

EUGENE IONESCO

Eugène Ionesco, avtor novele »Nosorog«, objavljene v tej številki Naše sodobnosti, je bil rojen leta 1912 v Romuniji. Njegova mati je bila Francozinja, zato je otroštvo preživel v Franciji, šolska in študijska leta pa spet v Romuniji. Delal je v šolski službi in pozneje kot literarni kritik. Leta 1938 je odpotoval z državno štipendijo v Pariz, da bi zbral gradivo za študijo o moderni liriki, vendar takega dela nikoli ni napisal. Med vojsko je živel v Marseillu, zdaj živi v Parizu.

Že zgodaj je Ionesco prebiral francoske pesnike, velike mistike, Unamuna in Kierkegaarda. S trinajstimi leti je napisal »domoljubno igro«, pozneje je pisal francoske in romunske pesmi, ki jih danes ne priznava več. V javnost je stopil razmeroma zelo pozno. Svojo prvo igro »Plešasta pevka« je napisal leta 1949 in jo dolgo brez uspeha ponujal gledališčem. Prihodnje leto jo je vendarle sprejelo malo »poskusno« gledališče Théâtre des Noctambules (danes ga ni več) in ga uprizorilo — pri premieri ni bilo nobenega gledališkega kritika. Sele pisatelj Raymond Queneau je opozoril ljudi, ki imajo besedo v literarnem pariškem svetu, na neznanega dramatika, pot do priznanja pa je bila še zmerom dolga. Igro »Stoli«, ki jo imajo nekateri za Ionescovo najboljšo delo, je »uradna« kritika ob prvi uprizoritvi leta 1952 raztrgala in uspeh pri občinstvu je bil tudi slab. Georges Annenkov, poznejši Ionescov sodelavec, je takole opisal svoj vtis o eni izmed uprizoritev »Stolov«: »Dvorana razdeljena na dva dela, tu oder, tam občinstvo, na obeh straneh veliko praznih stolov in po dva igralca in dva gledalca.« Le kritik Jacques Lemarchand je ob Stolih začutil in zapisal, da je to »najbolj nenavadna in najbolj spontana dramatika, kar nam je je razkril povojni čas«. Prav Lemarchand je Ionescu najbolj utrl pot k priznanju.

Naslednjih 8 let pomeni za Ionesca dobo plodnega ustvarjanja. Razen nekaj novel in člankov so njegova dela same drame, večidel kratke enodejanke (založnik Gallimard jih je izdal, razen zadnje, zbrane v dveh knjigah): po »Plešasti pevki« sledijo »Učna ura«, »Jakob ali poslušnost«, »Stoli«, »Žrtev dolžnosti«, »Amédée ali Kako naj se ga rešiva?«, »Almska improvizacija«, »Novi najemnik«, »Slika«, »Morilec brez plačila« in »Nosorog«. Obe zadnji deli sta bili napisani najprej kot novela in pozneje kot igra: iz novele »Polkovnikova fotografija« je nastal »Morilec brez plačila«, iz novele »Nosorog« po več letih igra z istim naslovom.

Doba desetih let od prve uprizoritve »Plešaste pevke« do uprizoritve »Nosoroga« je tudi doba Ionescovega velikega vzpona. Začel je v malih »žepnih« gledališčih sredi nerazumevanja občinstva in kritike ter se uveljavljal zelo počasi. »Pravo« gledališko občinstvo je začelo hoditi k njegovim igram šele potem, ko je slavní dramatik Anouilh napisal članek o njem v »Figaru« (1956). Tako je Ionesco z igro »Morilec brez plačila« prvič prišel v srednje veliko gledališče z velikim odrom, »Nosoroga« pa je uprizoril Jean-Louis Barrault v uradnem Théâtre de France, nekdanjem Odéonu.

Ionescov uspeh je danes skorajda popoln. »Nosoroga« bo uprizoril Orson Welles v Londonu, glavno vlogo bo igral Lawrence Olivier. Gledališče La Huchette igra »Plešasto pevko« in »Učno uro« nepretrgoma že tri leta in deli sta presegli dva tisoč predstav. Po Molièru je Ionesco menda najbolj igrani francoski dramatik. Ameriška vseučilišča ga imajo v učnem sporedu med

Molièrom in Racinom, igrajo ga na vseh koncih sveta... Nič presenetljivega pa ni, da je ta zunanji uspeh vznemiril Ionescove prijatelje in zagovornike, ki so mu bili zvesti od »prve ure« ali vsaj malo poznejšega trenutka. Tak problem se zastavlja vsakokrat, ko se kakemu »avantgardističnemu« avtorju odpre pot k priznanju in uspehu, saj se s tem izgubi nasprotje med avtorjem in občinstvom, ki je bistveno za avantgardizem. Tudi Ionescovi stari prijatelji mrščijo čelo in majejo z glavo, malo manjka, pa bi svojega dosedanjega ljubljenca obdolžili oportunitizma.

Ionesco nam ni popolnoma neznan. Vsaj del slovenskega občinstva je lahko videl dvoje, troje njegovih iger. Novela »Nosorog« je torej le prva objava v našem tisku, vendar prihaja ravno v času, ki je za avtorja kritičen in zato tudi nadvse pomemben. Prav zato ker nam Ionesco ni neznanec, se nam zdi vredno nekoliko povzeti tisto, kar je bilo v tej odločilni dobi njegovega ustvarjanja napisano o njem ali ob njem. Seveda pa moramo seči tudi nekoliko nazaj, da naša podoba ne bo preveč fragmentarna: popolnejšo bi kazalo podati potem, ko bodo našemu občinstvu znana še nekatera druga Ionescova dela.

Kritika šteje Ionesca — ali ga je vsaj štela — za najvidnejšega predstavnika gledališke avantgarde v Franciji. Sam sicer pravi, da ni nič kriv za to označbo, in tudi ne veruje dosti vanjo, češ da »človek več odkriva kot iznaja, na novo odkriva«, da pa mu je vseeno, češ, ena definicija je tako dobra kot druga, nobena nič ne pomeni, to so le nalepnice. Vendar ni dvoma, da je Ionesca mogoče uvrstiti v bogato tradicijo avantgardnega gledališča v Franciji. Avantgardizem s tradicijo? — to se sliši kakor nasprotje samo v sebi, pa ni. Res je avantgardno gledališče v svojem bistvu nekonformistično: zmerom začenja s tem, da nečesa noče, namreč sveta in gledalca takih, kakršna sta. Tradicionalno gledališče je zadovoljno s svojim svetom in s svojim gledalcem, na odru prikazuje gledalcu njegov svet, samo še živeje in jasneje kot v vsakdanjem življenju, in mu zbuja s tem zadovoljstvo. Avantgardno gledališče pa se svetu in gledalcu upira, zato zmerom začenja z nečim silovitim, nepričakovanim: gledalcu hoče zadati udarec, pretresti ga hoče, da bi mu odprlo oči in zbudilo v njem nezadovoljstvo s svetom in s samim seboj. Avantgarda v takem pomenu besede obstaja v francoskem gledališču skorajda že od Antoinovega gledališča Théâtre Libre, ustanovljenega leta 1887, in od tedaj ima svoja gledališča, svoje avtorje, režiserje, kritike in občinstvo. Veliki imeni avantgardizma sta bili potem Alfred Jarry in še posebno Antonin Artaud. V delu le-tega se je najbolj izrazil nekonformistični odpor do vsega ustaljenega. Artaud je pisal o gledališču tudi programatično, posebno v delu »Le Théâtre et son double« (Gledališče in njegov dvojnik). V celoti vzeto je njegov miselni svet čudna mešanica idej, in marsikaj je danes utonilo v pozabo, posebno njegov iracionalizem, še zmerom pa velja njegova zahteva po »totalnem gledališču« in zahteva, da se mora dramski jezik spremeniti, kakor se je že zdavnaj spremenil pesniški. Njegovo »tradicijo« predstavljajo danes v Franciji vsaj tri imena, Beckett, Adamov in Ionesco.

Ionesco je toliko bolj značilen primer, ker je njegov odpor na začetku dramskega ustvarjanja veljal prav toliko dramatično kolikor življenju samemu. V svojem članku »Expérience du Théâtre«, kjer je povedal veliko o sebi, pripoveduje, kako je začel pisati: »Kadar mi zastavijo vprašanje: Zakaj pišete igre?, sem zmerom v veliki zadregi, ne vem, kaj naj odgovorim. Včasih se mi zdi, da sem začel pisati igre, ker sem mrzil gledališče. Bral sem literarna

dela, eseje, z užitkom sem zahajal v kino. Tu pa tam sem poslušal glasbo, hodil v umetnostne galerije; tako rekoč nikoli pa nisem šel v gledališče.»

Nadalje Ionesco pripoveduje, da je čutil kar nekako zadrego »namesto igralcev«: ni mu šlo v glavo, kako more biti nekdo pripravljen, igrati tuje vloge. »In vendar nisem sovražnik domišljjskega sveta. Zmerom sem celo mislil, da je resnica izmišljenega sveta globlja, da ji je dano več pomena kot vsakdanji resničnosti. Realizem, naj bo socialističen ali ne, je tostran resničnosti. Zožuje jo, razredčuje, ponareja, ne upošteva naših osnovnih resnic in obsedenosti: ljubezni, smrti, začudenosti... resnica je v naših sanjah, v domišljiji, vse mi vsak trenutek potrjuje to trditev.« ... »Vsaka igra mi je obujala občutek o tem, kako čuden je svet, nikjer se mi to ni kazalo tako kakor v gledališču.«

Z gledališčem se je Ionesco sprijaznil šele dosti pozneje: »Šele ko sem začel sam pisati za gledališče, povsem po naključju in z namenom, da bi ga osmešil, sem ga vzljubil, ga začel znova odkrivati v sebi, ga razumevati, se opajati z njim; in razumel sem, kaj je moja naloga. Če je bistvo gledališča, da povečuje učinke, potem jih je treba še bolj povečevati, jih poudarjati do skrajnosti. Ne pisati salonske komedije, temveč burke, skrajne parodiistične karikature. Ustvarjati humor, vendar s sredstvi burleske. Tudi ne pisati dramatičnih komedij... Vse je treba gnati v paroksizem, tja, kjer so viri tragičnega. Ustvariti gledališče silovitosti: silovito komično, silovito dramatično.«

»V svoji prvi igri, ki je skušala biti parodija nekega človeškega početja, sem se pogrezal v banalnost, poglobljal sem do skrajnosti, do zadnjih mej, najbolj oguljene klišeje vsakdanje govorice, ker sem skušal s tem izraziti nenavadnost, ki se mi zdi, da obliva vse bivanje.«

Nekje drugje pravi Ionesco, da se mu je zamisel njegove prve igre porodila, ko je prebiral metodo Assimil, priročnik za francosko-angleško konverzacijo. Stavki v njem so bili presenetljivo podobni tistim, ki jih je slišati po salonih, zakaj tudi tam so »besede zvočni trakovi brez vsebine«. ... Besedilo 'Plešaste pevke' (ali priročnika za učenje angleščine ali ruščine itn.) mi je ravno s tem razkrilo avtomatizme jezika, človekovega vedenja, govorjenja, ki ničesar ne pove, govorjenja, ker nimamo povedati nič *osebnega*, odsotnost notranjega življenja, mehaniko vsakdanjosti, človeka, ki plava v svojem družbenem okolju in se ne loči več od njega. Smithi in Martini ne morejo več govoriti, ker ne znajo več misliti, in ne morejo več misliti, ker se ne dajo več razvneti, ker nimajo nikakih strasti več. Ne znajo več *biti*, ker lahko 'postajajo' vse mogoče... zamenljivi so...«

Začetek Ionescovega dela je torej kritika na dveh ravninah: kritika drame in kritika jezika. Izraža se z razkrojeno obliko tradicionalne drame, predvsem njenega jezika, kot parodija. Ionesco kritizira gledališče, hkrati s tem pa tudi praznoto vsakdanje govorice, ki je postala le še kliše, pokazati hoče njeno absurdnost. Zato je Plešasto pevko imenoval »anti-pièce«, proti-igro. Isti parodiistično-kritični nameni so mu narekovali tudi vrsto poznejših del, tudi tem je dajal naslove kot psevdo-drama, komična drama, tragična farsa. Zmerom je njegova komika na dveh ravninah: usmerjena je proti praznemu svetu nepoštenosti, pa tudi proti maskam, za katerimi svet skriva svojo nepoštenost, dostikrat tudi sam pred seboj. »Človeško govorjenje zaznavam kot hermetično ali prazno, kot svojevoljno izmišljeno, to in početje ljudi... vse se razkraja,

vse zahaja v nesmisel, neogibno se spreobrača v smešno ali burleskno, v mučno, in iz te eksistencialne praznote se lahko porajajo komedije.«

Ionesco je eden od tistih avtorjev, ki jim je literarno ustvarjanje sredstvo spontanega izražanja. Piše drame, kakor drugi pišejo dnevniške zapiske, pod vtisom čustvenega pretresa, in večkrat se povrača k tistemu, kar je že napisal, da bi povedal to še jasneje, veljavneje. Zato tudi nima svoje teorije o dramatični umetnosti. Kar je kdaj napisal o gledališču, »to ni bilo *pred* mojo osebno izkušnjo o gledališču, temveč sledi iz nje. Nimam teoretičnih idej, preden napišem kako igro. Ideje prihajajo potem, ko je igra napisana, ali kadar ne pišem.« V »Almski improvizaciji«, delu, v katerem je Ionesco z imenom upodobil samega sebe in svoje kritike, pravi: »Vsako novo delo je tudi zame prigoda, lov, odkrivanje sveta, ki se mi razkriva, navzočnosti, ki se ji sam prvi čudim.« Spet neke drugje je zapisal, da mu je gledališko delo »raziskovanje«, poskus, da s čisto svojimi sredstvi odkrije neko resničnost, ki je nepričakovana tudi za avtorja samega in presenetljiva za občinstvo.

Kljub takim pogledom pa je Ionesco že veliko pisal o svojem odnosu do dramatike in gledališča. K temu so ga prisilili njegovi številni kritiki, posebno tisti, ki jim je gledališče sredstvo družbene akcije. Ves čas mu namreč očitajo, da ima povedati samo nekaj negativnega, človeku pa da ničesar ne daje. Nadalje: da predstavlja meščanski svet kot zaključen in dokončen svet človekovega življenja, kot resničnost, noče pa priznati, da lahko današnja družbena nasprotja prekoračimo in odpravimo. Tem ugovorom Ionesco odgovarja, češ da gre za dvojen nesporazum, glede pomena besede resničnost in glede vloge dramatika ali, širše vzeto, pesnika. »Resnična družba, resnična človeška skupnost je nedružbena — ta družba je širša in globlja, izraža se v skupnih bojaznih, željah, v skritih hrepenenjih, ki so lastna vsem ljudem. Ta hrepenenja in te bojazni, to vlada zgodovini sveta, politična dejavnost jih samo odseva in zelo nepopolno tolmači. Nobena družba ni mogla odpraviti človekove žalosti, noben politični sestav nas ne more osvoboditi življenjske bolečine, strahu pred smrtjo, žeje po absolutnem. Človekovo bivanje vlada družbenemu bivanju, ne narobe.« Kdor hoče popisovati ali napadati le družbeno resničnost, ostaja zatorej na površini, vprašanje, ki ga je treba umetniško rešiti, pa je zastavljeno onstran nje. »Gre za to, da pridemo do vira naše bolezn, da odkrijemo jezik, nekonvencionalni jezik te tesnobe, s tem da zavremo klišeje in obrazce družbene govornice.«

Napačno je zastavljati vprašanje dramatika ali pesnika na področju zgodovinske ali družbene resnice, postavljeno je na drugačni ravni, sodi v skladu s svojo nazorsko usmerjenostjo Ionesco. »Ko odkrijem svoje osnovno vprašanje, svoj najbolj vkoreninjeni strah, tedaj bom odkril, kje je strah in kje so problemi vsakogar. To je prava pot, ko se pogrezam v svojo temo, v Našo temo, ki bi jo hotel pripeljati k svetlobi dne.« Umetnina pa je sredstvo odkrivanja, »izraz neizrekljive resničnosti, ki jo skušamo izreči — in ki jo je včasih mogoče izreči. V tem je njen paradoks, in to je njena resničnost.«

Ko je skušal Ionesco »izreči neizrekljivo«, je moral skušati »na zunaj izraziti tesnobo svojih oseb, izraziti jo v predmetih, dati govoriti dekoru... podati konkretne podobe groze, obžalovanja, odtujenosti, igrati se z besedami, mogoče celo s tem, da sem jih pačil — to je pesnikom in humoristom dovoljeno. Skušal sem torej razširiti gledališko govorico.« Ionesco dokazuje, da s tem ni storil nič tako novega, češ da so ta občutek o praznoti človeških dejanj že

pred njim izražali vsi največji duhovi človeštva. V prej navedenem članku pravi: »Neka duhovna stanja, neke intuicije so povsem zunaj časa, zunaj zgodovine. Ko se kako blagoslovljeno jutro zbudim, tako iz svojega nočnega spanja kot iz duhovnega spanja navade, in se mahoma zavem svojega bivanja in vesoljne navzočnosti, ko se mi vse zazdi čudno, hkrati pa domače, ko me prevzame začudenost nad bivanjem, ta občutek, ta intuicija pripadata kateremu koli človeku, kateremu koli času. To duhovno stanje lahko najdemo izraženo skoraj z istimi besedami pri pesnikih, mistikih, filozofih, ti ga čutijo natanko tako kakor jaz, in tako so ga gotovo čutili vsi ljudje, če niso duhovno umrli ali oslepelili od političnih nalog.«

Spričo takega pojmovanja gledališča mora biti Ionesco seveda nasproten vsem tistim, ki hočejo s svojo dramatiko poučevati ali spreminjati družbo. »Umetnost je področje strasti, ne področje didaktičnega pouka.« pravi, in ni naključje, da ga je nekdo v reviji »Temps Modernes« krstil za »anti-Brechta«. Angleški gledališki kritik Kenneth Tynan se je najbolj zavzemal za to, da bi Angleži spoznali Ionescovo delo. Ko se mu je to posrečilo, pa so ga mahoma obšli dvomi, in napisal je v tedniku »Observer« članek, v katerem je izrazil pomisleke ob Ionescovi dramatiki. Ionesco mu je odgovoril v dopisu istemu listu in iz tega se je razvila obširna razprava, v katero je posegel še kritik Philip Toynbee in več drugih dopisnikov, med njimi Orson Welles. (Drugi Ionescov odgovor Tynanu je »Observer« sicer odkupil, ni ga pa priobčil.) Tu se ne utegnemo kaj več muditi ob tej zanimivi debati, povedati hočemo le, da je Ionesco v svojem prvem odgovoru zavrgel dramska dela J.-P. Sartra, Osborna, Brechta in Arthurja Millerja, češ da so to novi »bulvarski avtorji«, predstavniki »levega konformizma«, ki da je prav tako klavrn kakor desni.

Z druge strani je Ionesca kritiziral ameriški pisatelj in dramatik William Saroyan. Kot svoj poglavitni očitek je izrekel tale stavek: »Manjka jima (Beckettu in Ionescu) veličina in bes. Vznemirjata se, vendar ne dovolj, da bi popolnoma prelomila, da bi izgubila tisto, kar imata, da bi spravila svoje delo tako daleč, da bi silovito pretreslo vsega človekovega duha.« Saroyan je pisal to julija 1958 in tudi njemu je skušal Ionesco odgovoriti. Odkar pa sta bili napisani in igrani Ionescovi zadnji dve deli, »Morilec brez plačila« in »Nosorog«, prvo v začetku lanskega, drugo v začetku letošnjega leta, so se kritiki Ionesca lotili z drugačnim, namreč z njegovim lastnim orožjem. Primerjajo tisto, kar se je pokazalo kot značilnost prejšnjega Ionescovega dela, in tisto, kar je izpovedal sam o svojem ustvarjanju, s tem, kar se je pokazalo v zadnjih dveh delih. Predvsem sta ti dve deli izraz do sedaj največje racionalizacije v Ionescovem ustvarjanju. Obe sta se po avtorjevem zatrdilu porodili iz sanj, iz sanjske more, torej iz svobode noči, avtor pa ju je postopoma racionaliziral, najprej kot noveli, potem še kot igri. Že noveli sta močno izgubili prvine sanjskega sveta, ko pa sta se kratki noveli spremenili v tri dolga dejanja komedije, sta povsem izgubili sanjsko vsebino. Podoba in ideja sta povsem ločeni, zdaj je to le še moralna alegorija. To se vidi v značilni spremembi od novele »Nosorog« k drami z istim imenom: v noveli je junak zgodbe obupanec, ki bi se rad spremenil v nosoroga, pa se ne more. V igri je dobil ime osebe iz »Morilca brez plačila«, Bérengerja, in se v brezupnem odporu postavlja po robu vsemu svetu. Tako kritik v reviji »Esprit«. Tudi François Bondy se vprašuje, ali se je Ionescu posrečil prehod od »antiteatra« k teatru v navadnem pomenu besede. »Živo delo spravi gledalce v nasprotje s samimi seboj.« je rekel Ionesco sam.

To pa se tukaj ne zgodi, ker noben gledalec ni v dvomih, ali bi bilo vredno postati nosorog, brez težave se postavijo nasproti. Kvarno da je tudi preprozorno namigovanje na Tretji Reich. Ionesco terja »umetniško ustvaritev brez določenih namenov«, tu pa se tega ni držal. Preveč se vse razvija v alegorijo, in Barraultova uprizoritev je to samo še poudarila.

Navedimo tudi mnenje Jacquesa Carata v »Preuves«: Gledalci v uradnem Théâtre de France pač ne bodo čutili takega pretresa, kot so ga čutili gledalci prvih Ionescovih iger v malih »žepnih« gledališčih, zakaj »Nosorog« je samo igra, celó tezna igra s prozornimi simboli, pač presenetljivo pri avtorju, ki je hotel že od vsega začetka ujeti resničnost človekovega bivanja onstran vsakdanje in družbene resničnosti. P.-A. Touchard sicer pravi v uvodu k igri (objavljenem v »Cahiers Renaud-Barrault«), da je Ionesco hotel ne samo zavrniti totalitarizem, temveč kratko malo zavreči politiko, ki skuša odtujiti človeka, in da je s tem ostal zvest stalni témi svojega dramskega ustvarjanja. Vendar bodo šele poznejša dela pokazala, ali je res ostal zvest svojim načelom, če že ne svojemu načinu.

In še en tehten očitek, izrečen v reviji »Esprit« že ob uprizoritvi Morilca brez plačila: čeprav je Ionesco zmerom govoril, da metafizična, marksistična, psihološka itn. igra nikoli ne bo tako bogata z metafiziko, marksizmom, psihologijo itn. kot katero si bodi teoretično delo s teh področij, ima na lepem tudi sam veliko povedati, zabredel je v teatraliko plemenitih gest in govorjenja. S tem je zašel v zagato, ki prej ali slej čaka vsakega avantgardističnega avtorja. Njegov talent je sredj med novelo in radijsko igro; materialnost prizorišča in telesna navzočnost igralca ga motita; vsekakor nikoli ni uspešno »objadral rta enodejanke«.

Te ugovore smo navedli, ker tudi njim odgovarja Jacques Schérer, ko skuša v reviji »Les Lettres Nouvelles« podati nekaj pregled Ionescove dosedanje poti. Kot celoten pogled na Ionesca in njegovo delo se nam zdi ta članek dovolj zanimiv, da ga bomo za zaključek svojega informativnega zapiska o Ionescu povzeli nekoliko obširneje.

Deset let, pravi Schérer, je kratka doba za vzpon, če pomislimo, kako velikansko ideološko in tehnično revolucijo je prineslo Ionescovo dramsko delo. Ko je Ionesco naposled premagal začetno nerazumevanje in odpor, je lahko začel misliti na večja, ambicioznejša dela. To sta njegovi zadnji dve veliki igri. »Morilec brez plačila« je njegov doslej najobsežnejši mit. »Nosorog« je v igri nekoliko poenostavljen, da je tako bolj sprejemljiv za občinstvo, in uprizoritev je to še poudarila, ker je Barrault stvar zaigral kot komedijo, čeprav bi bilo mogoče tudi drugače.

Razni ljudje obžalujejo, da Ionesco ne zastopa več bojujoče se avantgarde, da je »zvodenel« in se skoraj postavil na laž, ko je prišel v blesk Théâtre de France. Po Schérerjevem mnenju ti ljudje pripisujejo pretiran pomen pomirjevalnim gestam, ki jih je Ionesco storil, da bi dosegel širše občinstvo. Ni dvoma, da je igra »Nosorog« vendarle tesno povezana z vsem prejšnjim Ionescovim delom. Kolikor je avtor popustil, pa si je s tem dobil občinstvo, ki bi pred desetimi leti še slišati ne bilo hotelo o njegovem delu. Ta novi položaj je obogatitev gledališča in izhodišče za nadaljnji razvoj: glede nanj bomo lahko sodili poskuse drugih avtorjev ali tudi Ionesca samega, saj se utegne tudi le-ta nepričakovano odzvati na očitek, da se je dal »prezgodaj

balzamirati«. (Nekje je že izjavil, da se bo povrnil k svojemu prvotnemu načinu, k »porogu v enem dejanju«.)

Za začetek Ionescovega dela je sicer značilno zasmehovanje jezikovnih klišejev. Vendar je to za višje dramske cilje omejitev in ovira; Ionesco je že vedel, zakaj je v svojih novejših delih skoraj povsem opustil te sočne besedne igre. Če se delu občinstva in tudi kritiki, ki izraža okus tega dela občinstva, toži po tem, je danes to že reakcionarno v prvotnem pomenu te besede.

Shema pomnoževanja, kopičenja, ki nedvomno izraža neko avtorjevo globoko obsedenost, pa je ostala še naprej v Ionescovem ustvarjanju. Kopičenje strašecil predmetov, vzporedno nekdanjemu kopičenju besed, ki jim naivneži neprevidno zaupajo, nadomešča v Ionescovih novih igrach klasično dejanje stare dramatike, in tako Ionescove osebe počasi izgublajo boj s stoli, s po-hištvom ali z nosorogi.

Kot teoretik se Ionesco zelo odločno upira temu, da bi njegova besedila kakor koli že razlagali. Ob kakih dvajsetih priložnostih je izjavil, da ne prinaša nikakega »sporočila«, da izraža samo človeka in njegovo tesnobo, da se mu zdi vsaka zgodovinska natančnost omejitev in celó ponarejanje. Le s sarkazmi govori o vseh tistih, ki so hoteli kaj »povedati«. Zabarikadiral se je v nekakšen teoretični nihilizem in ga brani z žilavostjo, silo in bistrostjo, ki bi bile vredne boljšega cilja. Vendar si je kot vsak dober general pripravil dva položaja, na katera se lahko umakne: to sta samota in antikonformizem.

Osamelost in tesnoba, pravi Schérer, to dvojje je značilno za našo dobo, kakor je bilo značilno tudi za dobo romantike in kakor mora biti značilno za vsako dobo, ko nastop novih družbenih struktur zastavlja posamezniku vprašanja, ki jih ne more rešiti z lastnimi silami. Vendar pa ni po čudi »večnega človeka«, da bi bil osamljen in da bi živel v tesnobi; tu je Ionescovo stališče idealistično. V resnici človek nikoli ni tako sam kot glavna oseba v »Nosorogu«, človek je sam le v sanjski mori ali v norosti. Spričo resničnih, težkih vprašanj, ko se mnenja ločijo, je človek zmerom v nekem taboru. Takó je tudi nasprotje konformizmu nekoliko prepoceni. Treba se je vprašati, *zakaj* se človek nečemu pridružuje ali *zakaj* nekaj zavrača, treba je povedati, ali je tisto *resnično* ali ne. Ionesco pa tega noče, temveč idealistično zavrača vsak konformizem. Človeškemu stališču jemlje vsebino in daje o njem le golo podobo, s tem pa postaja podoben Logiku iz svojega »Nosoroga«. Če si je Ionesco sam sebe zamislil kot glavno osebo v »Nosorogu«, ni dvoma, da ima tudi Logikove poteze, tako da lahko današnji Ionescov položaj označimo z ene strani kot družbeno potrđitev sijajnega dramskega znanja, z druge strani pa z neko idealistično svojevoljnostjo. Ionesco igra Bérengerja, pa tudi Logika, ko bi lahko, po Schérerjevi misli, igral učinkovitejšo vlogo.

Janez Gradišnik

Nekaj uporabljene literature:

Cahiers Renaud-Barrault, št. 29 — Julliard, februarja 1960 (z besedilom novele Nosorog in številnimi drugimi članki).

Jean Selz: L'Homme encombré d'Ionesco (Les Lettres Nouvelles, oktober 1957).

Eugène Ionesco: Expérience du Théâtre (La N. Nouvelle Revue Française, februar 1958).

Cahiers des Saisons, št. 15 — zima 1959 (zvezek skoraj v celoti posvečen Ionescu s prispevki mnogih avtorjev, tudi polemičnega značaja).

Renée Saurel: Saint Ionesco, l'anti-Brecht (Les Temps Modernes, april 1959).

Jacques Schérer: L'évolution d'Ionesco (Les Lettres Nouvelles, marec-april 1960).