



Matej Bogataj

Zmagovalec dobi vse

Nik Škrlec: *Naj gre vse v pi ...* AGRFT, Zavod Margareta Schwarzwald, Zavod k. g. – tovarna predstav, Cankarjev dom, Štihova dvorana, april 2018.

Škrlec je s predstavo magistriral, nam med svojim nastopom sam pove, kot še marsikaj, nasploh je eden bolj zgovornih in razgibanih nastopajočih, vsaj solerjev, kar smo jih videli v zadnjem času: predstava je pravzaprav samo druga plat projekta, ki ima tako dve plati medalje, performativno in spominsko-tekmovalno. Prvi del njegove naloge je bilo ustvarjanje spominske palače, torej izmišljene in izmišljajske, po načelih fikcije ustvarjene konstrukcije, ki mu je omogočila, da se je naučil 3141 decimalk števila Π , hkrati pa nam predstavi še kup podatkov, ki povečujejo praktično matematiko in njeno družbeno vlogo, vlogo in še bolj uporabnost statistike, predvsem pa dokazujejo, kako dober in kako dobro stremeniran spomin ima Škrlec. Oboroži nas s podatki o številki noge, višini, o tem, kolikokrat je v življenju vdihnil, o srčnem utripu in podobno, potem pa malo enigmatično razloži, kako je on 31, ker je 01 Jezus in 00 Chuck Norris, pove, katero število je njegova mati, in podobno. Ker je to predstava, ki je nastala iz duha števil in v kateri imajo vse podobe in miselna križišča svoj numerični ekvivalent. Sliši se malo enigmatično, dokler se ne zavemo, da so osebe, mesta, križišča, odpuljeni in zmaknjeni liki z lastnim življenjem in komaj ozemljeni, kakršne bi lahko spustili iz kakšnega psihedeličnega stripa ali

risanke, ki so ji črto vlekla mamila, samo mnemotehnični pripomočki. Da bi organiziral decimalke, se pretika skozi dvorišča in sobe stanovanjskih blokov, kjer mečejo kamne skozi okna, kjer se na zelenici pod njimi ljudje izogibajo pasjim kakcem, vsaka od teh situacij pa je numerično prevedena, in ko prehodi pot med obrazi, križišči in geografskimi značilnostmi, se mu decimalke pravilno razporedijo. Predstava *Naj gre vse v pi ...* nas tako prepričuje, da je v pi ... že vse, vaši pomembni življenjski datumi in tudi vsi ostali, številke iz gesel in računov, da je neskončno zaporedje decimalk resničnosti bazen, iz katerega se vse, kar je v resničnosti, napaja in oplaja. Škrlec se je potrudil, da je svojo spominsko palačo mladostniško razgibal, ne manjka silakov in ledenih kraljic in tečnih otrok, kot da pobranih naravnost iz kakšne od številnih epizod ameriškega satiričnega striparskega zvezka Mad, izrazitih posameznikov, ki jih povezuje v zgodbo po ludističnih principih, kar nekaj je superherojev iz množične kulture in malo tudi odpora proti svetu starejših, vse pa od prvega vdiha in predstavitve poteka v divjem tempu in mladostno razigrano. Z izjemo praktikabla, dvokrilnega panoja v višini pasu, ki je enkrat zunanja stranica avtobusnega okna, drugič paravan, za katerim se skriva in odkriva protagonist in sam motor predstave, je vse postavljeno na goli oder, na praktikablu duhovito z brisanjem posameznih črk ustvarja dodatne pomene, vse pa mediagenično všečno in temperamentno. Predstava o tem, kako si zapomnimo, kar si zapomnimo, in kako si lahko pri nečem na prvi pogled tako dolgočasnem, kot je neskončen in na videz neurejen niz števil, pomagamo z zgodbo, to pa potem uprizorimo, združuje oboje: igralsko radoživost, matematično eksaktnost, ponuja pa nam vpogled v metode pomnjenja: za nas, ki si še pišemo listke in si ne zapomnimo dovolj, vsaj ne zares pomembnih stvari, in se nam zdi naš lastni spominski bazen kanta za odpadke, ki jo nosimo s seboj nehoti, predvsem pa se nam naši spomini zdijo čisto preveč banalni, da bi iz njih nastal roman ali dramska predloga, je ponazoritev miselnega sveta in mnemotehničnih pripomočkov nadvse poučna, hkrati pa kot gledalcem privlačna vse do zadnjega skoka onstran, s katerim se igralec odstrani z odra. Enako temperamentno, kot na oder prihrumi, v divjem, neukročenem tempu, v katerem poteka ta predstava, se vrže v pi ... in se vpiše v spomin.

Evripid: *Trojanke*. Režija Jaša Koceli. SNG Nova Gorica, april 2018.

Trojanke črpajo iz istega mitološkega bazena kot *Iliada* in *Odiseja* oziroma uporabijo situacijo trojanske vojne, obdelujejo in kopljejo na isto temo

in popisujejo usodo premaganega mesta in prebivalcev, kot tudi epa in še nekaj tragedij, ki jih seveda ne poznamo, to je bolj področje za specializirane in bralce v originalu. Tema tragedije je trojanska vojna in njene posledice, kot je recimo vandranje zvičajnega in malo tudi goljufivega Odiseja domov, pri čemer mu pomagajo in ga ovirajo bogovi, kakor se jim v njihovi neminljivi blaziranosti in navijaškem čutu za eno ali drugo stran pač z ničimer zamejeno zaljubi. Njihovih za minljivi človeški rod pogubnih posledic odločitev tudi tokrat ne manjka, panteon navija za ene in druge že na začetku, tisti, ki so za poraženo stran, torej Atena, prosi Pozejdona, boga morja in ekskluzivnega povzročitelja viharjev in posledično pomorskih nesreč, da bi Ahajcem malo popoprал vrnitev, in on, bog, se strinja in razbije floto, ki se zmagovito in s plenom in verjetno tudi s fantazijami o tem, kaj bodo delali z ujetnicami, vrača domov. Vendar je to že druga zgodba in tokrat se Evripid ukvarja in osredotoča na tisto, čemur pravimo ‚gorje premagancev‘: trojanske ženske, ki jih sproti obveščajo, kako bodo razdeljene med zmagovalce, nekatere z žrebom, druge ekskluzivno tistim najpogumnejšim in z rokami, zapackanimi s krvjo njihovih bratov, tarnajo nad lastno usodo in objokujejo mrtve, zavedajo se, da je vse tisto, v kar so verjele, za vedno preč, one pa dvojno marginalizirane, kot ženske in kot sužnje, ki bodo služile ne vedno plemenitim okusom svojih novih lastnikov. Seveda so skozi današnje branje *Trojanke*, ki jih dobivamo v gladkem in okretnem prevodu Jere Ivanc in pri nas še niso bile uprizorjene, vsaj ne kot kaj več kot motivacija za predstavo, torej v stilu tistega pri nas vse pogostejšega ‚po motivih‘, ki s svojo postdramskostjo pogosto prikriva kreativno slabotnost in pomanjkanje idej, tudi feministična predstava. Ženske, trpne in ne nazadnje poslednje žrtve vojne, dobijo glas, skozi njihove usode vidimo, kako je izgubiti brate, otroke, može in starše, in nekaj tega si tudi izrečejo; vmes je namreč del, ko Hekaba, trojanska kraljica in Helenina tašča, Parisova mati, slednjo obtožuje, da ni naredila dovolj, da bi pobegnila iz trojanskega ujetništva in s tem omogočila preživetje mestu, ki ga je vojna za in zaradi ženske ugonobila in izbrisala z zemljevida, zato pa toliko bolj zasedrala v mitologiji. Vendar, kot nas opozarja tudi prevajalka v spremnem besedilu, Evripid ni feminist v današnjem pomenu besede, to takrat še ni bilo mogoče, lahko pa to postane skozi preinterpretacijo, ta ost je že položena v *Trojanke*.

Lepa Helena, ki je po mnenju Hekabe kriva za vse, ker je vnesla seme razdora med Atence in Trojance, je samo osišče spora, je sprožilec, ki prej latentna sovraštva in ozemeljske spore naredi vidne, pripomore k njihovi manifestaciji. Seveda o bogovih in njihovem vpletanju v življenje meščanov

Troje zdaj, po koncu vojne, poraženi ne vedo povedati nič dobrega: mesto, zavzeto s prevaro, ki so jo navdihnili bogovi vojne, krvavi spopad so sprožili zaščitniki ene in druge strani, navijači za moštva z veliko mrtvimi, torej, posledica te božje igre ostaja bedna usoda žensk, ki morajo v suženjstvo. Nekdanje plemenite ženske in cvet lokalne aristokracije, matere in žene trojanskih herojev, do konca vseh potolčenih, morajo zdaj za dekleta za zadovoljevanje nasprotnikov, eden bolj pretresljivih prizorov je tisti, ko pride atenski sel po otroka, malega Astianaksa, za katerega je odločeno, da ne sme preživeti: kot sin hrabrega očeta mora po Odisejevem ukazu pasti z zidu, ker bi sicer osnoval dinastijo, ki bi se slej ko prej maščevala. Grki, kakor jih spoznamo v *Trojankah*, so miselni predhodniki vsakršnega etničnega čiščenja, tudi današnjih, ko so recimo v balkanskih vojnah v devetdesetih pujsi vojne in načrtovalci mej – osnova je bil serviet, ki sta ga v Karadordevem narisala Tuđman in Milošević in ki je zdaj s pomočjo mednarodne skupnosti, raznih owencarringtonov in podobnih emisarjev postal realnost – z načrtnim posiljevanjem, ubijanjem za boj sposobnih, šikaniranjem mladeži in zapiranjem za boj sposobnih v taborišča zasejali mržnjo, ki bo plodna krvava njiva za naslednji obračun in za naslednike, ki bodo zajahali konja militantne in ekskluzivistične retorike, se podali odkopavat lastne grobove in prekopavat tiste, ki bi morebiti lahko pričali o tem, da je bil na tej sveti zemlji pred njimi še kdo drug.

Jaša Koceli se uprizoritve, ki je pretežno statična, čeprav je domiselno razgibal odnose znotraj zbora in jih mizanscensko dinamiziral, loteva integralno, vizualno izredno premišljeno, z nekaj neobičajnimi in drznimi prijemi. Najprej nas, ki smo brali spevni verzni prevod, preseneti členjenje stavkov na težko in trdno, nekako svečano in zamrznjeno zviška izgovorjene besede: razumemo, da Pozejdon in Atena govorita od zgoraj in blazirano, vendar se tema dizajnerskima figurama, oblečenima v trendovske obleke in kot iz kakšne nadaljevanke o ozadjih in prerivanjih v modni industriji, čudimo pri zategovanju verzov, čeprav njuna pojava tistih iz vojnega ozadja korespondira z raznimi lobiji in interesnimi skupinami, ki včasih tudi popolnoma diletantsko in brez poznavanja stanja na terenu in zgodovine zakuhajo kakšen spopad, predvsem v regijah, bogatih z nafto. Potem takšno členjenje verza z nekaj izjemami ponovijo večinoma še vsi drugi nastopajoči in učinek verza zbledi, kar se zdi nenavadno, saj bi lahko zadevo modernizirali recimo s proznim prevodom in poudarke aktualizirali, podobno kot so vizualno podobo, za katero je poskrbela kostumografija Branka Pavlič, ki je na odru predstavila zvito in premišljeno mešanico

uniformiranega zbora in hkrati individualizirala druge nastopajoče. Opušitev ritma in verza je presenetljiva, saj je v ustvarjalni ekipi kar nekaj vrhunskih igralk, ki s tem ne bi imele težav, kar so že dokazale v prejšnjih uprizoritvah: ravno nekaj dni prej sem recimo videl dijaškega *Ojdipa* v izvedbi Teatra klasikov na Poljanski gimnaziji, kjer so mladi ljubitelji celotno dogajanje aktualizirali, prevedli nekako v trideseta gangsterska leta in verz govorili z jasnostjo in obenem tako, da je misel polno prišla do izraza.

Trojanke so postavljene na dobro zasnovano prizorišče, scenografija je premišljen prispevek Darjana Mihajlovića Cerarja: ženske in zbor, tokrat prav masiven in sestavljen iz kakšnega ducata na avdiciji izbranih zboristk, se namreč izvije izpod kontejnerja, na katerem še vidimo znak UNHCR, mednarodne organizacije za zaščito beguncev ali vsaj za lajšanje njihovih tegob. Ob njem ležijo v črne z vrvjo prevezane vreče zavita trupla, očitno so to nepokopani trojanski junaki, ki potem, na koncu, ko Ahajci požgejo Trojo in nalagajo bojni plen na ladje, zalebdijo in se dvignejo v zrak, kot da bi hoteli opozoriti, da je njihova žrtev nekaj, kar bo do naslednjega maščevanja v zraku, oni pa bodo nepokopani strašili zmagovalce. Čeprav je zadaj neizprosna logika: kdor se meča oprime, bo z mečem tudi pokončan, ali kako že, in ravno zdaj gledamo imperij, ki je zanetil nepreštevno lokalnih vojn, zbombardiral stare prestolnice Vzhoda, oplenil tamkajšnje muzeje in zdaj počasi leze vase, ne da bi pri tem padala podpora domačih finančnih in siceršnjih navijačev. Evripid to misel pove drugače, vendar enako jasno: "Kakšen bedak, kdor ruši božje in človeške hrame, / hiše živih in pokojnih, vse kar je človeku sveto / s puščavo se obda, na koncu sam umre." Močni scenografski poudarki in aktualizirano prizorišče malo spomnijo na še eno protivojno predstavo, na *Ljubezen dobrega moža*, ki so jo v režiji Bojana Jablanovca pred leti uprizorili na istem novogoriškem odru.

Zgodba *Trojank* je mučna in postavljena v enega najbolj tragičnih trenutkov, zato v njej ni ne očiščenja in ne upanja za naprej. Predstava večinoma učinkovito in vizualno izčiščeno pokaže tiste, ki se bodo morale, nič krive, razseliti zaradi novega razmerja moči na terenu. Kot izzveni tudi v obrambo Helene, Arna Hadžialjević ji da tragične razsežnosti, njena apologija je usmerjena proti obtožbam trojanske kraljice, Hekabe, ki ne vidi v njeni žrtvi volje bogov, temveč ji poskuša naprtiti krivdo za vse; kot da ni ravno ona v prejšnjem obratu vijaka moči odigrala tiste vloge, ki je zaščitila pred pogubo ravno Ahajce, ki bi jih verjetno enako neusmiljeno trebili Trojanci.

Glavne vloge, Atene, Hekabe in vodje zbora, je Koceli namenil vrhunskim goriškim igralkam, Heleni Peršuh, Marjuti Slamič in Ani Facchini, ki

so svoje naloge opravile odlično, z vsem potrebnim znanjem in odrskimi izkušnjami; morda zato po svoji pojavnosti izstopa Raven, ki jo poznamo s pop glasbene scene, v vlogi na nerazumevanje in nezaupanje okolice obsojene prerokinje Kasandre; tokratna Kasandra je anemična in bolj kot divja prerokinja, ki ji nihče ne verjame in zato dobiva čudaške poteze in se vede ekscesno, krhka in skoraj eterična, neizstopajoča figura. Nesporazum, ko trčita prezenca z glasbenega odra s tisto z gledališkega, je morda malce soroden tistemu, ko je v vlogi Agave v tržaški uprizoritvi *Bakchantk* nastopila Helena Blagne in so njen afektiran pevski nastop nekateri v dvorani, večinoma ožji družinski člani, razumeli kot operni nastop in ji vmes stoječe aplavdirali – ob nelagodju vseh drugih v publikli. Veliko več, čeprav z ne vedno jasnim namenom, k uprizoritvi prinese in jo ilustrira ves čas nemi in nadvse razgibani gibalec, ki s kopjem in ščitom kot nemo telo v krču iz buto ali kakšne sorodne različice notranje intenzivnega plesa spremlja celotno dogajanje; Bojevnik, nemo telo v krču, kot se imenuje dorežirani lik, je ves čas zgovorno nepremičen Siniša Bukinac. Stvaren in funkcionalen, torej do konca prepričljiv in človeško stvaren, je tudi odposlanec grške vojske, ki prihaja z vedno bolj nemogočimi in nepietetnimi zahtevami, odigra ga Jure Kopušar, pri čemer vidimo, da se tudi sam čudi okrutnosti zmagovalcev in da simpatizira z nemočnimi – on je eden tistih, ki svojo vojaško dolžnost opravljajo z muko in ne brez empatije.

Uprizoritev se pogosto bolj ukvarja z vizualnimi efekti, da ne rečemo z imidžem, kot da bi poskušala razgibati sicer premočrtno tožbo žensk s poražene strani: s posnetkom palestinske pesnice s sirskim potnim listom Farrah Chamma, ki protivojni protest Kocelijevih *Trojank* zašpili s kot da poezijo. Psevdo poezijo zato, ker ji do poezije kot posebni razprto-sti do resnice manjka, razen posebne rabe govora, kar precej: gre za kratek poetiziran, torej nekako od zgoraj in kot da iz pozicije vsevedenja izrečen, na ponovitvi predvajan in projiciran politični pamflet, v katerem (menda sicer) pesnica kaže prezir do marsičesa, recimo do orientalistov in malo tudi do samozadostne evropocentrične države, upravičen prezir, tega ji ne gre zameriti, bolj problematične so njene izjave o tem, da je Izrael nelegitimna država in podobno, kar so bolj besede v službi nadaljnega pogrevanja permanentne bližnjevzhodne krize in vojne, manj pa tista ločena in nadrejena, nad stanje na terenu in vsakdanja dribljanja dvignjena pozicija, ki vidi v zmagi nasilje nad poraženci, v porazu pa priložnost za sočutje in moralno zmago, kadar obstajajo zanjo pogoji. Zdi se, da v končnem sporočilu in stališču uprizoritev podre večji del tistega, kar je poskušala ustvariti.

Lot Vekemans: *Juda*. Režija Igor Pison. SSG Trst, mala dvorana, maj 2018

Nizozemsko dramatičarko smo na malem tržaškem odru že videli, *Ismena, njena sestra* je ritmizirano in z modernistično asociacijsko logiko spisano besedilo o Antigoni, kakor jo vidi njena konformistična in za upor neta-lentirana sestra, ki je ostala v senci. Ta hoče povedati svojo plat zgodbe, o tem, kako ni delila fanatizma ne s sestro, ne s Hajmonom in ne z vsemi tistimi, ki so bili za realizacijo svoje ideje pripravljeni ali prisiljeni žrtvovati lastna življenja. Zdaj, ob *Judi*, vidimo, da se avtorica (rada) ukvarja z velikimi etičnimi dilemami in da pri tem osvetljuje manj zastopana stališča, takšna, ki niso podprta z avtoritetami in – vsaj moralnimi – zmagovalci, da poskuša premisliti drugačne interpretacije, ki bi pretresle temelje naše etike in jih morda postavile na novo, obogatile z drugačnimi videnji in prispevki k zgodbam. Antigona zdaj tudi z Žiškovo dramsko varianto in ne le teoretično izpeljavo, je pri nas v zadnjem, polpreteklem času ena velikih etičnih tem in je navdihnila številne premišljevalce, zgodba o Judovem izdajstvu pa posega v samo razumevanje svetopisemskega izročila, in to je osnova etike, kot takšna vsem nam, tudi morda neverujočim, zažrta pod kožo. V času po drugi svetovni vojni, ko so bili najdeni svitki v Nagg Hamadiju, na katerih so bili evangeliji, drugačni od kanoničnih po Mateju, Marku, Luki in Janezu, sta se razkrili širina in pestrost prvotnih krščanskih skupnosti in *Evangelij po Judi* je bil eden bolj poznanih, predvsem po zaslugi objave v National Geographicu in njegovih edicijah, čeprav je verjetno najbolj zanimiv tisti po Tomažu, dvomljivcu, ki je hotel vtikati prste v rane, najbolj provokativen pa tisti po Mariji Magdaleni, zaradi vpeljave ženske perspektive v blagovest.

Vendar Vekemansova ne zakoplje tako globoko in do teme ni tako izrazito špekulantska, kot je bila recimo *Da Vincijeva šifra* Dana Browna, tega velikega pisuna iz duha wikicitatov in mojstra podobnih slabih približkov: *Juda Vekemansove*, podobno kot njena *Ismena*, govori iz nekakšnega zagrobja, to je apologija in pomenljivo omenja, da je bila njegova mati baba, s čimer nas miselno utiri na analogijo s Sokratom, ki svojo metodo, majevtiko, dolguje ravno materini porojevalni veščini. *Juda* je predvsem režiser lastne zgodbe, nagovarja publiko, uspešno, na vprašanje, ali so vsi, so mu nekateri zvesto odgovarjali, pa tudi sicer je njegov *Juda* zvijačni izpovedovalec, ki rad zblefira pozicijo višjega vedenja in se recimo ukvarja z iskanjem zastojkarja med gledalci. Kot blagajnika Jezusove družine ga

je dramatičarka opremila z blagajno, čeprav pohlep ni njegova temeljna motivacija. Odprtost proti publiki, moledovanje za njeno razumevanje in opravičilo sta samo še dodatna načina, na katera poskuša plasirati svoj premislek in spoved; kot Ismena je tudi on željan družbe in tistih, ki bi ga razbremenili krivde ali bi vsaj razumeli, da je za nazaj vse nujno, za naprej pa vse odprto: čeprav tistega, česar se je z izdajo nadejal, nebeškega družjenja s križanim prijateljem v večnosti, ne dobi, pravi, da sta šla po smrti vsak po svoji poti.

Sicer pa je njegova monodramska pripoved apologija tistega iz sence: manj se ukvarja s tem, da je njegovo izdajstvo nujno za nastanek in popularizacijo krščanstva, čeprav Juda Vekemansove to omeni, da je kamen spotike v mozaiku odrešenjskega načrta. V množici judovskih prerokov je šele smrt na križu poudarila Odrešenika in njegovo vlogo, in če ga je sam Oče sklenil žrtvovati, lastnega Sina, če so bile množice zavedene z izbiro pomiloščenega, če je bila ta očitna izdaja množic odsev višje volje, je seveda tudi Judova izdaja del načrta, on pa njegov zvesti izvrševalec in zato nič manj sveta žrtev kot Križani. Vendar se Vekemansova loti njegove zgodbe na drug način gnostično; Juda je tokrat skoraj Tomaž, dvomljivec, ki se mu samo enkrat razkrije duhovna razsežnost Učnikovnega poslanstva, sicer pa je bolj pragmatičen in prizemljen, bolj mu gre za tuzemsko slavo in poslanstvo: namesto onstranske svetle glorijskega zanima Jezusovo politično delovanje, politična osamosvojitve Judov, on je za politično akcijo proti Rimljanom in so mu stvari duha tuje.

Igor Pison se režije *Jude*, tudi tokrat v funkcionalnem prevodu Mateje Seliškar Kenda, loteva podobno kot pri Ismeni; tam je imel z izbiro balkona sosednjega malega odra bolj srečno roko, vendar zdaj v prostoru, že v začetku predstave ovitem v dim, kar ob mračni osvetljavi sugerira peklen-skost zagrobne atmosfere – scenograf je Marko Kravos – dominira dolga miza. V skladu z enim od vicev, ki jih pove Juda, da je prišel Kristus z apostoli v gostišče in zahteval mizo za šestindvajset oseb, ker bodo vsi sedeli na isti strani. Juda, kakor ga zastavi Primož Forte, je energičen pričevalec o notranjih dilemah, ki jih niti čas, ves ta čas od takrat do danes, ni prav nič zrahljal ali omilil. Vidimo napore nekoga, ki se samo včasih opravičuje, pojasnjuje svoja predvidevanja in obžaluje, da so stvari krenile, kamor so, sicer pa nas prepričuje, da ni bilo tako mišljeno, da je hotel samo malo pospešiti padec rimskega Jeruzalema in da je upal, da bo njegov prijatelj pobegnil, da se bo skrilo, da bo množica za pomilostitev izbrala tistega, ki jo je najbolj nesebično ljubil in se ji razdajal, ne pa Barabe. Vmes se Forte preobleče, si nadene lasuljo in vzame v roke bendžo, nanj malo pobrenkava

in vidimo, da mu trdorokerska ikonografija in senzibilnost nista tuji. Ravno ta glasbena temačnost, podložena z ostrimi kitarskimi rokerskimi rifi, lepo sede na siceršnjo atmosfero uprizoritve, ki se napaja v mračnem delu glasbenega spektra, v zrevoltiranih sedemdesetih ali osemdesetih. Fortejeva izvedba je temperamentna, dobro dozira obdobja zgroženosti ob lastnem početju in njegovih posledicah, pri zastavljanju vprašanj sebi in publiki pa je suveren, obvladuje od zgodbe vseh zgodb zmehčano publiko, vse do pretresljivega konca, ko si pobeli obraz in lase in pije črno tekočino iz keliha, kot nekakšno črno, temno evharistijo. Sugestivna, temperamentna in zgoščena uprizoritev, ki z malo sredstvi poskrbi za intenziven gledališki dogodek.