

Petra Pogorevc

Eni mimo drugih

27. marec

Mnemosyne

Nobena poznavalka, niti kaka posebna ljubiteljica opere nisem, pa vendar je predstava, ki so jo v produkciji Gledališča Glej ta mesec igrali v prostorih Stare Elektrarne, vzbudila v meni neobičajno, skoraj malo vzneseno radovednost. Najprej zato, ker so ustvarjalci ta nizko-proračunski scenski projekt, ki je zaradi pomanjkanja sredstev lahko doživel samo premiero in dve ponovitvi¹, napovedali kot novo slovensko komorno opero, kar je v teh krajih tako redek pojav, da že sam po sebi terja posebno pozornost. Toda zame vsekakor še bolj odločilna spodbuda za ogled predstave je bila obetavna avtorska naveza libretista in režiserja Iztoka Lovrića ter skladatelja Gregorja Strniše, torej botrov skupin Gledališče Grapefruit oziroma All Capone Štrajh Trio, ki sta s svojim svežim in nekonvencionalnim delovanjem zapustili markantno sled v slovenski gledališki oziroma glasbeni ustvarjalnosti. Vzemimo si čas za predzgodbo, ki jo bom zaradi svojega pomanjkljivega opernega znanja pohlevno povzela po promocijski zloženki oziroma izjavah ustvarjalcev iz medijev: *Mnemosyne* je komorna opera za tri šolane glasove (sopranistko, baritonista in mezzosopranistko), ki jih v živo spremlja štiričlanska zasedba (klarinet, čelo, klavir in kontrabas). "To je delo, po žanru nekje med Puccinijem-in Webrom, ni torej niti opera v klasičnem pomenu besede niti muzikal. Oblikovno je sestavljena iz uverture, recitativov, arij, duetov in inštrumentalnih

¹ Komorna opera *Mnemosyne* je premiero krstne izvedbe doživela 25. marca 2006, ta zapis pa je nastal po ogledu druge ponovitve.

mediger², v arijah in duetih pa je uporabljena motivika in citiranih nekaj odlomkov iz znanih del Bizeta, Offenbacha, Puccinija, Verdija in Joplina.

Tovrstna citatnost je v libretu večsmerno utemeljena. Protagonista opere, ki v svoj naslov postavlja starogrško boginjo spomina in mater vseh muz, kot lajtmotiv pa variira značilno prostodušno Lovrićevo rimo "Spomin je vse, kar rabiš, da nikoli ne pozabiš", sta priletna operna primadona in ladijski kapitan, ki sta se v jeseni svojega življenja znašla v domu za ostarele. Tu obujata spomine na svojo nekdanjo ljubezen, ki je nista nikoli polno zaživela, saj sta karieri dala prednost pred intimnim razmerjem, njuna dinamična poklica pa sta ju kot zakleto zmeraj vodila na različne konce sveta. "Ona je v operi pela sopran / od hotela do hotela je živila / jaz na ladji bil sem kapitan / nobene možnosti nisva imela"³, se glasi samo ena od številnih tožb neutolažljivega kapitana: od ljubezni njegovega življenja mu je ostala le škatla z razglednicami, ki mu jih je nekoč pošiljala ljubljena pevka. Citirane arije v pičlo uro trajajoči operi, v kateri kapitana in primadono nazadnje vendarle spravi skupaj dežurna sestra v domu za ostarele, so po eni strani jasne iztočnice za "asociativno potovanje po krajih in spominih"⁴, ki jih je v Lovrićevi zgodbi vsaj toliko kot razglednic v kapitanovi škatli; po drugi pa razpirajo manevrski prostor za igrivo, nemalokrat citatno podkrepljeno samorefleksijo, ki se začne postopoma uveljavljati kot druga velika tema predstave. Lovrićev libreto o kapitanu in primadoni je lahko osladno banalen zato, ker v kontekstu celote deluje zgolj ali predvsem kot izhodišče za pripoved o operi kot mediju: za lucidno preigravanje njenih norm in klišejev, za prevratno nižanje njenega pregovorno privzdignjenega sloga, za ironično podajanje baročne otrplosti njene interpretacije ter za kritično vzpostavljanje distance do svojih lastnih postopkov. "V nekaterih predelavah je uporaba materiala iz že znanih oper oziroma glasbenih del omejena zgolj na motivično delo, ponekod je uporabljen drugačen tonski niz ali pa popolnoma spremenjena ritmična struktura, kje drugje pa komponist uporabi direktni citat," se poučim v promocijski zloženki.

Kako je vse to videti na odru? Scenograf Samo Gazala je dogajanje postavil na izčiščeno in zračno prizorišče, kjer za velikima okenskima

² Izjava skladatelja Gregorja Strniše je povzeta po članku Jelke Šutej Adamič *Opera, ki ne bo zop(e)rna*, objavljenem 25. marca 2006 na kulturni strani Dela.

³ Odlomek iz libreta.

⁴ Povzeto po: Muzikološki koticček, Promocijska zloženka komorne opere *Mnemosyne*. Ljubljana: Gledališče Glej, 2006.

okvirjema na levi in desni gledamo oba žvrgoleča zaljubljenca v interpretaciji sopranistke Katje Konvalinka in baritonista Aleša Marčiča, sicer pa celotno sliko zaokroža video Matije Zupančiča, ki nam ga predvajajo na steni v globini odra. Obe sobi sta poseljeni zgolj z redkimi kosi pohištva in zabavljivo pogreznjeni v rožnat oziroma svetlo moder snop svetlobe (Igor Remeta); razbremenjeno in razmerno prostrano prizorišče pa razširjajo in dopolnjujejo igrivo dobesedne zvočne intervencije Borisa Kutina. Ko po ozkem prehodu med sobama manevrira dežurna sestra v interpretaciji mezzosopranistke Irene Yebuah Tiran, ki pred seboj potiska smešen servirni voziček in se vestno posveča rutinskim opravkom, se med profesionalno petje vpleta cela serija neprimerno bolj zemeljskih zvokov; slišimo, recimo, trkanje na neobstoječa vrata in škripajoči zven njihovega odpiranja. Dežurna sestra ima v predstavi nasploh pomembno vlogo, saj izmenično deluje kot ljubezenska posrednica in komentatorka dogajanja; njen zdravi razum je ustrezna protiutež razviharjenim čustvom zaljubljenecv, obenem pa skrbi za ironično distanco. Dogajanje v predstavi s precizno speljanimi prihodi in odhodi, predvsem pa s številnimi drobnimi in duhovitimi poudarki, režira Iztok Lovrić. Izvrsten je na primer prizor, v katerem prepevata oba, sicer vsak v svojem fiktivnem nadstropju, toda po logiki odra simultano na očeh občinstva; ker režija zafrkljivo dobesedno daje prednost fikciji, se z odra sliši le kapitana, nastop v sosednjem oknu pa ostaja nem. Učinek prizora je seveda dvojen: pevka z odpiranjem ust in vzneseno gestikulacijo vleče pozornost nase ter vzbuja glasen smeh v dvorani, istočasno pa vabi k premisleku o razmerjih, ki jih sproža kompleksna zasnova uprizarjanega materiala in večplastnih nastopov pevskih interpretov.

Svet Strniševe in Lovrićeve opere je ves razpet med kontraste, ki po eni strani proizvajajo komičen učinek, po drugi pa ironizirajo, razgrajujejo in preiskujejo operni medij. Lucidno preprosta vsebina uglasbenih rim se ne samo znajde v intrigantnem neskladju z resnobno in privzdignjeno doživetostjo njihovega načina podajanja, temveč posredno opozarja tudi na dejstvo, da je razkorak med skromno vsebino in njeno uglasbitvijo šibka točka mnogih bolj znamenitih oper. Citirani operni vrivki izzivalno štrlijo iz konteksta in opozarjajo na sorodno nesorazmerje med "resnimi" ambicijami kanoniziranih izvirnikov in razposajeno eklektičnim značajem novonastale opere; njihova rekontekstualizacija razpira zavezujoče vprašanje o tem, do kod in zakaj se sme ali mora opera ukvarjati s samo seboj, če si želi

svojemu občinstvu ponuditi kaj več od večše uglasbenih in odpetih, pa vendar tudi zaprašenih in neredko patetično serviranih zgodb. Tanka in žajfasta štorija o zaljubljenih stanovalcih doma za ostarele se nevarnim pastem banalnosti iznajdljivo izogne s tem, da se poda v (samo)refleksijo ter se zato razrase v inspirativen glasbeno-scenski dogodek. Opera *Mnemosyne* je inteligentna in vsestransko domišljena predstava, ki utegne prepričati tako privrženca kot nasprotnike opere: prve s tem, da gre pač za ambiciozen in profesionalen dosežek, ki ga je zagotovo treba jemati resno, druge pa s tem, da ji z njimi uspe navezati stik, tematizirati nekatere njihove predsodke in legitimizirati njihove pomisleke; seveda dovolj subtilno, da ji ob tem ni treba zatajiti ali razvrednotiti medija lastne ustvarjalnosti.

28. marec

Fedra

“Potem pa sem med vajami kmalu začutil, da me pri vsej igri najbolj vznemirja prav to, kako igralci vstopajo v poveličevanje besede,” je v intervjuju, ki je pred dvema letoma izšel v gledališkem listu ob premieri Racinove *Fedre* v njegovi režiji, o svoji ljubljanski izkušnji izjavil francoski režiser François-Michel Pesenti. “In čeprav ne razumem skoraj nobenega izgovorjenega stavka, se tudi sam nisem mogel izmakniti tej fascinaciji.”⁵ Že leta 2004 je Pesenti napovedal, da bo njegova ljubljanska *Fedra* prva v nizu uprizoritev znotraj širšega, mednarodno zastavljenega projekta, ki se bo sredi različnih geografskih oziroma kulturnih okolij oprl na sorodna konceptualna izhodišča. Od štirih napovedanih so od takrat do danes zaživele tri *Fedre* z njegovim režijskim podpisom: po Ljubljani je Racinovo mojstrovino uprizoril še v Damasku in Tokiu.⁶ Od vsega začetka je bilo jasno, da je eden od ciljev projekta tudi mednarodna izmenjava uprizoritev: z namenom, da bi čim bolj nemoteno gostovale v gledališčih, ki jih je Pesenti pritegnil v skupni projekt, so povsod nastale na osnovi enake scenografije. Seveda taki zunajestetski in čisto pragmatični razlogi

⁵ Javoršek, Jan Jona: *Dejanje je v ustih*. Pogovor s Françoisom-Michelom Pesentijem. V: *Gledališki list SNG Drama Ljubljana*; letnik LXXXIII/ številka 10. Ljubljana: SNG Drama Ljubljana, sezona 2003/2004, str. 9.

⁶ Tudi pred letom 2004 je François-Michel Pesenti dvakrat režiral *Fedro*, leta 1985 v Nürnbergu, leta 1998 pa v Parizu.

sami po sebi ne morejo zadoščati kot resen alibi za obsesivno ukvarjanje z eno in isto dramsko predlogo. Gostovanje tokijskega gledališča Seinendan Fujimi, ki se menda kot eno redkih na Japonskem repertoarno odmika od uprizarjanja tradicionalnih iger no in kabuki, je na velikem odru ljubljanske Drame vzvratno osvetlilo uprizoritev izpred dveh let, na novo odstrlo ključne ustvarjalne vzgibe za nastanek celotnega projekta, predvsem pa gledalcem postreglo s kar se da vznemirljivim in nevsakdanjim gledališkim dogodkom.

Kaj je torej Pesentija, ki se je po lastnih besedah že pred desetletjem docela odpovedal (re)interpretaciji sleherne uprizorjene predloge, pri Racinovi *Fedri* tako pritegnilo, da se k njej neumorno vrača kot režiser? Če je Roland Barthes nekoč označil *Fedro* kot najglobljo, istočasno pa tudi najbolj formalno izmed vseh Racinovih tragedij – “kajti njen tragični vložek ni toliko v pomenu besede kot v njeni pojavitvi, ni toliko v Fedrini ljubezni kot v njenem priznanju”⁷ – se tudi Pesenti bolj kot za vsebino zanima za obliko tega besedila. Tako iz ljubljanske kot iz tokijske uprizoritve je razvidno, da se napajata predvsem iz zanimanja za strukturiranost govora, ki je tako rekoč izenačen z dejanjem, in se prek njega konstituirajo dramske osebe; da jima gre za iskanje načinov prisotnosti in reprezentacije, ki jih tovrsten performativni govor nalaga svojim izvajalcem na odru, pa seveda tudi za njihova morebitna odstopanja znotraj različnih uprizoritvenih kontekstov. Pesenti v središče svojega zanimanja za gledališče postavlja igralca; v primeru *Fedre* svojo pozornost namenja zlasti njegovemu vstopanju v zaprti svet dramske izjave, ki je povišana v dejanje in more zato spreminjati svet; razstavlja ga sredi dinamičnega akta izjavljanja, ki je sam po sebi tako brezpriziven in zavezujoč, da mu nazorno nalaga ogromen psihičen in fizičen napor. Predmet obeh uprizoritev ni samo zgodba o uničujoči moči prepovedane ljubezni, ampak tudi pripoved o gledališču kot posvečeni areni (dramske) besede, ki ni maskirana in izpraznjena, ki premore svojo nekdanjo težo ter od govorca zahteva celosten angažma. “V gledališču beseda ni sredstvo sporazumevanja, v gledališču je beseda dejanje, ki terja obstoj subjekta,” trdi Pesenti. “Zame je spregovoriti v *Fedri* isto kot ubiti v *Macbethu*.”⁸

⁷ Barthes, Roland: *Fedra*. V: *Gledališki list SNG Drama Ljubljana*; letnik LXXXIII/ številka 10. Ljubljana: SNG Drama Ljubljana, sezona 2003/2004, str. 28.

⁸ Glej op. št. 5, str. 12.

Srebrnkasta scenska lupina, ki jo ponovno zagledam na odru ljubljanske Drame, najprej evocira čisto konkreten spomin: na do pasu golega Marka Mandića, ki se z obrazom naprej, brez preostanka in do bolečine, buta ob grobe in visoke stene; kot da bi si njegov Hipolit prizadeval zavdati čisto fizično muko zaradi prepovedane ljubezni do Aricije. Za njim se po mojem spominu po prstih sprehodijo še postave preostalih igralcev; ogrnjene v široke in nagubane halje ter prekrite z debelo plastjo šminke se potikajo po prizorišču kot molčeče prikazni, ki čakajo na svoje iztočnice, kot da se ne bodo v resnici vsak trenutek razblinile. Šele potem ko si v duhu znova ogledam Fedro Veronike Drolic v svetli, prepasani halji in z zlato čepico na glavi, ki v tem trenutku v diskretni črnini sedi v mraku tri vrste za mano, se lahko dovolj zberem za to, da začnem na prizorišču prepoznavati tudi razlike. Če se je v ljubljanski uprizoritvi z vlakov nad sredino odra spuščal svečnik, s katerega je nad očitno nedotakljivi epicenter dogajanja ves čas predstave kapljalo, zdaj s tega mesta visi težak zastor, pod katerim so v negibno kompozicijo razvrščeni igralci v stiliziranih kimonih. Sveče so se namnožile, zdaj so umeščene na stojalo ob desnem robu prizorišča, od koder mečejo trepetajoče sence na izpostavljene obraze igralcev; ker jih nekdo izmed nastopajočih ves čas predstave prižiga oziroma ugaša, se število migetajočih plamenčkov sproti spreminja, tako da intenziteta svetlobe in z njo vred vzdušje na odru med predstavo variirata. Tokijska *Fedra* je v primerjavi z ljubljansko podobno varčna v igralskem izrazu in odmerjanju zunanjih učinkov, pa vendar se zdi za spoznanje mehkejša, bolj zastrta, nekako pogreznjena vase. Mogoče se mi zdi takšna zato, ker pulzira v polmraku, mogoče jo tako doživljam zaradi tega, ker ji sledim brez slušalk in ne razumem niti enega stavka.

Med ogledom slabe tri ure trajajoče predstave – Pesenti praviloma uprizarja *Fedro* v integralni obliki, brez pomenljivih intervencij v obliki dramaturških črt – razmišljam o tem, da bi lahko bil moj užitek nekoliko podoben tistemu, ki ga je med vajami za ljubljansko uprizoritev okušal režiser. Samo na prvi pogled je paradoksalno, da v japonsko različico vstopam lažje, kot sem nekoč v slovensko: razbre-menjena pomena in reducirana na zven meni povsem nedostopnega jezika, se masa izgovorjenih jezikovnih kaskad osamosvaja in materializira, spremljanje predstave pa se namesto na sporočilnost vsebine osredotoči na sugestivnost forme, s katero se predano in intenzivno spoprijemajo nosilci Racinovih vlog; na pretok igralske energije in

izvedbene finese, ki bi mi sicer ostale prikrite. Nekaj detajlov me osupne: polzenje solze po licu Fedre, ki je v trajanju do potankosti usklajeno z dolžino njene ljubezenske izpovedi; trenutna in radikalna preobrazba Hipolita, ki se ob srečanju z očetom iz možatega samca v delčku sekunde spremeni v negodnega mladiča; ekstatičen in infantilni, pa vendar tudi neverjetno ritmičen in muzikalen plaz enozložnic, ki se v ustih Ismene pomeša s predirnimi cviležem in hihitanjem. Če odmislim kostumsko podobo uprizoritve, katere protagonisti so večinoma odeti v baročno napihnjene, včasih s stezniki preščipnjene, raznoliko stilizirane tradicionalne kimone, pa nemara tudi obredno prižiganje in ugašanje sveč, za katerim se utegne skrivati več od odmerjanja svetlobe, ni na tej *Fedri* nič določno japonskega; zakaj torej vre od nerazložljive eksotičnosti, ki ji ne znam poiskati pravega imena? Uprizoritev je do prihoda Tezeja pridušena, obvladana in dosledno osredotočena na nosilce prizorov, pozneje se vzdušje na prizorišču že spremeni.

Prav ob nastopu Tezeja, ki med postave v kimonih stopi v klasični obleki novodobnega poslovneža ali mogoče politika, na odru zagledam še eno prikazen; Aleša Valiča, ki travmatično vrnitev očeta in moža izpelje zgolj z govorico svojega hrbta ter gledalcem vse do konca predstave skriva obraz. Prizor Tezejeve vrnitve kot osrednje dejanje, ki se v Racinovi tragediji zgodi mimo jezika, v obe Pesentijevi uprizoritvi brezprizivno zareže z vprašanjem, najbrž pomembnejšim, kot se zdi na prvi pogled. Od kod prihaja Tezej in kaj se z njegovim prihodom na prizorišče spremeni? V ljubljanski uprizoritvi se figura kralja z avditorijem ujame v smeri pogleda, v tokijski pa s krojem kostuma; to bi lahko pomenilo, da nam Tezej v obeh primerih govori o enem in istem: kako v tragedijo, ki gine v zaprtem in izoliranem redu, skupaj z njim vstopi tudi zunanja resničnost, ki se pomenljivo stakne in prekrije z gledalčevo. "Groza je velika, saj je dvor pričakoval, da je kralj mrtev, hkrati pa se kralj vrača v okolje, ki umira od nedovoljenih ljubezni in slabe vesti," zapiše Rok Vevar. "V sakralni prostor priklicevanja molčečih bogov se vmeša sekularizirani moment politike, ekonomije ter zunanjega sveta."⁹ S Tezejevim prihodom se zavesa, ki prizorišče po Barthesu loči na sobo (prostor tragiške tišine) in predsobo (prostor tragiškega govora), razmakne. Oder se razsvetli, prostor poenoti, dogajanje dobi novo dinamiko. Bistveno je

⁹ Vevar, Rok: *Nehotena uprizoritev zapreke*. V: *Finance*, 30. marec 2006.

izgovorjeno, zdaj so na vrsti formalnosti. "Fedra predstavlja svoj lastni molk: prekiniti ta molk pomeni umreti, toda umreti ne more biti nič drugega kot (prej) spregovoriti. Že pred začetkom tragedije si Fedra želi umreti, toda njena smrt je odložena, kajti v molku Fedra ne more ne živeti ne umreti: le govor sam bo prekinitel to nepremično smrt in vrnil svet v gibanje."¹⁰ Kar sledi, je po tej *Fedri* lahko tudi želja po vrnitvi v stanje varne negibnosti.

29. marec

Ena in druga

"Zakaj bi se ženska napolnila v gledališče, če bo drama, ki jo bo gledala, brez zapleta, brez karakterjev, brez dobrih dialogov, brez kontekstualne energije, brez asociativnih izzivov, brez paradigmatične moči, brez humorja, brez gnusa, brez nonsensa, skratka drama Botha Strauša in ne Elfriede Jelinekove?" se v vsestransko duhovitem zapisu, ki je ob premieri *Ene in druge* tega nemškega dramatika v režiji Ivica Buljana na gornjem odru SMG izšel v gledališkem listu predstave, vpraša Svetlana Slapšak.¹¹ "Brez razloga, očitno, razen da izpolni že napol mrtvo družbeno funkcijo: da sodeluje v kulturnem življenju prestolnice, kar koli katera koli beseda v tem sklopu že pomeni."¹² Da gre za odlomek iz natisnjenega zapisa v gledališkem listu, se mi posveti šele doma, ko ga v njem končno odkrijem; med ogledom predstave, ko ga v blaziranem moderatorskem slogu s svojim žametnim glasom na odru izgovarja neuničljivi Lado Leskovar, mi ni še čisto nič jasno, od kod se je vrivek pravzaprav vzela. Navedka, ki gledalce med predstavo seveda neizmerno zabava, najsi s svojo vsebino ali načinom izvedbe, s tem še ni konec, pač pa se stopnjuje: "Pa dodajmo še trenutno trendy, sicer neskončno sramotno spolitizirano provincialno kulpabilizacijo kulture: predstava stane, kolikor znašajo tri letne plače delavke v tako ali tako umirajoči tekstilni industriji, vstopnice za eno sezono bi pokrile socialno podporo za soproge treh takšnih delavk, nagrada, ki se morda smehlja režiserju, pa bi požrla otroški dodatek trem družinam ... Če bi ženska sedela doma in gledala

¹⁰ Barthes, str. 28.

¹¹ Premiera prve slovenske uprizoritve tega besedila je bila 14. marca 2006.

¹² Slapšak, Svetlana: *Ena in druga*, Botho Strauß: *Who cares?*. V: *Gledališki list prve slovenske uprizoritve*. Ljubljana, SMG, marec 2006.

žajfnice, katerih tematika je tako rekoč enaka, bi poskrbela za a) manjšo zaposlenost žensk, torej manjšo obremenitev ekonomije, b) več prostora za ogroženega moškega, c) manjše stroške socialno požrešne kulture.”¹³

Namig na tematiko žajfnic ni naključen: Straußova drama se precej osredotoča na incestuozno razmerje fanta in dekleta, ki se ne zavedata, da ju je zaplodil isti oče. “Takoj sem vedel, da sva par,” ob razkritju proti koncu drame reče Tim svoji polsestri Elaine, ki jo je uvodoma srečal na razprodaji v veleblagovnici. “Nisem pa vedel, kakšen.”¹⁴ Toda kot v citiranem zapisu opozarja že Slapšakova, je ta dostojni predmet vsake pravoverne milnate uspešnice, ki navsezadnje premore svoje predhodnike tudi v renesančnih legendah oziroma v zgodnjih komedijah kakega Shakespeara, pri Bothu Straußu že karnevalsko pervertiran: namesto mladega para sta v prvi plan postavljeni njuni materi, starejši gospe, kakršni lahko v telenovelah vidimo kvečjemu v stranskih prizorih, saj je glavno dogajanje v njih praviloma rezervirano za ljubezenske zgodbe mladih, lepih in drznih. Protagonistki Straußovega “drastičnega konstrukta” sta torej dami pri šestdesetih, večni nasprotnici in tekmici za ljubezen, zlasti pa materi otrok istega odsotnega očeta, od katerih je ena vselej prevarana in zapuščena, druga pa si ne more kaj, da njene nesreče ne bi povzročila. Insa, ki jo v prvi slovenski uprizoritvi sijajno, z izrednim občutkom za humorne odtenke njene zblojene, paranoične in v lastno tragiko zatreskane eksistence interpretira Marinka Štern, je lastnica propadlega penziona, katerega gostje iz njenega življenja odhajajo nekako tako vztrajno kot moški, ki jih nikoli ni znala zadržati; Lissie, ki jo v veliko bolj samozadostni, pragmatični in sarkastični maniri upodobi Olga Kacjan, pa odpuščena radijska novinarka, ki si je po dolgih letih prisiljena poiskati zatočišče prav pri svoji zapriseženi sovražnici. Drama, katere jedro prežemata sovraštvo med obema ženskama in strah pred incestuozno združitvijo njunih otrok, je ironizirana intelektualna bulvarka, polna strupenih čustev in zahrbtnih prevar, ki so zapakirani v sosledje drznih situacij, ciničnih ponovitev in dobro zmešanih stereotipov; nič čudnega, da Straußa opisujejo tudi kot dediča Eugèna Labicha.

Toda vse skupaj je samo ena od mnogih razsežnosti kompleksne uprizoritve, ki sta jo na odru Slovenskega mladinskega gledališča

¹³ Ibid.

¹⁴ Strauß, Botho: *Ena in druga*. Prevedel Milan Štefe. Arhiv SMG.

ustvarila režiser Ivica Buljan in dramaturginja Uršula Cetinski. Da bo Straußova predloga v njej uporabljena kvečjemu kot iztočnica za večplasten in večsmeren gledališki esej, daje vedeti že uvodni prizor, ko že omenjeni Lado Leskovar občinstvu poda kratko ekspertizo o avtorju drame, ki je prav tako povzeta po gledališkem listu uprizoritve. Kar sledi, je od tkiva besedila osamosvojeno gledališko dogajanje, ki se v slehernem trenutku zaveda robov uprizorjene fikcije in jih inteligentno upoveduje, istočasno pa se, osupljivo spretno, samo-refleksivno umešča v zunajgledališki kontekst in se v njem nekoliko porogljivo ogleduje. Ivica Buljan s svojo ustvarjalno ekipo Botha Straußa nenehno spotika, prekinja in dopisuje; rekli bi lahko, da dejansko sploh ne režira njegovega besedila, temveč proizvaja množico perspektiv, s katerih je mogoče v njega intrigantno vstopati, to pa počne s pronicljivostjo nekoga, ki ima zmeraj pred očmi specifičnost medija, za katerega ustvarja. Uprizoritev *Ene in druge* tako v dobesednem kot v prenesenem pomenu zadira kot sugestivna pokrajina vzporednih svetov, ki jih napolnjuje večplastna prisotnost nastopajočih; uprizarjana fikcija stopa ob bok vsakokratni konkretni odrski resničnosti, naštudirane replike se prepletejo z govorico didaskalij in zmnjenimi komentarji igralcev, slednji pa zapuščajo notranjost svojih oseb s takšno lahkotnostjo, kot menjajo duhovite "retro šik" kostume Ane Savič - Gecan, ter se v enakem slogu vanje tudi vračajo. Uprizoritev je polna potujitvenih manevrov, ki prevratno kršijo zapovedi odrske iluzije, selijo fragmente dogajanja na različne ravni prisotnosti ter jih osvetljujejo z novih zornih kotov – naj bodo to citati iz spremnih besedil, v živo izvedeni songi, legitimiranje nastopajočih ali njihove bržkone popolnoma "zasebne" sprotne pripombe. "Meni se zdi tega preveč. Jaz bi to skrajšala," proti koncu predstave izjavi Olga Grad, ki se imenitno znajde kot Ženska, razgreta in dinamična povezovalka oziroma komentatorka dogajanja.

Ob vsem tem pa je *Ena in druga*, kot nam jo uprizarja ekipa Mladinskega, pronicljiva in neprizanesljiva panoramska slika sodobnega sveta kot prizorišča razboljenih subjektov, ki zasuti s potrošnimi artikli in recepti za boljše življenje trpijo za kronično samotnostjo, si zaman prizadevajo vzpostaviti stik in jih v življenje vrača le bolečina. Nekaj trenutkov v uprizoritvi, ki navzven sicer poka od energije in ironično pakiranih razvedrilnih vložkov, je preprosto presunljivih. Prizor, v katerem Janja Majzelj kot nežna in otopela Elaine na glas razmišlja o tem, da mora Tima "še le napeljati tja, kjer ga pričakuje";

pa zamrznjeno razočaranje na obrazu Mateja Recerja kot njene stvarnejše polovice Tima, ki po dolgem času sreča očeta, vendar mu ta sredi pogovora obrne hrbet ter se zloži v hladilnik v globini odra; ter navsezadnje bolečina in gnev, s katerima Robert Prebil udriha s pornografsko revijo po mizi oziroma telesu Maruše Geymeyer Oblak. Gledališke sezone sicer še ni konec, toda brez vsakega oklevanja je mogoče zapisati, da sodi ta uprizoritev med njene doslej najizrazitejše vrhove: o gledališkem mediju in razjedah sodobnega človeka, ki sta v bistvu njeni osrednji temi, zmore v dveh urah in pol povedati toliko, kot redko katera doslej. "Pot do asociativne energije je skrajšana; zapleti so vpisani v odmik iz vsakdanjika; karakterji so instrumentalizirani v socialni bipolarnosti; dobri dialogi se razvijajo v sodelovanju z gledališčem, ki v sebi razvija diskurze; kontekstualna energija je glavna moč gledališke akcije," piše Svetlana Slapšak, "paradigme ležijo povsod kot trupla iztirjenih na vseh ravneh pravic in komoditet; humor bo kmalu eksplodiral, ko ga bodo prodajali v pretiranih količinah na za to predvidenih stojnicah; gnus je univerzalna 'dodana vrednost', nonsensa ne moremo več prenašati." Straufova drama je sprejemljiva, sklene, ker je Jelinekova povsod. *She cares. I care.* Še posebej, kadar režira Ivica Buljan.