

Vesna Jurca Tadel

O raznih poljubnostih

12. aprila 2008, SNG Drama Ljubljana, William Shakespeare: *Tit Andronik*

Takole si je to zamislil Shakespeare: rimski poveljnik Tit Andronik se zmagovito vrne iz vojne z Goti v Rim s preostalimi tremi sinovi (22 jih je padlo). S sabo pripelje ujetnico, gotsko kraljico Tamoro, in njene tri sinove; po tradiciji mora najstarejšega žrtvovati. V Rimu je tačas potekal boj za prestol med bratoma Saturninom in Basijanom; Tit, ki se drži zakonov in tradicije, se odreče svoji pravici do prestola na račun prvega, ki ima kot prvorojeni prednost, hkrati pa je novemu cesarju pripravljen dati za ženo hčer Lavinijo. A izkaže se, da se je Lavinija vmes že zaobljubila Basijanu; Saturnin užaljen ponudi roko ujetnici Tamori, Tit pa v borbi za ohranitev pravičnega reda ubije svojega lastnega sina, ki mu poskuša preprečiti dostop do Lavinije. Tamora kuje maščevanje za svojega sina skupaj s svojim črnim ljubimcem Aronom; ta pomaga zasnovati strašno spletko, v kateri preostala Tamorina sinova Basijana ubijeta, Lavinijo posilita in ji odsekata roke in jezik, krivdo za vse to pa naprtita Titovima sinovoma. Nova Aronova spletko je, da reče Titu, da bodo sinovoma prizanesli, če si odseka roko, vendar mu potem vseeno pošlje le glavi obeh sinov. Ko Tit vidi, kaj so storili Laviniji, se odloči, da se bo Tamori maščeval tako, da ji bo postregel s pečenko iz trupel njenih sinov ...

Končno smo videli uprizoritev tega milo rečeno nenavadnega Shakespearejevega besedila pri nas. Prvič sem ga pač prebrala v paketu z vsemi drugimi njegovimi deli nekje na začetku študija in mi ni ostalo v spominu kot kaj res zelo posebnega; tudi od gostovanja znamenite Ristićeve predstave si razen vznemirljivih prizorov s kaskaderji nisem kaj dosti zapomnila. In splošni drobci vednosti, ki so se mi pozneje nabrali – od tega, da je to prva Shakespearjeva tragedija in da sploh ni jasno, ali jo je

res napisal on oziroma ali jo je res napisal v celoti, pa da je bila za njegovega življenja ena njegovih najpogostejše uprizarjanih iger, potem pa so se je nekaj stoletij raje izogibali – mi niso kaj dosti pomagali, ko sem se je znova lotila zdaj, tik pred ogledom prve slovenske postavitve na oder.

Kljub tem drobcem vednosti sem bila očitno precej nepripravljena na to, da zares ne gre za kaj dosti drugega kot za nizanje prizorov nasilja. Kako jih intepretirati oziroma kako jih razumeti, če sploh – o tem marsikaj izvemo iz člankov v gledališkem listu, ki ponujajo različne pristope, od tistega z vidika feminizma do rasizma pa seveda iskanja korelatov med dogajanjem in junaki v drami z dogajanjem in liki v Shakespearjevem obdobju, ki naj bi vse skupaj malo osmislili. A vendar se mi je zdelo, da sem ostala po vseh teh teoretičnih diskurzih precej praznih rok; kot da bi se vsi obesili na en detajl in na podlagi tega poskušajo bolj ali manj na silo razložiti celotno igro – da pa nihče ne poskuša razumeti drame kot celote. Najbolj relevanten za uprizoritev je prav gotovo prispevek Tomaža Toporišiča (ki je tudi dramaturg predstave); ta pač ugotavlja, da se lahko kup trupel lepo navezuje na našo vsesplošno zasičenost z vsakršnimi dražljaji: “S svojo ekstremnostjo krutosti oziroma lepoto ekstrema se *Titus* z lahkoto in kot zgodovinsko telo, ki je dobrodošlo, vklaplja v vseprisotni spektakel, ki je zamenjal vsebino. Izvrstno se prilega in prilagodi času maničnega iskanja vedno novih, naslednjih ‘ekstremnih’ podob in ‘interaktivnih doživetij’ (...). Vpiše se v čas, ko smo vsi postali dnevni voajerji in udeleženci novega fenomena *cultura in extremis*, da bi bila zadovoljena naša potreba ne po avtentičnosti in humanosti, ampak po iluziji o tem, da smo doživeli vse ostrine in moč emocij, ki umanjajo v naših plitkih življenjih.”

Ta intepretacija je pri režiserju de Brei razvidna zlasti iz vizualno in režijsko učinkovitega zaključka s hitro in drastično stilizacijo. Znameniti končni prizor s kanibalizmom gre pri Shakespearju takole: Tit ob pomoči Lavinije (ki s svojima štrcljema lovi v vedro kri) ubije Tamorina sinova, ju seseklja, zapeče v slastno večerjo in postreže Tamori; njen ljubimec Aron je nekje v ozadju, za kazeno za vse njegovo zlo spletkarjenje ga bodo zakopali do vratu. Še preden Tit Tamori pove, da pravkar večerja svoja otroka, ubije Lavinijo, da bi skrajšal njeno sramoto in trpljenje; v tistem hipu njega ubije Saturnin, tega pa takoj pokonča Titov sin Lucij in na prigovarjanje Titovega brata Marka ter rimskih plemičev prevzame oblast. Aronu prisodi počasno smrt – s tem je pravici nekako zadoščeno. Shakespeare torej to morijo pogojno nekako spelje v srečen konec, saj naj bi se pod Lucijem vse izravnalo, krog trupel, ki ga je na začetku igre zavrtel Tit s prvim ubojem Tamorinega prvorojenca, je sklenjen, mrtvi so

vsi, ki so po tem strašnem zakonu morali umreti, zadnje besede pa izgovori Lucij – pač nekaj spodbudnih fraz o prihodnosti Rima.

Pri de Brei celotni finale poteka brez besed, ob frenetičnem ritmu burleskne glasbe (avtor glasbe Aldo Kumar). Tit Andronik (Jernej Šugman) sam, brez Lavinije, v slogu kakega Jamija Oliverja elegantno in lahkotno seklja in pripravlja večerjo. Ko pridejo gostje, mu na operacijski mizi pripeljejo tudi Lavinijo; medtem ko Tamora golta svojega otroka, ji izreže srce, nato pa ga Saturnin ubije. De Brea se ne obremenjuje z "razlagami" – ni npr. razvidno, kako Tamora sploh ugotovi, da ji je Tit serviral njena sinova; tudi ne npr., zakaj Tit Lavinijo ubije. Tudi Arona pusti de Brea živega in navzočega ob tem zaključnem ritualu – je torej poanta to, da zlo v obliki skozi vso igro že tako povsem burleskno zastavljenega Arona (Janez Škof) živi naprej?

Podobno kot na koncu se de Brea vso predstavo ne obremenjuje z "razlagami" in bolj malo skrbi za jasnost poteka fabule; med gledanjem predstave imaš vsake toliko časa občutek, da zaradi nekaterih črt v besedilu in zgostitev v mizansceni na trenutke ni povsem jasno, kdo je kdo, vedno bolj pa tudi, zakaj kdo kaj počne. Ali je npr. sprožilni moment morije Titov ukaz, naj zaradi tradicije ob prihodu zmagovalcev žrtvujejo prvorojenca ujetnikov? Ali Tamorin odziv na to nalašč ni bolj poantiran? So nalašč črtani tako rekoč vsi prizori (oziroma replike) snovanja in naklepanja maščevanja Tamore in Arona? Zakaj je potem Aron predstavljen kot klovn (ali cigan)? Zakaj je potreben prizor, v katerem Tit tako zelo sporno in po nepotrebnem ubije svojega sina, ki se mu za hip postavi po robu? Zakaj ni jasneje pokazana tekmovalnost med dvema pretendentoma na prestol, Saturninom in Basijanom? In še nekoliko pozneje: zakaj je prizor, ko streljajo na dvor s puščicami, sploh uprizorjen – če za to ni podlage v Titovem sklepu, da se maščuje? Zakaj je Mark Andronik (Andrej Nahtigal) iz glasu razuma reduciran na ne-bogljene in nemočnega Titovega kompanjona v blaznenju? Zakaj je prizor, v katerem Lavinija ob pomoči Ovidove basni pove, kdo sta njena morilca, tako nepoantiran?

Lahko da so odgovori preprosti: da naj bi v času, ko ni pomembna vsebina, povsem zadostovala učinkovita forma. Potem sem uvidela, da je to očitno režiserjeva strategija – da je hotel pokazati nič več kot poblezneli stroj nasilja. Da se niti zdaleč ni nameraval ukvarjati s tem, ali Tit je tragičen ali ne (in tako – z intenzivnimi prikazi med sabo nepovezanih intenzivnih psihičnih stanj – ga Šugman tudi igra). Če je tako, bi morala biti predstava še dosti bolj shematična, igra/lik dejansko vsi prignani do roba grotesknega. A zdi se, da v svoji izrazito črni viziji ni hotel iti čisto

do konca – s tem pa je tudi predstava ostala na pol poti, nekje med kaotično poljubnostjo raznorodnih elementov v prvi polovici in skoraj stripovsko drastično strukturiranostjo v drugi.

* * *

9. maja 2008, koprodukcija Prešernovega gledališča Kranj in Gledališča Koper – William Shakespeare: *Kralj Lear* (ponovitev; premiera je bila 13. januarja 2008)

Kranjsko-koprska postavitev *Kralja Leara* je v marsikateri podrobnosti izjemno fascinanten gledališki dogodek. Začne se s predvajanjem zvočnega posnetka ankete, ki so jo ustvarjalci predstave izvedli na ulici – mimoidoče v glavnem sprašujejo, koliko poznajo Shakespearja in *Kralja Leara*, in odgovori so predvidljivo ignorantski. Potem pride na oder Gorazd Žilavec in še pred zagnjeno zaveso pove, v katerih vlogah se bo pojavljal (pes, francoski kralj, Gonerilin mož, Kordelija). Zastor se dvigne, zagledamo razgaljen oder z nekaj markirnimi scenskimi elementi (miza, stoli, kup oblek iz fonda). Spredaj, skoraj na rampi, sedi na stolu Boris Cavazza in pove glavni monolog, bolj v ozadju sedi ženska, najbrž šepetalka, očitno smo priča gledališki vaji. Cavazza naenkrat pretrga monolog, vpraša, ali je dobro govoril, in – začne se prvi del. S temi nekaj predtakti Janežič razkrije osnovne elemente in prijeme svoj postavitve: brookovsko izpraznjen prostor, omejenost vseh elementov na osnovo – igralca –, nenehno razbijanje iluzije. Gledališki dogodek s temo *Kralja Leara* je razdeljen na pet delov – to gledalci izvemo iz na zadnjo steno projiciranih napisov: vaja, spomin, predstava, norost, vojna.

Igralci so oblečeni v svoje lastne delovne obleke, rekvizitov ni oziroma so improvizirani. Pred nami torej stojijo ogoljeni in razgaljeni igralci, ki med sabo odigravajo prizore iz Shakespearjeve tragedije brez kakršnih koli dodatnih zunanjih pomagal, ki bi ustvarjala gledališko iluzijo. Vse to – ves nov univerzum – nam torej morajo pričarati igralci s svojo umetnostjo. In v veliki meri se to v posameznih prizorih tudi zares zgodi. Igra vseh nastopajočih (posebej moram omeniti vsaj še norca v odlično stvarni interpretaciji Petra Musevskega, pa Gorazda Žilavca v vseh štirih vlogah) je izrazito suha, asketska; to dejansko poudari bistvo vseh odnosov. Videti je bilo, da je tak način igre za igralce velik izziv, vendar so ga vsi očitno z veseljem sprejeli.

Posebno močni so vsi prizori, v katerih Cavazza z neverjetnim občutkom za prefinjene podrobnosti po koščkih oblikuje veličastno podobo propada nekdanjega kralja. Vsi njegovi monologi so antologijski primeri

najžlahtnejše igralske umetnosti. A lik Leara ni napravljen scela, ampak se na novo postavlja in osmišlja iz prizora v prizor – kot pravzaprav celotno tkivo te predstave. Zaradi razdrobljenosti dramskega gradiva – Shakespearejevo besedilo je močno črtano in premešano – se namreč pred nami ne riše zgodba, iz katere bi lahko razbirali vzroke ali posledice ali motive za kako dejanje, pač pa smo priča fragmentiranim prikazom raznih intenzivnih stanj in odnosov med osebami. Tako je celoten gledališki dogodek pravzaprav dolg niz posameznih koščkov z intenzivnimi igralskimi prispevki in pretresljivimi trenutki, ko se med dvema likoma vzpostavi odnos – vse vmes pa je čisto po nepotrebnem preobloženo z gledališkimi sredstvi, ki nam nenehno razbijajo iluzijo.

Z natančno in duhovito analizo nekaterih prizorov in njihovo osmislitvijo je Janežič dosegel, da so posamezni trenutki dovršeni in v uporabi gledališkega jezika izjemno inventivni in sveži. Tak je na primer prizor Glostrovega “samomora”, ki je prikazan v nekakšnem “počasnem posnetku”; ali prizor, ko se vsi štirje izobčenci (Lear, norec, Gloster in Edgar) stiskajo v votlini. Janežič je besedilo precej premetal; najbolj opazno je, da je začetni prizor, sprožilni moment – trenutek, v katerem se kralj Lear odreče kraljestvu in ga razdeli med hčerki Goneril in Regan, ki se mu znata primerneje prilizniti kot iskrena Kordelija – prestavljen z začetka na sredino, ko se naenkrat pojavi med viharjem v obliki nekakšnega Learovega spominjanja. S tem premikom je gledalec na začetku pač vržen v množico oseb in dogodkov, ki jim mora sproti iskati pomen in povezavo z drugimi dogodki in liki. Tako sploh ni jasno, na primer, kaj je s Kentom (ki ga Lear spodi hkrati s Kordelijo, tu pa te informacije nimamo, zato nam vsa nenavadnost njegove relacije do Leara, ki ga potem spet vzame v službo, preprosto uide), enako nejasen je osnovni konflikt med nezakonskim (Edmund) in zakonskim (Edgarjem) Glostrovim sinom – in podobno je z vsemi preostalimi liki.

Seveda je ta poljubnost hotena (in seveda tudi povsem legitimna), vendar se tu v neki točki zagotovo pojavi problem dedukcije in razumevanja osnovne zgodbe. Upam si trditi, da je ta vsakomur, ki se ni pripravil na ogled predstave tako, da si je na hitro osvežil spomin na Shakespearejevo dramo – da o tistih, ki *Kralja Leara* še nikoli niso ne brali ne videli (in takih je bilo, vsaj glede na izjave v anketi, kar precej?) – do konca ostala nejasna, kot so ostale nejasne tudi identitete in razmerja med posameznimi liki. To je medvedja usluga: medtem ko si gledalec sproti prizadeva dojeti te osnovne fabulativne poteze, mu lahko uidejo dragocene podrobnosti in prijemi, ki jih v predstavi mrgoli. Seveda

je režiserjevo mnenje, da je to nepomembno; da je pomembneje, da gledalec dojame posamezna stanja in situacije ter jih sproti – tudi za nazaj – osmišlja; pa vendar, če se sprašuje o tem, kdo je kdo, se kaj hitro izgubi.

Tomi Janežič je trenutno eden najbolj avtorsko prepoznavnih režiserjev pri nas, saj je njegov pristop k delanju gledališke predstave v osnovi drugačen, eksperimentalen. V svojih estetskih izhodiščih (razvidnih iz raznih intervjujev in gledališkega lista) je trden in samozavesten; izmed nekaterih vrstic pa je celo mogoče razbrati, da so tisti (še posebno tisti, ki mislijo, da se vsaj malo spoznajo na gledališče), ki ne cenijo njegovega dela, pač v podobnem položaju kot v preteklosti tisti, ki niso znali prepoznati genijev svojega časa à la Picasso itn. To naj bi bila posledica tega, tako Janežič, da si vnaprej ustvarijo predstavo o tem, kakšna bi uprizoritev morala biti, in če potem uprizoritev ne ustreza njihovi predstavi, je ne sprejmejo in jo kritizirajo. Hkrati pa Janežič priznava – in to celo postavlja za eno svojih izhodišč – da gledalec nikoli ne gleda nobene predstave povsem neobremenjeno, čisto, odprto, ampak je vnaprej oborožen z raznovrstnimi podatki, ki pomenijo nekak filter njegovi percepciji gledališkega dogodka. V gledališče ne moreš iti nedolžno, ampak recimo veš, da glavno vlogo igra Cavazza, to pa v tebi vzbudi določen niz asociacij in predvidevanj itn.

Pri tovrstni uprizoritvi se zastavlja vprašanje, ki je za nekatere že samo po sebi bogokletno, saj naj bi v skrajni konsekvenci posegalo v nedotakljivo svetost avtonomije avtorske (v tem primeru režiserjeve) svobode izražanja. Namreč: kakor je po eni strani absolutno več kot vznemirljiva in pogumna odločitev, da se v gledališču repertoarnega tipa ponudi možnost tovrstnim ustvarjalcem (ki prisegajo na sam proces, medtem ko je rezultat – torej tisto, kar je v končni fazi servirano gledalcem, ki jim je predstava namenjena; in kranjsko gledališče je v zadnjih letih naredilo kar nekaj takih potez), pa obstaja nevarnost, da je končni učinek povsem drugačen od nameravanega: da namreč tovrstne stvaritve običijo le na ravni izbranega užitka za poznavalce in sladokusce, medtem ko se nerazumevanje in s tem morda tudi odpor tako imenovanih navadnih gledalcev, le večja. Takšen gledališki dogodek namreč od gledalcev zahteva poseben angažma. Zanalasč se konča fazo prezgodaj – ko je še vse v fazi analize, medtem ko je vsa sinteza – pripisovanje pomenov, definiranje tem in iskanje poante – prepuščena gledalcem. A ti jo zaradi neselektivnosti drobcev najbrž le stežka zmorejo.

Tako obstaja nevarnost, da se zaradi te samozadostne eksperimentalnosti s formo vsebina izgubi in se nevarno približa mejam larpurlartizma. In

zato sem na koncu predstave obžalovala, da nisem mogla spremljati zgodbe, ki bi bila manj nepregledno razstavljena na prafaktorje, odigrane na ta poseben “(ne)glumaški” način.

* * *

23. maja 2008, Mala Drama, SNG Drama Ljubljana – Dušan Jovanović: *Življenje podeželskih plejbojev po drugi svetovni vojni ali Tuje hočemo – svojega ne damo*

Saj bi se na ta zgodnji Jovanovićev tekst (iz leta 1972) mogoče res dalo navesiti marsikatero zanimivo in intrigantno interpretacijo: nastal je pač v tistem divjem in prelomnem obdobju, ko se z današnjega vidika zdi, da je bilo poslanstvo umetnikov dosti razburljivejše, bolj odmevno in relevantno, kot je danes – v tem času, ko je videti, da so prav vsi tabuji že odpadli in da se na področju umetnosti sme in mora govoriti o prav vsem. Pa vendar se zdi, kot da bi s teoretičnim pristopom prenasičeno Jovanovićevo snov hoteli na silo zbasati v preozek okvir, saj, kakor koli že obrnemo, iz njega zaštrlijo zgolj in samo razgaljeni udi radoživih protagonistov.

In če nam torej ne uspe temu ludističnemu razgaljanju mehanizmov seksualnosti navesiti kake globlje konotacije ali celo potencialnih posledic, kaj nam torej preostane danes, štirideset let po nastanku besedila – ko seveda to razgaljanje še zdaleč ni kaj šokantnega, ampak je v primerjavi s poplavo vseh elementov pretirano “sexed-up” družbe – recimo s kakimi resničnostnimi šovi ali drugimi vsakdanjimi prikazi eksplicitnih seksualnih vsebin, do katerih ima danes dostop prav vsakdo – naravnost nedolžno, naivno in v tem seveda na nenavaden način simpatično?

Gre prav za to, česar so se očitno (in celo še preveč) zavedali tudi ustvarjalci te predstave (to je razvidno tudi iz duhovitega uvida dramaturginje Martine Gumzi). Glede na to, da na ravni fabule ne gre za nič drugega kot za preigravanje raznih variant prešuštvovanja – točneje, načrtovanja bodočega prešuštvovanja –, je bistveno, da igralci od vsega začetka izkazujejo neizmeren užitek in svobodo tega poigravanja z raznim fantaziranjem o bodočih seksualnih podvigih in izogibanju raznim oviram in pastem, ki jih čakajo na poti k doseganju tega edinega cilja.

Prepletenost vseh desetih protagonistov je resda še kar zapletena, zato je režiser upošteval dramatikov namig in nam na začetku kot v kakem kabaretu predstavil vse nastopajoče in njihove medsebojne pretekle, sedanje in bodoče erotične povezave. Gre za tri zakonske pare, ki se

vzajemno varajo; en par je služabniški, med njimi pa sta še lika plejboja in njegovega piarovca, ki se prosto spreletava(ta) od cveta do cveta, ter figuri mladeniča, ki želi izgubiti nedolžnost, in njegove posesivne mame. Pri Jovanoviću gre res za čisto osvobojenost vsakršne ljubosumnosti ali kakršnih koli zadržkov, tudi tistih, ki izvirajo iz družbenega položaja (združitev med višjim in nižjim slojem je povsem sprejemljiva in prav nič dodatno tematizirana): bistvo je, da je bitje drugega (in v predstavi tudi istega) spola pač predmet, ki je na voljo za seksualno osvojitve, tako da ne gre za nič drugega kot za golo uveljavljanje zakona “kdor prvi pride, prvi melje”.

V uprizoritvi naj bi torej šlo za to, kako spretno režiser požene mašinerijo seksualnega ovohavanja, osvajanja in načrtovanja, koliko da igralcem pri tem svobode, koliko in kakšnih gegov si mu uspe izmisliti in v katero smer potem vse skupaj zapelje – pravi izziv za režiserja Jaka Andreja Vojevca, ki se je s tem prvič poskusil v ljubljanski Drami. Predstava tako po eni strani seveda prinaša – kot je bilo pričakovati – briljanco vseh nastopajočih, ki so se očitno odlično znašli v preigravanju variacij na vedno isto temo. Med prvimi je treba omeniti Uroša Fürsta, ki je Pandolfa odigral ostro in inteligentno, z glumaško poudarjenim preigravanjem najrazličnejših tipskih situacij – od zdolgočasenega in žene povsem sitega moža do nepotešenega in morda tudi ne čisto zmožnega ljubimca prefrigane Colombine, ki ga draži z vedno novimi seksualnimi izzivi (eden najbolj zabavnih trenutkov je, ko njegova ljubica ugotavlja, da je njegov um nekoliko prevelik za omejene potrebe njenega šibkega telesa). Vanja Plut je namreč Colombino zastavila kot skrajno provokativno žrebico, ki lahko svoj pretirani nagon morda prikriva samo pred naivnim možem – tudi to je izrazito oster in natančen lik (zdi se le, da smo jo že nekajkrat gledali v podobnih vlogah). Vidno se je zabaval in zelo suvereno igral skoraj nekakega konferansjeja v kabaretu Aljaž Jovanović, sicer Stoppino, piarovec Valerija, glavnega plejboja, ki ga je Jose (k. g.) odigral nekoliko ležerno, leno, vsega vajeno, skoraj že malo utrujeno in naveličano, pa tudi s svojo slo nič preveč izbirčno, saj se kdaj za kako zaveso, če ni nič drugega pri roki, loti tudi svojega radoživega in na akcijo vedno pripravljenega Stoppina. Tipsko zasnovane in v raznih načinih izkazovanja svojega gona pretirane vloge so igrivo in pisano odigrali še Barbara Cerar kot prebrisana Pandolfova žena Lucinda, ki takoj na začetku nesramežljivo pove, da ji je zakon le za krinko; Boris Mihalj kot njen goreči in skoraj malo preveč zvesti ljubimec Ubaldo; Iva Babić kot na videz nedolžna, v resnici pa še kako radoživa Ubaldova žena Ardelija, Uroš Kaurin (AGRFT) kot njen precej smešno nebogljeni

in nesojeni ljubimec Oktav, Zvezdana Mlakar kot do svojega sina Oktava pretirano zaščitniška in hkrati skrajno koketna Franceschina ter Gašper Jarni (k. g.) kot v strašno pokvarjenost tega sveta ne povsem vpeljeni Colombinin mož Cola.

Prizadevanja nastopajočih – katerih namere posrečeno razgaljajo tudi kostumi Jasne Vastl – so sprva izrazito zabavna, zlasti z duhovitimi aparteji, govorjenjem izbrancem v občinstvu (na premieri tudi z vpletanjem oziroma večkratnim omenjanjem navzočega avtorja teksta), plodnimi psevdocitati raznih odlomkov iz Shakespearja itn. Vendar se vrtoglavi ritem sčasoma nekoliko umiri in pojavljati se začnejo kake po nepotrebnem razvlečene pasaže, tako da se zdi, da bi tudi kaka črt(ic)a prišla čisto prav.

Z nekaterimi domisleki – npr. latentna homoseksualnost, poudarjena odsotnost pravega seksualnega stika (edini koitus, ki naj bi se odigral pred očmi gledalcev, naj bi po Jovanoviću potekal v drvarnici sredi odra, medtem ko je v predstavi skrčen na odtujeno sodobno varianto seksa po internetu) – režiser predstavo trdno umesti v sodobnost in z ničimer ne dopusti pomisleka, da je tekst kakor koli zastarel. Zato pa je povsem po nepotrebnem “zavrt” zaključek, ki s svojo pezantnostjo učinkuje skoraj moralistično. Kot da gledalci sicer ne bi mogli dojeti, kako prazno je prizadevanje vseh igrajočih se?