



Matej Bogataj

A si ti tudi not'
padel?

Žiga Divjak: *Križe*. Slovensko mladinsko gledališče, Zavod Maska, Zadruga Domino (Zagreb), Bitef (Beograd), ogled na lokaciji Stara pošta, v angleščini.

Že v eni zgodnjih avtorskih predstav *Človek, ki je gledal svet*, za katero so besedila in občutja ob koncu sveta, ki pomeni predvsem okoljsko devastacijo ali celo kataklizmo, prispevali člani ustvarjalne ekipe, se je režijsko zanimanje Žige Divjaka sukljalo okoli ekologije in sociale; v uprizoritvi so prizori, sicer formalno izčiščeni in minimalistični, pa vendar nekako strašljivi, recimo oprashaevanje cvetočega sadnega drevja v zaščitnih skafandrih na Kitajskem zaradi odsotnosti čebel, pa pogled na Zemljo od zgoraj, z gledišča astronavta, vmes je tudi nekaj o izkoriščanju delavcev v pogojih globalizacije, ker je to druga plat ekologije, enako brezobzirno kot okolje pozni kapitalizem izkorišča tudi delovno silo. Potem je v Mladinskem gledališču Divjak na podlagi besedila, ki je nastalo s pomočjo igralske in širše ekipe, režiral *Vročino*, triler o globalnem segrevanju, v katerem igralci v več jezikih – predstava je nastala v koprodukciji s festivalom *steirischer herbst* – skandirajo in postopno vse bolj osebno in zato tudi v nasprotju ali polemično do ostalih govorcev naštevajo dejstva in podatke o alarmantnem podnebnem stanju, o tem, kako se planet pregreva zaradi človekovih posegov v naravo in povečanih izpustov toplogrednih plinov, ob vprašanju,

ali je za akcijo in spremembo morda že prepozno. Kljub temu da je uprizoritev angažirana in dosledna pri soočanju s podatki o spremembah klime, je očiščena vsakršnega moraliziranja, čeprav je njen mobilizacijski potencial nedvomen, včasih tudi performativen in priklicujoč pretekle angažirane umetnike; zapomnili smo si recimo igralčeve poskuse oživljanja mrtve ribe in brutalne prizore policijskega nasilja nad okoljskimi aktivisti, pa takrat še nismo pričevali situacijam, ki so zaznamovale v času korona ukrepov domače, danes pa z drugimi razlogi za proteste tudi bližnje in tuje prostore, tudi v zahodni Evropi, kjer pritiskajo z reformami na delavce, da bi več denarjev odtrgali za profite bogatih, ki so združeni v nekakšnih multinacionalkah.

Krize so tako (vsaj) tretja Divjakova predstava – dramaturg je Goran Injac – v nizu s poudarkom na prihodnosti in ekologiji; besedilo tega gledališkega eseja je nastalo predvsem na podlagi dveh knjig tujih avtorjev, *Manj je več* Jasona Hickla in *Goba na koncu sveta* Anne Lowenhaupt Tsing. Prva govori, nekako v hararijevskem stilu z veliko primeri in poznavanjem zgodovine in pasti, ampak bolj kritično do stanja sveta, o napredku človeštva do danes, ko se vse bolj zavedamo, da sta tista modernost in težnja po permanentnem razvoju, ki sta položeni v srčiko kapitalizma, na prelomnici: ali ju bomo zaustavili, pristali na nekaj, čemur paradoksalno rečemo trajnostni razvoj, ne da bi se povsem zavedali, da to pomeni nobenega razvoja več, prav nobenega, ker lahko vsak nadaljnji korak povzroči kolaps skrbno uravnoveženih in nekdanj stabilnih, danes pa že močno načetih naravnih sistemov; v knjigi in predstavi je uporabljen pojem odrast (*degrowth*) kot zaviranje prekomerne in škodljive rasti. V gonji za napredkom, gnani s pohlepom, prihaja do paradoksov, kot je recimo prepričanje o gladki združljivosti demokracije in kapitalizma, o tako rekoč njuni skoraj samoumevni kohabitaciji. Ki pa se zruši že v trenutku, ko pogledamo recimo britansko medijsko sceno, pravi avtor knjige in za njim Divjakova uprizoritev, kjer tri podjetja, trije medijski giganti obvladujejo sedem desetih medijskega prostora, ali pa ameriški primer, kjer je devet desetih medijev v lasti pol ducata korporacij – ali je potem sploh možna kakršna koli ekonomska ali ekološka razprava izven teh okvirov oziroma kakšen učinek sploh lahko ima, če je svobodna samo desetina medijskega prostora? Avtor besedila opozarja, da je bilo v nekem sociološkem in psihološkem eksperimentu več kot dve tretjini vpletenih za trajnostni razvoj, ampak malo manj kot tretjina bi vse skupaj pretvorila v profit in hitro bogatitev; in ti imajo potem svoje oddaje in kadar pri posegih v okolje ne uspejo – spomnimo se ministra za okolje in njegovega zakona o vodah, ki je padel

na referendumu –, se končno pokrijeta forma in vsebina – v komentarju je nemočno prašičje krulil, ne samo zato, ker slabo prenaša poraze, očitno, njegovo prabistvo se je izluščilo in osvobodilo ob porazu poskusa ogrožitve zaenkrat še skupnega dobra, (načelno) nezazidljivega pasu ob vodah, razbremenjenega komercialnih dejavnosti in (pretirano) škodljivih vplivov.

Potem po rešetanju stanja na terenu, ki je sajast in pregret, z večino prebivalstva vred, saj gre za izkoriščanje človeških virov z roko v roki z izkoriščanjem narave, besedilo uporabi besedo prekarnost kot negotovo stanje, pri katerem preteklost ne vodi nujno v prihodnost in prekarnost naj bi bila splošno stanje sveta, ključ za razumevanje današnjega trenutka produkcije. Besedilo uprizoritve nato zavije na področje sobivanja. Najprej na primeru pojmovanja svetosti narave pri staroselskih ljudstvih, pri njihovem upravljanju z danostmi, ki jih obkrožajo, in to svetost je za popredmetenje narave treba ukiniti, pretrgati je treba vezi, ki samoregulirajo delovanje skupnosti. Prvobitna ljudstva pri svojem sobivanju z okoljem ne jemljejo več, kot lahko dajejo, kot lahko naravi s svojim prispevkom vrnejo, knjiga o gobah in presnovi rastlin pa se zaključi z naštevanjem dobrih praks pri rastlinskih sistemih, s pojasnili, kako drevesa izmenjujejo sladkorje z glivami, saj jih ne proizvajajo sama, za rast potrebna hranila si izmenjujejo in si medsebojno pomagajo, kot bi se zavedala soodvisnosti.

Scenograf uprizoritve Igor Vasiljev je prostor Stare pošte obložil s svetlimi stenami, na katerih so odrezani drevesni štori. Razstavljeno je tisto, kar sicer ostane v zemlji, ko v gozdu posekajo drevo; zdaj so drevesa požagana globlje v tla in visijo z odrezanimi koreninami, kot nekakšne trofeje, morda kot spominski ali muzejski primerki. Na takšnem prizorišču je potem nekaj kupčkov, obleka, obutev, rekviziti, do katerih pridejo člani igralske ekipe postopoma, goli, kot ob nedolžnem začetku civilizacije, eden po eden, med govorjenjem o vzponu človeka in njegovem vplivu na okolje, o dobi antropocena oziroma neoliberalizma, in potem se stilizirani igralci – dostavljavec paketov, športnik in počitnikovalec, nakupovalka, študentka, gradbeni delavec, biznismen – oblečejo v kostume, kostumografka je Tina Pavlović, pograbi rekvizite – škatle, zvezke, vrečke, športne pripomočke – in začnejo teči. Tečejo, tečejo, najprej eden in na koncu vsi, tečejo vse hitreje, v tišini, podprti z nasnetim glasom pripovedovalca Blaža Šefa, tečejo vse hitreje, vse bolj utrujeno, to je tek za življenje, je tek za uspehom, je naporen in monoton in izčrpavajoč tek, s katerim poskušajo ujeti pospešeni in še pospešujoči ritem življenja in dela. Tečejo, da bi ujeli življenje, ki je do konca pospešeno. Pri tem jim odpadajo predmeti, znojijo se, to je prav fizično gledališče, posameznikovo telo je do konca

izpostavljeno in trpeče v poskusih dohajanja tempa. Do trenutka, ko besedilo spregovori o možnosti anomalije, ki je za sistem katastrofalna, kar se sicer dogaja vsakodnevno, morda ne na ravni mest in civilizacij, zato pa na ravni mravljišč in manjših zaselkov – takrat igralska ekipa (Draga Potočnjak, Katarina Stegnar, Vito Weiss, Gregor Zorc, Doroteja Nadrah, Iztok Drabik Jug, Klemen Kovačič) popada na tla in si v oblačila podveže ude, da izgledajo kot amputirani, da spominjajo na štrclje drevesnih debel, kakor so razprostrti na steni, in potem iz ostankov, hrane, oblačil, kar vse leži na tleh kot ostanek njihove prejšnje aktivnosti, eni brez rok, drugi s kakšno, tretji z obema, pa brez nog, začnejo deliti, kar je ostalo po njihovem nezadržnem teku, skušajo si pomagati, se hraniti, si podlagati mehke blazine pod glavo – gre za učinkovit, grotesken, tudi pretresljiv prikaz hendikepiranosti in pomoči ob zavesti, da so vsi v istem zosu. Dovolj povedno početje, če pomislimo, da drevesa vse to počnejo že od nekdaj, človeštvo pa bo moralo morda priti najprej do konca, do katastrofe – ali vsaj do njene bolj splošno sprejete slutnje.

Kako je padlo drevo, uprizoritev v ljubljanski Drami, ki je nastala po besedilu Katarine Morano, je nadaljnji korak v Divjakovem natančnem premišljevanju stanja sodobnosti; močna uprizoritev o družini, ki se kljub različnosti in prezaposlenosti s sabo in vzgojo in vsem, kar nam jemlje preveč časa, da bi zares živeli, osredini okoli zaščite drevesa. To naj bi padlo kot žrtev vile bloka, strateške investicije tistih, ki imajo preveč, pa se tega ne zavedajo, nekakšnih ljudi s posebnimi potrebami, izključno pripadajočim tisti slabi tretjini, in družina je kar naenkrat v konfliktu, postavljena pred redarsko surovost, brezobzirnost kapitala in njegovih oprod, vendar o tej predstavi enkrat drugič.

Milan Ramšak Marković: *Deževen dan v Gurlitschu*. Režija Sebastijan Horvat. Mestno gledališče Ptuj, Prešernovo gledališče Kranj, ogled v Kranju.

Peter, srednjeletni intelektualec, ki ga vidimo na začetku v prijateljskem in neobveznem klepetu ob ženi in prijateljskem paru na obisku, svoje reakcije na stanje stvari v svetu najprej skriva za izdelano fasado in drobnim klepetanjem, vendar ga nekaj zaporednih nepredvidljivih stvari, recimo izginotje verižice, ki je pripadala partnerkini sorodnici, poznani socialdemokratini, popolnoma vrže iz tira. Kljub načelni odprtosti je zgrožen

nad dejstvom, da se lahko očitno nekdo sprehaja po njegovem stanovanju, ogroža njegovo posest, imovino, da je torej tisto, kar se mu zdi varen dom, v resnici bolj porozna in zasilna zaščita pred tistim strašnim zunaj. Poskuša s pravico in zahtevo po preiskavi na policiji, kjer ga na hitro odpravijo, najame detektiva, se v iskanju resnice in pravice potika po urbanih zakotjih, kjer ga pretepejo in okradejo, kar očitno sproži v njem zatajevani bes. Tudi zaradi vsega, kar je doživel in pokasiral že prej, v otroštvu, in o čemer ima toliko povedati njegova mati. Zagrezne v pajzljju, v katerem se zbirajo v času zataknjeni Korošci – Gurtlitsch namreč leži v naši neposredni bližini, ob Vrbskem jezeru blizu Celovca –, ljudje iz nekih drugih časov in v te čase globoko potopljeni. Recimo nekdanja lepotica, ki se zdaj spogleduje s Petrom in po njegovem nalivanju in prekoračenjih tudi neuspešno končata v stranišču in poskušata občevati. Petra nemirnost in občutek negotovosti – kljub temu da se zdi, da je na prelomni točki kariere, ko bi moral za sicer opravljen in rumenjaški časopis napisati reportažo o migrantih in gre zato na bosansko-hrvaško mejo, se z ljudmi neposredno sreča, pa vse skupaj propade zaradi njegove zazrtosti drugam, v pravičnost in pravico – pripeljeta v mejna stanja; ob srečanju z lovcem, ki ga nagovori, se počuti napadenega in lovca potolče, do smrti. V Ramšak Markovičevem besedilu se po tem sooča s tistimi, ki so mu blizu in mu hočejo pomagati, tudi s preiskovalci, vendar je uprizoritev ta del oklestila, tudi skrivnosti izgubljenе verižice ni odstrla, ukradla oziroma 'vzela' naj bi jo slovenska hišna pomočnica. To je precej banalno razkritje skrivnosti, vsaj glede Petrovih zaščitnih ukrepov, prej namreč doma sam od sebe in brez opozorila namesti kamero in vanjo – morda, njegov notranji svet je precej načet – ujame ob ženi še nekakšno zabrisano silhueto, vse pa v času, ko njega ni doma. V igri *Deževen dan v Gurlitschu* – da je deževen, poudarjajo vsi, očitno je to indikator zatohle atmosfere in vsesplošnega pritiska na počutje – se tako Peter kot slehernik spušča proti dnu, proti črni luknji nesmisla, ki vsrkava vse in o kateri mu na koncu v silovitem in malo ironičnem, posmehljivem monologu spregovori plačljivi lokalni posebnež in napol filozof, ki ga kot sfinga napelje v gozd z obljubo nočnega zabavišča za premožne precej zaprtega tipa, pa za bogato in še kako drugače prebrano klientelo.

Milan Ramšak Marković kot tekstopisec in Sebastijan Horvat kot režiser sta v nekaj prejšnjih predstavah že sodelovala, recimo pri tržaški postavitvi *Teorema* po Pasolinijevem filmu, le da je Ramšak Marković dopisal drugi del, ki se dogaja v sodobnem meščanskem tržaškem okolju, torej trideset let pozneje, in pri adaptaciji Fassbinderjevega filma *Ali: strah ti*

poje dušo. Tam je šlo podobno kot v *Gurlitschu* za (kratek) stik med dvema svetovoma, srednjeslojcev v *Teoremi* s skrivnostnim, vendar neustavljivo zapeljivim prišlekom oziroma upokojenke in maroškega migranta na delu v Nemčiji. Že v *Ali* je scenografija poudarila pretočen prostor, to je bilo prizorišče v Železniškem muzeju z zamreženimi okni, tokrat pa je dogajanje – scenograf je Igor Vasiljev – postavljeno na oder Prešernovega gledališča v Kranju. V centru, obkroženem s stoli za publiko, ki se potem širi tudi na stranska prizorišča – eno recimo pripada materi in njenemu svarilnemu glasu, kaj vse se lahko Petru in njemu podobnim zgodi –, poteka pretočno dogajanje, v katero je potegnjena publika. Odrske akcije in menjave fokusa dajejo vtis pretočnosti in spominjajo na filmske možnosti spremembe scenografije. Tudi kostumografija Belinde Radulović je veristična; Petrova oblačila so vsakdanja, srednjeslojna, tisti iz zakotnega bifeja, ki so kot da zaostali v nekih drugih časih ali pa na oblačenje ne dajo prav dosti, recimo filozof Jockl z volneno kapo in brezrokavnikom čez debel pulover, del, ki pripada starševski generaciji in napetim razmeram doma, pa so primerno kostumsko arhaizirani.

Petra odigra Aljoša Ternovšek, njegova igra je nekako pridušena in postopno kaže vse večjo negotovost in nelagodje, v svetu deluje na način Aličinega čudenja, novoodkriti svet je zanj čudežna, pa tudi nevarna dežela, nekakšen poligon, na katerem se potem spušča proti dnu. Čeprav vidimo njegovo napetost zaradi izmaknitve tal pod nogami po izginotju verižice, o njegovi prenapetosti bolj pričujejo drugi, žena, ki jo odigra Vesna Pernarčič, mu očita nestrpnost in preganjavičnost. Skoraj tipično za poglobljanje Petrove negotovosti je, da posnetka kamere, ki naj bi bil zanjo obremenjujoč, po Petrovih besedah, ne komentira in raje spakira drugam. V predstavi je uporabljen tudi video Igorja Vasiljeva, enkrat je to posnetek nadzorne kamere, drugič do neprepoznavnosti izmaličen obraz lovca, s tem se spogledovanje scenografije s filmom in njegovo hipno premakljivostjo prizorišč še podkrepi.

Vesna Slapar z natančno minimalistično in brezstrastno igro, čeprav pod fasado morda vse vre, in Miha Rodman kažeta Petrovo predzgodbo; ona kot mati, ki jo vmes vidimo, kako išče po stanovanju steklenico in potem krepko nagne iz nje, je polna svaril, ki očitno Petra zaznamujejo, vceplja mu občutek negotovosti, ki pri njej izhaja iz ogroženosti doma, mož jo recimo pri jedi brez razloga udari in ozmerja, da pijane ne prenese, in to je izhodišče, ki ga dobi kot očetovino Peter, to je njegova popotnica za življenje.

Posebna atmosfera, ki opravičuje razpršitev prizorišča, preveva lokalni bife, kamor se Peter zateče po odgovore na premoženjska, pa tudi življenjska vprašanja; že dejstvo, da kriminal povezuje s tem temačnim in v času zataknjenim krajem, kaže njegovo slabo poznavanje narave kriminala in njegovih nosilcev. Tam kraljujejo birt v napol navijaški trenirki (Miha Nemec) in njegovi podaniki, med njimi je nekoliko zaostal in v gibanju prepoznavno drugačen, nerodni Blaž Setnikar, ki potem nekaj sentimentalno odpoje na odprtem bifejskem odru, kjer se očitno igrajo nekakšne zapravljenе talente, tam je bivša lepota, igra jo Darja Reichman, ki je nekdanj vabila moške poglede in je imela celo bend, zdaj pa je nekako izgubljena skupaj s svojim izgubljenim šarmom, predvsem pa tam kraljuje trdi avstrijski plačljivi filozof Jockl, ki daje plačljive nasvete in uvide v življenje: Borut Veselko mu da kar nekaj prepričljivosti že z nekako zacuknjeno in obenem karizmatično pojavo, s posvečenim nagibanjem piva in usodnostnim glasom, ob tem Petru nudi lekcijo in poduk o stanju današnjega intelektualizma, ki da je neprizemljen, nesposoben preživeti, preveč znanja in premalo srca in brez vseh preživitvenih spretnosti, zato se vsakič znova znajde pred črno luknjo, ki v svetu današnjih srednjesejcev lahko zazija kjer koli in vase vsrka vsa prepričanja, lažna še toliko lažje in hitreje. Nepovratno. Glasbo, ki kaže, kako so nekateri zagreznili v anahronistični črni luknji in uspešno daje šlagersko, popevkarsko in kičasto podlago za atmosfero v notranjosti lokala, je prispeval Drago Ivanuša.

Uprizoritev je tako problematizirala stik pretežno humanističnih intelektualcev – Peter je po izobrazbi sociolog kulture, ki poskuša biti zaresen novinar, pa spodsne že pri stiku z migranti v taborišču na hrvaško-bosanski meji ter se ne zna upreti nasilnemu in nezakonitemu vračanju migrantov s strani policije, njegova žena je pravnica, družinski prijatelj poučuje književnost, njegova mlada partnerka in bivša študentka, katere nosečnosti je prijatelja strah, je raziskovalka ženskega feminističnega gibanja – s svetom, s tistim, kar bi moral biti del njihove izkušnje, če ne drugače raziskovalno in akademsko. Problematizira zaprtost tistih, ki bi morali opozarjati na anomalije in krivičnosti, pa se ne znajo postaviti in znajti v svetu, ki sega onstran njihove vsakdanje rutine. Vse to pa počne na način, ki je zadnje čase v osredju Horvatovega režijskega zanimanja, torej na način prizorišča, ki z različnimi osvetlitvami in aktivacijami manjših odrov in prizorišč omogoča hitre prehode med različnimi dogajalnimi prostori ter se s tem približuje filmskosti, da se zgleduje pri tem mediju, pa kažejo že adaptacije Fassbinderjevih in Pasolinijevih filmov.

Avtorski projekt: *Ne ti meni Alice (once again)*. Igrata Nataša Matjašec Roškar in Petja Labovič. SMG Drama Maribor, ogled na TSD v Kranju.

“Prešinilo jo je, da še nikoli ni videla zajca, ki iz žepka na telovniku vleče uro. Radovedna je stekla za njim in še pravi čas opazila, kako izginja v zajčji luknji pod živo mejo. Čez hip se je spustila za njim in sploh ni pomislila, kako za vruga bo prišla nazaj ven,” zapiše Lewis Carroll v *Alici v čudežni deželi* v prevodu Milana Dekleve, in Aličino dogodivščino so za izhodišče v času karantene po nasvetu umetniškega vodje mariborske Drame vzeli ustvarjalci predstave, ob obeh nastopajočih še dramaturginja Maja Borin, Valentina Turcu, režiserka Mateja Kokol in scenograf Matic Kašnik in kostumografka Suzana Rengeo. Potem so gradili okoli Carrollovega besedila in asociacij, češ da to izpostavljeno delo nedvomno vodilnega pisca non-sensa, torej oblike nelogične ali celo kontralogične (kolikor ni to posledica psihedelije, ki poganja Alico in jo enkrat pomanjšuje in drugič povečuje, kot da bi imela zaznave na tripu) ter pogosto rimane literature, omogoča kar najširši, torej kar najbolj svoboden in preskakujoč asociacijski urejevalni princip gradiva, ki so ga pridobili med vajami.

Če je pri Carrollu zajčja luknja izgovor za prehod v drugo razsežnost z njenimi alogičnostmi, živalmi s človeškimi lastnostmi, predvsem v zmešnjavo igre proporcev, potem je v dopisovanju Alice čez prvotno besedilo in z njim kot alibijem zajčja luknja tudi izgovor za soočenje z raznovrstnim gledališkim in za namene gledališča nabranim materialom. Ta tokrat obsega vse od časopisne novice do citatov iz filmskih klasik, sklicevanja na popularno kulturo in citacijo literarnih klasik, kar je vse dražljiva naloga za igralko in igralca, za neutrudni par, ki se poskuša znajti v tem predrugačenem svetu. V njem sta, podobno kot Alica že v Tauferjevi dvakratni režiji te nonsens klasike, seveda izpostavljena predvsem lastnemu čudenju nad zakonitostmi, kar vse poskušata obvladati z igralskimi sredstvi, z menjavo govorov in razpoloženj, s čustveno nabitimi in citatno izpraznjenimi vsebinami.

Vendar je Carrollova *Alica* samo izhodišče, na odru, ki ga zaznamujeta dva nabora kostumov iz fundusa mariborskega gledališča, se namreč pojavita kar najbolj nevtralnno kostumirana igralca, črno na črnem, in se začneta ozirati za izhodom, za vrati – in ta vodijo v gledališko luknjo. Ki je očitno dobro založena z angelskimi krili, pa s kožuščki in zajčjimi ušesci, lasuljami in modnimi rekviziti. Tam pa vsemogočno vse mogoče: nabor citatov iz filmov, recimo iz Ridley Scottovega *Iztrebljevalca*, pa epizoda iz Kafkove *Pred vrati postave*, nekaj očitno iz italijanskih filmskih klasik, Fellinija in morda Benignija (*Življenje je lepo*), zraven je uporabljena

časopisna novica o prodajalki v trgovini iz druge roke, ki jo je nasprejala užaljena nakupovalka tatica, potem ko so jo odkrili. Material je res zelo raznovrsten in v uprizoritvi je ves čas prisotno mešanje in preskakovanje med jeziki, slovenščino s sociolekti in dialekti, italijanščino in angleščino, in občutek imamo, da je Carrollov nonsens omogočil in priskrbel alibi za takšno mešanje ravni, tako jezikovnih kot za mešanje uprizoritvenih kodov in leg izjavljanja.

Potem so nekakšne vaje v slogu, nekaj igralski nalog so dali režiserji, recimo Dalibor (Matanič?) ali Matjaž (ta še posebej umetelno in psihoanalitsko podkleteno, da ne vemo, ali je to Zupančič ali Berger, oba se napajata pri tem koritu), pa Oliver (Frljič?), in potem te naloge in zaposlitve – kolikor že iracionalne in morda včasih težko izvedljive – oba tudi izvedeta. Pri čemer je opazna razlika v pristopu, Nataša Matjašec Roškar pristopa s širšim naborom sredstev, Labovič pa z več čudenja in bolj podporno, razumevajoče. Vse skupaj se izteče v intenziven spust v skladišče gledališkega spomina in nabor gledaliških praks in pristopov, ki s svojo oscilacijo jemljejo vsako gotovost – izvorno prekarna situacija, bi lahko povzeli, kjer vsak od prizorov sicer vodi v naslednjega, vendar nepričakovanega, kar je seveda poseben igralski izziv, ki zahteva prožnost in veščino.