

Bogomila Kravos

Slovensko stalno gledališče Trst

Ob stoletnici začetka rednega delovanja v Narodnem domu v Trstu (8. januarja 1905) in ob zaključku 60. povojne sezone

Pred sto leti je nastajalo Slovensko gledališče v Trstu kot prvi redno delujoči ansambel v tem mestu. Ustanovili so ga, da bi pospešilo razvoj celotnega slovenskega kulturnega dogajanja in v brk vsemu razkošju, ki so ga z gostujočimi predstavami razkazovali predvsem Italijani. Slovenci so torej gledališče organizirali sami iz svojega brez občinske finančne podpore, ki so je bili deležni drugi. Nedvomno so računali na transversalno delovanje razvijajočega se ansambla, ki naj bi dvignil ugled celotne slovenske skupnosti in smiselno usmerjal umetniško izraznost v samozavestno preseganje dotedanje sporadične pojavnosti v najetih prostorih. Ambiciozni projekt je torej napovedoval novo obdobje in v podporo svojemu ukrepanju so tržaški vodilni možje navajali dosežke ljubljanskega Deželnega gledališča. Tudi ob koncu druge svetovne vojne je bila Ljubljana tisto središče, iz katerega so se vračali primorski izseljenci in gledališki zanesenjaki, ki so si zadali nalogo, da s svojo poklicnostjo obnovijo tržaško kulturno dejavnost na podlagi jasne politične zasnove. Dvakratno rojevanje v različnih okoliščinah ima torej skupno potezo, ki je bistvena za življenje Slovencev v teh krajih. Gledališče je obakrat nastalo kot gonilna sila za skladen razvoj umetnosti, ki je bila, po takratnih merilih, pomemben dejavnik rasti. Gledališče v Trstu je dvakrat postalo umetniška delavnica, v kateri so besedni ustvarjalci, likovniki in glasbeniki v luči sprotnega dogajanja preverjali svoje sposobnosti in razpravljali o izbirah in izvedbah.

Specifičnost tržaškega slovenskega gledališča

Ko je po razmejitvi (1954) prišlo do ločitve od matice in se je uvedel pojem zamejstvo, je bilo kulturno življenje na Tržaškem, kjer je gledališče po raznih omejitvah delovalo, dobro vpeljano in imena tržaških ustvarjalcev, ki so se v petdesetih letih in naslednjih desetletjih prejšnjega stoletja začela pojavljati v literarnih, glasbenih in likovnih krogih, to kulturno živahnost potrjujejo. Brez središča, ki je ponujalo možnost za kresanje mnenj, na podlagi katerih se je izoblikovala kritična miselnost in dajala jasno zavest o specifični tržaški povednosti, bi ne bilo tako odmevnih dosežkov.

Poseben položaj Trsta v povojnem dogajanju je slovenskim ustvarjalcem omogočal, da so se v realnem času seznanjali z novimi premiki v svetu. Gostovanja italijanskih in angleških oziroma ameriških dramskih skupin so bila del vsakdanje politično obarvane ponudbe. Tržaški Slovenci so dobivali informacije iz vseh političnih taborov in obeh blokov, in prav množica zbranih podatkov je netila tekmovalnost, dobra organizacijska ureditev slovenskih kulturnih ustanov pa je v tej posebni danosti izoblikovala specifično izraznost slovenskega gledališča, ki je v vseh pogledih presegala ideološke zamejitve in dejansko odražala tržaško multikulturnost.

Ko so v šestdesetih in na začetku sedemdesetih let preverjali umetniško stanje tega gledališča in ga primerjali s standardi stalnih gledališč v Italiji, je bila kakovost njegove sporočilnosti primerljiva z najuglednejšimi teatri. Za opazovalce, ki so prihajali od zunaj, so bili slovenski odrski prikazi pomemben prispevek k splošni rasti gledališke izraznosti. Razpoznavni znak tega gledališča je postalo uravnoteženo vgrajevanje italijanskega radoživega pristopa k interpretaciji besedil in vlog v utečeni slovenski teatrski nastavek. Inovativnost predstav je bila nesporna tudi v Sloveniji, kamor so Tržaçani z vsakim gostovanjem vnašali svojo posebnost in drugačno dožemanje stvarnosti. Samozavest je tedaj podžigala agilnost ansambla in vodstva k vse večjemu odpiranju, zaradi česar so se otoplili stiki z italijanskim gledališčem v Trstu; prvi sadovi medsebojnih izmenjav so bila gostovanja slovenskih in jugoslovanskih gledališč v teatru Rossetti in italijanskega Deželnega gledališča v Ljubljani.

V obdobju urejanja formalnega statusa Slovenskega gledališča v Trstu, v šestdesetih letih, je mrzlična dejavnost izčrpavala vse in verjetno zameglila smernice propulzivne sile, ali pa je osnovna naloga naenkrat postala pretežka. Prvi znaki krize so se pokazali ob odprtju Kulturnega doma (decembra 1964), toda stanje je bilo na splošno tako vzneseno, da se je zdel proces vsebinskega prenavljanja že del naslednjega obdobja, ko naj bi z rednim dotokom finančnih sredstev in urejenim pravnim položajem gledališče delovalo bolj umirjeno. Kljub temu so prvi pojavi nezadovoljstva med občinstvom v vodstvu sprožili samospraševanje in začelo se je vztrajno anketiranje gledalcev o njihovih željah in pričakovanjih. Nekateri so predlagali poglobljen pregled stanja vseh slovenskih kulturnih ustanov, toda v določenem trenutku je prevladalo mnenje o prehodnosti pojava in te pobude so zamrle. Statusna ureditev gledališča naj bi bila začetek normalizacije vsega kulturnega delovanja Slovencev v Italiji.

Stalna gledališča v Italiji

Na posvetovanjih o možnostih za formalizacijo položaja Slovenskega gledališča sta bili predlagani dve opciji, in prva, po kateri naj bi bila ustanova uvrščena med stalna gledališča v Italiji, je prevladala. Po drugi naj bi z ad hoc pripravljeno "leggino" (zakončkom), ki bi jo v parlamentu izglasovalo ugodno razmerje političnih sil, slovenski ustanovi zagotovili obstoj in redno delovanje z manj zavezujočimi obveznostmi. Pri tem bi seveda izpadla konkurenčnost s pomembnejšimi italijanskimi gledališči, vendar bi manj ugleden položaj omogočal samostojnejši razvoj v umetniškem in finančnem pogledu, pa tudi v stikih z matico. Ureditev stalnih gledališč je pred 35 leti izrecno predvidevala pluralno sestavo upravnega odbora, v katerem naj bi odločali gledališki strokovnjaki in tehniki. Ta obrazec je jamčil neobremenjeno umetniško rast in svež priliv občinstva, ki do tedaj zaradi ideoloških predsodkov ni zahajalo v gledališče. Prevladala je torej prva težnja, toda pri tem so slovenski predstavniki izkoristili politične naveze za to, da so splošnemu pravilniku, ki je urejal delovanje italijanskih stalnih gledališč, dodali poseben člen, v katerem je bilo določeno, da se v upravni odbor Slovenskega stalnega gledališča poleg obveznih treh političnih predstavnikov občine, pokrajine in dežele namesto tehnikov in strokovnjakov imenujejo predstavniki slovenskih manjšinskih organizacij. Reorganizacija vodstva gledališča je namreč predvidevala navzočnost predstavnikov tržaške in preostalih pokrajin, da bi gledališče prisluhnilo tudi potrebam Goričanov in Benečanov, ker je ustanova morala upoštevati potrebe vseh Slovencev v Italiji. V tem smislu je bil dodatek pravilniku utemeljen, vendar se je takoj pokazalo, da se za imenovanje teh predstavnikov ne upošteva poznavanje gledaliških zakonitosti, pač pa zgolj lojalnost stranki ali krovni organizaciji.

Nova ureditev je torej v upravni odbor SSG vnesla logiko t. i. politične "lotizacije" (delitve). Prej so ustanovo upravljali in vodili ljudje, ki so ustrezali samo levičarski politični opciji. Nekateri od teh so bili že uveljavljeni kulturniki, drugi so se v slovenskem kulturnem prostoru šele uveljavljali. S pluralnostjo naj bi zavel nov veter. Toda pluralnost je bila le merjenje moči strank in vsak odbornik je pogojeval svojo funkcijo v gledališču z ideološko opredeljenostjo. Repertoarji so odražali politično premoč enih in popuščanje drugih ter medsebojna dogovarjanja, umetniški vodja pa je svoje izbire bolj ali manj voljno podprejal predstavnikom političnih strank. Zamejstvo je namreč ozek prostor, ki ponuja udobje tistemu, ki sprejema omejitve. Vsako preseganje teh omejitev se v majhni skupnosti opredeljuje kot upor, ki spodjeda temelje narodnega obstoja, zato se v marsikom, ki sprejema kompromisne rešitve, sproži samoobrambni mehanizem, po katerem se sam prepriča, da mu bo s časom, kljub pritiskom, uspelo vsaj delno uveljaviti umetniško veljavno vizijo. Zaradi teh razlogov je v repertoarni politiki tržaškega gledališča izostala vsebinska logika in t. i. repertoarno rdečo nit, ki nakazuje odnos do sveta, je nadomestilo načelo, po katerem se pripravi seznam del po predvidenih željah odbornikov: nekaj iz klasike, da se upraviči prosvetiteljski namen, nekaj iz slovenske dramatike,

ker je gledališče slovensko, nekaj iz italijanske, ker deluje v Italiji, nekaj ljudskega za tiste, ki želijo ohranjati domačijskost, pa še "komedijco", da se občinstvo zabava, in seveda nekaj po svetovnonazorski naravnosti besedila. Vnaprejšnja zadostitev okusov političnega predstavnštva umetniškemu vodji dopušča nekaj manevrskega prostora pri izbiri režiserjev: domačim odstopi nekaj, pomembnejši komad pa nameni prijatelju, in če kdo od že najavljenih zunanjih sodelavcev zadnji trenutek odpove, ker je pač dal samo besedo, se v sili išče ustrezno rešitev. Načrtovanje poteka v imenu in interesu naroda zamejcev, le da tega ni mogoče istovetiti z občinstvom, ki zahaja v gledališče.

Tako je nastalo današnje stanje, za katerega ne odgovarja nihče, ker, vsaj navidez, nihče ni kriv. Umetniško in upravno vodstvo je imelo ves čas zavezane roke, politični predstavniki, ki naj bi po izvorni zadolžitvi skrbeli le za reden priliv sredstev, ne odgovarjajo za umetniško plat, v finančnem pogledu pa so nemočni, ker so v primežu političnih manevrov strank. Vsak namig na morebitno inštitucionalno prenovo ruši to ravnotežje.

Izvtolitev poslanstva ustanove torej ni nastala čez noč in v tem dolgem obdobju so se občutljivejši gledalci in sodelavci oglašali s pripombami. Opozorjanje na pomen ustanove za obstoj Slovencev v Italiji je morda res zvenelo malce patetično, toda že ob omembi propadanja zaradi neprimerne povednosti, ki ruši vez med odrom in parterjem, ni bilo nobenega odziva. Ko je sredi devetdesetih let padel predlog za preoblikovanje ustanove, se je zdel verolomen, čeprav pobuda za spremembo statusa sploh ni bila izvirna.

Gledališča v Italiji občasno doživljajo večje krize in vsako po svoje išče izhod iz nje. Upravna vodstva se v soglasju z umetniškimi odločajo za prenovo in korenitejše spremembe ali ohranjajo to, kar že imajo, in životarijo. Zakonodaja, ki ureja delovanje stalnih gledališč (gre za najreprezentativnejše ustanove v državi), je postajala z leti pretoga celo za osrednje italijanske ustanove, ker je izpolnjevanje predvidenih pogojev onesposabljalo smiselni razmah umetniških silnic in onemogočalo izvedbo velikopoteznejših projektov. Zato so vitalnejše inštitucije v Italiji pred približno petnajstimi leti začele svojo stalnost zamenjevati z agilnejšimi upravnimi uskladitvami, večje in uglednejše so postale fundacije, nekaj gledališč pa je iz stalnih prestopilo v prožnejši razred redno delujočih ustanov.

Strukturna ureditev ustanove ni zgolj formalnost. Gre za uskladitev namembnosti z obsegom delovanja. Brez razčiščenja izhodiščnih zahtev in potreb je vsako reševanje ustanove samo začasna premostitev težav. Finančna stiska je le en vidik problema in ne more zasenčiti precej skrb vzbujajočega temeljnega vprašanja, ki je s finančnim seveda v premem sorazmerju. Vsebinska plat tega gledališča je namreč zelo zanemarjena, zato se umetniško vodstvo nima na koga opreti, da bi spet navezalo stik z gledalci, in na podlagi resne presoje razbralo obzorje pričakovanja v realnem obsegu ter predstavilo niz želja in namigov v zasnovi svojega dela. Položaj je torej zelo zapleten in nesporazumi se bodo kopičili, dokler ne pride do korenitega razčiščenja in jasne opredelitve umetniške funkcije te ustanove.

Letošnji repertoar

Igralski ansambel Slovenskega stalnega gledališča šteje sedem članov, ob gostih sodelujejo občasno še upokojeni tržaški igralci. V letošnji abonmajski ponudbi za odrasle so predvidene štiri premiere v lastni produkciji. Zaradi finančne negotovosti se je sezona začela pozno, z delom M. Schisgala *Lubezen*, ki naj bi tematsko in izrazno predstavljalo sodobnost. Potem je bila na vrsti Strindbergova *Gospodična Julija* kot primer klasičnega dramskega ustvarjanja, marca je tržaška igralka Miranda Caharija slavila 40-letnico delovanja z Uršičevo ljudsko igro *Deja Husu*. Za konec aprila pa je bila napovedana še Golarjeva *Vdova Rošlinka*, ki jo je tržaško gledališče prvič igralo decembra 1945, v svoji prvi povojni sezoni. Ker so delo priredili v tržaški govor, je predstava verjetno namenjena najširšemu krogu občinstva, ki sicer narečja ne obvlada več, zato bi lahko pomislili, da se to delo uvršča v proslavljanje 100-letnice in zaključka 60. povojne sezone rednega slovenskega gledališkega delovanja v Trstu. Iz predstavitve repertoarja in iz napovednika pa sklepamo, da ni tako. Komedija je uvrščena v spored zgolj za zadovoljitev okusa tistega občinstva, ki naj bi po mnenju vodstva v gledališču iskalo le razvedrilo.

Poleg teh predstav ponuja gledališče vsak mesec še srečanje z besednimi ustvarjalci, poseben pomen pa imajo gostovanja, ki dopolnjujejo domačo produkcijo in ponujajo ljubiteljem gledališke umetnosti vpogled v dogajanje v osrednjih slovenskih teatrih. Iz številčno skromnega obiska bi lahko sklepali, da umetniški dosežki v Sloveniji v Trstu malokoga zanimajo. Odklonilen odnos do gostujočih predstav je vsekakor skrb vzbujajoč in, tako kot redna domača ponudba, vreden posebnega razmisleka.

Kdo je torej ciljni gledalec in kakšen je profil tržaškega zamejca, če naj bi tržaško gledališče odražalo to realnost? Obzorja pričakovanja ni mogoče razbrati kar tako, po občutku, verjetno je treba s preiščljenimi ponudbami in smiselno usmerjenim obveščanjem pritegniti pozornost in na novo ustvariti središče, v katerem se na podlagi medsebojnega soočanja in kritik porajajo ideje in osnujejo načrti.

Občinstvo

Mnenja o recepciji občinstva so danes protislovna. Novembra lani je bilo v oceni gostujoče predstave SNG Drama zapisano, da so Beckettovi *O srečni dnevi* neprimerno delo za tržaško slovensko občinstvo. Navdušenju nad igralkinimi vrlinami je v zapisu sledila ugotovitev o težavnem dojemanju prezahtevnega dela. Toda občinstvo, ki si je to predstavo ogledalo, je isto ali pa potomec tistega, ki se je navduševalo nad Drolčevo pred štiridesetimi in več leti v tej in drugih nič manj zahtevnih vlogah, in isti tržaški gledalci so bili navdušeni nad Korunovo priredbo *Idiota*, ko je s tem delom gostovalo SNG Drama. Kobalovo Afriko so menda ponovili 150-krat in vemo, da je bila recepcija v Trstu in zamejstvu zaradi avtoironičnih podmen in drugačnega pristopanja občinstva h komedijskemu žanru precej različna od tiste v osrednji Sloveniji.

Od leta 1945 govorijo vodstveni organi tržaškega Slovenskega gledališča o heterogenosti občinstva. V prvih desetletjih povojnega delovanja je tak profil občinstva narekoval vodstvu široko repertoarno ponudbo, kar je pomenilo ne le razvejan izbor dramskih del (somerno uvrščanje klasikov/sodobnikov, svetovnih/slovenskih/slovanskih avtorjev, angažirano resnih/razvedrilnih in avtoironično komičnih del), pač pa tudi iskanje izraznosti, ki naj bi recepcijsko bazo postopno poenotila. Iz repertoarjev, ocen in odzivov občinstva je mogoče sklepati, da sta se povednost ansambla in okus gledalcev v nekaj sezonah uravnotežila: prosvetiteljsko usmerjeno gledališko delovanje z visokimi umetniškimi ambicijami gotovo ni odpravilo heterogenosti občinstva, toda medsebojno sodelovanje na več ravneh je privedlo do nihajočega sozvočja, tako da je vsak gledalec dojemal predstavljeno delo v mejah svojih sposobnosti. Gledališče je namreč kot osrednja slovenska kulturna ustanova uzaveščalo narodno pripadnost prek ustrezno kultiviranega jezikovnega koda, posredovalo razpoznaven ideološki pristop in uvajalo v sodobne dramske usmeritve. Zato se je zdelo v petdesetih in šestdesetih letih tržaškim slovenskim gledalcem normalno, da jim njihovo gledališče na ogled ponuja tudi Becketta, Ionesca, Arrabala, Albeeja in dela drugih sodobnih dramatikov, in normalno je bilo tudi, da so se nekateri nad predstavami navduševali, drugi zmrdovali ali si tiste predstave preprosto niso ogledali. Toda vedeli so, kaj jim gledališče ponuja in zakaj se določeni predstavi odpovedujejo. Redni obiskovalec gledaliških predstav ima pravico do kritike na račun repertoarnih izbir, manj logično je, da se kritika loteva občinstva ali da vodstvo zvrča odgovornost nanj, češ da ga zaradi heterogenosti ni mogoče zadovoljiti, ali celo izjavlja, da so gledalci nezreli. Popredmetenje občinstva samo še zaostrojuje napeto stanje in vsak poziv k dolžnostnemu zahajanju v teater je pravzaprav izraz nemoči.

Teater obstaja zaradi občinstva in ansambel mora biti v stiku z njim, sicer je igralčevo delo neizmerno naporno in brez haska. Podcenjevanje enega od akterjev je groba napaka, in teh je bilo do zdaj storjenih menda dovolj. Verjetno je pred kratkim prav neprimerno ocenjevanje občinstva in nepoznavanje gledaliških zakonitosti botrovalo odločitvi slovenskega zamejskega politika, da sestrinsko stranko v matici zaprosi, naj pošlje avtobus gledalcev za eno od zadnjih premier, da se z njimi napolni dvorano tržaškega Kulturnega doma. Dvorana je bila res polna, na eni strani domačega občinstva, kolikor ga pač je, in gledaliških gostov iz Slovenije, ki sledijo delovanju tega gledališča, na drugi pa veselično naravnanih strankinih privržencev, ki so ubogljivo sledili odrskemu prikazu. Reakcije na predstavo so bile seveda zelo različne, običajne gledalce pa je obhajal občutek odtujenosti.

Gledališče in gledališča

V današnjem Trstu deluje nekaj stalnih italijanskih gledališč, ki s svojo ponudbo zadostijo raznovrstnim potrebam. V slovenskem prostoru se je na Primorskem s svojo specifičnostjo uveljavilo SNG Nova Gorica, gledališče v

Kopru pa si jo še oblikuje. Čemu torej Slovensko stalno gledališče v Trstu, če na minimum skrčeni ansambel nima referenčnega gledalca, če igralec pri snovanju ne more zajemati iz okolja, v katerem ustvarja, in torej v svojo interpretacijo ne vnaša razpoznavnih potez, ki bi ga določale? Komu je to gledališče pravzaprav namenjeno? Je sploh smiselno govoriti o finančnem preživetju, če gledališče nima občinstva?

Finančni priliv bo utemeljen, ko bodo izdelane časom in potrebam ustrezne smernice in ko bo posledično tudi jedro gledališkega ansambla skupno z umetniškim vodstvom snovalo in udejanjalo svoje projekte. V iskanju izhoda iz kompleksnega položaja lahko strokovno podkvano vodstvo zajema iz tradicije, ki daje oporne točke za načrtovanje prihodnjega delovanja in za začetek prenove.

Pri podrobnejšem branju preteklih izkušenj izstopa širokopotezna zasnova, ki temelji na sodelovanju z večjimi in trdnejšimi sorodnimi ustanovami iz sveta, v katerem je slovenski Trst vedno iskal kulturno zaslombo. Slovensko gledališče v Trstu je do nedavnega imelo v zakupu gostovanja iz jugoslovanskega prostora zaradi naravne navezanosti in povezanosti, ki izhaja predvsem iz tržaških zgodovinskih okoliščin (hrvaška in srbska skupnost). Zakaj ne bi to južnoslovansko vkoreninjenost razširili v duhu posodobljene "slovanske vzajemnosti", ki je bila vodilna misel delovanja v Narodnem domu pred sto leti in ki se nam danes razkriva v popolnoma drugačni razsežnosti?

Pred novo ureditvijo Evrope so tem izmenjavam nekateri pripisovali zgolj politično težo, danes je v medkulturni danosti predznak drugačen: v vsaki gostujoči predstavi iščemo svojskost, ki prihaja do izraza pri odrskem udejanjanju tekstov, tehnično izpopolnjenost, veliko odgovornost ustvarjalcev. V tem je čarobna povednost predstav, ki jih gledamo v večjih evropskih središčih, med katerimi so v vzhodnih državah razvili izjemno izdelano izraznost. Poleg tega so slovenska in slovanska ustvarjalnost in jezik v italijanskem prostoru še vedno eksotika. Zanimivo bi bilo povabiti v goste tudi tista evropska gledališča, ki uprizarjajo dela slovenskih in slovanskih dramatikov, spoznati njihovo dojetje in interpretacijo. Gledališče, ki bo preseglo manjšinske lokalistične okvire, bo samodejno prevzelo ambadorsko mesto za gledališke ansamble iz nekdanje Jugoslavije in iz drugih slovanskih držav in se s tako izdelanim profilom enakopravno umestilo med gledališča, ki delujejo v tem prostoru in v novi Evropi. Izpostavljanje lastne pripadnosti in identitete pa bo pritegnilo tudi Slovence v Italiji, ki jim zdajšnje zatekanje v getizacijo verjetno ne vliva samospoštovanja.

Tržaško Slovensko gledališče se bo iz brezizhodnega položaja izvleklo s kakršnim koli že široko zasnovanim načrtom. Zgoraj omenjena možnost je le predelava preteklih poskusov, toda možnosti je gotovo več. Nobene pa ne bo mogoče uresničiti, če se ne bo spremenila tudi ureditev ustanove. Vsak širokopotezni predlog je v očitnem konfliktu z obstoječo strukturno zasnovo slovenskega tržaškega gledališča, ker se prostorsko preseganje lahko uresničuje samo s preseganjem okostenelega in neustvarjalnega manjšinskega mišljenja.

Pri izdelavi katerega koli od razvojnih načrtov bo seveda potrebna odločna in daljnosežna podpora slovenske države, sodelovanje najpomembnejših slovenskih gledališč in, seveda, ploden stik z evropskimi inštitucijami. Vsekakor je oživitve Slovenskega gledališča v Trstu velik izziv za vse Slovence, ker je točka, kjer se nahaja, izjemno pomembna in se ponuja kot odskočna deska tako za uveljavitev lastnih dosežkov, kot tudi za udeleževanje posredniške vloge pri predstavitvi gledališkega snovanja tistega dela Evrope, ki je nekaj več kot odprto tržišče za blagovne izmenjave.