

Videokonferenca o nastanku filma

Innocence Aleksa Barrière - pomlad 2021

Vesel sem, da vam bom lahko nocoj povedal nekaj besed o **Innocence**. Najprej se moram seveda zahvaliti združenju Amis du Festival d'Aix-en-Provence za povabilo, pa tudi Timothée Piccardu iz Festivala v Aixu, ki ga je predlagal. Kaj je torej Innocence? To je nova opera, ki jo je napisala **Kaija Saariaho** in bo premierno uprizorjena julija 2021 na Festivalu.

Z drugimi besedami, to je 100 minut glasbe, ki pripoveduje zgodbo. A je tudi ustvarjalni proces, ki se je začel leta 2012, torej pred več kot osmimi leti, in ki sem ga spremljal, in prav to zgodbo bi vam rad nocoj pripovedoval. Ne zgodbe opere, ker nimamo priložnosti odkriti nove opere tako pogosto kot nov film, še posebej v tem trenutku, ko praznujemo precej mračno obletnico prvega zaprtja.

Zato bi rad pazil, da vam ne pokvarim presenečenja. In veselja, ki ga bomo kmalu doživeli, ko bomo spet lahko skupaj uživali v živi umetnosti. Kot pravi pisatelj Philippe Delerm: »Prvi požirek piva je edini, ki šteje. Ostali, ki so vse daljši in vse bolj nepomembni, dajejo le mlačen okus, izgubljeno obilje.« Konec citata Philippa Delerma. To pa seveda ne pomeni, da ne bi imeli radosti ob ponovnem srečanju z znanimi deli repertoarja vsako sezono, in mislim, da Delerm spregleda poseben, a resničen čar mlačnega piva.

A da se vrnemo k čarobnosti prvega požirka piva, ki ga bomo skupaj popili, in k odkritju novega dela, bom, da ostanem v tem duhu, namesto da vam povem o tem delu, Innocence, raje povedal, kako smo ga sami odkrili, ko smo ga ustvarili. V latinščini se za obe stvari, ustvarjanje in odkrivanje, uporablja ista beseda. Vse se je začelo leta 2012 z naročilom Kraljeve operne hiše v Covent Gardenu.

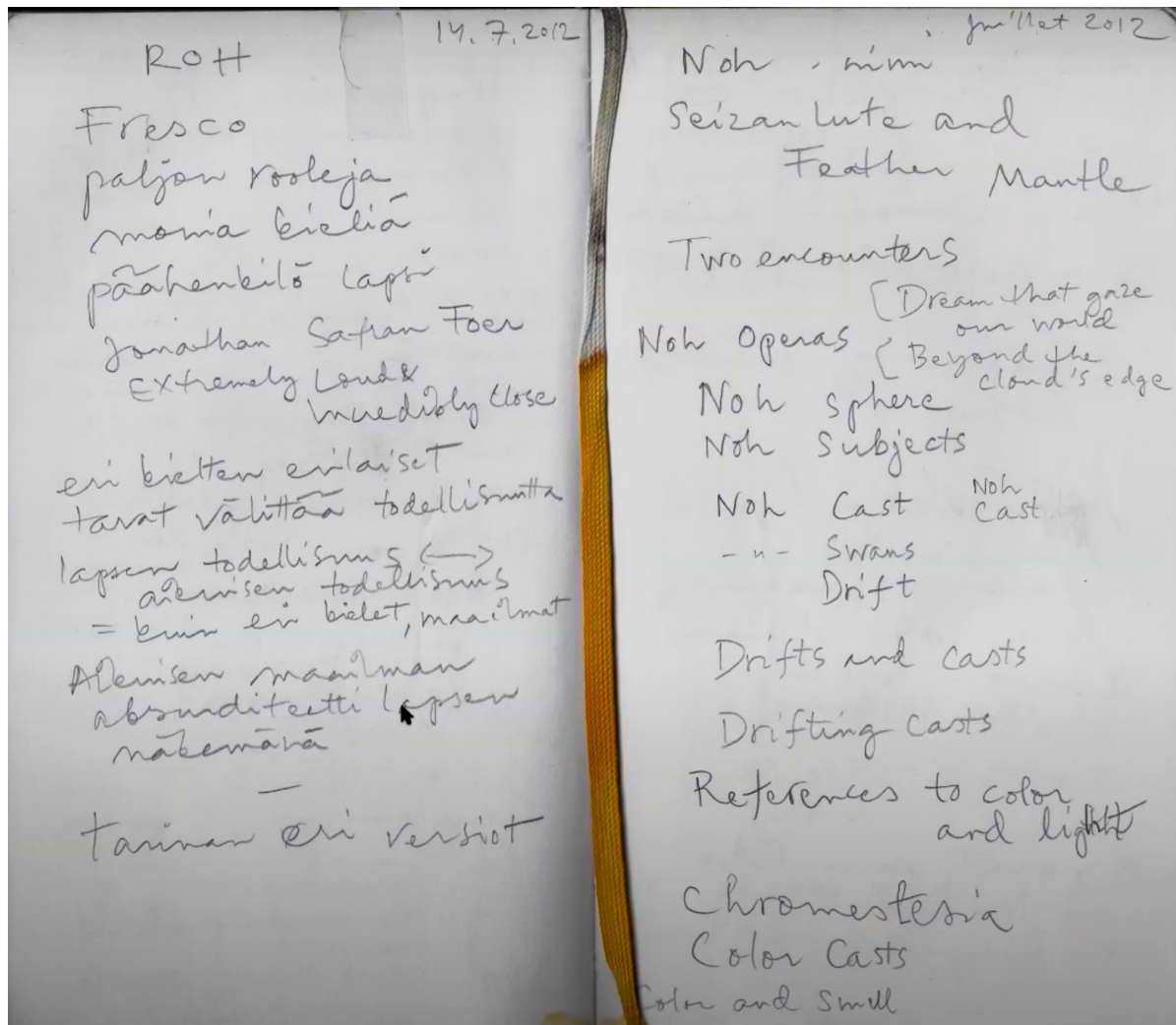
Ta hiša je takrat začela obsežen program naročil, v okviru katerega je več skladateljem predlagala, naj z opero odgovorijo na vrsto zelo splošnih vprašanj, kot so: kaj nas danes skrbi? Kako se predstavljamo na odru? Kateri so kolektivni miti naše sedanjosti in prihodnosti? Trije precej splošni vprašanja. Kaija Saariaho je v teh vprašanjih videla priložnost, da stori nekaj, kar kot operna skladateljica ni bila vajena, in sicer prikazati bližnjo in sodobno realnost. Projekt se je radikalno razvil v tej smeri, ker je Kaya pripravljala drugo opero, ki je postala *Only the Sound Remains*, opera, ustvarjena leta 2016, ki ste jo nekateri morda videli v pariški operi pred nekaj leti.

Only the Sound Remains je delo, ki je navdihnjeno z dvema prevodoma gledaliških iger *Nô*, ki zaradi oblike gledališča *Nô* predpostavljata zelo omejeno zasedbo, torej dva lika, komorni orkester in komorni zbor. To je

vrsta operne pesmi, ki je bila napisana v tistem času. Ko je Kaija leta 2012 prejela ponudbo, naj poleg opere, na kateri je že začela delati, zasnove še eno opero, si je zamislila nekakšen dopolnilni projekt.

Dopolnilno pomeni nasprotje. Only the Sound Remains ima davne in oddaljene korenine, in sicer v japonskem gledališču iz 15. stoletja. Zato je treba nasprotno iti v smeri sodobnosti in lokalnosti.

Only the Sound Remains, tako kot vse prejšnje opere Kaije Saariaho, osredotoča dogajanje na peščico likov. Zato bo treba raziskati povečanje števila likov, njihovih glasbenih značilnosti in celo njihovega izraznega jezika, kot bomo kmalu videli, in to je točka, ki me kot prevajalca najbolj zanima. Pokazal vam bom dokument, ki zelo dobro ponazarja, kako sta se ti dve projekti razvijali vzporedno.



To je dvojna stran iz Kaya Saariahojevega beležnika iz časa zasnove teh dveh projektov. Na desni strani vidite zamisli o naslovu. Vidite moj kurzor.

O naslovu, ki ga bo dobila opera, ki ni opera, in bo Only The Sound Remains. Je malo izgubljena. Še ni našla tega naslova.

Na levi strani vidite ideje za projekt z oznako ROH, kar pomeni Royal Opera House. Vidimo več idej, od katerih se bo skladateljica oddaljila, pa tudi glavne ideje, ki jih želi raziskati in bo še naprej raziskovala, zlasti idejo freske, fresco, in idejo dela v več jezikih, v katerem se odbijajo več različic iste zgodbe. To pojasnjujem, ker morda večina vas danes ne bere finščine!

Ideje so precej jasne, vendar to ne rešuje vprašanja zgodbe, ki jo bo treba pripovedovati. Ker opera, vsaj teoretično, običajno začne z zgodbo, zgodbo, ki jo želimo deliti, ki jo želimo pripovedovati in za katero bomo našli način, da jo pripovedujemo. Ker Kaija ni vedela, kakšna je ta zgodba, ker je še ni odkrila, izumila, je dobila idejo, da za pisanje besedila zaprosi pisateljico **Sofi Oksanen**.

Ne vem, ali poznate delo Sofi Oksanen, vendar vam toplo priporočam njene romane, od katerih je večina na voljo v francoščini, v lepih prevodih Sébastiena Cagnolija. Podobno kot Amine Malouf, prav tako romanopisec, ki je napisal tudi librete za opere Kaije Saariaho, ima Sofi Oksanen posebno spretnost pri opisovanju kolektivnih situacij skozi posamezne like. Zelo se je posvetila predvsem novejši zgodovini Finske in novejši zgodovini države svoje matere, Estonije.

Zato je jasno, da je bila Sofi Oksanen v očeh Kaije idealna oseba za pripovedovanje zgodbe, ki je hkrati blizu in sodobna. Poleg tega sta obe umetnici govorili finski jezik, in delo v maternem jeziku je dejansko diametralno nasprotje dela na angleških prevodih japonskih dram iz 15. stoletja. Tukaj vidimo vzporedni razvoj teh dveh idej.

Toda to še ne pove veliko o tem, kar bo pripovedovano, in razprava med Kaijo in Sofi je ostala odprta glede vprašanja, kako formalno uvesti to idejo freske in predvsem idejo večjezičnosti, saj je po lastnem priznanju Sofi bo na eni strani pisala v finščini, saj je to njen pisni jezik, na drugi strani pa še nikoli ni napisala libreta za opero in zato ne pozna formalnih možnosti takšnega dela. In na tej točki skromno vstopim na prizorišče. V preteklosti sem kot libretist pisal besedila za zборе Kaije Saariaho.

Kot režiser sem delal prav na oblikah sodobnega glasbenega gledališča, ki so še danes osrednji del moje dejavnosti kot režiserja. Poleg tega sem bil tudi prevajalec iz več jezikov, med njimi tudi iz finščine. Kaija mi je

je Sofi takoj predlagala, da me vključi v ustvarjalni proces kot dramaturga in prevajalca.

In tako se je z oblikovanjem tega tria začelo delo. Sedaj smo na tej točki, na začetku leta 2013. Naročilo je predvidevalo ustvarjanje opere v letu 2020.

Takrat se je ta datum zdel zelo futurističen. Imeli smo čas in vsak od nas je imel tudi druge projekte, ki jih je bilo treba izvesti vzporedno. Vendar smo se trije začeli redno srečevati. Večinsko soglasje bom uporabila za ženske, saj ni razloga, da ne bi.

Torej, vse tri smo se lotile razvijati ta projekt, katerega delovni naslov je bil še vedno Fresco. Prva beseda, ki jo je Kaija Saariaho zapisala v svoj zvezek kot formalno idejo, kako naj bi izgledalo.

In spet bom ponovno delila.



Fresco. In zakaj Fresco? Bila je ideja, ki ste jo verjetno že od daleč poznali, no, ni slika, ampak freska.

In tako je bila naša razmišljanja, ker je bilo treba nekje začeti, naš izhodišče freska Leonarda da Vincija, Zadnja večerja. Seveda ne zaradi njenega motiva, saj govorim nekatere jezike, a ne govorim aramejsko. Ampak zaradi ideje več oseb, ki so zbrane na istem mestu in vsaka izmed njih deluje, kot da živi svoje življenje.

Je malo kaotično, vendar vemo, da jih združuje zgodba, ki jo upodablja freska. Natančnejše, združuje jih drama. Drama, ki se bo kmalu zgodila, ali, če smo še natančnejši, drama, ki se bo kmalu razkrila.

Ker se je v resnici že začela. Judovo izdajstvo se je že zgodilo. Njegove posledice se bodo neizprosno in neizbežno odvile.

Vse, kar vam pripovedujem, lahko ustvari vtis, da nismo imeli pojma, kaj počnemo. No, to ni daleč od resnice, in to je bilo tudi naš cilj.

Kaija Saariaho je hotela poskusiti z dramaturgijo zbora, ki je še nikoli ni uporabila. Sofi Oksanen pa jo je zanimala ideja o več likih, ki so prisotni hkrati. Ker, kot je rekla, je to nekaj, kar je v romanu nemogoče uresničiti.

Zaradi tehničnih razlogov, zaradi tega, kako so organizirani dialogi in opisi. Seveda obstajajo romani Dostojevskega, v katerih se poleg tega izgubimo v imenih likov. Vsekakor je to nekaj, kar je v romanu zelo težko uresničiti.

Druga stvar, ki je v romanu seveda zelo težko izvedljiva, je večjezičnost. Običajno se obračamo na enojezične bralce. Sam sem bil v vlogi poznavalca, tistega, ki daje nasvete o možnostih glasbenega gledališča, vendar sem bil seveda prav tako izgubljen kot ostali.

Bil sem star 23 let in v svojem kotu sem skupaj z dirigentom Clémentom Mahoutakachom pripravljaj uprizoritev, ki je povezovala Kindertotenlieder Gustava Mahlerja, streljanje v osnovni šoli Saint-Diouf in delo žalovanja v gledališču Nô. In vse to se je seveda na neki ravni povezovalo. Vendar moramo v svojo obrambo povedati, da smo iskali pravo zgodbo, ki bi jo lahko pripovedovali, vendar bi bilo pretirano reči, da nismo imeli teme.

Izbrana oblika sama po sebi odražala željo, da pokažemo nekaj konkretnega, namreč kako skupina ljudi premaga kolektivno tragedijo. Različne jezike bi nam omogočile pokazati njihove težave pri komunikaciji in način, kako je vsakdo osamljen, vsak preživel tragedije je osamljen v svoji individualni izkušnji. Imeli smo torej temo, vendar nismo imeli zgodbe.

Prav tu so bili v prvih letih nastajanja opere dragoceni pogovori v trojici. Sofi me je prosila za ideje za zgodbe, ki še nikoli niso bile pripovedovane v obliki opere. Na srečo jih je še vedno precej.

Poleg tega pa je postavljala tudi estetska vprašanja, povezana z njenim poklicem pisateljice in določeno etiko pisateljskega poklica. Najprej je morala biti tema povezana s sodobno finsko družbo, ker je Sofi menila, in še vedno meni, da je treba pisati o tem, kar poznamo, da je legitimno pisati o tem, kar poznamo, da je naš prispevek kot avtorjev, da govorimo, da javnosti posredujemo stvari, ki jih poznamo. Dejansko si zastavlja druga vprašanja, vprašanja o etiki pisatelja, saj od bralca zahtevamo, da

odložiti svoje dvome in da ima pisec odgovornost do realnosti, ki jo prikazuje.

V nasprotnem primeru tvega, da ga bodo vzeli preveč resno glede stvari, ki jih ne pozna dobro, a to je že povsem druga tema. Hkrati z dokaj pomembno omejitvijo, da mora govoriti o sodobni finski družbi, je morala zgodba omogočati uvedbo različnih jezikov na način, ki ne bi bil umeten.

Za Sofi je bilo zelo pomembno tudi vprašanje verodostojnosti tega večjezičnosti.

Poleg tega je bilo treba najti izgovor, da se na istem mestu in ob istem času zbere toliko likov, ki govorijo različne jezike in so ujeti v skupni situaciji. Ker bi bilo likov veliko, je bilo treba, da so vloge likov med seboj dovolj enostavne za razumevanje, saj zaradi njihovega števila ne bi bilo veliko časa, da bi vsakega podrobno predstavili in pojasnili, podali informacije o njihovih dejavnostih, poklicih, profilih itd. To je na primer v romanu običajno mogoče storiti brez težav, lažje pa je tudi v gledališki igri ali filmu, ki se osredotoča na eno osebo.

Ko je v zgodbi veliko likov, je to seveda bolj zapleteno. Ena od prvih idej, ko sem poskušal združiti vse te omejitve, je bila, da bi naredil prizor sojenja. Pri sojenju je jasno, takoj razumemo, kdo kaj počne, in poteka v zelo ritualiziranem vrstnem redu, s katerim smo vsi seznanjeni.

A freska na odru je Sofi navdihnili še eno idejo, ki je bila še zanimivejša od prejšnje, saj mi je ta freska, ki jo imate zdaj v mislih, spominjala na poročne fotografije. Poroka je veliko manj predvidljiva kot sodni proces. V sodnem procesu takoj razumemo... V sodnem procesu, tako kot v poroki, takoj razumemo vloge vsakega posameznika v zvezi z dogodkom, obstajajo arhetipi, v katerih se prepoznamo.

A stare fotografije zamrznjenih družin z napetim nasmehom nam vedno dopuščajo ugibati, da obstajajo napetosti, skrivnosti, ki so pripravljene ponovno priplavati na površje. In to omogoča veliko bolj dramatične stvari. Pri sojenju takoj vemo, da se je zgodilo nekaj strašnega.

To je princip sojenja. Toda poroka, rekel bi, da je bolj dramatična, lahko bi rekel, da je bolj perverzna, z vidika pisatelja, poroka, nekaj lepega se mora zgoditi. Toda preteklost dohiti protagoniste in prihodnost je postavljena pod vprašaj zaradi preteklosti.

Citiram izjavo Sofi Oksanen med našimi razpravami o tem delu. Ta ideja o prihodnosti, ki se napoveduje in jo preteklost postavi pod vprašaj. Na podlagi teh različnih idej je Sofi po dveh letih razprav v trojici napisala sinopsis, nato pa še celoten tekst dela, ki ga je poimenovala **Cua Caballeras**.

Naslov v finščini, ki sem ga prevedel v angleščino kot **The Uninvited Guest**. To je bil torej prvi osnutek, recimo, libreta za **Innocence**. Imam precej osebni razlog, da sem

vesel, da nismo obdržali tega novega začasnega naslova, je, da je, kot boste ugotovili, če ga poskusite takoj, naslov, ki ga ni mogoče prevesti v francoščino.

Kot prevajalec mi to ni bilo všeč. Saj veste, gost, ne povabljen, ni ravno najboljši izraz. L'intruse je drama Mauricea Néterlina, ki bi bila sicer odlična opera, če bi koga to zanimalo.

In potem L'incruste, ki bi bil še en možen prevod, je bolj naslov za Francisa Webra kot za Sofi Oksanen. Toda leta 2015 smo v naših pogovorih med pisanjem *The Uninvited Guest* poskušali razviti obliko, ki upošteva omejitve, ki smo si jih postavili. Sofi si je zamislila poročno prizorišče, ki je zgrajeno kot klasična drama, z enotnostjo časa in prostora, vendar ga prekinjajo drugi glasovi iz preteklosti.

Glasovi ljudi, vpletenih v tragedijo, ki se je zgodila nekaj deset let prej in katere spomin bo preganjal poroko. Zne napetosti, ki razbijejo vljudno fasado in rokavice poročnih fotografij. Verjetno se sprašujete, kaj je bila ta tragedija? Seveda vam tega zdaj ne bom povedal.

To bomo izvedeli šele v predstavi. Pomembno pa je, da je Sofi našla dramaturški način, kako povezati ti dve ravni zgodbe in ju poleg tega narediti večjezični. Poroka, torej raven številka 1, združuje like različnih narodnosti.

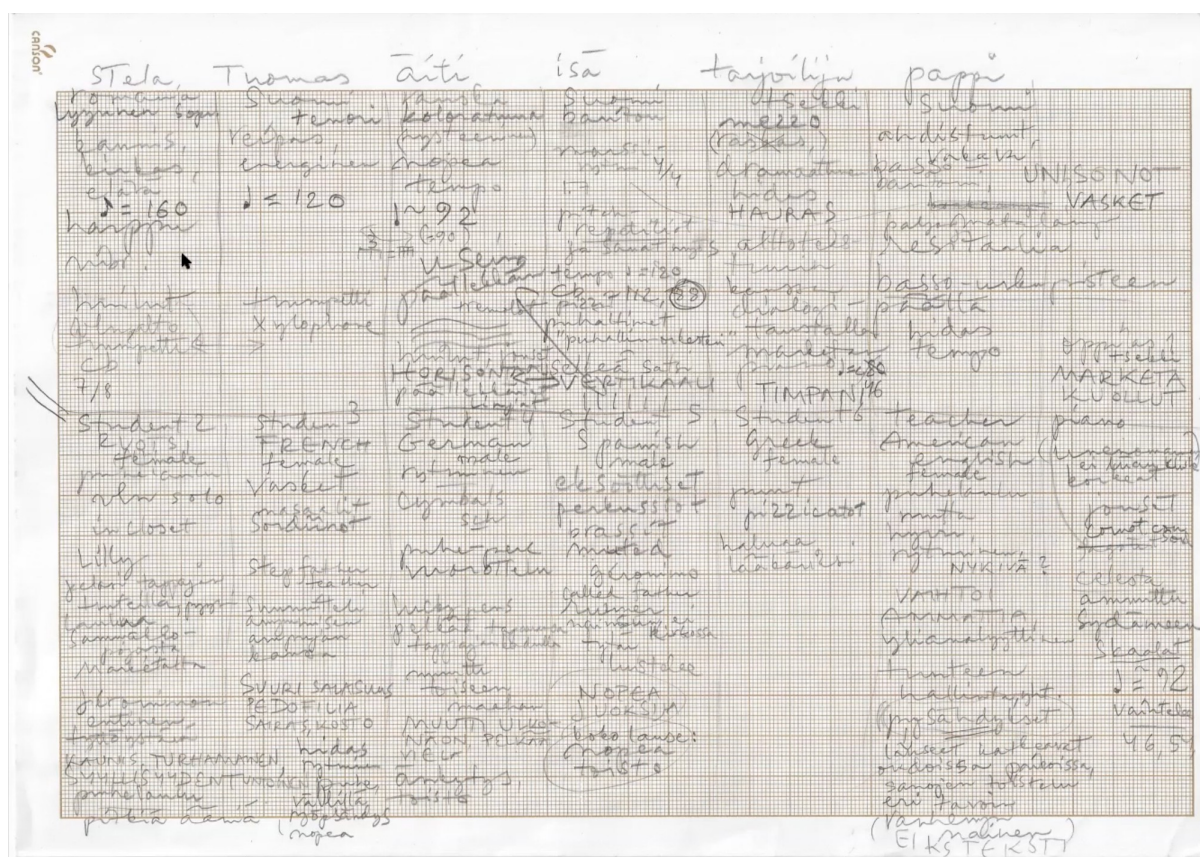
Raven številka 2 pa je tragedija. Še naprej jo tako imenujem, ker jo tako imenujejo liki v besedilu, tako iz eufemizma kot tudi zato, da ji ne bi dali pravega imena, kar nam tukaj ustreza, saj ji ga ne želimo dati. Ta tragedija se je zgodila v mednarodni gimnaziji v Helsinkih, kjer so seveda vsi učenci tujci ali imajo dvojno državljanstvo, kar omogoča večjezičnost.

Naše prvo vprašanje ob obravnavanju te dvonivojske strukture je bilo torej formalno. Kako jasno razlikovati med tema dvema ravnema in kako omogočiti likom učencev in njihove učiteljice, da imajo vsak dovolj besedila, da so zanimivi, ob upoštevanju, da besedilo, napisano za petje, zahteva veliko časa za razvoj, veliko več kot besedilo, ki se govori v gledališču, na primer. Želeli smo kratko delo, delo, ki se igra brez odmora, v enem zamahu, kot triler, ki smo si ga zamislili.

Zato si nismo mogli privoščiti, da bi vsak od teh likov pripovedoval svojo zgodbo posebej. Takrat sem Kaiji Saariaho in Sofi Oksanen predlagal rešitev, ki je v operi neobičajna, in sicer, da bi poroka bila nekakšna klasična opera, ki bi jo izvajali operni pevci, medtem ko bi za prizore z dijaki na drugi ravni, pa bi zahtevale druge rešitve, da bi združile izvajalce, ki svoje glasove uporabljajo drugače. Nekateri bi torej govorili kot igralci, drugi bi uporabljali mešanico besed in pesmi, spet drugi pa bi uporabljali tehnike petja, ki niso tradicionalne za opero.

To odpira tudi druge možne rešitve v trenutku uprizoritve, ki je poznejši trenutek ustvarjanja. Toda na primer, in to bo storil **Simon Stone**, ki bo režiral to opero, bo uporabil statiste, plesalce, uvedel druge like v to raven pripovedovanja preteklosti, ki jo preganjajo vse vrste likov, ki imajo vsak svoj edinstven način izražanja. Ta rešitev nam je omogočila, da smo izumili drugačno estetiko za obe ravni zgodbe, Sofi pa je lahko napisala več besedila, kot bi lahko v klasičnem libretu, saj smo se v nekaterih delih besedila odpovedali vprašanju opernega petja.

To je Kaiji omogočilo, da je za vsakega od likov ustvarila zelo različne glasbene značaje. Pazite, preklopim na deljen zaslon, da vam to pokažem. Začne se dogajati.



Torej, tukaj imamo skico različnih likov, ki jo je naredila Kaija Saariaho, ko se je spraševala, kako jih opredeliti, kako vsakemu liku dati drugačen vokalni slog, drugačen slog glasbenega izražanja. Seveda ne bom komentiral podrobno, razen da vam pokažem, da obstaja veliko možnosti, veliko elementov, ki se raziskujejo. Na primer, vprašanje tempa.

Da ima vsak lik drugačen ritem, da je vsak lik povezan z različnimi instrumenti orkestra. Na primer, ta lik, ki je povezan s

timpanom ali ta, ki je povezan s harfo. In seveda je tu še en element, jeziki.

Nekateri liki še nimajo niti imena. In pravzaprav skoraj noben lik nima imena. Obstaja mama, oče.

Še vedno smo v nečem, v precej shematični dramaturgiji, kjer liki še niso oživel, kjer se še rojevajo. Rojijo se kot glasbene ideje in kot dramaturške ideje o vlogi, ki jo bodo igrali v drami, v glasbeni drami. To omogoča dejstvo, da je besedilo, ki ga je napisala Sofi Oksanen, *Uninvited Guest*, v celoti napisano v finščini, seveda s strani Sofi Oksanen.

To je bila naša osnova za delo, naša osnova za razpravo. Tako smo imeli popolno svobodo, da smo kasneje odločili, kateri jezik želimo uvesti na podlagi tega besedila. Poleg tega se je izkazalo, da je finščina jezik brez spolov.

V finščini ni za on ali ona, ampak je samo en sam zaimek. In pridevniki se ne sklanjajo po spolu. Zato je bilo veliko likov še vedno nedoločene spolne usmerjenosti, če lahko tako rečem.

In kot vidimo, tu obstajajo poskusi, da bi opredelili stvari, moški, ženski, da bi se odločili. To je bil proces, v katerem smo se odločali, tako da smo skupaj razpravljali o vsakem primeru posebej, kateri jezik jim bomo dodelili in vse druge elemente, ki jih želimo opredeliti v zvezi z likom. Seveda smo začeli z njegovim spolom.

In tu se pojavi vprašanje prevajanja. Ker sem prevajanje opravljal jaz, sem seveda predlagal jezike, za katere sem lahko brez prevelikega laganja rekel, da jih dovolj dobro govorim ali da poznam nekoga, ki bi lahko prevajal besedilo z mano. Ideja je bila, da se čim bolj izognemo dodatnim posrednikom, torej da čim bolje izkoristimo jezike, ki jih sam najbolje poznam.

Lahko bi rekli, da je prevedeni libret v tem pogledu bolj avtobiografski kot izvirni libret. Sam sem rojen francoskemu očetu in finski materi, zato se mi je zdelo logično, da je lik ženina, ki je skupaj s starši eden glavnih likov opere, dvojezičen, saj ima francosko mamo in finskega očeta. Tako sem nekako odrazil svojo lastno situacijo, saj sem si lahko predstavljal, kako bi ta lik uporabljal tako finščino kot francoščino.

Še ena zanimiva podrobnost: del svojega študija sem opravil na Češkem, zato je bila češčina glavni tuji jezik za nekatere like. Čeprav sem potreboval pomoč, da sem lahko ustvaril češčino, ki bi jo govoril na primer eden od likov, rojenih na Češkem. Tudi pri tem sem imel pomoč, vendar se bom k temu vrnil kasneje.

Seveda je jezik komunikacije angleščina, tako kot v mojem resničnem življenju danes. Za jezike drugih likov smo izbrali švedščino, nemščino, španščino, grščino in romunščino. Skupaj je v tej operi uporabljenih devet različnih jezikov.

Po številnih pogovorih s Sofi in Kaijo smo se odločili, kateri jezik bo na zanimiv način osvetlil kateri lik in ali se zdi bolj naravno, da je ta lik moški ali ženski. Zanimivo je seveda to, da si lahko predstavljamo, kako se napiše opera: najprej je besedilo, nato pa glasba, ki se dodaja temu besedilu. Glasba se nato predloži pevcem, ki zapojejo glasbo in besedilo.

Zanimivo je, da je bil proces v več primerih veliko bolj organski in krožni. Ko sem Sofi pokazal del prevoda, jo je to navdihnilo in veliko je predelala in natančneje opisala besedilo in like na podlagi identitete, ki sva jo skupaj opredelila v jeziku, in na podlagi različnih predlogov homelogike, ki so jo navdihnili. Ker seveda besedila v različnih jezikih zvenijo zelo različno in omogočajo zelo različne stvari.

Kratko rečeno, vse to nas pripelje do poletja 2016, ko prevajam libreto, hkrati pa se libreto še naprej piše na podlagi tega prevoda.

Pri tem delu namreč ni šlo za to, da bi omogočili dostop do besedila v drugem jeziku nekomu, ki tega jezika ne govori. V tem primeru bi izvirnik izginil. Izginil bi za vedno in ga nadomestil večjezični libret, ki bi bil na nek način nov izvirnik.

Tisti, ki ga bomo morali ponovno prevesti, da bomo lahko nadnaslovili predstavo, na primer. V resnici bo finsko besedilo Sofi Oksanen ostalo v partituri le 4 % finskega besedila. Besedilo, ki ga bo Kaija uglasbila, bo prevedeno besedilo.

Predvsem v tem besedilu je bilo treba vpisati ves glasbeni potencial besed in izbire, na podlagi katerih bi liki oživel, njihovo karakterizacijo, kot se reče. Delo libretista, bi rekli. Brez da bi omenjali, da so te nianse v vsakem jeziku zelo različne.

Angleščina je najlažja, saj je materni jezik le enega lika. Uporabljena angleščina je ta mednarodni jezik, ki ni povsem angleščina ljudi, ki imajo te jezike za materne. Treba je bilo upoštevati dejstvo, da vsak govori bolj ali manj sofisticirano angleščino, odvisno od domnevne izobrazbe.

Za druge jezike pa je bilo treba biti natančnejši. Zato sem se obrnil na sodelavce, za katere so bili ti jeziki materni, za razliko od mene. Glede na značaj tega dela je bilo zelo pomembno, da so bili to ljudje, za katere je bil to jezik otroštva.

Ampak to seveda ni dovolj. Kot vemo, dvojezični ljudje niso nujno dobri prevajalci. Potrebovali smo ljudi, ki so bili v dobrem položaju, da so razumeli, kaj smo poskušali doseči s temi prevodi.

To so ljudje, ki so sami prevajalci, dramatik, igralci, skladatelji. Resnično je odvisno od primera. To pomeni, da so predvsem razumeli, kako težko je izgovoriti ali zapeti stavek na odru.

To je drug problem, vendar obstajajo tudi zelo kompetentni prevajalci, ki pa nimajo izkušenj z delom za gledališko odsko sceno ali z delom z glasbeniki, na primer. To so zelo specifične težave. Dodatne omejitve, ker, kot vidite, v tem projektu imamo radi omejitve.

Izbral sem ljudi iz moje generacije. Torej ljudi, ki so bili enake starosti kot liki učencev, da bi našel pravo raven jezika in pravi besednjak. Ker lahko, ponovno, si odličen prevajalec, vendar imaš jezik, ki v svojo plastiko ne vključuje načina, kako govorijo naši mlajši.

To delo se je nadaljevalo vse do vaj lani poleti. Imeli smo celo vrsto vaj za pripravo predstave že lani poleti, ko je bil festival odpovedan. Zato sem nadaljeval s popravljanjem besedila skupaj z igralci predstave, ki so bili seveda izbrani tudi glede na svoje jezikovno znanje, da bi lahko verodostojno upodobili like, katerih materni jezik je ta jezik.

Vsi imajo torej tudi osebni odnos do vsakega jezika. In so tudi iz iste generacije, kar je bilo nujno zaradi avdicije.

Eden od najbolj zanimivih učinkov te večjezične oblike so torej odnosi, ki se ustvarijo, sence ljudi, ki so nujno potrebni za uresničitev te oblike. To je nekaj, kar je zelo zanimivo in kar je v operi sicer precej redko. Ko prevajamo gledališko delo, je normalno, da besedilo še naprej popravljamo, prevod popravljamo, ko na odru vidimo, kako poteka, skupaj z igralci, ko se z njimi pogovarjamo o tem, kako jim gre.

Vendar pa si v operi redko privoščimo tak luksuz, saj vedno natisnemo partituro, jo naučimo in potem vadimo. Tukaj pa smo enkrat lahko ravnali na način, ki je bolj značilen za gledališče, zlasti pri besedilih, ki niso klasične pesmi, zato je bilo veliko lažje, tudi za Kaijo Saariaho, da je v teh delih naredila spremembe. Tako smo lahko ohranili kolektivno dimenzijo, ki je skupna ustvarjanju in prevajanju, kar je vendarle nekaj precej neverjetnega, saj vdihne življenje delu in ga ohranja pri življenju tudi po smrti avtorja, kar je zelo pomembno za delo, ki nas danes zvečer zanima.

In takrat se je pojavil naslov. Naslov *They Are Uninvited Guests* je opero osredotočil na eno samo osebo, kar je povsem normalno, saj je bila to najbolj razvita oseba v prvem osnutku besedila. To je oseba vsiljivke, zaradi katere se poročno slavlje sprevrže v kaos.

Toda skozi različne jezike so vsi drugi liki začeli oživeti in ni bilo več glavnega lika. Resnično je bil to prvotni namen, to je oblika zbora. Ker je vsak od teh likov ujetnik svojega lastnega odnosa, tega dogodka iz preteklosti, tragedije, in ker ostaja ujet v svoji krivdi, sem predlagal naslov **Innocence (Nedolžnost)**.

In glejte, tokrat sem uspel najti nekaj, kar je enako v angleščini in francoščini, tako da mi kasneje ni bilo treba več razmišljati. Pravzaprav nedolžnost izhaja iz teme Leonardove scene, ki nam prikazuje trenutek, ko Kristus reče: »Resnično, povem vam, eden izmed vas me bo izdal«. To je vendarle zanimivo. Mislim, da ne bom preveč zašel, če vam ponovno pokažem to fresko Leonarda da Vincija.



Torej je to prizor. Zadnja večerja je prizor, poskus. Vidimo Kristusa, večina komentatorjev je menila, da je to takoj po tem, ko je Kristus izrekel te besede, »Resnično, povem vam, eden izmed vas me bo izdal«. In vsi apostoli, torej, jih vidimo, kako se zmedeno opikajo, protestirajo svojo nedolžnost, v pravem pomenu besede, presenečeni, šokirani, v zanikanju, v prepiru, jezni.

Poleg tega je ena od Leonardovih izvirnosti v načinu upodabljanja te teme, da Judasa ne izolira, kot je to storjeno v mnogih različicah iz istega obdobja, kjer je Judas prikazan na koncu mize ali celo z hrbtom obrnjen proti nam, na drugi strani mize, v primerjavi z drugimi, prijaznimi apostoli. Leonardo Judasa prikazuje med apostoli, kar pomeni, da bi za gledalce lahko bil kdorkoli. Gledalec je tako povabljen, da postane detektiv, če hočemo, in poskuša odkriti krivca, ko prvič odkrije to fresko.

Lahko ga iščemo kar dolgo, preden opazimo, kaj nam pokaže subtilna poza, kot sta ti dve roki, ki se zbližujeta. Ali ta desna roka, ki nervozno stiska denarnico, v kateri je tistih znamenitih 30 denarjev. In tako lahko, kot na

koncu vsakega detektivskega filma ali serije, vzklkniti: »To je to, našel sem ga, razumel sem, kdo je.«

Ta misel nas je zelo zanimala pri ustvarjanju opere, saj če je Leonardo da Vinci lahko ustvaril triler na steni jedilnice dominikanskega reda, zakaj ne bi mogli ustvariti trilerja v operi? Pri tem bom prekinil z vprašanjem o Leonardu da Vinciju, saj menim, da bi lahko bila obsedenost z umetnostno zgodovino tema za drugo predavanje. Vendar je vprašanje naslova res zanimivo, ker odraža ustvarjalni proces, ki sem vam ga pravkar zelo jasno povzel. To bi lahko imenovali antogenezo dela, če bi uporabili biološki izraz, o njegovem nastajanju v maternici.

Najprej je Fresco, formalna ideja skladateljice, ki bi lahko bila tudi naslov glasbenega dela. Nato je The Uninvited Guest, pripovedna ideja pisateljice, ki bi prav tako lahko bila naslov gledališke igre. In nazadnje Innocence, dramaturška sinteza, če smem reči, v vsej skromnosti.

Trenutek, ko se to spremeni v glasbeno gledališče, ko napetost med obema vodi k razrešitvi ali vsaj k zbliževanju. Tako je Kaija Saariaho pod naslovom Innocence leta 2016 začela komponirati glasbo, delo pa je končala leta 2019. Ne bom podrobno opisovala teh treh let, saj nimamo na voljo treh let, da bi o tem skupaj razpravljali, vendar se je dialog med nami tremi seveda nadaljeval ves ta čas.

Kaija je predlagala spremembe besedila, glede na svoje glasbene zahteve ali glede na to, kako je glasba vplivala na njeno dožemanje likov. Treba je namreč povedati, da je preživela tri leta s svojimi liki, živela z njimi, poskušala jim dati življenje, jih razumeti, da bi jim lahko dala glasbo.

Zato je svoja vprašanja postavljala Sofi ali meni, odvisno od tega, ali so se nanašala na zgodbo ali na besedilo v pevski obliki, za katero sem bil odgovoren kot prevajalec.

Zanimivo pa je opazovati, kako je Kaija razvila svet svoje opere iz svoje prvotne ideje o večjezičnem besedilu, ko je to besedilo že obstajalo. Videli smo, da ji je odločitev za različne tipe pevcev in igralcev omogočila, da je vsak lik zelo močno karakterizirala, zato se je to delo nadaljevalo v jeziku, izhajajoč iz jezika. Kaija je od samega začetka, kot smo videli ob omembi njenih prvotnih idej, iskala dejstvo, da vsak jezik vsebuje drugačno glasbenost in zato predlaga drugačno glasbo.

Med prevajanjem sem svojim sodelavcem prevajalcem naročila, naj glasno preberejo in posnamejo rezultat, da bi Kaija imela zvočno podlago za približevanje novemu besedilu. Nato je na različne načine nadaljevala z tako imenovanimi diktati svojih posnetkov, zapisovala na notni papir melodije, ki jih je slišala v besedah, in jih analizirala z računalniškimi orodji. Da vam ne bo povsem nejasno, kaj vam pravim, vam bom pokazal nekaj dragocenih dokumentov.

ACT II	ACT II
SCENE V THE WEDDING	SCENE V THE WEDDING
(The Waitress lays the table for the wedding meal.)	(The Waitress lays the table for the wedding meal.)
The Waitress (to the audience) This morning I was told that one of the waitresses was ill and that I would replace her at a wedding.	The Waitress (to the audience) This morning I was told that one of the waitresses was ill and that I would replace her at a wedding.
Only when I arrived did I realize whose wedding I would attend, to whose mother I would serve wine, to whose father, whose name this bride would take upon herself and with what pride she would take it.	Only when I arrived did I realize whose wedding I would attend, to whose mother I would serve wine, to whose father, whose name this bride would take upon herself and with what pride she would take it.
To jméno utnulo můj život je to deset let.	My life was ended by that name ten years ago.
SCENE VI THE AFTERMATH	SCENE VI THE AFTERMATH
Student 5 Algunos siempre llevamos los planos de la escuela de nuestros hijos.	Student 5 Some of us always carry along the blueprints of their children's school.
Student 6 Κάποιοι από εμάς στέκονται έξω απ' το σχολείο κάθε πρωί και περιμένουμε μέχρι τη λήξη των μαθημάτων.	Student 6 Some of us stay every morning close to the school and wait until the classes are over.
Student 5 No podemos dejarlos fuera de vista.	Student 5 We can't leave them out of our sight.
Student 6 Μόνο λίγοι από εμάς έχουν δουλειές.	Student 6 Only a few of us have a job.
Student 4 Oder gehen in Einkaufszentren, zu Sportveranstaltungen oder Konzerten. Nur einige von uns schaffen es	Student 4 Or go to shopping malls, to sports events or concerts. Only a few of us are able to go

Tukaj je, da pokažem razvoj, vidimo besedilo ene scene, kot ga je napisala Sofi Oksanen, v finščini, kar vam ne pomaga kaj dosti. Nato, naslednji korak, kot po čudežu, sem delala tako, ko smo hoteli ustvariti večjezični libret, sem uporabila različne barve, kar mi je polepšalo dneve. Vidimo prehod iz tega stanja besedila v to stanje, z večjezičnim besedilom na eni strani in angleškim besedilom na drugi, ki sem ga prav tako ustvaril, ker za delo na projektu, čeprav imamo radi omejitve, nismo iskali ljudi, ki tekoče govorijo 9 jezikov, zato smo ustvarili angleško različico besedila, ki je služila kot osnova za skupinsko delo.

Tukaj je primer, vidimo češki tekst, ki je ta tekst, tukaj je oranžne barve. Kaija je poslušala posnetek, ki sem ji ga dal, ki je bil ustvarjen z mojo so-prevajalko Lindo Duskovo, ki je češka dramaturginja in režiserka. Kaija Saariaho ne govori niti besede češko, zato je zapisala, kar je slišala na posnetku, pri čemer je zabeležila tudi naglašene zloge, in preučila, kaj pomeni vsaka beseda v celotnem libretu, da bi iz tega ustvarila glasbo, ki je bila resnično glasba češkega jezika in hkrati tudi

glasba lika, ki je tisto, kar je vsebovano v pomenu besed.

The image shows three staves of handwritten musical notation, each with lyrics in a different language. The first staff is in Slovenian: "To jmeno utmulo mij zrost je to deset let." The second staff is in German: "Tschüß! to jmeno utmulo mij zrost" and "erplanti nages trafen allen, hiden vum sarel". The third staff is in Finnish: "Aava sydämeni, keno hanelle kaili". The notation includes notes, rests, and various musical symbols like clefs and accidentals. There are also some annotations like "L 3" and "V 3" between the staves.

Tako boste videli, da je bila ista metoda uporabljena za vsakega lika, v operi je 13 likov, kar je pomembno, je, da je to edini formalni detajl, ki smo ga ohranili iz slavne freske Leonarda da Vinci, to je število likov, ki jih je 13.

Da bi prišli do konca življenjskega cikla, je bila to računalniška analiza posnetkov govora, vidimo, da računalnik analizira glede na različne parametre, višine, ritme, kaj se dogaja, ko nekdo govori, ker je to že glasba, ki se lahko formalizira kot glasba.

The screenshot shows a music notation software interface with multiple staves of music. The interface includes various controls like 'read', 'quantize', 'zoom', and 'export'. On the right, there are settings for 'minimaleurle' and 'valeurs par défaut'.

minimaleurle 1/20 1/12

minimaleurle 1/12 1/10 1/8

minimaleurle 1/16 1/24 1/20

minimaleurle dynamic (1/4) 6 (1/16 1/12) 12 (1/16 1/24 1/20)

valeurs par défaut
minimaleurle 1/32
minimaleurle 1/32 1/20

idem mais avec
trytoavoidgrace

In to je končno stanje, s partituro, kjer je vedno isti stavek, ki je tam, v sredini, in to je tisto, kar imenujemo dirigentska partitura, to je partitura dirigenta, na kateri so zapisani vsi instrumenti.

The image shows a page from a musical score, numbered 109. It contains multiple staves of music, including vocal parts and instrumental parts. The notation includes notes, rests, and dynamic markings. The page is titled 'Partita 2 - 201' and 'Mito d'oro, vol. 109 (201)'. The score is written in a standard musical notation with various clefs and time signatures.

Nekateri skladatelji komponirajo na klavirju, nato pa svoje skladbe priredijo za veliki orkester. Kaija Saariaho pa piše neposredno za orkester, kar pomeni, da najprej zamisli vokalno linijo, nato pa zamisli, kakšna instrumentacija je potrebna, kar je seveda izredno zapleteno in zamudno delo, in v povprečju v enem delovnem dnevu, ki traja cel dan, napiše približno petnajst sekund glasbe. Razumemo, zakaj je to trajalo tri leta.

To vam daje predstavo o različnih plasteh, ki se dodajajo izvirnemu prevodu besedila, preoblikovanemu v glasbo. In to je gradivo, ki je ustvarjeno na način, ki sem vam ga pokazal, z liki, ki jih zaznamuje glasba njihovega jezika, zaznamujejo jih tempi, zaznamujejo jih instrumenti, ki jih spremljajo.

To tvori osnovno slovnico te opere, Innocence. Med predstavami boste slišali, da je vsak lik zelo prepoznaven zaradi tega dela in da se včasih njegova prisotnost čuti v glasbi orkestra, tudi ko lik sam ni prisoten. Kot da bi ga napovedovali, da bi ga spominjali.

Lahko bi celo rekli, da je celoten proces komponiranja Innocence vključeval izumljivje glasbenega sveta, v katerem sobivajo različni jeziki. Kako sodelujejo in ustvarjajo glasbo. To tvori barvito, izjemno subtilno tkivo, subtilnost orkestracije tega pisanja.

Torej je to glasbeni svet, ki ga opredeljuje ta gibanje. Vse se prevaja v vse smeri, ves čas. To je opera, ki je nastala iz prevajanja kot gibanja.

Neskončno prenašanje, iskanje glasu v besedilu, ki je samo gibanje prevajanja. Iskanje glasu v besedilu je definicija, ki vam jo podajam. Gibanje od mene k drugemu, k meni, beseda za besedo, v primeru opere pa nota za noto.

Da bi dopolnil ta opis procesa, bi vam morda lahko dal majhen predogled, ker vam skrivam precej stvari, in vam predvajal isto stran, katere različne stopnje sem vam pravkar pokazal, tako kot jo je Magdalena Kožená zapela na zadnji klavirski vaji lansko poletje. To ni povsem končana opera, saj bo orkester in zbor še dodala svoje, vendar boste že lahko slišali nekaj glasbe, ki izhaja iz prevedenega besedila. Gre za zvočno sekvenco, ki se začne v angleščini in doseže vrhunec v češčini.

Ko je Kaija sestavila te takte, še en zanimiv podatek o obveznih stopnjah opere, je vedela, da bo vlogo pela Magdalena Kožená, zato je lahko hkrati zasnovala to glasbo glede na glasovni obseg Magdalene Kožené in se zanesla na dejstvo, da bo ta ustrezno upodobila vsak naglas češkega jezika, saj je to seveda materni jezik kot kaže njeno ime. Novo deljenje zaslona. Bom... A seveda ostajam zelo... Kako naj rečem? Frustriran, saj vam ne bom pokazal posnetka te vaje, ampak po kakovosti videa boste slišali, da gre za vajo, da vas popeljemo v to vajo, slišali boste korake, zvok premikanja kulis, zvok rekvizitov.

Zato si je treba resnično predstavljati, da smo v vajalni sobi. Tam smo še vedno na mestu, kjer se glasba ustvarja, kjer nastaja, ne pa na odru. ...

<https://pigyki.fr/wp-content/uploads/2025/09/Innocence-extrait-conference.mp3>

To je bila Magdalena Kožená, na koncu pa še kratek odlomek iz naslednje scene, kjer bomo videli, kako se vse povezuje, kako se pojavita ti dve glasovi, v tem primeru tenor Camino Delgado Diaz, ki je lik, ki govori špansko.

Poleg tega ste slišali tudi grščino v izvedbi Marine Dumont. Vse to je bilo v spremljavi Alaina Millerja na klavirju, pianista, pevskega vodje in repetitorja. Glasbeno vodstvo sta prevzela Susan Amalki in Clément Malota-Grach.

Z veseljem sem se odločil, da ne bom razkril, kaj se bo dogajalo na odru, saj gre za višjo raven razvoja. To bo v obravnavi problemov, ki sem jih omenil, prispeval režiser Simon Stone, ki v svoji uprizoritvi ponuja edinstveno interpretacijo. In tu vam prihranjam užitek, da to odkrijete to poletje.

Če ste že videli predstavo Simona Stonea, veste, da ima zelo izostren občutek za ritem, ne glede na to, kaj si sicer mislimo, in zlasti za spremembe ritma. Zato lahko ste prepričani, da bo zelo zanimivo izkoristil ekstremne ritmične variacije v glasbi Kaije Saariaho. Vse te posamezne pulzacije, o katerih smo govorili, se prekrivajo v 100 minutah neprekinjenega glasbenega trilerja.

Skupaj ti utripi tvorijo glasbo, in to je glasba, ki utripa, različni utripi, prepleteni, kot v življenju. To je glasba, ki je po svojem značaju zelo organska. Tako se približujemo neizogibnemu zaključku, saj na stopnji razvoja, na kateri sem zdaj, ostane le še, da stopim na oder.

Zanimivo je, da sem ob ponovnem branju moje korespondence s Kaio in Sophie, med pripravami na ta govor, ugotovil, da je naše prvo srečanje v Troyesu potekalo marca 2013, torej pred natanko osmimi leti. Zdi se, da je to zelo dolgo nazaj, seveda predvsem zato, ker je čas hitro minil, in nas nasilni dogodki, ki smo jih vsi skupaj doživeli, spomnili, da je ta opera žal žalostno sodobna. Način, kako v družbi doživljamo žalovanje in krivdo, kako obvladujemo zdravljenje travm, je žal vroča in nujno aktualna tema.

Innocence je opera, ki zavrača samozadovoljstvo, s katerim večina umetniških in kulturnih oblik goji morbidno fascinacijo za pošasti in nasilje. To je opera, ki ima 13 krivcev, vendar so ti krivci predvsem 13 žrtev.

To je opera, ki govori o tem, kar se običajno dogaja po zadnjem dejanju opere. Posttravmatska šoka, žalovanje, status žrtev, preživeli, ki se obremenjujejo in se med seboj prepirajo, težava pri priznanju, da se življenje nadaljuje,

pa tudi, bi lahko rekli, pogum, da trdimo, da ne bo nobenega sveta po tem. Po katastrofi ne bo vrnitve k normalnosti.

Najprej zato, ker so ostale posledice, pa tudi zato, ker ni bilo ničesar normalnega, h čemur bi se lahko vrnil v svet, ki je lahko povzročil katastrofo. Žalujemo za nedolžnostjo, ki je bila sanje. Ta izkušnja nas vse intimno zadeva, vendar je predvsem kolektivna.

Shakespeare je to lepo povedal v Romeo in Julija. Tisti, ki ni nikoli čutil odprte rane v sebi, se posmehuje brazgotinam. V dialogu, ki se je začel pri ustvarjanju tega dela, najprej med tremi osebami, nato med več prevajalci po vsej Evropi, zdaj pa z obsežno mednarodno ekipo umetnikov, obrtnikov in tehnikov, ki so izjemni, sem lahko videl, kako je to delo postalo, polno šumenja jezikov, ki jih danes lahko slišimo v naših metropolah in regijah, kako je postalo kolektivni projekt, ki presega svoje ustvarjalce, torej živo delo.

To je seveda njegov prvotni in globoki namen. Od samega začetka ste to videli v elementih, ki sem vam jih pokazal, to je njegova oblika sama, to je njegova tema, in njegova tema je njegova oblika. Vesel sem, da jo bom končno lahko delil z vami to poletje in da bomo o njej skupaj razpravljali, ker mislim, da se bomo strinjali, da je dovolj gledanja televizije vsak v svojem domu in da je danes čas, da skupaj zasedemo gledališča.

Naj živi gledališče, njegovi umetniki in predvsem njegovi gledalci. To je vse, kar sem hotel povedati, hvala za vašo pozornost.

Da bi dopolnil to briljantno predavanje, naj še dodam, da je Aleksi Barrière dramatik, prevajalec, libretist in režiser. Je tudi sin ... Kaije Saariaho!

Na koncu še povezava, kjer si lahko ogledate opero »Innocence«, ki je čudovito posneta in opremljena s francoskimi nadnapisi:

