The background of the entire page is black, populated with numerous white sperm cells. Each sperm cell consists of a rounded head and a long, thin, wavy tail. They are scattered across the page, with some appearing in small groups and others in isolation. The overall effect is one of movement and biological activity.

Lukas Bärfuss

Seksualne nevroze naših staršev

 Slovensko ljudsko gledališče Celje



Slovensko ljudsko gledališče Celje

Slovensko ljudsko gledališče Celje

Gledališki trg 5

3000 Celje

Borut Alujevič, upravnik

Tina Kosi, umetniški vodja

Tatjana Doma, dramaturginja

Miran Pilko, tehnični vodja

Jerneja Volfand, vodja programa in propagande

Tel. +386 (0)3 426 42 14, telefaks +386 (0)3 426 42 20

Urška Zimšek, blagajničarka

Tel. +386 (0)3 426 42 08

(Blagajna je odprta vsak delavnik od 9.00 do 11.00

in uro pred pričetkom predstave.)

Tajništvo

Tel. +386 (0)3 426 42 02, telefaks +386 (0)3 426 42 20

Centrala +386 (0)3 426 42 00

Spletna stran: www.2.arnes.si/slg-ce/

Ustanovitelj SLG Celje je Mestna občina Celje.

Program gledališča finančno omogoča Ministrstvo za kulturo.

SVET SLG CELJE: Slavko Deržek, Ana Kolar, Mariana Kolenko,

Martin Korže, Aleksa Gajšek Kranjc, Miran Pilko, Bojan Umek,

Zvone Utroša, Jagoda Tovirac (predsednica)

ČLANI STROKOVNEGA SVETA SLG CELJE: Polde Bibič, David

Čeh, Franci Križaj, Anica Kumer (predsednica), Bojan Umek

Lukas Bärfuss

Seksualne nevroze naših staršev

(Die sexuellen Neurosen unserer Eltern)

Prva slovenska uprizoritev



Renato Jenček, Manca Ogorevc (delovni posnetek)

Lukas Bärfuss

Seksualne nevroze naših staršev

(Die sexuellen Neurosen unserer Eltern)

Prva slovenska uprizoritev

Prevajalka
Režiser
Dramaturginja
Scenograf
Kostumografka
Skladatelj
Lektorica

Mojca Kranjc
Matjaž Latin
Tatjana Doma
Djordje Bjelobrč
Tanja Zorn Grželj
Sebastijan Duh
Metka Damjan

Igralci
Dora
Dorina mama
Dorin oče
Dorin šef
Dorin zdravnik
Neka ženska, to je šefova mati
Imenitni gospod

Manca Ogorevc
Anica Kumer
Stane Potisk
Mario Šelih
Aljoša Koltak
Nada Božič
Renato Jenček

Vodja predstave: **Zvezdana Kroflič Štraki**. Šepetalka: **Breda Dekleva**.
Tonski mojster: **Stanko Jost**. Lučna mojstra: **Mitja Ščuka**, **Dušan Žnidar**.
Rekviziter: **Drago Radakovič**. Dežurni tehnike: **Gregor Prah**.
Šivilje: **Zdenka Anderlič**, **Janja Sivka**, **Dragica Gorišek**, **Marija Žibert**.
Frizerki: **Maja Dušej**, **Marjana Sumrak**. Odrski mojster: **Radovan Les**.
Garderoberki: **Amalija Baranovič**, **Melita Trojar**. Tehnični vodja: **Miran Pilko**.
Umetniški vodja: **Tina Kosí**.

Premiera 21. marca 2004

VSAK ČLOVEK SE MORA SOOČITI S SPOZNAVANJEM, DA NI POVSEM SVOBODEN

Švicarski dramatik Lukas Bärfuss je bil rojen leta 1971 v Thunu. Študiral je založništvo, od leta 1997 pa dela kot svobodni pisatelj. V gledališče je prišel, ko je kot dramaturg sodeloval pri uprizoritvi prijatelja, režiserja Samuela Schwarza, s katerim še vedno sodelujeta v gledališki skupini 400asa. Samuel Schwarz je od leta 1998 krstno uprizoril osem od enajstih Bärfussovih iger. Švicarsko javnost je razburila njegova najnovejša igra Seksualne nevroze naših staršev (Die sexuellen Neurosen unserer Eltern), ki je bila krstno uprizorjena februarja 2003 v Baslu v režiji Barbare Frey. Za Seksualne nevroze je prejel knjižno nagrado kantona Bern 2003.

Odkod ideja za igro Seksualne nevroze naših staršev?

Pomembna osnova široke raziskave za to igro je bil razvoj švicarske psihiatrije v predprejšnjem stoletju. Obe veliki osebnosti s tega področja, August Forel in Eugen Bleuler, sta sama sebe štela za filantropa, hotela sta izboljšati družbo, izkoreniniti revščino, zatreti alkoholizem, ki je bil že takrat, nič manj kot danes, velik družbeni problem. Hotela sta narediti nekaj za duševno bolne. Vse to so bili občudovanja vredni cilji, z njima so se solidarizirali mnogi častivredni ljudje, mnogi socialisti in socialdemokrati. Rezultat je bila vzpostavitev velikanskega represivnega aparata. Marginalci so bili sistematično dokumentirani, staršem, za katere niso bili prepričani, da bodo lahko skrbeli za svoje otroke, so te otroke odvzeli. Ženske so sterilizirali, moške kastrirali, ljudi, ki se niso prilegali tej lepi sliki, so zaprli. V tem pogledu je bila Švica pionirka. Bistveni del knowhova za svojo evgeniko in uničevanje nevrednega življenja so nacisti dobili iz Švice. V nemških službah je bilo veliko švicarskih znanstvenikov. Po zlomu leta 1945 so v Nemčiji s to prakso v celoti opravili. V Švici pa je živela naprej, in sicer do današnjih dni, vse do generacije naših staršev. Še leta 1974 so iz socialnohigienskih razlogov kastrirali moške in ženske.

Zakaj ste za glavno osebo izbrali Doro, šestnajstletno zaostalo dekle?

Dora ni nenevarna, to je tisto, kar je neprijetno. Čeprav je očitno prizadeta, mi ni šlo za vprašanje, kako se vedemo do teh ljudi. Kar doživi Dora – odkritje, da ne razpolagamo popolnoma sami s seboj, – doživi vsakdo v svojem življenju. Vsak človek se mora soočiti s spoznavanjem, da ni povsem svoboden. Zdi se mi, da se temu reče tudi socializacija. Da se odrečeš določenim rečem, ker veš, da boš s tem odrekanjem šele lahko zaživel v neki družbi.

Vaša igra ima zelo zanimiv naslov. Koliko je pomemben za razumevanje igre? Naslov je pogosto razumljen narobe. Meni ni šlo konkretno za moje starše, za generacijo '68, kakor se na to neredko gleda. Šlo mi je edinole za dejstvo, da vsi brez izjeme izhajamo iz seksualnosti svojih staršev, hkrati pa o njej ničesar

ne vemo. Svojih staršev si ne moremo in ne želimo predstavljati kot seksualna bitja. Če pa to vendarle storimo, s tem celó normalno obnašanje postane nevrotično. Naslov je tudi kontrapunkt igre, v kateri se vse vrti okrog Dore.

Če Dora drži zrcalo družbi, kako svetla je naša prihodnost? V času odpiranja mej med državami imamo čedalje manj razumevanja za vse in vsakogar, ki (kar) ne spada v večino. Smo dovolj zreli, da se vidimo v sočloveku?

Kaj je v kakšni družbi dopustno in kaj ne, tega ni mogoče sistematizirati, v najboljšem primeru dobimo seznam nevroz. Ta ne more biti vodilo v življenju. Potrebno je lastno podvrženje. Da bi bil svoboden, mora človek sprejeti svojo nesvobodo. Tega se lahko naučiš, učiti pa tega ne moreš. Dora je veliko predobra učenka, zato je monstrum in škandal. Ona ima to, to, kar ji delajo, rada. Nima problema s tem, da je žrtev, in tako doseže določeno svobodo, strašno svobodo, seveda. Aspiracija naše družbe je, da se posamezniku omogoči stremiljenje k sreči, ne pa, na primer, lastna definicija pojma sreče. Pojem sreče je že definiran in v tem se kaže totalitarnost liberalizma. Če nekdo kot Dora definira svojo srečo in stremi k njej, to drugi zelo hitro razglasijo za nesrečo. Stremeti k lastni nesreči je vendar implicitno prepovedano. Dokler Dora škodi samo sebi, je ideja primerna. Tisti hip pa, ko daljnosežno spremeni dejanskost, ko zanosi, je fleksibilnost idej izčrpana. Da bi zaščitili svojo idejo, morajo drugi zdej sami spremeniti dejanskost, in z njihovim dejanjem postane ideja zlagana. To zlaganost se laže tolerira od protislovja. Tragično je, da ideja liberalizma zagovarja prav to, namreč, da je treba tolerirati protislovja.

Igra je sestavljena iz petintridesetih zelo kratkih prizorov. Lahko bi rekli, da je način pripovedi, ki ga uporabljate, bolj značilen za film. Zakaj ste izbrali tako strukturo?

Ja, film je moja velika ljubezen in rad imam kratkost, preciznost, nezapletenost. Za vsak prizor zmeraj iščem najbolj dramatično rešitev in ugotovil sem, da je ta največkrat tudi najkrajša. Presenetljivo pa se dramaturgija igre vendarle zelo dobro prilaga odru.

Jezik v igri je tudi zelo poseben. Uporabljate zelo kratke stavke, stvari poveste take, kot so, ne da bi jih poskušali olepšati. Zelo zanimiva je tudi uporaba ločil. Skoraj izključno uporabljate piko, tudi v vprašalnih stavkih. Lahko poveste kaj več o jeziku in uporabi ločil?

Režiserja in igralke ter igralce bi rad pripravil do tega, da bi sami našli besedilo, njegovo melodijo. Vprašaj je že preveč določen. Iz istega razloga sem se odrekel tudi režijskim napotkom.

Tatjana Doma, prevedla Mojca Kranjc

DORINA GROŽNJA NEOMEJENE SVOBODE

Igro švicarskega dramatika in novelista Lukasa Bärfussa Seksualne nevroze naših staršev sestavlja petintrideset kratkih prizorov, ki na način filmske pripovedi razkrivajo zgodbo duševno prizadete Dore, ki se po nekaj letih tabletne omame zbudi in začne hlastati po življenju. Prizori so napisani kot skeči, natančno poantirani, vsak od njih ima pomenljiv naslov, ki služi skorajda kot režijski napotek za branje posameznega prizora. Eliptično dogajanje na šestih različnih prizoriščih zajema celoten spekter sveta, kjer poteka Dorina socializacija: družino, službo na zelenjavni stojnici, zdravniško ordinacijo in njen intimni ljubezenski svet.

Bärfussov stil pisanja je izredno izčiščen, jasen in neposreden. Kratki, skopi stavki sestavljajo dialog, kjer zaradi jasnosti misli skorajda ni prostora za čustvenost. Skrajno ekonična uporaba jezika ustvarja trezen in suh dialog, kjer ni prostora za olepšavanje, stvari so, vsaj v Dorinih očeh, natančno take, kot so videti. Vsaka beseda je izrečena s točno jasnim pomenom, kar ustvarja vtis razgaljenosti celotnega Bärfussovega sveta, kjer se resnica ne more olepšati niti z besedami. Vsaka stvar ima svoje ime, ki ne omogoča različnih interpretacij.

Dora odkrije svojo seksualnost in jo začne živeti brez vseh omejitev in predsodkov ter s tem trči na meje liberalnosti svoje okolice. Avtor njen seksualni razvoj in posledico tega, njen propad, opisuje trezno, brez komentarja. Zaostalo Doro spoštuje v njeni posebnosti in je ne poskuša razjasniti, saj ga psihologija ne zanima. Dejstvo je, da z dekletom nekaj ni v redu, da živi v svojem svetu, da stvari dojema na svoj način, da postane problematična, ko se kot seksualno aktivna najstnica poskuša vključiti v svet odraslih. Njena morala v ljubezni je drugačna od morale drugih ljudi. Ona počne to, kar počnejo ljudje okoli nje, pravzaprav le posnema tisto, kar je videla ali so ji pokazali drugi. Dora pove stvari, o katerih se ne govori, zastavlja vprašanja, ki se jih ne zastavlja, ter ne vidi in ne razume, da ne sme početi tistega, kar počnejo vsi drugi. Svojega početja ne skriva in ne olepšuje, zato jo njena okolica čuti kot motnjo.

Okolica je duševno moteno Doro po zaslugi zdravnika in staršev ter s pomočjo učinkovite kombinacije tablet poznala in sprejela kot mirno, obvladljivo in nemotečo osebo. Po smrti ambicioznega zdravnika, ki je na dekletu preizkušal učinke različnih kombinacij tablet, se njena mama v imenu ljubezni do otroka odloči, da bo hčerki prenehala dajati tablete, saj hoče svojega otroka nazaj z vsemi njegovimi občutki in čustvi. Ko Dora preneha jemati tablete, se zanjo začne popolnoma novo življenje. Začuti svoje telo, začne izražati svoje želje, glavna sprememba pa je njena prebujajoča se seksualnost, o kateri je nobeden pravočasno in ustrezno ne pouči. O sebi ve le to, kar o njej rečejo

drugi. Telesno odrasla še vedno dojema svet okoli sebe otroško naivno, nepokvarjeno in neposredno.

Ko v njeno življenje stopi prodajalec mil in parfumov s kovčkom, Dora v njem vidi bogatega gospoda z najlepšim kovčkom, v katerem je živel velika žaba iz ene izmed maminih pravljic za lahko noč, ki so začele Doro dolgočasiti. Prodajalec kozmetike, ki je do srečanja z Doro moral za seks plačevati profesionalkam, jo uvede v svet seksualnosti in v njej prebudi nenasitno slo po seksu, ki jo Dora enači z ljubeznijo. Mama in oče opazita, da se z njuno hčerko nekaj dogaja, vendar ne storita ničesar. Po prvi seksualni izkušnji, ki ni nežno izkazovanje ljubezni, ampak grob seks, kjer Dora stakne nekaj podpludb in odrgnin, se njen pogled na svet spremeni. V vsakem moškem, tudi v svojem očetu, vidi potencialnega seksualnega partnerja, kar njeno okolico šokira. Za podobo s seksom obsedene punce, katere najljubša beseda in početje postane »fukanje«, se skriva nedolžno bitje, ki ne razume sveta okoli sebe, predvsem pa ne razume pravil in dvojnih meril, po katerih deluje njena okolica. Bäruss z Doro, ki ponavlja, kar vidi in kar sliši, postavi ogledalo dvojni morali družbe. Dora s svojo osvobojeno seksualnostjo zamaje veljavne moralne norme in meje, znotraj katerih posamezniki v družbi funkcionirajo. S svojim neposrednim, neprikritim vedenjem in odnosom do sveta spravlja svojo okolico iz ene neprijetne situacije v drugo, iz ene negotovosti v še večjo negotovost. Dora se ne podleže družbenim normam, zanjo ne veljajo prav nobene omejitve, sledi svojim željam in nagonu in zdi se, da je nič ne more ustaviti na poti do izpolnitve njenih želja.



Aljoša Koltak, Manca Ogorevc, Anica Kumer (delovni posnetek)

Ko zanosi, se njena okolica zgane, saj bi bilo nedopustno in nespodobno, če bi dekle, kakršna je Dora, rodila otroka. Zanj so vse rešitve enako sprejemljive: otroka lahko obdrži ali pa ga odpravi. Starši se odločijo, da bo Dora otroka odpravila. Zdravniški poseg ji postavi nove omejitve: deset dni vzdržnosti. Dora po abortusu začuti močno željo po družini in otročičku. Ko z lmenitnim gospodom zaloti svoje starše pri skupinskem seksu, se spet preda seksualnim užitek pred pretekom desetih dni. Odkritje seksualnosti njenih staršev jo popolnoma očara in hkrati pretrese, saj spozna, da to počnejo prav vsi, le da tega njej ni nihče povedal.

Ko Dora vdre v intimo svojih staršev, je njuno seksualno življenje postavljeno na ogled tudi pred Dorinega zdravnika. Sodoben zdravnik, brez predsodkov, zagovornik življenja znotraj meja, ki si jih določa vsak zase, usodno poseže v Dorino življenje. Staršem in Dori kot idealno rešitev predlaga sterilizacijo, ki bo vsem omogočila mirno življenje brez skrbi o nosečnosti, iz Dore pa naredila popolno moderno žensko, ki svoje ženskosti ne bo dokazovala z materinstvom. Radikalen poseg, ki pohabi odraščujočo Doro – sterilizacija v funkciji socialne kontrole – omogoči okolici, da se zaščiti pred Dorino nepotešljivo seksualno slo in njenimi vidnimi posledicami.

Dora ponavlja, kar rečejo in delajo drugi, to pa jo dela nepoboljšljivo in ostaja skrita v svojem svetu, ki ga nihče iz njene bližnje okolice ne razume – ne starši, ne zdravnik, ne šef, ne ljubimec. Njihovo vedenje postane na koncu veliko bolj nenormalno od Dorinega, vendar oni kljub vsemu ostajajo »normalni«, ona pa »nenormalna«. Tudi naslov igre Seksualne nevroze naših staršev govori temu v prid – bolj ko Dora prestopa okvire, določene znotraj družbe, vedno bolj nenavadne so reakcije njene okolice.

Nova, neobrzdana, divja, seksualno prebujena Dora je preizkus za svojo okolico, s svojo svobodo, ki ne pozna nobenih omejitev, naivno radovednostjo in odkrito spolnostjo šokira ljudi v svoji bližini in jih pretrese do te mere, da niso sposobni preprečiti, kar se dogaja, ostati tolerantni, razumevajoči in razsodni, ampak planejo na dan njihovi strahovi in frustracije, pravzaprav tisto, kar je v njih slabega. Dora je v svoji neomejeni svobodi kriva tega, da s svojimi dejanji okolici drži ogledalo, kjer vsak lahko vidi tisto, česar o sebi noče vedeti. Z odločitvami o njeni usodi poskušajo ločiti med moralo in nemoralno ter ljubeznijo in perverzno pohotnostjo.

SEKSUALNE NEVROZE NAŠIH STARŠEV

Erotično-seksualna sfera človekovega bivanja je dokaj zapleten konstrukt, čeprav je lahko na prvi pogled nekaj zelo preprostega, kot je nekoliko daljši pogled mimoidoče(-ga) na ulici ali škripanje postelje nad nami živečega zakonskega para. Gledano z zornega kota posameznika lahko predstavlja bistvo eksistence, lahko pa je nekaj povsem nepomembnega, ne glede na to, ali je dotični zaradi tega invalidiziran ali pa je vrhunski izdelovalec godal. Konstrukt sega iz okvira individuuma v polje medosebnih odnosov, večja število sodelujočih v gospodinjstvu ali pa jih razpolavlja, celo ubija, združuje osebe, ki sicer ne bi izmenjale niti besede ali pogleda, definira igre moči, razvedri ali zamori. Obče prisotna, povsod segajoča zadeva, idealna za kombiniranje s pojavom podobnih karakteristik, ki se mu reče nevroza. Nevrotičen je lahko posameznik, ki se boji sprememb ali nesprijetnosti, je uspešen in ob tem tesnoben, fobičen ali pretirano redoljuben, lahko pa nevroza hromi formalne in neformalne skupine oseb homo sapiensa, celo nacije in države. Nevroza lahko torej na nek način hromi posameznika v celoti, lahko pa le v določenih segmentih funkcioniranja, npr. znanstvenik, copata, impotentni bogataš, pisateljica z agorafobijo.



Renato Jenček, Nada Božič, Manca Ogorevc, Mario Šelih (delovni posnetek)

Avtor se v pričujočem delu spoprime z naravo seksa in neuroze, s sanjsko navezavo iz skrinje podzavesti. V žarišču zasije lik Dore, ki se iz nevroleptično omamljene bube spremeni v metulja-sex machine, popolnoma nevednega, pripravljene na vse. Deklica je na nek način šarmantna ob svoji duševni motenosti, z odprtim pristopom do seksa prestraši celo vsega vajenega, sicer uglajenega perverzneža do takšne mere, da se je reši na svoj prefinjeno psihopatski način. Upam, da si lahko dovolim tako etiketirati gospoda srednjih let, ki do modric pretepa očitno duševno moteno mladenko, medtem ko jo obdeluje. Nenaden pojav Dorine seksualnosti na hitro razgalja tudi seksualno komponento vseh prisotnih in že odsotnih akterjev. Obsesivno-kompulzivno sešit Dorin šef ponori ob »umazanem« poljubu in jo nažene iz trgovince. Tovrstni nevrotiki, običajno obsedeni z redom in s čistočo, v takšni situaciji niso sposobni gentlemanske zavrtnitve. Zanimiva je pozicija obeh Dorinih zdravnikov, bivšega in sedanjega. Prvi jo je ves sublimiran ob nenavadno intenzivni angažiranosti za »njen primer« dobro ohromil z medikamenti, drugi pa se je začutil poklicanega, da ji ob seksualnem razcvetu čim bolj sočno deli nasvete, verjetno razširjenih nog obrnjen proti njej z zelo pomanjšanim Hipokratom v svojem superegu. Ob Dorini sicer kasnejši reakciji pacientki prijazno razloži, da se ljubi zgolj s svojo ženo, in še to ob svečah. Še najmanj nevrotična v tem pogledu je Dorina mati, ki pridnega moža-copato ne vara naskrivaj, ampak ga prepriča, da je za vse boljše, če se obema na oglas pridruži še sposoben, zdrav in na vse pripravljen dedec. Očija to ne moti, kakor tudi ne omenjene hčerkinе modrice.



Aljoša Koltak, Manca Ogorevc, Anica Kumer (delovni posnetek)

Vprašanje za šest pa je, ali je Dorina seksualnost znevrotizirana ali ne. Namen družbenih norm glede spolnih praks je predvsem ohranjanje družbene strukture, omejevanje odklonov in posledic neustreznih praks, ne pa zagotavljanje dobrega seksa. V »trših« obdobjih nadzor formalno opravlja kar zavidljivo število ustanov, poleg religioznih še sodstvo, zdravstveno-socialne ustanove, policija in še marsikdo, neformalno pa se nadzor izvaja na tisoč in en način (vaške klepetulje, zvodniki ...). Vprašanje za deset je, na kakšen način so norme, njihovo izvajanje, nadzor in prenos povezane z relacijo nevroze–seksualnost v splošnem in v posameznih segmentih. Vsebina in forma pisanih in nepisanih norm kaže zanimivo časovno dinamiko v smislu jačanja in popuščanja. Tako imenovana seksualna revolucija v prejšnjem stoletju jasno pokaže, da biološka sila v navezi z nagonom preživetja s hormoni razje vse kletke iz trikotnika ego-superego-prevladujoče družbene norme. Razmerje reprezentacij družbenih norm v superegu in egu določa vsebino in formo seksualnih praks, seveda v relaciji s kompleksom id-hormonska bomba. To razmerje zagotovo vpliva, poleg drugih dejavnikov, na genezo in formo nevrotskih motenj. Če je glavnina norm reprezentirana v superegu bistveno bolj invalidizira v smislu nevroz, prav tako povzročajo več spolnih disfunkcij ali pa enostavno siromašijo seksualnost. Vemo pa, da alkohol in ostale droge zelo dobro topijo superego in potem ... Dejstvo je, da je bila seksualnost človeka v lovsko-nabiralniškem obdobju nekoliko manj obremenjena z normami, sodeč po antropoloških analizah še podobno živečih družb. Obdobje od ločitve naših prednikov od opic je približno 7,5 milijonov let, torej je naša seksualnost genetsko determinirana s tem obdobjem. Boj proti lastni naravi pa je lahko naporen.

Naslednje vprašanje za deset je, kaj se zgodi s superegom v primerih različnih duševnih motenj. So duševno manj razvite osebe lahko nevrotične? Še kako ali pa manj, zato so njihove besede ali dejanja lahko nepričakovano simpatična. Duševna motenost na splošno lahko moti trenutno duševno zdrave, vendar s toleranco običajno ni večjih problemov, vkolikor se ne pojavi oseba, kakršen je bil znan nemški kancler v prejšnjem stoletju. Moteče pa je lahko nasilje ali pa spolnost, takrat pa se pojavijo reakcije, še posebej vneta so bili pri slednjem Švedi in Švicarji še do nedavnega. To je spodbudilo g. Bärffussa k stvaritvi Dore, ki si želi samo to, kar si želimo vsi, mladi in stari.

SEKSUALNE NEVROZE NAŠIH STARŠEV

Gledališka igra, ki pretrese. Glavna oseba Dora »nima vseh kolesčkov v glavi«?

Kot otrok je bila Dora apatična, včasih je potem sredi noči začela cvilit in ko se je nekoč zaprla v sobo in zaklenila vrata, ni bilo več za zdržat. /.../ Okolica je bila uvidevna zaradi njenega humorja.

Poskusili so vse – psihiater in starši, ki so jo ljubili in jim je pripadala. Na prvi pogled je bila kot vsak drug otrok, pa vendar nepremostljivo ločena od našega sveta.

Zdaj bi mama rada svojo hčer nazaj. Odkar je bila otrok, jo namreč vidi le za zaveso zdravil. Sicer nič več ne kriči, ampak tudi smeji se ne in ne joka. Ves ta čas se je spreminjalo le njeno telo, medtem ko je bil obraz večno enak. Dorin šef, pri katerem dela kot prodajalka sadja in jo ima ves čas na očeh, opaža, da je brez zdravil nemirna.

Iz službe jo odpusti, potem ko ga poljubi po francosko – nikoli do zdaj mu poljuba ni vrnila.

Sama zase pravi, da sicer dobro bere, zapomni si pa nič. Asociacije ji ne gredo z jezika, večkrat pa ponovi kakšno besedo ali stavek.

Mami po vseh letih poslušanja pravljic pove, da jih nikoli ni marala, ker so dolgočasne. Tudi hlač ne mara. Raje bi nosila krila.

Šef jo včasih prosi, da strankam pokaže, kako čiste so njene pod pazduhe.

Poslušna je kot ovčka. Pravi ji, da je njegov zaklad.

Mama je vesela, da njena deklica spet kaže čustva, čeprav ji dela skrbi.

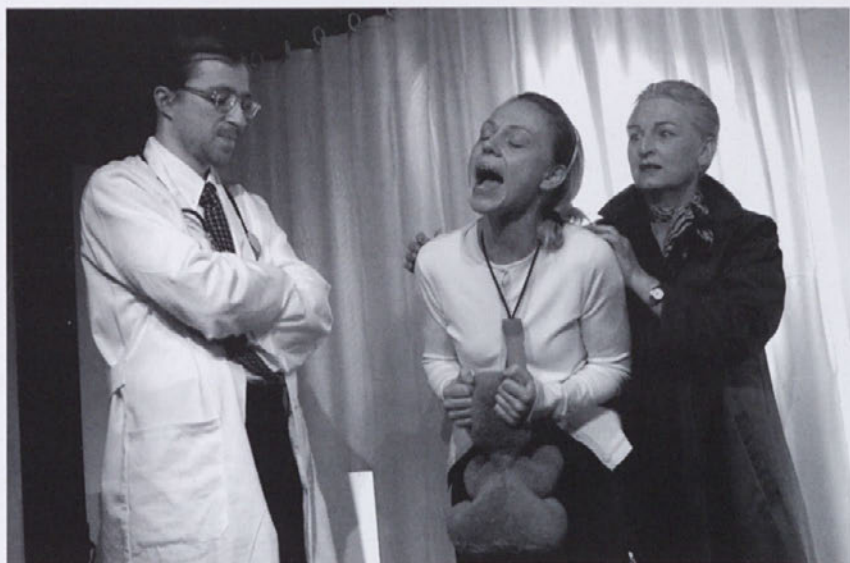
Z neznanim moškim odide v hotel, ker tam še nikoli ni bila in ker se ji zdi imenitni gospod prijazen. Svoj prvi spolni odnos opiše kot pol ure fuka, medtem ko jo je gospod zamenjal za plemenito Rusinjo, ji potem govoril vse sorte, jo zlasal, tolkel po glavi in poslal stran.

Kljub modricam in svarilom se vrača k njemu. Pravi, da je vedno žalostna, razen kadar fuka; in da je zabavno, tudi če jo tepe. Na njegovo željo se neha umivati in uporablja parfume, ki smrdi po volovskem dreku.

S svojim »imenitnim gospodom« bi rada imela otroka. Čuti namreč, da jo ljubi.

Kaj je bolj pretresljivo: Dorina naivnost, primitivno čustvovanje, njena vulgarnost ali razplet zgodbe?

Začaran krog patologije se je pri Dori začel že zgodaj v otroštvu. Njen kognitivni, socialni in čustveni razvoj ni potekal normalno. Njeno moralno presojanje je na stopnji izogibanja graji oz. kazni. Prav je tisto, kar ji drugi povedo, čeprav si lahko tudi premislijo.



Aljoša Koltak, Manca Ogorevc, Anica Kumer (delovni posnetek)



Stane Potisk, Manca Ogorevc, Anica Kumer (delovni posnetek)



Aljoša Koltak, Manca Ogorevc, Anica Kumer, Stane Potisk (delovni posnetek)



Aljoša Koltak, Manca Ogorevc, Anica Kumer (delovni posnetek)



Manca Ogorevc, Renato Jenček (delovni posnetek)



Renato Jenček, Manca Ogorevc (delovni posnetek)



Renato Jenček, Manca Ogorevc, Mario Šelih (delovni posnetek)

Njeni miselni procesi so enostavni in mentalne predstave konkretne. Kar se Dora nauči, to zna – brez kritične presoje in vpogleda. Abstraktnih pojmov si ne zapomni, ostanejo ji le kakšni stavki in navodila, povezana z izkušnjami.

Kakšen je Dorin čustveni svet?

Njeno doživljanje je omejeno na prepoznavanje telesnih senzacij. Čuti ugodje oz. neugodje ob zadovoljevanju potreb. Naučila se je prepoznavati obrazne izraze, čeprav je njena empatija naivna. Ker nima socializiranih potrebnih standardov, ji psihična struktura ne omogoča, da bi doživljala prava čustva. Funkcionalno je primitivno čustvovanje posledica nesposobnosti oceniti, kaj je pomembno. Tisto, kar presodimo kot pomembno, namreč vzbudi emocionalno telesno reakcijo, ki prinese želeno spremembo. Določen dražljaj sproži krožno emocionalno reakcijo. Ta vključuje mentalno predstavo dražljaja, proces pripisovanja pomena, vrednotenje, telesno reakcijo, namero, miselne operacije in vedenje. Kjerkoli v tem krogu lahko pride do napake in privede do neprimerne odziva. Najhujša patologija je emocionalni defekt, kar pomeni, da psihična struktura ne omogoča, da bi oseba doživela čustvo.

Kakšno osebnostno strukturo ima Dora?

Normalni razvoj osebnosti poteka v stalni interakciji s socialnim okoljem, ki ga otroku predstavljajo starši oz. pomembni odrasli. Otrokov razum je poln vprašanj, ki se nanašajo na predstavo o sebi oz. identiteto, na kateri si potem gradimo življenje in sprejemamo pomembne odločitve. Otrok je zato posebno pozoren na vsa sporočila, ki se začnejo s »Ti si ...«. Ne glede na to, koliko je vsebina resnična, se sporočila, ki prihajajo iz ust pomembnih oseb, otroku vtisnejo globoko v spomin. Sporočila staršev in drugih pomembnih oseb delujejo na zavednem in nezavednem nivoju in jih otrok ponotranji. Sposobnost spomina mu omogoči, da osvoji socialne norme, se nauči razumeti in primerno izraziti svoje želje, zna oceniti pomembnost različnih dražljajev in sporočil ter doživljati in izražati čustva. Informacije, mentalne predstave, zaključke in vrednote, ki se v socialnem okolju izkažejo kot logične in pravilne, vključi v svoj miselni svet. Zdravo strukturo osebnosti opredeljujejo racionalne vrednote in mentalne predstave, ki se ujemajo s socialnimi predstavami širšega socialnega okolja. Osebnost je kulturni fenomen – socialna skupina otrokovo osebnostno strukturo oblikuje preko staršev.

V primerjavi s tem je Dorino vedenje patološko. Podobno je vedenju otroka, ki sporočil drugih še ne zmore kritično presojati. Informacije sprejema dobesedno in jih v takšni obliki tudi ponotranji. Na drugi strani pa sledi svojim biološkim

potrebam, ki jih zaradi pomanjkanja razumevanja in vpogleda večkrat zadovoljuje na socialno nesprejemljiv način.

Njena vulgarost je prej odraz nekontrolirane spolne sle kot namere. Njene želje so vezane na seksualno potešitev, pri čemer se je iz izkušenj naučila, na kakšen način in s kom to doseči.

Lahko zaključim, da je Dora »žrtve«, ker »nima vseh koleščkov v glavi«?

Vloga »žrtve« potrebuje »preganjalca« in »rešitelja«. V dramskem trikotniku vsi trije nezavedno igrajo vloge, ki potrjujejo njihove skripte. Igrajo, da bi razrešili notranji konflikt.

Vlogo »žrtve« igra oseba, ki ne priznava svojih sposobnosti oz. ji ni dovolj jasno, kaj je njena odgovornost. Z igro potrjuje svojo vlogo in ostaja ujeta v notranjem konfliktu.

Kdo je v tej igri potem »preganjalec« in kdo »rešitelj«?

So Dorini »rešitelji« starši, zdravnik, šef, ker je ne spustijo z oči, medtem ko jo »imenitni gospod« seksualno zlorablja v svoje sadistične namene? Ali je mogoče obratno?

Kaj je merilo za Dorino srečo: njena vera, čeprav naivna in izkrivljena, ali skrb in prepričanja staršev?

Dora verjame, da jo ljubijo tako eni kot drugi, in tudi odločila se je že ...



Renato Jenček, Manca Ogorevc (delovni posnetek)

MATJAŽ LATIN



Matjaž Latin je študiral gledališko režijo na Akademiji dramskih umetnosti v Zagrebu. Z režijo se je začel ukvarjati v Dramskem studiu v Mariboru (Vinko Möderndorfer, Zgodba, 1989), nadaljeval v ptujskem gledališču (E. Ionesco, Kralj umira, 1993), v Narodnem domu v Mariboru (D. Mamet, Življenje v teatru, 1993; P. Vresnik Kužek Bavcec in riba Anica, 1994), v Teatru ITD v Zagrebu (T. Durbešić, Kamo idu Orfej i Euridika, 1995). Temu je sledilo več uprizoritev v različnih slovenskih profesionalnih gledališčih in drugje: Logika neskončnega življenja, Zgodba o živalskem vrtu, Preizkus znanja, Shopping & Fucking, Štefka, Milan in Ta veseli dan ali Matiček se ženi v Drami SNG Maribor; Murlin Murlo, Burkaški misterij v MGL; Ovinek, Triko, Nagon, Jamr v Mestnem gledališču Ptuj; Matilda, Zoki Zajc in Blok v PG Kranj; Špuk – Pogum v Narodnem domu v Mariboru; monodrama Kleščar v KGB v Mariboru; Kakor napravi stari, je zmeraj prav v Lutkovnem gledališču Maribor, Družinske zgodbe, Primestje v SNG Drama Ljubljana in 'm te ubu in Kokoš v PDG Nova Gorica. Po monodrami Kleščar je posnel film z istim naslovom, v Kozoletovem Porno filmu pa je nastopil v vlogi Čarlija. Z režijo Bärfussovih Seksualnih nevroz se prvič predstavlja v SLG Celje.

DNEVI KOMEDIJE 2004



Burka o jezičnem dohtarju (režija Vito Taufer, Špas teater)

Foto: SHERPA

Žlahtna komedijantka Dnevo komedije 2004

Manca Ogorevc

za vlogo Maričke, podjetne hčerke v predstavi Na kmetih v izvedbi SLG Celje.

Žlahtni komedijanti Dnevo komedije 2004

Matjaž Javšnik, Ivan Godnič, Uroš Smolej in Robert Prebil

za vse zasedbe vlog v uprizoritvi Burka o jezičnem dohtarju v izvedbi Špas teatra.

Žlahtni režiser Dnevo komedije 2004

Vito Taufer

za režijo komedij Ivona – princesa Burgundije v izvedbi PG Kranj in Burka o jezičnem dohtarju v izvedbi Špas teatra.

Žlahtna komedija Dnevo komedije 2004

Burka o jezičnem dohtarju, anonimnega avtorja, v režiji Vita Tauferja in izvedbi Špas teatra.

ŽLAHTNA KOMEDIJANTKA DNEVOV KOMEDIJE 2004

Manca Ogorevc

za vlogo Maričke, podjetne hčerke, v predstavi Na kmetih v izvedbi SLG Celje.



Na kmetih (režiser Dušan Mlakar, SLG Celje)

Za hladnokrvno, iskreno in komedijsko arogantno interpretacijo vloge, ki je ne samo po naključju, ampak predvsem zaradi igralske inteligence, prerasla v »posrečen komentar«.

**ŽLAHTNA KOMEDIJA DNEVOV KOMEDIJE 2004
PO IZBORU OBČINSTVA**

Vinko Möderndorfer

Na kmetih

Režiser Dušan Mlakar

SLG Celje

Premiera 7. november 2003



Na kmetih (režiser Dušan Mlakar, SLG Celje)

DOBITNICA BORŠTNIKOVEGA PRSTANA 2003 ANICA KUMER



Radko Polič in Anica Kumer

Foto: Ivan Vinovški

Na začetku je bil Cankar. – Ne le zato, ker bibliografija članice ansambla Slovenskega ljudskega gledališča v Celju Anice Kumer med prvimi pomembnejšimi vlogami navaja Anko v Cankarjevih *Hlapcih* (1967/68 v režiji Mileta Koruna) in kmalu nato Pavlo v *Romantičnih dušah* (1971/72, Dušan Mlakar), temveč predvsem zato, ker je prav Cankarjeva dramatika zaznamovala igralsko umetnost dobitnice Borštnikovega prstana v letu 2003, dramske igralkice Anice Kumer. Na svoji dosedanji umetniški poti je preigrala domala celoten dramski opus Ivana Cankarja in slovensko gledališče je z Anico Kumer dobilo izvrstno interpretinjo, igralko z izostrenim posluhom za zven in pomen Cankarjeve dramske besede. Naš največji dramatik je dobil – ali soustvaril? igralko izjemne občutljivosti, ki zna preplesti krhke lirizme in živo, domala fizično občuteno bolečino, ki od igrive upodobitve nedolžno čistega bitja prehaja v sugestivno izpoved bivanjske tesnobe. Takšna, čista, v izpovedi

tesnobe in bolečine pretresljiva, bo odrska podoba Anice Kumer ostala živa predvsem po zaslugi dveh magistrálnih vlog: Jacinte v *Pohujšanju* in Vide v *Lepi Vidi*, obeh v Korunovi režiji.

Pot seveda ni bila ravna, toda vodila je preko čeri, ki igralcu dajejo raznovrstnost in zrelost.

Med prvimi zahtevnejšimi vlogami – zahtevnimi v smislu srečanja z drugačnim, nekonvencionalnim gledališkim izrazom – je tista, ki jo je oblikovala v Jovanovičevih *Norcih* (1971/72, Zvone Šedlbauer), pa v igralsko močni uprizoritvi Eliotovega *Umora v katedrali* (1971/72, Franci Križaj), nadalje v Gombrowiczevi *Ivoni* (1972/73, Dušan Jovanović), kjer je v vlogi Ivonine tete izoblikovala sorazmerno zgoden, za igralca vselej zahteven prehod v karakterne vloge; zrelost, ki jo je potrdila kot Pandora v Tauferjevi drami *Prometej ali tema v zenici sonca* (1973/74, Dušan Mlakar) pa kot Milena v Fritzovi igri *Kralj Malhus* (1973/74, Franci Križaj). Nesporno nadarjenost za oblikovanje komičnih vlog je Anica Kumrova dokazala kot Elianta v Molierovem *Ljudomrzniku* (1974/75, Zvone Šedlbauer), nedeljene simpatije občinstva pa je požela njena Helena v krstni uprizoritvi Partljičeve komedije *Ščuke pa ni* (1974/75, Dušan Jovanović). Če je ob tej priložnosti dovoljeno malo humorja – ta pa letošnji nagrajenci nikakor ni tuj – naj spomnimo na njen duhovito interpretirani refren *Samo ne nocoj, Franc*, ki je kot ponarodela sintagma, pripovedujoča o vsakršni vzdržnosti in odlašanju, prešel v domala splošno rabo.

Komičnim vlogam je že v naslednji sezoni sledil zahteven niz raznorodnih dramskih likov: Ida v krstni uprizoritvi Jovanovičeve igre *Igrajte tumor v glavi in onesnaženje zraka* (1975/76, Ljubiša Ristić), že omenjena Jacinta v Cankarjevem *Pohujšanju v dolini Šentflorjanski* (1975/76, Mile Korun) in Mary Warmova v Millerjevi drami *Salemske čarovnice* (1976/77, Franci Križaj). O ldi kritik Venó Taufer zapiše, da je bil v *prizorih iz gledališča ton obujanja histerije primerno agresivno oziroma prestrašeno oživiljen v liku Anice Kumer*, Jacinto pa isti kritik ocenjuje: *Anica Kumer je bila tista živa, strastna, čutna, ampak otroško odkrita Jacinta, kakršne tako realne, erotično telesne, tako žive pred tem še nismo videli*. Jože Snoj presodi: *Toda brez Jacinte, ki jo igra Anica Kumrova, Radko Polič (v vlogi Petra) vseh vsebinskih fines ne bi mogel iztisniti iz sebe, ter nadaljuje: Jacintina igra se začne s telesom in se po ustvaritvi tega skrajnje tveganega in skrajnje rahločutnega erotičnega verizma nadaljuje z žensko predanostjo in zaupljivostjo, z dozorevanjem v žensko in vse večjim občutenjem in doumevanjem strahotne teže povezanosti s Petrom*. O Mary Warmovi v *Salemskih čarovnicah*, vlogi, ki jo igralka Anica Kumer uvršča med tiste, ki so za njen igralski razvoj pomembne, Jože Snoj sodi, da je ustvarjena s *človeško razumljivim moralnim zlomom*.

Z Minko v Partljičevi komediji *Oskubite jastreba znova osvoji občinstvo*, lepo vlogo ji ponudi Kristina v Šehovičevi komediji *iz prve svetovne vojske Kurbe* (obe v režiji Francija Križaja, 1977/78). Docela nov lik v svoji igralski karieri

oblikuje (v alternaciji z Mileno Zupančič) z naslovno vlogo Tosce v odrskem spektaklu Vjerana Zuppe, Ristića in Kokotovićeve, zanimiv, karakterni poglobljen lik je njena Nataša v *Treh sestrah Čehova* v režiji Vide Ognjenović (1978/79).

V sezoni 1979/80 ustvari Anica Kumer eno svojih vrhunskih igralskih kreacij – Vido v Cankarjevi *Lepi Vidu* v režiji Mileta Koruna. Lojze Smasek zapiše, da je njena *Vida natrta s hrepenenjsko energijo, vsa nemirna, nestalna ... Andrej Inkret v Korunovem zborniku s časovne distance presodi, da je v Korunovi interpretaciji te drame hrepenenja Vida ne le neločljivi del četverne moške zgodbe o hrepenenju, ampak njeno jedro, predmet hrepenenja in ženska, ki jo obsedata enak nemir in želja iztrgati se iz tega mračnega doma, oditi drugam, v sonce, v paradiz – in ki sluti, da zunaj teh mračnih zidov tudi zanjo ni ničesar, kar bi jo bilo moglo zares privezati nase.*

Ob koncu sedemdesetih let se poda na svojo prvo igralsko avanturo izven matičnega ansambla. Dušan Mlakar jo povabi v Slovensko stalno gledališče v Trstu, kjer ustvari Honey v Millerjevi igri *Kdo se boji Virginije Woolf*. Andrej Inkret ocenjuje, da je *Anica Kumer izvrstno uprizorila Honey, naivno, nevrotično in obenem tudi preračunljivo mlado žensko, polno čudnega nemira, negotovosti in čutne nezadoščenosti, neizrečeno smešno, toda v istem v sebi že razrto bitje.*

Igralska umetnost Anice Kumer se zdaj suvereno razpenja med klasičnim in sodobnim repertoarjem, med komičnimi in dramskimi vlogami. Med klasičnimi komedijami omenimo Lucilo v Molierovem *Žlahtnem meščanu* (1981/82, Franci Križaj), nadalje Olivio v Shakespearovi igri *Kar hočete* (1986/87 v Korunovi režiji), pa Markizo de Prie v Dumasovi zgodovinski komediji *Pokvarjenec ali Lepota in moč* (1989/90, Vito Taufer), Beatrice v Goldonijevi komediji *Sluga dveh gospodov* (1993/94 v Križajevi režiji), Ano Andrejevno v Gogoljevem *Revizorju* (2000/01, Matija Logar) in Dorino v Molierovem *Tartuffu* (2002/03 v Korunovi režiji).

Zdi se, da se komika Anice Kumer še izraziteje kot v klasičnih komedijah uveljavlja v sodobnih komičnih igrah. Tu je njena Constanza v Shafferjevem *Amadeusu* (1982/83, Dušan Mlakar), pa še v isti sezoni Žena v Queneaujevih *Vajah v slogu* (v režiji Jurija Součka), nadalje Jennet Jourdemayne v Fryeji igri *Gospa ne bo zgorela* (1985/86, Dušan Mlakar), vloge, ki se je igralka spominja kot izjemno težke, kritika pa zapiše, da je lik oblikovala s *premišljeno odmerjenimi potezami razumnosti in čutnosti ter ustvarila žensko, ki se življenja oklepa z vsemi močmi, bila pa je hkrati tudi dovolj silovita v izpovedovanju ljubezni, ki jo vrača v življenje* (Irenej Novak).

O njeni Anastaziji, junakinji Durrenmattove igre *Zakon gospoda Mississippija* (1986/87, Barbara Hieng) isti kritik zapiše, da *Anastazije Kumrova ni razvijala v smeri demonične morilke, ampak je bila predvsem bitje, ki bi rado spremenilo življenje, pa tega preprosto ne zmore. V tej igri nemoči je bila Anica Kumrova nazorna in močna izpovedovalka temeljne problematike uprizarjane komedije.*

Z Brechtom se je srečala kot Lucy v *Operi za tri groše* (1988/89, Vinko Möderndorfer), v isti sezoni je v Anouilhovi komediji *Ornifle ali sapica* (v režiji Mirana Herzoga) kot gospodiča Supo imenitno ujela večplastnost Anouilhovega zajedljivega humorja ter ustvarila učinkovito persiflažo glasnega humanizma in nepotešene egoistične ljubezenske sle, pod to slikovito pretirano koprnensko pokveko pa je sugestivno nakazala človeško mizerijo nesrečnega in zavrnjenega, nepotešeni strasti na milost in nemilost izročnega bitja (Jernej Novak). V Ortonovi temni komediji *Plen* (1989/90, Franci Križaj) je izrisala dvolično Fay, ki je vseskozi govorila o samoumevni, gladki pozi modernega človeka, ki si je elegantno prikril model moralnega ravnanja in ki s svojim rutiniranim, pragmatičnim odnosom do smrti uteleša funkcionalizem (Jernej Novak).

Njeni imenitni Emilie Paumelle v Vitracovi igri *Victor ali Otroci na oblasti* (1991/92 v Križajevi režiji) je sledil niz vlog v Križajevih uprizoritvah sodobne slovenske komedije: bila je Mici v krstni uprizoritvi igre Zorana Hočevarja *Smejči* (1994/95), pa Anastazija v Jančarjevi igri *Halštat* (1995/96), Živa Breskvar Piškur ob krstu Partljičeve povolilne komedije *Gospa Poslančeva* (1996/97) ter Mici Polžek v krstni uprizoritvi Hočevarjeve komedije *Mož za Zofijo* (1997/98) – vloge, ki nosijo pečat komedijantke, ki oblikuje prepoznavne vedenjske in značajске značilnosti ter slabosti ljudi in družbe našega časa.

V niz vlog iz opusa izvorne komedije se tehtno zarezujeta dve vlogi iz evropske dramatike: Elsa v Kohutovi igri *Pat ali Igra kraljev* (1995/96 v Križajevi režiji) in Učenka v Ionescovi *Inštrukciji* (1997/98, Damir Zlatac Frey) – slednja kot ena redkih vlog, ki jih je igralka oblikovala izven matičnega celjskega odra. Andrej Inkret ocenjuje: *njena učenka ni več mlada, radovedna in lahkomiselna koketka, /.../ pač pa nevarna starejša devica, ki odkrije v Profesorju mogoče poslednjo svojo priložnost in ki jo hoče izkoristiti bolj ali manj diskretno, z vsemi sredstvi – s čvekanjem, narejeno nalvnostjo, frapantnim čudenjem nad vsem, kar pri inštrukciji vidi in sliši, pa tudi z nesramežljivo napadalnostjo svojih polpreteklih čarov – smešna in bridka v svoji neizpolnjenosti, poželenju in nemoči, pa tudi v nasladi, ko nazadnje popusti pred Profesorjevo ihto in mu pusti, da ji gre z udom in nožem do vrhunca in do konca.*

V zahtevnem repertoarju dramskih vlog ni mogoče spregledati gospodične Isabelle Danzard, ki jo je Anica Kumer oblikovala v *Sestrah Wendy Kesselman* (1981/82, Zvone Šedlbauer), vloge o kateri Lojze Smasek zapiše, da je igralka v njej imenitno izdelala predvsem naveličanost in razvajenost tega lika in to z novimi barvami in toni, zunaj znanega. Kot Kraljica v Hugojevi drami *Ruy Blas* (1983/84, Andrej Hieng) je po mnenju Franceta Vurnika razgrnila širok izrazni razpon od čustvene prevzetosti, mimo ironične odzivnosti do dvornega protokola pa vse do zgroženosti nad intrigo, v katero se je ujela. Venó Taufer o isti vlogi zapiše, da je bila njena Kraljica predvsem ženska, ki osamljena in ujeta v togo etiketo dvora in družbe, hoče živeti, ljubiti. Kot Jelena Andrejevna

v Stričku Vanji A. P. Čehova (1984/85, Miran Herzog) je, kot zapiše Taufer, *prepričala o svoji usodi privlačnosti lupine, ki pod vznemirljivo – tujo lepoto skriva frustracijo in v formalnost ujeto tujost. O Alini v Ibsnovi igri Stavbenik Solness (1985/86, Franci Križaj) beremo: Enako sugestivna in stvarna je v psihološko realistični igri utemeljena in hkrati izrazito moderna ter v izpoved brezupne človeške izgube in nemoči globoko tragična Solnesssova žena Alina v interpretaciji Anice Kumer. Pretresljiva je v izpovedi bolečine, s katero je še mogoče (pa čeprav v skrajnih mukah) živeti, ter mrtva, upepeljena, ko hladno sprejema kazen za izkazano človeško slabost (Jernej Novak). O Judith v melodrami Bernarda Shawa Hudičev učenec (1987/88, Franci Križaj) Andrijan Lah zapiše: Osrednjo žensko vlogo je odlično odigrala Anica Kumer. Sprva je bila naivna in malce neosveščena meščanka, zgrajajoča se pravičnica, zatem pa vse pristnejše človeško bitje. Vlogo Matere, ki jo je ustvarila v Lorcovi drami Krvava svatba (1988/89, Barbara Hleng) Tone Peršak ovrednoti kot preizkus igralske zrelosti in prehod v novo kategorijo vlog. Anica Kumer je vlogo oblikovala na način nenehnega akumuliranja energije, mržnje, ki se hrani iz spomina na ubitega moža in ubitega prvega sina in si ne dovoli niti malo sprostivte. Vsak njen izbruh je kot skok iz človeške dimenzije. Drugačna je bila kot Lojzka v Cankarjevih Hlapcih (1990/91 v Korunovi režiji): občutljiva, razumevala, ljubeča brez patosa, ponosna ženska moškega, v katerega veruje (Helena Grandovec).*

Nove, različne, subtilno interpretirane človeške usode je ustvarila kot Ines Masperi v Pirandelovi drami *Kot me ti hočeš* (1993/94, Janez Pipan) in kot Amalija Balicke v Brechtovi igri *Bobni v noči* (1994/95 v Korunovi režiji). Zahtevno dramsko vlogo Igralke v Shafferjevi igri *Gorgonin dar* (1996/97 v Korunovi režiji) Vasja Predan ocenjuje kot *mojstrsko kreacijo, psihološko zelo natančno stopnjevano. Gospo de Motreuil v igri Jukima Mishime Markiza de Sade* (2000/01, Dušan Mlakar) je Anica Kumer po sodbi Slavka Pezdirja oblikovala z *ledeno premočrnostjo in svetohlinsko premetenostjo.*

V nizu sodobne slovenske dramatike je interpretirala Korbarjevo v igri Rudija Šeliga *Svatba* (1997/98, Matija Logar), krstnim uprizoritvam slovenske dramatike pa je Anica Kumer ustvarila like Natalije v Jovanovičevi drami *Prevzgoja srca (Karamazovi)* (1981/82 v Korunovi režiji), in Kirke v *Medeji* Daneta Zajca (1988/89, Franci Križaj); slednjo je interpretirala z igralsko suverenim nastopom, s *kristalno ostro izreko, učinkovito nakazanim cinizmom in sarkazmom* (Jernej Novak).

Anica Kumer se je v vrhunsko dramsko igralko razvila zgodaj, v sedemdeseti letih, v obdobju največjega umetniškega vzpona Slovenskega ljudskega gledališča v Celju. Na celjskem odru je ustvarila domala vse vloge svoje bogate, tako raznovrstne in zaslužno nagrajevane umetniške poti. Za vlogo Jacinte v Cankarjevem *Pohujšanju v dolini šentflorjanski* je leta 1967 dobila svojo prvo diplomu Borštnikovega srečanja in nagrado Sklada Staneta Severja. Za Jacinto in za naslovno vlogo v *Tosci* Vjerana Zuppe, Ristića in Kokotovićeve je leta

1979 prejela nagrado Prešernovega sklada. Kreacija Vide v Cankarjevi Lepi Vidi je bila nagrajena s Sterijevo nagrado za leto 1980. Borštnikovo srečanje jo je leta 1982 nagradilo za vlogo Isabelle v igri Wendy Kesselman *Sestri* v režiji Zvoneta Šedlbauerja. Za vlogo Žene v Queneaujevih *Vajah v slogu* v režiji Jurija Součka je leta 1983 na Dnevih komedije v Zagrebu prejela nagrado Zlati smeh. Mesto Celje ji je dvakrat podelilo priznanje za pomembne oziroma vrhunske umetniške dosežke. Dvakrat je požela priznanje Žlahtna komedijantka, ki ga podeljujejo na Dnevih komedije v Celju: prvič leta 1996 za vlogo Mici v krstni uprizoritvi komedije Zorana Hočevarja *Smejči* v režiji Francija Križaja in drugič leta 2001 za vlogo Ane Andrejevine v Gogoljevem *Revizorju* v režiji Matije Logarja.

Širokemu gledališkemu in televizijskemu auditoriju se je Anica Kumerova priljubila kot Helena v Partljičevi komediji *Ščuke pa ni* v Jovanovičevi režiji. Če je na tem mestu dovoljeno malo humorja – ta pa letošnji nagrajenki nikakor ni tuj – naj spomnimo, da je njen duhovito interpretirani refren *Samo ne nocoj, Franc* kot ponarodela sintagma, ki govori o vsakršni vzdržnosti in odlašanju, prešel v domala splošno rabo.

Uveljavila se je kot igriva interpretinja duhovito niansiranih komičnih vlog in kot igralka, ki zna dramski lik razpreti, zna iskati in s sredstvi svoje specifične, krhke, subtilne, sugestivne igre izpovedati živo človeško jedro nepomirljivega, dramsko vselej intenzivnega boja z drugim, s svetom in s samim seboj. Igra Anice Kumer ne mara klišejskih likov, vselej govori o mnogoplastni človekovi naravi in usodi.

Ko Borštnikovo srečanje, ta osrednja slovenska gledališka prireditev nagraduje dramsko igralko Anico Kumer, hkrati potrjuje svojo zavezanost slovenski dramatik, njeni živi besedi, njeni odrski govorici, ki z nezamenljivo natančnostjo in silovitostjo izražata, uprizarjata komične nesporazume in tragične dileme našega bivanja. Umetniška pot Anice Kumer je neločljivi del tega živega gledališča. Zapisana mu je s smehom in s krikom bolečine in resnice. S krikom človeka, ki jemlje nase svojo usodo. S tistim krikom, ki ga je z enkratno intenzivnostjo dobesedno iztrgala iz sebe Vida v interpretaciji Anice Kumer: *Paradiž ni moj dom! Pot je moj dom!*

Naj bo podelitev Borštnikovega prstana dramski igralki Anici Kumer kot paradiž na njeni umetniški poti. Na ustvarjalni poti, ki ni sklenjena in je igralki njen pravi dom.

Jernej Novak

Gledališki list Slovenskega ljudskega gledališča Celje
Letnik 58, sezona 2003/2004, številka 6
Izdaja Slovensko ljudsko gledališče Celje.
Vse pravice pridržane.

Za izdajatelja Tina Kosi
Urednica Tatjana Doma
Lektorica Metka Damjan
Fotografije Damjan Švarc
Oblikovalec Jože Domjan - Triartes
Tisk Grafika Gracer
Naklada 3000 izvodov
Celje, Slovenija, marec 2004

SLG Celje si pridržuje pravico do spremembe programa.

Celje - skladišče
D-Per

97/2003/2004



5000028011.6

COBISS ©