

Matej Bogataj



Sanje o prihodnosti

Henrik Ibsen: *John Gabriel Borkman*. Prevod Mojca Kranjc. Režija Mateja Koležnik. Tekmovalna predstava na Borštnikovem srečanju, 26. oktober 2013.

Spet bom začel znova, pravi John Gabriel Borkman po tem, ko je po tri-letnem preiskovalnem zaporu in petletni odsluženi kazni zaradi bančnih mahinacij ostajal dolga leta zaprt v prostorih in v dvorani nadstropje nad ženo; ta ga zaradi njegovega pričanja, v katerem je med procesom njen pohlep in pričakovanje bogastva navedel kot olajševalno okoliščino, ki ga je napeljala v kriminal, ni hotela in noče več videti. Začel bom od spodaj, pravi, kot je že enkrat začel, sin rudarja, ki ga kliče ruda, ki se ne more upreti klicu zlata, ki v udarjanju batov v parnih strojih sliši žvenketanje denarcev, ki pogleda na morje in vidi trgovino in пристanišče, vidi promet in profit, vidi kapitalske tokove in kapitalne zaslužke. Borkman je človek, ki vidi povsod samo denarje, denarje in ki mu je denar ob tem, da je nedvomno fetiš, tudi vzvod, je sredstvo, s katerim dobiš moč. V tem je podobnik protagonistu iz lanskega Hočevarjevega romančka *Prva liga*, ki pripoveduje o takem pravem kerlcu, zase in za svet prvoligašu tranzicije, ki kot Kekec vsakogar užene v kozji rog, ve, da za vsako bolezen rožca in za vsako rit palca raste, in se nam potem zdi, zdaj, v preslikavi sodobne proze z Borkmanom in nazaj, da je Ibsen imel to srečo, da se je dilema med socializmom ali barbarstvom (kapitalizma) kot družbo prihodnosti pri njih končala s kompromisom. Pri nas pa mora do novega družbenega dogovora in razkrinkanja tistih, ki socializem enačijo s totalitarizmom – in se jim pri tem nihče več ne smeje ali posmehuje, pa bi se jim moral, če jih že nihče noče prepričati v zdravljenje –, šele priti. Hočem reči; zaradi klime, zaradi tipčkov, ki ob vsakem predmetu na tem svetu najprej določijo njegovo ceno in vrednost, potem pa preverijo, ali je kje kaka špranja med

obojim, predvsem v korist cene, iz katere bi oni lahko potegnili kako korist, je *Borkman* danes – na žalost – še vedno in spet aktualen.

In moč, povezana z denarji, rojstvo moči iz duha denarjev, ta Borkmanov stržen, mu je, jasno, kot vsakemu vulgo ničejancu, edina mokra sanja, moč in še več moči, moč, ki ji je vpreženo in podrejeno vse, volja, ljubezen, družina, vse, vse, vseprežemajoča moč, moč, ki je ljubezen, vera in upanje obenem. Zdaj, po vseh teh letih, je Borkman spet pred začetkom, si misli; v glavi je neštetokrat premlel svoj proces, nastopil pred sabo v vlogi tožilca, odvetnika, sodnika, vseh in prišel do soglasnega sklepa: kriv je kvečjemu pred sabo, ker ni izpeljal svojega načrta in ker je omogočil in dopustil, da je tistih procesnih in arestantskih nekaj let, zraven pa teh osem let, teh dolgih osem let, ko ni stopil iz hiše, ko ga je na stopnišču vedno in vsakič nekaj presekalo in se je obrnil, za načrt izgubljenih. Načrt sam pa pravzaprav ne. Nikakor. Ne še.

Borkman je sanjač, je Peer Gynt s finančno žlezo, je sanjač z lakoto po zlatu, bi lahko rekli, če ne bi videli njegove strašne zaslepljenosti in neobčutljivosti, s katero se srečuje na vsakem koraku. Na korakih, ki jih naredi ta mračna drama v enem samem dnevu, je to še prav posebej razvidno; v hišo je prišla živet in malo tudi umret svakinja, Ella, na smrt bolna se bo naselila v hiši in na posestvu, katerega lastnica je; vse ostalo je namreč šlo, ko so Borkmana razkrinkali, vse premoženje, razen njenega deleža so pobrali, tako da zdaj vsi živijo na njenem. Borkman je njuno ljubezen izdal, ko se je vanjo zagledal njegov prijatelj in zdaj sosed, ki mu je omogočil vzpon v svet bankirjev, zaradi zaljubljenosti svojega najboljšega prijatelja in malo tudi odpiralca vrat v svet elite se je poročil z Ellino sestro Gunhild. Ki je od sramote, od tega, kako negativno po procesu še vedno odmeva ime njenega moža, John Gabriel Borkman, čisto zlomljena, noče ga videti, čeprav ves čas sliši njegove nervozne korake iz nadstropja, iz dvorane nad sabo. Sin, ki je v času največje sramote živel pri teti, se zdaj v hiši ubite groze in dolgih senc preteklosti – tudi režija to vidi tako, to je njena žanrska oznaka, groza in sence – počuti nelagodno, obenem si je našel ločenko, starejšo, in vse kaže, da bo s svojim odhodom porušil vsa pričakovanja. Materino, da bo s poštenim delom opral in rehabilitiral ime Borkman, ime, ki se ji tako gnusi, da se bo možu po smrti maščevala s prav posebnim mrliškim spomenikom – z živo mejo, ki bo skrivala njegov grob pred ostalimi, pred pogledi, pred sramoto. Tetino; Ella je medtem že zbarantala, da bo nečak nosil njen priimek, tako bi ozelenela njena suha veja družinskega debla, osušena ravno zaradi neskončne privrženosti Borkmanu, ki ga je neskončno ljubila in se te zaljubljenosti ne more in noče znebiti. In očetovo; kot je on hodil z očetom v rudnik, se mu zdaj

zdi, da bo sin opora pri njegovem vnovičnem vzponu. Ki je, khm, malce vprašljiv; tistim, ki nimamo ravno vpogleda v možnost vnovičnega vzpona v svetu bančništva in biznisa in polne rehabilitacije obsojenih goljufov v skandinavskih državah na prelomu prejšnjega stoletja, se nam zdi, da bi bilo kaj takega možno, vsaj pri nas, da bi kakšni trgovci z orožjem ali izsiljevalci ali koruptneži po tem, ko bi svoje odsedeli, spet prišli v parlament, glede tega smo bolj mediteranski, recimo na italijanski in viteški način, vidimo iz Borkmanovega pogovora, ko ta svoje sanje razloži prijatelju Foldalu, zadnjemu in edinemu. Ko ta podvomi, ko se mu zdi, da Borkmanu družbena klima in morda celo zakon ne omogočata vnovičnega ukvarjanja z bančništvom, z biznisom, obveznicami in krediti, ga Borkman enostavno odpika, poserje se na njegovo tragedijo, ki jo je napisal in jo očitno hoče ven in ven brati in popravljati (glede zavračanja avtorskega narcisizma in gnjavaže z literarnim dosežkom dramatika nizkega dosega ga čisto razumemo); njuno prijateljstvo je temeljilo na brezmejnem zavezništvu, ki predpostavlja, da bosta drug drugemu vzbujala nesramne in neutemeljene upe glede vnovičnega dviga in slave enkrat v prihodnosti. Borkmanova slava je seveda čisto otipljiva, kapitalsko prevzeti in povezati vse, kar je spodaj, vse, kar je razpoložljivo in skoraj na dosegu roke, pod njegovo razgledno točko nad hišo, kjer je klopca in očitno kraj, kjer so dovoljene sanje. Dokler ne nastopi dan. Medtem ko se Foldalove sanje nadaljujejo; njegova hči gre v širni svet, sam Borkmanov sin ji bo dajal lekcije, ki jih ni bila deležna, recimo glasbene, verjetno pa še kaj zraven, in tam bi se lahko, kljub bankrotu, ki ga je pravzaprav povzročil Borkman s svojim ravnanjem, nadaljevalo novo in bolj polno življenje, vzpon Foldalove krvi, obet njenega poaristokratenja. (Nasploh je nova generacija v igri, pri Ibsenu, tista, ki prinaša obet sreče in izstop iz iluzornih predstav o uspehu, to so le še bili časi utopije in vere v boljše življenje vsaj enkrat v prihodnosti – spomnimo se, recimo, pa seveda v bolj osmešeni vlogi, kakih čehovljanskih junakov, ki premišljajo o tem, kako bo čez dvesto, tristo let vse drugače, in jim je to priročen izgovor za lastno pasivnost, sredstvo, s katerim prikrivajo lastno nesposobnost in ujetost.)

Spet bom začel znova, spet bom vzniknil iz lastnega pepela, spet bom imel moč in uresničil svoje sanje, kompulzivno ponavlja Borkman; v tem je bolj zombi kot feniks, bolj lupina nereflektirane želje kot v ognju prekaljeni in spreobrnjeni tič. In zombiji zaradi njega so tudi tisti okoli njega, on in njegovo kriminalno dejanje, on in njegov bankrot so jih izpostavili sramoti in samoti, tudi oni so samo ostanki in lupine nekdanjih polnih ljudi, nam sugerira režija Mateje Kolečnik ob dramaturškem sodelovanju Roka Andresa in v prevodu Mojce Kranjc. Ključ za branje Borkmana je

torej grozljivka, noč živih mrtvecev, kar se najbolj očitno in navzven kaže v mehničnosti Služkinje, ki jo Mateja Pucko zastavi kot na pol robota, to je skoraj stroj pri Adamsovih (pretiravam, jasno), kreatura s pobeljenim obrazom, kot da so ji izsesali že vso kri in načeli meso, s stegnjenimi nogami nosi po hiši zahtevano in zdi se, da ima hiše strahov dovolj celo ona, ki ni vpletena, zdi se, da je atmosfera pri Borkmanovih doma ubijalska, kolikor je sploh še kaj ubiti. In malo je ubit tudi up vseh, Erhart; Viktor Meglič ga zastavi kot poba v krču, ki za lepimi manirami in nasmehom skriva zakrčenost in morda malce preračunljivosti, njegov sicer navzven korekten nasmeh je nepristen, deluje posiljeno, kot vidimo, pod njegovo prijazno grimaso poteka načrt za pobeg, je kot servilni vojni ujetnik, ki vsako noč koplje rov in zato prenaša več šikan, zraven pa si misli svoje in ima svoje obete; njegovo pozdravljanje tete, ki je ne nazadnje njegova dobrotnica, pa ne samo njegova, je prisilno mediagenično, tako se smejejo ljudje na teveju; kot bi nam hotela uprizoritev povedati, da bo iz trikotnika, ki pobegne, še nekaj izbruhov togote, vse se mora poravnati in izravnati, kar je zdaj potlačeno, da bo nekaj navzkrižnih zaljubljanj in emocionalnih katastrof. Fanny Wilton, ločenka, s katero Erhart zbeži, je v interpretaciji Maše Žilavec izrazito frfrasta dama, odločna in rahlo samoironična, s tem kaže svojo premoč, ona je nosilka življenja in erotike, ki si zna vzeti svoje in ki, prekaljena v ljubezenskih razočaranjih oziroma enem generalnem, užije in uživa vsak trenutek razmerja, dokler traja. Njeno navrženo pripombo o tem, da se bo že znašla, če se bo kaj vmešalo med njo in Erharta, lahko vzamemo čisto zares. Tudi Frida, Foldalova hči, ima razlog za bežanje; v uvodnem prizoru, ko odhaja igrat v sosednjo hišo, k Borkmanovemu nekdanjemu prijatelju, in zdaj, zaradi izdaje najhujšemu sovražniku, ko odhaja igrat bolj za denar kot za zabavo, jo vidimo na stopnišču v nekakšnem erotičnem preprijetem z Borkmanom, on z roko pod njenim krilom, mirujoča, dihajoča v napetosti, kot erotično neartikulirani bitji, kot kača in miš; Eva Kraš da Fridi nekaj krčevitosti, nezmožnosti reagiranja, tudi ona je postala v nekdanjem družinskem domu brezstrastna in pravzaprav izpraznjena, v njej ni strasti, stopniščno srečanje z Borkmanom je bolj klinč kot erotika, bolj odnos deklice do gospodarja, čeprav morda tudi pride na svoje; v tem je Frida zvesta kopija servilnosti svojega očeta, Foldala.

Koležnikova se rada igra s sceno, predvsem z vrteninami, elemente šiba gor in dol po odru, jih vrti, s tem ustvarja nekaj kaotičnega in konfuznega, njena prizorišča postajajo labirinti ali področja nevarnosti ob delu, pa naj gre za uprizoritev korporativnega Schimmelpfenninga, kjer marljiva scenografija prodira skozi na mestu stopicljajoče delavce, pa saj je vse

relativno, ali pa se Willy Loman v *Smrti trgovskega potnika* izgublja med scenskimi elementi, ki se mu, na pol v obsesivnih spominih na prevaro, pri kateri ga je zalotil sin in je šlo od takrat vse navzdol, postavljajo na pot, mu zapirajo realnost. Zdaj je dom Borkmana, no, hiša groze in srečanj in končnih soočenj, ponazorjen z dolgim scenskim elementom, scenograf je Henrik Ahr, s stenami z vhodi in stopniščem, po katerem se na koncu vzpnete Ella in Borkman nad vse v snežni plohi in je pod njima ves svet in v daljo vse odprto, zadnjič, saj Borkmana infarkt; to je torej stilizirana stavba, v kateri se v njej poseljeni gibljejo ob stenah, tipajoče in neodločno, zdi se nam, da gre za Cono iz *Stalkerja* Andreja Tarkovskega, kjer se prostor ves čas spreminja in je lahko poguben za vsakogar, ki ne pozna njegovih pasti in nevarnosti. V uprizoritvi so osebe bodisi naslonjene na steno bodisi si kažejo samo obrise prek vogalov, medtem ko govorijo druga mimo druge, še bolj pomenljivo je, da hočejo ali želijo priti noter, od zunaj v intimo in iluzijo doma, vendar so prehodi težki, polni oklevanja in prisluškovanja, negotovosti. Drugi, Borkman recimo, poskušajo ven, vendar jih nekaj zadržuje, ne zmorejo prestopiti meje med zunaj in znotraj, nihajo in se odrivajo, poskušajo zbrati dovolj moči, da bi prebili nevidno opno, ki so jo sami začrtali, opno, ki je predvsem v njihovi glavi. Ali pa se stvari dogajajo na stopnišču; tam se zgodijo nekatera temeljna Borkmanova srečanja, s Foldalom, z njegovo hčerjo Frido, to je prehod, v katerem ni nihče doma in v katerem se nihče ne počuti čisto varnega. Hiša je premična past, je železna srajca, ki hkrati varuje in teži, pritiska, je past, kjer ne vemo, kdo je vaba in kdo plen.

In nekaj tega mehaničnega in robatega je nakazano tudi v nekaterih kostumih, zasnoval jih je Alan Hranitelj; ti kažejo določeno togost, recimo pri prisilni srečnosti Erharta, ta je sploh malo gizdalinski, vendar kot da malo brez okusa, kompulzivno lahkoten, ali pa v Ellini ali Fridini opravi, onidve sta skoraj hladni, pri čemer je pri prvi vzrok očitno bolezen, to je v interpretaciji Nataše Matjašec Rošker hladna, zadržana in navzven bleedikava pojava, morda jetična, tudi njena glasovna artikulacija je večinoma čisto zadušena in na robu slišnega, kot da so njene izjave in zahteve poljubni izrečene skoraj na smrtni postelji. Čeprav v trenutkih končnega obračuna z Borkmanom ni brezstrastna, je očitno, da edino priznanje, priznanje Borkmanove ljubezni, prihaja prepozno, da je že na pragu, zroča v lastno umrljivost in jalovo življenje, potrošeno in emocionalno zainvestirano. Na sploh je za igro v uprizoritvi značilna določena zadržanost, ki se lahko potem razmahne v divjanje in pozunanjen obup, recimo pri Gunhild Ksenije Mišič; ko tava po hiši, se reče okoli scenskega elementa, očitno nalita, ena sama tožba in obtožba, to je ženska, ki je izgubila vse in

zdaj izgublja še tistega, ki naj bi jo maščeval, kar je prav hamletovsko; to je ostanek nekdanje ponosne ženske, vidi se, da sta jo samota in neznosen zid, ki sta ga zgradila z Borkmanom, njegovo vzdrževanje in zaletavanje vanj, do konca izčrpala in oropala dostojanstva. Za vlogo Mišičeve, enako tudi za Borkmana ali Foldala ali Erharta lahko rečemo, da je njihovo delovanje nihajoče, da porabijo skoraj enako energije za bi in za ne bi, kar se kaže v njihovih poskusih narediti korak naprej in pri premagovanju sile, ki jo uporabljajo za zaustavitev. Pajaceljni iz hiše lutk, mehanični, vendar kot stroji že zelo izpopolnjeni, brez velikih zatikanj. Če parafraziramo poslanca, enega od izstopajočih jančarjevskih strokovnjakov za metafore: stojijo na robu brezna in se zavedajo, da morajo stopiti korak naprej. Vendar so te vibracije in oscilacije v uprizoritvi minimalistične, ponotranjene, to ni recimo igralski stil iz *Ko sem bil mrtev*, to ni burleska, vse je bolj znotraj in kot da posledica hladu zaradi ubitega srca, drgetanje je bolj fino in komaj opazno, bolj v stilu komaj opaznega drhtenja komturjevega lika iz Don Juana, kakor ga je takrat, v tisti davni mariborski uprizoritvi, nepozabno utelesil Vlado Novak. Ta je zdaj kot Foldal igralsko minimalističen; čeprav prihaja od zunaj, je njegov nastop uglašen s hišo senc, njegova stiska in občutek, da se ni realiziral, da se je moral zaradi finančnega zloma, ki ga je zakrivil Borkman, poročiti, vse ga tišči; vendar mu je vsaj zaveznitvo tistega, ki je kriv za njegovo stanje, dovolj, vse dokler ta hvali njegovo tragedijo. Očitno se rad pojavlja v senci velikih, on je tisti, ki očitno potrebuje svetilnik, da ga usmerja, da iz svoje obubožane eksistence zre nekam naprej. Vendar vsi ti, pa še mizanscena, predvsem podpirajo Borkmana; Igor Samobor ga zastavi kot vase zagledanega, ozkosrčnega in za stanje sveta, ki ga obkroža, precej nedovzetnega človeka, kot fantasta, ki je za dosego cilja pripravljen iti čez trupla, ki je iz nekdanj polnih in polnokrvnih bližnjikov zmožen napraviti lupine, ki je slep za vse, kar se dogaja okoli njega in kar kaže strašno ceno njegovih sanj. Najbolj pomenljivi so Samoborovi poskusi, da bi se prebil ven, da bi stopil v svet, pred katerim se zaradi krivice, ki so jo naredili njegovim megalomanskim sanjam, zapira. Samoborov Borkman je brezobziren, vendar tudi poln notranje napetosti, to je nevrotik tik pred razrešitvijo svoje temeljne dileme, njegova aktivnost pa je ves čas kontrapunktirana s pridušenostjo in minimalizmom tistih, ki so se že izčrpali; v tem je njegova slepota, ko ne vidi pogubnih posledic svojih finančnih in družbenih dejanj, skoraj tragična; očitno je nekdo s posebnimi potrebami, ni mu dovolj običajna količina bogastva, kočija in ples, kar očitno zadošča nekdanjemu prijatelju in zdaj izdajalcu sosedu, on je obseden in v tem nezmeren, odvisen, nekdo, ki bi ga morali zdraviti, enako kot hazarderje,

ki se jim zdi, da bodo zdaj zdaj dobili, pa ne uvidijo, da so že brez ure in mobija in hiše in v samih gatah z zadnjim žetonom v roki. Morda torej ravno skozi njegovo premočrtno brezobzirnost ugledamo tudi to strašno žejo po moči, ki ga žene, morda se nam potem v smrtnih hipih za trenutek tudi zasmili, če se nam prej že vsi okoli njega.

Nejc Gazvoda: *Divjad*. Režija Nejc Gazvoda. Mini teater, Mestno gledališče Ptuj, premiera 31. oktobra v Mini teatru, Ljubljana.

Čeprav naslov sugerira lovce in plen in čeprav se v uprizoritvi pojavi srna, ki jo vsi gledajo, pa tudi nagačena jelenova glava na vikendici, je *Divjad* bolj igra o lovu na resnico in manj krvava igra o trofejah in plenilcih ali o prosti čredi. Trije pari iščejo in luščijo mnogotero podobo skupnega prijatelja, ki si ga vsi lastijo in je pol leta mrtev, to je *post festum* sedmina, obhajanje mrtvega, pri čemer pa se zatakne; ob govorjenju o odsotnem se pokažejo njihove skrite projekcije ter tudi dejstvo, da so ga vsi imeli za najboljšega prijatelja, za zaupnika in podobno. Blaž je bil očitno imeniten nategon in trickster, ki je od zadaj deloval proti skupini kot skupini, čeprav je veljal za njihovega liderja. In se je potem na skrivaj dobival z njihovimi puncami, s kako je nameraval tudi pobegniti, stran, daleč stran, tudi s kakim prijateljem je poskušal medtem na potovanja; vsakomur je obljubljal tisto, kar si je ta najbolj želel. Blaž je prazno mesto, ki pa očitno deluje karizmatično še takrat, ko vidimo, da so namesto stigem cevke z govejo krvjo, namesto krvavih solz rdeča čebula plus barva za pirhe, da namesto kraje v trgovini, zaradi česar je med svojimi frendi kao blazen frajer, odnaša in potem plačuje, da manipulira in igra z lažnimi biseri, če so že ostali na neki način svinje. Ker varajo svoje partnerje z njim, ker hodijo z njim na opravljive in zaupne pogovore, namesto da bi reševale svojo zvezo doma, ker si obetajo svobodo in pot z njim, ne pa s partnerkami, s katerimi bi si morali biti najbliže.

S tem je *Divjad* res poligon za generacijske projekcije, za strah pred tisto odgovornostjo, ki jo prinaša odločitev za otroka, za pogovore o prihodnosti, ki je očitno ni, vsi so bolj ali manj brez zaposlitve, stiskajo se, čeprav pričakujoč otroka, pri starših in občasno na njihovih vikendih. Živijo na plečih in denarnicah tistih, ki so se še lahko ugodno zapufali in jim zdaj, se zdi generaciji, ne napravijo prostora, držijo vse, vključno nepremičnine, zase. *Divjad* nedvomno odpira dileme, tudi z izborom dramskih oseb, ki so razpete in razporejene od socialno ogroženih do razvajenih mulcev, od punc, ki so uporne in na robu suicidalnosti ter permanentne

avtodestruktivnosti do umaknjenih v žargon pravšnjosti in kontrolfrkic, zagovornic pravilnega, torej družbeno zahtevanega življenja brez odstopanj ali zahtev po drugačnosti in svobodi. Ob razmeroma veristični scenografiji, Numen in Ivana Radenović, katere verizem, fotelje iz sedemdesetih, s kakršnimi so pač opremljeni vikendi, enkrat poruši samo posnežkovanje in se nam zdi, da bo igra zdrsnila v mistično in čudežno, da nam atmosfera sugerira prehod v nadrealno, ob razmeroma veristični kostumografiji Branke Pavlič izstopa predvsem prepričljiva, čeprav umirjena in mestoma zmanjšano dramatična, skoraj filmska igra vseh nastopajočih. Ti enkrat neumorno in v dolgih monologih preigravajo svoje srednješolske spomine in travme, vse navija kot vilice v krožniku s špageti Blaž, vsi se poznajo seveda že od nekdaj in je potem to dober poligon za pogrezanje v meandre anekdotičnega štofa; drugič pripovedujejo bolj intimne zgodbe in razkrivajo stališča do sveta. Izstopa prizor, ko se moški in ženski del odvija z zamrznitvijo in drugačno osvetlitvijo, ob simultani prisotnosti vseh, čeprav kot da v dveh prostorih, kar ne deluje najbolj posrečeno; to je bolj ostalina filmskega razmišljanja. Mestoma pogrešamo kako zaostritev v replikah, te se gibljejo stišani generaciji, ki so ji vzeli glas in si ga zdaj ne zna priboriti, primerno. Vendar je ob nedvomno izbrušeni igralski ekipi in ob nekaj odlično izpeljanih igralskih miniaturah, pri čemer je zasedba mestoma kontra običajnim legam karakterjev, ki jih člani ekipe sicer igrajo v maticnih gledališčih – Aljaž Jovanović, Tina Vrbnjak, Jurij Drevenšek, Ajda Smrekar, Matej Puc in Maruša Majer –, igra eden redkih poskusov, da bi se spopadli z realističnim besedilom, brez bežanja v nekakšne postdramske preslikave klasike ali komentarje ali izrinjanja teksta, brez maše pri Lehmanu, ki ga porivajo vrstniki kot bandero, s tem pa se skoraj že odrekajo vsakršnemu stališču, z izjemo znotrajgledališkega. Razlogov za re-evolucioniranje česa izven gledališča evidentno ne manjka. *Divjad* je naredila korak navzven, v realnost, in zanimivo bo videti, kaj bodo v njej poseljeni liki naredili ob prihodu nazaj, iz izoliranega vikendaškega okolja, predvsem pa, ali bodo zmogli odločilni korak od uvida – tega jim ne manjka – v delovanje, v akcijo.