

Bogomila Kravos

Slovensko stalno gledališče v Trstu

(Od septembra 2005 do januarja 2006)

Tržaško gledališče iz leta v leto doživlja hude pretrese in njegovo preživetje je vedno vprašljivo. Vendar smo se tega že navadili in pravzaprav lahko samo ugotavljamo, da so to gledališče pred sto leti ustanovili in ga pred šestdesetimi obnovili tudi zaradi izpostavljenosti Slovencev v tem prostoru. Rizičnost pozicije na robu je tako postala nekakšen zaščitni znak delovanja in iz utesnjujočih razmer se je porajala poetika tega gledališča: prvič v odrskih postavitvah Milana Skrbinška (sez. 1918–19) in drugič z Jožetom Babičem (v petdesetih letih prejšnjega stoletja). Oba gledališka snovalca sta se na svoji ustvarjalni poti ustavila v Trstu ter se na robu slovenskega prostora konceptualno osredotočila na rizičnost in izpostavljenost. Izbira neprikritega odpiranja navzven je bila zavestna, ker je gledališče želelo ozaveščati o dejanskem stanju in je pri utrjevanju nacionalne pripadnosti izhajalo iz načela: kar je trdno, se bo utrdilo, drugo bi tako ali tako prej ali slej odpadlo. Vnašanje bližnjih, predvsem italijanskih utripov v povednost slovenskih predstav je torej krepilo in obenem osmišljalo identiteto. S to značilnostjo je gledališče osvajalo širši prostor in si v določenem trenutku utrla pot do statusnega priznanja med italijanskimi stalnimi gledališči. To je bila nekdanja tradicija in je danes žlahten spomin. Ko se je v sedemdesetih letih prejšnjega stoletja izpovednost začela krhati, je bilo jasno, da je vnašanje novih prijemov nujno, in ko smo pred kratkim opazali, da je od tradicije ostala zgolj zaskrbljenost za preživetje, je postalo še bolj jasno, da je svetobolnost nujno zamenjati z življenjskim nabojem, ki se brez sprenevedanja sooča z današnjo stvarnostjo in jo po možnosti tudi prerašča. Letos kaže, da se nekaj v to smer premika, zato se mi zdi umestno obravnavati delovanje tržaškega SSG v celoti, ker je njegovo

poslanstvo drugačno od preostalih osrednjih slovenskih gledališč in so spremembe v njegovi povednosti opazne samo z natančnejšim pregledom čim večjega števila elementov, konstitutivnih za to strukturo.

Ob koncu lanske sezone so člani upravnega odbora SSG za umetniškega vodjo ponovno imenovali Marka Sosiča, za direktorja pa Tomaža Bana, funkcionarja, ki prihaja iz sindikalnih krogov. V letošnji sezoni se tržaški Kulturni dom, v katerem gledališče domuje, odpira novim pobudam, ki potekajo pod pokroviteljstvom ali v organizaciji SSG. Iz tega bi lahko sklepali, da sta Sosič in Ban dobila povsem jasna pooblastila, na podlagi katerih iščeta vse mogoče stike z občinštvom in o prihodnosti ustanove razmišljata v skladu z odzivi.

V zadnjem tednu septembra 2005 je SSG začelo z apeli na občinstvo in kot glavno vabilo k vpisu abonmajev ponudilo najprej gostovanje uspešne tržaške kabaretne skupine Pupkin Kabarett (ta je s seboj privedla tudi znanega italijanskega komika Paola Rossija¹), za tem pa še novi, osvežilni kabaretni večer Borisa Kobala in Sergeja Verča s pomenljivim naslovom *Zafrkon*². Občinstvo od njunega nastopa ni pričakovalo prav dosti, ker sta se zadnje čase pojavljala bolj poredkoma in s starimi skeči, vendar so bile vse ponovitve njunega predstave vnaprej razprodane. Priljubljenost dua je namreč izredno globoko zasidrana in je prenosorazmerna z odrešilnim smehom, ki ob njunem izvajanju bučno odmeva po dvorani. Ker je njun humor naravnán na kritiziranje srednjega sloja in teži k izpostavljanju absurdnih situacij, zadošča tudi potrebam zahtevnejših gledaliških sladokuscev. Na njunih predstavah smeh deluje nalezljivo sproščujoče in navzoče homogenizira v kritično maso, kar pomeni, da se ob odrskem dogajanju drobijo klišeji in se običajna mlačnost razživi ob sesuvanju kredibilnosti služb in organizacij v t. i. zamejstvu. Kobalov in Verčev kabaretni prikaz ima namreč vsakič silovito dekonstrukcijsko moč, ki v skupinskem doživljanju občinstva poraja novo voljo za vztrajanje. Ob Verčevi neprecenljivi opori je Kobal tokrat oživil priljubljene like borcev Andaluzije in Bubniča, požrtvovalnega prosvetarja, perspektivnega odvetnika Berdona in nadebudnega organiziranega zamejca ter na novo ustvaril nekaj čistokrvnih zamejcev (novinarja Sandorja

¹ Paolo Rossi je angažiran in v svojih interpretacijah ideološko opredeljen komik, zato mu cenzorji državnega televizijskega omrežja ne dovoljujejo nastopanja, kar daje komiku potrditev o pravilni naravnosti satiričnih bodic.

² Leta 1978 sta Verč in Kobal začela nastopati na tržaški slovenski radijski postaji z nizom oddaj z istim naslovom.

Tenceja, nekdanjega ravnatelja in umetniškega vodjo gledališča Miroslava Košuto in zdajšnjega umetniškega vodjo Marka Sosiča). Prikaz je kot običajno slonel na Verčevi zadržanosti, ki je poudarjala dramatično usodnost opisov, da so Kobalovi liki jedko zarezovali v tkivo stvarnosti same.

Duo Verč-Kobal se je torej pojavil kot nadaljevalec najzlahtnejše tržaške tradicije, napovedani repertoar pa je z nakazovanjem drugačne žanrske in tematske izbire morebitnim abonentom vnašal pomisleke. Abonenti so kot po navadi ne preveč glasno nergali in mesec dni po predsezonski ponudbi (21. 10.) prisostvovali prvi gostujoči predstavi. *Kralj Ojdip* v režiji Vita Tauferja (koprodukcija gledališč iz Kopra in Kranja) je v trenutku potrdil njihovo skepso. Režiserjeva svojstvena odčitava besedila, postavitve dogajanja v gostilniški prostor, petje okteta in hote razglašena interpretacija vlog so morda v občutljivejših gledalcih spodbudili razmislek o učinkovitosti redukcij in posodabljanju klasikov. V večini so izražali pomisleke nad izbiro predstave, ki je lahko učinkovita v določenem kontekstu, v tržaškem prostoru pa je kot prvi komad v abonmaju delovala neposrečeno. Zvesto občinstvo je sicer svojo pozornost osredotočilo na sijajne upodobitve Borisa Cavazze in se naslajalo ob njegovi igralski inventivnosti, toda v glavnem je prevladal občutek zbranosti.

Teden dni po gostovanju *Kralja Ojdipa* je bila 28. 10. na vrsti bralna izvedba dramskega prvenca Dušana Jelinčiča *Oseka na robu gozdov*. Tržaški avtor je verjetno iz lastne potrebe po razčiščenju dogodkov, v katere je bil posredno vpleten njegov oče, vzel v pretres atentat na Mussolinija, ki bi ga moral leta 1938 v Kobaridu izvesti tigrovec Franc Kavs. O upravičenosti uboja diktatorja za odrešitev ljudstva izpod tiranije so pisali že mnogi in Jelinčič se je lotil zgodovinskega dogodka z zavestnim poudarkom na etičnih in eksistenčialnih vprašanjih, ki se porajajo v človeku pred izvedbo samomoriškega atentata. Gre torej za nadvse aktualno tematiko, uokvirjeno v organizirani upor iz tridesetih let prejšnjega stoletja. Vzorednost nekdanjega z zdajšnjim dogajanjem je na dlani, težje je bilo to predstaviti v dovršeni dramski strukturi. Nazorna rekonstrukcija dejstev je bila zastavljena dialoško, toda večkratno samospraševanje junaka o upravičenosti terorističnega dejanja je zavlačevalo potek, stopnjevanje zunanjih vplivov na odločitve pa je rahljalo prekrhko dramsko intenziteto. Med odločilnim pogovorom glavnih akterjev Franca Kavsa in Danila Zelena je vnašanje osebnih in etičnih pomislekov zaviralo

razraščanje konfliktne situacije. Tudi zato je bila realizacija besedila v bralni postavitvi dobra rešitev. Režiser Marko Sosič je pripoved sicer, kolikor se je dalo, dramaturško razgibal in v izvedbo poleg gledališkega igralskega ansambla vključil še člana Radijskega odra. Kljub spretni razdelitvi vlog pa razlik ni bilo mogoče zabrisati in pri manj izkušenih igralcih sta ton in barva glasovne modulacije večkrat preglasila sporočilnost besedila. Tako je režiser kompleksni lik Franca Kavsa zaupal Janku Petrovcu, ki je vlogo zasnoval na poudarjanju samospraševanja o poslednjih stvareh, navzven manj dvomeč lik Danila Zelena pa Andreju Pisaniju, igralcu Radijskega odra. Ta je dokaj enoznačno začrtan lik lahko obarval samo z glasovnim variiranjem, ki mu je pridihnil kar precej humanosti in s tem okrnil enovitost lika poveljnika. Ob solidno razčlenjenih vlogah, ki so jih interpretirali Vladimir Jurc, Gregor Geč, Nikla P. Panizon, Maja Blagovič in Stojan Colja, je lik tigrovca študenta vestno poustvaril še drugi igralec Radijskega odra Tomaž Susič. Prvenec je pač prvenec in Jelinčič bi verjetno z obravnavo manj zavezujoče problematike lažje izpeljal dramski zaplet in razplet. Izbrana tematika je vsekakor emblematičen primer vpetosti v preteklost, vključevanje amaterjev v bralno odrsko postavitev pa pogumen poskus, ki načenja problem zanemarjenega kadrovanja na gledališkem področju.

18. novembra je bila prva premiera v izvedbi SSG. Dürrenmattov *Romulus Veliki*, s podnaslovom nezgodovinska historična komedija, iz leta 1949 je izjemno besedilo in še posebej primerno za otopele tržaške razmere. Dürrenmatt sam je v opombah k raznim izdajam svoje komedije spodbujal svojskost režiserjevega prijema, ker je obravnavana tematika časovno brezznačna in se kar ponuja vzporejanju s sočasnostjo. *Romulus Veliki*, zadnji cesar zahodnega rimskega imperija je tragičen lik, ki se zaveda, da mu je usojeno skleniti slavno obdobje nadvlade svetu. S prihodom Germanov, ki osvajajo razpadajoče cesarstvo, se konec nezadržno bliža. Cesar jih čaka v svoji podeželski vili, kamor se je umaknil in kjer se ukvarja izključno s kokošjerejo. Situacija je absurdna in komična obenem. Naslednik slavnih zavojevalcev, nosilec velikega kulturnega izročila vidi rešitev v smrti, ki mu jo bodo zadali barbari – novo silno ljudstvo, ki je krenilo na pot prodiranja, podjarmljanja in osvajanja, tako kot so pred njimi to počeli Romulusovi predniki. Konec enega obdobja bo torej začetek novega in on ne more proti toku dogajanja, zato se ukvarja

samo še s kokošmi. Vse gre mimo njega, čeprav se njegovi dvorjani naprezajo za ohranjanje, ščitenje in ga spodbujajo k ukrepanju. Absurdna situacija doseže vrhunec v zadnjem dejanju, ko se pred rimskim imperatorjem prikloni germanski knez in zavojevalec Odoaker in se na odru razodenejo navzkrižna pričakovanja obeh.

Diego de Brea je delo v prevodu Mojce Kranjc priredil, režiral, zasnoval sceno in kostume ter skupno z Rafaelom Cavarro oblikoval svetlobo, Diana Koloini je sodelovala kot dramaturginja, Jože Faganel pa je prevzel lektorstvo. Temna prevleka odra, na katerem so bili ob dolgi mizi razpostavljeni umetnine in deli pohištva, ki so pričali o nekdanjem razkošju, je dobro ponazarjala dvor v razsulu, kostumi pa so s stiliziranimi podmenami izostrovali posamezne like. Vizualno učinkovito so delovali tudi prameni luči in svetloba, ki je vseskozi funkcionalno izrisovala odrsko dogajanje. Vešče markirani potujitveni prijemi, medsebojni trki in odbijanja med posamezniki so se odvijali v zarisanem nastavku, pri čemer je replike igralcev večkrat zadušil čez srednji del odrske odprtine postavljeni pano, del scenskega osnutka, ki je preprečeval preboj glasu. Prizori so se vrstili v dobrem ritmu in na odru predstavljeno cesarstvo je razpadalo v predvidenih sekvencah: od začetnega prihoda sla, ki zasopel oznanja pretečo nevarnost, do modrovanja o kokoših in njih storilnosti, prebegov, umikov ali smrti posameznikov in vmesnih razprodaj vsega, kar je še ostalo. Posmeh je prekrival dogajanje in turobno označeval prhkost zemskega, ozračje je bilo polno pričakovanja, toda sklepnega dejanja, srečanja med Romulusom in Odoakrom, ki se pri Dürrenmattu razraste v trpko spoznanje o odgovornostih tudi v brezizhodnih situacijah, ni bilo. V tržaški odrski postavitvi je bilo dogajanje speljano le do otipljivega zaznavanja propada zahodnega rimskega cesarstva, ni pa prišlo do soočenja dveh civilizacij. Režiserjev pristop je sicer razumljiv, če gre za njegov odnos do današnje stvarnosti in torej povsem legitimno interpretacijo besedila, toda Trst živi neko svoje življenje, in ker je to tržaško gledališče, bi bil poudarek na pričakovanjih in razočaranjih, ki jih prinašajo "barbari", zelo umesten.

Igralci so torej ponazarjali in stopnjevali pričakovanje konca, brez končnega razpleta. Romulusu Matjaža Tribušona se je usoda izpolnjevala v igračkanju z vsem, kar ga je obdajalo, in v njegovi igri je bila konstantno navzoča sled samovšečne neizbežnosti. Na vzporejanju kokošnjaka s cesarstvom so se gradili odnosi do zvestih oprod, do povzpeticov in do najdražjih. Romulusu je ves čas stal ob strani

Vladimir Jurc v vlogi komornega strežaja Pirama, ki je s precizno izdelavo zvestega podanika izrisal lik zatrtega hotenja, ki se osmišlja samo še v lojalnosti. Rok Vihar (notranji in vojni minister) in Uroš Maček (prefekt konjenice) sta vlogi precej karikirala in v marsikateri potezi izstopala, Maja Blagovič je bila na trenutke predana, a predvsem dostojanstvena Romulusova žena, medtem ko je bila Nikla P. Panizon žrtvovana hči Rea. Vloge industrialca Rupfa, patricija Emiliana in trgovca Apoliona so odigrali Janko Petrovec, Gregor Geč in Stojan Colja.

Prva redna produkcija SSG je potrdila prizadevnost celotnega ansambla (Matjaž Tribušon, Rok Vihar in Uroš Maček so sodelovali kot gostje), ki vselej precej skrbno izpelje režiserjeve zamisli. Toda kljub njihovem trudu obdelava besedila in odrska postavitev nista potešili pričakovanj občinstva, posebej pa je bilo nerodno, da vodstvo ni izkoristilo popremierskega vzdušja za čestitke svoji nekdanji in še sodelujoči članici Mirandi Caharija, ki so ji na zadnjem Borštnikovem srečanju (26. 10. 2005) podelili prstan. Starejši tržaški obiskovalci Slovenskega gledališča so se namreč tega priznanja razveselili in začutili, kako pomembna je solidarnostna poteza slovenskih teatrskih krogov, ter si verjetno želeli, da se ta občutek deli z vsemi obiskovalci gledališča. V pričakovanju novih izrazitejših afirmacij namreč Miranda Caharija predstavlja najzlahtnejše poteze vseh dosedanjih dosežkov v tržaški povojni gledališki ustvarjalnosti. V tržaškem gledališču, v njegovem prvem povojnem ansamblu oziroma igralski šoli, je zrasla, njena odrska temperamentnost je večplastna in v vsaki njeni stvaritvi so zaobjete posebnosti, ki označujejo pretekli razvojni lok tega teatra. V vlogah, ki jih je v prejšnji sezoni odigrala na odru SSG, pa je svoje interpretacije obogatila z vnašanjem utesnjenosti današnjega tržaškega prostora ter s tem odločno nakazala potrebo po iskanju drugačnih prijemov v gledališču. Njena vitalnost je prekipevajoča in zavezujoča, zato je bil spodrseljaj toliko opaznejši.

Gledališka dejavnost se je razživela v novembru. Začele so se vrstiti gostujoče in obnovljene predstave otroškega oz. mladinskega abonmaja in dogajanja je bilo na pretek. Sodelovanje s šolami je zadnje čase zgledno in verjetno ga vodstvo poskuša še okrepiti. Posebej odmevna je bila povezava s tržaškim Dijaškim domom, ki je SSG sugeriral in organizacijsko pomagal pri pripravi knjižnega sejma za otroke. Prva obsežna razstava otroške in mladinske literature je trajala nekaj dni pred božičem in ob prodajnih pultih so se zvrstila tematska srečanja z otroki, učitelji, starši in starimi starši, razčlenjevali so

tehnike pripovedovanja, branja in interpretacije besedil. Gledališka institucija ima v t. i. zamejstvu med drugim tudi nalogo spodbujati prosvetiteljsko delovanje in skrbeti za neposredne stike s čim večjim številom potencialnih obiskovalcev. Srečanja ob knjigah so bila tokrat priložnost, da so otroci in starši sproščeno osvojili Kulturni dom, sicer precej odročno stavbo, v katero nihče ne zahaja mimogrede.

V dolgoletnem zanemarjanju kakršnega koli delovanja je postala ta stavba v zavesti Slovencev primer katedrale v puščavi in je zdajšnje prirejanje najrazličnejših šovov za marsikoga navdušujoče. S tem v zvezi je treba omeniti prizadevanje članov igralskega ansambla, ki so že v preteklosti poskusili popestriti ponudbo. Zadnja tri leta pa pod vodstvom Janka Petrovca potekajo srečanja z domačimi in osrednjeslovenskimi ustvarjalci, pesniki in pisatelji. Včasih je zanimanje precejšnje, vzdušje pa je vedno prijetno, ker so predstavitve vzorno pripravljene. Prva letošnja gosta sta bila Iztok Geister in Matjaž Zupančič, tema pa je sledil izjemno uspešen veliki literarni večer, ki je pod naslovom *Na robovih besed/Ai margini delle parole* potekal dvojezično. Izjemnost je bila v številni udeležbi (mešano slovensko in italijansko občinstvo je skoraj napolnilo dvorano s 350 sedeži) na rizični 22. december. Pravzaprav občinstvo, ki je očitno dobro vedelo, kaj mu lahko ponudijo Milan Jesih, Claudio Magris, Neža Maurer, Boris A. Novak, Pino Roveredo, Tomaž Šalamun, Maja Vidmar in Ciril Zlobec, premalo cenimo. Pogovor med ustvarjalci je potekal sproščeno, kot vedno, ko se srečajo sorodno misleči ljudje, in prepletanje slovenščine z italijanščino (večer sta vodila Janko Petrovec in Patrizia Vascotto, odlomke in poezijo pa v prevodih brala Nikla P. Panizon in Maurizio Zacchigna) je dajalo občutek normalne urbanosti, kot bi bil Trst vpet v sočasno dogajanje in bi bili vsi vsaj dvojezični. Nastopajoči ustvarjalci so govorili o izkušnjah in lastno poetiko utemeljevali z branjem svojih del. Med več kot dve uri trajajočim programom je bilo vzdušje prijetno, in šele ko mi je ob koncu prijatelj – Italijan omenil, da se nadeja zasuka na spomladanskih upravnih volitvah, sem se dodobra zavedla, da so tovrstna srečanja ne le individualni užitek, ampak predvsem potrjevanje sposobnosti preseganja utrujajoče zatohlosti, ki se je to mesto ne more otresti.

Novih poti za ustvarjanje pravšnjega razpoloženja je seveda več in v smeri tovrstnega odpiranja delujejo priložnosti, ki jih SSG ponuja v sodelovanju z združenji Raz/seljani, Okna Mediterana ali posamezniki,

kot sta Maurizio Zacchigna (*Dediščina porodničarke*) in Vesna Pernarčič (*Piaf Edith Piaf*). Vtis je, da si Kulturni dom in SSG s temi prireditvami utirata pot med privlačnejša mestna središča in res škoda, da je nekaj prireditev, ki so bile napovedane za zadnji teden decembra, zaradi slabega vremena odpadlo.

Po novem letu so se takoj začele otroške predstave in kmalu se je začelo govoriti tudi o novi premieri, čeprav se je očitno marsikaj zatikalo: najavljeni prevod dela Fausta Paravidina ni ustrezal in je bilo treba na hitro poskrbeti za novega, pa tudi napovedanega režiserja so zamenjali. Toda kljub temu je bilo opaziti določeno samozavest in dober teden pred premiero so se v mestnem središču pojavili plakati velikega formata, kar je za SSG popolna novost. Po običajni tiskovni konferenci je bilo srečanje z avtorjem ob predvajanju njegovega filmskega prvenca *Texas* v sklopu in v sodelovanju s tržaškim filmskim festivalom Alpe Adria. Na dan premiere 20. januarja je bilo pričakovanje na vrhuncu in slovenska praizvedba dela *Tihobitje v jarku* (*Natura morta in un fosso*, 2001) mladega, že priznanega italijanskega dramatika, scenarista in igralca Fausta Paravidina (r. 1976) ni razočarala. Paravidino v svojih delih obravnava življenje v provinci, ki je po njegovem najbolj izpostavljeno nevarnostim današnjega časa. V majhnih središčih je prikrivanje realnosti kongenialno navidezni povezanosti. Vsakodnevno srečevanje brez pravega poznavanja, pogovori brez sporazumevanja so samo videz, ki vara in pogloblja individualno potlačenost. Zasnova *Tihobitja* (*Tihožitja*?) je sestavljena iz monologov. Nastopajoči so vsak posebej junaki našega časa in vsi so samo po naključju vpleteni v dogajanje. Toda razen inšpektorja je vsak od njih v določenem trenutku odločal in s svojo odločitvijo vplival na potek dogajanja. Naključje je, da po prekrokani noči in nenavdušujoči spolni potešitvi Boy v jarku najde mrtvo dekle. Policijski inšpektor, ki ga pokličejo na kraj delikta, pozna svoj poklic, ve, kako mora ukrepati in kako se bo dotipal do rešitve, preganja ga le čir na želodcu, ki mu ga povzroča sistem: ob štirih zjutraj je pri truplu, do večernih televizijskih poročil pa mora že trdno zastaviti svojo preiskavo, da novinarji ne bodo začeli tveziti in z romanesknimi domnevami vzbujati panike. Takoj mora na lov, najprej je na vrsti ugotovitev identitete in obvestilo staršev, nato brskanje po okolici in med bližnjimi znanci. Dekle je študentka iz premožne družine, v kateri so odnosi normalni. Domači vedo o njej vse, vsaj tako se jim zdi, toda

kar se dogaja z njo zunaj doma, je področje zasebnega – nepoznanega. Inšpektor pride do shajališča mladih, do malega in gizdavega prekupčevalca z mamili, do begunke prostitutke in dekletovega fanta. Na tem mestu se začne zgodba razpletati. Ker si zaradi fantove denarne zadrege ne moreta kupiti droge, jo fant prisili v prostitucijo. Odloži jo pri bencinski črpalki, kjer se srečata z begunko in potem dekle naleti na nepravo stranko. Jarek, v katerem najdejo njeno truplo, je seveda metafora prostora in družbe. Zavrženost, strah in neizbežnost poudarjajo ničevost življenja na robu, ki se slepo pokori tempu televizijskih poročil in nadaljevanj, kjer se tudi najintimnejše tragedije sprevržejo v novico – spektakel.

Režiserka Nenni Delmestre se je z dramaturginjo Lino Vengoechea (tudi glasbeni izbor) strinjala z dramaturško statično zasnovo, ki jo predlaga avtor, in na izraziti sceni Iva Knezovia razvrstila igralce v polkrog, da delujejo kot tragijski zbor, iz katerega stopajo na proscenij in vsak posebej pripovedujejo svojo zgodbo. Ni ubranosti igre, ni koralnosti, le solipsistične izpovedi in končno razkritje oziroma spoznanje. V svetu, o katerem pripoveduje Paravidino, ni niti sence dialošnosti, in režijski prijem to stanje poudarja. Igralci tržaškega gledališča so se tokrat znašli v ekstremno zastavljeni situaciji in rezultat je vsestransko učinkovit. Na asketsko urejenem prizorišču in v usklajenih kostumih Danice Dedijer je gledalce presenetila predvsem neposredna obravnava žgoče tematike po zgledu kriminalke. Malo manj učinkovit je bil jezik, ker je v očitni časovni zadregi prevzel glavno odgovornost za prevod Marko Sosič in dokončno jezikovno obdelavo zaupal posameznim igralcem (lektor Jože Faganel). Medtem ko je izvirnik pisan v zborni italijanščini, so se nekateri igralci v slovenščini zatekli k vnašanju tujih izrazov; tako sta dva junaka (Boy in Pusher) svojo govorico obarvala v skladu s predstavo, kakršno imajo o tržaških Slovencih v osrednji Sloveniji. Za Tržačane je bilo karikiranje malce premočno, na trenutke celo moteče. Primož Forte (Boy), novi član tržaškega ansambla, je bil v govoru in gestikulaciji skoraj klovnovski, Janko Petrovec (Pusher) pa je lik razpečevalca razvil v varietejskega junaka, tako je tragična razsežnost, ki bi seveda v kabaretnem kontekstu lahko prišla na dan, v dramski predstavi izpuhtela. Vladimir Jurc je policijskega inšpektorja Copa/Saltija upodobil kot rutiniranega profesionalca, ki s težavo sprejema pravila igre potrošniške družbe. Nadgrajeval je naveličanost

z odgovornostjo, fizične bolečine z odporom do nasilja, tako da je njegovo vestno izvrševanje dolžnosti poudarjalo razkol med zijalasto pojavnostjo in tragično osamljenostjo. Maja Blagovič je bila mati (Mother), ki od začetnih opisov družinskega življenja pride do trpkega spoznanja nemoči, v kateri je resnična žalost lahko samo pritajena. Nikla P. Panizon je bedno usodo dekleta Bitch, ki na begu pred vojnimi grozotami naleti na šakale, pretkala z milino, da so krutost zlorabljanja prekrivale sanje o normalni učiteljski karieri in se odslikavale kot možni izhod. Gregor Geč je skesanega Boyfrienda igral prepričljivo, vsaka njegova izjava je stopnjevala prestrašenost in izkazovala popolno nemoč.

Uvrščanje sodobnih del iz italijanske dramatike spada v običajno programiranje tržaškega gledališča in tokratna izbira je bila dobra. Zelo pozitivni odzivi nanjo pa naj bi potrjevali, da je ubrana pot sicer polna pasti, vendar vredna, da po njej nadaljujejo.