

Heidegger, problem govornice in Ionescova drama Plešasta pevka

Ionescova drama Plešasta pevka, t.i. »drama absurda«, postavlja v izhodišče dramski govor, ki je v svojem najglobljem pomenu odraz govornice kot prvine človekove tu-bit. Ionescova drama razkriva tragiko govornice v tisti razsežnosti, ko govornica izgubi svojo izvorno funkcijo, ki se imenuje nagovor biti, in postane samo še upovedovanje bivajočega - postane torej govornica absurda.

Ključne besede: absurd, dramatika absurda, Eugène Ionesco, filozofija jezika, govornica, hermenevtika, Martin Heidegger

Naslov Problem govornice se nanaša na razmišljanje o Ionescovi drami Plešasta pevka. Besedilo je v literarnozgodovinskem pogledu uvrščeno med dramatiko absurda zaradi čisto specifičnega odrskega dogajanja, zaradi posebne dramaturgije in ne nazadnje tudi zaradi dramskega govora, ki se tako močno razlikuje od govora klasičnih dram, da nedvomno zasluži vso pozornost. Približati se dramskemu govoru Ionescove drame pa nikakor ni tako enostavno, kot se mogoče zdi na prvi pogled. Če bi rekli samo: to je pač jezik absurda, ker v njem ni nobene prave logike, nobene orientacije za razumevanje in sploh vzbuja kvečjemu posmeh, se govornici Ionescovega teksta nikakor ne bi približali. Vprašanje o govornici je namreč mnogo bolj zapleteno in mnogo bolj usodno kot se zdi, zato se ga bo potrebno lotiti v več smereh. Najprej bo treba pojasniti čas in prostor, ki dopuščata oz. omogočata t.i. »absurdno govornico«, nato pa se bo potrebno približati sami govornici in sicer od njenega izvornega začetka. Šele ko bo ta problematika pojasnjena, se bo mogoče vrniti nazaj k Ionescovi drami in s pomočjo vsega dognanega analizirati dramski govor. Vseh teh izvajanj pa ne bo mogoče opraviti, ne da bi se naslonili na temeljno filozofsko misel, ki je razvidna tudi v Ionescovem ustvarjanju - to je misel o biti in njeni odsotnosti. Odgovor na vprašanje o odsotni biti bo potrebno iskati pri mislecu biti, M. Heideggerju, v njegovem temeljnem delu Bit in čas. Ker je to delo obširno in filozofsko zahtevno, ga nikakor ne mislimo analizirati, ampak opozoriti na tista izhodišča, ki so prisotna tudi v drami E. Ionesca. Drugo Heideggerjevo delo, obširna razprava O bistvu govornice, pogloblja in dopolnjuje delo Bit in čas in sicer z vidika govornice kot fenomena. K Ionescovi drami se bomo torej približali s fenomenološkim pristopom, ki omogoča odkrivati poti približevanja biti.

V delu Bit in čas je izpostavljena misel o biti in njeni odsotnosti. Odsotnost biti je tista temeljna tragična izkušnja, ki sega v čas po koncu dionizičnega mita. Čas sokratikov postane čas strogega racionalizma, ki potisne v pozabo bit kot temeljno emocionalno naravnost. Bivanjski prostor postane izprazen in tragično razklan v ontološki diferenci, v razliki med bitjo in bivanjem. Bit, ki je vedno bit bivajočega, postane tisto najbolj pozabljeno, kajti vsi nenehno tekamo samo za bivajočim, kot je zapisal Heidegger. Bivanjski prostor se spreminja v prostor manipulacije, nasilja in v prostor nerazumevanja za so-bit kot skrbi za drugega. To je prostor popolne ogroženosti in alienacije, v katerem tudi govornica izgubi svojo izvorno funkcijo, ki se imenuje nagovor biti. Kakšna je torej govornica, ki je v svojem najglobljem pomenu nagovor biti? Po odgovor na to vprašanje bo potrebno seči v tisto filozofsko razpravo, ki razkriva govornico v svojem prazviru, to je v Heideggerjevo delo O bistvu govornice. Za naše razmišljanje bosta služili dve temeljni poglavji, in sicer: Govornica govori in O bistvu govornice. Že takoj na začetku pa je treba poudariti naslednje: obe razpravi sta

zahtevno filozofsko delo; da ne bi ostali nerazumljeni, oz. da bi se jima laže približali, ju bomo povezali z literarno umetnino. S tem ne bomo odvzeli razpravama njunih temeljnih miselnih izhodišč, ne bomo ju filozofsko okrnili. Ta poseg si bomo dovolili zato, ker tudi Heidegger v svojem delu O bistvu govornice izhaja iz pesniškega jezika. Obe razpravi, Govornica govori in O bistvu govornice, pa sta med seboj neločljivo miselno povezani.

Ko razmišljamo o Heideggerjevi tezi »govornica govori«, moramo najprej razmisliti o razmerju, v katerem se nahajamo: to je razmerje reči-svet. Svet razlaga Heidegger kot zedinjeno četverje neba, zemlje, bogov in smrtnikov. In ta svet, kot zedinjeno četverje, poklanja reči. Reči, ki so bile s svetom poklonjene, pa so tudi odhajale, so se od-godile, kar imenuje Heidegger odgodje. Stvari, ki so se odgodile, je potrebno priklicati nazaj v prisotnost, da se ponovno dogodijo v dogodju. Tako imamo sedaj pred seboj tri faze odhajanja in vračanja reči: postavlje, s katerim so reči postavljene, odgodje, s katerim se odgodijo in dogodje, s katerim se ponovno dogodijo. V zvezi s temi tremi fazami pa je potrebno poudariti naslednje: prvotno poklanjanje reči je bilo porušeno s postavljenjem, pri čemer misli Heidegger na tehničnost, ki je delovala destruktivno. Zaradi postavlja, ki je v svojem bistvu nasilno in manipulativno, so se reči odgodile v odgodju. Zato mora priti do dogodja, v katerem bodo reči na novo poklonjene.

Sedaj, ko poznamo vse tri faze odhajanja in vračanja reči, se moramo vprašati, kaj pomenijo Heideggerju t.i. reči. Ko rečemo reči, namreč vedno pomislimo na nekaj iz nežive narave, recimo: stol, miza, ključ ipd. so reči. Heidegger pa razume reči v njihovi bitni prisotnosti, kar pomeni, da ima vsaka reč, ki je poklonjena, svojo bit. Zato med te poklonjene reči ne more spadati izdelek kot tehnični produkt. Tehnični izdelek ni poklonjen in je torej v svet postavljen. Do reči, ki so poklonjene, pa zavzemamo čisto drugačno relacijo, ki presega ozek okvir bivajočega, tehničnega sveta in ga transcendira. Poklonjene reči so namreč v svoji izvornosti simboli, ki imajo svojo govornico, zato Heidegger lahko zapiše misel: govornica govori. Naj služi za ilustracijo odlomek iz Proustovega romana Iskanje izgubljenega časa: »Keltsko verovanje, ki se mi zdi zelo modro, trdi, da so duše pokojnikov ujete v kakšnem nižjem bitju, v živali, rastlini ali celo v mrtvem predmetu, in da so za nas izgubljene vse do dneva, ki ga marsikdo nikoli ne dočaka, do dneva, ko gremo po naključju mimo drevesa ali ko dobimo v last predmet, ki jim je ječa. Tedaj vzdrihte in nas pokličejo, in če jih prepoznamo, se čar odčara. Ker smo jih idrešili, so premagale smrt, zato se lahko vrnejo in žive z nami.«¹

Odlomek iz Proustovega romana nas je nekako vrnil v razmerje reči-svet in zato lahko ponovno ugotovimo naslednje: svet poklanja reči in reči so kot tisto poklonjeno, kot dar, nekaj presegajočega, transcendentnega, so prisotnost jasnine biti, kot ugotavlja Heidegger. Vendar pa se mora ta prisotnost šele dogoditi, da bodo reči prisotne kot dogodje. Reči, ki so bile odstranjen s postavljenjem, morajo biti priklicane iz odgodja v dogodje. To klicanje pa je naloga govornice kot nagovora biti.

Z mislijo »govornica govori« se moramo zdaj vrniti nazaj na izhodišče razmišljanja, da bi lahko doumeli izvorno podobo govornice in Heideggerjevo trditev, ki pravi, da govornica vodi človeka ne pa človek govornice. Med svetom in rečmi, ugotavlja Heidegger, je neka raza, razločenje, notrina, za katero filozof poudarja, da izsredini svet in reči v njihovo bistvo. Ta raza pa je tudi bolečina razločenja, čeprav dopušča, kot zapiše Heidegger, »žarenje čiste svetlobe.« Od kod torej bolečina v razločenju? Bolečina je pravzaprav bolečina samega razločenja kot raze, ki je razdelila reči in svet in tako ustvarila diferenco v sami biti. Raza sicer dopušča žarenje svetlobe, vendar pa je to samo dopuščanje, kar pomeni, da bit še ni stopila v svojo jasnino.

¹ M. Proust, Iskanje izgubljenega časa, CZ, Ljubljana 1971, str.46

Zato je razza tudi boleč razkol treh faz: postavlja, dogodja in odgodja. Kot dopuščanje žarenja biti pa je razza tudi hrepenenje po biti, ali bolje rečeno: bolečina zaradi odsotne biti, bolečina zaradi nemoči čistega žarenja. S tem pa je bolečina že dobila svoj primarni predznak, ki bi ga lahko imenovali emocionalni odnos med svetom in rečmi. To nadalje pomeni, da je sama razza bolečina, da je razza tisti emocionalni odnos med svetom in rečmi, ki sicer dopušča žarenje biti, hkrati pa je do samega žarenja nemočna, da bi ga priklicala v prisotnost. V svoji nemoči je zato razza bolečina, vsaka bolečina pa je tudi klic, krik kot izraz nemoči. Zato vlada med rečmi in svetom klic, krik, ki je krik raze kot bolečine razločenja. Krik raze je torej tista govorica, ki govori bolečino, je sama bolečina razločenja. Dopušča sicer žarenje biti, ostaja pa nemočna v tem, da bi priklicala jasnino biti v dogodju. Zato lahko Heidegger zapiše misel »govorica govori« in misli pri tem na govorico kot fenomen, govorico, rešeno vsakih človeških dimenzij, sploh pa odvisnosti od človeka. Še več. Heidegger zapiše celo trditev, da govorica nosi človeka ne človek govorice. Kako je to mišljeno?

Govorica je, kot smo spoznali, bolečina; govorica je krik bolečine, krik raze, ki je kot razločenje emocionalni odnos med rečmi in svetom. Govorica je razza, govorica govori razo kot krik, ki je vedno tudi klic po žarenju biti, da bi ta zažarela v jasnini dogodja. Govorica govori. Govorica govori že od zdavnaj, mi smo si jo samo prisvojili. Govorica je krik razločenja, ki je že zdavnaj, pred formiranjem človeške govorice, klicala iz odgodja v dogodje. Govorica govori bolečino razločenja, bolečina pa kot temeljna emocija odpravlja razo. Z odpravljanjem raze zažari tisti »zlato sijaj sveta«, kot ga poimenuje Heidegger, ki je pot do jasnine biti. Tako vodi bolečina preko postavlja in odgodja v dogodje. Bolečina kot klic, kot krik, je govorica raze, ki govori s krikom, zato Heidegger lahko zapiše: Govorica govori. Ko Heidegger razloži to svojo miselno postavko, naveže nanjo še vprašanje tišine kot nasprotja govorice.

Nasprotje govorice je torej vedno tišina, ki je ponavadi razumljena kot brezglasje. Vendar je tako pojmovanje in razumevanje vezano na govorico kot obliko človeškega govorjenja, saj rečemo, da je tišina tisto, kar je tiho, kar ni slišno. V tišini namreč ne slišimo glasov, ne slišimo govorice. V trenutku pa, ko stopimo v območje govorice kot fenomena in pristanemo na misel »govorica govori«, se moramo tudi po tišini vprašati z ozirom na fenomen govorice.

Kaj je torej tišina? Kako prihaja do tišine? Tišina, za katero Heidegger zapiše, da nikakor ni brezglasje, ima tako kot govorica svoj izvor v razločenju, v razi med rečmi in svetom, kjer se dogaja prikrivanje biti v njeni jasnini. Kaj se torej dogaja v razločenju, da je hkrati govorica in tišina? Kako prihaja do tišine v razločenju? Heidegger ugotavlja, da razločenje pušča reči mirovati v svetu, pusti jih v miru četverja. S tem je reč, zapiše Heidegger, povzdignjena v tisto, kar je njej lastno, namreč da pomudi svet. To pomeni, da se skriva v mir, v tišanje in v tem tišanju čaka na jasnino biti. Heidegger zapiše, da se reč »pomudi v svetu kot čakanje«. Razločenje torej tiša reči, to tišanje pa se dogaja, če svet izpolnjuje tisto, kar je rečem lastno - to pomeni, da reči pomudijo svet. Razločenje tiša dvakrat, ugotavlja Heidegger. Najprej pušča reči mirovati, nato pa dopušča, da si svet zadosti v reči, kar pomeni: svet dopušča rečem, da ga pomudijo kot čakanje. In če si zdaj ponovno zastavimo vprašanje, kaj je torej tista tišina, o kateri govori Heidegger, tišina, ki ni zgolj brezglasje, ampak se dogaja kot dvojno tišanje, lahko povzamemo naslednje: tišina se kot dvojno tišanje dogaja, kadar svet izpolnjuje tvorstvo reči, ki se imenuje tudi skrivanje v mir. Skrivanje v mir pomeni čakanje, pomeni pomuditi se v svetu, v prostoru četverja, pomuditi se kot čakanje na jasnino biti, na dogodje. Čakanje na dogodje pa se poraja ravno v tisti razi, v tistem razločenju med rečmi in četverjem sveta, ki je govorica kot krik, kot pozivanje. Čakanje na dogodje, ki se poraja v razločenju, je hkrati govorica in tišina. To pomeni, da tišina ni zgolj brezglasje, ampak je predvsem

mirovanje, skrivanje v miru, tišanje, čakanje na dogodje. Čakanje je tako v najglobljem pomenu odgovor na klic govornice. Zato lahko Heidegger zapiše misel, da »govornica govori kot zvonjava tišine«. To pa hkrati pomeni, da se klic govornice sliši le skozi tišino, ki je mirujoče čakanje na odgovor, na jasno biti. Govornica je torej krik iz tišine čakanja reči v svetu. Zvonjava tišine zato ni nič človeškega. Zvonjava tišine potrebuje govorjenje smrtnikov samo zato, da bi v zvonjavi bilo prisotno poslušanje smrtnikov. Samo kolikor so ljudje v sosljuhu z zvonjavo tišine, ugotavlja Heidegger, zmorejo smrtniki na svoj način oglašujoče govorjenje. Seveda se moramo takoj vprašati, kaj potemtakem je ta zvonjava tišine, ki potrebuje govornico smrtnikov, da bi se skozi njo oglašalo poslušanje smrtnikov. Kajti glas smrtnika se sliši, kot zapiše Heidegger, samo v sosljuhu z zvonjavo tišine. Za ilustracijo ponovno navedimo odlomek iz Proustovega romana *Iskanje izgubljenega časa*:

»Keltsko verovanje, ki se mi zdi zelo modro, trdi, da so duše pokojnikov ujete v kakem nižjem bitju, v živali, rastlini ali celo v mrtvem predmetu, in da so za nas izgubljene vse do dneva, ki ga marsikdo nikoli ne dočaka, do dneva, ko gremo po naključju mimo drevesa ali ko dobimo v last predmet, ki jim je ječa. Tedaj vzdrhte in nas pokličejo...²

Če si dovolimo Heideggerjevo misel prenesti v umetnostno besedilo, je problem govornice kot zvonjave tišine mnogo bolj dostopen našemu razumevanju. Iz Proustovega besedila je mogoče razbrati, da zvonjava tišine, o kateri govori Heidegger, v resnici ni nič človeškega, ampak je ujeta v reči in se dogaja kot tišanje, kot skrivanje v mir, kot čakanje, da bi reči izpolnile svoje poslanstvo, da pomudijo svet. Zvonjava tišine potrebuje torej govorjenje smrtnikov, ogovor smrtnikov, njihovo poslušanje. Smrtniki morajo biti v sosljuhu z zvonjavo tišine, s katero reči pomudijo svet in smrtnike v njem. Samo iz tega sosljsja lahko lahko vznikne smrtnikov odgovor in nagovor, iz sosljsja zmora smrtnik govorjenje, ki je nagovor biti; ta pa je prisotna v čakanju reči kot čakanju na dogodje. Kaj je torej v svojem najglobljem pomenu smrtniško govorjenje? Smrtniško govorjenje je klicanje, pozivanje reči in sveta iz razločenja. Zato mora smrtnik zaslišati poziv, ki kliče reči in svet v ubranost. Sleherni beseda smrtniškega govorjenja govori iz poslušanja. Zato smrtniki govorijo, kolikor poslušajo. Smrtniki morajo paziti na klic tišine, četudi ga ne poznajo. Smrtniška beseda torej govori, kolikor odgovarja zvonjavi tišine. Zvonjavo tišine moramo slišati vnaprej; za slišanje zvonjave pa je potrebna stalna preizkušnja smrtnika, preizkušnja sposobnosti slišati vnaprej. Slišati vnaprej pomeni torej paziti na pozivajoči klic razločenja, ki je zvonjava tišine. Sintagmo »slišati vnaprej« uporabi Heidegger tudi takrat, ko razmišlja o umetniški govornici, in sicer posebej o govornici poezije. Pesniška govornica pomeni Heideggerju najizvirnejše odgovarjanje »slišanju vnaprej«. V nasprotju s pesniško govornico je vsakdanje govorjenje, zapiše Heidegger, »pozabljen in obrabljen pesem, iz katere komaj še odzvanja klicanje«.

Po vsem tem razmišljanju se je potrebno vrniti še enkrat nazaj na izhodišče Heideggerjevega fenomena govornice, ki je zaobjet v sintagmah: govornica govori, govornica govori kot zvonjava tišine. Še enkrat je potrebno obe sintagmi pregledati s stališča govornice smrtnikov in s stališča umetniškega - posebej še pesniškega jezika. Iz Heideggerjevega pojmovanja govornice kot fenomena smo lahko ugotovili naslednje: govornica kot fenomen spada v območje reči in sveta. Reči in svet so združeni v zedinjenost, saj svet poklanja reči. Pa vendar obstaja med rečmi in svetom razločenje, razločenje, ki je tudi bolečina razločenja. To je tista bolečina, ki se oglašuje s klicem, s krikom, ki je govornica bolečine. Kajti razločenje je reči razločila od sveta z odgodjem, zato je krik raze tudi krik po dogodju. Raza razločenja govori bolečino, ker je raza sama govornica bolečine. Govornica torej govori bolečino; govornica govori. Govornica je bolečina sama. S tem, ko govornica govori bolečino, se raza blaži, se nekako manjša in omogoča s tem

² M. Proust, *Iskanje izgubljenega časa*, CZ, Ljubljana 1971, str. 46

biti, da bi lahko zasijala v dogodju, ki je njena jasnina. Govorica bolečine je potemtakem predpogoj, da lahko bit zasije v svoji jasnini. Govorica bolečine pa potrebuje tudi skrbno poslušanje smrtnikov. Nam, smrtnikom, svet poklanja reči. Svet, ki je zedinjeno četrverje neba, zemlje, bogov in smrtnikov, pušča reči mirovati med nami, pušča jih v tišanju, v mirovanju. Smrtniki se lahko ob njih pomudimo, sicer pa reči mirujejo v svoji tišini. Tišina, imenovana tudi zvonjava tišine, ki je govornica reči, potrebuje smrtnika, da se odzove, da stopi v soslišje z zvonjavo tišine, da se oglasi. Zvonjava tišine, ki je ujeta v reči, kliče smrtnike in mirno čaka na njihovo oglašanje. Zvonjava tišine je torej govornica reči, ki se ne morejo oglašati v zvočni podobi, ampak le z mirno prisotnostjo nagovarjajo smrtnika, da se jim približa s svojim nagovorom. Zato mora smrtnik najprej zaslišati klic reči, smrtniško govorjenje pa mora odgovoriti zvonjavi tišine. Zvonjavo tišine morajo smrtniki slišati vnaprej, šele potem lahko vstopijo v govornico ogovora biti. Kaj dejansko pomeni slišati vnaprej? Slišati vnaprej pomeni slišati krik biti. Slišati krik in nanj odgovoriti tako, da bo zaradi odgovora mogoča ublažitev in premostitev raze razločenja, da se bo bit lahko razjasnila v jasnini dogodja. Zato mora smrtnik zaslišati klic reči vnaprej, kar pomeni, da mora biti v nenehnem soslišju z rečmi. Zaradi tega je smrtniško prebivanje v svetu nenehna preizkušnja poslušanja zvonjave tišine, predvsem pa zmožnost poslušanja vnaprej. Poslušanje vnaprej šele omogoča smrtniku klicanje reči iz razločenja in mu omogoča vstop v zvonjavo tišine, ki je govornica biti v razločenju. To pa nadalje pomeni, da lahko samo poslušanje biti kot poslušanje vnaprej omogoči govornico smrtnika, govornico kot nagovor biti. V tem je zajeto tudi Heideggerjevo pojmovanje govornice kot fenomena. Zato je vsakdanje govorjenje za sodobnega nemškega filozofa samo »obrabljena pesem, iz katere komaj še odzvanja klicanje«.

Potem, ko Heidegger pojasni svojo sintagmo »govornica govori«, se v 2. delu svoje študije sprašuje o bistvu govornice. Bistvo govornice je naslov poglavja, v katerem Heidegger izpostavi besedo kot temelj govornice. Naše zanimanje se bo torej osredinilo na tisto, kar imenuje Heidegger bistvo govornice in sicer bistvo govornice kot fenomena, ki je izražen v sintagmi »govornica govori«. Kaj je torej bistvo govornice? Tega vprašanja se Heidegger loteva najprej z vidika tubiti in zapiše misel, da ima človek prebivališče svoje tubiti v govornici. Vendar pa Heidegger ugotavlja, da se tega ne zavedamo. Če bi nas namreč kdo vprašal, kako razumemo svojo govornico, kaj o njej vemo, bi takoj poiskali kakšno zanesljivo definicijo in z njo opredelili govornico. Vendar pa bi z definicijo ne mogli doumeti njenega bistva, ki je vedno skrito v besedi. Beseda pa je vez med človekom in bitjo, je človekov odnos do biti. Beseda je izvor govornice, zato zapiše Heidegger misel, da ni reči, za katero bi manjkala beseda. In zapiše še več: »Šele beseda priskrbi reči bit. Bit vsega, kar je, prebiva v besedi. Zato velja: govornica je hiša biti.«³ S tem je poudarjeno, da je človeška govornica prazna, kadar ne nudi prebivališča biti. Vse definicije in sklicevanje na normo je zgolj zunanje razumevanje govornice, ki ne vodi do njenega bistva, do bitne besede. Heidegger zapiše zanimivo misel, da spadata beseda in govornica v skrivnostno pokrajino, ki jo natančno poznajo samo pesniki, v pokrajino, kjer je skrit usodnostni izvir govornice. Ta usodnostni izvir daje bitno besedo. To pomeni, zapiše Heidegger, da beseda sama reči podrži v bit in jo v njej zadržuje. Bistvo govornice, ki daje bitno besedo, torej nikakor ni nekaj zunanjega, kar bi bilo mogoče zajeti v normo. Bistvo govornice je beseda, bitna beseda, izhajajoča iz usodnostnega izvira. Šele taka beseda je lahko vez med človekom in bitjo, šele s tako besedo lahko postane govornica »hiša biti«. Seveda pa je potrebno takoj poudariti, da je iskanje bitne besede apriorno pesniška govornica. Pesniška govornica išče v prazvirih bitne besede, išče jih še posebej v simboliki kot mitično skrivnostnem izvoru. Prav zato se je pesniški govornici težko približati. V navadi je namreč, da se pesniški govornici približamo z napačnim mišljenjem, ki sega predvsem v strogo racionalno razumevanje pesniške govornice. Pri takem razumevanju izstopijo predvsem

³ M. Heidegger, Na poti do govornice, SM, Ljubljana 1995, str. 182

literarnoteoretične postavke, ki nimajo ničesar skupnega z bitno besedo. K pesniški govorici se je potrebno obračati s tisto obliko mišljenja, zapiše Heidegger, ki bo »zarezovala brazdo v njivo biti«. Temeljna značilnost takega mišljenja pa je poslušanje in sicer kot poslušnost do tistega, kar je bilo zajeto v vprašanju o pesniški besedi. S poslušanjem odvzame Heidegger mišljenju njegovo strogo radikalnost in ga napravi poslušnega biti. To pa hkrati tudi pomeni, da se pri dojetanju umetniškega dela najprej v poslušanju obračamo k pesniški besedi, da bi se nato od poslušanja obrnili k vprašanju po bistvu. Če se mišljenje poskuša približati pesniški besedi kot poslušanje, se pokaže bit. Mišljenje torej res zarezuje brazde v njivo biti, kadar je predvsem poslušanje pesniške besede, bitne besede usodnostnega izvira. Tisti, ki poslušajo pesniško besedo, pesniški spev, zapiše Heidegger, so ljudje in bogovi. Spev je namreč praznik prihoda bogov. Pesniški spev ni nasprotje pogovora, ampak je z njim v najbolj notranjem sorodstvu, kajti tudi spev je govorica. Če si Heideggerjevo misel o pesniški govorici kot spevu še nekoliko natančneje ogledamo, lahko zapišemo naslednje: pesniška govorica je govorica speva, govorica bogov in ljudi. Vendar pa je taka zato, ker je pesniška govorica govorica bitnih besed, kar pomeni, da izvirajo pesniške besede iz praznira biti. Poslušanje bitnih besed je zato poslušanje biti, poslušanje nagovora biti, ki se k ljudem obrača tako, da v njih vzbudi njihov najgloblji spev, skrito temno dionizično emocijo življenja in smrti. Samo tako je lahko pesniška govorica spev ljudi in bogov. Zaradi prebujenja najglobljega človeškega speva postane osmišljena Heideggerjeva sintagma, ki se glasi: bistvo govorice - govorica bistva. Tako je pesniška govorica tista, zapiše Heidegger, ki šele dopušča razkrivanje biti. V nasprotju s pesniško govorico pa izpostavi filozof govorico kot golo upovedovanje, za katerega zapiše, da je govorica brez biti. Besede v procesu upovedovanja so vedno nekaj oprijemljivega. Podobno ugotavlja tudi za slovar, saj med besedami v slovarju ni nobene bitne besede, take, ki bi reč podržala v bit in jo v njej zadrževala. Seveda se ob tem takoj odpre vprašanje razmerja med upovedovanjem in pesniško govorico. Kaj torej manjka upovedovanju, da ne more biti pesniška govorica? Prvi del odgovora je že znan, saj je bilo ugotovljeno, da so besede v upovedovanju vedno nekaj oprijemljivega. Zato se mora drugi del odgovora nanašati na neoprijemljivo, na tisto, kar je temeljno različno od upovedovanja. Tisto temeljno različno pa je simbolika pesniške govorice, je moč pesniške besede, ki sama reč podrži v bit in jo v njej zadržuje. S tem pa smo se ponovno vrnili na izhodišče izvajanja, ki se glasi: govorica govori kot zvonjava tišine. Kot zvonjava tišine je govorica prisotna v rečeh in je njihov krik v tišini čakanja na jasnino biti. Nagovor biti je govorica simbolov, tisti temni praznir speva, namenjenega ljudem in bogovom, ki pa je vendarle lasten pesniški govorici. Pesniška govorica je odziv na klic biti, s katerim pokličejo reči v zvonjavi tišine. Pesniška govorica je odziv namenjen biti in sicer s praznir govorice, z besedo, ki je sama v sebi praznir neznanega, mitičnega in skrivnostnega, kar je skrito v simbolu. Simboli so prisotni kot praznir, skrit v rečeh, ki pokličejo s svojo govorico. Ta misel je na poseben način ujeta v znanem verzu Ch. Baudelaira: »... skoz gozd simbolov človek gre vse dni in znane vse oči so vanj uprte...« Približati se govorici simbola pomeni približati se nagovoru biti z bitno besedo, ki bo dopustila žarenje biti v njeni prisotnosti.

Ta daljši ekskurz je bil vsekakor potreben zato, da se bomo sedaj lažje približali Ionescovemu dramskemu tekstu in se osredinili na problem govorice. Zdaj je tudi že razvidno, da lahko k Ionescovi drami pristopimo le s fenomenološkega vidika, kajti Ionescova dramatika ni več dramatika Ideje, ampak dramatika ontološke diference kot razlike med bitjo in bivanjem. To pa seveda pomeni, da je nadvlada bivajočega potisnila bit v pozabo, kar je prineslo usodne posledice. Tragično razsežnost odsotne biti bomo spremljali skozi dramski govor, pri čemer pa bo potrebno tudi sproti opozarjati še na druge oblike tragike, ki je postala konstanta izpraznjenega bivanjskega prostora.

Ionescova drama *Plešasta pevka* je razdeljena na enajst prizorov, ki se odvijajo v izrazito statičnem, strogo zaprtem odrskem prostoru, opremljenem kot angleški meščanski salon. Uvodna didaskalija, ki je pravzaprav posebna oblika scenskega jezika, je do groteske prignano navodilo o prostoru dogajanja. Dramatik takole opredeli prostorskost: »Notranjščina meščanskega angleškega stanovanja z angleškimi naslonjači. Angleški večer. Gospod Smith, Anglež, kadi svojo angleško pipo v svojem fotelju in v svojih angleških copatah in bere zraven angleškega ognja svoj angleški časnik. Nosi angleške naočnike in majhne sive angleške brke. Poleg njega Angležinja, gospa Smith, v angleškem fotelju krpa angleške nogavice. Dolgo časa angleško molčita. Angleška stenska ura bije sedemnajstkrat po angleško.«⁴ S skoraj mučnim poudarjanjem angleškosti je avtor namignil na čisto določeno obliko malomeščanstva, ki mu daje poseben pečat ura, ki bije po angleško. V salonu stroge angleškosti sta nameščena v svoji pasivnosti gospod in gospa Smith. Gospa krpa nogavice, gospod prebira časopis in med njima steče pogovor - ali bolje monolog gospe Smith. Na besedovanje svoje žene se gospod Smith odziva samo s tleskanjem jezika, ker dolgih govornih pasaj sprva sploh ne posluša. V pogovor se vključi šele kasneje, ko zagleda v časopisu osmrtnico za Bobbyja Watsona. Toda dialog, ki steče med zakoncema o smrti Bobbyja Watsona, pravzaprav ni dialog, temveč govor drug mimo drugega, zato se vse trditve ali ugotovitve med seboj izpodbijajo.

Ko opazujemo dramski govor gospe Smith od začetka dogajanja, lahko takoj ugotovimo njegovo pomensko praznino. V svoji gostobesednosti se gospa Smith niti za hip ne premakne od ubesedovanja fizioloških potreb. Vse, kar premore njena govorica, je natančno upovedovanje o vrsti hrane, njene specifičnosti, njenih zdravilnih in škodljivih učinkov in ocenah različnih artiklov. Njeno govoričenje pa nedvomno doseže svoj ironični vrh, ko gospa spregovori tudi o prebavnih motnjah zaradi prevelike količine zaužite hrane. To besedovanje je vse, kar premore govorica gospe Smith. Čeprav je ustvarjen komični vtis, pa se vendar v ozadju skriva usodna tragika, ki pronica skozi režo navidezne komičnosti. Tragika je v tem, da gospa Smith ne premore v svoji govorici niti ene same bitne besede. Vsa njena govorica je izpraznjeno upovedovanje, zbanalizirano do skrajnih možnosti. Seveda se je potrebno takoj vprašati, kje so vzroki, da je človeška govorica zdrsnila na banalno raven zgolj poimenovanja fizioloških potreb. Izpraznjenost govorice ima svoj vzrok v izpraznjenosti bivanjskega prostora, katerega prisposoda je meščanski salon. Bivanjski prostor je prostor zadušljive pasivnosti in sumljivega vrtenja v brezčasnosti in predstavlja tragičnost ontološke difference oziroma tragiko pozabljene in odtujene biti, zato sta dramska junaka, gospa in gospod Smith, kljub svoji komičnosti, tragični osebi. Ujeta sta v brezizhodno situacijo, nemogoče je, da bi drug drugega razumela, zato je popolnoma vseeno, kako govorita. Prostor odtujene biti namreč ne dopušča nobene bitne besede, ampak samo usodno pogloblja alienacijo, v katero sta ujeta druga dva zakonca, gospa in gospod Martin, ki prideta na obisk. Dramatikova opomba, ki uvaja njun prihod, dovolj jasno opredeljuje njun dramski govor. Didaskalija se glasi: »Gospa in gospod Martin si sedita nasproti in molčita. Sramežljivo se nasmihata. Dvogovor, ki bo sedaj sledil, morata govoriti z zategnjenim, monotonim in le rahlo pojočim glasom brez poudarkov.«⁵ Zategnjen in monoton glas brez poudarkov še najbolj spominja na avtomat; in res je govorica gospe in gospoda Martin svojevrstna robotniška govorica, sestavljena iz samih oguljenih fraz. Ker v njunem govoru ne sme biti nobenih poudarkov, ki bi lahko opozorili na prisotnost emocionalnega, je stehiniziranost govora toliko bolj izstopajoča, hkrati pa je močno poudarjena tudi človeška odtujenost obeh zakoncev. Komično učinkuje tudi njuno navdušenje, da sta se končno le prepoznala. A v njunem prepoznavanju in pozabljanju se skriva tragika alienacije, ki je v drami prišla do svoje skrajne točke. Edina, ki

⁴ E. Ionesco, *Plešasta pevka*, CZ, Ljubljana, str. 27

⁵ *ibid.*, str.36

to tragiko pozna, je stranska oseba v drami, služkinja Mary. Služkinja Mary stopi na prizorišče potem, ko sta gospa in gospod Martin popolnoma prepričana, da sta se končno našla. Mary izpove zanimivo misel, da Donald Martin ni Donald Martin in Eizabeta Martin ni Elizabeta Martin. Res je, da imata skupno hčer, deklico Alice, vendar ju značilnosti deklice ločujejo, ne pa povezujejo. S to ugotovitvijo je Mary potrdila tragiko alienacije, njene pošastne razsežnosti, ki se je polastila temelja človekovega obstoja. Služkinja Mary, dramska ozaveševalka, se v svojem prepričanju ni zmotila, kar dokazuje dramatikova opomba, ki spremlja prepoznavanje zakoncev Martin. Opomba se glasi: »Gospa Martin se počasi približa gospodu Martinu, mehanično se poljubita, ura enkrat močno udari, udarec ure mora biti tako močan, da gledalci kar poskočijo, a zakonca Martin ga ne slišita.«⁶ Pozornost je treba posvetiti stenski uri zaradi njenega posebnega sporočila. Silovit udarec ure, ki pa ga zakonca ne slišita, je potrditev absolutne alienacije v času odsotne biti. Tudi alienacija ima svojo govorico, ujeta v dialog zakoncev Martin. Upovedovalna govorica gospe in gospoda Martin je sestavljena iz obrabljenih fraz in naravnost mučnega ponavljanja v opisovanju potniškega vagona in kasneje njunega stanovanja. Praznost njunega govoričenja ni niti za trenutek prekinjena z eno samo bitno besedo, ki bi s svojo izrazno močjo zamajala temelje bivanjskega prostora.

Sedmi prizor predstavlja nekakšen svojevrsten vrh Ionescove drame, ker se v njem dogodi srečanje obeh zakonskih parov. To srečanje naj bi imelo značaj družabnosti, saj sta zakonca Martin prišla na obisk. Družabnost pa se začne z molkom, jecljanjem in nerodnim obotavljanjem. Pogovor spremlja stenska ura, ki z udarci, bolj ali manj hrupnimi, podčrtava pomen besed. Toda besede vseh štirih zakoncev nimajo nobenega pomena. Govorica dramskih junakov je sestavljena iz pokašljevanja, medmetov dvoma (hm, hm) medmetov otopelosti (jej, jej...) in iz fraz tipa: tako pravijo, in to je res, resnica je na sredi, ipd. Ko se gospa Martin končno odloči, da bo povedala nekaj zabavnega, in se tega vsi razveselijo, opiše Martinova nekega moškega, ki si je sklonjen zavezoval čevlje. Njeno pripovedovanje je vse prisotne navdušilo, strinjali so se, da je naravnost fantastično in že skoraj neverjetno. Njihovo pretirano navdušenje nad banalnostjo gotovo vzbuja smeh, pa vendar je v dramatikovem sarkazmu skrita tragika obupne nemoči človeške govornice, ki ji je odvzeta sleherna možnost izražanja emocionalnega. Govorna banaliteta je tako visoka ovira, da je ni mogoče prestopiti, ker je kot temelj obdala bivanjski prostor, v katerem je bit odsotna. Pot do biti je samo rahlo nakazana s prihodom poveljnika gasilcev, vendar pa se tudi ta pot kmalu zapre z brezizhodnostjo.

Prihod Poveljnika ustvari nekoliko več dinamike, ker se med zakonci začne živahen prepir o tem, ali je kdo pred vrati, kadar pozvoni. Prepir je sicer skrajno nesmiseln, reši pa ga Poveljnik z lakonično izjavo: kadar zvonil, je prav lahko kdo pred vrati, prav lahko pa ni nikogar. Celó on sam se je poslužil majhne prevare, saj je pozvonil, nato pa se je skrtil, da bi bilo bolj zabavno. Poveljnik gasilcev je prišel na prizorišče s popolnoma določenim namenom, saj mora po posebnem naročilu pogasiti vse požare v mestu. Pri Smithovih ne gori, niti zametka požara nimajo, tudi pri Martinovih ni požara in Poveljnik mora obupano ugotoviti: »Vse gre narobe. Skoraj nič se ne zgodi, samo kakšne drobnarije, kakšen dimnik ali skedenj. Nič resnega. Človek nima prav nič od tega...«⁷

Ker zakonci Poveljnika poznajo, ga povabijo, naj še ostane in jim pove kakšno zgodbico. Družba si začne pripovedovati zgodbice, nekatere imenujejo basni, ker v njih nastopajo živali, vendar so vse pripovedi velikanska miselna zmeda brez ene same trdne opore, ki bi slonela v temeljni besedi govornice. Gasilčeva zgodba, ki nosi naslov Prehľad, je najdaljša in navidezno najbolj konfuzna, vendar je v njej mogoče zaznati zelo zanimiv dramatikov namig. V

⁶ E. Ionesco, Plešasta pevka, Cz, Ljubljana 1995, str. 40

⁷ *ibid.*, str.52

gasilčevi dolgi pripovedi, ki nima s prehladom nikakršne vzročne povezave, se prepleta prava antropološka zmešnjava sorodstvenih odnosov, ki ponuja en sam zaključek, in sicer: človeštvo je v svoji celotni razvojni stopnji, v svojih medsebojnih odnosih in v sorodstvenih razmerjih podoba brezoblične raztrganosti na dolžnosti, na sorodstva in na nebogljenost. Skratka, človeštvo se vrti brez orientacije v velikanski gmoti samih grotesknih situacij. Gotovo pa ni naključje, da je o tem spregovoril Poveljnik, ki je tudi sam sorodstveno vpleten v veliko človeško komedijo. V tej vpletenosti pa je njegova tragika. Poveljnik gasilcev si namreč močno prizadeva najti vsaj majhen požar. Res je, da so ga poslali gasit, vendar Poveljnik ne vzbuja vtisa pravega gasilca. Ob prihodu namreč zelo potihlo in sramežljivo vpraša Smithove, ali mogoče pri njih gori. Kakor je to vprašanje komično, saj se o požaru vendar ne govori šepetaje, je po svoji naravi tragično, kajti gasilec nima v mislih pravega požara, ampak vsaj neznamen sunek, ki bi zamajal temelje bivanjskega prostora. Kljub svoji potrnosti mora Poveljnik ugotoviti, da v mestu ni požarov, niti sledu požara; v nobeni akciji za spremembo ne bo mogel sodelovati, ker ga človeške vezi premočno priklepajo v bivanje. Preden se poslovi, postavi družbi zanimivo vprašanje: »Saj res, kaj pa je s plešasto pevko?« V splošni tišini in osuplosti končno odgovori gospa Smith: »Še zmeraj se češe prav tako kot prej.«⁸ Odgovor gospe Smith je bil eden redkih odgovorov, ki se je neposredno navezal na vprašanje, čeprav sta vprašanje in odgovor nekoliko presenetljiva. Plešasta pevka se najbrž ne more počesati, če nima las. Če pa to kljub vsemu že dolga leta počne, je treba poiskati odgovor izven konteksta. Plešec, ki se dolga leta češe enako, ne more biti drugega kot podoba nesmiselnosti, večnega ponavljanja nesmisla in njegovega večnega trajanja. Gasilec je s svojim vprašanjem izzval zakonca Smith, da bi dobil odgovor tudi zase, kdaj lahko pričakuje vsaj majhen požar. Vendar pa ga odgovor gospe Smith popolnoma utrdi v prepričanju, da se ne bo zgodila nikakršna sprememba. Nekoliko ga pomiri neznatna pesmica, ki jo v čast Poveljniku pove služkinja Mary. Kljub silovitemu nasprotovanju gospe Smith pove Mary pesmico, ki nosi naslov Ogenj. Pesmica služkinje Mary se glasi:

»Svetlikajo se štori po gozdovih,
in amen se je vnel;
grad gori,
gozd gori,
možje gore,
voda gori,
nebo gori,
pepel gori,
dim gori,
ogenj gori,
vse gori,
gori, gori, gori!«⁹

Govorica te pesmice preseneča zato, ker je popolnoma drugačna od govoric ostalih dramskih oseb. V sebi je miselno sklenjena in govori o ognju, ki bo zajel in prečistil vse: naravo in ljudi. V besedilu služkinje Mary so prvič v dramskem dogajanju izstopile bitne besede. Najprej je to beseda ogenj, ki ima veliko simbolično razsežnost. V Ionescovi drami nastopa predvsem kot sila prečiščevanja, ki bo v temeljih prečistila bivanjski prostor. Zažgala bo vse tisto, kar ovira bit, da bi stopila v prisotnost. Sila ognja bo zajela kamenje, ki simbolizira trdnost eksistence, ogenj bo požgal grad, simbol človeške trdnosti in varnosti; zajel bo gozd, ki je v svoji mnogopomenskosti tudi simbol tesnobe. Zagoreli bodo možje, simbol življenjske moči,

⁸ E. Ionesco, Plešasta pevka, DZS, Ljubljana 1995, str. 63

⁹ *ibid.*, str. 61

zagorela bosta voda in nebo, dva elementa, ki med drugim simbolizirata vir življenja ter moč in svetost. Vžgala se bosta tudi dim in pepel; dim, ki je simbolni odnos med nebom in zemljo, ter pepel, ki predstavlja vrednost tistega, kar ostane. V totalnem požaru, v mogočni kataklizmi, ki jo v svoji pesmi kliče služkinja Mary, se bo bivanjski prostor očistil do svojih temeljev. Vse trdne in stoletne bivanjske vrednote bodo porušene in na prečiščen prostor bo mogla ponovno zasijati jasnina biti. Zaradi tega sporočila predstavlja pesem služkinje Mary osrednji in najpomembnejši trenutek dramskega dogajanja. Govorica tega besedila je klic po biti, zato ker se govorica te pesmice obrača do biti z bitno besedo, z govoricno simbola, ki je v svojem najglobljem pomenu pravi nagovor biti. Bit čaka v zvonjavi tišine simbola na nagovor, ta nagovor pa je skrit v bitni besedi »ogenj«. Klicanje ognja pomeni zato neposredni nagovor biti, pomeni hrepenenje po rešilnem prečiščenju. Reakcija, ki jo izzove pesem služkinje Mary, je pri ostalih dramskih osebah pričakovana. Gospa in gospod Smith jo že med pripovedovanjem pehata iz sobe, Poveljniku pa se zdi pesem čudovita. Glede na te različne reakcije je mogoče opredeliti tudi tragiko, ki bo sledila. Zakonca Smith, ki sovražita ogenj, bosta ostala v svoji absolutni brezizhodnosti. Za Poveljnika, ki sicer ljubi ogenj, pa je prepozno, da bi se rešil ujetosti, saj je kot poveljnik pokoren družbenim determinizmom; nanje je pristal in torej služi določenemu bivanjskemu redu. Zato se bo brezuspešno vrtel v brezizhodnosti in brezupno iskal majhen zametek požara.

Popolnoma drugače pa je s služkinjo Mary. Kot služkinja je sicer socialno opredeljena z negativnim predznakom, kar pa ji na svoj način daje upornost. Mary je edina dramska oseba, ki bivanjski prostor na svoj način presega s trmoglavostjo in nepokornostjo. Zato, ker je upornica proti praznemu bivanju, lahko spregovori z bitno besedo, vsi ostali junaki pa so obsojeni na klavrno obliko upovedovanja. To nasprotje je drastično predstavljeno v 11. prizoru.

Po odhodu Poveljnika in služkinje ostanejo na sceni vsi štirje zakonci in pogovor med njimi se ponovno odvija v gostobesedju nesmisla. Pogovor poteka kot nizanje fraz, ki pa so miselno preobrnjene tako, da je nemogoče najti pomen. Ta pogovor, ki je predvsem pogovor drug mimo drugega, traja do trenutka, ko gospod Smith zakriči: »Dol z biksom!«¹⁰ Reakcija dramskih oseb je presenetljiva. Najprej za trenutek umolknejo, nato pa se pojavita med njimi živčnost in sovražnost, ki se stopnjujeta do te meje, da se začno junaki s pestmi zaganjati drug v drugega kot v pravem spopadu. Celo stenska ura reagira z živčnim udarjanjem. Krik Gospoda Smitha je bil namreč onemogli krik po spremembi, želja, da bi izginila lažna malomeščanska položčenost, lažna resnica, ki vodi v blaznost s svojo manipulativnostjo. Reakcija, ki sledi kriku, je samo dokaz, da se dramske osebe gibljejo na robu obupa, na robu blaznosti, ker se zavedajo svoje brezizhodnosti. Na prizorišču se ustvari vtis obupnega iskanja izhoda, saj se dramski junaki prerivajo, kričijo, potiskajo drug drugega proti nekemu navidezemu izhodu. Ta situacija je pripeljala govoricno dramskih junakov v absoluten razkroj. Izginila je celo upovedovalna beseda, ker je razpadla v posamezne foneme. Na višku delirija nenadoma nastopi tišina, prižgejo se odrske luči in osvetlijo že znani meščanski salon, v katerem mirno ždita zakonca Smith. Dogajanje se lahko začne od začetka.

Dramatikova opomba, da se dogajanje lahko ponovno začne na svojem izhodišču, nas vodi do vprašanja časa, in sicer: kako dolgo bo trajala brezizhodnost vračanja na izhodišče. Problem časa je v dramati nakazan s pomembnim scenskim rekvizitom: stensko uro, ki nikoli ne kaže pravega časa. Še več. Dramski junaki so prepričani, da kaže ura vedno tisti čas, ki ga ni. Stenska ura tudi zvočno spremlja dramsko dogajanje tako, da se z glasnim bitjem odziva na posamezne prizore ali celo na besede. Najhujša je njena reakcija v 11. prizoru, prizoru

¹⁰ E. Ionesco, Plešasta pevka, DZS, Ljubljana 1995, str. 65

popolne destrukcije govora. Funkcija ure, ki meri čas, nenadoma sploh ni več pomembna, kajti ura kaže čas, ki ga ni. Zato ura ni več merilec časa, ampak del scenskega govora, ki je prisoten s svojim zvočnim učinkom - z različno jakostjo bitja. Primarno funkcijo ure je dramatik že na začetku dogajanja zelo groteskno ukinil. Ura namreč bije enkrat do dvakrat, udari sedemnajstkrat po angleško, ali pa sploh ne bije. Kakor učinkujejo ti zvočni efekti skrajno komično, tako so tragični v svojem sporočilu. Stenska ura namreč kaže čas, ki ga ni; kaže torej čas odsotne biti. Ura kaže samo bivanjski čas, čas popolne zmede, destruktivnosti, alienacije in brezizhodnosti. Bolj ko se stopnjuje travmatičnost, glasnejše je bitje ure: živčno, neritmično, z naraščajočim zvokom. Tako je dramatik na svojevrsten način opozoril na čas odsotne biti, na čas absolutne ujetosti in brezizhodnosti.

V dramaturškem pogledu je Ionescovo delo Plešasta pevka drama situacij, pri čemer ima lahko vsaka situacija zase svoj dramatični vrh. Ta postopek je realiziran tako, da skuša dramski junak najti svoj lastni izhod in v tem iskanju izstopi njegova tragika. Poveljnik gasilcev išče vsaj neznamenit požar, gospod Smith protestno zakriči v svoji nemoči, izjema pa je služkinja Mary. S svojim videnjem strašne kataklizme, ki bo porušila vse stare vrednote, je Mary prestopila krožnico bivanjske ujetosti. Vendar pa je Mary edina dramska oseba, ki kliče bit v prisotnost in pričakuje njen prihod. Vsi ostali junaki so usodno zavezani bivanjskim vrednotam, zato se dramsko dogajanje lahko začne od začetka. Zaradi brezizhodnosti, ki se na koncu drame stopnjuje do človekove blaznosti, bi Ionescove drame ne mogli imenovati komedija, čeprav si je to ime nekako prislužila zaradi različnih elementov, ki navidezno vzbujajo smeh. Vendar pa je med komedijo in tragedijo tanka črta, ki mogoče sploh ni ločnica. Posmeh, ki ga na primer vzbuja dramski govor, je samo do skrajnih možnosti pripeljano prazno govoričenje, ki v svojem globljem pomenu ni nič drugega kot govorica časa, v katerem je bit odsotna. Resnica odsotne biti pa je tista temeljna tragična resnica, o kateri govori tudi Ionescova drama. Zato v dramskem dogajanju toliko bolj izstopa govorica služkinje Mary. Mary v svoji pesmici nagovori bit z bitno besedo, ki edina lahko prikliče odtujeno bit v prisotnost. Besedilo pesmice je v sedanjiku in vzbuja vtis, da stoji Mary sredi silnega očiščevalnega ognja, ki bo prečistil bivanjski prostor v svojih temeljih. Šele po veličastni kataklizmi bo ponovno vzpostavljena harmonija četverja in dogodje bo priklicalo bit v prisotnost.

Viri in literatura

BAUDELAIRE, Charles: Charles Baudelaire, Mladinska knjiga, Ljubljana, 1998, Mojstri lirike.

HEIDEGGER, Martin: Na poti do govorice, Slovenska matica, Ljubljana, 1995.

HEIDEGGER, Martin: Bit in čas, Slovenska matica, Ljubljana, 1997.

IONESCO, Eugène: Plešasta pevka, Cankarjeva založba, Ljubljana, 1995.

PROUST, Marcel: V Swannovem svetu, Cankarjeva založba, Ljubljana, 1987.