

# NA KMETIH

Vinko  
Möderndorfer

 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 4264 214, faks (0)3 4264 220

**Urška Zimšek**, blagajničarka

Tel. +386 (0)3 4264 208

(Blagajna je odprta vsak delavnik od 9.00 do 11.00  
in uro pred pričetkom predstave.)

**Tajništvo**

Tel. +386 (0)3 4264 202, faks +386 (0)3 4264 220

Centrala +386 (0)3 4264 200

Spletna stran: [www.2.arnes.si/slg-ce/](http://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

## VSEBINA

- 4 *Blaž Lukan*  
TRANZICIJE JE KONEC, KAOS SE NADALJUJE
- 13 FOTOGRAFIJE UPRIZORITVE
- 21 *Niko Smrekar*  
BARABE NA KMETIH
- 27 DVA POGLEDA NA KMETE
- 30 DOBITNICA BORŠTNIKOVEGA PRSTANA 2003 – Anica Kumer

# Vinko Möderndorfer **NA KMETIH**

Režiser **Dušan Mlakar**

Dramaturg **Niko Smrekar**

Scenograf **Jože Logar**

Kostumografinja **Svetlana Vizintin**

Avtor glasbe **Uroš Rakovec**

Lektor **Simon Šerbinek**



Manca Ogorevc

Premiera: 7. november 2003 na Velikem odru

### *Igralci*

|                                                      |                                                                                                                                                                 |
|------------------------------------------------------|-----------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|
| Marička, podjetna hči .....                          | <b>Manca Ogorevc</b>                                                                                                                                            |
| Jožica, mati mesarka .....                           | <b>Anica Kumer</b>                                                                                                                                              |
| Jendo, starinar .....                                | <b>Renato Jenček</b>                                                                                                                                            |
| Praprotnik, debel blagajnik s sumljivimi posli ..... | <b>Miro Podjed</b>                                                                                                                                              |
| Kočič, šef sumljivih poslov .....                    | <b>Igor Sancin</b>                                                                                                                                              |
| Foma, izvajalec sumljivih poslov .....               | <b>Zvone Agrež</b>                                                                                                                                              |
| Policijski minister Mirko .....                      | <b>Bojan Umek</b>                                                                                                                                               |
| Policaaj Slavko .....                                | <b>Rastko Krošl</b>                                                                                                                                             |
| Jakob Jalen, huda baraba .....                       | <b>Igor Žužek</b>                                                                                                                                               |
| Venčeslav, huda, huda baraba .....                   | <b>Tarek Rashid</b>                                                                                                                                             |
| Novinarka Bernarda .....                             | <b>Simona K. Ličen</b>                                                                                                                                          |
| Fotoreporter Sandi .....                             | <b>Damjan Trbovc</b>                                                                                                                                            |
| Statisti .....                                       | <b>Maja Dušej, Melita Trojar,</b><br><b>Hana Komar, Sava Subotič,</b><br><b>Emil Panič, Gregor Prah,</b><br><b>Svetislav Prodanović,</b><br><b>Anton Cvahte</b> |

Vodja predstave **Sava Subotič**. Šepetalka **Ernestina Djordjević**. Lučni mojster **Rudolf Posinek**. Tonski mojster **Uroš Zimšek**. Krojači **Zdenka Anderlič, Janja Sivka, Dragica Gorišek, Marija Žibert**. Frizerki **Maja Dušej, Marjana Sumrak**. Odrski mojster **Radovan Les**. Rekviziter **Emil Panič**. Garderoberki **Amalija Baranović, Melita Trojar**. Dežurni tehniko **Svetislav Prodanović**. Tehnični vodja **Miran Pilko**. Umetniški vodja **Tina Kosi**.

## TRANZICIJE JE KONEC, KAOS SE NADALJUJE

(Möderndorferjeva rustikalna kriminalka *Na kmetih*)

### 1.

»Iluzija, to je sam učinek sveta,« pravi Baudrillard o postmodernih časih, medtem ko smo v moderni še ločevali med »prvo« in »drugo« naravo (o kateri, denimo, razmišlja mladi Handke na potovanju po Ameriki), torej tisto nepotvorjeno, »resnično« naravo (o kateri na žalost sanja tudi stari Handke), in celotnim aparatom, ki tej naravi podeljuje civilizacijsko avro, nanjo pa tudi usodno vpliva. Ali, če presedlamo na dramaturško področje: če je Partljič, poleg Cankarja Möderndorferjev bližnji dramski sorodnik, svoje delo *Moj ata, socialistični kulak* naslovil kot »žalostna komedija o agrarnem«, v Möderndorferjevi igri *Na kmetih* noben del pomenljive partljičevske »subtitularne« sintagme ne velja več: *Na kmetih* ni žalostna igra, že po avtorjevi volji je podnaslovljena kot »ena vesela ljudska burka«, tudi ni več komedija, saj se zadnji del podnaslova glasi »s kriminalnim priokusom«, kar napeljuje na njen žanrski okvir in kontekst, pa tudi agrarno iz dramaturškega in ideološkega jedra Partljičevega nespornega dramskega vrhunca je v Möderndorferjevi »izpeljavi« doživela pomenljive spremembe. Preden se lotimo njenega pretresa, najprej pa opravimo z ostalimi formalnimi značilnostmi te Möderndorferjeve igre.

### 2.

Tudi pričujoča igra (sami je ne bomo imenovali burka, saj bomo skušali nakazati tudi nekatere nastavke, ki so zanjo pomenljivejši) črpa iz aktualitete, ki pa je od časov avtorjevih iger, objavljenih v knjigi *Vaja z bora* (*Vaja z bora*, 1997, *Mama je umrla dvakrat*, 1996, *Transvestitska svatba*, 1992), še bolj pa od prelomne igre *Štirje letni časi*, 1995, ki je najbolj natančno zarezala v post-osamosvojitveno slovensko stvarnost, hkrati nakazala in se že trdno naselila v politično-duhovnem obdobju tranzicije, doživela opazne spremembe. Ta naša povsem oprijemljiva dejanskost je namreč skozi Möderndorferjevo dramatiko že do kraja »tranzicionirala«, se transformirala, njegova komediografija se je povsem prekrila z novim časom, novim redom in njegovim novim duhom, vse staro pustila za seboj in se ugnezdila v posttranzicijskem obdobju, ki ga s svojo pojavnostjo hkrati odslikava in soproducira. Morda je paradoksalno, da je avtor, ki ne skriva svojih (levih) političnih preferenc (kakor jih nista niti Cankar niti Partljič, čeprav sam politično, v Cankarjevem ali Partljičevem smislu, ni aktiven), v svoji dramatik (zagotovo pa tudi v svojem proznem pisanju) najradikalneje opravil z vsakršno kontinuiteto (kakor koli je ta termin sporen), ki se pogosto pripisuje polju političnega interesa, s katerim simpatizira, in se najmočneje zasidral v novem času, za katerega pa je

oznaka tranzicijski postala že popolnoma nenatančna in zgolj provizorična. Če je pojem tranzicije še nakazoval pot v novo obdobje, v novo kvaliteto, je za novi čas primernejša oznaka *transformacija*, torej (dokončen) prehod v novo obliko, pri čemer se nekdanja kvaliteta v procesu prehoda izgubi ali prikrije, nova pa se še ne formira oziroma je nov samo videz. (Mimogrede: s tem v zvezi nemara tudi ozadje Möderndorferjeve ideološko na videz najmanj obremenjene igre, situacijske *Transvestitske svatbe*, ni tako nedolžno.) Zato je zaščitni znak posttranzicijskega časa *kaos*, stanje, ko se ne ve, kdo ali kaj se skriva pod določeno pre-obleko, pa čeprav njenega nosilca razgalimo do kraja, praktično do kosti, kot ključno oznako Möderndorferjeve posttranzicijske komediografije pa lahko uvedemo pojem *travestije*.

### 3.

Möderndorferjeve zadnje igre, objavljene v tej knjigi, so torej z obema nogama trdno postavljene v svet in čas, ki ga preživljamo, seveda pa se v njem gibljejo po poti, ki so si jo same začrtale. Ta pot je komedijska; čeprav Möderndorfer v tem času piše tudi »resne« drame, kakršna je denimo *Tri sestre*, parafraza Čehovove klasike, vendar prav tako izvirajoča iz so-dobnih dramatičnih vozlišč. Očitki, ki pogosto letijo na Möderndorferjeve komedije,



Miro Podjed, Zvone Agrež, Igor Sancin, Igor Žužek, Tarek Rashid

namreč da so »ljudske«, deloma držijo. Resda se avtor teh pomislov zaveda in formalno ljudskost svojih iger kljubovalno še potencira (v pričujoči igri že s podnaslovom, nato s samim komedijskim okoljem, pa z vpeljavo amaterske izvedbe obeh Linhartovih komedij), kljub temu pa se z nekaterimi postopki tej oznaki izmika. Ljudskost (v estetskem, ne sociološkem smislu) namreč pomeni ključno redukcijo dramaturškega orodja in v povezavi z njim dramskih oseb in njihovega kozmosa, nanjo pa Möderndorfer ne pristaja; avtor je nedvomno ljudski dramatik zgolj v kontekstu Pavisovega izhodišča obravnave pojma ljudsko gledališče kot gledališča za široke sloje.

Prvi izmed omenjenih postopkov je *satirčni rakurz*, ki je v pričujoči igri na trenutke povsem aktualističen (npr. nezgrešljivi model za policijskega ministra), pa benigno anekdotičen (npr. »dramatizacija« stripovskega gega o Mirku in Slavku), ali močno absurdističen (omenimo samo hišno specialiteto, »potočno hobotnico«). Drugi postopek so različne *komične strategije*. Hkrati ko lahko marsikateri izmed dramskih oseb iz igre priložimo povsem ustrežajoč konkreten model iz slovenske politične stvarnosti, je namreč avtorjeva komična izpeljava preverljivih nastavkov komično izjemno razplastena in se odraža v uporabi besednih iger na podlagi podobnosti, komičnih dobesečnosti, ironičnega pretiravanja



Zvone Agrež, Igor Sancin, Manca Ogorevc, Miro Podjed, Igor Žužek, Tarek Rashid

oziroma poigravanja s povečevanjem/pomanjševanjem, bizarnega zapletanja, žurnalističnega karikiranja, črnega humorja, absurdnega preimenovanja, kvazifilozofskega sklepanja do nesmiselne poante, gojenih nespোরазumov, vodečih do komičnih peripetij, operetnega parodiranja itn., pri tem pa je komedijsko povsem avtonomna in izvirna.

#### 4.

Tretji Möderndorferjev značilni postopek, ki presega formalne okvire ljudske burke, je *medbesedilna navezava*, interpolacija določenega dramaturškega modela ali zgolj njegovega elementa v novo dramsko okolje. Tako je bila, denimo, *Vaja zbora* povsem deklarativno »kontaminirana« s Cankarjevim *Pohujšanjem v dolini šentflorjanski*, *Transvestitska svatba* »implicitno« inspirirana s Feydeaujem, igra *Na kmetih* pa od kontekstualnih aluzij kar vrvi. Neposredne zveze s Potrčevim romanom, od katerega si je sposodila naslov, v igri sicer ni, primerjava obeh svetov (vključno s Pavlovičevo filmsko verzijo romana, naslovljeno *Rdeče klasje*) pa bi zagotovo ponudila zanimive interpretativne vzporednice. Metagledališki postopek, ki se ga avtor posluži v drugem dejanju – torej igranje »izvirne« kombinacije dveh Linhartovih komedij, *Županove Micke* in *Ta veseli dan ali Matiček se ženi* – pa je bolj kakor z neposrednimi namigi (ki, kot denimo v poanti igre, skušajo celo prevzeti njeno sporočilo) ali samim aktom amaterskega igranja ljudske igre kot dela kmečko-turistične ponudbe oziroma turistične animacije (v modi so aktivne počitnice!) zanimive zaradi nečesa drugega, namreč manifestativne vzpostavitve igre (v smislu mimikrije, transformacije, teatralnosti, spektakla) kot take; o tem bo še govor. Navsezadnje pa je v igri še dovolj drobnih eksplicitnih ali implicitnih namigov in asociacij (denimo tiste na Partljiča, ki nakazujejo na avtorjevo hkratno navezavo in distanco do tega svojega »sorodnika«), ki skupaj z »izvirnim« komedijskim tekstom ustvarjajo medbesedilni preplet, presegajoč linearno ljudskost.

Četrta, prav tako pomemben, čeprav nemara manj zavesten postopek, je Möderndorferjev dramski oziroma komedijski *angažma*. Ta praviloma nastopa v podobi satiričnega zrcala, ki odslikava tiste človekove (in družbene) napake, o katerih je govoril že Gogolj, pri tem pa (če se le da) čim manj sodi oziroma obsoja. Möderndorfer v pričujoči komediji v glavnem ohranja »objektivni« status dramskega pisca in s svojim komedijskim postopkom predvsem neprizanesljivo analizira, vivisekira svet in osebe, kakor si jih je zamislil. Kljub temu pa se od obeh svojih komedijskih prednikov (ki jima je v angažmaju delno podoben) v nečem pomenljivo razlikuje. Poskusimo namreč pomisliti, kje se nahaja moralni center komedije *Na kmetih*, kje bi lahko našli tisti etični nukleus, okrog katerega bi nato zavrtinčili moralni ali dramski pol celotne igre? Kdo v njej je tisti – tako Cankarjev kot Partljičev, pa tudi Möderndorferjev, iz *Vaje zbora* –

odrešujoči Peter, kdo Cankarjev ali Partljičev Ščuka? Je to policijski minister Mirko, starinar Jendo, ali morda Marička, podjetna hči in lastnica kmečkega turizma?

Nedvomno je možno moralno in etično središče igre ravno Marička, a če si nekoliko natančneje pogledamo, kakšna »junakinja« je, nam je takoj jasno, da je tudi to jedro nečisto, v svojem bistvu manipulativno, pri čemer je njena »pozitivna« lastnost, da vselej natanko ve, kaj počne, hkrati tudi njena slabost, saj jo s pridom izkorišča. Morda bi samo lahko rekli, da edino Marička ne sodi med kaotične osebnosti, kakršne v svoji igri proizvaja Möderndorfer. Vse njegove osebe so namreč v svoji dramski pojavnosti v temelju zaznamovane. Zaznamuje jih že avtorjev opis v *dramatis personae*, sicer v tem primeru manj natančno in izčrpno kot v prejšnjih igrarh – nemara gre za tako izrazite tipe, da je dovolj zgolj lapidarna oznaka (»huda baraba«, »huda, huda baraba«) ali celo samo ime (policijski minister Mirko & policaj Slavko) – nato pa natančneje in izčrpeje vsakogar ob njegovem prvem nastopu, slikovito in živo, komedijsko popolnoma prezentno. Zlasti pa je »simptomatično« njihovo nadaljnje komično agiranje. Brez odvečnega teoretiziranja bi te osebe lahko na kratko opisali s kombinacijo pojmov *karakter* in *karikatura*: »*karkature*«. Svet karaktur (recimo jim tudi karakterji s »frakturo«), teh zastavkov nekakšnih tranzicijskih mutantov, ki jih je v postopku branja – in nato uprizarjanja – treba le še radikalizirati, pa kot zadnji avtorjev postopek že dokončno uhaža oznaki ljudske burke.

## 5.

Najzanimivejše v najnovejši Möderndorferjevi igri pa je nemara tisto, kar smo si pustili za drugi del tega zapisa. Namreč njegov odnos do kmetstva oziroma usoda kmetijstva, kakor ga je doletela po vseh (sploh ne tako dolgotrajnih) fazah tranzicije, ali še točneje, njegova posttranzicijska transformacija. Pri tem pa je treba takoj opozoriti, da avtorju ne gre za žurnalistični ali dnevno politični (čeprav, denimo, v svojem satiričnem zanosu brez omemb pojmov, kot so denimo subvencije v kmetijstvu, le ne more), niti za sociološki (čeprav je vsaka satira v resnici tudi precizna sociološka analiza) pogled na našo kmetijsko de-evolucijo. Rustikalno je v *Na kmetih* predvsem polje, na katerem se odražajo globalnejše spremembe v družbi, ali še bolje, kar polje sprememb samo, še najlažje pa bi jih pojasnili z baudrillardovskim besednjakom. Ker pa bi nas to zaneslo predaleč čez okvir teh spremnih besed, bomo nakazali le nekaj iztočnic. Čeprav je besedica *rustikalno* geslo dneva, tega rustikalnega dandanes ni več. Smo povsem v post-partljičevskem, post-agrarnem času, popolnoma v debordovski »družbi spektakla«, zaznamovani z univerzalno globalizacijo: ne samo da na kmetih ni več nobenih pridelkov, ki jih marljivemu kmetu darujejo posamezni letni časi, tudi teh letnih časov ni več, svet je topla greda, ki jo prekriva virtualni presojni pokrov, pod njim pa v vsakem

trenutku raste – v konkretnem ali metaforičnem smislu – vse. Ni več meteoroloških, geografskih, kulturnih, jezikovnih razlik, vse je v določenem trenutku tu, vse naenkrat na enem mestu, vse v vsem. Vse zapada tej novodobni globalistični psevdofilozofiji, vse je samo *simulaker*. Kmetije torej ni več. Ni več zemlje, ni več živine, ni več kmetov; s prisposobo iz naše igre: poslednji Mohikanec kmečkega rodu je omara, za katero se zanima starinar Jendo, omara – pravzaprav že brez izvirne vsebine – kot zadnji ostanek kmečkega. Sinonim za kmetijo je zdaj kmečki turizem. Kar je ostalo, je interesno popotništvo, ki s pojavov razbira njihovo povrhnjico in jo vestno beleži s pripomočki za množično tehnično reprodukcijo, v določeni etapi svoje neskončne poti okrog »sveta« pa se znajde tudi na kmetih. Kmetija (kmetstvo) je tako samo ena od turističnih točk, postojank, kjer je mogoče doživeti (doživeti danes pomeni zlasti videti ter občutiti potencirano, umetno dozirano adrenalinsko vzburjenje) njeno specifiko. Včasih se je na kmetih delalo, sejalo, želo, redilo živino in jo klalo, orodje je bilo v funkciji produkcije in ta je prinašala pridelek, plodove, glave živine, v zadnji posledici zadovoljstvo in srečo. Danes je zadnja posledica rezultat doživetja (torej golega videnja, hipnega za-beleženja in adrenalinskega vzburjenja) specifičnih postavitev. Kmetija je – po duhovitih Möderndorferjevih besedah – tako samo še *postavitev*, instalacija, neke vrste para-gledališka mizanscena z natančno naštudirano scenografijo, kostumografijo, razdelitvijo vlog. Kmetija je iluzija, simulaker, spektakel.



Igor Žužek, Anica Kumer, Tarek Rashid, Manca Ogorevc

Kmetija je samo še eden v vrsti adrenalinskih parkov, kjer je mogoče videti in »doživeti« njeno (nekdanjo) specifiko, veličino, moč. Narave ni več, narava je predelana, to je zdaj že »tretja« narava, gledališka kuliserija, Potemkinova vas, preparatorska umetnina, eksponat novodobnega (in nič provincialnega) muzeja, ki na isti ravnini združuje izvirni artefakt, njegovo virtualno podobo, digitalizirani prenos in plastični surogat.

6.

Komedijska rešitev te trde ideološke situacije je mehka in prepričljiva: kmečko dvorišče je postalo parkirišče, krav ni več, so samo še nagačeni nadomestki, zato je kravjeke dobavlja specializirano podjetje, mama kolje že zaklane kure, »postavitev« so narejene nekako brez pravega občutka, oziroma točneje: v slogu novodobnih turističnih atrakcij, ki praviloma koketirajo s kičem in se ne zmenijo za slogovno čistost ali enotnost. Na trenutke komično strukturo prebije sociološki angažma, ki je že nevarno



Manca Ogorevc, Bojan Umek

blizu moralističnemu: k razpadu kmetstva prispevajo tudi tipi kot starinar Jendo, ki s kmečkimi izdelki prekupčujejo in pri tem ne izbirajo sredstev, pravzaprav kmečke artefakte zamenjujejo za potrošniške artikole, kar v širši optiki pomeni neke vrste novo globalizacijo, mesto na ta način prihaja na vas in vas v mesto, vendar oboje v sprevrženi, izgubljeni izvirni obliki. Kmetstvo se tako pred našimi očmi raz-stavlja, de-konstruira in vzpostavlja na novo v svoji nadomestni, virtualni inačici. Ali, če povemo drugače: gre za neke vrste novo (ultimativno?) »evropeizacijo« (slovenskega) kmetstva, ki je nekoč pomenilo narodovo bit, njegove korenine; to pa z drugimi besedami pomeni njegovo realno izginjenje oziroma prehod (transformacijo) v pojavno obliko, ki jo najbolj razume univerzalni jezik potrošnje. Če pojem kmetstva nadomestimo s slovenskostjo, ali, še splošneje, z individualno (slovensko, evropsko) *eksistenco* kot tako, je avtorjevo sporočilo jasno.

## 7.

In vse to predstavlja ozadje za kriminalni zaplet, ki ga ponudi Möderndorfer v drugem delu svojega podnaslova, primopredajo (ustrezno nelepa slovenska beseda za nelepo početje) kovčka, rekvizita, ki ima svojega bližnjega prednika v satiri *Pouhn kufr* Iztoka Lovriča in v katerem je simbolno zapakirana vsa dolga vrsta naših preteklih in prihodnjih političnih afer. Ne da bi se spuščali predaleč v dramaturške podrobnosti, ponovimo zlasti dejstvo, da so protagonisti te rustikalne kriminalke vsi sami kaotični junaki, ki v igro prihajajo iz politike (civilne družbe že nekaj časa ni več, ostalo je samo še »jalo vo civiljenje«), same politične živali, insiderji, trenutno pač s tako ali drugače razdeljenimi vlogami. Pravzaprav med njimi ni bistvenih razlik, gre samo za različne stopnje v politični hierarhiji, ki pa je, kot vemo, kljub videzu subordinativnosti v resnici prevrtljiva, tranzitivna, *prehodna* v vse smeri; pred nami se ne znajdejo različne strankarske, oblastne ali celo mafijske združbe, temveč sam cvet družbe, svet politike kot tak. Politični tipi, junaki burke, so vsi del sveta, v katerem nobena veja oblasti ne deluje, kot bi bilo treba, oziroma točneje, vse v tem svetu brez razločnih meja prehaja v vse: policija v tožilstvo, tožilstvo v sodstvo, sodstvo v kaznovalni aparat ... In nazaj.

## 8.

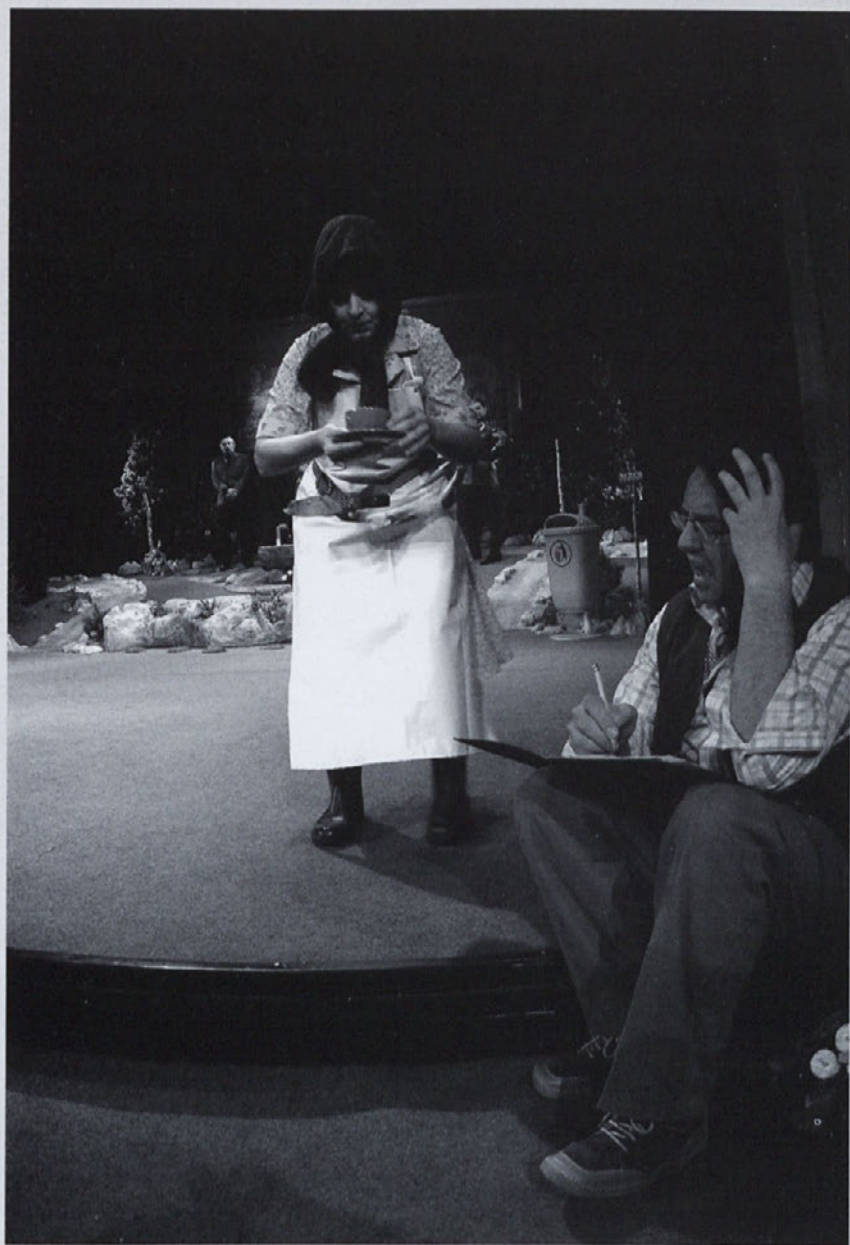
In kaj bi avtor lahko storil učinkovitejšega, kot ta univerzalni politični »teater« pokazal *per se*, v dejanju, in to kot »resnični« *teater*. Ne zgublajmo besed: vsi protagonisti te burke se nenadoma znajdejo na odru – od politikov do »mafije«, od kmečkoturističnih delavcev do publike. Vse je predstava, vse *teater*, vendar slab, amaterski, diletantski *teater*, ki samo še od daleč ohranja duha izvorov (slovenskega) gledališča, v resnici pa je ta kriminalna rustikalna burka plod povsem novih časov, v katerih so vloge zamenljive, igralci pa jih slabo obvladajo, čeprav se na površini zdi, da

kljub vsemu nekaj in nekoga predstavljajo. Šlamastika je popolna, prekinitve, vsakovanje in nenehno preoblačenje (travestija!) so postali metoda. Čeprav bi radi, vendarle ne moremo reči, da je ta metoda način, ki priča o tem, kako je bistvo vsega pač očem skrito. Bistva namreč nikjer več ni. Kaos je popoln. Izvirni prostor tega kaosa pa je seveda oder, kjer pride novodobna politična ekonomija – oziroma njej paralelna ekonomija afer – najbolj do izraza. In na tem odru je pravzaprav vse: vse, kar smo v igri videli že prej, vse njene postavitve in mizanscene, geste in dejanja, in vse, kar sledi, vse do konca. Na odru se dogodi tudi navidezna erotična scena med Jendom in Maričko, edina v igri (svet erotike ima v tem kaotičnem svetu minorno funkcijo, ki pa jo bo skoraj zagotovo tematizirala kakšna od Möderndorferjevih naslednjih iger), ki pa nujno propade, oziroma se izkaže kot uspešen samo njen interesni zastavek. Če že vsi igrajo, če se že vsi delajo, da igrajo, naj to počnejo na odru, vsem na očeh, pravi avtor, in naj ima od tega otročjega Pokaži kaj znaš, od te šmiraste igre še kdo kakšno korist!

Sama predstava na prvi pogled ni nič manj kaotična od poprejšnjega dogajanja pred in za odrom, vendar ji scenografija, kostumi in izvedba pred občinstvom podelijo nekakšno novo legalnost. Doslej neurejeno, čeprav »resnično« dogajanje okrog odra, je na ta način na odru nenadoma ponovno urejeno, pregledno, saj ga publika (zlasti tista v »resnični« dvorani) z lahkoto dekodira. Za preglednost dogajanja med političnimi junaki Möderndorferjeve igre poskrbi »režija« in zasedba vlog je navsezadnje zgolj vodljiva garnitura figur v rokah režiserja, delno Maričke, delno pa Jenda. Möderndorferjeve karakture plešejo, kot igrata mojstra te rustikalne ceremonije, ki, po vsem sodeč, obvladata tudi sodobnejše teatske tehnike, ob improvizaciji še happening. Igra se tako ob koncu sprevrže v pravi *happening* s streljanjem (seveda z odrskimi naboji) vseppek, in zazdi se, da je resnični, metafizični »zmagovalec« te večne »tekme« teater kot tak, teater, ki nam sporoča, da je kljub znanim pravilom igre dogajanje na odru resničnejše od tistega za njim in pod njim, oder pa nemara ostaja edino zatočišče, prostor reda, ki človeku v kaotičnem svetu sploh še ostane.

## 9.

Z rahlim popravkom. Sodeč po *epilogu*, ki kljub nekoliko naivni formulaciji pomeni v Möderndorferjevem pisanju korak naprej od njegove priljubljene mistifikacije gledališča, gre prava in dokončna zmaga medijem, torej tisti ekonomski sili, ki je danes menda nad vsemi in vsem in ki poskrbi za dokončno »postavitev«, veljavno za ta čas in za zgodovino – nemara pa celo za nazaj; čeprav, kot vemo, trgovci z informacijami že po definiciji ničesar ne razumejo in ustvarjajo samo še večji – čeprav selektivni – kaos. Tranzicije je konec, red je samo navidezen, kaos se nadaljuje.



*Žvone Agrež, Anica Kumer, Renato Jenček*

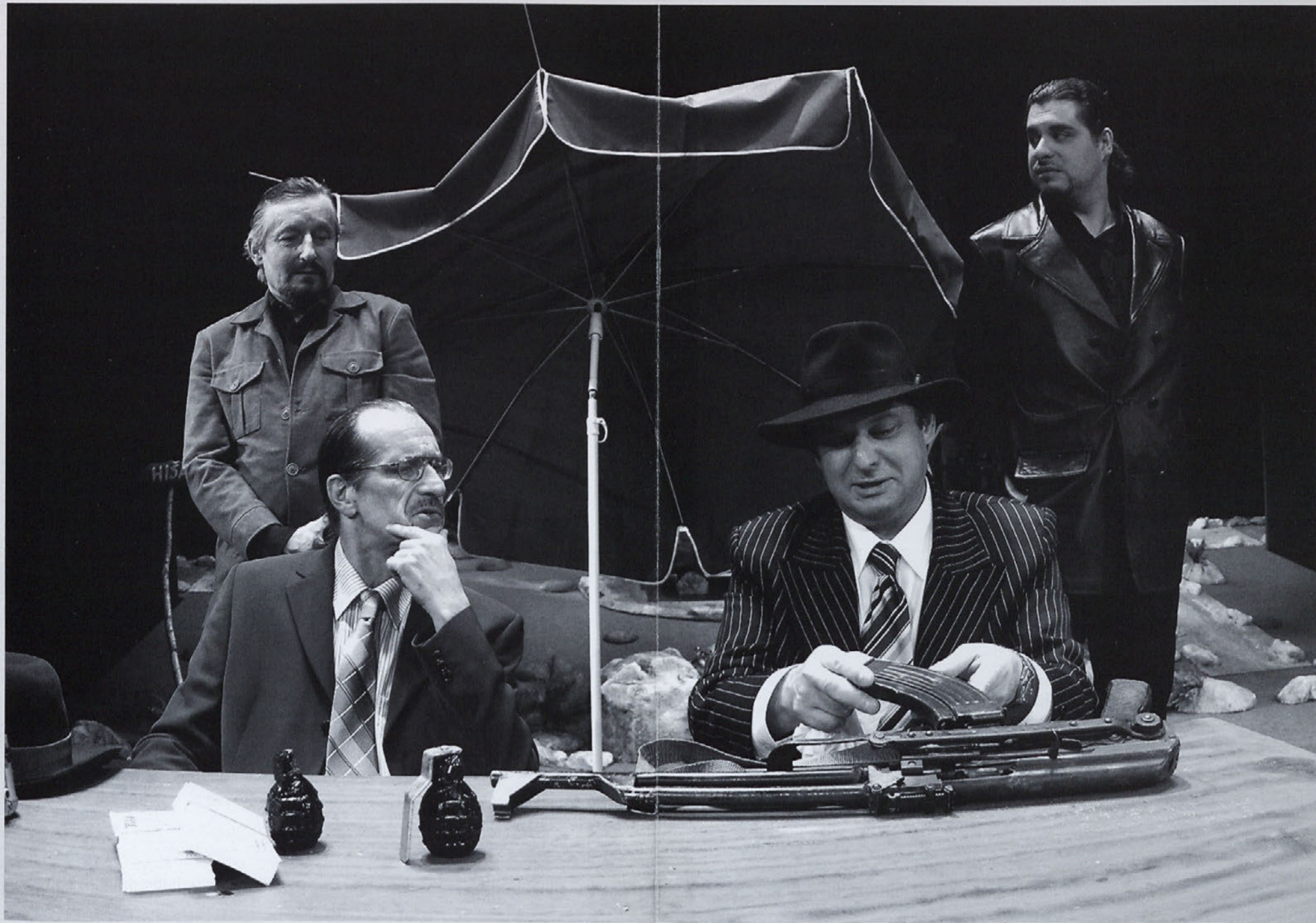


Manca Ogorevc, Igor Žužek, Anica Kumer, Tarek Rashid





Miro Podjed, Zvone Agrež, Igor Sancin, Tarek Rashid, Igor Žužek, Anica Kumer



Zvone Agrež, Igor Sancin, Igor Žužek, Tarek Rashid



Manca Ogorevc, Bojan Umek, Rastko Krošl



Zvone Agrež, Igor Sancin, Igor Žužek, Tarek Rashid

## BARABE NA KMETIH

Komičnost burke Vinka Möderndorferja *Na kmetih* leži v situacijskem zapletu, ki se na koncu v Feydeaujevski tradiciji razplete v popolnoma logičen absurdni spopad s streljanjem. Medtem uspe avtorju skozi situacijsko in karakterni komiko ošvrkniti vse sodelujoče like. Avtor je likom dodal dovolj enkratnih lastnosti, da lahko delujejo na odru efektivno, individualno, skoraj kot konkretne osebe. Vseeno pa je vsak izmed nastopajočih likov dovolj tipiziran, da lahko skozi njega avtor predstavi pomanjkljivosti vseh skupin, ki jih liki predstavljajo.

Poglavitna kritika pa je usmerjena skozi optiko davkoplačevalcev. Vsi liki v tekstu so večje ali manjše barabe predvsem zato, ker državo, to pa pomeni tudi vse davkoplačevalce, nategujejo za jurja tu ali milijon tam. Načini nategovanja so sicer različni od barabe do barabe, le rezultat se ne spreminja. Žepi vseh ostalih so zmeraj bolj prazni.

V neustavljivem tempu se tako v visokogorju zmešajo usode kmetov (pravzaprav dveh turističnih delavk), policajev in hudodelcev. Po nedolžnem začetku se pod diktaturo turističnega kulturno-zabavnega programa ritem dejanja zmeraj bolj stopnjuje, vse do kataklizmičnega finala, ki poveže vse motive ter vse dotedanje namišljene in realne konflikte v grandiozen, divji, kaotičen akord. Vse motive v burki pa preveva jedka kritika. Za razumevanje te kritike pa si je vredno predstavljene motive pogledati od blizu.

### 1. O kmetih

Predstavnici naslovnega stanu, kmetov, sta lastnici kmečkega turizma Marica in njena mama, mesarica Jožica. Pravzaprav bi jih težko imenovali za predstavnici kmetov, saj se je družina s kmetovanjem že davno nehala ukvarjati. Dokler je bil živ še očka, sicer divji lovec in pijanec, je družina še orala njive, sejala, sadila, gojila živino in nasploh pridelovala hrano. Ob obilici državne pomoči za odpravljanje posledic toče, pa so v slogu z ekonomijo navdahnjenih časov ugotovili, da je kmetovanje v bistvu nerentabilno.

Še za časa očkovega življenja je družina svojo kreativno energijo usmerila tudi v turizem na kmetiji, po njegovi smrti pa sta Marica in Jožica povsem opustili kmetovanje. Namesto tega sta se odločili v stilu tematskih parkov odpreti neke vrste kmečki Disneyland, nekakšno »*Kmetijalandijo*«. Kot v vseh pravih tematskih parkih sta uredili prostor tako, da dobijo turisti, v tem primeru mestni gostje, instant občutek bivanja na kmetih. Turizem na kmetiji je preživel evolucijo. Bistvo prostora na kmetiji ni več kmetovanje, to je pridelovanje hrane, v ospredje sta prišla turist in njegovo udobje. Če je treba, se za turistovo udobje kmetija lahko tudi ukine. Ostane le še njena sintetična

postavitev. V interesu rustikalnosti in zaslužka je treba za turistovo udobje žrtvovati realizem agrarnega življenja, saj so gostje predvsem iz mesta, za večino njih pa je dovolj le disneylandovska predstavitev krav, njiv, gnoja in domače hrane. Prava stvar ni več potrebna. V tej potrošniški logiki postane sintetična, nagačena krava bolj rentabilna od prave, navožen gnoj bolj praktičen od lastnega, kupljena korejska moka bolj zdrava od domače. Zatorej so prave krave, lasten gnoj in domača hrana redundantni in družina se jih je znebila. Iz nagačenih primerkov sta Marica in Jožica postavili navdušujoče muzej. Enako je z gnojem. Vonj po gnoju je lahko hitro nadležen, hleva živali pa ni mogoče upravljati brez iztrebkov. Zato da je vonj še pristen, a pod kontrolo kvalitete, je gnoj bolje kupiti in dovažati. S tem je količina manjša, vonj strateško lokaliziran, gostje pa se lahko hitro umaknejo, ko jim je dovolj. Tudi njiva je le še za okras in za prikaz, hrana, ki naj bi bila pridelana doma, pa je kupljena v Intersparu, kjer je najcenejša. Smešno in žalostno pri vsem tem pa je, da imata Marica in Jožica povsem prav. Ekonomsko se jima kmetovanje nikakor ne splača, saj s turizmom zaslužita precej več, ekonomski vidik pa je prišel na prvo mesto. Pri vsem skupaj se jima še pretvarjati ni treba več. Gostje so zadovoljni, tudi če vedo, da so v hlevu le nagačene krave. Edino, kar ostane je, da država pobere svoj davek.

## 2. O barabah

Prvi gostje, ki jih gledalec vidi priti na kmečki turizem Marice in Jožice, je trio, ki se ukvarja s sumljivimi posli, Praprotnik, Foma, in njihov vodja Kočič. Kasneje se jim pridružita še »hudi barabi« Jakob Jalen in Venčeslav, vsi skupaj pa so na visokogorje prišli, da bi v miru in stran od raznoraznih preiskovalnih komisij zaključili svoje nelegalne posle. Barabe so nekaj normalnega. Tudi nečedni posli so nekaj normalnega. Prav tako je prekupčevanje z orožjem, žal, nekaj normalnega v tem svetu. Do sem je torej vse normalno. Kritika se v burki *Na kmetih* pojavi skozi nekaj kratkih replik, ki povedo, da so barabe pravzaprav res, kot jih avtor označi, »hude barabe«. Nečedni posli, ki ropajo državo in davkoplačevalce, se namreč odvijajo med predstavniki oblasti, saj je Jakob Jalen poslanec, orožje, ki ga prodajajo, pa je ukradeno iz državnih skladišč, odkupljeno nazaj s strani države, samo zato da je lahko kasneje spet ukradeno in se krog lahko začne znova. Krog prevare teče naprej in vpleteni so ravno tisti, ki bi te iste prevare morali preiskovati, saj je Jakob Jalen predsednik ene izmed parlamentarnih preiskovalnih komisij. Tisti, ki so odgovorni za denar davkoplačevalcev, se z njim okoriščajo in nezakonito bogatijo. To pa še ni čisto vse. V antologijskem prizoru sklepanja sumljivih poslov v prvem dejanju se barabe med seboj o orožju, ki ga prodajajo, pogovarjajo kot o zelenjavi. Ročne granate postanejo koruza, netržajni top melancan, naboji pa fižol »za rafalno izločanje«. V duhoviti in originalni travestiji na

kmečkem turizmu, ki nima s pridelovanjem živil nobene zveze več, se živila identificirajo z orodjem za ubijanje. V očeh barab, ki so vrli izvoljeni politiki, je vse skupaj ekvivalentno. Politični položaji pa so tako ali tako za to, da se tisti, ki jih imajo, z njimi okoristijo na račun tistih, ki res delajo. Morala je, kot prej avtentičnost rustikalnosti, postavljena v drugi plan.

Vsaj v tem so barabe podobne Marici, Jožici in tudi starinarju Jendu. Za vse njih je v prvem planu finančna korist, denar. In če so barabe popolnoma nepoštene in se okoriščajo z ukradeno »zelenjavo« in denarjem davkoplačevalcev, tudi za lastnici kmečkega turizma ne moremo reči, da sta povsem poštene. Sicer vsem svojim gostom odkrito priznavata, da se kmetovanja ne gresta več in da se ukvarjata le še s turizmom, vseeno pa gostom namesto »domače« hrane servirata kupljeno in uvoženo, ker je pač cenejša. Še huje pa je, da dobivata od davkoplačevalcev nadomestilo za pridelek, ki naj bi ga uničila toča, čeprav nikoli ni bil posejan. Na videz pošteno turistično podjetje je pod površino prav tako sprijeno, kot so sprijene barabe, in v pohlepu za denarjem in avtomobili izkorišča davkoplačevalce.

### 3. O policajih

Na davkoplačevalski denar naj bi pazili policaji. Njihov šef Mirko in njegov pomočnik Slavko se skupaj z barabami znajdeti na kmečkem turizmu



Igor Sancin, Zvone Agrež, Miro Podjed, Manca Ogorevc, Tarek Rashid, Igor Žužek, Anica Kumer, Renato Jenček

Marice in Jožice. V nasprotju z barabami je Mirko v visokogorje prišel na vsakoletni oddih. Nadvse mu je namreč všeč visokogorski zrak, še posebno pa vonj po hlevskem gnoju, ki sta ga Marica in Jožica tako skrbno razporedila po trati okoli hiše. S tem da je policijski minister Mirko po srcu še vedno kmet, ni nič narobe. Težava je nekje drugod v tej burki, v neracionalni porabi državnega denarja, ki se kaže v uporabi helikopterske enote v osebne namene in v nesposobnosti policije, saj barab ne morejo ujeti niti takrat, ko jih imajo tik pred nosom.

Glede uporabe helikopterja, je stvar enostavna. Minister Mirko ga uporablja kot prevozno sredstvo za osebne namene, kar opravičuje z dejstvom, da enote policije »tako ali tako nima za kaj rabiti«. Tako s helikopterjem prileti v visokogorje, ni pa to njegov prvi tak izlet, saj je enkrat »po nesreči« pristal v Rimu, mislimo pa si lahko, da še tudi kje drugje. Vse skupaj je torej moralo stati državo precej denarja. Ampak tovrstno zapravljanje niti ni tako problematično, če ga primerjamo s tem, da se denar davkoplačevalcev porablja za to, da so taki ljudje sploh na položajih.

Mirko in Slavko sta namreč kot policaja povsem nesposobna. Mirko je vase zaverovan samoljubnež, ki mu je največja prioriteta podpisovanje avtogramov svojim »oboževalcem«. Na svojem položaju se počuti kot zvezda. Slavko pa je še bolj brez domišljije kot poslanec Jakob Jalen. Oba



Igor Sancin, Zvone Agrež, Miro Podjed, Tarek Rashid, Manca Ogorevc, Renato Jenček, Anica Kumer

policaja imata barabe pred nosom, a nista dovolj prisebna, da bi jih prepoznala in spravila za zapahe. Slavko v rutinski policijski maniri s svojimi vprašanji celo že skoraj izzove priznanje, a kljub temu ni sposoben potegniti zaključkov in razkrinkati kriminalcev. Težava je torej, da so ljudje, kot sta Slavko in Mirko, sploh na državni plačilni listi. Nesposobna kot sta, sta za državo lahko še škodljiva.

#### 4. O teatru

Mogoče najbolj pronicljiva avtorja domislica v burki *Na kmetih* je, da je za kazen za nesposobnost in nesposobnost barabe v tekstu postavil v njim povsem tuje okolje, na gledališki oder. Marica kot upraviteljica kmečkega turizma si v najboljši turistični tradiciji, ki narekuje predvsem čimbolj bogat program, izmisli ultimativno zabavo za svoje goste. Svoje goste, same dedce, postavi na oder preoblečene v ženske v priredbo Linharta, ki združuje obe njegovi najbolj znani deli, *Županovo Micko* in *Matiček se ženi*. Da bi bila ironija čimvečja, je Marica pri dramaturški montaži izbrala samo tiste prizore, v katerih nastopajo izključno ženske vloge.

Ta transvestija na odru postane za vse nastopajoče hudo mučna. Barabe, kriminalci in poslanci so se v paničnem strahu pred razkritjem policije primorani osmešiti in se postaviti na oder pred publiko, ki pride zvečer pogledat predstavo. Ljudje, ki jim za kulturo ni niti malo mar, so postavljeni v za njih skrajno torturo, iz katere se potem celo pokaže, da razen dokončnega spopada, ni pravega izhoda.

Enako se v vlogi Linhartovih žensk znajdetta oba policaja. Glavni osmešenec je pri tem seveda policijski minister Mirko, ki v svoji želji biti zvezda izsiljuje najboljše in najbolj opazne vloge mladih, atraktivnih deklet, to je Nežke iz *Matička* in Micke iz *Županove Micke*, čeprav mu ti vlogi na začetku nista bili dodeljeni. Njegovo rinjenje v ospredje pa kaznujejo barabe, ki ga uporabijo kot instrument zamenjave kovčkov z denarjem in orožjem.

Še bolj radikalno pa kulturni šok umetnosti doživi drugi policaj, ministrov pomočnik Slavko. Čeprav je skozi vso igro ubogljiv, ustrežljiv in docela podložen zapovedi striktnega izvrševanja ukazov nadrejenih, kot to zahtevajo uniformirane službe, se na koncu, tik pred finalom, ministru upre in pod grožnjo, da bo odpuščen, proti ukazu na odru improvizira ter prepreči menjavo kovčkov. Teater v tem trenutku povzroči propad ne le stroge policijske hierarhične strukture, ampak povsem nenadejano postane tudi sredstvo v boju proti kriminalu. Česar policija kot policija, ko še spoštuje predpise in zakonitosti službe, ni sposobna narediti, je sposoben Slavko v trenutku navdih, ko preoblečen v žensko stoji na odru in kreira amatersko umetnost. Umetnost postane močnejša od policije. *Na kmetih* pa ne bi bila prava burka, če ne bi smešila tudi preračunljivosti in omejenosti obeh idejnih vodij predstave, Marice in Jožice. Marica je pri

predstavi režiserka, Jožica, bivša amaterska igralka, pa sodeluje kot šepetalka. Skozi mater in hčer tekst napada tudi odnos, s katerim materialno usmerjeni ljudje uničujejo gledališko umetnost. Razlog, zaradi katerega se Marica in Jožica ukvarjata z gledališčem, namreč ni pristna ljubezen do igre, predstav in gledališke umetnosti, ampak predvsem ekonomska nujnost nenehnega dogajanja v turizmu. V stilu »Pokaži, kaj znaš«, ki so značilni za animacijski program velikih turističnih hotelov po svetu, sta se pač odločili, da bodo gostje uživali ob sodelovanju pri predstavi. Ta pa, resnici na ljubo, nima ne repa ne glave.

Mati in hči o gledališču nista preveč izobraženi. Shakespeare in Linhart sta jima enakovredna, *Županova Micka* in *Matiček se ženi* prav tako, v nekem Macbethu, ki sta ga nekoč gledali v abonmanskem gledališču, pa tudi nista opazili, da »ena nič po podaljških« ne sodi v tekst predstave. S svojo neizobraženostjo in neafiniteto do gledališča kolaž predstavo znotraj predstave zreducira na nivo travestije, ki pravega konca ne more imeti. Zato se mora burka zaključiti z apokalipso. Ko gledališče postane sluga ekonomiji, se umetnost neha.

Gledališče pa vseeno služi kot katalizator za končni spopad. Hierarhične strukture padejo, v nepredvideni in improvizirani situaciji se razkrije, da sta kovčka, ki naj bi bila polna denarja in orožja, v bistvu polna zelenjave.

Barabe takoj obtožijo drug drugega prevare, začne se streljanje vseh. Kljub temu da naslednji dan v časopisu ni poročil o mrtvih, pa je ideja burke jasna. Vse nastopajoče v predstavi bi bilo treba postreliti, še najbolje pa bi bilo, če bi se med sabo postrelili kar sami. Avtorjev izrazito kritičen odnos do prikazanih motivov tako postane dokončen, absolutno destruktiven. Edina, ki ostaneta, sta podjetnika Marica in Jendo, ki s kapitalom, ukradenim od barab, že planirata nove investicije. Pri teh pa bo v prvi vrsti bazen. Za kulturo ta novi kapital nima posluha.

## DVA POGLEDA NA KMETE

O svojih pogledih *Na kmete* sta spregovorila režiser uprizoritve Dušan Mlakar in avtor komedije Vinko Möderndorfer.



*Kaj vas najbolj vleče Na kmete, oziroma, kaj je tisto, kar vas je najbolj pritegnilo k tej burki?*

**D. M.:** Slika naše neumnosti ter možnost, ki jo avtor ponuja desetim igralcem, da lahko zablestijo v svojih komičnih figurah.

*Kakšen odnos imate do likov v predstavi, glede na to da gre za burko in morajo biti liki bolj ali manj karikirani?*

**D. M.:** Najti pravo mero v obeh smereh, med realnostjo in izrazitim karikiranjem, v tem je tudi resnična skrivnost dela z igralci.

*Koliko mislite, da bi predstava smela ali ne smela imeti konkretnih povezav z resničnostjo?*

**D. M.:** Na vsak vrh letijo z neba strele in vsaka podobnost predstave z resničnostjo je zgolj »namerna«. Seveda pa, po mojem mnenju, vsaka konkretna agitka ali direktna propaganda, pozitivna ali negativna, izgubi gledališko vrednost. Burka mora biti dovolj splošna, da lahko pridemo do slike nas samih. Samo konkretnost zmanjšuje sočnost komedije.

*Kako interpretirate dejstvo, da morajo vse hude barabe nekako kot za kazen nastopiti na odru?*

- D. M.:** Zato, ker igrajo tudi v življenju in je ta njihova igra s tem izpostavljena. Poglejte popoldanske oddaje iz parlamenta. Koliko gledaliških vlog ... (Seveda ne mislim, da so v parlamentu same barabe.)

*Na koncu predstave Marička opusti misel na gledališče. Kakšna izguba je to, po vašem mnenju, za svet umetnosti?*

- D. M.:** Žal je v življenju tako, da ko ima nekdo veliko denarja in možnost prisostvovati kulturnim dogodkom, poslušati najboljše izvedbe koncertov, gledati najboljše predstave, kupovati najlepše slike, ga to žal ne odvrne od tega, da se ne bi vojskoval, da ne bi zaradi lastnega bogatenja povzročal lakote in trpljenja drugim, in seveda, da tako pozablja na človeka ob sebi in v sebi, na humanista. Žalibog, kultura v pozitivnem smislu deluje le na »siromake«, bogatine bolj zanima le to, kako priti do še večjega bogastva, politike pa, kako priti do še večje politične moči.



*Kaj vas najbolj vleče Na kmete, oziroma, kaj je tisto, kar vas je najbolj pritegnilo k tej burki?*

- V. M.:** Tako kot pri vseh komedijah: neumnost. Človeška neumnost in kapitalistična požrešnost. Obojega pa je v slovenskih krajih dovolj.

*Kakšen odnos imate do likov v predstavi, glede na to da gre za burko in morajo biti liki bolj ali manj karikirani?*

**V. M.:** Liki izhajajo iz realne psihologije, seveda pa so postavljeni v posebne situacije in zato reagirajo intenzivneje, ekspresivneje. To pa je dobro izhodišče za gledališče *mask*, za obraze, kakršni se vidijo v cirkuških zrcalnih. Poleg tega pa sem prepričan, da se v karikaturi jasneje vidi *Resnica*.

*Koliko mislite, da bi predstava smela ali ne smela imeti konkretnih povezav z resničnostjo?*

**V. M.:** Gledališču, ki operira z direktnimi, konkretnimi povezavami z resničnostjo, se reče kabaret. Na kmetih pa je (vsaj tako si domišljam) klasično napisana komedija. Razlika med komedijo in kabaretom pa je prav v uporabi gledaliških znakov, ki v kabaretu direktno namigujejo na aktualne dogodke. Mislim, da mora biti komedija zgolj asociativno vezana na konkreten čas, kajti vedno, v vsakem času obstajajo neumni in narcisoidni voditelji, prebrisani kmetje in hude hude barabe itd., itd. In to je ambicija in izhodišče dobre komedije. Kljub aktualnosti, nekakšna splošnost.

*Kako interpretirate dejstvo, da morajo vse hude barabe nekako kot za kazen nastopiti na odru?*

**V. M.:** To je pač avtorjeva domislica in, prav imate, to je huda huda kazen za hude hude barabe. Najbrž pa je v tem tudi nekaj simbolnosti. Na odru, pa čeprav je samo oder na odru, naj bi se videlo vse. Gre torej spet za *Resnico*?

*Na koncu predstave Marička opusti misel na gledališče. Kakšna izguba je to, po vašem mnenju, za svet umetnosti?*

**V. M.:** Izguba? Za svet umetnosti nenadomestljiva, kot bi mavrici vzel eno izmed barv. Za svet, ki ga živimo, pa nikakršna. Gledališčniki živimo v veliki iluziji, da bi se s svetom nekaj zgodilo, če bi izginilo gledališče. Nič se ne bi zgodilo. Svet ne potrebuje gledališča. Ljudje zelo dobro živijo brez gledaliških predstav. Edino, kar potrebujejo je košček zabave, ki jim jo, to je res, lahko nudi tudi gledališče. Vendar v kapitalističnem svetu morale in vrednot obstaja zelo veliko področij komercialne in cenene zabave, ki lahko v trenutku nadomesti Gogolja, Molièra, Partliča pa tudi Möderndorferja. Svet, politika, poslanci, evropski parlament, Bush mlajši, Osama Bin Laden pa tudi navadni ljudje, kmetje, meščani, podeželani nas ne potrebujejo. Če se včasih borimo za gledališče, se borimo zgolj iz sebičnih razlogov. Zato da preživimo, ker pač ne znamo delati nič drugega. Brutalni kapitalizem, v katerem vse bolj živimo, bo slejkoprej požrl tudi gledališče. Ampak to je že tema za novo komedijo.

*Pogovarjal se je Niko Smrekar.*

## DOBITNICA BORŠNIKOVEGA PRSTANA 2003

### Anica Kumer



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

iz Cankarjevih *Hlapcev* (1967/68 v režiji Mileta Koruna) in kmalu nato Pavlo iz *Romantičnih duš* (1971/72, Dušan Mlakar), temveč predvsem zato, ker je prav Cankarjeva dramatika zaznamovala igralsko umetnost dobitnice Boršnikovega prstana v letu 2003, dramske igralkice Anice Kumer. Na svoji dosednji umetniški poti je preigrala domala celoten dramski opus Ivana Cankarja in slovensko gledališče je z Anico Kumer dobilo izvrstno interpretinjo, igralko z izostrenim poslušom za zven in pomen Cankarjeve dramske besede. Naš največji dramatik je dobil – ali soustvaril? igralko izjemne občutljivosti, ki zna v eno izpovedno celoto preplesti krhke lirizme in živo, domala fizično občuteno bolečino, ki od igrive upodobitve nedolžno čistega bitja prehaja v sugestivno izpoved tesnobe. Takšna, čista, v izpovedi tesnobe in bolečine pretresljiva bo odrska podoba Anice Kumer ostala živa predvsem po zaslugi dveh magistralnih vlog: Jacinte v *Pohujšanju* in Vide v *Lepi Vidi*, obeh v Korunovi režiji. (...)

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.

*Jernej Novak (iz obrazložitve)*

## Nagrade

- 1976/77 BORŠTIKOVKO SREČANJE – diploma za vlogo Jacinte v *Pohujšanju v dolini Šentflorjanski*  
SKLAD STANETA SEVERJA – nagrada za vlogo Jacinte v *Pohujšanju v dolini Šentflorjanski*
- 1978/79 PREŠERNOV SKLAD – nagrada za vlogo Jacinte (*Pohujšanje v dolini Šentflorjanski*) in za vlogo Tosce (*Tosca*)
- 1979/80 STERIJINO POZORJE – nagrada za igro (naslovna vloga v *Lepi Vidi*)
- 1982/83 BORŠTIKOVKO SREČANJE – Borštnikova nagrada in diploma (za gospodično Isabelle Danzard v *Sestrah*)
- 1983/84 KSOC – nagrada in priznanje za pomembne umetniške dosežke zadnjih dveh let
- 1996/97 FESTIVAL DNEVI KOMEDIJE CELJE – Žlahtna komedijantka za vlogo Mici (*Smejči*)
- 1996/97 ZLATI CELJSKI GRB – za vrhunske umetniške dosežke
- 2000/01 FESTIVAL DNEVI KOMEDIJE CELJE – Žlahtna komedijantka za vlogo Ane Andrejevine (*Revizor*)



Jacinta (*Pohujšanje v dolini Šentflorjanski*)



Tosca (Tosca)



Mici (Smejčl)



Gospodična Isabelle Danzard (Sestri)



Lepa Vida (Lepa Vida)

Gledališki list Slovenskega ljudskega gledališča Celje  
Letnik 58, sezona 2003/2004, številka 3  
Izdaja Slovensko ljudsko gledališče Celje.  
Vse pravice pridržane.

Za izdajatelja Tina Kosi  
Urednica Tatjana Doma  
Lektor Simon Šerbinek  
Fotografije Damjan Švarc  
Oblikovalec Jože Domjan - Triartes  
Tisk Grafika Gracer  
Naklada 3000 izvodov  
Celje, Slovenija, november 2003

SLG Celje si pridržuje pravico do spremembe programa.

Celje - skladišče  
D-Per

97/2003/2004



5000028011.3

COBISS 0