Afere*, KD in SD.

## 4

Zaradi pomanjkanja prostora – zaradi znosne dolžine predavanja – bom obravnavo drugih dveh Kozakovih dram združil. Moje ravnanje opravičuje dejstvo, da ju nimam za enako pomembni drami, kot sta *Afera* in *Dialogi*.

Sreda 60-ih let je za Leva Krefta, kot sem omenil, Kreft je znanstveni analitik perspektivovstva in s tem tudi Kozakove literature-eksistence, konec slovenske revolucije. Je konec v dveh pomenih oz. konec obeh pramenov: partijske medvojnne in predvojnne, a tudi obnove revolucionarnih zamisli, kolikor jih je še gojila Kozakova – tudi moja – generacija-grupa. Kdor se ni predal nihilizmu kot končni Smole, ali ni našel poti k transcendenci, kot Strniša v *Samorogu* in *Ljudožercih* (žal je tudi Strniša nazadnje regrediral v magizem, *Driada*), se je preusmeril k desnici, k antikomunizmu kot teoretično idejno etični pripravi na desno revolucijo, recimo Šeligo v *Ani* in *Volčjem času ljubezni*, kot nadaljevanju in naknadnem utemeljevanju SPED (dramatike slovenske politične emigracije);

Druga polovica 60-ih let je avtokritična avtorefleksija dogajanja polpreteklosti. Izvirna revolucija, dogajajoča se med leti 1941 in 45 in trajajoča še naprej, se je sredi 60-ih let, v koncu perspektivovstva, ponovila kot mala revolucija, sicer pristna, grenka, a že na poti v minimalizem, če jo presojava z merili njene predhodnice Velike revolucije. Ne radikalizira se kot velika v krvavo vojno, ker se Kozakova grupa-generacija že zaveda skrajno negativnih konsekvenc bratomornosti; zato si ne upa spustiti se vanje. Ta strah, ki je vsaj toliko etičen in umen kot pomanjkanje poguma, preprečuje, da bi se razvil model bratomornosti, da bi se pokazali obe plati vsake prave revolucije: historično osebna veličina in obenem zločinstvo. Zato se druga, polovična, v sebi zavrtja psevdorevolucija Kozakove in moje generacije-grupe konča v moralnem mačku. Tja jo zapeljejo – iz omenjenih razlogov ne dovolj radikalni – uporniki, ki jih predstavlja docent filozofije, Gabrijel; govorim o *Kongresu*. (V tem liku je Kozak uprizarjal predvsem mene.)

Kozak v nadaljevanju poskusov nadaljnjih revolucij ne vidi smisla; in ga v njih tudi ni. Če bi Simon preživel, bi ravnal kot sociolog Damjan, ki se zaposli kot mizar; iz družbe se umakne; Kozak aludira na Pučnikovo emigracijo. Kozak ni zmožni po poti Majcna in Mraka, glej drame *Ženin na Mlaki*, *Bogar Meho* in *Marija*, *Proces*, *Herodes Veliki*. Ni nadaljeval s točke Kristijana, mistične kontemplacije transcendence in verske akcije kot Drugosti. Umaknil se je kot biolog Klement oz. dal je celo prav tistemu oblastniškemu krilu leve revolucije, za katero se je na prehodu 60-ih v 70. leta zdelo, da nadomešča stalinistični totalitarizem, utelešen v politiku Vincentu, z liberalskim tehnokratizmom zahodnega tipa, utelešenim v politiku Justu. Recimo, da je Kozak podajal dilemo Popit-Kavčič. Leta 1968, v



letu uprizoritve *Kongresa*, se je zdelo, da je zmagal Kavčič. Podprl ga ni le Kozak, ampak enako Smole s *Krstom*, lik kneza Gorazda; gre za smer slovenske nacionalne države in notranje družbeno politične pluralizacije-demokratizacije. To smer sem podpiral tudi jaz oz. bolj ali manj vsa skupina bivših perspektivovcev. Točka, ki jo doseže Kozak s *Kongresom*, je točka avtoblokade in samospodbijanja. Če je edina trdnost liberalizacija družbe, to liberalizacijo pa vodi sama oblast, eno njeno – recimo mu naprednejše – krilo, se mora socialno moralna kritika pridružiti akciji tega krila; kje ostane potem njena avtonomija in svoboda? Še huje: kje je v tej kombinaciji mesto za SAPO? SAPO ni več potrebna oz. je v službi umne(jše) oblasti. Družba nima več svojega idealnega cilja, revolucija je zato odveč. Kaj ostane razen avtoreformiranja same družbe po tirih vladajoče reformne skupine? Za ustvarjalno dramatiko (literaturo) v tem položaju ni več mesta.

Razumljivo je, da ta dosežena točka Kozaku ni več omogočala ustreznega pisanja dram; *Direktor* je posledica te točke oz. položaja.

Kozak pa se ni dal; odločil se je še enkrat poskusiti. Če ni dala rezultatov analiza slovenskih razmer, je treba videti, kako je s svetovnimi. Romantični kulturniški revolucionarji iz generacije-grupe Kozakovega očeta in stricev so spajali slovenstvo in svet, se tako ognili konservativnemu domačijstvu, tega je zastopala agraristična desnica, in libertinskemu kozmopolitizmu, tega so zastopali vse bolj nihilizirajoči se liberalci; v literaturi in dramatiki se je kazalo to nasprotje kot nasprotje med Kociprom in Bartolom, med dramama *Zasad* in *Šentjurjevski provizor* na eni in *Lopez* ter *Empedokles* na drugi strani. Ferdu Kozaku, Bratku Kreftu itn. se je posrečilo, da niso zapadli v ti dve skrajnosti.

*Legenda o svetem Che* ugotavlja isto na svetovni ravni, kar je *Kongres* ugotovil za slovensko. Naj se dogaja revolucija med najbolj zaostalimi, med bolivijskimi Indijanci, niti ti je ne sprejemajo več, kot so slovenski kmetje in delavci marksistično na prehodu 30-ih v 40. leta, glej *Trajbasa* in *Borove Raztrgance*. Che je sicer pristen levi revolucionar romantičnega tipa, a igro izgubi; izdajo ga z vseh strani, sodelavci, ljudstvo, ameriški sovražniki. Če ZDA razkrinkajo in likvidirajo sovjetskega agenta Fedina v Kociprovem *Svitanju*, 1956, je to, s stališča okvira in interpretacijskega sistema drame, pravično, pozitivno; tudi s stališča SD, saj atomsko vojaški interes Sovjetske zveze res ni na liniji humanizma. Vse drugače pa je, če ZDA s svojo vohunsko mrežo, s CIO, osamí in likvidira Che Guevaro. Che predstavlja zadnjo pristno sanjo leve revolucije kot milenaristično hiliastično utopične; ta sanja se tudi sama sebi ne izkaže več za svetotvorno vizijo. Che se sesuje od znotraj, kot se je Kozakova in moja grupa sredi 60-ih let, in od zunaj, kar se je prav tako dogodilo Kozaku in meni, Klementu in Gabrijelu. Namesto da bi

raziskava, ki se je je Kozak lotil z *Legendo*, prinesla rešitev, je le zabetonirala, kar je dramatik dognal s *Kongresom*.

Che niti SAPO ni več, kakršna je bila pozitivna predpostavka začetka leve revolucije marksistov in njene delne filozofske ponovitve grup revijevcev in perspektivovcev; Che je že sam na sebi blodnja, privid, konstrukt iz obupa. Smole osvetli Cheja le še z nove in avtorefleksivno avtokritične plati kot teroristko tipa Baader Meinhoff skupine, glej Lampito v *Igri za igro*. Lampito prizna poraz linije, ki se je začela z Maksom v *Kralju na Betajnovi*, s Ščuko v *Narodovem blagru*, z Gorjancem v *Zvestobi*. Smole da piko na i, ko uprizori samomor Administratorke v *Čeveljčkih*.

KD kaže, da je pot, ki so jo ubrali kulturni romantični levi revolucionarji, sicer najprej veličastna, nato zločinska, v obnovi naslednje – Kozakove – generacije-grupe pa že polovičarska, v sebi zavrtja in ponesrečena. Obe poti se končata pred zidom. Oz. druga se ne, če se ne pojmuje le kot obnova prve, tako se je razumel Simon. Rešitev je, če spoznamo za pravo držo Kristijana in Antigone, Uršule iz Strniševega *Samoroga*. Te drže pa SD od 70-ih let naprej ni bila zmožna obnoviti; vse manj jo – kot cinično hedonistična, kot nihilistično avtodestruktivna – tudi razume. Morda jo čuti na robu, glej Filipčičevo nedavno napisano dramo *Emanuel*, podobo Jezusa v alkoholično drogantnem slovenskem podzemlju ali na bohemski margini. A to je le – čeprav skoraj edini – rahel stik z absolutno Drugostjo. Značilno, da drama ni ne uprizorjena ne natisnjena. Svetina je prišel zelo daleč z ustrezno kritiko magizmov, glej dramo *Tako je umrl Zaratuštra, Vrtovi in golobica, Šeherezada*. A se zdi, da tega, kar je storil, niti sam še ne razume; predvsem pa ne ve, kaj bi z doseženim počel.

Kaj bi storil danes Kozak, če bi še živel, ne vemo. Morda bi bil zmožen vrnitve k točki Kristijana in bi napisal dramo, ki bi dala pravo merilo in smer. Ne glede na predvidevanja, ki so nerealna igra, pa je v Kristijanu in *Aferi* svet, ki velja danes morda še bolj kot včeraj. Če se že Kozak ne more vrniti k njemu, pa se bodo mogli in morali vračati k njemu dramatiki in ljudje prihodnosti, ki bodo do kraja spoznali, da v begu pred ničem puščave v avtistična drogantna samoslepila-fantazme-blodnje ni trajne rešitve. V točki tega spoznanja, čeprav ne le v tej, je trajna moč in potencial KD; tudi in predvsem v točki eksistenčnega Kristijanovega obrata k BSAPO. Ti dve točki je treba le obuditi, prav prebrati. In Kozak bo zaživel kot eden ustreznih usmerjevalcev današnjega in prihodnjega Slovenca, človeka.