

VSEBINA

5	dr. Klemen Jelinčič Boeta	HANOH LEVIN – ZEMLJA IN NEBO, NADREALNO IN KONKRETNO, PODZAVEST IN ZAVEST
11	Jure Gantar	PARODIRANJE ABSURDNEGA GLEDALIŠČA
19	Ira Ratej	POROČNI POGREB ALI POGREBNA POROKA
26		NAGRADE
34		IN MEMORIAM

Hanoh Levin

ZIMSKA POROKA

Halvaja horpit, 1979

Prva slovenska uprizoritev

Premiera 9. septembra 2021

Prevajalec **KLEMEN JELINČIČ BOETA**

Režiser **MATJAŽ ZUPANČIČ**

Dramaturginja **IRA RATEJ**

Scenografka **JANJA KORUN**

Kostumografka **BJANKA ADŽIČ URSULOV**

Avtor glasbe **JANI KOVAČIČ**

Svetovalka za gib **VERONIKA VALDES**

Lektor **MARTIN VRTAČNIK**

Oblikovalec svetlobe **ANDREJ KOLEŽNIK**

Oblikovalec zvoka **GAŠPER ZIDANIČ**

Vodja predstave **Borut Jenko**

Šepetalka **Neva Mauser Lenarčič**

Tehnični vodja **Janez Koleča**

Vodja scenske izvedbe **Matej Sinjur**

Vodja tehnične ekipe **Branko Tica**

Tonska in videotehnika **Sašo Dragaš** in **Matija Zajc**

Osvetljevalca **Boštjan Kos** in **Bogdan Pirjevec**

Frizerki **Jelka Leben** in **Anja Blagonja**

Garderoberki **Angelina Karimović** in **Urška Picelj**

Rekviziterka **Erika Ivanušič**

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

Igrajo

Laček Bubiček **LOTOS VINCENC ŠPAROVEC**

Alte Bubiček **VIKTORIJA BENCIK EMERŠIČ**

Šracia **IVA KRAJNC BAGOLA**

Rašes **JOŽEF ROPOŠA**

Velvecija **LARA WOLF**

Cickeva **MIRJAM KORBAR**

Baraguncel **GAŠPER JARNI**

Popočenko **TOMO TOMŠIČ**

Profesor Kipernaj **JAKA LAH**

Rozencvajgova **MOJCA FUNKL**

Lihtenštajnova **NINA RAKOVEC**

Angel Samuelov **GAL OBLAK**

Šahmendrina **MATIC LUKŠIČ**

Pšoščija **VIKTORIJA BENCIK EMERŠIČ**



Lotos Vincenc Šparovec, Viktorija Bencik Emeršič, Gal Oblak

dr. Klemen Jelinčič Boeta

HANOH LEVIN – ZEMLJA IN NEBO, NADREALNO IN KONKRETNO, PODZAVEST IN ZAVEST

Nasprotja, dvojice, zrcalne podobe, nebo in zemlja, smrt in življenje, Hanoh Levin in njegovo soočanje z resnico; poroka ali pogreb je še eno vprašanje, s katerim Levin ponovno predstavi še en vidik osnovne človeške dileme, ki se kot nit vleče čez njegovo celotno ustvarjalno pot, na kateri pa ne obravnava zgolj splošnih človeških situacij, temveč tudi raziskuje sodobno judovsko, izraelsko in zahodno kulturo. Pri tem je sodoben, zrazito individualističen umetnik in hkrati član širšega kolektiva, naj bo to kolektiv sodobnih zahodnih ustvarjalcev ali pa kolektiv, v katerega je bil rojen po državljanstvu, veroizpovedi ali narodnosti. V svojem delu prepleta vsebine, ki se osebno dotikajo zelo različnih osebnosti, njihovih značajskih lastnosti ali pa življenjskih situacij. Velja za enega največjih hebrejskih izraelskih dramatikov sploh in eno ključnih osebnosti v celotni tradiciji judovskega gledališča.

Rodil se je leta 1943 v Tel Avivu staršema, ki sta prišla iz Poljske osem let pred tem, in bil že s tem prisiljen sprejeti cel klobčič kulturnih vsebin, ki se izražajo v njegovih kasnejših delih. Ni bil rojen staršema, pripadnikoma socialističnega gibanja pionirjev, ki so gradili novo in moderno judovsko državo v zaostali otomanski provinci z osnovnim etosom izgradnje novega človeka, tako tipičnim za vsa evropska modernistična nacionalna gibanja, ki so se po eni strani odklapljala od vsega, kar je tradicionalno, po drugi pa prav iz te iste, zavračane tradicije jemala simbole in jim dajala nove pomene. To je bilo okolje, v katerega sta ga starša rodila. Okolje, iz katerega pa sta že modernizirana in le rahlo religiozna starša prišla, pa je bilo prežeto s starodavno tradicijo jidiš jezika med germanskimi in slovanskimi melodijami in še bolj starodavno tradicijo judovske religije, biblijskih zakonov in ljudske mitologije, misticizma ultraortodoksnih vzhodnoevropskih Judov, ki so živeli le lučaj od hiše njegovih starih staršev v Lodžu. Tudi nekaj njegovih prednikov je bilo hasidov, celo pomembnih hasidskih rabinov. Iz vlažne in gozdnote osrednje Poljske so ta klobčič podzavestnih vzorcev prenesli v vroč in suh Izrael, kjer se je biblija tudi zgodila, od tam, kjer se je v letih njegovega rojstva dogajal holokavst, tja, kamor so po vojni odšli tisti, ki so preživel. Nista ga dala v šolski

sistem nove, povsem nereligiozne elite, ki je v biblijskih besedilih videla zgolj nacionalno preteklost, temveč v šolo, v katero so hodili zmerni religiozni otroci, otroci tistih, ki so se postavili nekam vmes, stran od obeh polov, se pravi modernistov ali skrajnih konservativcev. Takšna je bila njegova osnovna in srednja šola. Iz te njegove osebne, povsem intimne človeške identitetne pozicije je izšla tudi njegova ustvarjalna pozicija v izraelskem, hebrejskem in judovskem gledališču ter gledališču nasploh. Zelo izobražen in tako kot njegova starša željan vključitve v na novo nastajajoči kolektiv je prenehal s tradicionalno religioznostjo ter njenimi običaji po srednji šoli, ko je šel v vojsko in po njej na univerzo v Tel Avivu študirat filozofijo in hebrejsko književnost. Že tam se je začel zanimati za gledališče in svojo religijo našel v umetnosti. In v tej svoji umetnosti je njegova religija pustila neizbrisen pečat. Del te njegove religije so tudi cinizem, sarkazem, histeričnost, čustvena stiska in nelagodje pri avtorju in gledalcu, strupen humor, s katerim debatira s svojo globoko vero v nadrealno in nadnaravno. S tem se je tudi ustvarjalno vklopil v splošen zahodni moderni in postmoderni diskurz tako s splošnega družbenega vidika modernizirane Evrope in drugega zahodnega sveta, katerih prva nosilca modernizacije sta bila visoko meščanstvo in plemstvo, kakor tudi z vidika moderne evropske in zahodne kulture, ki je prav tako začela nastajati v meščanskih in plemiških salonih od 18. stoletja naprej, pa naj bo to pri Judih ali ne.

Čeprav je napisal nekaj poezije in kratke proze, je svojo pot v postmodernem diskurzu načrtoval predvsem z dramskimi besedili. Svoje prvo gledališko besedilo, satirično politično radijsko igro, je objavil leta 1967, s politično satiro in kabaretom pa je nadaljeval tudi v naslednjih letih. Z leta 1968 uprizorjenim satiričnim kabaretom *Ti in jaz ter naslednja vojna* in naslednjim delom *Ketchup* iz leta 1969 je Levin nastopil proti patosu militarizma, ki je bil ključen pri pionirskem etosu izgradnje novega družbenega kolektiva, se norčeval iz nesposobnosti državnikov ter ostro obravnaval vprašanja smrti in žalovanja. Že takoj je doživel ostre kritike. Njegova tretja politična drama, komedija *Kraljica kopalnice*, prva uprizoritev v državnem gledališču Kameri v Tel Avivu leta 1970, je zaradi rabe prostaškega jezika in provokativnih prizorov, naperjenih proti Svetemu pismu in nekaterim značilnostim takratne družbe, izzvala val protestov, vključno z ljudmi, ki so nalašč motili predstave, in grožnjo ene od vladnih strank, da bodo umaknili finančno podporo gledališču. Levin je vseeno še pisal besedila, komedije in druge zvrsti, ki pa niso vsa razburkala občinstva ali kritikov. Veliko izmed njih je obravnavalo vprašanja smrti. Skupno je Levin napisal kar 63 dramskih besedil in jih 22 tudi režiral.

Besedilo *Zimska poroka* je nastalo leta 1978 in v njem ni političnih vprašanj. Že v samem podnaslovu je označena kot burleska, čeprav burleska, ki se ukvarja z življenjem in smrtjo, katere osnovna zgodba je poskus pobega pred pogrebom enega od sorodnikov, da ne bi prestavili poroke drugega sorodnika. Navidezno je besedilo zgrajeno preprosto, pogovori med dramskimi liki niso globokoumne filozofske razprave, ravno

nasprotno, saj besede, položene v usta likov, nakazujejo preproste ljudi oziroma v dialogih celo predstavljajo ostro kritiko malomeščanske maloumnosti. Pa vendar, ob tej preprostosti, morda celo prostaškosti in neumnosti ter nizanja pretiranih prizorov in situacij se v celotnem besedilu vrstijo najgloblji filozofski koncepti, kot so smrt, rojstvo, vprašanje duše in boga, osamljenosti in družbene vpetosti.

V tej navidezni lahkotnosti besedila in postavitve prizorov se Levin jasno navezuje na stereotipni judovski humor preprostega občinstva, ki so mu sicer znane vse globoke dimenzije religije, mysticizma in tradicije, pa je vseeno neizobraženo in ne mara prevelike sofisticiranosti. To je ta tradicija evropskega jidiš popularnega gledališča vse od 18. stoletja naprej. Gre predvsem za potujoče ali občasne gledališke skupine. Govorimo o tradiciji, ki se navezuje na srednjeveške gledališke igre za judovski pust ali purim, ki so prvič omenjene v Angliji leta 1222, tako imenovane igre »purimšpil«, komične in zabavljške predstave, ki so težke in zapletene teme preprostu občinstvu, željnemu zabave in pozabe, predstavljale na čim lahkotnejši način. To je tradicija, ki se je od srede 19. stoletja preselila v New York in tam do srede 20. stoletja na Drugi aveniji soustvarila široko paleto kulturnih vzorcev popularne ameriške kulture. V Evropi je ta tradicija zaradi holokavsta večinoma zamrla, v Izraelu pa se je prelevila v svojo hebrejsko različico. Mnogokrat je delovalo v New Yorku več kot ducat gledaliških skupin hkrati, ki so na Drugi aveniji imele tudi svojo gledališko četrt. Ta je v svojih produkcijah in kakovosti pogosto tekmovala z Broadwayem, kjer prav tako ni manjkalo ustvarjalcev, ki so govorili jidiš. Leta 1914 je bilo v New Yorku 22 jidiš gledališč. Gledališče v ZDA, še posebej Broadway, je postalo neodvisno od evropskih vplivov na prelomu 19. in 20. stoletja predvsem s pomočjo energij judovskih režiserjev in igralcev. Eden teh je vsekakor Samson Raphaelson, ki je leta 1925 napisal besedilo *Pevec jazz*, podlogo za prvi zvočni film, George Gershwin in Leonard Bernstein pa sta ustvarjala filmsko glasbo. Od stotin in stotin Judov, ki so postali slavni kot igralci in igralke med letoma 1920 in 1950, skoraj nihče ni delal izključno v gledališču. V New Yorku sta Stella Adler in Israel Strassberg odprla znameniti *Actors Studio*, v katerem sta na osnovi predelane metode Stanislavskega poučevala igro generacije uspešnih ameriških filmskih in gledaliških igralcev. Tudi mjuzikli so pritegnili veliko judovskega gledališkega talenta in znamenite Ziegfeld Follies so določale trend na Broadwayu do leta 1931. Judje pa so bili povezani tudi z zlato dobo studiev v Hollywoodu, v katerih so bratje Warner in Samuel Goldwyn igrali ključno vlogo. Pomembni primer so bratje Marx, ki so prav tako vzpostavili model za vznik stand up komedije, ki je v izrazito judovski obliki doživela televizijski višek po letu 1980 na primer v *Seinfeldu* in *Nanny*. To je področje, na katerem so razcvet doživeli koncepti, kot so *šmalc* (»žolca«), se pravi osladen in kičast humor, *slapstick*, izrazita situacijska komika, pa tudi glasbeni in plesni vložki ter burleska in hrup.

To so vsebine, ki so živele tudi v Hanohu Levinu, pa naj bo to vpliv staršev in njihovega sveta ali pa vpliv iz njegove okolice med odraščanjem oziroma šolanjem ali pa kot posledica tesnega spoznavanja kulturnega življenja v ZDA, ki je bilo v nekaterih izraelskih krogih nekaj povsem običajnega. Čeprav so bile vse te gledališke forme

namerno lahkotne, lahkomišelnosti in zabavljajske, so hkrati na oder prinašale najtežje teme in obravnavale najgloblja vprašanja kolektivnega in intimnega človekovega obstoja. In enako je počel tudi Levin.

Tako je tudi *Zimska poroka* (včasih je posamezna uprizoritev imenovana tudi *Zimski pogreb*) polna te dihotomije, dvojnosti podobe in vsebine. Čeprav je v ospredju zgodbe komičen in histeričen trud dveh mater, da bosta njuna otroka poročena, srečna in preskrbljena, je to tudi metafora za histerično bežanje pred smrtjo, poskus narediti vse, da se ne bi soočili z dejstvom lastne minljivosti, pri čemer smo, paradoksalno, sposobni povzročiti tudi smrt drugih, pri tem pa je nagon po preživetju samo globoko v naši podzavesti. Tudi pojav budističnega menihi ni zgolj ukvarjanje z religijo, pogovor s stvarnikom v nadrealističnem konceptualnem smislu tako na splošni kot intimni avtorjevi ravni, ali pa absurdni komični vložek, ki s prehodom na stereotipno Himalajo poudari nasprotje s prejšnjo situacijo urbanega in nereligioznega Tel Aviva. Tudi menih simbolizira strah pred smrtjo, saj se umakne pred življenjem, še preden se le-to konča, spremeni bistvo svojega življenja v čakanje na smrt, čakanje na prehod na drugo stran izven tukajšnje realnosti v mističnem smislu, pri katerem smrt pomeni združitev z izvirom, bogom, iz katerega smo izšli in se rodili.

Tako se Levin dotakne enega osnovnih vprašanj judovskega mysticizma ali kabale, ki se je dotika tudi s pojavom angela in letenjem, kar ni zgolj gledališki *deus ex machina*, temveč tako kot pri Chagallu, ki prav tako izhaja iz tradicionalnega jidiš okolja, ter njegovih letečih nevestah in s tem dodaja metafizičen nadrealističen element. To je izraz popolne ljubezni, v sklopu katere par naravnost leti in lebdi od sreče, se umakne od konkretnega vsakdanjega življenja, kot tudi izraz mističnega, duhovnega stanja, ki ločuje med telesom in dušo, ki se s smrtjo od telesa tudi loči. Tako se ob izbiri imen dveh navidežno banalnih džogerk na plaži, Rozencvajgove in Lihtenštajnovne, dotakne tudi hamletovskega vprašanja »biti ali ne biti«, kar dejansko z dvojnostjo počne v celotnem besedilu: naj grem na pogreb ali na poroko, naj se jočem ali smejem, naj vztrajam pri resnici, ker zahtevam, da osamljen in zapuščen pokopljem osamljeno in nepomembno mater, ali se prepustim žalostni resnici, da gre življenje naprej in grem z žalovalci raje praznovati poroko. Levin s strupenim humorjem, tudi na račun samomora, poskuša prikazati najgloblje stiske osamljenosti, pozabe, anonimnosti anonimnih posameznikov in družinskih zamer, pa tudi kritiko družinskih odnosov; ti odnosi temeljijo na čustveni malomarnosti do sorodnikov, češ, saj ne bodo zamerili, saj so navajeni in itak nimajo drugih sorodnikov, zato mi morajo odpustiti. Ošvrka tudi materializem in malomeščanske vrednote srednjega sloja, ki mu sam kot umetnik, se pravi aristokrat duha, ne pripada. Te vrednote temeljijo na sloganu »najdi si nevesto in imej kopico otrok, to je tvoja edina naloga, zato da se bodo tudi otroci lahko poročili in sami imeli kopico otrok«. Tudi to, da mora biti na poročni gostiji na vsakem krožniku pečen piščanec, je navsezadnje del tega plehkkega malomeščanskega sveta. Čeprav kritizira te vrednote, utelešene v dveh materah, ki sta pripravljeni narediti vse, da se njuna otroka le poročita, prikaže tudi neizmerno stisko in žalost vseh takšnih

oblastnih mater, ki se zavedajo, da so žrtvovale svoja življenja in pri tem same zamudile življenje samo. Tudi zato so tako sveto prepričane, da lahko to popravijo edino s tem, da morda pomagajo do resnične sreče vsaj svojim otrokom, če je že same s svojimi partnerji niso doživele. Nič hudega, če se odpovejo pogrebu, so že itak stalno potrte in v neprenehnem žalovanju za lastnim življenjem, ki ga simbolizira neizpolnjena in anonimna mrtva sorodnica. Levin se s tem, tako kot veliko umetnikov njegove generacije, upre konservativnim normam o vlogi starešin in staršev, stereotipom o družbenem in spolnem življenju in tudi vlogi angažirane umetnosti, ki naj služi kolektivu, kar je tipično za modernizem. Upor in cinizem do lastne in tuje nesreče v svoji burleski še dodatno ponazori s tem, da skoraj vsem likom podeli popačena osebna imena in se tako norčuje iz njihovih poljskih, ruskih in jidiš oblik osebnih imen, ki jih je poslušal v otroštvu. S tem se najprej norčuje iz sebe, svojih stisk, nato žalosti in nesreče svojih staršev in njihovega sveta, šele nato pa iz dilem ožje in širše družbe okoli sebe.

Tako je v *Zimski poroki* več stopenj realnosti v vsakem prizoru in v vsakem pogovoru. To še posebej nakaže v navidezno bedastem odgovoru, da je duša le skupek plinov in da se da smrt zbrcati, kar zveni kot nezrel odgovor na lasten strah, čeprav je jasno, da se zaveda vse resnice, ki jo nakazuje z nadrealizmom, mysticismom in žalostjo. Liki živijo v lastni podzavesti, ki je ne razumejo, potujejo po nadrealistični pokrajini, ki je ne prepoznajo, spoznavajo like iz mistične tradicije, z njimi pa komunicirajo, kot da so branjevke na trgu. Avtor je s humorjem, ki vključuje histerijo, situacijsko komiko, paniko, nerodnost in živčnost v burlesknih slikah, zgradil komedijo absurda, ki se sooča z vprašanji o bistvu pomena življenja in pomanjkanja vsakega smisla v življenju, pri čemer se naveže na uradno duhovnost organizirane religije in oseben nadrealizem intimne duhovne dimenzije in tako ponuja klasičen civilizacijski odgovor za še tako navidezno nepomembno življenje.



Jožef Ropoša, Gašper Jarni, Tomo Tomšič, Lara Wolf, Mirjam Korbar, Iva Krajnc Bagola

Jure Gantar

PARODIRANJE ABSURDNEGA GLEDALIŠČA

1

Ko gledališki kritiki poskušajo Hanoha Levina približati novemu občinstvu, ga navadno opišejo kot izraelskega Samuela Becketta ali Harolda Pinterja. S prvim ga družijo krčenje dramskih likov na njihov eksistencialni in fizični minimum, Pinterju pa je poleg značilnega odsekanega dialoga, prepletenega s premori, blizu tudi po svoji nedvomni politični angažiranosti. Levinova naklonjenost črnemu humorju in telesni komiki ter odsotnost vzročno-posledične logike v dogajanju njegovih iger dodatno utrjujeta prepričanje, da gre, če že ne za naslednika, za sopotnika absurdnega gledališča.

Toda vsaj v *Zimski poroki* Levin absurde dramatike ne posnema, ampak jo prej parodira. Najopaznejše znamenje Levinovega pristopa so verjetno neposredne aluzije na nekatere kanonične absurde drame. Imeni telovadcev (Rozencajg in Lihtenštajn), recimo, sta skoraj zagotovo poklon Stoppardovi modernizaciji Shakespearovih junakov Rozenkranca in Gildensterna. Glede na to, da je bilo Stoppardovo besedilo *Rozenkranc in Gildenstern sta mrtva* napisano le dvanajst let pred Levinovim in da je bilo v sedemdesetih na vrhuncu svoje odrske popularnosti, si je težko predstavljati, da bi izraelski gledalci spregledali podobnost in da bi germansko zvoneča priimka v igri, v kateri ima večina drugih likov slovanska ali hebrejska imena, dojelo kot realistično izbiro, ki pač odraža multikulturne izvore sodobne izraelske družbe.

Malce manj očiten je namig na satiro *Piknik na bojišču* v francoščini pišočega španskega dramatika Fernanda Arrabala, a če pomislimo, da se tako osrednji junak Arrabalove igre Zapo kot tudi Levinov Laček najdeta na pikniku, ki ga brez kakršnega koli racionalnega razloga ob popolnoma neprimernem času in kraju organizirata njuni družini, se verjetno naslov tretje slike v *Zimski poroki* – *Piknik na morski obali* – ne zdi več povsem naključen. Od tega trenutka naprej nas ne bi smelo presenetiti, če vsaj nekateri gledalci začnejo medbesedilne aluzije na gledališče absurda v Levinovi igri zaznavati vsepovsod, tudi tam, kjer jih nemara ni. Zbadljivko nevestinega očeta

Rašesa – »In vi, vi ste pa kaj? Fiziki?!« – lahko v tej luči tolmačimo kot omembo Dürrenmattove komedije o norosti in nevarnosti sodobne znanosti, medtem ko si Zamaskirančeve sloje mask razlagamo kot Levinovo variacijo na Ionescov motiv iz *Jacquesa ali Podrejenosti*.

2

Ampak vse te vzporednice so zgolj uvod v Levinovo parodijo. Pravi cilj njegovega celovečernega gledališkega posmeha so sami temelji absurdnega gledališča: abstraktnost njegovih dramskih situacij, iracionalnost karakterizacije in nesmiselnost dialoga. Celotna četrta slika *Zimske poroke*, na primer, je ironična preslikava Beckettovega minimalizma. A medtem ko Beckett v svoji igri *O, lepi dnevi Winnie* zakopje v majhen kup prsti, Levin svojega negibnega budističnega meniha postavi na najvišji kup zemlje na svetu: na Himalajo. Na sami strehi sveta, kjer za zdaj še ni nobenega smetnjaka, na novo uprizarja osnovno situacijo iz Beckettovega *Konca igre*. Šahmendrina, ki v jogijskem položaju sedi na vrhu gore, na vprašanja odgovarja v značilni beckettovski kadenci: »Štirideset let ... Tukaj ... Himalaja ... Se ne premikam ...«

Kljub na videz zelo podobni mizansceni pa med Hammom in Winnie ter Šahmendrino obstaja vsaj ena temeljna razlika. Levinov budistični menih smisla ne išče, ampak ga je že našel. Lepih dni se ne spominja, temveč jih doživlja. No, vsaj dokler se na njegovem osamljenem vršacu ne znajde skupina izraelskih svatov. Dramski lok te slike je hkrati podoben in popolnoma nasproten dinamiki značilnih absurdnih prizorov: po eni strani se slika konča tam, kjer se je začela – s Šahmendrinovo osamljeno meditacijo, po drugi strani iskanje smisla preprečujejo posamezniki, ne pa nedostopni svet, ki jih obdaja.

S tega stališča bi lahko tudi Šracio in Cickevo razumeli kot na glavo postavljena Estragona in Vladimirja. Tako kot Beckettova klovna se tudi Levinovi materi mladoporočencev pri upravičevanju svojih odločitev zatekajo k vprašljivi logiki, in ko še ta odpove, k telesni komiki. Cickevina masaža Šahmendrinovega ušesa je, denimo, tako groteskna, da bi jo lahko primerjali s ponesrečenim poizkusom obešanja *V pričakovanju Godota*. A medtem ko neodločnima Estragonu in Vladimirju ne uspe niti sezuti škornja, kaj šele storiti samomor, sta Šracia in Cickeva agresivni do nasprotnikov in pragmatični, ko se spopadeta z ovirami. In ko se znajdeta na vrhu Himalaje le nekaj ur pred začetkom poroke, ne oklevata in ne razglabljata o odhodu, ampak preprosto začneta mahati z rokami in z gore odletita.

3

Kot ugotavlja Erella Brown, so Levinove zgodnje igre, napisane med letoma 1968 in 1971, tiste, ki so ga spravile v težave s cenzuro in političnimi oblastmi, po svojem tonu bliže Brechtovi epski drami kot gledališču absurda. Čeprav se je že od začetka zanašal na črn humor in prizore pretiranega nasilja, je bila v prvih letih njegove kariere v ospredju

vendarle satira sodobne izraelske družbe, ki je bila v letih po šestdnevni vojni tako samozavestna, da je pozabljala na pomembnost rednega pogledovanja v ogledalo. V sedemdesetih Levin nekoliko spremeni svoj pristop in začne pisati tako imenovane družinske komedije, med katere spada tudi *Zimska poroka*. V družinskih komedijah se Levin namesto z javnim ukvarja z zasebnim in se norčuje iz okorelosti malomeščanskih običajev in razvad.

A to še ne pomeni, da se je Levin po mladostni zagnanosti umiril in omilil svoje radikalne nazore. Prej bi lahko rekli, da je svojo kritiko razširil in poglobil z vrha piramide na njeno bazo: družino razume kot tisto vezivo, ki vzdržuje družbeno hierarhijo. Vzemimo, na primer, osrednjega junaka *Zimske poroke* Lačeka. V nasprotju z Ionescovim absurdističnim Berengerjem, na katerega Laček spominja po svoji naivnosti in normalnosti, Levinov junak ni posplošen, temveč popolnoma individualiziran. Laček se piše Bubiček, natančno vemo, koliko je star (štirideset), in kaj rad je (sendviče). Laček je torej posameznik, ne pa modernistični slehnik, kot je Berenger. Celotna njegova najbolj nenavadna lastnost – trmasto zasledovanje svojih sorodnikov – je, glede na to, da judovski običaji zahtevajo čimprejšnji pogreb, povsem logična značajska poteza.

Resda Berenger nima treh nosov in na čelu mu ne zraste rog, ampak tako jasnega cilja kot Laček pa tudi nima. Čisto mogoče je, da je bilo Lačekovo življenje pred mamino smrtjo prav tako nesmiselno kot Berengerjevo, toda takoj, ko si zada cilj – na pogreb pripeljati čim več žalujočih –, njegova absurdnost dobi dramaturški vektor. Kar naenkrat Laček nekaj ve: ve, kaj hoče. In to je dovolj, da Levinovo občinstvo podvomi o doslednosti absurda kot dramskega gonila. Pri tem je bolj ali manj nepomembno, da Lačeku cilj uspe doseči samo napol in da ga teta Šracia s pokopališča še pred pogrebom zvleče na poroko. Že samó dejstvo, da svatje vsaj za trenutek pomislijo na odlog svatbe, je znamenje zmagoslavja dvoma nad diktatom gotovosti. Lačkov na videz nepotrební pristanek na »neuradni« pogovor s Šracio se sicer zdi podobno naiven kot Berengerjevo oklevanje, toda zanj je to zgolj upočasnitev neizogibnega.

Nasploh se Laček načeloma obnaša razumno. Ko se sredi noči prikaže pred vrati tete Šracie, se najprej opraviči: »Ne bi vas motil sredi noči, še posebej ne v noči pred Veljecijino poroko, če se ne bi zgodilo res nekaj pomembnega. Jaz mislim tako in tako je v svojih zadnjih trenutkih mislila tudi moja mama, da se je namreč zgodilo nekaj pomembnega. Kaj mislite vi?« Točno ve, da to, kar dela, ni vljudno. Zaveda se, kako nerodna je situacija za njegove sorodnike, in z njimi sočustvuje. Skratka, ne deluje neodvisno od drugih, ampak kot del njihovega sveta. Res je, da vztraja, a se hkrati vseskozi prilagaja in se ne prepušča čustveni inerciji.

In zakaj naj bi bil Laček, ki tako razume kot čuti, parodija absurdnih junakov? Odgovor na to vprašanje najdemo v didaskaliji v šesti sliki *Zimske poroke*. »Laček se od samopomilovanja utaplja v solzah,« zapiše Levin. Aristotel od svojih junakov (tragičnih, seveda) zahteva sočutje, ko se soočijo s trpljenjem. Ko trpi Laček, sežejo njegova čustva onkraj sočutja, v pomilovanje, ter s tem ustvarijo nepričakovan kontrast med njegovim obnašanjem in odzivom

drugih oseb na odru. Medtem ko sta obe družini, ženinova in nevestina, Velvecijina in Popočenkova, ionescovski, se Laček joče, kot da bi nastopal v igri Antona Pavloviča Čehova. Levin se torej gospodu in gospe Smith posmehuje tako, da jima na obisk pripelje strica Vanjo. S tem ko absurdu zoperstavi sentimentalnost, nas prisili, da na novo ovrednotimo to, kar se nam je prej zdelo moderno, in mimogrede opazimo, kje se skrivajo njegove pomanjkljivosti.

4

Levin v *Zimski poroki* prav tako parodira dialog absurdne dramatike. Glede na to, da je ena glavnih skrivnosti uspešne parodije v tem, kako natančno oponaša izvirnik, nas ne bi smelo začuditi, da, vsaj v prevodu, celotni razgovori v *Zimski poroki* spominjajo na Beckettove ali Pinterjeve izmenjave. Poglejmo si samo en primer z začetka druge slike. Laček se je pravkar pojavil pred stanovanjem tete Šracie in začel potrpežljivo trkati na vrata. Stric Rašes hoče ugotoviti, kdo trka sredi noči, a ga Šracia poskuša prepričati, naj tega ne naredi. »[Z]akaj se rodimo?« ga vpraša. Pogovor se potem nadaljuje takole:

RAŠES: Da kupimo stanovanje.

ŠRACIA: In čemu stanovanje?

RAŠES: Za zid.

ŠRACIA: In čemu zid?

RAŠES: Za vrata.

ŠRACIA: Zakaj se torej rodimo?

RAŠES: Da ne odpremo.

Če bi bilo stricu ime Petey, ne pa Rašes, in teti Meg, ne pa Šracia, bi ta pogovor mirne duše pripisali Pinterju. Tako besedni ritem kot psevdosokratska logika Šracijinih vprašanj in Rašesovih odgovorov sta zvesta posnetka jezika v značilnih komedijah groznje. In tudi občutje varnosti, ki jima ga ponuja stanovanje, je podobno odnosu do prostora v besedilih, kakršna sta na primer *Soba* ali *Jašek*. A takoj ko nam slika zidu, katerega edini namen je, da podpira vrata, v spomin priključijo zelo podobno prispodobno iz Kafkovega romana *Proces*, na videz absurдни dialog postane pomenljiv. Zavemo se, da je za vrati Zakon. In če je za temi vrati Zakon, potem se lahko tudi v drugih replikah skrivajo drobci pomena.

Levin razpada logike torej ne uporablja, da bi uprizoril krizo sodobnega sveta, ampak zato, da praktično ponazori pomanjkljivosti absurda kot filozofske ideje, s katero poskušajo nekateri avtorji razložiti vzroke za to krizo. Z drugimi besedami, v njegovih rokah absurd postane sredstvo za svojo samoukinitve. To verjetno dokazuje, da nobene njegove zabavne domislice ne smemo jemati kot zgolj naključne. Ko Šracia na vrhu Himalaje Šahmendirno vpraša »Danes morda načrtujete samomor?«, njeno vprašanje ni le netaktna izjava, ampak tudi zelo konkreten



Matic Lukšič, v ozadju Tomo Tomšič, Mirjam Korbar, Iva Krajnc Bagola, Lara Wolf, Jožef Ropoša

posmehljiv namig na Camusov *Mit o Sizifu*. Laček se resda malce zaplete, ko svoji mami pove, »tvoja smrt, mama, je smrt nekoga, ki je res bil tukaj in ga zdaj tudi čisto zares ni,« vendar to še ne pomeni, da nima prav. Logična protislovnost njegove izjave na ontološka dejstva nima prav nikakršnega vpliva.

5

Ko je leta 1962 Martin Esslin v svoji knjigi *Gledališče absurda* povojno eksperimentalno gledališče prvič označil kot absurdno, je bilo uprizarjanje »nesmiselnosti človekovega položaja in nezadostnosti razumskega pristopa« s pomočjo nesmiselnega dogajanja in nezadostnega jezika avantgarden dramaturški prijem in znamenje visokega modernizma. Tako občinstvo kot kritike so takšne predstave s svojo radikalnostjo šokirale in mogoče celo zgrozile.

Dobro desetletje in pol kasneje, v času, ko Levin napiše *Zimsko poroko*, pa je absurd že dodobra zasidran v vsakdanje življenje. Gledalci ga ne doživljajo več kot drznega umetniškega eksperimenta, temveč prej kot učinkovito komično strategijo. Le kako bi si drugače lahko razlagali nepričakovani uspeh *Letečega cirkusa Montya Pythona*, kultne britanske humoristične nanizanke, ki jo je med letoma 1969 in 1974 predvajal BBC? Če vemo, da so bili na britanski televiziji leta 1970 samo trije barvni kanali, je očitno, da so nadrealistične skeče skupine svežih diplomantov spremljali tudi povprečni gledalci, in ne le intelektualna elita. In ko se absurd udomači tudi na malih ekranih, se iz estetskega razkošja dokončno prelevi v potrošno kulturno dobrino.

Ena izmed osnovnih značilnosti modernizma kot umetniškega gibanja je, da se občinstvu ne prilagaja, ampak ga izziva. Takoj ko absurd postane sprejemljiv prevladujočemu okusu, se spremeni v privlačno tarčo za literarni posmeh. Čeprav se v sedemdesetih uveljavitev absurde dramatike šele začenja – Beckett prejme Nobelovo nagrado leta 1969 –, ob koncu desetletja izmed Esslinove četverice začetnikov absurde dramatike gledališke igre piše le še Beckett sam, pa še njegova besedila so tako preprosta in stilizirana, da jih je težko primerjati z *V pričakovanju Godota* ali *Koncem igre*. Absurdnemu gledališču v tem času očitno zmanjkuje sape in nič čudnega ni torej, da ga novi avtorji, kakršen je Levin, začnejo parodirati. *Zimsko poroko* je vzorčni primer takšnega postmodernega prevrednotenja absurdnega kanona. Laček, Šracia, Cickeva, profesor Kipernaj in drugi Levinovi junaki so tako satirična upodobitev sodobnih Izraelcev kot tudi karikature tistih literarnih likov, ki so gospodovali na odrih v drugi polovici prejšnjega stoletja. Ko absurd postane stalnica naše resničnosti, ga pač ni več mogoče jemati resno.



Iva Krajnc Bagola, Lotos Vincenc Šparovec, v ozadju Matic Lukšič, Mirjam Korbar, Tomo Tomšič, Lara Wolf, Jožef Ropoša



Lotos Vincenc Šparovec, Jaka Lah

Ira Ratej

POROČNI POGREB ALI POGREBNA POROKA

Hanoh Levin danes velja za enega najpomembnejših izraelskih dramatikov, ki ga polagoma odkrivajo tudi gledališča v Evropi in ZDA. Svoja dela je pisal v hebrejščini in jih v svojem življenju tudi vsa sam režiral. Pot do vsesplošnega priznanja je bila trnova, saj je izraelska oblast njegova dela obsojala in se vpletala s cenzurnimi posegi, medtem ko ga je servilna kritika neusmiljeno trgala in zahtevala, naj se gledališču Kameri iz Tel Aviva, kjer je ustvarjal, ukine subvencioniranje. Iz enfant terribla izraelskega gledališča je postal eden izmed stebrov izraelske gledališko-dramske tradicije, ki se je z Levinovim opusom v šestdesetih letih 20. stoletja približala gledališču absurda in filozofiji eksistencializma, ki sta tedaj prevladovala v Evropi.

Hanoh Levin se je rodil leta 1943 v enem najrevnejših in tudi najbolj judovsko ortodoksnih območij Tel Aviva, kjer sta se leta 1935 naselila njegova starša, ko sta skupaj s prvim sinom Davidom prebegnila iz Poljske v tedanji britanski protektorat Palestino. Čeprav je bil Levin deležen tradicionalne religiozne izobrazbe, se je že zelo kmalu odvrnil od ortodoksности, pa tudi od same religije, ter odkrito simpatiziral s komunizmom in levico. Živo se je zanimal za politiko ter ob tem študiral literaturo in filozofijo. S pisanjem je zaslovel že v študentskih letih, ko je v časopisu *Dorban* (Jež) objavljal krajše satirične sestavke, v katerih je problematiziral odnos Izraela do arabske manjšine in sprožal valove ogorčenih odzivov.

Levin je že s svojo prvo gledališko uprizoritvijo, tj. s satiričnim kabaretom *Ti in jaz in naslednja vojna*, vznejevoljil tedanjo oblast. V kabaretu se je norčeval iz patosa izraelskega militarizma in šestdnevne vojne, od katere je tedaj minilo komaj eno leto. Omeniti moramo, da Levinu v komičnih delih ne gre za zabavo, saj pripominja, da ga smeh občinstva v bistvu žalosti. Sam pravi: »Moj cilj ni, da bi občinstvo razveseljeval. Gledališka predstava je boksarski spopad med odrom in gledalci. In jaz jih hočem udariti zato, da bi se slabo počutili, ker jim kažem, kako slabi so!«

Levinovo dramatiko dosedanje analize delijo v tri časovno-tematske sklope: sprva je pisal politično-satirične kabarete, osrednji del njegovega ustvarjanja je dramatika soseske, ta pa vsebuje že prvine tretjega sklopa, v katerem prevladujejo mistične oziroma biblične teme.

Zimska poroka spada v dramatiko soseske, v kateri Levin obravnava običajne ljudi, družinske in sosedske odnose, vpliva politike na vsakdanje življenje in seveda tudi kritike potrošništva. Poudariti velja, da sta družina oziroma človeška reprodukcija pri Levinu temeljni vrednoti, ker družinsko življenje uteleša smisel, in tudi zato toliko njegovih junakov išče pot do samouresničitve v ustvarjanju družine.

V *Zimski poroki* srečamo tri matere, ki vsaka usodno vpliva na življenje svojega potomca. Šracia in Cickeva sta svoj življenjski smisel našli v poroki svojih dveh potomcev in sta zato pripravljeni žrtvovati vse in vsakogar. Medtem pa umirajoča Alte Bubiček, ki ji za svojega sina Lačeka ni uspelo najti partije, sinu zapove, naj poskrbi, da jo bo na njeno zadnjo pot pospremilo sorodstvo. Pogreb in poroka tako na isti dan trčita drug v drugega. Svatje se pod vodstvom Šracie poženejo v beg pred Lačekom, ki nosi novico o smrti in vabilo na pogreb. Seveda ni dvoma, da ima ob sočasju dveh ritualov prednost pogreb, zato so svatje z obema materama na čelu še toliko bolj odločeni, da novice o smrti in pogrebu ne bodo sprejeli. Ne gre samo za ves denar, ki so ga že zapravili za poroko, gre za smisel življenja, ki ga ima ta poroka za oba zakonska para. Navsezadnje tudi samskemu Lačeku pogreb matere predstavlja njegovo uresničitev. Začne se beg pred novico o smrti, ki protagoniste najprej vodi na obalo, kjer dve rekreativki tečeta pred smrtjo, misleč, da si s to telesno aktivnostjo podaljšujeta življenje, kar spomni na naše sodobne mantre o zdravem življenju. Smrti seveda ne moremo uiti kar tako, zato Levin vpelje metafizično dimenzijo z angelom Samuelom, ki med begom pospremi na ono stran oba soproga, eno izmed tekačic in nazadnje še Cickevo. Tudi preskok iz Izraela med himalajske vršace, kjer v ledenem mrazu meditira tibetanski menih, že davno oddvojen od svojih fizičnih potreb, da bi dosegel nirvano, torej blaženo smrt, je dramska poteza, ki fizično dogajanje prestavlja na metafizično raven. Po eni strani Levin ustvarja komičen učinek iz nepredvidljivega srečanja poduhovljenega puščavnika z vsakdanjo, materialistično in potrošniško srenjo, iz katere je najbrž tudi sam zbežal, po strani drugi pa še poudari absurdnost samega iskanja smisla življenja.

Prav z duhovitim prepletom fizičnega in metafizičnega, ritualnega in profanega, zdravorazumskega in absurdnega je Levinu uspelo zastaviti temeljna človeška vprašanja. Njegovih likov zato ne moremo brati zgolj kot tipske posameznike, ki jih ponavadi upodabljajo komediografi, ampak moramo v njih prepoznati arhetipe, ki so obči; zahtevne matere, ki brezkompromisno odločajo o usodi svojih otrok, da bi osmisile svoje bivanje, upogljive očete, ki so po rojstvu otrok postali povsem nekoristni, apatične potomce, ki bistvene odločitve v svojem življenju prepuščajo staršem, in vse druge osamljene ljudi, ki tečejo, da bi ubežali smrti, in one, ki se zatekajo v smrt, da bi ubežali življenju. Nihče pravzaprav ne živi življenja v njegovi polnosti, če ta sploh



Gal Oblak, v ozadju Lotos Vincenc Šparovec, Iva Krajnc Bagola, Jožef Ropoša, Lara Wolf, Tomo Tomšič, Gašper Jarni

obstaja, zato tudi uresničitev ciljev ne prinaša zadovoljstva, ampak samo žalost in obžalovanje. Levin ne švrka samo po zdravorazumskem potrošniškem pogledu na svet, pač pa tudi po egoizmu in osredotočenosti nase, pomanjkanju sočutja in nasploh odnosu do sočloveka. Svet *Zimske poroke* je naš svet, v njem prepoznamo svojo mentaliteto, svoj sistem vrednot in odsotnost smisla.

Levin je eden tistih gledaliških avtorjev, ki ne moralizira, kar je danes zelo razširjeno, zato svojih likov ne obsoja niti jih ne zagovarja, in v tem je blizu Čehovu. Skozi ozek izrez mu uspe ustvariti široko sliko človeškega duha, v čemer je prav shakespearski. In če je Shakespeare zapisal, da je ves svet oder, mi pa igralci, ki v svojih vlogah prihajamo nanj in odhajamo z njega, je Levin v svojem zadnjem delu z naslovom *Cmere*, ki ga je pisal, ko je pri petinpetdesetih v bolnišnici umiral za rakom, pribil, da smo vsi zgolj pomilovanja vredni kovni.



Nina Rakovec, Mojca Funkl, Jožef Ropoša, Tomo Tomšič, Mirjam Korbar, Gašper Jarni, Iva Krajnc Bagola, Lara Wolf





Lotos Vincenc Šparovec, Jožef Ropoša, Nina Rakovec, Mojca Funkl, Iva Krajnc Bagola, Lara Wolf, Viktorija Bencik Emeršič, Tomo Tomšič, Mirjam Korbar, Matic Lukšič, Gašper Jarni, Jaka Lah, Gal Oblak



Foto Jože Suhadolnik

JETTE OSTAN VEJRUP

Prejemnica Boršnikovega prstana v letu 2021 je Jette Ostan Vejrup, igralka, ki po lastnih besedah še vedno usvaja slovenščino, a je kljub temu osvojila odre slovenskega gledališča

Jette Ostan Vejrup se je rodila leta 1962 v Gørdingu na jugozahodu Danske, kjer je obiskovala osnovno šolo. Po končani gimnaziji v Esbjergu (Esbjerg Statsskole, 1981) je leto dni potovala po Evropi in tedanji Sovjetski zvezi, že v naslednjem študijskem letu (1982/1983) pa se je posvetila študiju dramske igre na mednarodni Akademiji za gledališče v Århusu (Århus Teater Akademi). Proti koncu študijskega leta (1983) jo je pot zanesla čez lužo v ZDA, kjer je kot **Il Dottore** tri mesece nastopala v predstavi *Dell'arte Vikings* po ulicah New Orleansa.

Leta 1984 je bila sprejeta na študij igre na znameniti mednarodni gledališki šoli Jacquesa Lecoqa v Parizu (École Intenational de théâtre Jacques Lecoq) in tam spoznala kasnejšega soproga, dramskega igralca Borisa Ostana, kar jo je nekaj let kasneje pripeljalo v Slovenijo. Po vrnitvi iz Pariza je na Danskem poučevala gib in improvizacijo, režirala in igrala, se skupaj z možem Borisom pridružila londonski igralski skupini Theatre de Complicité in se z njo podala na mednarodno gostovanje. Leta 1989 je ponovno nastopala na Danskem, a tudi prvič kot igralka delala v Sloveniji, in sicer v mini drami *Železniške informacije* v Eksperimentalnem gledališču Glej. Avtorska ekipa je za projekt leta 1989 prejela Boršnikovo diplomo in denarno nagrado za posebne dosežke. Od leta 1989 Jette živi in ustvarja v Sloveniji.

V devetdesetih letih 20. stoletja je kot svobodnjakinja ustvarjala ter nastopala v slovenskih institucionalnih in neinstitucionalnih gledališčih. Najprej je interpretirala vloge, v katerih ni veliko govorila, sčasoma pa dobivala tudi takšne z vse več besedila. Med letoma 1994 in 1997 je v izjemno priljubljeni humoristični televizijski seriji *Teater Paradižnik* igrala **Gudrun**. Danko, ki se uči slovenščino, in z njo dosegla prepoznavnost v najširši slovenski javnosti. Med njenimi avtorskimi projekti velja omeniti *Palčico* (Lutkovno gledališče Ljubljana, 1999) in *Grdega račka* (Cankarjev dom in Bunker, 2003).

Prelomnico v njeni gledališki karieri predstavlja zaposlitev v Mestnem gledališču ljubljanskem februarja 2004. Od takrat le izjemoma nastopa drugod, v matičnem gledališču pa praviloma pripravi po dve novi vlogi na sezono.

Jette Ostan Vejrup je s svojimi odrskimi kreacijami požela priznanje in navdušenje tako slovenskega občinstva kot kritike in strokovne javnosti. Ob že omenjeni Borštnikovi nagradi za *Železniške informacije* je prejela še tri Borštnikove nagrade za igro (za **Ivono** v predstavi *Ivona, princesa Burgundije*, 1991; za **Fräulein Schneider** v *Kabaretu*, 2007; za **Hero** v *Illiadi*, 2015), dve zlati paličici (za vlogi **Ogledala** in **Norca** v predstavi *Sneguljčica*, 1998; za avtorstvo in izvedbo igralskega monologa *Grdi raček*, 2005) ter Dnevnikovo nagrado (za vlogo **Harper Regan**, 2011). Čeprav je bila in je morda za koga še zmeraj tujka, je v tridesetih letih ustvarjanja na slovenskem odru postala ena najvidnejših slovenskih igralk, ena tistih osebnosti slovenskega gledališča, ki prevprašujejo in premikajo meje slovenske umetnosti, kulture in tolerance.

Tudi če se morda zdi, da so danes medjezikovni prehodi težji, da so sodobni standardi odrskega jezika strožji in od igralca zahtevajo veliko bolj natančno obvladovanje vseh jezikovnih registrov, kot je v utemeljitvi kritično zapisala Tea Rogelj, pa je Jette Ostan Vejrup dokaz za to, da se igralčeva, igralkina substanca skriva onkraj jezikovnih ovir, v enkratni in neponovljivi energiji telesa na odru, ki s svojo voljo in hotenjem proizvede razliko v gledalčevi percepciji realnega.

Svoj neenostavni postopni prehod v drugi gledališki in jezikovni prostor je Jette Ostan Vejrup leta 2006 opisala tako: »Kako kot igralka delati v tujem jeziku? Kako stati pred publiko, dvorano, polno ljudi, ki govorijo ta jezik bolje kot jaz, in biti prepričljiva, da bodo vse te besede, ki pravzaprav niso moje, zazvene kot moje? Veliko se da. Da se učiš slovnico, izgovorjavo, čudne zvoke kot ž, š, č, besede kot *čmrlji*, *škrjančki* *žvrgolijo*, *čričkove koščice*, *spoštovanje* ... in čas dela svoje – dan za dnem poslušas, dan za dnem kaj poveš, kaj prebereš – in stvari se premaknejo. Še drugi faktorji so zelo pomembni: a res želiš delati, kakšen odnos imaš do kolegov in kolegic, a greš z odprtim srcem v stvar, ali si pričakoval več in ti je težko igrati majhne vloge – ali si hvaležen, da sploh lahko igraš –, ali si pripravljen dneve in dneve vaditi svoj tekst, sestavljen iz dveh besed *klobčič volne*, pa pred premiero ugotoviš, da ti še zmeraj ne gre najbolje – in ne nazadnje mora nekdo verjeti vate, zlasti režiserji.«

Igralka, ki vseskozi samokritično prevprašuje lastne jezikovne kompetence, ki so v klasičnem gledališču tako rekoč obvezni atribut celovite igralkine pojavnosti na odru, pa vendarle poudarja specifičen emfatični univerzum maternega jezika, ki ga je težko prenesti v kateri koli drugi jezik: »Ko kot otrok spregovoriš v maternem jeziku, so tvoje besede in zvoki tesno povezani s prvimi izkušnjami – izkušnjami čutenja, zavedanja svojega telesa, prve svetlobe, ki se spreminja, vetra, kaj imaš rad, česa ne maraš – in postopoma postanejo besede in doživetja en fenomen, en pojem. Ko pa se kot odrasel učiš tujega jezika, nalepiš nove besede na tebi že znane fenomene, vendar te tuje besede ne postanejo del morja izkušenj in spominov, ki jih nosiš iz otroških let. Prav iz tega morja izkušenj in doživetij pa igralci črpamo svojo prepričljivost. Včasih na odru, ko govorim svoj tekst – publika pa se na primer smeje –, del mene ne razume njihove reakcije, enostavno v celoti nisem del tega bistvenega pretoka med

igralcem in njegovo publiko, ker te besede niso del moje biti. In velikokrat se sprašujem: a je tudi to del procesa? A bom imela drugačne izkušnje čez dvajset let?»

Jette Ostan Vejrup je s svojim prodorom v slovenski gledališki prostor nedvomno razširila njegove meje: s človeško toplino in neulovljivo kompleksnostjo, z igralskim perfekcionizmom, prepletenim z bolečino samoironije in nalezljivo sproščenostjo humorja, z izkušnjo *tujke* v tem, kar se vsem drugim lahko zdi *domače* ali *samoumevno*, je slovensko gledališko krajino obogatila za nove odrske izkušnje, pri tem pa je slovenskemu gledalcu in gledalki ponudila možnost primerjave, širila meje poznanega sveta in na stežaj razprla prostor dialoga, ki je pravzaprav izhodiščni ustvarjalni impulz gledališke umetnosti.

Besedilo je povzeto po utemeljitvi, ki jo je napisala Tea Rogelj.

Strokovna žirija za podelitev Boršnikovega prstana

Mojca Jan Zoran, Matjaž Zupančič, Petra Vidali, Peter Boštjančič in Marinka Poštrak

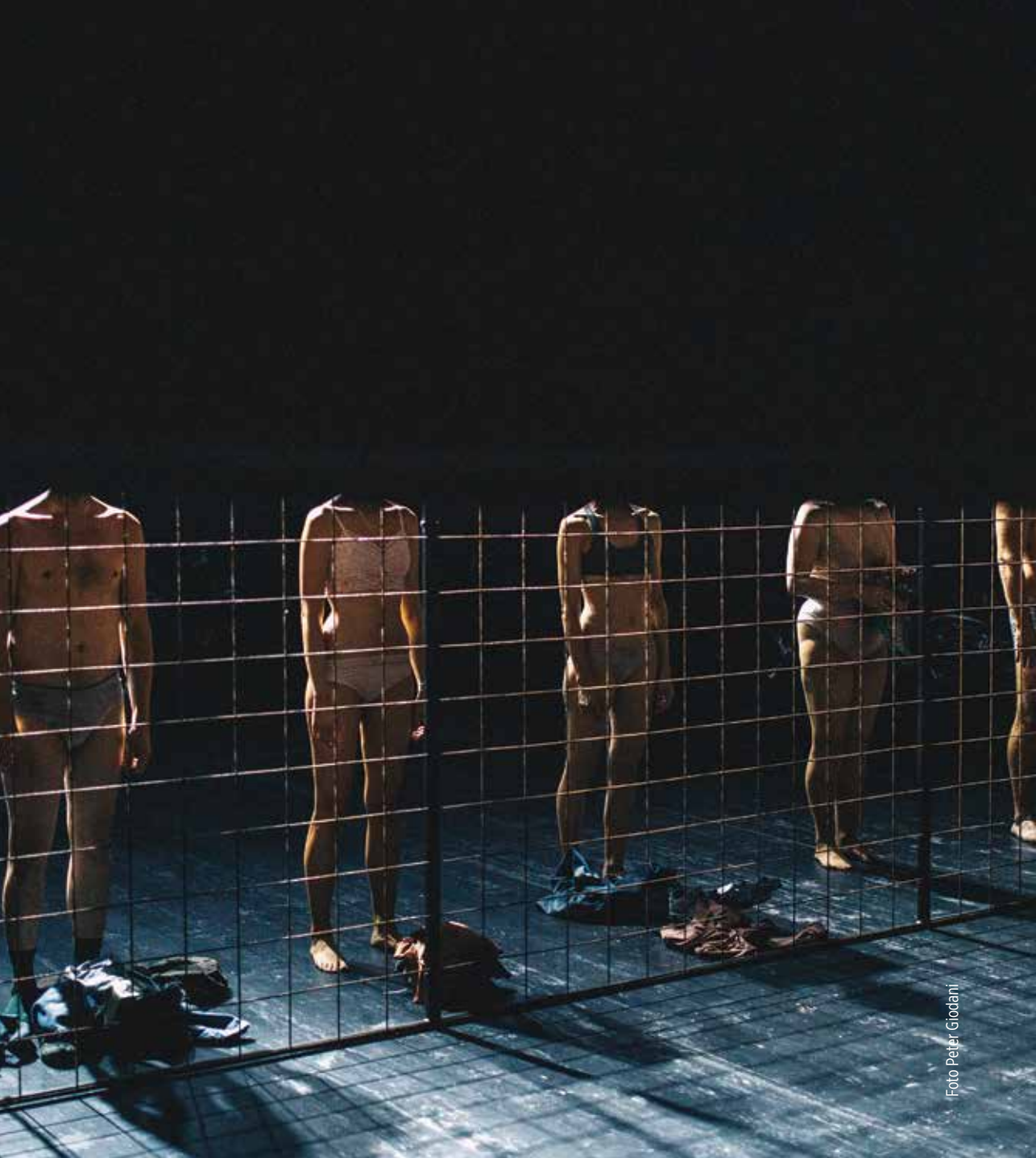


MATEJ PUC

Borštnikova nagrada za igro

Strokovna žirija Borštnikovega srečanja v sestavi Ivan Medenica, Barbara Orel, Haris Pašović, Vilma Štritof (predsednica) in Norbert Rakowski je soglasno sklenila, da Borštnikovo nagrado za igro dobi **Matej Puc** v uprizoritvah *Gejm* v koprodukciji Slovenskega mladinskega gledališča in Maske Ljubljana ter *Sedem dni* v produkciji Mestnega gledališča ljubljanskega.

Z vlogami v uprizoritvah *Gejm* in *Sedem dni* Matej Puc pokaže bravurozno igralsko tehniko, izjemno moč v emocionalni artikulaciji likov ter sposobnost variiranja različnih stilskih in žanrskih registrov igre. V uprizoritvi *Gejm* je ostro diferenciral nevtralni, pripovedni izraz in pretresljivo oblikoval migrantske izpovedi. V uprizoritvi *Sedem dni* se njegova igra giblje v razponu od prepričljivega oblikovanja dramskega konflikta v prizoru z ženo do tehnične bravuroznosti v nevrotično pospešeni izpovedi osamljenega človeka.



BLAŽ GRACAR

Borštnikova nagrada za glasbo in oblikovanje zvoka

Borštnikovo nagrado za glasbo in oblikovanje zvoka pa je žirija podelila Blažu Gracarju za glasbo in oblikovanje zvoka v uprizoritvah *Gejm* v koprodukciji Slovenskega mladinskega gledališča in Maske Ljubljana ter *Sedem dni* v produkciji Mestnega gledališča ljubljanskega.

Ne glede na to, ali gre za mračno, zloslutno glasbo, lajanje besnih psov ali kateri koli drug zvok, Blaž Gracar odmerjeno ustvarja zvočne pokrajine, ki pretanjeno sooblikujejo dramske situacije kot organski del gledališke uprizoritve. Zvok v uprizoritvah *Gejm* in *Sedem dni* evocira drugačnost in senzibilizira občinstvo ter drži gledalce v svojem primežu tudi po koncu uprizoritev.



LJERKA BELAK

(1948–2021)

Draga Ljerka, pišem tale spominski zapis, ki ga ne boš nikoli prejela in ne prebrala. Tudi ne vem, ali bi ti bilo prav. Napisan je za gledališki list, v katerem bo objavljen posthumno, izdalo pa ga bo tvoje nekdanje gledališče, v katerem si preživela svojih zadnjih dvajset let umetniškega ustvarjanja in vrhunsko odigrala vloge zrelih ženskih likov. Nepozabno si se mi vtisnila v spomin v *Trgovskem potniku* (z imenitnim Borisom Cavazzo), *Jeklenih magnolijah*, *Domu Bernarde Alba*, *Equusu*, *Galilejevem življenju* ...

V Mestno gledališče ljubljansko si prišla iz celjskega gledališča, ki ti je zavetje ponujalo v prvih igralskih letih, pravzaprav izjemnih dvajset let. Kako lepa so bila! Z vsebinsko raznorodnim repertoarjem, z uprizoritveno vrhunskimi predstavami ter posebno bogatimi in žlahtnimi igralskimi kreacijami; morebiti je bilo dotlej to najlepše obdobje v celjski gledališki zgodovini. Ni to zgolj moja pomenska nostalgija po starih časih, a s celjskim ansamblom smo doživljali posamezne gledališke vrhunce slovenskih sezon. Na premiere smo se vozili z gledališkim avtobusom in se vračali kot izbranci, ki nam je bilo dano videti sijajne uprizoritve v režijah Francija Križaja, Mileta Koruna, Vidke Ognjenović, Dušana Mlakarja, Dušana Jovanovića, Mete Hočevar, Ljubiše Ristića, Vinka Möderndorferja in številnih drugih. Sodelovala si z režiserji vseh generacij. Igrala si v komedijah, farsah, dramah, tragedijah, glasbenih postavitvah, igrah za mlade – v dramskih besedilih izbrane svetovne dramatike, del tvojega igralskega repertoarja je sestavljala tudi izbrana slovenska klasična in sodobna dramatika.

Pri oblikovanju vlog te je odlikoval izjemen igralski talent v razponu od karakternosti, tragičnega občutja, dramatičnosti, igrivosti, humornosti, kritične distance do farsične zresnjenosti, in še marsikaj bi lahko dodala. A vedi, da tak repertoar zmore odigrati zgolj velika igralska osebnost.

Pa vendar je tudi zate veljalo: Mnogo je nedoumljivih skrivnosti, in vendar ni globlje skrivnosti kot človek (Sofoklej, *Antigona*).

Vest o tvoji smrti me je izjemno presunila. Saj vendar ne more biti res! Zelo dolgo sva se poznali – iz gimnazijskih let, najinih začetkov na Šubički in po preselitvi na poljansko gimnazijo, kjer so se nadaljevale dijaške sreče, zaskrbljenosti in uspehi. Potem je nastal kratek premor – in znova sva se srečali na akademiji, na Akademiji za gledališče, radio, film in televizijo. Sicer v različnih študijskih programih, a tvoje igralsvo in nadarjenost sta prevladovala v vseh razposajenih in resnih vlogah, pa tudi v prijateljstvih, ki so te opredeljevala vse življenje, v radostnih in žalostnih trenutkih. Ali lahko zapišem sploh še kaj več, kot je bilo že zapisano ob utemeljitvi, ko si prejela Borštnikov prstan?! Vinko Möderndorfer je takrat zapisal: »Energija, sugestivnost, predanost, artikuliranost, duhovitost, polnokrvnost, kreativnost, nevsiljivost, niansiranost, pretresljivost ... Vse to so besede, s katerimi so najpogosteje označevali igralsko umetnost Ljerke Belak. [...] Pri ustvarjanju ji je vedno najbolj pomembna iskrenost, psihološki vzgib in vse tisto, kar se skriva za dramatikovimi besedami. Vse tisto, kar ni izgovorjeno, kar je skrivnost človeka in značaja, kar se razkrije gledalcu tako rekoč nehote. Prav zato so njeni liki vedno živi.«

Spominjam se tvoje iskrenosti, ko si vsako nedeljo dopoldne razveseljevala radijske poslušalce s svojimi klepeti v živo, jim dajala upanja, da se niso počutili odmaknjeni ali kako drugače zaznamovani, da so v dialogu s teboj lahko poiskali svoje pristne podobe in radosti ... S poslušalci si klepetala o njihovih glasbenih željah, vsakodnevnostih, včasih ti je kdo posvetil pesem ... Nihče ni ostajal na obrobju radijskih valov, ne zdravi in ne bolni, sama pa si le redkokdaj spregovorila o svojih tegobah. Tudi bolezen, ki si jo »nosila«, kakor da je bila samo tvoja domena ... Tvoja samost, ki si se ji predala v svojem kraljestvu na obrobju Ljubljane, je izzvenela kot poslednji igralski krik bolečine. In potem, nekega nedeljskega aprilskega jutra, je ob običajni uri iz radijskega sprejemnika zvenela zgolj glasba, brez tvojih besed.

Popoldne je bilo objavljeno: poslovala se je Ljerka Belak, gledališka in filmska igralka. Kako zelo minljiv je čas našega življenja!

Spet sem »slišala« tvoje besede, ko si pobožala svoj obraz in kako si jih večkrat izrekla, ko ti je bilo težko od utrujenosti ali bolezn: »To so moje gube, vse sem sama pridelala: s smehom, žalostjo, izkušnjami.« Zdaj, ob smrti, so te besede postale še resničnejše kot takrat, ko so bile prvič izrečene, a tvoj obraz je ostajal lep.

Iz spominske gmote se mi luščijo utrinki srečevanj, na odru in zasebno, predvsem pa tvoja življenjska in poklicna pot, ki bo ostala najdragocenejši spomin na zlahten del slovenske odrske umetnosti in gledališke zgodovine.

»Gledališče je nekaj najlepšega na svetu, čeprav te požre celega,« si v nekem intervjuju dejala o svoji igralski strasti. »Tako kot rože: vse moraš negovati, na vse moraš paziti in ne misliti samo nase, temveč tudi na drugega.«

»Biti zares pomeni v gledališču biti več kot samo dober. Pomeni, da za svojo kreacijo stojiš s krvjo, s stališčem, kot kompleten človek. Biti zares pomeni biti prepričljivejši in bogatejši od življenja,« so bile v intervjujih večkrat izrečene tvoje misli.

»V Ljerkinem življenju ne obstaja življenje in ne obstaja gledališče. Obstaja samo gledališče in igralkino življenje v njem. Gledališču je posvetila in žrtvovala vse. In v tem je tudi skrivnost njene odličnosti,« pa je ob podelitvi Boršnikovega prstana leta 2015 zapisal Vinko Möderndorfer.

Ljerka je življenje posvetila gledališču, filmu, radiu, televiziji, gledališkim odrom po vsej Sloveniji, predvsem pa nam, svojim gledalcem in poslušalcem.

»Z zrelostjo samorastnice, z žlahtno čustvenostjo in ostrim razumom, zlasti prežetim z neizprosnim motrenjem družbe, protekcionizma v njej in bolečega sveta socialne krivičnosti, se je vpisala na študij dramske igre na Akademiji za gledališče, radio, film in televizijo. Pedagogi so v njej takoj našli izrazit igralski dar, velik smisel za komiko in za globoko, ljudsko prepričljivost v tragičnih stanjih dramskih junakinj, ki so ji bile dodeljene v študij,« je zapisal režiser Zvone Šedlbauer ob igralkini upokojitvi leta 2009.

Draga Ljerka, ostal bo spomin na srečevanja in na zadnji šampanjec na enem izmed vrtov v stari Ljubljani, ko si prejela Boršnikov prstan. Bilo je smeha, anekdot, obujanja spominov ...

Zdaj si dokončno prestopila na ono stran gledališkega odra. Počivaj v miru, draga Ljerka!

Mojca Kreft

Ljerka Belak – vloge v MGL

- 1993/1994** Arthur Miller, *Smrt trgovskega potnika*, režiser Žarko Petan (Linda)
- 1994/1995** Frank Wedekind, *Pomladno prebujenje*, režiser Sebastijan Horvat (Gospa Bergmann, mati gospe Gabor)
Svetlana Makarovič, *Show strahov*, režiserka Mateja Koležnik (Pesnik)
Thomas Bernhard, *Pred upokojitvijo*, režiser Mile Korun (Clara)
- 1995/1996** Alfred Jarry, *Kralj Ubu*, režiser Bojan Jablanovec (Mati Ubu)
Peter Shaffer, *Equus*, režiser Tomi Janežič (Dora Strang, mati)
- 1996/1997** Tone Partljič, *Politika, bolezen moja*, režiser Boris Kobal (Ivana Smuk, upokojenka)
Bertolt Brecht, *Galilejevo življenje*, režiser Vinko Möderndorfer (Povezovalka, pevka)
Edward Bond, *Rešeni*, režiser Zvone Šedlbauer (Mary)
- 1997/1998** Jean-Baptiste Poquelin Molière, *Tartuffe*, režiser Mile Korun (Elmira)
Michel Tremblay, *Nore babe*, režiser Boris Kobal (Štefka Lozej)
- 1998/1999** Eugène Ionesco, *Zavratne igre*, režiser Galin Stoev (Ženska; Meščanka; Zdravnica; Starka)
Bernard Shaw, *Pigmalion*, režiser Boris Kobal (Gospa Higgins)
- 1999/2000** Evald Flisar, *Sončne pege*, režiser Dušan Mlakar (Vera, Matjaževa žena)
- 2000/2001** Marius von Mayenburg, *Ognjeni obraz*, režiser Samo M. Strelec (Mama)
- 2001/2002** Eduardo De Filippo, *Božič pri Cupiellovih*, režiser Mario Uršič (Concetta, Lucova žena)
Martin McDonagh, *Kripl z Inishmaana*, režiserka Mateja Koležnik (Kate)
- 2002/2003** Reko Lundán, *Vedno se kdo izgubi*, režiser Zvone Šedlbauer (Sedanja Hanne Rinne, r. Vehmanen 1949, 50 let; Suvi, učenka)
- 2003/2004** Federico García Lorca, *Dom Bernarde Alba*, režiser Boris Kobal (Bernarda)
- 2004/2005** Richard Bean, *Zakonski apartma*, režiserka Katja Pegan (Marfleet)
- 2005/2006** Robert Harling, *Jeklene magnolije*, režiser Vinko Möderndorfer (Ouiser)
James Prideaux, *Gospodinja*, režiser Zvone Šedlbauer (Annie Dankworth)



Arthur Miller, *Smrt trgovskega potnika*,
MGL, 1993/1994,
režiser Žarko Petan
(Ljerka Belak kot
Linda s soigralcem
Borisom Cavazzo)
Foto Tone Stojko/
Arhiv MGL



Frank Wedekind,
Pomladno prebujenje,
MGL, 1994/1995,
režiser Sebastijan
Horvat (Ljerka Belak
kot Gospa Bergmann
s soigralko Nino Ivanič)
Foto Tone Stojko/
Arhiv MGL

Thomas Bernhard,
Pred upokojitvijo,
 MGL, 1994/1995,
 režiser Mile Korun
 (Ljerka Belak kot
 Clara s soigralko
 Jožico Avbelj)
 Foto Tone Stojko/
 Arhiv MGL



Alfred Jarry,
Kralj Ubu,
 MGL, 1995/1996,
 režiser
 Bojan Jablanovec
 (Ljerka Belak kot
 Mati Ubu
 s soigralcema
 Borisom Ostanom
 in Janezom
 Hočevarjem)
 Foto Tone Stojko/
 Arhiv MGL



Ljerka Belak – nagrade

- 1971 Prešernova nagrada (akademijska)** za vlogo Amande Wingfieldove v *Steklenem zverinjaku* Tennesseeja Williamsa (AGRFT)
- 1981 Nagrada Prešernovega sklada** za vlogo Agatje Tihonovne v *Ženitvi* Nikolaja Vasiljeviča Gogolja, za vlogo Maše v *Treh sestrah* Antona Pavloviča Čehova in za vlogo Milene v *Lepi Vidi* Ivana Cankarja (vse SLG Celje)
- 1982 Prešernova nagrada mesta Celje** za vlogo Gospe Elide v *Gospe z morja* Henrika Ibsena, za vlogo Sestre v *Sestrah* Wendy Kesselman in za vlogo Micke v *Županovi Micki* Antona Tomaža Linhartarja (vse SLG Celje)
- 1987 Severjeva nagrada** za vlogo Mumije v *Sonati strahov* Augusta Strindberga in za vlogi Sganarelovke in Jacqueline v Molièrovi komediji *Zgrabite Sganarela* (oboje SLG Celje)
- 1989 Borštnikova nagrada za igro** za vlogo Gospe Peachum v *Operi za tri groše* Bertolta Brechta (SLG Celje)
- 2002 Žlahtna komedijantka** na Dnevih komedije v Celju za vlogo Služkinje Berte v komediji *Stewardese pristajajo* Marca Camolettija (Špas teater Mengeš)
- 2003 Dnevnikova nagrada** za vlogi Hanne Rinne in Suvi v uprizoritvi *Vedno se kdo izgubi* Reka Lundána (MGL)
- 2015 Borštnikov prstan za življenjsko delo**
- 2016 Ježkova nagrada**

Edward Bond,
Rešeni, MGL,
1996/1997,
režiser Zvone
Šedlbauer
(Ljerka Belak
s soigralcem
Markom Simčičem)



Molière, *Tartuffe*,
MGL, 1997/1998,
režiser Mile Korun
(Ljerka Belak kot
Elmira s soigralcema
Zlatkom Šugmanom
in Borisom Ostanom)
Foto Tone Stojko/
Arhiv MGL





Bernard Shaw,
Pigmalion, MGL,
1998/1999,
režiser Boris Kobal
(Ljerka Belak kot
Gospa Higgins
s soigralcema
Slavkom Cerjakom in
Milanom Štefeto)
Foto Tone Stojko/
Arhiv MGL



Marius von
Mayenburg,
Ognjeni obraz,
MGL, 2000/2001,
režiser Samo M.
Strelec (Ljerka Belak
kot Mama s soigralci
Tadejem Tošem,
Tonetom Kuntnerjem
in Ivo Krajnc)
Foto Tone Stojko/
Arhiv MGL

Martin McDonagh,
Kripl z Inishmaana,
 MGL, 2001/2002,
 režiserka
 Mateja Kolečnik
 (Ljerka Belak kot
 Kate s soigralcema
 Majo Šugman in
 Borisom Kerčem)
 Foto Tone Stojko/
 Arhiv MGL



Reko Lundán, *Vedno
 se kdo izgubi*, MGL,
 2002/2003,
 režiser
 Zvone Šedlbauer
 (Ljerka Belak kot
 Hanne Rinne
 s soigralcema
 Tanjo Dimitrievsko in
 Jožefom Ropošo)
 Foto Tone Stojko/
 Arhiv MGL





Federico García
Lorca,
Dom Bernarda Alba,
MGL, 2003/2004,
režiser Boris Kobal
(Ljerka Belak kot
Bernarda s soigralko
Bernardo Oman)
Foto Tone Stojko/
Arhiv MGL



Robert Harling,
Jeklene magnolije,
MGL, 2005/2006,
režiser
Vinko Möderndorfer
(Ljerka Belak kot
Ouiser s soigralkama
Jano Zupančič in
Tanjo Dimitrievsko)
Foto Tone Stojko/
Arhiv MGL

Hanoch Levin

WINTER WEDDING

Halvaja horpit, 1979

Black comedy

First Slovenian production

Opening 9th September 2021 on the Main Stage

Translator **KLEMEN JELINČIČ BOETA**

Director **MATJAŽ ZUPANČIČ**

Dramaturg **IRA RATEJ**

Set designer **JANJA KORUN**

Costume designer **BJANKA ADŽIĆ URSULOV**

Composer **JANI KOVAČIČ**

Choreographer **VERONIKA VALDES**

Language consultant **MARTIN VRTAČNIK**

Sound designer **ANDREJ KOLEŽNIK**

Lighting designer **GAŠPER ZIDANIČ**

Stage manager **Borut Jenko**

Prompter **Neva Mauser Lenarčič**

Technical director **Janez Koleča**

Stage foreman **Matej Sinjur**

Head of technical coordinators **Branko Tica**

Sound and video masters **Sašo Dragaš** and **Matija Zajc**

Lighting masters **Boštjan Kos** and **Bogdan Pirjevec**

Hairstylists **Jelka Leben** and **Anja Blagonja**

Wardrobe mistresses **Angelina Karimović** and **Urška Picelj**

Property master **Erika Ivanušič**

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

Latshek Boobitchek **LOTOS VINCENC ŠPAROVEC**Alteh Boobitchek **VIKTORIJA BENCIK EMERŠIČ**Shratzia **IVA KRAJNC BAGOLA**Rashes **JOŽEF ROPOŠA**Velvetsia **LARA WOLF**Tsitskeva **MIRJAM KORBAR**Baragontseleh **GAŠPER JARNI**Popotchenko **TOMO TOMŠIČ**Prof. Kipernai **JAKA LAH**Rosenzweig **MOJCA FUNKL**Lichtenstein **NINA RAKOVEC**Angel Samuelov **GAL OBLAK**Shahmandrina **MATIC LUKŠIČ**Pshoshitsia **VIKTORIJA BENCIK EMERŠIČ**

The night before a wedding, the proud mother Shratzia, who is about to give away her daughter VelvetSia in marriage to PopoTchenko, is awakened by a violent knock at the door. The loud and persistent knocking wakes up everyone: the betrothed couple, the future parents-in-law, and even Rashes, Shratzia's greedy husband, ready to open the door instantly. Shratzia, a know-it-all, reckons it must be drunkards or bearers of bad news causing a racket in the middle of the night, so she orders to keep the door shut. She has been preparing for the forthcoming wedding, to which she invited two hundred guests, her entire life. She cannot possibly have bad news ruin or even postpone the wedding ceremony.

As it happens, Shratzia is right again. The person knocking at the door is Latshek Boobitchek, the son of her cousin Alteh Boobitchek who passed away the night before. Latshek Boobitchek had promised his dying mother she would be send off on her final journey by all her relatives. That is why he is knocking so relentlessly and yelling that the funeral will take place tomorrow afternoon – the very day of the wedding. Everyone in the house goes into hiding and sneak away furtively to the seashore in the middle of the night, hoping that Latshek will not trace them. However, the grief-stricken Latshek, who did not expect his aunt Shratzia would not open the door for him, wanders off to the dunes to collect his thoughts. When he spots his freezing relatives on the beach, he tries to catch up with them to invite them to the funeral. The wedding party, led by Shratzia, run away again, and make it to the Himalayas, nipped at their heels by the unrelenting Latshek. Truly, running is a recipe for longevity, according to two elderly lady runners, who accidentally stumble upon the fleeing wedding guests and their pursuer, Latshek. Running away from bad news turns into a flight from death. Some of the wedding guests fail to escape it, because the cold, the snow and exertion have taken its toll, and they end up ushered to the afterlife by the angel Samuelov. Who is to win this contest of two rituals? The wedding or the funeral?

Hanoch Levin is considered one of Israel's most famous and original playwrights. *Winter Wedding* is his third play to be staged in our theatre. A play of extreme complexity, laying bare human shallowness, meanness and gluttony with humour and poignancy, will be directed by Matjaž Zupančič. In 2011, he staged in our theatre Levin's final play *Requiem* to critical and popular acclaim.

Pokrovitelj
Mestnega gledališča ljubljanskega



Energija za življenje