



Matej Bogataj

Včasih kak bedak kriči

Nebojša Pop Tasić: *Zakaj ptiči pojejo*. Režija Yulia Roschina. SNG Nova Gorica, september 2016.

V Tasićevevem dramskem opusu najdemo ob adaptacijah in predelavah nekaterih velikih in sprva nedramskih besedil za potrebe različnih uprizoritev, najbolj pa za režiserja Jerneja Lorencija, recimo dramtizacijo *Epa o Gilgamešu*, pa ob zgodbah o močnih in izrazitih ženskah, recimo o Agathi Christie, Marilyn Monroe ali dopisovanju 'po motivih' romana o madame Bovary, morda na prvi pogled še en netipičen ali vsaj nenavaden odvod: mariborsko obdobje Karla Jedermana. S katerim je Tasić začel in v maniri kabareta uprizarjal svojo poezijo, tisto je bilo bolj šanson s poudarjeno spektakelsko funkcijo, glasbeni nastop na pol ali na tri četrt poti proti gledališču.

Jasno, po uspešnem sodelovanju z mlado režiserko pri projektu *Madame Bovary*, postdramskem kolažu, v katerem spregovorijo osebe iz romana iz skoraj zagrobne pozicije, vstopajo v vloge in pojasnjujejo svoje motive, pri čemer je ob izraziti Emmini čutnosti in poltenosti morda najbolj izpostavljen gospod Bovary, enostavno preveč zaljubljen, pa nemočen proti podivjani želji svoje prebujene in radovedne žene, so dali bolj ali manj isti ustvarjalni ekipi novo priložnost. Vendar je *Zakaj ptiči pojejo* vse drugačne vrste besedilo, bolj kot na postdramsko montažo se veže na prejšnja

obdobja Tasićevega pisanja, recimo na Jedermana kot slehernika, ki mora na novo premisliti kaotično stanje sveta, veže se na tradicijo kabareta in na klovnijado, kar vse kaže že vloga Ježa v *Zakaj ptiči pojejo*, žalostnega in nekoliko patetičnega, predvsem pa v prazno in mimo ostalih govorečega igralca, ki kot da vadi svojo vlogo. Jež je v uprizoritvi postal klovn, je mojster ceremonije in rezoner celotnega dogajanja: odpoje kak song, bolj melanholičen kot ne, bolj premišljevalski kot lajnasto všečen, sicer pa leži na tleh in strmi v zrak, kot da bi čakal, da se odvrta celotna človeška mizerija, ki se ima odvrtni, in bo spet lahko z elegantnimi in malo tudi pridušenimi gibi vabil v kabaret in cirkus. Tisti pravi, in ne ta njegov melo-dramatični in patetični približek, ki se potem med ljudmi iz soseske odvrta pred nami. Jež, ki ga premišljeno zastavi in zelo artikulirano izvede Žiga Saksida (pri tem se mu pozna praksa iz podobnih gledaliških projektov), vse bolj nepogrešljiv zunanji in gostujoči igralec novogoriškega gledališča, že pri Lorencijevi demontaži Brucknerja je bil boljši od akademsko izšolanih igralskih kolegov, je reprezentant ugotovitve, da je ves svet oder in mi na njem vsi igralci, hkrati pa je oponašalec, humorna razsežnost v lastne usode potopljenih prebivalcev soseske. Za njegovo vlogo je nedvomno pomemben prispevek Nataše in Ravila Sultanova, oblikovalcev odrskega giba.

V soseski se zgodi marsikaj, vendar nič posebnega ali usodnega, vse do konca: prehlajeni policaj in njegova pričakujoča žena, nergaški upokojenec in predsednik hišnega sveta, ki bi hotel imeti nadzor nad ploditvenimi in sploh vsemi rituali prebivalcev hiše, saj kopolacijska aktivnost in skrivne spolne prakse, predvsem pa nočitve močno vplivajo na porabo vode – danes bi v duhu časa in vseevropskega žicanja rekli še, da ne gre zanemariti varnostnega vidika –, potem nekje zraven kšeftar in kontrabantar, pa poštar s svojo patetično ljubavno zgodbo iz časov, ko je še igral nogomet. Vsi ti se zapletejo in na koncu počí pištola, ki jo prej gledamo in si mislimo, da tokrat kljub vsemu verjetno ne bo šlo vse skupaj po trdni čehovljanski dramaturgiji.

Tasić je s svojimi drobnimi prizori iz vsakdanjega življenja ustvaril nekakšno sodobno, izčrpano in ubito Gogo, osvobojeno pričakovanja dogodka, ker je vse že nekako mimo: čeprav dogodek ne umanjka, niti ni banalen in nepomemben, trčenje avtobusa v kamion, poln ob trku še živih, potem pa vse manj takšnih piščancev, ki ga povzroči poskus samomora dekleta, za majhno in navzven samozadovoljno srenjo ni mala stvar. Dobra preruka njihov vsakdan, čeprav ob tem predvsem pokažejo, kje in kako so. Niso dobro; začne se s krikom, ki ga izkriči obupana punca, konča se s krikom policaja, ki mu sledi še ustrelitev, nehotena, pa vendar, in zaključí

z monologom o ptičjem petju. Zakaj ljudje kričijo, ptiči pa pojejo, bi se lahko glasil razširjen naslov: ker je v ljudeh nekaj, kar jih iz napetosti pred krikom požene v artikulacijo njihovega nezadovoljstva, ker je lahko vsak obremenilen dogodek že kaplja čez rob, že korak naprej z roba prepada, s katerega zrejo v eksistenco. Vendar, poudarimo, *Zakaj ptiči pojejo* ni nova *Goga*, samo atmosfera čakanja in drobna prekoračenja prebivalcev v bližini Ceste dveh cesarjev (pri določanju prizorišča nesreče je Tasić nadvse natančen), spominjajo nanjo.

Druga asociacija, ki se mi je utrnila med samo uprizoritvijo pod režijskim vodstvom Yulie Roschine, pa je recimo tisti humorni *nonsens* in posmehljivi absurd, kakršnega najdemo v kakšni Jovanovičevi igri, recimo v *Znamke, nakar še Emilija*, morda pa še bolj v Smoletovem dramoletu *Zlata čevljička*; ne samo, ker jih ima punca samomorilka v goriški uprizoritvi obute, pod poročno obleko, tudi način izmenjevanja replik in neka temeljna nedoločенost, negotovost glede zaresnosti dogajanja, pa dejstvo, da iz debat ves čas sekajo predvsem egotripaški prispevki vpletenih, vsak se pač važi, kakor ve in zna, so blizu smoletovskemu absurdu iz te igre. Če se igra o *Zlatih čevljicah* dogaja v sodniški palači, v nekakšnem hramu, kjer se iz tristranskega natezanja vpletenih strani v procesu izkazuje resnica, potem je prizorišče tokratne uprizoritve – scenografinja je Vasilija Fišer – trikotni izsek prostora z nastopajočimi po stolah naokoli, ki čakajo na vstop, na prihod na prizorišče, ki ga zaznamuje odrček na odru. Zelo podobno, kot je bilo to z namestitvijo nastopajočih in ne čisto nastopajočih pri *Madame Bovary*. Namesto zatohle kanclije, kjer razpravljajo o pritožbi samomorilca, ki zahteva popravo podatkov o svoji smrti, torej odrček; privilegirano mesto pojavljanja in glumatanja že s svojo pomanjšavo znotraj še ene pomanjšave, gledališča, poudarja igro v igri. Iz malo bolj privatne v malo bolj gledališko, iz medprostora, kot bi temu rekel Korun, v igro. Podobno nejasni, kot so odnosi in nameni pri Smoletu, je tudi ravnanje prebivalcev pri Tasiću; bolj niz prizorov, včasih tudi kontradiktornih in slabše povezanih kot kompakten in usmerjen dramski tekst. Pri katerem imamo občutek sešitosti, kot recimo preproga krpanka ohrani spomin na individualno uporabo vsakega koščka gradiva posebej, imamo pri igri občutek, da je skoraj stkana iz citatov atmosfer in likov iz domače dramske tradicije, da jo nekako priklicuje in zgošča, vendar onstran meje zavestnega poigravanja s citacijo.

Režiserka Roschina je besedilo ob dramaturški asistenci avtorja in Ane Kržišnik Blažica zagrabila bolj smoletovsko, vendar tudi distancirano, kar se kaže že v pretežni prisotnosti celotne igralske ekipe na obrobju

prizorišča, pa tudi v nekaterih karikiranih držah, recimo pri Poštarju, odigra ga Miha Nemec, ki je že kostumsko videti bolj lakaj in liftboj, ali pa pri Policaju s pištolo, ki se uprizarja nekje na obrobju, odigra ga Gorazd Jakomini z bondovskimi držami. S tem je usodnost, ki jo sugerira pridušeno kričanje vseh vpletenih, zamenjala sterilnost in površinskost, s tem pa neobčutljivost in mimobežnost celotne srenje. Ki se tolaži s submisivnimi erotičnimi praksami in erotičnimi transferji, recimo edipalnimi, in pri tem je predstavi uspelo ponoviti tisto poltenost in intenzivnost, ki jo je imela *Madame Bovary*; Marjuta Slamič in Vito Weis sta pač novodobni par medicincev, ki se zaveda, da je seks precenjen, kolikor ni premeščanje in terapija. In nad vsemi tečni upokojenec, ki sliši krike tudi, kadar jih ni, Jože Horvat mu da nekaj stroge tečnobnosti, ki pa ne ostane brez lastnega samouvida in je nekajkrat nevarno blizu zloma; tudi on je krvav in mehak, samo globoko pod poroženelo kožo. In pred vsemi Povožena peška, nekakšen simptom in hkrati predmet kupčevanja, kot vse ostalo, in Arma Hadžialjevič jo uprizori kot lutko, kot bitje brez spomina in skoraj brez osebnosti, zato pa je toliko primernejša za investicije. Tokrat ne (zgolj) emocionalne, bolj finančne transakcije, med dilerjem z odpadnimi in odvečnimi ljudmi, ki ga kšeftarsko zastavi Blaž Valič, in kupcem, Matijo Ruplom. Celotna predstava izzveni nekje vmes, napol med absurdom in prikazom banalnega življenja soseske, ki je pač kot vsaka druga v tem atomiziranem in hologramsko vsegluharskem svetu, čeprav nekaj prizorov kaže izhod v smer večje grotesknosti in sprevrženosti, kar bi besedilu dalo novo razsežnost. Da je podnaslovljena kot komedija, čeprav žalostna, pa uprizoritev, ki se ne potrudi v smeri napenjanja značajskih ali podobnih lastnostni likov, ne potrjuje, duhovitost pa tudi sicer umanjka; kolikor je sploh bila namen ali izhodišče ustvarjalcev.

Drago Jančar: *Disident Arnož in njegovi*. Režija Diego de Brea. SNG Drama Ljubljana in Drama SNG Maribor. September 2016.

De Brea se Jančarja loteva drugič, po *Velikem briljantnem valčku*, ki je nastal v enaki koprodukciji obeh Dram, ljubljanske in mariborske. Takrat je z domiselno scenografijo, ki je oskrbovance zavoda Svoboda osvobaja, večinoma psihiatrično prisilno hospitalizirane rejence, vsaj Simon Veber, zgodovinar, ki si vzame za nalogo proučitev življenja in dela poljskega vstajnika Drohojovskega, povezala z nečim podpodnim, htonskim, saj so jih v prostor s šivalnimi stroji, ki služijo kšeftu in terapiji, pripeljali kot

po rudniškem dvigalu, pa z izvrstnim Vladom Novakom kot podivjanim Volodjo, ki se spuli s povodca in jemlje metafore strogo in preveč zares, pokazal, da z Jančarjevim besedilom misli resno. Da ga jemlje z vsem potrebnim spoštovanjem, da iz njega ne bo pobral samo kopice motivov in jih samovoljno nadgradil. Čeprav so nekateri odnosi, vpisani v Jančarjevo besedilo, odpadli ali izgubili nekaj teže, predvsem tisti med Vebrom in njegovo ženo, pa še kateri.

Tokrat se zgodbe o duhovniku in morda prvem utopičnem socializmu Andreju Smrekarju, ki je živel v Prešernovem času in prijateljeval vsaj z Andrejem Smoletom, de Brea loti bistveno bolj dekonstrukcijsko in fizično, vsaj v prvem delu. Jančarjeva igra govori o konfliktu med Arnožem, bogoslovcem, profesorjem in predavateljem, ki opusti konformistično lego in sklene, da bo spreminjal svet. S tiskano besedo, ki jo njegov prijatelj in tiskar Wolf natisne, njegovi somišljeniki pa ne prav uspešno delijo po ulicah. Vendar posežeta vmes cenzura in policija, Wolfa zaprejo in Arnož se znajde v dilemi: naj nadaljuje svoj boj, pri čemer bo izgubil simpatije Wolfove sestre Ane in potem še množic, ki z njim tako ali tako ne simpatizirajo preveč ali celo dovolj, ali pa naj se ukloni policistu Pajku in postane živa karikatura uporništva, ki se upogne že ob prvi sapi in zlomi ob prvem pritisku. Edina možnost se kaže v pobegu tja, kjer je svoboda še mogoča, v Ameriko, s svojim najožjim jedrom somišljenikov.

Vendar se tam skoraj dobesedno ponovi dilema med svobodo in prilaganjem, med državo in anarhijo. Vendar ne več direktno kot ideologija, ne več kot surov pritisk oblastnikov; tam nastopi diktat trga, kakor ga predstavlja Guverner, bogat farmar, ki ve, da naj vsak govori, kar koli hoče, samo naj pri tem ne omaje stebrov reda. Ker ta omogoča storilnost, zahtevane spremembe pa ravno to storilnost spodkopavajo; prosti trg, danes še bolj kot takrat, v začetku osemdesetih, ob praižvedbi, pa si pomislekov o lastni smiselnosti ne pusti postavljati, kot si jih niso dopustili postavljati utopični projekti, ki so namesto prostega trga poganjali takratno družbo. Prisili sta pravzaprav isti, na eni strani ideologija in zahteva po verski svobodi, po svobodnem prepričanju in izražanju tega prepričanja, ki ga državni katolicizem (ali kardeljansko samoupravljanje) ne dopuščata, sta pravzaprav enaka, samo drugače utemeljena, kot navidezna svoboda trga (kapitalizem). Arnož, še bolj in zaradi njega pa tudi njegovi so tako ogroženi; z izobčenjem vseh po vrsti, v blodnih in morda tudi malo alkoholno deliričnih vizijah namreč ideolog komune Arnož izobči kar nekaj poslovnih partnerjev in preti, da bo ekskomuniciral samega

papeža – pač z njemu, papežu, lastnim orožjem – vendar to močno omaje samo ekonomijo: v Ameriko prebegli se namreč ukvarjajo s svinjerejo in bodo morali do nezavesti jesti svinjino in nič drugega, če bodo izolirani, če ne bodo dobri s kupci v bližnjih mestih. In Arnoževo mesijanstvo in ideologizacija so za trgovino dolgoročno enako pogubni kot globalizacija ali plansko gospodarstvo.

De Brea se režije loti v stilu bisere svinjam. Kot nekdo, ki popravlja in intenzivira, ker si mi drugega niti ne zaslužimo, še manj si kaj takega zasluži tekst. Bisere svinjam ne samo zato, ker v najprej vsi razen Arnoža v uvodnem in predstavitvenem prizoru žrejo s krožnikov z obrazom v hrano in zraven spuščajo zvoke, pomnožene z odjekom, ki bi šli zraven k simpozijem iz Živalske farme. Bolj gre za zavzetje pozicije, ki si Jančarjevo delo v prvem delu povsem prisvoji in ga razbije na prafaktorje; do te mere, da namesto smisla dobimo ponovitve in estetizacije, morda najbolj pri Pajku, ki ga odigra Boris Mihalj, ki nekako sladostrastno izgovarja posamezne replike, še največkrat tiste, ki smo jih v uvodnih prizorih videli projicirane na zadnjo steno: o redu vizavi anarhiji, o nujnosti države in tudi kontrole, o kontradiktornosti svobode. De Brea zastavi prvi del kot mračno in pravzaprav estetizirano vizijo, kjer izstopa Arnožev fisis, njegovo mučeno in trpinčeno telo: Marko Mandić je namreč prav rizično in fizično izpostavljen, enkrat se sam davi s pasom od hlač, drugič ga davijo drugi, enkrat požira svoje spise, požira mučno in na robu zadušitve, medtem ko oblast, kolikor jo predstavlja policija, potleskuje z jezikom in se blazirano naslaja nad dekonstrukcijo besed. Izpade odnos do Wolfa, ki ga odigra Zvone Hribar, izpade odnos z njegovo sestro Ano, nekje v ozadju so Kronarice, ki si z Arnožem ne delijo več vznesenosti, v de Breevi uprizoritvi ne, nobene ideje več ne nosijo, so bolj del množice, ki je slej ko prej pasivna ob ekstremnem Arnoževem – Mandićevem – martiriju. Postavljenem v ospredje, razpetem na bolniška nosila, krvavem in trpinčenem telesu: če damo filmsko parafrazo, enako je z *Zadnjo Kristusovo skušnjava* z ranami in krvjo iz banjice zлил tudi Učenikovo sporočilo Mel Gibson. Kot ne razumemo, zakaj naj bi stranske osebe spregovarjale na mikrofone, ta večni potujevalni rekvizit visokega in mračnega gledališkega modernizma, rekvizit, za katerega se nam v številnih predstavah zdi, da je samo in predvsem bergla, ki naj pomaga rešiti prizore, ki jih režija ne zna razrešiti ali za katere ji zmanjka časa, rešiti na kar najbolj enostaven in ekonomičen način.

Drugi del je nekoliko bolj kompakten, mogoče tudi po zaslugi Iva Bana kot Guvernerja, pa Čušinove kot ene od izpostavljenih Kronaric: Ban je

s svojo artikulirano mirnostjo, za katero slutimo moč in grožnjo, s svojim kontradiktornim govorom o mejah neomejene svobode, vsaj kar se tiče mišljenja, bolj prepričljiva protiigra vse bolj blodnemu Arnožu. Samo vprašanje časa je, kdaj se bo v komuni našel nekdo, ki bo poskrbel za odstranitev motnje, ki bo torej snel Arnoža in njegovo samonamembno akcijo, od katere družba nima nobene koristi, pa tudi kakšnega koncepta, ki bi jo razsvetlil, ne; Arnož k življenju skupnosti bistveno ne prispeva in njegovo pisanje stoji in se ne premakne. In res, podobno kot v anarhičnih in malo tudi profetskih in mesijanskih razmerah v *Velikem briljantnem valčku*, ko se na mesto oblasti, ki uide idealističnemu dohtarju, postavi malo bebavi Volodja, se tudi v *Arnožu* najde pravi in akcija v imenu ideje je slej ko prej samo še morast sen.

De Breajeva dekonstrukcija Jančarjevega besedila kaže predvsem dvoje; da današnji čas z disidenti nima kaj početi, ti so samo motnja za tiho kimajočo množico, ki drvi lastni pogubi naproti, ker nima misleca, ki bi premislil smeri razvoja. In da je v vse bolj zaostrenih razmerah v gledališču, ko že na izust poznamo zadnje stene gledaliških odrov in vse napeljave in praske v črnem ometu vsakega odra posebej, mogoče predstavo narediti tudi z drastično izpostavljenostjo telesa. Mandić je za takšno nalogo dovolj požrtvovalen igravec in hvaležen in trpežen material, njegove pretekle vloge to potrjujejo, nekakšna ogolela igralska žival, ki si ne pomišlja pred realizacijo tudi in povsem nemogočih nalog, drastičnega trpinčenja, brez pomisleka, s celim telesom. S tem seveda tudi eksempl igralca, ki je vse bolj gol in izpostavljen, vse manj nosilec veččine in mojster transformacije in vse bolj zgolj telo. Vse bolj delavec, ki si ne sme in tudi ne upa podvomiti o tistem, kar mu naroča nadrejeni, režiser, vse bolj poslušen ud brez osnovnega dostojanstva poklica.

De Brea pa bi morda moral naslednji premisliti, ali lahko vzpostavi stik z besedilom, ki se ga režijsko loti. Tokratna uprizoritev je zgrešena ravno v toliko, kolikor se je hotela ob enem bolj kompaktnih dramskih besedil, ki direktno in večpomensko premišljajo razmerje med revoltom in sprijaznjenostjo, med svobodo in prisilo, paradoksalno aktualnim danes morda enako ali še bolj kot v času nastanka, izogniti njegovi sporočilnosti s tistim vse bolj pogostim "po motivih". In še; če bi kdo hotel do konca izpostaviti in izmučiti Mandića, trpinčenega že v sto spremembah, bi ga morda še bolj zares in učinkovito in v grozo publike tretirali na kakšnem manjšem odru in brez nepotrebnih in mestoma vstran porinjenih soigralcev.

Leo Bassi: *Bob/The Best of Bassi*. Festival Klovnbuf 2016, junij 2016, Stara elektrarna.

Bassijev nastop, izvlečki iz njegovih najuspešnejših točk, so bili najsvetlejša točka konca lanske sezone. In širše, podobno, kot je bil neko sezono najučinkovitejši nastop Roberta Wilsona, bolj učinkovit kot vse predstave, vključno z njegovo lastno, *Svetniki in petje*, ki je bila bolj vaja v slogu. Priznam, redko hodim na festivalske predstave, tudi zaradi nepredvidljive kvalitete, pa naj gre za lutke ali za ulični teater, tokrat so me zvezli prijatelji v Elektrarno tudi zato, ker ga oni poznajo, sam pa sem se tudi spomnil možaka, ki je učil trike tiste iz gledališča Ane Monro in širše in ki je s svojim anarhičnim humorjem takrat deloval izrazito sveže in provokativno. Nisem pričakoval preveč, pravzaprav skoraj ničesar, mogoče sem bil celo pripravljen, da bo spet nekdo dokazal, da se je težko obdržati dvajset let ali več v dobri formi in da sta Ljubljana in periferija Evrope sploh primerno mesto za odslužene kadre, pač po vzoru raznih rokerjev po upokojitvi, ki jih nikjer drugje ne šmirglajo; pa saj vsi malo nihamo, samo da to tisti, ki gledajo od strani, vidijo kot pogrezanje in usihanje.

Napaka. Bassi v elegantni obleki z rdečim klovnovskim nosom je sicer ponovil nekaj svojih preverjenih trikov, recimo s polivanjem kokakole po prvih vrstah, samo da je prej napadeni publiki razdelil polivinilno zaščito in komentiral, da se v romanskih državah – in pri nas – vsi bojijo zase, v skandinavskih pa se vsi ozirajo, da ne bi pošpricalo tistih za njimi. Komentiral, da je res nizko padel, če mora nastopati v Ljubljani, po velikih mestih in bleščeči karieri, od New Yorka do Pariza in Madrida in sploh. Potem izvedel trik s pito; klovn kot nadaljevalec dvornega norca jo mora zabrisati suverenu v obraz, v obraz najvišjemu in najbolj nedotakljivemu od vseh, vendar je Bassi ugotovil, ko nas je vse natančno pregledal, da je od vseh v dvorani največ dosegel on sam – in si je pito, sicer narejeno na plastičnem krožničku iz brivske pene, nalepil na obraz. Povedal eno daljšo o krmljenju golobov, ki so šli vedno znova, vsako nedeljo, namesto na njegov suh kruh k Mariu, ki jih je krmil s tortami in kolački, dokler jim ni Leo podtaknil petarde v kruh in so potem krilili okoli cerkvenega zvonika na milanskem trgu; tako se mu je vsaj zdelo, ker mu je od materinih udarcev opletala glava. Mario, kje je Mario, ki je krmil golobe s kolači, je vprašal ob obisku Milana leta pozneje, in so mu rekli, da je to Draghi in da je v ECB. In podobno, neponovljivo, samoironično, satirično. Klasika, samo da učinkovita in še kako aktualna. Duhovito kot kakšen stendap, samo angažirano.

Z obveznimi primesmi otožnosti in zavesti o končevanju kariere, ima že leta za v penzijo, tudi po naših zdaj spremenjenih in zaostrenih kriterijih.

Potem je zavrtel nekaj filmčkov. Kjer smo razumeli, kaj misli s “patolicizmom”, religijsko sekto tistih, ki svoje poslanstvo, da spravljajo ljudi v smeh, jemljejo resno in brez popuščanja: na enem prvih filmov bratov Lumiere so njegovi predhodniki in sorodniki, generacija pradedov iz pariškega cirkusa, ki se umetelno obmetavajo s klobučki, na prostem, pred šotorom, ker niso še znali razsvetliti interjerjev za filmanje. Klovnovska tradicija, ljudje, ki so namesto na efekte – jasno da je v eni od epizod nasedil Cirque du Soleil, kako tudi ne, če je vstopnica za Stožice dražja od najdražjih čevljev, ki sem si jih kupil – stavili na dril in ponavljanje in izumljanje novih trikov za vse zahtevnejšo publiko, zahtevno tudi zaradi novih trikov, ki jih je omogočila montaža, in vsega drugega, kar je prinesel film. Ganljivo, spoštljivo, hkrati pa se Bassi ni prsil ali ustil, samo pokazal je, da je iz malo drugačnega testa kot stendaperji. Pa tudi, do kje seže humor in kako neizprosen je treba biti, kadar hočeš kaj več kot izključno in pozabno zabavati. Jasno, da mi je bilo žal, da v dvorani ni bilo nikogar, ki si služi kruh s humorjem. In je šla večšina in zraven tudi poslanstvo v nič. No, skoraj, razen tegale spominskega in zato tudi malo postaranega zapisa o njej.