

Freddie Rokem

# Osporavan i cijenjen

Portret izraelskog dramatičara Hanocha Levina



*Tko ugleda mrtve ne zna što da kaže  
Stane na stranu, nastavlja živjeti,  
poput nekoga tko se izgubio.*

Hanoch Levin, moto za  
kabaretski tekst *Ti i ja i sljedeći rat*

**D**rmatičar i redatelj Hanoch Levin rođio se u Tel Avivu 1943. godine. Njegovi roditelji doselili su se u britansku mandatnu Palestinu (koja je 1948. postala samostalni Izrael) iz Poljske osam godina ranije, 1935., s novorođenim sinom Davidom, koji je danas kazališni redatelj. Tročlana, a nakon Hanochova rođenja četveročlana obitelj, živjela je ultra-ortodoksnim židovskim životom u relativno siromašnoj četvrti u južnom dijelu Tel Aviva. Levin je započeo školovanje u ortodoksnoj vjerskoj židovskoj školi. Levinov je otac imao dućan s mješovitom robom i umro je kada je njegov mlađi sin imao dvanaest godina. Levin je napustio ortodoksnu način života svojega djetinjstva i nakon toga služio u izraelskoj vojsci te studirao hebrejsku književnost i filozofiju na Sveučilištu u Tel Avivu od 1964. do

1967. godine. Tijekom tog razdoblja napisao je veći broj satiričnih članaka i pjesama koji su objavljeni u studentskim novinama *Dorban* (Jež). U njima je kritizirao neke nedostatke izraelskog društva, posebno odnos prema arapskoj manjini koja je živjela u zemlji. Ti su napisi uznemirili duhove velikog broja čitatelja. Govori se da je napisao prvu pjesmu kada mu je bilo šest godina. U studentskim se novinama, njegovom prvom autorskom izlaganju javnosti, već mogao razabrati satirički ton koji će kasnije postati jedna od Levinovih razlikovnih značajki kroz tri desetljeća duge karijeru pisca, dramatičara i redatelja. Sposobnost da provocira čitatelje i gledatelje, da potakne snažne emocionalne i intelektualne reakcije, kako je to radio u člancima u studentskim novinama, postala je jedna od prepoznatljivih značajki tijekom cijele njegove karijere koja je završila smrću od karcinoma 1999. u dobi od pedeset šest godina. Prije nego što započnemo iznimno složen zadatak predstavljanja Levina čitateljima koji nisu bili u mogućnosti pratiti njegovu izvanrednu karijeru pisca i začetnika vlastitog i nekonvencionalnog oblika

kazališta potrebno je naglasiti da ćemo se za opis njegova rada i života oslanjati gotovo isključivo na Levinove vlastite zapise i na predstave koje je režirao. Većina izraelskih posjetitelja kazališta dobili su sliku o Levinu gledajući tijekom godina njegove predstave. Ali iako se čini da je on u izraelskom kulturnom kontekstu poznata osoba, osim književnih i kazališnih istraživanja njegova opusa, koja su u stalnom porastu, postoji vrlo malo izvanliterarnih izvora o njegovu radu. U usporedbi s većinom njegovih književnih i umjetničkih suvremenika, barem u Izraelu, koji se spremno izlažu medijima, svjesno stvarajući javnu osobu i izražavajući mišljenje o političkim i ostalim pitanjima, Levin je tijekom cijele karijere revno čuvao svoju privatnost, dajući tek nekoliko relativno ljutih intervjua u ranim danima kada je učinio prve spisateljske korake.

U vjerojatno zadnjem javnom pojavljivanju 1998. godine, kada je primio nagradu Izraelske kazališne akademije za *Rekvijem* (*Achkava*), posljednju predstavu koju je napisao i režirao prije smrti, znakovi fatalne bolesti već su se jasno vidjeli. Ali umjesto da, kao što je uobičajeno u takvim prilikama, imenuje osobe koje su za "to zaslužne" ili kaže kako je ganut, Levin je samo kratko rekao "hvala" i odmah se povukao iz žiže javnosti. Čini se da je patio od neke vrste sramežljivosti i skromnosti, zbog čega mu je bilo vrlo teško izlagati se u javnosti, ali kao pisac je omogućavao svojim likovima da govore sve o najintimnijim i zabranjenim temama bez ikakvih smetnji. Ipak, iako je tako revno čuvao svoju privatnost, moglo ga se vidjeti u posljednjim redovima na gotovo svakoj izvedbi svojih predstava kako diskretno sjeda na mjesto kada se svjetla počinju gasiti i brzo se iskrada čim predstava završi. Nakon predstave često bi razgovarao s glumcima o pojedinostima izvedbe i komentirao njihov rad te predlagao poboljšanja.

Godine 1968., kada je izveden njegov prvi kabaretski program pod naslovom *Ti i ja i sljedeći rat* (*At ve-ani ve-hamihama ha-ba'a*), Levin je započeo svoju višestruku karijeru pisca, uglavnom za kazalište, ali i redatelja. Režirao je samo svoja djela. Tijekom tridesetogodišnje karijere objavio je pedeset šest knjiga (posljednja je sadržavala šest kazališnih komada i pripremljena je prije nego što je umro, ali je objavljena posthumno). Tridesetak kazališnih komada izvedeno mu je za njegova života. U razdoblju između 1972. i 1998. režirao je dvadeset dva svoja kazališna komada u većini izraelskih kazališta – Nacionalnom kazalištu Habima u Tel Avivu, kazalištu Cameri

(Gradskom kazalištu u Tel Avivu), Gradskom kazalištu u Haifi i jeruzalemskom kazalištu Khan – postupno razvijajući prepoznatljiv kazališni stil. U ovom trenutku, tek nekoliko godina poslije njegove smrti, nije još moguće u potpunosti procijeniti i vrednovati utjecaj njegova djela na izraelsko kazalište. Ali svakako ga treba smatrati jednim od najoriginalnijih i najinovativnijih stvaratelja među umjetnicima i piscima njegove generacije.

Tijekom vremena, i njegova spisateljska i redateljska karijera doživljavale su nenadne obrate i pronalazile nove izraze. Često je iznenadivao publiku satiričkim obratima i fantastičnim pričama, kao i teškim i zajedljivim pjesničkim i vizualnim slikama, po kojima je postao poznat. Isto tako, iako ga je u početku cijenio i obožavao tek specifičan i relativno ograničen dio kazališne publike kao buntovnika i ekscentričnog pisca kazališnih komada i redatelja, kasnije je zadobio naklonost većeg dijela publike. Iako su mu se u početku rugali zbog radikalnih ljevičarskih pogleda na izraelsko društvo, kako se njegova umjetnost razvijala, prihvaćalo ga je sve više gledatelja.

Cijela generacija izraelskih kazališnih gledatelja odrasla je na Levinovim predstavama, sa svim njihovim paradoksalnim složenostima. Levinovo nasljeđe se sada uzima zdravo za gotovo kao dio izraelske kazališne kulture. Bio je i radikalni političko-ideološki kritičar – protivio se izraelskoj ekspanzionističkoj politici nakon Šestodnevnog rata 1967. kada su okupirani Zapadna obala i pojas Gaze zajedno s Palestincima koji su tamo živjeli – i umjetnik čije su predstave prkosile egzistencijalnim pitanjima života i smrti na najizravniji mogući način. Većina Izraelaca snažno je reagirala na njegova djela zbog dosljednosti i umjetničke iskrenosti, ali i zbog stalnog ispitivanja središnjih tema "izraelskog iskustva", sa svim bolnim kontradikcijama. Glasovi protiv Levinova rada ponekad su bili glasniji od onih koji su mu se divili. Zbog toga nije lagano predstaviti Levinov rad stranim čitateljima koji ne poznaju njegov kumulativni emotivni i intelektualni učinak na izraelski kulturni kontekst. Što god ovdje bude napisano

Većina Izraelaca snažno je reagirala na njegova djela zbog dosljednosti i umjetničke iskrenosti, ali i zbog stalnog ispitivanja središnjih tema "izraelskog iskustva", sa svim bolnim kontradikcijama. Glasovi protiv Levinova rada ponekad su bili glasniji od onih koji su mu se divili.

tek će zagrepsti površinu u nastojanju da predstavi dio složenosti i genija ovoga pisca.

Nakon prvih triju satiričkih osvrta - *Ti i ja i sljedeći rat*, *Ketchup* (1969.) i *Kraljica kupaonice* (*Malkat Ambatia*, 1970), od kojih je posljednja dva režirao Levinov brat David - Levin se okrenuo pisanju vlastitog oblika domaće komedije. Snažne kritičke reakcije na satire - o čemu ću više govoriti kasnije - usmjerile su ga pisanju komada kao što su *Hefetz* i *Yaakobi*, *Leidenthal* (oba iz 1972.) i *Shitz* (1975.) te brojnih drugih, koji se uglavnom temelje na takozvanom kazalištu apsurdna, ali imaju vlastite osobujne, ponekad posve groteskne značajke. *Yaakobi* i *Leidenthal* je prvi komad koji je Levin sam režirao. Nakon spisateljske i redateljske faze vlastitih komedija u ranim osamdesetim godinama koja ga je ustoličila kao dramatičara i redatelja u repertoarnim kazalištima, Levin se okrenuo pisanju komada koji su se temeljili na mitskim temama i vratio se davnim hebrejskim tekstovima kao i drugim klasičnim izvorima, koje je adaptirao prema vlastitom poetskom i ideološkom programu. Neki od značajnijih komada iz te faze su *Smaknuće* (*Hotsa'a Lahoreg*) iz 1979., *Muke po poslu* (*Yisorei Yoiv*) iz 1981. i *Velika kurva iz Babilona* (*Hazona hagedola mabevel*) iz 1982.

**Levinov umjetnički kredito temeljio se na stalnoj potrebi da kritizira izraelsko društvo i njegove glavne ideologije, istodobno se sukobljavajući s osnovnim ljudskim i egzistencijalnim pitanjima života i smrti. Kako se Levin potpuno svjesno približavao trenutku smrti, njegova estetska istraživanja neizbježne konačnosti ljudskog života potpuno su preuzela njegove komade i predstave.**

U grotesknim građanskim komedijama, obitelj, kao institucija, predstavljena je kao nužno "zlo", koje podržava neki oblik društvene trajnosti, zadanost da je moguće smijati se i oštro kritizirati istodobno. Ta je obitelj izraelskom gledateljstvu bila nevjerojatno poznata, čak i kada je bila prikazana iskrivljeno. Nasuprot tome, u mitskim dramama, obitelj se zatiče u tragičnom, bezizlaznom položaju gdje takav kontinuitet više nije moguć. U mitskim dramama, poput klasične grčke tragedije, obitelj kao društvena tvorevina polagano se i potpuno razara, najčešće zbog pohlepe i egoizma pojedinca, ali često i zbog metafizičkih snaga koje su naizgled izvan kontrole ljudske volje.

Nakon što je razvio mitski stil, od sredine 1990-ih do svoje smrti, Levin je eksperimentirao s mnogo različitih kombinacija - satirom, komedijom i mitom - kroz koje se u početku afirmirao. Ponekad su komadi koje je pisao i režirao tijekom tih godina bili pomalo okrutne, gotovo podrugljive bajke koje se mogu okarakterizirati kao različiti oblici pastiša ili čak parodija ranijih, nedvosmislenih i izravnih mitskih djela. U nekim slučajevima crni humor ranijih domaćih komedija, često s ciničnom kritikom građanskog života, ističe se kao prevladavajuća značajka kasnijih komada i izvedbi, a ponekad je naglašena i satirička crta. Komadi poput *Otvorena usta* (*Peorei Pe*) i *Odrubiti glavu* (*Kritat Rosh*), postavljeni 1995. odnosno 1996., okrutne su bajke smještene u kraljevske dvorove gdje su sluge postali žrtve mušica autokratskih vladara, dok se komadi *Dječji san* (*Ha-yeled holem*), postavljen 1993., *Ljudi koji su hodali u tami* (*Ha-holchim bahosech*), postavljen 1998. i *Rekvijem*, Levinova posljednja režija iz 1999., mogu smatrati trilogijom poetsko-egzistencijalnih izvedbi o smrti i njezinoj neizbježnosti. Ali ova tri komada imaju i svojstva bajke: postavljeni su u zemlji Nedođiji koja je poznata noćna mora svakoga gledatelja i raskrinkava ranjivost pojedinca.

Povremeno, u kasnijem dijelu karijere, Levin se vraćao i izravnijem političkom pisanju. Primjer za to su satirički kabaret *Rodoljub* (*Hapatriot*) iz 1982. izveden tijekom rata u Libanonu i komad *Umorstvo* (*Retzah*) iz 1997., o fatalnoj neizbježnosti nasilja i krvoprolića koje je prouzročio izraelsko-palestinski sukob. U drugim komadima iz tog vremena, poput *Životne muke* (*Melehet Hahaim*) iz 1989. i *Kurve iz Ohia* (*Hazona Meohio*) iz 1997., Levin se vraća i žanru domaćih komedija. Ali dok su rane domaće komedije usredotočene na mlade generacije i njihove mogućnosti u budućnosti u kojoj izrastaju u točne kopije svojih roditelja, tijekom kasnijeg razdoblja Levin se detaljnije pozabavio izgubljenim nadama iz gledišta starije generacije. Posljednje desetljeće Levinova života se, prema tome, može okarakterizirati hibridnim karakterom stilova i žanrova koji se slobodno miješaju te Levinovim daljnjim razvojem upravljanja pastišem i satirom, kojima se bavio od početka svoje karijere, ali smanjenim intenzitetom. Tijekom ovoga razdoblja majstorski je usavršio svoj pjesnički jezik.

Levinov rad u kazalištu nije uvijek bio okrunjen uspjehom kako to izgleda iz posthumne vizure. Otpor prema njego-



Rekvijem H. Levina u autorovoj režiji, Kazalište Cameri, 1999.

voj ideološkoj kritici, fantastičnim naracijama koje je predstavljao na pozornici, posebnom načinu na koji je predstavljao svoje likove – i poglavito, njegovom zaokupljenošću tjelesnim funkcijama – bio je prilično raširen od početka njegove karijere. Osobe s jidiš imenima izazivale su osjećaj podrugivanja i prezira, a njihova bespomoćnost u ogledanju s okrutnošću života oko njih poticala je sažaljenje. Za velik dio Levinove publike, njegova politika propitivanja i kritiziranja nekih od temeljnih mitova izraelske države bila je preradikalna. Međutim, istodobno, od početka karijere imao je oduševljeni krug pristaša i obožavatelja među kazališnim kritičarima i gledateljima.

Ali njegov je genij postupno – mislim da uopće ne bismo trebali oklijevati koristiti taj termin kada je Levin u pitanju

**Redateljica komada *Ti i ja i sljedeći rat*, koja se upravo bila vratila iz Sjedinjenih Američkih Država, zalagala se za agresivni agitpropovski stil glume nadahnut alternativnim američkim kazalištima koja su u to vrijeme protestirala protiv vijetnamskog rata. Levin se toga bojao i, kako se pokazalo, bio je u pravu, jer kada je predstava probno izvedena pred ljevičarskom publikom u jednom od kibuca, ljudi su bijesno bacali stolice na glumce i usred predstave izazvali njezin prekid.**

– prepoznat i čak poštovan od velikog dijela čitateljstva i kazališne publike. Mnogo je razloga za ovu promjenu. S jedne strane, prepoznavanje složenih izraelskih životnih moralnih dvojbi se proširilo. Ideološki konsenzus oko glavnih političkih pitanja u zemlji, posebno o mogućnosti rješavanja problema vojnom silom, prestao je vrijediti za velik broj Izraelaca, a Levin je svakako djelomično odgovoran što je došlo do takvih promjena u javnom mišljenju. S druge strane, Levinovo se pisanje postupno razvilo i sazrelo tijekom tridesetogodišnje karijere. Nikada se nije trudio s publikom komunicirati lakše, dostupnije ili na bilo koji način ulagivački. Ipak se čini da su, bez obzira na stupanj uspjeha, Levinova beskompromisna ideološka i estetska uvjerenja bila glavna pokretačka snaga njegovih djela. Nikada nije stremio zavodenju publike ili stvaranju onoga što je Bertolt Brecht nazivao “kulinarskom zabavom” na pozornici, to jest, kazališta koje laska publici. Levinov umjetnički kredito temeljio se na stalnoj potrebi da kritizira izraelsko društvo i njegove glavne ideologije, istodobno se

sukobljavajući s osnovnim ljudskim i egzistencijalnim pitanjima života i smrti. Kako se Levin potpuno svjesno približavao trenutku smrti, njegova estetska istraživanja neizbježne konačnosti ljudskog života potpuno su preuzela njegove komade i predstave.

Posljednja kazališna predstava koju je režirao 1998. nazvano je *Rekvijem*, a dok je bio u bolnici, neposredno prije smrti, započeo je s odabirom glumaca i umjetničkog tima za komad *Plaćljivci (Ha-bahianim)*, o trojici pacijenata u hospiciju bolnice u kojem osoblje za pacijente predstavlja vlastitu verziju Eshilova *Agamemnona*, kako bi im posljednje dane učinili što ugodnijima. Levin za tu prigodu citira i redigira klasičnu dramu. U Levinovu izmišljenom svijetu umirući pacijenti gledaju predstavu o Agamemnonovu povratku i umorstvu nakon trojanskih ratova, ali u ovoj verziji umorstvo se događa na pozornici, a ne iza zatvorenih vrata kao u izvornom klasiku.

Komad *Plaćljivci* postavljen je u kazalištu Cameri tek godinu nakon Levinove smrti. Ali tema smrti zapravo je bila stalno prisutna sjenka u njegovim radovima od početka karijere. Epigraf ovom tekstu – “Tko ugleda mrtve ne zna što da kaže / Stane na stranu, nastavlja živjeti, poput nekoga tko se izgubio” – koji se pojavio kao moto njegova prvog satiričkog programa trideset godina prije premijere *Rekvijema* – isto tako govori o smrti, ali ne o smrti uzrokovanoj bolešću ili starošću. To je smrt prouzročena nasiljem i samovoljom rata. U tim redcima Levin se postavlja kao svjedok smrti drugih, onaj koji je, kao što navode kratki poetski redci, “izgubio” nešto vrijedno zbog te smrti i mora nastaviti živjeti u tihoj patnji.

Na početku karijere Levin je često govorio i bunio se protiv smrti i patnje mladih vojnika u ratovima u kojima su bili prisiljeni boriti se. U *Shitzu* (1975.) koji je napisan dvije godine nakon Jomkipurskog rata 1973. godine, mladi suprug pozvan je u vojsku usred večere. Kako jedan od likova u drami napominje, ti ratovi tako često započinju usred večere. Nakon što pogine u tom ratu, suprug se vraća, smješta se ispod stola i jede mrvice koje padnu na pod. U tom trenutku, otac obudovjele žene, poduzetnik kojemu je osnovni životni cilj zarada, objašnjava:

*Pod mojim su stolom mrtvi ljudi,  
Mnogo mrtvih ljudi ispod stola,  
Ispod stolica i kreveta i ormara,  
Kuća je puna mrtvacu,*

*A u smočnici su mrtvacu za zimu,  
Dovoljno mrtvacu za sljedeću godinu,  
A dugoročno, imam mrtvace koji su još uvijek živi,  
Imam i mrtvace koji se još nisu rodili,  
Gradim na mrtvacima, gradim od mrtvacu,  
Jedem mrtvace, udišem mrtvace,  
Mrtvacu, mrtvacu, mrtvacu...*

Na taj kapitalistički kredito – graditi život od mrtvacu – preobražen u jednu vrstu ljudožderstva, njegova žena odgovara u posljednjim rečenicama drame:

*Da ne znam da živimo povijest,  
Ne bih izdržala.*

Čak i ovakve okrutnosti, prema Levinu, dio su izraelskoga nacionalnog etosa u izgradnji nove nacije, mogućnosti da Židovi opet uđu u povijest, odnosno da “stvaraju povijest”. Kontradiktoran lik živog mrtvacu – u ovom slučaju mrtvog muža/vojnika koji sjedi ispod stola i jede mrvice – ima dugu i složenu tradiciju u izraelskoj literaturi i često se upotrebljava kao trop za junaštvo. Levin je prilagodio i potkopao taj lik, a rezultat je da je od početka karijere suočavao gledatelje sa spektaklom koji ih je gotovo paralizirao iskrenošću, a ponekad čak i gorčinom. Jedan takav primjer je prvi tekst u njegovu prvom satiričkom programu *Ti i ja i sljedeći rat*. Izveden je samo godinu nakon pobjede u Šestodnevnom ratu iz 1967., tada smatranim pobjedonosnim, kada je izraelska vojska pobijedila tri arapske vojske i zaposjela Sinajski poluotok i pojas Gaze (iz Egipta), Zapadnu obalu (iz Jordana) i Golansku visoravan (iz Sirije).

Dok je izraelsko društvo još bilo opijeno tom pobjedom, Levin je bio jedan od prvih i najglasnijih kritičara rata, naglašavajući ne samo velike ljudske žrtve, živote mladih vojnika koji su ubijeni ili ranjeni, nego i uspostavu izraelske okupacije u zemlji drugog naroda, Palestinaca. General čiji se način govora oponaša u ovom kratkom monologu zove se Gorodish i nesumnjivo je bio jedan od junaka Šestodnevnog rata. U jednom od svojih pobjedničkih govora upotrijebio je rečenicu: “Kada naidemo na smrt, gledamo joj ravno u oči.” Taj zloslutni pogled postaje okidač za Levinovu podrugljivu parodiju:

#### **Pobjednička parada 11-minutnog rata**

*(General drži govor na podiju.)*

**GENERAL:** *Vojnici i zapovjednici brigade, moja junačka*

*braćo po oružju, sinovi moji, očevi moji! Pred jedanaest minuta izašli smo, rame uz rame, srce uz srce, u susret s neprijateljem, izašli smo braniti suverenost naše države, našu nacionalnu baštinu, živote naših voljenih kod kuće i naše vlastite živote. Suočili smo se s neprijateljem jačim od nas i svladali smo ga zahvaljujući duhu koji nas pokreće. Tijekom jedanaest minuta, uspjeli smo uništiti, likvidirati, raspršiti, zgaziti, odsjeći, razbiti i zdrobiti naše neprijatelje. No borba nije bila lagana. Platili smo visoku cijenu u krvi. Ali kada smo sreli smrt, pogledali smo je ravno u oči, nasmijali joj se u lice, pljunuli na njezinu kosu, razbili joj lubanju tako da bi je se vlastita majka posramila. Uistinu, borba je bila teška, gruba i tvrdoglava. Pred jedanaest minuta, otišli ste tamo, cijela brigada s oružjem i opremom, a niste se vratili. Nitko od vas nije se vratio, a ja ovdje stojim i razgovaram s praznim poljem.*

*(Stanka.)*

*Prazno.*

*(Traži nekoga na polju i pokušava nastaviti govoriti.)*

*Vojnici...*

*(Stanka.)*

*Vojnici...*

*(Na trenutak stoji bespomoćno i odjednom podigne oči prema nebu.)*

*Vojnici!*

*(Salutira.)*

Redateljica komada *Ti i ja i sljedeći rat*, osvrćući se na predstavu trideset godina nakon premijere, spomenula je u novinskom intervjuu i prepirke s Levinom oko najučinkovitijeg izvođačkog stila kod nekih posebno provokativnih izjava. Shavit, koja se upravo bila vratila iz Sjedinjenih Američkih Država, zalagala se za agresivni agitpropovski stil glume nadahnut alternativnim američkim kazalištima koja su u to vrijeme protestirala protiv vijetnamskog rata. Levin se toga bojao i, kako se pokazalo, bio je u pravu, jer kada je predstava probno izvedena pred ljevičarskom publikom u jednom od kibuca, ljudi su bijesno bacali stolice na glumce i usred predstave izazvali njezin prekid. Stariji članovi kibuca gnjevno su otišli, a mladi, koji su izravno iskusili rat, ostali su i ogledali predstavu do kraja. Sami tekstovi očito su bili toliko ekstremni i otvoreni da nije trebalo posebno naglašavati poruku stilom glume. Nakon tog je incidenta odlučeno, u skladu s Levinovim preporukama, da se promijeni stil izvedbe, tako da bude



mekši i osobniji. Ovaj rani incident je nesumnjivo utjecao i na stil režije, koji je sam Levin razvio režirajući kasnije svoje vlastite komade. Godine 1972., nekoliko mjeseci nakon premijere *Hefetza* kojeg je režirao Oded Kotler u Gradskom kazalištu u Haifi, Levin je započeo karijeru redatelja s postavom komada *Yaakobi i Leidental*.

Prije ovog koraka, Levin je uspio pokrenuti još jednu veliku buru u izraelskom kazališnom svijetu, ali i šire. Razlog komešanja bio je njegov treći satirički kabaretski program, *Kraljica kupaonice*, izveden 1970. u kazalištu Cameri. Ovim je komadom Levin postao nacionalno poznat pisac i još poznatiji kao *enfant terrible* koji se usudio kritizirati prihvaćene nacionalne mitove, kao i političku elitu. Skandal je počeo prije premijere, kada su nacionalne novine *Ma'ariv*, objavile neke dijelove planirane izvedbe. Jedan od urednika novina bio je i predsjednik vladina odbora za cenzuru, koji je djelovao na temelju britanskog mandatnog prava iz kasnih dvadesetih godina dvadesetog stoljeća. Kazalište Cameri u Tel Avivu pripadalo je središnjoj struji, za razliku od klubova gdje su ranije izvođene njegove predstave *Ti i ja i sljedeći rat* i *Ketchup*. Ipak, u to vrijeme Cameri nije imao status gradskoga kazališta ni takvu financijsku potporu i kako se *Kraljica kupaonice* razvijala, planirana promjena statusa postajala je primarni cilj kazališta. Odbor za cenzuru odmah je na početku cenzurirao dva dijela predstave, a jedan je od njih parodija priče o Abrahamovu žrtvovanju sina Izaka iz *Postanka*. Prema Levinovoj verziji priče, dok hodaju prema brdu, Abraham govori sinu što će učiniti i moli ga za oprostaj jer, kako kaže, radi samo ono što mu je Bog naredio. Međutim, Izak kaže ocu da ne treba imati grižnju savjesti i da razumije da je to Božja volja pa se njegov otac ne treba osjećati loše zbog toga što će učiniti. Dok se približavaju planini gdje će se žrtva dogoditi, anđeo Božji, baš kao u priči u *Postanku*, doziva za spas dječaka. Ali kako Abraham slabo čuje, on ne može čuti glas anđela. Da Izak nije uspio uvjeriti oca kako Bog uistinu želi da njegov sin bude spašen, događaj je, kako je zaključeno u kratkom razgovoru između oca i sina, mogao loše završiti. Skeč završava tako da Izak pita što će se dogoditi ako ni drugi očevi koji namjeravaju žrtvovati svoje sinove ne budu mogli čuti glas anđela.

Ova parodija biblijskog teksta pokazuje već na samom početku Levinove karijere njegovu osjetljivost prema izvornom tekstu, koji potom potpuno preokreće. Odbor za

cenzuru smatrao je da je ovakva interpretacija uvredljiva za očeve vojnika. Kazalište se požalilo na odluku i drugi je dan cenzura skinuta, a dijalog je uključen u predstavu. Ali pozornost koju je predstava dobila i kritike koje je potaknula – posebno među nekim vjernicima, pripadnicima vijeća Tel Aviva, koji su zaprijetili uskraćivanjem potpore gradskom kazalištu Cameri – prisilile su kazališni odbor da nakon devetnaest izvedbi prekine izvođenje *Kraljice kupaonice*. Glumci, koji su se osjećali ugroženo zbog ponekad burnih i agresivnih reakcija nekih gledatelja, složili su se s odlukom. U svojim kasnijim djelima, poput *Jobovih muka*, adaptacije knjige o Jobu koju je režirao u kazalištu Cameri 1981., Levin se poslužio sličnom tehnikom preokretanja. Tijekom cijele karijere, koja je završila s *Rekvijemom i Plačljivcima*, Levin je neprestano koristio različite intertekstualne strategije, stalno se referirajući na veliku količinu izvornih tekstova.

Dodatni razlog za probleme koje je izazvala postava *Kraljice kupaonice* je pjesma koja se pjeva odmah nakon prepravljene verzije Izakove žrtve. Pjeva je mladi dječak koji leži mrtav u grobu, obračunajući se svojem ocu koji ga pokapa. Pjesmu ovdje treba prenijeti u cijelosti jer daje dobar uvid u retoričke strategije koje je Levin koristio:

*Oče dragi, dok stojiš nad mojim grobom,  
Star i umoran i zaboravljen ovdje,  
I gledaš kako pokapaju moje tijelo pod zemlju  
I stojiš iznad mene, oče dragi,  
Nemoj stajati tako ponosan,  
Nemoj dizati glavu, oče dragi,  
Mi smo sada meso nasuprot mesu,  
Ovo je vrijeme za plač, oče dragi.*

*I neka tvoje oči plaču za moje oči,  
Nemoj ovdje prešutjeti moju čast,  
Nešto veće od časti  
Sada leži pod tvojim nogama, oče dragi,*

*I nemoj reći da si se žrtvovao,  
Jer ovdje sam ja taj koji se žrtvovao,  
I nemoj govoriti riječi visoka  
Jer ja sam sada vrlo nisko, oče dragi.*

*Oče dragi, dok stojiš nad mojim grobom  
Star i umoran i zaboravljen ovdje,  
I gledaš kako pokapaju moje tijelo pod zemlju –  
Molim tada tvoj oprost, oče dragi.*

Iako je Izak spašen, kao i u biblijskoj priči, Levin pokazuje

mrtvog dječaka, žrtvu čiji otac očito nije čuo glas anđela. Ovdje je mrtav dječak postao svjedok koji govori iz groba. Ovu je pjesmu redatelj Omri Nitzan uključio u izvedbu *Umorstva*, gotovo trideset godina kasnije. U izvornoj verziji, očito ju je židovski/izraelski dječak pjevao svojem ocu. U izvedbi *Umorstva*, arapski dječak, kojeg su ubili izraelski vojnici, pjeva pjesmu svojem ocu.

Slika mrtvog dječaka uvećana je u *Dječjem snu*, koji je objavljen 1991. i premijerno izveden 1993. u Nacionalnom kazalištu Habima, u Levinovoj režiji. Gledano unatrag, mislim da ovu izvedbu treba smatrati jednom od najimpresivnijih Levinovih predstava. Ovdje vidimo skupinu mrtve djece kojima je anđeo rekao da će sljedeće mrtvo dijete koje stigne u zemlju mrtve djece biti ono zbog kojega će Mesija doći i sve ih uskrsnuti.

To je samo jedan od brojnih primjera kako se Levin uzastopce vraća istim slikama i konstelacijama. Mrtvo dijete je svakako jedna od tih slika. U kasnijim komadima međutim, uključujući i *Dječji san*, smrt se promatra kao neizbježna sudbina pojedinca, čak i ako često, kao u toj predstavi, ima političke i ideološke implikacije. U kasnijim djelima Levin se izravnije identificira sa žrtvom koja umire nego sa svjedokom koji će nastaviti živjeti. Činjenica da se Levin borio s tim pitanjem tijekom cijele karijere omogućila je kazalištu, ne samo kroz riječi nego i kroz konkretne vizualne slike na pozornici, da konkretizira stalni sukob sa smrću, ali i njezinu prisutnost. Tijekom cijele karijere tražio je vizualne iskaze na pozornici kako bi izrazio to prazno ništavilo koje zovemo smrt.

...

Nije moguće izdvojiti jedan izvor književnog i kazališnog nadahnuća za Levinov rad kao pisca i redatelja. Njegov je rad poseban prvenstveno zbog njegove potrebe da stalno eksperimentira s brojnim stilovima, načinima pisanja, kazališnim mizanscenom te zbog njegove fleksibilnosti i domišljatosti u tom procesu. Levina možemo gledati i kao virtualnu antologiju utjecaja i intertekstualnih uputnica, od Biblije – uključujući i Novi zavjet – klasične grčke drame do Shakespearea i Molièrea, a preko njih do realista poput Ibsena, Strindberga i posebno Čehova. Teško je odrediti tko je na njega najznačajnije utjecao. Levinovo gorljivo zanimanje za kazalište i njegovo djelovanje, za takozvanu mašineriju kazališta i njezine tajne, stalno su ga navodili da se oslanja na navedene i druge klasične pisce, ponekad ih je i izravno citirao, stvarajući tako različite oblike pastiša i intertekstualnosti, ali i transformirajući nji-

hove osnovne estetske ciljeve.

Komad *Usta otvorena*, parabola o čuvaru u krajičinu dvorcu koji je kažnjen osjeppljivanjem jer je virio u njezinu spavaonicu, započinje pitanjem: "Tko je tamo?" baš kao i Shakespearov *Hamlet*. Levin je u ovom komadu prilagodio brojne situacije iz polaznog teksta. I *Rekvijem* je adaptacija triju Čehovljevih novela, a komad *Jobove muke* nije samo radikalno prepričavanje poznate knjige iz Biblije, nego i završava navodom iz Čehovljeva *Ujaka Vanje* – "Odmorit ćemo se!" – koji Levin stavlja u usta mrtvaca, za razliku od Čehovljeve drame gdje to izgovara Sonja, predstavljajući one koji se nemaju čemu nadati osim smrti, ali su i dalje prisiljeni živjeti. Te stilističke figure intertekstualnosti i aluzija značajno pridonaju bogatstvu tekstu i značenja i nisu samo estetsko uljepšavanje. To su dokazi Levinova dubokog i revnog poznavanja kulturne i kazališne tradicije. Za Levina su tri najvažnija izvora nadahnuća među modernim sudionicima i kazališnim piscima dvadesetoga stoljeća svakako Samuel Beckett, Bertolt Brecht i Antonin Artaud.

Beckettov je utjecaj pokretački. U Beckettu je Levin pronašao učitelja sažetoga kazališnog jezika koji izražava neodgonetljive tajne ljudskog postojanja, kao i učitelja umjetnosti poetske redukcije i apstrakcije. Levinove poetske slike su kristalno jasne, poput Beckettovih. Ali dok su Beckettovi likovi na različite načine zatočeni u kontejnerima kao ljudsko smeće, gdje čekaju dolazak neizbježnog kraja svijeta, u Levinovim komadima likovi se umjesto toga često nalaze na zahodu ili govore kako tamo idu, pokušavajući se osloboditi otpadnih tvari, očekujući i neprestano pričajući o svojoj smrti. Levinovi su likovi izravnije svjesni vlastite prolaznosti, više govore o svojem kraju nego o kraju svijeta, s bolnom izravnošću koja se često smatrala neugodnom ili čak besramnom. U Levinovim društvenim komedijama svi roditelji imaju djecu, koja isto tako imaju djecu, koja jesu ili će slijedom postati, poput svojih roditelja – sebična i okrutna. To stalno reproduciranje "istog" izražava vječnu stazu u Levinovu kazališnom univerzumu. Moglo bi se čak reći da je to sta-

**Najopsežnija lekcija koju je Levin naučio od Artauda i njegova "kazališta okrutnosti" je da se moramo ponašati kao da će nam se nebo svakog trenutka srušiti na glavu. To se obično, ponekad posve doslovno, događa likovima u Levinovim komadima.**



Yakish & Poopche H. Levina, Kazalište Gesher, redatelj Yevgeny Arye, 2007.

za obilja, a ne kao kod Becketta staza koja vodi postupnoj redukciji.

Levin je pažljivo proučavao i djela i teoriju Bertolta Brechta kako bi pronašao dramska rješenja za ideološke borbe pojedinca u određenom društvenom okruženju. Ali umjesto da bude neprikriiveni marksist ili društveni revolucionar poput Brechta, Levin prilazi s gotovo nihilističke pozicije, u kojoj pojedinac, zbog svojih inherentnih egoističnih poriva, postaje nasilan i gubi dodir sa stvarnošću koja ga okružuje, ali i s društvenim normama, barem onako kako mi u publici poimamo te stvarnosti i norme. To je osebejan oblik *Verfremdung*, udaljavanja ili otudjenja, koje Levin upražnjava. Njegovi likovi, poput Brechtovih, obično nisu u potpunosti svjesni implikacija borbi koje vode, usprkos činjenici da stalno glasno govore što misle i osjećaju. Implikacije njihovih misli treba dokučiti gledateljstvo.

Ali dok Brechtovi likovi često postaju bespomoćne žrtve društvenih, po-litičkih i ideoloških ne-pravdi, Levinovi likovi su ipak, usprkos svemu što znaju o svijetu, sposobni za

posljednju, iako obično besmisleni, borbu protiv tih sila. Zbog toga su istodobno tako snažni i odbojni. Brechtovi su junaci, poput Majke Hrabrosti ili Galilea, usprkos tome što često glasno prosvjeduju, istodobno i kukavice i naivci, što upućuje da će neizostavno postati žrtve, ali i na njihovu nemoć ili čak nemogućnost da shvate u kojoj su zapravo opasnosti njihovi životi. Međutim, Brecht pokazuje taj nedostatak inicijative samo neizravno, kada njegovi likovi nisu u mogućnosti ostvariti željene rezultate. Nasuprot tome, Levinovi likovi su hrabriji, prkose sudbini, bore se do posljednjeg daha, ponekad čak i osporavaju neizbježnost smrti i obično postaju žrtve jer su nagli i nestrpljivi. Likovi koje je Levin stvorio neprestano misle naglas, govore gorku "istinu", ali usprkos tomu oni ne omogućavaju čitatelju ili gledatelju da se identificira s njihovim egzistencijalnim dvojicama, ili da barem osjeti samilost prema njima. Umjesto toga, divimo im se zbog iskrenosti, nećega što definitivno ne osjećamo prema Brechtovim likovima. Ideje Antonina Artauda također su imale presudnu ulogu u Levinovom intelektualnom i estetskom razvoju kao pis-

ca i kao redatelja. Utjecale su na njegovo razumijevanje povijesti i načina na koji je opažao prekretnice u životu pojedinca. Najopsežnija lekcija koju je Levin naučio od Artauda i njegova "kazališta okrutnosti" je da se moramo ponašati kao da će nam se nebo svakog trenutka srušiti na glavu. To se obično, ponekad posve doslovno, događa likovima u Levinovim komadima. Postoji trenutak u gotovo svakom njegovom komadu kada junak, obično bez prethodne najave, slijedom neobjašnjivih hirova vanjskih snaga gubi sve što posjeduje. Ponekad je taj hir metafizičkog ili izvanzemaljskog podrijetla, kao u Levinovoj adaptaciji priče o Jobu. *Jobove muke* primjer su Levinova zanimanja za nagle katastrofe koje se ljudima događaju na Artaudov način, nebo im pada na glavu, baš kao u biblijskoj priči.

Ipak, često upravo ljudi u zamišljenom svijetu pokreću prijetnju koja mijenja nečiji život. Tipičan primjer takve prijetnje je Ya'akobijev parodijski uvodni govor u Levinovu komadu *Ya'akobi* i *Leidental* iz 1972. o dvojici starih prijatelja čiji je odnos ugrožen:

*Ja, Itamar Ya'akobi, četrdesetogodišnjak, ovime izjavljujem kako sam odjednom otkrio da sam rođen da bih živio. Još večeras ću uništiti svoje prijateljstvo s mojim dobrim prijateljem Leidentalom. Neću s njim više piti čaj ni igrati domino. Povrijedit ću ga i raniti, odbacit ću njegovo prijateljstvo i učinit ću da se osjeća samo tako da će naučiti gdje je on - i gdje sam ja. Povrijedit ću ga i raniti. Ranit ću ga i povrijediti. Uz srdačne pozdrave toplo se ljubim - ja, Itamar Ya'akobi.*

Na temelju takve prijetnje, koja u ovom slučaju i parodira tekst nosača baklji u tradicionalnoj ceremoniji slavlja izraelskog Dana nezavisnosti, Levin može u trenu uspostaviti dramski konflikt u kojem se žrtva pokušava braniti od poniženja počinitelja.

Za razumijevanje svih implikacija Artaudova stajališta, koje jasno parodira primjer iz *Ya'akobija* i *Leidentala*, potrebno je reći nekoliko riječi o vjerojatno najosnovnijem narativnom uzorku koje Levin koristi u svojim komadima. Taj narativni uzorak može se promatrati kao ideološki nacrt za razumijevanje Levinove narativne strukture i načina na koji shvaća povijesne procese. U njegovim ranim komadima, taj uzorak u pravilu predstavlja priču o međuljudskom odnosu, dok se u kasnijim integrira u opsežnije i čak metafizičke kontekste, pokazujući kako pojedini likovi slijepo slijede okrutni fatalizam tih povijesnih procesa.

*Dječji san* i *Umorstvo* dva su primjera u kojima se sudbina pojedinca integrira s prijetnjama povijesnog destruktivizma i neuspjeha.

Levin često aktivira svoje dramske priče s izravno formuliranom prijetnjom. Obično jedan od likova planira izvesti nekakvu okrutnost ili nasilje prema drugom liku. U pravilu se ta prijetnja čini potpuno proizvoljnom i, što je još važnije, potpuno je neočekivana, dolazi bez pripreme na razini zapleta ili karakterizacije. Iz formalno-logičkoga gledišta, prijetnja je, prema teorijama Austina i Searlea, govorni akt. Može se oblikovati kao kondicionalna izjava: "Ako x, onda y." Većina oblika "obrazovanja" temelji se na toj vrsti logičke strukture, gdje je y nagrada ili kazna, ovisno o tome kako osoba ili "žrtva" koja se tako educira provede x. Većina roditelja i učitelja prisiljava mlade ljude da čine neke stvari, da do kraja pojedu glavno jelo ili napišu zadaću, upravo takvim prijetnjama.

Ali u Levinovu teatru, ta načoigled logična struktura potpuno je prekinuta i umjesto toga počinitelj prijeti drugom liku nekom vrstom kazne, na temelju razloga koji se čine potpuno irrelevantnim za određenu situaciju ili se čak ne otkriva nikakva svrha prijetnje. Tako nedostaje prvi dio prijetnje - "Ako x" - koji bi trebao stvoriti racionalnu bazu za prijetnju. Levin pokazuje situacije gdje su prijetnje potpuno nelogične ili sadrže jedino dio "onda y", oslanjajući se na nerazuman hir počinitelja kao "razlog" za prijetnju. Štoviše, zbog iznimne okrutnosti, te prijetnje čine se potpuno nemotiviranim samom situacijom. U većini slučajeva gledatelji trebaju sami pronaći razloge za okrutne prijetnje, kako bi ih navodno učinili "logičnima" i razumljivima. Gledatelj tako mora opravdati prijetnju prema nekoj normi s kojom se u osnovi ne slaže, jer se čini apsurdnom ili čak nemoralnom. Budući da je prijetnja, izrečena u brojnim Levinovim komadima, prilično okrutna, pa čak uključuje i bolna mučenja ljudskoga tijela, ona jasno osporava naše moralne norme. I zato postaje problematična ne samo za potencijalnu žrtvu koja je osuđena na patnju već i za osjećaje gledatelja. Iracionalna prijetnja često se temelji i na nekom obliku apsurdna ili crnog humora.

Uz takvu prijetnju - "Ozlijedit ću ga i probosti. Probst ću ga i ozlijediti" - počinitelj - osoba koja na temelju iracionalnog hira izjavljuje da želi biti okrutna - uskoro obično izjavljuje da je prijetnja poništena, da nije bila ozbiljna. Ova promjena stava daje žrtvi i gledateljima dojam da je početna prijetnja preobražena u neki oblik ekstremne

dobrohotnosti. Govorni akt "prijetnje" preobražen je u njegovu dijametralnu suprotnost – "obećanje" da prijetnja neće biti provedena. Razlog te nagle promjene obično se ne objašnjava; opet se temelji na iracionalnom hiru. Ipak, promjena stava bivšeg počinitelja postaje tek privremena odgoda uvodne prijetnje, puška taktika za olakšavanje napetosti. A onda, kada žrtva vjeruje da je opasnost uistinu prošla, početna se prijetnja napokon provodi. Ta nagla promjena obično iznenađuje i žrtvu i gledatelje. Privremena odgoda stvorila je dojam da će se početna prijetnja moći izbjeći budući da je počinitelj shvatio kako je okrutna i čak nelogična. Kada se okrutno djelo napokon provede, ipak se čini da je početna prijetnja nekako bila neizbježna, kao izraz sheme ljudske sudbine, koju čak ni počinitelj, koji je pokrenuo okrutan niz događaja – od prijetnje do odgode i onda do konačnog ostvarenja – ne može kontrolirati.

Ova Artaudova narativna shema okrutnosti, koja se u Levinovim komadima ponekad izražava kroz ekstremne oblike fizičke okrutnosti, temeljna je i sveprisutna strukturalna okosnica u većini Levinovih drama i predstava. Ponekad služi kao proziran alegorijski veo kroz koji on ispituje, kao i iz povijesne perspektive, temeljna pitanja ljudskog djelovanja u društvenim situacijama, kao u *Jobovim mukama*, a ponekad izravno predstavlja dobro poznatu stvarnost, kao na primjer u *Umorstvu*, gdje su Izraelci i Palestinci predstavljeni unutar stalno rastuće psihoze prijetnji s jedne i druge strane. Ovo narativno sredstvo omogućilo je Levinu da suoči izraelske gledatelje s njihovom vlastitom ulogom, ne samo kao žrtava okrutnosti već i kao uzročnika tuđih patnji, nečega s čim se svi ne slažu. Ali ovaj narativni uzorak ima i komičan oblik, koji se najčešće usredotočuje na odnos između muškaraca i žena. Nemoć da se pronađe ravnoteža između emotivnih i seksualnih odnosa pretvara se u stalnu prijetnju, obično kao rezultat krhkosti muške potencije kojoj nedostaje i logička struktura, upravo kao i kod Levinova poimanja iracionalne prijetnje.

Levin često aktivira svoje dramske priče s izravno formuliranom prijetnjom. Obično jedan od likova planira izvesti nekakvu okrutnost ili nasilje prema drugom liku. U pravilu se ta prijetnja čini potpuno proizvoljnom i, što je još važnije, potpuno je neočekivana, dolazi bez pripreme na razini zapleta ili karakterizacije.

Usudio bih se čak ustvrditi da je stalnim preoblikovanjem tog narativnog uzorka u gotovo svakom od svojih pedeset šest objavljenih komada Levin dotaknuo nešto što je naučeno ne samo od Artauda nego i iz židovske povijesti, od davnih vremena do holokausta i do novijih terorističkih eksplozija u gradovima današnjeg Izraela. To židovsko "iskustvo", posebice tijekom dvadesetog stoljeća, koje je bilo ključno u stvaranju kolektivne izraelske kulturne svijesti, daje dodatnu snagu narativnom uzorku koji Levin koristi. Moglo bi se reći da su Židovi, uz zajedničku kulturnu i povijesnu svijest, usvojili i kolektivnu svijest o katastrofama koje nisu bile posljedica prirodnih nepogoda, nego nečije iracionalnosti. Kroz svoje predstave Levin je uspio preobraziti iskustvo viktimizacije u učinkovitu kazališnu narativnu strukturu, istodobno odražavajući i prošlost i sadašnjost te smještajući pri tome svoje pripovijedanje u različite konkretne situacije.

(...)

U svojem cjelokupnom djelu Levin je donio pronicavu kritiku izraelskog kulta žrtve, otkrivajući njezin ritual i mitske izvore i ispitujući oblike okrutnosti koji ga hrane. Takvi oblici okrutnosti, koje poznajemo iz povijesnih knjiga, neprestano se oživljavaju u *Dječjem snu*, gdje se ispituju složeni psihološki i društveni procesi koji su odnjegovali nacizam, ali i druge oblike opresije. Levin je stvorio alegorijski okvir u kojem su fantastični aspekti pojedinačnih situacija potpuno prevladali, potičući nas da na dubok, mračan način promislimo o ljudskim čežnjama i potrebi za maštanjem.

Rasprava o tome kako se prijetnja i patnja preobražavaju u teatar i spektakl obvezuje nas da pobliže razmotrimo Levinovo razumijevanje kazališta kao umjetničkog medija. Kratak prozni uradak pod naslovom *Dva kazališna čuda (Shnei Pilei Hateatron)*, objavljen u književnom časopisu *Siman kria* 1990. godine, govori ponešto, iako na ironičan način, o Levinovoj očaranosti kazalištem.

#### Dva kazališna čuda

*Dva kazališna čuda, jedno malo, drugo moćno, na rubu su čudesnog.*

*Malo je čudo ulazak glumca s gorućom svijećom, koja se ne gasi, na pozornicu. A tu su ventilatori, pogotovo na velikoj otvorenoj pozornici, plamen se svine, kao da će se nakratko ugasiti, ali se onda uspravi u punoj svjetlosti,*



*Dječji snovi* H. Levina u Izraelskoj operi, redatelj Omri Nizan, 2010.

pravo čudo. A drugo? Evo ga. Tisuća gledatelja, red za redom. Jedan do drugoga, jedan iza drugoga, a mi smo među njima. Ispred nas je uveo i čelav starac, mršava kruna kose na dnu njegova zatiljka. Njegov je zatiljak uzak i izbrazdan. Oh, taj vrat i rijetka kosa su tako dirljivi, tako tužni. Čovjek stavlja naočale i lista program. Glava i u njoj mozak. Svjetlo se gasi, tama. Diže se zavjesa i netko se počinje koturati pozornicom. Ulazi glumac, sa svijećom ili bez svijeće, govori, viče, ponekad pjeva. Čovjek s izbrazdanim vratom zuri ravno naprijed – mijenja naočale naočalama – zaokupljen je onim što vidi. Oči i iza njihovog mozaka. A što smo mi? I naš pogled utire put između slušalice i smežuranog čovjeka i slušalice i kugle iza nje, i usredotočen je na ono što se događa na pozornici. Zavidljivi smo što odjednom ne udarimo taj izbrazdan vrat nadlaničom, strašan udarac s nerazumljivim poljupcem. Hoćete li reći: Zašto? Što nam je učinio? Postavljamo si isto pitanje. To što nije učinio ništa i činjenica da nas moćna snaga u nama može nagnati da ga udarimo bez razloga – to je problem. Bez razloga, nizašto, odjednom moramo udariti

U svojem cjelokupnom djelu Levin je donio pronicavu kritiku izraelskog kulta žrtve, otkrivajući njezin ritual i mitske izvore i ispitujući oblike okrutnosti koji ga hrane. Takvi oblici okrutnosti, koje poznajemo iz povijesnih knjiga, neprestano se oživljavaju u *Dječjem snu*, gdje se ispituju psihološki i društveni procesi koji su odnjegovali nacizam, ali i druge oblike represije.

*smežuranu lubanju i istodobno osjećamo snažnu sućut prema slabima, Bog zna zašto! A ne udariti ga traži veliko svladavanje.*

Ovaj kratak tekst može se možda čitati poput autobiografske uspomene, ali mogao bi biti i kreativni pokus, zaiigrano maštanje koje je Levin razvio na svoj tipičan ironičan način, kao ublaženi iskaz, u svrhu istraživanja kazališne čarolije.



Ali kazališna čarolija je očito "ozbiljnija" od ovoga pokusa. Likovi u Levinovim komadima često aludiraju na tu čaroliju. Jedan primjer su završni monolozi oba čina u *Gumenim barunima* iz 1978. godine, u kojima ženski lik, Bella Berlow, ponavlja slike s pozornice kao osvjetljenog mjesta nade i mogućnosti, povezujući ga sa značenjem, ili radije nedostatkom značenja, i prepestano frustrirajuća očekivanja njezina vlastitog života. Na kraju prvog čina, kada joj je tek nešto više od četrdeset godina, Bella Berlow kaže:

*Oh, taj trenutak u kazalištu, kada je svjetlo u gledalištu ugašeno, a svjetlo na pozornici nije još upaljeno, a publika sjedi u mraku, čekajući u tišini, sva iščekivanja, svi snovi tisuće ljudi usmjereni su na jednu točku u mraku ispred njih. Imam osjećaj da taj trenutak proživljavam cijeli život, čekajući u mraku. Uskoro će se zastor podići, pozornica će biti preplavljena blješćim svjetlom i slikovit će život započeti ispred mene. Da, uskoro, ovdje će osvanuti šareni život, prekrasan, veličanstven život nikada prije viđen.*

A na kraju drugog čina, dvadeset godina kasnije, nakon dodatnih razočaranja i frustracija, Bella Berlow vraća se istom prizoru:

*Poput onog trenutka u komadu, pred dvadeset godina kada se svjetlo u gledalištu ugasilo, a svjetlo na pozornici se nije još upalilo, a mi smo sjedili i čekali u tišini, sva iščekivanja, svi snovi usredotočeni na jednu točku u mraku ispred nas: i onda je odškrinut stari zastor, slabo žučkasto svjetlo se pojavilo na pozornici, a tri bijedna čovjeka stajala su tamo na daskama s kartonom i u prnjama, i tijekom duga dva sata uzburkali su naše živote, kao da je tamo bilo nešto što nismo znali.*

To je u osnovi ista slika koju Kostja u Čehovljevu *Galebu* koristi kada kritizira svoju majku, glumicu, zbog realističnoga kazališta u kojem nastupa. Ta figura o "predstavi unutar predstave" koja navodi na razmišljanje ima dugu i složenu povijest, koje je Levin sigurno svjestan, i ona stvara ovdje, kao i u većini njegovih komada, intertekstualne aluzije i uputnice na brojne tekstove. Čehovljeva djela glavni su izvor nadahnuća kojima se Levin mnogo puta vraća poput kraja u *Jobovim mukama*, koji izravno upućuje na završni Sonjin monolog u *Ujaku Vanji*, kao i u *Rekvijemu*, koji je dramatisirani kolaž nekoliko Čehovljevih novela.

Kostja u *Galebu* kaže:

*Ona voli teatar, njoj se čini da ona služi čovječanstvu, svetoj umjetnosti, a po meni, suvremeni je teatar – rutina, predrasuda. Kad se podigne zastor i pri večernjoj rasvjeti, u sobi od tri zida, ti veliki talenti, ti žreci svete umjetnosti predstavljaju kako ljudi jedu, piju, ljube, hodaju, nose svoje prsluke; kada iz otrcanih slika i fraza nastoje uloviti neku poruku – poruku situ, lako shvatljivu, prikladnu za domaću uporabu; kad mi u tisuću inačica nude uvijek isto i uvijek isto i uvijek isto – onda ja bježim i bježim, kao što je Maupassant bježao od Eiffelova tornja, koji mu je svojom ružnoćom tištio mozak.<sup>1</sup>*

I Levin je stvorio kazalište koje se temelji na tim dosadnim i oronulim svakodnevnim istinama. Njegovi likovi ne mogu izdržati unutarnju otrcanost tih istina i osuđeni su na život na donjim stubama "velikog lanca" građanskog života umjesto onog koji stalno postoji u njihovim maštanjima kao potpuniji i čistiji oblik. Ali za razliku od Čehovljevih komada, gdje Kostja vjeruje da može stvoriti alternativnu viziju, na pozornici kao i u vlastitom životu, Levinovi su likovi uvijek bolno svjesni stalno rastućeg egzistencijalnog raskida između eskapističkih fantazija i stvarnosti koja ih okružuje. Kazalište je osvjetljeno mjesto gdje se taj raskid između stvarnosti i fantazije može doslovno odigrati.

Za Levina je blještavo osvjetljena pozornica neka vrsta Freudove primalne scene na kojoj su želje, fantazije i strahovi likova na pozornici stalno projicirani gledateljskim pogledima koji ih gledaju iz relativno sigurnijeg položaja u publici. Likovi u Levinovim komadima su stalno postavljani u položaj gledatelja vlastitih patnji ili patnji drugih likova. Gledaju sami sebe kao da su glumci koji su na daskama, kako kaže Bella Barlow, razmišljajući "o našim životima, kao da ima nečega što ne znamo". Pitanje s kojim se Levin pisac i redatelj konstantno sukobljava i za koje je razvio vlastite osobne estetske strategije jest način na koji taj pogled koji razmišlja može omogućiti postizanje kritične perspektive prema toj dosadi, dok istodobno stvara sadržajno kazališno iskustvo za gledatelje. Jedan od najekstremnijih primjera tog metateatarskog *Gestusa* – jer to jest *Gestus* u brehtovskom smislu, koji stvara neprestano rastući osjećaj otuđenja i udaljavanja između likova i njih samih, kao i između gledatelja i likova – javlja se u

<sup>1</sup> S ruskoga preveo Vladimir Gerić.

*Hefetzu*, jednoj od ranih domaćih komedija, koja je premijerno izvedena 1972.

Kazališne igre koje bračni par Medena (u hebrejskom izvorniku Tiglach) i Clemensia (čije se ime sastoji od susjednih slova "kaf", "lamed", "mem", "nun", "samech", "ain" iz hebrejske abecede) igraju za svojega vječnoga gosta Hefetza – riječ koja znači "stvar" ili "predmet" kao i "želja" na hebrejskom – stvaraju panoptičku noćnu moru za Hefetza, koji se buni protiv predstavljanja onog što oni smatraju njegovim "životom".

*MEDENA: Sada! Prije no što nas dobrota prisili da se predomislimo! Ustani, Clemensia! Jedna od mojih i Clemensinih najdražih igara dok se valjamo po krevetu je lijepa igra "Hefetz znatiželjnik biva kažnjen".*

*(Clemensia ustaje i stane nasred sobe.)*

*Noć. Medena je vani. Clemensia se razodijeva u svojoj sobi i sprema za krevet. Hefetz znatiželjnik čuči pred vratima i viri kroz ključanicu.*

*HEFETZ: Klevetanje! Nisam virio!*

*MEDENA: Možeš započeti Clemensia, ja ću igrati Hefetza.*

*HEFETZ: Zabranjujem ti da me igraš!*

I okrutna igra u kojoj muž igra gosta započinje i postupno se pretvara u produženo kažnjavanje Hefetza, koji, barem djelomično zbog tog sadističkog ponašanja, odluči počiniti samoubojstvo skokom s krova neposredno nakon vjenčanja s Pogrom, Medeninom i Clemensinom kćeri.

Izravnost i analitičko-kirurška jasnoća kojom Levin prikazuje ljudske olupine i njihove slabosti, koje često dosegnu čak i točku iza očaja, nisu uvijek bili lako probavljivi za kazališnu publiku srednje klase, koja je ponekad jednostavno bila zgađena onime što se prikazivalo na pozornici. Otpor ili čak protest koji lik poput Hefetza izražava prema gledanju samog sebe u okrutnoj "predstavi unutar predstave" nije olakšao gledateljima pogled na vlastite živote prikazane na pozornici. Hefetz nije bio u mogućnosti zaštititi samog sebe pa je počinio samoubojstvo, baš kao i Kostja.

Ali Levin u isto vrijeme nije ostavljao prostora za eskapizam koji je Čehov nagovijestao, koji je omogućio Kostjinoj majci Arkadini da pobjegne u udobnost kazališne iluzije. Za Levina kazališna iluzija ne pruža takvu utjehu. U tom verbalnom napadu na kazalište koje opisuje svakodnevni život Kostja je, naravno, zaboravio spomenuti – a to je ne-

sumnjivo namjerna Čehovljeva ironija – da je Maupassant, koji je prezirao vulgarnost Eiffelova tornja i mrzio gledati ga kad god je bio u Parizu, ipak svaki dan ručao u jednom od njegovih restorana. To je, ponosno je tvrdio Maupassant, jedno je rijetkih mjesta u Parizu gdje ne mora gledati to čudovišno arhitektonsko djelo.

Nasuprot tome, Levin ne ostavlja takve prostore u svojim likovima. Oni su uvijek u sredini svojih upropaštenih života i uvijek ih gledaju širom otvorenih očiju. Svijest njegovih likova da nisu sposobni pobjeći od trivijalnosti vlastitih svakodnevnica sadrži drugačiju vrstu složenosti, složenosti koja u konačnici vodi prema otvorenom sukobu s okrutnim životnim apsurdima. Oni znaju da kuda god išli – a prema stereotipima koje je stvorila izraelska kultura žele ići u druge zemlje ili barem stalno sanjaju kako će tamo ići – njihova osnovna situacija ostaje nepromijenjena. Ali sam ih san, kao i kazalište, fascinira. U pravilu, Levinovi likovi nisu voljni odustati od nada koje taj san sadrži, ali vrlo brzo shvaćaju da se život neizostavno sastoji od niza katastrofa.

Levinovi su komadi tako fascinantni, ali istodobno i tako poticajni za čitanje i gledanje, zbog činjenice da čitatelj/gledatelj obično dostiže svoj (prema Levinu) neizbježan zaključak prije nego što ga likovi postanu potpuno svjesni. Ali kada likovi dosegnu razinu prepoznavanja i uvida koji i njima omogućuje vidjeti cijelu sliku, a to se u pravilu dogodi vrlo brzo, oni stvaraju zaključke na temelju osviještenosti za koju mi u publici nemamo dovoljno hrabrosti čak ni da bismo je formulirali. Iz tog se razloga, mislim, odmah udaljavamo od Levinovih likova, dok se istodobno divimo njihovoj potpunoj iskrenosti. To je gotovo nemoguća kombinacija odbijanja i privlačenja zbog koje su Levinova djela u isto vrijeme i privlačna i jedinstvena.

Prijevod s engleskog: Jasenka Zajec  
(Integralna verzija ovoga teksta objavljena je kao uvod u knjigu *The Labor of Life*, s prijevodima deset drama Hanocha Levina na engleski.)