

dr. Bogomila Kravos

Nekaj misli o Slovenskem stalnem gledališču v Trstu



Med letošnjo svečnico (2. februar) in 25. aprilom, ki sta v italijanskih kalendarjih vpisana prvi kot cerkveni praznik, drugi kot slovesno proslavljanje osvoboditve izpod fašizma in nacizma, so se poslovlili trije protagonisti Slovenskega stalnega gledališča. V različnih obdobjih in različnih vlogah so Marko Sosič, Mario Uršič in Bogdana Bratuž v tržaškem SSG razvijali svoja umetniška stremljenja in z udejanjanjem vizij, režijami ali igro prispevali k njegovi razpoznavnosti.

Bogdana Bratuž (5. 5. 1934–25. 4. 2021) se je za delo v gledališču navdušila leta 1946, ko se je njena rojakinja Nada Gabrijelčič po 22-letnem izgnanstvu vrnila v Gorico in tam vodila prvi gledališki tečaj v priredbi SNG za Trst in Primorje. Igralkin zgled je odraščajoče dekle prepričal k vpisu na ljubljansko Akademijo. Po končanem študiju je leta 1957 prišla v svoje naravno okolje, v tržaški ansambel. Z mariborskim *intermezzom* (1960–1970), ki je sovpadal z družinskimi načrti in učvrstil razpoznavnost njenega igralskega talenta, mu je pripadala trideset let. Odrsko mojstrstvo je pred svojo publiko razgrnila v poslovilni vlogi Marie Callas v McNellyjevi *Master Class* (1998).

Mario Uršič (24. 12. 1939–1. 4. 2021) se je za gledališče odločil med opravljanjem računovodskih nalog v banki. Nenaden preblisk in odrinil je pisalni stroj, dal odpoved in se vpisal na Akademijo, kjer se je v sozvočju

s sočasnim uporniškim duhom leta '68 in s kolegi (posebej z Borisom Cavazzo) navdušil nad ameriško dramatiko in gledališčem absurda. Leta 1969 se je vrnil v domačo tržaško stvarnost. Tu se je ob spogledovanju s svetovnim političnim in odrskim dogajanjem vrnila vanj zavest o zapletenosti identitete obmejnega človeka in o potrebi po prikazovanju neskladij v protagonistih tega prostora na tržaškem odru. Uršič je začel sistematično proučevati preteklost, pozorno je prisluhnil pripovedim, se oprl na dokumentarno gradivo in študijsko apliciral dognanja na slovenska in italijanska dramska besedila. Njegov gledališki diskurz se je razvijal v točno določeno smer in ta sporočilnost je postala del neukalupljene poetične izpovednosti. Bogastvo tržaškega prostora je v srečnih okoliščinah zaživelo na mestnih trgih v večinskem in manjšinskem govoru. Uršičeva najodmevnejša priredba je bila tržaška različica De Filippove *Filumene Marturano* (1996), v kateri so se strnili bistveni elementi slovensko-tržaške presnove mediteranske kulture. Od devetdesetih let prejšnjega stoletja je Uršič za marsikateri projekt uporabil izrazje okoliškega prebivalstva. Čeprav je bil meščan in ni obvladal nobenega od slovenskih okoliških govorov, se jih je posluževal z izjemnim poslušom za prvinskost izrazja, s katerim je upovedoval značilnosti slovenske samobitnosti in kompleksno tržaškost.

Marka Sosiča (22. 12. 1958–2. 2. 2021) je pritegnilo gledališče, ki se je že ustalilo v Kulturnem domu in ki ga je v okolju primerni različici dopolnjevala produkcija dramske skupine na Opčinah. Kontrast med profesionalnim in amaterskim je zgodaj izostril Sosičevo kritičnost do okolja in vplival na izbire, opensko društvo Tabor pa je brez zadržkov sprejelo njegove mladostniške pobude. Kot sedemnajstletnik je društveni skupini predlagal Strindbergovega *Očeta*. Ni pomembno, kako so delo dojemali ljubiteljski igralci, predano so sledili ambiciozni režijski zasnovi, omahovali pod težo replik in neustreznostjo odra, scene, rekvizitov. Sosič je z njimi preverjal težišče svoje nadaljnje poti. Ob povratku s filmske akademije v Zagrebu je režiral v gledališčih, objavljajl prozna dela, obenem pa iskal službeno razmerje, ki bi mu nudilo možnost za udejanjenje lastne poetike. Med letoma 1991 in 1994 je kot umetniški vodja vnesel svoje smernice v Primorsko dramsko gledališče (zdaj SNG) v Novi Gorici, nato je dva mandata zasedal mesto ravnatelja in umetniškega vodje v tržaškem SSG. Tako kot večina vodilnih akterjev v desetletjih povojnega gledališkega delovanja je tudi Sosič s svojo izrazito izdelano poetiko utiral tržaškemu gledališču nove poti, širil delokrog in tkal vezi z drugimi gledališkimi ustanovami in ustvarjalci.

Premisljeni gledališčniki so svojo dejavnost osnovali na izročilu, na posebnem položaju tržaškega Slovenskega gledališča in vsak po svoje

ovrednotili tradicijo, ki je bila na začetku 20. stoletja vpisana v zasnovano tega teatra. Takratni načrtovalci so že v začetnem nastavku želeli preseči nacionalistična trenja z odmevnimi umetniškimi prikazi, toda stvarnost se je kmalu zasukala v nepredvideno smer in v 120 letih se je miselno stanje v tem mestu sicer spremenilo, a ne dovolj, da bi izkoreninilo občasne trke in zanikanja zgodovinske prisotnosti drugega. Danes se to pojavlja v milejši obliki, a nič manj vztrajno. Mejno ali obmejno področje ima namreč povsod, kjer koli na svetu je, podobne značilnosti. Izrednost Trsta je prav Stalno gledališče manjšinskega dela avtohtonega prebivalstva, ki je bilo v obdobju nacionalizmov kot meščanska skupnost gospodarsko tako močno, da je velikopotezno načrtovalo svoj kulturni preboj v trgovsko-podjetniško strukturo večkulturnega mesta. Zato sta bila od ustanovitve leta 1905 in od njegove obnove leta 1945 gledališka repertoarna politika in produkcija osnovani na medkulturnem diskurzu, kot proizvod slovenske tradicije z dodatkom prvin vseh drugih v Trstu živečih jezikovnih in kulturnih skupnosti.

Bežne oznake preminulih protagonistov ponazarjajo torej različne faze povojnega obdobja in želje po uveljavljanju lastnega diskurza, ki bi se z naravno danostjo te ustanove širil v slovensko in italijansko gledališko kulturo. Včasih je bilo videti, da bo zasnovani prodor uspel, a je zanimanje za drugačno povednost kmalu presahnilo in je prevladala sredotežnost, ki obrobju namenja postranski pomen. Danes bi lahko govorili o medkulturnih dosežkih že pred razpoznavnimi globalizacijskimi procesi, bili vzorčni primer gledališča z avtentično širino, kakršnega so si zamišljali nekateri povojni gledališki ustvarjalci, recimo Jože Babič, Giorgio Strehler in Giorgio Pressburger, toda tržaški diskurz je zašel v krizo celo v teatru, v katerem se je razvijal.

Koronavirusni čas in prepoved druženja sta različnim silnicam vzela ostrino in jih obenem razgrnila pred nas, da se zdi soočenje z danostjo neodločljivo. Specifični diskurz, ki je (z več zastranitvami) nastajal na periferiji slovenskega ozemlja, je v sedanjem stanju prav z vidika razpršene ponudbe vreden natančnejše analize. V zahodnem obmejnem prostoru deluje namreč nekaj dobro vpeljanih gledališč s sorodno ponudbo.

V dolgih mesecih nedejavnosti so po kritičnem izboru in medsebojnem dogovoru gledališča običajnim obiskovalcem nudila videoposnetke predstav ter z njimi poskušala privabiti nove gledalce. Ponudbi sestrinskih gledališč je SSG dodal še skrbno zrežirane zapise o preminulih (dragoceno pričevalsko-dokumentarno gradivo za zanamce) ter niz pogovorov iz zakulisja s člani in sodelavci ansambla. Vse se je odvijalo v mejah možnega,

z obveščanjem prek spleta, radia in tiskanih medijev. Koliko gledalcev je tem dogodkom aktivno prisostvovalo, ne vemo, tako kot ne poznamo dejanskega dometa predvajanih videoposnetkov in nam ni znano, kako so se gledalci ob domačih zaslonih odzivali nanje.

V času prisilnega molka in pod udarom ustrahovalnega besedišča ni bilo veliko izbire, vodstva so polnila vrzeli, ni pa podatkov, da bi poskušala preseči predhodne zadrege, ki so že veliko prej spodbujale raziskavo o recepciji oziroma o načinu, kako intenzivirati odrsko sporočilnost. Veljava umetniške besede v času, ko analogni *searching* zamenjuje digitalni *surfing* ni vezana na pandemično situacijo. Že nekaj časa se zastavlja vprašanje, kako spodbujati osnovne kognitivne prvine porabnikov, da ne bi podlegli razmeram. Treba se bo odločiti, ali se bomo zadovoljili z enoznačno konfekcijo in v ponudbo vključili predvajanje posnetkov ali bomo se lotili iskanja kohezijskih sil med akterji. Podatki o ogledu predstav na spletu naj bi bili zadovoljivi, niso pa verodostojni. Kako preveriti, če izraženo zadovoljstvo gledalcev ni le avtomatično všečkanje?

Na vseh ravneh in v vsaki pojavnosti, tudi v pogovorih s publiko, je za gledališče značilen živ stik, pretok nevidnega fluida, ki se sprošča med odrom, zaodrjem in parterjem, med igralci, tehniko in gledalci. Ekranizacija pogovora ali filmski zapisi gledaliških dogodkov so s svojo nesprenemljivostjo odraz bolj ali manj oddaljenega dogajanja. Na to nas je predavnimi desetletji opozoril Eduardo De Filippo. Ko so za promocijo in nudenje dodatnih sredstev podhranjenim institucionalnim ansamblom na italijanski televiziji snemali ekranizaciji prirejene odrske uprizoritve, se je De Filippo opravičeval, da to dela zgolj za denar, da gre za zavestno razprodajo njegovih stvaritev, da s tem omogoči svojemu gledališču in ansamblu kolikor toliko dostojno preživetje. De Filippovo gledališče je bilo v polnosti njegovo, od avtorstva dramskega teksta, režije in v celoti podrejenega ansambla, v katerem je sam igral nosilne vloge. Šepetalca ni dovolil, ker se je vsak sodelavec moral preleviti v lik in ga igrati v sozvočju s tempom, ki ga je po zaznavah vodilnega igralca diktirala publika. To je bilo včasih, ko so še veljali nauki Stanislavskega, ko je neapeljska *sceneggiata* dosegala množično odzivnost in je bila odvisnost od zaslonov začetniško kritična.

De Filippovo opravičevanje je bilo v tistih oddaljenih časih umestno, vemo pa, da gledališče vseh časov sledi razvoju družbe in deluje kot senzor, ki nagovarja množico ali privilegirano elito. Če je pridobivanje gledalcev zatekanje k lahkotnejšemu upovedovanju, je navadno to odraz površinskega in površnega zaznavanja stvarnosti, morda celo podcenjevanja občinstva.

Je torej nastavljena past ali izziv. Na to so in nas še opozarjajo misleci in ustvarjalci.

S tragično usodo zaznamovani skladatelj, pianist in dirigent Ezio Bosso je na svojem zadnjem koncertu govoril o enkratnosti izvedbe glasbenega dela, obenem pa opozoril na njegovo polno realizacijo v recepciji. Navidezna protislovnost izjave se razveže v nadaljnjem razmišljanju o enkratnosti recepcije. Po njegovem je namreč katero koli umetniško delo last vseh: kdor ustvarja, svojo stvaritev (glasbeno, besedno, likovno) namenja/poklanja vsakomur, ki je željan poslušati, brati ali gledati in si avtorsko delo prisvajati na svojstven način. Umetniško delo se torej v polnosti realizira samo v recepciji, ta pa je odvisna od trenutnega razpoloženja. Bosso je glasbo dojemal kot totaliteto in trdil, da nas glasba uči poslušanja, da je bistvo vsakega umetniškega dela poslušalčevo/gledalčevo poistovetenje z njim ali prehajanje vanj, ko porabnik nezavedno postane soavtor. Kaj odnesemo od umetniškega dela, če nas ne posrka vase in se ne znamo/ne moremo zatopiti vanj, če v njem ne iščemo in ne najdemo sebi primerne razsežnosti?

Se za nadomestnimi videoprikazi res skriva le težnja po preživetju, kot je v napovedniku sezone 2020/21 zapisala predsednica upravnega odbora SSG Breda Pahor? O kakovosti preživetja ni bilo zapisano nič. Iz predstavitve sezone ni razvidno (in mogoče tudi ne more biti), ali je bilo v načrtovani spored vgrajeno tudi iskanje nove strategije ali je šlo upraviteljem in vodstvu le za potrjevanje uhojene poti.

Po političnih kriterijih nastavljenemu upravnemu organu se je namreč mandat iztekel jeseni 2020. V kriznem času, ki je v različnih oblikah stalnica tržaškega SSG, so odločevalci o vodstvu manjšinskih ustanov po nekajmesečni presoji stanja potrdili mandat upraviteljem v odstopu. Upravni svet SSG odloča o ustroju ustanove in o imenovanju umetniškega vodje, posledično vsaj posredno pogojuje njegove programske izbire. Načrtovani repertoar za sezono 2020/21 je bil naslovljen *Časovne esence* in tako kot predhodni (2019/20, *Nedvomno čudovita*) pester. Glede na (ne) predvidljive zapreke težko sodimo o dometu posamezne predstave in celotnega sporeda. Konec septembra 2020 so v SSG uspešno predstavili *Stoletje muzikala* Stanislava Moše, velik zalogaj za igralce, barvitost glasbe in oblek, zabava, ploskanje in sprostitveni potpuri za občinstvo. Primorski dnevnik je v zapisu o predstavi izpostavil "prepustitev petju in plesu". Pred jesenskim zaprtjem sta bili izven abonmaja predstavljeni še *Bidovec-Tomažič: Tovarštvo* Patrizie Jurinčič Finžgar, poklon predstavnikoma ustreljenih na prvem in drugem tržaškem procesu fašističnega Posebnega sodišča za

zaščito države ob okroglih obletnicah (6. 9. 1930 in 15. 12. 1941) in *K(0)ronske zdrahe* Igorja Pisona, prikaz zakonskega para v postapokaliptičnem času. Avtorska projekta sta odražala odnos zastopnikov mlajše generacije do preteklega in sedanjega travmatičnega dogajanja.

Sledilo je dolgo obdobje virtualnih stikov, ki se je prekinilo maja letos, ko je vodstvo poskrbelo za eksploatacijo dobro strukturiranega družinskega abonmaja za otroke in starše. Nedvomno je to prioriteta: obisk gledališča naj bo čim pogostejša stimulacija interakcije z igralci, naj postane del vsakdanje normalnosti. Začne se pri otrocih, če so v to vpleteni starši, še boljše. Prav tako vznemirljiv naj bi bil vnovični stik z običajno publiko, ki se je zavedala, da so vaje potekale v težkih pogojih, z neštetimi omejitvami. Igri *Kdo je videl Coco?* Maje Gal Štromar in *Artemisia Gentileschi* Lina Marrazza (napovedana v sezoni 2019/20) sta pisani za dva igralca, predvidevata intimno postavitvev na malem odru, pokoronski predpisi pa so odmerili predstavitev na velikem odru Kulturnega doma. Nelagodje nastopajočih se je z odra pretakalo v parter med publiko. Na odru trud in prizadevnost, v dvorani neprikrita želja po "veliki" predstavi, ki bi potešila neučakanost in nagradila zvestobo. O odzivu publike bi torej težko sodili. Nad sporočilnostjo je prevladal občutek razkropljenosti, kot bi se s predpisano razdaljo in nestičnostjo med odrom in parterjem vzpostavila četrta stena. Ni znano, na katerih prizoriščih bodo ti dve predstavi ponavljali do oktobra. Jeseni, pred začetkom nove sezone, bosta na vrsti še premieri igre *Dišeče skrivnosti* Barbare Pie Jenič in glasbeno-gledališke komedije *Čudovita* Jureta Karasa (napovedana v sezoni 2019/20), ki jo bodo predpremierno predstavili na festivalu Trieste estate. Pirandellovo *Šest oseb išče avtorja* so verjetno premestili v naslednjo sezono. Režiral naj bi jo Paolo Magelli, znanec in nekakšen provokator tržaške publike. Ob vpisu abonmaja je bilo za domačo publiko to delo najbolj vablivo, ne le zaradi avtorja, pač pa zaradi Uršičeve režije izpred 20 let (v sezoni 2000/01). Režiserjeva smrt je še dodatno oživila spomin na ansambel, ki je v tisti predstavi na več ravneh menda zadnjič uspešno povezoval sedanost s preteklostjo in Pirandellovo zagonetno absurdno dramsko dogajanje prignal do poetično usklajenega prikaza. V tedanji izvedbi so bili pokojna Bogdana Bratuž Druga igralka in Alojz Milič Šepetalec, sedanji umetniški vodja Danijel Malalan Mladi igralec, nekdanji začasni umetniški vodja Igor Pison pa Inspicent.

Takrat nadobudni Igor Pison je medtem dozorel v režiserja in misleca, občasnega pisca prodornih kolumn. V eni od teh je pred nedavnim pisal o splošnem upadu gledališke publike (navajal je sveže podatke iz Nemčije),

o hiperprodukciji, ki teži po zadostitvi tržišču in se zavestno ali ne meri z Netflixovo ponudbo in se spraševal:

Bo država plačevala za ustanovo, ki se z umetnostjo ukvarja le nekajkrat na teden? Za tako malo ljudi? Ja. In umetnikova naloga je ta, da se za to bori. Država bo namreč podpirala le umetnosti, ki so neke vrste odvod. Predstavo lahko razumeš ali zasovražiš le v času, ko je narejena. Preteklosti ne moremo presoјati, ker nas takrat enostavno ni bilo. Predstave iz leta 1970 ne morem “razumeti” v celoti, ker živim popolnoma drugače kot takratna družba. Poleg tega lahko na starejšo predstavo gledam le kot na posnetek. Lahko jo raziskujem, ne bom je pa “doživljal”. Zato poudarjam: družbena vloga teatra ni zabava. Teater je umetniški prostor, ki ga izoblikujejo sodobne družbene dileme. Med vajami se pisana paleta mnenj in vidikov konkretizira v minljiv umetniški produkt. Bodoče novosti so že izrisali v marsikateri študiji: odprava abonenta kot glavnega stebra, na katerem sloni gledališka ustanova: spremenjena formula kulturnega menedžmenta, ki ne sledi le eni glavi, ampak sestavo nove sezone zaupa širši skupini; jasno začrtana dolgoročna sodelovanja, to pomeni, da se vsake tri leta določa, kaj se bo delalo, katere cilje je treba zasledovati in s katerimi ljudmi se bo sodelovalo (od igralcev do režiserjev).

Pison je študijsko vezan na nemški gledališki prostor, domuje v Trstu in se z občutkom za prostor, kjer se mu ponudi zanimiva priložnost, posveti odrskemu delu. Med drugimi zadolžitvami je za SNG Maribor lani napisal libreto po romanu Zlatke Vokač Modic in na glasbo Nine Šenk režiral opero *Marpurgi*. Njegova stališča so sad razmišljanja, pogovorov, izkušenj. Odražajo bogastvo Tržačana s tradicijo v medkulturni stvarnosti, ki opazuje evropske usmeritve in se prav zato že dolgo zaveda družbenih sprememb ter jih z analizo prostora in časa prestavlja na gledališke odre.

Trst ni *caput mundi*, toda gledališče v njem bi se v patpoziciji, v kakršni so domala vsa gledališča, lahko izprašalo o bodočih smernicah. Na obrobju je tudi ekstravaganca možna, kot je z večkratnimi neobičajnimi prijemi dokazal recimo Sosič. Na dognanjih utemeljene sugestije vodstva bi morda pritegnile drznejše ustvarjalce, ki bi pristali na poskusne pristope, seveda z jasnim izhodiščem v obmejni izkušnji. Slovensko gledališče v Trstu je po datumu nastanka med slovenskimi drugo stalno gledališče in med tržaškimi prvo, je paradigmatičen primer ustanove s tradicijo v medkulturni stvarnosti, ki lahko prek svojih zgodovinskih izkušenj spregovori italijanskim in slovenskim teatrom. Njegova tradicija se je kdaj pa kdaj potuhnila ali je bila potisnjena na stran, zaradi obstoječih mejnih razmer pa

ni presahnila. Perifernost in protislovni stiki z drugim niso nobena “mediteranskost”, izvotljeni izraz, ki ga nekateri tako radi uporabljajo v zvezi s Tržačani. Seveda je Mediteran stičišče kultur in nekaj te mediteranskosti je v tržaškosti, kar pa ne odgovarja predstavi, ki se je pod to oznako zasedrila v splošnem slovenskem imaginariju. Zakaj mediteranskost reducirati na igrivost, radoživost, pisanost, kričočnost in kar je temu podobnega, ko to ni ne v zavesti ustvarjalcev ne v zavesti porabnikov kulturnih dobrin. Kritični Tržačani in Primorci v obmejnih in obmorskih avtorjih odkrivamo plodnost kulturne kontaminacije, zavedamo se privzemanja uporabnih elementov od drugih, sosedov in bližnjih ter spremešavanja prvin v nam ustrezno sporočilnost. V njej opazujemo predvsem poziv k vztrajnosti; če si sposodimo Gregorčičev verz: “a stena skalna / ostane stalna”. Srž bivanja na meji je kljubovanje in soočanje z drugim.

Nič čudnega ni bilo, če je Marko Sosič začel z režijo Strindberga, svoj tekst o alpinistih Comiciju, Cozzolinu in Weissovi pa zaupal režiserju Matjažu Fariču, da je z njegovo iznajdljivostjo *Grozljiva lepota* dosegla odrsko sugestivnost. Sosič je stremel po večjem, širšem. Želel se je projicirati v svet in vanj ponesti tržaško gledališko ponudbo. Drugače in po drugačnih silnicah se je z gledališko sporočilnostjo ukvarjal Mario Uršič, ki se je po zagledanosti v Albeeja, Arrabala in podobne avtorje spoprijel s Štokovimi in Cijakovimi burkami, poglobljanje v tržaško mejno identiteto pa ga je privedlo do spoznanj, ki so se prelila v uravnoteženo izraznost tržaške *Filumene Marturano*.

Čas za razmišljanje o nas in družbi je navdihnil Milana Rakovca, da je v kolumni *V Tomizzevem duhu* ugotavljal, “da čutimo (ne pa tudi vemo), kako se sesuva dva tisoč let civilizacije, z njo pa tudi mi, ljudje, človeštvo”. Po njegovem se torej to, kar se nam je zdelo neomajno trdno, že dolgo drobi in sesuva. Ta občutek lahko z njim delimo ali ne, lahko se prepustimo koronskim statistikam ali pa reagiramo in se poskušamo prebiti iz tega obroča.