

Maja Murnik

Zlata paličica 2019:
neumorno iskanje
novih uprizoritvenih
pristopov



Med 28. septembrom in 6. oktobrom smo si v Ljubljani lahko ogledali izbor predstav 18. festivala uprizoritvenih umetnosti za otroke in mlade Zlata paličica. Selektorica festivala Nika Arhar, gledališka kritičarka, publicistka in teatrologinja, si je v zadnjih dveh letih (festival je namreč bienalni) ogledala 89 premiernih otroških in mladinskih gledaliških predstav ter jih za festival izbrala 16. Pri tem se je – kot je zapisala v spremljajoči festivalski publikaciji – “osredotočila predvsem na vsebinsko in izrazno kakovost uprizoritev”. In še natančneje: “Pri presoji so me v prvi vrsti vodile domiselna in preiščljena raba ter usklajenost gledaliških elementov, izčiščena namera ali problemska zastavitev in suverena odrska govorica, ki razpira različne uprizorjene svetove in vzpostavlja vznemirljiv, tudi izzivalen dialog z upoštevanjem večplastnosti izkustvenega.”

V žanrskem pogledu so izbrane uprizoritve lutkovne predstave (*O belem mucku, ki je bil čisto črn*; *Ščeper in Mba*; *Čarovnik barv*; *Virginija Volk*), dramske predstave (*Peter Klepec ali kako postaneš pravi junak*; *iCankar*; *Lepo je biti Koprčan*; *Skrivnostni primer ali kdo je umoril psa*; *Rožnati trikotnik*; *Hlapec Jernej in njegova pravica* – slednja zaradi poškodbe v ansamblu na festivalu ni bila odigrana), “mešane” predstave, ki vsaka na svojstven

način kombinirajo lutke, animacijo in/ali igrane dele in/ali uporabo novih medijev (*Nekje drugje*; *Misterij sove*; *Kako zorijo ježevci*; *Seansa Bulgakov*) in plesni predstavi (*Peter in volk*; *CTRL.SHIFT.ESC.*). Navedena žanrska razdelitev je groba in zasilna, marsikatera uprizoritev namreč seže ven iz njenih okvirov. Služi predvsem za orientacijski vpogled v festival.

Izbrane predstave so namenjene različnim starostnim skupinam (od 2 let pa do 18 let oziroma odrasle populacije) in so v času festivala potekale na različnih prizoriščih: najpogosteje v dvoranah ljubljanskega Lutkovnega gledališča (tudi v *site-specific* dvorani Tunel), v Cankarjevem domu, v SNG Opera in balet Ljubljana, v SNG Drama Ljubljana in v Plesnem teatru Ljubljana. Več podrobnosti si je mogoče ogledati na festivalski spletni strani (<https://www.zlatapalicica.si/18-festival-zlata-palicica/>), dragocena pa je tudi spletna platforma in referenčna baza za iskanje kakovostnih gledaliških predstav za otroke in mlade, ki se prav tako imenuje Zlata paličica (<https://www.zlatapalicica.si/>).

Ob ogledu večine uprizoritev lahko zapišem, da so izbrane uprizoritve neverjetno raznolike in gledališko zelo prepričljive ter kompleksne. Lotevajo se najrazličnejših tem, ki niso vselej povezane z odraščanjem, predvsem pa so uprizoritveni prijemi včasih celo bolj eksperimentalni, bolj radovedni v iskanju novih izrazov in v preizkušanju drznejših uprizoritvenih pristopov kot v gledališču "za odrasle". Najbolj zanimivo se zdi prav to, da ustvarjalci neumorno iščejo nove pristope in načine rabe gledaliških elementov, da se ne zadovoljijo zgolj z uprizarjanjem bodisi lutkovnih bodisi dramskih oziroma igranih predstav, temveč si prizadevajo eksperimentirati tako v enem kot v drugem žanru ali pa preizkušati nove pristope in medije (npr. *Nekje drugje*, *Misterij sove* ali pa *Seansa Bulgakov*).

Zlata paličica je festival, ki ima tudi tekmovalni značaj. Podeljeni sta bili nagrada za najboljšo otroško in za najboljšo mladinsko predstavo. Otroška žirija je za prvo izbrala *Nekje drugje* v režiji Tina Grabnarja, najboljša mladinska predstava pa je po oceni mladinske žirije *Seansa Bulgakov* režiserja Matije Solceta.

V nadaljevanju predstavljam štiri uprizoritve, ki so me osebno nagovorile oziroma v meni sprožile niz misli ter asociacij. To nikakor ne pomeni, da so druge uprizoritve manj kvalitetne ali umetniško manj prepričljive; izbor je izrazito subjektiven in poljuben, prav tako je različna dolžina posameznih prispevkov. Dve uprizoritvi sta dramski, dve pa igrane dele kombinirata z lutkovnimi, animiranimi in sodobnimi tehnološkimi pristopi.

Zala Dobovšek, Nina Šorak, Tin Grabnar, Asja Kahrmanović Babnik: *Nekje drugje. Animirana pripoved s kredno risbo*. Režiser: Tin Grabnar. Lutkovno gledališče Ljubljana. Premiera: 11. maj 2017. Za 7–14 let.

V tej 40-minutni predstavi prisluhnemo zgodbi deklice – begunke, ki je pribežala iz vojne. Igralka Asja Kahrmanović Babnik (v alternaciji z Ajdo Toman), edina nastopajoča, pripoveduje to zgodbo v prvi osebi, kot nekakšne dnevniške zapiske, sestavljene iz opažanj, vtisov in opisov dogodkov. Njeno brezskrbno otroštvo, zapolnjeno s šolskimi obveznostmi in igro s psom Runom, je nenadoma presekala vojna. Vse se je čez noč spremenilo; očeta so odvedli vojaki, ga mobilizirali v vojsko “enih proti drugim”; šolo so zaprli, police v trgovini so prazne in deklica – ki jo učiteljica v novi državi imenuje Mina, kajti njeno pravo ime se ji zdi prezapleteno za izgovorjavo – ni smela več ven na dvorišče.

Asja Kahrmanović Babnik to zgodbo o sprva prijaznem svetu otroštva, v katerega naenkrat vdrejo bombe, nerazumljive omejitve gibanja, strah in nemoč odraslih, prikazuje ne le s pripovedjo, temveč tudi s pomočjo risbe s kredo, projekcije in animacije. Mizo, za katero sedi na začetku predstave, v nadaljevanju prekucne in spremeni v šolsko tablo, na katero s kredo riše preproste črtne risbe – elemente svoje pripovedi. Tabla se zamaje, kot se svet, kot ga pozna Mina, z vojno zamaje. Vrtljiva miza se spremeni v temeljni rekvizit predstave – v tablo in projekcijsko platno. Risba psa s kredo, ki s pomočjo *stop-motion* animacije in prostorskih video projekcij (avtor likovne podobe Matija Medved, *stop-motion* animacija Matija Medved in Lea Vučko, *video mapping* Boštjan Čadež, mentor za animacijo Kolja Saksida) pred nami nenadoma oživi, je eden ključnih trenutkov predstave, ki pritegne veliko gledalčeve pozornosti ter spodbudi njegovo zanimanje in pričakovanje, kako bo v nadaljevanju to sredstvo uporabljeno in v kakšni interakciji bo z drugimi elementi predstave, zlasti z živo igralko. Jo bo nadomestilo, jo bo “povozilo” ali bosta “živo” gledališče in filmska animacijska tehnika sodelovali in ustvarili nove, kompleksne pomenske celote?

Tehnika *stop-motion* animacije, ki jo v osnovni, najpreprostejši obliki sicer poznamo iz animiranega filma (uporabljajo jo na primer v filmskih krožkih v osnovnih šolah; kako deluje njen osnovni mehanizem, je prikazano tudi v knjižici gledališkega lista), v predstavi učinkuje v kombinaciji z virtualnimi projekcijami, z dinamičnim *video mappingom* in s posebej za to ustvarjenimi senzorji, ki v živo sledijo premikom mize. Mina s kredo riše na tablo podobe, ki se prekrijejo s projiciranimi in nato oživijo v gibanju.

Tako se realna in virtualna slika spajata v medsebojnih interakcijah, kar prispeva k zanimivosti in kompleksnosti predstave. Informativni video posnetek o nastajanju predstave, objavljen na festivalski spletni strani, pokaže, da je bila priprava animacij in projekcij časovno in logistično zelo zahtevno delo. Za predstavo je bilo na primer treba izrisati približno 16.000 risb.

Raba filmskih in novomedijskih pristopov skupaj z igralko-animatorko zaživi na odru v novem, sugestivnem spoju in sodelovanju. Včasih se prelijejo drug v drugega: na primer ko vojaki ponoči trkajo na vrata in se igralka in animirana projekcija dobesedno sestavita. Ali pa v pretresljivem prizoru, ko se Mina s pasjim prijateljem odpravi na donkihotsko akcijo zaščite parka, ki je v porušenem mestu edini še cel, in se mu bližajo sovražna letala. Toda bombe ubijejo Runa. Nastopi tišina. Iz gobe na tablo polzi voda (solze, kri, dež?) in zabriše kredno risbo.

Čeprav po nekaterih elementih spominja na balkansko vojno, je v uprizoritvi pravzaprav vseeno, za katero vojno gre. Vse vojne so si podobne in so enako nesmiselne, nam sugerira predstava. Ustvarjalce je navdihnili knjiga *Ko je oče postal grm* nizozemske pisateljice Joke van Leeuwen. Kje je ta "nekje drugje" iz naslova predstave? Je to tam, kjer divja vojna in od koder je pribežala deklica, ali je ta "nekje drugje" tu, kjer je zdaj? Je vojna dejansko povsod okrog nas, "nekje drugje" pa je ironična sintagma?

Posebej poveden je tudi prostor, v katerem se godi predstava. To je Tunel, moreč in temačen rov, v katerem vlada konstantna temperatura 13 stopinj in kjer te stiska v prsah, tudi zaradi vlage in neizogibnega vonja po vlažnem ometu. Prizorišče namiguje na uklešččenost, bunker, klet, zaklonišče (kajti v predstavi se srečujemo z urbano vojno s konca 20. ali začetka 21. stoletja), na nemožnost izhoda, na določenost Mine z vojno, ki se ji dejansko "zgodí", ki je ni sama izbrala, a je ta zarezala v njeno otroštvo. Prizorišče je že samo po sebi polno napetosti, zgoščene energije. Kaj je tisto, kar je ostalo zunaj, se sprašujemo.

Vojna v *Nekje drugje* je prikazana kot nesmiselna in temačna, uničevalna igra – Mina na primer reče, da so očeta vključili v vojsko "enih proti drugim". To so torej neke igre, ki se jih gredo odrasli – kar je ironična poanta; o igri namreč govori otrok, čigar značilni, neodtujljivi modus naj bi bila ravno igra. Poleg tega je Mina dosti bolj odgovorna, pogumna in "odrasla" od odraslih, kajti skrbi za kužka-prijatelja, čeprav je ta dostikrat ne uboga; iskat ga gre in tvega življenje, ko ta ne najde poti v zaklonišče ...

Konec predstave Mini odpre možnost nove stabilnosti in prijateljstva. K njej pride sošolka, ki se želi naučiti njenega pravega imena. Ponavljala ga

bo tako dolgo, dokler se ga ne bo naučila pravilno izgovoriti, s čimer Mino v nekem smislu končno prizna za človeka.

Uprizoritev, priporočena za mlade gledalce, stare od 7 do 14 let, preseneti z vrsto izvirnih tehnoloških rešitev, s posrečeno in natančno odmerjeno kombinacijo različnih tehnik, obenem pa s pretresljivo zgodbo, iz katere na nevsiljiv način proseva sporočilo o nesmiselnosti vojne.

Martin Sherman: *Rožnati trikotnik (Bent)*. Dramska predstava. Režiser: Alen Jelen. ŠKUC gledališče, Cankarjev dom, Zavod Kolaž. Premiera: 8. december 2018. Za starejše od 15 let.

Igra *Rožnati trikotnik* (v izvirniku *Bent*, 1979) ameriškega dramatika Martina Shermana, ki jo je prevedel Lado Kralj, se ukvarja s preganjanjem homoseksualcev v nacistični Nemčiji (izvirni naslov se nanaša na njihovo slengovsko poimenovanje). Drama, ki je obveljala za eno temeljnih del LGBT-kanona, spregovori o *homokavstu*, ko je bilo na tisoče LGBT-oseb označenih z rožnatim trikotnikom in poslanih v taborišča smrti. V času nastanka igre se o tem še ni kaj dosti vedelo in prav to besedilo naj bi pripomoglo k raziskovanju zatiranja homoseksualcev v nacizmu.

Dramska predstava, namenjena starejšim od 15 let, nas najprej popelje v kulturno cvetoči Berlin Nemčije v tridesetih letih, v svet kabarejskih klubov in boemskega življenja LGBT-skupnosti. Niz razgibanih prizorov, v katerih spoznamo glavnega junaka Maxa (Jurij Drevenšek) in njegovega fanta Rudija (Anže Zevnik), poteka ob izsekih dokumentarnih videoprojekcij v ozadju in ob plesno-pevskih vložkih *drag queen* performerjev, div Kabareta Tiffany. (Mimogrede, med dvema divama, ki stojita podobno kot v znamenitem performansu *Imponderabilia* Marine Abramović in Ulaya, se moramo preriniti ob vstopu v dvorano in s tem obuditi vprašanja o lastnem odnosu do intimnosti in do drugih teles.) Po vzponu nacionalsocializma in noči dolgih nožev Maxa in Rudija odpeljejo v koncentracijsko taborišče Dachau, vendar tja prispe le Max.

Druga polovica predstave je dosti bolj komorna, barvni odtenki v njeni vizualni podobi so reducirani na minimum, njen ritem je počasnejši. K temu prispevajo monotoni, stilizirani in ponavljajoči se gibi dveh taboriščnikov, ki na meji norosti in življenja prekladata kamnite bloke gor in dol. V Dachau Max in Horst (Aleš Kranjec) postaneta prijatelja in se zaljubita. Najbolj sugestiv in pretresljiv je prizor njune netelesne spolne združitve v okolju izstradanosti, izčrpanosti in prežeče smrti, v katerem

so prepovedani celo pogledi in kjer se zdi, da ni prostora za metafore, verbalni seksualni odnos brez fizičnega stika, a hkrati z veliko čustveno in človeško bližino.

Tu je bolje imeti prišito rumeno zvezdo in se deklarirati za Juda, kot biti označen z rožnatim trikotnikom, s katerim so v koncentracijskih taboriščih označevali istospolne osebe. Prav to v imenu preživetja naredi Max, zanika namreč svojo homoseksualnost in se izreče za Juda, medtem ko je Horstova izbira drugačna. *Rožnati trikotnik* odpira vprašanja ljubezni, sprejemanja samega sebe, odgovornosti in skrbi za drugega, žrtvovanja, upanja, smisla in smrti ter usodne določenosti z družbenim.

Dramski tekst je neposreden in oster. Ne izogiba se brutalnim prizorom, smrti in mučenju na odru. Predstava se zdi nekoliko manj brezkompromisna in trda, a še vedno dovolj intenzivna in neposredna v razkrivanju mehanizmov zla, družbe, ki je zdrsnila iz tira, in krhkosti človeške bližine, odgovornosti in predanosti drugemu kot edinega, kar lahko kljubuje popolni družbeni degradaciji človeškega. Istospolna ljubezen v *Rožnatem trikotniku* ni prikazana kot čudaška spolna orientacija dramskih oseb, temveč kot oblika ljubezni in najgloblje zavezanosti drugemu, česar se v predstavi zavedajo tudi nacistični mučitelji, namreč tega, da ne ubijajo le teles, temveč tudi duše. Morda se zdi takšen pogled na LGBT danes vsaj za del družbe samoumeven, a v času nastanka drame ni bilo tako.

Konca predstave pravzaprav ni. Ne pade zavesa in igralci se ne pridejo priklonit. Na koncu igralci pridejo, posedijo in odidejo. Ni bila le igra, sporoča tak konec, ki bi jo končali, smehljaje se ob priklonu občinstvu; "predstava" teče naprej, tu, zdaj, še naprej. In obenem se zdi ta konec poklon in molk za vse tiste ljudi, ki so trpeli in izgubili življenje med nacističnim pregananjem.

Mark Haddon, Simon Stephens: *Skrivnostni primer ali kdo je umoril psa. Detektivka, kjer ni prostora za laži.* Režiserka: Mateja Kokol. Drama SNG Maribor. Premiera: 6. oktober 2018. Za starejše od 13 let.

V središču te dramske predstave za mlade in odrasle, narejene po dramatisaciji knjižne uspešnice Marka Haddona, je petnajstletni Christopher, ki nekega večera na sosedovem vrtu najde umorjenega psa. Ker ima rad pse, ga to močno pretrese in kot v pravi detektivki se odloči poiskati storilca. Pri tem naleti na nasprotovanje sosedov, še najbolj pa mu nasprotuje oče. Zgodba se bolj kot odkrivanje morilca psa vse bolj obrača v razkrivanje

zamolčanih družinskih skrivnosti, ki destabilizirajo Christopherjev že tako krhki svet.

Christopher ima namreč Aspergerjev sindrom, rad bi postal astronaut in najraje od vsega ima matematiko. Našteti zna vsa praštevila do 7.507, pozna vse države sveta in njihove prestolnice, sovraži rumeno barvo in ne prenese, da se ga dotikajo. Sovraži laži in ne razume vicev in metafor.

V jedru predstave je Christopherjev posebni svet. Skozi mozaik krajših prizorov se razkriva dejansko vprašanje "detektivke", ki se ne glasi več, kdo je umoril psa, temveč pravo razkritje tiči v tem, da Christopherjeva mama ni umrla, temveč je "umrla": zapustila je očeta in sina ter odšla s sosedom novemu življenju naproti. Težave z metaforami, z lažjo in z zapletenimi čustvi, željami in strahovi, ki trepetajo pod jezikom in v medčloveških odnosih, tu dosežejo vrhunec. Christopher mora na novo vzpostavljati krhko ravnovesje lastnega položaja v svetu in odnosov z drugimi ljudmi, posebej s tistimi, ki so mu blizu. Predstava se tako ne ukvarja s fenomenom avtizma oziroma Aspergerjevega sindroma, temveč želi seči širše (in to se ji tudi posreči) – k splošnejšim vprašanjem, kako se posameznik spopada s svetom, kako ohranja svoj edinstveni jaz, kako delujejo razumevanje, sprejemanje drugega in ljubezen. Christopher je tako predvsem primer nekoliko posebnega, samosvojega posameznika, pri katerem se odnos s svetom in z njegovimi zapletenimi, nenapisanimi pravili, ki imajo pogosto dosti opraviti z metaforičnim izražanjem, podtoni, večsmiselnimi čustvi, kontradiktornim vedanjem, zapletenostjo vzrokov in posledic, vzpostavlja znova in znova, pri tem pa so se ta svet in njegovi vzgibi tudi sami prisiljeni prevpraševati ter na novo definirati. To je zgodba o drugačnosti in edinstvenosti vsakega posameznika in njegovega spopadanja s svetom ter izzivi življenja.

Režija do neke mere sledi svetu skozi Christopherjeve oči (fanta odlično uteleša Matevž Biber; ves čas priteguje nase gledalčev pogled, tudi v prizorih, v katerih je povsem tiho in svoje počutje izraža le z mimiko). Tako je na primer prostor razdrobljen in razsekan v več manjših igralnih ploskev, ki z menjavo prizorov prehajajo druga v drugo; rekviziti so večnamenski (šolska tabla se v enem od prizorov spremeni v zaslon, na katerem Christopherjev oče prevzet gleda nogometno tekmo in nanjo beleži trenutni rezultat). (Gledališki) prostor tako postane pomemben akter v predstavi – vzpostavlja prehodni in nekoliko kaotičen svet, prav takšen, kot ga vidi glavni junak, ki mu zato povzroča preglavice. Vse stvari se izkazujejo za povezane med seboj. Tudi zato si Christopher želi postati astronaut: zgoraj, v vesolju, se zdi, so razmerja jasna in čista, ne tako kot med ljudmi.

Franz Pucci, Célia Houdart: *Misterij sove. Intermedijska interpretacija Sovjega gradu* (1936). Režiser: Renaud Herbin. Lutkovno gledališče Ljubljana, TJP – Centre Dramatique National d'Alsace, Strasbourg (Francija). Premiera: 17. september 2017. Slovenska premiera: 24. oktober 2017. Za starejše od 14 let.

Ta nenavadna in vizualno izredno sugestivna predstava je nastala v koprodukciji s francoskim gledališčem in je bila premierno uprizorjena na mednarodnem lutkovnem festivalu v Charleville-Mézièresu v Franciji. Na oder postavlja miniaturne like iz lutkovne predstave *Sovji grad*, ki jo je leta 1936 ustvaril lutkarski pionir Milan Klemenčič. Francoski režiser Renaud Herbin je navdih zanjo dobil v fundusu ljubljanskega Lutkovnega gledališča, kjer so ga očarale majhne, približno decimeter visoke, natančno izdelane marionete iz Klemenčičeve bogate zapuščine. Pripravil je uprizoritev, ki to tradicijo uporabi le kot izhodišče, razpre pa jo v druge smeri, tako na besedilni (Poccijeva predloga iz leta 1869 je predelana v filozofsko pripoved z eksistencialnimi poudarki) kot na uprizoritveni ravni.

Osnovna zgodba, ki jo na začetku v nagovoru občinstvu predstavi lutka, gre takole: hudobni Vitez Čukolov je za kazen začaran v sovo. Da bi znova našel svojo človeško naravo, dovoli, da mu propadli siromak Gašper Larifari drugega za drugim populi peresa. Za vsako pero mu izpolni eno željo. Ko bo izpuljeno zadnje pero, bo Vitez Čukolov spet postal človek. Premeteni Gašper si zaželi postati minister in sovji človek ga s peresi rešuje pri zadregah v tej vlogi.

V uvodnem prizoru predstava še poteka na miniaturnem odru, frontalno pred nami, a kmalu se njen prostor začne odpirati in razpirati. Gledalci in gledalke smo implicitno povabljeni, da po lastni presoji zavzamemo novo gledališčno točko. Miniaturni oder se razpre, drobne marionete se gibljejo v njem kot v nekakšnem čudežnem akvariju, nad katerega se skorajda s spoštovanjem sklanjata igralca-animatorja (odlična Maja Kunšič in Iztok Lužar), in to je mogoče opazovati tudi od strani, loveč pogled med spretnimi rokami animatorjev in zavedajoč se njune fizične prisotnosti, ki je prav nič ne skrivata. Še več, eden od zadnjih prizorov je igran, ali boljše, performerski: Lužar si kot sovji človek prizadeva osvoboditi se ječe svojega peresjega telesa, se dvigniti k luči (v sovjem telesu namreč podnevi ničesar ne vidi), in stoje čisto blizu prav čutimo in celo vonjamo njegov fizični napor in sizifovsko prizadevanje ter nemoč ob tem.

Predstava nam torej kot gledalcu/gledalki ves čas meče rokavico; va bi nas, da spreminjamo svoj fizični položaj v prostoru (stolov oziroma

avditorija namreč sploh ni, smo del predstave, včasih se mora kdo od gledalcev umakniti igralcema, ko jima preveč zapre gibalne poti), da spreminjamo in iščemo najustreznejši zorni kot. A noben kot ni popoln ali superioren, noben pogled nam ne omogoča, da bi dogajanje zaobjeli v celoti. Predstava se ves čas igra z različnimi daljicami pogleda in med seboj zelo premišljeno in učinkovito meša ter kontrastira raznolike gledališke in medijske ravni: tako na primer prehaja od gledališča lutk k igri in fizičnemu gledališču živih igralcev, od čarobne, s patino prekrute vizualne podobe k začasni prevladi avditivnega. Tudi na ta način uveljavlja načelo prehajanja in preobrazbe, eno temeljnih tem uprizoritve.

Igro pogledov in videzov razširjata dve drobni kameri na premikajočih se tirmicah, ki večji del predstave v živo snemata dogajanje, ki je nato v realnem času predvajano na dveh platnih (v ozadju "odra" opazimo tehnike za računalniki, ki vse to krmilijo). Z njima pridobimo dva dodatna pogleda, dve različni gledališni točki (ki pa nista statični): en zorni kot je nameščen v višini pogleda lutk in ob pogledu na to projekcijo se nam dozdeva, kot da sami kot ena izmed drobnih marionet opazujemo dogajanje oziroma smo njegov del. Druga kamera od strani snema zaodrje – ponuja nam pogled, ki nam je kot gledalcem ponavadi zakrit. Kaže zakulisje, kable, zaveso, mašinerijo – s tem namiguje, da je vse to, kar gledamo, lahko tudi konstrukt; da je resnično in fiktivno obenem. Da je vse skupaj igra videzov, iluzij, pretvarjanj, prehodnost, in gledališče je ravno vse to *par excellence*. Resničnost in zlaganost se v njem držita za roke – in to velja tudi za izvrsten prizor, v katerem se od videzov tega sveta "zadete" figurice valjajo v slepeče belem peskovniku iz peres.

Zadnji prizor (ki sledi omenjenemu poskusu samoosvoboditve sovjega človeka) je osupljiv in poetičen obenem. Nad svetlo površino majavih tal zalebdi množica drobnih, starinskih figuric, pripetih na nitke. Nihajo v valovih, spuščajo se in vstajajo v tem vnebovzetju, ob spremljavi interpretacije šansona Edith Piaf, ki ga zapoje Maja Kunšič in ki govori o zaslepljenosti človeka, ki misli, da je gospodar sveta, pa je tako majcen in neznamen. *Statement* o človeku in njegovi človeškosti, o njegovi vasezaverovanosti in njegovem sizifovskem trpljenju, o njegovem hrepenenju je v tej zadnji sliki, v tem vnebovzetju figuric. Kar vonjaš starinskost teh skrbno izdelanih marionet, in to ne glede na dejstvo, da so namesto Klemenčičevih izvirnikov uporabljene posebej za predstavo izdelane kopije.