

Kronika

ŠIVIČEVA OPERA O ČLOVEŠKI STISKI

Glasba

Bil je izjemen večer, kakršnih naše operno življenje ne pomni obilo, vreden spomina zavoljo skladatelja in pevcev. Dobili smo delo, ki sodi med redko najboljše v beri slovenske glasbeno-gledališke literature. Njegove mere ne presegajo utrjenega območja poromantične operne estetike in Šivic se ni pehal za novostmi, ki bi spremenile veljavno. Ni iskal oblike, temveč izraz — znamenje, da ga je vlekla na deske najprej vsebina, torej notranja nuja, s katero so se zakonitosti takega odrskega oblikovanja ujemale v bistvenem. Če prezremo povprečneže, dokazuje njegova spodbuda predvsem ustvarjalca, ki se zaveda lastne moči in zaupa svojemu videnju življenja bolj kot spričevalom mogočnih zgledov ali današnjemu vihravemu tipanju v neznano. Gre pač za osrednje križpotje, kjer se glasbenik, še posebej Šivičevega rodu, bržčas najteže odloči. Osterčeva šola mu je (prvič in doslej zadnjič na Slovenskem) vcepila poleg sodobnega prepričanja — takrat je bilo novoklasicistično — tudi dragoceno zavestno odprtost za vse napredno. Čeprav v jedru ni novotar in ni zatajil prvotne vere, vselej sledi, pozna, dojema drugačne kompozicijske poti, odloča (in prilagaja) se razumno in pozorno, ni vnaprejšnji nasprotnik nazorov, ki naj bi pravzaprav podirali njegov tonski svet. Tako ostaja živ, preteklost ga ne hromi, prihodnost ni videti odurna; ustvarja lahko po svoji podobi, brez meča večne nelagodnosti nad glavo pa tudi brez zčira te in te dokazano preverjene, z vzori podprte, od zmeraj najboljše ... upravičenosti. Ne, ne dotikam se čudodelne varnosti, ki je dana izbrancem. Vemo, kolikokrat se skladatelja Šivičevih let in značaja poloti »strah«, tista prežeča

obotavljivost, da bi ga poslušalci ne razumeli napak, da bi jih ne prestrašil in ne dolgočasil, da bi ne bil ne prenapreden ne prestarinski. Na dlani je tudi, kako se take zagate podeseterijo, kadar po dolgih desetletjih (podprt z eno samo mladostno izkušnjo ter mnogimi doživetji, spletenimi v širok razved) stopi na operni oder, kjer so dandanes načeta vsa vprašanja in splašeni vsi dvomi o smislu glasbenega gledališča. Tu se more opreti res samo nase, na svojo nujo in prepričanje: zgolj na življenjsko vsebino, ki ga je prizadela v najglobljem jedru, daleč pod skorjo slogovnih in kompozicijsko-tehničnih zadreg. Prav zato največje dobro *Cortesove vrnitve* ni sveže, pogumno novotarstvo po meri sodobnih prizadevanj, tudi ne fakturna ter po njej ubrana slogovna doslednost in pristnost katerekoli »šole« zadnjih petdesetih let, temveč izjemna, skrajna umetniška poštenost, srečno enakovredna zreli stvariteljski moči v trenutku popolne človeške odkritosti. Ta opera se napaja iz korenin, ki so vse čase vsem ljudstvom rodile najboljše vino, vino umetniške resnice. Gotovo: današnji svet išče drugam, neenotno, opotekavo, bolj s slutnjami kot z jasnim ciljem, vendar išče in se odmika. Nemara nam je usojena prekratka doba za razgled, ki se bo odprl in konec koncev sta dalja in nebesna stran tudi zdaj tolikanj razločni, da čutimo ustaljenost *Cortesove vrnitve* kot trdno danost preteklosti. Ni Šivičeva krivda, da smo dobili njegovo delo — tako kot *Črne maske*, kot *Ekvinokcij* — prepozno: vzroki tiče v naši zgodovini, natančneje kot glasbenik bi nam jih razkril sociolog. In umetniška cena nove opere ni (še celo pa ne bo) zato nič drugačna. Tudi njen pomen in delež v slovenski glasbeno-gledališki žetvi ne: je prva dognana stvaritev, ki zdru-

žuje večno človeško vsebino z žgočo stisko teh, naših, sedanjih dni.

Značilno je, da si je Šivic (kot Kogoj, Kozina in mnogi drugi) napisal libreto sam, natančneje: da ga je sam priredil po radijski igri Andreja Hienga. Past, ki se ji je moral izmikati pri tem opraviilu, ni bila karsibodi. Hiengova drama ni odrsko delo; kljub številu nastopajočih in trem, štirim osrednjim prizorom (Maria: Don Antonio, Francisco : Cortes) je večidel dialogizem, ponotranjen samogovor, ki ne pozna protigre, ker si jo podreja. Vse je le Franciscovo grebenje po duši za edinim izhodom, kjer bo slišal odločilno besedo o smislu svojega življenja in nehanja. Drugo je predvsem zadeto pa skopo zarisano okolje, ki daje tej monodrami v dvogovorih potrebno »prostorsko« globino; za operne deske bore malo oprijemljivega. — Šivic se je torej moral odločiti o dvojem: o besedilu (koliko ga bo uglasbil, kje in kako ga bo krčil) in o dramaturgiji (kdaj naj upošteva pisateljevo zaporedje prizorov, pri katerih spremembah lahko pridobi več vidnega dogajanja, več odrskih nasprotij). Kar zadeva prvo odločitev, ga je vodil redko pretanjen občutek za pomensko težo, se pravi za jedro Hiengovih besed. Kljub temu izbira ni bila čisto preprosta. Književni izvirnik je sicer napisan v klenem jeziku, res pa je tudi, da slog tega pisanja na opernem odru ni vselej pevsko neposreden, ker pač sledi značilnemu besedišču in besednim zvezam. Skladatelj je moral skrbno tehtati domala sleherni stavek, ki ga je sprejel v libreto, čeprav je krajšal le tu in tam. Ravnal je preudarno in zelo izkušeno, kot pritiče avtorju izvrstnih samospევov ter (predvsem komorno zasnovanih) pesemskih ciklov. Samo v zadnjem dejanju bi mu lahko oponesli kako besedo preveč — a v tem dejanju se je moral hkrati spopasti z vsemi nevšččnostmi, ki jih je zastavljaval »prevod« radijske igre v

operno predlogo. Hiengova *Cortesova vrnitev* ne premore učinkovitega finala: po silovitem in jasno začrtanem prizoru, s katerim razreši osrednje vprašanje, polagoma in mirno izzveni, kakor se je iz »nejasnega« zvenenja okolja tudi pričela. Ob tem uvodnem in sklepnem dramaturškem pianu, negibnem, odmaknjemem, je stal prvi kamen spotike. Šivic bi ga seveda lahko obšel, a tako bi se odpovedal »drobnim«, vendar pomenljivim znamenjem dogajanja, vlogam Chinch, Upravnika, Pestunje in — posredno (če odštejemo dogodek v krčmi ter delež menihov) — zboru. Vsaj nekatere teh oseb je za običajen (in nujen) potek operne zgodbe brez dvoma potreboval: če drugih ne, Chinch zagotovo; in zbor, saj je (upravičeno) hotel glasbeno stopnjevati tretje dejanje. Presoje vredno je potemtakem le, ali je bila dramaturško najboljša rešitev, da je poleg zaporedja osrednjih prizorov skoraj v celoti sprejel tudi Hiengove poudarke (način predstavljanja, odmerjanje pripovednega in akcijskega) pri obstranskih vlogah. Prepričan sem, da bi Chinchov pomen ne zbledel, če bi nam na začetku zamolčal, kaj in kako je z njim, še več, da bi bila njegova »poigra« mnogo bolj učinkovita in potrebna, če bi je ne zagotavljal že skraja postavljeni okvir. (Vseeno, ali bi mu skladatelj tedaj dovolil le besede, ki mu jih odmerja že radijska igra ali tudi namig o njegovi usodi, s katerim nas opozarja v uvodnem prizoru opere.) Bržčas bi se dalo odrsko učinkoviteje dognati še Upravnikov delež. Prizora, kjer sodeluje, res nista toliko vsaksebi, da bi si ne mogla slediti kot mnogi drugi, v ostrem, »filmskem« rezu, brez vmesnega pripovedovanja. Če je Šivic hotel za trenutek zadržati naraščajočo napetost, bi to lahko storil tudi drugače, dramaturško bolje prilagojeno opernim zahtevam. Kar pa zadeva Pestunjo: težko je verjeti, da je potrebna. Zavoljo terceta ob začetku zadnjega

dejanja že ne, na ljubo »spominu« na rumenega mačka še manj — priznam pa, da bi pogrešal imeniten domislek, v katerem podvaja klice Done Marie; zelo je resničen, odrsko in glasbeno. (Toda bil bi nemara še močnejši, daljnosežnejši, če bi Pestunjina »globina« odmevala samo za odrom.) Ta vloga ostaja enakovredna Chinchu in Upravniku le v Hiengovem besedilu, pri Šivicu se je spremenila v navadno operno osebo na robu dogodkov, kakršne služijo največkrat za dramaturško berglo... S Chinchom in Upravnikom pa je drugače: verjamem, da ju je skladatelj tako opredelil namenoma, čeprav mu je odločitev ponujala, celo vsiljevala že književna predloga. Libreto namreč kaže dve izraziti, tudi povsem nasprotni si prvini. Poglavitna je realistična, ne pogrošno, privajeno, romantično zvozeno, temveč janáčkovsko realistična, divje iskrena in neposredna, stilizirana le toliko, da ne zaide v grobost in naturalistično povzemanje nadržanosti. Takšni so vsi ključni prizori in dovršen del odlomkov z obstranskimi osebami, se pravi večina opere. Toda Šivic se je natanko zavedal, da z realizmom ne bo mogel stopnjevati finala, ne zvočno ne odrsko, da bo torej mogel uporabiti zbor le v krčmi in samostanu in mu bo zato celota izzvenela skoraj komorno ali vsaj premalo glasbeno kontrastno. Tega ni želel. Ni se hotel odpovedati zboru, ker ga je potreboval — pot na oder pa mu je lahko razmaknil le v mejah Hiengove »prostorske« globine: postavil ga je lahko samo za razlagalca ali odmaknjenega dopolnjevalca dogodkov, pa seveda za posebljeno tonsko (se pravi kompozicijsko) večplastnost izraza. Prav to je druga dramaturška prvina *Cortesove vrnitve*, novoklasicistična, povzeta po Stravinskem. Sodim, da je zaradi nje uravnal delež Chinchu in Upravniku v dve ločeni polovici, sicer bi nedejavnost, oratorijska posrednost zbora učinkovala preveč tuje,

naključno, kratko malo neupravičeno. Pa bi res? Dvomljivost sožitja tako bistveno razlikujočih se prijemov ostaja najbrže enaka, če ju libretist poudari ali ne; slejkoprej odločata ustvarjalčev okus in namen. In slednjič: Šivicov primer povezave ni nov, poskusili so ga že drugi (recimo Britten): odločilno je, da ni vsiljiv, po nemarnem globokoumen, gola sprenevedasta »ideja«. Kljub temu si je z njim zadela na pleča kar okorno butaro. Sebi in režiserju.

O pomembnih potezah glasbene govorice v *Cortesovi vrnitvi* ni treba zgubljeni besedi; razčlenil jih je že skladatelj med skromnim razgovorom z urednikom opernega Gledališkega lista, poznamo jih iz njegovih uspešnih del zadnjega časa. Mikavneje je zasledovati, kako so mu služile na gledaliških deskah. Na kratko povedano: imenitno. Ta muzika ni niti za trenutek negibna, sama sebi namen, dramaturško mimo-bežna. Z enako notranjo napetostjo se odziva značajem, razpoloženjem in dogodkom, pozorna je na sleherni utrip ali premeno odrskega prizorišča, ne caplja za zgodbo, ne potaplja se v tonske slikarije, temveč vodi in usmerja. Šivic zna pri tem vzorno razporejati napetosti in oddihe, ne samo gledališke, tudi čisto glasbene. Njegov orkester »diha«, zelo je barvit, okreten, sposoben najrazličnejših odtenkov, vendar nikoli mučno gostobeseden; o pravem trenutku zveni komorno ali simfonično, ne oklepa se utrudljivih »spremljevalnih« kalupov in kljub pomembnosti ne sega čez rob svoje naloge; ni edino odločilno skladateljevo izrazilo, ampak enakovreden udeleženec glasbene drame. Enakovreden pevskemu deležu. Vemo, kako zadeto in s kolikerimi globinami služi Šivicu človeški glas — novost pa je na našem opernem odru po vojni, da vokalna povednost tako zavestno in samoumevno raste iz teže besednih zvez, iz njihove psihološke vsebine in poudarka, da jo ubira mimo

nabuhlih, »v srce segajočih« vaječnosti, sveže, ponotranjeno in resnično. Ob najpomembnejših vzponih (prizor Marie in Francisca, prizor Francisca in Cortesa) nas presune z osupljivo močjo in iskrenostjo, ki seveda ni le moč melodične dikcije, temveč prav toliko moč orkestrskega »dopolnila«, njuna istosmernost, neposrednost, psihološko jasno opredeljena sočasnost. Povedano s primerom: povsod, kjer Kozino — in primera z *Ekvinokcijem* se vsiljuje nehoti in marsikdaj, ker nam deli dovoljujeta medsebojno tehtanje — povsod, kjer Kozino pristen romantični zanos požene v ariozno vznesenost, se Šivičeva misel osredotoči v ekspresivno nepopustljivost razčlenjevanja človeške stiske. To so gotovo najbolj vznemirljivi viški *Cortesove vrnitve*, ti ostro začrtani prizori v duhu janáčkovskega glasbenega realizma (ne merim na posnemanje in tudi Janáček je le pars pro toto). Zlasti ob njih se zavemo, kako zapleteno nalogo si je postavil skladatelj z odmaknjenim, »opazovalskim« zborom. Chinha in Upravnika je pač lahko uresničil brez ločnic, saj ga njuna dramaturška novoklasicistična dvojnost ni silila v dvojnost zasnove, pri zboru pa se ji ni mogel ogniti. Saj ne, da bi bila zborovska faktura v oratorijskih odlomkih bistveno druga kot sicer; bolj razvejana je že in izvajalsko bolj zahtevna, žal pa je hkrati mnogo bolj »statična«. Ne pomaga glasbeno-dramaturškemu vzponu (prej ga zadržuje), ne pogloblja dramatičnega trenutka, ampak ga širi. Verjetno je Šivic prav to tudi hotel, vendar dvomim, da v takem razmerju in s tolikšnim ritenutom. Bržčas je pristavila svoje uprizoritev.

Krst nove opere je glasbeno vodil Ciril Cvetko. Bil je prizadeven in zanesljiv vodja, vseskozi trdno v sedlu mnogih nelahkih dolžnosti. Ni skrivnost, da so partiture, kakršna je *Cortesova vrnitev*, za naš ansambel huda preskušnja: ni jih vaje in še tehnično terjajo skrajn napor. Delo, ki ga je Cvetko

opravil, je zato še tolikanj bolj vredno popolnega spoštovanja. Zavoljo dosežene tehnične pripravljenosti in zavoljo poštenega odnosa do slovenskega dela, ki v marsikaterih očeh in ušesih tudi dandanes »praviloma« ni vredno posebnega napreznja. Cvetkova zasluga je, da smo poslušali skrbno pripravljeno predstavo brez zanemarjenih »nadrobnosti« ali sprotnega iskanja rešitev: vse je bilo na svojem mestu in jasno postavljeno, kdaj pa kdaj celo preveč. To, česar mu ni uspelo doseči, bi lahko po domače imenovali zavestno sodelovanje orkestra in zbor. Zbor (z njim se je trudil Jože Hanc) je ostal muzikalno neoblikovan — z izjemo moškega, glasovno neizenačenega ansambla v krčmi — in ves čas ravnodušen do pomena svojega deleža, orkester pa dinamično nediscipliniran, prenekaterikrat moteče glasen in zato hudo mačehovski za odtenke skladateljeve partiture. Čisto drugače je uspelo Cvetku delo s solisti, seveda pa so se tudi sami domala brez izjeme potrudili po najboljših močeh, pevsko in igralsko. Odrska podoba, ki jo je oblikoval Hinko Leskovšek, je bila v njihovih prizorih zasnovana brez cenene gledališke navlake (Franciscov izbruh v krčmi se bo verjetno še utekel) in brez stiliziranja, s pravšnjo mero skoposti, vendar povedno. Režiser je nasprotja med osebami očrtal z zgledno preprostostjo, razumno odmerjal ostre prehode med dogodki in se pri tem smiselno ravnal po glasbeni govorici. Veliko teže se je znašel v oratorijskih odlomkih: tam so učinkovali nastopi zboru naključno; spremljala jih je nerazumljiva počasnost, neka čudna peza, skoraj zasebnost prihodov in odhodov, hkrati pa utrujajoče nespremenljiva geometrična razporeditev ob levi in desni stranici prizorišča. (Moški zbor, ki je v tretjem dejanju izpolnil zadnjo stranico odrskega kvadrata, je bil nepotrebno vidno »dopolnilo«. Petje menihov sodi za sceno.) Sodim, da je Leskovšek »opazovalno« nalogo zboru in z njo novoklasicistično potezo Šivi-

čeve opere razumel preveč dobesedno. Par za spoznanje bolj osamosvojenih skupin z dobro premišljenimi, kot pri solistih skopimi premiki bi doseglo neprimerno več — tako pa je vzdržana negibnost zameglila v zadnjem dejanju celo spremembe prizorišča. Kajpak, tudi v tem okviru bi lahko nekaj režiserjevih odločitev učinkovalo precej drugače, če bi jih podprl, poudaril ali razčlenil z lučjo. Žal je razsvetljava spet ostala deveta skrb, brez sleherne spodobne vloge. Namesto nje nam je ponudila uprizoritev za celo galerijo skioptičnih slik, očitno v dobri veri, da bomo tako bolje razumeli, kaj se na odru godi in kaj poslušamo. Zamisel močno spominja na navade radijskih glasbenih pravljic, ko otrokom najprej povedo, kaj se je junaku primerilo, potem pa jim tisto še »zaigrajo«; kratko malo ni upoštevala moči šivičeve muzike in tudi dramaturgije opere ne. Scenograf in kostumograf Vladimír Žedrinški je tu meril v prazno. Na srečo samo s projekcijami: njegov scenski okvir je zelo funkcionalen, neobtežen, barvno zadet, ujema se z glasbeno govorico. Večidel je tako zasnoval tudi kostume (vprašljiv ostaja Don Antoniev, ker ga premalo določa; enako Franciscov oklep, preden se odpravi h Cortesu, ker učinkuje nehote norčavo).

Dirigent in vodstvo hiše sta ravnala prav in pošteno, da sta uprizorila novo slovensko delo z najboljšimi prvaki: toliko izjemnih pevsko-igralskih stvaritev, kot jih je prinesla *Cortesova vrnitev*, nismo v eni predstavi doživeli že precej let. Vsi trije osrednji liki dela so dosežki, ki sodijo v vrh našega opernega poustvarjanja. Samo Smerkolj je izoblikoval Francisca s silovito človeško prizadetostjo in muzikalno neposrednostjo, z nič manj silovito igralsko zbranostjo in kar prerojeno glasovno svežino. Takšnega se ga spominjamo iz *Črnih mask* in bilo bi nadvse pomembno, da bi mu zaupali več podobnih vlog, zlasti v postavitvah s tako enakovrednimi partnerji. Tudi o Zlati Og-

njanović bi namreč moral zapisati isto: njena Dona Maria je mogočen dramatičen lik, dognan in doživet do slednjega igralsko-glasbenega odtenka, nepopustljivo notranje napet in stopnjevan, glasovno čvrst in razkošen, z eno besedo zrelo umetniško dejanje. In slednjič Danilo Merlak v vlogi Cortesa, manjši vlogi na pogled, prav tako bistveni v resnici: bil je scela sklesana osebnost, močna v izbruhih in prepričljiva v starčevski spravljenosti z usodo, moč proti možu v odločilnem prizoru s Franciscom, ostro zadet v samosvojem fraziranju in jasno oblikovan. — Ob teh vrhunskih poustvaritvah so druge, ponajveč zanesljivo povprečne, izzvenele nekoliko bolj blede, kot bi zaslužile. Najlepše presenečenje nam je pripravil mladi Karel Jerič (Chincho), igralsko sicer še nesproščen, zato pa pevsko in muzikalno dovolj neposreden. Slabše se je odrezal Dragiša Ognjanović kot Don Antonio; njegov lik bi moral občutno posegati v Franciscove in Marijine stiske in dvome, ostajal pa je na obrobju, čudno brezbrizen in odmaknjen, skoraj zavrt. Franc Javornik (Upravnik), Milka Evtimova (Pestunja), Jože Gašperšič in Jaka Jerša (prvi, drugi Gost) so opravili svoje naloge zavzeto.

Cortesova vrnitev je bila po dolgem času prva nova slovenska opera na deskah ljubljanskega gledališča in uprizoritev je dokazala, česa je ansambel zmožen ob vrednem domačem delu. Nobenega dvoma ni, da je prav ta izvedba umetniški vrh zadnjih sezon in zdi se več ko naravno, da bo hiša v prihodnje bolj skrbela za izpopolnitev repertoarja z našimi novimi deli, spodbujala njihovo nastajanje, preverjala ob njih svoje moči pa, seveda hkrati, načrtno segala po starejših partiturah in se trudila za oživljanje vsega, kar še premore kaj cene. *Matija Gubec* in *Cortesova vrnitev* v dveh letih obljubljata tako pot in res je skrajni čas, da Opera stopi nanjo. Vendar bo lahko —

in bi morala ob Šivičevem delu preudariti tudi sadove repertoarne politike zadnjih desetletij: število predstav, ki jih bo čakala *Cortesova vrnitev*,

zlasti pa njihov odmev med občinstvom bosta nedvoumno pokazala, do kod je privedla svoje obiskovalce.

Brut Loparnik

vnost PREGLED SODOBNE SLOVENSKE DRAMATIKE

Vitomil Zupan, *BELE RAKETE LETE NA AMSTERDAM*, Znamenja 42, Založba Obzorja Maribor 1973

Zadnja objavljena Zupanova igra, nagrajena in večkrat uprizorjena v letu 1972, nam izredno zgoščeno, intenzivno, rekli bi kar asketsko oziroma komorno, razkriva zanimivo psihološko in psihoanalitično situacijo. Vsa avtorjeva pozornost je v smislu enotnosti kraja, časa in dejanja osredotočena na poglobljanje v psiho treh ljudi oziroma relacij med njimi; pri tem se pokažejo tudi širše dimenzije odnosov posameznika do družbe — odnosa do dela, do družine, do sočloveka, do ljubezni, do spolnosti. Med tremi dramskimi osebami se tako kažejo pomembne socialne, intelektualne in moralne razlike, ki povzročijo v izjemni situaciji izbruh do tedaj še neizrečenih in nerealiziranih odločitev in strasti. Notranji razvoj oseb privede prek dogajanja in refleksije o njem do bistveno novega in odločilnega stanja, do konca neke faze življenja oziroma sploh vsega dotedanega življenja, ob katerem se konstituante preteklosti podro in je treba začeti znova in drugače.

Predvsem osrednja oseba — Tonič — doživi najširši razpon v spoznavanju sebe in drugih in je v psihološkem in dramskem smislu najzanimivejša figura — s svojo akcijo kot posledico spregledanja razlike med videzom in resničnostjo oziroma svojo predstavo o paru in njuno pravo podobo spremeni do tedaj le na verbalnem nivoju napeto situacijo v prav eksistencialno prelomen trenutek za vse tri udeležence. Dram-

sko dogajanje teče od vsega začetka postopno in logično z vedno novimi osvetlitvami značajskih potez, miselnih in čustvenih sfer oseb, kakor jih te razkrivajo same v dialogih ali daljših govorih in kakor se kažejo iz njihovega vedenja, dovolj ilustrativno popisane v didaskalijah.

Brumen, materialno kar uspešen žurnalist, sicer pa nezadovoljen s svojim delom-poslom, kjer je mogoče tudi bedarije dobro spraviti v denar (kot na primer tekst za popevko *Bele rakete...*), nezadovoljen sploh s svetom in ljudmi okrog sebe, a tudi osamljen, povabi v svoje stanovanje Toniča, že starejšega nočnega čuvaja z bližnjega gradbišča. Tonič gleda na Brumna spričo njegovega standarda in intelektualne ravni s pravih strahom ter spoštovanjem, ki se — ko si ob pogovoru ustvarja o njem svojo podobo — v posameznih trenutkih in nato sčasoma vse bolj izgublja in prehaja v 'izkoriščanje' njegove nenavadne gostoljubnosti ter v moralno ogorčenje ob grobem in nespoštljivem odnosu med Brumnom in Lelo. Za razumevanje osrednjega dogodka v igri, ko Tonič posili Lelo, je treba opozoriti na več stvari: na izjemno situacijo, v kateri so vsi pod vplivom alkohola, zlasti Tonič, ki sicer redko pije, na izzivalno Lelino vedenje pa tudi Brumna, na ambivalentna čustva, ki vežejo oba ljubimca, posebno pa na zatrtost Toničevega spolnega življenja, saj z družino ne živi, ker ima žena drugega, ostaja mu le izživljanje ob slikah. Tonič je sicer izredno vesten, dober, celo ponižen in pasiven človek, ki živi po zelo trdnem moralnem kodeksu, katerega dejanje v teh posebnih in zanj nenavadnih okoliščinah pa postane z avtorjevimi