

Bogomila Kravos

Iz tržaškega zamejstva

Ko je v oceni gledališkega dela zapisano:

Na splošno gledano se mi je zdela predstava solidna. Menim namreč, da si mora tudi manjše gledališče, kot je danes SSG, vendarle zastavljati nekatere zahtevne cilje, drugače tvega deprofesionalizacijo. /.../ Rezultat je bil, kljub vsem omenjenim težavam, dober, čeprav ni nujno, da bo igra vsem všeč. Bila pa je dogodek z jasnimi umetniškimi in ne drugačnimi ambicijami.¹

se bralec upravičeno vpraša, kaj to pomeni, katere cilje naj bi imelo tržaško gledališče, če ne umetniških? Katere kriterije ima v mislih kritik, ko zagovarja umetniška prizadevanja vodstva gledališča in poučuje gledalce, kako naj na predstavo gledajo? Predstava katerega koli stalnega gledališča je namreč namenjena ciljnemu občinstvu, ki ga vodstvo gledališča menda pozna. Dejansko spodbuja kritikov excursus predvsem k razmisleku o ciljnemu občinstvu tržaškega Slovenskega stalnega gledališča. Je to občinstvo še tako heterogeno, kot so nekoč poudarjali? Koliko abonentov sploh ima to gledališče? Komu je namenjeno? Ker je nastalo na neizpodbitno strateško pomembnem in v nacionalnem pogledu izpostavljenem mestu, lahko trdimo, da se poslanstvo te institucije v sto letih ni bistveno spremenilo, če je funkcionalnost javne ustanove še osnovnega pomena za njen obstoj in če izhajamo iz postulata, da je Slovensko gledališče v Trstu dvakrat (l. 1905 in l. 1945) nastalo kot gonilna sila vsega umetniškega snovanja v trgovsko naravnanim središču.

Konec koncev so se okoli gledališča sukali vsi literarni ustvarjalci, ki so objavljali v tržaških povojnih revijah (Sidro, Tokovi, Razgledi), in najslavnejši izmed njih (Pahor, Rebula, Košuta, Tavčar, pozneje Kravos, za njim Čuk, Mermolja) so si kaj kmalu po prvih tržaških objavah utrli

¹ Ace Mermolja: "Dogodek z jasnimi umetniškimi ambicijami." *Primorski dnevnik*, 15. 3. 2009.

pot v osrednji slovenski kulturni prostor. Menda se je kriza najprej pokazala v gledališču, ker je gledališka sporočilnost vezana na takojšnjo recepcijo v prostoru. Tavčarjeve analize osipa abonentov iz šestdesetih in sedemdesetih let so po svoje zanimive,² kot je zanimiv pojav satire, s katero sta od sedemdesetih naprej občasno poživiljala tržaško sceno Verč in Kobal. Recepcija njune satire je bila vedno optimalna. Satira pa je alarmni zvonec, ki hrupno oznanja neustrezno stanje, in ko njena ost ne sproži postopnih sprememb, se razkorak med pričakovanjem in realnim stanjem večja in se premosorazmerno večja tudi odtujenost med ciljnim porabnikom in institucijami, in če že govorimo o zamejstvu, pomeni odklon od institucij oddaljevanje od slovenstva. Če se institucija utemeljuje na gojenju specifičnega slovenstva, ki se razvija v posebnih okoliščinah v zamejstvu, je zanemarjanje tega poslanstva spodkopavanje lastnega *raison d'être*.

Izraz zamejstvo je sicer med zamejci zasovražen, a je edini, ki ga danes lahko uporabim ob razmisleku o prostoru, v katerem živim. Od nekdaj sem bila namreč prepričana, da živim v slovenskem prostoru z določeno specifikom, ki izhaja iz zgodovine in drugačne duhovne širine, ne boljše ne slabše od preostalih specifik, preprosto drugačne. Pretresi in vznemirjenja po prvi svetovni vojni so slovenstvo v teh krajih utrdili na že prej zaznavnih kategorijah in na te kategorije so v povojnih desetletjih vplivale še politične spremembe v matični državi. Ljudje na eni in drugi strani meje so marginalizacijo sprejemali vsak svojemu političnemu sistemu primerno, železna zavesa je razdvajala in stimulirala. Poleg tega je bila tržaška izkušnja različna od goriške in videmske. Toda ne glede na historični diskurz so v tej razdrobljeni specifikki zanimivi elementi (in teh je vsaj nekaj), ki bi se lahko dopolnjujoče vgrajevali v tiste sanje, v katere smo nekoč, prav v sedemdesetih letih prejšnjega stoletja, verjeli ali vsaj upali, da se bodo uresničile.

Načrtovalci razvoja so namreč govorili o graditvi "skupnega slovenskega prostora" in marsikdo za mejo je resnično mislil, da bo s svojim prispevkom bogatil ali širil obzorje slovenstva. "Mediterranskost", ki jo v zvezi s Primorci večkrat navajajo, ni ponazarjanje pisane barvitosti. Za tiste, ki "mediteranskost" živijo, je to bit, v kateri se zavestno srečujejo različne silnice: ko se branimo pred vplivi tujega, to tuje sprejemamo in postaja del nas samih, tudi našega slovenstva, in naš diskurz upoveduje to za nas samo navidezno kontradiktornost. O tem je govoril Kalan v petdesetih letih in iz svojega zunanjega gledišča utemeljeval nastajanje posebnih jezikov

² Bogomila Kravos: "Vloga Josipa Tavčarja v miselnem zasuku Slovenskega gledališča v Trstu." *Sodobnost*, XLIII, 11/12: 956–961.

za upovedovanje umetniškega diskurza v večkulturnem prostoru.³ Kalan je namreč v razvoju tržaške gledališke izraznosti opazal nove možnosti upovedovanja in ugotavljal, da se to, kar nastaja, ujema z latentnim pričakovanjem okolja in ga stimulira v zaznavanju lastne pozicije v svetu. Gledališče je jemal kot lakmusov papir za preverjanje rasti na kulturnem področju; da je bilo tako, potrjuje tudi takratno pisanje uveljavljajočih se besednih ustvarjalcev. Načrtovanje enotnega slovenskega kulturnega prostora je torej temeljilo na konstituiranju samozavestne biti.

Kot se rado dogaja, so obetavno izhodišče nekateri razumeli po svoje in zaradi prijateljskih vezi ali pa le iz koristoljubne ponižnosti uvajali v tržaški prostor osrednjeslovenski diskurz. Naenkrat je postal edini "pravi" umetniški in torej dominantni diskurz tisti, ki je potrjeval odvisnost od inspirativnega centra in je samo zato prevladoval nad drugimi. Zdrava tekmovalnost, ki je bila vpisana v zavest Trsta in Ljubljane, se je sprevrgla v posnemanje osrednjeslovenskih dosežkov. Že uveljavljeni zamejski ustvarjalci so v tem procesu ohranili svoje pozicije, toda naslednje generacije niso mogle več vzleteti, kot da bi jim bila pristrižena krila.

Manjšina se tudi v zdravih demokracijah ne razvija popolnoma prosto. *Mare magnum* je vedno vabljev, zapiranje v lastno lupino pa pomeni varno preživetje. Odtujitev sodi k naravnemu osipu v manjšini in ohranjanje pozicij postane dosežek, ko je zastavljeni cilj le preživetje. Gotovo pa to ni cilj celotne, čeprav številčno zelo omejene skupnosti. Občasni trki med različnimi pogledi na stvarnost so torej nekaj pričakovanega, celo spodbudnega, ker se ob vsakem trku nujno nekaj premakne. Poživljajoči so recimo trki na gospodarskem področju, na katerem je preživetje odvisno od vnaprejšnjih predvidevanj in takojšnje uspešnosti. Na področju kulture veljajo ista pravila. Morda so na videz manj zaznavna, a posledice so še usodnejše.

Od sedemdesetih let govorimo v zamejstvu o krizi v kulturi in vsi občasni poskusi razčiščenja te situacije niso nikoli prešli v operativno fazo. Ko naj bi od večkrat izrečenih lepih in spodobnih misli, ki so prišle na dan na programskih konferencah, prešli k resnemu prestrukturiranju ali posodobljenju izraznosti, je zmanjkalo poguma. Nihče se ni želel v skupno dobro odpovedati pridobljenim privilegijem, vse se je ovijalo v žalni prrt trpečega "zamejstva" in se reduciralo na zunanji aspekt, ki je vedno in samo finančni primanjkljaj. Glasno jadikovanje nad mačehovsko državo, ki v manjšini ne vidi svojemu diskurzu dodane vrednosti, ampak samo odvečni strošek, omogoča opuščanje presojanja vsebinske plati.

³ Filip Kalan: "Edinstven primer gledališke ustanove z zelo zapletenimi razvojnimi momenti." *Primorski dnevnik*, 10. 8. 1958.

Naslednji korak je zatekanje k matici, ki naj razumevajoče zapolni vsako finančno zadrego, ne da bi prosilci v zameno dali kakršno koli jamstvo za smiselno porabo sredstev za blaginjo prihodnjega razvoja ali omenili potrebo po vključevanju tržaškega diskurza v osrednjeslovenski tekst kulture. "Mediterranskost" v reprezentaciji tržaškega gledališča danes ustreza zunanjemu pogledu, torej pričakovanju občinstva v osrednji Sloveniji, in vodstvu gledališča očitno ne pride na misel, da se Tržačan v takih prikazih ne prepozna.

Razvoj kulture je brez dvoma kompleksen, ker mora že na lokalni ravni usklajevati različne ravni in stimulatивно spodbujati vse silnice hkrati. Razlika med visoko in nizko izraznostjo, med realnim in umišljenim kulturniškim hotenjem je torej značilna za vsako kulturniško snovanje. Obnavljanje je rutina, vnos novega zahteva miselni napor in posledično zavrnitev ali sprejem predlaganega. Kultura je v krizi ne le zaradi kroničnega pomanjkljivega denarnega priliva, ampak tudi zaradi nujnega prenavljanja. Ker je vsaka institucija glede na svoja izhodiščna načela nefleksibilna, so zagate razumljive in se jih da presegati le z jasnimi ukrepi, občasnim prestrukturiranjem, predvsem pa s preverjanjem izsledkov o načrtovanih in izvedenih premikih. Tudi neomajne institucije imajo vgrajene varnostne ventile. Vodilne funkcije vseh javnih institucij imajo točno določene zapadlosti in upravni ter nadzorni odbori nosijo nemajhno odgovornost za smiselni razvoj ustanov, v katerih delujejo. To so bila nekoč častna in prestižna mesta za osebe, ki so si v stroki pridobile velik ugled. Zadnja desetletja pa se je v Italiji (in seveda v tržaškem zamejstvu) uveljavila praksa (navadno dosmrtnega) imenovanja zvestih strankarskih pripadnikov na najodgovornejša mesta, po načelu "bolj si zvest, više si postavljen". Redke izjeme med imenovanimi imajo ustrezno izobrazbo, toda tudi te niso imenovane zaradi svoje strokovne podkovanosti, pač pa zaradi strankarske pripadnosti, zato ne morejo nastopati suvereno in zagovarjati interesov ustanove; mandat se jim bo namreč podaljševal le, če bodo predstavljali svojega komitentata. Neodgovorno upravljanje, ki ima politično zaslombo, dopušča nesposobnost razumevanja kulturnega utripa okolja, to pa vodi v brezplodno ponavljanje prej vpeljanih vzorcev ali celo do variant, izpeljanih iz vzorcev, ki ustrezajo osebnim nagnjenjem poverjenika.

Na obrobju je vsak zdrs nevaren. Ko pa kritik občinstvu pojasnjuje, kaj je ali bo gledalo, je verjetno že zdrsnil in je razkorak med uresničenim in hotenim dosegel točko, na kateri zunanji opazovalec morda lahko misli, da je še mogoče vzpostaviti medsebojno komunikacijo, v resnici pa je naravni jezik v medsebojni komunikaciji le navidezno isti, ker ideološko-kulturološka obremenitev ne dopušča več pravega stika.

Spremembe, ki so bile potrebne (ne glede na okoliščine, ki jih v Trstu in italijanskem obmejnem prostoru vedno obremenjuje nacionalizem) v sedemdesetih letih, so uradno imenovani slovenski zamejski ideologi začeli v svojih zapisih omenjati v devetdesetih, ko so ideologije propadle in je bilo najplodnejše obdobje mimo.⁴ Dvajset- ali tridesetletni zamik ne pomeni le sklerozacije idejnega položaja celotnega zamejstva, ampak predvsem zamudo, ki je povzročila beg sposobnejših.

V sedemdesetih letih sta Boris Kobal in Sergej Verč poskusila stopiti na tržaško gledališko sceno. Z njima je bilo še nekaj navdušencev. Vztrajno sta nadaljevala do recimo močne in odmevne Kobalove satirične komedije *Afrika ali na svoji zemlji* (1996). Na splošno je bila sezona 1996/97, ki jo je v Slovenskem stalnem gledališču pripravil Boris Kobal (kot pomočnik direktorja in umetniškega vodje), izjemno uspešna in je privabila v gledališče nove abonente. Potem so se v Trstu stvari zasukale tako, da se je Kobal odločil za razpis drugega mesta in postal direktor MGL. Pred odhodom iz Trsta je na debatnem večeru o vlogi in pomenu Slovenskega gledališča v tem mestu utemeljil svoj pogled na razvoj tržaškega gledališča, potem pa ugotavljal svojo nemoč, češ da dramatik, režiser in igralec za uresničevanje svojih projektov potrebujejo tisto zapleteno "mašinerijo", ki ji pravimo gledališče, v katerem deluje vse za realizacijo "predstave sezone". Brez institucije ni ne igralca, ne režiserja, ne dramatika in če ti domača institucija, v kateri si rasel, ne omogoča nadaljnjega razvoja, moraš drugam. Trpka ugotovitev je bila nekakšno opravičilo občinstvu, ki Kobala še danes obožuje in vidi v njem svojega aeda, upovedovalca zamejsko-mediteranske žalosti. Oboževalski odnos občinstva do vsega, kar Kobal dela, je ob njegovem odhodu v Ljubljano zahteval od tržaškega gledališča pregovarjanje z njim, toda vsaka načrtovana pobuda se je rojevala pod nenaklonjeno zvezdo. Na eni strani je bilo prekipjavajoče občinstvo, na drugi hladne birokratske zatežitve, ki zunanjemu sodelavcu namenjajo, kar mu gre, domačemu ustvarjalcu pa kvečjemu polovico dogovorjenega. Povrh tega današnji upravitelji ne uporabljajo več pregovornega zamejsko objokanega sloga Benedetiča, ki je kot direktor gledališča tako prepričljivo pretakal solze nad hudim finančnim stanjem, da si se lahkomišno odpovedal honorarju, ker si bil tisti hip prepričan, da tudi on dela samo za narodov blagor. Zdaj teh teatraličnih zvijač ni več. Vse je prepuščeno številčno izredno močnemu

⁴ Prim.: iz intervjuja z Giorgiom Strehlerjem izhaja, da je zaradi splošne krize italijanskih gledališč, in seveda zaradi svoje tržaškosti, Strehler na začetku sedemdesetih let upraviteljem italijanskega Stalnega gledališča za Furlanijo - Julijsko krajino predlagal prestrukturiranje, ki naj bi se uresničilo z izpostavljanjem večjezičnosti in večkulturnosti prostora. (Paola Bolis, "Noi' che strana razza". Il Piccolo, 13. 10. 1991.)

računovodskemu oddelku, ki ravnodušno izvaja odredbe direktije. Delavec dobi v podpis pogodbo po opravljenem delu – pa jo sprejmi ali se odpovej še najmanjšemu honorarju.

Menda je Verčevo pisanje kriminalnih romanov poskus bega iz te resničnosti. Ni se odpovedal svojemu pogledu na gledališče, toda pri ugledališčenju drame *Samomor kitov* je razumel nauk. Sicer je bil že prej deležen številnih naukov, toda zamejec je trdoživ. Ko je Verč po kakih desetih ali petnajstih letih dela prevedel Goldonijev *Campiello* (eno najbolj poetičnih Goldonijevih del v verzih), so mu v SSG (2005) to dramsko besedilo postavili kot briljantno komedijo in jo žanrsko uvrstili v *commedio dell'arte*.⁵ Pri tem je smiselno povedati, da so bile za povojno uveljavitev tržaškega gledališča temeljnega pomena Goldonijeve *Primorske zdrahe*. V letih 1948, 1950 in 1955 je takratno tržaško SNG osvajalo vse primorske in jugoslovanske odre s svojevrstno interpretacijo tega Goldonijevega dela. Tekst večkulturnosti, o katerem je govoril Kalan leta 1958 v Nancyju, se je najbolje uresničil v Goldonijevi poetiki. Zato je Verč svoj prevod *Campiella* zdaj postavil na amaterskem odru, na katerem so amaterji poslušno izvedli zamisel režiserja in prevajalca. Tokrat je vsaka beseda jasno prišla do občinstva, ki je popolnoma normalno reagiralo na vsako repliko in se ob zadnjih trpko zamislilo, kot ta tip komedije predvideva.

V Slovenskem stalnem gledališču pa pripravljajo predstave, ki jih občinstvo zavrača⁶ ali pa jim daje legitimacijo umetniškega produkta uradna kritika. Do kod danes sega razkorak med pričakovanjem in ponudbo? Bo novi umetniški vodja, ki tržaško gledališče pozna samo iz ogledov predstav zadnjih let, sposoben vpeljati ciljnemu občinstvu ustrezen utrip? Komisija, ki je izbirala med dvajsetimi kandidati, je bila namreč nenavadno sestavljena. Nobenega zunanjega strokovno profiliranega svetovalca ni bilo zraven, vse je potekalo v okviru institucije, kot da bi šlo za avtoreferenčno potrjevanje. Člani komisije, ki je izbirala med dvajsetimi kandidati, so bili: pred tremi leti strankarsko imenovani ravnatelj, odhajajoči – pred časom odstavljeni – umetniški vodja in pred nekaj meseci izbrana predsednica upravnega odbora, ki zastopa eno izmed krovnih organizacij.

Kako je torej z “osrednjo kulturno ustanovo”, ki so jo predniki v meddržavnih pogodbah zaščitili pred morebitnimi posegi tujcev z vsemi mogočimi klavzulami? Po njihovem mnenju je bila ustanova očitno

⁵ Carlo Goldoni (1707–1793) je uvedel reformo žanra, ki se je v dvestoletni tipizaciji likov *commedie dell'arte* popolnoma izpel in je le še stereotipno obnavljal izvotljene vzorce.

⁶ O odzivih na predstavo T. Matevc v režiji S. M. Strelca *Zaljubljeni v smrt* glej v *Primorskem dnevniku* poleg zapisov Aceta Mermolje, 17. 1. 2009, in Nejca R. Ivančiča, 21. 1. 2009, še rubriko Pisma bralcev 14. 2. 2009, 17. 2. 2009, 19. 2. 2009 in 24. 3. 2009.

življenjskega pomena za razvoj manjšine. Je bila to samo nekoč ali je življenjskega pomena še danes? Če je res še vedno pomembna (po strankarskem zanimanju za vodilna mesta bi človek tako sodil), bi se morda splačalo dobro razmisliti o začetnih izhodiščih, pregledati prehojeno pot in se zaustaviti ob identiteti, ki naj bi jo ustanova izražala, potrjevala in vnašala v vseslovenski prostor.

Ko so Giorgia Strehlerja v omenjenem intervjuju spraševali o Združenju evropskih gledališč, ki je nastalo leta 1984 v Parizu po zamisli Jacka Langa pod predsedstvom François Mitteranda in ki mu je nekaj let predsedoval, je ugotavljal: "Smo petnajsterica gledališč, ki želijo delati skupaj, in poskušamo graditi kulturno skupnost. Izmenjave med umetniki so resnične, globoke, stalne, pa vendar ne najdejo primernih odgovorov pri institucijah. Mar veste, da v treh letih, kar sem poslanec v Strasburgu, še nisem slišal izgovoriti besede 'kultura'?"⁷ Strehler se je obregnil ob Evropski parlament, ob novo Evropo, ki nastaja na podlagi preračunavanja, denarnih transakcij in trgovanja z govedom, ker se vodilne osebnosti ne zavedajo, da lahko nekaj novega nastane le na podlagi skupnega iskanja nove identitete. Intervju je iz leta 1991. Kam je tako "(ne)kulturno" načrtovanje privedlo, je danes jasno predvsem tistim, ki so izgubili delovna mesta. Toda tudi tisti, ki jih še imajo, bi se morali zavedati, da je zgradba trdna le, če so vsi konstitutivni elementi trdno vgrajeni drug v drugega. Manjšina je seveda na prepihu, vendar dokler obstaja, naj bi bila del narodne skupnosti. Zato bi se morda izplačalo pozorneje slediti njenemu razvoju ali propadu.

⁷ "Già, quest'Europa che sta nascendo male, malissimo: senza una vera identità, senza un lavoro di ricerca comune. Noi siamo una quindicina di teatri che vogliono lavorare insieme per tentare di costruire la comunità della cultura. Perché gli scambi fra gli artisti sono veri, profondi, continui: eppure non riescono a trovare una vera corrispondenza nelle istituzioni. Ma lo sa che in tre anni di lavoro come deputato al parlamento di Strasburgo non ho mai sentito pronunciare questa parola "cultura"? L'Europa sta nascendo, sì: ma è l'Europa degli interessi, del denaro, del commercio delle vacche..." (Paola Bolis, "'Noi' che strana razza". *Il Piccolo*, 13. 10. 1991).