



Matej Bogataj

Zgodovina, mitologija, puščobna sedanjost

Maja Haderlap: *Angel pozabe*. Priredba romana in režija Igor Pison. Mala drama, Ljubljana, ogled ene od ponovitev v začetku maja 2014.

Angel pozabe je eden od treh v nemškem govornem področju v zadnjem času nastalih besedil, ki govori o Slovencih na avstrijskem Koroškem, o njihovem odporu in antinacističnem boju med drugo svetovno vojno, o pozabi in pragmatičnem prikrajanju zgodovine, ki se dogaja pri sosedih (kakor tudi pri nas), o maličenju zgodovine in postopni marginalizaciji in počasi tudi izginjanju narodne identitete tistih, ki so bistveno prispevali k avstrijski državnosti. (Pri tem je pomenljiva navedba Darka Štrajna v gledališkem listu, da sta se na psevdoprotokolarnem in poluradnem obisku Avstrije dva člana prve slovenske poosamosvojitvene vlade gostiteljem opravičila zaradi ravnanja koroških partizanov med drugo vojno; jasno, zaposlenost okoli izbrisa jima je onemogočala, da bi se podrobneje podučila o tem, da je na protinacističnem odporu konstituirana Evropa, v katero smo zanosno vstopali.)

Handkejevo napol dramsko in napol pripovedno besedilo *Še vedno vihar* in *Mara Kogoj*, roman nemškega zgodovinarja Kevina Vennemana o delovanju preiskovalne komisije, ki naj izpraša zakrknjene avstrijske domoljube in simpatizerje domobrantskih večinskih organizacij o njihovih mazaških in mestoma terorističnih akcijah in napadih na manjšino, s poudarkom na poboju otrok in civilistov na Peršmanovi domačiji nekaj dni pred koncem vojne, slikajo pred nas zagatno in getoizirano slovensko skupnost. Ta je v skladu z dogovorom zaveznikom na Jalti, da je do državnosti po vojni upravičen vsak narod, ki je osnoval avtohton protinacistični odpor, večini pravzaprav priborila – ali vsaj ohranila – državo. Potem so ravno to manjšino zagovedne organizacije veteranov, ki so bili na drugi strani, izrivale mimo določil državne pogodbe. Prikrivale,

da slavijo državnost na podlagi napačnih predpostavk, da so jim njihovi vojaki v raznih divizijah na Vzhodu priborili svobodo, ne da bi pri tem ugledali, da so bili pravzaprav na drugi, poraženi strani. Po drugi strani ni presenetljivo, da je Florijan Lipuš v svojem zadnjem proznem delu *Poizvedovanje za imenom* polemiziral z dejstvom, da Maja Haderlap tokrat piše v večinskem, zgornjem jeziku (jeziku, ki je zgoraj na dvojezičnih tablah), da je tudi zato roman doživel tako ugodne odmeve in je zato tako priljubljen. Na sledi ostankov skupnosti se mu to zdi skoraj izdaja, čeprav je res, da je ravno izid omenjenih treh del sprožil zanimanje za zgodovino in njen slepi tok, za vlogo slovenske manjšine na Koroškem, čeprav skoraj kot kuriozite in nečesa arhaičnega. Handke v svojem tekstu položaj svojih slovenskih sorodnikov izpod Svinje gore primerja s severnoameriškimi Indijanci; ob obisku rezervata jih vidi, ko po brezdelnem posedanju in prekladanju vsi hkrati vstanejo in dvignejo roke, kot bi hoteli reči: še smo tu, potem pa spet zapadejo letargiji. Verjetno dejstvo, da najodmevnejša manjšinska dela nastajajo v nemščini, res pomeni asimilacijo, prej kot degetoizacijo, kot je res, da je odmeven izid romana omogočil debato in obnovo spomina novim, manj zagrizenim generacijam.

Sicer pa je roman Maje Haderlap zgodba o prednikih in odraščanju. V prvem delu izstopa lik stare matere, taboriščnice, ki se spominja travmatičnih let v koncentracijskem taborišču in vračanja skozi razrušeno Evropo domov, pa sojetnic, predvsem tistih, ki se niso uspele vrniti. Stara mati je izrazita nosilka tradicionalnih znanj, ljudska zdravilka, tudi zakladnica modrosti in spomina; Ona, pripovedovalka in pisateljica, izpostavljeni avtofiktivni glas same Haderlapove, kolikor poznamo nekatere postaje na njeni življenjski poti, ki edina iz rodu dokonča študij, je za staro mater predvsem ohranjevalka spomina na skupnost in trpljenje (pa v katerem koli jeziku že). Da se ne bi ponovilo. Na drugi strani je oče, ki dobi v času dekletovega študija in po babičini smrti centralno vlogo; čisto premlad je šel partizanit, bil prej žrtev zasliševanja in mučenja, videl čisto preveč smrti in se zdaj zapija, da pred njegovimi eskapadami pogosto beži družina, drugič ga, kadar preveč opleta s puško, tudi skoraj po partizansko razorožijo. Oče je tisti, ki se bori z lastnim dvoumnim odnosom, niha med ponosom na hčerino kariero v gledališču in zadrtnostjo, ko je ne more spustiti od hiše, v svet, negotov in sovražen zanj in njegove. Posebej še, ker ne ve čisto natančno, kaj in zakaj študira, zadeve kulture so mu tuje, bolj je bojevit v oštarijski debatah s tistimi, ki mu očitajo, da so partizani samo dražili okupatorje in s tem škodovali vsem, ki bi tako ali tako pričakali zaveznike in osvoboditev; takšne hlapčevske kreature mu grejo na živce in pri tem je prav srborit in je potem drugi del romana pravzaprav nekakšna

sprava med generacijama, pripovedovalko in očetom. Predvsem pa roman, kot tudi predstava, izzvenita v skladu z udarnim citatom iz romana, da v državi, ki je primerjana s stavbo, “živijo ljudje, ki jih je politika zaprla v klet preteklosti, da jih tam napadajo in zastrupljajo lastni spomini”. Angel pozabe je tako angel spomina na tiste, ki niso imeli glasu, da bi spregovorili o teh lastnih spominih, zato to zanje – in za skupnost, ki so ji pripadali – opravi pripovedovalka.

Režiser Igor Pison je roman dramatiziral po prevodu Štefana Vevarja, to pa tako, da so v njem ostali pripovedni vložki, v njem je ostal spomin na prozni izvor. Ne gre za radikalno dramatizacijo, bolj pobira iz proze like in replike, tiste najbolj tipične in pomenljive, pri tem pa se dramsko dogajanje pretaka, brez dramatičnih zgostitev, kronološko, kot je tudi spisano; dramaturginja je Eva Kraševac. Scenografija Petre Veber z opekami – iz katerih oče potem gradi novo hišo, pa s poudarjanjem pripovedne logike, ki izostri posamezne prizore, tudi z osvetljava s premičnim reflektorjem, s katerim upravlja pripovedovalka, da vemo, da je ona tista, ki presvetljuje mračno preteklost s svojo individualno lučjo –, omogoča hitre prehode med obdobji in prizori, s tem pa omogoča hitro menjavo nakazanih prizorišč in pretok med epizodami, kakor jih prešiva spomin. Režija ohranja spomin na babičine rituale s spominom na ljudsko igro, vmes so tudi nekako štorasti, pa vendar evforični plesni deli, Stara mati je ves čas zaposlena s kmečkimi opravili, ali pa čara in izreka zdravilne uroke. Da bi bolj poudaril usidranost besedila v resnični in avtentični preteklosti, režija podloži uvodni del z magnetofonskim zapisom avtentičnega pričevanja o preteklosti, ki so ga ob pogovoru o v romanu opisanih dogodkih posneli vpleteni in starejši predstavniki skupnosti; to da uprizoritvi dokumentaristični pridih in jo nekoliko tudi arhaizira, ob že omenjenih vsakodnevnih opravilih; stara mati s plaščkom, ‘trofejo’, ki jo je prinesla iz taborišča, oče s cigareto, ko zadimlja čebele, njegovo pripovedovanje ob pivu o ustrahovanju policistov med vojno, preden je pobegnil k partizanom, in občutek nemoči, ko po vojni ni zmogel poguma, da bi prepoznal svoje mučilce, ko bi jih moral identificirati. Ravno to markiranje vsakodnevnih opravil pa da uprizoritvi tudi gladek pretok. Ker umanjka dramatičnost, kolikor je ni v samih protagonistihih, se uprizoritev vali in razliva, nekaj je učinkovitih stilizacij, na primer ritmično ploskanje Stare matere, kar daje predstavi čudežno starožitnost, Ona na koncu ritmično deklamira, in v teh stilizacijah je opazna drugačna, od realizma izstopajoča logika uprizoritve, ki pa jo nadgradi z iracionalnim, htonskim in starosvetnim.

Izstopajo vse štiri osebe. Barbaro Cerar kot Njo spremljamo iz skoraj današnje pozicije, ona ob prvih replikah osvetli posamezna prizorišča in

se vzpostavi kot ključna figura, spremljamo njeno postopno razumevanje sveta in delimo njeno trmasto odločenost, da bo stopala po zastavljeni poti. Tudi dileme, ki iz osebnih preraščajo v družbene oziroma postajajo družbene v getoizirani šoli, kjer eni dijaki čakajo pri zadnjih vratih, da bo večina zapustila prostore in jih bo zasedla mladina s poukom v manjšinskem jeziku; vendar že roman Maje Haderlap noče preveč politizirati, družbene dileme so bolj nakazane in speljane skozi redke, nepoudarjene replike. Cerarjeva da pripovedovalki ostrino, kadar gre za odločenost za lastno, še neprehojeno pot, pa tudi mehkobo; vse je izpovedano skozi vatast in nekoliko omiljen spomin, prehajanje od znotraj navzven je igralsko natančno in učinkovito. Staro mater odigra Saša Pavček, močno poudari njeno čarovniško in izvenčasno, anahrono pojavo, tudi določeno trdost, ki je posledica zasidranosti v tradicijo, Janez Škof pa je pretežno raznežen oče, ki človeško toplo in stvarno govori o vsem, kar je izkusil, in nam je jasno, da je bilo vsega preveč, predvsem med vojno in pri poznejši zapostavljenosti in občutku tujosti, sveta in okolice; vidimo občutljivega in pretresenega človeka, polnega nežnosti in tudi silovitih izbruhov, kot bi ne razumel čisto svoje jeze in nujnosti preteklih dogodkov, ki se v nekaterih zadevah ne znajde, ki kliče po večjemu razumevanju okolice, a ga ne more dobiti. Saša Pavček odigra tudi Mater, glede na ostale manjšo vlogo, pri čemer njene dvojne vloge ne moremo razumeti drugače kot poskus približevanja obeh likov, tašče in snahe, čeprav za takšno identifikacijo v romanu ni opore. Seveda je Pavčkova tudi v tej vlogi prepričljiva, čeprav ji zasedbena odločitev znotraj pretežno realističnega načina igre vzame nekoliko izraznega prostora.

Angel pozabe je čarobna uprizoritev, ki večše in preiščljeno niha med intimnostjo same pripovedi in močjo pričevanja, ki do zdaj v takšni obliki ni bilo in morda ni moglo biti artikulirano.

Veter norosti. Zasnova, režija in koreografija Mark Thompkins. Slovensko mladinsko gledališče, po ogledu predstave 18. maja 2014.

Še največ bi o predstavi in njeni nabranosti z vseh vetrov in historično prepoznavnih stilov in žanrov povedala stran, na kateri se zahvaljujejo svojim predhodnikom, in potem najdemo med povzorčenim gradivom ter izposojenimi in kreativno predelanimi motivi in ustvarjalci in tistimi, na katere so se naslonili ali od njih odskočili Šalamuna in Cankarja, Artauda in Štegra, ponarodele tipa *Lepo je v naši domovini biti mlad* in *Vrača se pomlad*, pa *Slovenski pionirji* in *Hej, tovariši* in *Hej, brigade*, zraven

pa ne manjkajo evergrini *Just a Gigolo/I Ain't Got Nobody* ali pa *Total Eclipse of the Hart* Jima Steinmana (v izvedbi Bonnie Tyler). Predvsem pa so kot nit in prešitje uporabljene ljudske *Vsi so venci vejli*, *Marko skače* in *Prišla bo pomlad*, da bi nam bilo bolj jasno, da gostujoči režiser išče stičišča med lastno poetiko in naloženim, že kar vžrtim v narodni značaj in njegove prepoznavne embleme.

Kako je mogoče nakompilirati tako nemogočo mešanico, na eni ljudske in na drugi hiperpop iz tridesetih in urbanih zabavišč z njim lastnim estradništvom in poudarjeno zabavno funkcijo, na eni borbene in na drugi depresivaste, kabaretne in obgrobnе? Težko, in pri predstavi imamo ves čas občutek, da je zlepljena in da se sloji prekrivajo, da je eklekticizem elementov poljuden in da je Thompkins pač kompilator in poznan improvizator, da je predstava produkcija, končni rezultat in prikaz uspešnosti njegovega tečaja improvizacije, in da so nekaj tega, do česar so se dokopali, pač spilili do konca in izločili iz bolj grobega materiala ter potem fiksirali, bolj kot pokazatelj metode kot pretenzije h končnemu produktu. Čeprav tudi učinkovanje tega ne umanjka, obratno, zato tudi ta zapis.

Veter norosti je očarljiva mešanica raznovrstnosti, ki jim težko najdemo skupno oprijemališče, to je razbohoten prikaz hibridnosti, prav po boginji Hybris, nasilno in hkrati lucidno, nadrealistično (tokrat mišljeno historično, pač v skladu z Bretonovimi zahtevami iz *Manifesta*) združevanje slovenske ljudske tradicije in zabavljaskih žanrov tipa vodvil ali kabaret. Takšno je tudi združevanje na ravni ikonografije in kostumografije, za kar je poskrbel Jean-Louis Baudet in kjer se morda najočitneje pokaže način lepljenja in prikrivanja plasti v posameznih točkah in atrakcijah. Vse skupaj uvede Kurent, mogočna maska, ki naj bi nas spomnila na metamorfoze, na prehode iz mirovanja v pomlad, hkrati tudi *trickster* v odnosu do smrti, druga referenca naj bi bil Stravinski, njegovo *Pomladno obredje*, samo tam nam že zmanjka. Kurent, ki pride skozi dvorano, je spremljan z glasbo Aleša Hadalina, oblečenega v dolge gate in z usnjeno čepico, ki spominja na stare motoristične ali pilotske iz obdobja Rusjanov ali bratov Wright, ki jo odigra na harmoniko in zraven poje. Potem se iz Kurenta izvije Maruša Oblak in okoli nje poskakujejo militantne in stilizirane uniformirane postave v bulerjih, potem smo priče številnim premenam, enkrat fantje – Primož Bezjak, Uroš Kaurin, Boris Kos in Blaž Šef – karikirano prepevajo uspešnice v vodvilskem stilu, drugič se grejo kavboje in govorijo s temu primerno postaranim ameriškim naglasom, vmes je košček jakobinske komedije o incestoidnem razmerju in še marsikaj, nekaj narodne noše in nekaj učinkovitih vizualnih efektov, recimo ogromno svileno pregrinjalo, ki ga animirajo in s svojimi

zračnimi mehurji deluje kot nekakšna predimenzionirana krila Oblakove kot metuljčice. Vse se iz prizora v prizor menja in prenavlja in verjetno je ravno zato navezava na mitsko, na ciklično in pogansko, na dojemanje metamorfoz in večno obnavljajočega se časa in narave. Pri tem Thompkins večje uporablja svoje nabrano znanje, zaslutimo, da se je kakšne od zadev že loteval v drugačnem in drugem kontekstu, vendar pa je rezultat predvsem duhovit prikaz izrabe bastardno premešanih žanrskih pristopov; za njihovo sprejemanje je verjetno pomembnejša zavest o rušenju konvencije kot nasilno in verjetno zagatno iskanje skupnega imenovalca.

Tisto, kar nas pri tej predstavi pritegne, je predvsem vrtočlava mešanica uporabljenega ter vizualna očarljivost podobe, seveda ob učinkoviti in požrtvovalni igri vseh petih članov Mladinskega. Thomson in njegov kostumografski sodelavec namreč razplastujeta masko nastopajočih. Ob osnovni je tako ves čas prisotna še nasprotna tendenca, ob tezi njena opreka, ob izhodišču duhovit odvod, ob narodni noši in avbi in debelih spletenih dokolenkah recimo nekaj iz povsem druge zakladnice, ob Kurentu Minotaver, ob jakobinski dramatikini nekaj pastelne bleščavosti kabaretnih žanrov iz tridesetih ali televizijskega kiča šestdesetih. Thomson se na duhovit in mestoma intenziven način poigrava z našimi predstavami in pričakovanji, predvsem pa ruši vsakršno zahtevo po čisti formi, opredeljenosti in umestitvi v en sam in enoznačen kontekst. S tem ne raziskuje le pripravljenosti igralcev, da sočasno oblikujejo hibridno in eklektično vlogo, temveč predvsem preverja pripravljenost obiskovalcev, da si ogledujejo predstavo – in zraven svojo recepcijo te iste – na različnih ravneh, s katerih odseva. Kar je toliko lažje, saj je uprizoritev izrazito duhovita, ne samo, kadar meša nespravljivo, in iz tega vidimo razlomljenost forme, še bolj je učinkovita takrat, kadar preoblači tradicijo. Pri tem uprizoritev dosega redko videno čarobnost, zdi se, da od ludizma sem domači duhoviti pol umetnosti več polaga v domislice kot v izvedbo, zresnjeni pa zapada perfekciji tudi takrat, kadar nima povedati nič kaj novega, in se potem skriva za masko posvečenosti in vzvišenega podajanja stališča. Thompkins pa ne; pozna se, da izhaja iz tradicije, ki ne loči tako dosledno med elitno in popularno kulturo, njegova izraba gradiva je izrazito inovativna, travestija pa zasidrana v več točkah, od ljudske tradicije in mitologije do danes banavzastih in zlajnanih reliktoev nekdanje ideologije, kamor sodijo recimo borbene pionirske in partizanske. Če se ob *Vetru norosti* malo predamo sugestiji, ki nam jo ponuja naslov, če pustimo, da naš duh veje, koder hoče, in mu je uprizoritev predvsem opora, ki se mu permanentno spodmika, če imamo zraven vsaj malo občutka za prepoznavanje preoblačenih žanrov, bomo uprizoritev verjetno použili na ustrezen način. Na kakršnega nam je bila tudi servirana.

Edvard Albee: *Kdo se boji Virginie Woolf?* Gledališče Koper, režija Vito Taufer. Premiera 16. maja 2014.

Albeejevo besedilo je verjetno ob kakšnih Genetovih igrah prepucavanja in notranje hierarhije eno najbolj ostrih in hkrati igrivih besedil. Samo igra je, zato boli, bi lahko parafrazirala Marta in George, on dekanov zet in ona razvajena hči, zakonca brez otrok, pri zakonu je bilo tudi nekaj preračunljivosti, brez velikega očija George ne bi postal predstojnik zgodovinskega oddelka. Morda bi bil pisatelj, tako pa je dovolj okruten roman o morilcu staršev skuril, od takrat in verjetno od nekdaj pa trpi Martine besne izpade, izdatno podprte z alkoholom; če kdo misli, da ga najbolj nalivajo v kakšni cankarjanski gostilni, kjer naročijo komu četrtno, pa še to vina, bi moral videti, kolikokrat si namešajo pijačo pri Albeju in bi ostrmel nad težko pridobljenim mojstrstvom obeh, kondicijsko pripravljen pa je tudi mladi par, ki ga po univerzitetni zabavi zvabita domov, da bi imela pri svoji najljubši igri o otroku publiko. Zakonska skrivnost je namreč otrok, ki ga ni, otrok, ki prikriva jalovost zakona, otrok, ki osmišlja okrutne igrice, ki se jih gresta drug z drugim in z ostalimi. Marta da recimo dol Nicka, biologa, George javno razkrije zaupano mu skrivnost, da sta se mlada dva poročila zaradi fiktivne nosečnosti. V zraku je vse polno iger, večinoma nespodobno okrutnih in brez vsakršnega spoštovanja zasebnosti, igrice so pravzaprav način funkcioniranja tega približka javnosti, kažejo tako, da prikrivajo in premeščajo. Mešanica neizrečenega, univerzitetno rivalstvo, ki je bilo v času nastanka igre v zgodnjih šestdesetih v Ameriki na ravni današnjega domačega, pa tudi vsesplošno nadmudrivanje v akademskih krogih, zaradi vsega tega je konverzacija, podprta z zavidljivo količino alkohola, eksplozivna. Čeprav se konča z implozijo, rojstni dan sina bosta zakonca praznovala brez njega, resnica o njegovi odsotnosti je polno zaživela, tudi njuna igrice je zdaj prazen ritual, ki se ga ne bosta mogla več igrati brez zavesti o jalovosti in praznosti.

Enega najboljših režijskih komentarjev je dal Mile Korun v svoji postavitvi v MGL z Avbljevo in Ostanom; v otroškem vozičku imata zakonca steklenice, to je produkt njunega zakona, in tudi po zjebanih grimasah na koncu kopske predstave se nam zdi, da je to ena redkih še mogočih perspektiv zakona.

Taufer se loti Virginie v prevodu Zdravka Duše, ki je precej direkten in se ne ogiba znižanj v besednjaku, pač uri in psihičnemu ustroju in provenienci sodelujočih ustrezno; igro postavlja na odru s centralno mizo in ogromno slikarijo v maniri abstraktnega ekspresionizma v ozadju, scenograf je Voranc Kumar. Predvidena starostna razlika med zakoncema,

v igri v korist Marte, je zdaj obrnjena, vendar nam je že ob prihodu jasno, da je George inferioren; Aleš Valič ga zastavi pogrbljeno, prihuljeno, njegovi stavki, tudi najbolj našpičeni, letijo izpod nagnjene in med rame pogrbljene glave, njegov lik malo spominja na njegovo klanjavsko vlogo Jaga iz *Othella*, to je malo nevaren možak, ki pa svojo agresijo transformira v zvijačnost, on se gre igrice, v katerih zmaguje. Za razliko od Marte Mojce Partljič, ona je navzven zmagovalka in malo 'primitivna', kot jo označi, pri njej je več zunaj in je tudi bolj neposredna, da ne rečemo bolj poštena; z igricami vzdržuje kondicijo, da je ne bi pojedla univerzitetna mediokriteta in moževa neambicioznost. Prepričana je, da zasluži več kot bedno univerzitetno životarjenje, nekje je šlo narobe in zdaj je obsojena na zakon, v katerem ne more živeti, na zakon, brez katerega ne more živeti. Njeno zapeljevanje je direktno, brez ovinkarjenja, svet in sploh vse si jemlje s samoumevnostjo, ki gre hčeri velikega očeta in nekomu, ki mu nič ni bilo odrečeno; njen smeh in komentarji so razvajanke primerno vulgarni. Mladi par odigrata Rok Matek kot Nick, že po konstituciji in pojavi nekoliko v opreki z boksarsko kariero in športno naravnostjo Albeejevega lika, tako da se potem nekajkrat začudimo njegovi seksualni samozavesti in karierni zmagovalnosti, in Tjaša Hrovat kot Honey, krhko in občutljivo bitje, ki kar kliče po zaščiti, kadar se ravno kompulzivno ne naliva, takrat ji ni pomoči in zdaj je seveda že totalno nalita, punca že tako ali tako rada bruha; ob Martinem tempu je njena odločitev za 'šnopček' itak taktični zajeb, ki bi spraval pod mizo, no, leže na ploščice v stranišču, še bistveno močnejšega igralca. Igra je intenzivna, Georgova zvijačnost prevladuje, on je tisti, ki drži vajeti v rokah, čeprav mu medtem soigralci oziroma lutke tudi malo pobegnejo in naredijo kaj, za kar bo še vsem žal. Ne nazadnje z Marto ubijeta skrivni in povezovalni element svojega zakona, pa tudi mladi par si bo moral priznati, da je plezanje po družbeni lestvici na račun porivanja riti gostiteljeve žene in posredno z lezenjem v rit dekanu precejšnja cena za uveljavitev v akademskih krogih.

Kdo se boji Virginie Woolf? je dobila naslov po igrici, ki so se jo šli očitno na univerzitetni zabavi, vsi skupaj, in katere melodijo popevajo. Zlata šestdeseta, danes se pogovarjajo v teh sferah (sferah dobesedno, ker so res odmaknjeni od vsakršne prakse, ne nazadnje učijo študente, da bodo delali v tujini, ker doma očitno še zlepa, če sploh kdaj, ne bo služb) o odprtih natečajih in dajanju (p)refenc, navzkrižnemu recenziranju in vsakovrstnih uslugah na razpisih in pri nagrajevanju, nujno potrebnem za (akademsko) življenje. Nekaj obupa tistega, kar je preteklost šele čakalo in smo mi že dočakali, se čuti tudi v igri. Predvsem pa gre za ostro,

brezkompromisno spisano delo, ki o naših preigravanjih, četudi nekoliko blažjih in ne tako dozorelih, ustrezno spregovarja tudi danes. To je koprski uprizoritev z vso ostrino in morda z nekoliko manj igrivosti, brez ludične dimenzije, tudi dokazala.