

GLEDALIŠČE KOT DOM ZA RAZLIČNE UMETNIKE

MILER



*Pogovor z
Eduardom
Milerjem*

foto Barbara Čeferin

Štiri leta umetniškega vodenja Eduarda Milerja, med letoma 1991 in 1995, se pravi burno poosamosvojitveno obdobje, so Slovenskemu mladinskemu gledališču prinesla poudarke od političnega k intimnemu, od enovitega k raznolikemu. Prinesla so tudi novo nemirnost časa, tokrat ne več diamatskega, ampak demokracije v porajanju, hkrati pa tudi zmanjšanje kulturnega prostora na dvomilijonsko Slovenijo. Eduard Miler, rojen leta 1950, je končal študij dramske umetnosti v Stuttgartu, najprej deloval v nemškem prostoru, potem pa se je v slovenskem, jugoslovanskem, avstrijskem in nemškem gledališkem svetu s postavitvami Achternbuscha (*Ela*), Müllerja (*Kvartet*), Brechta (*Malomeščanska svatba*), Cormana (*Credo*), Boala (*S pestjo proti ognju*) v osemdesetih letih uveljavil kot eden najbolj prodornih raziskovalcev odrskih izrazov sodobnega dramskega gledališča. V devetdesetih letih je v režijah, npr. Wedekinda (*Lulu*), Brucknerja (*Magic and Loss*), Büchnerja (*Leonce in Lena*), Heinerja Müllerja (vrsta predstav pod skupnim naslovom *Eksplozija spomina*), Koltësa (*Roberto Zucco*) konsekventno sledil gledališkemu prepotovanju predvsem nemških dramatikov dvajsetega stoletja. Pogovor z njim se je osredotočil zlasti na koncept SMG devetdesetih let, ob tem pa tudi na kulturnopolitične dimenzije vodenja gledališča.

□ Tvoji prvi stiki s SMG so se začeli precej prej, preden si leta 1991 postal umetniški vodja, konkretnije, bil si asistent režije pri Miri Erceg. Kako danes vidiš to obdobje Mladinskega?

■ Res je. Na začetku osemdesetih let sem bodisi v Beogradu bodisi v Ljubljani, v katero sem se občasno vračal iz Nemčije, kjer sem igral in režiral v različnih gledališčih, z užitkom spremljal rast tega gledališča, ki me je zelo privlačilo. Največji vtis so name naredile zgodnje predstave Ljubiše Ristića, recimo *Maša v a-molu*, pred tem pa npr. njegov *Cement* v Drami (ki je bila – mimogrede – v tem času poznega Štiha, potem Lada Kralja, izjemno zanimiva). V takratnem Mladinskem, še posebej pri Ristiću, me ni toliko fasciniral politični teater, ampak njegovi drzni estetski postopki, ki so kar pokali od idej in energije.

V času, ko je Dušan Jovanović v Mladinskem pripravljal *Martina Krpana*, me je povabil k sodelovanju. Najprej sva se dogovarjala, da bi režiral Waechterjevo *Solo za klovne*, do česar na žalost ni prišlo, asistiral pa sem pri *Medejinih otrocih* v režiji Mire Erceg. No, potem je v sodelovanju z Mladinskim nastala precejšnja časovna luknja. V različnih gledališčih sem režiral avtorje, ki so me takrat zanimali, v Gleju Achternbuschevo *Elo*, v ljubljanski Drami *Kvartet* Heinerja Müllerja in Brechtovo *Malomeščansko svatbo*, potem nemške avtorje tridesetih let (Horváth, Bruckner), režiral sem tudi po Jugoslaviji, najbolj sem bil vezan na splitski HNK, kjer smo s Paolom Magellijem in Marino Čaturilo kot nekakšen umetniški svet gledališča snovali projekte, npr. mednarodno sodelovanje z Robertom Ciullijem. Načrtovali smo tudi evropski gledališki festival v Splitu in na Hvaru. Tik preden je izbruhnila vojna v Jugoslaviji, sem po zelo odmevnem *Baalu* v Jugoslovanskem dramskem gledališču v Beogradu pripravljal Schillerjeve *Razbojnike*. Ko se je vojna začela, sem študij prekinil in se napolil v Ljubljano, v Mladinsko, kjer so mi ponudili, naj prevzamem umetniško vodstvo in na novo koncipiram program tega gledališča, ki mi je bilo zelo ljubo.

Ivan Cankar –

Martin Kušej, Ivo Svetina, Mateja Bizjak

Pohujšanje po Cankarju (1991)

režija Martin Kušej

scenografija Martin Zehetgruber

kostumografija Karin Košak

na sliki Ivan Rupnik, Pavle Ravnohrib,

Olga Kacjan, Janez Škof

foto Barbara Čeferin





No, moja zgodba naslednjih štirih let dobro poznaš, saj si se gledališču malo po mojem prihodu pridružil najprej kot moj asistent in pozneje kot dramaturg.

□ Kakšni izzivi so te čakali, ko si tako rekoč sredi vojne prevzel umetniško vodenje gledališča?

■ Izzivi, pred katerimi sem se znašel, so bili različni. Najbolj me je fascinirala posebna struktura SMG, ki je bilo v primerjavi z drugimi, dosledno repertoarnimi in abonmajskimi gledališči v takratni Sloveniji in Jugoslaviji, najbolj fleksibilen organizem, najbolj prilagojen sami umetniški produkciji. Ker sem tudi sam nagnjen k neokostenelosti in inovativnosti, sem z veseljem sprejel izziv, da popeljem to strukturo in logiko gledališča naprej, v neznano. Koncept gledališča, ki sem ga hotel izpeljati, je bila kar največja odprtost, ustvariti nekakšen dom, platformo za različne umetnike, kreativna jedra, ki jim bo teater služil kot servis v najboljšem pomenu te besede.

□ Prva predstava v času tvojega umetniškega vodenja je bila *Pohujšanje po Cankarju* v režiji mladega avstrijskega režiserja Martina Kušjeja, ki takrat še ni bil evropska zvezda. Kušjeja si seveda dobro poznal, bil je med drugim tvoj asistent pri nekaterih uprizoritvah.

■ Tako je. Kušjejeva predstava je bila sicer še del programa, ki ga je načrtoval moj predhodnik Janez Pipan, vendar sem bil tega, da se je odločil zanj, zelo vesel, saj sem Martina dobro poznal in cenil že zaradi predstav, ki jih je naredil (npr. *Vera ljubezen upanje* v ljubljanski Drami). No, *Pohujšanje* je bilo glede odzivov kritike zame pravi ognjeni krst in še danes imam v zvezi s tem slabo vest. Zakaj? Predstave mi namreč ni uspelo obdržati pri življenju. Kritiki, predvsem takrat vodilno ime, Andrej Inkret, so jo dobesedno raztrgali. Še danes ne vem, zakaj je prišlo do tako ostrih in negativnih odzivov. Mogoče so bili povezani z dejstvom, da je Cankarja, ki je bil do takrat sicer deležen nekaterih škandaloznih interpretacij, spomnimo se samo Korunovega *Pohujšanja* ali Jovanovičevih *Hlapcev*, režiral mlad koroški režiser, ki si je upal brez zadržkov in iskreno povedati, kaj si misli o Cankarjevi dramatik in Sloveniji.

Če bi predstavo, tako, kakršna je bila, režiral kdo od eminentnih slovenskih režiserjev ali celo Kušej,

recimo tri leta pozneje, ko se je že uveljavil kot izjemno priznan režiser v nemškem prostoru, bi bilo verjetno povsem drugače. Tako pa je nastala prava averzija do Kušjejevega eksperimentiranja s Cankarjem. Predstava ni bila povabljena na Borštnikovo srečanje, uspešno je sicer gostovala na festivalu Spectrum v Beljaku, prejela je izvrstne kritike v avstrijskih časopisih, celo v Nemčiji, v Sloveniji pa ni zaživela. Receptcija Kušjejevega *Pohujšanja* je bila za slovenski kulturni prostor simptomatična in je imela podobno usodo kot npr. Pipanova izjemno daljnosežna postavitev Smoletovega *Krsta pri Savici* v času ravnateljstva Lada Kralja v ljubljanski Drami. Podobno usodo torej, kot so jo imele inovativne interpretacije slovenske dramatike, ki so bile pred časom in jih ta seveda ni znal ali hotel priznati. Občutljivost do avtorskega uprizarjanja slovenskih klasikov je bila (in je verjetno še danes) pretirana.

V podobnih primerih je zato izjemno pomemben širši kontekst, npr. nagrade ali že sama navzočnost na pomembnih mednarodnih festivalih, kar je še posebej veljalo za Mladinsko v osemdesetih letih in tudi pozneje. Številne predstave Mladinskega so šle po vrnitvi s festivalov, kakršni so npr. MES, Bitef, Theater der Welt, prav zaživele in pridobile veljavo med slovenskim občinstvom. Slovenski prostor na žalost zaradi svoje majhnosti velikokrat ni sposoben uvideti pomembnosti nekaterih bistvenih predstav, hkrati pa nima osebnosti, ki bi bile karizmatične, recimo tako kakor Jovan Čirilov, direktor Bitefa, ki je pripravljen zastaviti svojo avtoriteto za številne mlade, popolnoma neuveljavljene avtorje, jih z vztrajnim argumentiranjem njihove kakovosti tudi spraviti iz močvirja in umestiti v zavest gledališča in kulture.

V začetku devetdesetih let, ko sem prevzel mesto umetniškega vodje v Mladinskem, je bila ta situacija izjemno težka, saj smo z razpadom Jugoslavije izgubili veliko pomembnih stikov. Kulturni krog se je zožil, zato smo morali iskati nove povezave, vzpostavljati ime gledališča na novo in v novih prostorih. To nam je uspelo ob pomoči, npr. Eurokaza in Gordane Vnuk, po drugi strani pa smo si z doslednim delom prizadevali pridobivati nove partnerje, kar sam dobro veš. Povezali smo se s celovskim Mestnim gledališčem, dramaturginjo Majo Haderlap in intendantom Dietmarjem Pfliegerlom, in koprodukcijsko postavili



Herbert Achternbusch
Susn (1993)
režija Eduard Miler
scenografija Meta Hočevar
kostumografija Gordana Gašperin
na sliki Olga Grad
foto Radomir Sarađen

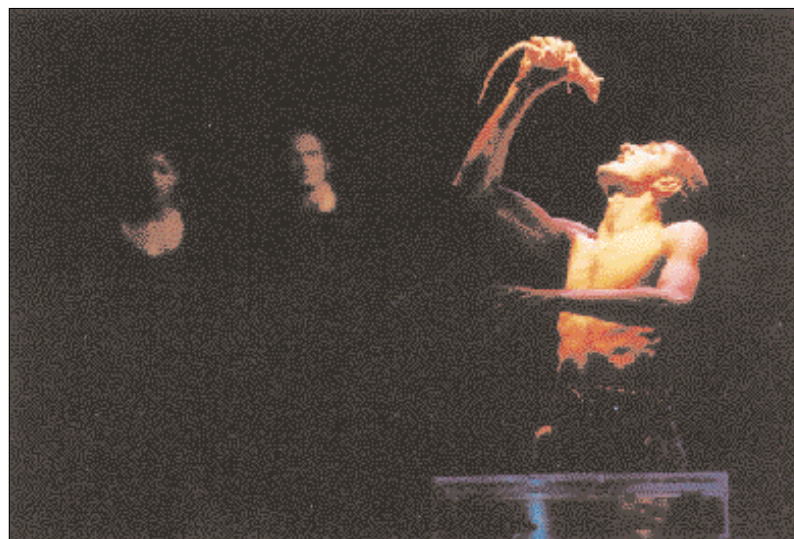
Herbert Achternbusch
Susn (1993)
režija Eduard Miler
scenografija Meta Hočevar
kostumografija Gordana Gašperin
na sliki Marinka Štern
foto Radomir Sarađen

Ernst Toller
Hinkemann (1999)
 režija Eduard Miler
 scenografija Marko Japelj
 kostumografija Leo Kulaš
 na sliki Janja Majzelj, Dario Varga, Ivan Peternelj
 foto Žiga Koritnik

► Vedno me zanimajo outsiderji, skozi katere lahko vzpostavimo spraševanje o sebi in civilizaciji. Samoizločitev kot možnost svobode bo verjetno postala ključni problem sodobnega posameznika, soočenega z vedno bolj prefinjenimi mehanizmi manipulacije v svetu, ki bo v navidezni vabljenosti ponujal možnosti simulirane osamljenosti. Zame kot predstavnika generacije, rojene neposredno po drugi svetovni vojni in neposredno travmatizirane s to vojno ter informacijsko indoktrinirane z interpretacijami le-te, je bilo ves čas ključno ukvarjanje s fenomenom francoske revolucije, avantgarde, erupcije umetnosti po človeški bedi prve svetovne vojne. Zanimajo me mehanizmi upora posameznika civilizaciji stroju, ki vzpostavlja gledališče kot fantastičen medij svobode. Človek se hrani z utopično sliko možnosti, vere v svet, možnosti spreminjanja sveta z gledališčem, v katero smo verjeli v sedemdesetih letih.

Tudi danes namerno vzdržujem to naivno upanje, ki pa je povezano s trenutkom vzpostavitve rojstva gledališke predstave kot enkratnim stanjem. Toda danes so časovni parametri popolnoma spremenjeni, ni več večnosti, prihodnosti, samo še danes, trenutek, v katerem lahko sanjamo tudi revolucijo, masovni nastop v gledališču, ko se skrajša, zgosti čas in se vzpostavi možnost utopije. Poslovil sem se od časa realnega in vedno bolj živim ekskluzivno gledališče za izbrance, ne več gledališča za vse gledalce, za večino, temveč za gledalca, ki je intelektualno in intuitivno sposoben neposredno spremljati predstavo. To, kar lahko v gledališču še vzpostavimo, so posebna stanja navzočnosti, zavesti gledalcev kot posameznikov, njihovih odzivov na močno doživetje močnih trenutkov. Še vedno me zanima moralni kodeks, ki je sicer izredno nevarno področje, a je neizogibljivo, nujno. Npr. Roberto Zucco kot morilec brez razloga, ki temeljno izprašuje moralni kodeks, te pretrese, vzbudi v tebi odpor, te prisili, da se odlepiš od mehanizmov ideologije. Gledališki projekt v dialogu z igralci in drugimi umetniki omogoča spoznavanje z materijami, ki so bistvene za naše preživetje. Temeljno stanje današnjega umetniškega trenutka je nezainteresiranost za vprašanja politike, morale in ideologije, ki jo nekaterim mlajšim kolegom včasih celo zavidam. Sam si to razlagam kot simptom prehodnega obdobja, ki še ni zmožno definirati političnega obrata, ki je dezorientirano, vendar bo pripeljalo do ostrejših konfrontacij. Danes preprosto še nismo prišli do nujnega razmisleka o *polisu*, temeljnih temah svobode znotraj sveta *polisa*. Slovensko gledališče danes premore veliko zanimivih konceptov in novih ljudi, ki bodo v prihodnosti tematizirali te sklope. Sam gledališko umetnost razumem kot dialog, kot možnost refleksije in dela z drugimi, ki me obkrožajo. Zato Baal, Hinkemann, Zucco, Debuisson ...

Odlomek iz članka Eduard Miler o Hinkemannu, gledališču in sodobnosti v gledališkem listu za predstavo Hinkemann (SMG, 1999)



Achternbuschevo *Susn* in Strindbergovo *Gospodično Julijo*. Tako smo po eni strani začeli vpenjati Mladinsko v novi evropski okvir, po drugi pa smo s slovenskim jezikom prodrli na oder »nemškega« deželnega gledališča in v avstrijske medije.

Prav zaradi potrebe, da bi se prebili iz majhnega slovenskega kulturnega prostora, sem se odločil, da bo eno prvih režij v novi sezoni prevzel zagrebški režiser Branko Brezovec. Sploh se mi je zdelo najpomembnejše vzpostaviti Mladinsko ne kot gledališče ene močne osebnosti, ampak kot prostor srečevanja različnih, seveda tudi močnih, predvsem pa raznolikih umetniških osebnosti. Svoje delo je tako nadaljeval Vito Taufer, na novo smo angažirali in zaposlili Matjaža Pograjca, saj se nam je z Betontancem zdel bistvena osvežitev slovenskega teatarskega prostora.

□ V tem času se je krog režiserskih in drugih sodelavcev zelo spremenil. Povabil si Damirja Zlatarja Freya s koprodukcijsko predstavo *Prihajajo*, nekaj pozneje je postavil še Cankarjevo *Lepo Vido*, potem Emila Hrvatina, torej dva izmed nosilcev poetik, ki so se uveljavljali skozi raznolikost jasno profiliranih avtorskih konceptov, za katere pa je bilo značilno, da so se vsi lahko navezovali na tradicijo Mladinskega od *Misse* do recimo *Šeherezade*, *Zenita* in *Alice v čudežni deželi* ...

■ Res je, tako smo skupaj z njimi ustvarjali gledališče raznolikosti, ki je bilo hibridno in se je gibalo na samih robovih tega, kar poimenujemo s pojmom gledališče. Včasih mi je bilo kot režiserju, seveda zavezanemu lastni poetiki, težko slediti tej

raznolikosti in jo spodbujati, toda danes lahko s časovnim odmikom rečem, da je bila to zame dobra šola. V tem času se je začelo tudi vnovično sodelovanje z Draganom Živadinovom, ki je v SMG pripravil svoj veliki, petdesetletni projekt in ki je bil za gledališče in zame osebno zelo pomemben sogovornik pri odpiranju do drugačnega. Tako sem ugotovil, da mi je najbližje koncept gledališča, ki ne pripada nikomur, ki je prazno, na voljo, da ga napolnimo z najrazličnejšimi vsebinami. Sanjal sem o gledališkem centru, v katerega bi se preselil in z njim živel tako rekoč ves gledališki eksperiment. Gledališče naj bi postalo dom, v katerem bi lahko obiskali tudi informacijski center, se družili, debatirali. Pri tej viziji smo izhajali iz tega, kar je Mladinsko v svoji zgodovini delno že bilo. No, projekta nam predvsem zaradi slovenske kulturne politike, ki je bila in je še vedno okostenela, saj gledališča ne razume v takem odprtem smislu in ne podpira tvrstnih pobud za prestrukturiranje celotnega gledališkega obrata, ni uspelo v celoti uresničiti. Smo pa postavili temelje, na podlagi katerih se je organizem SMG v naslednjih letih razvijal v smeri bogate ponudbe in raznolikosti.

Damir Zlatar Frey
Lepa Vida (1995)
 režija Damir Zlatar Frey
 scenografija Andrej Stražišar
 kostumografija Jerneja Jambreč Varga
 na sliki Mojca Partljič,
 Maruša Geymayer-Oblak, Vera Per,
 Niko Goršič, Ivan Rupnik,
 Pavle Ravnohrib, Janez Eržen,
 Željko Hrs, Draga Potočnjak,
 Jadranka Tomažič, Metka Trdin,
 Olga Grad
 foto Goran Bertok

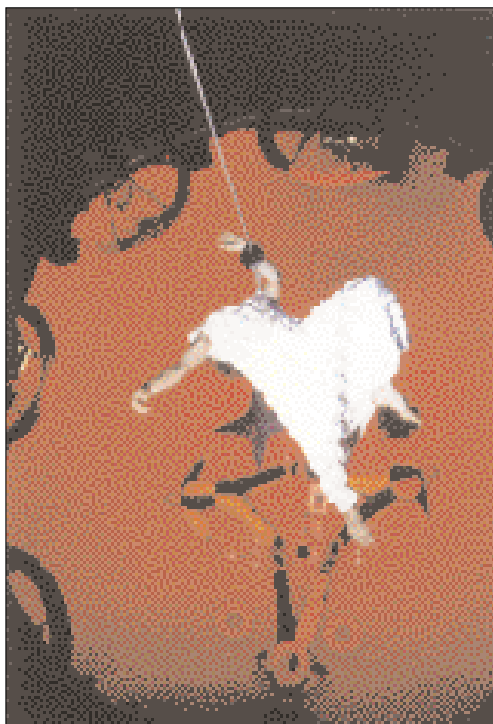
► Da »življenje vsa bitja zares spreminja v begunce«, so dokazale štiri slovenske igralkе, ki so Susn predstavile kot prestrašeno zaradi praznine in nemoči. Tudi tokrat je režiserju Eduardu Milerju z minimalističnimi sredstvi uspelo pravilno popeljati ansambel do življenjske redukcije, osvobodjene velikih in patetičnih tem. Zadel je senzibilnost generacije, izgubljene v iskanju svojega mesta v družbi, z matematično natančnostjo je predstavil strah, ki izpisuje hrepenenje po navzočnosti drugega. In strah, tako se vsaj zdi, jasno poganja prizore, ponekod že izrabljene v ponavljanju, vendar skladne z izgubljenostjo, ne le Achternbuschevih likov.

Enako prepričljivo in skoraj z enakim predznakom so ravnodušnost, obup, strah, premoč in nemoč svojih žensk pričarale tudi štiri sijajne igralkе, Olga Kacjan, Marinka Štern, Olga Grad in Nataša Barbara Gračner. Zapeljivo površnost podobnih izvedb so zamenjale za sugestivnost in nam ob pomoči zamišljenega pisca v interpretaciji Ivana Rupnika predstavile brezup kaotične resničnosti.

V daljavi pa so hodili mimo Pavle Ravnohrib, Jožef Ropoša, Niko Goršič, Sandi Pavlin, Janez Škof, Uroš Maček ... in potrjevali Achternbuschevo misel, da ta svet vendarle pripada moškim.

Dubravka Vrgoč, Vjesnik, Zagreb, 24. 3. 1993

Kozmistična akcija – Kupola, 1 : 10.000.000, vertikalni tunel (1995)
režija Dragan Živadinov
scenografija Vadim Fiškin
kostumografija Breda Kralj
na sliki v zraku Marko Mlačnik
foto Igor Delorenzo Omahen



S tem sva se dotaknila teme, h kateri se vztrajno vračam in se z njo soočam kot praktik. Namreč nepropulzivnosti in okostenelosti politike na področju gledališča, ki vztrajno zagovarja *status quo*. Zaradi odprtosti in neulovljivosti smo včasih naleteli tudi na določene očitke, saj Mladinsko ni bilo več prepoznavno po jasni definiciji, doktrini.

□ Koncept gledališča kot umetniškega in produkcijskega centra je bil v tistem času in je še danes *novum*, kot tak je bil težko uresničljiv, navzven in navznoter. Ko je bila ukinjena navidezna,



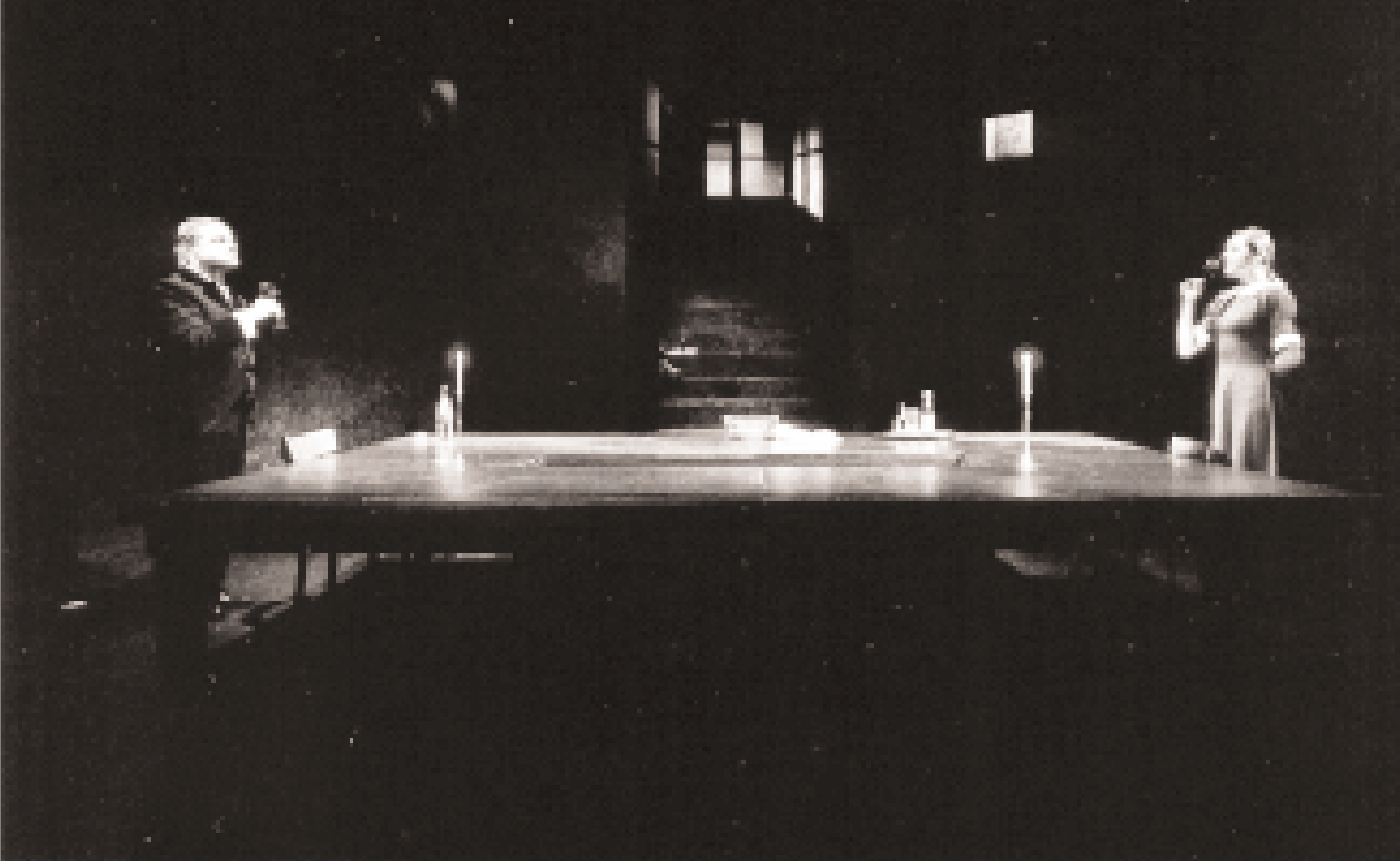
Sigmund Freud
Die Traumdeutung, 1900 (2000)
režija Matjaž Berger
scenografija Vadim Fiškin
kostumografija Alan Hranitelj
na sliki Sandi Pavlin, Jadranka Tomažič
foto Marko Klinc

zunanja monolitnost in vzpostavljena sintagma, ki se je v teoriji uveljavila kot poimenovanje za devdeseta leta, namreč hegemonija heterogenosti, slovenski kritiški obrat, ki mu je sledila tudi politika, tega ni jemal kot kvaliteto, ampak se je marsikdaj porajal očitek, da gre za razpršenost.

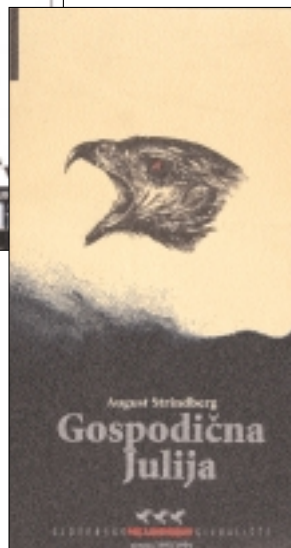
■ Usoda Mladinskega tistega časa je bila usoda vseh slovenskih gledaliških institucij, ki se niso mogle modernizirati, saj so vztrajno temeljile na politiki stalnosti in neprekinjenega zaposlovanja umetniških in drugih kadrov, kar je pripeljalo do razumevanja gledališča kot nečesa privatnega. Nečesa, kar ne pripada vsem, ampak zgolj zaposlenim. Zakaj je npr. Pandur tako uspešno uveljavil svojo poetiko v

SNG Drama v Mariboru? Med drugim zato, ker mu je uspelo ustvariti močno umetniško ekipo in gledališče združiti okoli svojega umetniškega projekta, hkrati pa k temu pritegniti druge. Seveda se je to zgodilo tudi zato, ker je bil mariborski teater takrat v globoki krizi, nekakšno desetletje staro pogorišče, na katerem je lahko začel zidati nov dom za umetnike in gledališče.

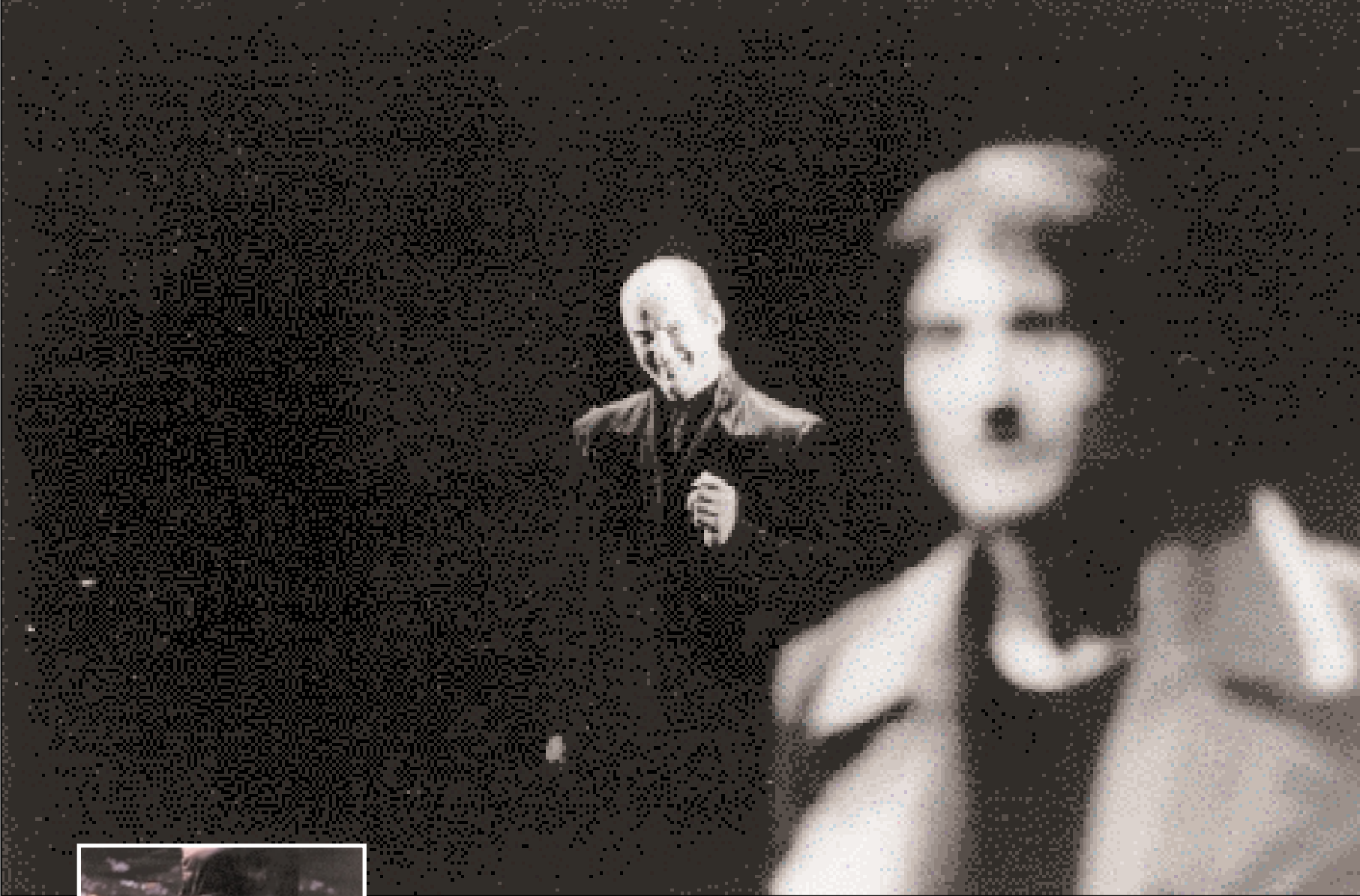
Toda dejstvo, da tudi danes, ko smo že nekaj let v Evropski uniji, še vedno nismo ustvarili ustreznih pogojev za institucionalni razmah sodobne gledališke umetnosti, ostaja. Tako je pravi čudež, da sploh še imamo tako izjemno ustvarjalne umetnike, saj jim ne zagotavljamo temeljnih pogojev za razcvet. Nismo jim pripravljene za določen čas posoditi gledališke hiše, da bi v njej res lahko popolnoma svobodno ustvarjali. Gledališča marsikdo še vse prepogosto razume kot privatno lastnino, vendar je treba to privatno lastnino tistim, ki mislijo, da so njeni lastniki, odvzeti. No, Mladinsko je bilo in ostaja v Sloveniji posebno tudi po tem, da omogoča predstave npr. v Narodni in univerzitetni knjižnici, Postojnski jami, jahalnici ...



August Strindberg
Gospodična Julija (1994)
 režija Eduard Miler
 scenografija Meta Hočevar
 kostumografija Alan Hranitelj
 na sliki Pavle Ravnohrib, Maruša Geymayer-Oblak
 foto Barbara Čeferin



Plakat in gledališki list za predstavo
Gospodična Julija (1994)
 oblikovanje Matjaž Vipotnik



Heiner Müller
Naloga (1998)
režija Eduard Miler
scenografija Marko Japelj
kostumografija Leo Kulaš
na sliki Janez Škof, Dario Varga
foto Žiga Koritnik

To je njegova kakovost, ki pa je politika ne podpira. Zato sem prepričan, da bi moralo v Sloveniji nastati več takšnih teatrov, kot je Mladinsko.

□ No, zanimivo je, da je predvsem širši prostor, tujina, Mladinsko sprejemal kot nekakšen osvobojen teritorij za umetnost, ga kot takega apostrofiral, ga dajal za zgled, kar je kulminiralo v italijanskih gledaliških krogih, ki so Mladinsko na festivalu Mittelfest v Čedadu predstavili kot organizacijski in umetniški model, ki bi mu morala slediti druga gledališča. V Sloveniji pa še vedno obstaja v zavesti kot obrobno, nikakor ne kot model.

■ Ja, to je simptom, ki spremlja Mladinsko vse od njegovih začetkov.

□ Če se od teh makrorazmer povrneva k bolj intimnim, znotrajgledališkim vprašanjem, je nujno omeniti, da si s svojim režijskim delom v SMG postavil

nekatero nove, drugačne poudarke, ki so se dotikali zlasti fenomena igre in prenosa zanimanja, reciva, z ravni makropolitike na raven mikropsihologije.

■ Ja, nekako tako je bilo. Da bi omogočil nadaljnji razvoj ansambla, sem prevzel vlogo, recimo temu, hišnega režiserja, nekoga, ki skrbi za razvoj posameznikov v ansamblu. Tako sem se lotil t. i. ženskih projektov, ki so združevali teme, povezane z usodo ženske v sodobni družbi, in igralski instrumentarij, ki sem ga želel razviti prav pri ženskem delu ansambla, saj je zaradi logike dramske literature, ki ima več moških kot ženskih vlog, vedno nekako zapostavljen. Poskušali smo vzpostaviti sistem, v katerem sicer ne bi bilo zvezd, vendar bi bile vloge zelo individualizirane, kar bi omogočalo detajlno igralsko delo. Tako sem se sam lotil Achternbuscheve *Susn*, ženskega igralskega kvarteta, potem *Gospodične Julije*, *Leonca in Lene*. Seveda pa je bilo pomembno, da smo

Heiner Müller
Naloga (1998)
režija Eduard Miler
scenografija Marko Japelj
kostumografija Leo Kulaš
na sliki Ivan Rupnik, Dario Varga
foto Žiga Koritnik

Sarah Kane
Fedrina ljubezen (2001)
 režija Eduard Miler
 scenografija Marko Japelj
 kostumografija Leo Kulaš
 na sliki Nataša Matjašec, Damjana Černe
 foto Žiga Koritnik

► Čutna nazornost *Naloge*

Tisto, kar pri tej predstavi gledalca najbolj fascinira, je voda. Tudi vse drugo, česar ni ravno malo, kar nas v njej še prevzame, je povezano z asociativno, doživljajsko bogato pojavnostjo vode: vse, kar se zgodi, in vsak, ki se vplete v dogajanje, je z njo neizbežno zaznamovan, obdarovan ali ogrožen. Kajti besedilo govori – z dokumentarnimi, pričevanskimi odlomki, z meditativnimi vložki, z visoko poetičnimi drobci – o revoluciji, o kaosu, ki ga ta prinese v človekovo dušo, o erotični vznosenosti, ki ga lahko v njej vzdrami, o metafizičnih vzgibih, ki se sesujejo v nemoč, nostalgijo, obup, ki bi se lahko spričo umetniške moči distance celo kdaj sprevrgel v cinizem, ko ne bi neutajljivo izzvenel kot brezup. Režiser Eduard Miler je za centralno metaforo *Naloge* – »Smrt je maska revolucije, revolucija je maska smrti« – našel nadvse adekvatno odrsko čutno nazorno metaforiko vode, obujevalke in hkrati pokončevalke življenja. Besedilo, ki je krhko, v največjem delu monološko, fragmentarno, je prav na »živem temelju« spodmikajoče se in vse zalivajoče vode nanizalo v dramatično, s čutno nazornostjo dinamične predanosti igralcev temu elementu nabite upodobitve »zgodb« o revolucijah in revolucionarjih. Vse to pa se zliva v eno samo »zgodbo«, do kraja gledališko prepričljivo.

V uprizoritvi je kar nekaj vrhunskih prizorov in igralskih interpretacij. Nepozabna je silno intenzivna, koreografsko stilizirana upodobitev klavstrofobičnih »metamorfoz« Ivana Peternelja. Na drugem koncu palete izvrstna groteska parodiranih revolucionarjev, likvidatorjev Robespiera in Dantona, kot sta ju v klasični bufonijadi upodobila Janez Škof in Dario Varga. Odlični trije »prototipi«: od trde revolucionarnosti navznoter drobljeni, do smrtnosti ranjeni izdajalec Ivana Rupnika; zvesto, brez preostanka predani Dario Varga; črnc Janeza Škofa, s suženjsko usodo zaznamovan za »dosmrtno« upornost. Ob do kraja neizčrpani gledališkosti »vodnosti« vode, dosledni »distančni« predanosti igralcev, nikakor ne nazadnje precizno zgovornih kostumih (L. Kulaš) postaja Milerjeva uprizoritev *Naloga* najbrž paradigmatska realizacija Müllerjeve brechtovsko-artaudovske dramaturgije.

Veno Taufer, Razgledi, 10. 6. 1998



vzporedno delali predstave, ki so bile izrazito konceptualne, in pa predstave, ki so bile izrazito igralske. Tako so igralke in igralci lahko hkrati ohranili močan občutek za kolektivno in se razvili v samostojne, polnokrvne, celostne interprete zahtevnih psiholoških vlog kot tudi postbrechtovskih komentarjev.

Sploh sem, tako kot si omenil pred temle pogovorom, hkrati z menoj pa tudi moji kolegi režiserji, razvil gledališko preizpraševanje prepleta intimnega in političnega, znotraj katerega so bile politike uprizarjanja drugačne kot v času t. i. političnega in eksperimentalnega gledališča osemdesetih let. Pri tem smo vztrajno izkoriščali senzibilnost, ki je obstajala v ansamblu. Tako sem se v času tvojega umetniškega vodstva vrnil k političnim temam in avtorjem, ki so mi bili ves čas ljubi in sem jih v prvi polovici devetdesetih v Mladinskem pustil nekako ob strani: npr. k Heinerju

Müllerju (*Naloga – Spomin na revolucijo*), Ernstu Tollerju (*Hinkemann*), hkrati pa sem se spopadel s fascinantno dramatiko Sarah Kane (*Fedrina ljubezen*, 4.48 psihoza). Tako sem se vrnil k nekakšni obsesiji stoletja, k eksploziji spomina, ki je hkrati obračun s preteklostjo in sedanostjo. No, s tem sva se približala današnjemu času, o katerem bova verjetno spregovorila ob kakšni drugi priložnosti.

Z Eduardom Milerjem se je pogovarjal
 Tomaž Toporišič.

ALI JE PRIHODNOST ŽE PRIŠLA?

Slovensko mladinsko gledališče

5 x 10

