

Vesna Jurca Tadel

Režiserski ekstremi

26. septembra 2009, Mala Drama, SNG Drama Ljubljana – Samuel Beckett: Gledališka skica II, Igra

Beckettov vpliv na dramatiko in gledališče je toliko in tolikšen, da ga nima smisla posebej navajati in ponavljati. Slovenski gledališčniki se do njega neposredno ali posredno opredeljujejo v generacijsko precej širokem razponu, kot je razvidno iz zapiskov v gledališkem listu o sledovih, ki jih je njegovo delo pustilo npr. na Miletu Korunu, Matjažu Zupančiču ali Marku Sosiču. Vprašanje, kako ga bere generacija režiserjev, ki šele dobro začenjajo svojo pot na odrih, je zato toliko zanimivejše – kot tudi odgovor, ki smo ga dobili v uprizoritvi dveh Beckettovih enodejank od režiserke mlajše generacije, Ajde Valcl, ki je prvič režirala na odru Male drame.

Valclove namreč Becketta ne bere s strahospoštovanjem, ki predvideva strogo sledenje avtorjevim predpisanim in zelo omejujočim didaskalijam; niti se ne ozira na širši filozofski kontekst, v katerega se Beckettova gledališka besedila praviloma uvrščajo in ki predvideva prizadevno iskanje medvrstičnih sporočil. Bere jih preprosto z gledišča žive gledališkosti, ki se je v primerih teh dveh enodejank izkazalo za zelo učinkovit ključ.

Tako je poskušala v prvi izmed enodejank, *Gledališki skici II*, skrajno ogolele Beckettove like upodobiti kot žive, prepoznavne ljudi iz mesa in krvi – in to ji je z idealno igralsko zasedbo tudi uspelo. V tem nenavadnem, gegov polnem dramoletu Beckett prikazuje A-ja in B-ja, zalezovalca – birokrata, ki sta prišla pomagat C-ju pri samomoru; medtem ko iz svojih materialov poskušata izluščiti bistvo C-jeve osebnosti, morda celo tisto, kar ga je napeljalo na ta usodni korak, C ob njunem dialogu, ki se nikakor ne meni za njegovo navzočnost, stoji na okenski polici, na meji med dvema svetovoma, med biti in nebiti. Mučnost, imanentno napetost situacije nenehno lajšajo in prekinjajo momenti prave burleske, A in B

sta na trenutke skoraj kot Stan in Olio, in prav to neizprosno mešanje in prepletanje vzvišenega in banalnega je tisti element, ki dela Beckettove igre tako prepoznavne – pa tudi zahtevne za uprizarjanje, saj lahko zdrsnemo v karikiranje in klovnovstvo. Tokratni ustvarjalci so se tega dobro zavedali in ubrali drugo pot: A in B namreč nista le pajaca, ki se ravnata po zakonitostih, ki so zunaj dometa njunega razumevanja. V tokratni uprizoritvi sta živa človeka, psihološko izdelana do zadnje podrobnosti, tako da si zlahka predstavljamo, kako enako pedantno, skoraj bolešno in živce parajoče dosledno (Saša Tabaković) oziroma z malo bolj ohlapno radovednostjo in nervoznostjo (Bojan Emeršič) počneta tudi vse druge stvari v tistem delu njunega življenja, ki ga ne vidimo na odru. In prav s tem – s tem nanosom plasti psihološkega realizma – je, paradoksalno, na trenutke toliko bolj očitno, da sta tu pred nami dejansko ogoljena do samega bistva in podvržena zakonitostim absurda.

Kombinacija tega dramoleta z *Igro* sledi svojevrstni logiki; če namreč *Gledališka skica II* kaže trenutke pred usodnim korakom onstran, so liki v *Igri* to mejo že prestopili. M (Bojan Emeršič), Ž1 (Saša Mihelčič) in Ž2 (Silva Čušin) – tri glave, ki kukajo iz žar, njihovi izmenični kratki monologci pa so določeni z reflektorjem, ki nanje posveti – so v nekakšnih vicah, v katerih delajo rezime svojega neuspešnega ljubezenskega trikotnika. In tudi tu se zgodi podobno kot pri prvi igri: glave moža, prevarane žene in ljubice prenehajo biti le abstrakcija, ampak se na trenutke približajo podaljšku ljubezenskih trikotnikov iz čisto drugega vica, ki smo jih zadnja leta gledali na tem odru – na primer kot nekakšen odvod Barnesovih *Prerekanj*. Beckettovo poudarjanje luči, ki skače z ene glave na drugo in je pravzaprav četrti igralec, saj po eni strani daje iztočnice in po drugi jemlje besedo, pa je videti kot dobrodošla režiserjeva domislica.

Precej nenavadno, da je najnovejša uprizoritev Becketta najvznemirljivejša tam, kjer se giblje na meji paradoksalnega – kjer tako rekoč zanika Beckettovo izhodišče in se skoraj približa nekakšnemu psihološkemu realizmu, ki je v diametralnem nasprotju z Beckettovim principom abstrahiranja. Režijsko je čista, v vodenju igralcev inteligentna in dosledna; zato bo prav zanimivo videti, kako se bo režiserka lotila naslednjega besedila, ki je v izhodišču ne bo tako omejevalo.

* * *

9. oktobra 2009, SNG Drama Maribor – Vili Ravnjak: Potovanje v Rim (Caravaggio)

O naslednjih dveh predstavah težko pišem popolnoma objektivno; pri nastanku besedila za prvo sem bila napol vpletena, pri drugi pa sem imela

občasen dostop do "internih" informacij o razpoloženju v ekipi v času vaj. Pa vendar ...

Potovanje v Rim je bilo ob svojem nastanku pred dvajsetimi leti res nekaj posebnega. Kot sem takrat zapisala v uvodu v knjižno izdajo, je predstavljalo svojevrstno in času primerno "pot v Zeitgeist". Formalno je ta drama tako rekoč vzor postmodernističnih poigravanj, prehajanja med časovnimi obdobji, menjavanja vlog itn., medtem ko je vsebinsko zaobsegla celotno miselno in čutno obzorje newageevskega duhovnega obzorja, ki je bilo tedaj na vrhuncu svojega razcveta. Takrat sem jo brala kot epopejo človeškega duha, ki prinaša "spoznanje relativnosti bivanja, spoznanje o kratkotrajni udeležnosti človeškega življenja v mitični spirali strukture kozmosa, spoznanje o tuzemskem človekovem dejanju in nehanju in o onstranski karmični izravnavi vseh efemernosti".

Vse to naj bi se skrivalo v kompleksnem prepletu treh zgodb, ki potekajo v renesansi – za Caravaggievega življenja – in v takratni sedanosti (leta 1988); osebe prehajajo iz enega obdobja v drugo oziroma se podvajajo, podvajajo se tudi njihove zgodbe iz preteklosti in sedanosti ter se mešajo s svetopisemskimi. Te tri zgodbe Caravaggio umetniško upodablja in hkrati živi njihovo dejanskost ter ob njihovi pomoči išče svojo odrešitev oziroma spoznanje svojega večnostnega bistva. Dogajanje se začne v Rimu leta 1610 s Caravaggievo smrtjo, vendar odrski Caravaggio oživi in potem sledimo po eni strani njegovi umetniški poti, ki v glavnem ponuja svojevrsten vpogled v realno podlago njegovih slikarskih motivov, po drugi pa njegovi erotični poti, ki ga vodi od modela Grazie Lene, mlade prostitutke, do novega ljubimca Tomassonija – vse do usodnega prepleta teh erotičnih niti, saj je Caravaggio hkrati zaljubljen v oba, onadva pa drug v drugega. Ko Caravaggio iz ljubosumnosti te štrene še bolj pomeša, preide na področje usodnega, saj svojega ljubimca Tomassonija v dvoboju ubije, s tem pa je izgnan iz Rima. Vmes so potaknjeni fragmenti zgodbe o Juditi in Holofernu v raznih časovnih perspektivah; eden se dogaja v bibličnem času, drugi v renesansi, tretji zdaj. Ravnjak tako nenehno vleče vzporednice med osebami iz biblije, iz Caravaggievega življenja ter s sodobnostjo, pri tem pa se nenehno izmenjujeta tudi raven resničnosti in iluzije.

Zdi se, da je Sebastijan Horvat uporabil pravi ključ za odklepanje skrinjic pomenov, ki se skrivajo v Ravnjakovem besedilu: po svojem prepoznavnem režijskem receptu (ki sicer ne učinkuje pri vsakem besedilu) se je prizorov loteval kot samostojnih zgodb, vse skupaj pa je začinil z radikalno velikim odmerkom ironije in sarkazma. Predstava deluje kot prava mala retrospektiva Horvatovih režijskih prijemov. A če mu sicer po navadi očitam premajhno selektivnost, se je tokrat izkazalo, da je Ravnjakovo besedilo naravnost idealno za takšen *laissez-faire*. Predstava

zato – enako kot besedilo – izrazito niha, tako po intenzivnosti in naboju kot po sporočilnosti. A čeprav je v njej precej navlake, je polna izjemno močnih prizorov, ki se s svojo gledališko inventivnostjo in sugestivnostjo močno zarežejo v spomin. In tudi če se nekateri detajli zdijo redundantni ali – to se pri Horvatu pogosto zgodi – larpurlartistični, imajo v tem primeru alibi za to v besedilu.

Med najbolj posrečene sodi na primer prizor med kurtizano Phyllis (novodobno Judito – odlično jo je zastavila Nataša Matjašec Rošker) in Tomassonijem, šoferjem njenega ljubimca, generala Holoferna, ki je narejen v maniri mehiških milnih oper (z naslovom “Las Salomas”), z značilnimi televizijskimi zvočnimi efekti smeha, začudenja, odobravanja in zgražanja, in se konča s posnetkom treh turbo bejb; pri tem sploh ne moti, če se spomnimo, da je Horvat na precej podoben način parodiral sodobno stanje duha že v *Lepi Vidi* s sklepnim parafraziranjem prizorov iz filma *Ves ta jazz*); pa do skrajnosti karikirani lik generala Holoferna, ki se vede kot pajac (pretresljiva epizoda Matjaža Tribušona), čisto infantilni in s tem hkrati seveda skrajno nevarni, pa popolnoma odvisen od svoje ljubice Judite, ki ga zvabi v smrt med pomenljivo odtujenim fingiranim virtualnim seksom; ali prizori z odprtja razstave, ko živi tableauxji začnejo dihati in se Caravaggiene slike pretapljuje druga v drugo, razni kadri s platen pa oživljajo; ali dvoboj med Caravaggiem in Tomassonijem, ki je odigran, kot da se božata z meči; ali Caravaggiavo mehanično klicanje mrtvega ljubimca – kot da ne bi mogel dojeti, kaj se je zgodilo.

Predstava je v drugem delu veliko bolj zgoščena in koherentna ter se bolj fokusira na Caravaggia. Njegova pot vedno bolj zahaja v območje oniričnosti, večina prizorov ima atmosfero morastih sanj, ki kulminira v trenutku, ko Caravaggio na postelji kot nekakšno svojevrstno navlako/prtljago vleče za sabo vse, s katerimi je prišel v stik na svoji poti skozi življenje. Horvat konča predstavo bolj radikalno – potem ko Caravaggia najprej odnesejo kot Kristusa in po (Ravnjakovem) epilogu, teniškem dvoboju med Caravaggiem in Tomassonijem, s katerim naj bi se iz absoluta križanja vrnili v relativnost karmične izravnave, Horvatov Caravaggio reče “Ne grem se več” in – odide.

Škoda, da je predstava dobila pravi ritem in polet – da se je začela zares sestavljati – šele skoraj čisto na koncu, ko se Caravaggiava umetniška pot končuje; škoda, da se ni Horvat prej odločil za fokusiranje na le eno izmed preštevilnih plasti. Gre namreč za problem umetnika, njegove osebnosti, ustvarjalnosti, odnosa do preostalega sveta, a to se zaradi siceršnje nepreglednosti zgodbe o Caravaggu preveč razdrobi; tudi Vladimir Vlaškalić svojo vlogo sestavlja iz drobcev, ki se ne zlepijo v polnokrvno celoto

(drugi igralski dosežki pa ostajajo na ravni učinkovitih epizod, zlasti Maša Židanik Bjelobrč kot angelsko razumevajoča Caravaggieva mama v duhoviti parafrazi cankarjanskega prinašanja kave).

Namesto da bi predstava zavezujoče spregovorila o večnem prizadevanju za spoznanje meja svojega bivanja, se je zgodilo to, za kar sem pred dobrimi dvajsetimi leti trdila, da se v besedilu ne: da "... se zgodba niti za trenutek ne razdrobi v nepregledni kaos koščkov, ampak se, ravno nasprotno, sestavlja v fascinantno koherentno celoto". No, v mariborski praižvedbi se je skozi razkošni plašč fantastičnih režijskih domislic prevečkrat zasvetilo krhko in s časom svojega nastanka usodno zaznamovano okostje besedila.

* * *

10. oktobra 2009, SNG Drama Ljubljana – Thomas Middleton in William Rowley: Premenjave

Pravo nasprotje tej predstavi je bila premiera v ljubljanski Drami naslednji dan, delo avstralske režiserke, katere glavna preokupacija in kvaliteta naj bi bil – po številnih intervjujih sodeč – njen lastni sistem igre, ki ga je na podlagi svojih izkušenj in tudi travm v dolgih letih razvila in ga zdaj uporablja. Na podlagi tega, pa tudi zaradi zelo pozitivnih odzivov igralske ekipe, o katerih sem veliko slišala pred premiero, sem pričakovala, da bo predstava vsaj po igralski plati nekaj zares izjemnega ali vsaj malo novega. A od vseh teorij, ki jih režiserka opisuje, ni v predstavi videti prav nič – rezultat naj bi bila namreč vsaj popolnoma naravna igra, ki naj bi, če sem prav razumela, izvirala iz vsakega trenutka posebej; igralci naj se vloge ne bi naučili, ampak naj bi jo vsakič sproti sprožali na podlagi fiksiranih zunanjih elementov, torej naj bi se vloga dejansko ob vsaki ponovitvi rodila sproti. Morda to pripomore k boljšemu počutju igralcev, k njihovi samozavesti in trdnejši podlagi, a h končnemu učinku, k tistemu, kar pride z odra do gledalca, vsaj v tem primeru ni. In morda je prav to krivo, da je pri podajanju osnovnih informacij o likih pravzaprav prišlo do nedoslednosti, nejasnosti in celo kontradikcij.

Režiserka namreč očitno ni imela izdelane predstave o tem, kaj bi s predstavo želela povedati, katero fabulativno linijo ali temo bi želela poudariti, pač pa je vsak prizor posebej, ne oziraje se na predhodne in poznejše, preprosto – postavila na oder. Rezultat je sicer na neki način zelo čista predstava, ogoljena do skoraj prvinskih gledaliških elementov: osnovni poudarek je na igralcu in njegovem podajanju besedila; k temu naj bi čim bolj neopazno pripomogla tudi vsa preostala odrska mašinerija,

od scene do glasbe. Pa vendar se izkaže, da tak pristop – čeprav dejansko prav nič revolucionaren – pri tako kompleksnem in problematičnem tekstu, kot so *Premenjave*, ne zadostuje. Nasprotno. Izkaže se celo, da režiserkin sistem, ki ne predvideva celovitega pristopa k vlogi, ampak spodbuja iskanje primerne spomina in stanja za vsak prizor posebej, pripelje do tega, da nekatere podrobnosti detajli moteče zaštrlijo iz celote.

Premenjave veljajo za enega najboljših primerov t. i. jakobinskega gledališča, obdobja po Shakespearju, ko so optimizem njegove dobe zamenjali skepsa, pomanjkanje vere itn. Igre iz tistega časa so zato krutejše, v njih pa je čutiti pomanjkanje vere v kar koli že. V *Premenjavah* tako zasledujemo propad Beatrice, ki naj bi se po očetovi volji poročila z Alonzom, a se tik pred poroko zaljubi v plemiča Alsemera. Edini izhod iz zagate vidi v paktu z očetovim služabnikom De Floresom, ki se ji sicer stud; naroči mu umor Alonza in računa, da se bo s tem znebila tudi zaničevanega De Floresa, saj misli, da bo potem seveda moral pobegniti. A De Flores, ta mešanica marsikaterega Shakespearejevega zlega lika, za plačilo zahteva njeno čast, to pa vodi v nov, neobvladljiv niz zločinov. Žanrsko je to zanimiv preobrat, saj avtorja iz izrazito komične strukture na začetku gledalce kar hitro zapeljeta v šokantno serijo bolj ali manj prepričljivih nesrečnih dogodkov.

Potem ko uspešno da odstraniti nezaželenega zaročenca, se namreč Beatrice sicer “srečno” poroči z Alsemerom, a da bi prikrila svojo sramoto, prosi zvesto služabnico Daiphanto, naj jo na poročno noč nadomesti v postelji; in da bi preprečila njeno morebitno izdajstvo, na De Floresov predlog privoli celo v njen umor ... In ko na koncu pod težo dokazov Alsemeru prizna, da je zanj morila, De Flores ubije njo in na koncu še sebe.

Vzporedno poteka stranska zgodba, ki naj bi vsebinsko in žanrsko pomenila antipod glavni in katere glavni lik je po nekaterih teorijah dal drami celo naslov (“premenjavec”): dva plemiča iz spremstva Beatricinega očeta Vermandera se preoblečeta v norca in se dasta zapreti v norišnico, da bi se tako približala predmetu svoje ljubezni – Isabelli, ženi zdravnika Alibiusa, ki jo ljubosumni mož zapira pred svetom. Vendar ona do konca ostane krepostna.

Kvaliteta *Premenjav* je, da nikakor ne moralizirajo, ampak kažejo like in njihova usodna, na trenutke nedoumljiva dejanja, v vsej njihovi kompleksnosti. Najbolj nedoločljiv in za razne interpretacije odprt je seveda lik Beatrice, saj na svoji poti sprejema eno napačno odločitev za drugo. Tu je seveda vprašanje, zakaj se na začetku odloči za tako radikalen korak, kot je umor zaročenca; kako je možno, da ni opazila De Floresove pohote; kako je možno, da se mu je pustila zapeljati še v nadaljnje zlo in privolila v umor zveste spletične; in kakšen je sploh v resnici njen odnos do De Floresa.

Poleg te besedilo seveda ponuja še množico drugih uprizoritvenih linij; poudarek bi bil lahko na intimni Beatricini zgodbi in tem, da napačna odločitev vodi v spiralo pogube; lahko bi bil poudarek na družbeni kritiki; lahko bi bila poudarjena tragika časa, v katerem je forma pomembnejša od vsebine. A za katero koli bi se ustvarjalci odločili, bi zahtevala predvsem jasno misel, ki bi tej "zgolj" uprizoritvi dala smisel. Tako pa je rezultat formalno sicer zelo čista, a nekam prazna predstava brez kakršnih koli režijskih intervencij – videti je, kot da je pravzaprav tekst le zelo zvesto in brez kakršnega koli interpretativnega poskusa postavljen na oder. Na misel mi je prišlo celo, da je bila morda za režiserko, ki naj bi se tako zelo opirala na besedo, vseeno prevelika ovira, da je režirala v tujem jeziku – kar nekajkrat sem namreč imela občutek, da so stavki ali pa celo celi prizori narobe poantirani ali pa sploh ne.

Precej nelogično in nedosledno je na primer, da se Alsemero in Beatrice že na začetku strastno poljubljata, čeprav je to v nasprotju z vsemi družabnimi normami tistega časa – in tudi z njenim poznejšim plahim ravnanjem in oklevanjem, da bi očetu povedala, da si je pač premislila. Enako neupravičeno je na primer Isabellino vdajanje obema ljubimcema, saj naj bi njen lik s svojo (čeprav morda res nerazložljivo) stanovitnostjo pomenil tisti pravi kontrast Beatrice, zaradi katerega se lahko zazdi njena spremenljivost – čeprav smo na začetku kot gledalci na strani prave ljubezni, ki jo zaslutimo med njo in Alsemerom – toliko bolj vprašljiva. Popolnoma nejasni in neizkoriščeni so tudi prizori v norišnici. Nejasen je tudi lik Beatrice in njen odnos do De Floresa; za hip se zazdi, da bi bilo zanimivo, če bi se med njima vzpostavil odnos odvisnosti med žrtvijo in rabljem/mučiteljem, vendar tudi to ni izpeljano.

Skratka, povsod, kjer bi morala pomagati roka režiserja, to v tej predstavi manjka: tako pri vlečenju črt, ki bi lahko bistveno pripomogle k lažjemu razumevanju zgodbe (tako pa je npr. to, da sta se dva plemiča zatekla v norišnico le zato, ker sta zaljubljena v Isabello, in sta pozneje slučajno obdolžena Alonsovega umora, marsikateremu gledalcu skoraj zanesljivo ušlo, saj se v okviru situacije preprosto izgubi); nekatere poante so premalo poudarjene, tako v besedilu kot v okviru mizanscene in situacij, tudi značaji ostajajo nedorečeni. Z gledišča režiserkine poglavitne skrbi – originalne metode dela z igralci – pa je še kar paradoksalna ugotovitev, da predstava tudi igralsko ni tako zelo izjemna, kot smo v Drami sicer navajeni.

Predvsem pa pušča predstava občutek, da režiserka preprosto ni prav dobro vedela, kaj želi z uprizoritvijo tega besedila povedati.

* * *

22. oktobra 2009, Mestno gledališče ljubljansko – Matjaž Zupančič: Reklame, seks in požrtija (ogled ponovitve; premiera je bila 8. oktobra 2009)

Če lahko Zupančičeva besedila na splošno delimo na realistične in absurdistične, sodi njegova najnovejša igra *Reklame, seks in požrtija* v drugo kategorijo. In če sem že pred leti ob *Vladimirju* in *Hodniku* zapisala, da se mi zdi, da je Zupančič neprimerno bolj prodoren in vznemirljiv na svoji prvi poti, je uprizoritev igre *Reklame, seks in požrtija* še en dokaz, ki to moje prepričanje potrjuje.

Ta črna komedija namreč govori o do skrajnosti priganem, hipertorifrano ambicioznem in brezobzirnem Mocartu, direktorju podjetja, ki poskuša prodajati izdelek za dvigovanje potence, pri tem pa zaradi (po njegovem mnenju) premalo agresivne oglaševalske kampanje odpusti sodelavko Andrejo. Ob strani mu stoji odtujena žena Karmen, ob njem oziroma njemu nasproti pa partner Tibor, njegovo nasprotje, kar zadeva filozofijo podjetništva; v nasprotju z Mocartom, ki rad tvega in stavi na vse ali nič, prisega Tibor na sistematično, počasnejšo in zanesljivejšo metodo, to pa gre na živce njegovi puhli in skrajno nesrečni ženi Vesni. Tu je še ambiciozna, a neizkušena Klara, nadomestilo za odpuščeno Andrejo, pa robotizirana tajnica in zvedava študentka. Vsi liki in odnosi med vsemi njimi so skrajno odtujeni in pretirani, dogajanje je začinjeno s seksualnimi deviacijami, konča pa se s simbolno grotesknim finalom. Izkaže se namreč, da bi usodna Mocartova podjetniška špekulacija, odvisna od nikoli videnega investitorja Strelkova, uspela le, če bi se mu Andreja vdala; in ker se ni pripravljena tako žrtvovati za svojo (nekdanjo) službo, vse propade – tudi ona.

Enako skrajna kot besedilo je tudi predstava, ki jo je režiral avtor. Tako smo od začetka do konca priča karikaturam, ki se (po volji avtorja in režiserja pač) spakujejo – od Gašperja Tiča kot hiperaktivnega, kot struna napetega, brezobzirnega direktorja Mocarta do Mirjam Korbar Žlajpah kot njegove perverzne žene, Gregorja Čušina kot njegovega partnerja oziroma tekmeča Tiborja, Tanje Ribič kot njegove prikupno zabite in popolnoma izpraznjene žene Vesne, Tjaše Železnik kot nove uslužbenke Klare, Jette Ostan Vejrup kot ne čisto uklonljive sodelavke Andreje ter Tanje Dimitrievske kot Tajnice in Lidije Sušnik (AGRFT) kot študentke.

Podobno kot na primer v *Razredu* ali *Golem pianistu*, ki sta bila tudi polna občin mest, klišejev in fraz, ki naj bi seveda razgaljale strahotno praznoto in bedno stanje sodobne porabniške družbe, se tudi v igri *Reklame, seks in požrtija* vsi šaržerji izprazniijo že takoj na začetku. Če že

v prvih petih minutah ugotovimo, da so vsi hipertrofirani, napol manični bedaki, potem nas niti ne zanima tako zelo, kaj se bo z njimi zgodilo, niti zaključni simbolni prizor – v katerem kot glavno jed pripeljejo na oder kot žrtveno jagnje neposlušno kolegico Andrejo, s katere si vsi režejo slastne zalogaje – ne učinkuje kot šok ali poanta. Avtorjev gnus kot da je preočiten, da bi bil še zanimiv, saj je preveč didaktičen.

Z minimalnim posegom v tekst bi lahko znižali ton, like pa namesto v groteskne klovne spremenili v prepoznavne figure iz vsakdanjika; s tem bi celotna predstava zgubila nekaj všečne vulgarnosti in banalnosti, pridobila pa bi relevantnost in aktualnost. Zamujena priložnost.