

*Vesna Jurca Tadel*

## Slovenska pomlad

**6. marec 2011, Slovensko mladinsko gledališče – Ivan Cankar: *Pohujšanje v dolini Šentflorjanski*, režija Vito Taufer**

**19. marec 2011, SNG Drama Maribor, Slavko Grum/Sebastijan Horvat: *Goga, čudovito mesto*, režija Sebastijan Horvat**

**17. marec 2011, SNG Nova Gorica, Mali oder – Milan Jesih: *Grenki sadeži pravice*, režija Andrej Jus**

**24. marec 2011, Mestno gledališče ljubljansko – Dušan Jovanović: *Razodetja*, režija Janez Pipan**

V letošnjem marcu so se – najbrž čisto nenačrtovano – na kupu pojavile štiri uprizoritve slovenskih besedil, od katerih si je bilo vsaj v izhodišču precej obetati. Segale so namreč od slovenske klasike (Cankar, Grum) prek nekdanjega eksperimentalnega poskusa (Jesih) do novitete enega najbolj vsestranskih gledaliških avtorjev (Jovanović), in to večinoma v kombinaciji z vrhunskimi (Taufer, Horvat, Pipan) ali vsaj zanimivimi (Jus, ki šele dobro začenja pot po profesionalnih odrih) režiserji.

Moji sprotni vtisi so bili naslednji.

### *Pohujšanje*

Ob vsaki uprizoritvi Cankarja zadnje čase se znova odkriva, kako zelo aktualna je njegova dramatika danes. Končno naj bi nam, osvobojen politične zlorabe, ko si ga je prisvojil režim naše nekdanje domovine, spregovarjal na novo. Zato ga verjetno ni, ki se ne bi strinjal, da je tudi *Pohujšanje v dolini Šentflorjanski*, ta hibridna farsa, ki naj bi jo Cankar spisal v komaj štirinajstih dneh, še posebno aktualna.

V plejadi nesrečnih Šentflorjancev, ki jo Cankar tako brezbožno razgrne v prvem dejanju, namreč zares zlahka prepoznamo like iz našega vsakdana: imanentno izmuzljivi Župan, priročni grešni kozel Dacar, samopašni

Štacunar, brezbarvno birokratski Notar, nedolžni stari učitelj Šviligoj – vsi ti so tudi danes okrog nas, le da se njihove funkcije imenujejo nekoliko drugače. Zlahka prepoznamo tudi njihovo osnovno strumno naravnost: nagnjenost h grehu na eni strani in navidezno brezmadežnost na drugi; njihovo kronično zgražanje nad drugačnostjo, panični strah pred vdorom vsega, kar bi lahko omajalo njihov red in mir, s tem pa tudi stolčke in denar in oblast in kar koli pač še sodi zraven. Zlahka se spomnimo kar nekaj dogodkov, ki so v naši srenji povzročili takšnale zgražanja, kot jih previharijo v Cankarjevi igri, in pravzaprav ne mine dan, da ne bi kje izbruhnil kak škandalček, ki bi ga lahko vzeli kot model. Res je tudi, da je učinek vseh teh viharjev presneto takšen kot pri Cankarju, kjer se Šentflorjanci, potem ko so se uspešno znebili vseh tujkov, združijo v enotnem napevu: njihove pozicije niso omajane, neprijetne resnice, ki so se med njimi razkrile, so takoj pozabljene, slutnje nesoglasij, preprirov in zamer zglajene. Tudi v našem družbenem vsakdanu se po raznih škandaloznih razkritjih praviloma ne zgodi nič katarzičnega, vse se pomete pod preprogo.

Tako razume Cankarja tudi režiser Vito Taufer in zdi se, da je prav to njegova glavna teza: njegovo *Pohujšanje* se izteče v vzpostavitev *statusa quo*, Šentflorjanci bodo vztrajali na svojih okopih družbe različnih čednosti, vmes pa se kaj bistvenega niti ni zgodilo. A to drži tudi za predstavo: učinkovita in domišljena sta le začetek, kjer Taufer natančno in duhovito vzpostavi mehanizme delovanja doline Šentflorjanske, in konec, kjer jih regenerira. Vmes – kjer Cankar s prihodom Krištofa/Petra v spremstvu Jacinte in Zlodeja ponuja izziv za relevantno ali provokativno interpretacijo – je predstava nenavadna zmes precej nereflektiranega in gledališko tudi (za Tauferja) dokaj konvencionalnega dobesednega uprizarjanja Cankarjevega besedila.

Zdi se namreč, da se je Taufer zanašal izključno na učinkovitost in fascinantnost osnovne domislice: vse vloge, razen Zlodeja, namreč igrajo moški. A kmalu se izkaže, da je to le formalna – sicer res vznemirljiva in obetavna – rešitev, ki pa se zelo hitro iztroši, saj ne generira prav nobenih vsebinskih implikacij. Mestoma predstavlja le zanimive izzive za igralce, ki jih večinoma z veseljem in uspešno sprejemajo; med bolj zabavne in duhovite momente predstave namreč vsekakor sodijo drobni detajli med temi nenavadnimi zakonci: kako na primer s komaj opazno kretnjo Dacarka (Matej Recer) ukroti svojega enfantterriblovskega moža (Ivan Peterelj); kako do skrajnosti prestrašena in negotova je Štacunarka (Robert Prebil) ob svojem dominantnem možu (Željko Hrs) in kako zelo nerad se Župan (Dario Varga) odzove klicem svoje željno čakajoče žene (Ivo Godnič).

A ti drobni igralski in gledalski užitki do tretjega dejanja v glavnem izzvenijo, formula zlitja spolov pa ne deluje povsem že pri Jacinti (Uroš Kaurin), saj je vprašanje, kaj naj bi s svojo bleščečo transvestitsko estradnostjo pri takšnih Šentflorjancih sprožala; še manj jasen in speljan je odnos med njo in Krištofom, tako da drugo dejanje izzveni bolj kot deklamacija. Enako vsebinsko nedorečen je tudi lik Zlodeja – v sicer izvrstni, natančni in iskrivi interpretaciji Janje Majzelj –, ki s svojim komaj nakazanim hermafroditstvom v takšen svet Šentflorjancev ne more prinesiti ničesar zares provokativnega.

Tauferjevo branje torej niti ne poskuša zavrtati globlje v Cankarjev tekst, ki je zlasti v drugem in tretjem dejanju zelo odprt in zahteva precej temeljit premislek o tem, kaj je tisto, kar Šentflorjance danes pohujšuje. Kdo ali kaj je namreč Krištof Kobar, kaj je tisto, kar žene njega (Blaž Šef ga igra hitro, brez odvečnih čustev in premislekov), kaj je tisto, s čimer Šentflorjance najprej prestraši in potem fascinira? Kaj pri vsem tem sploh pomeni, da je umetnik? Kako bi se dalo problematizirati današnje razmerje med umetnostjo in njenim položajem? Bi bil lahko Krištof alias Peter spreten blefer, ki državo “nategne” za denar? Kakšna je lahko danes umetnost, ki je tako subverzivna, da bi se je Šentflorjanci ustrašili? Ki ni tako ali drugače pripojena na državne jasli? In kdo je danes Zlodej? Je to vsak tujec, ki v Šentflorjancih sproži avtomatično reakcijo dobrikanja in klečeplaznosti, ponižnosti in kipečega narodnega samoljubja hkrati? In kakšna Jacinta?

Vsem tem vprašanjem se Taufer v velikem loku ogne in očitno povsem računa le na užitek in škodoželjno naslajanje, ki ga bo v gledalcih predvidoma vzbujalo prepoznavanje šentflorjanskih lastnosti v njihovi okolici. Kot tako pa je Tauferjevo *Pohujšanje* dosti manj provokativno, kot bi lahko bilo, v svoji dobesednosti pa skoraj hermetično, samovšečno in na trenutke celo – dolgočasno.

### ***Goga, čudovito mesto***

*Goga, čudovito mesto* je svojevrsten avtorski projekt avtorja besedila in režiserja, pri katerem predstavlja Grumova drama *Dogodek v mestu Gogi* le izhodišče, iz katerega Horvat izpelje tako imenovano “potovanje po devetih koncentričnih pokrajinah pekla s prozo in dramatiko Slavka Gruma”.

Uprizoritev je sestavljena iz desetih dramskih slik s prologom in medigro, ki jemljejo snov iz nekaterih Grumovih proznih del in pisem (*Matere, Tju, Beli azil, Vrata, Pisma Joži*) ter drugih iger (*Trudni zastori, Pierrot in Pierrette, Upornik*): skupni imenovalec vsem so variacije na nekaj ponavljajočih se motivov, ki izvirajo iz Grumove osebne stiske in so hkrati izrazito zaznamovane z moralnimi in družbenimi normami časa nastanka.

Predstava je preplet nekaj situacij, ki so nekakšna rdeča nit Grumovega opusa: po eni strani je to niz žalostnih zgodb, usod nesrečnih posameznikov, s katerimi je Grum prihajal v stik v svoji zdravniški karieri in iz katerih je črpal snov za svoje pretresljive krokijske, ki so močno pod vplivom Freudove teorije o zavrti seksualnosti kot pravzroku človekovega trpljenja, po drugi strani pa je zaznati tudi trenutke, v katerih se umetnik iztrže iz tega začaranega kroga trpečih duš in se začne spraševati o vlogi umetnika in umetnosti. A na obeh ravneh Horvatom izbor Grumovih fragmentov ostaja zazrt sam vase, v intimni pekel, njegov domet pa je precej vprašljiv.

V obliki pretresljivih osebnih izpovedi tako poslušamo na primer zgodbo o nesrečni ljubezni med ostarelo obubožano aristokratko, ki se je primorana preživljati kot trafikantka, in mladeničem, s katerim zaživi v prepovedani zvezi, iz katere on zbeži v samomor; ali izpoved mladeniča, ki je skočil skozi okno, ker je oče na zabavi pred gosti prebral njegove ljubezenske pesmi sošolki; ali izpoved nesrečne učiteljice, ki na porodni postelji pripoveduje, kako je po bridki izkušnji neuspelega zakona že v zrelih letih nepričakovano doživela čudovito ljubezen z umirajočim mladeničem, čigar otroka si želi roditi živega, a ga bo med porodom izgubila; ali Hanin opis posilstva (didaskalije iz *Dogodka v mestu Gogi*). Mešano s prizori socialne bede in krivic ter družinske patologije vzbujajo ti fragmenti nekakšno distancirano sočutje, usode Grumovih likov pa ne same po sebi ne v Horvatom interpretaciji ne presegajo mučnega dokumenta o frustracijah in patologiji časa, ki je minil.

Horvat nas vodi po teh postajah neznanskega trpljenja v enem samem zamahu, Grumov pekel pa postavi v sterilno bel, skoraj povsem prazen prostor (scenograf Marko Japelj), ki se hitro spremeni v porodnišnico, umetnikov atelje, družinsko jedilnico ... Prizore napovedujejo naslovi, ki so projicirani na zadnjo steno, igralci (Milada Kalezić, Irena Varga, Irena Mihelič, Nataša Matjašec Rošker, Mateja Pucko, Vladimir Vlaškalić, Kristijan Ostanek, Miloš Battelino, Davor Herga, Nejc Ropret, Branko Jordan in Ališa Kasjak Gutman) igrajo po več vlog, vendar vsaj na prvi pogled ni razvidno, da bi med posameznimi liki, ki jih igrajo, obstajala kaka povezava. Čeprav omenjena belina vzbuja občutek brezčasnosti, Horvat z nekaterimi zunanjimi znaki, tudi s kostumi (kostumografinja Belinda Radulović), dogajanje poskuša približati našemu času. A kljub nekaterim poudarjeno sodobnim elementom, kot je na primer prizor skrajno mučnega nedeljskega kosila (ki pa povsem obvisi v zraku), ostaja obzorje Grumovega sveta varno oddaljeno.

Horvatomo *Čudovito mesto* ni ne prostor pričevanja o Grumovem trpečem ustvarjanju, pri čemer bi bil umetnik Grum vzpostavljen kot osrednji

lik (sicer se neposredno pojavi z enim od pisem svoji “muži” Joži), ne novo branje *Goge* kot kraja občega stanja slovenske zadrnosti, ki povzroča vsakovrstne osebne travme in frustracije. Prav tako ni prostor za razpiranje tem, ki bi “čudovita mesta” morda vznemirjale tudi danes (na primer pedofilija, samomorilnost). *Goga, čudovito mesto* ostaja varno zaprta v preišljenem gledališkem jeziku Sebastijana Horvata, ki je naredil sicer estetsko dovršeno, a povsem hermetično in samo sebi zadostno predstavo. Predstavo, ki v glavnem odgovarja na vprašanje, ki naj bi ustvarjalce vznemirjalo ob pripravah na predstavo, namreč “zakaj je Grum napisal *Gogo*”, in ki se nič ne sprašuje o tem, kako naj bi to zadevalo današnjega gledalca.

### ***Grenki sadeži pravice***

Ko sem se po kar nekaj letih znova lotila branja Jesihovega teksta, sem se zelo spraševala, kaj za vruga nameravajo iz njega povleči v Novi Gorici: zakaj so prav to besedilo izbrali za inavguracijo novega odra, ki naj bi bil namenjen predvsem uprizoritvam bolj intimnih tekstov in avtorskim projektom. Toliko bolj, ker nisem videla ne legendarne uprizoritve leta 1974 v režiji Zvoneta Šedlbauerja v Gleju, ne njene poznejše “obuditve” v Cankarjevem domu, ne akademijske predstave pred nekaj leti.

*Grenkim sadežem pravice* se namreč njihovih sedemintrideset let močno pozna; le redko katero seme iz njih, tako se ob branju zdi, lahko danes kar tako pade na plodna tla – brez kakega večjega posega v besedilo ali brez trdnega režiserjevega vedenja, kako se bo lotil tega jezikovnega in vsebinskega izbruha – brez konteksta, zaradi katerega je bil tak izbruh potreben (in dobrodošel). Če odštejemo nekaj jezikovnih bravur (ki smo jih pri Jesihu tako ali tako vajeni, a jih z leti občudujemo v drugačnih kontekstih) in nekaj skoraj nostalgичno zvenečih satiričnih osti, je to dramsko tkivo komaj kaj drugega kot zbir za današnji čas ne preveč posrečenih in na trenutke skoraj pretresljivo zastarelih domislic.

A tudi iz uprizoritve ni povsem razvidno, kaj je režiserja Andreja Jusa pri besedilu vznemirilo. Po eni strani je pokazal preveč spoštovanja do literarne predloge, saj ni *gagov* niti poskusil kaj radikalneje zreducirati, jih morda premetati, jim morda vtakati kakršno koli rdečo nit ali jih kako drugače osmisliti in prizemljiti; po drugi strani pa se je na nekaj mestih potrudil pritisniti pečat sodobnosti (Kapidžića je zamenjal za Cimerotića; zelo nedolžno in neškodljivo si je privoščil nebulozno Živadinovo kulturalizacijo vesolja).

Tako je tudi predstava nič drugega kot prej omenjeni zbir ne preveč posrečenih in skoraj pretresljivo zastarelih domislic, ki se jih igralci (Arna Hadžialjević, Ana Facchini, Peter Harl in Kristijan Guček) na vse kriplje

prizadevajo oživiti – in pri tem tudi dejansko postajajo vedno bolj razigrani, čeprav se večinoma vseeno zdi, da gre vsa njihova energija v prazno, saj je puščicam, ki jih streljajo v občinstvo, večinoma pač potekel rok trajanja.

Zato morda niti ni zelo presenetljivo, da predstava zaživi v tistih nekaj trenutkih in – večinoma pevskih – točkah, ko se Jesihov tekst zažre globlje v slovensko tkivo in se dotakne njegove domačijskosti ali ko se dotakne najbolj splošnih čustev, ki so znotraj družine prekrita z varnim ovojem jodlarske sentimentalnosti.

Za otvoritev novega odra bi torej vsekakor bilo pričakovati kaj bolj udarnega, v kakršnem koli smislu. Tako da bi bili gledalci tako prevzeti, da jim niti na misel ne bi prišlo vprašanje, kakšen je pravzaprav smisel tega odra. A to je že druga zgodba.

### ***Razodetja***

Najnovejša Jovanovićeve drama je bila napovedovana kot nadaljevanje *Karamazovih*, igre z razburljivo usodo; leta 1980 je bila namreč tik pred praižvedbo v Narodnem gledališču v Beogradu premiera odpovedana. To je bilo tik pred Titovo smrtjo, ko ni bilo ravno oportuno ukvarjati se s čimer koli, kar bi postavilo pod vprašaj takratno družbeno ureditev. In drama o družini Svetozarja Mitića, v drugo poročenega s Slovenko Olgo, katere usodo je zaznamoval politični razkol ob resoluciji informbiroja (Svetozarja zaradi zavrnitve uradne razlage zaprejo in pošljejo na prevzgojo), je imela takrat seveda čisto drugačen naboj. Čeprav se je končala leta 1968 z opisom usode Svetozarjevih treh sinov (dveh iz prvega zakona, zadnjega iz zakona z Olgo), je bil njen potencial politično eksploziven.

V *Razodetjih* (ki so bila napisana na pobudo direktorja Narodnega gledališča v Beogradu, ker naj bi *Karamazovi* ne bili več aktualni) Jovanović osnovni zgodbi *Karamazovih* dopiše nadaljevanje, ki oris življenja Karamazovih (kakor avtor družino Mitić na novo poimenuje) zapelje do leta 2000, hkrati pa jo postavi v relativno subjektivno polje Olginega spomina, ki je tokrat osrednji lik. Nekatere odnose in podrobnosti pri likih tudi spremeni, v glavnem zaostri, sicer pa dramo prežme še s kopico referenc in citatov iz drugih svojih besedil; nad to tehniko pastiša so pisci prispevkov v gledališkem listu precej navdušeni, vendar se nihče od njih ne vpraša bolj natančno (ali celo provokativno), kaj to pravzaprav prinese in kakšen je končni izkupiček oziroma izdelek.

Kajti ko analiziramo vsebinsko nadgradnjo v tem časovnem podaljšku, v katerem se liki soočajo z razpadom Jugoslavije, ostane bore malo – usode, ki se odvijajo po letu 1968, ko se končajo *Karamazovi*, so namreč obdelane precej površno, njihovi zaključki pa se zdijo klišejsko

preračunani na efekt: z nacionalizmom zaznamovani Branko pade kot prostovoljec v bratomorni vojni; konformistični Dejan naredi samomor po tem, ko ga kot rezervista po nesreči obstreli sovojak in postane paraplegik; uporništvo rokerja Janeza, vseskozi patetično, z leti povsem obledi; Olga, katere spomine na papirju (in na odru) pravzaprav spremljamo, ostaja na koncu izgubljena, brez domovine (rodno vas – Log pod Mangartom –, kamor bi se želela pred smrtjo vrniti, je odnesel plaz), brez družine, pokonci jo drži le sreča tistih nekaj mesecev ljubezni, ki jih je preživela z možem, preden je bil zaprt. Nekateri liki (npr. Dejanovi žena in hčerka) ostajajo v *Razodetjih* povsem shematični in takšni so tudi zapleti okrog njih (“karamazovski” spor dveh bratov zaradi ženske, hčerina lezbičnost). Drama *Razodetja* je predvsem fragmentarna freska, družinska saga, ki je potencialno vznemirljiva v nastavkih (še iz *Karamazovih* ven), a dokaj šibka in polna preračunanih učinkov v izpeljavi. Politični naboj se je spremenil v čustveno in na trenutke pretresljivo družinsko sago.

Da so danes ambicije in uprizoritvena izhodišča čisto drugače, pove tudi režiser, avtor uprizoritvene priredbe in dramaturg Janez Pipan precej jasno v intervjuju ob najavi (*Dnevnik*).

In res je to velika predstava, kakršnih nismo več vajeni.

Res govori o časih, ki jih ni več; res stikov s čisto sedanostjo ni.

Res ni politična drama.

Res ni ne v psevdofilozofskem ne v žurnalističnem smislu aktualna.

(V kurzivi označene besede v zgornjem odstavku so citat iz najave v *Dnevniku* – op. a.).

Zato pa je pred nami mogočna odrska freska, nadvse skrbno postavljena in odigrana, gledališko morda najbolj zanimiva v prizorih prepletanja časovnih sekvenc, kjer na odru hkrati stojijo iste osebe v dveh časovnih obdobjih in komentirajo, povzemajo ali napovedujejo bodoče dogodke. Prinaša nekaj odličnih, pretresljivih igralskih kreacij, zlasti obe verziji Olge – mlada Jana Zupančič, vsa svetla, zaljubljena, do kraja zaupljiva, a popolnoma nepripravljena na odgovornost, ki jo prinaša vzgoja dveh tujih in enega lastnega otroka; Maja Šugman kot topla, s toleranco starostne vednosti prežeta in v kratko srečno obdobje zaverovana stara verzija Olge, ki z žalostjo spremlja in opazuje dogodke, ki se kot v filmu odigravajo pred njenimi očmi. In seveda karizmatični Sebastian Cavazza kot Svetozar, z žarom neomajne vere v svoj politični prav, zaradi katerega si niti za hip ne pomišlja žrtvovati družinske sreče; pa njegov protipol, poniglavo pragmatični svak, Olgin brat, kot ga vehementno odigra Primož Pirnat.

Predstava teče počasi, kot bogata in izčrpna epska pripoved širokega zamaha, pred nami se nizajo prizori, ki počasi, kot mozaik, sestavljajo zgodbe in usode vseh likov. Scena (Marko Japelj) shematično predstavlja in omogoča tri nivoje dogajanja – na podiju spredaj levo so uprizorjeni bolj intimni prizori in aktualne evokacije Olginih spominov, zadaj so časovno bolj odmaknjeni dogodki, desno spredaj pa skozi vso predstavo sedi Olga in se spominja. Kostumi (Bjanka Adžić Ursulov) so marsikdaj nedosledni (zlasti dosti prebogati za čase informbiroja); povsem odveč, pleonastično in na meji kiča pa izzvenijo v živo zapeti songi (v izvedbi Marte Kosturske, k. g.), katerih edini dejanski učinek je, da zaustavijo tok dogajanja, vnesejo balkanski melos in po nepotrebem dodatno ilustrirajo čustveno stanje likov na odru. Sicer je glasba (Mitja Vrhovnik Smrekar) uporabljena kot čudovita filmska podlaga, kot smo je bili vajeni v nekaterih velikih Pipanovih režijah s konca 80. in začetka 90. let (*Klementov padec, Stella*). Tudi sicer se med predstavo nekajkrat porodi občutek, da se je čas ustavil – ne le zaradi tem, ki smo jih že zdavnaj in kar nekajkrat videli na odru, ampak tudi zaradi uprizoritvenega pristopa, ki v glavnih elementih evocira velike predstave iz 80. let, ko so tovrstne zgodbe z odra nagovarjale in vznemirjale širšo javnost. Le da so bili takrat drugi časi.

V takšnem kontekstu izpade generacija sinov – njihova spoznanja, kot jih slišimo v deklarativnih monologih, njihova prizadevanja, kot jih na trenutke uzremo (Janezov song o ljubezni) – patetična; vse skupaj prežema nekakšen skriti podton nostalgije; predstava kot da priziva romantičnost starih časov, v katerih smo se še imeli za kaj boriti ...

Kljub vsej skrbnosti pri postavitvi tega uprizoritveno zahtevnega Jovanovičevega besedila je v predstavi premalo razvidna trojna časovna razplatenost: meja med leti informbiroja, med letom 1968 in letom 2000 (kamor je v grobem postavljen tok dogajanja), je nejasna in – za nepoznavalce osnovne zgodbe Karamazovih – precej zabrisana.

S tem pa se postavi tudi vprašanje, kaj ta predstava komu prinaša. Starejšim in srednjim generacijam spomine. In mlajšim, tistim, ki teh časov niso živeli in ne poznajo zgodovinskih okoliščin in ki bi jim morda pogrevanje informbirojevskega razkola celo lahko razsvetlilo določeno poglavje zgodovine? Ti se v (pre)dolgi, (nesamo)kritični predstavi komajda lahko prepoznajo, zlasti pa jim ta ne more predstavljati kakega izziva ali prinesiti kakega razkritja. Ali razodetja. Da se le ne bi tudi njim ob tej predstavi zazdelo, da živimo v *strašno nezanimivih časih*.

Ko se zdaj ozrem na vse štiri predstave, ki bi se morale – glede na to, da so nastale na podlagi slovenskih predlog – gledalca dotakniti tudi s tega



vidika, je izkupiček precej boren. Če se pri Tauferju definicija Šentflorjancev zelo hitro iztroši in se ukvarja le s sicer čisto posrečeno izpeljavo zelo formalne domislice; če se Horvat zaplete v subjektivno in hermetično raziskovanje precej specifičnega moralnega horizonta Grumovega časa; če se Jus v *Grenkih sadežih pravice* s prevelikim strahospoštovanjem klanja besedilu, ki bi potrebovalo resnejši poseg; če se Pipan deklarativno odloči za uprizoritev velike družinske sage iz časov, ki so bili menda bolj zanimivi, kot so današnji, potem morda ni pretirano ugotoviti, da je eden od vzrokov za močan občutek (moje) nezadoščenosti (gledalke) v tem, da režiserji v svojih premislekih in izhodiščih premalokrat poskušajo seči z odra med gledalce in se zapirajo v sebi zadostne svetove.