



dr. Bogomila Kravos

SSG – Trst, sezona
2016–2017

Na začetku sezone 2016–2017 je upravni odbor za upravno direktorico SSG imenoval računovodkinjo Barbaro Briščik, kar ni utišalo izmenjave polemičnih očitkov med umetniškim koordinatorjem in igralskim ansamblom. Nadaljevala se je z medsebojnim pisnim obračunavanjem in menda dosegla višek 16. januarja letos na pogovoru o SSG z delom igralskega ansambla v tržaškem Društvu slovenskih izobražencev. Nekoliko zateženi pomisleki nad umetniškim vodstvom so bili nato objavljeni v letošnji prvi številki družinske revije Mladika in so izzvali podrobno navajanje požetih uspehov, pozitivnih odzivov, priznanj in števila prodanih abonmajev v Primorskem dnevniku. Primorske zdrahe, če parafraziramo Goldonija, naj bi se poleg v letošnjih poletnih mesecih, ko bo sestavljen nov statut – pravilnik (ukinitev pokrajin na državni ravni spreminja sestavo predstavnikov javne uprave v upravnem odboru) in imenovan nov upravni odbor. Dozdajšnji se je namreč v zadnjih mesecih trudil, da bi uredil vse za predajo poslov, in ker je umetniškemu koordinatorju Eduardu Milerju potekel mandat, je to nalogo za eno leto podelil njegovemu asistentu Igorju Pisonu, kar naj bi zagotavljalo kontinuiteto in čim boljšo realizacijo zasnovane sezone 2017–2018. To so predstavili pred kresnim večerom in predvideva štiri lastne produkcije (*Resnico* Floriana Zellerja v režiji Alena Jelena, *Ukročeno trmoglavko* Williama Shakespearja v režiji Juša A. Zidarja, v režiji Igorja Pisona pa *Lepe dneve v Aranjuezu* Petra Handkeja in *Judeža* Lot Vekemans),

gostujoče predstave in nekaj koprodukcij, med katerimi je junija uspešno krstno izvedbo na Primorskem poletnem festivalu v Kopru doživela predelava Goldonijevih *Zdrah v Barufe*. Istrsko-dalmatinsko-tržaško priredbo je podpisal Predrag Lucić, predstavo pa je režiral Vito Taufer. Druga koprodukcija bo pred časom napovedano sodelovanje SSG pri partnerskem evropskem projektu (*Re*)*discovering Europe*, v katerem bodo poleg SSG sodelovali Italijanska drama Hrvatskog narodnog kazališta Ivana pl. Zajca na Reki, nemško gledališče v Romuniji Deutsches Staatstheater v Temišvaru, madžarsko gledališče v Srbiji Kosztolanyi dezso theater v Subotici in albansko gledališče v Makedoniji National institution albanian theatre v Skopju. Paolo Magelli bo režiral *Velikane z gore* (I giganti della montagna) Luigija Pirandella. Pirandellov tekst je zaradi nedokončanosti odvisen od režiserjeve interpretacije in v spominu Tržačanov je zapisana veličastna Strehlerjeva postavitev tega dela v milanskem Piccolo teatro.

Javnosti je bilo tudi sporočeno, da bo igralski ansambel tržaškega SSG v naslednji sezoni sestavljalo osem igralcev: Luka Cimprič, Jernej Čampelj, Primož Forte, Tina Gunzek, Vladimir Jurc, Daniel Dan Malalan, Nikla Petruška Panizon in Tadej Pišek.

Mimo napovedi, ki obetajo pestro ponudbo, je ta zapis namenjen sezoni, ki se je končala 30. maja s slovesno podelitvijo tantadruja za življenjsko delo Mirandi Caharija. Člani komisije Teja Glažar, Meta Hočevnar in Igor Pison so letos nagradili predstavnico tistega ansambla, ki je nekoč obnovil sporočilnost tržaškega gledališča, vzpostavil tvorne stike z občinstvom in vzgajal domače kadre. Miranda Caharija je, tako kot Silvij Kobal in Livio Bogatec, igralsko zrelost dosegla v interni gledališki šoli. Mentorstvo starejših kolegov je spodbujalo njena naravna nagnjenja in ohranilo neokrnjeno njeno avtentično izpovednost, ki se je v 35-letnem (od poznih petdesetih do sredine devetdesetih let) rednem nastopanju v SSG razvila v izjemno interpretacijsko držo: tudi tragične like je razvijala s pridihom lahkotnosti, tako da se je trdota življenjskih usod stapljala s človeško toplino. Ta posebnost pri oblikovanju vlog je prinesla Caharijevi že najrazličnejše nagrade, tantadruj je samo še enkrat izpostavil nekdanji doprinos tržaškega gledališča slovenskemu odrskemu diskurzu. Na to tezo je posredno opozoril tudi član druge komisije (Vojko Belšak, Matej Bogataj, Marij Čuk), ki je ocenjevala igralske stvaritve primorskih gledališč (SSG – Trst, SNG – Nova Gorica, Gledališče – Koper) in nagradila SNG Nova Gorica za bizarno in v vseh odtenkih dobro uprizorjeno opereto *Peter Kušter* (po predlogi *Shockheaded Peter* predelala režiserka Ivana Djilas) ter igralce Radoša Bolčina, Gojmirja Lešnjaka in Iztoka Mlakarja za ubrano

predstavo Visniecevih *Starih klovnov* v režiji Jaše Jamnika. Ob razglasitvi nagrajencev je, v dogovoru s kolegi, Marij Čuk namenil tržaškemu SSG javno grajo, češ da ne izpolnjuje osnovnega poslanstva, saj ima, kot teater v posebnem položaju, med postulati svojega delovanja vpisano ohranjanje identitete Slovencev, torej v prvi vrsti skrb za jezikovno čim bolj neoporečno izražanje. Z grajo se lahko strinjamo ali ne, vredna je razmisleka, saj je SSG nekoč, v nelahkih časih zavezniško-vojaške in nato italijanske krščansko-demokratske mestne in državne uprave znalo poiskati svojstven odrski jezik in je pri tem uporabljalo zborni govor, ki se ni odmikal od splošno uveljavljenega. S temi prvinami si je gledališče priborilo status, ki ga ima še danes. Miranda Caharija je predstavnica specifike tistega teatra.

Odrski jezik se seveda v času spreminja v skladu s stvarnostjo, v kateri deluje. Globalizacijski procesi vplivajo tudi na gledališko tradicijo. V Trstu so v tradicijo vgrajeni mejnost ter večkulturnost/večjezičnost, ki sta jih v določenem obdobju brisala nacionalizem in fašizem, danes pa vpetost v tržiščno logiko. Da so klice nekdanje tradicije v prostoru še razvidne, potrjuje predstavitev repertoarja, ki je bil v tej sezoni naslovljen s *Sem pa tja*, po prosti interpretaciji meje v von Horváthovem delu *Hin und her*, ki ga je v prevodu Bruna Hartmana in priredbi Žanine Mirčevske režirala Neda R. Bric. Omenimo naj, da so strokovna ekipa in igralci resnično predstavljali različne kulture in svetove: Daniel Dan Malalan je bil k. g. nikogaršnji človek, v preostalih vlogah so nastopali člani ansambla SSG Vladimir Jurc, Nikla P. Panizon, Luka Cimprič, Maja Blagovič, Romeo Grebenšek, Primož Forte in Tina Gunzek ter stebra tržaške kabaretne skupine Pupkin Kabarett (zadruga Bonawentura) Alessandro Mizzi in Laura Bussani. Če človeka, ki se brez pravih papirjev znajde na nikogaršnji zemlji, birokracija in topoumni birokrati pahnejo v nerešljiv položaj, je izhod možen le na ravni človeške odprtosti in na tej osnovi utemeljene kršitve zakonskih predpisov. Na tržaški mali sceni so si stali nasproti akademsko izobraženi igralci in spretni oblikovalci kabaretnih likov, kar je samo po sebi predstavljalo enega od možnih izzivov za odrsko postavitev. Poleg sporazumevalnih ovir (jezikovnih, slovenščine in italijanščine, ter v besedilu opisanih zakonskih) sta na odru trčili dve gledališki kulturi, a so te značilnosti prišle na dan le priložnostno ali zgolj slučajno, v besedilno zasnovno vneseno sklicevanje na preteklo jugoslovansko-italijansko mejo in na togost njenih varuhov pa je delovalo anahronistično. V absurdnih situacijah je prevladala kričava razglašnost, liki so bili preveč karikirani, Malalanovo solopetje ni razbremenilo dogajanja in kratki dokumentarni

Kozoletov film *Meje*, ki naj bi kot zaključni akord dal predstavi svojstven pečat, je izvisel kot tragična nota k operetni burki.

V brošuri ob predstavitvi sezone je predsednica upravnega odbora Breda Pahor ugotavljala: "... pomen gledališča, ki ostaja temeljna kulturna institucija Slovencev v Italiji. In ne samo. Slovensko stalno gledališče je primarnega pomena za celotno skupnost, v katero je umeščeno. In tu mislim na deželno razsežnost in na kulturno bogastvo Furlanije Julijske krajine." Umetniški koordinator Eduard Miler je v svojem razmišljanju zapisal: "Na igriv, duhovit način bomo postavili zrcalo, v katerem vidimo slepoto in nedejavnost kritičnega uma."

Lep in zahteven program torej. V njem je bilo kar nekaj priložnosti za poudarke na kulturnem bogastvu in na nedejavnosti kritičnega uma. Pred omenjenim von Horváthovim delom se je 27. oktobra 2016 zgodil Češnjev vrt v Pisonovi priredbi (z Evo Kraševca in Tatjano Stanič) in režiji. Saša Pavček je po režiserjevi zamisli oblikovala Ranjevsko, od ostalih šest oseb, kolikor jih je predvidela ta odrska redukcija, so bile štiri zagledane v podedovani družbeni položaj, študent pa je bil nemočen v svojem sanjarjenju. Tako kot Ranjevsko je bilo tudi teh pet oseb nesposobnih soočanja s spremembami časa. Lopahin je posebej novodobnega brezsravnega tajkuna, ki bo sanje in upanja ostalih pretvoril v zaslužek. Zato so bile v tej izvotleni priredbi Čehova tudi značilne pavze napolnjene s praznoto. Dogajanje je bilo uokvirjeno v poosamosvojitveni prehod iz socializma v kapitalizem, kar seveda govori o drugi, Trstu posredno znani stvarnosti. Tržaški (slovenski in italijanski) Lopahini so namreč v devetdesetih letih doživeli državne in družbene spremembe v sosednji državi, z njimi pa tudi hitro demontažo lastne uspešnosti: izgubili so svoj cvetoči češnjev vrt.

Koprodukciji (v koprodukciji z MGL je nastala uprizoritev Schrimmpfennigovega *Zimskega sončevega obrata*, z AGRFT pa Ionescove *Plešaste pevke*) sta imeli podoben učinek. Ne glede na vpetost v svetovne gledališke trende se je sodelovanje brez poskusa širjenja osrednjeslovenskega gledališkega diskurza s prvinami, ki bi izražale drugost znotraj vseslovenskega prostora, vsaj na videz omejilo na delitev stroškov.

Do kod je torej segla nedejavnost kritičnega uma? V kolikšni meri sta bili zaznavni deželna razsežnost in kulturno bogastvo SSG?

Zvesto občinstvo je pričakovalo razširjeno postavitev Pasolinijevega dela kot posodobljen prikaz bolj ali manj poznane družbene kritike. 11. marca 2017 je bila praižvedba dramskega prikaza Milana Markovića Matthisa po motivih Pasolinijevega romana *Teorema* v režiji Sebastijana Horvata. Za generacijo, ki je doživljala šestdeseta in sedemdeseta leta prejšnjega stoletja,

je Pasolini intelektualec *par excellence*, za mlajše verjetno kompleksna osebnost, ki že zaradi nerazčiščene nasilne smrti vzbuja spoštovanje. V Italiji, kjer se tržaško zamejstvo nahaja, občasno še buri duhove veliko nepojasnjenih umorov in pokolov iz tistih let. V teh obravnavah se Pasolini pojavlja kot intelektualec, ki si je upal odkrito govoriti o pogubnem drsenju italijanske družbe v izgubo identitete, o nikoli zatrti fašistični miselnosti cerkvenih krogov in krščansko-demokratskih predstavnikov oblasti. Trdil je, da brez družbenega razvoja ni pravega napredka. To svoje razmišljanje je natančno razvil in razčlenil posledice uvajanja potrošništva in hedonizma, ki sta se širila s “kapitalističnim totalitarizmom”. Odkrito je pozival komunistično partijo, naj se zavestno odpove politični praksi, ki je že tedaj temeljila na korupciji. Po njegovem je imela partija, ki je predstavljala skoraj polovico italijanskih volilnih upravičencev, moralno dolžnost, da ubrani pravice svojih volivcev.

Tudi s Pasolinijevimi tezami se lahko ne strinjamo, čeprav so se v letih po njegovi smrti (1975) napovedi bliskovito uresničevale in so posledice danes otipljive na vsakem koraku. Zato je roman *Teorema*, ki načenja problem udobnega sprejemanja družbene homologacije in brezplodni poskus ozaveščenja, lahko zanimiv. Pasolini je spomladi 1968, po objavi romana, začel snemati film, ki ga je istega leta predstavil na beneški Mostri in je zanj prejel nagrado Premio OCIC (Office Catholique International du Cinéma). Jean Renoir je po ogledu filma povedal: “*A chaque image, à chaque plan, on sent le trouble d’un artiste*” (V vsaki podobi, v vsakem prizoru je čutiti umetnikov nemir). Nekaj dni za tem (13. septembra) je rimska Procura (Državno tožilstvo) izdala nalog za zaplembo filma zaradi obscenosti.

Teorema (Izrek) prikazuje razgradnjo meščanske družine. Izrek odgovarja na vprašanje, kaj se zgodi, ko člani meščanske družine pridejo v stik z nekom, ki prihaja iz drugačnega sveta. Nenapovedan Gost pride v družino, njegova lepota odraža čistost misli in te njegove poteze pritegnejo vsakega družinskega člana posebej. Gost jih reši spon in razgali dejansko stanje v družini. Zatajena upornost in prikriti spolni dražljaji se razživijo v mitskih in svetopisemskih razsežnostih. Avtor je namreč z uvodnim navedkom o poti skozi puščavo iz Mojzesove knjige (Mz 13,18) nakazal možnost dvojnega, zgodovinskega in svetopisemskega branja. Struktura dela torej povezuje sedanost s preteklostjo, gre za parousijo, za drugi Kristusov prihod na Zemljo, za poskus stika med Svetim in meščansko družbo v času zmagovitega neokapitalizma. Marković Matthisova *Teorema* v Horvatovi režiji je bila v prvem, neverbalnem delu grajena po povzetku Pasolinijeve predloge. Estetsko vizualne podobe so se zaključile z Uvodom v Mozartov

Rekvjem, ki je napovedoval Matthisovo reinterpretacijo in prestavitvev Pasolinijevega dela v današnji čas. Horvat je v zvezi s svojo odrsko postavitvijo povedal: “Funkcija Gosta v prvi *Teoremi* je nekaj popolnoma drugega kot v drugi *Teoremi*. V prvi Gost pomeni projekcijsko platno, na katerega vsi člani družine projicirajo svoje frustracije in neko možnost osvoboditve. V drugi pa je situacija drugačna: iz družine, ki ima na začetku potencial emancipacije, se zgodi poenotenje. Gost je res tujec in preko tega tujca se oni ponovno formirajo kot srečna družina. Tako kot danes: pridejo begunci in naenkrat se celotna družba formira kot enotna, ker ima sovražnika. In naenkrat postane klena nacionalna država ali spodobna družina ...”

V drugem dejanju se je torej Gost, ki je v prvem delu prignal neskladnosti bogate milanske družine do neslutnih skrajnosti, a je ni odrešil, predstavil kot Tujec med člani iste družine, ki se je po pretresu iz šestdesetih let, preselila v Trst. Po Matthisovi presoji Tujec ni bil več razlog za zmedo in je družino enostavno poenotil. Pasolinijeva razmišljanja so se, ne glede na današnje stanje, v Matthisovem odčitavanju zasukala v srečni izhod iz zapletene situacije. Vprašanje tujstva v tržaškem ali katerem koli drugem prostoru se je zreduciralo na spravljivo poenotenje, kot bi se v prevladujoči samozadostnosti in brezbriznosti do družbenega samodejno brisale družbene razlike. V obmejnem prostoru je Matthisovo oziroma Horvatovo razumevanje Drugega – Tujca v procesu poenotenja družine učinkovalo vprašljivo dvorezno.

Pred iztekom sezone je bila 21. aprila na vrsti še Sosičeva noviteta *Grozljiva lepota/Paurosa bellezza*, novost, ki naj bi nedvoumno izpostavila vznemirljiv segment tržaškosti. Trije tržaški alpinisti (Emilio Comici, 1901–1944, Enzo Cozzolino, 1948–1972, in Tiziana Weiss, 1952–1978) so namreč umrli med soočanjem z gorskimi previsi, melišči, kamini, policami. Njihovi usodni zdrsi ali padci so ostali zapisani kot izraz smelih junakov in njihove trdne volje, da pridejo do cilja, značilnosti, ki si jo Tržačani radi vpisujejo v svoje izvirne celice. Delo je bilo v prvi verziji naslovljeno *Srhljiva lepota/Terribile bellezza* in že kolebanje v poimenovanju in nedobesedno prevajanje (Laura Sgubin) sta nakazovala večplastno branje teksta. Verjetno so pomeni in spremembe naslova dobivali novo razsežnost ob prirejanju (Žanina Mirčevska) in dramaturški obdelavi (Staša Bračić) besedila. Proces ugledališčenja monološkega teksta je zahteval pozorno dramaturško branje, da je priredba posredovala avtorjeve misli. Režiser Matjaž Farič pa je prirejeno pesniško izpoved predelal v intenziven odrski prikaz, v katerem so med plezalnimi vzponi in v nemogočih položajih med

samospraševanji o potrebi po izpostavljanju nevarnostim igralci nizali pomisleke in preudarke. Dinamika prikaza je ustvarjala notranjo napetost.

Na malem odru Kulturnega doma sta slovenska (Maruša Majer, Primož Forte, Tadej Pišek) in italijanska (Lara Komar, Riccardo Maranzana, Filippo Borghi) ekipa predstavili neustavljivi gon po osvajanju previsnih sten, strah pred goro in iskanje globljih razsežnosti, ki naj bi privedle do osmišljenja podvigov. Drznemu premagovanju ovir so se zoperstavljali dvomi in misli na sočasne izkušnje slovenskih alpinistov Klementa Juga, Jožeta Lipovca, Jožeta Cesarja, Jaka Čopa. Občasno se je med sestope vrinil preblisk o Italijanu – fašistu, ki je v gorah prijateljeval s preganjanim Slovencem. Čistost gora je trčila ob življenjsko prilagodljivost in vez med zelenim izzivom in spopadom z njim je dvome privedla do nerazrešljive točke. Poetično besedilo je bilo režiserju izhodišče za izpostavljanje vprašanj, umeščanje vzklikov in šepetov. Dvojna verzija predstave (v sodelovanju s Teatro Stabile FVG) je pomenljivo nakazala razlike v razumevanju stvarnosti. Ne glede na jasno izdelan in enovit režijski pristop so bile interpretacijske razlike opazne in utemeljene, tako da sta slovenska in italijanska verzija priredbe Sosičevega teksta izpadli kot enota, ki je nedeljivo poustvarjala kompleksnost tržaškega prostora.

O razlikah in razumevanju Drugega je že bil govor, toda vsakokratno sodelovanje z italijanskim Teatro Stabile priključuje v spomin uspešne izmenjave iz sedemdesetih let prejšnjega stoletja in z njimi izkušnje, vezane tudi na Jožeta Babiča, čigar 100-letnico rojstva smo praznovali marca letos. Babič je bil namreč režiser, ki je v petdesetih letih prejšnjega stoletja privedel ansambel SSG na tako zavirljivo umetniško raven, da so se italijanski kulturni krogi morali začeti soočati s produkcijami slovenskega teatra.

Pomembna obletnica naj bi bila torej posebej v Trstu priložnost za vpogled v preteklost, za pogovor s tistimi igralci in režiserji, ki so okusili Babičevo močno roko, se pokorili njegovi iznajdljivosti, se od njega učili in z njim dosegli profesionalno zrelost. Namesto Mirande Caharija, Adrijana Rustje, Alojza Miliča, ki so ga poznali kot učitelja in zahtevnega režiserja, ali Borisa Kobala, ki ga je doživljal kot otrok ob očetu Silviju, so Ireni Urbič, ki je na odru Kulturnega doma vodila pogovor, za sogovornika namenili Miroslava Košuto in Klavdija Palčiča, ki sta to nadvse kompleksno osebnost doživela v poznejšem obdobju, ko je že bil razpet med filmom in vsemi slovenskimi gledališči. Na večeru so se spominski utrinki vzporejali z anekdotami, nakar je sledilo predvajanje filma *Po isti poti se ne vračaj*.

Tržaški tisk je sicer veliko poročal o dogodkih v zvezi z Babičevo obletnico in v naslove postavljajl fraze “gledališki in filmski velikan”, “genij”,

“je še vedno med nami”, “je bil izvrsten”, vendar nihče ni poskusil opisati, kaj je pravzaprav ta režiser in ustvarjalec pomenil v tržaškem povojnem kontekstu (1948–1961), kako je navezoval stike, da so se mu odpirala vrata v filmske studije, kaj ga je gnalo od enega teatra do drugega in zakaj se je vedno znova vračal v Trst, ki ga je očitno imel za svoje mesto. Ključno obdobje, v katerem si je Babič izoblikoval svoj umetniški pristop do odrskega dela, je namreč tesno povezano z vrsto dopolnilnih silnic, od ansambla in publike, kritikov in nastajanja tržaške dramatike do ostrega zunanjega političnega pritiska, ki ni dopuščal najmanjšega odklona od trdno začrtanih tirnic. Med silovitim bojem za obstoj ustanove se je pod Babičevo trdno roko izoblikoval in uveljavil gledališki diskurz, ki je odražal nekdanjo nasilno prekinjeno veličino (SG v Narodnem dom) in bil obenem uprt v novo povojno stvarnost. Štefka Drolc – muza, ki je v tistih letih Babiča navdihovala in s svojimi igralskimi dosežki osvajala gledalce – bi s svojim pričevanjem (vedno bolj zgoščenim, a prav zato toliko bolj prepričljivim) pomagala razumeti takratno nepotešljivo vero v boljši svet, v katerem je bilo gledališče zaradi umetniškega naboja pomemben, če ne najpomembnejši dejavnik. Dovolj bi bilo izbrskati nekaj ključnih Bartolovih kritik, da bi dojeli takratni obseg kulturnega snovanja in postavili na pravo mesto, med protagoniste tistega zapletenega časa, sposobnega, premetenega, inventivnega in spretnega Babiča, pravega človeka ob pravem času na pravem mestu.

Za sintetično oznako minule sezone bi Babič uporabil tržaški rek: “vojo, ma no posso” (bi rad, pa ne (z)morem), se namuznil in poblisknil z očmi.