

 Slovensko ljudsko
Gledališče Celje

Sezona 2009/2010



INGMAR BERGMAN
**JESENSKA
SONATA**

Mag. Tina Kosi, upravnica
Dr. Borut Smrekar, pomočnik upravnice
Janez Pipan, režiser
Tatjana Doma, dramaturginja
Miran Pilko, tehnični vodja
Jože Volk, lektor

Jerneja Volfand, vodja programa
Telefon +386 (0)3 4264 214
Faks +386 (0)3 4264 220
E-naslov jerneja.volfand@slg-ce.si

Barbara Herzmansky, vodja marketinga in odnosov z javnostmi
Telefon +386 (0)3 4264 205, +386 (0)51 651 821
E-naslov barbara.herzmansky@slg-ce.si

Urška Zimšek, blagajničarka
Telefon +386 (0)3 4264 208
E-naslov blagajna@slg-ce.si
(Blagajna je odprta vsak delavnik
od 9.00 do 12.00 in uro pred predstavo.)

Tajništvo
Janja Sluga, poslovna sekretarka
Telefon +386 (0)3 4264 202
Faks +386 (0)3 4264 220
Centrala +386 (0)3 4264 200
E-naslov tajnistvo@slg-ce.si

Spletna stran www.slg-ce.si

Ustanovitelj SLG Celje je Mestna občina Celje.
Program gledališča finančno omogoča Ministrstvo za kulturo RS.

SVET SLG CELJE

Tatjana Doma, Miran Gracer, Zdenko Podlesnik (predsednik),
Stane Seničar, mag. Anton Šepetavc

ČLANI STROKOVNEGA SVETA SLG CELJE

Milena Čeko Pungartnik, Marijana Kolenko, prof. dr. Radko Komadina,
Minca Lorenci, Barbara Medvešček, dr. Katja Mihurko Poniž
(predsednica)

INGMAR BERGMAN JESENSKA SONATA

(Höstsonaten)

Prva slovenska uprizoritev

Prevajalka **Sara Grbovič**
Režiser **Janez Pipan**
Scenograf **Marko Japelj**
Kostumografinja **Bjanka Adžić Ursulov**
Avtor glasbe **Aldo Kumar**
Lektor **Jože Volk**
Oblikovalec luči **Andrej Hajdinjak**
Klavirska svetovalka **Mojca Krajnc**
Svetovalka za angleški jezik **Tina Mahkota**

FILMSKA EKIPA

Režiser **Janez Lapajne**
Snemalec **Mitja Ličen**
Slikovna obdelava **Jaka Kovačič**
Sinhro **Boštjan Kačičnik**
Asistent ekipe **Rok Biček**
Produkcija **Triglav film**

IGRALCI

Viktor Bojan Umek
Eva Pia Zemljič
Charlotte Lučka Počkaj
Helena Barbara Medvešček

Igra je uprizorjena po dogovoru z Josef Weinberger Limited, London, ki zastopa Ingmar Bergman Foundation.

Za pomoč pri snemanju filma se zahvaljujemo Slovenskim železnicam in Zlatarni Celje. Za pomoč pri uprizoritvi se zahvaljujemo Hotelu Evropa.

Klavir **Katarina Tominec**
Glasba posneta v studiu **Alfred**.

Vodja predstave **Anže Čater/Zvezdana Kroflič Štraki** • Sepetalka **Simona Krošl** • Lučni mojster **Mitja Ščuka** • Tonski mojster **Uroš Zimšek** • Video projekcija **Drago Radaković** • Rekviziter **Anton Cvahte** • Dežurni tehnike **David Vitez** • Šivilje **Dragica Gorišek, Marija Žibret, Ivica Vodovnik** • Frizerki **Maja Zavec, Marjana Sumrak** • Garderoberke **Melita Trojar, Mojca Panič, Zdenka Anderlič** • Odrski mojster **Gregor Prah** • Tehnični vodja **Miran Pilko** • Upravnica mag. **Tina Kosi**

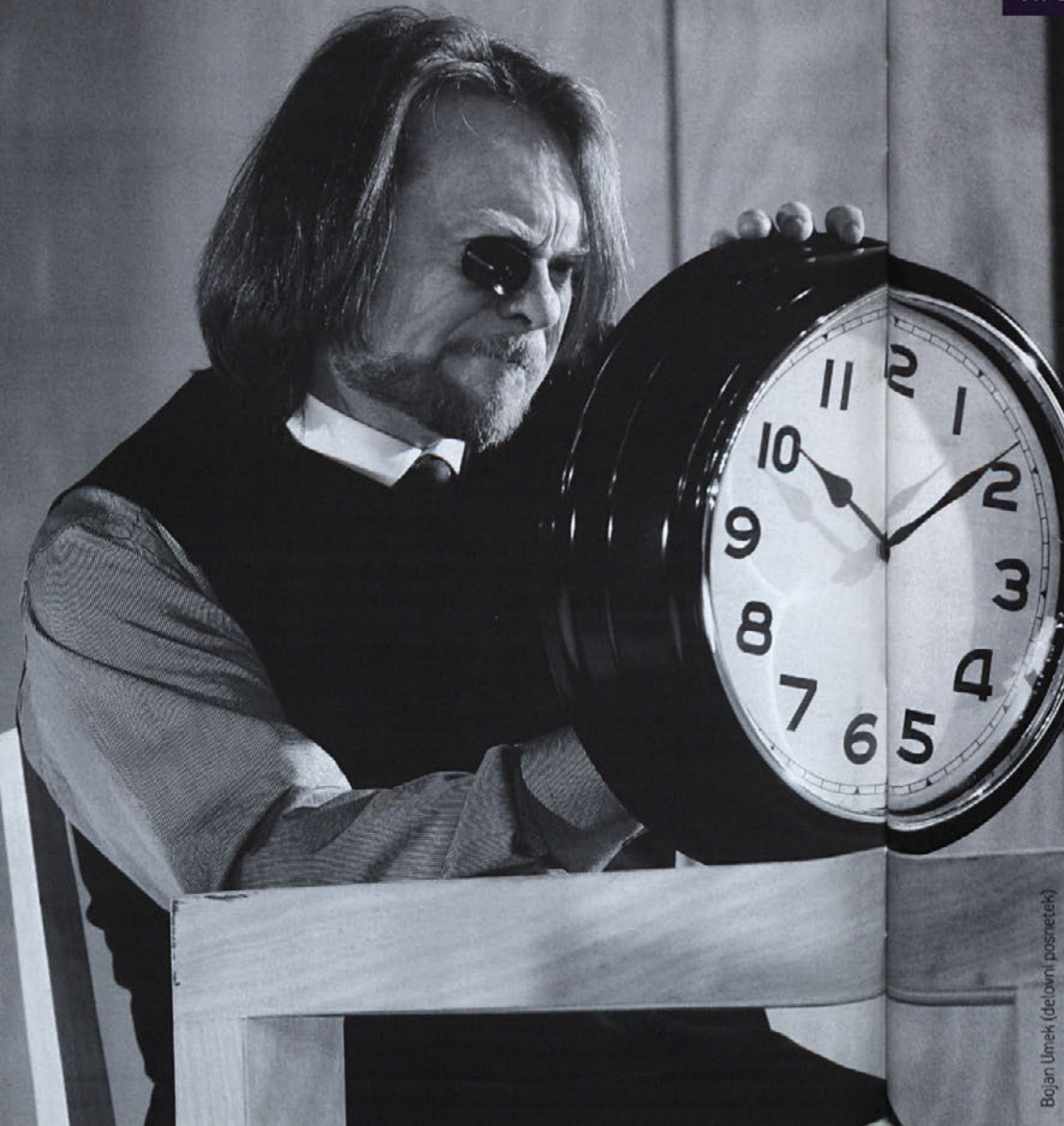
Premiera 5. februarja 2010

Pia Zemljič in Lučka Počkaj (delovni posnetek)

Pokrovitelj predstave je Riko d. o. o.



Ingmar Bergman – kronološki pregled življenja in ustvarjanja



Bojan Umek (delovni posnetek)

1918

14. julija se v Uppsali na Švedskem materi Karin Bergman, rojeni Åkerblom, in očetu Eriku Bergmanu, luteranskemu pastору, rodi sin Ernst Ingmar Bergman. Deležen je stroge religiozne vzgoje, starša ga vzgajata v strahu pred grehom in kaznijo. Ingmar ima še starejšega brata Daga, rojenega 1914, in mlajšo sestro Margareto, rojeno 1922. Njegov oče je neizprosno strog, mati hladna, nežnost pokaže le ob bolezni otrok, zato je Ingmar pogosto bolan. Njegov brat je poskušal narediti samomor, sestra pa je morala, da ne bi osramotila družine, narediti splav. Ingmar zelo hitro ugotovi, da lahko z lažmi veliko dosežeš, in ker ima izredno domišljijo, postane izvrsten lažnivec.

1927

Zbirko kositrnih vojakov zamenja za staro laterno magico, predhodnico današnjih projektorjev, ki mu spremeni življenje. S pomočjo nove pridobitve si ustvari popolnoma svoj svet, v katerem se zelo dobro počuti. Izdeluje lutke, scenografije, ustvarja svetlobne efekte in uprizarja lutkovne predstave Strindbergovih iger, v katerih sam odigra vse vloge.

1934

V okviru poletne študentske izmenjave preživi poletje v Nemčiji. Udeleži se nacističnega zborovanja v Weimarju, kjer vidi Adolfa Hitlerja in ga pozdravlja s 'heil'. Za rojstni dan od svojih nemških prijateljev dobi Führerjevo sliko.

1938

Krajši čas, dvakrat po pet mesecev, služi obvezno vojaško službo. Vpiše se na univerzo v Stockholmu na študij umetnosti in književnosti. Večino svojega časa posveti študentskemu gledališču, začne režirati in postane

pravi filmski »zasvojenec«. Študija ne konča, napiše več iger, opero in postane asistent režiserja v gledališču.

1940

Začne delati na oddelku za scenaristiko pri Svensk Filmindustri kot 'skript doktor' – pisec in popravljalec scenarijev. Poroči se s plesalko in koreografino Else Fisher, istega leta se jima rodi hčerka Lena Bergman, ki postane igralka.

1944

Po njegovem scenariju režiser Alf Sjöberg posname film *Mučenje (Hets)*. To je prvi film, pri katerem sodeluje Bergman (tokrat kot scenarist). Igralec Gunner Björnstrand, ki kasneje igra v Bergmanovih pomembnejših filmih, v filmu nastopi v manjši vlogi.

S šestindvajsetimi leti postane umetniški vodja Mestnega gledališča v Hälsingborgu in začne zbujati pozornost širše gledališke javnosti. V prvi sezoni zrežira lokalno ljudsko komedijo *Aschebergskan på Widtskövle* Brite Horn in Else Collin (premiera 21. septembra), freudovsko satiro *Kdo sem jaz? (Hvem er Jeg?)* danskega dramatika Carla Erika Soye (premiera 10. oktobra), ki jo je Bergman že eno leto prej postavil na oder študentskega gledališča, in Shakespearovega *Macbetha* kot protinacistično dramo (premiera 19. novembra).

1945

Loči se od Else Fischer in se julija poroči s koreografko in filmsko režiserko Ellen Lundström, ki že ima za seboj ločitev. V

petletnem zakonu se jima rodijo štirje otroci: filmska režiserka Eva Bergman (1945), filmski režiser Jan Bergman (1946–2000) in dvojčka Mats in Anna Bergman, oba igralca in filmska režiserja (1948).

1946–1950

Krstna uprizoritev *Rekviem* nove švedske drame Björna-Erika Höijerja (premiera 6. marca) je njegova deveta in zadnja režija v Mestnem gledališču v Hälsingborgu. Na mali sceni Mestnega gledališča v Malmöju zrežira eno svojih zgodnjih iger *Rachel in vratar v kinu (Rakel och biografvaktmästaren)* s premiero 12. septembra.

Jeseni začne delati kot hišni režiser v Mestnem gledališču v Göteborgu pod budnim očesom direktorja Torstena Hammaréna. Mestno gledališče v Göteborgu je začelo delovati 29. septembra 1934 in je veljalo za tehnično najbolj moderno in izpopolnjeno gledališče v Evropi.

Za svojo otvoritveno predstavo v gledališču si izbere Camusevo *Kaligulo* (premiera 29. novembra 1946), ki požanje velik uspeh. V glavni vlogi nastopi Bergmanov prijatelj iz študentskega gledališča Anders Ek in se takoj uvrsti med vodilne švedske gledališke igralce. Bergman ostane v Mestnem gledališču v Göteborgu do leta 1949 in tam zrežira 10 predstav. Poslovi se z izvrstno uprizoritvijo *Tramvaja Poželenje* Tennesseeja Williamsa (premiera 1. marca 1949). V časopisu Stockholm-Tidningen zapišejo: »S *Tramvajem Poželenje* je Ingmar

Bergman ustvaril mojstrovino in z njim zapušča Göteborg.»

Leta 1949 se vrne v Stockholm, odzove se povabilu Lorensa Marmstedta in začne režirati v njegovem gledališču Intima Teatern, ki odpre svoja vrata z Bergmanovo postavitvijo Brechtove *Opere za tri groše* 17. oktobra 1950. Bergman tokrat edinokrat v svoji karieri režira Brechta.

Leta 1946 posname svoj prvi film *Kriza* (*Kris*), ki doživi svojo premiero 26. februarja. Govori o dekletu, ki niha med svojo pravo in adoptivno materjo. V naslednjih dveh letih posname še štiri filme: *Dežuje na najino ljubezen* (*Det regnar på vår kärlek*, 1946) – v manjši vlogi nastopi Erland Josephson, ki kasneje večkrat igra v Bergmanovih filmih in z njim sodeluje pri pisanju dveh scenarijev, *Ladja na poti v Indijo* (*Skepp till Indialand*, 1947), *Glasba v temi* (*Musik i mörker*, 1948) in *Pristanišče* (*Hamnstad*, 1948). Scenariji za te filme nastanejo kot priredbe gledaliških del. Kritič John Russell Taylor izjavi, da ti filmi »ne vzbujajo nobene pozornosti«. Bergmanovi zgodnji filmi govorijo o težavah mladih ljudi, to pa je tema, ki jo v tem času Bergman zelo dobro pozna. Nadaljuje s pisanjem scenarijev za druge režiserje, izmed teh velja omeniti scenarija za filma *Ženska brez obraza* (*Kvinna utan ansikte*, 1947) in *Eva* (1948), ki ju na filmski trak posname režiser Gustaf Molander.

Prvi film, posnet po Bergmanovem lastnem izvirnem scenariju, je film *Zapor* (*Fängelse*, 1949), ki je finančni polom. V filmu je že

možno opaziti bistvene značilnosti njegovih kasnejših mojstrov.

V filmih *Žeja* (*Törst*, 1949) in *Sreči naproti* (*Till glädje*, 1949) se osredotoči na temo zakona oziroma na odnos med možem in ženo. Legendarni švedski režiser Victor Sjöström, ki bistveno vpliva na Bergmana, v filmu *Sreči naproti* nastopi v stranski vlogi.

Leta 1950 se loči od Ellen Lundström.

1951

V švedski filmski industriji zavladala kriza. Bergman posname film *Poletne igre* (*Sommarlek*), režira serijo reklamnih filmov za milo Brist, v enem izmed njih nastopi takrat petnajstletna Bibi Andersson, in radijsko igro *Mesto*.

Poroči se z novinarko Gun Grut, ki že ima za sabo ločitev, istega leta se jima rodi Ingmar Bergman ml., ki postane letalski častnik.

1952

Postane umetniški vodja v Mestnem gledališču v Malmöju, kjer preživi šest izredno kreativnih let.

Začne razmerje s Harriet Andersson.

1953

Posname film *Poletje z Moniko* (*Sommaren med Monika*), v vlogi Monike prvič v Bergmanovem filmu nastopi Harriet Andersson. Film vzbudi veliko pozornosti in šokira z natančnimi posnetki igralk. S tem filmom Bergman zaokroži obdobje svoje



ustvarjalnosti, v katerem ga zanimajo predvsem čutni in spolni problemi mladih ljudi, za katere je prepričan, da se v svetu odraslih srečujejo z nerazumevanjem in sovražnostjo, poleg tega pa meni, da mladi ljudje lahko najdejo pot do osebne sreče šele v konfliktu s svetom odraslih in pogosto tudi v konfliktu z družbo in okolico.

Harriet Andersson Bergman opazi v filmu *Izzivanje*. Zanj izjavi, da je rojena Monika in da v švedskih filmih ne prej ne kasneje ni bilo igralk, ki bi izžarevala tako naravno erotično privlačnost.

Posname še film *Noč klovnov* (*Gycklarnas afton*), ki ga mnogi označujejo kot njegovo prvo zrelo delo. V filmu prikaže najtemnejše plati zakona med moškim in žensko. Tema ponižanja in skrb za umetnikovo mesto v svetu povezujeta film in igro, ki jo Bergman izbere za otvoritev svoje prve cele sezone umetniškega vodje v Malmöju, Pirandellovo *Šest oseb išče avtorja* (premiera v eksperimentalnem studiu gledališča 21. novembra).

Loči se od Gun Grunt.

1955

Posname svoj šestnajsti film *Nasmeh poletne noči* (*Sommarnattens leende*), brezhibno mešanico komedije in drame, bridke duhovitosti in poetične domišljije, ki temelji na Bergmanovem prepričanju, da je vsaka stvar, na katero pomisli, povezana z vsem, o čemer razmišlja. Film je Bergmanov veliki uspeh, primerjajo ga celo

z največjimi Shakespearovimi komedijami (*Sen kresne noči*).

Konča razmerje s Harriet Andersson in začne razmerje z Bibi Andersson.

1956

Nasmeh poletne noči mu prinese mednarodno priznanje in svetovno slavo, ko dobi nagrado za »najboljši poetični humor« v Cannesu. Film prodajo in predvajajo na vseh koncih sveta. Ta uspeh prinese Bergmanu več umetniške svobode.

1957

Bergman si zagotovi in utrdi mesto med mednarodno filmsko elito z dvema umetninama – s *Sedmim pečatom* (*Det sjunde inseglet*), ki dobi posebno nagrado žirije v Cannesu, in *Divjimi jagodami* (*Smultronstället*). V obeh filmih nastopi Max von Sydow, ki kasneje odigra številne večje vloge v Bergmanovih filmih, posnetih v sedemdesetih. Igralec Victor Sjöström v vlogi Isaka Boga zadnjič pred svojo smrtjo leta 1960 nastopi v Bergmanovem filmu.

S filmom *Sedmi pečat* postane eden vodilnih in najbolj prepoznavnih svetovnih filmskih režiserjev. Osrednja tema niso več odnosi med moškim in žensko, ampak človekov odnos do Smrti in Boga. Film je alegorija, ki temelji na enodejanki, napisani dve leti pred nastankom filma, in prikazuje šahovsko partijo, ki jo vitez (Max von Sydow) po vrnitvi s križarskega pohoda odigra s Smrtjo. Tuji kritiki o filmu pišejo kot o »filmu, ki govori o sedanjosti,

je apokaliptičen in napoveduje atomsko katastrofo«. Bergman njihovo mnenje potrdi in izjavi, da *Sedmi pečat* »govori o strahu pred smrtjo in da mu je ta film pomagal, da se je znebil lastnega strahu pred njo«.

Izjavi, da je »obstoj gledališča zanj popolnoma pomirjujoč, delo v gledališču pa zanj predstavlja popoln užitek« in še vedno neumorno režira v gledališču. Na velikem odru Mestnega gledališča v Malmöju ustvari pomembni in uspešni uprizoritvi svoje kariere – Ibsenovega *Peer Gynta* (premiera 8. marca) in Molièrovega *Ljudomrznika* (premiera 6. decembra). V vlogi Peer Gynta in Alcesta nastopi Max von Sydow.

1958

Zrežira zadnje tri predstave v Mestnem gledališču v Malmöju: že drugič v karieri postavi na oder *Legendo* Hjalmarja Bergmana (premiera 12. aprila), drzno reinterpretacijo Goethejevega *Urfausta* (premiera 17. oktobra) in ljudsko igro iz devetnajstega stoletja *Ljudje iz Värmlanda* (premiera 19. decembra).

Zaposlijo ga kot glavnega režiserja Kraljevega dramskega gledališča v Stockholmu (Dramaten, Stockholm), kljub temu pa se v naslednjih dveh letih posveti skoraj izključno snemanju filmov.

Dobi zlatega leva na beneškem filmskem festivalu za *Divje jagode*, ki velja za enega njegovih najboljših filmov. Tako kot v *Sedmem pečatu* je dogajanje omejeno na štiriindvajset ur. Glavni lik je oseminsedemdesetletni

profesor na poti na Univerzo v Lund, kjer mu bodo podelili častni doktorat. Zgodba se začne s profesorjevimi sanjami in se nadaljuje z njegovim izpraševanjem vesti.

Po scenariju Ulle Isaksson posname film *Na pragu življenja* (*Nära livet*), v katerem oriše štiriindvajset ur iz življenja treh žensk, ki ležijo na porodniškem oddelku. Film prejme več nagrad na festivalu v Cannesu.

Sledi film *Obraz* (*Ansiktet*) o iluzionistu iz sredine devetnajstega stoletja, ki je popoln polom, za katerega pa so mnogi prepričani, da je najbolj pristen avtorjev avtoportret.

1959

Konča razmerje z Bibi Andersson in se poroči z ločeno koncertno pianistko Käbi Laratei.

V razmerju z Ingrid von Rosen se mu rodi hčerka Maria von Rosen, pisateljica.

1960–1961

Po scenariju Ulle Isaksson posname film *Deviški vrelec* (*Jungfrukällan*). Scenaristka je v sodelovanju z Bergmanom v scenariju obdelala švedsko balado iz trinajstega stoletja *Törejeva in Vängeina hči*. Pod fotografijo se podpiše Sven Nykvist, ki posname vse Bergmanove filme do leta 1984. Za *Deviški vrelec* prejme oskarja za najboljši tuji film.

Sledi mu film *Onkraj zrcala* (*Säsom i en spegel*), ki ga posveti svoji takratni ženi Käbi Laratei, komorna igra za štiri igralce. To je prvi film Bergmanove trilogije skupaj s filmoma *Obhajanci* (*Nattvardsgästerna*,

1963) in *Molk* (*Tystnaden*, 1963) in prvi film, ki je v celoti posnet na otoku Fårö. Filmi se med seboj precej razlikujejo, igralci, ki nastopajo v njih, pa so v glavnem isti.

Film *Onkraj zrcala* prejeme oskarja za najboljši tuji film.

Rodi se mu sin Daniel Bergman, filmski režiser.

1963

Drugi film trilogije *Obhajanci* razkriva pastorjevo duhovno krizo. Bergman ga kasneje pogosto označi kot svoj najljubši film. Ozadje filma *Molk*, tretjega iz trilogije, je vojna. Osnovna tema trilogije je vera in dvom v Boga, Bergman pa se ukvarja z vprašanji »Ali Bog obstaja?«, »Če obstaja, kakšen je?« in »Kako naj se obnašamo do njega?«. Ob več priložnostih Bergman izjavi, da je z *Molkom* zaključil obdobje, ko je v ospredje svojih filmov postavljал religiozna vprašanja.

Bergman postane ravnatelj Kraljevega dramskega gledališča v Stockholmu, kar ga za približno dve leti odvrne od snemanja filmov. Prvo sezono ravnateljevanja odpre s svojo postavitvijo Albeejeve *Kdo se boji Virginie Woolf?* (premiera 4. oktobra), ki je velik komercialen uspeh. »*Pretresljivo duhovno razgaljanje in močna kritika civilizacije*,« o predstavi zapiše Ove Sandell v *Arbetet*.

1964

Bergman posname svojo zadnjo komedijo in svoj prvi barvni film *Zgodbe o ženskah* (*För att inte tala om alla dessa kvinnor*).

Na oder Kraljevega gledališča postavi eno pomembnejših uprizoritev svoje gledališke kariere Ibsenovo *Heddo Gabler* (premiera 17. oktobra).

1965

Na začetku leta zboli za virusno infekcijo z nenavadnimi spremljevalnimi bolezenskimi pojavi, zaradi katerih je več mesecev skoraj popolnoma negiben.

Začne razmerje z Liv Ullmann.

1966

Posname *Persona*, prvi večji film po *Molku* in prvi film, v katerem nastopi Liv Ullmann. Film je v precejšnji meri povezan z njegovim delom ravnatelja v Kraljevem dramskem gledališču. Za film izjavi, da mu je rešil življenje, preden bi potonil v brezsmyselnem birokratskem delu v gledališču. V filmu popolnoma neobremenjeno in svobodno raziskuje skrivnosti molka, ki jih lahko na plan prinese le film. Zelo pomembno za Bergmana je, da se prvič v karieri ne obremenjuje z mislijo, ali bo film publiki všeč ali ne. Označi ga za eno svojih najpomembnejših stvaritev. Čeprav je film izredno eksperimentalen in prejme malo nagrad, ga mnogi razglasijo za Bergmanovo mojstrovino, film pa je uvrščen na lestvico New York Timesa med 1000 najboljših filmov vseh časov.

V začetku leta odstopi z mesta ravnatelja Kraljevega dramskega gledališča v Stockholmu, še vedno pa tam obdrži svojo pisarno. V gledališče se vrne kot režiser s

kontroveržno uprizoritvijo Molièrove *Šole za žene* (premiera 20. novembra), ki dobi uničujoče kritike.

Na otoku Fårö zgradi hišo. Umre mu mama. Loči se od Kåbi Laretei. V razmerju z Liv Ullmann se mu rodi hčerka, pisateljica Linn Ullmann.

1967

Ponovno uprizori Pirandellovo igro *Šest oseb išče avtorja*, tokrat v Nationaltheatret v Oslu (premiera 1. aprila). To je njegova prva gledališka režija izven Švedske, s katero začne vrsto gostovanj kot režiser po različnih evropskih gledališčih.

1968–1969

Na otoku Fårö posname tri velike in pomembne filme – *Volčja ura* (*Vargtimmen*, 1968), *Sram* (*Skammen*, 1968) in *Strast* (*En passion*, 1969) – in prvega izmed dveh dokumentarcev o življenju in reji ovac na otoku Fårö – *Dokument Fårö* (*Fårö-dokument*, 1969).

Režira Büchnerjevega *Woyzcka* (premiera 12. marca), v času vaj za predstavo uvede javnosti odprte vaje.

1970

Umre mu oče. Konča razmerje z Liv Ullmann.

1971

Posname svoj prvi film v angleščini *Dotik* (*Beröringen*, verzija v angleškem jeziku *The Touch*), ki ga predvajajo na berlinskem filmskem festivalu.

Poroči se z vdovo Ingrid von Rosen. Njena hčerka Maria von Rosen se je rodila dvanajst let pred njuno poroko.

1972–1973

Bergman s filmsko študijo o procesu umiranja *Kriki in šepetanja* (*Viskningar och rop*, 1972) in s *Prizori iz zakonskega življenja* (*Scener ur ett äktenskap*, 1973) zaključi niz velikih filmskih mojstrov, ki ga je slavnostno začel s *Persono*. *Prizore* posname kot televizijski film v šestih delih za Švedsko televizijo (299 minut, predvajajo jih tedensko od 11. aprila do 16. maja 1973), v kinematografe pa pride skrajšana verzija (169 minut). *Prizori* doživijo mednarodni uspeh. Vplivali naj bi na povečanje ločitev v evropskih državah in spodbudijo ljudi, da množično pišejo Bergmanu, naj jim svetuje glede njihovega zakona.

V Kraljevem dramskem gledališču v Stockholmu zrežira Ibsenovo *Divjo račko* (premiera 17. marca 1972), ki velja za njegov mojstrski gledališki izdelek.

1975

Posname *Čarobno piščal* (*Trollflöjten*), različico Mozartove opere, ki jo predvajajo na Švedski televiziji in v kinematografih po svetu.

Stockholmska univerza mu podeli častni doktorat.

1976

Posname halucinatoričen, psihoanalitičen televizijski film v štirih delih *Iz oči v oči*

(*Ansikte mot ansikte*), naredi tudi skrajšano verzijo za mednarodno distribucijo za kinematografe.

Med vajo v Kraljevem dramskem gledališču za Strindbergov *Smrtni ples* ga 30. 1. 1976 aretirajo zaradi suma davčne utaje. Po treh mesecih opustijo vse obtožbe, ker naj bi šlo za nesporazum. Bergman doživi hud psihični šok in je hospitaliziran. Prišeže, da ne bo nikoli več posnel filma na Švedskem. Odloči se za prostovoljno izgnanstvo, ki traja devet let. Zapre svoj studio na otoku Fårö in odpove dva filma. Naseli se v Nemčiji, v Münchnu, kjer režira v gledališču in snema filme. Zaprtje studia in odpoved dveh filmskih projektov po oceni takratnega direktorja Švedskega filmskega inštituta povzroči takojšnjo izgubo desetih milijonov švedskih kron in izgubo dela za več sto ljudi.

Ob prejetju Goethejeve nagrade v Frankfurtu avgusta izjavi, da ne more več živeti v deželi, kjer so javno in krivično umazali njegovo čast.

1977

V Münchnu posname svoj drugi in hkrati zadnji film v angleščini *Kačje jajce* (verzija v švedščini *Ormens ägg*, nemška verzija *Das Schlangenei*) v koprodukciji Zahodne Nemčije in ZDA. To je njegov devetintrideseti film in prvi, ki ga v celoti naredi izven Švedske.

Strindbergova *Sanjska igra* je Bergmanova prva gledališka režija v nemškem jeziku v Residenztheatru v Münchnu (premiera 19. maja).

1978

Z Liv Ullmann in Ingrid Bergman v Oslu posname film *Jesenska sonata* (*Höstsonaten*). V tem filmu Ingrid Bergman v vlogi svetovno znane pianistke Charlotte edinokrat igra v Bergmanovem filmu.

Premiera njegove druge uprizoritve v nemščini, provokativna interpretacija Čehovovih *Treh sester* v Residenztheatru v Münchnu (premiera 22. junija). Vaje za predstavo so trajale kar petnajst tednov.

V Kraljevem dramskem gledališču v Stockholmu avgusta spet začne z vajami za Strindbergov *Smrtni ples*, ki jih je leta 1976 prekinila policija, vendar vaje spet prekinejo zaradi bolezni igralca Andersa Eka.

Praznuje šestdeseti rojstni dan in ima za seboj neverjetno produktivno kariero – okrog petinšestdeset velikih odrskih postavitev in štirideset filmov v štiriintridesetih letih profesionalne umetniške kariere.

1979

Posname drugi dokumentarec o otoku Fårö *Dokument Fårö* (*Fårö-dokument*).

Švedska vlada se mu javno opraviči za aretacijo zaradi suma davčne utaje.

V Kraljevem gledališču v Stockholmu obnovijo predstavo *Dvanajsta noč ali Kar hočete*, kar je po štirih letih prva Bergmanova uprizoritev, ki jo lahko vidi švedska publika.

1980

Posname svoj zadnji film v Nemčiji *Iz življenja marionet* (*Ur marionetternas liv/ Aus dem Leben des Marionetten*).

1981

Nora in Julija, Bergmanova sočasna uprizoritev Ibsenove *Hiše lutk* in Strindbergove *Gospodične Julije* v Residenztheatru v Münchnu (premiera 30. aprila). Tako kot zadnji del »trilogije« isti večer doživi premiero še njegova odrska priredba *Prizorov iz zakonskega življenja* v bližnjem Theater im Marstall.

1982

Začasno se vrne v domovino, kjer za Švedsko televizijo posname enega svojih najbolj ambicioznih projektov, televizijski film v štirih delih (312 minut) *Fanny in Alexander* (*Fanny och Alexander*), filmska verzija je dolga 189 minut. V vlogi Carla Ekdahla nastopi Börje Ahlstedt, v vlogi Fanny Ekdahl pa Pernilla Allwin, ki odigrata večje vloge v Bergmanovih naslednjih filmih. Bergman je zelo nezadovoljen s krajšo filmsko verzijo nadaljevanke, ki vseeno prejme številne pohvale in ugodne kritike.

Bergman izjavi, da ne bo več snemal filmov in se bo posvetil samo še gledališču, kljub temu pa s *Fanny in Alexandrom* začne pisati niz dram, kjer se tematsko naslanja na svojo osebno in družinsko zgodovino, in jih nekaj posname za televizijo v naslednjih petnajstih letih.

1983

Film *Fanny in Alexander* izide v ZDA. Med božičnimi prazniki na Švedski televiziji prikažejo celotno, peturno verzijo *Fanny in Alexandra*.

1984

Fanny in Alexander prejme kar štiri oskarje in zlati globus za najboljši tuji film.

Posname komorni televizijski film *Po vaji* (*Efter repetitionen*) o življenju režiserja v gledališču, ki je premierno predvajan 9. aprila na Švedski televiziji.

Po letu 1975 prvič režira v Kraljevem gledališču v Stockholmu, in sicer Shakespearovega *Kralja Leara* (premiera 9. marca).

1985

Po devetih letih se za stalno vrne v domovino. S »švedsko oživitvijo« Strindbergove *Gospodične Julije* decembra zaznamuje svojo uradno vrnitev v Kraljevo gledališče v Stockholmu kot režiser.

1986

Televizijski film *Blaženi* (*De två saliga*) po scenariju Ulle Isaksson in dokumenatrec *O snemanju Fanny in Alexandra* (*Dokument Fanny och Alexander*).

Po poletju nemotenega pisanja na otoku Fårö 25. septembra dokonča svojo avtobiografijo *Laterna magica*.

Njegova uprizoritev *Hamleta* (premiera 20. decembra) sproži plaz burnih polemik v švedskih medijih.

1987

Izide *Laterna magica*, v kateri razkrije svoje zasebno življenje, zelo podrobno spregovori o svojem otroštvu in odnosu s starši.

1988

Uprizoritev *Dolgega dne potovanje v noč* ob stoletnici rojstva Eugena O'Neilla (premiera 16. aprila) je Bergmanova osemdeseta velika gledališka režija.

1989

Ob prejetju prestižne danske nagrade Sonning v Københavnu izjavi: »*Ne bojim se staranja. Hitreje se utrušiš, imaš pa tudi jasnejšo vizijo. Vsako jutro, ko se zbudim, sem še vedno radoveden.*«

1990

Junija dokonča drugo avtobiografijo *Podobe (Bilder)*, ki izide štiri mesece kasneje. V knjigi se osredotoči na svoje filmsko ustvarjanje. Gre za zbirko avtorjevih razmišljanj o lastnih filmih.

1991–1992

Napiše dva scenarija, ki se naslanjata na zakon njegovih staršev in njegovo zgodnje otroštvo, danski oskarjevec Bille August režira šesturno televizijsko dramo v štirih delih (325 minut) o težavnem zakonu njegovi staršev *Najboljši nameni (Den goda viljan)*, Bergmanov sin Daniel pa film *Nedeljski otroci (Söndagsbarn)*. Izide tudi filmska verzija

Najboljših namenov za predvajanje v kinematografih v tujini (181 minut).

1995

Za televizijo posname *Zadnji izdihljaj (Sista skriket)*.

Za rakom na želodcu umre njegova žena Ingrid.

1996

Liv Ullmann režira televizijsko miniserijo *Osebné izpovedi (Enskilda samtal)* po scenariju Ingmarja Bergmana, ki se osredotoča na odnos njegovih staršev iz *Najboljših namenov*, snemalec je Sven Nykvist, v stranski vlogi pa nastopi Max von Sydow.

1997

Posname zadnjo v seriji dram, ki se naslanja na osebno in družinsko zgodovino, *V prisotnosti klovna (Larmar och gör sig till)*.

Na filmskem festivalu v Cannesu prejme »palmo vseh palm«, nagrado za najboljšega režiserja vseh časov.

2000

Napiše scenarij za film *Nezvesta (Trolösa)*, ki ga režira Liv Ullmann.

2003

Posname televizijski film *Sarabanda (Saraband)* v novi HDTV tehnologiji, nadaljevanje *Prizorov iz zakonskega življenja*, kjer v vlogi Marianne spet igra Liv Ullmann, v vlogi Johana Erland Josephson,

poлег njiju pa še Börje Ahlstedt, ki je odigral več vlog v Bergmanovih filmih.

Decembra tega leta se dokončno poslovi od snemanja filmov.

2006

Po operaciji kolka le s težavo okrevaja.

2007

Umre mirno v spanju 30. julija, na isti dan kot italijanski filmski velikan Michelangelo Antonioni, 18. avgusta pa ga v ožjem družinskem krogu pokopljejo na otoku Fårö.

Pripravila **Tatjana Doma**

Viri:
Marker, Lise-Lone in Marker, J. Frederick. *A Life in the Theater*, Cambridge University Press, 1992.

Töenqvist, Egil. *Between Stage and Scree* (Ingmar Bergman Directs), Amsterdam University Press, 1995.

Shargel, Raphael, ur. Ingmar Bergman, *Interviews*, University Press of Mississippi/Jackson, 2007.

Macnab, Geoffrey, *Ingmar Bergman, The Life and Films of the Last Great European Director*, I. B. Tauris & Co Ltd, London, New York, 2009.

Bergman, Ingmar. *Slike, Prometej*, Novi Sad in Jugoslovenska kinoteka, Beograd, 1996.

<http://bergmanorama.webs.com>

<http://www.ingmarbergman.se>



Jure Simoniti

Jesenska sonata kot anti-drama

Verjetno je šlo za koketiranje, ko se je Bergman od časa do časa razglasil v prvi vrsti za gledališkega režiserja in šele potem za filmskega – vendarle je svetovno slavo dosegel kot cineast in si je pridevnik *bergmanovski* zaslužil prek filmov kot so *Molk*, *Sedmi pečat* ali pa *Kriki in šepetanja* z njihovo ogolelo, metafizično in nespravlljivo podobo sveta. Kljub temu je z režiranjem več predstav kot filmov (seznam njegovih gledaliških režij je naravnost osupljivo dolg) in je odrskim deskam v svojem življenju posvetil več časa kot filmski kameri. Proti koncu kariere pa je celo v svojem filmskem delu počasi začel opuščati slavne režijske inovacije, ki so odlikovale *Persono* ali *Divje jagode*, ter pisati vse bolj dialoške, konverzijske scenarije, ki so jim kritiki včasih očitali statičnost, nekoliko tezen jezik in nasploh pretirano odrskost. Na stara leta je napisal nekaj scenarijev, ki jih niti ni več režiral sam – veliki avtor frontalno osvetljenih obrazov brez senc, redukcije reza iz naracije ter arhaiziranega filmskega jezika, torej filmar *par excellence*, je postal scenarist in dramatik, čeprav njegovo pisanje po kvaliteti gotovo ne dosega njegove filmske umetnosti. Eden teh filmov, ki so prav toliko če ne celo bolj scenarijski kot režijski, je *Jesenska sonata* (podobno kot *Prizori iz zakonskega življenja* in njihovo nadaljevanje,

njegov zadnji film, *Sarabanda*), zato ne preseneča, da živi svoje precej uspešno življenje tudi kot dramski tekst, ki ga uprizarjajo povsod po svetu.

Vendar pa *Jesenska sonata* ni *bühnentauglich* le iz formalnega razloga, da bolj ali manj dosledno upošteva pravilo enotnosti kraja, časa in dejanja, temveč tudi na ravni vsebine: gre v eminentnem smislu za *dramo o besedah*, katere zastavek je določen prikaz odnosa med izrekljivim in neizrekljivim. Že v prologu Viktor, Evin mož, svoj uvodni nagovor konča z naslednjo ugotovitvijo:

»Včasih bi ji rad povedal, da je brezpogojno ljubljena, ampak tega ji ne znam povedati tako, da bi mi verjela, manjkajo mi prave besede.« Drama o besedah in za besede se lahko prične. Seveda se junak, ki pove, da mu manjkajo besede, vnaprej onemogoči kot dramska oseba, za katero nekako *a priori* velja sentenca Goethejeve Ifigenije: *»Ich habe nichts als Worte«*, *»Nimam nič drugega kot besede.«* Ravno na tej meji med besedami ter njihovim umanjkanjem je Bergman zasnoval svoje štiri junake, Viktorja, Evo, Charlotte in Heleno. Viktor, Evin mož, govori malo, že vnaprej pojasni, da nima pravih besed, in se podreja psihičnemu življenju svoje žene; je le pomožna oseba v drami matere in hčere. Charlotte, svetovno slavna koncertna pianistka in mati Eve in Helene, je, nasprotno, emfatično *človek besed*, le da besede niso več, kot pri Ifigeniji in Toasu, tisto še edino preostalo sredstvo, ki omogoča stik dveh duhov, temveč so se že osamosvojile od reference in postale prazna forma materinega neuničljivega preživetvenega

instinkta. Mati je predstavljena kot tista, ki onemogoča besede drugim:

»... ampak še zmeraj nisem mogla reči nič,« ji očita Eva, *»ker nisem imela nobenih besed, zato ker si ti poskrbela za vse besede pri nas doma. ... tvojim besedam nisem verjela. Instinktivno sem vedela, da nikoli nisi mislila tistega, kar si rekla. (...) Tvojih besed nisem razumela, niso se skladale z izrazom v tvojih očeh ali s tonom tvojega glasu. (...) Kadar si očka sovražila, si ga klicala 'moj dragi prijatelj', kadar si me imela dovolj, si mi rekla 'draga moja deklica'. Nič ni šlo skupaj.«*

Paradigmatično pa je razlika med besedami, ki so vse, kar junak še ima, ter nesposobnostjo njihove artikulacije predstavljeno skozi obe sestre, Evo in Heleno, ki v svoji diferenciaciji glede na govor in nemost igrata vlogo nosilnega kontrapunkta Bergmanove teze o besedah: Eva uprizori dramo dolgo zamolčanih in sedaj v celoti in brez zadržkov na plan privrelih očitkov, Helena pa je zaradi bolezni izgubila dar govora in ves čas zgolj momlja in grgra. Teorija izrekljivosti in neizrekljivosti se tako vzpostavlja med besedami, ki so končno našle svoje mesto, ter obnemelostjo in obupnimi, na neuspeh obsojenimi poskusi izgovorjave ene same besede.

Toda to dialektiko Evinega verbalnega klimaksa in Helenine nemosti je potrebno pravilno razumeti. Vse prehitro bi nas lahko zavedlo, da bi v *Jesenski sonati* videli dramo o neizrekljivem, o nemoči besed, o nezadostnosti govora in večni nesposobnosti, biti slišan s strani drugega, za tekst, ki je blizu kakemu





simbolizmu Maeterlinckovega ali modernizmu Hofmannstahlovega tipa. Kot bomo skušali pokazati v tem kratkem besedilu, Bergmanu ne gre za povzdigovanje neizrekljivega, za Cankarjevo tožbo iz *Lepe Vide*, da je beseda le za vsako deveto reč, za najbolj boleče pa je ni, temveč za nekaj drugega: gre za prikaz, kako med resnično in lažno, uspelo in neuspelo, adekvatno in neadekvatno, dobro zadeto besedo in besedo, ki je obtičala v grlu, *ni nobene razlike*. Bergman je tako rekoč avtor indifferenice prisotnosti in odsotnosti besed – to je verjetno glavni nauk *Jesenske sonate*.

Težko bi rekli, da Bergmanovi Evi *manjka pravih besed*; kvečjemu imamo občutek, da je besed celo preveč, da vse pravilno izrazijo njeno notranje čustveno stanje ter navsezadnje vse tudi padejo na plodna tla pri naslovniku, materi. Bergman se v svojem prikazu soočenja matere in hčere, v izbruhu zamolčanih očitkov starih celo življenje, morda ne izkaže za najbolj prefinjenega psihologa, saj besede funkcionirajo kot direktne, preveč spsihologizirane, analizirane, preveč papirne, predobro odmerjene strelice, ki znajo zadeti svoj cilj in ki dajo čutiti nekoliko okorno roko scenarista. Zato ni napak, da natančno določimo, kaj je *ključni trenutek* te drame.

Na prvo žogo bi ga lahko videli v osrednjem dejanju, vrhu dramske zgradbe, v končni konfrontaciji hčere in matere neke nespečne noči, kjer prej vljudni hčeri pod rahlim vplivom alkohola popusti strah in si materi naposled upa povedati vse, kar jo je težilo od otroštva naprej. Toda Bergman je močnejši v nekem drugem momentu – in šele tu je specifično

bergmanovski –, namreč v tistem, kar se zgodi *po* tem glasnem in strastnem spopadu (tako rekoč v *razsnovi*). Ključni trenutek drame ni v tem, da hči materi ne bi znala povedati, kaj jo muči, da očitkov ne bi znala adekvatno izraziti. Na ravni izrekljivosti se vse zgodi natanko tako, kot se mora, verbalni spopad med materjo in hčerjo je primer uspelega psihoanalitičnega soočenja, ob katerem bi zaigralo srce vsakemu družinskemu terapevtu ali zastopniku Habermasove teorije komunikacije. A kljub uspelosti govora in pravilnosti besed se zgodi – kaj? To, da se ne zgodi nič. Hči materi izpove svoje zamere, mati uvidi svoje napake in hčeri ne oporeka, prevzame krivdo, zanjo celo ponudi razlago (tudi sama je imela hladne starše, ki je niso nikoli ne pobožali ne udarili). Vsi pogoji za končno spravo družinskih razprtij, kot smo je vajeni iz dram Tennesseeja Williamsa in Arthurja Millerja, so tukaj. A natanko tega koraka Bergman ne stori. Bergman ni dramatik družinskega življenja, temveč dober analitik tistega v značaju, kar preživi vsako obliko intersubjektivnih relacij, zamer, sporov in nazadnje celo sprav, ter iz njih *izide nespremenjen*. Na verbalni ravni smo v *Jesenski sonati* priča *dejanski spravi* med materjo in hčerjo, toda v naslednjem trenutku Charlotte po telefonu že organizira svoj odhod. In temu sledi tisti ključni prizor, ki Bergmana pokaže v najboljši luči dramaturške spretnosti: tu namreč prekrši pravilo enotnosti kraja, mater postavi na vlak, hči pusti doma, in izmenjaje kaže Charlotte v pogovoru s prijateljem Paulom, kako se distancira od vseh poskusov zблиžanja

s hčerjo, kako si želi, da bi druga, bolna hči umrla, kako že govori o svoji karieri in ugotavlja, da dom ni tisto, po čemer hrepeni, Eva pa medtem nadaljuje s svojim življenjem, skrbjo za bolno sestro in nesrečnega moža. Ključni trenutek celotne drame ni trenutek soočenja, temveč trenutek 'križne montaže' matere in hčere, ki vsaka nadaljujeta svoje rutine in tako kažeta veliko mero indiference do vsega, kar se je v dramskem smislu zgodilo prej, predvsem *indifference do vendarle izpeljane razrešitve dramskega konflikta*.

Bergman ne trdi, da nam vselej manjkajo besede in sprava nikoli ni mogoča, temveč nekaj precej bolj mučnega: čeprav do sprave lahko pride, čeprav so besede povsem primerno sredstvo komunikacije in ni potrebno predpostavljati, da nekaj vselej ostane zamolčano, obstaja v njegovih junakih nekaj, kar *preživi* vsako možnost stika z drugo osebo, nekaj, kar jih naredi za nedotakljive za kakršnekoli dramske učinke in posredovanje besed. Eva na začetku svojega očitania materi reče: »*Saj je vseeno. Tvoje besede veljajo v tvoji resničnosti, moje besede v moji. Če zamenjava besede, postanejo brez pomena.*« Ta izjava pove več, kot hoče povedati, in lahko v njej vidimo nekakšen moto Bergmanove dramaturgije: besede ne veljajo v resničnosti medsebojnega soočenja junakov, torej eminentno v prostoru drame in odra, temveč veljajo za vsakega le v njegovem, monološkem svetu. Tudi če se junakinji zvesta svojih napak in opravičita, bosta svoje življenje nadaljevali, kot da opravičila in sprave nikoli ni bilo – kot da nista dramski junakinji. Ključni moment

Bojan Umek in Lucčka Počkaj (delovni posnetek)



Jesenske sonate zato ni ne trenutek konflikta, ne trenutek sprave, temveč nadaljevanje življenja, kot da vseh besed pred tem ne bi bilo. Dramskemu vrhu sledi antiklimaks dveh ločenih svetov, dveh ločenih vrst besed, ki v ničemer ne vplivajo ena na drugo.

Če je smoter dramskega dejanja običajno to, da osebe spravi na isti kraj ob istem času in v konfliktu pokaže njihovo pravo naravo, je smoter Bergmanove dramaturgije v tem, da prikaže irelevantnost vseh dramskih momentov, medtem ko *resnica* junakov stopi na dan šele v mediju ločenih svetov, v izrecni kršitvi pravila enotnosti kraja, tako rekoč v momentu *suspenzije dramskega učinka*. To morda tudi bolje pojasni funkcijo druge hčere, neme Helene, ki v drami ne uprizarja vsega dozdevnega bogastva neizrekljivega, temveč zgolj *relativira celotno množico izrekljivega*, ki ga predstavlja Eva. Z nemostjo Helene Bergman ni hotel povedati, da obstaja še nekaj več, kar ne najde poti do besed, temveč da je, glede na materino končno brezbriznost do vsega izrečenega, *povsem vseeno*, ali jo soočamo z molkom ali besedami.

Če je dramatika umetnost nekakšne 'osebotvornosti' besed, dejstva, da izrečene besede junake subjektivirajo, vzpostavljajo, vmeščajo v neko socialno situacijo ter nazadnje bistveno tudi preobrazijo, so pri Bergmanu, nasprotno, vse besede tu zato, da pokažejo, kako na konstitucijo dramskih oseb nimajo nikakršnega vpliva. Kot koncizno pove Eva, besede vsakega veljajo le v njegovi resničnosti, medtem ko kakršnokoli križanje

besed (kar naj bi drama po definiciji bila) ne proizvede nobenega učinka. Realnost Bergmanovega dramskega sveta se ne vzpostavlja iz besed, temveč, paradokсно, kot prostor imunosti na besede.

Zato bi lahko *Jesenski sonati* rekli tudi *anti-drama*. Ta izraz je za svoj teater absurda uporabljal Ionesco, vendar se Bergmanu ni potrebno zatekati k učinkom absurda, temveč vselej ostaja na tleh povsem realne psihologije. *Jesenska sonata* izgleda kot poskus dramatike v maniri Ibsena, Čehova ter Američanov 20. stoletja. V osnovi njihove dramske tehnike še vedno prepoznamo vero, da konfrontacija dramskih oseb igra neko bistveno vlogo v njihovi konstituciji, kar nazadnje pripelje do neke realne spremembe (čepprav običajno ne do srečnega konca): sin prosi mater, naj ga odreši muk, češnjev vrt je požagan, trgovski potnik lahko umre. Dramatiko pač označuje minimalna vera v učinkovitost besed. Junaki, postavljeni v dramske situacije, prek njih uprizorijo nekakšen prelom, dozorevanje ali vsaj zlom lastne subjektivnosti, in tako absolvirajo nekakšno, čepprav negativno *Bildung*. Pri Bergmanu pa drama ni več prikaz konstitucije dramskih oseb prek izrečenih in slišanih besed, temveč prikaz njihove nedotakljivosti in indiferentnosti glede na vse, kar utegne biti izrečeno. Osebe so anti-junaki ne v moralnem, temveč v povsem dramsko-tehničnem smislu: kot junaki se ne vzpostavljajo skozi situacije, v katere jih postavlja dramaturgija, temveč kažejo le svojo rezistenco glede na potek dramskega konflikta.

INGMAR BERGMAN JESENSKA SONATA

(Höstsonaten)

Prevod po izdaji: **Bokförlaget Pan/Norstedts, Stockholm**

Prvič objavljeno: **Norstedts, Švedska, 1978**

Prevedla: **Sara Grbović**

Besedilo je objavljeno z dovoljenjem Norstedts Agency.

OSEBE



VIKTOR

EVA

CHARLOTTE

HELENA

PROLOG

VIKTOR: Včasih stojim in gledam svojo ženo, ona pa se sploh ne zaveda, da sem tam. Zelo rada sedi tam v kotu pri oknu, ravno v tem trenutku, se mi zdi, piše pismo svoji mami. Ko je prvič vstopila v to sobo, je rekla: »Lepo je, tukaj želim ostati.« Poznala sva se samo nekaj dni, bila sva na škofovski konferenci v Trondheimu in ona je bila tam kot predstavnica nekega cerkvenega časopisa. Spoznala sva se na kosilu in jaz sem ji pripovedoval o tem župnišču. Tako jo je zanimalo, da sem si jo drznil povabiti sem tistega popoldneva, ko je bilo konference konec. Po poti sem jo vprašal, če bi se poročila z mano. Ni odgovorila, ampak ko sva vstopila v to sobo, se je obrnila k meni in rekla: »Lepo je, tukaj želim ostati.« Od takrat živiva lepo in mirno življenje tukaj v župnišču. Eva mi je seveda pripovedovala o svojem prejšnjem življenju. Po maturi je šla na univerzo, se zaročila z nekim zdravnikom in živela z njim nekaj let, napisala dve majhni knjižici, zbolela za tuberkulozo, razdrila zaroko in se preselila iz Osla v majhno mesto na jugu Norveške, kjer je začela delati kot novinarka. *(išče po majhni knjižici)* Tole je njena prva knjiga, zelo mi je všeč. V njej je napisala: »Naučiti se moramo živeti, jaz to vadam vsak dan. Največja ovira je, da ne vem, kdo sem, da tipam na slepo. Če me bo imel nekdo rad takšno, kakršna sem, se bom končno upala pogledati.« *(neha brati)* Včasih bi ji rad povedal, da je brezpogojno ljubljena, ampak tega ji ne znam povedati tako, da bi mi verjela, manjkajo mi prave besede.

PRVI PRIZOR

1

EVA: Mami sem napisala pismo! Ti ga lahko preberem ali te motim?

VIKTOR: Ne, ne, pridi sem in se usedi. Prižgiva luč. Res se že vidi, da je jesen tu. Počakaj, samo da ugasnem radio, popoldanski koncert predvajajo.

EVA: Če hočeš slišati koncert do konca, lahko pridem kasneje.

VIKTOR: Rad bi, da mi prebereš pismo.

EVA: *(bere)* Včeraj sem bila v mestu in sem po naključju srečala Agnes, ki je bila z možem in otroki na kratkem obisku pri svojih starših. Povedala mi je, da je Leonardo umrl. Dragga moja mama! Popolnoma razumem, kako strašno si se počutila. Agnes mi je še povedala, da si bila v Asconi na kratkih počitnicah med dvema koncertnima turnejama. Poklicala sem Paula in izvedela za naslov. *(premor)* Sprašujem se, če bi hotela priti k nama v Bindal za nekaj dni ali tednov, toliko, kot sama hočeš. Da se ne boš prestrašila in takoj rekla ne, ti moram povedati, da je župnišče zelo prostorno. Imela boš svojo sobo, čisto odmaknjeno in z vsem udobjem. Jesen je že tu, nekaj noči je že zmrzovalo, breze so rumene in rdečkaste, nabiramo še zadnje robide na barju. Ampak viharnege vetra še ni in še vedno imamo veliko jasnih in prijetnih dni. Imamo imeniten koncertni klavir in vadiš lahko, kolikor hočeš. Kaj ne bi bilo lepo, da ti nekaj tednov ne bi bilo treba stanovati v hotelu? Dragga mama, reci, da prideš! Ukvarjali se bomo s tabo in te razvajali na vse možne načine. Tako strašno dolgo se nisva videli. Oktobra bo že sedem let! Srčno te pozdravljata, Viktor in tvoja hčerka Eva.

(Charlotte pride prej, kot je pričakovano. Ura je enajst dopoldan, ko se pripelje pred rumeno poslopje župnišča. Eva je ravno na stopnicah med nadstropjema. Skozi okno zagleda, popolnoma skrita, kako mati počasi izstopi iz avta, kako neodločno obstane pred prtljažnikom. Trenutek nepremičnosti.)

EVA: *(na vrtu)* Draga moja mama, dobrodošla! Kako lepo, da si prišla, skoraj ne morem verjeti, da je res. Zdaj boš nekaj časa tu, ne? Bog, kako težke torbe. Imaš s sabo vse svoje note? Kako sem vesela, zdaj mi boš lahko pomagala pri igranju, kajne? Draga mama, zdiš se mi tako utrujena. Ampak to je jasno, vožnja z avtom je bila zelo dolga. Viktorja trenutno ni doma, nisva vedela, da boš prišla tako zgodaj.

CHARLOTTE: Zadnji dan sem cel dan presedela pri Leonardu. Trpel je hude bolečine, čeprav je dobival injekcije vsako drugo uro. Včasih je jokal, ampak smrti se ni bal, jokal je samo zato, ker ga je bolelo. Dan se je prevesil v noč. Pred bolnišnico so gradili, vrtali so in tolkli in ropotali, sonce je žgalo, ni bilo ne žaluzij ne tende. Ubogi Leonardo, tako ga je bilo sram, ker je smrdel. Poskušali smo dobiti drugo sobo, ampak precej oddelkov je bilo zaprtih zaradi popravil. Zvečer se je hrup z gradbišča polegel in ko je sonce zašlo, sem lahko odprla okno. Vročina je pritiskala kot zid, popolno brezvetrje. Prišel je profesor, stari Leonardov prijatelj. Usedel se je na stol ob vzglavju in dejal, da ne bo več dolgo, da bo dobil injekcijo čez pol ure in bo lahko zaspal brez bolečin. Potrepljal je Leonarda po licu in dejal, da mora zvečer na Brahmov koncert, ampak da se bo

oglasil po koncertu. Leonardo ga je vprašal, kaj bodo igrali in ko mu je profesor povedal, da bodo igrali dvojni koncert s Schneiderjem in Starkerjem, ga je Leonardo prosil, naj pozdravi Janósa, in mu rekel, da mu hoče dati svoj Coltermanov violončelo, o čemer je že dalj časa razmišljal. Potem je profesor odšel, prišla pa je sestra in dala Leonardu injekcijo. Rekla mi je, da bi morala kaj pojesti, ampak nisem bila lačna, samo slabo mi je bilo zaradi smradu. Leonardo je zaspal za nekaj minut. Ko se je zbudil, me je prosil, naj grem ven iz sobe. Obenem je poklical dežurno sestro. Takoj je prišla z injekcijo. Čez nekaj trenutkov je stopila k meni na hodnik in mi povedala, da je Leonardo mrtev. Vso noč sem sedela ob njem. *(premor)* Premišljevala sem, da je bil moj prijatelj osemnajst let, da sva skupaj živela trinajst let, da si nikoli nisva rekla žalbesede. Dve leti je vedel, da bo umrl, da ni upanja. Kadar sem le lahko, sem odpotovala in ga obiskala v njegovi vili pri Neaplju. Bil je tako prijazen in pozoren, veselil se je mojih uspehov. Pogovarjala sva se, zabavala in včasih skupaj zaigrala komorno glasbo, skoraj nikoli ni spregovoril o svoji bolezni, jaz pa nisem hotela spraševati, ne bi mu bilo všeč. Nekega dne se je zagledal vame, se zasmeljal in rekel: »Naslednje leto ob tem času me ne bo, ampak za vedno bom ostal ob tebi, ne skrbi, vedno bom mislil nate.« To je bilo tako lepo od Leonarda, ampak tudi malo teatralično. *(premor)* Ne morem trditi, da hodim po svetu in žalujem. Njegovo smrt smo pričakali z olajšanjem. Seveda tu in tam občutim praznino brez njega. Ampak ne moreš se kar zakopati. *(se zasmije)* Se ti zdi, da sem se precej spremenila v teh sedmih letih, odkar se nisva videli. No, barvam si lase, seveda, Leonardo me ni hotel gledati sive, drugače sem pa enaka, se ti ne zdi? Tale kostim

sem kupila v Zürichu, hotela sem nekaj udobnega za to dolgo vožnjo z avtomobilom, videla sem ga v izloži na ulici Bahnhofstrasse, vstopila sem v trgovino in ga oblekla, odlično mi je pristajal in bil je presenetljivo poceni. Se ti ne zdi, da je zelo čeden?

EVA: Ja, draga mama, zelo je čeden.

CHARLOTTE: Zdaj moram razpakirati, mi boš pomagala s to torbo, tako hudičovo težka je, mene pa po tej vožnji peklensko boli hrbet. Misliš, da lahko najdemo kakšno desko, da jo postavimo pod jogi, ležati moram na trdem, saj veš.

EVA: Deska je že pod jogijem. Že včeraj sva jo dala.

CHARLOTTE: Čudovito. *(se ustavi)* Kaj je to, draga Eva? Jočeš? No, počakaj, naj pogledam. Si žalostna? Dragi moja mala, si žalostna? Sem rekla kaj neumnega, saj veš, kako pleteničim!

EVA: Jočem, ker sem tako vesela, da te vidim.

CHARLOTTE: Močno me objemi in jaz bom objela tebe, kot takrat, ko si bila majhna. Ves čas govorim samo o sebi, zdaj mi moraš ti kaj povedati, najdražja mala Eva. Naj te pogledam. Precej si shujšala zadnja leta, se mi zdi, pa tudi najbolj vesela nisi, povedati mi moraš, zakaj si žalostna, pridi, da se usedeva sem, te moti, če si prižgem eno cigareto? Kako se pravzaprav imaš, mala Eva?

EVA: Dobro sem. Zelo dobro.

CHARLOTTE: Nista nič osamljena?

EVA: Za župnijo delava oba, Viktor in jaz.

CHARLOTTE: No, seveda.

EVA: Pogosto igram v cerkvi. Prejšnji mesec sem imela cel glasbeni večer. Igrala sem in pripovedovala o tem, kar sem igrala. Lepo je uspelo.

CHARLOTTE: Moraš mi kaj zaigrati. Če boš hotela, seveda.

EVA: Z veseljem.

CHARLOTTE: Imela sem pet koncertov v Los Angelesu in dvorani Music Hall. Vsakič tri

tisoč otrok. Igrala sem in pripovedovala. Ne moreš si predstavljati, kakšen uspeh. Ampak strašno izčrpavajoče.

EVA: Mama, nekaj ti moram povedati.

CHARLOTTE: Ja.

EVA: Helena je tukaj. *(premor)*

CHARLOTTE: *(jezno)* Morala bi mi napisati, da je tu. Ni lepo od tebe, da si me postavila pred golo dejstvo.

EVA: Če bi ti povedala, da živi tukaj, ne bi prišla.

CHARLOTTE: Prepričana sem, da bi vseeno prišla.

EVA: Prepričana sem, da ne bi prišla.

CHARLOTTE: Ali Leonardova smrt ni bila dovolj? Je bilo res potrebno sem vlačiti še ubogo Leno?

EVA: Lena živi tukaj že dve leti. Pisala sem ti, da sva se z Viktorjem odločila, da bova Leno vprašala, če bi živela z nama. Pisala sem ti.

CHARLOTTE: Tega pisma nisem dobila nikoli.

EVA: Mogoče se ti ga pa ni ljubilo prebrati.

CHARLOTTE: *(naenkrat mirno)* Ali ni to precej nepravilna obtožba?

EVA: No.

CHARLOTTE: Ne morem je videti. Vsekakor ne danes.

EVA: Dragi mama! Lena je čudovita oseba, samo težko govori, ampak jaz sem se naučila in jo razumem. Lahko sem zraven in prevajam. Tako strašno hrepeni, da bi te videla.

CHARLOTTE: O bog, tako dobro se je imela v sanatoriju.

EVA: Ampak tako sem hrepenela po njej.

CHARLOTTE: Si prepričana, da se ima bolje tu pri tebi?

EVA: Ja, ima se. In jaz imam nekoga, da skrbim zanj.

CHARLOTTE: Se ji je poslabšalo? Hočem reči, je ...? Ali je ...? Slabše?

EVA: Jasno, da se ji je poslabšalo. Tako pač je s to boleznijo.

CHARLOTTE: No, pridi, greva jo pozdravit.

EVA: Si prepričana, da si tega res želiš?

CHARLOTTE: *(se smeje)* Mislim, da je strašno neprijetno, ampak saj nimam izbire.

EVA: Mama!

CHARLOTTE: Vedno mi je bilo težko z ljudmi, ki se ne zavedajo svojih motivov.

EVA: Misliš mene?

CHARLOTTE: Misli si, kar hočeš. No, pojdiva.

4

CHARLOTTE: Mala Lena. Objela te bom in te poljubila. Tvoje roke bom dala sem in jih naslonila na svoja ramena. Pogosto mislim nate, vsak dan.

HELENA: *(reče nekaj)*

EVA: Helena pravi, da jo boli grlo in da te noče okužiti.

CHARLOTTE: *(jo spet poljubi)* Oh, saj me nikoli ni bilo strah bacilov. Nazadnje sem bila prehlajena pred dvajsetimi leti. Kako lepo sobo imaš. In kakšen razgled. Enak razgled kot ga imam jaz iz svoje sobe.

HELENA: *(reče nekaj)*

EVA: Lena pravi, naj ji snamem očala, da jo boš lahko dobro videla.

CHARLOTTE: Saj te vendar vidim.

HELENA: *(reče nekaj)*

EVA: Hoče, da jo primeš za glavo in jo pogledaš.

CHARLOTTE: Je tako v redu?

HELENA: Ja.

CHARLOTTE: Tako sem vesela, da Eva skrbi zate. Nič nisem vedela, mislila sem, da si še zmeraj v tistem sanatoriju. Pravzaprav sem te hotela obiskati, preden sem odpotovala. Ampak tako je še boljše, kajne.

HELENA: Ja.

CHARLOTTE: Zdaj smo lahko skupaj vsak dan.

HELENA: *(srečno)* Ja.

CHARLOTTE: Te boli?

HELENA: Ne.

CHARLOTTE: Lepo frizuro imaš.

HELENA: *(reče nekaj)*

EVA: To je zate, mama.

CHARLOTTE: Ravno berem eno zelo dobro knjigo o francoski revoluciji. Če hočeš, ti jo lahko berem na glas. Skupaj lahko sediva na verandi, jaz pa ti bom brala. Bi ti bilo to všeč?

HELENA: Ja.

CHARLOTTE: Lahko pa se odpravimo kam z avtom. Nikoli še nisem bila v teh krajih.

HELENA: Ja.

CHARLOTTE: Zelo veliko sem mislila nate.

HELENA: *(reče nekaj in se smeje)*

CHARLOTTE: Kaj pravi?

EVA: Lena pravi, da si gotovo zelo utrujena in da se ti danes ni treba več naprezati. Misli, da si bila pridna.

CHARLOTTE: Kaj Lena nima ure?

EVA: Seveda. Ima jo zraven postelje!

CHARLOTTE: Izvoli, Lena, tu imaš mojo zapestno uro. Dobila sem jo od nekega oboževalca, ki se mu je zdelo, da točnost ni moja največja vrlina. Bo Lena jedla kosilo z nami?

EVA: Ne, običajno ji dam glavni obrok sredi dneva. Hujša. Ko je bila v sanatoriju, je čisto preveč jedla.

HELENA: *(reče nekaj)*

EVA: Lena pravi, da ...

CHARLOTTE: Počakaj, razumela sem, kaj je Lena hotela povedati: Ob oknu je metulj! Imam prav?

5

CHARLOTTE: *(sama)* Zakaj se mi zdi, da imam vročino? Zakaj mi gre ves čas na jok? Tako idiotsko neumno. Tam naj bi stala osramočena. Tako je mišljeno. In ta slaba vest. Vedno, vedno slaba vest. Tako se mi je mudilo sem. Kaj sem si sploh predstavljala? Po čem sem tako obupano hrepenela, čeprav si nisem upala priznati niti sama sebi? Zdaj se grem stuširat in potem bom zaspala za kakšno uro, ulegla se bom v posteljo in zamižala, potem pa si bom oblekla nekaj lepega za večerjo. Tako

da bo morala Eva priznati, da je njena stara mati dobro ohranjena. Jok ne bo prinesel nič dobrega, ura je že čez štiri. Prekletu. Tam je sedela in me gledala s svojimi velikimi očmi. Držala sem njen obraz med rokami in čutila sem, kako se je bolezen lotila njenih ubogih vratnih mišic. Prekletu, ne morem je dvigniti, je odnesli v svojo posteljo in je potolažiti kot takrat, ko je imela tri leta. Tisto propadajoče, mehko telo, to je moja Lena. Ne cmeri se zdaj, hudiča. Saj je že četrť čez štiri. Stuširat se grem, da se pomirim. Skrajšala bom svoj obisk. Štirje dnevi bodo kar v redu. To mi bo uspelo. Potem bom odpotovala v Afriko, kot sem nameravala že od začetka. Boli me. Boli. Boli. Počakaj no. Boli tako kot v drugem stavku Bartokove sonate. (*mrmra in si tiho poje*). No ja. Ritem je bil čisto prehiter, to je jasno. Tako pa gre zares: začetni takt, pam-pam in potem se začne viti kača bolečin. Počasi, ampak brez solz, ker solz ni več ali pa jih sploh nikoli ni bilo. Tako, ja. Če to drži, je tale obisk župnišča vendarle nekaj vreden. Zdaj bom oblekla svojo rdečo obleko in to iz čiste zlobe, zato ker Eva misli, da bi morala nositi kaj bolj primernež tako hitro po Leonardovi smrti. Saj z mojim telesom ni nič narobe. Mogoče ni tako strašno elegantno, ampak moje telo je dobro in prijazno telo. Ko pridem v Afriko, bom – mogoče pa bi raje odpotovala na Kreto in pozdravila Harolda. (*se smeje*) Pravi pujs je, dobri stari Harold, ampak dobro kuha in ve, kako je treba živeti. Zvečer ga pokličem, tako bom naredila, prav prileglo se bo po štirih urah svetohlinstva. (*nenadoma*) Zakaj sem tako zlobna, ves čas sem jezna. Eva in Viktor sta bila samo prijazna do mene in vesela sta, ker sem tu. In Viktor je pravzaprav prijazen fant. Eva, cmera, ima srečo, da je dobila tako prijaznega moža. No, zdaj pa še tuš ne bo delal! No, celo dela.

6

EVA: Ta nerazumljivo nenavadna mama!

Moral bi jo videti, ko sem ji povedala, da Lena živi z nama. Moral bi videti njen nasmeħ. Si lahko predstavljaš, da je zmogla spraviti skupaj nasmeħ, kljub presenečenju in grozi. In potem, ko sva stali pred vrati Lenine sobe: kot igralka, ki jo je na smrt strah, preden vstopi na sceno, ampak je vseeno zbrana. Nastop je bil suveren. Misliš, da je moja mati popolnoma brez čustev. Zakaj je pravzaprav sploh prišla sem? Kaj je pravzaprav pričakovala od ponovnega srečanja po sedmih letih. Kaj je pričakovala? In kaj sem pričakovala jaz? Ali človek nikoli ne opusti upanja?

VIKTOR: Ne verjamem.

EVA: Ali nikoli ne prenehaš biti mati in hči?

VIKTOR: Pri nekaterih je res tako.

EVA: Kot težak duħ, ki se naenkrat spotakne čezte, ko odpreš vrata v otroško sobo, ker si že zdavnaj pozabil, da so to kljub vsemu vrata v otroško sobo. Se ti zdi, da sem zares odrasla?

VIKTOR: Ne vem, kaj pomeni biti zares odrasel.

EVA: Tudi jaz ne.

VIKTOR: Zares odrasel si, ko se lahko soočiš s svojimi sanjami in upanji. In ko ne hrepeniš več.

EVA: Misliš?

VIKTOR: In te morda nič več ne preseneti.

EVA: Tako pameten si videti, ko sediš tam s svojo staro pipo. Ti si gotovo zares odrasel.

VIKTOR: Mislim, da ne. Vsak dan me kaj preseneti.

EVA: Na primer?

VIKTOR: Ti, na primer. Poleg tega imam tudi popolnoma nerazumne sanje in upanja. Pa še nekaj hrepenenja je zraven.

EVA: Hrepenenja?

VIKTOR: Hrepenim po tebi.

EVA: To pa je zares lepa beseda, kajne? No, beseda, ki pravzaprav ne pomeni nič resničnega. Zrasla sem z lepimi besedami.

Beseda *bolečina*, na primer. Mama ni besna ali razočarana ali nesrečna, ona *čuti bolečino*. Tudi ti si poln takih besed. Pri tebi gre verjetno za neke vrste poklicno deformacijo. Če rečeš, da hrepeniš po meni, kljub temu da stojim tu pred tabo, sem nezaupljiva.

VIKTOR: Zelo dobro veš, kaj mislim.

EVA: Ne. Če bi vedela, ti nikoli ne bi padlo na misel, da bi rekel, da hrepeniš po meni.

VIKTOR: (*se smeje*) To je res.

EVA: Kar dokazuje, da sem vsaj tako pametna kot ti, če ne še pametnejša, kar samo po sebi ne pove veliko. Zdaj grem v kuhinjo, da preverim, kako je s telečjimi zrezki. Mama je vedno mislila, da slabo kuham, prava požeruhinja je, nekoč sem jo slišala vso noč govoriti z nekim ameriškim impresarijem, kako se kuha omake. Oba sta bila resnično vznemirjena.

VIKTOR: Meni se zdi, da dobro ...

EVA: Kuham. Hvala, prijatelj moj. Ne smem pozabiti skuhati brezkofeinske kave za mojo drago mamo. Pogosto sem premišljevala, zakaj ne more spati. Zdaj se mi dozdeva, zakaj. Če bi ta ženska normalno spala, bi s svojo življenjsko močjo zdrobila vse okoli sebe, njena nespečnost pa je način, s katerim jo narava nadzoruje, da ostaja še nekako znosna. (*gre ven in spet noter*) Zdaj boš videl, kako lepo se bo napravila za večerjo. Samo poglej njeno popolno obleko, ki nas bo diskretno opomnila, da je kljub vsemu osamljena in žalujoča vdova.

7

EVA: Draga mama, kako lepa obleka!

CHARLOTTE: Se ti zdi, da mi pristaja? Dolgo sem mislila, da ne morem nositi rdeče, ampak potem sem nekega dne srečala starega prijatelja Samuela Parkenhursta, ki je rekel: »Charlotte, ravno prihajam z Diorjeve jesenske modne revije in tam so imeli eno rdečo obleko, ki je bila narejena zate.«

Prosila sem ga, naj mi jo prinese in – prav lepo mi je pristajala. Lačna sem kot volk.

EVA: Upam, da boš zadovoljna. Spekla sem telečje zrezke. Včasih si jih imela rada.

CHARLOTTE: Odlično. Domača hrana se bo resnično prilegla po vsej tej hotelski.

VIKTOR: Ja, nazdravimo. Dobrodošla v župnišču, draga Charlotte. Srčno dobrodošla, upam, da se boš imela lepo in da boš ostala dolgo.

8

CHARLOTTE: (*po angleško*) O, živjo, si to ti, Paul. Ja, pravzaprav res motiš. Sedimo za mizo. Ne, večerjamo. Ja, tako je to. V tej deželi jemo večerjo ob petih. Bolj razločno moraš govoriti. Tako grozno šumi v slušalki. Kje pa si pravzaprav? V Nici! Kaj pa počneš v Nici? Samo pazi, da mi ne zaigraš vsega denarja. Kaj praviš? (*poslovno*) Ja, imam, ampak ne smejo misliti, da bo šlo tako lahko kot zadnjič. Povej jim, da je zaradi mene lahko honorar enak, plus tvoja provizija in potni stroški. Poleg tega naj mi plačajo moje stroške, svinjsko drago je bilo, skoraj bi me uničili, lahko tudi prestavijo vaje, da jim bo bolj ustrezalo. (*pogleda v svoj koledar*) Prišla bom iz Münchna, vadijo lahko v soboto in nedeljo dopoldan, če bo Varviso vztrajal pri dveh vajah. Ne mislim se pretegniti zaradi tega, povezave so grozne, cel dan bi morala presedeti na različnih letališčih. Naj pogledam, potrebujem svoja očala, kam, hudiča, sem jih založila. Eva, greš lahko pogledat, če sem dala očala na mizo tam pri oknu. Hvala, draga Eva. Zdaj bom pogledala. Zdaj ima ženička očala na nosu. Ne, niti slučajno ne bo šlo. Takrat sem prosta, to dobro veš. Niti poskušaj ne, niti na kraj pameti mi ne pade. Tu sem si zapisala prosto, prosto, prosto. Kako si rekel, koliko bi plačali? Hudiča! Če bi prestavili ta prekleti koncert na sredo, bi se lahko izšlo. In opomni jih, naj uredijo

pravo stranišče za odrom, da mi ne bo treba
lulat v vazo za rože, ja, ja, hudič pa baročni
grad. Bog te blagoslovi, Paul. Triintrideset
stopinj!? Pazi, da se ne izčrpaš. Ne pozabi,
nisva več mlada. Rada te imam, saj veš.
(*odloži slušalko*) Moj agent, tako prijazen je.
Danes je on moj edini prijatelj na tem svetu.
Ne, hvala, nič konjaka zame, ampak z
veseljem bi malo viskija zvečer pred spanjem.
Ti lahko malo pomagam pospraviti mizo?

VIKTOR: Saj sva ti povedala, da te bova
razvajala.

CHARLOTTE: (*se usede h koncertnemu
klavirju*) Kako lep star instrument, kako lep
zven. In na novo uglašen! (*malo zaigra*) Zdaj
sem pa res dobre volje. Skrbelo me je za
prazen nič.

EVA: Kako to misliš, mama?

CHARLOTTE: (*s solznimi očmi*) Ja, kaj pa misliš,
dekle moje? Ne razumeš, da me je skrbelo,
kako bo, ko te bom srečala po sedmih letih.
Bilo me je grozno strah in vso noč nisem
mogla spati in zjutraj sem hotela poklicati,
da ne pridem, če že res hočeš vedeti.

EVA: Ampak mama!

CHARLOTTE: Misliš, da sem iz kamna? Hvala,
dve kocki sladkorja, prosim. Tale brezkofeinska
kava res ni bogve kaj, ampak kaj naj, ko pa
drugače ne morem spati. Vidim, da se
ukvarjaš s Chopinovimi preludiji. Bodi tako
dobra in zaigraj kaj.

EVA: Ne zdaj, mama.

CHARLOTTE: Eva! Ne bodi otročja! Zelo me
boš razveselila, če mi boš zaigrala.

VIKTOR: Eva, draga, saj si še predvčerajšnjim
rekla, da upaš, da te bo mama hotela
poslušati. Si pozabila?

EVA: Če si zares želita. Ampak že dolgo nisem ...
Reči hočem, to bo skrupovalo in tehnično
nedovršeno. Nisem se preveč ukvarjala s
prstnimi vajami v tej verziji. Ne bo mi uspelo.

CHARLOTTE: Draga! Dovolj opravičil sva
slišala! Začni že.

EVA: (*zaigra Chopinov preludij št. 2 v a-molu*)

CHARLOTTE: Draga moja Eva.

EVA: Je to vse, kar mi imaš povedati?

CHARLOTTE: Ne, ne, ampak tako sem ganjena.

EVA: (*veselo*) Ti je bilo všeč?

CHARLOTTE: Ti si mi bila všeč.

EVA: Ne razumem, kaj misliš.

CHARLOTTE: Zakaj ne zaigraš česa od koga
drugega. Ko se že tako zabavamo.

EVA: Vedeti hočem, kaj sem naredila narobe.

CHARLOTTE: Nič nisi naredila narobe.

EVA: Ampak ni ti bilo všeč, kako sem zaigrala
prav ta preludij.

CHARLOTTE: Vsak ima svojo interpretacijo.

EVA: Seveda. Točno tako. In zdaj hočem
slišati tvojo.

CHARLOTTE: Zakaj bi to koristilo?

EVA: (*sovražno*) Zato ker te *prosim*.

CHARLOTTE: Zdaj si pa že zlobna.

EVA: Žal mi je, očitno misliš, da mi nima
smisla povedati, kako ti vidiš ta preludij.

CHARLOTTE: No, če že res hočeš. (*mirno*) Če
ne upoštevamo, da tehnično ni bilo najboljšje,
čeprav bi lahko pokazala vsaj trohico
zanimanja za Cortotove prstne vaje, ker te
kar lepo pomagajo pri interpretaciji. Ampak
na splošno, če ne upoštevamo teh težav,
ampak govorimo samo o interpretaciji.

EVA: No?

CHARLOTTE: Chopin ni sentimentalni, Eva!

Nabit je s čustvi, ni pa sladkobni. Med
občutki in sentimentalnostjo je ogromen
prepad. Preludij, ki si ga igrala, govori o
potlačeni čustvih, ne o sanjarijah. Biti
moraš mirna, jasna in ostra. Vročično,
ampak izraz je moško zadržan. Samo
poglej prve takte. (*pokaže in zaigra*) Boli,
ampak tega ne pokažem. Potem kratko
olajšanje. Ampak skoraj takoj izgine in
muke so *enake*, nič večje, nič manjše. Ves
čas ima popoln nadzor. Chopin je bil
ponosen, sarkastičen, vročkrven, trpeč,
besen in zelo možat. Ni bil nobena občutljiva
ženščina. Ta drugi preludij je treba odigrati
do konca. Nikoli ne sme biti prilizjen.

Mora se slišati narobe, naporno, ampak zdrži do konca. To je to, poslušaj. (zaigra skladbo še enkrat)

EVA: Razumem.

CHARLOTTE: (*skoraj ponižno*) Ne bodi jezna name, Eva.

EVA: Zakaj bi bila jezna. Nasprotno.

CHARLOTTE: Petinštirideset let svojega življenja se ukvarjam s temi strašnimi preludiji. Še vedno je veliko skrivnosti, takih, ki jih ne razumem. Ampak ne bom se vdala.

EVA: Ko sem bila otrok, sem te noro občudovala. Potem sem bila sita tebe in klavirja kar nekaj let. Zdaj te spet občudujem, samo na drugačen način.

CHARLOTTE: (*sarkastično*) No, potem je upanje.

EVA: (*resno*) Ja, prav res.

VIKTOR: Zdi se mi, da je Charlottina analiza zelo očarljiva, ampak Evina interpretacija se zdi bolj pomembna.

CHARLOTTE: (*se srečno nasmeje*) Za to izjavo si Viktor zasluži poljub!

VIKTOR: (*v zadregi*) Samo povedal sem, kar se mi zdi.

9

EVA: Sem na grob pridem vsako soboto. Če je toplo kot danes, se usedem na klop za nekaj časa in pustim mislim, da gredo svojo pot. (*premor*) Erik se je utopil en dan pred svojim četrtnim rojstnim dnevom. Na dvorišču imamo star vodnjak in pokrov na njem je pritrjen z žebli, nekako mu ga je uspelo dvigniti in padel je noter. Skoraj takoj smo ga našli, ampak ga že ni bilo več. Viktor se ni pobral, imela sta nekaj posebnega, Erik in njegov očka. Jaz sem večinoma žalovala na zunaj. Čisto znotraj pa sem že od začetka čutila, da je še zmeraj živ, da živiva čisto drug ob drugem. Samo malo se moram skoncentrirati in že je tu. Včasih, tik preden zaspi, čutim, kako diha ob mojem obrazu in kako se me dotika s svojo roko. Se ti zdi to prenapeto?

Saj mogoče razumem, če tako misliš. Meni pa je čisto naravno. Živi neko drugo življenje, ampak kadar koli se lahko dotakneva drug drugega, ni meja, ni zidu, ki ga ne bi mogla preplezati. Včasih seveda razmišljam, kakšna je ta resničnost, kjer moj mali fantek živi in diha. Obenem pa se zavedam, da se tega ne da opisati, kajti to je svet osvobojenih misli. Viktorju je precej težje kot meni. Pravi, da ne more več verjeti v Boga, ker Bog pusti, da otroci umirajo, da zgorejo v ognju, da znorijo, da stradajo ali da jih ubijejo. Poskušam mu razložiti, da ni razlike med otroki in odraslimi, saj so odrasli še vedno otroci, ki morajo živeti preoblečeni v odrasle. Zame je človek neverjetno bitje, kot nedojemljiva misel in v človeku je vse, od najvišjega do najnižjega, kot v življenju, in človek je božja kopija in v Bogu je vse, to so silne moči in tako se ustvarijo hudiči in svetniki in preroki in mračnjaki in umetniki in uničevalci. Vse obstaja drugo ob drugem in ena stvar prodira v drugo. Kot gromozanske pošasti, ki se ves čas spreminjajo, razumeš, kaj mislim? Na ta način mora obstajati tudi brezmejna množica resničnosti, ne samo resničnost, ki jo dojemamo z našim topim razumom, ampak metež resničnosti, ki se bočijo druga čez drugo, znotraj in zunaj nas. Samo zaradi strahu in zdrave kmečke pameti verjamemo v meje. *Ni meja*. Ne za misli ne za čustva. Naša bojazljivost nam postavlja meje, se ti ne zdi? Ko igraš počasne stavke Beethovnovе sonate *Hammerklavier*, gotovo čutiš, da se giblješ v svetu brez meja, znotraj silnega gibanja, ki ga ne moreš nikoli spregledati ali raziskati. Kot z Jezusom. Kršil je zakone in omejitve s povsem novim čustvom, o katerem ni prej nihče nič slišal, z ljubeznijo. Jasnó, da je bilo ljudi strah in da se jim je mešalo, tako kot jih je vedno groza in poskušajo pobeigniti, ko jih zajame silno čustvo, čeprav gredo tja in uničeni hrepenijo po svojih izsušenih in mrtvih čustvih.

CHARLOTTE: Groza me je, ko jo slišim, kako razmišlja. Tako prenapeto – tako daleč od razuma. In ta samoumevnost! Druži se z vajinim fantkom, rešila je uganko sveta, kjer se skrivajo odgovori na vsa vprašanja.

VIKTOR: (*se smeje*) Ja, ja.

CHARLOTTE: Ne smeš ji pustiti, da tako hodi naokoli.

VIKTOR: Kako to misliš?

CHARLOTTE: Pravzaprav mislim, da je strašno nesrečna. In da bo nekega dne spoznala, kako brezupno je, in takrat bo naredila kaj norega.

VIKTOR: Res tako misliš?

CHARLOTTE: Ja, res tako mislim.

VIKTOR: Je zgoraj pri Leni?

CHARLOTTE: Pripravlja jo za spanje.

VIKTOR: Usedi se sem za trenutek, draga Charlotte, in poslušaj, pa ti bom poskušal razložiti, kako jaz vidim svojo ženo.

CHARLOTTE: Ja, sedim, torej?

VIKTOR: Ko sem Evo prosil, če bi se poročila z mano, mi je takoj odgovorila, da me ne ljubi. Vprašal sem jo, če ljubi koga drugega. Odgovorila je, da še nikoli ni ljubila nikogar, da ne zna ljubiti. (*premor*) Eva in jaz sva živela tu več let, bila sva prijazna drug do drugega, veliko sva delala, hodila na potovanja v tujino za moj dopust, in rodil se je Erik. Skoraj sva že opustila upanje, da bova dobila svoje otroke in se začela resno pogovarjati o posvojitvi – (*premor*) Torej. Med nosečnostjo se je Eva popolnoma spremenila. Postala je vesela, mila in odprta. Polenila se je, vseeno ji je bilo za delo v župniji in za igranje klavirja. Pogosto je sedela na tistem stolu z nogo na drugem in gledala, kako svetloba potuje preko gore in fjorda. Naenkrat sva bila neznansko srečna – se opravičujem za tole – tudi v postelji sva bila zelo srečna. Dvajset let sem starejši od Eve, mislil sem že, da se je nad življenje spustila siva mrena, če razumeš, kaj mislim.

Mislil sem, da se lahko ozrem nazaj in rečem, aha, to je to, to je bilo torej življenje, tako mora biti. Ampak potem je bilo vse drugače, bilo je silno – (*premor*) Bilo je nekaj silno – (*premor*) Moraš mi oprostiti, Charlotte, ampak še zmeraj mi je težko. (*premor*) Ja. Nekaj let je bilo bogatih. Morala bi videti Evo. Resnično bi jo morala videti.

CHARLOTTE: Spominjam se let okoli Erikovega rojstva. Takrat sem ves čas igrala Mozartove sonate in klavirske koncerte. Niti en dan nisem imela prosto.

VIKTOR: Ne, res ne. Ves čas sva te klicala na obisk, ampak, žal, nikoli nisi imela časa.

CHARLOTTE: Ne.

VIKTOR: Ko se je Erik utopil, je postala siva mrena še bolj siva. Za Evo je bilo malo drugače.

CHARLOTTE: Drugače? Kako drugače?

VIKTOR: Njena čustva živijo nenačeto, vsaj tako je videti. Shujšala je in postala surova in zelo spremenljive volje je – strašne napade jeze ima na primer. Ampak ne mislim, da je prenapeta ali čudna. In če čuti, da njen sin živi čisto blizu nje, je to verjetno zaradi tega. O tem ne govori pogosto, verjetno se boji, da bo meni hudo – in res mi je. Ampak to, kar pravi, se mi zdi resnično. Verjamem ji.

CHARLOTTE: Seveda. Saj si vendar duhovnik.

VIKTOR: Tisto malo vere, kar je še imam, živi pod njenimi pogoji.

CHARLOTTE: Oprosti, če sem te prizadela.

VIKTOR: Nič hudega, Charlotte. Za razliko od tebe in Eve sem jaz difuzna in negotova oseba. Sebe krivim.

CHARLOTTE: Se ti ne zdi, da si lahko privoščim par močnih uspaval za ponoči. Ja, mislim, da bi bilo kar v redu. Tu je tako tiho in mirno, samo dež nežno žumi na strehi. Dva cersona in dva apaurina bi moralo zadostovati.

EVA: Imaš vse, kar potrebuješ?

CHARLOTTE: Čudovito. Ta pravi piškoti in mineralna voda in kasetofon s kasetami in dva detektivska romana in čepki za ušesa in spalna maska in dodatna blazina in moja ljuba odeja. Hočeš malo moje dobre švicarske čokolade, sveže iz Zürich. Izvoli, vzemi dva koščka.

EVA: Hvala lepa, mama, ampak nisem tako navdušena nad čokolado.

CHARLOTTE: A res, to je pa čudno. Spomnim se, da si bila kot otrok nora na sladke stvari.

EVA: Helena je imela rada sladkarije. Ne jaz.

CHARLOTTE: No, še boljše, potem bo moja čokolada samo moja.

EVA: Lahko noč, draga mama.

CHARLOTTE: Lahko noč, otrok moj, in hvala za danes. Viktor je res očarljiv človek. Paziti moraš nanj.

EVA: Saj pazim.

CHARLOTTE: Sta srečna skupaj? Se imata dobro?

EVA: (*potrpežljivo*) Dragá mama. Viktor je moj najboljši prijatelj. Ne vem, kakšno bi bilo življenje, če ne bi imela njega.

CHARLOTTE: Rekel je, da ga nisi ljubila.

EVA: Je res to rekel?

CHARLOTTE: Seveda. Zakaj ne?

EVA: Malo sem presenečena.

CHARLOTTE: Je bila to skrivnost?

EVA: Ne.

CHARLOTTE: Ampak ni ti všeč, da je to rekel.

EVA: Viktor težko zaupa ljudem.

CHARLOTTE: Pogovarjala sva se o tebi.

EVA: Če hočeš kaj vedeti, me lahko vprašaš naravnost. Obljubim, da bom iskrena, kot je le mogoče.

CHARLOTTE: Dragi otrok, iz tega pa res ni treba delati slona. Saj ni tako nenavadno, da mamó zanimala, kako se ima njena hčerka. O tebi sva govorila z največjo nežnostjo, to ti lahko zagotovim.

EVA: Ne razumem, zakaj ne moreš pustiti ljudi pri miru.

CHARLOTTE: Mislim, da sem te pustila pri miru čisto predolgo.

EVA: (*se nasmehne*) To imaš pa popolnoma prav.

CHARLOTTE: No, zdaj pa ne bova govorili o teh žalostnih čustvih. Ker drugače, kljub uspavalom, ne bom mogla zaspati.

EVA: Lahko se pogovoriva kdaj drugič.

CHARLOTTE: Prav imaš. Objemi me in mi obljubi, da nisi jezna na svojo mamó.

EVA: Obljubim.

CHARLOTTE: Rada te imam, saj veš.

EVA: (*prijazno*) Tudi jaz te imam rada.

CHARLOTTE: Hudiča, sploh ni tako fino biti ves čas sam, ti povem. Tako sem ljubosumna na vaju z Viktorjem.

EVA: Ja.

CHARLOTTE: Zdaj, ko je Leonardo mrtev, sem tako hudičevo osamljena. Me lahko razumeš?

EVA: Ja, razumem.

CHARLOTTE: Ne, ne, ne. Zdaj bom začela jokati iz samopomilovanja, medve pa sva se zmenili, da se nocoj ne bova predajali čustvom. Tale detektivski roman pa sploh ni tako slab. Neki novi pisatelj, Adam Kretzinsky. Si že kdaj slišala zanj?

EVA: Ne.

CHARLOTTE: Spoznala sem ga v Madridu. Čisto zmešan je bil. Komaj sem se ga ubranila. Pravzaprav se ga sploh nisem ubranila. Lahko noč, mala Eva.

EVA: Lahko noč, mama.

CHARLOTTE: Noro me je oboževal in rekel, da sem najlepša ženska v njegovem življenju. Kaj naj človek s takim?

EVA: Kdaj bi imela zajtrk?

CHARLOTTE: Ni se treba mučiti z mano.

EVA: Ampak jaz te *hočem* razvajati.

CHARLOTTE: No, če res vztrajaš.

EVA: Močna kava, toplo mleko, dve rezini rženega kruha s sirom *Jarlsberg*, ena rezina popečenega belega kruha z medom. Tako, a ne?

CHARLOTTE: In en kozarec sveže stisnjenega pomarančnega soka.

EVA: Pomisli, skoraj bi pozabila.

CHARLOTTE: Ja, pravzaprav si ...

EVA: Dobiš svoj sok. Lahko noč, mama.

CHARLOTTE: Lahko noč, ljubica.

12

CHARLOTTE: *(sama)* Mislim, da bi si lahko malo uredila račune. *(vzame rdeč zvezek)* Ne smem pozabiti reči Brammerju, da naloži Leonardov denar. Hiša je tudi precej vredna, nikoli se nisi brigal za premoženje in dolgove, bil si nad zemeljskimi skrbmi, vse težave si prepustil Charlotte. »Ti Charlotte si tako dobra z denarjem, ti Charlotte si moja financ ministrica.« Enkrat, ko si bil jezen name, si mi rekel, da sem skopuška. Sem res skopuška? Skrbna z denarjem, seveda. Dedkova kmečka kri in zdrava kmečka pamet. Tri milijone sedemsto petintrideset tisoč osemsto šestinšestdeset frankov. Kdo bi si mislil, da si imel toliko denarja, Leonardo. Kdo bi verjel? In v oporoki zapuščáš vse skupaj svoji stari Charlotte. No, tudi jaz imam nekaj malega. Skupaj zneso malo več kot pet milijonov. Kaj pa bom z vsem tem denarjem. Evi in Viktorju bom kupila en dober avto. Ne moreta se voziti naokrog v tej stari kripti, ki stoji na vrtu. Videti je precej nevarno. V ponedeljek se bomo odpravili v mesto in pogledali avtomobile. To ju bo razveselilo. In mene tudi. *(zazeha)* Zdaj sem pomirjena in zaspana. Malo bom prebrala Adamovo knjigo in potem bom ugasnila luč. Res je tiho tukaj. Dež je prenehal. Torej. *(bere)* »Z nemim dostojanstvom mu je prepustila rdečo rožo svoje nedolžnosti, on pa jo je sprejel brez navdušenja, čeprav je ves dopoldan opazoval njene majhne, čvrste prsi in močne, svetle sramne dlake, ki so kukale izza hlačk.« Jezus, kakšen šund! Pravzaprav je bil ta Adam pravi idiot, čeprav se je zaradi mene skoraj ubil. *(se smeje)* Kaj če bi kupila nov avto zase in bi dala Evi in Viktorju mercedesa.

Potem bi lahko v Pariz odletela. Tam bi kupila avto in mi ne bi bilo treba na to dolgo pot. *(zeha)* Jutri zjutraj se bom lotila Ravela, bog, res sem se polenila zadnjih nekaj tednov, enostavno nedopustno. *(zamiži)* Žalostna podoba je, Viktor, grozljivo podoben Josefu, ampak bolj nepomemben. Zdolgočasila se bosta do konca, to je jasno!

(Vrata se odprejo. Charlotte se zelo ustraši. Naenkrat v sobo prihiti Helena, se vrže na mamo, težka je in močna. Po kratkem boju se Charlotte zbudi.)

13

EVA: Mama, kaj se je zgodilo. Slišala sem te, kako vpiješ in ko sem prišla v tvojo sobo, te ni bilo.

CHARLOTTE: Žal mi je, če sem te zbudila, ampak imela sem tako neprijetne sanje. Sanjala sem, da –

EVA: Ja?

CHARLOTTE: Ne, ne spomnim se, kaj je bilo.

EVA: Z veseljem ti delam družbo, če se hočeš pogovarjati.

CHARLOTTE: Ne, hvala, draga. Posedela bom še kakšen trenutek, da se zberem. Pojdi nazaj in se uleži.

EVA: Potem pa res grem.

CHARLOTTE: Eva!

EVA: Ja, mama!

CHARLOTTE: Saj me imaš rada?

EVA: Seveda. Saj si moja mama.

CHARLOTTE: To pa ni bil najbolj iskren odgovor.

EVA: Potem te bom še jaz vprašala. Me imaš ti rada?

CHARLOTTE: Ljubim te.

EVA: To pa ni res. *(se smeje)*

CHARLOTTE: Obtožuješ me, da te nimam dovolj rada.

EVA: *(ne odgovarja, jo gleda)*

CHARLOTTE: Ne vidiš, kako nesmiselna obtožba je to?

EVA: *(Jo gleda)* To ni nobena obtožba.

CHARLOTTE: Ali obtožuješ sebe, da nimaš dovolj rada Viktorja?

EVA: Viktorju sem povedala, da ga ne ljubim. Ti pa *igraš* ljubezen. To je razlika.

CHARLOTTE: Kaj pa, če to počnem v dobri veri?

EVA: Zdaj pa ne razumem, kaj misliš.

CHARLOTTE: Če sem resnično prepričana, da ljubim tebe in Heleno.

EVA: To ni mogoče.

CHARLOTTE: Se spomniš, ko sem prekinila svojo kariero in se odločila, da bom ostala doma?

EVA: Saj ne vem, kaj je bilo hujše: čas, ko si bila doma in igrala ženo in mamo, ali čas, ko si bila na turneji. Ampak bolj ko premišljujem o tem, bolj mi je jasno, da si nama življenje spremenila v pekel, obema, očetu in meni.

CHARLOTTE: *Nič* ne veš o najinem odnosu z očetom.

EVA: Oče je bil ravno tako nemočen in popustljiv kot jaz in vsi ostali.

CHARLOTTE: To ni res. Oče in jaz sva bila srečna skupaj. Josef je bil najbolj prijazen, dober in nežen človek na svetu. Ljubil me je in jaz bi lahko zanj naredila kar koli.

EVA: Seveda. Prevarala si ga.

CHARLOTTE: *Nisem* ga prevarala. Zaljubljena sem bila v Martina in sem z njim odpotovala za osem mesecev. Misliš, da mi je bilo takrat z rožicami poslano?

EVA: Kakor koli že, jaz sem bila tista, ki je ob večerih sedela z očkom, in jaz sem bila tista, ki ga je tolažila, in jaz sem mu bila prisiljena ves čas prigovarjati, da ga kljub vsemu še vedno ljubiš in da se boš zagotovo vrnila, in jaz sem bila tista, ki je na glas brala tvoja pisma. Tvoja dolga, nežna, vesela, zabavna pisma, polna ljubezni, kjer si govorila o izbranih delčkih s svojih zanimivih potovanj. Sedela sva kot največja idiota in brala tvoja pisma po dvakrat, trikrat in si mislila, da je na svetu ni boljše od tebe.

CHARLOTTE: *(tiho, presenečeno)* Eva, ti me sovražiš.

EVA: Ne vem. Tako zmedena sem. Kar naenkrat se pojaviš tu po sedmih letih in jaz se razveselim, da boš prišla. Ne vem, kaj sem si predstavljala. Mogoče sem mislila, da si osamljena in žalostna. Ne vem. Mogoče sem mislila, da sem že zares odrasla, da jasno vidim tebe in sebe in Helenino bolezen in najino otroštvo. Zdaj mi je jasno, da je vse skupaj en velik kaos. *(premor)* Lahko noč, mama. Ni se najbolj pametno pogovarjati o nečem, kar se je že zgodilo. Preveč boli, poleg tega pa nima smisla.

CHARLOTTE: Navržeš vse te obtožbe in potem kar greš!

EVA: Ker je v vsakem primeru prepozno.

CHARLOTTE: Za kaj je prepozno?

EVA: Nič se ne more spremeniti.

(Zdaj se v tišini zasliši dolg in tožec ton, komaj človeški. Charlotte v grozi pogleda svojo hčer. Eva reče: »To je Helena, zbudila se je, gor k njej grem za kratek čas, da vidim, če kaj potrebuje.« Pohiti skozi temno hišo, potipa zid, ne potrebuje luči, skozi okno pa sveti popolnoma negiben lunin sij. Čisto mirno je, nobenega vetra, nobenega ptiča. Eva previdno odpre vrata Helenine sobe. Tožec glas takoj utihne. Prižge nočno lučko. Helena sedi pokončno v postelji z ograjico, vrat in ramena ji trzajo, grize si ustnice. Oči so trdno zaprte, spi. Eva jo previdno zbudi. Počasi odpre oči, počasi se zave svoje resničnosti, poskuša nekaj povedati, ampak se takoj ustavi. Eva jo vpraša, če je žejna, ona jo zavrne, zapre oči. Zaspi v trenutku. Trzanje poneha, obraz je miren. Eva sedi pri njej, jo gleda. Ugasne luč. Jo gleda.)

14

EVA: Zate sem bila samo punčka, s katero si se igrala, ko si imela čas. Če sem bila bolna ali naporna, si me prepustila varuški ali očetu. Zaprla si se in delala in nihče te ni smel

motiti. Stala sem pred vrati in poslušala. Ko si si vzela čas za odmor za kavo, sem si upala prikrasti k tebi in preveriti, če sploh še obstajaš. Prijazna si bila, ampak odsotna. Če sem te kaj vprašala, si mi komaj kaj odgovorila. Sedela sem na tleh in te gledala, bila si velika in lepa, soba je bila sveža in zračna, markize so bile spuščene, zunaj pa je v krošnjah dreves šelestelo, vse je bilo ovito v nestvarno zeleno svetlobo. Včasih sem se s tabo lahko zapeljala s čolnom po zalivu, imela si dolgo, belo poletno obleko z dekoltejem, ki je kazala tvoje prsi, ki so bile tako lepe, bila si bosa in iz las si si spletla debelo kito. Rada si gledala v vodo, bila je jasna in mrzla, lahko si videl tiste velike kamne čisto na dnu, rastline in ribe, tvoji lasje so bili mokri in tvoje roke so bile mokre. Zato ker si bila ti vedno tako lepa, sem hotela biti lepa tudi jaz. Zelo sem skrbela za svojo obleko. Zmeraj me je skrbelo, da ti ne bo všeč, kakšna sem, mislila sem, da sem tako grda, koščena in nerodna in z velikimi kravjimi očmi in velikimi, grdimi ustnicami, brez obrvi in trepalnic, roke so bile čisto predolge in noge čisto prevelike in prsti na nogah čisto preveč ploščati in – ne, mislila sem, da sem skoraj nagnusna. Ampak ti nisi nikoli pokazala, da te skrbi za moj izgled, enkrat si rekla: mislila sem, da boš fantek, in potem si se začela smejati, da me ne bi razžalostila. Ampak seveda si me. Cel teden sem na skrivaj jokala, saj si sovražila solze – solze drugih. Potem pa so se nekega dne tvoje potovalne torbe znašle spodaj pri stopnicah in po telefonu si govorila v tujem jeziku, šla sem v otroško sobo in molila, da bi se nekaj zgodilo in ne bi odšla na potovanje, da bi babica umrla ali da bi se zgodil potres ali da bi vsem letalom odpovedal motor, ampak vedno si odšla, vrata so bila odprta in pihalo je skozi hišo in vsi so govorili drug prek drugega in potem si prišla k meni in me

objela in poljubila in me objela in me še enkrat poljubila in me pogledala in se mi nasmehnila in dišala si tako lepo in tuje in ti sama si bila tudi tuja, bila si že na poti, nisi me videla, pomislila sem, zdaj se mi bo ustavilo srce, zdaj bom umrla, tako je bolelo, nikoli več ne bom vesela, samo pet minut je minilo, kako bom zdržala to bolečino dva meseca in potem sem jokala na očkovem kolenu in očka je sedel povsem negibno s svojo mehko roko na moji glavi, sedel je, kolikor je bilo treba in kadil svojo staro pipo, ovil naju je z dimom, včasih je kaj rekel: greva zvečer v kino ali danes bi se za kosilo prilegel sladoled. Ampak meni je bilo vseeno za sladoled in kino, ker sem hotela umreti. In tako so minevali dnevi in tedni, očka in jaz sva si osamljenost delila precej dobro, nisva si imela veliko povedati, ampak z njim je bilo tako mirno in nikoli ga nisem motila, včasih je bil videti malo zaskrbljen, nisem vedela, da je bil ves čas v denarnih težavah, ampak zmeraj ko sem pritopotala, se je njegov obraz razjasnil in potem sva se nekaj časa pogovarjala ali pa me je potrepljal s svojo majhno, blede roko ali pa je sedel na usnjeni zofi s stricem Ottom in pila sta konjak in nekaj tiho momljala med seboj, sprašujem se, če sta se sploh slišala, včasih pa je bil tam stric Harry in sta igrala šah in takrat je bilo še posebej tiho, takrat si lahko slišal tiktakanje vseh ur v hiši. Nekaj dni preden si prišla nazaj domov, sem od razburjenja dobila vročino, skrbelo me je, da ne bi zbolela, ker sem vedela, da si se bala bolnih ljudi. In potem, ko si le prišla, skoraj nisem mogla zadržati svojega veselja in nisem mogla reči niti besede, zato si bila včasih malo nestrpna in si rekla: Eva očitno ni posebno vesela, da je njena mama spet doma. Takrat sem zardela kot kuhan rak in se spotila, ampak še zmeraj nisem mogla reči nič, ker nisem imela nobenih besed, zato ker si ti poskrbela za vse besede pri nas

doma. Rada sem te imela, na življenje in smrt, tako sem vsaj verjela, ampak tvojim besedam nisem verjela. Instinktivno sem vedela, da nikoli nisi mislila tistega, kar si rekla. Tako lep glas imaš, mama, ko sem bila majhna, sem ga čutila po vsem telesu, ko si govorila z mano, in pogosto si se jezila name, ker nisem slišala, kaj si mi povedala. To je bilo zato, ker sem poslušala tvoj glas, pa tudi zato, ker nisem razumela, kaj si mi rekla. Tvojih besed nisem razumela, niso se skladale z izrazom v tvojih očeh ali s tonom tvojega glasu. Najhujše je bilo, da si se smehljala, ko si bila zlobna. Kadar si očka sovražila, si ga klicala »moj dragi prijatelj«, kadar si me imela dovolj, si mi rekla »draga moja deklica«. Nič ni šlo skupaj. Počakaj, mama, naj povem do konca, vem, da sem malo pijana, ampak če ne bi nič popila, ti ne bi nikoli povedala, kar ti zdaj govorim. Potem ko mi bo upadel pogum in si ne bom upala reči ničesar več ali pa bom utihnila, ker me bo sram tistega, kar sem povedala, takrat boš lahko ti govorila in razlagala, jaz pa bom poslušala in razumela, tako kot sem vedno poslušala in razumela. Kljub vsemu je bilo lepo biti tvoj mali otrok. Saj ni bilo nič narobe, da sem te imela rada. Kar dobro si me prenašala, zato ker si imela svoja potovanja. Nekaj pa je, česar ne bom nikoli razumela, in to je tvoj odnos z očkom, tako veliko sem mislila na vaju zadnje čase, ampak vajino skupno življenje mi je še vedno uganka. Včasih se mi zdi, kot da si bila popolnoma odvisna od očka, čeprav je bil precej šibkejši od tebe, na neki način si mu izkazovala pozornost, kakršne nikoli nisi pokazala do mene ali Helene. Očka si razvadila, o njem si govorila, kot bi bil narejen iz najbolj nežne snovi. Ubogi očka pa je bil le povprečnež, prijazen in skromen in neškodljiv. Če sem razumela, si kar nekajkrat odplačala njegove dolgove. Je to res?

CHARLOTTE: Ja.

EVA: Zdi se mi, da je imel očka nekaj avanturic, spomnim se vsaj treh neznanih dam, ki so prišle k nam domov in so sedele v dnevni sobi, ko si bila na potovanjih. Eni je bilo zagotovo ime Maria van Eyck in je bila tvoja učenka.

CHARLOTTE: Očka je imel razmerje z Mario. Zelo kratko in zelo neškodljivo.

EVA: Ti je bilo vseeno za te zgodbe?

CHARLOTTE: Ne, res nisem mogla biti jezna na očka zaradi teh zgodbic. Poleg tega je imel dober okus. Rekla si, da je bil očka povprečnež. To je zelo kruta in nepravilna sodba in zdi se, da sploh nisi poznala svojega očeta. V drugačnih okoliščinah bi postal Josef eden največjih arhitektov v Evropi, ampak je bil čisto preveč obziren in spodoben. Zavzel se je za svojega starejšega brata, ki ni bil pol tako nadarjen, in na nesrečo sta skupaj podedovala podjetje tvojega dedka. Josef se nikoli ni hotel kregati ali braniti svojega mnenja. Imel pa je krasne ideje, narisal je na primer filharmonijo v Københavnu ali pa mogoče v Oslu, ne, bilo je pravzaprav v Lyonu, in vsi so se strinjali, da bi bila to ena najlepših zgradb v tridesetih letih, potem pa je prišla vojna in projekt je propadel. Ubogi Josef je imel nesrečo pri vsem, česar se je lotil. Bil pa je v resnici zelo velik človek in nikakršen povprečnež. Tako nejeverno gledaš, Eva? Mi ne verjameš?

EVA: Saj je vseeno. Tvoje besede veljajo v tvoji resničnosti, moje besede v moji. Če zamenjava besede, postanejo brez pomena.

15

CHARLOTTE: Prej si govorila, da lažem sama sebi. Mislim, da nimaš prav. Sebi nisem nikoli lagala. Resnične okoliščine so bile precej strašne: bolel me je hrbet, nisem mogla dobro vaditi, moji koncerti so bili slabi, izgubila sem nekaj pomembnih angažmajev. Začela sem razmišljati, da je

moje življenje brez smisla. Obenem sem imela slabo vest zaradi tebe in Josefa. Zdelo se mi je idiotsko, da se vlečem od mesta do mesta, nahruljena in osramočena, ko pa bi bila lahko doma pri vaju. Ironično se smeješ. Poskušam ti govoriti po resnici, govorim ti samo, kako sem razmišljala, potem mi bo vseeno, kaj si misliš. Enkrat pa to res lahko razčistiva, potem o tem ne bova spregovorili nikoli več.

EVA: Poskušam razumeti.

CHARLOTTE: Bila sem v Hamburgu, igrala sem Beethovno *prvo*, ta ni posebno težka in vse je šlo dobro. Potem sva šla s starim Schmiessom, saj veš, dirigentom – zdaj je že mrtev –, v neko gostilno, da bi pojedla kaj dobrega, to sva vedno počela. Ko sva že nekaj časa jedla in pila in sem bila zadovoljna in sproščena in skoraj nisem čutila bolečin v hrbtu, je rekel Schmiess: Zakaj ne ostaneš doma pri svojem možu in otroku in živiš dostojno življenje, namesto da se vedno znova izpostavljaš poniževanju? Najprej sem strmelja vanj, potem pa sem se začela smejati. Se ti zdi, da sem igrala res *tako* slabo nočoj? Ne, nisem tako mislil, je rekel in se nasmehnil. Ampak ne morem si pomagati, da ne bi ves čas mislil na osemnajsti avgust 1934. Takrat si imela dvajset let in skupaj sva igrala Beethovno *prvo* v Linzu, se spomniš tistega večera, petintrideset stopinj, dvorana je bila nabito polna, igrala sva kot bogova, orkester je gorel, po koncertu pa je občinstvo vstalo in kričalo in topotalo z nogami in orkester je zaigral tuš. Ti si nosila rdečo, čisto enostavno poletno oblekico in dolgi lasje so ti padali vse do pasu. Bila si vesela in ni se te dotaknilo, če bi bilo po tvoje, bi lahko odigrala še petkrat tisti večer in bi enako uživala. »Kako se spomniš vsega tega?« sem vprašala. »Zapisano imam v svoji partituri,« je rekel Schmiess. »Svoja največja doživetja si običajno zapišem.« Ko sem

prišla v hotel, nisem mogla zaspati. Ob treh zjutraj sem klicala domov Josefa in mu povedala, da sem se odločila: ne bom več potovala, ostala bom doma pri njem in tebi, prava družina bomo. Josef se je strašno razveselil. Oba sva jokala, tako se naju je dotaknilo, pogovarjala sva se skoraj dve uri. Tako je bilo s tem. Ni šlo za nobeno prevaro. Mogoče otročja predstava, da je lahko življenje usmiljeno celo s Charlotte Andergast. Kar je bilo seveda neumno. Po enem mesecu sem videla, da sem zate in za očka grozno breme, da sem spet hrepenela po tem, da bi odšla stran od doma. Čez nekaj let sem se pomirila in začela z inštrukcijami, se posvetila tebi in tvoji vzgoji in z očkom delila skrbi. Poletja smo preživeli v majhni hišici v arhipelagu – tega se dobro spomniš. (*Eva pokima, se nasmehne, ne da bi se zares smehljala*) Bili smo zelo srečni, se mi zdi. Mogoče nismo bili? Ti nisi bila srečna?

EVA: (*odkima z glavo*) Ne, jaz nisem bila srečna.

CHARLOTTE: (*zavzdihne*) Rekla si, da se nikoli nisi imela tako lepo.

EVA: Nisem te hotela razočarati.

CHARLOTTE: No, pa imam. (*se zasmeje*) Kaj sem naredila narobe?

EVA: Nič nisi naredila narobe! Kot vedno si bila čudovita. Zame pa si bila strašna. Štirinajst let sem imela, ti pa si vso svojo nakopičeno energijo usmerila vame, ker nisi imela pametnejšega dela. Vseeno ti je bilo, da si me prej zanemarjala in si zdaj hotela vse nadoknaditi. Branila sem se, kot sem se znala, ampak saj nisem imela nobenih možnosti. Poleg tega sem te imela rada in ves čas sem bila popolnoma prepričana, da imaš ti prav, jaz pa ne. Sploh veš, kaj si naredila? Nikoli nisi kritizirala neposredno, uporabljala si opise. Vsako uro si prišla s svojim nasmehom, s svojimi domislicami, s svojimi nežnimi pozornostmi ali rahlo zaskrbljenim glasom. Niti ena podrobnost ni ušla tvoji ljubeči energiji. Sključeno sem

se držala, ker sem prehitro zrasla. Začela si se ukvarjati s telovadbo, seveda sva vadili skupaj, zaradi tvojega slabega hrbta. Imela sem mozolje, saj sem bila v puberteti, takoj je prišel dermatolog, dober družinski prijatelj, predpisal mi je kreme in tinkture, zaradi katerih mi je bilo slabo in zaradi katerih je bila moja koža samo še bolj rdeča. Mislila si, da imam čisto preveč težav z dolgimi lasmi, bila si prepričana, da jih zanemarjam, zato si me postrigla na kratko, bilo je grozno, sama sebi sem bila groteskna. Najhujše od vsega pa je bilo, da si si vbila v glavo, da so bili moji zobje krivi, in poskrbela si, da sem dobila aparat, izgledala sem, kot bi se mi zmešalo. Pojasnila si mi, da sem velika punca in da ne morem hoditi okoli v dolgih hlačah in puloverju, ampak v oblekah, ki si jih dala zašiti ali pa si jih zašila sama, ne da bi me vprašala, kaj si jaz mislim, in jaz nisem mogla reči ne, da te ne bi razžalostila. Dajala si mi knjige, ki mi niso bile všeč, saj jih pri svojih letih sploh še nisem razumela, brala sem in brala in potem sva skupaj razglabljali, kaj sem prebrala. Ti si mi razlagala in pripovedovala, ni mi bilo jasno, o čem si govorila, bala pa sem se, da boš nekega dne odkrila, kako neskončno neumna sem. Bila sem kot paralizirana, ena stvar pa mi je bila popolnoma jasna in očitna: niti delček tistega, kar sem bila resnično jaz, se ni dalo ljubiti ali vsaj prenašati. Bila si kot obsedena, mene pa je bilo vedno bolj strah, bila sem vedno bolj strta. Nisem več vedela, kdo sem, ker sem te hotela v vsakem trenutku zadovoljiti. Bila sem kot nerodna marioneta, ki si jo prijala v roke, govorila sem, kar si ti hotela, delala sem tvoje geste in gibe, da bi ti bila všeč, nisem si upala biti zares jaz niti za trenutek, celo takrat, ko sem bila sama, ker sem močno sovražila tisto, kar je bilo zares moje. Bilo je strahotno, mama, in še vedno se vsa tresem, ko govorim o tistih

letih. Bilo je strahotno, ampak postalo je še hujše. Nisem razumela, da sem te sovražila, ker sem bila popolnoma prepričana, da se imava radi in da si ti vedela vse najbolje. Ker te nisem mogla sovražiti, je sovrašтво preraslo v blazen strah. Imela sem strašne more, grizla sem si nohte in si pulila šope las, poskusila sem jokati, ampak nisem mogla – iz sebe nisem mogla spraviti niti glasu, poskusila sem kričati – samo pridušeno kruljenje, ki me je samo še bolj prestrašilo. Nekega dne si se usedla k meni na kavč, me vzela v naročje in malo zajokala in rekla, da te skrbi za moj razvoj in da bi se morala pogovoriti s prijaznim zdravnikom o moji situaciji. To sem razumela, kot da si zares mislila, da se mi meša – ob tej možnosti sem začutila neke vrste melanholično zadovoljstvo. Tako sem šla k psihiatru, staremu, utrujenemu stricu v beli halji, ki si je ves čas najinega pogovora rinil velik nož za papir v svoj debel trebuh. Začel me je spraševati o mojem seksualnem življenju, ampak ker nisem vedela, o čem govori – saj še prve menstruacije nisem dobila – sem si izmislila to in ono. Zdi se mi, da je bil precej presenečen nad mojim naprednim okusom in mojimi perverznimi fantazijami. Mogoče pa me je spregledal in me ni hotel prizadeti. Bil je prijazen in mislil je dobro in rekel mi je, da se moram zavedati, da me ima mama rada in da mi hoče najboljše. Ampak to sem že vedela.

CHARLOTTE: In potem sem odšla z Martinom.

Tega nikoli nisi razumela?

EVA: Nikoli nisem tako razmišljala o tem.

CHARLOTTE: Mislila si, da sem te zapustila.

EVA: Ja.

CHARLOTTE: Ali si morda kadar koli – *(se ustavi, premor)*

EVA: *(molči)*

CHARLOTTE: *(molči)*

EVA: Se spomniš Stefana?

CHARLOTTE: Seveda se spomnim Stefana! Nikoli vama ne bi šlo z otrokom!

EVA: Mama! Osemnajst sem jih imela.

Stefan je bil odrasel, rada sva se imela, šlo nama je –

CHARLOTTE: Nikoli vama ni šlo.

EVA: Šlo nama je, *hotela sva otroka*, ampak ti, ti si uničila najino razmerje.

CHARLOTTE: To ni res. Niti približno ne, hudiča. V nasprotju z očetom sem rekla, da morava biti obzirna, da vama morava dati čas. Ti ni bilo jasno, da je bil tvoj Stefan kreten, napol kriminallec, mali drek, ki te je ves čas varal?

EVA: (*s sovraštvom*) Sovražila si ga od prvega trenutka, ker si videla, da ga imam rada, da sem ti polzela iz rok, naredila si vse, kar si lahko, da bi uničila najino razmerje.

Medtem ko si obenem igrala razumevajočo in zaupljivo mater.

CHARLOTTE: In otrok?

EVA: Stefan se je čisto spremenil, ko je slišal, da sem noseča.

CHARLOTTE: Tvoj Stefan se je napil kot žival, si sposodil moj avto, zapeljal v jarek in bil obtožen za vožnjo pod vplivom alkohola, to je bila njegova reakcija na tvojo nosečnost.

EVA: (*besno*) Misliš, da vse veš? Si bila mogoče zraven, ko sva se pogovarjala s Stefanom, si ležala pod posteljo, ko sva bila skupaj, se ti sploh sanja, kaj govoriš? Si se sploh kdaj brigala, da bi spoznala misli in občutke koga drugega? Se sploh brigaš za kakšno drugo bitje kot samo zase?

CHARLOTTE: Te obtožbe sem slišala že nekajkrat.

EVA: Stefan ni bil kot drugi, bil je veliko boljši in veliko bolj odkrit.

CHARLOTTE: Seveda, zato je ukradel tisto majhno Rembrandtovo jedkanico in jo zastavil, zato ti je torej lagal o svojem otroštvu in odraščanju in svojih tragičnih družinskih razmerah, zato je vlomil v naš vikend skupaj s svojimi uglasjenimi prijatelji, popil ves alkohol in vse zasvinjal.

EVA: Vse to se je zgodilo *potem*. Si pozabila? Si pozabila, da si me po splavu uspela spraviti v psihiatrično kliniko in da si Stefana prijavila policiji, ko je prišel v hišo, da bi se pogovoril s tabo.

CHARLOTTE: Če bi res hotela otroka, te nikoli ne bi prisilila v splav.

EVA: Kaj pa bi lahko rekla? Že od otroštva si mi prala možgane, zmeraj sem sledila tvoji volji, bilo me je strah, bila sem negotova in potrebovala sem pomoč in podporo.

CHARLOTTE: (*s strahom*) Mislila sem, da sem ti pomagala. Bila sem prepričana, da je splav edina rešitev. O tem sem bila prepričana do tega trenutka zdaj. Strašno je, da si odrasla in zakopala to sovrašтво vsa ta leta. Zakaj nisi nikoli nič rekla?

EVA: Zato ker nisi nikoli poslušala. Zato ker vsi vemo, da si notorična eskapistka, zato ker si čustveno invalidna, zato ker pravzaprav sovražiš mene in Heleno, zato ker si nemočno zabubljena sama vase, zato ker si sama sebi v napoto, zato ker si me zakopala v svojo hladno maternico in ker si me napolnila z gnusom, zato ker sem te imela rada, zato ker si mislila, da sem ogabna in ponesrečena in nenadarjena. In uspela si me raniti za vse življenje, kakor si tudi ti sama ranjena, vsega, kar je bilo občutljivo in krhko, si se lotila, vse, kar je bilo živo, si na svoji poti poskušala zadušiti. Govoriš o mojem sovraštvu. Tvoje sovrašтво ni bilo nič manjše. *Tvoje sovrašтво ni manjše*. Bila sem majhna, lahko si me oblikovala in bila sem polna ljubezni. Zvezala si me, potrebovala si mojo ljubezen, kakor potrebuješ, da te imajo vsi ljudje radi. Zapuščena sem bila in brez zaščite. Vse se je zgodilo v imenu ljubezni, ves čas si govorila, da me imaš rada, mene in očeta in Heleno. In nadzorovala si ton ljubezni. Ljudje kot ti – ljudje kot ti so nevarni, zapreti bi vas morali in vas onespособiti. Mati in hči, kako grozljiva kombinacija čustev in

zmedenosti in uničenja. Vse je mogoče in vse se zgodi v imenu ljubezni in skrbi. Materine rane bo podedovala hči, hči bo trpela zaradi razočaranj matere, materina nesreča bo nesreča hčere, kot da popkovina nikoli ni bila prerezana. Hčerina nesreča je materino zmagoslavje, hčerina žalost je materin skrivni užitek.

(Evin glas zbudi Heleno. Boji se, ton in višina glasu jo plašijo. S težavo se dvigne, se prevali čez višjo stranico postelje in zdrsne na tla, po komolcih in kolenih se zvleče proti vratom, pade na bok, zadihana drhti.)

16

EVA: Živeli smo pod tvojimi pogoji, po tvoji škrti predpisani milosti. Mislili smo, da mora biti življenje tako, da je otrok vedno zapuščen, nič ne razume, je nemočen, ne more razumeti, nič ne ve, nihče nič ne reče, odvisnost, poniževanje in oddaljenost, nepremostljiv zid, otrok vpije, nihče ne odgovarja, nihče ne pride, razumeš?

CHARLOTTE: V tej svoji grozi si si ustvarila sliko o meni, kajne? Res misliš, da je vse to res?

EVA: *(skrije obraz med dlani, odmahne z glavo)*

CHARLOTTE: Se spominjaš babice? Ne, seveda ne, šele sedem si jih imela, ko je umrla. Dedka se spominjaš bolje, prepričana sem, da sta se vidva dobro razumela.

EVA: Babice sem se bala, bila je tako mogočna, telesno in duhovno. Dedek je bil prijazen.

CHARLOTTE: Ja. Tako se je zdelo tebi.

EVA: Ne pa tudi tebi.

CHARLOTTE: Ne, tega pa res ne bi mogla reči. Mama in oče sta bila ugledna matematika, obsedena s svojo znanostjo in drug z drugim. Bila sta dominantna, neodgovorna in dobrodušna. Nas otroke sta opazovala s presenečeno dobrohotnostjo, ampak brez topline ali resničnega zanimanja. Ne spomnim se, da bi se kdo od njiju kadar

koli dotaknil mene ali mojih bratov, niti pobožal niti udaril. V resnici sem bila popolnoma nevedna o vsem, kar je imelo zveze z ljubeznijo: nežnost, dotik, bližina, toplota. Samo skozi glasbo sem imela možnost pokazati svoje občutke. Včasih, ko ponoči ležim budna, se sprašujem, če sem zares živela. Kakšno prekrasno življenje imate, gospa Andergast, pravi nekdo, ki hoče biti prijazen. Pomislite, da lahko tako osrečujete ljudi. Jaz pa razmišljam: *Ne živim, nikoli se nisem rodila, iztisnili so me iz materinega telesa, to se je zaprlo in se takoj obrnilo k očetu, ne obstajam.* Včasih sem premišljevala, če je tako za vse ljudi ali pa imajo nekateri ljudje večji dar za življenje kot drugi. Če nekateri ljudje nikoli ne živijo, ampak samo so.

EVA: Kako dolgo veš za vse to?

CHARLOTTE: Pred tremi leti sem zbolela, tega verjetno nisi vedela, imela sem zastrupitev krvi in sem dva meseca ležala v bolnici v Parizu. Leonardo je prestavil svoje koncerte in bil ves čas ob meni. Skoraj bi – ja, bila sem skoraj mrtva. Potem je precej dolgo trajalo – imela sem neke vrste depresijo ali kako se že reče temu.

EVA: Mama, niti sanjalo se mi ni.

CHARLOTTE: Saj ni bilo razloga, da bi te strašili. No, kakor koli že, Leonardo in jaz sva se začela pogovarjati, ker sva imela tako neobičajno veliko časa. No, Leonardo je govoril. Jaz pa sem poslušala in poskušala razumeti. Na začetku je bilo zelo težko. Če je treba, sem lahko zelo poduhovljena. Ampak za samo dušo se nikoli nisem preveč brigala. *(zavzdihne)* Bilo je kot v prvem razredu, jaz pa nisem bila najboljša učenka. Večinoma sem mislila, da Leonardo govori neumnosti, obenem pa se mi je zdelo prijazno, da je sedel ob meni na robu postelje. *(se smehlja)* Bil je neskončno potrpežljiv. Čeprav je včasih dejansko rekel, da sem trapasta in da ne more razumeti, da sem

tako znosna glasbenica. (*premor*) Na koncu sem imela neke vrste sliko o sami sebi: *Nikoli nisem odrasla, moj obraz in moje telo se starata, pridobivam spomine in izkušnje, ampak brez teh očitnih stvari sem tako rekoč nerojena.* (*premor*) Ne spomnim se obrazov, še svojega ne. Včasih se poskušam spomniti obraza moje matere, ne spomnim se ga – jasno – vem, da je bila velika in temna in da je imela modre oči in velik nos in polne ustnice in široko čelo, ampak posameznih delčkov ne morem sestaviti skupaj, ne vidim je. Na enak način ne morem videti tvojega obraza ali Heleninega ali Leonardovega. Spomnim se, da sem rodila tebe in tvojo sestro, drugega pa se ne spomnim, razen tega, da je bolelo – ampak bolečine, kakšnega okusa je bilo, tega se ne spomnim. (*premor*) Leonardo je enkrat dejal, da – ne, ne spomnim se. »Občutek za resničnost je stvar talenta.« je rekel, »velika večina ljudi tega talenta nima in to je mogoče sreča.« Razumeš, kaj je mislil?

EVA: Se mi zdi.

CHARLOTTE: Ja, to je res – (*utihne*)

EVA: (*po premoru*) Kaj?

CHARLOTTE: To je res čudno.

EVA: Čudno?

CHARLOTTE: Nikoli me ni bilo strah zate. (*presenečeno*)

EVA: Tega ne razumem.

CHARLOTTE: (*mirno presenečenje*) Verjetno sem hotela, da skribiš zame, hotela sem, da bi me objela in me potolažila.

EVA: Saj sem bila otrok.

CHARLOTTE: Je to pomembno?

EVA: Ne.

CHARLOTTE: Videla sem, da si me imela rada in jaz sem te hotela imeti rada, ampak nisem mogla, ker sem se bala tvojih zahtev.

EVA: Nobenih zahtev nisem imela.

CHARLOTTE: *Mislila* sem, da si imela zahteve, ki jih jaz ne bi znala izpolniti. Sama sebi sem se zdela nerodna in invalidna. Nisem hotela

biti tvoja mati, hotela sem, da veš, da sem tudi jaz tako nemočna kot ti, samo še bolj revna in bolj prestrašena.

EVA: Je to res?

CHARLOTTE: Slišim se govoriti tako, kot nikoli nisem govorila. Lažem, igram, govorim resnico, ne vem, Eva. Ne vem. Pretresena sem in zmedena. To je mogoče zaradi Leonardove smrti. Mogoče zaradi Helenine bolezn. Mogoče zaradi tvojega strašnega sovraštva. (*tesnobno*) Eva, bodi prijazna z mano! Tako boli!

EVA: Vem, da boli.

CHARLOTTE: Zakaj me tako gledaš?

EVA: Takoj ti bom povedala.

(*Helena z muko odpre vrata in se privleče v zgornji hodnik, privleče se do stopnic, leži z glavo nagnjena navzdol v mraku, posluša pogovor obeh žensk.*)

CHARLOTTE: Povej mi, o čem razmišljaš.

EVA: Razmišljam o Heleni in Leonardu.

CHARLOTTE: Ne razumem.

EVA: Ne?

CHARLOTTE: Komaj sta se poznala.

EVA: Mama!

CHARLOTTE: Skupaj smo bili na Bornholmu za veliko noč.

EVA: Odšla si po treh dneh.

CHARLOTTE: Spominjam se, da je deževalo. Mogoče je celo snežilo.

EVA: Mama!

CHARLOTTE: Morala bi igrati Bartokovo prvo z Ansermetom v Ženevi. (*premor*) Hotela sem priti tja pravočasno. S starim gospodom sem hotela preigrati simfonijo v miru in tišini. Zato se je verjetno zgodilo, da sem odšla prej. Vreme je bilo grozno. (*dolg premor*) Leonardo ni bil najboljše volje. In tudi ti nisi bila najbolj vesela.

EVA: Mama!

CHARLOTTE: Ne vem, zakaj me siliš, da se spominjam tiste idiotske velike noči. Iz

tvojega tona razumem, da bi se morala sramovati nečesa. Moraš mi oprostiti, ampak –

EVA: Ti in Leonardo sta prispela v četrtek, preživeli smo čudovit večer skupaj, igrali smo se in pili in pili vino in se smejali in igrali neko staro igro, ki smo jo našli v omari. Helena je bila z nami, takrat še ni bila bolna, bila je vesela in topla in srečna. Leonardo je bil vesel njenega veselja, govoril in šalil se je z njo, takoj se je zaljubila, skupaj sta sedela dolgo v noč. Naslednjega jutra mi je Helena naskrivaj zaupala, da jo je Leonardo poljubil. Popoldan sta se odpravila na izlet z avtom, bilo je na veliki petek, prijetno in mirno, pravi spomladanski dan – si res pozabila, mama? Ko sta se vrnila z izleta, sta bila razigrana in zagorela, ti si sedela na telefonu, celo jutro si telefonirala. Ko sta vstopila na hodnik in je Leonardo posedel Heleno na stol, si prekinila telefonski pogovor in rekla: »Zdaj pa se lepo zahvali Leonardu, da je bil tako prijazen s tabo.« Helena se je zasmejala in rekla: »Mama se pogovarja z mano, kot bi bila stara osem let. Kako prisrčno.« Takrat si rekla s povsem spremenjenim glasom: »Me veseli, da nisi izgubila smisla za humor.« Potem si nadaljevala s pogovorom, kot da se nič ni zgodilo. Popoldan je Leonardo v svoji torbi našel neko knjigo. Bila je Mozartova biografija, na glas jo je bral Heleni in skupaj sta si ogledovala slike. Ti si nekaj ur vadila svoj Bartokov koncert. Okoli četrte ure si prišla k meni v kuhinjo, da bi si skuhalo čaj. Rekla si: »Si videla Heleno! Kaj ni prisrčno.« Zvečer so prišli na obisk gostje. Leonardo je bil rahlo pijan in je odigral vse Bachove solo suite, nič si ni bil podoben, bil je na neki način večji, težji in milejši in precej pijan, igral je slabo, ampak lepo. Helena je sedela v somraku in sijala, še nikoli je nisem videla takšne. Gostje so pobegnili, na smrt utrujeni in rahlo melanholični. Medve sva šli na

večerni sprehod, neprekinjeno si govorila o nekem fantastičnem potovanju po Keniji, ne vem natančno, nisem najbolj poslušala, mislila sem samo na tista dva človeka. Ko sva prišli domov, sta sedela, kot sva ju pustili, vsak na svojem koncu sobe, ogenj in sveče so skoraj dogoreli. Videla sem, da je Leonardo jokal, niti najmanj se ni potrudil, da bi skril svojo pretresenost. Helena se je boljše pretvarjala, z nama se je mirno pogovarjala o vsem mogočem, z rahlo ravnodušnim glasom. Ti si šla v posteljo in jaz sem pomagala Leonardu po stopnicah. Stala sva pred vrati vajine skupne spalnice, obraz je obrnil k meni in me pogledal, potem mi je dejal: »Si lahko predstavljaš, tam je metulj, ki plahuta ob oknu.« Ko sem prišla dol k Heleni, je sedela vzravnano na svojem stolu, popolnoma mirno, niti sence njene bolezni ni bilo videti. Nikoli ne bom pozabila njenega obraza, mama, *nikoli ne bom pozabila njenega obraza*. Naslednji dan si odpotovala v Ženevo, štiri dni prej, kot smo se dogovorili. Zajela nas je snežna nevihta. Letalo so odpovedali, ampak tebi je uspelo dobiti mesto na trajektu. Peljala sem te v пристanišče. Tik preden si se vkrcala, si rekla mimogrede: »Leonarda sem prosila, naj ostane malo dlje, ker sem videla, da Heleni dobro dene.« Nasmehnila si se in objeli sva se. Leonardo je naenkrat postal nemiren in nesrečen. Bil je raztresen in neolikan, sedel je v svoji podstrešni sobici in delal. Zjutraj na veliko noč je bil pijan in je padel po stopnicah, to ga je spravilo v boljšo voljo, odpravil se je na dolg sprehod v dežju in ko se je vrnil, je bil trezen. Šel je k Heleni in ji rekel, da mora čez nekaj ur odpotovati, da se bosta še srečala in da ji bo za spomin podaril Mozartovo biografijo. Potem je klical v Ženevo in se s tabo pogovarjal pol ure. Istega večera je odpotoval z zadnjim letalom. Ponoči me je zbudil grozen zvok. Bila je Helena, ki je

jokala. Šla sem k njej. Grozno jo je bolelo v kolku in desni nogi. Mislija je, da ne bo zdržala do jutra, poiskala sem vsa protibolečinska zdravila, ki smo jih imeli, ampak nič ni pomagalo. Ob petih zjutraj sem morala poklicati rešilca.

CHARLOTTE: Jaz sem torej kriva, da je Helena zbolela.

EVA: Tako mislim.

CHARLOTTE: Reči hočeš torej, da je Helenina bolezen –

EVA: Ja.

CHARLOTTE: Saj tega ne misliš resno –

EVA: (molči)

CHARLOTTE: (brez besed)

EVA: Ko je bila stara eno leto, si jo zapustila. Potem si naju, njo in mene, redno zapuščala. Ko je bila Helena resno bolna, si jo poslala v sanatorij.

CHARLOTTE: Saj ne more biti res, da me –

EVA: (mirno) Kaj ne more biti res. Če imaš kakšen nasprotni dokaz, naj ga slišim. Poglej me, mama. Poglej Heleno. Dokazi so tu, mama. Samo ena resnica je in ena laž. Ni odpuščanja.

CHARLOTTE: Nikoli nisem zavestno –

EVA: Tega ne verjamem.

CHARLOTTE: Ampak potem me ne moreš niti obtoževati.

EVA: Zmeraj si hotela, da se zate naredi izjemo. Z življenjem si vzpostavila neke vrste sistem odpustkov, ampak *nekoč* boš morala odkriti, da je tvoj sporazum enostranski. Sprejeti moraš krivdo, ti ravno tako kot drugi.

CHARLOTTE: Kakšno krivdo?

EVA: Ne vem. Krivdo.

CHARLOTTE: Nepreklicno?

EVA: (ne odgovori)

CHARLOTTE: Prosim, pridi k meni. Prosim, objemi me. Tako grozno strah me je. Ljuba, mi ne moreš oprostiti vsega, kar sem naredila narobe? Poskusila se bom spremeniti. Naučila me boš, pogovarjali se bova, dolgo, veliko. Pomagaj mi. Ne morem več, *tvoje*

sovraštvo je tako strašno. Nisem razumela, bila sem sebična, otročja in prestrašena. Vsaj dotakni se me, udari me, če hočeš. Dragá moja, pomagaj mi!

(Zdaj se skozi tiho hišo zasliši krik. Helena kliče svojo mater. Obe ženski pohitita na hodnik, navzgor po temnih stopnicah. Eva prihiti prva, ampak sestra jo odrine in se stegne proti mami, ki pritisne svojo glavo k maternici bolne ženske.)

17

CHARLOTTE: (v telefon) Oprosti, dragi Paul, da kličem tako zgodaj zjutraj. Tiho moram govoriti, da ne bo nihče slišal. Bodi tako prijazen in mi naredi veliko uslugo. Ko boš šel v svojo pisarno, mi pošlji telegram, v katerem zahtevaš, naj se takoj prikažem v Parizu ali kjer koli, hudiča. Niti dneva več ne zdržim tukaj, ampak ne morem kar oditi, imeti moram razlog. Izmisli si kar koli, dragi Paul, tako dobro znaš pripovedovati zgodbe. Zdaj moram končati, ker bo drago. Adijo, dragi prijatelj, in hvala za pomoč.

(Charlotte se skrivoma odkrade v svojo sobo in zapre vrata. Eva je neopazno poslušala pogovor.)

18

CHARLOTTE: (na vlaku) Kako prijazno od tebe, Paul, da greš z mano v Bretanjo. Nisem zdržala osamljenosti. Ne vem, mislim, da sem tam v Bindalu doživela manjši šok. Moja hčerka Helena je bila tam, popolno presenečenje, in bila je še bolj bolna kot kdaj koli prej. Zakaj ne more umreti? Misliš, da sem surova, če tako rečem? Poznaš me precej dobro, kajne? Nikoli nisem nikogar zapustila, nikoli nisem odpovedala koncerta. Lahko mi zaupaš, kajne?

EVA: (*sama*) Človek se mora potolažiti sam, ne moreš vedno računati, da bodo drugi zmeraj na voljo, ko si žalosten. Pogosto je celo tako, da mora človek jokati tiho, tako da nihče ne sliši.

CHARLOTTE: (*na vlaku*) Paul, poslušaj me. Ne, ne spi! Kritiki vedno pravijo, da sem velikodušna glasbenica. Nihče ne igra Schumannovega koncerta za klavir topleje. Ali velike Brahmsove sonate. Do sebe nisem škrtla. Ali pač? Vse te idiotske misli, ki se mi zdaj podijo po glavi. Paul, saj ne držiš z mano, ker misliš, da mi je težko ugovarjati?

EVA: (*sama*) Uboga draga mama, na vrat na nos je zbežala, tako prestrašena je bila videti in naenkrat tako stara in utrujena in obraz je postal tako majhen in nos rdeč od solz. Zdaj je nikoli več ne bom videla, tako sem jo prestrašila.

CHARLOTTE: (*na vlaku*) Paul! Vidiš tisto majhno vas, v hiši je luč, ljudje opravljajo svoje večerne opravke, nekdo pripravlja večerjo, otroci delajo domače naloge. Počutim se tako zunaj vsega, vedno hrepenim po domu, ampak ko pridem domov, vidim, da mora biti nekaj drugega, po čemer hrepenim.

EVA: (*sama*) Kmalu se bo stemnilo in ohladilo se bo, domov moram, da pripravim večerjo za Viktorja in Heleno. Zdaj ne smem umreti. Bojim se, da bi se ubila, mogoče me bo Bog nekega dne uporabil in me tako rešil iz mojega zapora. Pripravljena moram biti.

CHARLOTTE: (*na vlaku*) Veš, Paul, moja hči Helena ima lepe oči, popolnoma jasne, jasen pogled, Josefove oči ima, in če jo primeš za glavo, lahko zadrži pogled. Razumeš, kako lahko živi s svojim trpljenjem, moje življenje je bilo bolj ali manj čudovito, ampak *njeno*? Dobro se imam, včasih je malo melanholično, seveda, tega ne morem zanikati, ampak obenem je občutek dober, briga me za neko veliko spoznanje o sebi, še naprej živim.

EVA: (*se ustavi*) Se dotikaš mojih lic? Mi šepetaš v uho? Si ob meni zdaj? Nikoli se ne bova zapustila ti in jaz.

CHARLOTTE: (*se smehlja*) Kako si prijazen, Paul, kaj bi brez tebe. In kaj bi ti brez mene. Saj veš, kako dolgočasno je s tvojimi violinisti, kako se pritožujejo. In pomisli, kako grozno se sliši, ko vadijo.

EVA: Svetlo je v Helenini sobi. Viktor sedi tam in se pogovarja z njo, to je dobro, prijazen je, pripoveduje ji, da je mama odšla.

ZADNJI PRIZOR

VIKTOR: Helena, nekaj ti moram povedati. Charlotte je dopoldne odpotovala. Nismo te hoteli buditi, tako globoko si spala zaradi uspavalnih tablet in noč je bila gotovo precej vznemirljiva. Zato te, kot že rečeno, nismo hoteli buditi.

HELENA: *(reče nekaj)*

VIKTOR: Tvoja mama te pozdravlja. Bila je žalostna in prestrašena, jokala je.

HELENA: *(reče nekaj)*

VIKTOR: Eva je zunaj v somraku. Popolnoma mirna je, skoraj vesela, mislim, da je bila vesela, da je Charlotte odšla.

HELENA: *(reče nekaj)*

VIKTOR: Ne vem, draga Helena. Eva je komaj čakala, da se sreča s svojo mamo. Želela si je čisto preveč, nisem imel srca, da bi jo opozoril. In vse je šlo narobe.

HELENA: *(reče nekaj z velikimi mukami)*

VIKTOR: Ne razumem, kaj praviš.

HELENA: *(drhti, ponovi svoje vprašanje)*

VIKTOR: Praviš, da hočeš – Kaj hočeš?

HELENA: *(vedno bolj vznemirjena, ponovi)*

VIKTOR: Poskusi se umiriti, draga Helena, drugače te ne morem razumeti.

HELENA: *(začne kričati. Drhti od vedno močnejših krčev, med kričanjem se razločijo fragmenti pomenov. Grize si ustnice do krvi, oči se obračajo.)*

VIKTOR: Eva! Takoj pridi, Helena ima napad. Pohiti.

(Helena kriči vedno bolj noro, vedno bolj nečloveško, silovito se vrže na stol, ta se prevrne in ona pade na tla. Telo vleče skupaj, roke se obrnejo navzven, bela pena in kri tečeta iz njenih ust. Viktor in Eva jo zaman poskušata pomiriti in potisneta zdravilo med njene močno stisnjene zobe.)

EPILOG

VIKTOR: Včasih stojim tukaj zunaj in gledam svojo ženo, ne da bi se ona zavedala moje prisotnosti. Strašne muke trpi, zadnje noči so bile grozne, ni mogla spati. Pravi, da si ne bo nikoli odpustila, da je spodila svojo mamo. Če bi lahko govoril z njo, ampak to so vse prazne besede, prazne fraze. Stati moram zraven in gledati, kako trpi, in ne morem ji pomagati.

EVA: Greš ven?

VIKTOR: Na pošto grem po paket s knjigo.

EVA: Bi bil tako prijazen in poslal še to pismo?

VIKTOR: Z veseljem. Za Charlotte je?!

EVA: Če hočeš, ga kar preberi. Za trenutek grem k Leni.

VIKTOR: *(bere)* Razumem, da sem bila krivična do tebe. Sprejela sem te z zahtevami namesto z nežnostjo. Mučila sem te s starim, zarjavelim sovraštvom, ki ni več resnično. Ves čas sem ti delala krivico in prosim te, da mi odpustiš. Helenino spoznanje je veliko večje od mojega. Dajala je, ko sem jaz zahtevala. Blizu ti je bila, jaz pa sem se oddaljila. Nenadoma sem doumela, da bi morala skrbeti zate, da je vse staro že mimo, da te nikoli več ne bom izpustila, nikoli več te ne bom pustila same. Sploh ne vem, če boš to pismo dobila, niti ne vem, če ga boš prebrala, mogoče je že prepozno. Ampak *kljub vsemu* upam, da moja spoznanja ne bodo zaman. Vseeno obstaja neka milost. Neka neznatna možnost, da bi skrbeli druga za drugo, da si pokaževa nežnost. Razumeti moraš, da te nikoli več ne bom izpustila ali ti pustila, da izgineš iz mojega življenja – dokazala ti bom! Ne predam se, tudi če je morda prepozno. Ne verjamem, da je prepozno. Ne sme biti prepozno.

Fårö, sreda, 27. julija 1977

To pa ni kritika, nasprotno, tu je Bergman najboljši. Tukaj zasnuje tisto figuro, ki bi mu lahko upravičeno rekli *Bergmanov subjekt*, njegov glavni reprezentant v tem tekstu pa je Charlotte, neuničljiva dramska anti-junakinja. Opozoriti je namreč potrebno na neko nevarnost mistifikacije Bergmanovega opusa, ki zgreši njegovo temeljno poanto. Bergman ima sloves še zlasti temačnega in nedoumljivega avtorja, njegovi junaki naj bi bili še posebno težki in mračnjaški, nesposobni užitka, polni neizživetih hrepenenj in neizpovedanih besed. Ravno Charlotte je čisto nasprotje teh predikatov in predstavlja nekakšen obrat običajnih opredelitev eksistencialističnega junaka. Vzemimo enostaven primer: če so nemara tipični strahovi človeške eksistence občutje nesmisla ob bolezni, staranju ter smrti, potem Charlotte namesto bolezni kaže strašljivo zdravje (*»Oh, saj me nikoli ni bilo strah bacilov,« pove. »Nazadnje sem bila prehlajena pred dvajsetimi leti.«*), namesto staranja se zdi, da ostaja vselej ista (*»Se ti zdi, da sem se precej spremenila v teh sedmih letih, odkar se nisva videli?«* vpraša hčer uvodoma. *»No, barvam si lase, seveda, Leonardo me ni hotel gledati sive, drugače pa sem enaka, se ti ne zdi?«*), namesto smrti izkazuje neko nelagodno dolgoživost, kot vsi veliki Bergmanovi junaki iz njegovih filmov, ter precejšnjo imunost na smrt drugih (*»Zdaj bom oblekla svojo rdečo obleko in to iz čiste zlobe,«* si reče, nesposobna žalovanja, *»zato ker Eva misli, da bi morala nositi kaj bolj primerne tako hitro po Leonardovi smrti.«*) Strahotnost materinega značaja ni v eksistencialnih globinah njene osebnosti,

temveč v nespremenljivi površini njene sposobnosti preživetja, v njenem nenehnem reproduciranju dobre volje, v njeni svetli in neumrljivi nedotakljivosti. Tu, v zasnovi nesmrtnosti, nedomačne, na eksistencialna vprašanja nedovzetne matere, ne pa v prikazu prizadete, naivno in 'realno' trpeče hčere, se Bergman izkaže za najboljšega psihologa, in tu zapiše verjetno najsijajnejše vrstice tega besedila:

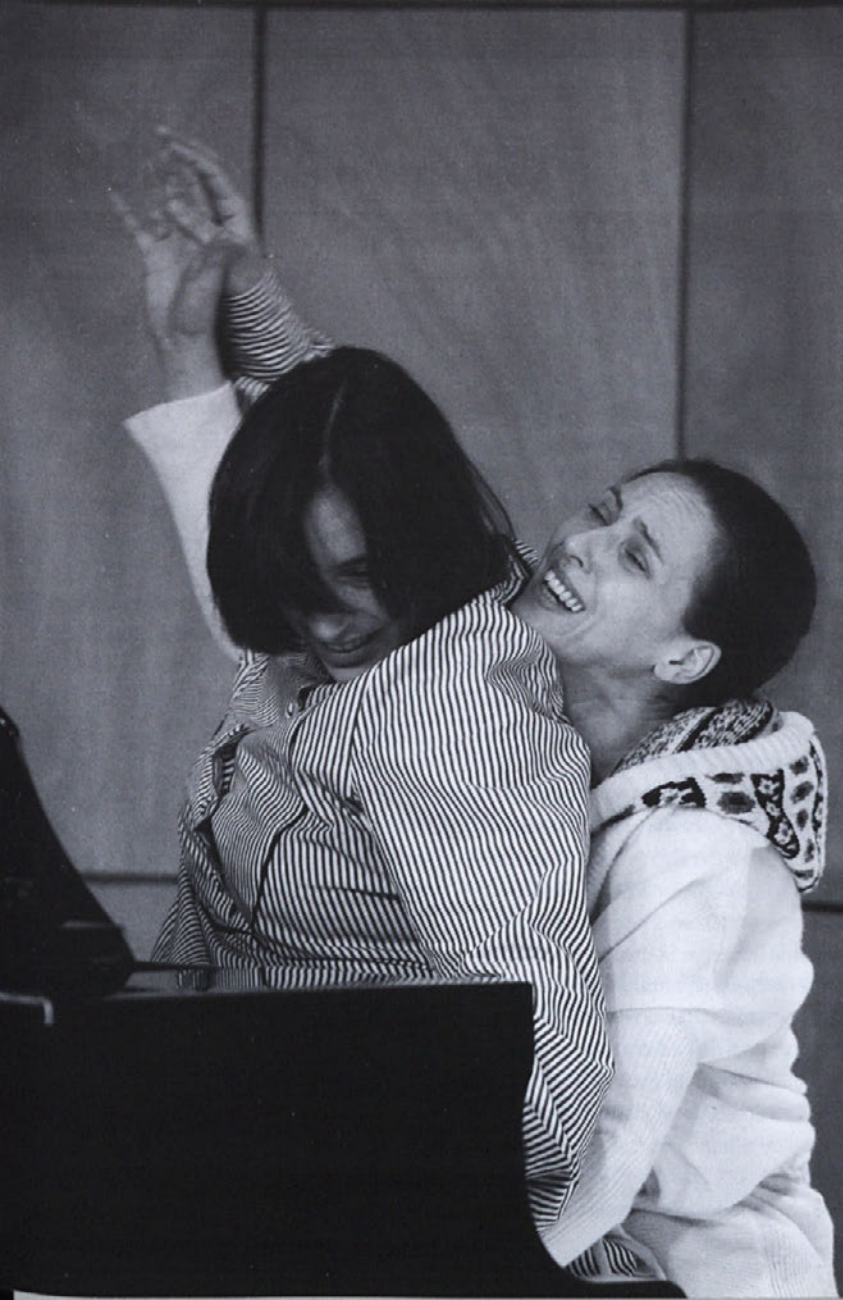
»Ne živim, nikoli se nisem rodila, iztisnili so me iz materinega telesa, to se je zaprlo in se takoj obrnilo k očetu, ne obstajam. Včasih sem premišljevala, če je tako za vse ljudi, ali pa imajo nekateri ljudje večji dar za življenje kot drugi. Če nekateri ljudje nikoli ne živijo, ampak samo so.« In nekaj kasneje: *»Nikoli nisem odrasla, moj obraz in moje telo se starata, pridobivam spomine in izkušnje, ampak brez teh očitnih stvari sem tako rekoč nerojena.«*

Tako kot je imel Platon mit o hermafroditu, Freud mit o Ojdipu, Lacan o lameli, ima tudi Bergman neki veliki mit svojega filmskega imaginarija: *mit o nerojenosti* (pri Krikih in šepetanjih nam rdeče stene dajejo občutek, da se zgodba dogaja v notranjosti maternice). Nerojenost je verjetno simptom nevere v lastno smrt in strahu pred lastno nesmrtnostjo. Razumemo jo lahko kot samoiluzijo subjekta, ki je že zavzel distanco do svoje osebne zgodovine, ki si ni sposoben zastavljati eksistencialnih vprašanj o izvoru in prihodnosti, o smrti in tem, kaj sledi, temveč zna le reproducirati neuničljivost svojega obstoja. Charlotte sicer ugotavlja, da se ji

obraz in telo starata, da njeni možgani zapisujejo vase izkušnje in spomine, a gre le za nepomembno odtiskovanje realnega sveta v njeno notranjost, kar se nikakor ne dotakne njenega površinskega bistva, ki iz vsake dramatične situacije izide enak kot prej in ki je tako neprebojen, da se od njega besede lahko vselej zgolj odbijejo. Charlotte se misli kot nerojeno ne le zato, ker je nezmožna stika z drugimi, ljubezni, sprememb, bodisi goethejevske *Bildung* ali pa tragičnega propada, temveč tudi zato, ker ji je nekako strukturno onemogočen vpogled v lastno notranjost. Eksistencialist (kak Camusov ali Sartrov junak) je rad žrtvoval svoje življenje, da bi prišel do spoznanja o sebi, medtem ko Charlotte svoj proti-eksistencialistični testament zapečati z naslednjimi besedami: »Dobro se imam, včasih je malo melanholično, seveda, tega ne morem zanikati, ampak obenem je občutek dober, briga me za neko veliko spoznanje o sebi, še naprej živim.«

Nazadnje pa je potrebno povedati še to: *Jesenske sonate* ne smemo brati kot karakterne študije o določeni osebi, o težavni koncertni pianistki, okoli katere trpi nedolžna družina, temveč Bergman prej pokaže, kako je struktura te osebe aplikabilna na vsako drugo osebo njegovega univerzuma, predvsem, in presenetljivo, kar na Evo samo. Morda se gledalcu Eva zdi uboga in vredna sočutja, a taka je le v razmerju do matere, medtem ko v odnosu do moža tudi sama zavzema vlogo nedotakljive, nespremenljive, neumrljive osebe. (Pa še to ni povsem natančno: tudi mati čuti nenehen strah

pred lastno hčerjo, saj je ta v očeh matere ob smrti svojega otroka rešila »uganko sveta, kjer se skrivajo odgovori na vsa vprašanja.« Tudi Eva lahko na trenutke nasproti Charlotte zasede vlogo strašljive matere.) Tako kot ima Charlotte kariero, ima Eva mater kot svojo večno fiksacijo, zato jo lahko Viktor opazuje le od daleč in ve, da z besedami nikoli ne bo mogel seči do nje. Če Eva materi očita, da je pred njo ostala brez besed, saj je ona »poskrbela za vse besede pri nas doma«, lahko natanko isto Viktor očita Evi. Ko svoji tašči reče: »Za razliko od tebe in Eve sem jaz difuzna in negotova oseba«, se očitno tudi sam zaveda, da je Eva enaka kot njena mati. Charlotte zato ni le določena oseba z določenim značajem, temveč reprezentant subjektivnosti kot take, model vseh oseb v Bergmanovi psihologiji. Ves bergmanovski svet je tako poseljen s čustveno labilnimi, ponižujočimi se, vročičnimi hčerami s kompleksom nedoumljive matere, ki obenem same v isti osebi v odnosu do drugih ljudi zasedajo funkcijo nerojenih ter zato tudi neumrljivih mater. Eva v nekem trenutku svojega moža obupano vpraša: »Ali nikoli ne prenehaš biti mati in hči?« S tem ne izrazi le svojega odnosa do 'realne' matere, temveč hkrati tudi svojo notranjo psihično strukturo.



Barbara Medveščak in Lučka Požek (delovni posnetek)

Švedski filmski in gledališki režiser, scenarist, dramatik in producent Ingmar Bergman (1918–2007) je eden najpomembnejših filmskih mojstrov z izjemnim vplivom na razvoj kinematografije. V svoji več kot šestdeset let dolgi karieri je posnel več kot šestdeset filmov, za katere je scenarije večinoma napisal sam, in režiral več kot sto sedemdeset gledaliških predstav. V svojih umetniških stvaritvah je raziskoval globine človeške duše, seciral odnos med žensko in moškim, razgaljal skrivnosti zakonskega življenja, se spraševal in dvomil o obstoju Boga, ponavljajoče teme v njegovem opusu so smrt, bolezen, izdaja, kazen, krivda in duševna motenost. V svojih filmih se je ukvarjal z eksistencialnimi vprašanji umiranja, osamljenosti in vere. Eden izmed pogostih leitmotivov njegovih filmov je zapletena, prepletena, neizpovedana ali zavrnjena ljubezen. Stalnica vseh njegovih filmov ne glede na temo je poželjenje in vprašanje seksualnosti. Njegovi ženski liki, ki so ponavadi bolj v stiku s svojo seksualnostjo kot njegovi moški liki, si jo upajo izraziti. V intervjuju s Cynthio Garnier za *Playboy* je leta 1964 izjavil: »Dolga leta sem bil zelo plašen in konvencionalen pri prikazovanju spolnosti v svojih filmih.

Ampak prikazovanje seksualnosti je zelo pomembno, posebno zame, ker si predvsem ne želim delati samo intelektualnih filmov. Želim, da gledalci čutijo in občutijo moje filme. To je zame pomembnejše kot njihovo razumevanje mojih filmov.»¹

Bergman je ob sebi zbral stalno skupino švedskih igralcev, ki so nastopali tako v njegovih filmih kot v predstavah. Igralci Max von Sydow, Bibi Andersson, Harriet Andersson, Erland Josephson, Ingrid Thulin, Gunnar Björnstrand so se pojavili v vsaj petih njegovih filmih. Norveška igralka Liv Ullmann, ki se je Bergmanovi skupni igralcev priključila zadnja, leta 1966 s filmom *Persona*, je igrala v devetih Bergmanovih filmih in enem televizijskem filmu. Izjavil je, da je film njegova zahtevna ljubica. Nekatere izmed velikih Bergmanovih igralk so v resnici postale njegove ljubice, saj je bilo njegovo zasebno življenje neločljivo prepleteno z njegovim ustvarjanjem. S snemalcem Svenom Nykvistom sta stalno sodelovala od leta 1953.

¹ Aghed, Jan. *Encounter with Ingmar Bergman*. V: *Ingmar Bergman Interviews*, Conversation with Filmmakers, University Press of Mississippi, 2007, str. 197.

»Veste kaj je snemanje filmov? Osem ur garanja vsak dan, da dobiš tri minute filma. In v teh osmih urah je le deset do dvanajst minut, če imaš srečo, resnične kreacije. Mogoče pa tudi ne. In potem se moraš pognati v naslednjih osem ur in moliš, da boš tokrat dobil svojih dobrih deset minut. Vse in vsi na snemanju morajo biti uglašeni, da najdejo tiste minute resnične ustvarjalnosti. Igralce in sebe moraš držati v nekem začaranem krogu. Zunanja prisotnost, čeprav čisto prijateljska, je v bistvu tuja intimnemu procesu, ki se tam odvija.«²

Bergman je scenarij za *Jesensko sonato* napisal kmalu po aretaciji zaradi suma davčne utaje. Po aretaciji je javno izjavil, da ne bo več posnel filma na Švedskem, zato je *Jesensko sonato* posnel v zastarelih in preprostih studiih na obrobju Osla, zgrajenih v začetku dvajsetega stoletja.

Scenarij se začne s prologom, ki mu sledi osemnajst prizorov in epilog. Družinska drama *Jesenska sonata* je študija odnosa med materjo in hčerjo. Charlotte je svetovno znana pianistka, ki je družinsko življenje in srečo otrok žrtvovala na račun svoje umetniške kariere. Charlotte po smrti ljubimca po sedmih letih obišče hčer Evo (Liv Ullmann). Ne ve, da je tam tudi njena druga hči Helena (Lena Nyman), ki je bolna in skoraj nesposobna artikulirane komunikacije. Eva je brez materine

vednosti vzela Heleno iz sanatorija, kamor jo je namestila mati. Napetost med materjo in hčerjo narašča, saj je Charlotte ljubosumna, ker je Helena bolj navezana na sestro Evo kot nanjo, Eva pa živi v bolečini zaradi popolnega pomanjkanja materine ljubezni. Napetost doseže vrhunec neke noči, ko se v pogovoru razkrijejo dogodki, ki so bili leta pokopani in se o njih v družinskem krogu ni govorilo.

»Francoski kritik, ki je pisal o mojem filmu *Jesenska sonata*, je izjavil, da je 'Gospod Bergman posnel bergmanovski film.' Tega ni mislil kot kompliment. Nasprotno! Kakorkoli, mislim, da je njegova pripomba pametna in ostra in me je zadela v živo, ker sem točno vedel, kaj misli. Popolnoma prav je imel. Temu se mora režiser izogibati za vsako ceno. Fellini je naredil nekaj fellinijevskih filmov, pravzaprav ne veliko. Ni živel dovolj dolgo, da bi jih naredil več. Poglejte pa Andreja Tarkovskega. Zanj je bilo to, da je zapustil Sovjetsko zvezo, popolna umetniška katastrofa. Vzemite **Žrtvovanje**. Ta film je čista zguba. /.../ Po drugi strani pa mi je Tarkovski dal eno najboljših in nepozabnih izkušenj v življenju in v kinu.«³

V filmu ni šlo le za konflikt med materjo in hčerjo, pač pa tudi za konflikt med različnima generacijama igralk z zelo različnimi pogledi na film. Srečali Ingrid Bergman, ki je poosebljala hollywoodsko

2 Macnab, Geoffrey. *Ingmar Bergman, The Life and Films of the Last Great European Director*, I. B. Tauris, London, New York, 2009, str. 203.

3 Aghed, Jan. *Encounter with Ingmar Bergman. V: Ingmar Bergman Interviews, Conversation with Filmmakers*, University Press of Mississippi, 2007, str. 197.



idejo o zvezdniškem nastopu v filmu, in Liv Ullmann, s svojim študionim, naturalističnim življenjem v dvorne in negotovosti svojih likov.

V filmu *Jesenska sonata* se je Bergmanu končno izpolnila dolgoletna želja, da je v njegovem filmu nastopila Ingrid Bergman, ena največjih zvezd povojnega Hollywooda. Svojo željo, da bi delal z njo, je izrazil že v zgodnjih šestdesetih letih prejšnjega stoletja, ko sta imela isto agentko Katherine Brown. Bergman je Brownovi pisal, da bi izredno rad sodeloval z veliko zvezdo. Za vlogo Charlotte je Ingrid Bergman prejela sedmo nominacijo za oskarja (oskarja je prejela dvakrat). Ta vloga je bila njena zadnja vloga na velikem platnu, saj je bila že v času snemanja hudo bolna. Na začetku snemanja je bil odnos med režiserjem in igralko zelo napet, vendar jima je tekom snemanja uspelo najti skupen jezik pri ustvarjanju filma. *Jesenska sonata* je redkost v Bergmanovem filmskem opusu, saj je nastop velike zvezde, kot je Ingrid Bergman bila, dal filmu enako močan pečat kot njegov režijski delež. Ingmar Bergman ponavadi ni snemal z zvezdniki, nekaj igralcev iz njegove skupine pa je ravno zaradi sodelovanja z njim doseglo mednarodni sloves in uspeh. Dejstvo, da je bila vloga Charlotte ena zadnjih vlog Ingrid Bergman, ki je le nekaj let kasneje umrla za rakom, je le še pripomoglo k občutku, da je ona središče filma.

Jesenska sonata odraža Bergmanovo veliko strast do klasične glasbe, ki je imela velik vpliv na njegovo ustvarjanje. V enem

izmed prizorov, kjer Charlotte razlaga Evi, kako mora čutiti in igrati Chopina, v njenih nasvetih odzvanja Bergmanov pogled na izvajanje glasbe. Charlotte reče Evi, da »Chopin ni sentimentalni, ampak nabit s čustvi«. Njegova žena med leti 1959 in 1969 Käbi Laratei, koncertna pianistka, se spominja, kako je Bergman njej dal podoben nasvet.

»Vadila sem Beethovnovno **Apasionato**. Zadnji stavek se začne ostro. Pritekel je k meni in me spraševal, kaj vendar počnem – hočem ga narediti mehkejšega, lepšega. Pa ni. Krut je. Grozen je. Tisto je bila lekcija. Rekel je, da je Beethoven nežen in krut hkrati in da ga ne smeš mehčati. Tudi on (Bergman) je lahko bil zelo ljubeč in zelo jezen, kar tako brez razloga, v eni sekundi, in zelo dobro si ga moral poznati, da si to sprejel.«⁴

Bergman je *Jesensko sonato* označil za komorni film. V igri nastopajo štirje liki, ki lahko predstavljajo štiri inštrumente v godalnem kvartetu, ki je najbolj prominentna komorna zasedba v klasični glasbi. Bergman je izjavil, da je film neke vrste »sonata kamere«, kjer slednja igra štiri inštrumente.

»Rekel bi, da nobena umetnost nima toliko skupnega s filmom kot glasba. Oba se naših čustev dotakneta direktno, ne preko intelekta.«⁵

4 Macnab, Geoffrey. *Ingmar Bergman, The Life and Films of the Last Great European Director*, I. B. Tauris, London, New York, 2009, str. 203.

5 Tönqvist, Ejil. *Between Stage and Screen, Ingmar Bergman Difrects*, Amsterdam University Press, 1995, str. 160.

V Charlottini popolni predanosti karieri in umetnosti se gotovo skriva Bergmanova avtobiografska nota. Kot je sam priznal, ga družinsko življenje ni dosti zanimalo in zanj v resnici ni imel interesa. Priznal je, da si ni mogel zapomniti rojstnih dni in letnic rojstev otrok, natančno pa je vedel vse datume, ki so bili povezani z njegovim delom. Datume rojstev svojih otrok je izračunal glede na dogodke v svojem profesionalnem življenju. Bergman je svoje delo vedno postavljajl pred družino, zato mu je bil Charlottin egoizem nekaj povsem normalnega.

Charlottino umetniško ustvarjanje in njeno zasebno življenje sta v obratno sorazmernem odnosu: zelo je uspela kot umetnica, njeno zasebno življenje, predvsem odnos do hčera, pa je čista polomija. Umetnost zanj postane nadomestilo za resnično življenje.

Po hudem sporu, v katerem poskušata mati in hči razčistiti s preteklostjo, se naslednje jutro razideta brez slovesa. Obe sta na začetku srečanja napeti in v pričakovanju, kaj se bo med njima po toliko letih zgodilo, ko pa se med njima končno nekaj zgodi, ko uspeta nekako razčistiti ali vsaj jasno izraziti zamere in bolečine, ki izvirajo iz njunega odnosa, se zdi, kot da se ni nič zgodilo. Življenje se vrne v stare tire, Charlotte spet zapusti hčeri in se vrne v svoje življenje. Eva pa se, tako kot na začetku, zateče k pisanju, saj se zdi, da lahko le preko pisem in ne z govorom izrazi svoja prava čustva.

Charlotte v *Jesenski sonati* reče Evi, ki je ravnokar odigrala *Chopinov preludij št. 2 v a-molu*, da mora biti pri igranju mirna, ostra in jasna, kar izzveni kot njen življenjski moto. Bergman v času nastajanja *Jesenske sonate* ni bil v takem razpoloženju, temveč je bil jezen, razočaran in nekako osamljen zaradi svojega življenja v izgnanstvu.

Viri:

Macnab, Geoffrey. Ingmar Bergman, The Life and Films of the Last Great European Director, I. B. Tauris, London, New York, 2009.

Tönqvist, Egil. Between Stage and Screen, Ingmar Bergman Difrects, Amsterdam University Press, 1995.

Ingmar Bergman, Interviews. University Press of Mississippi/Jackson, 2007.

Bergman, Ingmar. Slike, Prometej, Novi Sad in Jugoslovenska kinoteka, Beograd, 1996.



Intervju z Ingmarjem Bergmanom

Intervju Lise-Lone Marker (v nadaljevanju LLM) in Fredericka J. Markerja (v nadaljevanju FJM), avtorjev knjige *Življenje v gledališču (A Life in the Theater)*, z Ingmarjem Bergmanom (v nadaljevanju IB) je eden redkih pogovorov v angleščini, ki je nastal po daljših intervjujih iz leta 1979 in 1980, kjer je Ingmar Bergman podrobno spregovoril o svoji filozofiji gledališča in naravi gledališke komunikacije.

FJM Nazadnje pa je tu še najzanimivejši problem od vsega, in sicer celotno vprašanje vaše metode dela z igralci. Kadar koli so vas v preteklosti vprašali, katera metoda vodenja igralcev vam je najljubša, ste brez izjeme odgovorili: »Moja lastna.« Vašemu slogu se zdi povsem tuje naporno psihološko motiviranje, značilno za precejšen delež ameriškega načina igre, na primer. Ustvarili ste svojo osebno metodo, ki je povsem neodvisna od konvencij katere koli igralske šole. IB Da, da, seveda je neodvisna. In sicer zato, ker sam nikoli nisem igral, oziroma sem igral zelo, zelo malo. Kadar pa sem igral, je bila to zelo dobra izkušnja, saj me je naučila, kako ranljiv je igralec in kako skrajno odvisen je od osebe, ki obstaja zunaj njega samega – enako kot ima baletni plesalec ogledalo in glasbenik magnetofon. Igralec potrebuje nekoga, ki ga gleda zelo objektivno, toda zelo naklonjeno.

FJM Vi na primer zelo močno nasprotujete Stanislavskemu in njegovi metodi, mar ne? IB Stanislavski mi je malo mar. Stanislavski je bil zelo dober za rusko gledališče, menim pa, da so ga Lee Strasberg in drugi popolnoma napačno razumeli ...

FJM V smislu pretiranega psihološkega poistovetenja igralca z vlogo?

IB Da. To je neke vrste ... neke vrste samozadovoljevanje. Da se razumemo, čisto nič nimam proti samozadovoljevanju, toda ko naletiš nanj v gledališču in vidiš, kako sedijo tam in samozadovoljujejo svoje duše, se mi pa to zdi ...

LLM Samozagledanost?

IB Natanko tako. Ne, prav res moram reči, da sploh nimam nikakršne metode.

LLM Toda če bi morali svetovati mlademu igralcu, kaj bi mu rekli? Kakšne vrste šolanja bi mu priporočili? Ali pa bi mu nemara rekli, naj se sploh ne šola?

IB Ne. Ko delamo skupaj – ko delam z mladimi igralci oziroma s slehernim igralcem –, poskušamo zelo počasi odkriti pomen drame; kaj bomo mislili v določenem trenutku; kaj bomo čutili v določenem trenutku. Zelo natančno. In naše gibanje se mora do potankosti ujemati s čustvi in ritmom teh trenutkov. Vse v življenju je ritem, in kadar ustvarjamo umetnost, moramo odkriti tudi ritem tistega, kar poskušamo doseči. To mora biti torej osnova. Najprej pomen drame; potem pa to, da natančno vemo, in to v vsakem trenutku, vsako sekundo, kaj naj bi mislili, kaj čutili – gibanje, melodija, tonaliteta, ritem.

LLM Izrazi, ki jih uporabljate, dajejo slutiti, da bi se vam zdelo skoraj nemogoče delati z igralcem, ki ni muzikalen.

IB Glasba je zame od nekdaj enako življenjsko pomembna kot hrana in pijača. Glasba sodi med najpomembnejše temeljne navdihe,

nemara je celo najpomembnejši. Glasba je neizmerno velik vir moči. In večina igralcev je muzikalnih. Včasih tega niti ne vedo, in v takem primeru moraš pač uriti njihovo zmožnost. Nemški igralci, na primer, so na splošno tako zelo vajeni igrati svoje vloge sami, izolirani, da jih ne zanima prav preveč, da bi poslušali soigralce. Preprosto ne znajo poslušati. Seveda poslušajo, ne vedo pa, *kako* naj poslušajo. Kadar igraš vlogo, nisi več *jaz*, temveč si *zmeraj ti*. Ne smeš se osredotočiti nase, temveč na soigralce. In to moraš početi ves čas, tudi ko nisi na odru. Igralci ne smejo odtavati v interni bife, ostati morajo na odru. Igralcem ponavadi rečem, naj ostanejo na odru, in si prizadevam, da je scena tako preprosta, da odrski delavci ali električarji ali kdo drug sploh niso potrebni. Kajti vsakič, ko odnesejo del scene, odnesejo s seboj nekaj več. Zato se trudim, da jih sploh ne vključujem, in da poiščem rešitev, ki bo tako zelo preprosta, da odrskih delavcev ne potrebujemo.

LLM Kaj pa pravite svojim igralcem glede publike? Se vaši igralci zavedajo publike ali naj se njene navzočnosti med predstavo sploh ne bi zavedali? Zavisijo bolj ali manj od vsake drame posebej?

IB Mislim, da se mora vsak igralec publike stoddostno zavedati, in to v vsakem trenutku, pa četudi se zdi, da se je ne. Niti za trenutek ne sme pozabiti na publiko, kajti če se to zgodi, se odmakne v neke vrste zasebno osamo. In potem je vsega konec, veste, vse skupaj postane popolnoma nezanimivo. Zato se pri vsem, kar počnemo, zmeraj trudimo, da najdemo pot do publike – da odkrijemo, kako se bo odzvala na to ali ono.

LLM Če se igralci navzočnosti publike ves čas zavedajo, ali se med predstavo torej prilagajajo njenim odzivom? Ali pa se vam morda zdi, da to niti ni pomembno? Ali igralci dejansko nadzirajo odzive publike?

IB Da, mislim, da jih. Ko se igralec prvič usede na oder, začnejo delovati njegovi živci. Toda počasi se naučijo obvladovati oboje – svoje živce pa tudi publiko. Igralec si mora ves čas prizadevati, da publiko v nobenem trenutku ne dovoli, da bi postala pasivna, temveč ostaja aktivna.

FJM Toda gledano s stališča publike je učinek, ki ga ustvari pristop, kakršen je neprekinjena vidna navzočnost igralcev na odru, zelo odločilen.

IB O, seveda.

FJM Če se drugače izrazim: pravite, da to počnete v dobro igralcem in da je to način, s katerim vzdržujete njihovo udeležенost. Gledano s stališča publike pa to ustvarja zelo zavestno teatralizirano izkustvo.

LLM Se vam zdi, da s tem sredstvom – da so igralci med predstavo ves čas na odru – publiko prisilite, da se bolj osredotoči na oder, ali imate morda občutek, da je učinek ravno nasproten in služi temu, da distancira publiko in jo nenehno opominja, da gleda predstavo? (Dolga pavza.)

IB Pravo gledališče zmeraj opominja – prava gledališka stvaritev mora publiko zmeraj opominjati, da gleda predstavo. Menim, da

bi hitro propadli, če bi poskušali to pravilo obiti. To pa zato, ker je funkcija gledalca – če govorimo o idealnem gledalcu, ki gleda idealno predstavo – ta, da je nenehno podvržen spremembam razpoloženja, spremembam zbranosti. Od tega, da je v nekem trenutku popolnoma udeležen, do tega, da se že v naslednjem trenutku zave, da je v gledališču. In da je v naslednjem trenutku zopet udeležen, povsem udeležen, tri sekunde pozneje pa je spet nazaj v gledališču. In to vse je del tega – in sicer zelo, zelo pomemben del tega, da je gledalec udeleženec rituala. Zato je tisti izraz, *Verfremdung* (potujitev), popoln nesporazum. Gledalec je vedno udeležen in je vedno zunaj, oboje v enem in istem trenutku.

LLM Gledališče se v tem pogledu zelo razlikuje od filma, kajne?

IB Da, seveda. Pri filmu, veste, je gledalec hipnotiziran – zato, ker je v položaju hipnotiziranca. Hipnotizer zelo pogosto uporablja majhno svetilko ali snop svetlobe in vam reče: »Sledite svetlobi z očmi.« (Pokaže.) Nato usmeri snop nekam gor, v strop – in reče, pogledjte, in vi se osredotočite na to. Pri filmu je natanko tako. Vi udobno sedete, vsaj upam, pred vami, v temi, zelo tiho, zelo daleč od drugih ljudi, pa je svetloba.

Prevedla **Tina Mahkota**

Odlomek intervjuja iz knjige *Lise-Lone Marker in Fredericka J. Markerja A Life in the Theater*, Cambridge University Press, 1992.



Prvič v SLG Celje

ANDREJ HAJDINJAK, oblikovalec svetlobe

Andrej Hajdinjak se z oblikovanjem svetlobe ukvarja od leta 1994. V letih od 1996 do 2006 je bil vodja Oddelka scenske razsvetljave v Cankarjevem domu. Od 2005 do 2006 je bil član projektne skupine za pripravo poklicnih standardov za nacionalne poklicne kvalifikacije RS za poklic osvetljevalec in oblikovalec osvetljave. Na pot samostojnega ustvarjanja se je podal leta 2006, ko je s strani Ministrstva za kulturo pridobil status samozaposlenega v kulturi.

Kot oblikovalec svetlobe je sodeloval pri več kot 150 dramskih, plesnih, baletnih, opernih, koncertnih ter komercialnih produkcijah doma in v tujini ter se podpisal pod številne priznane projekte z uveljavljenimi ustvarjalci, med drugimi pod operi *Renske nimfe* in *Julie* v režiji Manfreda Schweigkoflerja, opero *Tosca* v režiji G. H. Seebacha, opere *Lakmé*, *Hofmanove pripovedke* in *Knez Igor* v režiji Plamna Kartaloffa, balete *Arhitektura tišine*, *Radio and Juliet* in *Pret-a-Porte* v koreografiji Edwarda Cluga, opero *Carmen* v režiji Charlesa Roubauda, opero *Don Kihot* v režiji Thomasa Schulte-Michelsa, opero *Faust* v režiji Alessia Pizzecha, razstavo *Jesen Zima* Alana Hranitelja, opero *Tri oranže* v režiji Vita Tufferja, balet *Vojček* v koreografiji Staša Zurovaca, proslave ob dnevu državnosti RS, podelitve Prešernovih nagrad ...

Je občasni zunanji sodelavec Theatra Comunale Bolzano, Nacionalne Opere in Baleta Sofija, SNG Opere in baleta Ljubljana, SNG Opere in baleta Maribor, Mladinskega gledališča, Jugoslovanskega dramskega gledališča (JPD), Plesnega teatra Ljubljana, Hrvaškega narodnega gledališča (HNK) Rijeka, Slovenskega ljudskega gledališča Celje, Koreodrame, Betontanca idr.

V letih od 2004 do 2009 je sodeloval na turnejah večjih produkcij, kot so *Lakmé* (Afrodita Paphos Festival – Ciper, Osaka Festival Dvorana – Osaka, Aichi Prefectural Art Theater – Nagoya, Tokyo Bunka Kaikan – Tokio), *Arhitektura tišine* (Esplanada Theatre, Singapore Arts Festival – Singapur), *Renske nimfe* (St. Poelten – Avstrija, Winterthur – Švica, Bolzano – Italija) ...

Leta 2004 je prejel eno najpomembnejših domačih nagrad na področju gledališkega ustvarjanja – Borštnikovo nagrado za oblikovanje luči v gledališki predstavi *Iskanje izgubljenega časa* v režiji Dušana Jovanoviča.



Nova članica SLG Celje **PIA ZEMLJIČ**, igralka

Pia Zemljič se je vpisala na študij dramske igre in umetniške besede na AGRFT leta 1997 v letnik mentorjev Borisa Cavazze in Jožice Avbelj. Študij je zaključila z diplomsko predstavo T. Dylana in D. Sariča *Pod mlečnim gozdom* leta 2001 (Deklica, Gospa Dai Bred druga in Gossamer Beynon). Sodelovala je z različnimi slovenskimi gledališči, tako institucionalnimi kot neinstitucionalnimi, ustvarila več vidnih filmskih vlog in nastopila v različnih televizijskih nadaljevanjih in nanizankah (*Naša mala klinika*, *Pod eno streho*, *Peta hiša na levi* ...). Od leta 2001 do 2008 je bila članica Drame SNG Maribor.

Prejela je naslednje nagrade: zlata paličica za vlogo Male morske deklice (2009), igralka leta, nagrada revije Stop za vlogo Bronje v filmu *Petelinji zajtrk* (2007), nagrada Veljka Maričiča na Festivalu komornih odrov na Reki za vlogi Pamele in Popo Martin v *Debeluhih v krilcih* (2004), nagrada hrvaškega Novega lista za najboljšo igralsko kreacijo za vlogi Pamele in Popo Martin v *Debeluhih v krilcih* (2004), satir za vlogi Pamele in Popo Martin v *Debeluhih v krilcih* na festivalu SKUP Ptuj (2003) in študentska Prešernova nagrada za več vlog (Deklica, Gospa Dai Bred druga, Gossamer Beynon) v diplomski predstavi *Pod mlečnim gozdom*.

Pomembnejše vloge v gledališču:

- 2009, A. Rozman, D. Božič, *Neron* (Popeja), režiser Matjaž Zupančič, SNG Drama Ljubljana;
- 2009, H. C. Andersen, *Mala morska deklica* (Mala morska deklica), režiser Ivica Buljan, Mini Teater;
- 2008, M. Luzar, *Ona + On* (Ona, Petra), režiserji Matevž Luzar & Co, Gustav film;

- 2007, Molière, *Plemeniti meščan* (Lucija), režiser Vito Taufer, Drama SNG Maribor;
- 2007, N. Coward, *Intimna komedija* (Sybil Chase), režiser Zvone Šedlbauer, Drama SNG Maribor;
- 2005, B.-M. Koltès, *Marš* (Zaročenka), režiser Ivica Buljan, Riječke ljetne noći;
- 2004, W. Shakespeare, *Rihard III.* (Lady Ana), režiser Eduard Miler, Drama SNG Maribor;
- 2004, A. Miller, *Smrt trgovskega potnika* (Gdč. Forsythe), režiserka Mateja Koležnik, Drama SNG Maribor;
- 2004, B. Brecht, *Dobri človek iz Sečuana* (Šuj Ta), režiserka Ivana Vujić, Drama SNG Maribor;
- 2003, A. T. Linhart, *Ta veseli dan ali Matiček se ženi* (Nežka), režiser Matjaž Latin, Drama SNG Maribor;
- 2003, C. Goldoni, *Sluga dveh gospodarjev* (Beatrice), režiser Vinko Möderndorfer, Drama SNG Maribor;
- 2002, N. Silver, *Debeluhi v krilcih* (Pamela, Popo Martin), režiser Samo M. Strelec, Drama SNG Maribor;
- 2002, T. Walser, *King kongove hčerke* (Meggie), režiser Jaša Jamnik, Drama SNG Maribor;
- 2002, U. Betti, *Zločin na kozjem otoku* (Silvia), režiser Jernej Lorenci, SSG TRST;
- 2002, D. Dukovski, *Drakula* (Mina), režiser A. Popovski, Drama SNG Maribor;
- 2001, M. Ravenhill, *Shopping & Fucking* (Lulu), režiser Matjaž Latin, Drama SNG Maribor;
- 2000, W. Shakespeare, *Hamlet* (Ofelija), režiser Vito Taufer, SNG Nova Gorica;
- 1999, I. Welsh, *Trainspotting* (Alja), režiser Ernst M. Binder, SNG Drama Ljubljana.

Pomembnejše filmske vloge:

- 2009, *Marko skače* (Evica), režiser Boris Jurjaševič, tv film, RTV SLO;
- 2009, *Tolažnik* (Glavanova), režiser Uroš Zavodnik, kratki film, RTV SLO;
- 2008, *Morje v času mrka* (Albina Nevers), režiser Jure Pervanje, tv film, RTV SLO;
- 2007, *Vučko*, režiser Matevž Luzar, kratki film, AGRFT;
- 2007, *Petelinji zajtrk* (Bronja), režiser Marko Naberšnik, igrani film;
- 2005, *Temna stran lune* (Učiteljica), režiser Franc Arko, tv film, RTV SLO;
- 2003, *Kaj pa gospod Bach?* (Mira), režiserka Polona Sepe, igrano-dokumentarni tv film, RTV SLO;
- 2002, *Varuh meje* (Žana), režiserka Maja Weiss, igrani film;
- 1998, *Kaj bi še rad?* (Andreja), režiser Martin Srebotnjak, diplomski kratki film, AGRFT.

Nagrade 6. Slovenskega festivala komornih uprizoritev SKUP '09

Strokovna žirija v sestavi Janez Bermež, gledališki igralec in dobitnik Boršnikovega prstana – predsednik žirije, Mojca Kreft, dramaturginja in teatrologinja, in Branka Bezeljak, režiserka in gledališka pedagoginja, je podelila naslednje nagrade:

Anica Kumer,

satir za igro za vlogo v predstavi Milana Jesiha *Triko*
v izvedbi Slovenskega ljudskega gledališča Celje.

Anica Kumer, žlahtna komedijantka, je v tkanju jesihovske trikojskosti preigravanja situacij razpoznavala estetska razpoloženja v igri v sozvočju z režijskim videnjem sodobnega branja besedilne predloge. V številnih premenah, preobratih in transformacijah upodobljenih likov in v mreženju uprizoritvenih preskokov je žarel poseben erotičen odnos do igralskega poklica, virtuoznost uprizarjanja, saj je njena igralska radost in uživanje v preigravanju igrarij pomenila prikazovanje ustvarjalnega zanosa različnih stilov igre. Njen pretanjen igralski habitus, ki je do gledalca »prihajal« kot Jesihov ludizem in ga je pesnik našega časa zapisoval že v preteklem stoletju, je prepričal, da je ta čas še vedno tukaj in zdaj.

Luka Martin Škof,

satir za režijo predstave Milana Jesiha *Triko*
v izvedbi Slovenskega ljudskega gledališča Celje.

Luka Martin Škof, obetajoč predstavnik mlade generacije slovenskih režiserjev, je igro Milana Jesiha *Triko* razumel kot izziv današnjemu času, čeprav je igra podnaslovljena kot burka.

Z igralskim ansamblom celjskega gledališča je uspel uprizoriti raznotere vsebinske, humorne in pesniške dimenzije te igre. Razplastil jo je v njenih izraznostih, parafraziranju in duhovitih medčloveških odnosih. Režiser je s svojim izvirnim in sodobnim pristopom razumevanja/branja dramskega besedila dokazal, da je Jesihova igra še vedno aktualna, prepoznavna in za ugledališčenje vselej znova izvrstna dramska poezija, ki opredeljuje naše bivanje.



USTVARJAMO NOVO BIVANJE

V družbi najboljših.

V idilicni angleški pokrajini Cotswold gradimo elitno naselje 160 lesenih hiš, ki jih oblikujejo Philippe Starck, Jade Jagger in Yoo studio.



Privoščite si potep!
Doživite Avstrijo, Hrvaško in Srbijo z vlakom.

**70-odstotni popust
za skupinska potovanja mladih!**

Ponudba velja:

- za skupine najmanj 6 oseb**
- za mlade do 20. leta starosti**

Dodatna ugodnost: spremljevalec potuje brezplačno.



Slovenske železnice

Glavni medijski pokrovitelj

VEČER



premena



Pokrovitelj predstave



Slovenske železnice



Slovensko ljudsko
Gledališče Celje



DNEVI KOMEDIJE

od 19. februarja do 14. marca 2010

ABONMA TEKMOVALNI PROGRAM

Petek, 19. 2., ob 19.30
OTVORITEV FESTIVALA

Marko Bratuš **KRPAN VS. BRDAVS**
Režiser Marko Bratuš, Kulturni zavod KULT

Sobota, 20. 2., ob 19.30

Dario Fo, Franca Rame **SVOBODNI ZAKON**
Režiser Samo M. Strelec, Narodni dom Maribor, Novi ZATQ.

Petek, 26. 2., ob 19.30

Andrej Rozman Roza, Davor Božič **NERON**
Režiser Matjaž Zupančič, SNG Drama Ljubljana

Sobota, 27. 2., ob 19.30

Milan Jesih **TRIKO**
Režiser Luka Martin Škof, SLG Celje

Petek, 5. 3., ob 19.30

Marius von Mayenburg **GRDOBA**
Režiser Boris Kobal, MGL

Sobota, 6. 3., ob 19.30

Ettore Petrolini **CHICCHIGNOLA**
Režiser Boris Cavazza, Gledališče Koper

Petek, 12. 3., ob 19.30

Carlo Goldoni **NENAVADNA PRIGODA**
Režiser Luka Martin Škof, SNG Nova Gorica

Sobota, 13. 3., ob 19.30

Nikolaj Vasiljevič Gogolj **REVIZOR**
Režiserka Mateja Kolečnik, PG Kranj

Nedelja, 14. 3., ob 19.30
ZAKLJUČEK FESTIVALA

Ken Ludwig **TI NORI TENORJI**
Režiser Jura Rudolf, Narodno gledališče Kikinda

SPREMLJEVALNI PROGRAM

Nedelja, 21. 2., ob 17.00

Tadej Toš **ZAPUFANPIKASN**
Stand up komedija

Nedelja, 28. 2., ob 17.00

Lutz Hübner **MARJETKA, STR. 89**
Režiser Samo M. Strelec, MG Ptuj

Nedelja, 7. 3., ob 17.00

Iztok Mlakar **DUOHTAR POD MUS!**
Režiser Vito Taufer, SNG Nova Gorica, Gledališče Koper

VPIS ABONMAJA

od 9. do 12. februarja 2010
med 9. in 12. uro

Častni pokrovitelj festivala Dnevi komedije 2010
je predsednik Republike Slovenije dr. Danilo Türk.

Častni pokrovitelj

MESTNA OBČINA CELJE

župan Bojan ŠROT

Glavni medijski pokrovitelj

VEČER

Medijski pokrovitelj



David Mamet

ROMANCA (Romance)

Komična drama

Prva slovenska uprizoritev

Prevajalec **Zdravko Duša**

Režiser **Matjaž Zupančič**

Esejist, dramatik, scenarist in filmski režiser David Mamet je eden najboljših sodobnih ameriških avtorjev. Je izvrsten pisec natančnih, inteligentnih, ostrih, včasih vulgarnih dialogov, polnih nenadnih in nepredvidenih preobratov.

Mamet v ostri satirični drami *Romanca* ne razkrije, česa natančno je Obtoženec obtožen in zakaj v resnici v procesu sploh gre, pač pa farso poteka sodnega postopka uporabi, da si brez dlake na jeziku privoščí sodni sistem, politiko, homoseksualnost, pedofilske duhovnike in religiozne predsodke. Vse to so teme, ki so v začetku 21. stoletja v amerškem družbenem in političnem življenju zelo aktualne. Mamet odločno napade etnične, religiozne in seksualne stereotipe. Sporočilo, ki se skriva pod vsemi kletvicami in žaljivkami, pa je, da vse mirovne konference in pogajanja za svetovni mir ne bodo rešili ničesar, dokler ne bomo sposobni mirno in z občutkom za sogovornika v kultiviranem dialogu rešiti vsakodnevnih nestrinjanj in različnih pogledov na življenje.

V kafkovsko bizarnem sodnem procesu, ki se odvija v senci mirovne konference za mir na Bližnjem vzhodu, se pokaže popoln razpad sistema, vrednot in demokracije. V odlični farsí se Mamet obregne ob politično korektnost na izrazito nekorekten in duhovit način. Sodnik se ukvarja v glavnem s svojimi alergijami in ne s primerom. Tožilec ima težave s svojim fantom, Branilec brani Obtoženega, ki se ukvarja s svojim židovstvom ... Vseh šest nosilcev zgodbe je šest grotesknih značajev, polnih najrazličnejših predsodkov od homofobije do antisemitizma, od korupcije do konzervativizma. Z neposrednim in duhovitim dialogom Mamet odkriva vso praznost pravnega sistema kot temelja zahodne demokracije.

Premiera 19. marca 2010

INGMAR BERGMAN AUTUMN SONATA

(Höstsonaten)

First Slovene Production

Translator **Sara Grbović**

Director **Janez Pipan**

Set Designer **Marko Japelj**

Costume Designer **Bjanka Adžić Ursulov**

Composer **Aldo Kumar**

Language Consultant **Jože Volk**

Lighting Designer **Andrej Hajdinjak**

Piano Instructor **Mojca Krajnc**

Language Assistant for English **Tina Mahkota**

FILM CREW

Director **Janez Lapajne**

Cinematographer **Mitja Ličen**

Imaging Technician **Jaka Kovačič**

Sound Editor **Boštjan Kačičnik**

Production Assistant **Rok Biček**

Produced by **Triglav Film**

CAST

Viktor Bojan Umek

Eva Pia Zemljč

Charlotte Lučka Počkaj

Helena Barbara Medvešček



Autumn Sonata is a family drama about world famous pianist Charlotte, whose priority in life is her career, and who has for years neglected her family, especially the relationship with her two daughters. After many years she visits her daughter Eva. Upon arrival, Charlotte discovers that her other daughter, Helena, who is physically impaired and almost unable to communicate in an articulate way (and was placed in an institution by Charlotte) is living with Eva. The tension between Charlotte and Eva builds up slowly due to Charlotte's jealousy over the fact that Helena is more attached to Eva than to her. The tension culminates during a nightly conversation which exposes events that lay buried for years and were never discussed openly in the family circle.

Opening 5 February 2010

DRUŽENJE V FOYERJU SLG CELJE

Spoštovani obiskovalci in prijatelji gledališča!

Želimo si, da bi gledališče postalo prostor druženja, kjer lahko poleg gledaliških užitkov, ki vam jih nudijo naše predstave, uživate tudi v družbi prijateljev in znancev.

Vabimo vas v foyer SLG Celje, kjer lahko v bifeju poklepetate in izmenjate vtise o predstavah.

V sodelovanju s **Hotelom Evropa** bife v foyerju SLG Celje obratuje eno uro pred predstavo, med odmorom in eno uro po predstavi.

Vljudno vabljeni!

Gledališki list
Slovenskega ljudskega gledališča Celje
Letnik 59, sezona 2009/10, številka 4
Izdaja Slovensko ljudsko gledališče Celje.

Vse pravice pridržane.

Cena te številke je 2 EUR.
V skladu s 13. točko prvega odstavka 26.
člena Zakona o DDV davek ni obračunan.

Za izdajatelja **mag. Tina Kosi**
Urednica **Tatjana Doma**
Lektor **Jože Volk**
Fotograf **Damjan Švarc**
Prevajalka **Tina Mahkota**
Oblikovanje **Alten10**
Naklada 1.000 izvodov

Celje, Slovenija, februar 2010

Celje - skladišče

D-Per

97/2009/2010



5000029217,4

COBISS 0