



Bogomila Kravos

Ob zaključku sezone

Slovensko stalno gledališče

Razširjena gledališka ponudba – poleg redne dramske produkcije se v repertoar tržaškega SSG umeščajo še gostujoči plesni in pevski spektakli – zahteva izbiro kriterija obravnave, in ker govorimo o repertoarnem gledališču z abonmajsko publiko, na podlagi katere državni aparati odločajo o umestnosti obstoja te institucije, bomo pri presoji upoštevali njihovo recepcijo predstavljenih del. SSG ima namreč zaradi svoje specifike (110-letna tradicija, delovanje v izrednih razmerah, permanentna finančna stiska, številčno skromen ansambel, dolgotrajna nedorečenost umetniške ponudbe) poseben položaj in je zato vzorčni primer gledališča, ki že vrsto let doživlja krizo. Upravitelji kompleksnost stanja praviloma zreducirajo na finančni primanjkljaj, torej na zadoščanje obveznostim in predpisom, s čimer izpolnijo pogoje za preživetje ustanove. V zadnjih desetletjih se je tako zanemarilo vsebinsko vprašanje in ni več jasno, kakšno vlogo naj bi odigrala inštitucija s specifičnim statusom (slovensko gledališče s stalnim ansamblom v drugi državi) in kako naj bi ustanova to svoje enkratno bivanje v prostoru odražala v svojih produkcijah. SSG se namreč od svojega nastanka pojavlja kot slovensko gledališče, ki deluje v večkulturnem prostoru in zato proizvaja svojo odrsko govorico. Njegov konstitutivni element je bilo (in bi verjetno še vedno lahko bilo) pospeševanje razvoja različnih umetniških silnic (od govora in pisane besede do likovne in glasbene ustvarjalnosti). Od ustanovitve tržaškega Dramatičnega društva (1902) se je marsikaj spremenilo. Trst je izgubil nekdanjo veljavo, zanemaril je svojo večkulturno specifiko, fašistoidni nacionalistični izpadi se pojavljajo skoraj nezavedno in občasne levosredinske lokalne uprave temu mestu iščejo času primerno vlogo.

SSG je februarja 2011 po letu in pol trajajoči prisilni upravi dobilo nov statut in člani skupščine so umestili nov upravni odbor, ki je imenoval

novo umetniško vodstvo. Tri režiserje (za eno plačo), ki so zasedli to mesto, so poimenovali tercet, trojka, se še malce blasfemično ponorčevali, toda Jaša Jamnik, Boris Kobal in Sergej Verč so prevzeli umetniško vodstvo in na hitro pripravili repertoar za pravkar minulo sezono.

Repertoarna ponudba 2011/2012

Novo vodstvo je abonmajsko ponudbo razširilo s Trsta na Gorico (v prejšnji sezoni opuščeno) ter prvič v obstoju gledališča tudi na Čedad, kar pomeni, da želi izpolniti osnovno poslanstvo te inštitucije, tj. pokrivanje celotnega prostora, na katerem živijo Slovenci "za mejo". Že prej se je govorilo o nehomogenosti tržaškega občinstva, širitev ciljne publike pa predstavlja nov izziv, saj ima vsako območje do gledališča svoj odnos. K temu moramo dodati še, da se zadnja leta v slovensko gledališče vztrajno poskuša privabiti tudi italijanske gledalce. Repertoar pretekle sezone je bil torej v vseh pogledih poskusen, produkcije SSG pa nujno odražajo tudi zmogljivost ansambla.

Ponudili so štiri abonmaje, poleg osnovnega (štiri domače produkcije in dve gostujoči dramski predstavi) še super klasični (štiri domače produkcije, štiri gostujoče dramske predstave, koncert in operna predstava), super sodobni (štiri domače produkcije, štiri gostujoče dramske predstave in dve glasbeni predstavi) ter mega abonma (štiri domače produkcije, šest gostujočih dramskih predstav, operna predstava in tri glasbene predstave). Mlajši publiko so namenjeni otroški oziroma mladinski abonmaji, po starostnih obdobjih (tri dela v lastni produkciji in gostovanja).

Pred začetkom sezone je bilo dvanajst promocijskih srečanj in nekaj cenovno privlačnih predstav, ki naj bi ponazorile raznolikost abonmajске ponudbe. Promocijska srečanja je uvedel skeč, v katerem se je narečno obarvan govor (Adrijan Rustja) prepletal s standardno slovenščino (Minu Kjuder). Dialog je izpostavil skupni imenovalc specifične tržaške publike in gledalci, ki so na "svoje" igralce navezani, so Rustjo sprejeli kot "starega mačka", se pustili voditi, zavajati in osveščati. Vsaka replika (večkrat banalna) je zadela v živo in dajala prisotnim občutek, da bo gledališče iskalo priložnosti za stik z občinstvom. Iz pogovora, ki je sledil skeču, je bilo razvidno, da so prisotni pozorno spremljali najavljene poteze novega upravnega oziroma umetniškega vodstva, da so pripravljene dajati sugestije in da čakajo na izpolnitev svojih pričakovanj. Letošnja abonmajska kampanja je bila zato uspešnejša od prejšnje.

Med vzorčnimi predabonmajskimi predstavami naj omenimo dve, ki se žanrsko navezujeta na napovedano pestrost ponudbe. Komedija *Poslednji termina(l)tor* (Matevc, Kobal) je strukturirana na prizorih med dvema komedijantoma. Delo je v prejšnji sezoni že napolnilo dvorano in balkon tržaškega Kulturnega doma in recepcija je bila optimalna. Gojmir Lešnjak - Gojc je discipliniran soigralec Borisa Kobala, tega pa starejši gledalci obožujejo in on jih dobro pozna, ve, do kod sme in da si lahko privoščiti tudi rahlo preseganje običajnih jezikovnih omejitev.

Gostovanje tržaške italijanske skupine Pupkin kabarett se je navezovalo na izkušnjo iz pretekle sezone in na izpostavljanje odprtosti gledališča do italijanske publike. Tokratna predstava je bila bolj skromno obiskana, in ker so umanjkali običajni obiskovalci tega kabareta, je med odrom in parterjem zazijala velika praznina. Z njo se je izpostavila specifika tega žanra, ki ne deluje samodejno, temveč v osmozi s ciljnim občinstvom, ker se replike plasirajo glede na vzdušje. Tovrstne predstave so uspešne, kadar nastopajoči dopolnjujejo svoje gege ob reakcijah prisotnih. Dvorana Kulturnega doma ni idealen prostor za takšne spektakle, pol prazna pa deluje porazno. Po predstavi se je nekaj slovenskih obiskovalcev, ki očitno zahajajo v Mielo, kjer ta skupina nastopa, zgražalo nad neodzivnostjo publike, zdelo se jim je, da so slovenski gledalci bojkotirali "tuje" igralce.

Večji priliv običajne publike kabaretistov bi gotovo pripomogel k boljšemu poteku predstave v nedomačem ambientu. Toda za slovensko-tržaško publiko vemo, da s težavo sprejema drugo ali drugačno komiko. Tudi različne ravni osrednjeslovenske komike zvenijo Tržačanom pogosto grobo ali plehko. Kabaret je med odrskimi prikazi najobčutljivejša gledališka zvrst. Trst (italijanski) jo je nekoč razvijal na različnih ravneh za različne vrste občinstva. Lahkotnost, ki jo žanr predvideva, nastaja samo ob popolnem sozvočju med izvajalcem in gledalcem. Iskrivost in jedrnatost sta "vic" vsakega skeča. Nekdanja tržaško-slovenska kabaretna tradicija (tudi če je nismo doživeli) je vpisana v našo podzavest. Tržaški slovenski kabaretisti so (bili) poklicni igralci ali pa so imeli dobro gledališko izobrazbo, poznali so torej osnove učinka vsake geste ali izgovorjene fraze. Talent je igralcu potreben, disciplina in poklicnost pa nudita možnost za uravnotežen prikaz še tako absurdne situacije. Nastopajoči v Pupkin kabarettu so sicer sposobni igralci, ne znajo pa strniti prikaza in posledično dolgovozno kopičenje duhovitosti razblini učinek poante. Gledalci so reagirali na to, kar so gledali, in glede na zahtevnost domače publike sta "huronski" smeh in burni aplavz seveda izostala.

Potek sezone

Daljši zapis o t. i. minornih žanrih in njihovi ukoreninjenosti v tržaški zavesti je uvod v analizo prve produkcije, ki so jo v SSG najavili s temi besedami: "Za začetek v humorističnem duhu bo poskrbel režiser Boris Kobal, ki je izbral tekst izjemno uspešnega dramatika in pisatelja [Mira Gavrana], v katerem bo vsak zlahka prepoznal domače situacije in pogovore o politiki in pokvarjenosti današnje družbe. *Šoferji za vse čase* je zgodba o korupciji v malem formatu, o ambicijah, stereotipnih pogledih kot tudi naivnih življenjskih strategijah preprostih ljudi."

Četrtega novembra 2011 je bila v Kulturnem domu premiera Gavranove komedije. Kobal je delo sam prestavil v tržaški prostor in ga prevedel v psevdopogovorni tržaški slovenski jezik. Komično burkaški pristop je dal predstavi hiter tempo, sporočilnost teksta pa ni zadela v živo tudi zaradi jezikovne neustreznosti. Zdelo se je, kot bi Kobal pretiraval oziroma ne vedel več, kako govori današnji slovenski srednji sloj v mestu in kakšno slovenščino govorijo v družinah z otroki, ki obiskujejo slovenske šole, kako se uporablja italijansko/tržaško izrazje in kolikšen je pri tem vnos prostaških besed. Jezikovni kod je namreč tesno povezan s sporočilnostjo dela: moški akterji so šoferji (dva Slovenca in en priseljenc), ki so se na poklicni lestvici povzpeli do osebnih šoferjev uglednih predstavnikov oblasti ter se iz avtobusa/kamiona presedli v limuzino. Povzpetje po družbeni lestvici navadno privede do prisvajanja lastnosti nadrejenih, od vedenjskih navad do jezika. Poanta komedije je namreč na korupciji, velikopoteznem prekupčevanju in grabežljivosti. Do zdaj je bil Kobal v tipizacijah svojih kabaretnih junakov prepoznaven prav po mojstrskem nizanju jezikovnih kodov, ki so z uravnoteženo obarvanimi naglasi tipizirali like. Pomislimo na njegovo *Afriko* (1996), na temeljno vlogo preigravanja jezikovnega niansiranja (od domačega do priučenega izražanja, od avtentičnega do stereotipnega govora) in pravo mero vnosa italijanskega, tudi prostaškega izrazja, pri čemer se je ciljni gledalec popolnoma vživel v prikaz in v vseh prizorih prepoznaval svojo stvarnost. Res je, da je od Kobalove *Afrike* minilo petnajst let in da je bila v tem času režiserjeva prisotnost v tržaškem teatru nezaželena. Toda to ne opravičuje zdajšnjega površnega odnosa do odrskega jezika. Uporabljeni jezikovni kod je namreč tudi pri tej predstavi pospeševal tempo odrskega dogajanja in replike so se plasirale hipoma, toda grobo izrazje, kopičenje/ponavljanje enih in istih opolzki je siromašilo že tako zelo skromno sporočilnost besedila. Satirične osti niso zadele v živo, umanjkali so referenčni junaki, in čeprav so igralci delovali kot utečeni stroj, komedija ni pritegnila.

V nosilni vlogi Štefke, žene najpodjetnejšega šoferja, je Minu Kjuder (k. g.) dokazala izjemno kondicijo: briljantna in nevsiljivo opazna je delovala kot *spiritus agens*, tako da se je vse sukalo okoli nje. Gradila je, širila in krpala celoten komedijski konstrukt ter z ustreznimi poudarki plasirala iztočnice soigralcem. Kjudrova je brez sprenevedanja usmerjala odrsko akcijo in kdor ni sledil njenemu izhodiščnemu namigu, je igral pač svojo igro, včasih banalno, preveč solipsistično in s prevelikim poudarkom na grobostih. Pravo lego za svojo igro je našla tudi Lara Komar v vlogi hčerke Amande. Razvajenost in nepotešenost sta odražali čas njenega doraščanja, tako da je v njenem liku zaživela mladostniška problematika, ki postane iskanje užitkov, ko umanjka smisel. Čustveno razseljeno in seksualno nepotešeno sosedo je igrala Nikla Petruška Panizon, manj izrazito izdelan lik žene drugega šoferja je igrala Maja Blagovič, podjetniško zagnane šoferje pa Vladimir Jurc, Primož Forte in Tarek Rashid (k. g.).

V mesecih pred naslednjo produkcijo je bilo nekaj gostovanj, med katerimi naj omenimo Shakespearovo dramo *Kar hočete* v izvedbi SNG Maribor in režiji Janusza Kice. Domiselna postavitvev in vzorno odigrane vloge so bile priložnost za spomin na domačo tradicijo. Slovenski Tržačani svojo prisotnost v mestu utrjujejo s spominjanjem velikopoteznih podvigov iz preteklosti. Ko je to delo v sezoni 1948/1949 režiral Milan Košič, je bilo po poročilih sodeč doživetje enkratno, v sezoni 1980/1981, ko so tržaški igralci sodelovali z režiserjem Brankom Gombačem, je bila dvorana razigrana, tokrat (18. novembra 2011) pa nič. Videti je bilo, kot bi se v napovedih predstavljenega komada zataknilo na komunikacijski ravni, da se (vsaj ob prvem večeru) ni mogla ustvariti "štimmunga", ki jo je predstava v vsej svoji pojavnosti izžarevala. Umanjkal je odnos do preigravanja na ovrednotenem odru Kulturnega doma. Mariborčani so namreč funkcionalno razporedili scenske elemente v predodrejeni oziroma prostor za orkester in Vlado Novak (Malvolio), Tadej Toš (Norec), Aleš Valič, k. g., (Vitez Tobija) in Matija Stipanič (Vitez Andrej Bledica) so komične situacije gradili ob medlem hahljanju gledalcev. Šele na koncu predstave so doživeli neskromen aplavz.

Omenimo naj še proslavo ob 70-letnici Osvobodilne fronte in 20-letnici samostojnosti Slovenije z naslovom *Dvignite se* (4. decembra 2011), ki je nastala na pobudo krovne organizacije, Slovenske kulturno-gospodarske zveze. Pri izvedbi so poleg dveh pevskih zborov sodelovali še člana gledališkega ansambla SSG in Boris Kobal, ki je režiral po scenariju Marija Čuka. Običajni elementi proslave – petje, igralske točke in govori političnih predstavnikov – so delovali kot celota in so primerno ovrednotili zgodovinske dogodke.

Ob koncu leta je SSG svojim obiskovalcem ponudil družabnost z naslovom *Silvestrski večer s komedijo in plesom (Sezona naročenih umorov Zlatana Dorića v produkciji T.I.P. teatra in glasbeni trio Bodeča roža)*, ki je bil, v nasprotju s spravlјivim poročilom v lokalnem dnevniku, po pripombah udeležencev porazen (slab gledališki komad, skromen obisk in puhla zabava).

Tudi zato je bilo pričakovanje naslednje produkcije SSG veliko: Molièrov *Taruffe* v prevodu Otona Župančiča je delo, ki ga vsak pozna, režija Sama M. Strelca je obetala prekipevajočo posodobitev in bila najavljena kot morebitna “špica” sezone. Premiera je bila 13. januarja 2012, ogledana predstava pa nedeljska popoldanska (29. januarja).

Časovni zamik med premiero in ogledom je bil srečno naključje. V vmesnem obdobju se slišijo komentarji, človek prebere recenzije in se lahko dobro pripravi na ogled: v miru prebere tekst, pregleda gledališke liste predhodno ogledanih uprizoritev, se poglobi v novi dvojezični gledališki list (oblikovno podoben prodajnemu katalogu manjšega podjetja z nekaj več vsebine kot prejšnje sezone, še vedno pa z neverjetnim prevodom v italijanščino) ter seveda v kritike tržaškega časopisja in radijske oziroma televizijske ocene. Poročila prijateljev, ki so si medtem predstavo ogledali, so bila namreč destruktivna in so posredno zastavljala vprašanje, kam plove “zamejska” barka. O izbiri dela ni razpravljajal nihče, pač pa o njegovi odrski postavitvi oziroma o pomenu in vplivu kritike.

Molièrov *Tartuffe* je idealen gledališki tekst. Rastko Močnik je v sezoni 1997/1998 za gledališki list Mestnega gledališča ljubljanskega zapisal, da je to delo “po meri vsakokratnega bralca”, da je “časovna' oddaljenost le strukturna kategorija”, da gre za igro “o zrežiranem nesporazumu, o 'prevari', če hočete – a prevare, režije ne bi moglo biti, če se ta kultura ne bi že sama nudila v režiranje, če ne bi najprej živela v nesporazumu s seboj, v *samoprevari*”. Zato so po njegovem “posodablјajoči' prijemi pri Molièru presenetljivo redki za naše čase, ko so te vrste 'anahronistične postavitve' ne le priljubljene, temveč skoraj vselej tudi konceptualno solidno utemeljene in zelo pogosto kar se da učinkovite”. Ko se Močnik loti še problema človeške dvoumnosti ali ustaljene navade laskanja in ugotovi, da je “Tartuffe [je] obsojen na zmago”, se tržaškemu bralcu utrne pomisel na Morettijev film *Il caimano* (2006) in se mu zazdi, da bo Molièrovo delo nekaj hudo aktualnega.

Samo M. Strelec seveda ne pozna tržaškega prostora in tudi ni pomislil, da bi v Trstu iskal priložnost za širitev lastnega konceptualnega loka, ter je Molièra bral po svoje. Režijski koncept je osnoval na kopičenju zunanjih efektov, ki so se ujemali s kostumi Marite Čopo, in igralci so

igrali komedijo, gledalci pa so se spraševali, kaj gledajo. Zelo uglajena in prizanesljiva kritičarka tednika *Novi glas* je to odrsko postavitev označila kot “svojevrstno” in pri opisu režijske zamisli oziroma odrske izvedbe vlog ta pridevnik uporabila še trikrat. Poudarila je tudi, “da smo nekatere finte, pristope, odrska preigravanja že videli” in navedla kopico oguljenih prijemov, se spotaknila ob pretirano iskanje povezave s sedanostjo, spregovorila o nepotrebnih “časovnih preskokih”, o aktualnosti teksta, ki ne rabi posodobitev.

Igralci so vloge igrali vsak po svoje: Miranda Caharija (k. g.) je bila vzvišena gospa Pernellova, Vladimir Jurc zaslepljeni Orgon, Maja Blagovič zapeljiva Elmira, Primož Forte pošteni sin Damis, Nikla Petruška Panizon nesrečno zaljubljena hčerka Marijana, Romeo Grebenšek predani zaljubljenec Valer, Luka Cimprič nedorečeni Kleant, Lara Komar domiselna Dorina in Branko Šturbej (k. g.) svetohlinec Tartuffe.

Nikjer ni bilo omembe, da je prvega Molièra na Slovenskem (*Skopuha*) igralo tržaško gledališče v Narodnem domu v sezoni 1919/1920 ter da je z režijo Molièrovega *Tartuffa* v mariborski Drami debitiral Jože Babič, prvi povojni umetniški usmerjevalec tega gledališča, ki je nato to delo uprizoril ob svojem prihodu v Trst (1949/1950).

Po napovedih (letos so se predstave zvrstile po koledarju) je bilo 23. marca na vrsti delo domačega avtorja Dušana Jelinčiča, kar je za tržaško gledališče vedno veliko doživetje. Zgodovina in problem terorizma sta zanimivi temi, tako da se je že pred premiero govorilo o kroniki atentata (kot so v podnaslovu opredelili dokumentarno dramo) *Kobarid '38*. Besedilo je bilo sicer poznano, ker so ga že leta 2005 predstavili v bralni izvedbi (SSG in Radijski oder, režija M. Sosič) v pododruju Kulturnega doma z naslovom *Oseka na robu gozdov* in je leto pozneje v knjižni izdaji izšlo kot *Upor obsojenih*. Gre namreč za literarno osmišljenje antifašističnega delovanja v tridesetih letih prejšnjega stoletja. Za večjo dramsko učinkovitost teksta je poskrbel Boris Kobal, režija pa je bila zaupana Jerneju Kobalu; o tej neprijazni navezi je bilo dosti nepotrebnega govora, zato je bila verjetno ta izkušnja za mladega režiserja precej naporna.

Kdor se je kdaj zanimal za obdobje fašizma na Primorskem, pozna tudi priprave na atentat na Mussolinija ob njegovem prihodu v Kobarid leta 1938 in ve, da je težko razvozlati vzdušje podtalnega delovanja. Dokler so živi akterji, ostaja živo tudi zarotništvo, po njihovi smrti pa ostanejo samo hipoteze. Drama je grajena na pričevanjih in dokumentarnem gradivu, gre torej za nabor izjav, iz katerih je mogoče o značajih dramskih junakov samo sklepati. Kobalova obdelava teksta je sicer nekoliko prikrila avtorjevo prizadetost (avtorjev oče Zorko je bil med pobudniki organizacije TIGR,

atentator Franček Kavš je bil avtorjev znanec in kolega), toda dokumentarnost je prevladala nad dramatičnostjo. Liki so ostali dramsko neizdelani. Mladi igralci so se vsi močno angažirali, toda očitno je generacijsko pogojeno dožemanje uporniške akcije, ki je preteklost vzporejala s sedanostjo, doživljal vsak po svoje in je umanjala relacijskost konspiracije. Vsak junak je izjavljal svoja stališča in s tem izničil vsakršno dialoško konfrontacijo, ki bi na odru ustvarila intenziteto zarotništva. Režiser je skrbno razporedil odrsko pojavljanje junakov, vzporedil srečanja med zarotniki, ki so se na nagnjeni sceni (Darjan Mihajlovič Cerar) dogovarjali o kraju in izvedbi atentata. Nekaj več dramatičnosti je bilo v drugem delu drame, ko se atentator sooča s samim seboj, ob nastopih tovariša, dekleta in mačehe. Notranji konflikt z bombo prepasanega junaka je bil prikazan usodno zaznamovano. Lik Frančka Kavsa je dvorezen, ker se je sam javil, da izvede načrtovano dejanje. Primož Forte je imel za upodobitev tega junaka morda preveč informacij in se je zatekel v notranjo razklanost, poiskal razkolnikovsko razsežnost, ki se je utemeljevala zgolj na navajanju doživetja v Pragi in prebranih knjig. Zato je samoprepričevanje o upravičenosti dejanja v dialogu s tovarišem Ferdom Kravanjo, ki ga je zgledno odigral Matija Rupel (AGRFT), izpadlo neprepričljivo. Tudi onirični prizor s Kavševim mrtvim dekletom Brigito (Elena Husu), ki naj bi podkrepil upravičenost dvoma o lastni moči, ni dosegel pravega učinka. Malce preveč kričava je bila Kavsova mačeha (Maja Blagovič). Drugi pomemben lik v tej drami je Danilo Zelen, ki je v zgodovinski spomin vpisan kot popoln zarotnik: odločen in neopazen v svoji pojavnosti. Romeo Grebenšek ga je odrsko prikazal kot pragmatika in stratega, prav tako enoznačno je Luka Cimprič obarval lik Justa Godniča, ki naj bi bil veseljak, tigrovca Boruta pa je igral Žiga Udir (k. g.). Pomemben delež gre Antoniu Giacominu, ki je v odrsko dogajanje smiselno umestil filmske posnetke iz časov Mussolinijevega prihoda v Trst in Kobarid ter s tem dal drami zgodovinsko globino.

Tržaški gledalci so delo sprejeli kot ozaveščanje preteklosti in poklon junakom, ki jih v glavnem sicer ne poznajo, zato je bila recepcija zelo različna: od pritajenega zadovoljstva ob eksaltaciji žrtvenega sindroma, tj. "kako smo trpeli in še vedno trpimo", do skoraj ravnodušnega opažanja pomanjkljivosti v dramskem prikazu.

Dvanajstega aprila je bila v Mali dvorani Kulturnega doma še zadnja premiera v sezoni, priredba Magrisove pripovedi *Lei dunque capirà/Saj razumete* v prevodu Veronike Brecej. Delo je bilo že monološko predstavljeno v italijanskem gledališču, vendar naj pripomnimo, da so take postavitve v Trstu tvegane, ker s prevelikim zanosom zbanalizirajo

sporočilnost teksta. Zato je bila dramska priredba režiserja Igorja Pisona pričakovana in povsem upravičena.

Magris obravnava mit o Orfeju in Evridiki iz njenega zornega kota. Protagonist je Ona, ki je zaradi okužbe v domu za ostarele (prevajalka sicer prestavi Magrisovo "casa di riposo" dobesedno, kot "dom počitka"), kjer na meji brezčasje nagovarja nevidnega Predsednika, naj njenemu življenjskemu sopotniku dovoli, da pride ponjo in jo odvede s seboj. Ona sicer ve, zakaj si On želi njenega povratka, da je ob ljubezni še veliko praktičnih razlogov, ker žena ni samo ljubica, muza in svetovalka, temveč tudi skrbna gospodinja, ki opravlja nujne vsakdanjosti. Iz nedorečenega sveta, v katerega je postavljena in v katerem vlada popolna osamljenost, naj bi prinesla spoznanje o bistvu. O tem bi potem On lahko pripovedoval in pel. Ko od nevidnega in neslišnega Predsednika dobi dovoljenje, se napotita iz doma, toda na poti ga Ona namerno pokliče, da se On ozre. Ne more mu namreč dati tega, kar si On želi, in pomirjena se vrne v brezmejnost doma.

Režiser Igor Pison je v svoji priredbi poudaril polifonijo diskurzov in jih razdelil med Njo, likom A, likom B in likom C. S tem je dal mislim nov tok in upovedal svoje dojemanje osnovnih tem Magrisove pripovedi. V ugledališčnem besedilu se izguba drage osebe, osamljenost, spominjanje in časovna razsežnost osmišljajo v pritajenih pripovedih, prebiranju zapisov, ob glasbenih vložkih in v točnem urniku prehranjevanja. Nedorečeno prizorišče (scena in kostumi Nicola Minssen) predstavlja dnevna soba s televizorjem, pianinom in projekcijo puščave v ozadju, ki s skoraj prazno cesto poudarja brezizhodnost, nagačena srna nekje zgoraj ob projekciji pa izvisi kot utrinek spomina. Pison je sam izbral glasbo in ji namenil pomembno vlogo v skladu s svojo tržaškostjo in iz nje izhajajočim pojmovanjem odrskega reflektiranja stvarnosti. Posnetki Endrigove *Canzone per te* in *Hymne à L'amour* Edith Piaf, pa tudi klavirska spremljava in petje Händlove arije *Lascia ch'io pianga* in Bachove *Bist du bei mir* namigujejo na nostalgijo po nečem, kar je bilo in kar zaman objokujemo, ker se ne povrne. Namig na tržaško situacijo in na ustvarjalca v tem mestu je očiten. Iz tega gradi Pison svojo odrsko pripoved, izhaja iz Magrisove poetike, ki jo pozna še iz tržaške študijske dobe, in jo širi, tako da junakinjo postavi v svoj prostor in čas, ker jo lahko dojema samo prek lastne izkušnje. Zato se preigravanje večnih tem ljubezni in samote utaplja v tišini. Besede, ki jih govori Ona (Lučka Počkaj), izražajo dostojanstvo in notranje neskladje, ki ga dopolnjuje lik B in v katerem Nikla Petruška Panizon ironično razkriva prikriti del ženske vloge v partnerskem razmerju. Ob ženski dvojnosti ponazarja lik A (Vladimir Jurc) odvisnega/izgubljenega moškega

in lik C (glasbenik Igor Zobin) povezovalni element, ki uglajeno igra na pianino in vodi petje. Glasba je namreč bistveni element tega gledališkega dogodka. Z njo zadobi literarna predloga novo razsežnost in osmisli tisto pogrezanje v "tržaško brezčasje", ki ga je Magrisu svoj čas očital literarni kritik Giuseppe Petronio. Magrisova neuresničljiva obljuba in čakanje na lastni zaton se v Pisonovi obdelavi izpolnita z odhodom lika C v zaodrje.

Ob tej predstavi so se tržaški gledalci globoko zamislili: vznemiril jih je režiserjev prijem in njegova razgradnja originalnega teksta. Pisateljev ugled je namreč nesporen in primerjava med branim in gledanim je potrdila sposobnost publike, da šele po premisleku sprejme ali zavrne režiserjevo interpretacijo. Ocena Pisonove odrske redukcije literarne pripovedi je v glavnem pozitivna.

Odprto ostaja vprašanje, kako so produkcije SSG sprejeli na Goriškem in v Benečiji. Ker pa je bila to nedvomno "poskusna sezona", bomo šele iz naslednjih sklepali, kako se gledalci odzivajo.