

VSEBINA

- 7 Tomaž Flajs **BITI JONA ALI BITI GUNKEL, JE TO ZDAJ VPRAŠANJE?**
- 11 Manca Košir **SMRT NAS RES SKRBI, NENEHNO NAS SKRBI**
- 17 Zala Dobovšek **»NOBENE LJUBEZNI NI, TO JE SAMO STRAH BITI PONOČI SAM«**
- 21 Klemen Jelinčič Boeta **HANOH LEVIN IN NJEGOV GLEDALIŠKI SVET**
- 25 Michael Handelsatz **NIKOLI DOKONČANA ZGODBA IZRAELKEGA DRAMATIKA
HANOHA LEVINA**

Hanoh Levin

ŽIVLJENJE KOT DELO

Maalehet hajim

Prva slovenska uprizoritev

Premiera 14. decembra 2017

Prevajalec **KLEMEN JELINČIČ BOETA**

Režiser **ANDREJ JUS**

Dramaturginja **ALENKA KLABUS VESEL**

Scenografka **URŠA VIDIC**

Kostumografka **SARA SMRAJČ ŽNIDARČIČ**

Avtor glasbe **LAREN POLIČ ZDRAVIČ**

Lektor **MARTIN VRTAČNIK**

Oblikovalec svetlobe **ALJOŠA VIZLAR**

Zahvaljujemo se sodelujočima glasbenikoma **Luki Ipavcu** (trobenta) in **Evi Jurgec** (oboa).

Vodja predstave **Jani Fister**

Šepetalka **Nataša Gregorin Ahtik**

Tehnični vodja **Janez Koleša**

Vodja scenske izvedbe **Matej Sinjur**

Vodji tehničnih ekip **Lovro Livk** in **Branko Tica**

Vodja tonskih tehnikov **Sašo Dragaš**

Vodja osvetljevalcev **Andrej Koležnik**

Vodja frizerk **Jelka Leben**

Vodja garderoberk **Angelina Karimović**

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

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

Igrajo

Jona Popoh **BORIS OSTAN**

Leviva, njegova žena **JETTE OSTAN VEJRUP**

Gunkel, znanec **GREGOR ČUŠIN**



Gregor Čušin, Jette Ostan Vejrup, Boris Ostan



Boris Ostan, Jette Ostan Vejrup, Gregor Čušin

Tomaž Flajs

BITI JONA ALI BITI GUNKEL, JE TO ZDAJ VPRAŠANJE?

Dramsko delo Hanoha Levina *Življenje kot delo* dojemam kot koncentrat, jušno kocko eksistencialnih tem, s katerimi se spoprime sleherni človek, ko se sooči s končnostjo svojega zemeljskega bivanja: življenjski smisel, samota na eni in vpetost v odnose na drugi strani, lastna odgovornost za kreiranje svojega življenja, pešanje moči, ki vodi proti smrti ... Motivno so te teme postavljene v okvir nočnega prepira med starajočim se zakonskim parom Jono in Levivo Popoh, ki ju preseneti nepričakovan obisk osamljenega družinskega prijatelja Gunkla.

Vsi trije, Jona, Leviva in Gunkel, vsak na svoj način preigravajo obupne poskuse, da bi se iztrgali iz objema prepoznanja svoje smrtnosti z zatekanjem v nevrotične strategije zanikanja. Kot pomagalo zanikanja pri tem uporabljajo drug drugega, s čimer se *Življenje kot delo* vzpostavi kot komedija o neavtentičnih odnosih. To je običajna »pot« tudi v življenju: če ne prenesemo pogleda v lastno brezno in se ne spoprimemo s svojimi strahovi, bodo odnosi z drugimi ljudmi neogibno odsevali muko naših prizadevanj, da bi si ubežali.

Moj namen ni moralizirati, saj bi se s tem postavil v prav tako zlagano vzvišeno pozo. Tudi jaz sem, tako kot vsi sleherniki tega sveta, narejen iz istega »materiala« kot Jona, Leviva in Gunkel: »Zelo je navaden, neke vrste pesek, prah, nekakšno blato, na vsakem koraku stopiš vanj, lepi se ti na čevlje ...« Ali kot je zapisano v Stari zavezi: »Prah si in v prah se povrneš.« K temu pisanju sem bil povabljen kot psihoterapevt in eno od vprašanj, ki se mi porajajo ob Levinovi stvaritvi, je: kakšno gledanje se mi razpre z zornega kota mojega poklica?

Pravzaprav ni nič kaj dosti drugačno od gledanja, ki bi bilo »zgolj« človeško. *Življenje kot delo* je vrtiljak temačnih občutij: tesnobe, prezira, sovrašva, dolgčasa, zagrenjenosti, besa, samopomilovanja, zavisti, ljubosumja ... Občudujem Levina, kako mu uspeva, da ob vsem tem iz mene izvabi smeh. Smeh, ki je izraz distance, a je obenem tudi sočuten. Ne pomilovalen. Pomilovanje je izraz vzvišene drže, sočutje pa se nasprotno poraja ob prepoznanju, da liki na odru preigravajo s svojimi življenjskimi položaji povezana občutja, ki mi niso tuja. (Seveda – kako bi jih drugače sploh lahko prepoznal?)

Dogajanje se prične z monologom Jone Popoha, v katerem razkrije razočaranje, obup in bolečino ob prepoznanju svoje izgubljenosti: »Kako se je lahko zgodilo, da sem bil otrok in se je pred mano razprostiral ves

svet, potem pa se je vse stopilo in mi spolzelo med prsti?« Ko se odloči nekaj ukreniti, da bi se rešil, je edino, česar se lahko domisli, to, da prevrne posteljo, v kateri leži njegova žena Leviva. Ko jo zvrne s postelje, hkrati nanjo zvali tudi vso odgovornost za svoje težave, celo za prepir, ki ga je v resnici začel sam. Njegove prve besede, ki jih nameni Levivi, so: »Kaj je? Že skačeš? Pripravljena na prepir sredi noči?«

Kar sledi, je tragikomičen vrtinec ujetosti v odnos, v katerem se Jona prav zaradi zanikanja svoje temeljne eksistencialne odgovornosti ne zmore vzpostaviti kot avtonomno bitje s svojo lastno voljo, pa tudi Leviva ne zmore Jone ohraniti v objemu medsebojne povezanosti. Razpetost med oba pola, med katerima se dogaja ta ujetost, ponazarjajo vrata (izhod v svobodo lastne samouresničitve) in postelja (ljubljenje kot vzpostavljanje intimne povezanosti in občutka pripadnosti).

Zakoncema Popoh ne uspe ne eno ne drugo. Ne zmoreta biti niti zares skupaj niti narazen. Namesto da bi odšel, Jona v neskončnost sanjari o tem, da bi v življenju vendarle lahko dosegel »nekaj več« (čeprav mu ni jasno, kaj naj bi to »več« sploh bilo), Levivi pa namesto povezovanja uspeva le raztapljanje in zamegljevanje v »nekakšno kašo iz solz in čaja in občutkov slabe vesti«, kot ji očita Jona. Oboje pa je poskus pobega od strahu pred dokončnim, nepreklicnim izginotjem, ki razkriva nesmiselnost njunih življenj. Kar jima preostane, je neskončno ponavljanje istega v različnih variacijah, pri čemer se nič ne more zares spremeniti. To pa je tudi bistveno določilo obupa, za katerega se zdi, da je izraz neke globlje determiniranosti, na katero smo obsojeni kot človeška bitja, saj se ponavlja iz generacije v generacijo. Ali kot to ubesedi Jona: »Vsaka generacija naslednji generaciji preda obup.«

Temačno obzorje obupa se še jasneje izriše, ko se na prizorišču zakonskega prepira nepričakovano, kot nekakšen anti deus ex machina, pojavi Jonov osamljeni samski prijatelj Gunkel. V igro vstopi skozi taista vrata, skozi katera želi izstopiti Jona. Na ta način (ob tem, da ga je moč doživeti tudi kot posameznika iz mesa in krvi) s svojo željo po ženski, ki se je Jona želi rešiti, obenem odigra tudi vlogo Jonovega alter ega. Ko sta z Levivo spet sama, Jona reče: »Sem gunkel. Globoko v sebi sem samo gunkel. Gunkelček.« Poleg tega, da Gunkel s svojo pojavo, besedami in dejanji prikaže, kakšno bi bilo Jonovo življenje brez Levive – prav tako ali kvečjemu še bolj brezupno –, je pomenljiva tudi uporaba pomanjševalnice gunkelček.

Kar je skupno vsem trem likom *Življenja kot dela*, je njihova infantilnost. Kljub temu da se zdi razumnejša in si večino časa pragmatično prizadeva razrešiti zakonski prepir, pa ta oznaka, ki jo sama prilepi na Jono in Gunkla, velja tudi za Levivo. Za razliko od njiju sicer ne išče odrešitve v čudežnem zdravlilu že pokojnega, napol mitološkega profesorja Bajerja, pa svoje upe prav tako iluzorno polaga v pomoč kot nagrado za njeno garanje in poštenost s strani družbe, ki ji je določila vlogo žrtvujoče se zakonske žene. V navalu obupa, ko se zdi, da bo Jona zares odšel, odpre okno in v zunanji (družbeni) svet histerično kriči: »Pokličite župana! Od njega ne zahtevam novega stanovanja, hočem samo, da moj mož Jona ostane z mano! Jona je moj! Trideset let sem vložila vanj. Hočem svojih trideset let. Pokličite mojega očeta in mamó! Šest let sem stara!«

Tudi Jona večkrat omenja svoje starše, nazadnje tik pred smrtjo, ko podoživlja sobotno jutro, ko je kot otrok z očetom, spokojen in obsijan z milostjo, stopal proti sinagogi. Kot da sta se čas in z njim življenje tako za Jono kot za Levivo ustavila v otroštvu. Oba sta od takrat naprej živela po programu, ki ni njun – ne glede na to, ali gre za pričakovanja izrednih dosežkov, ki sta jih fantku Joni že ob rojstvu v zibko položila njegova starša, ko sta ga »kot dragocen biser prvič držala v rokah, odetega v tisoč ovojev«, ali za mali deklici Levivi namenjene precej drugačne vzgojne prijeme, ki so jo izoblikovali v garaško ženo, ki podpira tri hišne vogale ali še kakšnega več.

Z drugimi besedami, niti Jona niti Leviva ne živita zares svojega življenja in zato tudi njun odnos ne more biti izpolnjujoč. Ko curek vode v puščajočem stranišču postaja močnejši, curek urina pa, ob sočasnih naraščajočih težavah z erekcijo, tanjši, je vse, kar jima ostane, »trdo garanje, naporno delo, ki ga prinašata starost in usihanje moči, [...] vsakodnevno spopadanje z obupom, pešanjem, boleznimi in strahom – oh, tem strahom pred smrtjo, ki se plazi v dolgih nočeh brez spanca«. Življenje kot delo torej.

Pa je to edina možnost, ki nam je dana kot minljivim človeškim bitjem?

Levinova komična žaloigra dopušča različne možnosti gledanja. Lahko se pridružimo dušam pokojnih v nebesih, ki se v Levivini domišljiji spustijo na Zemljo, da bi se zabavale ob »predstavi v gledališču sramote Levive Popoh in njenega starega petelina Jone«. Lahko se estetsko navdušujemo nad Levinovo bravuroznostjo, s katero je uslišal Levivino prošnjo in jo skupaj z Jono iztrgal pozabi. Lahko ...

Sam sem si izbral pogled bližnjika, ki si z Jono, Levivo in Gunklom deli smrtnost. V njihovih tegobah in strahovih tako gledam odsev lastnih tegob in strahov. Temu dodajam še pogled psihoterapevta, ki je nekoliko bolj optimističen, čeprav se marsikomu verjetno ne bo zdel takšen. Izkušnje mi namreč govorijo, da ljudje, kljub svojim omejenostim, nismo obsojeni na »življenje v laži« ter na nenehno, nevrotično ponavljanje istih vzorcev, sami ali v paru. Zavedanje lastne minljivosti je, če si ga dopustimo, tudi zavedanje enkratnosti in neponovljivosti našega življenja, iz katerega lahko črpamo moč za preseganje »programov«, ki nam jih je skozi boleče izkušnje in pričakovanja, kakšni naj bomo, vsadilo okolje. Od tu naprej pa se odpirajo tudi možnosti bolj avtentičnega, izpolnjujočega bivanja in sobivanja z drugimi.

Ena mojih najljubših definicij psihoterapije (žal sem pozabil, kdo je njen avtor) je, da je namen psihoterapije preseganje fiktivnih težav, zato da bi se lahko spopadli z resničnimi težavami. Laura Perls, ena od začetnic gestalt terapije, je nekeje zapisala zelo podobno misel, ki jo navajam pristo po lastnem razumevanju: ko prerastemo lastno nevrozo vnaprejšnje programiranosti, se iz oči v oči srečamo s temeljnimi eksistencialnimi vprašanji in dilemami. Na katera nihče ne more odgovarjati in jih nihče ne more razreševati namesto nas, je še treba dodati. Prav tako kot nihče ne more živeti našega življenja razen nas.



Boris Ostan

Manca Košir

SMRT NAS RES SKRBI, NENEHNO NAS SKRBI¹

V tem Življencu, kratkem

komaj urico,

je veliko – malo –

kar storiš lahko.

Emily Dickinson²

»Življenje je smrtno nevarno,« je rad ponavljal pisatelj Vitomil Zupan, sam v zaporu po drugi svetovni vojni na smrt bolan, a se je izvlekel. »Iz inata sem ostal živ,« je trdil. Dolga leta, desetletja pred njegovo smrtjo se je govorilo, da so mu dnevi šteli, on pa je kar vztrajal, dokler ni za vedno izdihnil. Ob zanj pravem času.

Kdaj je pravi čas za smrt? Zdravnik in pisatelj Alojz Ihan na to vprašanje odgovarja brez sprenevedanja v knjigi *Čas nesmrtnosti*³ v poglavju *Vzrok smrti je iluzija mrliških zapisnikov*: »Človek na starost resda navidezno umre zaradi točno določenega vzroka, na primer odpovedi posameznega organa, ampak to je uradniški pogled, ki je nastal zaradi medicinskih pravil za sestavljanje zapisnikov pri mrliškem ogledu. [...] Če je zapisano pljučnica, je videti, kot da bi človek ne umrl, če se ne bi okužil z bakterijo, ki je povzročila pljučnico. A mlad človek se skoraj nikoli ne okuži s tako bakterijo, in ne dobi pljučnice, predvsem pa zaradi nje ne umre. Stari ljudje pa za pljučnicami umirajo množično. Vzrok tega niso bakterije, ki so glede na medicinske zapisnike povzročile smrt zaradi pljučnice, pač pa je pri starem človeku usodna pljučnica posledica tega, da pljuča, srce, imunski sistem in sluznice niso več v taki kondiciji kot pri mladem človeku.« Človek potemtakem umre, ker je njegovo celotno telo staro in iztrošeno. Njegov zemeljski bivalni čas se je dopolnil.

Tudi glavni (anti)junak Levinove groteskne komedije človeškega tkiva⁴ Jona Popoh v igri umre. A igra ne tematizira tega vsem nam že ob rojstvu danega življenjskega izteka, temveč govori o nečem drugem. Govori o naši

¹ Povzeto po: Irvin D. Yalom, *Strmenje v sonce*, Ljubljana: UMco, 2018, str. 20.

² Emily Dickinson, *Ta svet ni konec*, Ljubljana: Mladinska knjiga, 2017.

³ Alojz Ihan, *Čas nesmrtnosti*, Ljubljana: Beletrina, 2016, str. 99.

⁴ Asociacija na naslov znanega Zupanovega romana *Komedija človeškega tkiva*.

temeljni bivanjski grozi – o strahu pred smrtjo. Ga ni odraslega zavedajočega se človeka, ki se smrti ne bi bal. Morda še bolj kot svoje lastne se bojimo smrti svojih otrok ali partnerjev in prijateljev, ki so za nas najpomembnejši bližnji ljudje. Strah, da jih ne bi bilo več ob nas, nas hromi. Hromi pa nas tudi ob takem trpljenju prebujeno zavedanje o lastni minljivosti. Kot je že pred 4000 leti ob smrti prijatelja Engiduja tožil babilonski junak Gilgameš:⁵ »Bolečina se mi je vkradla v dušo, strah pred smrtjo me je prevzel.«

Strah pred smrtjo »je naša temna senca, ki se vedno plazi za nami, nikoli nas ne zapusti.«⁶

Stari Grki so filozofijo razumeli kot ljubezen do modrosti, modrost pa je dobro živeti in dobro umreti, so učili. Platon je zato razumel filozofiranje kot pripravo na smrt. Nanjo so se pripravljali tudi z duhovnimi vajami, na katerih so meditirali na svojo smrt. Predvsem pa so se učili dobro umreti tako, da so pridobivali védenje o dobrem življenju. Epikur (341–270 pr. n. št.), denimo, je verjel, da mora filozof zdraviti dušo, kot zdravnik zdravi človekovo telo. Z namenom lajšati naše trpljenje. In ker je vzrok našega trpljenja po Epikurju vseprisotni strah pred smrtjo, se velja spopadati predvsem z njim. Kar danes počne njegov duhovni naslednik, imenitni psihoterapevt judovskega rodu Irvin D. Yalom, čigar sijajno knjigo *Strmenje v sonce* tukaj citiram in toplo priporočam v branje.

Ko otroci zapustijo dom in se naša poklicna kariera počasi zaključuje, nas v kremplje zgrabi kriza srednjih let in strah pred smrtjo izbruhne z vso močjo, piše Yalom: »Ko dosežemo vrh grebena na polovici življenja in pogledamo na pot, ki se razprostira pred nami, s trepetom dojamemo, da ta pot ne vodi več navzgor, temveč se postopoma spušča navzdol, proti pešanju in naposled ugašanju. Od tega trenutka naprej strahovi glede smrti niso nikoli več daleč od naših misli.«⁷

V zimski noči v spalnici zakoncev Popoh se zato igra začne z moževim spoznanjem: »Izgubljen človek sem. To je resnica, ki ji ne morem ubežati: izgubljen sem.« Kako se mu je to lahko zgodilo, njemu, ki je bil radoživ otrok, pred katerim se je razprostiral ves svet, potem pa se je vse stopilo in mu spolzelo med prsti v nič? Leži v postelji z grozo v očeh in bolečino v prsih, in ko ga ta vsega zaobjame, se počuti samotnega, zapuščenega, izgubljenega. Ve: »Življenje Jone Popoha je prešlo in je minilo, življenje Jone Popoha je minilo ...!«

Začne jokati, a se ne razjoče, saj se mu prebudi obrambni mehanizem, ki ukazuje: Stori nekaj! Očisti posteljo in odstrani smeti, ki so se v njej nabirale 30 let, vse laži, ki so se nabirale iz dneva v dan, iz noči v noč. Laži ... Vsega so seveda krivi drugi, najbolj žena Leviva, ta »neumna žival«, »crknjena krava«, s katero si deli zakonsko posteljo in to prekleto klavno življenje. Bo že videla, ko bo on umrl, maščevalno premišljuje Jona: »Ostala boš osamljena psica, ponoči boš tulila, ker ne bo nikogar ob tebi, nihče ne bo skrbel zate, in ko bo pred zoro vdrl oboroženi vlomilec, boš vpila: Jona, Jona! – Jone pa ne bo več, Jona bo počival v grobu z rokami na trebuhu ...«

Jaz grem!, se to usodno noč odloči Jona, hoče stran od tega dolgočasnega življenja, kjer je vse rutina, avtomatizem in Levivina rit, zdaj zgubana in stara. Je to vse, kar lahko še pričakuje od življenja? Je to vse, kar je še pred njim, enako sranje, kot je za njim teh 30 dolgočasnih zakonskih let? Kakšen smisel sploh ima tako (ne) življenje? »Živel sem v laži. Tistega, kar sem si želel, nisem nikoli dobil, kar sem dobil, si nikoli nisem želel. Nosilo me je s tokom kot mrtvo ribo.« Vedno s tem groznim občutkom praznine v sebi: nekje se dogaja življenje – mene pa ni zraven.

Zato bo Jona Popoh odprl vrata in odšel. Na svež zrak in v novo življenje. Življenje s smislom in pomenom. Ko Leviva ugotovi, da ga z moledovanjem ne bo zadržala, mu pove svoje: »Staraš se, tvoj ud se stara, grabi te panika. Kaj boš našel drugje? In kdo misliš, da te tam čaka?« Govori njemu in govori sebi, govori obema, panično je staranja strah tudi njo. V strah pred staranjem se rad oblači strah pred koncem, smrt pobira stare ljudi. »Svet se obnavlja, povsod sveže barve in smeh in vrvež, kdo sploh še pomisli na stare ljudi? Grob – ta mi tako in tako ne uide; ampak vsa ta puščobna leta, ki me še čakajo pred grobom ... Kako bom to zdržala?« In to sama, brez njega, ki pravi, da bo odšel? O sramoti, kaj bodo rekli sosedge, ko jo bo mož zapustil, niti misliti noče.

Leviva odpre okno in v noč izkriči svojo izgubo: »Stara ženska sem, bolna in slabotna! [...] Nekoč so bili tukaj otroci, vrišči in živžav, in bilo je za kaj živeti. Zdaj pa sem se postarala!«

Vse je – brez zveze. Jona zabrusi ženi: »Tvoj rok trajanja je potekel.« A tudi njegov rok trajanja je potekel. Ud se mu ne dvigne, ko hoče z Levivo iz usmiljenja imeti zadnji spolni odnos. »Spodletelo mi je! Predober sem bil za ta svet,« se Jona smili samemu sebi. Žena zabije vanj še en žebelj: »Bil si preprosta roba iz poceni materiala.«

Ponižani Jona bruhne v silovit jok: » Kaj pa ... kaj je tisto pomembno ... za kaj sploh gre ...« Res, za kaj sploh gre v življenju, če je vse minljivo in je smrtni konec zapisan že v sleherni začetek?

Jono spreleti spomin na čas svežega očetovstva. Opazoval je njunega dojenčka, ki je spal v kotu posteljice kot kakšna mala bubica ... In si je rekel: »Bog si ga vеди, o čem sanja, ko takole leži, majhna kepica, zavita v nekaj cunj, kot da je že pripravljen, da ga vržejo v grob. In tako bo do konca življenja. Tudi če bo osvojil pol sveta, bo ponoči zvit v klobčič smrdel v svojih cunjah in čakal – čakal, da se čas obrne, on pa da se v jamo zvrne.«

Mama!, zajoče Jona, kot zajočejo mnogi, ki zaslutijo svojo smrt. Požene ga proti vratom, ne, ne bo ostal v tem grobu, hoče življenje, kolikor mu ga je še preostalo. Resnično življenje!

Smo pri najpomembnejšem vprašanju človekove eksistence: kakšno življenje je smiselno za nas? Odgovor poznamo, vprašanje je le, ali ga tudi udejanjamo: želimo življenje, ki nas izpolnjuje, hrani, osrečuje.

Logoterapija je vrsta eksistencialne terapije, ki se ukvarja prav z vprašanjem smisla; sleherni odrasel in zrel človek lahko izbere tak odgovor zase, da se ob smrtni uri ne bo počutil nepomembnega, z zavoženim življenjem za seboj in praznino v svoji trepetajoči duši, kot se počuti Jona Popoh. Ustanovitelj logoterapije Viktor E. Frankl je preživel koncentracijsko taborišče Auschwitz prav zato, ker je imel močno vero v smisel življenja in v svoje

⁵ Franček Bohanec (ur.), *Ep o Gilgamešu*, Ljubljana: Mladinska knjiga, 1978.

⁶ Irvin D. Yalom, n. d., str. 9.

⁷ N. d., str. 16.

poslanstvo, ki ga bo lahko uresničil v svobodi. Člani njegove družine so umrli, on je z močno vizijo svojega poslanstva stopil v nov krog bogatega, polnega bivanja.

Kdo smo in kako smo živeli, o tem priča prav naša zadnja zemeljska postaja: smrt. Frankl pravi: »Človek, ki se s smrtjo sam postavi v življenje, »za seboj« vedno zapre vrata svoje kašče, potem ko je s svojim kombajnom pospravil še zadnjo vožnjo – v trenutku, ko svojega življenja *nima* več, *postane* svoje življenje.« Zato slavimo smrt pesnika Franceta Prešerna in ne njegovega rojstva! Tisti, ki smo rojeni, imamo možnost življenje polniti in napolniti tako, kot dober kmet polni svojo kaščo. Vse, kar spravimo vanjo, bo ostalo v njej, ne glede na to, ali je to kdo spremljal, temu ploskal ali pa pljuval po tem, pomembno je, da jaz nalagam v to kaščo darove, ki sem jih sprejemal in z njimi postajal to, kar sem.

Carl Gustav Jung govori o uresničenem sebstvu, ki pomeni zlato barvo žita v naši kašči. Zgodí se najbolj polno in osrečujoče, ko človek pride na vrh svoje gore in se dotakne neba. Sam stoji na vrhu in okuša ta božanski okus izpolnjenosti, ki mu ga nihče ne more vzeti, nihče izbrisati, tudi smrt ne. Franklova učenka Elisabeth Lukas v navdihujoči knjižici *Vse se uglaš in izpolni: Logoterapija v poznejšem obdobju*⁸ pripoveduje o osrečenosti človeka, ki je kdaj stal na vrhu in zdaj mirno sestopa z bogato naloženim nahrbtnikom. »Hvaležnost, zadovoljnost, skromnost so izrazi takšne osrečenosti. Neredko se jim pridruži tudi modrost. In seveda spokojnost, ki si jo zares lahko privoščí le tisti, ki sestopa, saj mu ni treba »ničesar več hoteti«. Z užitekó lahko odloži vsakršén nemir srca, nenehno prizadevanje, priganjanje in hitenje. Potem ko smo se enkrat dotaknili »neba«, nam ni treba napraviti ničesar več – ta dotik zadošča za vse čase in onkraj časa. Ker je bistven, izpolni človekovo bistvo. Kar je bistveno, izpolni človekovo bistvo. Osrečenost pomeni, da smo izkusili bistveno. [...] V primerjavi s tem, da smo se dotaknili neba in bili obdarjeni z doživetjem vrha, je vse drugó nebistveno.«⁹

Jona Popoh se šele zdaj odloča, da bi šel na vrh svojega hriba, se pravi resničnemu sebi naproti. A pride sosed Gunkel, ki se boji smrti še bolj kot zakonca Popoh, pravi, saj je sam, čisto sam nima s kom podeliti svojega strahu. »Bojim se umreti sam. Ležal sem v postelji in nisem mogel zaspati. Nenadoma me je popadel hud strah. Pred mano se je prikazalo vse moje življenje, videl sem ga, vsega sem videl, od začetka do konca, ozek in temen predor, skozi katerega se plazim po vseh štirih že petinpetdeset let, osamljen in prestrašen.«

Jona se naenkrat zaveda, da je tudi sam gunkel. Da ni izhoda, ker ni kam oditi. »Je gunkel z ženo, je gunkel brez žene, ampak kamor koli zbežiš – vsi smo gunkli.« Zazdi se mu tudi, da ni ničesar več, da ne gore ne vrha, s katerega bi se dotaknili neba, sploh ni. Da je knjiga življenja v bistvu napisana, manjka samo še zadnja vrstica s končnim datumom.

In spet zajoka: »Bojim se umreti, Leviva. Bojim se. Gunkel bo umrl in tudi jaz bom umrl. Sam bom ležal v temi – gunkel. Po smrti vsi postanemo gunkli.« Izginemo! Mnogi brez vsakega sledu.

Leviva ga tolaži, da če bo umrl – česar ne verjame ne ona ne on, kot ne verjame večina živečih, ki si smrti ne upa gledati v oči –, se ga bo spominjala. In on naj si vreže v spomin njo.

Ponovno poskusita s spolnim odnosom in spet se Joni ne posreči prodreti v ženo, ki se ga bo spominjala. To ga spravi v popoln obup, saj ne le, da penisu ne uspe doseči trdnosti, tudi njegovo življenje je ostalo mlahavo. Bistvenega pač ni naredil, se zaveda in se vpraša, kaj bo storil s preostankom življenja. Kako dihati, kako?

Vprašanje ni več relevantno. Jona Popoh namreč umira zaradi srčne kapi. Ustavlja se njegov dih in tik pred smrtjo si končno vzame prostor za avtentično, resnično občutenje sebe. Ženi reče, naj ne kriči in ne kliče na pomoč. Naj ne skuša odvrniti njegovih misli od najpomembnejše stvari, ki se mu bo zgodila. Stvari, pri kateri nima ona nič zraven in tudi nihče drug ne, kajti vsak umre sam, to je njegov najbolj intimen globoki čas: »Samo jaz sem, tokrat zares, enkrat in za vselej končno sam.«

Jona čuti, da zanj prihaja odrešitev: »Faza poskusov se je končala, vrata so se odprla, zdaj stojim na pragu resničnega življenja.« Kot mnogi umirajoči tudi on v zadnji noči vidi svojega očeta, s katerim gre to sobotno jutro v sinagogo.

»Sinova roka v očetovi. Oče si med hojo tiho prepeva, sin brca kamenčke. Zatopljen vsak v svoje početje stopata po prazni ulici.«

Oba spokojna. Spokojna in obsijana z milostjo.

⁸ Elisabeth Lukas, *Vse se uglaš in izpolni: Logoterapija v poznejšem obdobju*, Celje: Mohorjeva družba, 2017.

⁹ N. d., str. 97.

Zala Dobovšek

»NOBENE LJUBEZNI NI, TO JE SAMO STRAH BITI PONOČI SAM«

Nekaj dni pred pisanjem tega prispevka smo obeleževali evropski dan statistike; to informacijo sem sicer ujela naključno. Med množico domačih statističnih podatkov so na primer navedli:

- povprečna plača za avgust 2017: 1.613,62 EUR bruto oz. 1.051,73 EUR neto,
- prebivalec Slovenije je v 2016 v povprečju proizvedel 476 kg komunalnih odpadkov,
- v Sloveniji, Avstriji in na Madžarskem je reven vsak 7. prebivalec, v Italiji in na Hrvaškem vsak 5.,
- prvo četrletje 2017: 18 % 16–74-letnikov doslej še ni uporabljalo interneta,
- po nekaterih ocenah je v Sloveniji med 3.000 in 6.700 brezdomcev,
- v avgustu 2017 je bilo odkupljenega 0,7 % več kravjega mleka kot avgusta 2016,
- avgusta 2017 so zabeležili rekordno število turističnih prenočitev – več kot 2 milijona v enem mesecu ...

Posredovali so tudi podatek, da je bilo leta 2016 pri nas 6.667 sklenitev zakonskih zvez in 2.531 razvez zakonskih zvez. Informacija mi je takoj vzbudila asociacijo na dva sicer fiktivna lika, ki sem ju nedavno spoznala v drami *Življenje kot delo* Hanoha Levina – na Levivo in Jono, zakonski par, ki je zakorakal v svoja petdeseta leta, od tega jih trideset »namenil« drug drugemu. Kljub očitni nesreči, mukotrpnosti osamljenosti, neizpopolnjenosti in z dolgočasnosti, ki jih bivanje v dvoje le še mučno potencira, se zakonca nista razšla. Ona misli, da jo je v vsem tem času hotel zapustiti le enkrat, a v bistvu je, kot kasneje sam prizna, želel oditi tisočkrat. Ampak ni. Ostal je. Ostala sta. In skupaj z njima kopica gneva, prezira in objestnosti, ki ostajajo gorivo za ohranjanje njune zveze pri življenju. No ja, bolj v umetni komi. Zakonska zveza je institucija, je pogodba, je pakt, je (vseživljenjski) kompromis. Pogosto ima tudi smisel, ker je večina zakonov, pravnih privilegijev in državnih statutov njej v prid. Skrčeni davki, starševske pravice, olajšave, dediščina, posvojitve ... Zakonska zveza vsekakor ima »birokratsko poanto« – in to še zdaleč ni naključno. Po vsej verjetnosti je to (samoumevni) podaljšek krščanskega diktata, ki je še vedno zakoreninjen globoko v vertikalo in široko v horizontalo sodobnega časa, naj se mi še tako ponosno deklariramo za ateiste oz.

ateistke, agnostike oz. agnostikinje in jogijevce oz. jogijevke. Da se nekaj vendarle počasi premika, priča omenjena statistika o številu razvez. Ljudje ob prekinitvi zakonske zveze nimajo več tolikšnih občutkov krivde kot nekoč; težava je, da mnogi krize ne prepoznajo oz. jo prezrejo. Splošno vzdušje družbene dinamike razmerij uravnava – nevidno vraščeni – ultimat krščanskih postulatov, ki zmorejo pogosto učinkovati kot nezavedni poriv za poroko (cerkev ne priznava izraza ločitev, temveč razporoka) in tako rekoč človeško lastninjenje z vsemi posledicami vred.

Jonovo obžalovanje o zamujenem življenju je tako silovito, da ne pozna rešitve, le še globlje pada v stisko. Tu obvelja teorija, da je naše lastno trpljenje vselej hujše od trpljenja drugih. Ko dosežemo najnižjo točko psihološkega stanja, nam ni mar, da na ta način trpijo še milijoni, da po svetu vihrajo vojne in tolče lakota, da je nešteto ljudi bolnih in nesrečnih. Spodnja meja našega doživljanja je izjemno močna v svoji avtonomiji in lahko rečemo, da je intenzivnost te bolečine sorazmerna z vsemi ostalimi, čeprav to od zunaj in z distance deluje nelogično, celo smešno. Ko trpim, je to trpljenje zame edino in najbolj verjetno ter vseobsežno doživeto, zato ne pozna in ne priznava konkurence, četudi je ta v obliki tisočerihr žrtev in masovnih katastrof. To, da je takšnih nesrečnih jonov na svetu nešteto, Jonu nič ne pomaga.

Na eni strani lahko igro beremo kot realistični preris, po drugi strani kot metaforo s primesmi nadrealizma. Ni naključje, da dogajanje poteka pozimi in ponoči (nekakšen dvojni »negativ«, ki se odmika »idiličnosti«), pod to atmosfero se podpisuje simbolika sama po sebi. Noč je za krhke, razrahljane, obupane ljudi največji sovražnik, tišina, molk, spokojnost narave izzovejo na preizkus krepost duha, ki je močan toliko, kolikor je šibek v kriznem položaju. Paradoks in začaran krog zakonskega jarma se izkristalizirata v Jonovi izjavi »Nobene ljubezni ni, to je samo strah biti ponoči sam«. Strah proti ljubezni – 1 : 0.

Ta intimna zakonska drama marsikaj razpre, še več zamolči. O možu in ženi največ pove skozi njuno sprenevedanje in pretvarjanje, lastna nemoč in strahopetnost pa se izkažeta kot praktično orodje, ostro rezilo za poniževanje drugega (tu žensko še vedno najbolj užališ tako, da ji rečeš, da je neumna in ni lepa, moškega pa, da je impotenten). Dogajanje daje vtis, da je ta njuna konfliktna noč že kar generična, veliko je vnaprejšnjih miselnih predvidevanj, ki polnijo njun značajski profil, hkrati pa nanašajo komične učinke. Humor v situacijo kaplja sporadično (še bolj se zdi, da se zanj ponuja prostor v sami izvedbi) in verjetno bi se žanrsko igra zlahka umestila v polje tragikomike ali absurdne melodrame. Drama o tesnobi staranja. Drama o tesnobi staranja v slabem zakonu. Drama o tesnobi življenja. Drama o slabem in zamujenem življenju. Zamujene priložnosti v preteklosti so zakoncema največja bolečina: Joni misel na vse zamujene priložnosti v življenju megli razum, Levivi manj, saj je še vedno prepričana, da je živela pošteno. In *pošteno* šteje. *Pošteno* je moralno.

Zavoženo partnerstvo, zaporedje napačnih odločitev, nesposobnost radikalno preusmeriti tok bivanja. »Veliko trupel se je nagrmadilo na tej postelji, trideset let smeti,« pravi Jona. Smrt in odpadki, lepe prisposodbe za lasten zakon, ni kaj. Jona je nesrečen, a težko je gojiti do njega sočutje; tip je brezobziren, njegov besedni zaklad surov,

odnos do Levive nespoštljiv. Ni ga sram priznati, da jo je naskočil že prvi večer in da mu je bilo v resnici že prvi dan »vse jasno«. Konverzacijska drama je polna replik, brez premora, četudi tu kvantiteta ni usklajena s kvaliteto. V času trajanja za veliko dejstev – ki vendar so pomembna – ne izvemo: kje so njuni otroci in kaj se z njimi dogaja ter kakšno je zares njuno premoženje oz. družbeni status. Dva dejavnika, ki praviloma igrata odločilno vlogo pri razvezah, sta tu očitno postranskega pomena, avtor želi povedati nekaj drugega – to, da ju uniči in dehumanizira »smrtonosna« moč navade, beg pred osamljenostjo in pritiski tradicionalno usmerjene okolice. Za koga se Leviva in Jona sploh žrtvujeta? Nekaj k temu zagotovo doprinese njuna vera, nekajkrat se oba ozreta navzgor, v nekakšno »metafizično občinstvo«, ki nam posredno in brez prisile nakaže na nekaj več, na božansko, ki ju morda motri.

»Ko človek spi, je le kos mesa.« Jona Levive ne prenaša niti takrat, ko ona spi, kaj šele, ko sanja. Zmerja jo (»Celo v sanjah se ni oddaljila od doma.«), kar se stopnjuje do akcije, ko dobesedno prevrne posteljo in seveda tudi njo. In tu se uvodni avtorefleksivni monolog prelomi v dialog. Že na samem začetku zagrenjeni Jona v tekmo obžalovanja kaj hitro potegne še ženo Levivo, ki med drugim besni nad svojim staranjem in bi si želela, da se »rojevanje deklic ustavi«, ker da jemljejo njene dojke in njeno kožo. Mestoma njune besede dosežejo rob absurda, za hip pomislimo na Beckettovo besedilo *O, lepi dnevi*, na to, da lika postajata karikatura samih sebe in da pretiravata namerno in ne spontano, v dobro sloga/strukture in ne logike/psihologije kot take. Tudi pri Beckettu najprej eden zbudi drugega, da se dogajanje sploh lahko začne, tudi njuna starost je podobna, navzoča sta intenzivna retrospekcija in izobilje dnevni rutin, ki jih že interpretiramo kot rituale. Dodatni nanos absurdnega tona v drami *Življenje kot delo* dostavi nepovabljen gost Gunkel (pojavi se, tik preden naj bi Jona s spakiranim kovčkom dokončno odšel), ki med zakonca vpade sredi noči in ga lahko razumemo dobesedno, čeprav bi lahko deloval tudi kot privid. Gunkel kljub svoji ekscentričnosti predstavlja nekakšno normo zunanega sveta (ju obsoja in žali), hkrati pa je on tudi njun kontrapunkt, nekdo, ki si želi biti v zakonu, biti z nekom (ju občuduje in jima zavida). Na neki način vidi presežno vrednost v tem njunem »zavezništvu v sovraštvu« (»Vidva lahko vsaj lajata drug na drugega.«). Smešno, da Gunkel pride po odgovor na svojo lastno nerealizirano željo prav k njima, izjemno slabemu primerku zakonskega stanu, pa vendar ga to ne ustavi, hlepi po nežnosti, po dotiku kože, po bližini za vsako ceno in pri tem ne spregleda zgrešenega rezultata pred seboj. V obupu osamljenosti ne dojame, da vse te želje zmorejo prej ali slej voditi v kruto distopijo sreče.

Da je vse najmanj dvojna igra v igri, ni očitno le zaradi neposrednega nagovora občinstva, kar počneta oba lika (»To bo nekoč tudi njihovo življenje.«), temveč tudi zaradi metafizične nianse dialoga Levive z Jono v epilogu po njegovi smrti. Smrt je tu simbolične narave, komunikacija se zatem namreč premakne na raven neke višje frekvence, ki seveda predvsem želi preigravati in ironizirati estetiko gledališke iluzije. Na prvem mestu je zgodba, nato šele njena verjetnost. Ali: na prvem mestu naj bo »nauk« zgodbe, potem šele njegova dejanska uporabnost.



Klemen Jelinčič Boeta

HANOH LEVIN IN NJEGOV GLEDALIŠKI SVET

Že od osnovanja države Izrael se je izraelsko gledališče veliko ukvarjalo s težavami lastne identitete in identitete svojega občinstva pa tudi s holokavstom, so pa vojne po letu 1948 ter odnosi z Arabci kot sosedji in sovražniki kasneje postali nič manj stalna tema. Natanko dva tedna po osnovanju države Izrael leta 1948 so v tri leta prej ustanovljenem telavivskem gledališču Kameri uprizorili igro *Hodil je po poljih*, ki jo je napisal Moše Šamir. S to uprizoritvijo se je zgodil zgodovinski in tematski premik od judovskega gledališča v deželi Izrael k izraelskemu gledališču. V Izraelu rojeni pisec v tej igri prvič piše o tistih, ki so prav tako rojeni v Izraelu, in sicer brez ruskega naglasa, v moderni in vsakodnevni hebrejščini. Igro, ki je pokazala močno povezavo med hebrejskim gledališčem ter njegovo politično in sociološko okolico, je v slogu Bertolta Brechta režiral Josef Milo. V petdesetih letih 20. stoletja se na izraelskem odru začenja pojavljati dramatika, ki že kritično ocenjuje družbo; Nisim Aloni je na primer pisal o razkolu med ideološkimi sanjami pred osnovanjem države in neizogibnim razočaranjem nad njeno realnostjo nekaj let kasneje. V istem času tudi v slovenščino prevedeni Efrajim Kišon začne satirično predstavljati izraelsko birokracijo in odnos do novih priseljencev.

V šestdesetih letih se je hebrejska dramatika nekoliko odmaknila od gorečih ideoloških vprašanj, kar se je odražalo tudi v bolj mednarodni izbiri besedil in manj lokalnih tonih hebrejske drame. Nisim Aloni je začel uvajati postmodernistične elemente z visokopoetičnim jezikom, pri čemer je izumljal besedne zveze in tudi drugače dajal svoji domišljiji prosto pot. V šestdesetih letih je na sceno stopil tudi Hanoh Levin, čigar dela vključujejo satirične kabarete, politične drame, naperjene proti vojaški mentaliteti, eksistencialne in mitološke drame ... V osemdesetih letih izraelsko gledališče ostaja politično in družbeno močno angažirano, kar dokazuje festival za alternativno gledališče v Akri, kjer žgoče težave vsako leto prikažejo tudi na odru. Med krizami identitete in željo po družbi, v kateri se nikogar nič ne tiče, med Biblijo in Arabci, med svetovno dramo, predelavami religioznih zgodb in izraelskimi romani ter poplavi lokalne televizijske produkcije navkljub izraelsko gledališče še vedno uspešno proda zelo veliko število vstopnic.

Hanoh Levin je kot najpogosteje uprizarjani izraelski dramatik v tujini tudi najbolj plodovit izraelski in judovski dramatik vseh časov. Rojen je bil leta 1943 v Tel Avivu vernima staršema, ki sta se pred drugo svetovno vojno

priselila iz Poljske. Obiskoval je versko osnovno in srednjo šolo, religiozen način življenja pa je opustil kmalu po zaključku srednje šole, ko je vstopil v vojsko. Po vojaški službi je na telavivski univerzi študiral filozofijo in hebrejsko književnost, zanimal pa se je tudi za gledališče, ki je postalo tesno povezano z njegovim intimnim življenjem. V dveh zakonih so se mu rodili štirje otroci. Umrli je leta 1999, star komaj 56 let.

Svojo prvo dramsko delo, natančneje satirično politično radijsko igro, je objavil leta 1967, s politično satiro in kabaretom pa je nadaljeval tudi v naslednjih letih. S satiričnim kabaretom *Ti in jaz ter naslednja vojna*, uprizorjenim leta 1968, in z igro *Ketchup* iz leta 1969 je Levin nastopil proti patosu izraelskega militarizma, se norčeval iz nesposobnosti izraelskih državnikov ter se na makabrističen način ukvarjal z žalovanjem. Njegova kritična dela so takoj naletela na ostre kritike. S tretjo politično igro, ostro komedijo *Kraljica kopalnice*, prvo predstavo, ki so jo uprizorili v državnem gledališču Kameri v Tel Avivu leta 1970, je zaradi rabe prostaškega jezika in provokativnih prizorov proti Svetemu pismu in nekaterim značilnostim takratne družbe izzval val protestov. Protestniki so med drugim motili predstave, vlada pa je grozila z ukinitvijo državne finančne podpore gledališču. Levin je vseeno še naprej pisal drame, pa tudi komedije, a vse niso razburkale občinstva ali kritikov. Skupno je Levin napisal 63 iger, od teh jih je 22 tudi režiral. Kmalu po njegovi smrti so izšla njegova zbrana dela v 17 zvezkih.

Hanoh Levin je svojo gledališko pot začel kot satirik; satira, ki po njegovem mnenju deluje samo kot literarno orodje, se v njegovih delih pojavlja neprenehoma. Levinova besedila se da na grobo razdeliti v tri skupine: satirične kabarete z neposrednim odzivom na politični vsakdan, komedije, ki se osredotočajo na posameznike, družino, prijatelje in stanovanjsko soseso in v katerih se ne pojavljata ne mesto in ne država, ter filozofska in mitična dela, osnovana na bibličnih in drugih mitih, pri katerih še posebej izpostavlja vprašanje nesmiselnosti človekovega trpljenja. Na trditve kritikov, da se ponavlja, je odgovarjal, da je treba njegove like in tematiko obravnavati kot posamične scene, situacije in slike, v katerih se pojavljajo različni ljudje. Njegova besedila pogosto upodabljajo moškega, ki si želi ljubezni ženske (večinoma) in je za to pripravljen iti do marsikatere skrajnosti. Moški liki v njegovih delih so tako izraziti antijunaki. Primeri skrajnosti velikokrat izražajo zanikanje možnosti, da bi moški od ženske res dobil ljubezen. Preko tega in drugih primerov se da v Levinovih delih zaslediti tudi misel, da človek za lastno izpolnitev potrebuje drugega človeka. V nekaterih njegovih proznih delih je zelo jasno izraženo, da se vse moške strasti usmerjajo v iskanje hiše, žene in tople postelje. Ob vsem tem pa se Levin ukvarja tudi z idejo nesmisla človekovega obstoja – kar je deloma moč povezati tudi z dediščino holokavsta –, pri čemer trdi, da je vsako človekovo gnanje za smislom že v osnovi nesmiselno, tudi pri ljubezni, ki se po začetnem navdušenju prav tako spremeni v siv vsakdan in dolgčas. Levinov umetniški kredo je temeljil na stalni potrebi po kritiziranju izraelske družbe in njene prevladujoče ideologije s stalnim soočanjem z osnovnimi človeškimi vprašanji o življenju in smrti. Ob njegovih predstavah in v njih prisotnih paradoksalnostih je odraščala cela generacija izraelskega gledališkega občinstva.

Levin ni bil popolnoma prepričan, ali je igra *Življenje kot delo* resnično zrela za na oder, imel je občutek, da nekako ni dokončana. Drugi pa niso bili tega mnenja. Za časa njegovega življenja je bila ta igra, ki jo uvrščajo med njegove drame »iz soseščine«, se pravi o vsakodnevnem življenju, uprizorjena dvakrat, nobenkrat pa je ni režiral sam. Krstna uprizoritev je bila v Tel Avivu leta 1989, druga pa v Jeruzalemu leta 1998, leto dni pred avtorjevo smrtjo. V vseh njegovih dramah »iz soseščine« si liki govorijo, kar si ljudje včasih mislimo o drugih, pa si tega ali ne upamo povedati ali pa nas je tega preveč sram. *Življenje kot delo* je ena bolj zajedljivih iger tega sloga, dialogi so na trenutke prav okrutno boleči. Že naslov drame nakazuje edinstveno vsebino: govor je o pogledu na celotno življenje, o tem, kar posameznik ustvari v življenju, a ne toliko v smislu kariere in fizičnega dela, temveč o delu v zasebnem življenju. Jona, izhajajoč iz ideje, da življenje mora imeti smisel, že na začetku pove svoji ženi Levivi, da mu življenja ni uspelo živeti, temveč da se mu je življenje preprosto zgodilo, da življenje prav zaradi bivanja z njo ni imelo smisla. Odgovor na to mu Leviva poda šele takrat, ko je Jona že mrtev in govori le še njegov duh, in sicer da je življenje v partnerstvu delo, da je partnerstvo samo življenjsko delo.



Jette Ostan Vejrup, Boris Ostan

Michael Handelsatz

NIKOLI DOKONČANA ZGODBA IZRAELSKEGA DRAMATIKA HANOHA LEVINA

Zapis v časopisu Haarec 28. avgusta 2012

ob uprizoritvi igre *Življenje kot delo* v izraelskem gledališču Beit Lessin

Drzna nova uprizoritev igre *Življenje kot delo* je dobrodošel prispevek k interpretacijam tega dramskega dela in študijam vrhunskega dramatika, ki je to delo ustvaril.

Rabin Tarfon je rekel: »Dan je kratek, dela pa obilo.« Ne trdim, da so *Izreki očetov* v neposredni povezavi z igro Hanoha Levina *Življenje kot delo*, čeprav je res, da je Levin odraščal v skladu z judovsko tradicijo in obiskoval judovsko šolo. V tej igri je to tudi omenjeno, in sicer v predsmrtnih halucinacijah protagonista Jone Popoha: »Sobotno jutro. Poglej, oče gre s sinom v sinagogo. Sinova roka v očetovi.« Jichak Laor, Levinov najtemeljitejši in najbolj poglobljeni raziskovalec, je prepričan, da je bil navdih za te besede avtorjev mladostni spomin.¹

Življenje kot delo je pravkar na sporedu v telavivskem gledališču Beit Lessin – to je že tretjič, da je ta igra uprizorjena na profesionalnem odru v domovini, kljub temu da jo je avtor leta 1981, ko je bila napisana, pospravil v predal.

Naslov igre natančno izraža njeno vsebino. *Življenje*, o smislu katerega se sprašujeta Jona in njegova žena Leviva – oba se bližata šestdesetim –, je predvsem »delo«. Čeprav tudi stvarjenje sveta imenujemo božje »delo«, pa Levin v tem primeru z izrazom »delo« ni imel v mislih prav nič posvečenega; ne, gre za čisto konkretno, trdo, fizično naporno delo.

Jona na začetku prevrne posteljo in z nje strese spečo ženo Levivo, ker ga grabi strah, ki izhaja iz romantične

¹ Hanoh Levin je bil star 12 let, ko je njegov oče nenadoma umrl za srčno kapjo. Jonova predsmrtna blodnja o očetu in sinu bi lahko bila Levinov spomin iz otroštva (op. prev.).

predstave, da mora življenje imeti smisel, strah, da je »življenje Jone Popoha minilo«, v bistvu pa sploh ni živel, ampak se mu je življenje kar zgodilo. Levivi očita, da je za to krivo dejstvo, da je živel z njo. Vendar pa mu proti koncu igre, ko je Jona že mrtev (njegovo telo leži na postelji, lik pa še vedno govori), Leviva pove prozaično resnico, da skupno življenje ni nič drugega kot partnerstvo v delavnici: »Jona! Vstani! Vsak čas bo jutro. Vrata stare delavnice najinega življenja se škripajoč odpirajo. Vstani, Jona, življenje kliče na delo. Vstani, da bova skupaj opravila to delo do konca!«

Levin je menil, da igra še ni dokončana in da bi jo bilo treba še izpiliti. V času njegovega življenja je bila uprizorjena dvakrat, vendar nikoli v njegovi režiji. Michael Gurevitz jo je leta 1989 iztrgal pozabi in jo krstno zrežiral v gledališču Habima. V vseh Levinovih igrah »iz soseščine« (*Hefec, Jakobi in Liedenthal, Prodajalci kavčuka, Vardalina mladost, Krum*) protagonisti z neizprosno odkritostjo obračunavajo med seboj, ubesedijo marsikatero našo skrivno misel drug o drugem, ki jo dostikrat potlačimo globoko vase, zgroženi sami nad sabo, da smo ji sploh dopustili priti na plano. *Življenje kot delo* je ena najbolj jedkih iger tega sklopa, pa pri tem ne mislim samo na to, da Jona svojo ženo zmerja z »neumno živaljo« in ji zabrusi, da je njen »rok trajanja potekel«, Leviva pa njega žali, da je »panični stavec s postaranim udom«.

Kot pripoveduje režiser Gurevitz, se mu je posrečilo prepričati Levina, da sta okrutnosti nekoliko omilila; v uprizoritev je vključil otroka, ki se pojavlja v Levivinih spominih v zvezi z njunim zakonskim življenjem. K velikemu uspehu Gurevitzove uprizoritve je veliko pripomogla tudi zasedba: Jono je igral Nisim Azikri, Levivo pa Lea Koenig – ta igralca, oba obdarjena s prav posebno milino in človečnostjo, sta v Gurevitzovi režiji v gledalcih kljub okrutnostim uspela vzbuditi veliko mero sočutja. Če dobro premislimo, se je ta uprizoritev vtisnila v spomin zato, ker je imela nekaj, kar v Levinovem svetu manjka (to so mu tudi očitali), namreč sočutje.

V drugi odrski različici, uprizorjeni leta 1998 v gledališču Beit Lessin in v režiji Odeda Kotlerja, sta v glavnih vlogah igrala Josi Banai in Tiki Dayan. Gre za zelo karizmatična igralca: na odru sta bila ves čas popolnoma potopljena vsak v svoj lik, hkrati pa sta ostala tudi onadva sama. Zato v nekem smislu okrutnosti niso bile naperjene proti igralcema, ki sta stala na odru poleg svojih likov, in naklonjenost publike do njiju ni bila ogrožena.

Ko takole premišljujem, se mi zdi tretja, sedanja postavitev *Življenja kot dela*, ki jo je režiral Roni Pinkovich, bliže duhu igre in sploh bliže Levinovemu duhu, zato ker ne vsebuje niti kančka sočutja in sentimentalnosti. Igralca Sason Gabai in Liora Rivlin sta v svojem obnašanju drug do drugega popolnoma prizemljena in umazano perilo se pere na odru brez kapljice mehčalca. Dvakratni neuspeli poskus seksualnega zblizanja med Levivo in Jono, na primer, je prikazan tako, da ni kaj dosti prepuščeno domišljiji, vključno s tem, da Gabai kot Popoh grobo odmakne Levivino roko, ko mu ta skuša pomagati z njo (ta prizor se v uprizoritvi celo ponovi – čeprav Levinovo besedilo tega ne zahteva) po tistem, ko Jona pravi: »Obraz ponižane ženske, ki se utaplja v solzah, naredi tvojo cev trdo, bolj natančno, napol trdo, kaj je trdo? Kdo je trd?«

Dinamika med igro in njenimi liki, med igralci in občinstvom, med osebnostma, kot sta Azikri in Koenig, in ljublencema občinstva, kot sta Banai in Dayan, je delovala kot protiutež Levinovim krutim resnicam o življenju in partnerskih odnosih.

Gabai in Rivlin v drugem delu nakazano sočutje uprizorita v funkciji situacije in ne kot mala človeka, ki to doživljata. On je surov in brezobziren, ona je okrutna in uničujoča. Vendar pa ne Gabai ne Rivlin nista v sorazmerju s »prostaštvom« svojih likov; Rivlin niti slučajno ni videti kot »žival«, katere rok trajanja je potekel, Gabai niti slučajno ni videti kot »popolna nula«.

Že zasedba in način igre v tej uprizoritvi jasno kažeta, da je to, kar govorita, le njuno mnenje drug o drugem in o samima sebi, to pa je v nemajhnem nasprotju s tem, kar v resnici sta in delata, iz česar sledi, da je celotna dinamika med likoma in občinstvom drugačna. In ker lika ne vzbujata sočutja, so gledalci opogumljeni več pozornosti polagati lastnim partnerskim odnosom. Navsezadnje se tudi na Jonove besede »Najino življenje jih ne zanima.« Leviva odzove s trditvijo »Najino življenje jih mora zanimati! To bo nekoč tudi njihovo življenje!«.

Spremenjeno razmerje med igralcema, likoma in občinstvom v tej uprizoritvi vpliva tudi na tretji lik v igri, na Gunkla. Drugače kot v nekaterih drugih Levinovih igrah, ki prav tako obravnavajo trikotnik (*Jakobi in Liedenthal in Prodajalci kavčuka*), liki v *Življenju kot delu* (tako kot v *Romantikih*) tvorijo enakokraki trikotnik: glavno dogajanje se odvija med možem in ženo, nastop drugega moškega pa je le vmesna epizoda. V prejšnjih dveh postavitvah je bil prizor, ko Gunkel sredi noči vdre v življenje poročenega para, le obrobna epizoda, kratkotrajni izstop iz življenja zakoncev, ki se prerekata o smislu življenja. V gledališču Habima 1989 je v vlogi Gunkla nastopil pokojni Šimon Lev-Ari, v gledališču Beit Lessin 1998 pa je bil to Hugo Yarden.

V Pinkovichevi režiji pa natančni Jichak Hizkiyahu, iz katerega seva podobna toplina kot iz Koenigove in Azikrija, s svojim Gunklom ustvari žarišče uprizoritve tako v vsebinskem kot emocionalnem smislu. Glede na njegov igralski status in njegovo odrsko prezenco v tem primeru nikakor ne moremo govoriti o stranski vlogi. Gunklova lastna nesreča in njegova potreba po tem, da bi se pogrel ob luči partnerske zveze drugih dveh, pa naj bo ta še tako bedna, nenadoma poženeta dogajanje, tako da nazadnje Jona in Leviva nekako sprejmeta svoje življenje takšno, kot je, kar je že samo po sebi del odgovora na vprašanje o smislu življenja – če si se pripravljen in zmožen zadovoljiti s tem. Popoh je pripravljen ostati on sam, samo da ni Gunkel. Gledalcu pa se Gunkel, tudi po zaslugi Hizkiyahuja, kljub absurdnosti svojega lika usede v srce.

Na zadnjo uprizoritev igre *Življenje kot delo* imam tudi nekaj pripomb. Pomisleke imam glede scenografije Rut Dar, ki je sicer minimalistična v Levinovem duhu, a je razpotegnjena preširoko, čez ves oder (vrata, okno in stranišče so predaleč od postelje sredi odra, da bi delovalo realistično, še posebej, ker je oder z vseh strani odprt). Poleg tega sem tudi rahlo v dvomih glede Pinkovicheve odločitve, da v zadnjem prizoru Jona in Leviva nastopata kot starca in ne gre več za dialog med živim in mrtvim – vendar so to malenkosti.

To uprizoritev vidim kot nov korak v interpretiranju te igre in Levinovega sveta nasploh, nov korak v nikoli dokončanih izjemno poglobljenih študijah. V meni, ki spremljam življenje iger Hanoha Levina na odrih že od samega začetka, je ta uprizoritev obudila več gledaliških spominov, zanimiva pa so tudi moja osebna doživljanja. Spomnil sem se na leto 1970 v gledališču Haifa, ko je Liora Rivlin igrala vlogo »mlade in prikupne« *Fogre v Hefecu* in ji je mati v igri rekla: »Zdaj se ponašaš s svojo mladostjo, ampak nekoč bodo prišle nove Fogre in bodo zarivale nože globoko vate, tako kot jih ti zdaj vame.« In Sason Gabai, ki je bil eden od morilcev v Levinovi *Usmrtitvi* (1977) in klavec v *Vlačugi babilonski* (1982), je tukaj obtoženec Jona Popoh, ki sodi o svojem življenju in obsodi samega sebe na bedo.

Zdaj pa še moja lastna zgodba v zvezi s to igro. Leta 1989, ko sem jo prvič videl, sem bil star 39 let. Bučno sem se smejal ob Jonovih in Levivinih stiskah, strinjal sem se z Jono, da mora življenje imeti smisel, in verjel sem, da imam še vse življenje pred sabo. Ko sem igro gledal drugič, leta 1998, sem jih imel že 48 in motilo me je, da se ljudje v dvorani ob njuni nesreči toliko smejejo. Tako kot Jona sem menil, da je že skrajni čas, da osmislim svoje življenje – v mojem primeru, drugače kot pri Joni, ni šlo za moj odnos z ženo, naj ji bog da zdravja, ampak za moj odnos do mene samega in do sveta. Jonova tesnoba se mi ni zdela niti malo smešna.

Zdaj sem že starejši od Jone in Levive. Ampak mislim, da ni starost tisto, zaradi česar menim, da ima Leviva prav, ko pravi: »Vseeno mi je, kaj se dogaja nekje drugje! Tudi če je ves moj svet mlakuža – pa kaj, v to mlakužo sem vložila svoje življenje! Samo naj si mi kdo drzne reči, da sem živela v laži! Svoje življenje sem živela pošteno, nihče mi ni nikoli nič podaril, ne ti ne kdo drug. Živela sem, kot živijo poštene ljudje. Garala sem kot črna živina. Kaj točno naj bi bila laž in kdo, povej mi, kdo odloča o tem, kaj je resnica?«

Dokopati se do tega spoznanja, dokler še imamo čas, da to spoznanje cenimo – to je delo, ki ga moramo opraviti v življenju.

Vir: <http://www.haaretz.com/israel-news/culture/leisure/the-never-ending-story-of-israeli-playwright-hanoch-levin-1.461097>

Prevedla in priredila **A. K. V.**



Hanoch Levin

THE LABOUR OF LIFE

Maalehet hajim

First Slovenian production

Opening 14 December 2017

Translator **KLEMEN JELINČIČ BOETA**

Director **ANDREJ JUS**

Dramaturg **ALENKA KLABUS VESEL**

Set designer **URŠA VIDIC**

Costume designer **SARA SMRAJC ŽNIDARČIČ**

Composer **LAREN POLIČ ZDRAVIČ**

Language consultant **MARTIN VRTAČNIK**

Lighting designer **ALJOŠA VIZLAR**

Special thanks to the musicians **Luka Ipavec** (trumpet) and **Eva Jurgec** (oboe).

Stage manager **Jani Fister**

Prompter **Nataša Gregorin Ahtik**

Technical director **Janez Koleša**

Stage foreman **Matej Sinjur**

Technical coordinators **Lovro Livk** and **Branko Tica**

Head sound master **Sašo Dragaš**

Head lighting master **Andrej Koležnik**

Head hairstylist **Jelka Leben**

Head wardrobe mistress **Angelina Karimovič**

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

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.

Cast

Yonah Popoch **BORIS OSTAN**

Leviva, his wife **JETTE OSTAN VEJRUP**

Gunkel, an acquaintance **GREGOR ČUŠIN**

It is nighttime. Yonah and Leviva Popoch, a married couple in their late fifties, are in bed. Sleeping peacefully Leviva is dreaming, while Yonah wakes up in the middle of the night with a bitter feeling that he has wasted his life. Overcome by an intense desire to change it radically before it is too late, he duly wakes up his wife to tell her he is leaving after thirty years of marriage. What follows is a ruthless clash of the couple who know each other inside out. The feelings of weariness, accumulated resentment and the awareness of the transience of human nature spark off an avalanche of complaints, grudges, accusations and insults, but also expressions of profound tenderness and mysterious connections. Their confrontation is bittersweet and painfully cruel at the same time. Everything we often think of the next person, but rarely have the guts to say it loud, is voiced. The couple's energetic and believable verbal duel is used by Levin to address cleverly and subtly a number of complex questions on the purpose of human life nearing the inescapable death. As the play progresses, the couple are joined by a lonely acquaintance of theirs, and their relationship is, at least momentarily, seen in an entirely different light ...

Hanoch Levin is considered one of the most important figures of contemporary Israeli drama and theatre. During his short life (he died in 1999, aged 56 years) he wrote about 60 plays and directed some of them. He wrote fiction and poetry too. His most famous plays are *Requiem* (staged at MGL in 2011 by Matjaž Zupančič) and *The Labor of Life* which we are presenting now.

Pokrovitelj
Mestnega gledališča ljubljanskega



Energija za življenje