

Matej Bogataj

## Zastave pod kožo



**Oliver Frljić: *Naše nasilje in vaše nasilje*. Slovensko mladinsko gledališče, koprodukcija, Zgornja dvorana, maj 2017.**

Frljić in njegove predstave vedno povzročijo vihar. Četudi v kozarcu vode. Ob njih se lomijo kopja, kar je jamstvo za uspeh; bolj ko so glasni in proti množice pred dvoranami in predstavniki določenih skupin pritiska ali delov oblasti, bolj se počutijo člani žirij in drugi predstavniki strokovne javnosti poklicani, da nagradijo pogum, ki je izzval tiste (vstavi primerno žaljivo besedo) zunaj. Dokler je škandalov več kot nagrad, ta bipolarna logika deluje, že prevaganje v korist nagrad bi predstave nujno porinilo v smer etabliranosti, s tem pa bi se – gledano taoistično – simpatije vsaj dela navijačev nujno prevesile proti. Frljić iz predstave v predstavo uspešno razdružuje in se pri tem bolj sklicuje na politiko kot na ritualne osnove gledališča: na eni strani so tisti, ki opozarjajo, da je spet enkrat – ali kar celotna sodobna umetnost in njene institucije, tam ni pardona in tolerance, kadar je treba posploševati – prekoračil mejo spodobnosti, da žali čustva, verska, nacionalna, kakršna koli že, in za čustva vemo, da so toliko močnejša, kolikor bolj so nepremišljena in neartikulirana, slepa. Pomislimo, kako mučno mora biti nekomu, ki veruje, da je Zemlja ravna plošča, ko mularijo posiljujejo z globusi kot modelom planeta in učnim pripomočkom, tem zanj docela neprimernim in lažnivim rekvizitom, s katerim

indoktrinirajo njegove in vse ostale otroke. Na drugo stran se postavljajo tisti, ki verujejo, da je umetniška svoboda brezprizivna in neomejena, ne glede na vse, in ti potem vzdikajo *Je suis Charlie*, kot da ne bi vedeli, da je uprizarjanje preroka za ene avtomatični sakrilegij in žalitev, ki jo lahko opere samo kri; kot da se ti ujetniki svobode pri tem ne bi zavedali, da so tudi zanje nekatere stvari svete, recimo laična in sekularna država, in da bi bili pripravljeni za njeno ohranitev storiti dejanja, ki bi jih lahko tolmačil kot skrajna; potem se oboji preklajo okoli stanja svobode, hipokrizije, ortodoksije in zabrazgotinjenih prepričanj.

Podobno se potem ob Frljičevih študijih navznoter razkoljejo ustvarjalne ekipe, ki jih pogosto poskuša spreti, kot da ne bi bilo tega že brez takšnih hotenih poskusov od zunaj v gledališču dovolj, zamere pristašev prejšnjega umetniškega vodje proti pristašem sedanjega so neusahljiv vir zavezništev in odklanjanj. Frljiću v takšnem okolju vedno uspe najti in obuditi konflikte, recimo med tistimi, ki so za bolj nacionalno opcijo, in drugimi, bolj odprtimi v svet, internacionalnimi. V *Preklet naj bo izdajalec svoje domovine* se recimo igralec Mladinskega pred nami nastavlja očitkom, zakaj ima registracijo na čolnu PG (Pag) in podobno, kar izpade malce komunalno (zaradi komunalnega veza v marini, seveda, medtem ko je te vrste provokacija bolj sanitarna, bolj za v sanitarije). Ko se v mednarodnem prostoru vmešajo še družbe sedmerih čednosti in potem recimo v Splitu novoustaši razgrajajo pred gledališčem in v njem z dvignjeno desnico z iztegnjeno dlanjo merijo višino kuruze, kot to imenujejo sosedje, mi imamo za to bolj malarske izraze, posreduje policija in jih potem v teatru naši, torej siceršnji obiskovalci gledališča, preglasijo z Arsen Dedićevo *Kad bi sva djeca na svijetu* (Če bi vsi otroci sveta) in se nam zdi vse skupaj kot zmaga nad temo, kot prevlada nadangelskih nad peklenskimi hordami. Frljić torej malo navija vzdušje, potem pa se ljudje, kot špageti okoli vilice, navijajo sami od sebe in uprave gledališč pišejo javna pisma in poslanci, posebej poljski in kakšen cerkveni dostojanstvenik in predstavniki ponižanih in razžaljenih, pišejo pisma in zahteve po prenehanju subvencioniranja takšne umetnosti in je vse skupaj dodaten spektakel. In predvsem reklama. Nekaj podobnega, samo v bolj prečiščeni in od zagovornikov teoretsko bolj podprto smo že videli ob fenomenu Laibach in NSK.

Ta uvod samo zato, ker je predstava *Naše nasilje in vaše nasilje* razkričana, o njej in o sporih okoli nje je že veliko napisanega na kulturnih straneh centralnih medijev, predvsem zaščitniška in glede na kulturno klimo polemična pisma samih gledališčnikov in institucij, odkar so bili avstrijska in nemška in poljska premiera in splitsko in sarajevsko gostovanje, gre za

širšeevropski škandal in Mladinsko je samo eden od koproducentov. Sicer je predstava nastala na predlog (po naročilu) nemške ustanove HAU Hebbel am Ufer iz Berlina in Dunajskih slavnostnih dnevo in dveh festivalov, od katerih se je Züriški medtem umaknil. In menda je nastala po romanu Petra Weissa, mi, ki ne znamo nemško in nismo ožji strokovnjaki za takajšnja modernistično literaturo, se ga spomnimo morda po Tauferjevi uprizoritvi *Noč gostov*, nekakšni krvavi grozljivi smešnici iz osemdesetih, in po Weissovem dopisovanju na temo francoske revolucije, v komadu, kjer Marata v banji s srbečico režira markiz de Sade, seveda v nekakšni podeželski blaznici.

Ko sem se odpravil na ogled, je bila publika primerno ogreta. Mladina in nekaj gostov iz Hrvaške, ki jih je očitno zanimalo, kaj je tako vzdrazilo njihove našpičene rojake iz splitskega zaledja. Vendar je predstava, za razliko od 25.671 o izbranih ali *Preklet naj bo izdajalec domovine*, kar je prevod stavka iz hrvaškega besedila nekdanje skupne himne, presenetljivo utišana. Glede tega in minimalizma je na sledi *Kompleksu Ristić*: tam je iz citatov iz življenja in dela Miloševićevega podpornika, prej pa enega vodilnih jugoslovanskih in na slovenskih odrih prisotnih gledaliških režiserjev, provokatorjev in inovatorjev, ustvaril sugestivno in rahlo tračarsko predstavo. Ki bolj kot premislek o napačnih političnih odločitvah zadnjega jugoslovanskega režiserja – vsi drugi so medtem postali nacionalni, on pa, s podporo politični opciji in aktivnim sodelovanjem v politiki, ne le s politiko, nacionalističen, vendar pod krinko nekakšnega “jugoslovenarstva”, za kakršnim se je skrival Milošević – ali premislekom njegove neoavantgardne poti ali vrhuncev njegovega ustvarjanja ponuja pogled v njegovo intimo, v ozadje umetnosti. Prizori z Ristićeve svatbe recimo so tipičen rumenjaški element: kolikor je rumenjačenje seveda vse tisto zanimanje za podrobnosti in zakulisja, ki z umetnostjo nimajo neposredne zveze in se jih je, v bolj spodobni obliki, rad loteval pozitivizem v umetnostnih vedah.

Podoben odnos do verbalnega plakatiranja in posplošenega govora mržnje ima Frljić tudi tokrat; izključi ga pravzaprav z dobesedno ponovitvijo. Včasih celo brez odklona. Ponovitev je recimo predsodek sosedov s Pal in okoliških hribov, ki so imeli svoje urbane rojake za do te mere poturčene in muslimanizirane, da so jih med obleganjem Sarajeva v ujetništvu silili s svinjino; to je zdaj prikazano kot mučno dolgo in nazorno posiljevanje muslimana z vinom in z natikanjem, s posiljevanjem v obraz s svinjsko glavo. Potem imamo serijske obrede klanja beguncev v tistih visoko zdizajnranih oranžnih kombinezonih s kapucami iz Abu Grajba, drugega za drugim, z rezanjem vratov z nožem, kar izvaja nekakšen

evropski primitivni domorodec, to so močne podobe, ki ravno s takšno plakatizacijo izgubijo ostrino; namesto katarze kot zdravega pretresenja dobimo tako izrabo simbolov, ki se na ta način nujno iztrošijo. Kot so bili za politično gledališče v sedemdesetih šinjel in vojaški škornji skoraj obvezna rekvizita, saj je to predstavljajo podobo vojakov revolucije, je glavni kostumografski hit našega časa ta oranžni kombinezon; Vito Taufer ga je uporabil recimo v *Bakhantkah* za prikaz vernikov novega boga, torej ga je prvi prenesel v antiko, prvi je antiko kostumiral z njim. In podobno, kot so medtem mikrofoni izgubili ves šarm in samo kažejo režijsko nemoč – ali vsaj pomanjkanje časa, da bi izdelali tudi tiste pojasnjevalne prizore na mikrofoni –, je svojo vlogo in osupljivost v gledališču izgubila tudi rezilna žica; če je na lanski Prešernovi proslavi še učinkovala, vsaj kot strah in zato prepoved tistih, ki so v vlogi odgovornih za proslavo preveč resno zastavili svoje poslanstvo, je to vrednost izgubila pozneje, v hipu, ko je bilo žice na odrih skoraj več kot ob meji.

Kolikor smo lahko prebrali o reakcijah na *Naše nasilje in vaše nasilje*, nacionalno zavedne in domoljubne najbolj razburi vlečenje državne zastave, vsakokrat prilagojene večinski publiki, iz pičke s hidžabom pokrite punce. Ne razumemo, zakaj, saj gre očitno za nesporazum; če lahko razumemo, zakaj so se enačenju Štafete mladosti z nacikunst ikonografijo uprli jugoslovanski trdorokci in generali, potem gre v tem primeru za naivno prepričanje, da nekaj najsvetejšega ne sme biti oskrunjeno z nečim tabuiziranim, nečistim. Kot da užaljeni ne uspejo razumeti, da je ravno iz odprtine, ki jo zavračajo, Devica rodila Sina; da je torej to mesto izvor najvišjega, votlina, ki plemeniti, ne nujno nekaj nesnažnega in grešnega. In tem je zastava, kolikor razumemo, najvišje. Vsako drugačno razumevanje ne bi imelo smisla: namreč da bi nacionalna zastava, ta flika blaga, za katero so nekateri prelivali kri, umazala organ, ali pač? Hočem reči, da Frljićeve provokacije delujejo samo v ozkem delu kulturološkega spektra, predvsem na tiste, ki se prekomerno identificirajo, pa ne razumejo čisto dobro, s čim, in potem identifikacijo med predstavo drago plačujejo. Ker so sami tako hoteli, če so že prišli preverit stopnjo svoje tolerance in neobčutljivosti. In potem o mučnih občutkih govorijo somišljenikom in ti reagirajo, čeprav predstave niso videli, in večinoma je fantje izpred Splitskega gledališča niso.

Kot je morda koga šokiralo, da Kristus, seveda ovit okoli ledij v (vsakokratno, ne pozabimo, gre za razvejeno vseevropsko koprodukcijo) nacionalno zastavo, posili muslimanko in ostane križan na zadnji gledališki steni, ki je scenografsko premeteno sestavljena iz kovinskih kant za gorivo.

Frljićevo sporočilo tistim, ki Zahod identificirajo z Učnikom in križem in krščanstvom, je jasno: krivi ste, da vam hodijo po krščanskem obrazu Evrope, saj vam s tem vračajo za vaš pretekli kolonializem in današnje udobje na račun Bližnjega vzhoda. Če se ju ne zavedate, ste krivi še toliko bolj. Kaj naj medtem v dvorani počnejo tisti, ki morda vedo, kaj vse je v srednjem veku (po našem štetju, za muslimane se je takrat ravno dobro začelo) nastalo v umetnosti in bilo na področju znanosti izumljeno v arabskem svetu, kar nam mimogrede servirajo, in koliko kreativne Evrope ali Zahoda je bilo na obrobju krščanstva, na meji herezij in gibanj, ki jih je glavni tok z inkvizicijo na čelu prekril, na te Frljić seveda pri delanju predstave ni mislil v enaki meri. Ti, ki se ne počutijo nagovorjene, se predvsem med dolgimi in pomenljivimi, zasliševalsko pomenljivimi premori malo nadolgočasijo; in predstava *Naše nasilje in vaše nasilje* si vzame čas, da bi se pomenljivosti, o katerih govorimo, dobro prijele.

Morda pa nam predstava samo obrača perspektivo; za razliko od tistih, ki poudarjajo nesprijemljivo vedenje migrantov in zamolčujejo napade na njihove centre, kot eni počnejo ravno obratno, je verjetno podoba, ki ruši njihovo prepričanje o kulturni superiornosti moteča, povzročajoča nelagodje. Samo potem, če bi bili konsistentni, bi na družbenih omrežjih odsvetovali ogled, ne pa da, kot v splitskem primeru, vdrejo v dvorano in se ob nelagodju ob predstavi izpostavijo še posmehu kulturne množice, ki je zraven še pevska superiorna.

Ko pravimo, da si predstava vzame čas, da bi prodrla v zavest gledalca, pa mislimo zraven tudi to, da bi morala tam eksplodirati kot podvodna mina: ker gre za še en prispevek k zmerjanju občinstva, kot je to v sedemdesetih imenoval Peter Handke. Predstava nam očita, da hočemo nafto in se ne zavedamo, butasto neodgovorna in globoko kriva evropska publika, da smo s tem krivi za vojno v Siriji in v Iraku in bedno usodo beguncev in za štiri milijone mrtvih. Frljić ni kakšen subtilen gledališki šepetalec, obratno, njegovi reprezentanti na odru nam to vržejo direktno v obraz in se pri tem držijo, kot da ne spadajo med tiste, ki jim je vsevprek in počez očitano; kot da so iz moralčnih očitkov oddaljene galaksije, ki nimajo nič z vsem tem. Razen moralčnih očitkov. Ta shizoidna igralska drža, ko v imenu nekoga, ki je pobasal denar in zdaj prodaja franšizo krivde zaradi materializma po svetu, zahteva nemalo požrtvovalnosti in pohvaliti moramo predvsem vse slovenske izvajalce, saj drugih niti ne (pre)poznamo, Blaža Šefa, Drago Potočnjak in Uroša Kaurina, ki govorijo tuje jezike – recimo flamščino ali nemščino, kolikor lahko prepoznamo – brez naglasa in pomenljivo in nadvse obtožujoče gledajo, ko izzivajo publiko z vprašanji in nam mečejo

resnico o naši inertnosti in neobčutljivosti naravnost v obraz in si ni na ogledani predstavi nihče upal niti pisniti, kaj šele kar koli vprašati. Še ploskali so bolj napol, razen nekaj navijačev. Apelirajo na našo slabo vest, na podobno zvijačen način, kot nas za revščino v svetu in z možnostjo za hipno razbremenitev naše krivde v obliki prispevkov v klobuk na ulicah nagovarjajo tisti, ki jim je beračenje bolj poklic kot eksistencialna nuja; po službi jih namreč odpeljejo, da si lepo odpočijejo od revščine in igranja biti ubog.

**Roland Schimmelpfennig: *Peggy Pickit vidi boga v obraz*. Režija Primož Ekart. SNG Nova Gorica, april 2017.**

Vprašanje odgovornosti do tretjega sveta in njegovih prebivalcev si postavlja tudi novo pri nas uprizorjeno Schimmelpfennigovo besedilo, avtorja uprizarjajo na slovenskih odrih že tako frekventno, da se bom kmalu naučil zapisati priimek; v prevodu Mojce Kranjc ga na Malem odru goriškega gledališča postavlja v izčiščeni obliki Primož Ekart, ki ga, tudi zaradi zgoščenosti, nadgrajuje z mlado čelistko, ki s postopnim nižanjem svojega sedišča sugerira, kako se sesuvajo ideali obema medicinskima paroma. Prvi se je ravno vrnil z afriške misije, kjer sta praktično, ne pa tudi formalno, posvojila deklico, siroto, ki je zaradi okuženosti, verjetno z virusom HIV, za zdravljenje potrebovala nekaj finančne pomoči iz tujine, se reče od doma; drugi par je to pomoč nudil in ju zdaj neuspešno zaslišuje, kam naj pošilja pomoč, kako je kaj mala in podobno. In če sta morala sama pobegniti, zaradi eskalacije nasilja v regiji – kot to lepo rečejo v poročilih, da bi se izognili besedam tipa obglavljanje z mačetami in otroci vojaki in lokalni psi vojne in milice –, kje je potem njuna krušna hči, zakaj je nista vzela na letalo in enostavno prepeljala. Ob tem, da njega, zdravnika, najbolj skrbi, kaj je z njuno karanteno, v vzporedno govorjenih stavkih, ki ponazarjajo notranji monolog sogovornikov, vidimo, kako se najboljši prijatelji gledajo po šestih letih. Par, ki je ostal doma, je naredil kariero, hišo z garažo, otroka, ki se srečno igra pri sosedih, druga dva sta videla preveč nasilja in smrti in se sama zavedata, da se bosta težko prilagodila svetu, iz katerega izhajata, da sta se humanitarno zgarala in da so ju, glede standarda in lepše prihodnosti, drugi prehiteli.

Peggy Pickit je v tej igri otroška lutka, ki je vrhunec v oblikovanju lutk in je oblečena bolj kot večina prebivalcev tega planeta. Tudi dražje. Par

iz Afrike prinese stilizirano črno leseno lutko. Če ju postavimo drugo ob drugo, vidimo vso razliko, pa tudi razliko med mimetičnim in simbolnim.

Schimmelpfennig problematizira ravno humanitarnost, njeno spodletelost. V nekoliko daljšem vicu, ki ga pripoveduje vidno nalit afriški povratnik, vidimo, kako zahodnjaki rešujemo svet spet in spet, ta pa tega noče. Namesto hvaležnosti, s katero bi kupčevali, namesto razbremenitve krivde za vse podobe vojne in poročila o genocidih in manipulaciji s podobami, je na drugi strani svet, ki je bolj okruten. Tudi bolj sprijaznjen z okrutnostjo in morda nanjo bolj odporen. Da dva, ki sta udobno hodila v službo in služila, dajeta moralne napotke tistima, ki sta bila v Afriki in sta se odpovedala karieri, abstraktne moralne napotke, sproži klofuta. Ki malo pomiri situacijo; napetosti se začasno razrešijo, čeprav vprašanje krivde in angažmaja in pomoči, predvsem v luči nezainteresiranosti tistih, ki naj bi jo prejeli, ni stvar, ki bi jo lahko razrešili z enim samim pijanskim srečanjem. Je pa to morda prvi korak. In bo morala pasti še kakšna klofuta.

**Marko Sosič: *Grozljiva lepota*. Priredba Žanina Mirčevska. Režija Matjaž Farič. SSG Trst in Fondazione il Rossetti, april 2017.**

“Plezanje je umetniško dejanje nad grozljivo lepoto,” je inicialni stavek, ki požene in priskrbi naslov Sosičevemu besedilu o treh tržaških alpinistih, ki so umrli v gorah v svojih dvajsetih ali tridesetih letih, eden že pred vojno, druga dva sta bila rojena po njej. Emilio Comici, Enzo Cozzolino in Tiziana Weiss se potem pred nami, en kot vzor in izločeni komentator ali pripovedovalec okvira, torej kot rezoner celotnega početja, druga dva pa bolj fizično, odpravljajo v stene in gore, dokler, v nasprotju z dejstvi, slednja, rojena v povojnih letih, navezana skupaj ne omahneta v brezno. Njun predhodnik je umrl pri nepomembnem vzponu pred njunim rojstvom, v kolažu fragmentov in premislekov pa so citirani tudi nekateri drugi italijanski alpinisti in premišljevalci o vzponih in gorah, recimo Rita Rosani, alpinistka, ki je pri dvaindvajsetih padla v bojih proti Nemcem.

Omenjam zato, da bi videli način Sosičeve montaže dejstev in zapiskov. Pravzaprav uporabi postopek, ki je podoben tistemu pri Milanu Deklevi, ko piše o Almi Karlin: bolj kot fakti in biografski podatki, predvsem pa bolj kot tisto, kar lahko rekonstruira iz njenih potopisov, ga zanima Alma kot pisateljica, kot sestra po peresu, kot nekdo, ki v surovem moškem svetu – in na potovanjih po svetu je srečala še vse kaj drugega kot galantneže in kavalirje – preživi zato, ker se je umaknila v pisavo, ker je odkrila vzporeden svet

iz črk. Dekleva in podobno Sosič uporabita stare zapise in jih intuitivno pregneteta, da bi s pomočjo preteklega spregovorila o danes. Predvsem da bi reflektirala lastni položaj, prvi pesnika in drugi občutljivega Tržačana, in morda pokazala na paralele med totalitarizmi in zmedo iz prve polovice prejšnjega stoletja in temi današnjimi, ki jih zaradi potopljenosti in odsotnosti distance še ne vidimo v celoti, temveč le prepoznavamo njihove simptome.

Sosičevo besedilo o tržaškem alpinizmu so uprizorili z dvema igralskima ekipama v dveh jezikih, gre torej za enega tistih koprodukcijskih in združevalnih projektov, ki naj privabijo italijanske gledalce v slovensko gledališče in ga odpirajo navzven, kar bi tudi moralo biti – mostišče, prehod, stičišče, ne pa bunker na meji. Zato je seveda v ospredju ob plezariji multietničnost Trsta, med premislekom o ekstremnih podvigih in motivaciji zanje in med premišljevanjem o razmerju med goro kot izzivom in izzivalcem se tako nujno, tudi v Faričevi režiji in opremljeno s starimi posnetki zborovanj in žrtev, razvija tudi odnos do drugih narodov. Rečeno drugače; v razmislak o predvojnem in povojnem alpinizmu mora nujno zarezati fašizem in si tako v miselnem svetu plezajočih mladih stojita nasproti soimenjaka, Julius Evola, nadfašist, sicer ne član stranke, vendar viden intelektualec desnice, radikalec, antidemokrat, ki se je, kolikor razumem, postavljal celo nad fašizem, enako, kot se je fašizem postavljal nad nemočne in nezdgovinske. Časi so bili eklektični, že takrat, in paradoksalni. Na drugi strani je seveda Julius Kugy, pacifističen in nadsacionalen dobri striček in ljubitelj gora, prijazno sprejet povsod, v vseh krogih takratnega avstro-ogrskega Trsta in kar najširšega plezalnega zaledja.

Sosič je občutljiv glede vsakršnega izključevanja, tudi v svojem novem celovečernem filmu *Komedija solz*, v katerem združi dve epizodi iz svojih romanov: zgodbo vojne begunke iz nekdanjih jugoslovanskih republik in negovalke starejšega moškega iz *Kratkega romana o snegu in ljubezni*, in občutka prakrivde, (tudi) zaradi katere se v *Ki od daleč prihajaš v mojo bližino* zmeša protagonistu iz svetoivanske četrti, ko se zave, da so ob begunski krizi, tisti prvi v devetdesetih, amputirali in zignorirali del širše družine, ki se je pred fašizmom izselila v Bosno, in ga ta brezbržnost najeda in krivi. Sosiča izključevalnost in vzroki zanjo pisateljsko zanimajo, zato daje glas tistim, ki bi sicer ostali brez njega.

Seveda pa se ob njegovem fragmentarnem dramskem besedilu spomnimo nekaterih predhodnih dramskih besedil, če že ni prostora, da bi pogledali bogato domačo prozno in reportažno tradicijo alpinistične literature od Nejca Zaplotnika in popisov himalajskih odprav in celo andinističnega



opusa argentinske emigracije. Recimo *Klementovega padca* Draga Jančarja, ki se ukvarja z ljubeznijo – vedno je zadaj ljubezen! – in smrtjo Klementa Juga, slovenskega eksistencialista, ki s telesom udejanja svojo neizprosno filozofijo, ki vidi lepoto življenja (izključno) v bližini smrti. Že tista uprizoritev z Janezom Škofom v MGL je bila polna za tisti čas drznih plezalnih vragolij na jeklenici. Podobno se je gorniške preteklosti lotil s svojim videnjem alpinističnih podvigov Pavle Jesih Andrej E. Skubic v *Pavli nad prepadom*, kjer pa je Matjaž Pograjc, kot v spomin na telesnost in fizičnost Betontanca, uporabil prepadno plezalno steno, projicirano na horizont, z oprijemališči, kakršna so na dvoranskih plezalnih vadbiščih. Omenjam zato, ker se je Farič, ki izhaja iz sodobnega plesa, odločil za gibalno bolj umirjeno varianto: na zadnjo steno so projicirane shematizirane fotografije gora in tržaških pomolov, kakor bi jih videl nad mestom lebdeči angel, kombinira jih z dokumentarnimi fotografijami žrtev fašističnih škvader (so mi povedali insiderji), predvsem pa obrne perspektivo – navpičnica postane vodoravna in po tem nekoliko dvignjenem odrčku potem plezata Weissova in Cazzolino na svoji smrtni misiji. Vsi trije igralci, Primož Forte kot distancirani plezalec, kot predhodnik in vodnik, zaščitnik, in Maruša Majer in Tadej Pišek so tako igralsko, glede načina igre in kombinacije igre s plezalnim naporom, pa tudi kostumografsko bolj sodobniki kot predhodniki, za kar poskrbi kostumografija Sanje Grcić, predvsem pa je njihova pojavnost v svetu črno-belih dokumentarnih fotografij in rdeče niti, plezalne vrvi, s katero se varujejo, izrazito sodobna. V tem prelivanju črno-belega z rdečimi poudarki se Faričeva režija mestoma približuje abstrakciji, morda tudi v koreografskih delih ali pri razbitem, v odmevu ponavljanih stavkih na mikrofona, ki mestoma ustvarjajo skrivnostno čebljanje in zvočno podlago tisti igri v ospredju. Čeprav, kot rečeno, je tega manj, kot bi od Fariča morda pričakovali, verjetno tudi zaradi zavesti o nujnosti komunikativnosti predstave, če naj res (p)ostane prostor druženja in združevanja različnih narodnostnih skupnosti.

V enem od zadnjih dnevnikov sem ga – spet – polomil in prevod Scimonejevega besedila *Dol* pripisal Tei Štoka, ki je v resnici prevedla pogovor z avtorjem za gledališki list ob kranjski uprizoritvi. Pravi prevajalec dramskega besedila je Marko Sosič, vsem se opravičujem.