

Vesna Jurca Tadel



Brecht tako in drugače

5. februar 2010, Slovensko ljudsko gledališče Celje – Ingmar Bergman: Jesenska sonata

Uvodni prizor v predstavi je dolg, počasen, umirjen. Pred nami je eleganten, skandinavsko dizajniran interier, iz radia doni znani Adagietto iz 5. Mahlerjeve simfonije, na oder stopi ženska (Pia Zemljič), sede za mizo, začne pisati pismo; pride moški (Bojan Umek), sede na rob rampe, jo tiho opazuje, Mahler še igra, ona še kar piše, potem moški, Viktor, počasi spregovori; izvemo, da je ona, Eva, njegova žena; kako je bil presenečen, ko je privolila v to, da mu bo sledila v župnišče, se z njim poročila, in kako jo on že ves čas brezpogojno ljubi, pa za to težko najde besede. Eva vstane, stopi do njega, mu prebere pismo, ki ga je pravkar napisala – vabilo njeni mami, Charlotte, ki žaluje ob smrti ljubimca, naj pride k njima na obisk.

Charlotte, svetovno znana pianistka, res pride, in takoj zaznamo, da se pod plastjo veselega snidenja skrivajo plasti nerazčiščenih odnosov in dogodkov iz preteklosti. Takoj se tudi zdi, da osebe zapadejo v mrežo medosebnih odnosov in vlog, ki so – kot je značilno za ozke družinske vezi – nespremenljive. Tako je Charlotte tista, okrog katere se mora vse vrteti, ki s svojo pozo dive pri drugih avtomatično predpostavlja servilnost – tako Eva kot Viktor ji najprej z veseljem poskušata ugoditi. A Eva si hkrati želi več: želi, da bi z mamo končno ušli iz tega začaranega kroga, ki sicer na površju zagotavlja lepo sliko ljubeče matere in hčere, in iskreno spregovorili o nekaterih sencah iz preteklosti. Prva je že navzočnost Charlottine druge hčere, Evine invalidne sestre Helene, ki jo Charlotte najprej noče videti; druga je Evin očitek, da je Charlotte pred leti zapustila družino in odšla z ljubimcem ... Prvi del tako pred nami počasi razgrinja zapletene odnose med osebami in s svojo zadržanostjo,

vtisom, da se pogovor zanalašč zadržuje bolj na površini in ne poseže v globino konfliktov, daje občutek, kot da samo pripravlja teren za nekaj zares dramatičnega, za neko zares strašno odkritje, v drugem delu.

Drugi del sicer res (končno) prinese odkrito razčiščevanje odnosov med materjo in hčerjo, saj si v obraz počasi in sistematično zmečeta vse, kar je bilo zadrževano in skrito. Oziroma: v obraz zmeče le Eva mami, medtem ko Charlotte bolj ali manj šokirano dojema, kako – včasih tudi napačno – je hči nekoč dojemala in interpretirala njena dejanja in besede. “Mati in hči, kako grozljiva kombinacija čustev ter zmedenosti in uničenja. Vse je mogoče in vse se zgodi v imenu ljubezni in skrbi. Materine rane bo podedovala hči, hči bo trpela zaradi razočaranj matere, materina nesreča bo nesreča hčere, kot da popkovina nikoli ni bila prerezana. Hčerina nesreča je materino zmagoslavje, hčerina žalost je materin skrivni užitek,” trdi Bergmann.

Pa vendar: ko je vse najhujše med njima izrečeno, iz težkega balasta tega, bergmanovskega tipa psihologizacije, ki na trenutke deluje zastarelo, zaštrlijo nekateri moteči elementi. Na osnovni model ibsenovske analitične drame, kjer krhka zunanja prevleka spodobnosti v medosebnih odnosih počasi poka zaradi nerazčiščenih sil iz preteklosti, Bergman navesi več stranskih motivov, množico skeletov, ki padajo iz omare, a jih Bergman kaj hitro pospravi nazaj in izzvenijo skoraj klišejsko, skoraj pretirano melodramatsko. Taka je na primer obuditev Evine epizode s Stefanom, njenim fantom pri osemnajstih, s katerim je zanosila, mama pa jo je prepričala, da je naredila splav; ali mamino obujanje spominov na nekega francoskega ljubimca, ki ji je poklonil svoj roman. Tako se tudi tisti najstrašnejši očitek – da naj bi bila Helenina bolezen posledica Charlottine (seveda nehotene) manipulacije – niti ne zdi tako strašen? Pač pa skoraj za lase privlečen? Vsekakor se zdi, da bi zgostitev besedila na osnovno nit odnosa mati-hči, ki bi bil okleščen teh nepotrebnih zastranitev, bistveno pripomogla k intenzivnosti in tudi kredibilnosti predstave. (In tako kot Bergman v besedilo potakne detajle iz drugega vica, tako tudi Pipan doda nekaj elementov, ki mejijo na irealnost: to so – razen prvega – vsi prizori z bolno Heleno (pretresljiva in domišljena epizoda Barbare Medvešček), ki, podloženi s sugestivno glasbo Alda Kumarja in s poudarjenimi lučnimi in scenskimi efekti, na trenutke učinkujejo, kakor da so vzeti iz grozljivke. Nedomišljena se zdi tudi scenografska zasnova (Marko Japelj), ki asketsko župnišče spremeni v elegantno hišo.)

Sicer pa se Pipan posveča predvsem igralcem – in tako si velja celjsko *Jesensko sonato* zapomniti predvsem po izredni priložnosti, ki jo je dobila in dodobra izkoristila Pia Zemljič. V vlogi hčere, ki si prizadeva

prihi do dna odnosu z mamo, ki je hkrati polna nekakšnega otroškega pričakovanja, da bo morda le lahko vzpostavila pristen stik, hkrati pa je vendarle dokončno zaznamovana z zrelim spoznanjem, da od nje ne bo nikoli dobila tiste topline, ki si jo želi. Po eni strani polna očitkov in neizrečenih obtožb, po drugi sposobna neskončnega razumevanja, vseskozi pa prežeta s tiho, vdano nevrnjeno ljubeznijo (pokaže se, na primer, kot nepričakovan izbruh joka zaradi sreče, ko pride mama) – je Pia Zemljič ves čas naravna, stvarna, polna zadrževanih čustev, ki le včasih privrejo na dan, s skritimi ranami (smrt otroka), predelanimi na sebi lasten način, sicer pa stabilna, prežeta z nenavadno modrostjo. Tako je njej nasproti mama – s svojim statusom in vedenjem dive – tista, ki daje vtis otroka, ona je tista, ki se pusti razvajati, terja dokaze ljubezni ter od Eve pričakuje tolažbe, in ki jo Lučka Počkaj odigra z velikim razponom čustev, pravih in ponarejenih.

Vprašanja, ki jih Bergmanov tekst sproža, ostajajo neodgovorjena. Pipan si na koncu sicer dovoli svojo poanto. Ko mati odide (pobegne), kar vidimo kot filmsko projekcijo, in se brezskrbno pogovarja s svojim menedžerjem ter povsem omalovažujoče omenja spor s hčerjo, Eva napiše pismo, v katerem se pokesa, da je materi vse vrgla v obraz, in jo prosi odpuščanja; ne bo je več izpustila, spoznala je, da ne sme biti prepozno za vzpostavitev drugačnega odnosa. Pipan konča predstavo tako, da Viktor, ki ga je Eva prosila, naj pismo odpošlje, pismo prebere in raztrže. Celjska *Jesenska sonata* da torej vedeti, da izstop iz začaranega kroga ni mogoč.

* * *

10. februar 2010, Mestno gledališče ljubljansko – Bertolt Brecht: Bobni v noči (ogled predpremiere; premiera je bila 11. februarja 2010)

No, vsako stvar, tudi Brechta, se da seveda zelo poenostaviti. Sicer pa, gledalec, ki ne pozna Brechtovih *Bobnov v noči*, je morda povsem zadovoljen z dosežkom MGL. Predstava je razmeroma kratka, na trenutke celo zabavna, glasba je odlična, igralski vložki večinoma tudi (v glavnem se gibljejo nekje na meji med cirkusantstvom in burlesko), gledališka iluzija se stalno in na razne načine ruši (že uvodni prizor, potem pa se igralci pred našimi očmi oblačijo v kostume, izgovarjajo didaskalije itd.), veliko je simbolnih odrskih elementov (npr. rdeče-črna plahta, pod katero se odigrava marsikaj, rdeči trakovi, s katerimi se ovijajo) – a vse to še ne pomeni, da smo gledali *Bobne v noči*. Pravzaprav bi to lahko bila, brez večjega pretiravanja, tudi uprizoritev *Kralja Ubuja* ali pa *Peklenske pomaranče*; tako univerzalen, odprt in hkrati neobvezujoč je

videti gledališki jezik režiserja Matjaža Pograjca, da se res zdi skoraj vseeno, katero besedilo v njem spregovarja.

In tako se na odru odvija preprosta zgodba: očetu (Boris Kerč) in mami (Tanja Dimitrievska) Balicke končno uspe prepričati hčer Ano (Jana Zupančič), ki v ozadju odra nenehno zaman poskuša narediti samomor (učinkovita domislica), naj neha čakati, da bi se iz vojne vrnil njen zaročenec Kragler (Jure Henigman), in se poroči s povzpetnikom Murkom (Gašper Tič). In ko se po štirih letih Kragler iz vojne nepričakovano vrne, se najprej stepe z njenim novim zaročencem, Murkom. Ana se med obema nekako ne more odločiti, poleg tega jo skrbi, ker je noseča. Potem se zdi, da se Ana utopi, a ko se nekdanja ljubimca vendarle združita, vse z brzostrelkami postrelijo Levi (Lotos Vincenc Šparovec), Desni (Gregor Gruden) in Srednja (Tjaša Železnik), trije liki, ki jih Pograjc sestavi iz vseh drugih stranskih likov (od natararja Mankeja do prostitutke Auguste) in ki igro vodijo že od začetka. Predstava se namreč začne tako, da igralci drug za drugim pridejo na oder, se posedejo in začnejo igrati vsak na svoj instrument, potem pa Levi, Desni in Srednja stopijo naprej, se oblečejo v kostume in začnejo postavljati preostale igralce v njihove vloge kot v nekakšnem varieteju. Vmes se govori tudi o časopisni četrti, na neki točki Levi in Desni celo vzameta mamo in očeta Balickeja za talca, nekaj tudi recitirajo, vse skupaj pa je stilizirano in skoreografrano, prežeto z elementi gibalnega gledališča.

In to je tudi vse. V predstavi pa ni jasno nič – predvsem ne, kakšen je smisel nanosa te banalno melodramske zgodbe o dveh ljubimcih (s srečnim koncem) na krvavo ozadje upora špartakovcev. Predstava namreč niti ne poskuša jasno vzpostaviti dveh svetov – sveta družine, intimne, malomeščanske samozaverovanosti in sebičnosti ter širšega konteksta družbenih sprememb, ki od posameznika zahtevajo prav ta zastavek –, temveč vse skupaj prežme z lahkotnim burkaštvom. Ozadje revolucije je zvedeno na takšen minimum, da postane precej nerazumljivo in izgubi ves pomen. Brecht ta dva svetova nenehno postavlja drugega nasproti drugemu ter ju prepleta: iz vsake replike s surovo poetičnostjo bije prav ta spopad, zazeva prepad med njima. Ta kontekst iz predstave ni razviden; prav tako ni razviden kontrast med skrajno mejo karikiranja, do katere pride Brecht pri slikanju očeta ter mame in Murka z njunim skrajnim moralnim pragmatizmom in političnim konformizmom, pa političnimi floskulami, s katerimi Kraglerja v časopisno četrt, med revolucionarje, žene množica. Zato se tudi povsem izgubi bistvena poanta – namreč, da se Kragler odloči, da ne gre več v revolucijo, pač pa bo ostal z Ano, jo

sprejel takšno, kakršna je, nosečo Murkovega otroka. In da reče: “Moje meso naj zgine v smeteh, zato da bi vaša ideja prišla v nebesa?”

Prav tako ni razvidno, kaj je Pograjc hotel povedati s posegom v finalu, ko namesto navidezno srečnega ljubezenskega konca uprizori pokol z brzostrelkami. Razen da je to morda precej plakatna ilustracija Kraglerjevih končnih replik “Vse skupaj je navaden teater. Vse to so le deske in luna je iz papirja, tam zadaj pa je mesarska miza, in ta edina je resnična.”, ki jih Pograjc – zakaj le? – položi v usta Srednji. Brechtovo besedilo je skrčeno na minimum, njegova brutalna duhovitost in sarkazem sta povsem neizkoriščena. En precej velik, do skrajnosti poenostavljen nesporazum.

* * *

17. februar 2010, Prešernovo gledališče Kranj – Tennessee Williams: Steklena menažerija (ogled ponovitve; premiera je bila 26. in 27. novembra 2009)

Pri Freyevi režiji *Tramvaja poželenje* v mariborski Drami dve sezoni nazaj se mi je zdelo, da s svojo značilno poetiko posiljuje besedilo – da so šle besede, ki so jih izgovarjali igralci, v eno smer in da režija z njimi preprosto nima kake zveze; da so se Freyevi postopki in intervencije nanašali večinoma na formalne rešitve, ki pa niso izhajale iz vidnejšega vsebinskega premisleka ali izhodišča.

No, pri *Stekleni menažeriji* je zelo drugače: Freyev formalni prijem je tudi tu seveda že na daleč prepoznaven, vendar se zdi, kot da je besedilo z njim organsko preželo in z njim prišlo v srečno sozvočje. Williamsovo subtilno dramo o krhki Lauri, ki se zaradi telesne hibe zapira v svoj svet in se v edinem trenutku, ko se odpre drugemu človeku, bridko opeče, je radikalno skrajšal in učinkovito prevedel v svoj gledališki jezik, ki je poln fizične izraznosti, simbolnih elementov (oder, nagrmaden s pohištvo, ki je prekrito z belimi plahetami), skrajnih čustvenih stanj in močne glasbe (fenomenalno sugestivna otožna glasba Arjana Vujice in Zbigniewa Preisnerja). Na odru predoseljskega kulturnega doma (intimna bližina odra je tu res primernejša kot v kranjskem gledališču) ostane le nekaj ključnih dialogov, prizorov, v katerih se odnosi med osebami izostrijo do skrajnosti.

Frey namesto monologov “pripovedovalca zgodbe”, Laurinega brata Toma Wingfielda, ki ustvarjajo okvir v Williamsovem besedilu, vse skupaj zavije v molk – predstava se začne tako, da Tom dogajanje v svojem nekdanjem domu evocira kot nekakšne sanje, vse deluje pravzaprav kot

privid, težak spomin – Tom prizore iz preteklosti v dolgem uvodnem prizoru počasi oživi, na koncu pa jih, nedotaknjene, tudi zapusti. Nesrečni svet njegove sestre in mame ostaja za vedno ujet in zaprt. Predstava se začne v popolni temi, Tom (Primož Pirnat) si prižge cigareto, počasi gre po odru, med omare, najde obleko, odpre eno od omar, v njej čepi, kot lutka, njegova mati (Jožica Avbelj), jo obleče, si jo da na ramo, jo odnese k mizi in posadi na stol; pod drugo plahto odkrije še Lauro (Darja Reichman), jo tudi odnese k mizi in počasi se dogajanje začne, najprej v izrazitem *slow motionu*, potem počasi preide v realnost.

Tako iz nekaj kratkih, odsekano odigranih in iz besedila izsekanih dialogov dobimo sliko osnovne situacije: obubožane, od moža zapuščene, spominov na boljšo preteklost oprijemajoče se matere, ki si zatiska oči pred očitno resnico – da bo hči najbrž ostala brez moža in da sina ne bo mogla večno zadržati doma; plahe, s telesno hibo zaznamovane sestre, ki se pred resničnostjo zateka v svoj svet krhkih steklenih figuric; neizživetega, frustriranega brata, razpetega med dolžnostjo do družine in izpolnitvijo lastnih ambicij. Igra je včasih eksaltirana, tudi na meji groteske (npr. Jožica Avbelj v prizoru, ko si ob prihodu potencialnega snubca obupano prizadeva pred njim ohranjati lepo fasado), igralci so nabiti s posebno energijo, skoncentrirani na intenzivni naboj posameznih prizorov. Frey namreč klasične dialoške prizore nenehno prekinja in nadomešča z drugimi gledališkimi znaki: npr. ko začne Tom po omarah s kredo pisati besedo “grem”, Laura pa hodi za njim in jo briše; ko se Tom in mama skregata, se ona dobesedno zapre v omaro; Laurina “steklena menažerija” so v resnici figure, ki jih sestavlja iz črepinj, ki so ostale po tem, ko je Tom razbil očetovo fotografijo – skratka, Frey čustva potencira in zanje najde primeren in učinkovit odrski izraz ter zanimive asociacije.

Najradikalnejši je pri interpretaciji prizora med Lauro in Jimom, ki ga Tom pripelje na obisk na materino prigovarjanje, naj sestri vendar priskrbi ženina. Medtem ko Jim (Igor Štamulak) v izvorniku s spretnim prigovarjanjem doseže, da mu Laura zaupa in se mu odpre, kar Williams okrona s prizorom počasnega plesa, med katerim Jim po nerodnosti razbije Laurino najljubšo figurico, se pri Freyu to zgodi tudi fizično: medtem ko Jim Lauri šepeta, da je vsak človek v nečem poseben, jo poleže na tla, okrog nje razpostavi svečnike in si jo vzame. Da ta nepričakovani vrhunec izzveni tako naravno in spontano, gre v veliki meri zasluga tudi obema igralcema, zlasti pa Igorju Štamulaku, ki je z velikim občutkom izvedel oba preobrata. Streznitev po tem radikalnem intimnem zbližanju, ko Jim prizna, da ima zaročenko, je toliko hujša, Laurina usoda pa najbrž zapečaten.

Prostor se na koncu spet ogrne v temo, spomina je konec. Predstava, ki nima nobenih drugih pretenzij, kot da sugestivno prikaže zgodbo o brutalnem sesutju hrepenenja po ljubezni ter klavstrofobični ujetosti v družinske in družbene odnose, je učinkovita, večinoma posrečena in pretresljiva.

* * *

20. februar 2010, OKT/Mestno gledališče v Vilni – William Shakespeare: Hamlet (gostovanje v Cankarjevem domu)

Če ne bi prebrala promocijskega gradiva, bi verjetno po prve pol ure šla iz dvorane; tako pa sem vztrajala, saj nisem mogla verjeti, da je to predstava, o kateri je režiser Oskaras Koršunovas, eden trenutno "zvezdniških" režiserjev, napisal tako zanimiva izhodišča in zatrdil, da je "*Hamlet* najbolj aktualno delo našega časa". In tako sem (skoraj) do konca upala, da se bo vendar zgodilo kaj, kar bo dalo dogajanju na odru kakšen smisel. Pa se ni. Zato je tale litovski *Hamlet* ena od predstav, ki sem jo izbrisala iz spomina, še preden se je vanj vtisnila, saj se ni imela s čim.

Gledano s konca je bil čisti začetek pravzaprav še kar obetaven: na odru je v vrsto postavljen niz mizic iz gledališke maskirnice, z ogledali, obrnjenimi proti publikli, za njimi sedijo igralci, ki publikli kažejo hrbet. Predstava se začne tako, da sami sebe, vedno bolj jezno, v ogledalu sprašujejo: "Kdo si?" Takšen enigmatični začetek, ki že takoj odpravi odrsko iluzijo in vzpostavi okvir gledališča v gledališču, je dovolj odprt, da bi se dalo iz njega izhajati v zanimivo interpretacijo. Koršunovas namreč v spremnem članku ugotavlja, da je njegova generacija (letnik 1969) preračunljiva, prilagodljiva in samozadovoljna, nezrela in noče sprejemati odločitev, ki so za odrasle nujne. "Kar danes ustvarja ustrezne okoliščine za *Hamleta*, je dejstvo, da mladi niso več sposobni dozoreti, zelo dolgo ostajajo infantilni." Ugotavlja tudi, da so "številni preveč zadovoljni z izboljšavami, ki so jih lahko videli v petnajstih letih, kolikor jih ločuje od otroštva" in so postali samozadovoljni. "Številni posamezniki iz moje generacije se vdajajo iluziji, da so pomembno vplivali na svet, v resnici pa se samo zelo dobro prilagajajo. Smo generacija kameleonov, sodobna malomeščanska generacija." Izhodišče, da je *Hamlet* torej generacijska igra, bi lahko bilo podlaga za vznemirljiv gledališki dogodek – drugače se ga res nima smisla lotiti. A da bi bila režiserjeva ideja iz predstave razvidna, bi moral na odru vzpostaviti osnovne premise in določiti svet, v katerem se *Hamlet* odigrava. Pa ga, razen s povsem zunanji elementi, ni: kostumi so res sodobni, glasba je nekakšen vesoljski tehno, Rozenkranc

in Gildensterne sta prikazana kot karikirana geja, Klavdij in Gertruda sta oblečena v črno usnje, Polonij po mobitelu naroči, naj vohunijo za Hamletom, medtem ko govori z Ofelijo, lika njeno obleko itd.

Cela predstava je režirana po principu hipnih domislic, ki pa jih ne drži skupaj nobena misel (razen morda tega, da je dogajanje uokviril, in tako se na koncu igralci spet vrnejo za maskirne mizice, se razšminkajo in izstopijo iz vlog), in preračunana na prvi učinek. Pa še teh učinkov ni prav veliko, tudi niso vsi razumljivi: Koršunovas že zgodaj pripelje na oder miš (v katero je našemljen eden od igralcev), ki je v prizoru mišnice še posebno aktivna, a kaj naj bi ta miš predstavljala (razen zares banalne ilustracije), ni jasno; enako je z neko v črno oblečeno figuro z rdečo baterijo na glavi, ki se mota po odru v prvem prizoru z duhom in še pozneje; vizualno je učinkovit prizor med Hamletom in Ofelijo, ko so vsi dvorjani, ki prisluškujejo, (bolj slabo) skriti za lončki rož, tako da jih Hamlet seveda vidi in z njimi tudi neposredno komunicira; na ravni ljubkega dovtipa je tudi ideja, da Polonij lika Ofeliji obleko. In ko sem se po mišnici z grozo zavedela, kje v tekstu šele smo in koliko se torej mora še zgoditi, se je dogajanje nenadoma končevalo bliskovito hitro (po tem me je Koršunovasov pristop spomnil na De Brejevega *Julija Cezarja*, ki je zadnji dve dejanji, kar tako, skrčil na minimum). Rozenkranc in Gildensterne se po prihodu iz Anglije v hipu spremenita v grobarja, Ofelijino norost in smrt vidimo v *digest* varianti, potem pa se nenadoma začnejo med sabo pobijati – ne da bi bilo zelo jasno, kdo koga, povsem nerazvidno pa je žal tudi, zakaj kdo koga ubije. Če *Hamleta* ne bi poznala, ne bi – tudi zaradi katastrofalno slabe osvetlitve nadnapisov – vedela, kaj se na koncu zgodi.

Koršunovas menda meni, da nima nobenega smisla igrati Shakespearjevih iger, če “uprizoritve gledalcem ne govorijo o tistem, kar je zanje pomembno danes”. Jaz kake generacijske izpovedi v tem razvlečenem, razdrobljenem, nepreglednem in povsem brezveznem branju *Hamleta* nisem našla – in glede na velik osip publike po pavzi tudi nisem bila edina.

* * *

25. februar 2010, SNG Drama Maribor – Bertolt Brecht: Malomeščanska svatba (gostovanje v SNG Drama Ljubljana; premiera je bila 5. decembra 2009)

Malomeščanska svatba, kot jo v režiji Mateje Kolečnik igrajo v mariborski Drami, je prava poslastica – tako kar zadeva igralske kreacije kot natančno

in premišljeno režijo ter mizanscenske/scenografske rešitve, ki ustvarjajo podlago za več komičnih situacij in detajlov.

Koležnikova se v izhodišču ne ukvarja s širšimi vidiki tega zgodnjega Brechtovega teksta (kot je družbena kritika malomeščanske miselnosti), temveč postavi v ospredje odnose med liki, s čimer Brechtovo ost preusmeri na slehernika. In tako v obupno propadli žurki ob poroki noseče neveste prepoznavamo zadrege, medsebojna obračunavanja, neiskrene dialoge, zatajevane izbruhe čustev, skratka, situacije, ki smo jim vsak dan priča v različnih kontekstih in različnih okoliščinah. Mariborska predstava temelji predvsem na drobnih detajlih, pogledih, zadržanih gestah in natančno določenih osebnih zgodbah, ki jih s sabo nosijo vsi gostje na svatbi in ki se v celoto združi v izvrstni ansambelski igri.

Najprej je tu Nevestin oče Peter Boštjančič, s svojimi dolgočasnimi in za veselo priložnost popolnoma neprimernimi govori, ki jih plasira z neomajno vztrajnostjo, z nelogičnimi poudarki, lajnasto melodijo in precej medlo avtoriteto; potem Nevesta Mateja Pucko, s krčevitim izrazom skrajnega navora in samoobvladovanja, zlasti kadar nepremično boljči v svojega ženina. Občutek imamo, da si o njem in celi poroki misli svoje, trepet, da bi njena skrivnost (nosečnost) prišla na dan, hkrati pa ples z Ženinovim prijateljem izkoristi za drobno maščevanje ženinu, kar ta narobe razume in izkoristi po svoje; potem Ženin Nejc Ropret, navidez mil, pasiven, skoraj poklapan, s chaplinovsko nebogljenim in sočutje vzbujajočim nasmehom na obrazu; pa Ženinova mama Irena Varga, ki vsa napeta z vidika popolne gospodinje bedi nad potekom praznovanja in se bojuje proti popolnemu fiasku s svojim edinim orožjem – s tem, da na mizo nosi vedno nove jedi; pa Nevestina sestra Maša Židanik, najprej rutinsko koketna do Mladega moškega, potem pa – šokirana in hkrati spodbujena od sestrinega škandaloznega plesa – odločena, da se ne bo več držala na vajetih; in Mladi moški, ki že od vsega začetka odkrito in neženirano osvaja Nevestino sestro, s skrajno samovšečnim, pomenljivim smehljajem in petelinjo držo; pa čudovit primerek skrajno nefunkcionalnega poročenega para, Žena Ksenija Mišič, ki se komaj lomi na previsokih petah, komaj zadržuje pikre pripombe do gostiteljev in svojega moža ter končno v napadu pijanega histeričnega smeha izda prikrivano Nevestino nosečnost; ter Mož, ki ženine puščice odbija zdaj pohlevno zdaj z vso ostrino zatajevanega sovraštva; in še Ženinov prijatelj Vladimir Vlaškalič, ki ples z Nevesto razume kot zeleno luč za nebrzdano provociranje, ki kulminira v fenomenalno odpeti in odplesani opolzki Baladi o deviškosti.

Prav vsi so svoje vloge oblikovali z izvrstnim občutkom za ritem, natančno plasiranje replik, pavz, pogledov, gest, pri čimer so jim pomagali tudi učinkoviti rekviziti za maskiranje (lasulje, frizure in kostumi Alana Hranitelja).

Predstava, ki se v celoti odvija v tesni leseni škatli, postavljeni pred portal, se začne z zelo zabavnim prizorom, ko poskušajo iz ozadja skozi preozka vrata v prostor zbasati tako dolgo mizo, da ne gre drugače, kot da se nekaj gledalcev iz prvih dveh vrst umakne, s čimer režiserka spretno in duhovito razbije odrsko iluzijo. S tem principom (ki se ponovi še sredi predstave, ko Ženinov prijatelj v dvorano zaluča Nevestin čevljev, igralci pa v zamrznjeni sliki obstanejo, dokler se eden od gledalcev končno ne spomni in čevlja ne vrže nazaj) in s poantiranjem nekaterih ključnih replik, ki smešna prizadevanja vseh nastopajočih, da bi ohranili lep videz, premakne iz čiste komike. Tako je na primer priznanje Nevestinega očeta, da je "najboljše govoriti o stvareh, ki se nobenega ne tičejo", ali pa prizor tik pred koncem, ko se Ženinu in Nevesti skupaj uspe smejati propadlemu žuru in se že skoraj zazdi, da njun zakon ne bo čista katastrofa.

Po nesporazumu z *Bobni v noči* v Mestnem gledališču ljubljanskem je to zelo zabavno, pa hkrati trpko, ostro in logično branje Brechta pravi balzam.