



Bogomila Kravos

VLOGA JOSIPA TAVČARJA V MISELNEM ZASUKU SLOVENSKEGA GLEDALIŠČA V TRSTU

V polpretekli dobi je bil Josip Tavčar¹ edini vidnejši tržaški dramatik, ki se je po uspehih v italijanskih gledaliških krogih (konec 30., začetek 40. let) odločil za pisanje v slovenščini. Generacijsko je spadal med tiste tržaške Slovence, ki so še od prvega razreda dalje šolali v italijanskem jeziku. Vojna ga je zanesla celo v južno Italijo, kjer se je na zavezniški strani udeležil bitke pri Montecassinu in potem v Neaplju zaključil svoje univerzitetne študije. O svojem povratku v Trst pravi v svojem biografskem zapisu:

»(...) Leta 1945 sem se končno vrnil domov po skoraj štirih letih odsotnosti. Mlajši brat me ni prepoznal. Jaz pa nisem prepoznal svojega mesta. Nemci so ga v moji odsotnosti očitno precej spremenili. Ali pa sem se jaz spremenil. Ne vem. Kar vem, je le to, da kot domačin nisem mogel dobiti službe na slovenski šoli, ker so begunci² zasedli vsa razpoložljiva mesta. Moral sem v Koper, kjer sem bil prvi profesor na nanovo ustanovljeni slovenski gimnaziji in kjer sem na italijanskem klasičnem liceju prvi prevzel pouk slovenščine. Bila so zanimiva leta. Odkril sem Slovenijo, ki se je tako v meni iz mita spremenila v realnost, in Slovence, in sicer take, ki niso znali italijanščine. Ko sem se leta 1948 vrnil v Trst, sem imel občutek, da sem se komaj rodil in da me vse najvažnejše in najlepše življenjske izkušnje še čakajo. In res, začel sem pisati v slovenščini. Moje veselje je bilo nepopisno(...)«

Zavestni prehod iz enega jezika v drugega je Tavčarju pomenil tudi uvajanje lastnega miselnega sveta v slovensko dramatiko. Slovenski in italijanski delež sta se v njem dopolnjevala: ni čutil potrebe po povečevanju narodne pripadnosti in ni gojil predsodkov do Italijanov. Snovno in oblikovno je izhajal iz italijanske dramaturgije in si domišljjal, da bo s svojo drugačnostjo razgibal slovensko gledališko dogajanje.

V 50. letih je tudi umetniški vodja Jože Babič³ iskal slovenskemu tržaškemu gledališču⁴ primerno razvojno smer in uvajal ob domačijski tradiciji sodobnejše

¹ Josip Tavčar (1920–1989) je diplomiral iz germanistike, bil profesor angleščine na slovenskih višjih srednjih šolah v Trstu, dramatik, kritik, esejist, publicist. Z dramskim tekstom in radijsko igro se je uveljavil že pred vojno v italijanskih krogih. Nadaljeval je s pisanjem v italijanščini, po vojni pa se je vključil v tržaško slovensko kulturno dogajanje. Pisal je dramske tekste, ki jih je v glavnem uprizorilo SSG-Trst, pa tudi igre, kriminalke, cikluse predavanj o dramatik in o sodobnih italijanskih književnikih za slovensko tržaško radijsko postajo. Od leta 1957 do 1981 je sodeloval pri upravljanju tržaškega slovenskega gledališča.

² Tavčar misli na slovenske politične pribežnike, ki so se po vojni zatekli iz Jugoslavije v Italijo.

³ Jože Babič (1917), gledališki in filmski režiser. Od sezone 1947–48 do 1960–61 je bil hišni režiser, pa tudi umetniški vodja Slovenskega gledališča v Trstu, ki mu je igralsko in repertoarno izdelal podobo.

⁴ Slovensko gledališče v Trstu se kot naslednik leta 1920 razpuščene gledališke družine Narodnega doma obnovi leta 1945 kot Slovensko narodno gledališče za Trst in Primorje, svoje ime nato prilagaja

repertoarne izbire. Tavčarjeve igre so obravnavale malomeščansko problematiko s poudarkom na potrošništvu in v njihovi nastavi se je odražalo življenje tržaških Slovencev.

Uspešnost sodelovanja se je izkazala že ob Babičevi odrski postavitvi Tavčarjevega slovenskega prvenca *Prihodnjo nedeljo* (1957). Ob spodbudnem odzivu občinstva (igra je doživela 45 ponovitev) in avtorjevem zanimanju za delovanje gledališča, je vodstvo povabilo v svoj krog novega slovenskega dramatika, ki se je skupno z ostalimi lotil reševanja neugodnega stanja ustanove. Predvsem je bilo treba urediti njen status glede na italijansko zakonodajo, kar pa je bilo v takratnih razmerah izredno zapleteno.

Gledališče je bilo dejansko brez upanja za hitro ureditev položaja. To stanje, poleg želje po neodvisnosti, je Tavčarju narekovalo, da je še dalje opravljal profesorsko službo na slovenski višji srednji šoli. Tako mu je bilo lažje snovati načrte in razglabljati o problemih. V njegovi zapuščini so namreč ostali, poleg tekstov, kritični zapisi o gledališkem življenju in poročila o vsem, kar se je v svetu, posebno italijanskem, dogajalo. Dobro poznavanje sodanega literarnega in dramskega snovanja je Tavčarju omogočalo stike z italijanskimi gledališkimi ravnatelji, dramatikami, režiserji in scenografi. Za slovensko tržaško gledališče so tedaj vedeli Eduardo De Filippo (na lanski razstavi o njem je bil med drugimi razstavljen tudi lepak SG iz Trsta), Dario Fo, Ignazio Silone, Paolo Grassi in druge pomembne osebnosti. Ob priložnostnem obisku so se seznanili s specifično problematiko slovenske tržaške gledališke ustanove in bistveno pripomogli k utrjevanju njenega ugleda. Podpora italijanskih kulturnikov je izhajala iz konkretnih postavk, kot so bile repertoarne izbire, dobra igra, dovršenost odrske postavitve, predvsem pa jasen prikaz vloge slovenskega gledališča v Italiji: razvijalo naj bi se v obojestransko (italijansko in jugoslovansko) korist in delovalo za zблиžanje sosednjih ideološko razhajajočih se kultur. Tako usmerjena srečanja z italijanskimi kulturniki so dejansko ustvarjala pogoje za postopno priznanje posebnega statusa Slovenskemu gledališču v Trstu.

Po drugi strani se je vodstvo spopadalo z nešteti krizami, ki so nastajale znotraj ustanove same. Tavčar je s svojega zornega kota pretresal vsako nejasnost in ugotavljal »objektivne in subjektivne činitelje«. V Poročilu ob začetku sezone 1962–63 na primer ugotavlja brezbriznost gledalcev in vidi v tem znamenje »nekega določenega negativnega odnosa do slovenske gledališke kulture«, toda skrbi ga tudi nesposobnost uvajanja sodobnih sredstev za promocijo kvalitetnih gledaliških proizvodov, zato načrtuje »preosnovo gledališkega ustroja«. Ob razčlembi odigranega repertoarja (zaključek sezone 1966–67) pravi, »(...)da ima SG v Trstu opravka s publiko, ki je v marsikaterem pogledu ena najzahtevnejših in najbolj nepredvidljivih v svojih estetskih reakcijah« tudi zato, ker »(...) so bili vsi povojni repertoarji SG v Trstu nekako iskanje skupnega estetskega imenovalca, ki naj bi služil kot izhodišče za perspektivno kulturno politiko (...)«, v resnici pa »so pogojeni ne samo v političnem in družbenem, temveč tudi, in rekel bi predvsem, v zgodovinskem, zemljepisnem in celo verskem humusu.«

V ospredju je bila vedno pozornost do ustvarjalcev in do gledalcev. Skrb za vzporedno rast obojih je zahtevala premišljene repertoarne izbire, ki naj bi utrjevale navezanost na gledališče čim širšega kroga ljudi. Mimo umetniškega snovanja in navezovanja stikov pa se je začela pojavljati t.im. lotizacija: upravljanje javnih ustanov so prevzeli v svoje roke strokovno bolj ali manj izkušeni politiki. Čeprav se

je slovensko tržaško gledališče še borilo za javno priznanje, so se tudi zanj že sklepali politični dogovori. Vmešavanje politikov v kulturniške sfere se je zdelo Tavčarju nedopustno, vstop domačih politikov v vodstvo gledališke ustanove pa neperspektiven za delovanje gledališča samega. Svoj pogled na nastalo situacijo je proti koncu 70. let posredoval pristojnim institucijam in s tem v zvezi predlagal celo svoj odstop:

»1) Objektivna situacija, v kateri se nahaja gledališče.

Do te situacije je prišlo po razvoju, s katerim se od vsega početka nisem strinjal. Ko smo se odločili za publicizacijo⁵, sem se boril za reševanje našega problema v okviru Londonskega sporazuma, to je v okviru neposrednih stikov med Italijo in Jugoslavijo. Ti stiki bi morali obroditi »poseben zakon« (»Leggina«), s katerim bi si italijanska vlada morala naložiti vse breme, ki ga predstavlja popolno finansiranje našega gledališča.

Drugačen sklep, in sicer težnja, da se naš problem rešuje v okviru krajevne politike, me je avtomatično izključil iz živega političnega pogajanja za publicizacijo naše hiše v okviru krajevnih odnosov med strankami, ki so nam naklonjene. Hkrati pa je naravno vključil Benedetič⁶ kot člana socialistične stranke in člana Predsedstva SKGZ.

Izključen pa sem bil zaradi tega, ker nisem nikoli verjel, da more naša krajevna politika uspeti pri reševanju našega načrta. Bil sem vedno mnenja, da bo naš pritisk za reševanje gledališkega vprašanja v resnici škodoval naši splošni kulturni politiki v smislu, da bo že sam po sebi izčrpal večji del našega političnega potenciala. Razvoj dogodkov v teh zadnjih desetih letih mi daje prav. Vendar se tega prav nič ne veselim. Prvič, ker smo zašli v slepo ulico, iz katere se bomo zelo težko izvlekli. Drugič, ker je naše popuščanje (nujno, če upoštevamo izhodišče za publicizacijo) povzročilo precejšnjo ideološko in tudi drugačno zmedo v osehju gledališča s posledicami, ki utegnejo spremeniti smer poslanstva naše umetniške dejavnosti.

2) Subjektivni razlogi.

(...) Sodeloval sem z veseljem, ker mi je delo dajalo zadoščenje, saj sem mogel sproti uresničevati svoje poglede na vlogo gledališke umetnosti v družbi nasploh, v okviru kulturnih odnosov z Jugoslavijo in Italijo in v luči našega manjšinskega življenja. Imel sem nadalje še veliko zadoščenje kot avtor. Vse to me je bogato poplačalo za ves trud, ki sem ga vložil v delo pri gledališču.

S smrtjo Rada Rauberja⁷ in z nastopom prve faze publicizacije so se stvari v tem pogledu temeljito spremenile. Postal sem predsednik nanovo ustanovljene hiše, in to je pomenilo »promoveatur ut admoveatur«. Avtomatično sem bil izključen iz ustvarjalnega procesa v gledališču in ostalo mi je samo zadoščenje, da sem predsednik. Toda moj značaj je tak, da mu ni do nobene časti, če ni povezana z ustvarjalnostjo. In tu lahko načemno vprašanje mojih odnosov do Benedetiča. Govori se, da sem se čutil izključenega, ker nisem mogel sodelovati s takim človekom, kakršen je Benedetič. Toda to vprašanje se v resnici ne postavlja. Direktorsko mesto je že po svojem značaju tako, da ne prenese stalne, dušljive kontrole razen politične. Problemi, s katerimi se direktor ubada, so vedno tako pereči in neodločljivi, da zahtevajo takojš-

⁵ Publicizacija (it. pubblicizzazione) postopek za prehod podjetja ali ustanove iz privatne v javno upravo.

⁶ Filibert Benedetič (1935) pesnik, dramatik, od leta 1967 do 1978 ravnatelj SSG, od leta 1978 ravnatelj slovenske tržaške radijske postaje.

⁷ Rado Rauber (1912–1969) časnikar pri Primorskem dnevniku, kulturni delavec, od 1960 do leta 1967 ravnatelj SSG, od leta 1967 do 1969 predsednik upravnega sveta.

nje odločitve in ne morejo čakati na predsednikovo predhodno odobritev. Kot nujna posledica tega pa je dejstvo, da je vsota sprotnih direktorskih ukrepov že sama na sebi usmerjanje gledališke politike in postavljanje predsednika pred izvršena dejstva, ki jih potem mora zagovarjati pred upravnim svetom, tudi če ni o njih prepričan.

Katerikoli drug človek na direktorskem mestu bi v večji ali manjši meri ustvaril podobno stanje. Zato je neizbežno, da se predsednik omejuje na politično vlogo, to je na edino vlogo, za katero nimam ne pogojev ne zadostnega navdušenja. Moj odstop je torej posledica premišljene odločitve v prid gledališču samemu, ki je v tem trenutku bolj kot kdajkoli poprej potrebno večšega in odločnega političnega vodstva(...)

Javnopravno priznanje katerekoli kulturne ustanove je takrat v Italiji pomenilo preusmeritev delovanja iz ustvarjalnih teženj v uravnovešeno manipuliranje med strankami ustavnega loka. Nova ureditev je sicer z zastopstvom vseh političnih komponent (za levičarske socialistična, komunistična stranka, SKGZ in za katoliške Krščanska demokracija, Slovenska skupnost in SSO) jamčila obstoj gledališča, istočasno pa ga je vodila v popolno inertnost. Tavčar je skušal premakniti prevladujočo logiko, toda vsi poizkusi so se izjalovili in junija 1981 je odstopil z mesta predsednika upravnega sveta. Pismo, s katerim daje ostavko, vsebuje pregled petindvajsetletnega povojnega dogajanja v slovenskem tržaškem gledališču.

»(...) Razlogi za mojo odločitev segajo zelo daleč v preteklost in so različni, pa čeprav v bistvu konvergentni.

Ko sem začel sodelovati pri našem gledališču kot umetniški vodja leta 1959, potem ko sem že nekaj let prej sodeloval kot umetniški svetovalec in ne samo kot avtor, je bil Jože Babič na tem, da zapusti našo ustanovo, ker se je odločil za filmsko kariero. Gledališče je bilo tedaj na zelo kritičnem razpotju. Grozila mu je ukinitve. Pravzaprav je bil odlok za ukinitve že podpisan skupaj z odlokom za ukinitve dnevnika »Il corriere di Trieste«. Druga možnost je bila životarjenje v obliki nekakšne koncertne poslovalnice, ki naj bi skrbela za organizacijo gostovanj slovenskih gledališč in drugih kulturnih nastopov iz matične domovine. Skupaj z Radom Rauberjem sva bila odločno proti ukinitvi, saj je naše gledališče že v tistih prvih in težkih povojnih letih pokazalo, da utegne imeti nenadomestljivo kulturno-politično funkcijo v spreminjanju odnosov med Jugoslavijo in Italijo, če zmore pritegniti nase pozornost italijanskih kulturnih krogov s svojo visoko umetniško ravni. In to je pod Babičevim vodstvom z uspehom tudi začelo delati, saj so prav v tistih letih najprej iz gole radovednosti, potem tudi iz poklicne dolžnosti začeli obiskovati naše predstave zelo ugledni italijanski gledališčniki, ki so ponesli v svoje milanske in rimske kroge sloves o naši gledališki kulturi. Po drugi strani je visoka umetniška raven naših predstav vlivala narodno zavest v naše ljudi, ki so lahko na lastne oči ugotavljali, da se vsaj na gledališkem področju nimamo kaj sramovati pred Italijani in da jih celo prekašamo.

Ob teh dejstvih sva skupaj z Rauberjem začela zelo težko in utrudljivo kampanjo za ohranitev naše gledališke ustanove. Odločilna je bila v tistem času pomoč vse slovenske kulturne javnosti v matični domovini, ki je uvidela dragocenost primorskega kulturnega doprinosa k harmonični rasti slovenske estetske misli. Še posebno koristna pa je bila pomoč Josipa Vidmarja in Bojana Štiha, katerima gre moja osebna zahvala. Gledališče se je rešilo, vendar pod pogojem, da ne bremeni bilance matične domovine za več kot neko določeno in sorazmerno majhno vsoto, ki je tu ne bom omenil. Nadaljevali smo z delom, a jasno je bilo, da ne bomo mogli obdržati umetniške ravni, ki smo jo bili dosegli v povojnih letih, če se ne odločimo za pot

publicizacije, to je za sprejetje naše gledališke ustanove v ožje število italijanskih stalnih gledališč z državno podporo. Bil je ta naš edini izhod, ki pa se je lepo kril s funkcijo kulturno-političnega mosta med Italijo in Jugoslavijo. Zato smo se lotili dela z velikim navdušenjem, v katerem je vodstvo tekmovalo z ansambлом in s tehničnim osebjem. Vsa tista leta in točno od 1959 do 1969 sva z Rauberjem delala zastonj (V celem tistem desetletju sva oba skupaj kot povračilo stroškov prejela šeststo tisoč din). Rustja je bil cela štiri leta režiser, glavni tajnik, organizator in delno tudi administrator za eno samo plačo delno v dinarjih, delno v lirah in tudi vse ostalo osebje je delalo po enajst mesecev in letu za neredne plače, za nepopolno zavarovanje in v glavnem za dinarje. Vzporedno je tekla kampanja za publicizacijo gledališča, ki smo jo lahko vodili samo zaradi tega, ker so bile naše sezone na sorazmerno zelo visoki umetniški ravni in ker se je število naših obiskovalcev stalno večalo. Finančno pa se je stanje poslabšalo z otvoritvijo Kulturnega doma leta 1964. Vse breme za vzdrževanje stavbe je padlo na nas, ne da bi se bistveno povečali dohodki iz matične domovine. Toda akcija za publicizacijo se je postopoma začela obrestovati, dokler ni prišlo leto 1968, ko se je ustanovil konzorcij Stalno slovensko gledališče. Naslednje leto je umrl Rado Rauber in postal sem predsednik novega konzorcija, ki se je sedem let kasneje končno uvrstil v ožje število italijanskih stalnih gledališč.

V letih od 1963 do publicizacije je Filibert Benedetič, ki je najprej prevzel eno Rustjevih funkcij, in sicer funkcijo generalnega tajnika, in je po publicizaciji postal direktor, s prepričanjem podprl Rauberjevo in moje stališče o potrebi ugledne gledališke ustanove v Trstu, ker samo taka ustanova lahko veže slovensko in jugoslovansko kulturo z italijansko in ustvarja humus trajnega sožitja.

S tem da sem postal predsednik Slovenskega stalnega gledališča, pa sem bil osebno zelo prizadet. Izgubil sem možnost aktivnega sodelovanja pri soustvarjanju repertoarne politike, saj se predsednik po statutu ne more in ne sme vmešavati v notranje umetniške probleme gledališča in znašel sem se tudi na političnem prepihu, saj je naš statut narejen po vzorcu italijanskih, ki predvidevajo politično lotizacijo upravnega sveta. Nisem namreč vpisan v nobeno stranko in moje politične simpatije igrajo v tem kontekstu zelo majhno vlogo. Opozoril sem kulturno komisijo SKGZ o tej anomaliji, a vedno zaman. Izrazil sem tudi željo, in to večkrat in tudi uradno, da je moja edina ambicija umetniška, ne pa politična, in da bi najraje ostal pri gledališču samo kot umetniški vodja ali dramaturg. Toda očitno je Kulturna komisija SKGZ menila, da so drugi sposobnejši za tako vlogo. Nisem protestiral in bi tudi zdaj ne protestiral, ker sem prepričan, da se moje pobožne želje ne morejo kriti z objektivnostjo in da so drugi lahko res sposobnejši od mene. Sprejemam mnenje drugih z velikim razumevanjem in ne poznam zagrenjenosti.

Konflikti, včasih zelo hudi, v notranjosti upravnega sveta so me že pred leti prisilili, da dam ostavko, ki pa ni bila nikoli sprejeta, češ, naj še malo potrpi, da ne ustvarim političnih problemov. Potrpel sem, ker sem še vedno z navdušenjem verjel v poslanstvo naše gledališke ustanove. Toda stanje se je s prihodom Miroslava Košute⁸ zame osebno poslabšalo. Novi direktor se ne strinja z mojim gledanjem na mednarodno vlogo našega gledališča, kar je v teh treh letih večkrat izjavil. Če bi bil Košuta samo direktor gledališča, bi se z njim spoprijel in mu skušal dopovedati, da naše gledališče ne more biti samo eno izmed slovenskih gledališč, ker v tem primeru ne potrebuje take aparature, saj se obrača na sorazmerno zelo omejeno število gledalcev. Toda Miroslav Košuta je tudi predsednik Kulturne komisije pri SKGZ in njegovo

⁸ Miroslav Košuta (1936) pesnik, dramatik, od leta 1969 do 1972 dramaturg pri SSG, od 1978 do danes njegov ravnatelj in umetniški vodja.

mnenje je, kar se mene tiče, mnenje celotne SKGZ. To pomeni, da ima prav, in da sem jaz v zmoti. Vendar ne morem kar čez noč spremeniti svojega gledanja, potem ko sem petindvajset let delal v drugačno smer. Minilo me je navdušenje, ki je bilo doslej edino plačilo za moje delo in ker ni več navdušenja, ne more biti več sodelovanja. Moja odločitev, da odstopim, je zato nepreklicna.»

Tavčar se je umaknil, saj je šlo za spopad med dvema različnima pojmovanjema funkcije kulture in prevladala je nova struja, ki je stvari uredila po svoje. Tavčarjevo mesto je zasedel Bogo Samsa⁹, politično zanesljiv človek, ki je imel nalogo preskrbeti potrebna finančna sredstva in omogočiti redno delovanje ustanove. Umetniško vodstvo je iskalo novim razmeram ustrezno pot, tako da se je vse bolj povezovalo z ožjim slovenskim kulturnim prostorom.

Tržaški gledalci so lahko z zanimanjem sledili dramskim obravnavam aktualnih političnih trenutkov v Sloveniji, uprizoritvam pa je zmanjkala tista mediteranska razsežnost, v kateri se zrcali njihov način življenja. Ta značilnost je pravzaprav dolga leta zaznamovala tržaško gledališko produkcijo in ji dajala pečat svojevrstne barvitosti, ki je vznemirjala tako italijansko kot slovensko kritiko. Izkoreninjenje te posebnosti SSG-ja je pomenilo izgubo pridobljene identitete in povzročilo v ustvarjalcih in občinstvu zmedo, ki je postopno prešla v apatijo. Tudi dela, ki naj bi prikazovala stvarnost, povezano z italijanskim svetom, so namreč na odru zaživela v pozunanjeni interpretaciji osrednjeslovenskega duha. Zbližanje z matičnim zaledjem je tržaško gledališče oddaljilo od lastnega prostora in ga privedlo do vsebinskega enačenja z nekaterimi slovenskimi gledališči in gledališčniki v Ljubljani.

⁹ Bogo Samsa (1928), časnikar, od leta 1972 član vodstva SSG, od 27. 6. 1981 do 1. 6. 1987 predsednik upravnega sveta.