



Matej Bogataj

Ob vrtu, v gozdu
temačni občutek
odhajanja

A. P. Čehov: Češnjeva vrta. Režija Janusz Kica. Mestno gledališče ljubljansko, ogled oktobra.

Češnjevega vrta se Janusz Kica režijsko loteva tretjič; tistega iz preloma stoletja, leta 1999 v ljubljanski Drami z Mileno Zupančič kot Renevske Ljubov Andrejevne in Alešem Valičem kot Jermolajem se še spomnimo, predvsem smo si v spomin vtisnili nekako stlačen prostor in za režiserja značilne hitre prehode. Tokratna uprizoritev je nastala v drugačnih razmerah, ko se nekaj poslavlja in nekateri s strahom, drugi pa s pričakovanjem prisluškujemo temu novemu in negotovemu, kar je uprizoritvi nedvomno odvzelo nekaj režijske prepoznavnosti, vendar pridobila pa je poetičnost in blago melanholičnost, ob čemer se je razširil prostor prisluškovanja in nostalgije. Že kar na začetku; ostareli služabnik Firs, ki se mu kolca po dobrih starih časih, preden je sredi 19. stoletja prišla "nesreča" oziroma osvoboditev tlačanskega razreda, prej so bile stvari manj podvržene spremembam in zato nekako varne in predvidljive, igra ga Boris Ostan, se v čakanju na lastniško ekipo, ki kot da zmagoslavno prihaja iz Pariza, sede za klavirjem ukvarja s pravim zvokom. Malce naglušen in upehan od življenja in služenja drugim se sklanja nad klavirske tipke ter negotovo in tipajoče, neslišno pritisne kakšno, bolj zase in očitno nevesče, klavir je le

predmet iz njemu prej neznanega in zdaj skoraj enako nedostopnega sveta. In prizor, netipično kicevsko, kar traja, preden vdre v prostor z nestrpno pričakujočo služinčadjo "dvor" Ljubov Andrejevne in se začne iluzija o srečnem snidenju in nadaljnjem skupnem bivanju na posestvu sesuvati.

Čehov je delo podnaslovil kot komedijo in bil tudi razočaran nad krstno moskovsko izvedbo v MHAT v režiji Stanislavskega, ker da je bila uprizoritveno postavljena preblizu tragedije. Sam si predstavljam, da je pri Čehovu komedijsko tisto blago in podtalno karikiranje karakterjev, distancirano opazovanje propadanja – slej ko prej nefunkcionalnih predstavnikov – fevdalnega sloja ter zasledovanje vzpona meščanstva in trgovcev. Med temi so nekateri, recimo Jermolaj, družinski obiskovalec, svetovalec in snubec oskrbnice na posestvu z vrtom, iz vrst nekdanjih tlačanov, ki jih niso spustili niti v kuhinjo, kakor sam malce grenko pripomni, Čehov pa je igro pisal v času, ko se je nekdanji način življenja poslavljal in se umikal modernizaciji. Z vsem, kar ta prinaša, zato stanje kljub komediji ni idealno; na eni strani je Ranevska, ki ne zna z denarjem, in v času, ko njeni služabniki skoraj stradajo, razdaja še tisto, kar si je sposodila, tako da je nekako tipičen vrinjeni nemi prizor prišleka, nekakšnega Rasputina, napol pridigarja in napol potepuha, ki mu radodarno izprazni denarnico. Nataša Tič Ralijan Ranevsko odigra zazrta nekam onstran, njena pojava je zasanjana, ob predlogih za posek vrta in njegovo razparceliranje je ne le vzvišena, še ideje o rešitvi iz popolnega bankrota ne razume povsem ali je ni sposobna slišati. Hkrati je krhka, njene čustvene rane, na katerih se izdatno pasejo njeni pariški ljubimci in izkoriščevalci, se ji zdijo sol njenega življenja, tudi izguba sina, ki je utonil v bližnji reki, prav vse ji predstavlja varen zapik, za katerega se ne zaveda, da ga je izgubila. Tič Ralijanova nekako tava po odru, za razliko od svojega brata Gajeva, igra ga Uroš Smolej, ki igra namišljen biljard takrat, kadar ne počne tistega, kar ga očitno res kratkočasi in kar res zna, namreč igra biljard. To je svet dekadence, kjer računajo na pomoč od zunaj, od bogate žlahte, in niso pripravljeni opustiti svojih iluzij, čeprav gre vse v franže: ob vseh, ki to čutijo, to minevanje in sesuvanje sveta, na to najbolj opozarja vestna in pretirano skrbna oskrbnica in varovanka lastnice Varja, kakor jo zastavi Iva Kranjc Bagola, ki skoraj nestrpno, predvsem pa trpno opazuje razsipavanje lastnikov, na drugi strani trepeta za lastno usodo, kar se razkriva v strastnem kajenju, saj se njen nesojeni zaročenec Jermolaj zanima za vse kaj drugega, predvsem za bogatenje in delanje biznisa z jagodami in sploh. Branko Jordan Jermolajeve surovosti in preživitvenega gona ne karikira, tudi motorka ne zapoje v uprizoritvi ob odhodu, temveč njegov novi upravnik, štorasti Jephiodov,

začne meriti interjer, ne zaradi bolj varčne rabe prostorov, temveč kar tako, saj bo posestvo prodano naprej po kosih, češnje posekane, glavna stavba pa porušena. Jordan da Jermolaju nekaj vzvišene japijevske drže, on je podjetnik in garač, ki poskuša prepričati svoje nekdanje gospodarje, naj se spametujejo, njegove ideje naj bi rešile, kar se še rešiti da – razen češenj, za katerih sušenje so izgubili recept, in vrta, ki bo kolateralna škoda pri menjavi lastništva. Hkrati je tipičen primer povzpeticnika, ki je preskočil nekaj družbenih slojev, kar se kaže v njegovi čustveni ekonomiji, zdaj, enak med enakimi, se bolj ozira proti izgubljeni, nostalgično vase obrnjeni in nedostopni Ranevski, kot da bi dolžno pozornost namenjal nesojeni nevesti; Jordan ga v trenutkih čustvenih odločitev opremi s krči in tiki, suveren na polju financ zamrzne ob trenutkih, ki zahtevajo bližino, je pač produkt vzgoje, pri kateri so ga mlatili in (se) manj objemali.

Ob teh izpostavljenih figurah je Čehov svojo igro opremil tudi z drugimi komičnimi in malo tudi zgrešenimi figurami in njihovimi izgubljenimi iluzijami; ne le Varja, tudi Dunjaša mile in krhke Lare Wolf se emocionalno zainvestira, Jaša, lakaj in na pariške lascivne razmere adaptiran možak, kakor ga zastavi Gregor Gruden, jo opozarja, naj bo bolj previdna pri zaupljivosti, in tudi zveza med hčerjo Ranevske Anjo in študentom Trofimovom, ki ju odigrata Lena Hribar Škrlec in Filip Samobor, tokrat presenetljivo, vendar premišljeno in učinkovito introvertiran in pasiven – ker on verjame v družbene spremembe, ki jih ni sposoben do konca artikulirati, v ljubezen pa ne, ker da je nad tem, ta je obsojena na propad. Na parketu se pojavi še nekaj komičnih likov, recimo sosed Piščik, ki je neizmerno smešen v svoji zaupljivosti in do konca optimističen, pa novi upravnik Jepihodov, odigrata ju Jožef Ropoša in Gašper Jarni, in ta pahljača sestavlja svet v malem, ki kaže na spremembe tam zunaj.

Kica je ob dramaturški podpori Petre Pogorevc tokrat uprizoritev napolnil tudi z osebnimi spomini; tako Šarlota, skrivnostna cirkusantka, ki nima kam in je nefunkcionalen okrask na dvoru Ranevske, pravzaprav je predstavnica umetniškega in zabavljaškega brez publike – Tina Potočnik Vrhovnik jo opremi z eterično gracilnostjo – poje poljske balade na mikrofona, kar je očitno (ne nujno njen) prostor nostalgije. Uprizoritev *Češnjevega vrta* v prevodu Milana Jesiha je vizualno zelo izčiščena, tudi nekoliko počasnejša v tempu, kot smo za režiserja vajeni, predvsem pa očara prizorišče s klavirjem ob strani in številnimi vhodi, z ozadjem, zunanostjo, kjer plešeta očitno sodobne plese mladi dekleti, na katerih stoji svet, pa z velikim okroglim lučnim obodom, ki se na koncu spusti s stropa in osvetli, fokusira avtomobilček in medvedka – svet igrač in ničemur zavezane

igre –, podčrta občutek izgube in nepovratnosti; scenografka je Karin Fritz, kostumografka in oblikovalka premišljenih in povednih kostumov pa Bjanka Adžić Ursulov.

Toon Tellegen: Čriček in temačni občutek. Priredba Ivana Djilas in Marko Bratuš, režija Ivana Djilas, avtor glasbe Boštjan Gombač, SNG Nova Gorica, ogled oktobra.

Čriček in temačni občutek je bil najprej mladinska literatura, ki s pripovedjo o počlovečenih in portretno jasno izrisanih živalih, ki si delijo gozd in so nekakšna skupnost, spominja na basni, čeprav sporočilo oziroma moralni nauk ni tako izrazit in v ospredju kot pri basenskem vzoru. Tokrat se črička poloti temačni občutek, nekakšna močna melanholija ali celo depresija, in ostale živali, vsaka s svojimi jasno izraženimi lastnostmi in enake po gabaritu – zaradi česar lahko slon in kresnička plešeta, čeprav se slon potem medlo zaveda, da lahko pretirava in bo ob plesni napaki kresničko centrifugalno izstrelilo – mu pri tem po najboljši volji pomagajo. Najbolj se trudi veverica, ki črička potem tudi odreši temačnega občutka, vmes se odpravi in gre po svoje mravljinec, najbolj filozofična in skeptična natura v biotopu, bolj zato, da bi videl, ali ga veverica kaj pogreša, jež je razpet med strah in dolžnost, vabil bi ostale živali, a se boji, da se ne bojo odzvale njegovemu klicu k družabljenju, vse skupaj pa komentirata krt in deževnik, vsaj v predlogi za družinski muzikal, ki so jo prevedli Marko Bratuš, Staša Pavlovič in Mateja Seliškar Kenda, priredila pa sta jo Marko Bratuš in Ivana Djilas. To je pravljica in je hkrati alegorija, ki naj nam skozi filtrirano izpostavljeno in tudi nekoliko poenostavljeno življenje v gozdu prikaže naše lastne stiske; sezona novogoriškega gledališča je letos posvečena psihičnim motnjam, temi, ki se nam v teh negotovih in karantenskih in tudi sicer ne čisto normalnih časih ponuja tako rekoč sama od sebe.

Ivana Djilas je podpisala nekaj uspešnih režij kabaretov in muzikalov, v novogoriškem gledališču je bil zadnji muzikal po motivih Dickensove *Božične pesmi*, še prej nagrajevan in gostujoč in gledan *Peter Kušter*. Ta je bil sicer skoraj franšiza in tako ne le glede glasbe, temveč tudi po kostumografiji veren posnetek originala, v katerem prednjačita imidž in imaginarij skupine The Tiger Lillies, ki je slikanico nemškega pisatelja Heinricha Hofmanna iz 18. stoletja uglasbila ter prispevala tipično arhaične in nekoliko fantastično zmaknjene kostume in močno pobeljene obraze, toda ustvarjalci so z večino in zvezdniško igralsko zasedbo, spremljano z živo

glasbo, s triom vrhunskih in vsestranskih glasbenikov, ki ga zraven prav duhovito lomijo in se domiselno pačijo, predlogo nadgradili in presegli in je to eden najuspešnejših muzikalov v zadnjem času, recimo ob *Addamsovih* v Mestnem gledališču ljubljanskem, ki so prav tako povzeli prepoznavno mračnjaške like iz televizijske serije. Še prej je Djilasova ob asistenci glasbenika in multiinstrumentalista Gombača ustvarila *Patty Diphuso*; izpovedi porno dive, kot se glasi podnaslov, so nastale po napol fikcijskih kolumnah filmskega režiserja Pedra Almodovarja in bile močna izpoved in izlet v svet vsakodnevnih, plačljivih ali najemnih, zraven morda ne najbolj običajnih spolnih praks, isti par pa je uglasbil in dramatiziral ter na oder postavil tudi Carverjeve novele, naslov pa je predstava dobila po morda najbolj znani in tudi med domačimi kolumnisti najbolj citirani in priklicevani avtorjevi *O čem govorimo, kadar govorimo o ljubezni*. Tudi Charles Bukowski, proletarski ameriški prozaist, ki je zagate siromašnega, kruhoborskega in marginaliziranega ameriškega nižjega razreda opisoval in potem o tematiki predaval študentom kreativnega pisanja in književnosti, je z uglasbitvijo dobil svoj poklon v predstavi *Smrt kadi moje cigarete*, zdaj pa v nekakšnem predgovoru in zagovoru režiserke preberemo, kar smo morda tisti, ki se ne spoznamo najbolje na mladinsko književnost in ustvarjalnost na odrih za mlado publiko, da je že njena prva predstava po prihodu v Ljubljano nastala v produkciji Mini teatra po zgodbah Toona Tellegena z naslovom *Ko nihče ni imel kaj početi*.

Kreativnost ustvarjalnega para Djilas-Gombač in širina pri izbiri gradiva, ki ni vedno strogo formaliziran muzikal, temveč sega in jemlje z drugih področij, iz proze in celo kolumn, iz občutka kaotične sodobnosti ali pa se naslanja na literarno, pri Dickensu na realistično tradicijo, je tako kar najširša.

Tokrat smo tisti, ki mladinske oziroma otrokom namenjene predloge nismo poznali od prej, imeli na začetku novogoriške uprizoritve občutek, da se nahajamo v eksistencialistični drami, v kateri so se tesnobe in strahovi naselili v živali, kot da bi ušli vsemu človeškemu. Prizorišče, ki naj bi bilo gozd, je namreč razdeljeno na posamezne prostore v treh nadstropjih in dogajanje se odvija simultano, menja se le osvetlitev, fokus, pri čemer je eden ali več vertikalno nadrejenih prostorov, sicer razširjenih tudi horizontalno, osvetljenih, preostali pa včasih v (pol)temi in prekrti z rastrom, z abstraktnim vzorcem, ki enkrat vzbuja občutek tesnobe in mrakobe, drugič pričara slavnostno in veselo razpoloženje – scenografinja je Sara Slivnik in avtorica videa Vesna Krebs. V tako zastavljenem mravljišču, v odprti hiši (ki je gozd), imajo potem živali pretežno monologe, čeprav je igra seveda

o tem, kako to samoto in odsotnost komunikacije preseči, zaključí pa se s skupinsko fešto: jež, ki je tudi nekakšen pripovedovalec, višje od ostalih in opremljen s pisalnim strojem, tako premišlja predvsem o lastnem strahu pred druženjem in še bolj pred zavrtnitvijo, veriverica je kohezivna in lepi družbo, tudi s svojim angažmajem pri kuhanju in distribuciji čaja, je tudi najbolj kreativna in srečna, dokler se kot črv vanjo ne zaje vprašanje, ali ni kje na dnu in v neosvetljenih predelih psihike le ostanek sledi nesreče in nezadovoljstva, slon monologizira o vedno znova ponavljajočih se poskusih, da bi zaradi premagovanja dolgčasa splezal na drevo, pa o strahu pred neizogibnim padcem pri tem, mravljinec deluje nekoliko nevrotično in uprizarja beg iz gnezda, da bi morda bolj potrdil svojo veljavo in pri soživalih s svojim odhodom povzročil bolečino in izpadel večji frajer, hkrati je tisti, ki prepričuje srečne, da naj prevprašajo svojo srečo, in to potem ni več sreča, to samovrtanje in preizpraševanje, kresnička je nekako odtujena in pričakuje pisma, niha med bi in ne bi, namreč družbe in ljubezni, rada bi svetila komu, pa za to nekako ni zanimanja. Čriček seveda trpi in išče najbolj udobne lege, da bi temačni občutek popustil. In podobno. Medtem ko sta krt in deževnik kar glasbenika v kleti in podzemlju, korepetitor predstave Joži Šalej in Murat, prvi na klaviaturah in drugi, ki s posnemovalskimi vložki ustvarja zvočno ozadje in "sinhronizira" dogajanje. Seveda so vsi v kostumih, tudi onadva, ki po pravilih režije Djilasove enakovredno nastopata, Murat v rahlo kvirovskih rožnatih oblačilih s pernato boo in Šalej v napol pilotski opravi, kot nekdo, ki se mora skozi zemljo pririti na površje in temu ustrezna zaščita – atraktivne kostume je oblikovala Jelena Proković, koreografijo, ki pride še posebej do izraza takrat, ko nastopajoči niso v fokusu in so manj opazni, pa njihovim značajem in razpoloženjem ustrezne neme akcije in gibanje kot komentar njihovih stanj med različnimi monologi, je zasnovala Maša Kagao Knez.

Uprizoritev se začne zresnjeno, eksistencialistično napeto, vidimo, da bo o značajskih specifikah, ki so na robu diagnoze, vsaj danes, ko se vse diagnosticira, da se lahko in še lažje medikamentira, podala globoko stališče, tudi čričkova depresija in ježeva socialna negotovost in slabša umeščenost pa mravljinčevo racionalno premišljevanje o simptomih drugih, vse vodi v skoraj eksistencialistično dramo. Kot bi gledali kakšnega Jona Fossa, ne ravno v temni in dodatno zamračeni režiji Eduarda Milerja. Šele ko se glasbeni dvojec Šalej-Murat iz podpodja oglasi s hitro izmenjavo mnenj v stilu, ali bi raje malo tesnobe ali čisto nič, potem pa začneta repati in ropotati, oponašati in proizvajati zvoke, tudi ob spremljavi klaviatur, takrat začne predstava počasi prihajati v svoj žanrski okvir, ki je družinski

muzikal, se reče za mlajše, ki jih v gledališče pripeljejo starši. Postopno se razkriva tudi vizualna premišljenost, Proković pač ostaja na visokem modnem nivoju in sčasoma vidimo duhovite poudarke, ki so opazni tudi v igri: če se začne s pogrbljenim in negotovim Ježem, nekakšnim bodičastim intelektualcem in kot da pripovedovalcem še za druge, ne le zase, kakor ga zastavi Žiga Saksida, počasi prevzema vlogo Veverica Urške Taufer, ona je vezivo tega na posamezne celice razbitega sveta, ona prebija meje in se giblje počez in povrh, po horizontali in vertikalni, medtem ko se Čriček Matije Rupla pač nastavlja mračnih psihičnim vsebinam in je njegovo skoraj filozofično trpljenje najbolj opazno v nenaravnih držah in težnji k polgibnosti in kompulzivnim gibom, ki naj odrazijo neprijeten notranji svet. Mravljinec Andreja Zalesjaka je nemirna, urejena, vendar tudi vandrovska figura, ki predvsem sproži občutek manka in odsotnosti pri drugih, Kresnička Patrizie Jurinčič Finžgar je imenitna v krhki intonaciji in falzetu, ko premišlja o lastni omejenosti in poskuša komunicirati s tistimi tam zunaj, tudi v zakrčenih držah je zelo artikularna, tudi stišana in s stiliziranim, priklicanim govorom, zato na robu prepoznavnosti glede na siceršnjo močno prezenco; povsem drugače kot neugledna Ana Facchini kot Slon, nemirna in zaposlena z likanjem in podobnim, ki potem odigra tudi Kita, od katerega je večino predstave prisotna le nekakšna dihalna cev, si mislimo, da je ves čas pod vodo, dokler se zmagoslavno ne pojavi v srebrni obleki s sledmi globinske morske pene in bleščic ter se nam predstavi, tako rekoč med dvema potopoma.

Čriček in temačni občutek že zaradi tematike, torej zaradi nujnega eksistencialističnega premisleka o ločenosti in osamljenosti, o težavah z identiteto in postavljenostjo v svet, ne bo dosegal gledanosti kakšnega *Petra Kuštra* niti ne bo, spet zaradi brskanja po psihičnih podstrešjih, posebej ostal v spominu kakšen njegov song, čeprav so čisto korektno izpeljani, bo pa zato verjetno naslovil zahtevnejšo publiko, ki bo zdržala njegov mestoma nekoliko počasnejši tempo.

Florian Zeller: *Mama*. Režija Ivica Bujan, Prešernovo gledališče Kranj in Mestno gledališče Ptuj, ogled v Kranju oktobra.

Zellerjevega *Očeta* (še) nisem videl, je pa v *Resnici*, ki so jo uprizorili v Šentjakobskem gledališču in pozneje v SSG Trst, opazna njegova poliperspektivnost, iskanje resnice med različnimi gledališči, in podobno je tudi v *Mami*, ki smo jo dobili v premišljenem prevodu Suzane Koncut; ne vemo, kaj je (bolj) res, natančno izpisani prizori se prekrivajo in variirajo,

najprej dobimo vtis, da gledamo najprej z njenega zornega kota, potem malce drugače opisane iste prizore še z drugega gledišča, vendar njeno poplakovanje uspaval z alkoholom in končni prizor smrti v bolnišnici razumemo tudi kot njeno vrtenje v krogu pričakovanj in poskusov, da bi premagala osamljenost, ki se je v njej naselila ob sinovem odhodu, sicer tudi ob hčerinem odhodu od doma, ob moževi službeni odsotnosti, ampak njena fiksacija na odsotnega sina in tekmovalnost z njegovo punco je najmočnejše gibalno njenega ždenja doma, v samoti. Mama je postala (pre) zgodaj, pri dvaindvajsetih, pove, potem bila preveč mama in premalo drugega, zato ljubosumnost na moža, ljubosumnost, ki ji ne moremo določiti resnične krivde. Ne vemo, tudi režija Ivica Buljana ob dramaturški podpori Marinke Postrak in umetniškem svetovanju Roberta Waltla, nam – k sreči – ne daje natančnih odgovorov, kje se konča resnični mamin svet in kje se začnejo njene blodnje in projekcije, spomini in hrepenenja, niti ne, v kakšnem odnosu do realnosti biva. Čeprav je včasih pri ponovitvah določenih travmatičnih mest opazna redukcija – če je najprej na odru več pohištva, se to postopno umika, vse dokler ne ostane le bolniška postelja in postane njena tekunica –, kar je poudarjeno s trojno zasedbo sinovega dekleta, hčere – na koncu medicinska sestra, ki jo pred sinovim poljubom smrti (to je mila smrt, zapolnjena, četudi nerealna) obvesti o njeni zlorabi tablet in mešanju z alkoholom. Zeller svojo igro o materini izgubi in izgubljenosti, ki nastopi ob odtegnitvi vseh, ki so ji blizu, spiše dvoumno in brez jasnih meja, ki bi ločile njen notranji svet od tistega zunaj, ob nefunkcionalnem vedenju slutimo bolečino ob izgubi in malo tudi izgubljanje v lastnih meandrih spomina in pričakovanj. Zato ponavljanje, zato kroženje okoli travmatičnih mest.

Režija Ivica Buljana ohranja enigmatičnost in je ne poskuša razrešiti, zato pa na prizorišču, ki ga je zasnoval tudi kostumograf Rudy Sabounghy in so ga s projekcijami črno-belih fotografij iz nekega otroštva na horizont opremili Toni Soprano Meneglejte in Sonda 13, postavlja v ospredje mamo, vsi ostali so njeni sateliti; Oče Boruta Veselka s svojimi defenzivnimi gestami in glasovno pridušenostjo, kot bi res kaj skrival ali se bil res nesposoben soočiti z očitki, in teh v maminem obračunu s svetom ne manjka, daje odlično oporo njenim sumničenjem, tudi govorjenje o konferenci o kreditih v sosednjem mestu se zdi dobra priložnost za prešuštvo. Blaž Setnikar kot Sin, ki nepričakovano pride domov prespat in mu Mati sugerira, da zaradi prepira s punco, deluje kot ambivalentna, mogoča, vendar tudi nekoliko zmaknjena pojava, nekje med prividom, ki ga ustvari močna želja, in frajersko brezbriznostjo nekoga, ki Mame pač ne bo pripustil v svet

svojega čustvovanja in partnerstva. Najbolj so v tem smislu pomenljivi prizori, ko Sina išče punca in Mama raztrga listek z njeno številko, na katero naj bi nujno poklical, predvsem pa prizori, ko se Mama in sinova izbranka prav neženirano in surovo ruvata za njegovo telo, za njegovo pozornost, in Doroteja Nadrah je kot sinova in tudi morebitna moževa ljubica prav prepričljivo skrivnostna, enako v vlogi medicinske sestre, ki pojasni Mamino realnost, njeno priklenjenost na bolniško posteljo. To je igra o Mami in ta je v ospredju, ves čas prisotna. Darja Reichman jo opremi s široko paleto čustev, včasih tudi pomešanih, od ljubosumnosti in mestoma prave surovosti do moža kot tudi strastnega oprijemanja sina (ta je do njene ljubezni letom primerno zadržan in ves čas dokazuje lastno nevezanost in samostojnost), hkrati je krhka in izgubljena, igrača notranjih pretresov in obsojena na ždenje doma, na izročnost spominom in hrepenenjem. Močna, mučna in preiščeno zgoščena predstava, ki omogoča hote dvoumno odigrane igralske kreacije.