

Vesna Jurca Tadel

Mali odri, večji domet

Ob koncu sezone, ko so vsi veliki topovi že izstreljeni, po navadi poskusim odplačati vsaj nekaj dolgov in si hitim ogledat predstave, ki sem jih zamudila. Tudi letos se je zgodilo, da so to večinoma mali odri, in spet se je, vsaj večinoma, izkazalo, da jih nikakor ne gre spregledati.

10. marec 2011, Mala scena MGL – Karl Schönherr: *Hudič babji* (ogled ponovitve; premiera je bila 10. februarja 2011)

Karl Schönherr, avstrijski dramatik, nekdanj postavljjan ob bok Arthurju Schnitzlerju, je danes precej neznano ime; tudi zvrst, ki jo je pisal – ljudska drama, ki jo je leta 1908 presenetljivo spravil na oder Burgtheatra – danes seveda ni običajna na repertoarjih naših gledališč. Pa vendar sem se letos na začetku sezone v Kranju že navduševala nad imenitno Buljanovo postavitvijo *Lovskih scen iz Spodnje Bavarske* bavarskega dramatika Sperra, ki se s tem žanrom inteligentno poigra in nudi za današnji čas dobrodošlo svežo poanto. A čeprav primerjava med tema avtorjema v resnici ne seže kaj dosti dlje, lahko tudi za Schönherrja ugotovimo, da je danes vznemirljiv prav zato, ker s svojim izčiščenim, poetičnim jezikom in posebno stilizacijo dogajanja omogoča izrazito distanco in predstavlja mikaven uprizoritveni izziv.

In ta izziv je režiserka Mateja Koležnik, to se iz uprizoritve dobro vidi, sprejela z zvrhano mero navdiha. Očitno ji zares leži neki poseben tip dramatične suhega stila, z le na videz preprosto zgodbo, pod katero pa tlijo divje strasti in se skriva marsikaj nepričakovanega. Takšna je tudi Schönherrjeva preprosta štorija o ljubezenskem trikotniku, ki se dogaja nekje v zakotju med možem, ženo in mladim graničarjem: past, v katero želi mož, ki se ukvarja s tihotapljenjem, s pomočjo ženinih čarov ujeti graničarja, je na koncu seveda usodna zanj. Poigravanje z erosom je pač

nevarno. Kolečnikova je našla pravi ključ za to zmes kmečke povesti, prežete z elementi kriminalke in socialne drame, saj je uprizoritev peljala na dveh nivojih: s kvazirealističnim prikazom zgodbe in skrbno izbranimi stiliziranimi elementi, ki vnašajo dvoumnost, včasih tudi komentar.

Posebno dinamiko in zanimivo mizansceno omogoča predvsem izvrstna scenografska zasnova (Henrik Ahr), strma klančina z vrhom tik pred publiko, tako da igralci izginjajo in se nepričakovano pojavljajo, podobno kot v lutkovnem gledališču. Glavni režiserkin poudarek pa so bili posebni, odlično izvedeni pevsko-plesni vložki med posameznimi prizori (v nemščini troglasno *a capella* zapete ljudske pesmi), formalno uporabljeni kot potujitveni efekt, ki ustrezno odmerjeno in variirano vnašajo po eni strani dobršno mero parodiranja tovrstnega izražanja domoljubja, po drugi strani pa opozorijo na strahovito omejujoč kalup, v katerega so liki pravzaprav ujeti.

Ta dvoumnost leži tudi v osnovi vseh treh igralskih kreacij, zlasti pa odlične Viktorije Bencik, k. g., ki s svojo mehko, na videz (in na začetku, zdi se, tudi dejansko) nedolžno erotičnostjo privede igro do (samo zase) zmagovitega konca: včasih se skoraj zazdi, da sta Gregor Čušin kot pohlepni mož in Jurij Drevenšek kot predvsem vodljivi ljubimec bila od tega hudiča babjega že od vsega začetka načrtno izigrana; a samo na trenutke, saj bi bila taka interpretacija preveč preprosta. Igralci le postopoma odstirajo skrite in nepričakovane plasti v odnosih med protagonisti in držijo gledalca v napetosti vse do končnega razpleta.

Izvrsten, na poseben način zabaven gledališki večer, formalno do skrajnosti izpiljen, vsebinsko pa nalašč nedorečen in intriganten.

12. maj 2011, Mala scena MGL – Tom Dalton Bidwell: *Družba na poti* (ogled ponovitve; premiera je bila 15. decembra 2010)

Iz čisto drugega vica je drama *Družba na poti* sodobnega mladega angleškega dramatika Toma Daltona Bidwella, vendar utrjuje Malo sceno MGL kot polje, kjer se odvijajo zgodbe, ki so sicer male, a hkrati tiste, s katerimi se publika najhitreje identificira in poišče z njimi vzporednice v svojem življenju; pa tudi kot prostor, kjer se obravnavajo nekatere manj vidne, zanemarjane tematike.

Družba na poti se odvija v hotelski sobi v provincialnem angleškem letovišču Blackpool. Travestit Stella in George se v njej očitno redno dobivata na podlagi nenavadnega “dogovora”, ki od Georgea terja, da le v perilu leži zraven Stelle v postelji; za ta fingirani ljubezenski sestanek

pa Stella Georgeu plačuje. On se bori z nelagodnim občutkom, da to, kar počne, ni normalno, zato se nenehno panično boji, da bi kdo ta dogovor razkril. Zaplet, s katerim Bidwell poseže v to nenavadno izhodiščno situacijo, polno na videz klišejskega dialoga, iz katerega pa nenehno proseva prikriti Stellin podrejeni položaj v tem njunem aranžmaju, je nekoliko neroden. George namreč hotelskega slugo, ki prinese sendviče, iz strahu pred razkrinkanjem udari po glavi, in ker oba s Stello mislita, da je mrtev, se ga poskušata znebiti, kar pripelje do zaostritve in temeljnega preizpraševanja njunega odnosa. Konec je “srečen”; sluga ni mrtev, George pa končno spozna, da potrebuje Stellino “družbo na poti”, in bosta skupaj odpotovala v Španijo.

Presežek te igre ne leži v zunanji zgodbi (ki je včasih res na meji banalnega in celo verjetnega), temveč v subtilnem tkanju odnosa med Georgeom in Stello. Bidwell to prikaže skozi občutene, dobro niansirane, tudi s svojevrstnim humorjem prežete dialoge tega “para”, kar v predstavi toliko bolj pride do izraza v odlični interpretaciji Milana Štefeta in Uroša Smoleja. Iz njunih besed je razvidno, da se dobro poznata, jasno pa je tudi, da je – vsaj sprva – Stella tista, ki Georgea potrebuje, saj to daje nenehno vedeti z do zadnje potankosti premišljeno obrazno mimiko in gestami, s tem, ko mnogokrat poskuša pri Georgeu zaznati ali vzbuditi odziv, na podlagi katerega bi lahko sklepala, da mu zanjo ni vseeno. Te njene izrazito “ženske” poskuse Milan Štefe zavrača z neprisiljeno dozo “možatosti”; brezbrizno, naveličano, prisiljeno prijazno, nekajkrat pa tudi živčno in zanalašč grobo jih briskira, saj si do konca noče priznati, da druženje s Stelo tudi njemu predstavlja rešitev iz samote, pa naj bo njun aranžma še tako nenavaden in nedorečen.

V diskretni režiji Alena Jelena, ki se povsem osredotoča na dinamiko odnosa med Stello in Georgeom, je *Družba na poti* subtilna, na trenutke tudi zabavna predstava, ki spregovarja predvsem o obupni človekovi potrebi po družbi na poti življenja.

31. maj 2011, Mala scena MGL – Simon Stephens: *Harper Regan* (ogled ponovitve; premiera je bila 3. marca 2011)

V serijo predstav o medčloveških odnosih sodi tudi drama sodobnega angleškega dramatika srednje generacije Simona Stephensa, ki svojo zgodbo stke na pogumni odločitvi naslovne junakinje Harper Regan, da v nasprotju z racionalnim argumentom prisluhne svojim notranjim vzgibom, si brez dovoljenja vzame dopust in odpotuje iz Londona v

Manchester obiskat umirajočega očeta. Kaj ta na prvi pogled drobni znak upora dejansko pomeni, se razkriva sproti in postopoma in Stephens ta razkritja po igri razprši dovolj spretno, da obdrži zanimanje gledalca in Harperino epopejo zaokroži s pomenljivim koncem.

Po eni strani bi lahko rekli, da Harper po tej potezi doživlja same poraze: ve, da bo zaradi tega izgubila službo, s čimer neposredno ogrozi celo družino, saj spoznamo, da je edina, ki služi kruh; izkaže se, da je bila njena pot zaman, saj oče umre tik pred njenim prihodom; ko se potem tolaži s pijačo v nekem lokalu, se mora fizično ubraniti nasilnega osvajalca; ker se izogiba srečanju z materjo, prenoči v hotelu, kjer si privošči najetega ljubimca za eno noč; in ko se končno odloči za soočenje z materjo in njenim drugim možem, v mučnem razčiščevalnem spopadu izve, da jo je oče v bistvenem trenutku njenega življenja izdal: verjel je namreč, da je njen mož Seth kriv, in sicer na podlagi nikoli povsem razčiščene obtožbe pedofilije, ki je družino za vedno zaznamovala, saj so se bili primorani preseliti, Harper in Seth pa zamenjati vloge, saj je Seth zdaj že dve leti brezposeln. Po drugi strani pa se Harper vrne domov sicer osiromašena za nekaj iluzij, toda obogatena z marsikaterim spoznanjem. A objem družine, v katero se vrne, je varljivo varen. V zaključnem prizoru s hčerko namreč prizna, da tudi sama ni prepričana o moževi nedolžnosti; in čeprav na koncu vse tri vidimo pri na videz idiličnem zajtrku, vemo, da je družinsko tkivo trajno poškodovano. Pri tem se Stephens nalašč osredotoča samo na notranje odnose in ne poskuša biti družbenokritičen – kot bi lahko bil, če bi se Seth izkazal za nedolžnega, s čimer bi opozoril na nekatere absurdnosti današnjega časa, ko je dejansko nevarno že fotografirati otroke ob bazenu.

Stephensova igra, zlasti na začetku, vseeno hodi po robu teznosti, a le zato, ker dialogi in tudi nekateri liki mestoma zazvenijo klišejsko. Zdi se namreč, kot da so dialogi napisani po podobnem kopitu (lik govori v glavnem neobvezne banalnosti, zastranitve v dialogih naj bi vnesle dodaten, bolj angažiran element – npr. izbruh moškega v lokalu o sovraštvu do Židov), poteze nekaterih likov pa so pretirane (tak primer je Harperin šef). Temu se na začetku tudi uprizoritvi ni uspelo izogniti, poleg tega se je zdelo, da želi režiser Boris Ostan z nekaterimi detajli naenkrat in prehitro povedati preveč (na primer pojavljanje drugih likov v ozadju, nerodno spreminjanje scenografije ter zaostrovanje odnosa med prizorom v bolnišnici). Toda nepotrebni poudarki se pozneje umaknejo in se na koncu, tudi zaradi natančnega poantiranja in vodenja igralcev, zlijejo v pretresljivo celoto. Ostan namreč rafinirano poudarja tiste trenutke, ob katerih sprva le slutimo, da se za fasado na videz srečne družine skriva

neka travma, ki je nerazčiščena in ki družino zastruplja od znotraj; zlasti subtilno nakazuje zaljubljenost odnosa med zakoncema, med Harper in Sethom. Zato je tudi zaključek, ki dogajanje premakne v nekakšno sanjsko atmosfero, nekoliko spremenil, dodatno zaostрил in dokončno prežehl s pesimizmom.

Jette Ostan Vejrup kot Harper preigra plejado čustvenih stanj, neizrečenih misli in spoznanj; njen lik popolnoma razumemo šele za nazaj, ko v celoti dojamemo kompleksnost njene situacije in (najbrž) brezizhodnost odnosa med njo in možem. Ostali – razen Marjane Jaklič Klanjšek, k. g., ki vlogo Harperine mame oblikuje kot kompleksen lik, saj pod fasado oblastne in sebične ženske skriva ranjeno, čuteče jedro – večinoma odigrajo po več vlog: Milan Štefe ostane v spominu v vlogi Setha, skoraj pohleven, a do konca zakrčen v svojem občutku krivde, kot ljubimec za eno noč pa nenavadno nežen in razumevajoč; Nika Rozman v izvrstnem, doživitem prikazu odraščajoče hčerke Sarah, ki poskuša globoko v sebi čisto po svoje predelati travmo zaradi očetovega “zločina”; Lotos Vincenc Šparovec po upodobitvah treh v osnovi podobnih mačističnih likov; Vito Weis, k. g., v opaznih vlogah dveh ranljivih in ranjenih mladeničev, ki na skrivaj hrepenita po človeški bližini.

Zgodba o Harper ne prinaša kakih epohalnih spoznanj, je pa v ponudbi Male scene MGL še en dragocen kamenček v mozaiku predstav na temo medčloveških odnosov in osamljenosti v današnjem času – na temo, ki je sicer tolikokrat obravnavana, da bi se morda lahko zdelo, da je že izpeta, a se vedno najde kak nov vidik.

24. maj 2011, Mala Drama, SNG Drama Ljubljana – Vinko Möderndorfer: *Nežka se moži* (ogled ponovitve; premiera je bila 15. aprila 2011)

Če sem si ob uprizoritvi Feydeaujevega *Bumbarja* v ljubljanski Drami (nekako blagohotno) prizadevala najti argumente za tovrstno repertoarno odločitev (navsezadnje Feydeau le spada med klasike in je utemeljitelj nekega žanra, ki ga je možno v današnjih časih dodobra zaostritti), in to čeprav si uprizoritev razen nekaj spretnih mizanscenskih rešitev ni prizadevala doseči kakega presežka, potem bi lahko tudi odločitev za Möderndorferjevo komedijo *Nežka se moži* sprejela s podobnim razumevanjem – zlasti glede na to, da gre v tem primeru za mali oder, ki praviloma prinaša nekako dopolnilo ali alternativo velikemu. Pa vendar: če pogledamo, kako Mala scena v Mestnem gledališču ljubljanskem nudi

precej bolj neprizanesljiv, oster in aktualen pogled na današnjo družbo, je težko pogoltniti krepak odmerek tako praznega in tankega komičnega tkiva, kot ga ponuja uprizoritev Möderndorferjeve komedije, za katero je avtor prejel celo nagrado žlahtno komedijsko pero.

Möderndorfer se v besedilu sicer ohlapno opira na Linhartovega *Matička*, a ga na razne načine parafrazira, parodira in posodablja: tako Matiček ni nabriti kmetič, pač pa petdesetletni samski slavist, nekdanji mamin sinček, ki si je v zadnjem trenutku komaj našel pravo družico in s tem ušel milo rečeno morbidni navadi pogovarjanja z mrtvo mamo, ki jo ima v žari na polici v dnevni sobi; Tonček ni od hormonov prekipevajoč študent, njegov neuspešni rival, temveč neizobraženi, s trgovsko logiko skozinskoz prežeti in na nogomet nori avtomehanik; in Nežka ni z vsemi žavbami namazana zdrava kmečka punca, ki zna vsakogar zavrteti okrog prsta in vse speljati v svoj prid, ampak neodločna sodobna tridesetletnica, ki se ravna po tiktakanju biološke ure in išče predvsem potencialnega očeta za svojega otroka.

Naj se ekipa odličnih in (na ponovitvi, ki sem si jo ogledala) že dodobra uigranih igralcev ljubljanske Drame še tako trudi, da bi dodala čim več mesa in duha, nivoja predstave vseeno ne more dvigniti nad nivo komercialnih gledališč. Bojan Emeršič seveda blesti in zabava kot simpatično zmedeni in infantilno nebogljeni Matiček; Jurij Zrnec seveda blesti in zabava kot divje ljubosumni in brezsravno neizobraženi pripadnik srednjega sloja; Nina Valič seveda blesti in zabava kot med dvema možnima rešiteljema svojega problema povsem razpeta in posledično prikupno negotova Nežka. A situacije in komični obrati so povsem neizvirni in neinventivni, od vsakič manj smešnega ponavljajočega se pogovarjanja z mrtvo mamo v žari naprej.

Največji problem pa je, da uprizoritev v režiji Jake Andreja Vojevca jemlje besedilo za suho zlato in mu ni prav na nobenem nivoju poskusila dodati niti ščepca ironije. Tako ostaja celotna predstava na nivoju nerodnih slovenskih kvazikomičnih televizijskih nanizank, ki poskušajo kar največ iztržiti iz ene same domislice, ki jo zato ponavljajo v nedogled, dokler se povsem ne iztroši in na koncu ni več smešna. Tudi komedijski govor, katerega glavna značilnost je snovanje ljubezenskega slovarja, kar v praksi pomeni, da se Nežka in Matiček nenehno obkladata z redkimi ljubkovalnicami (tipa kahlica cartkana), se počasi iztroši. Tipičen simptom za preprosto uprizoritveno izhodišče, ki ne omogoči prav nobene distance, je scenografija (Nataša Černoša), ki je s kaširanimi starinskimi knjigami seveda namerno kičasta in nerodna (kot tako slavistično zavrtemu Matičku pač pritiče), a ne dovolj, da bi se iz same sebe norčevala.

Edini presežek v besedilu je epilog, kjer Möderndorfer presneti z nadvse sodobno in presenetljivo različico srečnega konca. Nežka se namreč izkaže za drugače prefrigano, saj za zasnovanje družinske celice uporabi kar oba kandidata in tako zaživijo v originalnem *ménage à trois*, ki ga združuje dojenček (bodoči slavist, seveda). Za prihodnost slovenščine se nam torej ni treba bati, bolj nas lahko skrbi, katerega od obeh ne preveč perspektivnih očetov si bo vzel za vzorčni model ... A tudi ta duhoviti in skoraj feministično obarvani zaključek so v uprizoritvi po nepotrebem okrasili z dodanimi pojasnjevalnimi monologi, s katerimi se tudi znova po nepotrebem pojavi prej že razrešeno vprašanje, kdo je otrokov oče.

22. maj 2011, Mini teater – Herman Melville: *Bartleby, pisar* (ogled ponovitve; premiera je bila 13. maja 2011)

Čisto nič ne škodi, če gledalec nove predstave ni vnaprej seznanjen s fenomenom Bartlebyja; če ne ve, da obstaja posebna številka Problemov iz leta 2004, posvečena temu Melvillovemu delu s filozofskega vidika, s prispevki od Deleuza preko Agambena do Dolarja; če ne ve, da naj bi Melville s tem delom vplival na Kafko in tudi na absurdiste. Če vnaprej ničesar ne ve, namreč od predstave tudi ne pričakuje “skrajne podobe ničča” ali “afirmacije tega ničča kot čiste, absolutne zmožnosti” (kot lahko beremo v gledališkem listu), temveč se lahko prepusti dogajanju na odru in v tem večino časa uživa: uživa tako v stvarni, nekoliko vijugavi pripovedi o nenavadnem pisarju Bartlebyju, v dovršeni igri vseh nastopajočih in v domiselnem pristopu srbskega režiserja Miloša Lolića.

Zgodbo pripoveduje advokat, ki zaradi obilice dela svojima zaposlenima prepisovalcema dokumentov, Puranu in Kleščarju, ter pripravniku Ingverju v pomoč vzame v službo še pisarja Bartlebyja. Ta se sprva lepo vključi v (že tako malce bizaren) vsakdan te pisarne, ki je podrejena muham Purana in Kleščarja (eden je siten popoldne, drugi dopoldne), nekega dne pa ga nepričakovano poruši s komaj zaznavnim uporom, ko se na ukaz nadrejenega odzove s preprostim, a globoko provokativnim in nevarnim: “Raje bi, da ne.” Pripovedovalec opiše začetni šok, ki ga hitro preide, misleč, da je bil to le enkratni zdrs, a ta “Raje bi, da ne” postaja Bartlebyjev vsakodnevni odgovor in izgovor, da polagoma popolnoma preneha delati ter v pisarni le še vegetira. Zgodba postopoma in z drobnimi podrobnostmi zadobiva vse bolj nerealne, skoraj absurdne dimenzije: pripovedovalec odkrije, da Bartleby v njegovi pisarni tudi stanuje in Bartleby ga celo hladnokrvno postavi pred vrata, ko neko nedeljo slučajno pride v svojo

pisarno. Pripovedovalčeva čustva se iz prvotnega usmiljenja – domneva namreč, da je za vse kriva Bartlebyjeva osamljenost – polagoma prevesijo v strah in odpor, pozneje v nelagodje, dokler ne ugotovi, da se ga mora znebiti. Poskuša ga postaviti pred vrata, a zaman; ne preostane mu drugega, kot da preseli svojo pisarno, Bartleby pa ostane, kot kos pohištva, nem, tih, sam. A Bartleby gre v nos tudi naslednjim najemnikom pisarne, ki posežejo po bolj radikalnih ukrepih, in čeprav ga pripovedovalec v navalu slabe vesti poskuša rešiti in mu ponudi celo, naj se preseli k njemu domov, se končno znajde v zaporu, kjer shira in na koncu umre.

V pripoved se vedno bolj vriva vrtoglavi občutek, ko se zamaje znani svet, ko se porušijo pravila, ko se zazdi, da obstajajo razpoke (kar se na primer zgodi pripovedovalcu, ko odkrije, da Bartleby na skrivaj živi v pisarni), ki ogrožajo trdnost postavljenih pravil. Bartleby s svojo pasivnostjo, svojim tihim in nedoločnim odporom po eni strani povleče za sabo in fascinira, tako kot vsaka nerazložljiva, skrivnostna stvar, po drugi strani pa kot predstavnik upora proti ustaljenemu redu seveda predstavlja nevarnost, tujek, ki ga je treba izločiti.

Uprizoritev pod vodstvom Lolića s svojo odprto gledališko formo, nadvse originalno nadgradnjo bralne uprizoritve, dopušča oziroma vzbuja enako večpomenskost kot branje Melvillove novele. Na začetku sicer vzpostavi jasen lik pripovedovalca, katerega identiteta pa se pozneje začne krhati oziroma prepletati, saj se začne postavljati tudi v vlogo Bartlebyja. Tako najprej pride na oder Igor Samobor (pred predstavo se giblje med obiskovalci, s čimer že nekako vnaprej poruši izhodiščno odrsko iluzijo), sede, nastavi kasetofon, odpre aktovko, iz nje sistematično zloga razne pripomočke, se pripravi na pripovedovanje in začne brati zgodbo, očitno kot neke vrste avtor, se vmes ustavlja, malo popravlja, nekatere besede črta ali podčrtava, si na poseben list skicira pisarno, da bi si jo lažje predstavljajal ali da bi preveril, ali jo je res dovolj natančno opisal; čez nekaj časa pride Janez Starina, tudi z aktovko, sede poleg njega, za nekaj časa prevzame vlogo Purana in Kleščarja, vmes pa opazuje Samoborja, kako bere, včasih z mimiko pokomentira (zavije z očmi ob omembi Bartlebyjevih posebnostih), drugič zadostuje že njegovo pomenljivo sarkastično brundanje; in nazadnje pride še Sandi Pavlin, ki, ko prvič pride do znamenitega Bartlebyjevega “Raje bi, da ne” prevzame vlogo advokata, medtem ko Samobor naprej pripoveduje in “igra” Bartlebyja. Ko je tako vzpostavljen igralski trio, obstaja možnost za zanimivo prehajanje iz vloge v vlogo in prevzemanje replik. Trio učinkuje zdaj *unisono*, kot eno telo in ena duša, na primer v enem od vrhuncev predstave, ko advokat za hip misli, da se je Bartlebyja znebil (potem ko mu odpove, ne vedoč, da ga

bo Bartleby naslednje jutro enako flegma pričakal v pisarni, kot da se ni zgodilo nič), zato veselo zarajajo v ritmu, Pavlin celo divje zapleše.

Kot nekakšna enigma ostaja prisotnost četrtega na odru (Klemen Novak), ki je tam od vsega začetka, praktično negiben, le kot poslušalec, ki se vsake toliko časa z zanimanjem nagne naprej, kot da bi natančneje prisluhnil, v nekem trenutku odločno prižge svoj kasetofon, s čimer sproži vedno bolj izrazito zvočno opremo (Luka Ivanović – razni šumi, posnetki govorov v različnih jezikih, glasba), ki tudi prispeva k rahljanju sistema. In kot nekaka napaka v sistemu se povsem nepričakovano pojavi še peti (Tadej Pišek), v manjši, realistično odigrani vlogi paznika. Ta mejnost in večpomenskost igralskih vložkov sta pravzaprav simptom za zmuzljivost samega Bartlebyja, njegovega lika in pomena.

Po Bartlebyjevi smrti Samobor ostane sam, spoka in gre, pusti kaseto, ki pove Melvillovo zgodbo do konca. To se pravzaprav izkaže za nepotrebno, saj že Melville precej po nepotrebnem poskuša najti neko razlago za Bartlebyjevo ravnanje; vzrok za to naj bi bil namreč v tem, da je некоč delal v uradu za mrtvo pošto (izgubljena pisma). Zdi se, da bi bilo precej bolj učinkovito, če bi Bartlebyjeva enigma ostala povsem nerazložljiva in nerazložena, v vsakem gledalcu vzbujajoč kakršne koli asociacije pač že. Sicer pa je to vsekakor ena bolj dragocenih in na več načinov vznemirljivih, unikatnih letošnjih predstav.