

Petra Pogorevc

## Prostori brez meja

10. september

*Drame princes:*

*Sneguljčica, Trnuljčica in Rozamunda*

Prva slovenska uprizoritev treh dramoletov kontroverzne nobelovke Elfriede Jelinek<sup>1</sup>, ki jo je kot uvodno premiero v sezoni na odru Prešernovega gledališča Kranj zrežiral Ivica Buljan, je scenografsko umeščena v prostor, za katerega se zdi, da bi vanj lahko zašli s kakšnega opustelega železniškega perona. Na desni se z gledaliških vlakov nad prizorišče spušča tabla, ki usmerja obiskovalce iz zaodrja; da na njej piše "čakalnica", je zaradi prozorne mase, iz katere je narejena, kljub obrnjeni perspektivi možno videti tudi s sedeža v dvorani. Nad masivnim točilnim pultom na levi, obteženim s komaj pregledno kopico verističnih detajlov in rekvizitov, visi napis "okrepčevalnica"; izza tega točilnega pulta na prišleke v vlogi Natararice preži umetniška voditeljica gledališča in dramaturginja uprizoritve Marinka Poštrak. Lenobno preganja čas z različnimi drobnimi opravili, se posveča strežbi, opazuje goste ali pa zgolj pase dolgčas za točilnim pultom; njen nastop je pri tem vseskozi razdelan in zanesljiv. Ko se ji na prizorišču, ki zaradi pogrnenih miz in klopi v globini odra spominja na družabno srečevališče lokalnih posebnežev, pridruži ekipa uniformiranih muzikantov s pihalnimi instrumenti, Natararica s privzdignjeno pričesko à la Elfriede Jelinek pograbi mikrofona, stopi izza točilnega pulta in v komično zavzeti "estradni" drži tudi zapoje. Njen napev pričara idilični "tam, kjer murke cveto", zato se razpršijo

<sup>1</sup> Gre za tri od petih dramoletov, ki so v prevodu Urške P. Černe, Anje Uršič, Sandre Baumgartner, Lučke Jenčič in Amalije Maček izšli v knjigi *Smrt in deklica I-V* (Celovec: Mohorjeva družba, 2004; zbirka *Austriaca*, 20. knjiga). Uprizoritev si za svoj naslov izbere podnaslov knjige *Drame princes*.

gledalčeva ugibanja o tem, na kateri strani Alp se srčkana oštarija nahaja.

Tako zasnovana scenografija Andreja Stražišarja na odru ustvarja razgiban dogajalni okvir, ki v uprizoritev posega na več ravneh. Prizorišče na brechtovsko poantirani relaciji med "okrepčevalnico" in "čakalnico" zbuja celo vrsto intrigantnih asociacij: po eni strani zaradi kičaste ikonografije z zaznavnim "govejim" pridihom razvidno umešča predlogo in uprizoritev v skupen "oberkrajnerski" kotel, po drugi se zaradi svoje obrabljenosti spogleduje s šarmom izginjajočih socialističnih beznic, po tretji pa se v povezavi z eklektično "second-hand" kostumografijo Ane Savič Gecan navezuje na "čakalniške" scenografije Anne Viebrock, po katerih slovijo uprizoritve švicarskega režiserja Christopha Marthalerja. Toda izstopajoča je prva, geografsko in socialno pogojena komponenta, zaradi katere se kontekst uprizoritve uzre v tistem, ki je navdihnil predlogo. Gledalca, ki je vsaj malo poučen o odnosu Elfriede Jelinek do njene domovine – ta se kaže tako v mučnem obujanju narodovih zgodovinskih travm (sodelovanje z nacističnim režimom) kot razkrinkavanju kočljivih aktualnih dogodkov (izmikanje odgovornosti ob tragediji v Kaprunu) – tovrstna scenografska zasnova vsaj posredno angažira tudi za kritičen razmislek o lokalno obarvanem prostoru, v katerega uprizoritev umešča tri izbrane "drame princes", toda nujno na račun tega, da je kritika družbe v teh besedilih zastavljena širše. Kajti ko Elfriede Jelinek "s trdimi, grenkimi in ironičnimi besedami podaja sliko večno podrejene in šibke ženske, ki nima niti lastne duše niti lastne identitete", temveč se po besedah avtorice "konstituirala zgolj skozi oči moškega in splošne, stereotipne projekcije, kajti le videz in mladost ji dajeta vrednost, ne pa njena sposobnost razmišljanja"<sup>2</sup>, pri tem razstavi in napade splošen, univerzalen portret družbe, v katerem ženske privoljujejo v samoumevno (pre)moč moškega sveta.

Na formalni ravni izbrana gostilniška scenografija učinkuje kot prostorska iztočnica za platenje uprizoritve v razne smeri: s tem, ko okvir uprizoritve osamosvoji in loči od vanj "vsajenih" dramoletov, si zagotovi manevrski prostor za paralelno sobivanje (vsaj) dveh različnih odrskih svetov. Pozornemu gledalcu preprosto ne more uiti, da slikoviti "okvir" uprizoritve diha drugače kot njena sredica, ki jo poseljujejo bizarni pari "princev" in "princes". Kako zelo sta si različna, je morda najlažje opaziti v tistih delih celote, kjer se začeta stikati, meje med njima pa postanejo prepustne: nosilci ključnih prizorov, ki si na odru sledijo zaporedoma, po opravljenih nastopih snamejo svoje "plemiške" kostume, si nadenejo oguljene površnike ter se iz protagonistov v središču dogajanja nenadoma prelevijo v statiste na njegovem obrobju. Prej razgrete in zadihane princeze so zdaj molčeče in zadržane gostje lokala, ki je tačas že postal prizorišče novih dram. Njihov čas se je raztegnil in približal, toda ne povsem izenačil z realnim časom trajanja uprizoritve, ki ga kaže velika ura v ozadju

<sup>2</sup> Iz gledališkega lista ob krstni uprizoritvi v Hamburgu, povzeto po objavi v gledališkem listu prve slovenske uprizoritve v PG Kranj.

prizorišča. Kajti četudi so se iz pospešenega, izvotljenega in upehanega sedanjika, v katerem so se z njihovih ustnic usipale mogočne in silovite govorne kaskade, preselile v mirnejši in polnejši časovni pejzaž, so še vedno na odru, v kostumih, vlogah. Izjema, ki potrjuje pravilo, je morda poseg Marinke Postrak ob koncu prizora z "bodibilderji", ki v *Sneguljčici* nadomestijo palčke: takrat se iz Natararice prelevi v dramaturginjo, ki kot na vaji mirno, brez kakšnih pomenljivih poudarkov, prebere besedilo odsotnih palčkov z "didaskalijami" vred<sup>3</sup>. Uprizoritev Ivica Buljana v tem smislu tematizira medij, se poigrava z različnimi ravnmi prisotnosti igralcev na odru, prikazuje paralelni obstoj več konceptov časovnosti ter razmerja na odru inteligentno obrača v svoj prid.

Manj dorečeno pa ostaja v bistvenem: v uprizarjanju vseh treh dramoletov, h katerim igralke in igralci pristopajo različno, na trenutke tudi z opaznim nelagodjem, zlasti pa ne zmeraj dovolj dosledno razplasteno. Kot da bi z režiserjem vred zapadali skušnjavi, da mogočni plaz jezika mestoma poantirajo in ponotranjajo, kar neukrotljive "prozne" plohe Elfriede Jelinek, zaradi katerih njena dela slovijo kot nadvse izmuzljiva in težko uprizorljiva, ne prenašajo zmeraj najbolje. V središču dramoletov so kajpada princeze: prostodušno Sneguljčico v zaletavo pospešenem tempu odigra Vesna Slapar, razvneta in pohotna Trnuljčica je Vesna Jevnikar, trpka in (samo)uničevalna Rozamunda pa Darja Reichman. Njihovi mladi principi in rablji jim dostojno parirajo: bizarnega Lovca odigra Jose, ki mu izurjeni raperski govor pride zelo prav, narcisoidni Princ iz Trnuljčice je Matej Puc, hladni cinik Fulvio pa Branko Jordan. Uprizoritev je sicer dobrodošel, ambiciozen poskus celovitega ukvarjanja tako z uprizorjenim besedilom kot s samim gledališkim medijem, ki pa lovi ravnotežje: včasih slikoviti okvir dogajanja zasenči njegovo sredico, ki zato kdaj pa kdaj deluje skoraj kot hermetičen tujek. Kljub temu je to inspirativna in ozaveščena uprizoritev, kakršnih na slovenskih odrih primanjkuje. Že zaradi tega, ker za razliko od prevladujoče večine išče in tvega, pri tem pa proizvede vrsto zanimivih rešitev, ki vznemirjajo še dolgo po njenem ogledu.

## 18. september

### *Nedokončan komad za igralca*

Ime Ivica Buljana je neločljivo povezano tudi s Festivalom sodobnega gledališča, ki mu je v hrvaško prestolnico doslej uspelo pripeljati zavidljivo število vročih imen s svetovnega gledališkega prizorišča. Skupaj z Dubravko Vrgoč podpisuje umetniško vodstvo prireditve, na kateri smo lahko v preteklosti že gledali dela

<sup>3</sup> Kot v svoji kritiški oceni poroča Amelia Kraigher, naj bi bil ta poseg praktična posledica povsem zunajgledališke situacije: v vlogah palčkov bi morali prvotno nastopati kranjski osnovnošolci, katerih starši pa so po ogledu generalke to preprečili, ker naj bi bila uprizoritev zaradi prizorov golote in eksplicitnih namigov na seksualne stike za kaj takega preveč "obscena". Kraigher, Amelia: *Med čakalnico in okrepčevalnico*, v: Večer, 15. september, 2005.

Roberta Lepaga, Pjotra Fjomenka, Luca Bondyja in Josefa Nadja; letos pa je v svoji tretji izdaji postregla s predstavami Eugenia Barbe, Alvisa Hermanisa, Pippa Delbona, Dragana Živadinova in Krystiana Lupe. Veliki oder zagrebškega HNK je v času enotedenskega festivala, ki ga vsako leto obišče kar nekaj gledaliških zanesenjakov iz Ljubljane, med drugim postal prizorišče *Nedokončana komada za igralca*, kot je poljski režiser Krystian Lupa naslovil svoj vznemirljivi sedemurni režijski spoj *Utve* A. P. Čehova in *Enega španskega komada* Yasmine Reza. Četudi gre za dvoje zelo različnih pisav, ni težko ugotoviti, v čem se najbrž skriva izhodiščni navdih za njuno skupno uprizoritev: tako Čehov kot Reza namreč v središče svojih besedil postavljata osebe, katerih eksistenco bistveno določa Gledališče, hkrati pa nam na podlagi modela igre v igri postrežeta z vloženo uprizoritvijo, ki je v obeh primerih ključnega pomena za dogajanje na odru.

Usode mladeniča Trepljeva v *Utvi* si seveda ni mogoče misliti brez uvodnega poloma uprizoritve lastne igre, v kateri je zasedel svojo veliko ljubezen Nino in jo še isti večer za zmeraj izgubil. V besedilu novejšega datuma izpod peresa Yasmine Reza na odru spremljamo izključno igralko in igralce, ki pripravljajo uprizoritev "enega španskega komada", zato pred gledalcem nenehno vsakujejo v vloge fiktivnih oseb. Obe drami v svojih zasedbah predvidevata kopicico igralcev, ki igrajo igralce (Arkadina in Nina v *Utvi*, vse osebe v *Enem španskem komadu*), obe operirata z različnimi ravnmi odrske resničnosti, v obeh se skozi (avto)refleksivni govor oseb, ki so vpletene v "nastajanje gledališča", razpirajo nekatera načelna in estetska vprašanja o samem mediju. "Brez teatra se ne da," zato malo pred začetkom usodne predstave reče Sorin Trepljevu, ki se na njegov stavek odzove z znamenitim govorom o tem, da so gledališču potrebne nove oblike. V uprizoritvi Krystiana Lupe, ki igro Trepljeva umesti v bazen v globini odra, je ta govor duhovito uglašen s prizorom, v katerem goli "odrski delavec" Jakov do vratu in čez zabrede v vodo ter s tem asociira na gesto samomorilca. Četudi *Utva* na odru ohranja svoje poglavitne poteze, se v tkivo njene uprizoritve vseskozi vrinjajo razni "šumi", ki diskretno napotujejo na njeno organsko povezanost z drugim delom novonastale celote. Osebam iz Čehova se na odru pridruži Tujka, pravzaprav Nuria iz igre Yasmine Reza, ki se v dogajanje vplete z odlomkom iz enega od svojih apartéjev. Iznad stropa se v gledalčevo vidno polje spuščajo kulise, za katere se pozneje izkaže, da pripadajo scenografiji uprizoritve "španskega komada". V vrhuncu prvega dela, ko se sicer upočasnjeno in zgoščeno, resnobno in refleksivno uprizarjanje *Utve* zvrtniči v surrealnem plesu oseb in kulis, se v dobro znane replike zrine govor Sonje iz *Strička Vanje*, torej tiste vloge, s katero se po lastnih zagotovilih istoveti ravno Rezina Nuria.

\* \* \*

Ko se v odmoru med obema deloma uprizoritve skupina kritikov, ki se je kljub mrzli in deževni septembrski nedelji iz Ljubljane odpravila v Zagreb,

zbere ob tisti dan nepogrešljivi skodelici kave, še ni povsem jasno, v katero smer bo Krystian Lupa "odpeljal" drugi del *Nedokončanega komada za igralce*. Mnenja so v tem hipu sicer še previdna, toda presenetljivo polarizirana, debata pa se razgreva do točke, ko pametno popustijo vse vpletene strani, saj je preprosto nemogoče predpostaviti, kaj vse se bo na odru, ki ga tačas že pripravljajo za drugi polčas uprizoritve, v naslednjih treh urah in pol še dogodilo. Najbolj nas razvneva in ločuje prizor, v katerem se je z gledaliških vlakov na prizorišče na lepem spustil "zid" iz lepenke s preprostimi vrati ter iz našega vidnega polja izginil takoj po tistem, ko je nekdo na odru ta vrata odprl in stopil skozi. Kljub svoji kratkosti in bežnosti postane ta prizor točka, v kateri se zgoščajo argumenti za ali proti. Ali gre za izolirano rešitev, ki poskuša fascinirati le na ravni domislice? Če je to tako, je to "prazna finta", so prepričani najglasnejši dvomljivci za mizo. Ali pa gre, ravno nasprotno, za rešitev, ki se bo dopolnila šele v drugem delu, mogoče podprla in širše osmislila prostorsko zasnovo ter jo povezala s konceptom celotne uprizoritve? V tistem hipu še ne vemo, da je "sporna" kulisa del salona iz "španskega komada"; da se bosta prizorišči obeh iger, kot sicer že pravilno slutijo nekateri med nami, sprijeli v izmuzljiv presek svetov ter se pomensko razprli.

Medtem ko prihaja na mizo nov pladenj s kavo, po zraku pa se križajo vtisi in krešejo mnenja, me za trenutek spreleti misel, kako uživam v tovrstnem druženju s kolegi. V domačem okolju se mu pogosto odpovemo, saj se bodisi razkropimo po foajerjih bodisi hitimo domov za računalnike. Del užitka, ki ga prinašajo gledališka romanja v tujino, so poleg samih uprizoritev tudi priložnosti za tovrstne pogovore. In tudi zdaj je že treba nazaj, čez cesto, na svoje sedeže. Iz ruskega v "en španski komad", ki bo na mnenje vsakega od nas očitno precej vplival z zasnovo in izrabo scenografije.

\* \* \*

Razmerje med golo odrsko pojavnostjo in različnimi ravnmi uprizarjanega fiktivnega materiala se v drugem delu uprizoritve še dodatno stopnjuje in izostruje. Če Yasmina Reza v svoji drami postreže s štorijo o igralcih, ki študirajo španski komad, v katerem nastopa tudi igralka, ki pili svojo vlogo v bolgarskem komadu, se Krystian Lupa na ta kaos svetov odziva tako z navezavo na *Utvo* kot z opozarjanjem na dodatno razsežnost lastne uprizoritve, ki jo pred gledalčevimi očmi prekinja, analizira in razgrajuje. Kako mu to uspeva, lahko morda pojasnim ravno z bazenom, ki se izpod gibljivih in kričeče pobarvanih kulis "španskega komada" še zmeraj svetlika v globini odra. S svojo golo prisotnostjo po eni strani evocira vsebino iger Čehova in Trepljeva, zaradi česar je vir dodatnih, presežnih pomenov v uprizoritvi igre Yasmine Reza; po drugi pa je seveda tudi "odsluženo" prizorišče komada, ki "ni več na sporedu", zato si ga odrski delavci, ki na oder prihajajo z vseh strani, prizadevajo skriti s kulisami. Toda v vsem bogastvu pomenov se razkrije šele v sklepnem prizoru drugega dela uprizoritve, ki je obenem zadnja postaja vložnega "španskega

komada". To je prizor, v katerem se zagrenjena Aurelia, starejša sestra poklicno veliko uspešnejše igralka Nurie, pripravlja na nastop v "bolgarskem komadu", v katerem igra vlogo učiteljice klavirja, ki se je zaljubila v svojega učenca. "Vstanite, / ne bojte se, / ne želim biti ljubljena zares,"<sup>4</sup> se glasijo njene zadnje besede v uprizoritvi, ki ta prizor postavlja ob že znani bazen.<sup>5</sup> Mladenica ob klavirju v njem odigra isti igravec, ki je v prvem delu igral Trepljeva, v ozadju pa v vodo že spet brede Jakov. Zgodbi Trepljeva in Aurelie, ki ob bazenu doživljata ljubezensko dramo in uprizarjata vsak svoj gledališki polom, oskrbita uprizoritev s presunljivim finalom ter pomenita lep primer tega, kako se svetovi v Lupovi uprizoritvi stikajo in stapljajo.

Tudi avtorski spoj Čehova in Reze, ki ga Lupa podpisuje kot avtor priredbe, režiser in scenograf, prinaša inspirativno iztočnico za razmislek o gledališču, ki se v uprizoritvi razpira na različnih ravneh. Uspe mu ustvariti gosto, čehovsko vzdušje ter izrisati pretanjen portret osamljenih in zapuščenih duš, ki se bodo večno potikale po takšnem ali drugačnem robu, saj sta nanje "pozabila" tako gledališče kot življenje samo. To je uprizoritev, ki uspe gledalca tako posrkati vase, da jo lahko spremlja brez nervoznega pogledovanja na uro, četudi traja celih sedem ur; večinoma po zaslugi vrhunske igralske ekipe, ki v upočasnjenem in refleksivnem tempu naslika množico filigransko natančnih postav. S svojo karizmo in preciznostjo jemljejo dih, najsvetlejša zvezda med njimi pa je brez dvoma Maja Komorowska v dvojni vlogi Arkadine in Pilar. Njen nastop zajema zavidljiv razpon stanj in občutij ter se razteza od samopašnega sikanja prek zamolke resigniranosti do razgretega in temperamentnega plesa flamenka, ki ga uprizori proti koncu "španskega komada". Toda tudi drugi igralci za njo ne zaostajajo dosti. Njihove osebe se na oder podajajo iz različnih smeri: ene iz Čehova, druge iz komada Yasmine Reza, tretje preprosto iz gledališkega zaodrja. V razpokah med njimi se izriše kompleksna mreža ravni, relacij in razmerij, ob katerih je ostati ravnodušen sila težko.

## 23. september

### *Medeja*

Prostorska zasnova uprizoritve Evripidove *Medeje*, ki jo je kot uvodni dogodek nove sezone na odru SLG Celje režiral Jernej Lorenci, sodi v prepoznavni niz sugestivnih scenografij, ki jih v sodelovanju z njim že nekaj časa ustvarja Branko Hojnik. Prožni, izčiščeni, minimalistični gledališki svetovi, za katere Hojnik praviloma skrbno izbira in kombinira materiale – rad daje prednost

<sup>4</sup> Povzeto po prevodu Aleša Bergerja, objavljenem v gledališkem listu prve slovenske uprizoritve igre *En španski komad*, ki je v režiji Janusza Kice kot uprizoritev št. 7 doživela premieri 18. in 19. marca 2005 v SNG Mala Drama Ljubljana.

<sup>5</sup> Nastanek bolgarskega komada naj bi navdihnil razvpiti roman Elfriede Jelinek *Učiteljica klavirja*.

naravnim, kakršna sta denimo kamen ali les – po večkrat izrečenih režiserjevih besedah izvirajo iz temeljne predpostavke, da se sleherni prostor v bistvu začne v glavi. “Ne gre nama za prostor iluzije, temveč za prostor aluzije, celostnega namiga, dražljaja,” trdi Lorenci. Druga izvirna značilnost scenografij, ki jih v sodelovanju z njim ustvarja Branko Hojnik, so različne rešitve, s katerimi igralca postavljajo pred določene fizične prepreke, od njega terjajo poseben način gibanja, mu za spoznanje zamajajo percepcijo samega prostora ter z vsem tem daljnosežno vplivajo tako na postopek gradnje vloge kot na njeno končno podobo. V uprizoritvi *Razmadežne*, ki jo je Jernej Lorenci leta 2001 režiral v SNG Mala Drama Ljubljana, so se smeli igralci samo izjemoma dotakniti tal s stopali, razdalje na odru pa so sicer premagovali izključno z gibanjem po lesenih štrcljih posekanih “dreves”; v uprizoritvi Molièrovega *Namišljenega bolnika*, ki je nastala v lanski sezoni na odru SNG Drama Maribor, je Vlado Novak v vlogi Argana sedel na predimenzioniranem starinskem dvosedu, s katerega so mu noge kot otroku bingljale v prazno, igralci pa so se v njej gibali po dolgih in prožnih deskah ter pri tem vseskozi nekoliko poskakovali, kar je bistveno prispevalo k igrivi stripovski prevrtljivosti njihovih likov; v uprizoritvi *Tihožitje*, ki je po Fuentesu in Cioranu nastala v predlanski sezoni v Gledališču Glej, smo na prizorišču zgodovine gledali človeške figure, ki so bile kot ujete v njen okvir.

Uprizoritev *Medeje* povabi pogled v stilizirano in abstraktno odrsko krajino, v kateri grobo posuta tla podobno kot v *Razmadežni* poseljujejo svojevrstni “ležeči policaji”, ki omejujejo, narekujejo in definirajo gibanje igralcev. Ti vseprisotni kosi, ki bi lahko bili bodisi iz kamna bodisi iz lesa, so razvrščeni v šestero ravnih in strogih linij, ki so iz globine odra speljane proti rampi. V kontekstu uprizoritve znamenite tragedije, ki jo Lorenci režira po prevodu Marka Marinčiča ter v sodelovanju z dramaturgom Nebojšo Pop Tasićem, zbuja celo vrsto asociacij. Njihova skrbno obdelana površina napotuje na “nasedle” ostanke antičnih stebrišč; ker se zgolj po njih pomikajo človeške figure, katerih avtomatizirani premiki se zdijo vodeni od drugod, prostor spominja na ploskev šahovnice; ker gre za uprizoritev tragedije, ki je potopljena v dejstvo neizbežne smrti, se nam lahko zazdi, da gledamo polje nagrobnikov, prek katerih osebe premagujejo prostor in čas. Možnih interpretacij je veliko, te se lahko med seboj dopolnjujejo ali celo izmenjujejo, saj je prostor dogajanja pomensko razprt. V uvodnem delu uprizoritve na tej sugestivni poljani, ki se izmika enoznačni interpretaciji, vlada gosto vzdušje, ki na vsebinski ravni obnavlja Medejino mučno zgodbo ter se pripravlja na njen prihod, na formalni pa vabi gledalca k razčlenjevanju režijskega postopka. Človeške figure, katerih obrazi so zaradi debelega nanosa šminke videti skoraj kot otrple maske, njihova telesa pa zaradi kostumov Belinde Škarica, ki s podaljšanimi robovi segajo prek kamnov vse do tal, delujejo nekoliko razpotegnjeno in predimenzionirano, so pogreznjene vsaka v svojo osnovno grimaso, način govora, matrico gibanja. Izstopata predvsem izvotljeni Jazon Vladimirja Vlaškalića, emblematičen lik

omlednosti in narcizma, ki prikovan na mesto riše polkroge okrog svoje osi; ter dvojna figura Medejinih otrok, spačenih in drgetajočih siamskih dvojčic v interpretaciji Mance Ogorevc in Mince Lorenci, katerih obraza sta že na začetku predstave pomenljivo označena z izdajalsko smrtno bledico.

Zgodba je znana, izdajalec razkrinkan, otroka pa mrtva še preden se na celjskem odru dvigne zastor. Ko se na prizorišču pojavi zavržena barbarska princesa ter se v hitrem in odločnem hodu po sredi prizorišča sprehodi proti rampi, za razliko od vseh drugih oseb stopa po tleh. V preprosti in učinkoviti interpretaciji Barbare Vidovič je Medeja suverena figura, s katero uprizoritev ne nagovarja srca, pač pa intelekt, ne pojasnjuje in utemeljuje bolečine, temveč jo prikazuje v njenem bistvu in trajanju. Poudarek te figure je na njeni radikalni, dostojni, karizmatični samoti, v katero se ogrne na svoji poti v brezno, ki je s konceptom uprizoritve postala samo zgodbena "formalnost". Je v nizanju razpršenih občutkov in stanj, ki pa so le odzven že dopolnjene usode; je v povabilu gledalcu, naj se namesto Medejinemu trpljenju posveča načinu, na katerega nam ga z odra predstavljajo. Eden najsugestivnejših prizorov v predstavi je verjetno tisti, v katerem se Medeja obsedeno oklepa belih žog ter si ju pritiska na prsi kot dve velikanski, boleči, nabrekli dojki, ki hočeta eksplodirati. Čeprav bi morda kdo utegnil pričakovati nasprotno, žogi ne postaneta enoznačna simbola, saj ju igralka na odru ne predre. Epilog dogajanja je zastavljen popolnoma nasprotno, saj poudarja izhodiščno usmerjenost uprizoritve: nastopajoči igralci opustijo svoj dotedanji izraz, izstopijo iz območja uprizarjane fikcije ter se preselijo na novo uprizoritveno raven; beli "dojki" sta samo še objekta, iz katerih nekdo pred gledalci iztisne zrak, pa ne tako, da bi to namigovalo na umor, temveč prej zaradi tega, da bi ju lahko pospravili v zaboj z rekviziti. Osrednja vloga nevtralne "poročevalke" oziroma "moderatorke" dogajanja pripade Tjaši Zeleznik, ki sleče kožo izvrstne dojilje, odločno stopi pred mikrofoni in umirjeno, brez nepotrebnih interpretativnih poudarkov posreduje sklepni dialog med Jazonom in Medejo. Onadva medtem blodita v ozadju, ujeta v prostor in čas, ki ju ne moremo določiti, zadržana v skupen molk, ki ju zastre z nepredirno tančico enigme.