



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 zmožil 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 pastori, 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 mamom 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,

neizkušene, 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 nezvestoba) 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.«