



VESNA JURCA TADEL

Neuravnoteženo in nedorečeno

15. oktober 2002

Drama SNG Maribor: Trevor Griffiths – *Komiki*

Druga premiera v mariborski Drami (prva, *King Kongove hčerke*, mi je žal ušla) mi je do ogleda predstave ostajala nekakšna uganka. V prvem Premiarniku (oziroma Predpremiarniku), novem formatu gledališkega lista, ki ga je s to sezono začela izdajati mariborska Drama, novi umetniški vodja Samo Strelec obiskovalce vabi k ogledu prve sezone, ki jo je v celoti oblikoval sam (lansko je v veliki meri "podedoval" od prejšnjega umetniškega vodje). Tam lahko najdemo naslednje premisleke o Griffithsovem besedilu: "Kaj je poslanstvo komedije? Vic lahko tudi prizadene in zaboli, a je potem še smešen? Kakšna je morala gledališča? /.../ Igra Trevorja Griffithsa je tako priložnost za gledališče, da se sooči z dilemo svojega poslanstva, ne da bi s tem zamorilo občinstvo, saj je po drugi strani igra antologija šal iz sedemdesetih let." Iz tega, pa tudi iz prispevka režiserja Zvoneta Šedlbauerja lahko delno razberemo, kakšen je bil premislek o uvrstitvi te igre na repertoar: v času, ko mariborsko gledališče v vseh pogledih vstopa v pomembno novo obdobje, naj bi ta predstava pomenila nekakšno podlago za ponovno spraševanje o temeljnem poslanstvu gledališča sploh; to pa naj bi spodbudilo k premisleku tako ustvarjalce kot gledalce, saj mariborsko gledališče dejansko na novo išče svoj prostor pod soncem, česar se novo vodstvo očitno tudi zaveda.

No, žal se zdi, da Griffithsov tekst v ta namen ni ravno najboljši. To je namreč besedilo, katerega letnica nastanka je neizbrisno vtisnjena v vsako njegovo repliko; in tako tekst, ki je bil takrat (v začetku sedemdesetih let) resda družbeno angažiran (čeprav v nekaterih svojih nastavkih nekoliko preveč deklarativen in prozorno moralističen), danes nikakor ne zaživi. Postal je, z eno besedo, zaprašen.

Gre za – na trenutke precej dolgovезno in statično – igro o večerni šoli za tako imenovane "stand-up comedians", komike, ki s pripovedovanjem šal nastopajo v večernih lokalih in jih pri nas poznamo bolj s televizije kot iz življenja (ledino na tem področju pri nas trenutno orje Jernej Kuntner v svojem lokalu v Mostah). Dogaja se v Manchestru, kar postavi igro v precej določen družbeni kontekst, in temu primerni so tudi nadebudni učenci; medtem ko predstavlja možnost nove kariere v šov biznisu za nekatere le priložnost, da bi zasloveli, je za druge bržkone eksistencialnega pomena, saj se želijo iztrgati iz svojega precej bednega vsakdanjega življenja.

* * *

Prvo dejanje se dogaja tik pred njihovim prvim javnim nastopom, kamor jih bo prišel gledat "lovec na talente" Challenor in kasneje redkim izbrancem ponudil angažma. Kandidati dobivajo še zadnje napotke svojega učitelja Water-sa, nekdanjega zvezdnika tega posla, ki jim poleg metjejskih spretnosti in veščin poskuša vcepiti predvsem svoj pogled na to, kaj naj bi bilo pravo komikovo poslanstvo.

Griffiths v tem prizoru pokaže precej predvidljivo "skupinsko dinamiko", ki omogoči bolj ali manj spretno predstavitev posameznih likov. Tu je neukrotljivi in zaletavi Gethin Price, nekakšen "upornik brez razloga", očitno z nedvomnim talentom, a pomanjkanjem samodiscipline in samonadzora; potem je tu zoprn samozavestni Sammy Samuels, ki z neprikritim distanciranjem od ostalih in surovo ambicioznostjo daje slutiti, da zanj namen posvečuje sredstva; potem na prvi pogled neopazni George McBrain, ki poskuša miriti duhove v skupini in daje s svojo prilagodljivostjo in upogljivostjo slutiti, da se bo znal v pravem trenutku obrniti po vetru; pa brata Ged in Phil Murray, ki se nenehno pričkata in drug na drugega valita krivdo za neuspeh; in na koncu prostodušen in dobrodušen, a precej bled irski zidar Mick Connor.

Srž problematike se razkrije, ko mednje pride Challenor in v njihova srca s pridigo o svojem videnju komikovega poslanstva zasadi črv dvoma. Do takrat jih je namreč Waters učil, da je bistvo komičnega naslednje: "Ljudi moramo spravljat v smeh tako, da se na koncu razjokajo. Razjokajo. Dokler se ne soočijo s svojo bolečino in njeno lepoto. Komedija je medicina, ne pa barvasta slaščica, ki ljudem kvari zobe." Torej komično kot sredstvo, s pomočjo katerega publika pride do pomembnih spoznanj o vsakdanu. In še: "Delovati moramo skozi smeh, ne za smeh" ali "Ne gre za šale. Gre za tisto, kar je za njimi. Gre za odnos. Pravi komik ... je pogumen človek. Upa si odkrivati stvari, od katerih

njegovi poslušalci bežijo, si jih ne upajo izraziti. /.../ Šala, ki je še kar posrečena, sprosti napetost, išče neizrekljivo. A prava šala, komedijantska šala, mora narediti več kot samo sprostit napetost. *Osvobajati* mora voljo in hotenja, *spreminjati* stanje stvari."

Watersovi teoriji, ki se pač opira na vso žlahtno tradicijo od Aristotela sem, se ob bok postavi Challenorjev surov in banalen pragmatizem: "Ne iščem filozofov, ampak komike. Iščem nekoga, ki vidi, kaj bi ljudje radi, in jim zna to ponuditi. /.../ Čisto enostavno, služiti jim moramo. Oni naročajo, mi jim dobavljamo. Vsak dober komik lahko vleče poslušalce za nos. Ampak samo v tisto smer, kamor sicer že grejo. Ta smer je, čisto enostavno ... pobeg. Nismo misijonarji, dobavljachi smeha smo."

Ta razkorak med pravo umetnostjo in komercialno je osnovno Griffithsovo sporočilo. Challenorjevi sporni napotki seveda vnesejo razdor med kandidate: koga naj ubogajo? Starega Watersa, ki so mu do zdaj zaupali in se brez rezerv ravnali po njegovih napotkih? Ali Challenorja, saj je v končni fazi le on tisti, ki jim lahko odpre vrata do slave, če mu bodo dovolj ugajali?

V drugem dejanju smo tako priča kabarejskemu debutu vseh kandidatov; takoj lahko vidimo, da so nekateri svoj nastop spretno prilagodili Challenorjevim zahtevam. Sicer pa je drugo dejanje res "antologija vicev sedemdesetih let", in to takih, na katerih se je v tridesetih letih nabrala precej debela plast prahu. Tisti pa, ki niso enostavno *passé*, so preveč lokalni; vprašanje je, kako se lahko slovenski gledalec naveže na vice o specifikah irskih duhovnikov in sploh irskega verskega fanatizma ali kaj mu lahko pomeni norčevanje iz židovsko obarvanih Samuelsovih razpredanj. Kljub temu, da so šli kandidati na oder s kontradiktornimi napotki, se izkaže, kateri je dejansko talentiran, pa naj je svoj nastop prilagodil Challenorjevim napotkom ali ne.

Tretje dejanje se spet dogaja v razredu, kandidati nestrpnost pričakujejo rezultate. Challenorjev izbor je precej predvidljiv: njegovi "poetiki" najbolj ustrezata najbolj konvencionalno in po pravilih komercialnega zabavljaštva izvedena nastopa Sammy Samuelsa ter Georgea McBraina; njune osti so v glavnem naperjene proti židom in začinjene s seksualnimi pikantnostmi. Edini pravi talent, neukročeni Gethin Price, ki si privoščil povsem iskren, a v svoji brezkompromisnosti skoraj škandalozen nastop, pa ostane zaenkrat neodkrit.

Challenorjev izbor seveda povzroči razkol in spet razburka duhove: tisti, ki so ostali zvesti Watersu, očitajo drugim izdajstvo. Na koncu ostaneta Waters in Price sama; Price hoče od učitelja zvedeti, ali je njegova pot pravilna ali ne. Tako pride do velikega finala, kjer se drug drugemu povsem razgalita: medtem ko Waters Priceu očita, da je bil njegov nastop sicer briljanten, a preveč divji in grob ("Nobenega sočutja, nobene resnice /.../ Bilo je odvratno. Preplavljeno s sovraštvom. Na takih temeljih ne morete spreminjati današnjega dne v jutrišnji dan"), mu Price odgovarja, da resnica itak ni lepa ("Resničnost je kot ... en dan star kravji drek, ki stopiš vanj, trd na površini, znotraj pa zelenkast in mehek. Drekest."). In tako se izkaže, da tudi znotraj Watersove poetike, ki komičnemu

podeljuje spoznavni značaj, lahko obstajata dve struji: ena idealistično humanistična (Waters) in druga destruktivno cinična (Price). Waters svoj pogled sicer utemelji z (precej iz drugega vica privlečeno) osebno izkušnjo, ko si je šel ogledat koncentracijsko taborišče in tam doživel svojevrsten šok, Price pa svojega v grenkem bednem vsakdanu, iz katerega se zaman poskuša dvigniti.

Price se ne vda; verjame, da mu bo slej ko prej uspelo. Waters pa bo nadaljeval s svojimi tečaji. In vse skupaj se bo, z malenkost drugačnimi protagonisti, kmalu spet ponovilo ...

* * *

Griffithsovo besedilo je v osnovi zelo neuravnoteženo. Po eni strani želi biti resen traktat o poslanstvu komičnega, vendar je to speljano precej nerodno; nekoliko manj pazljiv ali v teorije komičnega posvečen gledalec bo zelo kmalu preslišal subtilne razlike med Watersovo in Challenorjevo doktrino. Po drugi strani želi biti smešen in duhovit, vendar mu to – kot rečeno – ne uspeva ravno najbolje. Po tretji strani skuša biti skozi prikaz manchestrske scene tudi družbeno kritičen in angažiran. Vse to pa je zamešano v precej nedoločljivo zmes, ki se nekako ne zna izcimiti v končno poanto.

Besedilo je poleg tega začinjeno z nekaterimi precej klišejskimi dramaturškimi rešitvami. Na primer že omenjena Watersova končna izpoved; lik hišnika, čigar edina funkcija je, da ob neprimernih trenutkih vpade z neumnimi pripombami, kar naj bi povečevalo komični učinek; lik Indijca Patela, čigar funkcija pa je – poleg tega, da pripomore k socialnemu koloritu – najbrž samo to, da v pravem trenutku z odra spravi Watersa (da lahko Challenor na samem govori s kandidati in jih "našunta" proti njemu).

Enako neuravnotežena in neodločna kot besedilo je tudi njegova uprizoritev v režiji Zvoneta Šedlbauerja, ki ji zlasti ne bi škodil malo bolj radikalen poseg v dolžino besedila. Verjetno bi bilo k tekstu treba pristopiti z večjim poudarkom na iskanju fokusov in poant – in izkristalizirati zlasti trikotnik Waters-Challenor-Price. Te glavne nasprotne linije ostanejo ob vsej razdrobljenosti situacij preveč zamegljene in zabrisane. In tako se v predstavi pravzaprav zgodi svojevrstna ironija, pravi paradoks: gledalci so se namreč v drugem dejanju, ob nastopih komikov, najbolj smejali prav tistim tipom vicev, ki se jim po "ta pravi", plemeniti, Watersovi teoriji ne bi "smeli". Najdaljše salve smeha so sprožale tiste vulgarne šale, zaradi katerih je neskrupulozni lovec na talente angažiral prav kandidata, ki sta se izneverila "plemenitemu" poslanstvu starega Watersa.

Prav ta nastop, ki ga je Šedlbauer zrežiral kot čisto pravi kabaret, je hkrati odlična priložnost za igralce, da dejansko pokažejo svoje "stand-up" sposobnosti. Navdušila sta zlasti dva, medtem ko se je zdelo, da vsem ostalim manjka suverenosti, ki je za tak nastop potrebna: Peter Ternovšek, ki se je (kljub "konvencionalnosti" svojega nastopa) pokazal z do zdaj še neznane plati, in Tadej Toš v zahtevni vlogi zaletavega Pricea. Toš je poleg briljantno pantomimično

odigranega varietejskega nastopa skozi vso igro dominiral s svojo močno energijo in odrsko pojavnostjo ter premišljenimi detajli. Nekoliko v zraku je visel lik Sammyja Samuela (Jožef Ropoša), ki s svojo "židovskostjo" nekako ni mogel dobro zafunkcionirati. Watersa je s potrebno toplino in dobrodušnostjo oblikoval gost Polde Bibič, ki pa je imel premalo nevarno in izdelano protiigro v Radu Pavalcu kot Challenorju.

Komiki so torej predstava, ki je ostala nekje na sredi poti. Režiser se je očitno preveč zanašal na prodornost teksta, saj v gledališkem listu pravi: "Zdaj je pred menoj tekst s 'sporočilom', ki zahteva moj svetovni nazor, zahteva podobo moje osebne in poklicne morale in gledališke etike." Ne njegov ne avtorjev pa iz uprizoritve žal nista dovolj razvidna, saj se porazgubita v manj uspešnih in duhovitih replikah, ki jemljejo pozornost gledalcev. Ne tič ne miš torej, ampak povprečna in dejansko precej zaprašena zgodba o gledališču, za katero močno dvomim, da bo v gledalcih vzbudila takšne premisleke, kot bi si jih vodstvo mariborskega gledališča želelo.

P. S. 1: Treba je pozdraviti svež in komunikativen koncept Premiarnika, ki se vsekakor trudi vzpostaviti stik s publiko, kar je poteza, ki je za mariborsko Dramo v tem trenutku več kot potrebna. Da gledališče zares želi bolj odpreti tistim, ki jim je dejansko namenjeno (in ne le ozkemu krogu posvečencev), je pokazalo tudi z zanimivo anketo, katere rezultati so zelo poučni, pa tudi zabavni.

P. S. 2. *Komiki* so bili prva premiera po tem, ko je mariborska Drama postala nacionalna ustanova, kar je zanje gotova ena največjih prelomnic v zadnjem času. Precej nenavadno pa je, da (razen drugega najvišjega možnega političnega gosta in pro forma prebranega ustanovitvenega akta pred predstavo) v samem gledališču ne pred ne po predstavi ni bilo čutiti nikakršnega slavnostnega vzdušja ... Kar mogoče daje slutiti, da bo še kar nekaj časa trajalo, preden bo kolektiv zares spet zadihal z ustanovo.

31. oktober 2002

Špateater: Agatha Christie – *Mišolovka*

Odkar sem spomladi izvedela, da bo Taufer v Špateatru režiral znamenito *Mišolovko*, sem se te predstave kar nekako veselila. Zanimivo se mi je zdelo že to, da se je Urška Alič odločila za tako zelo ambiciozen projekt, ki zahteva tudi precej uravnoteženo zasedbo, saj ne more staviti samo na eno zvezdo. Po najavah sodeč ji je veliki met uspel, saj ji je poleg Tauferja uspelo pritegniti zasedbo, ki je skoraj v celoti zvezdniška (Jonas, Rifle, Jernej Kuntner, če omenim samo imena, ki že na prvi pogled vlečejo).

S to predstavo je Špateater pravzaprav dosegel pomembno prelomnico, saj je z visoko kvaliteto sodelavcev in popolnoma profesionalnim produkcijskim

pristopom dokončno poskušal preseči "nižji" nivo zabavljaštva, ki se mu ga ponavadi očita. Znotraj tako imenovane komercialne slovenske gledališke produkcije je vzpostavil nove standarde, kar pa se lahko dolgoročno izkaže tudi za dvorezen meč: druga tovrstna gledališča jih bodo le težko dosegla, sam Špateater pa jih bo morda le stežka vzdrževal.

No, repertoarna poteza – prva slovenska uprizoritev razvpitega besedila priljubljene pisateljice kriminalk Agathe Christie, ki v Londonu podira vse rekorde s tem, ko jo v gledališču St. Martin's Theatre letos igrajo že petdeseto sezono zapored – je zanesljiva le na prvi pogled, saj so že marsikje drugje poskušali ponoviti londonski uspeh, a zaman. Pri nas ima zaenkrat kar nekaj asov v rokavu: prvič, igrajo jo v gledališču, ki je v petih letih obstoja nanizalo same uspešnice; drugič, pri nas vzpostavlja žanr kriminalke, ki se je do zdaj na odru le redko pojavljal; tretjič, zvezdniška zasedba; četrtrič, fama londonske predstave ...

Pojavlja se mi vprašanje, ali je mogoče – glede na ambicioznost produkcije – predstavo presojati z enakimi kriteriji kot ostalo profesionalno gledališko produkcijo. Odgovor je, najbrž, ja.

Kaj se torej izkaže – kakšen je trenutni plafon Špateatra? Na odru gledamo skrajno realistično sceno, kot prekopirano iz kakega zaprašnega londonskega westendovskega teatra (delo Tanje Radež), in kostume, kot vzete iz kakega boljšega filma noir (delo Zorana Garevskega), ter poslušamo enako sugestivno filmsko atmosfersko glasbo (Igor Leonardi), ki na skrivaj napoveduje grozljive dogodke, ki jim bomo priča. Po nekaj uvodnih prizorih imamo skratka dejansko občutek, da ali gledamo kakega od tistih čudovitih starih holivudskih filmov, primernih za deževne nedeljske popoldneve, ali pa smo padli v časovno zanko in sedimo na londonski premieri *Mišolovke* pred skoraj petdesetimi leti.

Vtis skoraj atavističnega historičnega realizma se ne spremeni vse do konca in zaman pričakujemo kak značilen tauferjevski preobrat ali vsaj ščepec ironije; kar je ironije, je le tipično agathochristiejevska, ki je že tako ali tako posejana po besedilu. Tauferjev režijski doprinos je torej tokrat na prvi pogled precej neopazen. Njegov "touch" je v glavnem skoncentriran na to, da poskuša čimbolj verno rekonstruirati in pričarati benigno avtentično vzdušje te šarmantne angleške dame, kar doseže prav s prej omenjenimi "zunanji" znaki (scena, kostumi, precizno dozirana glasba). Če upoštevamo domet in strukturo teksta, specifično produkcijske hiše in njene publike, je to morda sicer kar smotrna odločitev, a zahtevnejšega gledalca pušča nekoliko razočaranega.

Kar ostane drugega in kar naj bi bil predvidoma glavni magnet za občinstvo, je privlačnost zgodbe in igralski dosežki. Zgodba presenetljivo pokaže kar nekaj lukenj. Čeprav je osnovna linija taka, kot smo je pri Agathi Christie vajeni (in kot jo imamo najraje) – po začetnem zločinu se na enem kraju naključno zberejo tako potencialni osumljenci kot potencialne žrtve, in po umoru ali dveh se izkaže, da je morilec seveda tisti, ki ga gledalec najmanjkrat osumi – pa ni izpeljana tako briljantno in s tolikšno mero suspenza, kot se ga recimo spominjamo iz najbolj znanega *Umora v Orient expressu*.

Kot prvo, dogajanje kar nekajkrat zastane v tempu oziroma se znajde v mrtvem teku (tu bi bilo pričakovati močnejšo režiserjevo intervencijo), kot drugo pa se izkaže, da končni razplet (in morda ozadja nekaterih oseb) – trenutek, ko se ponavadi zberejo vsi osumljenci hkrati in sum prehaja z enega na drugega – ni napisan dovolj sistematično. Dejstvo namreč je, da ne sumimo vseh enako močno, kar je za občutek napetosti in pričakovanje končne razrešitve uganke velika škoda. Šokantni finale, trenutek, v katerem se razkrije identiteta morilca, je nekako zabrisan in na hitro speljan; koščki mozaika, ki se v večini del Agathe Christie tako briljantno kar naenkrat sestavijo v smiselno celoto, pa tu kar nekako obvisijo v zraku. Motivacija in psihološka verodostojnost likov nekako nista uravnoteženi (medtem ko je eden glavnih osumljencev na primer ekscentrični Christopher Wren, si ga za le navidez zagonetno pojavo gospoda Paravicinija le težko izmislimo); morda je to posledica dejstva, da je bila *Mišolovka* prvotno radijska igra, ob predelavi za oder pa avtorica ni dovolj pazila na razvoj in kredibilnost vseh likov.

In igralski dosežki? Tudi ti so neuravnoteženi, predvsem pa stilno neenotni, kar je, predvidevam, posledica meni nerazumljive režiserjeve odločitve; medtem ko so nekateri liki zasnovani povsem "filmsko" realistično (žanru kriminalke primerno), so drugi brez potrebe in opravičila v celoti ali pa vsaj v nekaterih detajlih prignani do roba grotesknosti in spakljivosti. Med prvimi briljira Jure Zrnec kot narednik Trotter; ustvaril je fascinantno domišljen lik policaja, ki je na prvi pogled skoraj nebogljen negotov, hkrati pa iz nekaterih potez zaslutimo, da je to morda le pretveza, s katero naj bi iz zaslišancev laže izvelkel zelene podatke. Zrnec je na odru osupljivo suveren in dominanten, po Mercutiu v *Romeu in Juliji* še ena dovršena vloga (za kar ga je publika nagradila z daleč najtopplejšim in najbolj navdušenim aplavzom). V istem, psihološko realističnem slogu so svoje vloge zasnovali tudi Janez Hočevar – Rifle kot stoichen in navidez morda skoraj preveč brezbrizen major Metcalf, ter Jernej Kuntner (ki je dovolj decentno doziral prebliske ljubosumnosti) in Mojca Partljič (ki je ravno prav prikrivala svojo "dvomljivo" preteklost) kot nadebudna zakonca Ralston, ki v svojem pravkar odprtem penzionu doživljata šok za šokom. V nepotrebno karikiranje pa so zahajali Marijana Brecelj kot nergava nekdanja sodnica gospa Boyle, Aljoša Ternovšek kot vihrav in precej ekscentričen mlad arhitekt Christopher Wren in Sabina Kogovšek kot psihološko precej nedoločljiva in nerazberljiva gospodična Casewell. Jonas Žnidaršič je bil nekje vmes, kot da se ni hotel dokončno odločiti, kateri stil bo ubral; medtem ko je en trenutek igral karikirano-stilizirano malo neumnega Italijana, je v drugem na to čisto pozabil in se zatekal v napol privatne štose iz *Milijonarja*.

Če potegnemo črto, je *Mišolovka* zagotovo zanimiva predstava. Zanimiva zlasti zato, ker predstavlja dejansko kakovosten premik navzgor v trenutni slovenski komercialni gledališki produkciji. In kot taka pravzaprav vzpostavlja povsem relevanten, legitimen in primeren pendan produkciji slovenskih profesionalnih gledališč. Tu ne gre več za leve ali petorazredne tekste, za zasilno

sceno in kostume, za igralce, ki publiko vlečejo na podlagi kakih sumljivih televizijskih polproduktov. To je visoko profesionalna in kvalitetna produkcija, ki bo dolgoročno morda celo pripomogla k bolj izostrenemu oblikovanju programskih profilov profesionalnih gledališč. In ki bo verjetno začela pritegovati tudi vedno širše kroge publike.

Boršnikovo srečanje

Nekje vmes se je zgodilo Boršnikovo srečanje. Ne nameravam izkoristiti priložnosti, da bi tudi sama malo pokomentirala letošnji Lukanov (za marsikoga sporen) izbor ali (za marsikoga sporne) nagrade.

Bolj kot to se mi zdi "Boršnik" vsako leto dragocena možnost, da vsi, ki spremljamo gledališče, sami pri sebi potihem pobrskamo po spominih iz minule sezone, naredimo svoj izbor in podelimo svoje nagrade. In pri tem uživamo ob dejstvu, kako neverjetno različni so kriteriji in okusi ...

9. november 2002

Prešernovo gledališče Kranj: Jorge Accama – *Benetke*

(premiera 19. 10. 2002)

Dramolet *Benetke* pri nas sicer povsem neznanega argentinskega pisca Jorgeja Accameja je na prvi pogled zagotovo dobrodošla repertoarna osvežitev. S posebno in za južnoameriške pisce značilno mešanico smeha in solz prinaša zanimiv vpogled v življenje v nam v vseh pogledih precej oddaljenih krajih, ki že zaradi svoje izhodiščne drugačnosti vzbujajo radovednost. Toda ob branju besedila, ki ima vsega trideset strani, se mi je hkrati zastavilo vprašanje: ali bo ta zgodbica, ki je sama po sebi sicer povsem zaokrožena in spretno napisana, zadostovala za poln gledališki dogodek?

Uprizoritev teksta je plod lanskega gostovanja kranjskega Prešernovega gledališča v Južni Ameriki, kjer so navezali stike z režiserjem Omarom Vialejem, ki jim je na izbiro ponudil pet besedil, kot izvemo iz intervjuja v gledališkem listu. Vodstvo kranjskega gledališča se je odločilo za *Benetke*, ki so bile prvič z velikim uspehom uprizorjene leta 1998 v Buenos Airesu, potem pa še v New Yorku, Mehiki, Montrealu, v tej sezoni pa naj bi jih igrali tudi v Franciji in Italiji. Čemu lahko pripišemo tak uspeh teksta?

Dejstvo je, da Accamejev tekst izžareva posebno privlačnost prav zaradi neobičajnega spoja banalnega in sublimnega, kar je njegova osnovna podstat, tema in poanta. V tem Accame sledi tradiciji vseh velikih južnoameriških piscev, ki v opisovanju najbolj bedne in prozaične realnosti ob kopičenju čustev neopazno prehajajo v fantastiko. Hkrati pa vsebuje tisto šarmantno poznavanje čustev in osnovne dinamike znotraj ozkega kroga žensk in mehanizem njihovega delovanja, ki od daleč spominja na vrtočlavi svet kakega Almodovarja.



Dogaja se v San Salvador de Jujuyu, argentinski provinci na severu, na dvorišču bordela, ki ga vodi ostarela in skoraj povsem oslepela Gringa. Pri njej "delajo" Rita, Marta in na novo zaposlena Graciela. Tekom igre izvemo, da je Gringa vsem trem pravzaprav rešila eksistenco s tem, ko jim je ponudila delo v svoji "ustanovi"; iz njihovih replik je razvidno, da obstajajo še dosti hujše usode, kot je usoda prostitutke. Bivanje in delo pri Gringi jim daje streho nad glavo in zagotavlja osnovni občutek varnosti. O kakršni koli morali tu ni govora; vprašanje moralnosti njihovega početja se ne zastavlja in ni problematizirano. Nasprotno: Accame prikazuje skoraj idealiziran svet prostitutk, saj so vse tri (oziroma štiri) protagonistke v njem relativno srečne. Srečne toliko, kolikor jim uspe ohranяти povsem stvaren in distanciran odnos do svojega dela in strank, ki je najboljše razviden iz skoraj dobrodelnega odnosa do Chata, fanta, ki se nenehno mota v njihovi družbi, kot sam pravi, ker jih ima rad; one so mu zato nenehno na uslugo, a vseeno proti ustreznemu plačilu ...

Drugo plat usode prostitutk pa zaslutimo skozi hrepenenje stare Gringe, ki ne more pozabiti edine prave ljubezenske zveze iz preteklosti. V mladosti je doživela srečno romanco z Italijanom don Giacomom, ki pa ga je hladnokrvno pretentala in mu pobrala ves denar, da bi lahko ustanovila bordel. Don Giacomo ji je takrat nenehno govoril o Benetkah, mestu zaljubljenecv vsega sveta, kamor jo je hotel popeljati. Zdaj ima v rokah (baje) njegovo pismo, v katerem ji odpušča prevaro in jo spet vabi k sebi; Gringa zato v svoji starčevski zmedenosti iz dneva v dan zaman pričakuje, kdaj se bo na dvorišču njenega bordela prikazala ladja in jo popeljala k njemu v Benetke.

Medtem ko sta Rita in Marta že navajeni na tovrstne Gringine blodnje, pa jih Graciela kot novodošla uslužbenka posluša prvič, zato jih vzame dosti bolj zares. Sklene, da je treba Gringi izpolniti veliko željo, da bi se v Benetkah še enkrat sestala s svojo veliko ljubeznijo, zato ji nepremišljeno obljubi, da jo bodo odpeljale tja. Tu pa punce naletijo na prvo oviro, saj se izkaže, da sploh ne vedo, kje Benetke so; in ko s Chatovo pomočjo ugotovijo, da bi jih pot do tja stala "sedemsto klientov", se znajdejo v resnih težavah. Da ne bi Gringe preveč razočarale, zato sklenejo, da bodo priredile svojevrsten fiktivni izlet v Benetke. Glede na to, da je Gringa skoraj čisto slepa, lahko izlet odigrajo na domačem dvorišču: nekaj na kup znešenih stolov bo odigralo vlogo aviona, ventilator bo v vlogi vetra, reflektor v vlogi sonca, Chato pa v vlogi pilota in – sicer kot skrajni izhod v sili – tudi v vlogi don Giacomu.

Pretkan in hkrati briljanten načrt jim več kot uspe: Gringa se povsem prepusti (sicer skrajno zasilnemu) fiktivnemu svetu, kamor jo popeljejo. In v trenutku, ko je Chato primoran nepričakovano prevzeti tudi vlogo gondoljerja, medtem ko udarjanje vesel po beneških kanalih nadomesti pljuskanje po lavorju, se zgodi čudež. Pojavi se namreč pravi don Giacomo in z Gringo odpleše poslednji tango. Gringi se tako izpolnijo življenjske sanje: vrnila se je k edini pravi ljubezni, po kateri je skrivaj hrepenela vse življenje. Po združitvi z don Giacomom srečna in spokojna umre.

Čudež pa prevzame tudi vse ostale udeležence izleta: ob Gringini izpolnitvi življenjskih želja se jim perspektiva obrne in fikcija tudi zanje vsaj za hip postane realnost. Tudi Marta, Graciela, Rita in Chato verjamejo, da so v Benetkah, tudi zanje se domače dvorišče spremeni v oddaljeno deželo, kjer je vse mogoče. Zadnja Gracielina replika je tako: "Jujuy je zelo daleč, a ne, punce?"

Accame s tem končnim preobratom, kjer realnost prestopi bregove fiktivnega, "reši" sicer precej plitko, čeprav očarljivo in zabavno besedilce. Zaključna relativizacija vsega vidnega celotni tekst prežari s svojevrstno magičnostjo. Accameju uspe, da na nevsiljiv način in skozi več kot preprosto anekdotično strukturo spregovori o temeljnih človeških čustvih in vzgibih. Pa vendar ...

Pa vendar to ni dovolj, da bi zapolnilo cel večer. V kranjskem gledališču so režijo zaupali argentinskemu gostu Omarju Vialeju, ki je s sabo pripeljal tudi zasnovo scenografije (Rafael Reyeros). In čeprav naj bi veljalo, da bo argentinski režiser imel sam od sebe boljši občutek za postavitev argentinskega teksta, ni

čisto gotovo, da je bilo v tem primeru tako. Zdi se namreč, da je Viale besedilce še bolj poenostavil in premalo skrbel za nekatere odločilne zasuke, ki na koncu pripeljejo do presenetljivega razodetja. Njegov pristop je do skrajnosti verističen, zlasti v scenografskih, glasbenih in kostumskih poudarkih, ki jih hkrati meša z določeno mejo stilizacije: taki so na primer dodani nemi prehodi med posameznimi prizorčki, ko nam poskuša prikazati življenje treh prostitutk s plati njihovih vsakdanjih ritualov. Ena glavnih pomanjkljivosti pa je premajhen občutek za ritem prizorov; vsi se odigravajo v enakem tempu, noben ni posebej izpostavljen ali poantiran. *Benetke* tako oddrvijo mimo nas v enem samem zamahu, ki v isti koš pomeče vsa čustva hkrati.

Vzdušje na odru je sicer od začetka do konca polno čustvenega naboja, posebne topline, ki preveva nenavadno harmonično sožitje treh prostitutk. K temu v največji meri pripomore Vesna Slapar kot sveža in zato še najbolj naivna Graciela (v alternaciji z Vesno Pernarčič), ki je še sposobna verjeti v take stvari, kot je ljubezen; ubrala je ravno pravo mero med naivnim sentimentom, kmečko zdravo pametjo, zaletavo impulzivnostjo, začinjeno s primerno dozo vulgarne erotike. Vesna Jevnikar kot njena latentna rivalka in Darja Reichman kot najbolj izkušena in po malem skoraj resignirana Marta sta bili učinkoviti zlasti v trenutkih, ko sta morali učinkovati kot njena rezonirajoča protiutež. Gonilna sila predstave mora biti seveda ostarela Gringa; Vera Perova jo je odigrala (morda celo nekoliko preveč) zamaknjeno, trudila se je prikazati predvsem njeno ljubezensko hrepenenje. Manj poudarka je bilo na njeni siceršnji avtoriteti nad puncami, zato je manjkal tudi občutek njihove skupne predzgodbe in nekakšen vseprisoten občutek privrženosti in povezanosti, ki bi do konca utemeljil njihovo vdanost in odločitev izpolniti ji "zadnjo" željo. V tem je nemara še najbolj prepričljiv Gaber Trseglav kot zvesti klient Chato, ki ima sicer v glavi vse drugačno računico, a vendar s posebnim zanosom in vdanostjo služi stari Gringi.

Benetke so torej nedorečena predstava. Po eni strani nam, kot rečeno, dajejo dovolj privlačno informacijo o gledališkem dogajanju na drugem koncu sveta. Po drugi pa so v svoji kratkosapnosti primerne za dodatek, ne pa za jedro gledališkega večera; če so se v kranjskem gledališču odločili za to zanimivo repertoarno potezo, bi lahko bili še bolj dosledni in nam v enem večeru predstavili dve, morda celo tri enodejanke, s čimer bi tudi *Benetke* bile postavljene v primeren kontekst. Tako pa gledalec po komaj dobri uri, sicer primerno nasmejan in malce objokan, kar nekam opeharjeno zapusti dvorano.