

# VSEBINA

- 5 Zala Dobovšek **GIBATI SE PO ROBU KATASTROFE**
- 9 Metka Mencin Čeplak **NEPREDVIDLJIVA, NEULOV LJIVA, NEPODRED LJIVA**
- 12 Darko Štrajn **BERGMANOV IZSTOP IZ SEBE**
- 17 Ingmar Bergman **LATERNA MAGICA** Odlomki iz avtobiografije
- 20 Fotografije z vaj

Ingmar Bergman

# POGOVORI NA ŠTIRI OČI

*Enskilda samtal*

Prva slovenska uprizoritev

Premiera 14. novembra 2015

Avtor odrske priredbe, režiser in scenograf **NIKITA MILIVOJEVIĆ**

Prevajalka **ALJA PREDAN**

Dramaturginja **ZALA DOBOVŠEK**

Kostumografinja **MATEJA FAJT**

Asistentka režiserja in svetovalka za gib **AMALIA BENNETT**

Avtorica tonske in glasbene opreme **DARJA HLAVKA GODINA**

Lektorica **MAJA CERAR**

Oblikovalec svetlobe **ALJOŠA VIZLAR**

Vodja predstave **Jani Fister**

Tehnični vodja **Jože Logar**

Vodja scenske izvedbe **Janez Koleša**

Vodji tehničnih ekip **Matej Sinjur** in **Branko Tica**

Vodja tonskih tehnikov **Sašo Dragaš**

Vodja osvetljevalcev **Andrej Koležnik**

Vodja frizerk **Jelka Leben**

Vodja garderoberk **Angelina Karimovič**

Rekviziterja **Sašo Ržek** in **Borut Šrenk**

Sceno so izdelali pod vodstvom mojstra **Vlada Janca** in kostume pod vodstvom mojstric **Irene Tomažin** in **Branke Spruk** v delavnicah MGL.

Igrajo

Ana **JANA ZUPANČIČ**

Henrik **SEBASTIAN CAVAZZA**

Tomas **ROBERT KOROŠEC** k. g.

Jakob **MILAN ŠTEFE**

Karin **JETTE OSTAN VEJRUP**

Maria **STANNIA BONINSEGNA**



Zala Dobovšek

## GIBATI SE PO ROBU KATASTROFE

*Pogovori na štiri oči (Enskilda samtal)* sostičišče motivov, ki so Ingmarja Bergmana v zasebnem in umetniškem pogledu zasledovali in obsedali tako rekoč vse življenje. Družina, zakon, religija. Trije fundamentalni koncepti se v njegovem opusu kot tudi življenju nenehno prelivajo, soočajo in odbijajo. Vsi trije pojmi so seveda le krovne točke, te pa se naknadno razpršijo v širše bivanjske situacije, ki jih lahko prepoznamo v patoloških odnosih z družinskimi člani, v surovih razprtijah med zakonskimi partnerji in včasih neposrednem, včasih simboličnem preizpraševanju funkcije oziroma obstoja boga.

*Pogovori na štiri oči*, Bergman jih v obliki romana napiše leta 1996, so svojevrsten poklon avtorjevim staršem, so odmev in zapis reminiscenc, ki pa kljub svoji lepoti in očarljivosti predvsem bolijo. Bergman svoje starše s portretiranjem njunega odnosa razgali v najvišji mogoči meri, a pripoved kljub temu ni dokumentarna, ne gre za realistični prepis dejanskega odnosa, temveč za njegovo parafrazo, literarno utelešenje, pri katerem ne gre za strogo podajanje pristnosti dejansko doživetega, pač pa predvsem za njegovo morebitno verjetnost (temu principu je ostajal zvest tudi v filmih). Bergman kot izjemno senzibilen, dojemljiv in inteligenten otrok je v okolju vzgoje luteranskega pastora hitro, morda prehitro, uvidel in dojel vso muko, utesnjenost in prenarejanje, ki jih za vsako ceno zahteva pastorsko-malomeščanski status z vsemi svojimi rigidnimi obredi in prisiljeno držo vred. Silovit vpliv religije se je v Bergmanovo zavest zasadil za vedno, ne glede na to, da je nanjo gledal z vso mogočo distanco. Pravzaprav je prav njegov mentalni in čustveni odmik sprožil nepretrgano reprodukcijo te tematike, ki jo je v stvarni, nadrealni ali ontološki formi vse življenje vpeljeval v svoje scenarije, filme in romane. Že od samega začetka je šlo za kompleksen in osupljiv razvoj, saj je Bergmana v svet umetnosti privedla prav želja po osvoboditvi ali vsaj izmiku skrajno strogi vzgojni disciplini, ki jo je v radikalni obliki izvajal njegov oče-pastor. Umetnost je Bergmanu v najrosnejših letih bolj kot zabava in kratkočasje (čeprav tudi) služila predvsem kot eskapizem, v katerem je zmožel zadihati s polnimi pljuči in okusiti »vero v nemogoče« v neki drugi podobi in predvsem njegovi lastni zamisli.

Roman *Pogovori na štiri oči* kakor tudi odrska adaptacija sta strukturirana v nekronološkem sosledju, akti izpovedi medsebojno pregibajo elemente preteklosti, prihodnosti in sedanjosti, s čimer še dodatno obložijo

časovno dimenzijo. Prav strukturna postavitev je tista, ki razbija siceršnji psihološki realizem; dramaturgija likov stoji na trdnih tleh, medtem ko se princip naracije izogiba časovni/postopkovni doslednosti in tako bralcu/gledalcu nenehno ponuja določen odmik od pripovedi. Predvsem z namenom, da se od čustveno nabitega dogajanja distancira in ga s tem zmore spremljati z večjo mero kritičnosti in razsodnosti. Čeprav je zgodba, ki jo spremljamo v *Pogovorih na štiri oči*, del trilogije, ki jo dopolnjujeta še *Najboljši nameni* (*Den goda viljan*) in *Rojen v nedeljo* (*Söndagsbarn*), funkcionira tudi sama zase; v njej se brutalno izostri osredotočenost na problematičen zakonski odnos, ki se znajde na secirni mizi, osvetljen pa je, med drugim, z vidika vprašanj spola, religije in družine. In kot tak zaobjame bistvo svoje vsebine, četudi je tej določen kontekst spodmaknjen ali samo nakazan. Ana, ki jo spremljamo skozi niz osebnih izpovedi z ljudmi, ki so ji najbližji, je morda res lik iz nekega drugega časa (zgodba poteka med letoma 1907 in 1934) – ko so siceršnji etično-moralni normativi zategovali pas do neznosnosti, dodatno prepreko pa so ji nastavljali še brezkompromisni imperativi verskih zapovedi –, vendar pa je v svojem jedru to tudi univerzalna upodobitev ženske. Bergmanov psihološko precizni in pripovedno mojstrski občutek jo pred nas razgrne kot ranljivo, a odločno in drzno žensko, ki zgolj ne ve, kako ohraniti staro življenje (in ga ne prizadeti), ob tem pa v vsej svoji resničnosti zaživeti v novem, zanjo edinem pravem. »Ne pristanem na to, da nimam svobode, ne pristanem na to, da ne morem razmišljati s svojo glavo, da čutim to, kar hočem čutiti.«

Anin identitetni razpon je izjemen, Bergman jo izriše kot celovito osebnost, z drobnimi, a presunljivimi niansami jo upodobi v vsej razsežnosti in kompleksnosti. Ana, mati treh otrok, si kmalu, po dveh letih zakona, prizna, da se je znašla v napačnem razmerju, a veliko več let (skoraj desetletje) traja, da zbere pogum in svojo željo po osvoboditvi čustvene neizživetosti tudi uresniči. Njeno dvojno življenje, nezvestoba in pobegi v spozabo z današnjega vidika morda ne delujejo več tako radikalno, a kar sproža samosvojo napetost, je njena determinacija z okoljem, ki mu ne more uiti, tudi če bi želela. Vsi trije moški liki v zgodbi so namreč pastorji, ki v njeno življenje vstopajo postopoma in vsak na svoj način puščajo močne pečate in odprte rane: pastor Jakob, vseživljenjski zaveznik in zaupnik, mož Henrik in mlajši ljubimec Tomas. Ana, tako se zdi, upodablja vrelišče karakternih paradoksov. Izhaja iz razvajanega otroštva, je samovoljna, odločna, čustveno močna, krhkega srca, melanholična in radostna obenem. Njen odnos z mambo bi bil vzorčni primer raziskave za sladokusce psihoanalize. Gre za nenehno obojestransko projekcijo, očitke, zamere, ciklične vzorce in zanemarjenja, toda nič od tega ni zares načrtno ali zavestno, obe sta, vsaka v svojem profilu, žrtvi skrajno konvencionalnih in konservativnih okolij, ki se jima nikoli do konca ne predata in ne podležeta, a to še ne pomeni, da kaj manj trpita. Verjetno še bolj, saj vso bolečino, zamujeno življenje in bivanjsko pretvarjanje intenzivno in vsakič znova pri sebi ozaveščata. »Ali čutim zadovoljstvo, ko gledam njeno nesrečo? Ne, nobenega zadovoljstva. A tudi bližine ne,« ji reče mama.

V Ano je vcepljena še ena usodna lastnost, in sicer močna potreba, že kar nujna po skrbi za druge, od tod tudi (morda povsem nezavedna) izbira Henrika za moža (Henrik je človek z očitnimi nezaceljenimi, nikoli razčiščenimi in globokimi ranami iz otroštva, ki nato v krizi zakona eksplodirajo z vso silo), poklica medicinske sestre in (prav tako morda povsem nezavedna) privlačnost do enajst let mlajšega moškega,

neizkušenege, ki je šele na poti v pravo življenje in je zato – kljub veliki sili zaljubljenosti – ob njej predvsem tudi prestrašen.

Vsi trije moški liki so razlog za dramatične razkole med vero, bogom, ljubeznijo, pripadnostjo in prijateljstvom. Brez dvoma je pomenljiva in razprave vredna Anina odločitev (k njej pripomore tudi njen zaupnik in zaveznik Jakob), da svojo prevaro Henriku prizna. Kolikor je to dejanje po eni strani hrabro, je po drugi tudi bojzljivo. S tem, ko izpovemo nekaj, kar nas razžira in uničuje, ko svojo neznosno stisko (v tem primeru nezvestobo) izpovemo prevaranemu, se je v istem hipu razbremenimo, naknadno odločitev, razrešitev in razvoj dogodkov tako rekoč preložimo na drugega, namesto da bi se s tem že prej soočili sami. Drugi »psihoanalitični odmik« pa se zgodi v Henriku, ki nato čez nekaj časa doživi živčni zlom in je hospitaliziran, torej zaradi »neke višje sile« odmaknjen iz mukotrnega okolja. Gre za podobno nezavedno reakcijo, kot je nezavest (ne glede, ali napoči zaradi negativnega ali pozitivnega razloga), ki je vselej znak »odmika od realnosti«. Namesto da bi se posameznik soočil z dano (presežno) situacijo, tega ni zmožen, zato se ji podzavestno izmakne (tako da omedli) in jo »prepusti« v urejanje drugim.

Tisto, kar se v tej zgodbi danes zdi skoraj nemogoče, je format izpovedi, ki v tem primeru vselej temeljijo na živni prisotnosti, bližini, neposrednosti. »Večina ljudi verjame, da je Luther uknil spoved. To ni res. On je priporočal nekaj, kar je imenoval »pogovor na štiri oči«. Ampak ta izvrstni reformator ni bil dober poznavalec ljudi. Težko je to ob dnevni svetlobi in iz oči v oči. Za take priložnosti so gotovo boljši magični polmrak spovedniškega stola, šepetajoči glasovi, vonj po timijanu.« Izpoved kot eden najbolj tveganih momentov v spektru medsebojne komunikacije nedvomno skozi svojo obliko parafrazira duha danega (zgodovinskega) časa. Kot akt, ki pogojuje najvišjo stopnjo intimne investicije, predstavlja najboljčlovekovega notranjega ustroja, ta pa je vselej podaljšek, posledica in zrcalo družbe, v kateri živi in deluje. Izpoved dandanes praviloma skoraj ne obstaja oziroma ne zna obstajati brez (tehnološkega) vmesnika, pretvornika, ki nadomesti (prazen) prostor med osebama; prostor, ki pripada liniji med enim in drugim telesom oziroma nevidni premici, razpeti iz oči v oči. Badiou ljubezenske izpovedi pojmuje kot prehod naključja k usodi in prav zaradi tega jih opredeli kot dogodke, ki so nevarni in polni treme. Ljubezenska izpoved se ne zgodi nujno samo enkrat, lahko je dolga, razpršena, zmedena, zapletena, povedana in ponovno povedana, namenjena temu, da bo še kdaj ponovno povedana. To je, tako Badiou, trenutek, ko je naključje fiksirano. Ko si rečete: kar se je zgodilo, to srečanje, epizode tega srečanja – vse to bom izpovedal drugemu. Povedal mu bom, da se je vsaj zame tu zgodilo nekaj takega, kar me angažira (*Hvalnica ljubezni*, 2010: 25).

Fenomen trajanja, razvijanja in zorenja je nekaj, kar *Pogovore na štiri oči* preveva ves čas. To je pravzaprav v sami naravi izpovedi, ki zmeraj predstavlja vrh ledene gore in je le utelešenost misli in nagibov, ki so v drugem agregatnem stanju obstajali že dolgo. »Ljudje radi govorijo o »odločilnih trenutkih«. Dramatiki se še posebej navdušujejo nad to fikcijo. Resnica je verjetno ta, da taki trenutki komaj kdaj res napočijo, nam se samo zdi, da so. »Odločilni trenutki« in »katastrofalne odločitve«, to zveni prepričljivo. Toda če bolje premislimo, trenutek sploh ni odločilen: že dolgo so misli in čustva, zavestno ali nevede, odtekali v isto smer. Njihov preboj je posledica neke daljnje preteklosti, nekje globoko v mračnini.«



Metka Mencin Čeplak

## NEPREDVIDLJIVA, NEULOV LJIVA, NEPODRED LJIVA

*Pogovori na štiri oči* so zgodba o neodpravljeni ambivalentnosti mlade ženske srednjega sloja, matere treh otrok, ki jo zakon s »poškodovanim«, »šibkim« moškim, obsedenim s potrebo, da bi jo popolnoma nadzoroval, neskončno čustveno izčrpa. Je tudi zgodba o njenem odporu in uporu, ki sicer ne odpre zapahov patriarhalnega razmerja, jih pa rahlja. Ob branju *Pogovorov* (ta zapis temelji na dramatizaciji istoimenskega romana) je težko odmisлити dejstvo, da so nastali na osnovi dnevniških zapisov avtorjeve matere. To je težko odmisлити, čeprav vemo, da je Bergman skrbno gradil svojo »biografsko legendo«, kot pravi M. Koskinen: tudi tako, da je – kot v *Laterni magici*, avtobiografiji iz leta 1987, *ustvarjalno dopolnjeval* materin dnevnik. Težko je odmisлити vpliv, ki ga je na Bergmanovo raziskovanje »neubesedljivih« skrivnosti človeških razmerij imel zapleten, boleče ambivalenten odnos z materjo. Kljub temu se ta zapis poskuša osredotočiti na dramatizacijo oziroma na protagonistko Ano kot dramski lik.

Anin svet je mozaik prostorov, med katerimi poskuša vzdrževati optimalne razdalje. Uspehi so kratkotrajni: tudi kadar v katerega od teh prostorov vstopi z enim samim plaščem, se mora slej ko prej soočiti s svojo razcepljenostjo – slej ko prej je v vsakem od njih hkrati žena, ljubimka, mati, hči, prijateljica, nečakinja, med njimi vlada bolj ali manj prikrita konfliktnost. Ana ni nobena izjema, ta konfliktnost ni posledica dejstva, da je v tem nizu identitet ena, ki je ne bi smelo biti. Ta prepovedana identiteta, ki je med vsemi še najbolj svobodno izbrana, jo samo prisili, da se z razcepljenostjo in konfliktnostjo sooči. In samo v tem, v tej svoji pripravljenosti, da se sooči z nečim, kar običajno poskušamo utajiti, se razlikuje od večine. Krhek in skrbno vzdrževan mir je porušen in Ani je jasno, da ga ne bo mogoče več vzpostaviti. Še huje, Ana ves čas sluti katastrofo. Pravzaprav ne sluti – ve, da se bo zgodila. Vesta tudi bralec in bralka. Vesta že od prvega prizora, kjer Anin odpor do

moževih dotikov in intimne bližine nasploh in Henrikov težko zatajevani bes zaradi ženinega odpora opozarjata na dolgo zgodovino njunih napetosti. Katastrofa se je pravzaprav že zgodila, se dogaja, ne samo Ani in nikakor ne (samo) zaradi nje. Slutnja katastrofe je samo opozorilo, da jez popušča in da se bo treba soočiti s tem, kar vemo, pa nočemo vedeti/videti.

Ana išče rešitve, čeprav ve, da s tem ne bo preprečila katastrofe. Razmerja z mladim Tomasom noče prekiniti, čeprav bi ga, kot pravi sama, *moral*a prekiniti. Poigrava se z idejo, da bi zapustila moža, vendar mu noče vzeti otrok, ker je z otroki »dober, mogoče malo prestrog, posebej s fantoma, ampak sicer je zelo ljubeč in zelo nežen – jaz pa naj bi mu jih zdaj vzela. To bi bilo nepravilno.« Prestrog? Tako kot pastor v filmu *Fanny in Alexander* (*Fanny och Alexander*, 1982), ki se v imenu »prave ljubezni« fizično in emocionalno sadistično izživlja nad svojim posinovljencem? Henrik na enem od svojih obiskov iz okrevališča, kjer okreva po zlomu, za katerega naj bi bila kriva Anina nezvestoba, res grozovito pretepe sina. Je to počel že prej? Je tudi to del Anine slutnje katastrofe, ki se je že zgodila? In krivde, ki jo bremeni? Ne vemo, otroci niso v središču Aninih pogovorov na štiri oči. So pa gotovo najpomembnejši za njeno odločitev, da ostane s Henrikom: ko mu pove za svoje razmerje, ji Henrik namreč zagrozi, da bo napravil, kar »mora« – da ji bo vzel otroke.

Zakaj Ana Henriku sploh pove za Tomasa? Zaradi vere v odrešujoče učinke resnice, kot jo prepričuje njen zaupnik, pastor Jakob, prav gotovo ne. Nasprotno, uničila bi edino vez, ki ostaja med njima, »neke vrste dobronamerno tovarštvo«, kot ji pravi Ana. Vez, ki jo vzdržuje nenehno zatajevanje razpok v navideznem ravnotežju njunih soodvisnosti. Tudi občutek krivde ni razlog za razkritje. Ana sicer govori o svoji krivdi, govori celo o tem, da ima slabo vest, govori o tesnobi, vendar ne v freudovskem smislu. V pogovoru z Jakobom, ki je tako kot njen mož pastor, ne išče »odveze za grehe«, ne išče pomoči pri prenašanju krivde. Ana se zaradi razmerja s Tomasom namreč ne kesa, ne kesa se niti zaradi tega, ker Henriku taji razmerje. Ana svoje ljubezni do Tomasa ne obravnava kot greh, ampak kot pravico, zato se ne kesa; Henriku prikriva razmerje, da bi zaščitila bližnje, vključno s Henrikom. Če ni greha, ni potrebe po kazni; kesanje ni nič drugega kot potreba po kazni, ki bi vsaj začasno izbrisala krivdo. Jakob ji torej ne more dati odveze, če se ne kesa; če se ne kesa, odveze sploh ne potrebuje. Pri Jakobu ne išče niti nasveta, ker natanko ve, kaj ji bo svetoval: naj zapusti Tomasa in pove Henriku resnico, ne enega ne drugega pa ni pripravljena narediti. Predvsem pa ni, kot se izkaže, pripravljena zapustiti Tomasa. In edina možnost, da ohrani razmerje z njim, je ta, da Henriku pove resnico. Mogoče pri Jakobu vnaprej išče oporo in odvezo za pekel, ki ga bo resnica povzročila njej, Henriku, otrokom, tudi Tomasu. Ana nima slabe vesti zaradi ljubimca, prikrivanja ali laži – slabo vest ima zaradi bolečine, ki jo bo povzročila drugim, »ker vas imam rada ... ja, tudi tebe ... in ker sem vam hotela prihraniti bolečino. Kolikor je bilo to v moji moči«, pravi Henriku.

Pogovor s Henrikom, v katerem Ana razkrije resnico, je poln težkih, bolečih bergmanovskih preobratov; je srhljiva igra moči, ki se ne more končati drugače kot s popolnim uničenjem. Henrikovo najmočnejše orožje je patriarhalna zakonodaja, ki mu priznava pravico odločati o Aninih starševskih pravicah. Verjame, da lahko s tem orožjem Ano do skrajnosti poniža in si jo popolnoma podredi in s tem doseže, kar je neuspešno poskušal ves čas zakona. Vendar se moti. Ano bi ponižal lahko samo, če bi se želela odkupiti za nezvestobo, če bi želela

odložiti breme krivde za greh. A ker ne verjame, da je ljubezen do Tomasa greh, ne išče kazni, da bi si oprala vest. Ana Henrikov poskus odbije z vso silo, ne brani se, ampak napade. Njegovo orožje obrne proti njemu samemu – s tem, ko izpolni njegovo zahtevo, naj natančno opiše, kaj sta počela s Tomasom, se mu maščuje za čustvena izsiljevanja, s katerimi jo je leta in leta vezal nase, za gnus, ki so ji ga vzbujali njegovi dotiki, pa jih je prenašala v imenu »miru« in »tovarištva«.

Resnica, ki povzroči razdejanje, ni resnica o Aninem razmerju, ampak resnica o krhkosti odnosa med zakoncema. Od tod Anina slutnja katastrofe – ves čas so se gibali po njenem robu, kot pravi nekje na začetku *Pogovorov*. Davno pred Tomasom. Zato je največje presenečenje, da Ana ostane s Henrikom.

Ostane Ana v zakonu samo zaradi otrok? Bi odšla, če otrok ne bi bilo? Bi odšla z ljubimcem, ki je sicer mlad, a psihično šibek, nekakšna podoba njenega moža »v nastajanju«? Je Ana s tem, ko je ostala s Henrikom, podlegla meščanskim normam spodobnosti? Ali pa je natanko s tem, ko je izbrala oba, demonstrirala upor zoper patriarhalni red v posvetnih in cerkvenih zakonih? Njena izbira in-in je mogoča samo zato, ker se odpove iluziji o večni romantični ljubezni in ker se ne pusti zaslužniti zapovedim, katerih učinek sta zgolj neznosna krivda in kesanje. To je sicer ne obvaruje pred peklom, jo pa varuje pred izsiljevanjem. Ana se ne izmika odgovornostim niti krivdi, a začaranemu krogu krivde in kesanja se izmika. Ni žrtev, ker noče biti žrtev. To ne pomeni, da ne trpi, le iluziji, da bo pomoč prišla od drugod, nekje z nebes ali z zemlje ali od nekod vmes, odvzame možnost, da jo peha in trganje s krivdo. V tem je njena svoboda. In tudi zaradi te svobode ostaja neznanka za svoje, je vedno med *tu* in *tam*, nepredvidljiva, neulovljiva, nepodredljiva.

*Pogovori* so zgodba o mučni ambivalentnosti. O možnosti izbiri, ki – vsaj tiste, ki so zares pomembne – vodijo v katastrofo. Tako kot večina Bergmanovih filmskih, gledaliških in literarnih del tudi *Pogovori na štiri oči* spodkopavajo iluzije o ljubezenskih in/ali zakonskih in družinskih razmerjih, pa naj bodo še tako »urejena«, »normalna« in »moralna«. So nekakšno zdravilo s kratkotrajnim učinkom, saj neverjetna moč utajevanja vedno znova oživlja iluzijo varnosti v prostorih intimnosti.

Darko Štrajn

# BERGMANOV IZSTOP IZ SEBE

*Če se na obrazu osebe, ki jo ljubite, preteklost in sedanjost igrata skrivalnice; če vam smrt, potem ko ste ji ponižani in razžaljeni končno uspeli zastaviti vprašanje vseh vprašanj, ironično odgovori, da se je življenju treba prepustiti; če vam na ustnice privrejo besede, kot so sanjsko poletje, minule počitnice, večna iluzija, ste nezavedno izgovorili ime tistega, ki se mu Francoska kinoteka z drugo retrospektivo (za vse, ki so videli samo nekatere od njegovih devetnajstih filmov) poklanja kot najizvirnejšemu ustvarjalcu sodobnega evropskega filma: Ingmar Bergman.*

Jean-Luc Godard, Bergmanorama, *Cahiers du cinema*, januar 1958

Med Bergmanovim delom in filozofijo eksistencializma je vidna in pomembna vez. Delo *Ernsta Ingmarja Bergmana* (1918–2007) je vse, kar je ta nenavadni avtor zapustil predvsem v filmu, v gledališču ter v svojih besedilih različnih žanrov – v dramah, scenarijih, romanih in drugih zapisih. *Filozofski eksistencializem* je ključna filozofija vrhunca in hkrati dna meščanske epohe, družbe in kulture. Ni dvoma, da je problem, ki povezuje Bergmanovo umetnost in eksistencialistično filozofijo, formulirala slednja. Tudi ni dvoma, da sta rešitev problema, ki ga je izrekel eksistencializem, vsaka s svoje strani skušali iskati »znanosti« psihologija in psihoanaliza – z dvomljivimi rezultati bolj v obliki prispevkov k novim zagatam kot k temu, da bi sami sebe kakor koli dokončno postavili kot znanosti, kaj šele, da bi v praksi našli rešitve, saj sta neizbežno ostali pri tem, da ponujata recepte za to, kako z eno platjo problema nadomeščati drugo. Problem, ki ni bil neznan že desetnam filozofij poprej, je eksistencialistično prvi izoblikoval Søren Kierkegaard, čigar skandinavsko in obenem protestantsko luteransko okolje, iz kakršnega je zrasel tudi Bergman, je dejstvo, s pomembnostjo katerega ne kaže pretiravati – že zato ne, da ne bi precej splošne evropske občutljivosti pripisali geografiji in njenemu domnevemu vplivu na psihologijo. A nekaj posebne »obarvanosti« v severnjaškem pastelnem spektru ne kaže spregledati.

Gre torej za filozofski problem, za odnos občega/splošnega in posameznega/posebnega v pomenu, ki ga med filozofi in teoretiki kulture obravnavamo kot problematiko *singularnosti*; v primeru, ko govori o človeku-subjektu, Primož Repar rabi termin »posamičnik«, ki ga uveljavlja v svojih prevodih Kierkegaardove filozofije. Kierkegaard je naravnost vzpostavil eksistencializem z gesto, s katero je nakazal prestop meje mišljenja s pojmovnim obratom, ki naj bi bil rešitev posameznega (singularnega) subjekta iz objema abstrakcije. Pri Kierkegaardu je šlo konkretno za to, da se je uprl ephalnim nemškim filozofijam s Heglovo na čelu, torej njihovim »abstraktnim« zastavitvam pojma subjekta. V tej konfrontaciji pa je tudi njegov lastni problem na sploh šele dojemljiv. Toda kot v svoji knjigi *Logike svetov* med drugim ugotavlja Alain Badiou, se Kierkegaardu zgodi, da pravzaprav iz svoje drže ne more izpeljati filozofije, kajti ta v konceptu »izčrpa najbolj dragoceni vidik eksistence, ki je notranjost same eksistence« (*Logics of Worlds*. London: Continuum International, 2009, str. 425). Kierkegaard se sicer ni izogibal problemu in je v njem nemara zaznal strukturo človeške »bolezni na smrt«, kajti v *gibanju* skozi eksistencialne razsežnosti, ki jih je edino filozofsko resda mogoče izraziti, ne pa zadovoljivo rešiti njihove protislovnosti, se odpirajo razvitju vsebine subjektivnosti na drugih območjih izrekanja, prikazovanja, predstavljanja, ponazarjanja, opevanja, fantaziranja, opisovanja in »predkognitivnega« mišljenja. Zato tudi ni čudno, da izjemnost Kierkegaardove filozofije označuje posebni diskurz velike večine njegovih del, ki bolj spominjajo na literarna kot na stroga filozofska dela. Ni čudno, da je paradoks, ki ga je ta danski filozof razstrl, končno razrešil v religiozni projekciji, ki *posamičniku* omogoči pomirjenje z občostjo.

Ingmar Bergman je bil eden tistih izjemnih avtorjev, ki jim je uspelo premagati blokado, ki na ravni filozofije onemogoča »zmago« eksistence nad konceptom, na ravni jezika vsakdanjosti ali tudi jezika romana pa onemogoča posredovanje *sporočila o sebi drugemu*. Seveda prav tako kot filozofija tudi Bergman ni rešil problema, ga je pa, tako kot ga je filozofija naredila za izrekljivega, sam naredil za *vidnega*, razumljivega, ključnega in za središče univerzuma dvomljivo osvobojenega človeka. Naj poskusim nemogoče, namreč vse to povedati na kratko in čim bolj enostavno in, ne nazadnje, banalno, zato ker ne gre drugače. Vsi namreč imamo svoje intimne izkušnje, svoje misli, emocije, želje, »umazane fantazije«, vsi se pretežno počutimo nesrečne, vsi kdaj zapademo različnim oblikam ljubezni, nihče se ne izogne paradoksom seksualnih odnosov, različnim pastem laži in resnice, iskrenosti in pretvarjanja. Vsi imamo opravka s strahom in s sovraštvom. Odvisno od obkrožujoče nas kulture se spopadamo z odrešitvami, ki jih ponuja vera, in nihče se ne izogne smrti kot končni meji individualnega obstoja ter kot problemu konca zavesti. Vsi tudi vemo, da so vse te *vsebine subjektivnosti* material umetnosti v njenih različnih formah v različnih obdobjih. Problem, ki ga imajo vse umetnosti, ki se brez »orodja« filozofskega transcendentalizma skušajo nekako znajti v soočenjih s človeško intimnostjo, pomeni veliko dilemo, kako sporočiti nekaj o radikalni individualnosti, »uposamljenosti«, izjemnosti, vsaj iluzorični neponovljivosti vse te intimne, metaforično rečeno, *notranjosti*, o kateri se je v medsebojnih odnosih tako »nemogoče« sploh smiselno pogovarjati. Gre pač za nekaj, kar je splošno in določujoče za individualnost. Posamezno in posebno je torej »sporočljivo« na način posplošitve, ki jo generira jezik, in tako izgubi singularnost, torej ni več posamezno in posebno, čeprav to še vedno

je. Kdor na eksistencialni ravni vzame ta problem preveč resno, zboli, znori. To je seveda banalizacija filozofskega problema, ki ga je formuliral Kierkegaard, začetnik eksistencializma. Nekaj od te banalizacije se vpiše tudi v umetniške obdelave »vsebin subjektivnosti«. Zato veliko povsem dostojnih umetniških del vse te intimne razsežnosti postavlja v oklepaj, se nanje sklicuje, a ničesar o njih ne izgovori, namiguje na to, da jih zamolčuje, ali pa v nasprotnem poskusu tvega banalizacijo. Če še naprej insistiram na tem, da se ne bom skliceval na nikakršno konceptualno konstrukcijo (filozofijo, psihologijo, psihoanalizo, morda tudi teologijo), imam kajpak težavo, kako pojasniti razloge pravkar opisane zagate. Intimnost postane »problem« v razmerju sebe in drugega, v izpostavljenosti neizbežnemu nespোরazumevanju, v grozi nesporočljivosti nečesa samo svojega, ki se po aktu sporočanja vpiše v območje drugega, pri čemer tveganje, da se prelevi v nekaj tujega, izmaličenega in konfliktnega, ne samo, da ni majhno, ampak večinoma izjemoma ni takšno. Nekateri pripadniki gibanja antipsihiatrije (Laing, Lidz, Arieti, Szazs in drugi) so v sedemdesetih letih 20. stoletja analizirali to problematiko, ki se zrcali, denimo, v spiralah komunikacije: ti misliš, da jaz mislim, da ti misliš, da jaz mislim ... Lacan se je na drugem bregu intelektualnih tokov časa odzval z odkritjem neizogibnosti nespোরazumevanja v jeziku in z ugotavljanjem zgrešenih srečanj v intersubjektivnih razmerjih.

Bergman je bil ena od redkih izjem. Glede teh zagat mu je nekaj uspelo: namreč pokazati *gledišče drugega*, nekako izstopiti in vstopiti iz ene razsežnosti v drugo, v občem ohraniti posebnost in v posebnem zanikati obče, pri čemer je znal povsem izvirno usmeriti pogled kamere, katere pogled je po definiciji *pogled drugega*. Treba je seveda poudariti, da je bil – in je kot tak zdaj dodobra kanoniziran – predvsem *filmski avtor*. Nemara ga v njegovi domovini malo bolj pominjajo tudi kot gledališkega avtorja, povsod pa njegovo ostalo delo v obliki pisanih jemljejo bolj ali manj kot dodatek, pojasnilo, kot presežek njegovega filmskega opusa. Ne glede na to, da je v njegovem zgodnejšem filmskem opusu mogoče najti kar nekaj komedij ali vsaj bolj ali manj »ekstravertiranih« filmov – kot na primer *Nasmehi poletne noči* (*Sommarnattens leende*, 1955) ali *Hudičevo oko* (*Djävulens öga*, 1960) – je Bergman obveljal za izrazito introvertiranega, hermetičnega avtorja. Ker se dolgo časa tudi ni kaj posebej veliko obračal na javnost, je veljalo, da »vse pove« s filmom. Ko pa je potem »spregovoril« v zapisanih in vizualnih intervjujih, ne nazadnje v svoji avtobiografiji *Laterna magica* (izvirnik l. 1987, slovenski prevod pri založbi Modrijan l. 2009), je skorajda šokiral s preprostim jezikom in s tem, da je »globinska ozadja« odkrito pojasnjeval večinoma z lastnimi osebnimi psihološko obarvanimi izkušnjami. Po teh njegovih nastopih in še zlasti potem, ko je svoj kinematografski filmski opus zaokrožil s filmom *Fanny in Aleksander* (*Fanny och Alexander*, 1982), je postalo njegovo delo končno dojeto glede na njegovo izvirno intenco: *stopiti iz svojega protestantskega sebstva*. Če se zdi, da namigujem, da je Bergman bolj »preprost, kot se zdi«, moram to takoj relativizirati, kajti njegova lucidnost in intelektualna občutljivost se nam nazorno prikažeta v distanci, ki ustvarja transparentnost filmske forme. Če je Bergmanu v nebanalizirani vizualni artikulaciji uspelo seči na tisto raven individualnega, ki je izhodiščno izjemna že zaradi dejstva obstoja individua, četudi je skupna vsem *drugim* ljudem, in če mu je s tem tudi uspelo rešiti pred banalizacijo trpljenje, žalost, samoto, izgubljenost, frustracijo, dvom in druge intimne grozljivosti, pa mu je spodletelo samo v enem nasprotno usmerjenem poskusu. Film *Kačje jajce* (*Das Schlangenei*, 1977),

ki ga lahko razumemo kot refleks na Bergmanovo mladostno fasciniranost z nacizmom in Hitlerjem (o čemer nekaj izvemo v knjigi *Laterna magica*), je povsem zgrešil pri poskusu, da bi pokazal na mehanizem, po katerem se demoni človekove intimne »objektivirajo« v represivnem političnem režimu. To pač ni bilo v Bergmanovi »pristojnosti«, kar pa ne pomeni, da njegovih obravnav intimnosti v različnih interpretacijah ni mogoče videti tudi kot refleksa »zunanjih« represij.

Potem ko se je Bergman kot režiser kinematografskega filma »upokojil«, je še marsikaj napisal, med drugim tudi scenarija, po katerih sta posnela filma v kombinaciji s televizijskima filmoma Bille August (*Najboljši nameni – Den goda viljan*, 1992) in Liv Ullmann (*Pogovori na štiri oči – Enskilda samtal*, 1996). Če je Bergman v svojem zadnjem kinematografskem filmu, psihoanalitično rečeno, ubil očeta, se torej znebil travme protestantske vzgoje, problematičnega pojma boga in temnih plati družinskega življenja, je v svojih zadnjih romanih, še zlasti v *Pogovorih na štiri oči*, »kapitaliziral« poznoživljenjsko osvobojenost od zadnjih omejitev meščanske morale, katere preostanki so kalili njegova lastna ljubezenska razmerja. Ne samo iz tega njegovega dela, vsekakor pa zelo izrazito prav iz njega, se nam pojasni Bergmanovo filmsko odkritje »ženske dežele«, kot sam poimenuje svoje pogosto filmsko ukvarjanje z intimo ženske. V liku Ane je upodobljena njegova mati, ki jo Bergman v svoji osvobojenosti za nazaj vidi kot človeka želje (tudi) po telesnem užitku in po ljubezni. Travmatično točko je zabeležil v Aninem priznanju svojega izvenzakonskega razmerja možu Henriku (Ingmarjevemu očetu in protestantskemu duhovniku). Priznanje tega razmerja, ki ji ga sugerira pastor Jakob, njen dušni pastir, torej izpolnitev dolžnosti do resnice, se izkaže kot samo preobrnitev zadrege, ki je izvir trpljenja. Izkaže se za sporazum o *dokončnem* nespোরazumu, ki pa na paradoksen način drži zakon skupaj. Meščanski in versko utemeljeni zakon je institucionalizacija tega nespোরazuma, ki bi v malce drugačni inačici bržkone nastal tudi brez Aninega izneverjenja. Institucija zakona je okvir nespোরazuma in ne rešitev, je pogodba o zaklenjenosti intimnosti v sebstvo. Tu se izkaže lastna drugost *posamičnice* nasproti *drugemu*, iz česar sledi nepremagljivo vzajemno trpljenje ter mučenje in – kot da bi šlo za malce dvoumni namig na Kierkegaardovo provizorno, pa čeprav globoko premišljeno rešitev – sledi preizpraševanje ne samo o obstoju boga, ampak o pomenu vere in o realnosti iluzije odrešitve.





Ingmar Bergman

# LATERNA MAGICA

Odlomki iz avtobiografije

Otroštvo v župnišču Sophijin dom: vsakdanji ritem, rojstni dnevi, cerkveni prazniki, nedelje. Obveznosti, igre, svoboda, zakonitosti in varnost. Pozimi dolga, temna pot v šolo, spomladi frnikolanje in izleti s kolesom, jesenski nedeljski večeri z branjem na glas in zakurjenim ognjem.

Nismo vedeli, da je bila mama močno zaljubljena in da je bil oče hudo depresiven. Mama je bila pripravljena razdreti zakon, oče je grozil, da si bo vzel življenje, spravila sta se in se odločila nadaljevati skupaj »zavoljo otrok«, kot se je takrat reklo. Mi nismo opazili ničesar ali zelo malo.

Nekega jesenskega večera sem bil zaposlen s svojim filmskim aparatom v otroški sobi, sestra je zaspala v mamini sobi, brat je bil na strelskih vajah. Nenadoma sem iz spodnjega nadstropja slišal glasen pogovor. Mama je jokala in oče je jezno govoril. To so bili strašljivi zvoki, ki jih še nikdar prej nisem slišal. Prikradel sem se na stopnice in videl mamo in očeta v silovitem prerekanju spodaj v veži. Mama mu je poskušala izpuliti svoj plašč, vendar ga je oče trdno držal. Čez nekaj trenutkov je plašč spustila in zdrvela proti vhodnim vratom. Oče jo je prehitel in jo odrinil stran, se postavil pred vrata. Mama je planila nanj in začela sta se ruvati. Mama je očeta udarila v obraz in oče jo je sunil proti steni. Izgubila je ravnotežje in padla. Na ves glas sem zakričal. Sestra se je zaradi direndaja zbudila in prišla na stopnice. Takoj je planila v jok. Oče in mama sta prenehala.

Dogodkov, ki so sledili, se nejasno spominjam. Mama je sedela na zofi v svoji sobi in krvavela iz nosu. Poskušala je pomiriti mojo sestro. Jaz stojim v otroški sobi in opazujem svoj kinoprojektor, patetično padem na kolena in obljubim bogu tako film kot aparat, če bosta oče in mama spet prijatelja. Moja prošnja je bila uslišana. Posredoval je superintendent v župniji Hedvog Eleonora (očetov nadrejeni). Starša sta se pobotala in neizmerno bogata teta Anna ju je peljala na dolgo potovanje po Italiji. Prišla je mamina mama in povrnila sta se red in navidezna varnost.

\*\*\*

Oče je bil priljubljen oznanjevalec, in kadar je pridigal, je bila cerkev vedno polna. Bil je skrben dušni pastir in je imel neprecenljiv dar: njegov spomin za osebe je bil brezmejen. Z leti je krstil, konfirmiral, poročil in pokopal številne od svojih štirideset tisočih pripadnikov skupnosti. Spomnil se je vseh njihovih obrazov, imen in življenjskih okoliščin. Vsak človek, ki mu je namenil svoje zanimanje in ljubeznivo resnost, je občutil, da ni pozabljen in je zato izbran. Sprehod z očetom je bil zapleten postopek. Nenehno se je ustavljal, pozdravljal in se pomenkoval, naslavljal z imenom, se zanimal za otroke, vnuke in sorodnike. Ta njegov dar je ostal neokrnjen še daleč v starost. [...]

Navada je bila, da je župnikov dom odprt za vse. Mama je obvladovala in vodila organizacijo. Poleg tega je sodelovala v delu skupnosti in bila gonilna sila v društvih in na dobrodelnih prireditvah. Pojavljala se je ob očetu, sedela zvesto v prvi klopi ne glede na to, kdo je pridigal, sodelovala pri sestankih in prirejala večerje. Brat je bil star dvajset let in je študiral v Uppsali. Sestra je bila stara dvanajst let, sam sem jih imel šestnajst. Naša relativna svoboda je bila v celoti pogojena s prevelikim delovnim bremenom naših staršev, vendar je bila to zastrupljena svoboda, napetosti so bile velike, vozli trdni. To, kar se je navzven kazalo kot brezhibna podoba dobre družinske povezanosti, je bilo navznoter polno bede in uničujočih nesoglasij. Oče je imel nedvomno velik igralski talent. Ko ni bil na odru, je bil živčen, razdražljiv in depresiven. Strah ga je bilo, da ne izpolnjuje pričakovanj, groza ga je bilo nastopov, pisal je svoje pridige in jih potem pisal na novo, slabo se je počutil spričo mnogih upravnih nalog. Bil je tesnoben in močno vzkipljiv, razburjal se je zaradi malenkosti: nismo smeli žvižgati, nismo smeli hoditi okoli z rokami v hlačnih žepih. Nenadoma se je odločil, da bo izpraševal nalogo; tisti, ki se je zapletal, je bil kaznovan. [...]

Mama, ki je imela dvojne delovne naloge, je bila zelo napeta in je imela težave s spancem. Zaradi tega je uporabljala močna sredstva s stranskimi učinki, kot sta nemir in tesnoba. Tako kot oče je imela spričo pretiranih ambicij občutek nezadostnosti. Najbolj jo je verjetno težil občutek, da počasi izgublja stik z lastnimi otroki. V svojem obupu je iskala stik z mojo sestro, ki je bila nežna in popustljiva. Brata so po poskusu samomora nastanili v Uppsali. Sam sem tonil vse globlje v svoje odmaknjeno življenje.

Ni izključeno, da slikam preveč črn scenarij. Nihče ni podvomil v njemu dodeljeno vlogo ali nesmiselno spletko: to je bila nam pripadajoča resničnost, življenje. Ni bilo alternativ, o njih nismo razmišljali. Oče je včasih rekel, da bi bil najraje pastor na podeželju; najverjetneje bi mu taka naloga dobro ustrezala in bi bil bolj zadovoljen. Mama je v svoj skrivni dnevnik zapisala, da želi zapustiti zakon in se preseliti v Italijo.

\*\*\*

Pred nekaj leti sem posnel majhen film o maminem obrazu. Naredil sem ga s svojo osemmilimetrsko kamero in posebnim objektivom. Ko sem ob očetovi smrti ukradel vse družinske albume, sem imel dostop do obsežnega materiala. Film je torej govoril o maminem obrazu, Karininem obrazu, od prve slike, ko je imela tri leta, do zadnje, slike v potnem listu, ki je bila posneta nekaj mesecev pred zadnjim srčnim infarktom.

S pomočjo makroobjektiva sem dan za dnevno preučeval na stotine slik: ponosna ljubljenska starajočega se očeta, ljubeznivo ošabna. Šolarka skupaj s prijateljicami v mali šoli tete Rose, leto je 1890. Deklica se mukoma obrne, oblečena je v velik vezen predpasnik, prijateljice nimajo predpasnikov. Konfirmacija v bogato vzorčasti beli bluzi ruskega kroja, punčka kot iz drame Čehova, koprneča in skrivnostna. Mlada medicinska sestra v uniformi, izšolana ženska s poklicem, odločna in polna upanja. Zaročna fotografija, posneta v Orsi leta 1912. Mojstrski posnetek intuitivnega razumevanja: zaročenec sedi pri mizi, lepo počesan in urejen v svoji prvi pastorski obleki, bere knjigo. Za isto mizo sedi zaročenka z ročnim delom, ki ga je položila predse, veze prt. Sedi rahlo nagnjena naprej in gleda v fotoaparatus, svetloba od zgoraj pada nanjo in zasenčuje pogled, ki je temen in odprt, če je res tako – dve samoti brez stičišča. Naslednja slika je ganljiva: mama sedi v visokem naslanjaču, pred njo sedi hrt, ki jo vdano gleda, veselo se smeji (ena od redkih slik, na katerih se mama smeji). Svobodna je, pravkar poročena.

Majhno župnišče v gozdu v pokrajini Hälsingland, daleč stran od sovraštva med »Ma« in »Njenim prijaznim pastorjem«, kot ga je klicala. Prva nosečnost, mama se rahlo izčrpana naslanja na očetovo ramo, on se smeji ponosno, zaščitniško, ne veliko, ampak ravno prav. Njene ustnice so zatečene, kot od veliko poljubov, pogled je zastrt, obraz mehek in odprt.

Zdaj sledijo slike iz glavnega mesta: lep par z lepimi in urejenimi otroki v sončnem stanovanju na tihih ulicah v tistem predelu Östermalm. Lepo počesana, lepo oblečena, pogled maskiran, nasmeh uraden, lep nakit, živahna, ljubezniva. Prevzela sta svoje vloge in jih igrata z navdušenjem.

Še ena slika, na kateri se mama smeji: sedi na stopnicah verande v Vårömsu, jaz sedim v njenem naročju, star sem največ štiri leta, moj brat se naslanja na ograjo, osem let. Oblečena je v svetlo, preprosto bombažno obleko, na nogah ima kljub vročini visoke, močne škornje. Drži me v trdnem prijemu, z obema rokama okoli trebuha. Mamine dlani, kratke, močne, nohti so porezani, obnohtna kožica pogrizena. Najbolj se vseeno spominjam njene dlani z globoko vrezano življenjsko črto, suhe, mehke roke, modre razvejanosti žil: rože, otroci, živali. Odgovornost, skrb, moč. Včasih nežnost. Vedno dolžnost.

Listam dalje. Mama se vse bolj zgublja v mrgoleči skupnosti družinskih fotografij. Zdaj je bila operirana, oropana maternice in jajčnikov, sedi z rahlo priprtimi očmi v elegantni svetli obleki, nasmeh ne doseže več oči. Še več slik. Zdaj je zravnila hrbet, potem ko je v neki vrč posadila nekaj poganjikov rož. Roke ima prstene, nekoliko nemočno visijo ob telesu. Utrujenost, mogoče strah, z očetom sta zapuščena. Otrok in vnukov ni tu. To so bergmanski otroci: ne smeš motiti, se ne vmešavati.

Potem pride zadnja slika, slika iz potnega lista. Mama je ljubila potovanja, gledališče, knjige, filme, ljudi. Oče je sovražil potovanja, nenapovedane obiske in tuje ljudi. Njegova bolezen se je poslabšala, v zadregu ga je spravljal njegova neokretnost, tresenje glave, težave pri hoji. Mama je bila vse bolj vezana. Včasih se je osvobodila in odpotovala v Italijo. Zdaj je potni list potekel in priskrbela naj bi si novega, njena hčerka se je poročila in se preselila v Anglijo. Posneli so sliko za potni list. Mama je bila prestala dva srčna infarkta. Videti je, kot da bi čez njen obraz pihnil leden veter, poteze so se nekoliko premaknile. Pogled je zastrt, ona, ki je vedno brala, ne more več brati, srce skopari z dotokom krvi, lasje čez široko, nizko čelo so počesani nazaj in železno sivi, usta se obotavljajoče smeji, na fotografiji se je vendar treba smejeti. Mehka koža lic je vrečasta in prepredena z zarezi in vdolbinami, ustnice izsušene.

\*\*\*

V sefu smo našli mamine dnevnike. Oče je vsak dan po maminu smrti pred njimi sedel z močnim povečevalnim steklom v roki in poskušal razbrati mikroskopsko delno šifrirano pisavo. Počasi je sprevidel, da nikoli ni poznal te ženske, s katero je bil poročen petdeset let. Zakaj mama niso zažgali svojih dnevnikov? Dobro načrtovano maščevanje: zdaj govorim jaz in ti me ne dosežeš, izlijem ti svoje srce, ne moreš odgovoriti z molkom. Zdaj ne moreš molčati, kot si zmeraj molčal, ko sem prosila, jokala, besnela.

# FOTOGRAFIJE Z VAJ



Jana Zupančič



Jana Zupančič, Sebastian Cavazza



Jana Zupančič, Robert Korošec



Milan Štefe, Jana Zupančič



Jana Zupančič



Jana Zupančič, Jette Ostan Vejrup



Milan Štefe, Jana Zupančič



Sebastian Cavazza, Jana Zupančič



Jette Ostan Vejrup, Jana Zupančič



Robert Korošec, Jana Zupančič



Stannia Boninsegna

Ingmar Bergman

# PRIVATE CONFESSIONS

*Enskilda samtal*

First Slovenian production

Opening 14 November 2015

Author of dramatisation, director and set designer **NIKITA MILIVOJEVIĆ**

Translator **ALJA PREDAN**

Dramaturg **ZALA DOBOVŠEK**

Costume designer **MATEJA FAJT**

Assistant director and choreographer **AMALIA BENNETT**

Music supervisor **DARJA HLAVKA GODINA**

Language consultant **MAJA CERAR**

Lighting designer **ALJOŠA VIZLAR**

Stage manager **Jani Fister**

Technical director **Jože Logar**

Stage foreman **Janez Koleša**

Technical coordinators **Matej Sinjur** and **Branko Tica**

Head sound master **Sašo Dragaš**

Head lighting master **Andrej Koležnik**

Head hairstylist **Jelka Leben**

Head wardrobe mistress **Angelina Karimovič**

Property masters **Sašo Ržek** and **Borut Šrenk**

The set was made under the supervision of master **Vlado Janc** and costumes under the supervision of mistresses **Irena Tomažin** and **Branka Spruk** in the ateliers of Ljubljana City Theatre.

*Private confessions* is the last part of the autobiographical trilogy by Ingmar Bergman in which this master of film, theatre and literary narrative paints an extremely heartfelt and psychologically subtle yet mercilessly frank portrait of his parents caught in the grip of the conservative society of the early 20th century.

In *Private Confessions*, Bergman focuses on his mother. The work is an intimate portrait of Anna, a beautiful, intelligent and resolute woman who hastily decides to marry Henrik, a pastor, and soon realises her mistake. After twelve years of a more or less unhappy marriage in which three children are born, Anna gets involved in a love affair with a younger man. It is one of the most stirring studies of a woman caught between love and duty, wavering over moral reservations and rebellion, over feelings of guilt and passionate enthusiasm. Using almost lyrical descriptions of his mother's character and her mental states, Bergman expresses his deep compassion and understanding. "The surgeon of the human soul", as Bergman was called, is once more brilliant at developing the topic of a human being caught in the time and space: although one's glance escapes outside the windows, the door remains closed.

The novelette consists of five conversations and the Epilogue-Prologue. The conversations cover a ten-year period but are not written in a chronological order. Anna talks with pastor Jacob, who has known her since her early childhood, with her husband who is disclosed in an increasingly grim light, with her mother who advised her not to marry but is now relentless ...

Soon after the publication of *Private Confessions*, Ingmar Bergman adapted the novelette into a screenplay. The film was made in 1996 and directed by Liv Ullmann. This is the first stage adaptation of the novel.

Cast

Anna **JANA ZUPANČIČ**

Henrik **SEBASTIAN CAVAZZA**

Tomas **ROBERT KOROŠEC** as guest

Jacob **MILAN ŠTEFE**

Karin **JETTE OŠTAN VEJRUP**

Maria **STANNIA BONINSEGNA**



## INFORMACIJE O PREDSTAVAH MGL DOBITE

- pri blagajni MGL v Gledališki pasaži med Čopovo in Nazorjevo ulico v Ljubljani, ki je odprta vsak delavnik od 12. do 18. ure in uro pred predstavo
- v mesečnem sporedu predstav, ki ga abonenti, imetniki osebne in poslovne kartice MGL in tudi vsi drugi, ki to želijo, prejmejo po pošti, prav tako pa je brezplačno na voljo pri blagajni MGL
- na spletni strani **[www.mgl.si](http://www.mgl.si)**
- s sporočili SMS Mestnega gledališča ljubljanskega
- v dnevnem časopisju
- na radiu
- na Facebooku, Twitterju in Instagramu