

Vesna Jurca Tadel

Malo tu, malo tam

8. septembra 2009, Slovensko mladinsko gledališče – Nebojša Pop Tasić: Nižina neba (ogled ponovitve; premiera v Ljubljani je bila 6. septembra)

Prva predstava v sezoni po praizvedbi, ki je potekala poleti na festivalu Mittelfest v Čedadu, takoj spomni na poljubnost (v pristopu) in amorfnost (v rezultatu) režiserja Jerneja Lorencija, ki sta bili očitni že v lanski uprizoritvi *Oresteje* v ljubljanski Drami. Tokrat je naredil predstavo po besedilu *Nižina neba* svojega stalnega sodelavca Nebojše Popa Tasića, ki se je oprl na Ovidove *Metamorfoze*. Tasić je to mogočno tkivo (Ovidova pesnitev – ta, videti je, neizčrpni vir mitov in zgodb za vrsto svetovnih dramatikov – namreč šteje kar 250 zgodb, ki segajo od začetka sveta, ki se razvije iz kaosa, ter rojstva bogov in človeka do apoteoze rimskemu cesarju) obravnaval kot poljubno izhodišče: iz njega je vzel nekaj zgodb in likov ter jih sestavil v novo, seveda postdramsko tridelno tkivo, ki je na prvi pogled nekolikanj kaotično, na drugega pa precej težno.

Na začetku počasi vzpostavlja svet bogov, za katerega se izkaže, da je poln najbanalnejših laži in prevar, najstrahotnejših zločinov in prekrškov, poligon nebrzdanega egoizma in izživljanja slepih strasti. Najhujši je Zevs, okoli njega pa počasi prepoznavamo še Apolona, Afrodito, Aresa, Dioniza, Ateno, Hermesa. Bogovi se med sabo plodijo, posiljujejo, varajo in davijo. Potem pa se začnejo počasi poleg oblastnikov pojavljati tudi njihove žrtve, po večini ljudje. V drugem delu se tako srečamo z nekaj znanimi miti, kot so tisti o Zevsu in Io, Aktaionu in Artemidi, zgodba o Niobi. Aroganca bogov je neznosna in nespremenjena, ob človeškem trpljenju ostajajo mrtvo hladni, še več, ob njem se neprikrito naslanjajo in zabavajo. Tretji, zadnji del (ki se kar noče in noče končati) je zaznamovan s Herino cinično konstatacijo, da je vse "Sranje: kjer je človek, je tudi bog,

in kjer sta oba, je sranje.” In z njenim še bolj ciničnim zmagoslavjem, ko obupane ljudi hladnokrvno potolaži s tem, da bodo tako ali tako vsi umrli; za boga – Zevsa – pa se izkaže, da je med vsem človeškim trpljenjem spal zaslužen spanec.

Kaotična se zdi Tasićeva predloga predvsem v selekciji danega gradiva, tezna pa v mučnem, skoraj sizifovskem potiskanju skale (človeškega) trpljenja in (božjega) nasilja do vrha – do spoznanja, kakšna je usoda človeka (danes?), ko je nebo tako zelo nizko. A za to, da ta teza ne bi učinkovala le kot splošna ponovitev že kar zastarele ugotovitve, da je nebo prazno in nizko in da je človek prepuščen samemu sebi, ampak bi dala gledalcu tudi kaj konkretnega misliti, bi morala poskrbeti uprizoritev besedila, ki bi vzpostavila kakršno koli vez med neobveznimi božanskimi premenjavami in gledalci – tega pa se ne da doseči le z reflektorjem, ki sveti tudi v gledalce in s tem formalno razbije mejo med odrom in avditorijem.

Lorenci pa se zateka v svojo priljubljeno metodo drobljenja prizorov ter (po sili) iskanja originalnih mizanscenskih, igralsko izraznih detajlov in rešitev, ki so v procesu nastajanja uprizoritve gotovo dragoceni, a ki v končnem izdelku tu in tam učinkujejo skoraj naivno, predstava v celoti pa poljubno razpršeno in razvlečeno. Skratka, spet se zdi, da predstavi manjka domišljena selekcija elementov, ki bi omogočila, da gledalec najde pot skozi labirint premenjav; in da predvsem manjka uprizoritvena misel, ki bi v gledalčevem spominu zapustila kaj drugega kot nekaj učinkovitih slik in užitka ob nekaterih podrobnostih.

Nekatere slike/prizori in nekatere podrobnosti so namreč močne, pretresljive, duhovite. Še kar logično je na primer, da predstava najbolj zaživi prav v trenutkih, v katerih se vsaj približno vzpostavi odnos med dvema likoma in v katerih se lahko gledalec za hip identificira in podoživi usodo nesrečnika na odru. Tako so npr. najizrazitejši prizori – svojevrstni vrhunci predstave – tisti, v katerem Nioba (Maruša Geymayer Oblak), vsa prebodena z loki, izmed katerih je vsak pokončal enega njenih otrok, ki so jih bogovi ubili zaradi zavisti nad njeno rodovitnostjo; pa tisti, v katerem Aktaiona raztrgajo njegovi lastni psi – tudi on mora plačati visoko ceno za predrznost, ker je hotel stopiti v Artemidin svet; pa tisti, v katerem vsi bogovi, ki so ju uničili, skupaj, ob živi spremljavi klavirja in improviziranih glasbil, zapojejo elegično otožni spev, ki ponazarja nekakšno sintezo trpljenja na eni in izživljanja nad nemočnimi na drugi strani (glasba Branko Rožman). Ali prizor na začetku, ko Hera in Zevs (njegovo popolno brezbržnost do gorja, ki ga povzroča, je z držo prezirljive nonšalance zavzeto upodobil Ivan Rupnik) presenečeno ugotavljata, kako majhni so ljudje tam spodaj na Zemlji; ali neskončno mučni in pretresljivi prizori,

ko nesrečni oče Inah (natančni in izrazno asketski Sandi Pavlin), drsajoč se po zadnjici, išče svojo hčer Io, ki jo je Zevs spremenil v kravo; potem mučno smešni prizor vzajemnega mukanja in pozneje kvakanja; pa čisto na koncu dialog Here s Teireziasom (spet Sandi Pavlin), v katerem ga ona ravnodušno potolaži, da bo kmalu bolje, saj bodo vsi ljudje umrli.

Vmes, med temi zanimivimi drobci, pa traja in traja, kot se je zgodilo že pri *Oresteji*, vedno počasneje se vleče predstava, zapolnjena s ponavljajočimi se prihodi in odhodi likov, ki vmes menjavajo svojo čud, z ritualnimi gestami, s prizori nasilja, bolečine, trpljenja, objokovanja, z recitativnim govorom, z menjavanjem sloga igre – a vsi ti elementi v pomanjkanju organiziranosti odrskega dogajanja in misli počasi postanejo redundantni, larpurlartistični. Ta način uprizoritve nekakšnega orgiastičnega ritualiziranja je sicer pisan na kožo igralskemu ansamblu Mladinskega gledališča, ki je pač zanj specifična.

A ki hkrati, paradoksalno, gledalca pusti ravnodušnega. Predstava namreč na koncu izzveni naivno didaktično, namesto da bi sproti zastavljala vprašanja. Če ne drugih, vsaj recimo tako osnovno, kot je: Kdo pa so danes bogovi, ki se tako brezbrizno igračkajo z usodo ljudi?

* * *

10. septembra 2009, Mestno gledališče ljubljansko – Percy Bysshe Shelley: Cenci

Le nekaj dni po premieri *Cencija* sem si ogledala Tarantinov film *Neslavne barabe*. Najbolj me je pravzaprav presenetilo, da sem si o njem ustvarila popolnoma napačno sliko, preden sem ga videla, pač na podlagi vseh objav v medijih. Zanj naj bi bila namreč bistvena, vsaj po najavah sodeč, skupina Židov, ki se odloči, da bo vzela pravico v svoje roke, in začne sistematično pobijati naciste; še bolj bistveno pa naj bi bilo, da vodjo teh Židov igra Brad Pitt – in tako sem si predstavljala, da pač ta tolpa neslavnih barab ves film hodi naokrog in pobija, in to v (v *Šundu* inavguriranem) tarantinovskem slogu, ki nasilje tako potencira, da prestopi meje realnega in se spremeni v risanko, s tem pa odveže gledalca od kakršnega koli angažmaja in premisleka. Povsod, tudi v resnih medijih, je bilo poudarjeno, da je Brad Pitt zelo zabaven. In tudi ves film ... To je bilo še bolj začinjeno s provokativnim podvprašanjem, ali je moralno delati se norca oziroma narediti smešne stvari, ki so tako zelo nesmešne. A vse to je popolnoma zgrešeno. Film še daleč ni zabaven, nasprotno. Seveda se ga da brati in gledati tudi tako; ni smešen, ampak duhovit (in to strašansko); a to nikakor ni njegova poanta. Poanta je v resnici strašna,

Tarantino pa zares mojstrsko lovi nevarno ravnovesje med opisovanjem dobrega in zlega; in pri tem nikakor, niti za hip, gledalca ne pusti moralno pri miru, pač pa ga nenehno (razen če se ta gledalec morda ni že vnaprej v svoji glavi odločil, da bo šel gledat zabavno risanko o razbijanju glav s kijem za bejzbol) provocira, tako da se mora spraševati, kaj je prav in kaj ni; kaj bi sam storil v takšnem položaju; in da se ves zgrožen zasači, da se sprašuje, kako je mogoče, da občuduje pokončno držo nacista, ki noče izdati sovojakov, in da mu maščevalnost siceršnjih žrtev vzbuja nelagodje; da jeziček na tehtnici morale tu pa tam nepričakovano zatrepeta. In da na koncu obstane sam s kupom neodgovorjenih vprašanj – o naravi nasilja, zla, o odnosu med rabljem in žrtvijo in tako naprej. Tarantino si je vsa ta vprašanja odgovoril, preden se je na tako posrečen in hkrati intriganten način lotil ene izmed tabu tem; kar se lahko zdi sporno samo, če jo poenostavimo in zbanaliziramo. A podobno poenostaviti in zbanalizirati se da seveda vse; tudi dramo *Cenci*.

Cenci je brutalna igra, ki je imela zaradi provokativnega glavnega motiva – incesta – do zdaj še kar velike težave z uprizarjanjem. Naslonjena na resnične dogodke opisuje propad grofa Cencija in njegove družine v renesančni Italiji. Kruti grof si odvezo za svoje številne grehe, tudi umore, pri papežu uspešno, čeprav drago odkupuje s poklanjanjem svojega velikanskega premoženja, drama pa se začne s pripravami na veliko slavlje, na katerem grof praznuje novico o smrti svojih dveh sinov, ki ju je prav z namenom, da bi se izstradala, poslal v Salamanco; na tem nadvse morbidnem slavlju se mu upre le hči Beatrice in zaman poskuša poiskati pomoč pri navzočih gostih. Oče jo pozneje za kazen posili. Od takrat Beatrice skupaj z nemočno mačeho Lucrezio in drugima dvema bratoma kuje načrt, s katerim bi se dokončno rešila očetovega zla. Po nasvetu duhovnika Orsina, njenega nesojenega ženina, najamejo morilce, a umor je po naključju hitro razkrinkan; Beatrice najprej še poskuša vse zanikati, a končno tudi ona prizna in prevzame kazen nase.

Shelleyjeva drama je bila za tiste čase dejansko precej revolucionarna, zanimiva zlasti v nekaterih ključnih premikih: v zasnovi lika Beatrice, ki je najprej seveda neboljena in pomilovanja žrtev hudobnega očeta, a se pozneje v svojem maščevanju prelevi v sporno in izmuzljivo (vmes sta sicer dolga preobrazba in subtilen oris njenega trpljenja, ko ne more in ne more izustiti vseh strahot, ki so se ji zgodile); v zelo kritičnem odnosu do cerkve, katere ravnanje je obsojano zlasti ob liku papeža, delno pa tudi kardinala; v nenavadnem liku Orsina, ki je s hladnokrvno preračunljivostjo svojevrsten odvod romantičnega ljubimca; in pa seveda v grofu Cenciju, ki s svojo bizarno krutostjo daje možnosti za najrazličnejše interpretacije.

Pri tokratni uprizoritvi *Cencija*, prvi pri nas, se zdi, da režiser de Brea nekako nadaljuje svoje raziskovanje zla, ki ga je začel lani s *Titom Andronikom* v ljubljanski Drami. V *Titu* se je proti koncu formalno zatekel v groteskno stilizacijo, ki naj bi prikazala poblaznelost zla in nasilja, ki ga le-to rodi – in tam je to imelo smisel. Še več, takrat se mi je zdelo, da je bil princip risanke uporabljen prepozno in premalo dosledno, saj so nanj navajale že siceršnje opustitve ali nelogične rešitve nekaterih stvari, bistvenih za razumevanje poteka kompleksne Shakespearjeve fabule. Pri *Cenciju* pa je šel de Brea korak naprej; posegel je tudi v samo besedilo in ga spremenil tako, da je nekatere like, odnose in situacije in tudi potek fabule precej poenostavil; še daljši korak naprej je naredil pri postavitvi na odru in pri vodenju igralcev. In to ga je pripeljalo na negotovo področje nekakšne operne demonizacije zla, ki pa v svoji površni banalnosti in pretiranosti do gledalca ne prodre drugače kot skoraj smešna parada neokusa. Zlo namreč ni na noben način tematizirano, pač pa – zlasti v neverjetno zgrešeno zasnovani interpretaciji glavnega lika – osmešeno in potisnjeno daleč čez rob, od koder zanesljivo zgrmi v brezno larpurlartistične neokusnosti in neverjetnosti. Namesto da bi Uroš Smolej, kot smo pri njem navajeni, ustvaril še en skrajno zanimiv in verzatilen lik, smo priča glumaški patetiki. Enako kot glavni lik je poenostavljena in radikalizirana tudi zgodba – in celotna predstava.

Na primer: pijani Cenci že ob prvem srečanju več kot očitno pokaže svoje seksualne apetite do hčere in jo strastno poljubi (s tem je odvzeta možnost, da bi poznejše posilstvo razumeli kot kazen za njeno neposlušnost); na praznovanje prinesejo (namesto pisma z novico o smrti sinov) njuni odrezani glavi, Cenci pa se veselo opijanja z njuno krvjo in v to sili tudi vse goste; posilstvo se zgodi na odru, pred očmi vseh; oba predstavnika cerkve sta skrajno pokvarjena (Orsino ima sicer prebliske pozitivnosti, a očitno premalo jajc – zanimiva vloga Jureta Henigmana); Beatrice kar sama ustrelji očeta; Orsino se tudi ustrelji na odru; Beatrice in Lucrezio na koncu obglavijo ... Gre za en sam monoton prikaz nasilja, ki pa je popolnoma nekontekstualizirano in se zato spremeni v kič. Pitje vina iz lobanj ter nerodno žaganje glav na odru sta preprosto smešna.

Nekatere intervencije so posrečene – na primer lik blaziranega zvestega služabnika (natančno izdelan lik Milana Štefeta), ki streže gospodarjevim najpodlejšim nagonom; groteskno pretirano kardinalovo žretje na začetku; nekaj stiliziranih operetnih prehodov; to, da Cenci ugrizne kardinala ... A precej več prizorov je čisto zgrešenih: najbolj tisti, ko se posiljena Beatrice, njena mačeha in njen nesojeni ženin združijo v nekakšnem orgiastičnem koitiranju ob glasbeni spremljavi nekega španskega komada. Slaba kopija

Pandurja (pa ne le zaradi španskega komada)? Kot da se je zatekel k nekaterim prijemom, ki so se mi pri Pandurjevih predstavah zaradi svoje praznosti vedno zdeli sporni in prozorni – kadar ni vedel, kako bi nadaljeval ali kako bi šokiral, je navil glasbo, igralcem pa je dal plesati ali peti.

Predstava je, skratka, sestavljena iz kupa prizorov, ki naj bi predvidoma šokirali, a jim to še zdaleč ne uspe. Zlasti pa jim ne uspe sprožiti kakršnega koli vprašanja o naravi, vzrokih ali posledicah zla, saj je vse omejeno na princip črno-bele karakterizacije. Kot v krutih risankah.

* * *

18. septembra 2009, Akademietheater Dunaj – William Shakespeare: Konec dober, vse dobro

Nič čudnega ni, da *Konec dober, vse dobro* uvrščajo v problematično kategorijo tako imenovanih “problemskih” Shakespearjevih iger in če ni nič kaj dosti uprizarjana. Osnovni zaplet je namreč precej vprašljiv in tudi skoraj deus-ex-machinovski konec, ki ga nakazuje sam naslov, mu ne pomaga kaj dosti. Osivotela Helena, ki živi pri grofici Roussillonski, je trdovratno zaljubljena v njenega sina Bertrama in gre skoraj čez trupla, da ga na koncu tudi res dobi. Ker ji uspe pozdraviti hudo bolnega francoskega kralja, ji ta v zameno ponudi, kar koli si želi – in to je seveda poroka z Bertramom. A ker vanjo preprosto ni zaljubljen, takoj po poroki s širokoustnim prijateljem Parolom zbeži na vojskovanje v Italijo, Heleni pa sporoči, da bo njegova prava žena šele takrat, ko ji bo dal družinski prstan in ko bo z njim zanosila – to se pravi nikoli. A ona odpotuje za njim v Firence in inscenira “posteljno prevaro” ob pomoči Diane, v katero se je Bertram tačas zaljubil: Diano zamenja na njenem prvem zmenku, na katerem ji izroči prstan ... Po nizu komičnih zapletljajev se v zadnjem prizoru vsi nesporazumi razčistijo. Helena je izpolnila oba pogoja za to, da postane Bertramova prava žena in – konec dober, vse dobro. Toda ali res?

Bistvo problema je nenavadni lik Helene: njena odločenost, da bo dobila Bertrama, pa čeprav je prav nič ne ljubi in tega tudi ne skriva, iz nje ne naredi prav tipične junakinje, s katero bi se gledalec lahko ali rad identificiral in za katero bi navijal; skoraj je bolj naklonjen Bertramu, ki ima pač vso pravico do tega, da ne sprejme vsiljene žene. Vendar je ta po drugi strani tako bled in neznačajan, da je gledalcu še kar vseeno, kaj se z njim zgodi, še zlasti, ker se v končnem razpletu tako grdo izmika sicer izmišljenim dolžnostim do (ne)onečaščne Diane. Kot da se Shakespeare sam ni znal odločiti, kaj bi pravzaprav rad ...

A uprizoritev v dunajskem Akademietheatru se ni prav nič vznemirjala zaradi teh možnih slabih točk, zadreg in pomislekov; nasprotno, iz njih je pravzaprav izhajala in jih še poudarjala, končni učinek pa je bil, da je veliki odmerek samoironije, ki je bil navzoč vso predstavo, kulminiral v briljantnem zaključku, ki je "srečni konec" pustil popolnoma odprt in ga seveda napravil zelo vprašljivega. Predstavo je režiral švicarski režiser srednje generacije, Niklaus Helbling, premiero je doživela že oktobra lani in še zdaj, ko so jo na začetku nove sezone obnovili, je bila dvorana polna – očitna uspešnica. Dogajanje je postavljeno v sedanost, nad odrom ves čas visi napis "battaglia", igralci hitro menjavajo vloge ob pomoči minimalnih rekvizitov, tudi scenografija se tako spreminja; vsi igralci na odru, kadar niso aktivni, stojijo v ozadju in se pripravljajo na vstop. Predstava se začne v napol praznem baru, v katerem se glasbeniki počasi zberejo na odru, barska pevka zapoje pesem o ljubezni – in v naslednjem prizoru ta pevka že prevzame vlogo grofice. Vsak prizor je ogoljen do bistva, jednat, postavljen logično, osredotočen na vsebinsko poanto. Odnosi med liki so precizno vzpostavljeni, gegi so domišljeni in duhoviti: ena izmed zastranitev (ki so lahko pri Shakespearju tako zelo dolgovezne in duhamorne, če niso uprizorjene z idejo), potegavščina z Bertramovim prijateljem Parolom, s pomočjo katere se razkrinka njegova strahopetnost, je skoraj vrhunec predstave. Ta je ovita v komplet songov, ki jih v glavnem, v različnih glasbenih žanrih, zapoje grofica Rousillon-ska; nekateri so parafraze Shakespearjevih sonetov, drugi avtorsko delo Eve Jantschitsch. Na koncu, ko se Helena in Bertram končno združita v objemu, vsi s pretirano srečnim izrazom na obrazu zapojejo song "The ballad will repeat / which truthful men shall find / your marriage comes by destiny / your cuckoo sings by kind" in – zajodlajo.

Režiserjevi posegi v besedilo so pripomogli k relativizaciji vsega. Igro je precej skrajšal, oklestil vseh dolgoveznosti, v katerih se radi izgublja stranski liki; oba junaka je naredil za enako (ne)problematična – Bertrama v njegovi bledosti in brezobličnosti, Heleno v njeni premočrtni odločnosti; bila sta skoraj mehanska, kot lutki. Zato pa sta igro v celoti vodila predstavnika starejše, starševske generacije, ki je bila v predstavi sicer zaupana bistveno mlajši kot v tekstu. Francoskega kralja je igral Daniel Jesch, odličen v svoji zaigrani nebogljenosti in odvečnem mu izkazovanju avtoritete; grofice Rousillonske, ki je bila toliko bolj živa in barvita, pa ni igrala starejša igralka, pač pa ena izmed zvezdnic Burgtheatra, Maria Happel, duhovita in polna samoironije tudi v vlogi Diane. S svojo pojavnostjo je učinkovala bolj kot kaka balkanska mama, ki noče izpustiti iz rok svojega sina in ga razvaja, neveste pa odbija; kot Diana pa je bila precej karikirana.

Konec dober, vse dobro dokazuje visok uprizoritveni standard. Ne pomeni sicer kakega strašnega presežka; kaže pa, da je mogoče z inteligentno režijo, logičnim (in nevsiljivim) konceptom, odlično igro in natančno selekcijo domislic iz besedila, v katerem problematičnosti in pasti kar mrgoli, narediti predstavo, ki ima rep in glavo, za povrhu pa očitno pritegne tako strokovno kot širše občinstvo.

* * *

19. september 2009, Burgtheater Dunaj (koprodukcija z gledališčem Schauspielhaus Zürich) – Thomas Bernhard: Immanuel Kant

Avstrijska praižvedba enega mnogih Bernhardovih tekstov v Burgtheatru ni prav z ničimer presenetila – bila je pravzaprav zelo *comme il faut*. Natančno režirana, vrhunsko odigrana, skratka, vse je "štimalo" od začetka do konca. A nekaj je vendar manjkalo. Namreč provokacija. Za Bernhardova besedila je namreč značilno, da se z nečim zapičijo v gledalčevo podzavest in ga ne spustijo vse do konca. Pri *Immanuelu Kantu* pa gre to malo drugače.

Besedilo izhaja iz še kar preproste domislice: dogaja se na čezoceanki, s katero Kant potuje v Ameriko, v kateri naj bi dobil častni doktorat na univerzi Columbia, poleg tega pa si dal še operirati glavkom. Z njim potujeta vdana mu žena in brat, ki je bolj v funkciji služabnika. In pa papagaj, ki mu Kant namenja najgloblje in najnežnejše besede.

Prvo dejanje je variacija na podobno situacijo iz nekaj Bernhardovih iger, ki smo jih videli tudi pri nas: močan posameznik, ki psihično trpinči druge in se izživlja nad njimi s svojimi kapricami in brezmejnimi egoizmom; tak je bil glavni junak v *Izboljševalcu sveta* in Caribaldi v *Moči navade*. Tu je pač Kant tisti, ki zaradi svojega svetovnega slovesa lahko terorizira celo vse na ladji. V drugem dejanju se kot svojevrstna protiutež in komični antipod pojavi ameriška milijonarka precej preprostega uma, ki s svojo prostodušnostjo lepo parira Kantovi zaverovanosti vase. Tretje dejanje se dogaja na kapitanovi večerji, na kateri je zbrana vsa ladijska visoka družba, od kardinala do zbiralca starin, pogovor pa, enako kot do zdaj, valuje od Kantovih filozofskih prebliskov do milijonarkinih pijanških izbruhov osvajanja.

Vse lepo in prav, če ne bi bilo majhne napakice: Kant je namreč umrl leta 1804, igra pa se dogaja med obema svetovnima vojnama; poleg tega, kot je znano – in kot nekajkrat ugotovijo tudi liki v igri – se vse življenje ni niti premaknil iz Königsberga (današnjega Kaliningrada). Kar pa tako bistveno razlikuje to besedilo od vseh, kar smo jih pri nas videli, je konec,

ki prinese nepričakovan preobrat: ko namreč na koncu ladja pripluje v Ameriko, Kanta namesto zbora profesorjev z univerze Columbia pričaka zdravniška ekipa in ga meni nič tebi nič odpelje v norišnico. Ta rešitev je skoraj preveč logična in učinkuje – za Bernharda – po eni strani premalo, po drugi pa kar preveč zamotano. Če premalo – če je to vse, kar je, ves smisel – potem se osnovna domislica naenkrat zazdi preveč banalna, igra v celoti pa precej preprosta komedija; če preveč – če moramo za tem iskati skrite pomene in simbole – pa se gledalec kar naenkrat znajde pred preveliko goro pretirano ambicioznih aluzij. Npr: Kant kot predstavnik čistega uma, ki pa je napol slep? In ki mora v Ameriko na operacijo (pri tem se nekajkrat ponovi ugotovitev: “Kolumb je odkril Ameriko, Amerika pa Kanta”)? In čigar najboljši poslušalec, od katerega je popolnoma odvisen, je njegov papagaj? In ki samega sebe razglasa za socialista, s svojim bratom pa ravna kot z zadnjim služabnikom? Igra, v kateri Ameriko zastopa trapasta milijonarka, ki se napije in razlaga, da je otrok kapitalizma, Kanta pa napade z vprašanji, kot so: “Je filozofija res nerazumljiva?” In v kateri Kant na milijonarkino vprašanje, kako obdrži vso svojo filozofijo v glavi, odgovori, da vse daje v svojega papagaja? In v kateri milijonarka ugotovi, da človek ne more nekaznovan tako globoko misliti kot Kant, zato pač dobi glavkom ...?

Zdi se, da se uprizoritev ni ukvarjala s to dilemo, pač pa je bila – v skladu z nenapisanim pravilom, naj bi se pri praizvedbi besedilo puščalo čim bolj neokrnjeno – zastavljena manj ambiciozno, kar zadeva provokacijo, in se je bolj zanašala na zanesljiv uspeh zaradi velikih imen, združenih ob njej. Režiral jo je namreč novi intendant Burgtheatra Matthias Hartmann (mimogrede, njegovo režijo Goethejevega *Fausta*, katerega premiera je bila teden prej, so kritiki sprejeli skeptično, kot preveč ambiciozno), v glavnih vlogah Kanta in milijonarke pa sta blestela Michael Maertens in gostja Sunnyi Melles. Zlasti ta je briljirala in z vsakim detajlom posebej osupljala s svojim nonšalantnim razkazovanjem moči denarja in neumnosti. Predstava je gradila predvsem na kontrastiranju nenehnega prehajanja iz banalnosti vsakdanjika v vzvišenost filozofskih vprašanj in se v tem zadovoljila z razkrivanjem tistih obćih mest, ki naredijo bernhardovsko maltretiranje tako zelo gledljivo in gledališko hvaležno – to je seveda svojvrsten paradoks.