



Matej Bogataj

Hojladrija plezarija

Andrej E. Skubic: *Pavla nad prepadom*. Režija Matjaž Pograjc. Slovensko mladinsko gledališče, 1. februarja 2014.

Pavla Jesih je bila poznana medvojna slovenska alpinistka, izvemo; po nesreči v gorah, ko je morala zaradi poškodbe kolena pri plezariji malo popustiti, se je vrgla v kinematografe, ustanavljala jih je v Ljubljani, kjer je imela sedež v Matici, pa v Celju in še kje, tudi tam, kjer je bilo pred drugo svetovno vojno precej napeto, Štajerska je bila poseljena z Nemci, ti pa seveda zagreti za narodobudne ideje o sebi kot izbranemu ljudstvu, to se jim je že prej zdelo, samo zdaj so jim to naravnost povedali z najvišjega mesta in izjave podkrepili s takratnimi znanstvenimi izsledki. Biti lastnik kina zato ni bilo čisto preprosto delo, posebej zaradi mesta, ki ga je imel film kot nosilec ideologije v novem razumevanju Evrope, da ne rečemo v vizualizaciji sveta in kot propagandni medij prihajajoče Nove Evrope. Vendar se za film kot ideološki aparat – in posledično za njegove lastnike – pritiski nad njegovim posedovanjem in upravljanjem z učinki s tem takrat niso zares končali, temveč so se naravno, po logiki stvari, nadaljevali v čase vojne in se po njej še zaostriili; v Ljubljani sta se zvrstili italijanska in nemška okupacija, Osvobodilna fronta je zapovedala kulturni molk, Pavla Jesih pa je v kino dobila novo klientelo, italijansko soldatesko. Kar je bilo po vojni jako sumljivo, namreč dejstvo, da je lahko obratovala, in je odprlo vprašanja, na koliko kolaboracije je bila pri tem pripravljena – za tiste iz gošče oziroma najbolj našpičene med njimi je bilo tako ali tako vsako gledanje sovraga, ki ni bilo ravno skozi puškino cev, že izdaja. In še; nova oblast, ki si je prizadevala za nacionalizacijo vsega, kaj šele propagandne mašinerije, med katero so imeli film in filmski žurnali privilegirano mesto, seveda ni mogla dopustiti privatne filmske distribucije in predvajanj. Zaradi apetitov do prostorov proizvodnje filma

in medija za proizvodjanje smisla, kar vse naj preide v roke ljudstva, kar koli že to pomeni, in zaradi pomena kinematografije, gibljivih slik pri oblikovanju novega človeka, osvobojenega vseh odtujitev, ki jih je bil deležen v kapitalizmu. In tako naprej.

Skubic izpiše skoraj dokumentarno dramo, saj razišče vse dostopno gradivo, med katerega sodijo tudi komentarji in poročila o vzponih, prebrska arhive o sojenju in zabeležke za to zaslužnih ovaduhov in prijaviteljev, čeprav se od vztrajanja pri lastni interpretaciji ali od kakršne koli dokončne besede tudi ogradi, ko zatrjuje, da so dogodki sicer resnični, delovanje oseb pa podlega fikcijskim zahtevam in zakonom. Za podlago svojega dramskega besedila izbere obstoječo realno usodo močne in ne- navadne ženske, ki povrhu vsega še pleza, in v tem je tematika nekoliko podobna recimo zgodbi o Klementu Jugu, ki jo je uporabil Jančar za *Klementov padec*. Le da je bil Jug bolj filozofsko naravnani, ekstremno plezanje, ki ga je ne nazadnje stalo življenje, je vpeto v sočasni eksistencializem in podkrepjeno z zavedanjem, da se le v bližini smrti živi zares, kar je bil pogost svetovni nazor v času med vojnama, malo zaradi personalističnega krščanstva in nekaj zaradi Jugovega eksistencializma kot dediča ničejanstva. Poznane so tudi dramatizacije življenja upornih in močnih žensk, recimo Alme Karlin, svetovne popotnice, znana so šikaniranja izstopajočih posameznic v času preoranja narodovih vrednot v času po koncu vojne, o ideoloških pritiskih, pa tudi kaznovanju in izločevanju drugače mislečih govorijo dela o Angeli Vode ali pričevanja o odvetnici Ljubi Prenner, ki se kot zagovornica Pavle Jesih pojavi tudi v Skubičevem besedilu. In ravno ta represija nad podjetniki in podjetniki v času, ko želi postati država s svojim gospodarstvom in namerami po preoblikovanju narodove mentalitete edini podjetnik in edini arbiter v zadevah mišljenja, kar je totalitarno, je najbolj zanimiv del dramskega besedila. Na delu opazimo (t)isti jančarjevski valjar zgodovine, ki odriva sposobne in namesto njih naplavlja lojalne kadre, večinoma nesposobne ali celo osebno zamerljive, kar je stalnica tudi pri današnjem kadrovanju in v tem je aktualizem te dramske pisave.

Hkrati pa Skubic obnavlja dogajanje z epske distance; uvodni deli nas seznanijo s Pavlo kot nekoliko ekscentrično in skoraj odljudno starko, ki hrani golobe "in preveč kadi", ki se občasno spusti do ljubljanskega Starega trga, pokaže nam bivanje nekoga, ki je doživel uspeh in priznanje, bil zaradi tega potem šikaniran, nekoga, ki je bil razlaščen in mu je bilo odvzeto vse, kar je imel rad in kar je z veseljem počel, ter je zdaj umaknjen na družbeno obrobje. Ker je Pavla v stanju negotove prisotnosti, se v njen starostni vsakdan mešajo podobe iz preteklosti; njen lik se

potroji, v reminiscenci se srečuje s še dvema lastnima jazoma, z uspešno podjetnico in srborito plezalko, ki je plezala prva v navezi in bila tako pionirka tudi na tem področju. Drama o Pavli se tako plete iz spominškega prediva, iz soočenja z lastno preteklostjo in odločitvami, ki so jo usodno zaznamovale, je pa tudi pogled nazaj, ne preveč dramatičen, saj je nekako sprijaznjena s stanjem, na neki način kot subjekt tudi že oslabela, nikakršen nosilec ideje več, kolikor je idej in konflikta bilo, so ti potonili v – glede na čase pretekle slave – skoraj životarjenju. Morda bi bila tematika in tudi njen osrednji lik, Pavla, primernejša za filmski dokumentarec ali za prozno obdelavo; morda lahko pričakujemo zgodovinski roman, nekaj podobnega, kot o pomembnih in izstopajočih posameznikih (Slavku Grumu, Tomažu Pengovu, Dušanu Pirjencu Ahacu) v svojem romanesknem opusu piše Milan Dekleva, ali nekaj podobnega, kot je o zakoncih Hribar in njuni likvidaciji vosovcev spisal Drago Jančar v *To noč sem jo videl*, kar bi bilo za Skubičev prozni opus nedvomno prelomno. Tudi zato, ker ni več napokana realnost tisto, na kar bi njegovi protagonisti odreagirali s prekoračenjem, z norostjo, temveč je vse skupaj bolj stvar usode, sovražne sreče, pa tudi starostne oslabeledosti, izgube motivacije, umika v spomine na čase slave, mobilnosti, obvladovanja družbenih elit in nedvomnega občevalnega šarma, ki je Pavli Jesih omogočal poslovne in človeške uspehe v času, ki izstopajočim posameznikom niso bili najbolj naklonjeni. Če so bile to ženske, še posebej ne.

Skubic, kolikor razumem, je besedilo spisal po naročilu. Izbirali so med dvema naslovnima junakinjama, alpinistkama rivalkama, Pavlo Jesih in Miro Marko Debelak, vsaka je imela svoj krog oboževalcev, ki so nujno, po sili konkurenčnosti, navijali za eno ali drugo; še danes menda obstajajo razlike v tolmačenju ene od alpinističnih epizod, ko je Pavla bodisi sama izplezala bodisi so jo rešili. Režiser Matjaž Pograjc in trdo jedro njegove ekipe so vzeli plezarijo kot izziv, kot iztočnico za svoje gledališko nadaljevanje njenega dela in poklon uspehom medvojnega alpinizma. Besedilo o uspešni in izpostavljeni športnici pa kot predlogo, ki omogoča fizične ekshibicije, ponovitev plezalskih uspehov z velikega odra sveta, zoženega na Julijce in Ljubljansko pokrajino v času okupacije in Slovenijo po vojni, na pomanjšanem svetu gledališkega odra. Temu služi že scenografija Tomaža Štrucla in Sandija Mikluža; horizont je plezalna stena z oprimki, na katero je projicirana ilustrirana scenografija, enkrat zvezde v zvezdni noči, ko se Pavla in Čop zaplezata in nočita na gorski polici, drugič interjer, Pavlino stanovanje, tretjič preiskovalni zapor ali podoben prostor za zasliševanje, iz katerega se odpira prostor skrivnostne sence, iz katere stric iz ozadja, takratni policijski minister Ivan Maček Matija, kroji usodo

slovenske povojne kinematografije in obenem usodo tistih, ki se na to dejavnost nedvomno spoznajo, vendar za takšno početje morda niso najbolj moralno-politično kvalificirani. Predvsem pa scenografija omogoči tisto, kar pove Pavla glede svojega odnosa do planin v apologiji svojega 'skalaškega' entuziazma; omogoča horizontalo, ne samo gibanje po vertikalni, temveč prenikanje med sferami, dvige in spuste ter seveda tudi čisto fizične gibalne ekshibicije, razpetost med skalo in nebo. Ena glavnih linij odhodov in prehodov je tako obrnjeno podpodje odra, prostori in odprtine na stropu, previsi in police, skozi katere vstopajo in se vanje umikajo nastopajoči, in ta raven je fascinantna, ne samo zaradi nedvomne fizične zahtevnosti, tudi zaradi rušenja odrske škatle, prostora odrske iluzije. Pa tudi zato, ker razgiba in daje nove možnosti Pograjčevi režiji, saj sicer pristop k tematiki v mnogočem spominja na filmsko naracijo; projekcija, provizorični, skicirani in ilustrirani odrski prostori – pri tem je sodelovalo kar nekaj imen, najbolj pa izstopa očitno koordinator animacije in avtor videa Luka Dekleva – v samih prizorih plezanja tudi omejenost na zadnjo steno, ki se tako – poklicu vpletenih primerno – spreminja v projekcijsko platno, v zaslon. Morda med projiciranimi scenografskimi elementi kot ne do konca dorečen znak iz nabora še najbolj izstopa klavnica; namreč, za razliko od 'mehkega' pritiskanja italijanskega častnika v času okupacije, ki pod galantno zapeljivostjo pokaže nezadovoljstvo s Pavlinim odločnim posegom nad italijansko soldatesko zaradi neplačevanja kart in se pri tem znese nad še obvladljivim, brčne animiranega psička, je zasliševanje pravih trdorokcev, tistih stalinističnega tipa, ilustrirano z deli človeških teles na kavljih. Razumemo, razčlovečenje, poznamo tudi razne KNOJ-evske zapisnike in poimensko poznamo zasliševalce, razne majorje, pa vendar se zdi, da je tista izpeljava z 'mediterraneo' šarmantnimi in civilizacijo prinašajočimi okupatorji nasproti trdi stepski roki agitpropovsko navdahnjenih zasliševalcev morda preveč kontrastna. Da na eni strani z omalovaževanjem, na drugi s potenciranjem represije nekoliko zgreši, morda v želji po določeni distanci, ki je sicer v uprizoritvi ne zaznamo, deluje pa morda celo proti sporočilu predstave, ki naj povzdigne močnega posameznika in nekoliko osmeši njegove zoprnike. Posebej je detajl pomenljiv glede na konec, ki, kolikor razumem, poskuša izstopiti iz ideologizacije, ki povzdigne ravno človeško usodo in človečnost nasproti že omenjenemu ideološkemu in revolucionarnemu valjarju; *Pavli Jesih, človeku*, se glasi posvetilo predstave, ki je projicirano v zaključni špici.

Pavla v uprizoritvi nastopa kot troedina oseba; vidimo jo sicer postarano, Maruša Oblak jo odigra kot rahlo skrušeno starko, ki pa ni brez lucidnosti, odljudnost in samota tako šele omogočita, da jo obiskujejo sence

iz preteklosti, in te sence naredi bolj oprijemljive, razumljive. Dogajanje v glavi je tako opravičeno z izgubo socialnega konteksta in tudi z uporno držo, zaradi katere se ravno z nacionalizatorji njenih kinov in vsega ostalega ni hotela pajdašiti. Njeni podobi sta še Katarina Stegnar kot plezajoča in podjetna Pavla, enako nepopustljiva v gorah kot na raznih zasliševanjih, ko brani sebe kot lastnico ter zraven še malo tudi avtonomijo umetnosti in se izogiba njeni vsakokratni ideologizaciji, ter Barbara Ribnikar kot mondena pripadnica medvojne buržoazije, suverena ne samo v steni, temveč tudi na družabnih dogodkih, v (psevdo)čarlston opravi – to je trojica, ki v obliki reminiscenc poseljuje ostarelo Pavlo. In njene golobe, projicirane na zadnjo steno.

Kot pri vsakem mitskem potovanju – in Pavlino življenje v marsičem spominja nanj, čeprav je namesto iniciacije in duhovnega prirastka na koncu skoraj odljudnost in resignacija – nastopajo v zgodbi tudi pomočniki in nasprotniki. Med prvimi izstopa Joža Čop, Primož Bezjak ga zastavi kot pravega gorenjskega hribolazniškega zanesenjaka grobih gest in klenega srca, kot kaveljca in korenino iz Bohinjskega kota, skoraj idealizirano podobo neustrašnega ruralnega samouka. Tipična in prepoznavna je tudi pojava Ljube Prenner, ki je zagovornica na procesu; tam ugledamo na delu načela revolucionarnega prava, izključevanje prič, predvsem tistih za, pa neko apriorno delovanje pravosodja, ki se ne zmeni za okoliščine in popusti samo v primeru, ko vrhovna oblast koleba in se množice ne pustijo voditi v 'spontano' ogorčenost; delavci, zaposleni v Pavlinih kinematografih tako odklonijo, da bi svojo 'ljudsko voljo' ob procesu izrazili z demonstriranjem in vnaprejšnjo obsodbo, ljudsko, ki bi jo potem ljudsko sodišče samo pravno formuliralo.

Seveda pa se moramo zavedati, da Skubic poudarja fikcijsko naravo dramskih oseb. Verjetno zaradi časa dogajanja, ki je še živ, ne nazadnje so živi svojci in znanci vpletenih. Tako imamo nemškega oficirja, ki Pavli omogoča potovanja v Trst, kjer iz zapora reši brata in njegovega prijatelja, odigra ga Boris Kos, gizdalinskega in nekoliko osmešenega italijanskega oficirja pa Blaž Šef, ter tudi sodno in zasliševalsko povojno prakso, od sodnika do zasliševalca in samega notranjega ministra. Tisto, kar verjetno omogoča bolj dramatično izpeljavo, ki je besedilo ni zagrabilo, je spor med agitpropom oziroma Brenkom (Uroš Kaurin) kot njegovo izpostavo in Pavlo Jesih; seveda je tudi partijec zavezan istemu valjarju zgodovine, ljubezen do filma gor ali dol. In politična epizoda, imenovana socializem, z vsakokratnim zmagovitim pridevnikom, je pobirala na obeh straneh. Vendar o tem morda več preberemo v gledališkem listu, kot nam je razvidno iz samega besedila ali uprizoritve.

Tisto, kar je v uprizoritvi nedvomno očarljivo, je fizični del igre, pri vseh. Koreografija Branka Potočana ter fizična pripravljenost in plezalna tehnika, za kar sta poskrbela dva trenerja, so pripomogli k veliki gibalni spretnosti in osupljivim učinkom; razpetost med steno in nebo, visenja v zraku, nihanja na police ali med oprijemalkami, celo Brenk, ki pleza s skrajšanimi cepini, ki malo spominjajo na kakšne hevimetalske gorniške sekire, vse to dovolj razgiba samo dogajanje ter mu daje navdih nevarnosti in zaresnosti. Se zdi, da so Pograjc in ekipa tokrat uspeli združiti zgodbo o žalostni usodi medvojnega meščanstva – dobro, Pavla Jesih si je ta status pridobila, tako rekoč prigarala – z nekdanjimi inovacijami na področju fizičnega in rizičnega gledališča.

Eric Chappell: *Kraja*. Režija Jaša Jamnik. SNG Nova Gorica, gostovanje v PG Kranj, 11. februar 2014.

V svoji gladko napisani komediji nas Chappell na komediji lasten način opozarja na (t)isto, kar je recimo Brecht ubesedil v aforizmu, da ni rop banke nič v primerjavi s tem, da ustanoviš banko, postaviš delnico, delniško družbo. (Evo, že s tem, kako se to naredi, z delnico, ima slovenščina – ali pa imam vsaj sam – težave, kar je verjetno posledica razmeroma kratke zgodovine tega ekstremnega športa, mogoče bi se morali za kaj podobnega nasloniti na Krležovo agramerščino iz trilogije o Glembajevih, tam so vsi ti triki podrobno razloženi.) Ker pa ima komedija v bližini bulvarke svoj lasten jezik, na katerem Brecht deluje kot dlaka na jeziku, in ker gre za žlahtno tradicijo angleške komedije, ki se tokrat navezuje na televizijsko nadaljevanko, v tem žanru je Chappell menda začel in dosegel največje uspehe, je navezava na lastnino bolj splošna; nekako v stilu avstralskih aboriginov, ki da imajo vse skupno, lastnina pa je zanje tatvina. Kraja je tako v družbi, kjer polovica ljudi krade drugi polovici, nekakšna naravna distribucija dobrin, z vlomom se dogajajo pravzaprav isti družbeni procesi kot sicer, nas pri enem od svojih drznih miselnih preobratov prepričuje glavni lopov.

Dva para, ki ju sestavljata nekdanja sošolca, štrebar in predsednik razreda Trevor in žena Jenny ter iz nižjega sloja prihajajoči in očitno v šoli šikaniran, vendar neutruden vzpenjalec John, ki je zdaj nadvse uspešen in celo nekako bogat, in njegova nekoliko zmrdljiva in na začetku precej nalita žena Barbara, pridejo po obletnici poroke v idilično hišico na angleškem podeželju. Ugotovijo, da je bilo vlomljeno, da manjka pravzaprav vse, ne samo zlatnina tam domujočega para, temveč tudi denarnica

in dokumenti gostujočega, in ko se poganjajo za vlomilci, ko se junačijo in preiščujejo, kako obvestiti policijo ob nedelujočem telefonu, zalotijo tudi vlomilca. Možička, ki se vsakič, ko se predstavi, predstavi z drugim priimkom. Drseči označevalec, smo rekli temu, ko smo se ukvarjali s preskakujočo in shizoidno identiteto protagonistov in pripovedovalcev v ludistični prozi ali dramatik. Na koncu obvelja, da je Spolzki Spriggs tisto imenovanje, za katero se zdi, da je bolj ustrezno in malo manj provizorično kot ostala.

Spriggs je *trickster*, amorfen in v nenehni premeni, v hipu se lahko prelevi v katero koli vlogo; za razliko od ostalih, ki bolj togo in manj kreativno igrajo svoje družbene vloge ter zraven odigrajo še kaj zase, za svoj žep in srce. Njegov register je neizmeren in nezmeren. Je glumač, ki s svojo igro za preživetje razkrinka delovanje družbe; *kraja ja, vendar ni ta kraja nič v primerjavi z načini delovanja družbe, ki so kradljivi in na nivo katerih se jaz kot pošten lopov ne spuščam*, to je njegova deviza in evangelij, ki ga z razkrinkavanjem hipokrizije ostalih vse bolj zaostruje.

Namreč; ko Spriggsa, ki kar noče pobegniti – kot po muhavosti usode se prilepi na oba para –, varujejo, tudi s pištolo, do prihoda policije, ta izločene posameznike prepričuje o upravičenosti in celo pravičnosti lastnega početja. Izrablja njihove latentne fronte spopada in jih naredi vidne, spodbuja konflikt in ga gasi z bencinom, vse mu pride prav, od goljufanja pri tenisu, občutka manjvrednosti, ki se kaže enkrat kot servilnost, drugič kot neizprosna želja po zmagi in nadvladi. Potegne iz vsakogar nekaj, kar naj bi mu omogočilo beg, vendar ta spodleti, vedno znova; enkrat so krivi netopirji, drugič se ga malo nalije v kleti, tretjič nanj streljajo – razumemo, Spriggs je njihova usoda. Ki razkrije družbeno prepredenost z lažjo in krajo; Jenny ima v medaljonu namesto moževe Johnovo sliko, ker sta ljubimca in je to tudi razlog za tesno družinsko prijateljjevanje. John ima v sefu denar od podkupnin in za podkupnine, obogatel je takrat, ko je kupil nič vredne delnice in jih oplemenitil s tem, da je vrgel delavce na cesto, dela pa prepustil podizvajalcem, da je zmanjšal stroške. Barbara laže o svoji starosti, hkrati skriva broško, ki naj bi ji jo ukradli, od zavarovalnice je že dobila povrnjeno. Trevor deluje še najmanj kriminalno, vendar njegovi apetiti skozi igro, ko Spriggs postopno razgalja njihove odnose, rastejo. Proti koncu so namreč vsi pripravljene krasti iz Johnovega sefa, eni, da bi si zagotovili boljšo prihodnost ob negotovi prihodnosti zakona, drugi da bi kompenzirali svojo neuspešnost ali izterjali v ljubezensko razmerje vložen trud. Zapoved “Ne kradi” je samo ena od desetih, reče Spriggs, vi pa kršite po več zapovedi hkrati, tudi tisto “Ne želi si bližnjega

žene”, ko se para med sabo, malo iz maščevanja in malo iz pohote, skoraj premešata in prepleteta.

Konec je očarljiv; vsi so razkrinkani kot kradljivci, na več ravneh, in Spriggsu po naporno odigrani igri razgaljanja njihove družbene realnosti pustijo oditi. Pokliče ženo, ki se pod enim od imen, niti sam ne ve, pod katerim trenutno, skriva oziroma biva v hotelu, naj ga pride pobrat na podeželje. In je ves osupel; z varovanega parkirišča so jima ukradli avto! “Kam je prišla ta država!” je zadnji vzklik te igre. Za domače razmere bi ga morali zaostri in reči, da je tisto, kar se predstavlja kot država, itak največji lopov, samo s tem bi iz komedijskega prestopili v tragični okvir, medtem je vrag že snedel šalo.

Seveda je v igri – in pri tem mu gresta režija Jaše Jamnika in scenografija Vasilije Fišer, tudi kostumografke, silno na roko – glavni Spriggs, njemu je vse podrejeno, on je osišče, vilice v skledi s špageti, okoli katerih se vse navija. Njegova spretnost je performativna, z besedami ustvarja neko novo realnost, ki pa ni iluzionistična, obratno. Če rokohitrci odvrnejo pozornost od lastnega trika, Spriggs deluje inštruktorsko; ne kaže lastnih, temveč razgalja trike drugih. Razkriva njihovo prepričanje, da so pravzaprav pošteni. Gojmir Lešnjak Gojc vlogo zastavi v širokem loku; enkrat servilen in nemočen možiček s vrsto hib, strahov, hropeč in slabega zdravja, mali urbani človek med pošastmi na podeželju, kjer med pošasti ob obeh parih, izmenjaje oboroženih z eno pištolo, sodijo tudi netopirji, krave in podobno. Drugič hrumeč pridigar o pravičnosti, zvijačen navijač za obe strani v sporu, kar je za intenzivnost samega spora eksplozivno. Občutljiva vloga, saj je Spriggs šmirant, ni mu odveč nobeno izrazno sredstvo, od patosa do gorečega pridiganja, od hrumenja in moralističnega žuganja do karakterne spolzkosti, neoprijemljivosti kot takšne. Gojc to dvojno igro, namreč kako igrati in preigrati igralskega šmiranta, ne da bi sam šmiral, zanesljivo dozira, z občutkom za mero in seveda tudi za njeno prekoračenje, kadar je njegov Spriggs še prav posebej v škripcih, za tisto glumaško preoblačenje in hipno menjavo modusa, ki je motor smešnega. Gojčev Spolzki Spriggs je na spolzkem terenu, vse njegovo početje je eno samo reševanje pred padcem, pred neizbežnostjo prihoda policije, vendar se z intuitivnimi igralskimi prijemalkami in prisiski (nožnimi, kot gekon) na tem terenu suvereno znajde in očarljivo giblje. Ob izdatni asistenci ostalih; introvertiranega in plašnega, poudarjeno štorastega in skoraj jokavega Tomislava Tomšiča kot Trevorja, Gorazd Jakomini je temperamenten in nevaren John, prav čutimo njegovo slabo obvladovanje in kriminalne manire, ki jih doma seveda ne pokaže do konca, Barbara Maje Nemeč je zafnana in morda v globini tudi nesrečna žena, ki se počuti po

malem zapostavljeno in sta zato njena glavna valuta imidž in urejenost, Arna Hadžialjević deluje kot zvijačna in malce potuhnjena Jenny. Ekipi je v pomoč tudi funkcionalna scenografija; z lesenim portalom markiran izhod na vrt, ki se očitno nadaljuje v polja in potem v avtocesto, v divjino in nedomačnost; na sredi scene dominirajo merjaščeva glava kot trofeja in prikriti vhod v jamo z zakladom, namreč v sef, in špičasti elementi, ki nakazujejo interjer; čisto, pregledno, funkcionalno.

Finalni stavek “Kam je prišla ta država?” – če so mali lopovi še najbolj etični in pošteni – pa odmeva še po tem, ko se smeh že poleže.