

GLEDALIŠČE

O AKTUALIZIRANI LJUBLJANSKI DRAMI

Novo vodstvo ljubljanske Drame je pričelo v pretekli sezoni izvajati svojo načelno umetniško zamisel, ki jo je samo označilo kot aktualiziranje sodobnega gledališča. Ta njegova zamisel je bila v pretekli sezoni očitna predvsem v sestavi repertoarja, ki je bil izbran pretežno iz novejših, celo najnovejših del sodobne svetovne dramatike in domačih dramskih poskusov v tej smeri. Torej aktualiziranje gledališča ne kot cenene zabave občinstva, marveč v smislu moralno idejne problematike časa, sredi katerega današnji misleči človek živi, v smislu njegovega osveščenja spričo vseh tistih vznemirjujočih tegob in tesnob, ki jih sicer boleče občuti, čeprav si pogosto sam ni na jasnem niti o njihovih tragičnih vzrokih niti o njihovih usodnih posledicah. Tako pojmovana aktualizacija gledališča pa ni, kakor bi se nemara moglo zdeti, iznevera, afront ali celo zanikanje klasičnega gledališkega repertoarja bližnje in daljne preteklosti, marveč je danes nujno in neizogibno dopolnilo gledališke klasike, saj se je tudi ta vedno in povsod rojevala iz neke krizne situacije svojega časa in je bila v času svojega rojstva vedno tudi živo aktualna in neposredno duhovno vznemirljiva, čeprav se je v svojih manj potresnih obdobjih posluževala drugačnih moralno psiholoških vidikov in umetniških sredstev kakor današnja neklasična, problemsko aktualna dramatika.

Kadar koli soočujemo klasiko z neklasiko, in to zlasti v dramski, gledališki umetnosti, ne smemo, če hočemo biti pravični do obeh, nikoli pozabiti, da klasike ni pojmovati zgolj kot primerke neke umetniške zglečnosti, dovršenosti, popolne skladnosti vsebine in oblike, marveč jo je treba pojmovati, in to danes bolj kot kdaj, kot posebno moralno kategorijo v umetniškem upodabljanju resničnosti, moralno kategorijo, ki je vedno zavestno v službi notranjega oblikovanja človeka, njegove duševne omike. Vsa dramska klasika od grške antike in njenega teoretika Aristotela dalje in preko evropskih klasicistov do meščanskega klasika Ibsena in njegovih naslednikov izhaja filozofsko iz objektivnega idealizma raznih časovnih smeri, ki je očitna tako v pojmovanju dramskih junakov kakor v pojmovanju sveta, v katerega so ti postavljeni. Junak klasične dramatike, prikazovan pretežno v svojem nagonskem svetu, v svetu svojih strasti, je večno enak, nespremenljiv, je imun za spremembe časovnega razvoja, torej v bistvu nehistoričen človek, postavljen v vsakokratni svet nekih smotrnih redov in bogov. Junakovi tragični napori in propadi so tako rekoč demonstracije, individualni nazorni prikazi, da vlada na svetu vzlic drugačnemu videzu vendarle neki razumen red, ki pa ga je treba vedno znova odkupovati z vsakokratnimi heroičnimi propadi človeka, individua, in so ti in taki heroični propadi pravzaprav posreden dokaz obstoja smotrnih redov in bogov na svetu. Psihologija, katere se poslužuje klasična dramatika in iz katere živé in goré njeni junaki, seveda ni in ne more biti izkustvena, tj. v bistvu iracionalna, podzavestna psihologija, marveč je to psihologija moralnega razuma, se pravi racionalno filozofska psihologija, vedno bolj ali manj oktroirana od neke moralne ali socialne transcendence. Eno izmed temeljnih izhodišč in fikcij klasične dramatike je njena domneva, da je dramski junak, individuum, tragični katalizator neke moralno ravnodušne ali celo sovražne nujnosti, in s tem ideja, da

človek, individuuum, navzlic temu, da kot žrtev svojih heroičnih teženj propade, vendarle aktivno in pozitivno vpliva na moralno podobo družbe in sveta, se pravi domneva, da individualno, posebno povzroča in oblikuje splošno.

Vseh teh prvih dramske klasike kot posebne moralne kategorije — da vlada svetu kljub drugačnemu videzu vendarle neki smotrni, razumen red, da je človek navzlic svojim slabostim vendarle moralno esencialna, ne pa zgolj izkustveno eksistenčna in iracionalna bitnost in da v zadnjih pristojnostih individuuum, posameznik vodi svet in uravnava nujnost, ne pa narobe; vseh teh idealističnih danosti klasične dramatike pa zlepa ne more vzdrževati današnji človek po dveh zapovrstnih svetovnih klanjih, po stopnjujoči se tehnifikaciji civilizacije, ki je hkrati stopnjevano razvrednotenje človekove duhovne individualnosti, in nazadnje po atomski bombi in po morali atomske bombe kot zadnjem dosežku znanstvenega napredka. Spričo tako temeljitega iztreznjenja in razočaranja nad vsemi iluzijami in objektivne redove, se izvrši v dramatiki kot občutljivem in zanesljivem seizmografu človeške zavesti, in to že dolgo pred današnjo dobo, ena od novih rokad med objektivnim in subjektivnim idealizmom, katerega predstavlja danes v zahodnem svetu najbolj zakoreninjena eksistencialna filozofija raznih smeri s svojimi idejnimi antitezami zoper iluzijsko dramsko klasiko — z nevero v objektivne redove, z zavračanjem psihologije moralnega razuma in predvsem s svojo tesnobno zavestjo, da človekovo dragoceno bistvo, njegovo individualnost nenehno ogrožajo in rušijo številni slepilni družbeni in tehnični bogovi.

Najhujši afront sodobne problemsko aktualne dramatike zoper klasično pa velja heroičnemu patosu, osrednjemu živcu klasične dramatike kot posebne umetnostne moralne kategorije, tistemu heroičnemu patosu, ki je dobival že pri Ibsenu simptome »življenjske laži«, pri Strindbergu, ateističnem iskalcu vere pa podobe pošastne groteske. In tragična groteska v igri z resno in komična absurdnost v igri s farsno fakturo je tudi značilna podoba sodobne, problemsko aktualne dramatike.

S tragično grotesko in komiko absurda vdirajo v sodobno dramatiko na videz novi, dejansko pa v zgodovini evropskega gledališča že davno preizkušeni oblikovni prijemi: iracionalizem, fantastika, karikatura, prekinjanje iluzije resničnosti na odru z epskimi in poetično lirskimi elementi, spopadi idej namesto spopadov strasti in v tej zvezi dramske osebe ne kot predstavniki človeških strasti, marveč kot konstrukcije idej in razplet drame ne kot čustven pretres, marveč kot mentalna osvestitev — vse te oblikovne sestavine, ki vse bolj ali manj rušijo iluzijo razumne resničnosti na odru in ki jih nahajamo že pri Aristofanu, je Aristotel v svojem nauku o tragediji in komediji zavestno zamolčal, oziroma jih je kot nesposljljivosti na robu svojega nauka o komediji samo z grajo omenjal, ker so nasprotovale temeljem njegove celotne filozofije o kozmosu, o razumnem in smotrnem redu sveta.

Čeprav se zdi sodobna dramatika nesposljljiva parodija na nekdanjo klasično dramo in komedijo, po kateri se nam nemara celo toži, bi bili vendarle slepi in celo krivični, če ne bi za vso njeno vznemirljivo ironijo, zbegano skepso in črnim humorjem prepoznali njenega mučnega hotenja in potrebe dokopati se preko vsega lažnega videza do bolj utešne podobe sveta, kot je ta, sredi katere živimo. Samo strastna dvomljivost, nikoli pa mlačno samozadovoljstvo tvori most do resničnega verovanja in napredka, nevarnost nihilizma

in moralnega razkroja prihaja z druge, nasprotne strani, od mlačne ravnodušnosti in spekulativnega konformizma.

Aktualna že na zunaj, po svojem naslovu, je *Administrativna balada* Miloša Mikelna, iz komičnih situacij ohlapno povezana odrska satira na našo administracijo in birokracijo. Kar je pri tej umetniško sicer nezahtevni reportažni igri najbolj prikupno, je brez dvoma avtorjeva civilna korajža, njegova sicer verjetno bolj senzacionalna kot moralna trmoglavost, da je hotel z glavo skozi zid. Iztek njegovega poskusa pa je bil, kakor vsak poskus v našem moralno mlačnem podnebjju, za obe prizadeti stranki pomirljiv: avtorjeva glava in zid sta ostala cela in zdi se celo, da je bil pri tem spopadu zid na dobičku, saj je, kakor pogosto naši humoristični časopisi, poziral neko širino naše družbene zavesti in s humorističnimi listi našega časa, od ljubljanskega preko zagrebškega in beograjskega do popolnoma krotkega moskovskega *Krokodila*, je Mikelnova reportažna satira tudi v sorodstvu. Tam kakor tu se sredi obilice konvencionalnih trivialnosti zasveti marsikak satirični preblisk, ki zadeva našo družbeno resničnost, seveda s pridržki uradno koncesioniranega humorja, da naj meri posmeh samo v posledice in izvajalce, ne pa v ideje nekega narobe sveta, nekega družbenega absurda in v njihove povzročitelje. Oblikovna slabost *Administrativne balade* pa je tudi v tem, da skuša določeno družbeno absurdnost prikazati predvsem v med sabo ohlapno povezanih smešnih situacijah, ne pa tudi v komičnih karakterjih in idejah. Komične situacije na odru so vedno le na površini dogajanja in so vedno kratkega diha, šele komika karakterjev in idej ustvarja strjeno komično in komedijsko podobo.

Friedricha Dürrenmatta *Fiziki* so groteska na aktualno temo atomske fizike in atomske bombe. Tema atomske fizike, zgoščena v vprašanje, kaj bo človeštvo storilo s tem svojim najbolj usodnim odkritjem, ali ga bo obrnilo v svojo pogubo ali v svoj napredek, ima na odru lahko podobo psihološke moralitete, se pravi boja med dobrim in zlim v človeku samem. V tem smislu je to témo že leta 1955 obdelal dramatik Zuckmayer v svojem delu *Hladna luč*, vendar je vprašanje človeške vesti in odgovornosti zožil na problem ideološkega izdajstva, ki ga stori junak, atomski fizik, v tekmi dveh blokov za nadvlado sveta.

Dürrenmatt se je izognil moraliteti in se po svoji navadi zatekel v grotesko. V groteskno kriminalni zgodbi je skušal ponazoriti odkritje atomske energije kot latentne nevarnosti za obstoj človeštva. V sanatoriju za živčne bolezni se znajdejo kot navidezni pacienti trije atomski fiziki, eden med njimi, kapaciteta v tej stroki, se pred nasiljem oblasti zateče v mir sanatorija, da bi tu dokončal svoja raziskovanja, dva druga fizika pa mu po nalogu svoje oblasti kot vohuna sledita v sanatorij, da bi mu tu ugrabila njegova odkritja. Popolnoma brez moralitetnih sestavin sicer tudi ta groteskna kriminalka ni, oba fizika vohuna se namreč v teku dogodkov osvestita svoje odgovornosti do človeštva in pritegneta zasledovanemu fiziku, ki hoče svoja odkritja obvarovati pred vojaškimi silami zemeljskih oblasti, toda izkaže se, da je bila vsa njegova previdnost zaman, njegov elaborat mu izmaknejo po zaslugi patološke voditeljice sanatorija, predstavnice nekega anonimnega svetovnega zla.

Prednost groteskne kriminalke na odru pred moraliteto je v njeni živahni, napeti teatraliki, njena slabost pa v pomanjkljivem notranjem, moralnem dejanju, v pomanjkanju moralno problemske dialektike oseb in prav zato *Fiziki* niso na umetniški višini prejšnjih Dürrenmattovih del.

Uprizoritveni problem sleherne romantične groteske, kar so tudi Dürrenmattovi *Fiziki*, je v dvojnosti njenih oseb: Trije atomski fiziki so bolniki in niso bolniki, tri bolniške sestre, žrtve teh fizikov, so bolniške sestre in so hkrati vohunke za tuj ali za svoj račun, bolniški strežniki so strežniki in hkrati organi varnostne službe in voditeljica sama je zdravnica in hkrati organ neke anonimne obveščevalne službe.

Stefka Drolčeva je kot dr. von Zahnd imela dvojni obraz, obraz poslovno stvarne zdravnice, predstojnice sanatorija, in obraz nevarno skrivnostne in demonične sile, katere interese pred vsemi drugimi zasleduje. Po svojih karakternih dognanostih spada lik dr. von Zahnd med najboljše odrske stvaritve, ki jih je zadnji čas ustvarila ta igralka. Z dvojnim obrazom je igral tudi Lojze Rozman svojega Newtona, fizika vohuna. S svojo poudarjeno ironično igro je opozarjal občinstvo, da z bolniki v sanatoriju nekaj ne more biti v redu. Manj sumljiv bolnik se je zdel Andrej Kurent kot Einstein, čeprav je bila tega v neki meri kriva tudi celotna zamisel režije, ki je bila bolj tempirana v resno kot tragično groteskno odrsko podobo. Tudi Zupanov Möbius, glavni fizik, ni skozi svoj videz dovolj proseval svoje dejanske istovetnosti, vendar je bil moralitetni delež njegove vloge odlično zaigran. Vika Grilova kot Lina Rose je bila sicer masiven tip komične misijonarjeve žene, vendar brez značilnih potez dürrenmattovske groteske. Aleksander Valič se je s svojim že preizkušenim obešenjaškim humorjem dobro vživel v vlogo misijonarja Rose. Kriminalnega inšpektorja Richarda Vossa si je zamislil Marijan Hlastec po podobi kmečko okornega, na videz počasnega, razmišljenega detektiva Maigreta, vendar je s svojo zanimivo, flegmatično igro premalo oprezal okoli sumljivih bolnikov in s tem premalo opozarjal občinstvo na dvojni obraz teh oseb. Presenetljivo sugestiven je bil Stane Česnik kot glavni bolniški strežnik in varnostni organ Uwe Sievers.

Tudi Zupanov *Če denar pade na skalo* je po svoji osnovni temi in zamisli groteskna kriminalka in je s svojo figuro, pošastno Babaruko, celo v bližnjem sorodstvu z Dürrenmattovo *Staro gospo na obisku*, čeprav gre v omenjeni Švicarjevi igri za motiv pravičnosti oziroma maščevane krivice, upodobljene v glavni junakinji, in z njo v zvezi za motiv od denarja ogrožene človeške morale, pri Zupanu pa samo za zadnji motiv, in to v zelo aktualni, naš konkretni čas neposredno prizadevajoči podobi: inflacija denarja v svoji verižni reakciji z inflacijo družbene in osebne morale, javne in zasebne resnice in pravice. Zupanov motiv je po idejni strani verjetno eden od tistih, ki s svojo prostornino in globino zajemajo moralno krizo naših dni, naše družbe, našega današnjega človeka v toliki meri kot malokateri družbeni motiv sodobne dramatike, samo škoda, da odrska izvedba tega motiva ni našla ustrezne rešitve. Zupan je kot prozaist neprimerno bolj discipliniran v svojem umetniškem izrazu, kakor je to na odru, kjer mu pripovedna sla le prepogosto hromi koncentracijo na notranje dejanje, na psihološko in idejno problematiko, in Zupan zlasti ni, kakor kaže njegovo delo *Če denar pade na skalo*, dovolj izkušen in domač v učinkih komičnega gledališča. Le tako je razumljivo, da obsega njegova, po svojem notranjem jedru preprosta pravda med grehoto in krepostjo prav tolikšno število oseb in prizorov kakor kaka Shakespearova kraljevska drama, in le tako je razumljivo, da se mu je njegova groteska v teku pisanja prevrgla v pravo moraliteto, kjer nastopa alegorija pogubnega denarja v spremstvu vseh sedmerih naglavnih grehov in kjer, kakor v pravi moraliteti, krepost na-

zadnje zmaga nad grehoto. In tako mu je padla po obeh omenjenih linijah satirična groteska na kamen.

Od številnega, preštevilnega igralskega osebja sta se vtisnili gledalcu v spomin predvsem dve osebi: Babaruha ali Ana Gerden v demonični igri Angelce Hlebčetove in Muha Marijana Hlasteca z njegovim komično delikatnim tolmačenjem obrtne časti vlomilca profesionalca.

Ameriški sen Edwarda Albeeja je ameriška inačica Ionescove groteskne burke, se pravi tiste sodobne komike, ki karikira odtujenost današnjega človeka samemu sebi in njegovo popredmetenost v svetu današnjih tehničnih čudežev, skratka, današnjo sklerozo človeškega duha. V primeri z Ionescovo dramsko dialektiko, oprto v smislu Bretona na čisto iracionalno logiko podzavesti, izven kontrole moralnega in socialnega razuma, učinkuje Albeejeva igra absurdne komike s svojim bolj izkustvenim realizmom ne samo psihološko močneje, marveč s svojo ameriško posebnostjo, zatrtostjo in deformacijo libida tudi moralno grozljiveje. *Ameriški sen* spada gotovo med najbolj krute in brezobzirne parodije na ideale ameriškega človeka in življenja, kar jih pozna ameriško gledališče.

V grozljivo absurdno igro so se odlično vživeli Duša Počkajeva kot mama, Janez Albreht kot ata, Slavka Glavinova kot Barkerjeva in Vida Juvanova kot stara mama, čeprav so pri zadnji prevladovale tragične poteze nad grotesknimi. In vendar je stara mama, nekaj *stage manager* te igre, avtorjev režiser, ki vso to grozljivo absurdnost vodi in jo hkrati razkriva.

V pretekli sezoni je bila uprizorjena tudi Krleževa *Agonija*, in sicer v znamenju visokega jubileja velikega hrvaškega dramatika, čeprav njegova predelava te igre ni brez grotesknih potez in pomeni celo nekakšno aktualizacijo neke avtorjeve dramaturške ideje o tem delu, ki ga je zasledovala več kot trideset let.

Agonija v prvotni obliki je bila pri nas nekaj ena izmed najbolj pogosto igranih Krleževih dram, priljubljena občinstvu ne samo zaradi svoje izredno gospodarne, koncentrirane dramske strukture — ki je stilno in motivno zelo blizu Strindbergovi *Gospodični Juliji*, marveč nemara še bolj zaradi svoje vse-skozi simpatične junakinje, ki je med številnimi zastopniki glembajevskega rodu, morilci, sleparji, družbeno neodgovornimi sanjarji, lepoumniki in uživači edina, ki se po zloemu svojega rodu in razreda moralno zbere in z delom svojih rok preživlja sebe in svojega propalega moža. Njena edina moralna krivda v prvotni verziji dela je ta, da je sama pri sebi resnično želela smrt svojega parazitskega moža Lenbacha, in njena edina intelektualna krivda, da je res verjela v svojega vedno tako korektno ljubeznivega prijatelja dr. Križovca, s katerim je menila po smrti svojega moža pričeti novo življenje. V moralni krizi, ki jo preživlja Lavra po Lenbachovem samomoru, pa prične dr. Križovec s preudarkom in poudarkom govoriti svoj moralni pledoaj za mrtvega Lenbacha in se s tem namerno odmika od Lavre in jo tako požene v samomor.

V dodatnih prizorih na tri dejanja predelane *Agonije* steče Lavra, ko ne more pripraviti dr. Križovca, da bi odšel in jo pustil samo, ob njegovi navzočnosti k telefonu, pokliče policijsko postajo, ki jo je pred nekaj urami zasliševala zaradi samomora njenega moža, in ovadi samo sebe kot morilko Lenbacha. Skozi skoraj celotno, novo tretje dejanje govori dr. Križovec ob navzočnosti policijskega organa in zakrknjeni molčečnosti Lavre enega svojih najbolj »briljantnih«^o odvetniških zagovorov, ki je prav nasprotje tega, kar je govoril o

Lenbachu v drugem dejanju, popolno moralno razkrinkanje propalega družbenega parazita, kakršen je bil, in s tem zagovor Lavre, ki se je v trenutni hysteriji iz ljubosumja sama izdala za krivo moževe smrti. Potem ko dr. Križovec s svojim novim pledoajémom prepriča policijskega organa o Lavrini nekrivdi in se nato v pozni jutranji uri tudi sam poslovi od Lavre z oblubo, da se povrne k njej takoj, ko opravi svoje uradne dnevne posle na sodniji, sledi prizor, ko preživlja Lavra svojo najvišjo živčno eksaltacijo in se, ko ji zvonec stanovanjskih vrat javlja obisk, z dvema streloma konča.

Čemu ta novi dodatek in koliko spreminja ta dodatek dramsko, moralno in odrsko strukturo prvotne drame? V prvotni redakciji je Lavra žrtev dr. Križovca, in celotno dejanje je skoraj melodrama. V novi redakciji pa je Lavra maščevalna spletkarka, kajti s tem, da se lažno ovadi policiji kot morilka svojega moža, hoče zadeti predvsem dr. Križovca, njegovo kariero, njegov družabni ugled, kajti ovadbi sledeči proces zoper njo bo gotovo uničil njegovo obetavno prihodnost. V drugi redakciji drame se sicer dr. Križovec na eni strani moralno rehabilitira, saj ima svoj veliki obrambni govor v korist Lavre, advokatski zagovor, ki je prava forenzična mojstrovina. Toda dr. Križovec v tem svojem ponovnem pledoajéju sploh ne brani Lavre, marveč sebe, svoj družbeni položaj, svojo kariero, svoj bodoči ministrski portfelj, kakor mu to Lavra upravičeno očita. Vrhu tega ga Krleža v predelani drami ne samo razkrinkuje, marveč, kar je pri Krleževem ocenjevanju lastnih junakov še huje, docela osmeši z njegovim razmerjem z lažnivo konteso Izabelo Georgijevno, ki je v resnici registrirana cipa, doma iz St. Pöltena. Torej v predelavi ne gre za rehabilitacijo dr. Križovca, ki se mu obeša na vrat že malce priletna Lavra — sama se zdaj imenuje »altes Weib«, čeprav je dejansko istih let kakor njen ljubimec. Verjetno gre v predelani *Agoniji* za nekaj drugega kot za moralno osenčenje ene in za moralno rehabilitacijo druge glavne osebe te igre. V vsem Krleževem dramskem opusu, ne samo v njegovi *Ledi*, ki je verjetno po svojem moralnem podnebjju najbolj krleževsko dramsko delo, ne gre toliko za moralno vrednotenje oseb med sabo, kot v prvi vrsti za mentalno estetsko vrednotenje, saj Krleževi junaki svojih dejanj, psiholoških kretenj in izjav ne ocenjujejo tolikanj kot moralno pozitivne in negativne, kolikor kot »neinteligentne, naivne, iluzijske« oziroma kot nasprotje teh lastnosti. V Krleževi že izrazito impresionistično naturalistični dramatikki ne vladajo več težke moralne kategorije prvotnega biološkega, miljejskega in sociološkega gledališkega naturalizma, marveč predvsem estetski odnos do življenja in ljudi in s tem moralna lagodnost, ravnodušnost, neobveznost, ki so tako značilni za pozni impresionistični naturalizem in v katerem se tako rade prevajajo tragične prvine življenja v groteskne. Za impresionistični naturalizem kot umetnost vtisov je značilno in odločujoče bistro gledanje, ne pa moralno presojanje. V svojem proznem orisu Križovčeve biografije označuje Krleža svojega pragmatističnega junaka z besedami: »Če se prav vzame, je najvažnejše v življenju resničnost gledanja.« In nasprotje takega bistrega, plastičnega gledanja je »iluzijsko gledanje, verovanje v neki svet želja, uporov, nad«. Toda prav »iluzijsko« gledanje je v bistvu tragično, saj je tragika v življenju in na odru vedno heroičen, iracionalen poseg človeka, individua v vsakokratni nesmisel, kaos sveta. Kakor pa impresionistični naturalizem nima posebnega daru za tragični etos, tako ga označuje vendarle živ smisel za dialektično menjavo situacij in stališč in s tem na dramatičnem področju živ smisel za dialoške obrate in antiteze, ki zavzemajo pri Krleži že podobo psiho-

loško-analitičnega ekshibicionizma in so brez dvoma največje vrednote njegove dramatike. Tako je dobila prvotna, nekoliko melodramatična *Agonija* svojo končno aktualno podobo v smislu avtorjevih dramaturških imponderabilij. Z njeno razširitvijo pa se je izvršila tudi bolj ali manj nasilna kontaminacija dveh dramaturških struktur in stilov — strukture in stila moderne psihološke drame in strukture in tehnike Nušičeve politične groteske.

Agonija je doživela tudi v predelavi velik odrski uspeh po zaslugi sugestivne karakterne igre Savke Severjeve kot Lavre, Vladimira Skrbinška kot dr. Križovca, Staneta Severja kot barona Lenbacha in Duše Počkajeva kot grofice Madeleine Petrovne.

Umetniški višek sezone pa je bil *Talec* Brendana Behana, in to tako po literarni vrednosti dela samega kakor po njegovi odrski uprizoritvi.

Tudi *Talec* je groteska, krvav posmeh na vesoljni politični in nacionalni heroični patos v konkretni podobi satirične karikature na nekdanjo osvobodilno vojno Ircev. Težko si je zamisliti bolj dosledno, bolj žgoče, duhovito in celo brezsravno razgaljevanje vseh namišljenih družbenih objektivnih vrednot, kreposti in častihlepja, in vendar, vse to kruto odčaranje določene družbenega mita se vrši pri tem posmehljivem Ircu na način, da gledalec ni za trenutek ne izgubi vere v človeka in človeštvo. Ta moralni čudež pa opravi avtorjev humor, to se pravi tista svojevrstna sposobnost komične sle, videti hkrati in z enako ostrino dve nasprotni strani neke zadeve, njeno javno in njeno zasebno, njeno družbenopolitično in njeno človeško intimno stran, in se pri tem odločiti za človeka, ne za javni nečimrni napuh in fanatizem, in to zato, ker je javni patos vedno in povsod bolj ali manj sumljiva zadeva, človekovo trpljenje pa je vedno pristno in pretresljivo.

Kar dela Behanovo delo tako poetično prikupno, ni samo ostro, do karikaturne ostrine dognano karakteriziranje oseb, marveč so predvsem njegovi songi, ki jih pozna irska komedija že davno pred Brechtom in ki v svojih liričnih kakor tudi v groteskni partih prekašajo Brechtove zato, ker niso prav nič poučni.

Uprizoritev *Talca* je bila v celoti odlična, v celoti usklajena v vseh svojih groteskni in intimno lirskih delih, kar je v veliki meri tudi zasluga režiserja Mileta Koruna, ki ima več smisla za satirični humor kot za sentimentalnost. Med grotesknimi osebami so bile zlasti dognane Duša Počkajeva kot Meg Dillon, Mila Kačičeva kot gospodična Gilchrist, Stane Sever kot Pat, Aleksander Valič kot Monsieur, Janez Rohaček kot gospod Mulleady in Anton Homar kot Princeza Grace. Odlična tolmača intimne človeške igre pa sta bila Majda Potokarjeva kot Teresa in Danilo Benedičič kot Leslie.

Behanov *Talec*, s katerim se je sezona uspešno zaključila, pa se vidno razlikuje od ostalih grotesk današnjih dni, je namreč groteska s poezijo in humorjem, z umetniškimi in moralnimi prvinami, ki jih sicer običajna groteska nima. Groteska vsakega časa je bolj ali manj ogorčen protest zoper resničnost, sredi katere človek živi, in je kot taka vedno malce patetična in pristranska in s tem tudi malce moreča in vedno nekoliko pod situacijo človeškega dogajanja. Behanov poetični humor pa kaže obe strani človeške resnice z enako ostrino in je nad situacijo človeškega dogajanja in prav zato je njegova groteska tudi tako umetniško poučna in vzpodbudna.

Vladimir Kralj