

Jaša Drnovšek

## (Ne)napetosti

**Petek, 21. decembra**

Zgodba o prvi slovenski uprizoritvi drame *Katica iz Heilbronna ali preizkus z ognjem* je dolga. Pravzaprav nerazumljivo dolga. Kajti odkar je Lado Kralj enega najbolj znanih Kleistovih tekstov prevedel v slovenščino, je minilo že več kot šest let. In še več časa je minilo, odkar je Janez Pipan, ravnatelj ljubljanske Drame, ob predstavitvi sezone 2002/2003 napovedal, da bo režijo *Katice* prevzel sam. Ko je Kleistova drama potem tudi uradno prišla na repertoar gledališča, je tam za nekaj let obstala. Kmalu po omenjeni napovedi je Pipan namreč sklenil, da bo namesto *Katice* (skupaj z avtorjem dramatiziral ter) režiral Jančarjev roman *Katarina, pav in jezuit*. Čeprav je bila takšna Pipanova odločitev nekoliko nenavadna, je bila z vidika pristojnosti, ki jih ima kot ravnatelj, povsem upravičena. Pač pa je toliko manj razumljivo, zakaj mu tako rekoč vse do lani ni uspelo najti nikogar, ki bi prevzel "njegovo delo".

Ko Pipan maja 2002 ne bi (in to kar za dve sezoni vnaprej) napovedal *Katice* na odru Drame, "zamude" pri prvi slovenski uprizoritvi tega Kleistovega teksta najbrž ne bi opazil nihče. (Če smo na predstavo v slovenskem prevodu čakali skoraj dvesto let, je doba šestih pač zane-marljiva.) Tako pa se zdi, da je "zamuda" uprizoritve za nekaj let prikrajšala recepcijo slovenskega gledalca. Najmanj, kar je povzročila, so bila velika pričakovanja.

\*\*\*

François-Michel Pesenti, ki mu je na koncu pripadla režija (pa tudi scenografija) *Katice*, je v gledališkem listu v zvezi z naslovnim likom zapisal, da bi morali ljudje svojim prepričanjem slediti "vse do nočne more – in tudi [...] sanj". Če njegove besede po ogledu predstave

iztrgamo iz konteksta, lahko – resda z nekaj kritiškega cinizma – rečemo, da se je s *Katico* prvemu, namreč “nočni mori”, brez dvoma približal, medtem ko za “sanje” očitno ni ostalo prostora.

Kar v Pesentijevi uprizoritvi *Katice* najbolj, včasih celo fizično, moti, je organiziranje in strukturiranje časa. Nekateri prizori so namreč glede na logiko dejanja tako razvlečeni, da izgubijo ves naboj – zato sčasoma popusti tudi gledalčeva pozornost: gledalec se začne dolgočasiti ter (v nekaterih primerih) celo razmišljati, ali naj “prvi slovenski uprizoritvi” prisostvuje še naprej ali naj odide iz dvorane. (Predstavo je po odmoru resnično zapustilo nemalo ljudi.) Omenimo le dva takšna primera: ob koncu tretjega prizora v drugem dejanju Grof Strahlski Flammbergu reče, naj pripelje konje, da bo čim prej zajahal. Toda v uprizoritvi se Flammberg vede, kot da ga ne bi slišal. Še več, prestopa se z ene noge na drugo, gleda v zrak in okoli sebe ter se nekoliko pritajeno muza. Grof Strahlski ga potem (tega ni v besedilu) še enkrat pozove, naj pripelje konje. Tokrat se Flammberg nekaj časa spet prestopa na mestu in se muza, potem pa se s skrajno počasnim korakom odvede z odra. Nato ga kar nekaj trenutkov ni, na koncu pa enako počasno spet pride na oder, držeč v rokah majhnega konja – igračo. Z Grofom Strahlskim takoj nato zapustita prizorišče – začne se četrti prizor.

Drugi primer takšne neutemeljene raztegnitve časa je (v tekstu kratki) sedmi prizor tretjega dejanja, v katerem Nočni čuvaj s kričanjem in trobljenjem opozori prebivalce Thurneškega gradu, da ta gori. V uprizoritvi pride Nočni čuvaj na oder brez kakršne koli naglice, prisloni ustnice na trobento, nekajkrat z dolgimi premori neuspešno zatrobi vanjo, nato pa začne skrajno počasi, skoraj deklamatorsko vpiti: “Go-ri! Go-ri! Go-ri!” Ob tem se mu pridruži še Drugi nočni čuvaj (tega v tekstu sploh ni), ki je s pozavno na poteg prav tako neuspešen kot Nočni čuvaj – in ki med poskusi, da bi zatrobil, prav tako dela dolge premore.

V nobenem izmed omenjenih primerov ni jasno, zakaj je Pesenti prizor, ki bi moral biti glede na logiko dejanja izveden mimogrede – glede na celotno dogajanje pa je povsem obrobnegega pomena –, tako razvlekel. Prav odsotnost ritma (kot principa rednosti) je tisto, zaradi česar gledalcu sčasoma popusti pozornost in zaradi česar najbrž tudi predstava v celoti traja več kot štiri ure.

Ob tem je Pesentijeva *Katica* problematična vsaj še na dveh ravneh: na ravni zvočnosti ter na ravni same igre. Kar zadeva prvo, imamo v omenjenih dobrih štirih urah na odru pogosto opravka z neutemeljenim kričanjem ter ropotanjem z rekviziti in po njih. Tako npr. Grof Strahlski največkrat kriči ne glede na to, komu ali čemu so namenjene njegove

bese: kriči, ko v prvem prizoru drugega dejanja govori svoj pesniško obarvani ljubezenski monolog o Katici; kriči, ko v trinajstem prizoru svojo mater prosi za Kunigundino roko; ne nazadnje kriči, ko v dvanajstem prizoru petega dejanja Katici naroča, kako naj se obleče za svatbo. Za druge like na odru je, tako se zdi, pridržano ropotanje. Večino predstave topotajo z nogami po tleh, udarjajo s pestmi po mizah, ki stojijo sredi odra, ali pa predstavljajo naokoli same mize, pri tem pa delajo skoraj neznošen trušč. Ko bi to – kričanje in ropotanje – imelo kakšen globlji smisel, ko bi prispevalo vsaj k atmosferi uprizoritve, bi bilo seveda upravičeno. Ker pa ga gledalec ne more povezati z “zgodbo” *Katice* in ker na ravni atmosfere ne ustvarja nikakršne napetosti, učinkuje prazno, skrajno histerično in moteče.

Kot rečeno, je Pesentijeva *Katica* problematična tudi na ravni igre. Kajti v drugem delu uprizoritve začne Pesenti vanjo uvajati nekakšen potujitveni efekt. Najočitneje je to na začetku petega dejanja, ko naj bi na “trgu pred cesarsko palačo” pred Cesarjem sedelo “mnogo [...] vitezov, velikašev in stražarjev”. Toda za to množico se skoraj v celoti zdi, da je izstopila iz svojih vlog. Potem ko se nekaj časa spogleduje in z dolgočasno preseda na stoli, začne nenadoma – kot množica igralcev in ne likov – kramljati ter se celo pobalinsko igrati. Jure Henigman, ki sicer nastopa v vlogah Prvega premogarja, Keruba in Sodnika, ima na glavi krono, ki “izvorno pripada” liku Cesarja (igra ga Matija Rozman), a jo kmalu potem “za štos” posadi na glavo Alji Kapun, igralki, ki sicer nastopa v vlogah Kunigundine stare tete, Drugega premogarja in Sodnika; Alja Kapun pa kmalu zatem vstane ter sredi odra naredi “špago”. Tik pred koncem uprizoritve začne eden izmed igralcev potihem prepevati *The Power of Love*, znano popevko Jennifer Rush iz srede osemdesetih let, nato mu – kot ob kakšnem tabornem ognju – postopoma pritegnejo še drugi in pesem odpojejo do konca.

Argument za neutemeljenost takšne igre je: ko bi igralci iz svojih vlog izstopali redno ali vsaj dosledno, bi to v gledalčevem zaznavanju najbrž izzvalo negotovost, ki bi lahko povzročila celo svojevrstno estetsko izkustvo. Ker pa se to zgodi šele v drugem delu *Katice*, se takšno izstopanje – podobno kot Flammbergovo mencanje ali Čuvajevo trobljenje v drugem oz. tretjem dejanju – ne zdi nič drugega kot “zapravljanje” (igralčevega in gledalčevega) časa. (Iz istih vzrokov tudi didaskalije, ki jih na začetku četrtega dejanja bere Katja Levstik, ne delujejo potujitveno, temveč bolj kot zasilno dramaturško sredstvo, s katerim je Pesenti na odru prikazal prizorišče “med gorami”, “potoka s slapovi” in “mostu”.)

Gledano v celoti, omenjenih težav in nedoslednosti *Katice* ne odtehta niti odlična kostumografija Lea Kulaša niti dobra igra igralcev v glavnih

vlogah (predvsem Marka Mandića kot Grofa Strahlskega, Petre Govc kot Kunigunde in Veronike Drovc kot Katice). Še več, za gledalca, ki ne pozna Kleistovega teksta, je skrajno težko, če ne celo nemogoče, da bi *Katico* bodisi "izkusil" ali "razumel".

Za prvo slovensko uprizoritev *Katice iz Heilbronna* bi bilo boljše, ko ne bi bila prepuščena temu, kar se v predstavi pogosto zdi kot odrsko eksperimentiranje brez jasnih premis. Prav zato Kleistova drama na slovenskih odrih tudi po obravnavani uprizoritvi ostaja – s Pesentijevimi besedami – "nerešen primer".

### Četrtek, 10. januarja

Ko sem zadnjič pisal o predstavi *Ne kot jaz*, s katero je performerska ekipa Via Negativa v režiji Bojana Jablanovca konec novembra gostovala v Gledališču Glej, sem med drugim pokazal, da je bil za učinek dogajanja na gledalce odgovoren predvsem red "prezence", ki je med performansom nenadoma zamenjal red "reprezentacije" ter prevladal nad njim. Še več, prav s tem, da so fiktivne like iz fiktivnih zgodb na odru zamenjala "živa" telesa "živih" ljudi (namreč Borisa Kadina, Ive Burčul, Kristiana Al Droubija itn.) – ki so vsa svoja dejanja tudi izvajali "živo" (npr. dejanje, s katerim je Burčulova uničila vse, kar je bilo na odru mogoče uničiti, ali pa Kadinova in Al Droubijeva "igra z noži") –, je predstava *Ne kot jaz* svoj učinkovalni potencial tako razvila, da je ne le pri kritiki, temveč tudi v širši javnosti (že po premieri, ki je bila avgusta v Zadru) naletela na presenetljivo velik odmev.

Če se v tem kontekstu ozremo na domačo gledališko produkcijo zadnjih treh let, najbrž ne moremo mimo opazke, da se z redom "prezence" in redom "reprezentacije" v svojih predstavah intenzivno ukvarja tudi Ivica Buljan – le da na povsem drugačen način: medtem ko je Jablanovec pustil, da je red "prezence" v predstavi *Ne kot jaz* prevladal nad redom "reprezentacije" (prav s tem, namreč z "igro z noži", se je njegov performans tudi končal), se za Buljana, nasprotno, zdi, da gledalčevo zaznavanje vzdržuje v nenehni napetosti.

Da ne bo nespornost: omenjena opazka nikakor ne velja za vse predstave, ki jih je Buljan v zadnjih treh letih ustvaril na slovenskih odrih. Pač pa lahko med njegovimi uprizoritvami, od leta 2005 naprej, s precejšnjo gotovostjo potegnemo "razvojno" linijo od *Dram princeps* (PG Kranj, 2005) do predstave *Ena in druga* (SMG, 2006) in *Mladega mesa* (SMG, premieri 23. in 24. novembra 2007).

\*\*\*

Spomnimo se, da je v *Dramah princes* napetost med redom “prezence” in redom “prezentacije” povzročala predvsem Marinka Poštrak, za katero do konca uprizoritve ni bilo jasno, v kateri “vlogi” nastopa: je na odru delovala kot Marinka Poštrak, vodja umetniškega oddelka in dramaturginja Prešernovega gledališča Kranj (na to je kazala s svojo golo navzočnostjo), ali je nastopala v vlogi neimenovane gostilniške natararice (k takšnemu spoznanju je napeljevalo to, da je na scenografiji, ki je prikazovala notranjost gostilne, večino časa preživela za točilnim pultom, za katerim je kuhala golaž in izza katerega je stregla svojim “gostom”)? Ker je imela Poštrakova poleg tega lase spete v pričesko, s katero je že na prvi pogled spominjala na Elfriede Jelinek, ker je bila naličena kot Jelinekova in ker je na odru strastno kadila, je najbrž marsikateri gledalec pomislil, da igra avtorico *Dram princes* – to pa se spet ni ujemalo z njenimi pogostimi nastopi za mikrofonom (med drugim je zapela popevko Ansambla bratov Avsenik *Slovenija, od kod lepote tvoje?*).

Podobna vprašanja je v uprizoritvi *Ena in druga* pri gledalcu vzbujal Lado Leskovar. Tudi ta se je – tako kot Poštrakova – na odru pojavil že v prvem prizoru, pri tem pa spet ni bilo jasno, ali gre za Lada Leskovarja, ki je znan kot pevec popevk (takšno domnevo je poleg njegove gole navzočnosti na odru podpiral podatek, da je bil pevec v gledališkem listu naveden “samo” kot “Lado Leskovar”), ali pa bi morali njegovo pojavo razumeti kot lik “terasnega” zabavnika iz sedemdesetih let (na to je kazala predvsem njegova snežno bela obleka s širokimi, svetlečimi se reverji). Ker so ob Leskovarju med uprizoritvijo peli tudi nekateri drugi igralci, sta obe njegovi “vlogi” z vsakim njihovim nastopom izgubili več svojega pomena in smisla, zato so se, če parafraziramo opis predstave, kot ga ponuja Mladinsko gledališče samo, vsiljevale naravnost “nemogoče interpretacije”.

\*\*\*

Kot rečeno, je napetost v zaznavanju vidna tudi v *Mladem mesu* – toda s pomembno, celo bistveno razliko: če je namreč gledalčevo zaznavanje v *Dramah princes* ter predstavi *Ena in druga* iz enega reda v drugega preskakovalo predvsem glede na pojavo nekega posameznika (npr. ob Marinki Poštrak ali Ladu Leskovarju), se pojavi v *Mladem mesu* podoben preskok ob zaznavanju skoraj vseh nastopajočih, ki imajo v uprizoritvi govorno vlogo.

Toda ker v *Mladem mesu* ne nastopa nihče, ki bi bil na eni strani znan širši javnosti, na drugi pa bi v uprizoritvi prišel “od zunaj” (vsi laiki, ki jih je zasedel Buljan, so povsem anonimni otroci oziroma najstniki), se postavlja vprašanje, kako je to mogoče. Z drugimi besedami, kaj je tisto, kar v *Mladem mesu* povzroči, da je gledalčevo zaznavanje tako pogosto negotovo?

\*\*\*

Če “odrsko verzijo” kratkega proznega besedila Hervéja Guiberta pogledamo nekoliko natančneje, bomo opazili nekaj nenavadnega. Tekst, ki ga igralci govorijo v uprizoritvi, namreč nikakor ni “navadna” dramati-zacija romana. Dialoga, ki v drami ali pa na odru navadno poteka med dvema likoma, skoraj ni. Toda prav tako bi bilo napak, ko bi v “odrski verziji” videli samo skrajšano različico dela, ki je v tem primeru pisano z vidika tretjeosebnega pripovedovalca.

Če “odrsko verzijo” *Mladega mesa* razčlenimo glede na razmerje med subjektom izjavljanja in tem, na kar se izrečeno nanaša, lahko znotraj posameznih replik razlikujemo predvsem med temi govornimi situacijami: 1) lik govori o sebi v tretji osebi; 2) lik govori o sebi tako, da pri tem uporablja tako prvo kot tudi tretjo osebo; in 3) lik govori o drugih likih v tretji osebi.

1) Situacija, v kateri neki lik o sebi govori v tretji osebi, je v Buljanovi uprizoritvi najpogostejši način izrekanja. Pojavi se že v prvem prizoru prvega dela, ko npr. Romelija, drogeristka v Bareulu, kraju, ki je del “zakotnega in neobljudenega podeželja”, pravi: “Romelija, drogeristka, ki je živela v stanovanju tik pod župnikovim, je izjavila, da je prepoznala rahle korake prikazni očeta Sandra [...]” Romelija takoj potem pove, da “Romelija v resnici ni mogla biti priča temu spopadu, saj tiste noči, tako kot nobene druge v zadnjih petindvajsetih letih, ni prespala doma.” Nato ji v stavek skoči Iris, njeno dekle, in pravi: “Iris, njena družabnica, [je, potem ko sta z Romelijo zaprli trgovino,] sedla na svoj moped in se odpeljala domov [...]” (Poudaril J. D.)

Izrekanje o sebi v tretji osebi na prvi pogled spominja na potujitveni efekt. Če se za hip spomnimo znanega Brechtovega spisa *Kratek opis nove tehnike igralske umetnosti, ki proizvaja potujitveni efekt*, je v njem med “pomagali”, ki jih lahko “uporabimo za potujitev izjav in dejanj oseb, ki jih je treba prikazati”, izrecno omenjena tudi “premaknitev v tretjo osebo”. Toda med Brechtovim potujitvenim efektom ter načinom izrekanja likov pri Buljanu vendarle obstaja bistvena razlika: medtem ko je pri Brechtu npr. igralka iz vloge Matere Korajže izstopila zato, da bi komentirala vedenje svojega lika (in gledalcu tako pomagala, da bi “izrazil družbeno kritiko”), gledalec pri Buljanu skoraj nikoli nima občutka, da bi Neda R. Bric in Janja Majzelj, ki igrata Romelijo in Iris, izstopili iz svojih vlog. Njegovo zaznavanje se ne osredotoča na eno ali drugo igralko, temveč skoraj izključno sledi njunima likoma.

2) Redkeje, toda enako opazno se v Buljanovi uprizoritvi zgodi, da neki lik znotraj iste replike nekaj časa o sebi govori v tretji osebi, nato pa nenadoma preskoči v prvo. Tako npr. Veronica peti prizor drugega dela

začne z besedami: “Po čudnem naključju je bila v Bareulu majhna italijanska skupnost. Giorgio in Veronica *sta* bila verjetno prva.” Toda že v naslednjem stavku tretjo osebo zamenja prva: “Nekega dne *sva* se odločila oditi na potovanje po tem delu Francije, [...] sklenila *sva*, da se tu *naseliva*.” (Poudaril J. D.)

Čeprav je takšen način izrekanja morda še bolj nenavaden od prvega, lik Veronice prav tako nikoli ne nakaže, da za njim stoji igralka Olga Grad. Nasprotno, za to se – tako kot tudi za Bričevo in Majzljevo – zdi, da ne glede na to, v kateri osebi govori o sebi, skoraj vedno ostaja v svoji vlogi.

3) Situacija, ko neki lik o drugih likih govori v tretji osebi, je v Buljanovi uprizoritvi pridržana predvsem za Očeta Sandra. Ta se na odru občasno pojavi kot nekakšen duh, ki bedi nad Bareulom, in komentira druge like. Toda niti tu gledalec skoraj nikoli ne dobi občutka, da bi “namesto” Očeta Sandra govoril Robert Prebil, ki igra omenjeni lik. Celo kot nekdo, ki je pravzaprav vseskozi nad dogajanjem v igri, je Prebil z vlogo Očeta Sandra trdno povezan.

\*\*\*

Naj bo razmerje med subjektom izjavljanja in tem, na kar se izrečeno nanaša, še tako različno, naj bo način subjektovega izrekanja o samem sebi še tako nenavaden, to v gledalčevem zaznavanju *Mladega mesa* skoraj nikoli ne povzroči preskoka med redom “prezence” in redom “reprezentacije”. Pač pa postaja vse očitneje, da Buljan – prav ob pomoči omenjenih načinov izrekanja – negotovost v zaznavanju vzdržuje na ravni samega lika.

Če za primer vzamemo samo like, ki v uprizoritvi prikazujejo tako imenovano “tolpo štirih”, lahko opazimo, da se nekateri atributi, ki naj bi glede na izrečeno veljali za Mizarja, Indo, mesarjevo sestro, Lastnika točilnice ter Kitajca, z zunanjo podobo omenjenih likov ujemajo – drugi pa ne. Še več, ker nekateri liki z opisi samih sebe le ponavljajo to, kar je gledalec na odru že pred tem videl sam, delujejo njihove replike tавтоloško; nasprotno pa atributi, ki se glede na izrečeno ne ujemajo s pojavo “tolpe štirih”, v redu zaznavanja povzročijo negotovost.

V prvem prizoru prvega dela *Mladega mesa* Mizar tako o sebi pravi: “Mizar je s svojim ksihtom škilastega vohljača veljal za možgane skupine [...]” Toda ta Mizarjev podatek se nikakor ne ujema z odrsko resničnostjo. Kajti Mizar, ki ga vidimo na odru, nikakor ne “škili”, temveč ima povsem “normalen” pogled. Inda, mesarjeva sestra, poda takoj zatem takle opis same sebe: “Mesarjeva sestra je bila prava pošast: zguban buldoški obraz, nad katerim so na krastavi lobanji rasli na redko posejani sinji lasje, brezoblično

telo v vrečasti obleki, namesto nog pa dve rdeči in razpokani dimni cevi brez kakršnih koli oblin, nogi robota.” Da imamo na odru opravka z nekom, ki spominja na “pošast”, bi se lahko morda celo strinjali. Toda tako se zdi bolj zaradi močnega sikajočega tona, v katerem govori Inda, ne pa zaradi njene zunanje pojave: njen obraz namreč ni “zguban” (kaj šele “buldoški”), na njeni glavi ni videti nobenih “krast” in tudi njeni nogi nista “brez kakršnih koli oblin”. Kar zadeva Lastnika točilnice, ta o sebi v nasprotju z drugimi člani “tolpe štirih” izreče nekaj, kar se povsem sklada z njegovo zunanjo podobo: “Lastnik točilnice je [...] imel na levem licu rjav madež s srščimi, trdimi dlakami, ki [...] so bile videti kot merjaščeve ali pa kot dlake s čarovničine riti.” Lastnik točilnice ima na levem licu resnično “rjav madež” in resnično so na njem tudi “sršče, trde dlake”. Toda pri Kitajcu se negotovost v gledalčevem zaznavanju spet poveča. Kitajec namreč o sebi pravi: “Po-metač [...] [je bil] majhen in grd, s krivimi žabjimi stegni, kratkimi, grozovito kosmatimi nogami in velikanskimi porjavelimi stopali, ki jih je razkazoval v neizogibnih lesenih coklah [...]. [I]mel [...] je tudi ozke oči in tanko, na lobanjo prilepljeno palačinko las [...]. [...] Poleti je nosil široko razprte havajske srajce, zatlačene za pas kratkih hlač.” Če pogledamo Kitajca, je resnično “majhen” in celo “grd”, prav tako ima “kriva žabja stegna” ter “kratke noge”. Poleg tega Kitajec resnično nosi široko razprto “havajsko srajco”, ima “ozke oči” ter na glavi “palačinko las”. Ne nazadnje Kitajec resnično nosi tudi “kratke hlače”, za katerimi ima zatlačeno srajco. Toda na drugi strani bi glede na lik, ki ga vidimo na odru, le težka trdili, da ima Kitajec “grozovito kosmate noge”; tudi stopal nikakor nima “velikanskih” in “porjavelih”, temveč po dolžini in barvi nikakor ne izstopajo; in cikle, ki jih ima obute, niso lesene, temveč usnjene.

V primerih, ko se lik, ki ga gledalec vidi na odru, ne ujema s pojavo, ki jo sam opiše, postane zaznavanje tega lika negotovo. Gledalec nenadoma ne ve več, ali naj sledi temu, kar vidi s svojimi lastnimi očmi, ali temu, kar mu o sebi pravi lik. Oziroma še več, na to, čemur bo sledilo njegovo (gledalčevo) zaznavanje, sam niti nima vpliva. Bodisi da si najprej zapomni podatke, ki mu jih o sebi posreduje lik, nato pa – ko se ti ne ujemajo s tem, kar se mu prikazuje na odru – spet dà prednost temu, kar vidi na odru sam. Zgodi pa se tudi nasprotno: gledalec najprej zaznava samo lik, ki ga vidi na odru, nato pa ga začne zaznavati glede na to, kar mu ta pove o sebi. V vsakem primeru gledalčeva predstava o nekem liku vseskozi niha. Lik, ki se prikazuje na odru, ni nekaj trdnega, temveč ostaja odprt za nasprotujoče si, celo “nemogoče” interpretacije.

\*\*\*



Kot rečeno, imamo v *Mladem mesu* opravka s preskoki v gledalčevem zaznavanju – in tako je bilo tudi že v *Dramah princes* ter predstavi *Ena in druga*. Toda preskoke v “odrski verziji” Guibertovega romana od preskokov v drugih omenjenih uprizoritvah loči to, da gledalčevo zaznavanje v *Mladem mesu* skoraj vseskozi ostaja na ravni lika. To pomeni, da gledalec tu nima “težav” z zaznavanjem razmerja med neko resnično osebo (npr. Damjano Černe) in fiktivnim likom, ki ga ta oseba igra (v tem primeru Indo, mesarjevo sestro), temveč s samim likom.

V tem kontekstu, ki je očitno drugačen od običajnega v gledališču, tj. tudi od konteksta *Dram princes* ter predstave *Ena in druga*, lahko red “prezence” označimo za to, za kar se neki lik prikazuje “na sebi”, red “reprezentacije” pa za tisto, kar o samem sebi izreče lik. V vseh treh primerih pa gre za nihanje med dvema zaznavnima redoma, za nihanje, ki v gledalčevem zaznavanju povzroča napetost. Kolikor je napetost v zaznavanju pogoj za estetskost neke gledališke predstave, ga *Mlado meso* brez dvoma izpolnjuje. Še več, če ob tem upoštevamo tudi prenos zaznavne dialektike med resnično osebo in fiktivnim likom na raven samega lika, lahko rečemo, da Buljanova uprizoritev ponuja estetsko izkustvo *par excellence*.