

Gledališki dnevnik



Matej Bogataj

Prgišče radosti

Anton Tomaž Linhart: *Županova Micka*. Režija Vito Taufer, Slovensko stalno gledališče Trst.

Redko se zgodi, da imamo sočasno na repertoarju kar tri začetke domače komediografije, torej Linhartove čez nemško veseloigro adaptirane komedije o županovi za poroko godni Micki in njenih (ob)poročnih zapletih: eno v Šentjakobskem gledališču v režiji Dejana Spasića in dve, katerih režijo podpisuje Vito Taufer. Po petindvajsetih letih je namreč še vedno živa in jo obnavljajo in igrajo, čeprav je že davno preseгла 250 ponovitev, kranjska uprizoritev Micke, ki je nastala v začetku tisočletja in dobro legla na gorenjsko mentaliteto in se s posmehljivostjo ukvarjala s posebnim regionalnim značajem in iz njega izhajajočim prekoračenjem. Iz te predstave so še vedno ostali v gledališkem spominu Mickino štampanje, ko se v uvodnem prizoru v razkošni krinolini dvigne iz soda za kisanje zelja, pa težave Anžeta Hudobe, ki je jako zadržan fant in mu grejo besede težko z jezika, raje žveči zobotrebec in navznoter kaže, da ne razume ženskega srca in potrebe po hofiranju, zato pa se toliko bolj razživi ob popevanju ob litru v gostilni; pa Županova nekako spravljiva in edukativna drža, on je mentor glede zapeljevanja in mehčanja ženskega srca, strokovnjak še posebej za hčerinoga. In seveda se spomnimo tudi igre, Micke Vesne Pernarčič, Anžeta Roka Viharja in Župana Tineta Omana, pa tudi drugih, predvsem pa

so predstavo zaznamovali klada in sekira, čezkolenski škornji kot derivat gorenjske noše, značilni telovniki in vse, kar naredi atmosfero v krajih pod zasneženimi vršaci avtentično in s tem primerno za identifikacijo publike – številne ponovitve in dolgoživost predstave to potrjujejo.

Za Tauferja je sploh značilno, da rad krajevno in časovno prilagodi in priredi dramska besedila, tudi komediografske začetke; tudi Linhartovega *Matička* je uprizoril štirikrat, enkrat, v tržaškem gledališču, mu je dal neizpodbiten pečat sedemdesetih, uvodno merjenje prostora, v katerega se bosta vselila po poroki Matiček in Nežka, je potekalo v slogu zidave, pa tudi začetkov potrošnje in potrošništva, zapravljivosti, ki jo prinese presežek denarja vsled kreditiranja in izbruh dostopnosti artiklov in dobrin: medtem ko se Danijel Malalan kot Matiček ob mešalcu za beton ukvarja z izmero, načrtovanjem in gradnjo bivalnega prostora, pride obložena z nakupovalnimi vrečkami razkošnih oblačilnih in obutvenih znamk z dnevnega zapravljanja Lučka Počkaj oziroma baronica Rozala. Baron je dobil z vehementno igro Borisa Cavazze neizpodbitno in temperamentno mediteransko noto.

Celjski Matiček v Tauferjevi režiji je izkoristil dejstvo, da je Matiček najdenček, da so ga vzgajali Romi, in je potem tudi dobil nekaj tipične in tipizirane prepoznavne zvijačnosti; bila so leta, ko se je literarno in filmsko oživljala romska tematika, ne brez sentimentalne skrivnostnosti, ki gre tistim na robu civilizacije in brezbriznim za njene stranpoti. Tako so ob Lainščkovih romanih in Kreslinovih pesmih in filmih Andreja Mlakarja in Vincija Anžlovarja, v širšem prostoru pa z Emirjem Kusturico in njegovim scenaristom Abdulahom Sidranom, prišli Romi v prvi plan. Celjska uprizoritev *Matička* – z uhanom v ušesu ga je odigral Peter Boštjančič, nepozabno nevrotičnega in preganjavičnega barona, ves čas v pogonu, razpetega med obetom in slutnjo neuspeha (pri Micki) in zasledujoč pravico prve noči, ob sumničavosti, da ga služabnik vleče za nos, pa je odigral Vlado Novak – vrh je bila sodna scena: visoko postavljen oder pravice, pod njim pa mali ljudje, ki se seveda sodišča in rabsodb bojijo, predvsem v kombinaciji z učnimi pravniki od blizu in daleč, je bil ključna točka preverbe Matičkove uspešne, čeprav zlagane in sprenevedave strategije.

Ob ljubljanski uprizoritvi v Drami, ki je poskušala svet Linhartove komedije dvigniti v meščanski salon in ga po atmosferi in interjerjih približati predromantiki oziroma viharstvu in likom, ki jih žene razčustvovanost, skoraj že *spleen*, je Taufer *Matička* adaptiral tudi za lutke in (najmlajši) publiki primerno se tam ročne lutke mlatijo, da je kaj, tako rekoč vsaka replika je podložena z udarcem, kar seveda izhaja iz tradicije ljudskega

in potujočega lutkarstva in temu ustreznega burkaštva in prenapenjanja konfliktov.

Tokratna tržaška uprizoritev *Županove Micke* je jezikovno, časovno in regijsko prilagojena. Postavljena je na Primorsko nekje ob morju v času Cone A Svobodnega tržaškega ozemlja, kakor se je imenovala do srede petdesetih let ureditev pred končno določitvijo državnih mej po drugi svetovni vojni. Temu času in njegovi atmosferi je potem prilagojeno vse, od glasbe – ki je včasih sicer tudi nekoliko bolj sodobna, kot bi jo pripisali dogajalnemu času – do imidža in družabljenja mladih, da ne rečemo osvajanja. Seveda takšna družba ni več razredno razslojena, ni več bogatih baronov, ki bi prežali na devištvo mladih deklet in s tem potrjevali svojo alfa možatost, namesto njih nastopijo neodgovorni *latino* ljubimci, zbiralci punc, sestavljalci seznamov z osvojitvami – ker seznam je ključen za donjuanstvo, je potrditev večšine in obet v času obupa in ljubezenske suše, to vemo že iz klasike – in tako je zapeljivčev song en sam dolg seznam osvojitev, v katerega se vplete tudi kakšen prijatelj. In seveda se zapeljivec in njegov podporni pripeljeta pred Mickin dom na vespi, ki je namesto uglednega plemiškega naziva zdaj statusni simbol in obet življenjske svobode. Torej tistega, kar prinese mobilnost kot nasprotje zatohli domačijskosti.

Jezikovno adaptacijo podpisujeta Boris Devetak in Žan Papič ob sodelovanju ustvarjalne ekipe, adaptirana so imena in poklici, funkcije, priimki in vzdevki, edina, ki ostaja, je v zgodbo zataknjena bogata vdova Sternfeld, očitno na počitnicah, tudi sicer edina vizualno nekako povzdignjena in izstopajoča: kostume podpisuje Alan Hranitelj in v njih lovi duh časa, robatost ribičev, zaplankanost podeželja, pa tudi frajersko nobleso mestnih zapeljivcev.

Temu primerna je tudi scenografija, ki jo na eni strani krasi tipična primorska *betula*, župan in gostilničar, ob župniku dva temelja cankarjanskega trškega življenja in centra moči, sta tokrat v eni osebi, in gostišče je prav avtentično in prepoznavno opremljeno, z mizami, ki jih potem za slavlje združijo, z rdeče-belimi karirastimi prti in pletenimi *demižoni* in vinsko kletjo nekje v ozadju ter barvito vespo iz tistega časa – scenografija Urše Vidic uspe stilizirati in poantirati posamezna prizorišča na velikem tržaškem odru. Sama priredba je jezikovno razgibana; ob avtentični primorščini tako govorijo tudi takšno, ki izdaja tiste, ki so se je priučili, najbolj očitno pri neustavljivem in nenasitnem (pa naj stane, kar hoče) *latino* ljubimcu, ki ga odigra Francesco Borch. Vmešajo tudi nemščino, ki jo zdaj govori Nikla Petruška Panizon kot turistka Sternfeld, ki se v tokratni predelavi

igre znajde kot nemška turistka, tudi Glažek, zdaj Bičerin, kot ga zastavi Primož Forte, pokvarjeni in malce nažehtani pravnik, ki je garant in pravna instanca za poroko, govori kot nekdo, ki mu slovenščina ni prvi, materni jezik. Vse to pa kaže razgibano multikulturnost in multietničnost prostora, ki je bil že v času po vojni razprt za vplive s strani, za tisto, kar dodatno razgiba tudi turizem in z njim povezana pretočnost.

Podobno je s songi, podpisujeta jih Barbara Gropajc in Ilija Ota; precej jih je, pravzaprav so malo natlačeni in včasih malce slabše vpeljeni, kakšen stoji tudi sam zase, vendar so nekako vpisani že v samo besedilo in naj bi raztegnili sicer skromno in zgoščeno dogajanje v Micki; v njih pride do izraza tisto linhartovsko »govorjenje vstran«, nekakšen predhodnik notranjega monologa in indikator notranjega dogajanja, ko si osebe mislijo svoje in tega zaradi takšnih ali drugačnih koristi – ali pa enostavno zaradi strahu in družbene razslojenosti, ki ne omogoča direktne konfrontacije –, to navzven potlačijo. Zato pa to raje delijo s publiko in ji govorijo z rampe. To zdaj zamenja popevanje in v tem delu imamo nekakšen stranski komentar dogajanja, razkriva se tisto prikrito, in Mickina zgodba ni le zgodba o lažnem predstavljanju, poročni prevari, lažnih obljubah in mahinacijah z zlatom (v obliki poročnih prstanov). Vse to ni pravno sankcionirano, raven odnosov med razredi in vladajočimi in vladanimi v Linhartovih časih takšne pravice niso dopuščali, v kaotičnih povojnih letih zunanje politične uprave pa so tovrstne prevare postale bolj etnični prekršek. Mickina zgodba je tudi zgodba o dogovorjeni poroki in nič čudnega ni, da Micka, potem ko je bila njena ljubezen izdana in se mora zdaj na hitro poročiti z Anžijem, robotim ribičem, ki ga prej nikakor ni marala, vendar zdaj nima izbire, po nekaj kozarcih obleži z glavo na mizi. Na lastni svatbi je pravzaprav odstotna, kot ni upoštevana njena volja; zvedena je na objekt menjave, njena sentimentalnost pa s tem zacementirana, enako kot je s tem za naprej določena njena družbena vloga. Njena odsotnost, umik navznoter, kaže na njeno nemoč in prisilno pasivnost, čeprav je prej čisto temperamentna in radoživa, kar dokazujejo ne le njene koketaže s frajerji na vespi, Tina Gunzek ji pridoda tudi nekaj frfravosti in široke gestikulacije. Na drugi strani tudi razumemo njene pomisleke; Matej Zemljč je kot Anži sicer zgaran ribič v tipični opravi s kombinezonom in v gumijastih škornjih z mrežo na rami, vendar se potem prelevi v silaka, preoblečenega v osmešeno prenapeto obleko s klobučkom, pač kakor si ribič predstavlja nobleso; tudi Anžijev song, ki ga izpoje z veliko fizične prezence in skoraj grozeče, je nekako demoničen, očitno mu ustvarjalci predstave niso pridodali le trpežne ribiške molčečnosti in odljudnosti, temveč so opozorili na prikrito in morda tudi nevarno plat njegovega značaja.

Pomenljivo je, da se po poročni ceremoniji, ko svatje že odidejo, vse skupaj zaključi z Županovim komentarjem, odigra ga Franko Korošec; če mu je šlo prej v nos, da se hoče Micka spečati z Italijanom, če je nekako branil narodno čistost, se mu na koncu seveda porodijo dvomi o prihodnosti, obstoju in preživetju slovenske skupnosti čez mejo, pa tudi glede prihodnosti sicer. Upravičeno, bi rekli, glede na tisto, kar je sledilo in nas vse še čaka.

Nejc Gazvoda: *Radost*. Režija Nejc Gazvoda. Mestno gledališče ljubljansko, Mestno gledališče Ptuj.

Gazvodov *Tih vdih* je bil meščanska drama, ki je pokazala sodobno stanje tradicionalne družine, ki jo načenja vse mogoče: ne le njena neslavna poslovna preteklost, ki se potem ponovi v naslednji generaciji, temveč tudi vrsta predsodkov o tem, kako naj bi družinski člani delovali navzven, kakšna naj bi bila njihova podoba in kaj je tisto, s čimer se lahko hvalijo pred drugimi. In kaj je tisto, kaj naj pred drugimi skrivajo: vse seveda izhaja iz sistema vrednot, ki so tako ali drugače položene v razred, v položaj znotraj družbene hierarhije in posledično v primerjavi z drugimi vsaj navzven srečnimi družinami. Zato je skoraj pomenljivo, da so nam tisti člani družine iz *Tihega vdiha*, ki so se po lastnem prepričanju povzpeli najvišje in so po lastni presoji najbolj uspešni, pravzaprav najbolj zoporni, najbolj pa se nam približajo tisti udje družine, ki se zavedajo, da so luzerji in se potem zakajajo in cinično komentirajo dogajanje. Pa seveda tisti, predstavlja jih Tamala, ki kljub oviram s pridnostjo in upanjem vsaj kasneje uresničijo svoje cilje in ambicije: drama je napisana kot retrospektiva, s pogleda Tamale dve desetletji pozneje, ko ima razstavo, kar pomeni, da se je po študiju medicine, ki ga je izbrala na podlagi sugestij, da bolnih in boleznih nikoli ne zmanjka, kljub pomislekom in svarilom pred slabim materialnim statusom umetnikov odločila za slikarstvo. Kar pomeni, da Gazvoda polaga upe v najmlajšo generacijo, ki se ne bo zapletla in ne bo obtičala v starih vrednotah in družinskih prikrivanjih in igrich, temveč bo odločno krenila naprej, odraslo, torej neobremenjeno z vzgojo, in ustvarjalno. *Tih vdih* – čeprav je vmes Gazvoda napisal kar nekaj besedil, ki niso tako gladko pripeta na videnje stanja sveta in družbe, pa dve gledališki seriji, ki ju nisem spremljal – omenjam predvsem zato, ker je pomenljivo, kako se je pogled na družbo in njeno osredinjenost okoli družine v teh sedmih letih, kolikor je razlike v času nastanka obeh besedil, v *Radosti* spremenil, kako je družba (in njeni problemi) pravzaprav razpadla (na posameznike, torej v stilu

zmagovitega in neustavljivega thatcherizma, da ne rečemo neoliberalizma, ki ga je znamenita in kontroverzna izjava Železne lady napovedala in ki, kljub takratnemu zgražanju, deluje naprej s svojo inercijo).

Radost je namreč igra o odraščanju, o njegovih zagatah, pa o različnih načinih staranja in radostih, tudi o pasteh, ki grejo k temu, tudi o preživetvenih strategijah mladih in nekoliko starejših, ki niso vedno funkcionalne. Je igra o tem, kako posameznice reagirajo na svet zunaj hiše, v kateri se srečujejo. O prekarnem delu in obetih ob študiju in po njem, o medgeneracijskih odnosih med tistimi, ki vanje niso (nujno) prisiljeni zaradi krvi in rodu, hkrati pa je tudi odgovor in premislek o tem, kaj pomeni staranje populacije za medgeneracijsko sožitje; vse te teme se prepletajo, vendar nobena od njih ni zelo podrobno izpeljana, kar je posledica njihovega prikrivanja in izrivanja. Vsekakor je nabor vpletenih in leg izjavljanja pester, nabran kar najbolj široko, replike pa so gladke in suverene, čeprav so nekatere od govork tudi na hitro očrtane in zato delujejo na ravni karikature.

K nekdanji frizerki Meti, ki je opustila poklic, ker jo bolijo roke in ker očitno nima finančnih skrbi, v podedovano hišo, v kateri je pred kratkim umrla njena mati, nekako sočasno tudi pes, prideta dve iskalki stanovanja, sestri Maša in mlajša Julija, potencialni najemnici dveh sob nad frizerskim salonom, v katerega skladišču spi lastnica. Po nekaj hitrih Metinih vcih, pa njenem nižanju najemnine, vse brez pogodbe, predvsem brez pogodbe in davkov, vendar cenovno nadvse ugodno in obetavno, vsaj glede na zasoljene cene bivanja, akontacije in celo plačila za ogled najemnine, se domenijo in punc, sestri, ena študentka, brucka na humanistični fakulteti, na kateri je študirala in študij opustila druga, ki se zdaj muči v treh nezadovoljivih in za preživetje posamezno neustreznih službah, kljub pomislekom, pristaneta. Ko se ravno dobro vselita, pride v likalnico zraven njunih sob Metin bivši ljubimec in nekdanji sosed Aljoša, ki je enkrat napisal vsem, tudi obema sestrama, znano zbirko otroških songov o živalcah, obredel cel svet, pravi, in se zdaj občasno vrača v za vedno mu obljubljeno pribežališče, v likalnico nad frizerajem. Hiša, že prej prežeta s spominom na divja leta, ki je Meti pustilo nekaj razvad, recimo sprotne nalivanje z viskijem in podobnim, postane kar naenkrat živahna, za delovno starejšo sestro celo preveč, vendar je Aljoše in njegovega vedrega kozmopolitizma, književnih referenc in priklicevanja daljnih, nedosegljivih svetov tam zunaj vedno več. Potem po literarnem večeru zvabi še avtorico prvenca v samozaložbi o transformaciji genitalij glede na vsakokratnega partnerja in njeno sestro in vesela družčina prinese v provizorično bivalno skupnost nove obrate in preobrate. Meta vmes včasih zatava, se pogovarja s pokojno materjo ali išče

poginulega psa, vendar to počne skozi smeh in ne ločimo povsem, kaj se ji zares dogaja in kje je meja njene z ničimer omejene zafrkljivosti, dediščine divjih predhodnih let. Mlajša osvaja Aljošo, saj je sicer brez socialnih stikov in tudi na fakulteto ne hodi; mlajša se z njim zaplete in kot v kakšnem ruskem romančku načrtuje pobeg, stran, v tujino, v nomadsko in malce tudi parazitsko bivanje iz dneva v dan, spodbujena z Aljoševim navzven suverenim prehajanjem med prostori in začasnimi združbami. Nakar Meta oznani, da se vrača njen sin Lukas in naj se puncu izselita, kar takoj, Lukas pa vse seznanj z materino diagnozo demence in dejstvom, da je proučil nepremičninski trg in bo hišo prodal, mater spravil v dom, na tem mestu pa zgradil nekaj prestižnega in sodobnega. Takrat se Aljoša v siloviti izzi-valni gesti, ko spozna, da mu hočejo odtujiti obljubljeni prostor preužitka, pribije z jajci na pod, in s pobegom z Mašo v tujino ni nič, ostanejo le njene sanjarije o drugačnem, manj napornem življenju v dvoje nekje v utopični prihodnosti. Zaključek je pomaknjen v prihodnost, gledajo, kako na mestu hiše raste vila blok, Maša jih opazuje odmaknjeno in od daleč, medtem pa so se vloge in zaposlitve med njimi zamenjale, ker je to očitno nekaj, kar je poljudno, provizorično in izpostavljeno spremembam.

Gazvoda lastno besedilo ob dramaturški podpori Eve Mahkovic režira kot niz srečanj v frizerskem salonu, ki zdaj nima svoje rabe in služi kot nekakšna dnevna soba, prostor srečevanj; zgoraj so sobe, ki jih Meta od-daja, likalnica, kamor se z nahrbtnikom vseli Aljoša, prostor pa zaznamuje nekakšen šank, miza z različnimi pijačami, ki jih potem starejša generacija in naključni gostje pridno zvrčajo in nudijo s tem nostalgichen spomin na čase, ko ni bilo treba toliko delati, da se ne bi vmes tudi malo zabavali in veseljačili – scenografka je Urša Vidic. Režija v besedilo posega z nekaj intervencijami, najbolj opazna je zaključna, ko se v nekakšni prihodnosti sodelujoče kostumsko preobrazijo v katero od bližnjih: zdi se, da hoče s tem poudariti, da je vse skupaj menjava vlog, da ni prihodnosti in izhoda, morda le za tista, ki sta odsotna – kostumografka Katarina Šavs prispeva večinoma veristične kostume pri mlajših in poudari Metino nobleso in poklic – tudi doma je opasana s frizerskimi pripomočki –, pa Aljoševo ležernost, kakor se kaže v nomadski funkcionalnosti oblačil, z nekaterimi komičnimi poudarki, na primer pri avtističnem Metinem sinu Lukas, ki ga kljub odraslosti oblačijo drugi. Kostumsko karikirani sta tudi obe gostji, novopečena pisateljica s knjigo v samozaložbi in njena poudarjeno krčevita sestra, ki prinašata v igro pogled srednjeletnic na oblikovanje družine in otroke: ena je ločenka s tremi otroki, ki so pripadli očetu, druga se je tru-dila, vendar obupala in je zdaj prepozno, ugotavlja. Uprizoritev prekinjajo

tudi zvoki hiše, najprej se nam zdi, da je to zvok v njej naseljenih živali – lesne ose in lesni črvi, morda tudi duh umrle lastnice, Metine matere – predvsem pa je prizor, ki je nekoliko temperamentno v opreki siceršnjim uprizoritvenim realizmom in diskoiden, ob lučni spremembi plešejo in tako morda razživijo tisto, česar sicer ne uspejo; avtor jazzovsko obarvane glasbe je Igor Matković in glasba je v uvodnih prizorih nenavadno, presenetljivo intenzivna in dominantna. Prizor nekoliko korespondira z zmaknjenim koncem: gledajo in komentirajo novogradnjo, ki nastaja na ruševinah stare, vidimo, da se je Julija zapletla z Lukasom, ki zdaj pridobiva samozavest; njihovo zrenje nekam čez sugerira, da zrejo v prazno – v prihodnost, ki ostaja nepredvidljiva.

Če se zdi, da je pogled tistih s podeželja in za dramske like neznačilnim sistemom vrednot, kakor jih predstavljata ločenka in poltena, na vse pripravljena avtorica nekonvencionalnega erotičnega romana, odigrata ju Nina Rakovec in Mojca Funkl, nekoliko slabše osmišljen in zato v uprizoritvi tudi nekoliko štrli ven in mestoma spominja na karikaturu, tako jezikovno kot gibalno in kostumsko, pa igra omogoči tehtno igro preostalih: najprej Jerneja Gašperina, ki Lukasa odigra kot podjetnega in v gibih, pa tudi v govoru krčevitega in negotovega avtista, ki se trudi, čeprav morda ne razume vedno, na kaj ga napeljuje in kdaj ga zafrkava elokventni pisec otroške uspešnice Aljoša. Tega zastavi Matej Puc kot nabor navzven učinkovitih rekov in gest, ki namedejo na vse pripravljeno in hrepenečo žensko srenjo; Puc pri oblikovanju vloge postopno kaže Aljoševo brezmejnost, ki pa je tudi breztemeljna, njegova govorna večšina in nabor napaberkovanih fraz služita zapeljevanju in morda samoslepljenju, da je nekaj dosegel, čeprav so njegovi časi uspeha, enkratnega, že daleč v preteklosti, predvsem pa pokaže svoje nerazumevanje situacije in skrajni egoizem ob izbruhu Metine bolezni: namesto prijateljstva takrat nastopi zamera zaradi prelomljene obljube o večnem zapečku v hiši, še bolj se njegova infantilnost kaže ob demonstriranju proti stanju stvari s pribijanjem mod na pod, precej otročje, neučinkovito, samokastracijsko. Kar najbolj različno usmerjeni sestri zastavita Diana Kolenc kot Julija in Klara Kuk kot Maša kot dva pola, kot pasivni in aktivni, vendar tudi skrušeni in sanjaški odgovor na stanje stvari. Če se za prvo zdi, da z zviranjem po praktikablilih in stopnicah kaže svojo lahko udomljivost, zmožnost, da se zlahka nekje počuti doma, da ji le ni treba ven, med ljudi in obveznosti, pa je Kuk nekako pasivno in skoraj skrušeno, morda tudi zgarano sprijaznjena z usodo. Čeprav uspešna študentka je študij opustila, verjetno zaradi prevelikega občutka odgovornosti do bližnjih, ki jih zdaj preživlja in se ji zdi, da ne gre drugače, njena

aktivnost pa je tudi nekoliko osmešena, ko se z veliko woltovo torbo ali predimenzioniranimi škatlami ali lončnicami rine skozi vrata. Njej pripada tudi zaključna beseda: zadnje, morda preveč pomensko odprto srečanje v prihodnosti, nemo opazuje ruševine preteklosti in nekdanjega provizoričnega doma in zdi se, da se vse skupaj odvija v njeni glavi.

Nad vsemi pa je igralsko Miriam Korbar. Njena Meta iz temperamentne in veseljaške frizerke brez dlake na jeziku, tudi kadar govori o odnosih z moškimi, psom ali materjo, je neposredna, direktna, tudi brez sentimenta, vendar jo njena pozunanjenost mine; na koncu vidimo skrušeno žensko, ki se zaveda, da ji je čas, ko še funkcionira izven doma za starostnike, skopo odmerjen, in takrat poskuša popraviti vse, česar ni storila takrat, ko je bil še čas. Tudi pokrpati odnos s sinom in, nenazadnje, vreči samooklicanega uspešneža Aljošo na cesto. Korbar je pri izdelavi vloge sugestivna, občutljiva za nianse in ves čas prepričljiva.