



Bogomila Kravos

SSG – Trst sezona 2015–2016

*Iz tržaškega zornega kota, z zgodovinskim
spominom*

Pred približno tridesetimi leti smo v tržaškem Slovenskem klubu razpravljali o stanju slovenščine na višjih srednjih šolah. Pretirano zaskrbljenost ženskega dela nastopajočih je utišal Josip Tavčar (kolega germanist, sicer dramatik, esejist, bivši umetniški vodja in predsednik upravnega odbora SSG) z izjavo: dokler bodo naši dijaki pisali s *peno* (iz ital. *penna*) in bodo torej izposojeno besedo pregibali po naših slovničnih paradigmah, me za slovenščino ne skrbi. Prav tako lucidno je Tavčar v svojih esejih pretresal stanje v SSG, spraševal se je o kritičnih pomislekih občinstva in utemeljeval repertoarne in režijske izbire z zgodovinskimi dejstvi in trenutnimi okoliščinami. Tržaško gledališče je namreč od svojih začetkov torišče rojevanja in pospeševanja zavesti o potrebi po umetniškem ustvarjanju in ti dosežki utrjujejo na obrobju identiteto in razpoznavnost v vseh svojih pojavih (tudi v športu, znanosti in gospodarstvu).

Z jezikovnimi zadregami se v Trstu že dolgo ukvarjajo strokovnjaki Slovenskega raziskovalnega inštituta, stanju duha v gledališču pa je namenjen ta kotiček, čeprav bi si izjemni položaj SSG sam po sebi zaslužil pozornost širšega kroga teatrologov. Na splošno zelo radi govorimo o več- in medkulturnosti, torej o specifikih, ki je temu teatru vpisana v temeljno matrico in

nalaga vodstvu veliko odgovornost pri načrtovanju in sestavljanju letnega repertoarja. Že zaradi aktualnosti tematike bi pričakovali, da se pri kritiški obravnavi predstav vsaj občasno postavi pod drobnogled priznana tradicija glede na razvoj odnosov na teritoriju. Spogledovanje z novim se navadno meri s preseganjem preživetega in zamejen obseg delovanja te ustanove (minimalni ansambel, preverljivo število abonentov in povsem obvladljiva produkcija) omogoča hitro odčitavo osnovnih podatkov. "Edinstvenost" tega teatra, o kateri je leta 1958 pisal Filip Kalan, se ni bistveno spremenila, le proučevanje njene zapletenosti bi bilo danes, ob novih spoznanjih in v spremenjenih razmerah, lahko vsestransko bolj upoštevano. Kalanov esej namreč argumentira obstoj ustanove, kar je danes, po mnenju političnega vodstva, v vseh ozirih preseženo vprašanje, saj ima SSG urejen status in od tekoče sezone dalje šteje med redne predstave tudi gostovanja v tujini.

Pestra ponudba, pozornost, namenjena pomembnejšim obletnicam, odlične gostujoče glasbene, pevske in gledališke skupine utrjujejo ugled ustanove. Laibachi so recimo za najavo koncerta pripravili fotomontažo znane slike tržaškega Narodnega doma po požigu in sebe postavili v ospredje, kot bi v maršu samozavestno osvajali prizorišče, ki jim pripada. Nekaj podobnih provokativnih gest je dalo sezoni svojstven pečat.

V kolikšni meri je bilo to opaženo? Za produkcije in koprodukcije SSG so kritiki uporabljali ustaljena merila, izjema je bil Roberto Canziani (Il Piccolo), ki je ogledane predstave umeščal v italijanski prostor, in kritičarka Novega glasa. Ta se je v svojih ocenah ozirala na recepcijo goriškega občinstva, ki mu je zaradi drugačnih izhodišč namenjena prirejena abonmajska ponudba. Po njenem poročanju so goriške gledalce navdušile predvsem gostujoče predstave kot *Angel pozabe* Maje Haderlap, Mlakarjev *Pašjon* in muzikal *Cvetje v jeseni*. Goričani niso samo sosede. Konstitutivne smernice iz leta 1945 in poznejši upravni akti vežejo SSG na eksploatacijo lastne ponudbe na Goriškem in Videmskem, čeprav je ustanova v svojih repertoarnih izhodiščih osredotočena na Trst. Tudi v Gorici je zahajanje v gledališče tesno povezano s šolo, jezikom in bivanjem v njem in vsak osip obiska predstav je skrb vzbujajoč.

Predsezonsko vabilo k vpisu abonmajev, performans *Kako postati Slovenec v 50 minutah* (avtorjev Martine Kafol, Martina Lissiacha, Daniela Dana Malalana in režiserke Sabine Morena), je bilo zasnovano zelo ljudsko. Prve dni oktobra je SSG ponudilo ta performans v skrajšani obliki raznorodnim obiskovalcem tržaške regate Bacolana v sklopu skupne pobude petih tržaških gledališč. Šala in samoposmeh sta bili osnovni sestavini tega

odrskega prikaza in Malalanova pevsko-performerska temperamentnost je pospeševala ali zavirala ritem predstave, da se je nasmejana publika vključila v odrsko dogajanje. Številne ponovitve med sezono pričajo o uspešnosti tega dogodka, čeprav bi težko sodili, ali je bilo lahkotno-igrivo vabilo k vpisu abonmaja umestno. Gledališče se je navzven predstavilo kot zabavišče, prostor za brezskrbno druženje, na tiskovnih konferencah pa poudarilo angažirane projekte in tudi zavidljive dosežke, kot recimo uvrstitev kar dveh tržaških produkcij v tekmovalni program Festivala Borštnikovo srečanje (tako uspešno je tudi letos s *Peer Gyntom* in *Dogodkom v mestu Gogi*), kjer je strokovna komisija Cankarjeve Hlapce v priredbi Milana Markovića Matisa in režiji Sebastijana Horvata razglasila za najboljšo predstavo, in sicer z utemeljitvijo, da gre za večplastno, strateško domišljeno uprizoritev, ki nenehoma prebija horizont pričakovanja publike in prihaja ob pravem času na pravo mesto. Vodstvo in ansambel sta bila počaščena ob uglednem priznanju, občinstvo tudi, kolikor je šlo za priznanje predstavi, ki se umešča v t. i. skupni slovenski prostor, če uporabimo izraz iz 70. let prejšnjega stoletja.

Novo sezono so v napovedniku ponazorili s čebulo, saj naj bi se pod geslom *Posameznik in večplastnost njegovega Jaza* lupila kot čebulni listi, in repertoar predstavili s polurnim videoposnetkom, ker je bil tiste dni umetniški vodja Eduard Miler zaseden z zadnjimi vajami za Ibsenovega *Peer Gynta*, koprodukcijsko predstavo (MGL-SSG), ki je 6. novembra zaživela na odru Kulturnega doma. Publika se je navdušila nad odlično predstavo, tako kot dober mesec pozneje nad Cankarjevo *Lepo Vido*, ki je v režiji Mihe Nemca nastala kot koprodukcija treh gledališč, Prešernovega gledališča Kranj, novogoriškega SNG in SSG. Mimo obrobnih pripomb in splošnega vzhičenja nad interpretacijo vrhunskih igralcev se pri ogledu koprodukcijskih predstav v Trstu vzpostavi zunanji pogled: gledalci poznajo igralce tržaškega ansambla in ugotavljajo, kolikšen je njihov prispevek k uspešnosti predstave, istočasno pa presojujejo ustreznost režijskega koncepta oziroma ugledališčenja. V obeh navedenih primerih je namreč šlo za poznana teksta. Sprejemanje dobre igre prvakov drugih gledališč je, tako kot ob gostujočih predstavah, polno občudovanja, medtem ko sta režijski prijem in odrska izvedba postavljena v pretres, saj večkrat odstopata od pričakovanja tržaških gledalcev. Pri koprodukciji naj bi šlo za medsebojno izmenjavo izkušenj, za nadgradnjo več gledaliških/odrskih jezikov. Po tej predpostavki naj bi sodelovanje med kranjskim, novogoriškim in tržaškim gledališčem ustvarilo tvoren stik med dobršnim delom zahodnega obrobja

s središčem. Menda bi bilo dobro raziskati in pretehtati, kako se te izkušnje v resnici pretvarjajo v novo odrsko govorico.

Drugačna pozornost je namenjena lastnim produkcijam, v katerih gledalci sledijo predvsem razvoju ansambla in posameznih igralcev. V monologu *Ismena, njena sestra* nizozemske avtorice Lot Vekemans je Nikla Petruška Panizon pod režijskim vodstvom Igorja Pisona izpovedala tragiko ženske, ki se v želji po normalnosti preudarno uklanja družbenim pravilom. Ta odločitev izključi junakinjo iz družbenega dogajanja, njena izbira jo potiska v zakulisje in ji jemlje dostojanstvo, kot bi sprejemanje ustaljenega reda ne bilo samo po sebi junaštvo. Ismena kot neimpulzivna, a zato nič manj polnokrvna ženska, je v intenzivni interpretaciji Nikle Petruške Panizon provokativno nagovarjala prisotne in jih pritegnila v podoživljanje njenege položaja, zatrtih želja in pokopanih upov. Režijski posegi, kot recimo karaoke in videoposnetki, značilni za Pisonovo poetiko, so težili k razbremenitvi, vendar niso zmanjševali tragike.

Naslednja produkcija, *Pes, noč in nož* Mariusa von Mayenburga v režiji Matjaža Fariča, je že z naslovom napovedovala mračno tematiko in obe primorski kritičarki (Koprčanka Ivana Zajc za Primorski dnevnik in Goričanka Iva Koršič za Novi glas) sta svoja zapisa o tem dogodku začeli prva s "človek, lačen človeka", druga s "homo homini lupus!" Slednja je svojo poglobljeno oceno zaključila s pomislekom nad umestnostjo tega dela v abonmajsko ponudbo za Gorico s pripombo, da "/.../moramo tako duhamorno dogajanje gledati tudi na odru in odhajati iz dvorane brez kančka upanja? /.../" Ker je Iva Koršič dobra poznavalka svojega prostora in se z gledališko kritiko ukvarja zelo dolgo, njenih ugotovitev ne gre podcenjevati. Tržaško občinstvo je po ogledu predstave govorilo o "težkem" delu in o "pridnosti" igralcev, kar je vsakič odraz nelagodja. Toda nedorečenost predstavljenega je bila opazna že v najavah v dnevnem tisku, ko so se omenjali elementi absurda, groteske in črnega humorja. Von Mayenburgova drama je grajena logično, prikazuje stanje, v katerega smo vrženi in je vsem na obeh. V tem besedilu ni nič absurdnega, gledamo pač izostren izsek iz našega življenja. V 50. in 60. letih smo doživljali Becketta, Ionesca, Schisgala, Albeejev *Zoo story* in Arrabalova *Dva rablja* (ti dve odrski postavitvi imam živo v spominu) kot projekcijo absurda, kot oddaljeno grožnjo in slutnjo prihodnosti, enako, samo v drugačni obliki in intenziteti, smo brali Linus, mesečnik, ki nam je ob Schultzovih, Hartovih, Walkerjevih, Ryanovih, Prattovih in drugih stripih prinašal tehtne članke levičarsko usmerjenih mislecev. To so

bila leta velikih premikov, nepopustljivih protestov in velikega (za)upanja v spremembe, zato se je takrat veliko razpravljalo (prim. Moretti, *Ecce bombo*). Angažirani slovenski Trst je bil vključen v to dogajanje. Drama *Pes, noč in nož* prikazuje današnjo pobitost zahodnega sveta in Tržačani lahko temu dodajo še brezizhodnost, ki jo zdaj občutijo v večji meri kot prej, na kar kažejo nostalgичno sklicevanje na Svobodno tržaško ozemlje in podobni vzkliki nezadovoljstva. Zagati ali slepi ulici, v kateri smo, pravimo v Trstu *cul de sac*, menda zveni lepše kot *strada senza uscita*.

Gledališče naj bi spodbujalo k zastavljanju vprašanj in iskanju odgovorov. Mračna predstava *Pes, noč in nož* se je, žal, izpela, ne da bi sprožila kakšno debato, tako kot se ni razpravljalo o smrti Umberta Eca, o kateri so poročali vsi osrednjeslovenski mediji, nekateri bolj, drugi manj poglobljeno. Prav vsi so izhajali iz njegovega pisateljskega dela, predvsem romana *Ime rože*, ker so očitno v Sloveniji njegova najpomembnejša teoretska dela slabo poznana. Šele v kolumni Aceta Mermolje, objavljeni v Primorskem dnevniku, smo t. i. zamejci brali o mislecu, ki je bil del našega vsakdana. Ecovi veličina je v znanstvenem delu, zato je napisal *Ime rože*: "Iz kompleksnosti semiološke analize in teorije informacije je ustvaril delo, ki po eni strani obravnava pomembna vprašanja sodobnosti pod srednjeveškim plaščem, obenem pa bralcu ponuja branje, ki ni trivialno, a ga je mogoče dojemati na različnih ravneh. Ustvaril je intelektualno prodorno uspešnico in se 'povlekel' iz hermetičnih neoavandgardnih delavnic, novih romanov in podobnega v svet uspešnic in tržnega, ki pa ne postane nikoli banalno," pravi med drugim Ace Mermolja. Zakaj ta navedek? Slovenci za mejo smo rasli v svetu, ki nam ga je z drugimi italijanskimi intelektualci krojil Umberto Eco. Ves njegov ožji krog, pisatelja in kritika Alberta Arbasina, likovnega kritika Achilla Bonita Olivo, pesnika Edoarda Sanguinettija in Nannija Balestrinija, televizijska oblikovalca kulturnih programov Furia Colomba in Angela Guglielmija, smo poznali. Od 60. let naprej smo jih poslušali, gledali in brali njihove članke in dela. Vedeli smo, kako je Eco doživel razsvetljenje, ko je z nalogo o estetiki v Tomažu Akvinskem (*Il problema estetico in San Tommaso*) diplomiral iz filozofije, kako se je prek službene izkušnje (skupaj z Giannijem Vattimom sta zmagala na konkurzu) na italijanski radioteleviziji, preusmeril k poglobljanju filozofije in kulture v srednjem veku. Iz tega raziskovalnega področja je pozneje črpal navdih. Študijsko se je ukvarjal s semiotiko, jo apliciral na sodobno ljudsko kulturo in kritičsko preučeval literarno in umetniško eksperimentiranje.

Doma na polici je ob vrsti prvih izdaj njegovih del tudi tretja izdaja njegove *Opera aperta* (Odprto delo) iz leta 1962, njegova *Come si fa una*

tesi di laurea (Kako napisati diplomsko nalogo) je polna mojih zapiskov, da o oguljenem izvodu *Semiotica e filosofia del linguaggio* (Semiotika in filozofija jezika) iz leta 1984 ne govorim. Strukturalizem in semiotika sta bila v 70. in 80. letih poznana tudi v Sloveniji, dela Rolanda Barthesa je izdala beograjska založba Nolit. Nekje so se očitno vezi pretrgale. Omenila sem stripe. Eco je imel v svoji knjižnici vezane cele letnike stripov iz otroštva: *Il corriere dei piccoli* je bil imeniten tednik tudi v letih, ko smo mi spoznavali Trdonjo in Zvitorepca. Po temeljiti analizi stripov, otroške in ljudske literature je Eco napisal esej *Apocalittici e integrati* (Apokaliptični in integrirani). Zato je o mesečniku *Dylan Dog*, ki si ga je po junaku Johnu Silencu angleškega pisatelja Algernona Backwooda zamislil njegov učenec Tiziano Sclavi, izjavil: “Posso leggere la Bibbia, Omero e Dylan Dog per giorni e giorni senza annoiarmi” (Dneve in dneve lahko prebiram Biblijo, Homerja in Dylana Doga, ne da bi se dolgočasil). Njegovi romani so dejansko preverjanje in sinteza različnih ravni diskurza.

Razmislek o Ecu in njegovem vplivu na razvoj prostora, v katerem deluje SSG, je potreben za prehod k predstavitvi naslednjega dela, Pisonove priredbe Grumovega *Dogodka v mestu Gogi*. Napovedana J. R. Brownova *The Last Five Years* je namreč odpadla zaradi zapletov z avtorskimi pravicami. V začetni napovedi je bilo rečeno, da bo pri tej odrski postavitvi sodelovala Glasbena matica, kar se je tudi zgodilo, kljub zamenjavi dela. Pisonova glasbena izobrazba je bila poroštvo za izvedbo take zamisli. V režijski nastavek je vključil pianista Igorja Zobina in uglašeni godalni trio. V svoji redukciji je Pison brisal ekspresionistični pridih in z njim izločil iz teksta turobnost, osebe pa je zreduciral na lutke in osem likov, ki jih interpretirata dva igralca (Daniel Dan Malalan in Patrizia Jurinčič). Kljub posodobitvi jezikovne ravni in vstavljeni dimenziji komičnega, je postavitev ohranila prepoznavnost avtorjevih najznačilnejših prvin. Igralca sta bila postavljena pred velik izziv, saj sta se bravurozno levila iz vloge v vlogo odeta v oguljene krznene plašče in stilizirane lasulje, pela in se preigravala v smiselno urejenem odrskem prostoru (Petra Veber), z zidarskim odrom – kletko v sredini, kjer se je kot pantomima iz prvih filmskih shrhljivk odvijalo Prelihovo morbidno zalezovanje Hane. Komično je postajalo zajedljivo in liki so se ob domišljeni glasbeni spremljavi pretapljali v parodično odslikavo znane predloge. Grumova *Goga* je bila v tej ediciji drugače vznemirljiva, čeprav so gledalci vznemirjenost doživljali vsak po svoje.

Nasploh je bil v tej sezoni prispevek Glasbene matice nezanemarljiv, saj so se po zamisli maestra Črtomira Šiškoviča tudi letos zvrstile nedeljske

matineje. Obujanje stoletne tradicije koncertne sezone je dajalo videz, da se iskanje sodobnega diskurza sestavlja s stapljanjem različnih izraznosti. Pot je nedvomno zahtevna, toda dejstvo, da se z gledališčem vse bolj povezuje tudi likovno društvo Kons, da je v slovenskem Trstu nekaj dobrih glasbenih in likovnih kritičark, vzbuja optimizem.

Zato lahko Molièrovega *Amfitriona*, predstavo, ki je lani izpadla iz programa zaradi neustrezne režije, obravnavamo bolj mimogrede, čeprav je treba pripomniti, da jo je, kljub obljubi umetniškega vodje Milerja in njegovega pomočnika Pisona, da bosta igro režirala onadva kot nekakšno odškodnino za spodrseljaj, režirala Renata Vidič, ki jo poznamo kot odlično performerko. Režiserka je poskusila na svojstven način v odrsko dogajanje vključiti gledalce, sicer pa so igralci (celoten ansambel SSG: Maja Blagovič, Luka Cimprič, Primož Forte, Romeo Grebenšek, Tina Gunzek, Vladimir Jurc in Nikla P. Panizon) sledili njeni zamisli, da “/.../ kar so nekoč počenjali bogovi, danes počenjajo oblastniki vseh vrst /.../ Slehernik zanje ni relevanten, biti mora na razpolago za njihovo zabavo.” Tako je bilo zapisano v Gledališkem listu, ki je vsakič preskromen in z ničemer ne nagovarja gledalca. Pisana beseda je pred in po predstavi gledalcu v oporo ter za režiserja in njegove bližnje sodelavce priložnost, da pojasnijo svoja izhodišča pri ugledališčenju. Gledalca menda zanima, kakšno veljavo ima predstavljeno delo v nacionalni in svetovni gledališki zakladnici, kakšen je režiserjev odnos do besedila in do teatra, v katerem gostuje, kaj o delu in vlogah mislijo sodelavci in, zakaj ne, tudi nastopajoči. Medijski napovedniki so skromni, sledijo pač novinarski logiki in politični usmeritvi odgovornih urednikov, umetniško delo pa se utemeljuje na strokovnem razmisleku o pristopu do njega.

Tako je bilo tudi z avtorskim projektom Patrizie Jurinčič (*Moj Devetsto*), ki ga je navdihnili Sosič-Petrovčeva predelava romana Alessandra Baricca. Dobro izvedba je bila preizkus dramske igre in petja, pri čemer je protagonistka pretehtano uporabila prostor in rekvizite. Občinstvo je ta odrski dogodek presojalo kot dobro izdelano magistrsko nalogo, ki je zasluženno dobila študentsko Prešernovo nagrado, ter se spraševalo, zakaj je bil ta študijski preizkus uvrščen v repertoarno ponudbo kot produkcija SSG. Nagrajena magistrska naloga (vsi smo, ali se nam zdi, da smo, že dobro vpeljeni v sistem bolonjske reforme univerzitetnega študija) je dosežek na študijski poti, razveseljiv dogodek za obiskovalce gledališča, ki ne skoparijo z aplavzi in ne s pikrimi pripombami, ko se jim kaj zdi za malo.

S pozitivnim sprejemom Pisonove priredbe *Goge* z Malalanom, Jurinčičevo, Zobinom in godalnim tercetom so pokazali, da si želijo gledati domače obraze v na odru Kulturnega doma doštudiranih predstavah, če že gre za redno abonmajsko ponudbo.

Gledališče ima svoje zakonitosti in svoje akterje. Ko je lani jeseni kolegica Alja Predan v intervjuju za Sobotno prilogo povedala, kako jo je gledališče pograbilo in ujelo v svoje mreže, kako je teater postal zanjo svet, ki vanj zahaja, da spoznava sebe, sem pomislila, da ima prav. Alja Predan vodi Festival Borštnikovo srečanje, to je karusel, izjemna priložnost za vpogled v evropske gledališke dosežke in za srečanje z izbrano dramsko in odrsko ustvarjalnostjo. Nič manj zavezujoče ni ukvarjanje z drobnim izsekom gledališke stvarnosti, saj je vsak vsebinski obračun vsaj tako, če ne še bolj odgovorno delo kot računovodski izpis prihodkov in odhodkov.