

Matej Bogataj

Zlata trideseta in indiskretni šarm moči



Charlie Chaplin: *Veliki diktator*. Režija Diego de Brea. SNG Drama Ljubljana, veliki oder, ogled decembra.

Veliki diktator Charlieja Chaplina je prelomen, ne le slaven in popularen film. Najprej zato, ker je v njem klasik socialno kritične burleske preizkusil zvočni film, brivčev zadnji nagovor mimo politike – ko končno spregovorijo vladani in ne hujskaški, vojno netilni vladarji – in izključevanja je antologijski primer zaključnega govora, tega pogosto moraličnega akcenta v ameriški filmografiji, ki neukemu zgosti in poantira vse tisto, kar je poskušal film prej povedati. Pri Chaplinu je to z namenom in osmišljeno, zaključek filma ima še toliko močnejši in udarnejši naboj, če premislimo okoliščine nastanka: Amerika še ni bila v vojni z Nemčijo, zaradi taktiziranja je filmu grozilo, da ga ne bodo predvajali niti v Angliji, nihče si ni upal naravnost zoperstaviti Hitlerju in vsi so upali, da se bodo z upogibanjem njegovim “priključitvam” izognili vojni. Gre za komedijo in politično satiro, ki je razgalila infantilnost diktatorja, ne le velikega, tudi vseh poznejših in manjših; brezčasnost diktatorjev in njihovih postopkov je razgalila na prepoznaven Chaplinov način, s pretiravanjem, burlesko, karikaturjo, z vsemi elementi nemega filma in izpiljenimi rešitvami iz prejšnjih avtorjevih filmov.

Chaplin je s filmom Ameriki – in svetu, ki o tem kot da še ni vedel nič, čeprav je število v ZDA izseljenih Nemcev levičarjev in Judov v tridesetih lepo naraslo – pokazal nevarnost nacifikacije množic v Evropi. In širše. Razmeroma zgodaj, 1940. leta, ko je Amerika pred napadom na Pearl Harbour še oklevala, do katere mere se je zadeve na Pacifiku in v Evropi sploh tičejo – o tem oklevanju, dezorientiranosti in latentnem, tudi manifestiranem fašizmu na ameriških tleh, tudi o usodi družine v naslednji, drugi svetovni vojni, piše tudi Philip Roth v romanu *Zarota proti Ameriki*, v katerem v duhu alternativne zgodovine razmisli, kaj bi se zgodilo, če bi na predsedniških volitvah zmagal Charles Lindbergh, letalski as in prvi, ki je preletel Atlantik – Lindbergh je bil odkrit pristaš in navdušenec nad nacizmom, njegovo mentalno podlago in metodami.

Diego de Brea se je režijsko že lotil postavitve filmskih predlog, odrsko je recimo adaptiral filma Luchina Viscontija *Nedolžnost*, režiserjev zadnji film, in še prej *Somrak bogov*, v katerem je poudaril izvorni, močan protifašistični potencial filma, izpostavil dekadentnost meščanskega sloja, ki paktira z vojnimi hujskači, prikazal njihovo zakrčeno in mizerno človeško naturo, ki izbruhne v kriznih časih. Spomnimo se tudi nadvse uspešne adaptacije Lubitscheve burleske *Ko sem bil mrtev*, tudi ene zgodnjih de Breevih predstav *Dvoboj*, kjer je Ionescovo *Učno uro* oziroma *Instrukcijo* prevedel v džibriš, spakedrano latinščino in podobne brezpomenske jezike ter jo uprizoril v formatu televizijskega zaslona, z veliko mimike in z minimalističnimi izraznimi sredstvi za dva izvajalca.

Zgodba *Velikega diktatorja* je zgodba o zamenjavi, o čudežnem prešitju usode vladajočih in vladanih, ena prvih tovrstnih: podoben in verjetno na film oprt, ker je *Veliki diktator* pač postal obče poznan in referenčen, je roman Edgarja Hilsenratha *Frizer in nacist* iz začetka osemdesetih, kjer kot otroka zamenjajo judovskega in nemškega dečka, nato prvi postane judovski brivec, drugi pa zagrizen privrženec nacizma. Kljub temu da oba izstopata, tudi vizualno, sta primera, kakšna ne bi smela biti – nacist ima izrazite judovske poteze in seveda rohni ravno proti tem potezam, frizer, preganjani, je izrezan arijec.

V *Velikem diktatorju* Adenoid Hynkel, vodja v Tomanijo preimenovane države, tik pred uresničenjem svoje ekspanzionistične politike, v kateri se meri in šopiri pred sosedskim despotom Napalonijem, po številnih komičnih zapletih s čudežnim orožjem in personalom po naključju zamenja vlogo z judovskim frizerjem in takrat se namesto vojnega hujskaštva ob napadu na sosednjo državo oziroma ob njeni priključitvi, tokrat imenovani Austerlitz, pove ganljiv govor o povezovanju in solidarnosti kot temelju

človeške družbe. To je sporočilo filma, sočutje, sobivanje namesto vojnega hujskaštva, izključevanja določenih delov družbe in celih ras in verstev, vmes je tudi ljubezenska zgodba, ko se frizer, vizualno zvesta kopija diktatorja, po dolgem času prebudi iz amnezije, povzročene v prvi vojni, in se zaljubi v deklo v judovskem getu.

De Brea se filma o brivcu in diktatorju loteva dobesedno, brez aktualizacij, jemlje ga kot živahno predlogo za vrsto gagov in skečev, ohrani ljubezenski zaplet in privede zgodbo v veliki finale z govorom, ki je tokrat precej okleščen. Tako prepoznamo epizode z Napolonijevim obiskom, v filmu recimo tekmuteta v brivskih stolih in se poskušata povzpeti drug nad drugega, in italijanski kolega je v tem šopirjenju boljši, bolj napihnjen. De Brea tipizira oboje, iz obeh svetov, najnižje in izrinjene, pa tudi nacistični oziroma totalitarni vojščaški dvor. Uprizoritev poskuša preveriti komedijski motor in sporočilo filma, ne pa tudi poiskati zaostritve tistega, kar se je izpred začetka druge svetovne vojne sem razvilo in dobilo bolj subtilne ali pa celo bolj direktne poteze. Seveda, uprizoritev skuša tudi preveriti, kako je mogoče prezvižčati filmsko kadriranje na oder, ob tem pa pokazati in spodbuditi burleskni in humorni potencial Jurija Zrneca v dvojni vlogi brivca in vodje naroda.

De Brea filma ne prenaša na oder, temveč ga prevaja v že najdeno odrsko govorico; zato recimo izpade bitka dveh diktatorjev za prevlado na brivskih stolih; prizor z globusom kot Hynklova fascinacija z vladanjem svetu je ostal, vendar spremenjen – ni več preigravanja napihnjenega globusa z ritjo, bolj gre za infantilno igrčkanje. Nekateri prizori pa so bolj topli kot v filmu, recimo ljubezen judovskega brivca: izvoljenka Hannah Tine Vrbnjak je mila, vedoželjna, zadržano komedijsko štorasta in splašena, vendar čista in nedolžna v svojih sanjarjenjih o skupni podjetnosti s svojo ljubeznijo. Kot je na drugi strani Eva Jesenovec kot tajnica Eve mehanična, tipkanje, podloženo z nasnetim zvokom (pri uporabi katerega je režija nekoliko nedosledna) je ena bolj udarnih komičnih miniatur. Za razliko od Bojana Emeršiča kot Napalonijs; on si v svojem nastopu oder prisvoji, ozaljšan s peresom in pritrjeno kavno skodelico paradira in je nekakšen znak italijanske modne noblese in šopirjenja, njegov nastop govori o ekspanzivni kulinariki in uporablja recepte, njegov nastop pa se kosa s pojavo Hynkla. Ostali so večinoma zasedeni v več vlogah hkrati, kot judovski bankirji ali prebivalci geta ali pa, na drugi strani, kot Hynklovi podrejeni in razni osmešeni izumitelji vojaških naprav, ki vse po vrsti propadejo. Zvone Hribar je pripovedovalec, ki nas uvede v igro, potem pa njegova

vloga oslabi, čeprav bi lahko večkrat prevzel pojasnjevalni okvir, Matija Rozman izstopa kot judovski bankir, Vojko Zidar je brivčev kamerad iz prve vojne in potem skupaj bežita in se preoblačita, Boris Mihalj je izstopajoči propagandist, Valter Dragan pa večinoma odigra uniformirance. Vsi so nekako podporni, da bolj izstopi Zrnečev igralski, komedijski register.

Zrnc je neumoren imitator, najprej je tu pojava, tipični brkci in zalizana prečka, potem ves ta militantni material, uniforme in seveda škornji, obdan je s podobnimi tipi, predvsem pa govori nekakšno nemščino – podobno kot njegov kolega Napoloni oziroma Bojan Emeršič približek italijanščine –, in to je fonološka nemščina, to je duhoviti in parodični džibriš – lektor in dramaturg uprizoritve je Arko –, ki ga, ker poznamo antisemitsko retoriko, hvaležno prepoznamo – z vso gestiko, ki gre zraven. V vlogo Zrnc vstopa suvereno, obvladuje vse prehode med malim človekom in izrojeno veličino, pri tem se poslužuje celotnega razpona burleske, poudarjene gestikulacije, sugestivne in razorožujoče mimike, upočasnitev in nemega komentiranja dogajanja, nekaj je briljantnih pantomimičnih miniaturn, vse pa na razmeroma praznem odru, zato toliko bolj tipično kostumirano – scenografijo podpisujeta režiser in Iztok Vadnjal, kostumi so prispevek Blagoja Micevskega.

Tudi avtorska, na Brahmsu in sorodnih avtorjih temelječa glasbena spremljava Jožija Šaleja v živo, je močan podporen, celo konstitutivni element predstave: Šalej je ves čas za klavirjem, daje tempo dogajanju, ga chaplinovsko barva in podkrepi igralske miniaturne – njegova glasbena podlaga je sugestiven stimulans za igralske kreacije.

Dimitrije Kokanov: Nenadoma, reka. Režija Kokan Mladenović, dramaturgija Dimitrije Kokanov. SNG Nova Gorica, mali oder, ogled januarja.

Besedilo *Nenadoma, reka*, ki ga dobivamo v prevodu Nebojše Pop-Tasića in Anje Pišot, je tridelno, zajema tri časovna obdobja: prvi del, *Vojna je mir*, je analiza in napoved mračnih let, (nekaj še) prihodnjega totalitarizma in družbe nadzora, kakršno je razvil kot scenerijo svojega romana 1984 George Orwell, in ta je tudi osrednji protagonist prizora. Naslednji del, *Svoboda je suženjstvo*, je vpet v današnji čas in posvečen migracijam oziroma migrantom, tretji, *Neznanje je moč*, kaže regresijo družbe po katastrofi, postavljen je nekam v prihodnosti, proti koncu tega stoletja, ko se vse zvrne v civilizacijske začetke, torej v mrak in vraževerje in vero – in se zvrne

incest, zaradi katerega je civilizacijska zgodba, da ne rečemo katastrofa, sploh nastala.

Del, posvečen Orwellu, ne izhaja le iz romana 1984, temveč tudi iz bolj obrobnih, vendar ne manj pomenljivih delov pisateljevega opusa, esejev, avtobiografskih drobcev, razčlenjevanja kolonializma in seveda obrisov nove, totalitarne države, ki so jo čisto preveč zlahka prepoznali kot ZSSR, zamižali pa pred paralelami z Zahodom in njegovimi tendencami: Orwellovi premisleki o lastni kolonialni vlogi v Burmi in Indiji, soočanje s predsodki in občutki večvrednosti ob srečevanju z drugačno raso in vero, tudi napovedi prihodnjega družbenega razvoja, do katerih se je dokopal v času španske državljanske vojne in ob obračunu kominterne z anarhisti, vse to Orwellovo gradivo je prestreljeno s citati Hitlerja, Putina, Stalina, Mussolinija in drugih, vse deluje mračno totalitarno. Tudi premisleki protagonista, ki ga igra Jure Kopušar, ki je enkrat Orwell, drugič prihodnost premišljujoči skrušen in dvomljiv, nezaupljiv (zaradi brezperspektivnosti) obupan posameznik, vse se vrti okoli dilem prihajajočega časa. Ta, najbolj kolektivni del, je uprizorjen z mislijo na kritiko totalitarizma, igralski zbor, zbran okoli starega prisluškovalnega magnetofona kolutarja, za katerim dominira Žiga Saksida kot vodja rituala in poganjalec praznjenja zgodovinskega spomina (potem v sod mečejo papirje, dokumente, zapiske, očitno ne le Orwellove), je na sledi ponovitve karikature in morda fascinacije s tistim izpraznjenim in repetitivnim oblastnim ritualom, kateremu so recimo skupine Laibach, Borghesia in punk bendi prilagodili svojo ikonografijo in delovanje. Vse je v mračnih in uniformnih barvah, glasba je neoavantgardno mehanična – avtor je Árpád Szerda – in plemenska, udarno ritmična, razosebljena, ritualna. Zadnja perforirana stena, skozi katero nas v ostermeierjevski (iz dunajske uprizoritve besedila Elfride Jelinek) maniri obsevajo z močno lučjo, je zadaj, grozeča, in se postopoma premika naprej, v zadnjem prizoru smo skoraj v votlini, v stisnjemem prostoru na rampi – učinkovito, abstraktno, pomično in asketsko scenografijo je oblikoval Branko Hojnik, scenografijo, ki je enkrat militantna, moški v šinjelih in z usnjenimi prepasicami čez grudi, drugič gola, ogolela v družbi prihodnosti, pa kostumografinja Aleksandra Pecić Mladenović.

Prvi del ima dodan vložek o izumitelju tetrisa, ene prvih računalniških igric, v kateri s padajočimi liki polnijo praznino; neznan, ker za razliko od svojih zahodnih kolegov ne more obogateti in zasloveti, nam Žiga Udir – ob dovolj pronicljivem prestavljanju stola, ki postane nekakšen praelement tetrisa, pove svojo zgodbo in se potoži; če je bil začetek prvega dela na

preskok povedan skozi besede in citate tiranov, potem prekinjan z izrazito poetičnimi, deskriptivnimi pasažami, je zdaj govor prilagojen nekoliko avtističnemu, vendar prostorsko iznajdljivemu posamezniku, in Udir mu da obe dimenziji: užaljenost zaradi anonimnosti, pa tudi skoraj socialno nespretnost ob želji, da bi svojo izkušnjo brezimmnosti podelil.

Drugi del sestavljajo štiri migrantske usode, osebe so določene z državo, v kateri so se naselile, čeprav slutimo, da jih v selitev ni pognala vojna, temveč splošno slabo stanje doma, si mislimo, da v Srbiji, v resnici pa kjer koli, kjer se ljudje izseljujejo, tudi pri nas: strokovnjakinja za politično metaforiko, doktorandka političnega govora, na Švedskem išče svojo prijateljico iz Sirije, ki jo je nazadnje videla na srbsko-madžarski meji, punca na Madžarskem se boji vdora fantove družine iz Ukrajine, mladi nabildan in spolno živahen gej v Nemčiji premišljuje o nasilju homofobov in homoginov nad svojimi, tudi o tem, kako so se težave pomaknile iz sfere javnega v intimno – če so te prej lahko pretepli na ulici zaradi imidža, je zdaj ta bolj pomemben pri hitrih zmenkih, ki so nekakšna nova mimikrija in prikrivanje stanja na terenu. Punca v Ameriki se ukvarja z odnosi med spoloma na primeru izrek Elene Zelenski in se ji zdi, da bi morala Elena med poziranjem za medije kakšno povedati svojemu možu, enemu od gospodarjev vojne. Izpovedi so presekanke, hitre, gre za fragmente, ki jih hkrati pošiljajo navzven, v svet, to je prostor, v katerem neženirano vladajo nedružabni mediji, vsi sproti delajo selfije. Migranti se namesto v avtoritarnem svetu znajdejo v svetu ekranov in samote, izkoreninjeni so in osamljeni, njihova domovina je le še spomin, nova pa še ne dom in ne domača: Jure Kopušar, Anuša Kodelja, Tamara Avguštin in Urška Taufer stoje za mikrofoni in ob hkratni projekciji na horizont govorijo o začasnih bivališčih, h katerim grejo tudi kulturne razlike – in občutek osamljenosti.

Tretji del je šokanten; spet začetek neke dobe, divji in strašljiv, on, Oče, moli k Bogu in bo nastavljal hčer žrtvovanju, da bo z njim zanosila, kot je že Marija, molijo in žebrajo, slečeni ob sveči berejo, zatikaje, to je tudi v igralskem smislu regresija. Mati je ubila Zver in jo zdaj servira, Bog pa bo poskrbel za ostalo: družbena regresija po katastrofi, patriarhalnost, incest, svete knjige in molitev v animističnem smislu, na to je pristala družba po razpadu koherentnosti. Če je prvi del nekaj pri nas že videne-ga – razkrivanje izpraznjenih ritualov avtoritarne oblasti smo pri nas na alternativi že dodobra razdelali (in je zato bolj prepričljiva, bolj učinkovita karikatura tistih, ki parodirajo, recimo Župnik kot vir informacij in kšeftar z njimi v Nušičevi *Sumljivi osebi* v koprskem gledališču, ki ga z mislijo in spominom na frontmena Laibacha odigra Luka Cimprič) – nekaj, česar

smo se mogoče tudi nagledali, je drugi bolj intimen, sinhrono monološki, vendar z zvijačno uporabo vsega, s čimer se slikamo, komuniciramo, da bi prikrili že(1)jo po komunikaciji. Tretji del je kratek, udaren, šokanten, dobro pa kaže tendence upehane sodobnosti – vraževerje, avtoriteta Knjige (spleta), molitev in prikrajanje vere v lastne, tokrat očetovske incestoidne želje in potrebe. Predvsem smo z uprizoritvijo dobili vpogled v drugačno, sodobno srbsko dramatiko z njeno pogosto migrantsko tematiko, režiser nas je presenetil s povsem drugačno poetiko in prilagojenim, zaostrenim uprizoritvenim kodom, kot ga ima njegova kopraska prilagoditev Nušičeve komedije.

Vladimir Bartol/Simona Hamer: *Nekaj v zraku*. Režija Anđelka Nikolić. SSG Trst, mali oder, ogled januarja.

Bartolovo novelo iz zbirke *Al Araf* o igri s pari je dramtizirala Simona Hamer, repertoarno odločitev so podkrepili s 120. obletnico Bartolovega rojstva. Gre pa za enostaven, vodvilski ljubezenski zaplet. Par, on direktor in nekdanji trgovski potnik Jedliček, ki cele dneve dela in se zdaj nadeja, da bo lahko delal za oblast, se reče za vojsko, sicer pa njegova firma popravlja kmetijsko mehanizacijo, žena, Ilonka, medtem sanjari o širitvi, ureditvi stanovanja in preselitvi v bolj nobel vilo, sta se precej sita. Na neki posebej obremenilen dan (kot bi tak dan imenovala vremenarka), ko je nekaj v zraku, ko nič ne gre, kot bi moralo, se direktor najprej zadira na tajnico, v napoto sta si v pisarni, vtem ga obišče nekdanji prijatelj in poslovni svetovalec Stieglitz, ki mu zdaj očitno ne gre, vendar se poznata še iz manj premožnih časov, z briljantno ponudbo: vložil naj bi v energente, s tem dobil možnost vpogleda v poslovanje firme in postal član njenega odbora, v nasprotnem primeru, če bi hoteli informacijo o poslovanju prikriti, bi lahko delnice nazaj z dobičkom prodal. Tajnico Vero prosi, če bi ga počakala pred zbornico, kjer bo potekal morda pomemben sestanek, prijatelja naroči domov; da bi se izognil prerivanju doma, gre po seji s tajnico v bar, prijatelj medtem posluša milo petje njegove soproge; oboji se zapletejo, predvsem po nekaj popitih kozarcih med čakanjem, to je prav silovit izbruh prešuštva, ki ni načrtovano, in Jedliček odreagira prav direktorsko: na koncu je tajnica na dobri poti proti brezposelnosti, prijatelja odslovi, ženi pa da denar za nakup dragega in razkošnega plašča. Slabo vest odplača in se znebi vsega, kar bi mu jo lahko povzročalo, situacija se poleže in zakon bo, z nerganjem obeh, zdržal naprej.

To lahko komedijsko tkivo ima še eno lastnost, danes bi temu rekli postdramskost, čeprav gre za način vpogleda v notranji svet, kakršen je vpisan že v začetek slovenske dramatike, v Linhartovega *Matička*. Ta namreč govori baronu Naletelu eno, komplimente in sprenevedavo, bolj sam zase, in vstran, čeprav v publiko, kakor to imenuje Linhart, zraven pa iskreno govori o resničnem stanju stvari, namreč o baronovi ideji, da bi postavil Nežkino sobico čisto zraven svoje in potem, si mislimo, izterjal pravico prve noči. Tudi pri Bartolu in dramatizaciji Simone Hamer poteka podzemni, neslišni tok dramatizacije na tak način, da se na površju pretakajo laskava naslavljanja in komplimenti, spodaj – in vstran, včasih tudi slišno za druge, vendar nehoteno – še vse tisto, kar si osebe po desetih letih zakona oziroma ob službenih samovoljah in hierarhiji mislijo o pred- in podpostavljenih. Znatna količina neiskrenosti je prisotna med zakoncema, Ilonko in Jedličkom; hišni red, prostori za kajenje in njena zapravljenost nasproti njegovi varčevalni askezi, podprti s splošno situacijo v gospodarstvu in na borzi, sta neizčrpen poligon za razna preigravanja in zvijačnosti. Enako se včasih zareče tajnici Veri, njeni problemi udarijo na plan tudi pred šefom. Seveda je omenjena tudi Bartolova velika ljubezen, psihoanaliza; žena hodi na terapijo, vendar ni čisto jasno, koliko ji to pomaga, nekako tipično je tudi, da je “nekaj v zraku”, nekaj, kar omogoča, da prikriti in zatajevani goni privrejo na dan, pripeljejo do dvojnega prešustva – in ob izginotju neznanega vzroka tudi poniknejo.

Režiserka Anđelka Nikolić, tudi scenografinja uprizoritve, postavlja to komedijo na prizorišče, katerega horizont, “zadnja stena”, je sestavljen iz omar: v eni Jedličkova pisarna in zraven sobica za tajnico, v sosednji bar, nekakšen budoar in mesto za pianista, kar vse omogoča prav feydeaujevsko dinamiko, tam je situacijska komika in skrivanje ali zamenjave, ko ne vemo, kje bo kdo izskočil, gonilo in komedijski motor. Pri teh nerodnostih in hitrih menjavah je pomembna koreografija Bojane Robinson, osebe se zapletajo, med umikanjem zadevajo druga v drugo, malo je tanga, zaplešejo in zapojejo kot v vodvilu, predvsem je kar nekaj duhovito zamišljenih ponovitev in simetričnih kompozicij. Igra tako postane stilizirana, tudi nekoliko arhaizirana, spremljana z živo glasbo, za klavirjem je Igor Zobin, tudi avtor glasbe iz časov, ki jih Bartolova novela priklicuje, torej burna trideseta pred eskalacijo in spopadom totalitarizmov, ta se potem sprehodi tudi s harmoniko, kadar gre za skoraj burleskne prizore, in pri filmski burleski iz časov nastanka Bartolove zbirke se nekoliko navdihuje tudi način igre. Vera Sare Gorše je zadržana in splašena tajnica, očitno tudi nekoliko nesrečna zaradi ljubezenske situacije in nezmožnosti

večje finančne podpore družini, vendar se potem v barskih scenah v neformalnem druženju s šefom po napornem delavniku razživi in njena obramba sproti razpada in jo zamenjuje razposajenost. Jernej Čampelj je Stieglitz, Jedličkov partner, ki deluje zvijačno, penetrantno, kadar je treba odpirati zaprta vrata pisarn s šarmom, vendar že njegova pojava in za stopnjo manjša urejenost in noblesa – kostumografinja je Mateja Čibej – kažete, da njegova kariera spodrsava, njegovi obupni poskusi, da bi se vpletel v biznis s tujim denarjem, ga postavljajo na mesto nekredibilnih partnerjev. Čampelj mu da dobro mero natančnega humorja in potujitve, zaradi prosilskega, podrejenega položaja je tudi za stopnjo bolj hvaležna komična figura. Vsekakor gre za premišljeno in dobro izpeljano vlogo malega kšeftarja, ki bi bil rad hvaljen in cenjen, vendar mu ne uspeva, ker je to rezervirano za tiste bolj premožne. In bolj agresivne, premočrne. Jedliček Primoža Forteja, recimo, je že med njimi, suveren, tudi napihnen in večno zazrt v številke in prinose, ne brez samovšečnosti, šarma in nekakšne napihnenosti, vidi se mu, da se zaveda svoje pomembnosti in kariernih obetov. Nikla Petruška Panizon je njegova temperamentna žena, ki ji madžarskemu imenu – Ilonka – primerno ne manjka silovitosti in energije, tudi zapeljivosti, ki si jo pribori tudi na račun popevanja, od katerega grejo kocine pokonci, že prvič, in si lahko predstavljamo, kako mučno mora to biti po desetih letih zakona. Jedliček in zakon sta njen varčevalni sklad in obenem solidna naložba, sicer pa še vedno skrivaj sanjari o romunskem maestru in nekdanji romanci, ki ji jo očita mož.

Nekaj v zraku je kratkočasna, neproblematična igra o meščanskem (zakonskem in prešuštnem) življenju in nelagodju zaposlenih, odvisnih od samovolje nadrejenih in zato pripravljenih iti čez rob spodobnega in lastnega dostojanstva, kaže pa tudi Bartolovo zanimanje za psihologijo in raziskovanje manipulacije, ki pa ostaja trdno zasidrana v tridesetih letih in postavljena na neznano, kozmopolitsko evropsko prizorišče.