

Jaka Smerkolj Simoneti, 8. 9. 2025

Svilene niti usode

Avtorski projekt: Dodekalogija 1972–1983: 1979 in 1980. Ustvarjalni center Krušče, SNG Nova Gorica, Slovensko mladinsko gledališče in EPK GO! 2025 Nova Gorica – Gorizia. Datum premiere in ogleda 30. 8. 2025.

DELITE NA



NATISNI



Foto: Arhiv SNG NG

Dodekalogija 1972–1983 se je po poletnem predahu vrnila s sestrskima uprizoritvama *1979* in *1980*, ki se druga za drugo v enem večeru odvijeta na »velikem odru« Ustvarjalnega centra Krušče. Gledališki uprizoritvi, umeščeni tako rekoč v dnevno sobo zaradi majhnega prizorišča, majhnega števila nastopajočih in maloštevilnega občinstva, predstavljata intimni kontrapunkt poglavjem

dodekalogije, ki so se pred poletjem zvrstili kot enkratni dogodki – 1977 v novoodprtem amfiteatru **SNG Nova Gorica** in 1976 na novogoriškem športnem stadionu. Posledično se navkljub združevanju dveh let sestrski uprizoritvi izpeljeta kot ena sama precej obvladljiva in lično zaključena celota. V največji meri je tako zaradi premestitve prostorskega fokusa, ki se tokrat ne vrti več okoli Nove Gorice in Gorizije, temveč za osrednje prizorišče jemlje majhno italijansko vasico, ki med drugim pripoveduje življenjske zgodbe starih staršev **Carla Zorattija**, ki je dodekalogijo do sedaj spremljal kot avtor videoinsertov, tokrat pa na odru zavzame centralno vlogo. 1979 in 1980 tako delujeta kot nekakšna predzgodba ljubezenske zgodbe Zorattijevih staršev, ki jo abonentke_i dodekalogije sicer spremljamo na videih v ostalih poglavjih, saj se vrača dlje v zgodovino, večji del v čas po drugi svetovni vojni, in tako razčlenjuje predhodno generacijo. Tudi v tej mali vasici so še vedno v ospredju družinske vezi, ki jih dopolnjujejo zgodbe vaških posebnic_ežev, pri čemer se občinstvo z njimi praviloma srečuje v bolj mrakobnih in turobnih atmosferah.

Kot že vsa prejšnja poglavja dodekalogije tudi 1979 in 1980 nadaljujeta izrazito koherenten gledališki izraz celotnega cikla, ki izkazuje mojstrsko obvladovanje posameznih gradnikov gledališke uprizoritve in njihovega prepletanja. Čeprav režija **Tomija Janežiča** (asistentka **Iva Olujić**) na zunaj ter v trajanju predstave deluje precej preprosta, se njena kompleksnost izraža v subtilno zniansirano izgrajenih likih, ki jim situacije omogočajo gladko in hipno preigravanje. Še posebej pomenljiv dosežek, saj veliko število likov uprizorijo vsega skupaj trije igralke_ci. Skope mizanscene so bolj osredotočene na poudarke, ki jih lahko ustvarjajo telesa v prostoru (skupni pogled v nebo/strop, premik na posteljo ...), kot na grajenje realističnih situacij. Stalnica ostajajo prinašanja in odnašanja objektov v oziroma po prostoru, ki meandrirajo med razpiranjem dodatnih vsebinskih plasti, funkcionalnim odpiranjem ali praznjenjem prostora igre in ustvarjanjem sidrišč za občinstvo, v prisotnosti katerih se posamezna zgodba odvija. Majhno prizorišče je ponovno do potankosti izgrajeno s scenografijo **Branka Hojnika**, ki tokrat v siceršnji okvir zgodovinsko točnih barvnih palet in elementov vnaša določene stilske asinhronosti (Ikeina zakonska postelja), vendar ta kolažnost ne prinaša nikakršnega zasuka v uprizoritvenem jeziku. Izjemno efektivno je minimalistično svetlobno oblikovanje, ki ga scenograf podpisuje v tandemu z režiserjem, saj vnovič operira le z nekaj skrbno izbranimi stropnimi lučmi in klinično belo svetlobo, ki seva skozi okna, a navkljub majhnemu naboru elementov uspe v njih najti izrazito močne lučne krajine. Ker manjše število igralk_cev nastopa kot večje število likov, do izraza še posebej prihaja iznajdljiva kostumografija **Marine Sremac**, ki se z epoho sedemdesetih hudomušno poigrava, prepleta vzorce in materiale ter podpira gladke

premene identitet likov, s tem ko posamezne akterke_je opremi s prepoznavnimi lasuljami, očali ali drugimi kostumskimi detajli, s čimer gledalkam_cem omogoča njihovo hipno prepoznavanje. Morda se tudi zaradi sicer dobrodošle odsotnosti videoinsertov 1979 in 1980 zdita nekoliko manj zavezani naslovnima letoma, kratke povzetke ključnih dogodkov nam prebere režiser uprizoritve, a so dogodki, ki uprizoritvi povezujejo z naslovnima letoma, bolj zasebne narave. Posledično je v zvoku manj prisotna izbrana popularna glasba iz obravnavnih let ter bolj v ospredje stopi glasba **Sama Kutina**, ki se s svojo izrazno močjo izkazuje kot izjemno močna situacijska podpora in gledalski smerokaz. Ker sta 1979 ter 1980 še vedno izrazito logocentrični uprizoritvi in temeljita na pripovedovanjih, ki le redko zdrsnejo v dialoške prizore, srčiko podajanja vsebine predstavljajo igralske kreacije nastopajočih. Vloga prikupno zmedenega Zorattija se uspešno prenese s filmskega ekrana na oder, kjer performer svojo maniro nekoliko odtujenega komičnega poudarjanja razplasti preko mnoštva nastopajočih. V izrazno sorodni vlogi se mu pridružuje **Stane Tomazin**, ki operira z raznolikimi telesnimi in verbalnimi duhovitostmi, medtem ko oba bolj tragične oziroma dramske situacije posredujeta z bolj umirjeno zadržanostjo, ki se umika od koketiranja z gledalkami_ci. Če se Stane v interpretaciji Staneta Tomazina kot dejaven akter priključi leta 1980, ko se priseli v vas Zorattijevih prednikov, se Anuša v interpretaciji **Anuše Kodelje** pojavi šele v sklepnem epilogu, ko kot medicinska strežnica skrbi za enega izmed vaščanov, ki je v eksploziji izgubil vse ude in obraz in bil poslan v oskrbo v samostan, kjer je kot medicinska strežnica delala tudi Anuša. Kodelja tako v glavnini uprizoritev nastopi v drugih figurah, praviloma nonah in mamah, med izstopajočimi pa gre izpostaviti slepo »svetnico«, s katero Kodelja podobno kot poprej z gluhonemo Anušo izkaže precizno izklesano igralsko in glasovno transformacijo. Bodisi zaradi neke nezavedne spolne zaznamovanosti bodisi zato, ker so večji del vojnega dogajanja preživele v zaledju in bile posledično zgolj priča grozljivim posledicam vojnega stanja, so vloge žensk bolj razigrane v dramskih, melanholičnih in otožnih tonalitetah, ki jih Kodelja občinstvu predaja drzno in izrazito širokosrčno. Četudi so ritmizacije določenih pripovedi na premieri še delovale nekoliko raztreseno, ni dvoma, da bo ta obsežni odrski material v prepričljivi izvedbi igralskega tria iz ponovitve v ponovitev le še zorel.

» S TEM KO SE IZBRANIH DVANAJST LET
POČASI PRIBLIŽUJE KONCU IN JE TAPISERIJA
ŽE SKORAJ IZVEZENA, PA POSTAJA VEDNO
BOLJ INTRIGANTNO VPRAŠANJE, KATERE

OSEBE, DOGODKI IN FENOMENI SI NISO PRISLUŽILE_I MESTA V TEM GLEDALIŠKEM CIKLU.

Nobenega dvoma ni tudi, da so uprizoritve dodekalogije presežne gledališke kreacije, ki pa ravno v tem odpirajo zanimive vsebinske problematike. Te se zdijo še toliko izrazitejše v tokratni komorni manifestaciji. Če smo denimo v 1973 lahko opazovali poudarjeno vlogo žensk, se skozi nadaljevanja jasneje izrisuje, da ima ta več opraviti s pridruženimi članicami igralskih zasedb in deljenjem »njihovih« zgodb kot pa s pogledom na zgodovinska obdobja s feminističnih perspektiv. Bistven poudarek v tem je vsekakor ta, da je večji del ženskih likov, tako v prejšnjih kot v tokratnih manifestacijah, osvetljen tudi z delavske perspektive. Ne glede na to, da so poudarjene njihove skrbstvene vloge in ostaja neproblematizirano ali v humornost ovito njihovo pretežno prevzemanje hišnega dela in vzgajanja otrok, so primorane nastopiti tudi kot delavska sila, s čimer v situacije vstopajo z bolj enakopravnih položajev. Ob tem pri mnogih likih, ki jih v 1979 in 1980 utelesi Anuša Kodelja, še vedno odpira izrazito nereflektirana stereotipna mesta. Navzlic tem je figura svetnice skorajda metaforična za vlogo Kodelje v sestrskih uprizoritvah. Dramaturgija uprizoritev kot njen domicil postavlja vednost o čutnih in srčnih zadevah, artikulacijo globljih in kompleksnejših čustvenih krajin, medtem ko ostaja specifičen in za čas dogajanja nepričakovan odnos njenega osrednjega lika Anuše do romantične ljubezni, partnerskih odnosov in patriarhalnih pričakovanj na nivoju mimobežne šale, da navkljub Stanetovim željam Anuša z njim ne želi vstopiti v odnos. S svetništvom v 1979 in 1980 poudarjeno vstopi senca vere in opazna odsotnost institucionalizirane religije. Vztrajanje v samotnem vdovstvu, otroška krivda in podobne posledice krščanske vzgoje nastopajo kot samoumevni gradniki stvarnosti izbranega obdobja in ta podobni nekonfliktni odnos, ki ga dodekalogija goji do usod ter s tem do tragedij in trpljenja (na neki točki eno svojih protagonistk z njeno boleznijo/bolečino dobesedno poroči), uprizoritvi prepogosto upravičujeta z zatekanjem v nerazumevanje ter naivnost otroškega pogleda ali s prepuščanjem v sfere božanstvenosti. Utopična in opogumljajoča je misel, da sta čas in sočlovek pravzaprav odrešilna za vsakršno katastrofo, a morda ostaja širša sistemska problematizacija ali naslavljanje manj intimnih ter bolj nazornih konfliktov nerealiziran potencial teh epskih uprizoritev. Čeprav je v obeh tokratnih predstavah zaradi vstopne točke razlike med odraščanjem enih in drugih Zorattijevih starih staršev, ki je plastično pripeljana v prisotnost z razliko v odnosu do tekoče vode, ki jo kasneje gojita njegova roditelja, bolj v zavesti družbena oziroma razredna razslojenost, ta prav tako ne pripelje do nazornejšega konflikta. Ljudje različnih družbenih slojev, ki se med seboj srečujejo, drug drugega obravnavajo s

spoštovanjem in dostojanstvom. Tako revščina, bolezn, bližina vojne, konec koncev tudi smrt ne načenjajo svilenih niti usode, ki se z dodekalogijo tkejo v tok časa. S tem ko se izbranih dvanajst let počasi približuje koncu in je tapiserija že skoraj izvezena, pa postaja vedno bolj intrigantno vprašanje, katere osebe, dogodki in fenomeni si niso prislužile_i mesta v tem gledališkem ciklu.

Samo Kutin, Marina Sremac, Iva Olujić, Carlo Zoratti, Anuša Kodelja, Tomi Janežič, Stane Tomazin, Branko Hojnik

OBVEŠČAJTE ME O NOVOSTIH NA PORTALU KRITIKA