



Matej Bogataj

Pretekla prihodnost

Neda R. Bric: *Nora Gregor – skriti kontinent spomina*. SNG Nova Gorica, Slovensko mladinsko gledališče, Gledališče Rossetti, Stalno gledališče Furlanije-Julijske krajine iz Trsta, Schauspielhaus Graz. Režija Neda R. Bric. Premiera v SNG Nova Gorica, 24. september 2014.

Zdi se, da avtorsko Bričevo obseda ravno njena rodna regija, Primorska, predvsem njena preteklost, kakor se skozi različne odboje in prelome zrcali vse do današnjih časov. Aleksandrinke, dojilje v bogatih egipčanskih družinah v času med obema vojnama, ki jih je v svet porinila gospodarska kriza in težka ekonomska situacija, pa so jih potem doma včasih precej grobo in brez pravega razumevanja sprejeli, brata Rusjan, pionirja aviatike na področju takratne Jugoslavije in konstruktorja nekaj letal, pa Simon Gregorčič, katerega življenjsko pot zajame v treh obdobjih, v nekakšnem triptihu, v katerem ima vsak del svojo estetiko in vodilno noto: enkrat je to narodobudništvo, drugič ljubezen ter potem resignacija in skepticizem glede Boga in vere. Že v tej zadnji predstavi je pomembna vloga pripadla filmu, predvsem je skozi film predelana sodobnost, torej čas daleč po pesnikovi smrti, ki raziskuje posledice skrivnostnega Gregorčičevega tretjega, precej živahnega in s cerkvenega stališča problematičnega obdobja in je posnet pred sobo v bolnišnici, v kateri je nam neznana oseba. Tam nastopi skrivnostni medaljon (oziroma ura na verižici, kdo bi to videl iz sredine novogoriške gledališke dvorane, kdo bi si natančno zapomnil mali objekt po vsem tem času), ki se pojavi v generaciji otrok in o izvoru katerega špekulirajo. Po eni od različic – in ta je skoraj potrjena s prezrcaljenjem v predstavi – bi ga lahko Kosovel podaril svoji skrivni ljubezni in materi svojega otroka, kljub njegovi zavezanosti celibatu, in po teh namigih in ugibanjih naj bi se Gregorčičev rod nadaljeval.

Vlogo tega medaljona (ure) v predstavi o goriški in graški in dunajski in filmski in malo tudi hollywoodski karieri Nore Gregor zdaj opravi

fotografija. Nora Gregor, gledališka diva in filmska igralka, je na fotografiji s svojim sinom Heinrichom, verjetno v nosečnosti v Argentini, kamor jo je vodila pot iz rojstne Gorice, kjer so jih kot nemško govoreče po razpadu Avstro-Ogrske očitno ogrožali Italijani, ki jim je Gorica pripadla po prvi vojni. Potem je ob filmskih in gledaliških uspehih delala tudi z Jeanom Renoirjem in Maxom Reinhardtom, v glavnem bežala, iz Avstrije po priključitvi Reichu v Francijo, Argentino, Čile, kjer je tudi umrla, v hotelu, osamljena in zlomljena – zaradi neuspehov pri filmu, zaradi zatona kariere, odtujenosti od moža, princa Starhemberga; očitno je zmanjkalo goriva, ki jo je poganjalo, v vojnem času ni bilo rož, oboževalcev, ni bilo Lida in mondenih letovišč in St. Moritza in smučarije in ne moževih dvorcev in posestev in ni bilo blišča, ki ga je očitno potrebovala.

Ta fotografija je osnova paralelne zgodbe. Peter Devetak, ne naključno z istim priimkom kot eden vodilnih obujevalcev spomina na Noro Gregor iz vrst novogoriškega filmskega ateljeja, ne naključno z imenom Peter, ki je od Cankarjevega *Pohujšanja* naprej ime pregrehe, zamolčanega, nekakšnega umetnika in 'razbojnika', najdenčka in nebodigatreba obenem, najde sliko v hiši, v kateri je odraščal. Zraven rojstne hiše Nore Gregor. Fotografijo je njegovi materi podaril njegov oče, ki ga spozna pozneje, ta pa jo je našel pri svojem očetu, ki je kot avstrijski nacist zasegel obe hiši v Gorici, tudi zato, ker sta pripadli princu Starhembergu, ki je bil avstronacist, torej je bil proti priključitvi Reichu in proti hitlerjanstvu; zasegel je torej hišo – in fotografijo – sovražnika nacizma, ki se je boril v aviaciji na strani generala de Gaulla. Zdaj ta fotografija razpara tančico, ki ovija skrivnost Petrovega rojstva oziroma očetovstva, okoli fotografije se pletejo igrani deli, v katerih je v hitrih rezih popisana kariera Nore Gregor, predvsem so osnova njena pisma, tudi fatalki Almi Mahler, pa materi v Gradec, kamor se je družina umaknila po italijanski priključitvi Gorice, izbrana poglavja iz dunajskega in berlinskega obdobja, pa tudi dokumenti o životarjenju v argentinski emigraciji in o debaklu čilskega filma, v katerem je zaigrala tik pred smrtjo.

V tem gledališkem delu je rekonstruirano življenje goriške dive, ki je danes slej ko prej pozabljena in ni del našega zgodovinskega in filmskega spomina, morda tudi zato, ker je bila bolj operetna igralka in ni uspela v Ameriki. Neuspeh čez lužo morda tudi zato, ker so ob prihodu zvočnega filma snemali filme v nacionalnih evropskih jezikih za evropski trg, s tem pa so se oddaljili od hollywoodskega mejnstrima. Predstava o Nori Gregor je tako najprej *hommage* igralki, ki je iz 'naših' krajev, podobno kot je film *Umetni raj* Karpa Godine posvečen ljutomerski življenjski epizodi filmskega režiserja Fritza Langa in njegovemu (morebitnemu) vplivu na

Karla Grossmana, avtorja prvega slovenskega filma, kratkometražnega seveda. Po drugi strani je seveda skozi usodo Nore Gregor prezrcaljena zgodovina regije, njeno stalno prehajanje iz rok enih zavojevalcev v roke drugih, temu ustrezna so medetična trenja in z njimi povezane usode posameznikov. Nora Gregor je seveda že zaradi poklica, kot igralka, nekako nomadska, pri čemer so se njene selitve in brezdornost začeli zaradi spremenjene politične situacije na Goriškem.

Noro Gregor odigra Helena Peršuh, ne brez tiste glamuroznosti in skrivnostnosti, ki je obdajala filmske pionirke, vendar tudi z vso tragičnostjo ženske, ki se poroči čisto premlada in ugotovi, da jo mož vara in zraven besno pije, njena zveza s princem Starhemborgom pa je v znaku skrivanja, možak je bil do nekako tretjega sinovega leta še poročen, potem pa seveda popolnoma v politiki, saj sta bili Avstrija in njena neodvisnost resno ogroženi, pravzaprav se je ni dalo obraniti pred velikim Hitlerjevim ozemeljskim apetitom. Zato je Nora Peršuhove tudi krhko in občutljivo bitje, morda še najbolj takrat, ko pride do prepira in očitkov med njo in možem; ta ji v nekakšni mačoidni gesti in prepričan o svojem prav in poslanstvu aristokrata celo poočita, da z igračkanjem na odru izgublja čas in da je njeno mesto predvsem pri sinu. Dario Varga zastavi Starhemborga kot izrazito močno, že po pojavi predvsem vojaško osebnost, tudi ljubezen je zanj bolj strategija in taktika, priučena v raznih kadetnicah in oficirskih klubih, ob izrazitem domoljubju ga zaznamujeta predvsem aristokratska vzvišenost in nepopustljivost. Vse do konca, ko ga po Norini smrti vidimo v latinskoameriškem izgnanstvu, skrušenega, vse ostalo je propadlo, Avstrija poražena hkrati z Nemčijo in njenimi zaveznicami, edino, kar mu ostane, je sin. Usodo tega potem spremljamo v filmu, ko gre raziskovat življenje Nore Gregor in njenega sina Petra, kot novinar in raziskovalec, pri tem pa naleti na Heinrichovega dobrega prijatelja – in morda ljubimca.

Ob zakonskem paru Gregor-Starhemborg se srečamo tudi z njenima najbolj poznanima režiserjema in prijateljema: Maxa Reinharda zastavi Robert Prebil kot strogega, delovnega, a vendar tudi nekako popustljivega umetnika, ki ima ob delovni disciplini tudi mehko in človeško plat, Jean Renoir je Ivo Godnič, entuziast in vitalist, ki mu je film vse in je mogoče zato malo manj spreten v drugih zadevah. Gorazd Jakomini je Fritz Mandel, surov in brezobziren orožarski tovarnar, na račun katerega živi Norina družina v Argentini, njegov nastop je aroganten, to je možak, ki se zaveda svoje moči in seksapila, tudi podkrepljenega s silo, kadar je treba – resnični Mandel je bil poročen s Heddi Lamarr, filmsko igralko in znanstvenico, ki je pomagala pri razvoju brezžičnih komunikacijskih sistemov. Marjuta Slamič je nekakšna guvernanta malega Heinricha

Starhemberga, sicer aristokratinja in zato večča v zatajevanju prešuštno zveze svojega prijatelja, vendar tudi nepopustljiva pri distribuciji očitkov, ki mu gredo zaradi zanemarjanja družine v korist politike in mondenih zabav.

Gledališki del je s svojo na biografijo vezano zgodbo mestoma manj dramatičen. Nora Gregor je seveda živela v slogu takratnih zvezd, bila je tudi razočarana v karieri, po nekaj debaklih v Hollywoodu, za katere so kritiki krivili ravno kasting oziroma njo. Vendar je bolj v ospredju njena brezdromovinska, ki so jo povzročili tudi veliki politični premiki v prostoru, najprej italijanski nacionalni ekskluzivizem, igralka je pravzaprav bežala, samo prej, pred tistim, kar se je potem razvilo v fašizem, in so v njeni smeri, proti Gradcu, le večinoma samo do jugoslovanske Štajerske, bežali naši primorski rojaki. Potem seveda beg pred nacizmom, zraven pa burna štorijska z avstrijskim politikom in aristokratom Starhembergom, najprej skrivna, ker je bil poročen, potem rahlo odsotna ljubezen zaradi njegovih udejstvovanj v turbulentnih časih. Vendar ima uprizoritev tudi bolj dinamičen in skrivnosten pol, podobno kot skrivnost okoli medaljona (ure) v avtoričini predstavi o Gregorčiču se zdaj vzporedna zgodba suka okoli fotografije. S pomočjo te fotografije Nore Gregor kot nosilca okruška spomina se zdaj Peter spozna ne samo s prijateljem, morda tudi ljubimcem Norinega sina Heinricha, temveč poleg tega sreča lastnega očeta in izve, da je bil njegov ded nacist, zaprisežen, tako da je vsakršno brambovstvo na slovanskih okopih, kakršnega vidimo prej pri Petru, nepotrebno in brez temelja. Vsi smo del istega prostora, nobeden od nas si ni izbral prednikov in nihče ni popolnoma brez krivde za krivice ali celo zločine, ki so se dogajali v preteklosti v imenu nacionalnega. Vsak mora vzeti nase svoj del preteklosti, fašizem in nacizem raznarodovanje, slovenska stran pa povojne – čeprav se je vojna zares končala šele z opustitvijo in razrešitvijo meje med cono A in B Svobodnega tržaškega ozemlja, rekli bi da tako rekoč šele z Osimskimi sporazumi – poboje.

Ta del uprizoritve je ufilmnjen – avtorica videa in filma je Pina Rusjan – in projiciran na tri odrske elemente, ki se premikajo in razlamljajo enotnost projekcije, kar deluje malo kubistično in uspešno meša velike plane s projicirano iluzijo interierjev – scenografa sta Rene Rusjan in Boštjan Potokar –, opozarja pa na rašomonskost resnice. Vsaka od vpletenih strani ima svojo. Hkrati je triptih opravičen tudi s tronacionalnostjo, trojezičnostjo. Petrova mama je v Trstu in poročena z Italijanom, toplo in spravljivo ga odigra Alessandro Mizzi, tam govorijo delno italijansko, tudi Lučka Počkaj kot malo negotova in iz defenzivnosti v obup prehajajoča Petrova mati. Pomemben del pa se odvije v Avstriji, najprej kot pogovor

s prijateljem Norinega sina, odigra ga Gerhard Balluch, ki opozarja na slabo sprejemanje homoseksualnosti po drugi vojni in gledališki entuziazem Norinega sina, še bolj pa kot srečanje Petra in odsotnega očeta, ki ne ve za sina. Ta, kot se za pravi *anagnorisis* spodobi, je nekaj pretresljivih preobratov, očeta odigra Franz Solar, Peter pa je Peter Harl, ki ves čas natančno kontrolira svojo igro in gladko prehaja skozi različne jezike in različne države do sveta, kakor se kažejo skozi usodo opustošene družine.

Predstava o *Nori Gregor* je tako predvsem regijsko povezovalna, ozira se na dogodke izpred stotih let, ko se je začela velika vojna, in preizprašuje njene posledice za pripadnike različnih etničnih skupin, ki so se, ne brez preostanka, morale umestiti v nove politične tvorbe. Ravno s tem svojim pristopom utemelji svojo formo triptiha in poliperspektivnost, morda ji mestoma zmanjka dramatičnosti, kar je seveda posledica zavezanosti zgodovinski resnici in obstoječi biografiji, ki je ne gre potvarjati oziroma bi z njeno organizacijo kot zgolj materiala in podvrženjem zakonom fikcije izgubili ravno tisto povezovalnost, ki se kaže skozi usodo izpostavljenih posameznikov, vendar tako, da opozarja na usodo slehernika.

Imamo pa ob nekaterih predstavah, ki izhajajo in se sklicujejo na stoletnico začetka velike vojne – pa ne pri *Nori Gregor*, morda bolj pri dramtizaciji *Čarobne gore* – mestoma občutek, da prvo vojno uporabijo kot svarilo pred tretjo. Pred novim krogom nasilja, ki smo mu priča in ki se je zdaj, ko na Balkanu ni več ničesar, kar bi bilo vredno uničiti in pokrasti in požgati in si prisvojiti, preselilo na Bližnji vzhod. Kakor nekatere poteze časa nezmotljivo spominjajo na razmere, ki so nastale z ekonomsko krizo ob samem koncu dvajsetih, je seveda eno od zrcal, v katerem se lahko ogleduje naš čas, tudi čas tik pred drugo vojno in posledice prve. Toliko slabše – za naš čas, seveda.

Dominik Smole: *Zlata čeveljčka*. Režija Anja Suša. Mestno gledališče ljubljansko, veliki oder, po ogledu 4. oktobra 2014.

Smoletovo besedilo je zagatno, ugotavljajo skoraj vsi njegovi bralci in razlagalci, nikakor se ne izide brez preostanka, mogoče ga je prekrizariti na različne načine, vendar vsakič tako, da je nekaj odveč ali pa kaj zmanjka. Njegova pokvečena forma ustreza že samemu ironičnemu in bridkemu poimenovanju: dramolet naj bi bil tako rekoč lahkotna oblika dramskega pisanja, čeprav gre za eno bolj mračnih besedil, že po sami tematiki, ukvarja se s samomorilnostjo. Ne enkrat, repetitivno, spregovarja o mračnem stanju sveta, čeprav vse skupaj kot ob skoraj nedolžni in brezpredmetni

pritožbi na zapisnik. Pritožbo od mrtvih obujeni samomorilec naslovi na senat, tako da imamo potem ob samem pritožniku navzoče same jezične dohtarje, seveda, dr. Predsednika senata in dr. Prisednika in dr. Poročevalca, Tožilca in Odvetnico, pa seveda še Sodnega slugo in Administratorko. Pisana družčina, na vsak način, individualizirana, celo preveč sproščena in morda tudi premalo pozorna na tisto, kar je predmet njihove razprave. Čeprav so stvari resne; Administratorka, katere pripravljenost in poznavanje problematike na vsak način presega samo pisanje zapisnika, zdi se, da je ona teta iz ozadja, pri Smoletu poskrbi za kontinuiteto: po sami proceduri, ki Obtoženega osvobodi, torej vrne v stanje naravne smrti in mrtvosti, se sama obesi. Z zlatimi čevlji, o katerih recitirajo v dramoletu pesem, malo zagatno pesem, če lahko pripomnimo. Nikakor ne pesem, ki bi kar koli pojasnjevala, zlata čevljička pa kot (fetišistični?) objekt zasijeta z njenih nog v sicer slabo osvetljeni kancleriji.

Ko sem pred ogledom predstave znova bral besedilo, se mi je zdelo, da je mračna atmosfera zanj najbolj bistvena in značilna. Kot v kakšnem mučnem filmu o ubijanju ali, če pomislimo na komično varianto, v kakšnem skeču Monty Pythonov se Administratorka ves čas ukvarja z razsvetljavo, z golo lučjo izpod stropa, ki je tako neprikladna za ugašanje in prižiganje. Kompulzivno in brez smisla izgovarjajo nekaj o mitu in mitologiji, izgovarjajo v prazno in kot spomin. Govorijo mračne stvari, recimo berejo in malo znajo tudi na pamet zapisnik, kako so Obtoženega našli, kje vrvica in v kakšni legi, kje podhlajenost in kakšno je bilo stanje čevljev, govorijo o tem, kaj jih tišči in kaj jih muči, in ob branju se mi je zdelo, da *Zlata čevljička* na mračen način spregovarja pravzaprav o istem kot Smoletov roman *Beli dnevi in črni dan*. Le da je tam večerni čas, posedanje po gostilni s tipično zakajeno atmosfero in bohemo, to pa so skoraj isti ljudje, mogoče malo bolj v službi, samo pri svojih dopoldanskih ritualih. Sodnijski postopki so veliko preveč osebni, bolj so moteče personalni kot zbirokratizirani, čeprav vidimo tudi odpor do vseh teh navedb členov in paragrafov, pa do sodnijske rutine; tam, kjer bi morala biti rutina, je v resnici izpovedovanje in morda celo spovedovanje, o bidejih in ocenah na izpiti v času študija, o mednarodnih uspehih v pofukljivosti, o stanju genitalij in morebitni potenci, kadar se ravno kdo hvali z njo, o prekurjenosti prostorov in drugič o mrazu in občutku mrščavice, ki vlada na tribunalu. Kjer bi se morali pogovarjati o primeru, torej o pritožbi Obtoženega glede vrvica, ki da je ni ukradel, pa potem spet, da jo je, tam člani sodnega zbora in sploh vsi govorijo o osebnih stvareh. Kot da bi se izpod njihove sicer zloščene podobe prebijala njihova kompulzivna partikularnost, njihovi hobiji in strahovi, torej vse tisto, kar je gladko in jezikovno okretno

smešil sočasni ludizem, recimo dramatika Emila Filipčiča. Po izgubi enotnega in avtorskega govora, primerno vzvišenega in po možnosti pesniško občutljivega, kakršnega je Smole gojil in vzdrževal v svojih najboljših in paradigmatskih besedilih, v *Antigoni* in *Krstu pri Savici*, se je očitno začelo rahljanje in blag posmeh takšnim jezikovnim legam. Nasploh se zdi, da je distanco do izbranih poglavij iz nacionalne zgodovine, recimo do konvertitstva, ki je bilo in je globoko zažrto v naš nacionalni značaj, kar je Smole kot cinik in posmehljivec seveda še kako občutil, v *Čeveljčkih* Smole še zaostрил in da je ob nekakšni apologiji samomora izpod peresa izvedenca sodne medicine dr. Janeza Milčinskega, katerega citat uvaja dramolet, najbolj značilen tipično depresiven in defetističen stavek Administratorke: "... čisto preprosto vam povem: človek začne tako sveže in jasno ... kako, da se vse tako in neizogibno in pri vsakem, prav pri vsakem ... spusti dol?" *Dol dol*, bi temu istemu rekel Dane Zajc z naslovom pesniške zbirke in z vsemi pesmimi v njej.

Čeveljčka je torej besedilo, ki je, čeprav se spogleduje s sočasnim ludizmom iz osemdesetih, še vedno – ali pa morda celo bolj kot *Antigona* – predstavnik temnega dramskega modernizma. Čeprav poskuša to prikriti, recimo že s poimenovanjem, kot da bi šlo za lahkotnejši žanr. Pa gre za mračno izjavo o stanju sveta, za mračno rekapitulacijo.

Režija Anje Suša, beograjske gostje, ki nas je navdušila z dekonstrukcijo Shakespeareove *Ukročene trmoglavke* na Mali sceni MGL nekaj sezon nazaj, se ob dramaturški podpori Petre Pogorevc ni ozirala na zgodovinsko umeščenost besedila, predvsem je podkrepila njegovo brezčasno aktualnost in napela igrivost s tem, da je poglobila in v ospredje porinila nastavke, ki so bližje ludizmu. Na več ravneh, na nekaterih tudi precej radikalno. Recimo prostorsko; to ni več pretesen in slabo osvetljen prostor, obratno, to je prostorna pisarna z Administratorokino mizo v ospredju in z razkošnimi neonkami ob steni, predvsem pa je v ozadju kadilnica z velikimi okni in skoraj wilsonovsko azurnim horizontom. Na vsak način je prostor zadaj, v katerega se potem občasno zapre kateri od udeležencev procesa, moteč za dogajanje v ospredju, morda bolj posmeh današnjim rigoroznim kadilskim zakonom kot funkcionalen odrski zaprstor – scenografinja je Zorana Petrov.

Druga pomembna premestitev je sama zasedba Sodnega sluga; če je to pri Smoletu čuden in nevaren povzpetnik, predstavnik vzpenjajočega se potrošniškega srednjega razreda, ki se mu najpomembnejše na svetu zdi, da ima dva bideja in je to novoodkrito pranje riti v ospredju njegove biti, s tem pa bideja ekvivalent zlatim čeveljčkom, če je tam Sluga nosilec metafizičnih skrivnosti, ki s svojo sapo po metodi usta na usta daje in

jemlje dih, obuja mrtve in je očitno sel med svetovoma, med zagrobjem mrtvih in to čakalnico na tisto neizbežno po tem, potem je to zdaj mila in samo mestoma nevarna in grozeča figura, pa še to napenjaje in iz petnih žil. Torej kot da ne čisto zares. Kar uprizoritev doseže s tem, da v vlogo tega 'črnuha' in odvratnega bližnjika, ki se mu ekshumacije morda celo zažrejo v obleko, to ni kakšen lep in cenjen posel, zasede najmlajšega in po podobi najbolj nenevarno milega iz igralske ekipe, Gregorja Praha, študenta igre.

S takšnimi na novo premešanimi kartami se seveda osvobodijo tudi ostali, še najbolj se v ospredje pririnejo njihova čudaštva. Predsednik senata (Boris Ostan) je že kar takoj lovec in pride seveda tudi na proces s puško, njegova izpoved – tako neprimerna, glede na mesto in čas – o hobiju, ko bi moral voditi postopek, pa poskakovanje s Prisednikom (Milan Štefe) na kavču, pa cel niz igric, ki se jih grejo vpleteni, vse to razrahlja samo atmosfero. Jo naredi igrivo in malo tudi ubrisano, drugič spet zerotizirano – tako se recimo Odvetnica in Tožilec (Jaka Lah) kar nekajkrat malo preganjata in skoraj ošlatujeta in sta kot dva mlada mačka, čeprav bi od zastopnice obrambe (Anja Drnovšek) to skoraj pričakovali, saj se najpogosteje, tudi sede, postavi v izzivalno držo in je seksapil njeno najmočnejše orožje. (Čeprav tudi v Smoletovem besedilu ni povsem jasno, zakaj so se zbrali in kaj naj bi obramba poskušala doseči: morda prikazati krivdo, ki naj bi Obtoženega vrnila v življenje, torej ga obsodila na bivanje, tako pa je s pomilostitvijo pripuščen nazaj med mrtve in za vedno mrtev?) Primož Pirnat odigra Poročevalca, nekako nevarnega tipa, ki takoj potem zapade v letargijo in občepi nekje v ozadju. Administratorka Karin Komljanec je skoraj kot iz kakšnega odštekanega filma po scenariju Frančka Rudolfa, tudi kostumografsko – Barbara Stupica se je ravno pri njej poigrala z nekoliko arhaizirano podobo. Administratorka se tako ukvarja s krtačenjem kaktusa in odločnim in energičnim šiljenjem svinčnikov, namesto njenega samomora, ko bi morala obviseti nad mizo, je finale zdaj sezuvanje Obtoženega; če so imeli prej vsi zlate čevljičke, on pa ne, se zdaj pokaže, da ima on zlate, pozlačene noge – nedvomno je Smoletova poanta bolj razumljiva in bolj nepreklicna, mračnejša. Jernej Gašperin zastavi Obtoženega kot nekoliko zbeganega in dezorientiranega fanta, nekako blede in morda celo malo zombijevsko pojavo, s čimer poudarja svojo zagrobnost in začasnost na tem svetu, na vsak način pa ne dobi priložnosti – razen ob sklicevanju na lastno 'neugnezdenost' in pravzaprav splošno osamljenost, izrinjenost –, kakršno si nanudijo bolj polnokrvni temperamenti iz vrst pravnih ekspertov.

Uprizoritev dramoleta je tako ostala na pol poti. Ni šla v rekonstrukcijo mračnih časov, samo besedilo in njegova pripadnost nekakšni dramski klasiki pa sta ustvarjalcem onemogočala, da bi ga z radikalno dekonstrukcijo in premontažo zaobšli in do konca izkoristili, verjetno tudi na račun celote, njegova odskočišča za ničemur zavezano igrarijo in poigravanja.