



Matej Bogataj

## Pesem upora vs prisilna sreča

**José Sanchis Sinnisterra: *Ay, Carmela!* Gledališče Koper, Gledališče Atelje 212, Beograd, režija Marko Manojlović. Ogled predstave 20. februarja v Kopru.**

Čeprav je bilo besedilo napisano šele sredi osemdesetih let prejšnjega stoletja, ko se nam je zdelo, da je Španija državljansko vojno že prebolela in pokopala svoje mrtve, je dilema umetnika pred oblastjo tisto, njegova integriteta in odnos do razprodaje svojega prepričanja tisto, kar presega njen časovno zamejeni dogajalni okvir. Paulino in Carmela, dva glumača in celo v svojem napol estradnem početju precejšnja šmiranta, v turbulentni situaciji zaideta na drugo stran; prej sta igrala in se pačila za republikance, zdaj sta v na novo zavzetem, pardon, osvobojenem mestecu pod patronatom fašistične soldateske in njihovih oficirjev. Ki imajo enako potrebo po zabavi, samo štose s smešenjem nasprotnika morata malo prilagoditi. Kar jima samo napol uspe.

Paulino, pragmatik in kruhoborec, je postavljen v *post festum* situacijo; v režiji mlajšega srbskega režiserja Marka Manojlovića, ki ga poznamo po režiji Daria Foa v MGL, tava po mračnem in opustelem odru s steklenico v roki, vzame si čas za svoj notranji razboleli svet, in takrat se iz zagrobja pojavi Carmela, ožarjena in spravljiva, tudi zagrobno stišana in malce eterična, in skupaj preigrata usodni dogodek ob njuni zadnji skupni predstavi. Na zahtevo italijanskega poročnika naj bi svoj 'variete na fino', kar se tako lepo rima na Paulino, odigrala za fašistične vojake in obenem za zajete pripadnike mednarodnih brigad, ki jih bodo po tem ubili. Umetnost, celo v svojem približku, je tako zadnji udarec, ki ga hočejo zadejati zajetim fantom, pred smrtjo bi morali gledati norčevanje iz svetinj, ki predstavljajo svobodo, legitimnost izvoljenih oblasti – tam so se frankisti in fašisti, podprti s Cerkvijo, podelali na demokratične

standarde in volitve –, zaradi katerih se jim je zdelo, da morajo zapustiti domovino in se pridružiti republikancem. Paulino ima močan preživetveni gon in je pripravljen zamenjati stran in se prikupiti komur koli s točkami s prdenjem in zasmehovanjem zastave, Carmela deluje žensko, srčno, pietetno, nastopi proti politiki kot delitvi in je bolj takšna spomenka, za etos mimo strani in v imenu splošnih vrednot, ki jih ravno strankarstvo tepta. Sredi nastopa se upre in zapoje pesem Ay, *Carmela!*, pesem upora, proti totalitaristom in fašistom. In himno napačne, nasprotni strani, kar jo stane glave, *tam kjer pesem ta odzvanja, duša o svobodi sanja*, grejo verzi. Aj, aj, ojoj, ubogi časi, ko moraš peti, ko ne smeš, ko ti petje škodi, ker nekemu ni všeč.

Režija je minimalistična, zadržana, dogajanje je postavljeno na prazen oder, ki ga samo od zaključni seriji skečev in popevanj krasijo zastave in insignije zavojevalcev, sicer pa sledi vojni gledališki logiki, to je ravno zavzet prostor, in tudi oba protagonista, Lara Janković in Branislav Trifunović, sta igralsko najprej precej zadržana. Uprizoritev si vzame čas za Paulinovo tavanje v polmraku, iz katerega vznikne njena pojava, tudi pri pripravah na nastop oba nekajkrat igrata za spuščeno zaveso in ju slišimo le v odmevu, ozvočena, nekje iz zakulisja. Kar je precej drzna stišanost, posebej kadar je avditorij poln testosteronsko neuravnovešenih dijakov, kot je bil ob mojem ogledu predstave.

Predvsem je natančna igralska linija Lare Janković, ki je tudi za stopnjo bolj igralsko artikurirana od svojega soigralca, torej bliže razumevanju gledališča kot discipline, kar je specifična našega prostora; z milo in tudi pridušeno mimiko, kot gre nekemu, ki se pretika med zagrobjem in tusvetjem, nekemu, ki je ontološko v nejasnem in našem umu težko umljivem položaju in ga je vedno manj, pričara spravljivo ožarjenost, ki se ves čas zaveda, da je vse že mimo in da se ne da storiti nič (drugače). Vse do konca, ko se v retrospektivi v njeno pietetno in skoraj materinsko sočutje do na smrt obsojenih – kar je zavajajoče, saj tokrat ne pomeni, da so jim sodili – ne primeša upornost. Ay, *Carmela!* je tokrat odpeta in skoraj kot izkričana izredno sugestivno, to je primarni krik upora, ki se ne ukloni nikakršni provizorični oblasti, ki postavlja poštenost in srce pred preživetje. Trifunovićev Paulino je predvsem posameznik z občutkom krivde, takšen tudi v notranjem pojasnjevanju, predvsem samemu sebi, nekajkrat na robu slišnosti – pa ne zaradi jezikovne bariere, Carmelo odigrata namreč v dveh jezikih, slovenskem in srbskem –, kar je posledica dejstva, da gre za izrazito možatega in močnega igralca, ki mora zdaj, za potrebe konvertitstva, stišati svoj register in igrati pravzaprav izdajo.

Kakor koli, predstava si morda vzame nekoliko več časa, kar jo v

nekaterih prizorih naredi tudi malce ekstenzivno, vendar je njen končni izplen s Carmelinim nastopom nedvomen in na vprašanje *Veš, glumač, svoj dolg?* je odgovorjeno nedvomno afirmativno.

**Eugene Ionesco: *Instrukcija*. Režija Matjaž Zupančič, Lutkovno gledališče Ljubljana, premiera 8. marca na malem odru.**

Kam lahko odpelje učno uro, če se na samem začetku oba protagonista, profesor in služkinja, pačita ob zvokih udarnih in žanru lastno hrupnih Laibachov v ozadju in njihove (prirejene po bendu Opus) pesmi *Life is life*, ki jo kot da pojeta, kot da jo odigrata na plejbek, odpirata usta, radikalno in poudarjeno stilizirano, podoba prezira, vzvišenosti in moči? In zakaj ravno ta pesem, zaradi tistih verzov proti koncu, da smo se že bali, da bo trajalo, da bo vsak trenutek sedanjosti spomin na preteklost, a je to ob nedvomni udarnosti glavni razlog za izbiro te pesmi; da bi nam povedali, da smo zdaj že post, da smo že čez?

V kostumih Bjanke Adžić Ursulov, ki spominjajo na strogo poluniforiranost pri Služkinji, ki je zdaj že v kostumu nekoliko dvignjena nad svoj poklic, recimo bliže kaki ravnateljici ali nekoliko bolj nobel sestri v hiši, Profesor pa je tak čisto pravi, zmedena pojava z eno nogo brez nogavice v čevlju in s suknjičem in kravato; oba sedita na kavču, z manjšo lutko v sredini, verjetno gre za učenko, ki je ravnokar opravila, saj vemo, kako se bo končalo in kako samo izsek v nizu je tisto, kar gledamo. Učenka je pod kavčem, leži s podplati, obrnjenimi proti nam, profesor ji občasno razmika noge in se pri tem skoraj naslaja, kako ne, razpoložljivo in gnetljivo dekliško telo, to niso samo profesorske mokre sanje. Potem potegnejo Učenko izpod dvoseda in začne se učna ura, ki je nekajkrat prav komedijsko in burleskno pospešena. Podobno, kot lahko uvodni del razumemo kot vajo v stilizaciji, so tudi vsi ostali prizori do konca komično napeti in predvsem tam, kjer predstava dobi nekakšno zresnjenost, recimo ob predvajanju nemške vojaške koračnice, ko se Profesor ves zasanjan spominja svojih kriegskameradov in vojaščine, ali pa ob dobesedni in tudi v didaskalije zapisani opombi, da bosta s Služkinjo tistih štirideset krst opremila s kakim ideološkim znakom, recimo svastičnim narokavčnikom, takrat se nam zdi, da se je morda preveč zresnila. Morda preveč zares vzela tisto, kar je bilo kljub vsemu leta 1948, ob nastanku, čisto drugače živo, trupla in ideologija, kot je danes, poldesetletje pozneje. Kajti vse ostalo vmes je neugnana, dramaturško napeta in znotraj prizorov različno kodirana predstava z izredno igralsko artikulacijo, ki se enkrat zateče

v pospešeno, chaplinovsko oziroma burleskno tekanje, drugič v čudne poze, s katerimi se Profesor vse bolj pollašča učenke in je enkrat ves stoječ nad njo s čevljem med njenimi nogami, drugič se odriva od njenih kolen in dela skoraj telovadne elemente, ko hoče še prav podkrepiti kako svojo lingvistično. Vmes si z učenko zamenjata očala in se s tem v hipu spremeni tudi hierarhija; zdaj je ona tista, ki je rahlo vzvišena in se ne moti, on pa dobi njen defenziven glas in oponaša njeno mimiko, dokler ne ugotovita, da je nekaj narobe in očal spet ne zamenjata. Vmes je nekaj prizorov s Služkinjo, ki sicer hodi svarit profesorja, naj se ne napreza in ne vznemirja preveč, saj ve, kam ga bo to pripeljalo, on pa, obratno, trdi, da ima vse v rokah, čeprav nam je jasno, da ni čisto tako; eden od obratov je recimo tudi ta, da ji Profesor sname lasuljo, ki jo potem povezne na že krepko utrujeno in zmaltretirano učenko, medtem ko on nastopa kot stric iz ozadja, kolikor je to predvsem erotična poza, okobal stoji za njo in je scena tik pred zadavljenjem eksplicitno seksualna; kar se je prej kazalo kot njegova obsedenost z učenkinim praskanjem ali ponujanjem, da mu je 'na razpolago', kar sam razume očitno bolj meseno, kot je morda mišljeno. Konča se z zadavljenjem, takrat pa se obrne tudi odnos med Služkinjo in Profesorjem; če je prej bdela in skrbela za njegovo ohlajanje, ga svarila pred posledicami, zdaj prevzame komando; profesor je kar naenkrat čisto nemočen in na robu joka, ona pa ga čisto zares da čez koleno, kot porednega malčka, takrat razumemo, da je odnos med njima še čisto nekaj drugega, erotično zavrt, temelječ na neki drugi in drugačni hierarhiji, kakor se nam je dozdevalo. Služkinja, ki to ni oziroma se to samo dela, to samo igra, s tem pa je utemeljen drugačen, bolj igriv, ludističen pristop do *Instrukcije*, kot smo ga sicer vajeni, pri čemer nastopi tudi nekaj dialektike in morda kakšna zavrtja psihoanalitska.

Zupančičeva režija v še vedno sodobnem in natančnem prevodu Aleša Bergerja razpira vse dimenzije, ki jih prelitje pedagoškega erosa v zavrtu erotiko ponuja. Spomnimo, že beseda pedagog je eden takšnih prenosov, saj je pomenila najprej najmočnejšega in najbolj zanesljivega sužnja v Stari Grčiji, ki je domačega sina vodil v šolo, torej proti znanju, da se ga niso preveč dotikali ali mu sikali opolzlosti možaki, ki so si jih žvrkljali ob poti v šolo, šele potem je pedagog pomenil nekoga, ki to znanje, ne samo zaščite, tudi poseduje. Tudi sicer je morda tokrat še bolj premišljeno in jasno, da je Ionescova igra uperjena ne proti morebitni profesorjevi zavrti pofukljivosti, še bolj morda proti instrumentalizaciji jezika, ki nosi nasilje in ga Profesor tako dobro uporablja, da je učenka čisto preč, da gre za norčevanje iz matematike kot orodja za posedovanje narave in priličenje njenih zakonov, zelo razvidno pa je tudi tisto, kar profesorja nameda;

prehod od črne dekliške nogavice na koleno ali stegno, vrat in tisto pod kiklo, kjer je vse živo, in *Instrukcija* je tokrat dobila odlično realizacijo.

Čeprav je postavljena na asketski, minimalistično zastavljen oder z dvošedem in na stenah izpisanim celotnim besedilom igre, prenosno kocko, ki je skrivnostna in skoraj čarobna skrinjica za prenekatero potrebo in ustvarjanje iluzije, enkrat so v njej skrite paličice za odštevanje, drugič si jo poveznejo na glavo, spet tretjič na njej, kadar je najbolj užaljena, sedi s hrbtom v steno in stran od dogajanja obrnjena služkinja. Scenografija Alena Ožbolta nudi svetlo ozadje za črno-bele kostume in kar najbolj omogoča in poudarja igralske kreacije. Vsi trije so usklajeni in podporni, vendar izstopa, tudi zaradi suverenosti in izhodišč v Ionescovi dramski predlogi, Boris Ostan kot Profesor. Zdi se, da je tokrat pokazal vso večino in uspešno združil nekaj že do zdaj delujočih elementov, recimo nekaj Tartuffovske sluzaste pojavnosti, ali pa totalitarni in rajhsfirerja oponašajoč govor Ščuke iz *Narodovega blagra*, pa potisnjeni in ubiti totalitarizem veteranov in ostarelih bojevnikov iz Bernhardove *Pred upokojitvijo*, izrazite gibalne sposobnosti, kakršne smo videli v vlogi Kalibana v Shakespearjevem *Viharju*; cela paleta vlog, vendar natančno kalibriranih na Profesorja. Prehodi med njimi so gladki in naravni; čeprav so prizori različno kodirani, od skoraj nostalgичnih spominov na preteklost do silovitih, skoraj telovadnih poganjanj dejanja z iztegnjeno roko in vzklikom *Naprej!* in podobno, od napetega vzpenjanja nad učenko, kjer je dominacija prikazana tudi kot fizično obvladovanje in nadrejenost. Ostanova igra je silovita in natančno zadeta v nenehnih premenah leg in govorov, od skoraj starševskega in malo tudi usmiljenja vrednega prizadevanja za učenkinjo razumevanje sistema odštevanja in enot in kar je še takih matematičnih postulatov, se s pospešenim tempom ogreva za zaključno dejanje, s polno podporo Asje Kahrmanović, ki je najprej čista piflarka in štrebarca, polikana in ambiciozna, potem, z napredujočim zobobolom tudi zmerom bolj na področju groteske, njeno duhovito škiljenje, kadar je brez očal, ali pa ožarjene reakcije na butaste odgovore Učenke so natančni in duhoviti, seveda je bolj statična, saj je osišče in prej ko ne pasiven objekt profesorjevega kroženja, ki spominja na morskega psa, vendar je njen obraz izrazito poveden in dobro zadene vsakokratno stanje. Režija se je med ostalimi postopki poklonila tudi lutkarstvu, kar je glede na mesto premiere skoraj pričakovano; ne samo z lutko prejšnje učenke, morda še bolj v prizoru, ko profesor in Nina Skrbinšek kot Služkinja kar naenkrat stojita drug za drugim in ga potem pravzaprav ona od zadaj gestikulira, on pa se nemočno ozira na roke, ki so mu zdaj tuje, geste neprepoznavne; gre za poklon delu lutkarja 'iz ozadja', pa tudi sicer Skrbinškova z odsekanim

gibalnim minimalizmom, kontrolirano in zadržano mimiko, še bolj s preobratom v igri moči, prinese k uspešnosti uprizoritve več, kot pravzaprav omogoča napisana predloga.

Med kakimi pol ducata *Instrukcij*, ki sem jih gledal, je Zupančičeva režija ob izredni disciplini in večini vseh treh nastopajočih daleč najboljša. Tudi sicer gre za eno velikih predstav, ki so v zadnjem času pravzaprav redke. Čeprav seveda, kot vedno, ob takšnih vrednostnih 'ugotovitvah' preizprašam tudi svojo gledalsko kondicijo in premislim, ali nisem preprosto tečen in utrujen od zime, ki se nekako noče odmakniti in pustiti soncu, da nas že spet enkrat pregreje, čas je že.

### **Portreti I. Slovensko mladinsko gledališče, režija Vito Taufer. Po ogledu 10. marca v spodnji dvorani SMG.**

Portreti, predstava v tri krat treh delih, je nastala na podlagi transkribiranih pogovorov z devetimi anonimnimi običajnimi ljudmi. Ne vemo, kdo je pogovore opravil, niti, koliko je bilo prvotno gradiva, na podlagi katerega so režiser z asistentko režije Sanjo Spahić, tudi strokovnjakinjo za bosanski jezik (očitno v enem od portretov, ki jih še nisem videl), dramaturginjo Uršulo Cetinski in sodelavko za jezik kar tako Kim Komljanec začeli delo z igralci. Ti so svoje predhodnike za nastop v pogovorni oddaji priredili, delno fikcionalizirali oziroma vsaj skrčili, s tem pa nujno dali nove poudarke in nove možnosti interpretacij odgovora na vprašanje, kaj je zanje sreča. Namreč; po uvodu didžeja, ki ga z vso potrebno mladostno silovitostjo in željo po udarnosti odigra Uroš Kaurin, se v pogovoru z Izpraševalko Deso Muck začne dialog o samorazumevanju lastnega položaja, pravzaprav pogovor o njihovem pogledu na lastno zgodovino, teme in dogodke, ki so jih ključno zaznamovali, pa o tem, koliko sreče so bili pri tem deležni in koliko so se temu idealu uspeli približati. Samo prizorišče v spodnji dvorani je skoraj kot teve studio – scenografka je Barbara Stupica –, pri čemer imamo namesto frontalnega pogled od zgoraj: ob vhodu pri strani je prizorišče z dvema stoloma, na bokih pa projekcije, recimo sam naslov projekta, sicer pa Slovenija kot stlačenka, gore v ozadju in pod njimi nekatere ključne zgradbe, Nebotičnik, Blejski otok s cerkvico, Ptujski grad in Zemono in še kaj, ki se potem pri vsakem od portretirancev barvno spreminjajo, kot da bi šlo za pojenjavanje dnevne svetlobe in je na koncu vse skupaj večerno osvetljeno.

Desa Muck, ki je na odru ne vidimo prvič, čeprav je morda bolj poznana po svojih teve vlogah, je seveda tudi tokrat *ready made*; je predvsem

ona sama, dobrodušno simpatična, vmes malo komentira, ne vemo čisto natančno, koliko je njena vloga fiksirana, je za stopnjo bolj ljudska, s smehom in podvprašanji, za katera se nam včasih zdi, da so morda tudi malo improvizirana, čeprav bi lahko verjeli, kolikor jo poznamo iz nekaterih vlog iz serije *Blazno resno ...* in podobnih projektov, da je to pač njen način igre, ki predpostavlja tudi izbruhe smeha in živo prisotnost, ki obenem razkriva nesposobnost, da ne bi reagirala. Podobno izmuzljiv je tudi Kaurinov igralski kod; podpira vse skupaj, opazuje z barskega stolčka za mešalno mizo, izza katere spušča jingle in občasne komentarje, se pa tudi razburi, če mu vzamejo iztočnico ali če naredijo ostali kaj, s čimer se je ravno hotel vmešati. Seveda ravno tak pristop obeh k igri omogoča večjo živost dogajanja, saj bi sicer izpadla predvsem kot poslušalca, s ponovitvami nujno tudi že naveličana enih in istih, vnaprej bolj ali manj pripravljenih reakcij in odgovorov spraševancev.

Na drugi strani so trije povabljenici; igralci so jih oblikovali na podlagi zapisanih pogovorov z resničnimi osebami. Najprej se srečamo z izpovedjo Petra, starega malo več kot 50 let, ki je poskušal vse mogoče in v vsem pravzaprav pogorel, od podjetništva do obskurne zgodbe o prevzemu delovišča nekje na Štajerskem, kjer je bil nekakšen šef z malo, vendar v tistem letu, ko je to počel, skoraj ni dobil vpogleda v delovanje družbe. Njegova najbolj travmatična epizoda je bivanje v hišniškem stanovanju, ki ga je oddelal s tem, da se je pretvarjal, da je hišnik, in pri tem prenašal nerganje stanovalcev, kadar je bilo kaj narobe. Peter je precej nezadovoljen; če bi bili v kadrovski komisiji, bi po tričetrturnem pogovoru hitro ugotovili, zakaj morda ni najboljši kandidat za službo. Za katero koli službo; ker je precej lenivec, konfliktnost ga blokira, namesto z delovnimi izzivi se ukvarja s povezavami med zaposlenimi in anomalijami v delovnem procesu – pri drugih. Marko Mlačnik ga zastavi kot rahlo nervoznega možaka, ki ima svoj prav, temu primerna je včasih tudi ekstenzivna gestikulacija, ki podkrepi nezadovoljstvo s stanjem stvari, za velikimi izjalovljenimi projekti, kot je recimo popravilo stare kripe, s katero naj bi šla s frendom v Pariz, a je zakuhala tik pred odhodom. Njegov komad je Štuličev *Balkan*, kar ga uvršča med stare rokerje in sploh tiste, ki se spremembi paradigme niso najbolje prilagodili.

Upokojenko Veroniko – mislim, da so imena izmišljena, tudi zato, da bi zakrila identiteto anonimnih izpraševancev – določa njena marljivost, skoraj kompulzivna, spravi se na tujo njivo in jo prekoplje, na sploh verjame, da ljudje premalo delajo, da ne izkoristijo vseh možnosti, ki se jim ponujajo, predvsem mimo zaposlitve, s to je itak cela jeba, to tudi sama priznava. Ima čistilni servis, 'pomaga' po hišah, naložba v otroke,

tudi kadar gre za drago samoplačniško umetno oploditev, se ji zdi bolj smotrna od tiste v avto, v njej je nekaj trmastega, zato, na primer, zahteva vprašanja, ki so bila dogovorjena pred začetkom pogovora, čeprav za odgovore zmanjkuje časa. Marinka Štern jo zastavi s precejšnjo mero dobrodušnosti in neposrednosti, ki pa se ji kljub temu pozna začetna trema, Veronikina seveda, opremi jo z nekaj dobro povzorčenimi vzorci tistih, ki pred mediji oziroma njihovimi zahtevami niso povsem sproščeni, z nelagodjem, posebej kadar vprašanja preidejo iz deklarativne marljivosti na zadeve srca, zakon je tu bolj ekonomska kategorija, toliko bolj uspešen zato, ker moža zaradi zaposlenosti redko vidi. Njen glasbeni izbor je *Poletna noč*. V tem grenkem spominu na pretekle, strastne in zato precenjene, spominsko zabrisane in zato morda bolj heroične poletne kopulacije pod zvezdnatim nebom (ob morebitnem plivkanju valov nekje spodaj pod teraso), kot da bi v nostalgичnem prelivu iskala nadomestek za pravo emocijo, ki je v resnici nikoli ni bilo in se je še zdaj verjetno malo boji, tega destruktivnega in vsepožirajočega delovanja želje.

Režiserja Igorja, nekje okoli tridesetih, odlikuje precejšnja načitanost, o sreči nam zna povedati marsikatero farmakološko in narkofilsko, zna preigrati kar nekaj teorij o filozofični nesreči kot evlucijski pridobitvi in vse skupaj povezati z denarjem, pa ne s kakimi bednimi petdesetimi jurji, to je kvečjemu za odplačevanju pufov, govori z režiserjem lastno megalomanijo in ambicioznostjo o pravem denarju, milijončku ali več. Kot tisti brez plače in domicila seveda benti nad tistimi, ki so noter, in je pri tem prav oster in pronicljiv, to je generacija, ki je ostala pred zaprtimi vrati in jo siromašenje budžeta za kulturo najbolj prizadeva, saj nima možnosti niti za morebitno odskočno desko – ali dokončen debakl. Blaž Štef ga zastavi v širši celjsčini, s tridesetletniku primerno nevrotično gestikulacijo, z nekontroliranimi in širokimi gestami. Njegov Igor je dionizičen karakter, ki ne more biti pri miru, ki mu svet potrjuje tisto, kar že ve – kadar ne, preprosto drugi ne vejo dovolj. Njegov režiser je medijsko superioren, dela tudi tiste stvari, ki bi morale biti domena Izpraševalke, mogoče nam je včasih žal, da ne pove kaj več o svojih estetskih usmeritvah, kolikor jih ne uspemo rekonstruirati iz njegovega glasbenega izbora, ki ga – seveda – nisem prepoznal, je bil pa nekje blizu Nicku Cavu, samo še malo bolj našponan v nastopu in darkerstvu.

*Portreti I* so predstava, ki pomeni Tauferjevo novo iskanje uprizoritvene travestije. Videli smo že nekaj njegovih uprizoritev, ki so nastale na podlagi sodelovanja z igralci, recimo *Silence*, pa *Sneguljčice*, ki je pravljico predlogo transformirala v niz individualiziranih karikatur in podobno. Vendar je razlika precejšnja; *Silence* je bila študija o tišini, o igralskem



telesu in rojevanju spektakla, zaradi neverbalnosti tudi izrazito telesna, tokrat pa je spektakelskost pridušena. Ne zaradi morebitne manjše izrabe sredstev – teh je kar več, od luči do projekcij, od glasbe do komentarjev –, bolj zato, ker oponaša in priziva estetiko teve šovov, ki smo jih do te mere navajeni, da njihove spektakelskosti skoraj ne opazimo več. Tudi igra, ki poskuša biti realistična do svojih portretiranih izvorov, je na prvi pogled skoraj mimetična – če se zavedamo, kako nemogoča je njena mimetičnost, saj nam iz najbolj 'realistično' zastavljenih modelov vedno udari na plano ravno tisto drugo, kodirano, estetsko privzeto in pregneteno skozi različne postopke vživljanja in transformacije, ki so jim igralci – in gledalci – izpostavljeni.