

HEIDEGGER, PROBLEM GOVORICE IN IONESCOVA DRAMA *PLEŠASTA PEVKA*

Gizela Polanc - Podpečan

Gimnazija Velenje, Velenje

Ionescova drama Plešasta pevka, t.i. »drama absurda«, postavlja v izhodiščne dramski govor, ki je v svojem najglobljem pomenu odraz govornice kot prvine človekove tu-bitosti. 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.

Heidegger, the problem of speech and Ionesco's Bald Prima Donna. *The Ionesco play The Bald Prima Donna, the so-called "drama of the absurd" centres around dramatic speech, which in its deepest sense is a reflection of speech as an element of human existence. The Ionesco drama reveals the tragic nature of speech to the extent that the speech loses its original function, which is called the address of being, and becomes nothing more than a verbalization of the existent – it becomes the language of absurdity.*

Ionescova drama *Plešasta pevka* je v literarnozgodovinskem pogledu uvrščena v dramatično 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. Najprej velja poudariti, da je sam Ionesco označil dramo *Plešasta pevka* s sintagmo »tragedija jezika«. Ob tem pa se odpre vrsta vprašanj: zakaj je postala človeška govornica izpraznjena do stopnje banalnih fraz, kdaj je v njej potihnila vsaka sled emocionalnosti, od kod izvira njena kaotičnost, da se kot taka res lahko imenuje absurda govornica. Odgovore na vprašanja bomo skušali poiskati v tisti misli, ki se sprašuje o praznovoru govornice, o govornici kot fenomenu, o njeni izvorni mitičnosti, kot se razkriva v simbolih. Zato se bo pričujoče

razmišljanje skušalo približati fenomenološki misli M. Heideggerja, ki je v izhodišče svoje razprave o govorici postavil problem človekove biti in njene odsotnosti. Heidegger, »mislec biti«, povezuje odsotnost biti kot najvišje pozitivitete s tragiko človekove govorice, kajti bivanjski prostor, v katerem je bit odsotna, narekuje prazno govorico, zgolj »govoričenje«. To pa nadalje pomeni, da bo potrebno odkriti in pojasniti človeško govorico kot govorico nagovora biti v njeni odsotnosti, poseči v praznir govorice, v njeno mitičnost, ki se odkriva kot govorica simbolov. Med fenomenom govorice kot nagovora biti in med izpraznjenostjo bivanjske govorice bo torej zajeto razmišljanje o Ionescovi drami *Plešasta pevka*, ki jo lahko razumemo kot drastičen dokaz nemoči govorice v njeni izvorni funkciji. Čas in prostor dogajanja omogočata namreč zgolj prazno upovedovalnost, ko človeška govorica ni več klic emocije. Razmišljanje o Ionescovi drami bo zato izvorno poslanstvo govorice kot fenomena skušalo izpeljati iz fenomenološke misli Martina Heideggerja in, in sicer s pomočjo njegovega temeljnega dela *Bit in čas* ter iz njegovih dveh razprav: *Govorica govori* in *O bistvu govorice*. Ko bo tako pojasnjeno izvorno poslanstvo govorice, bo mogoče ponovno razmisliti o tragičnosti Ionescove drame, o njeni groteskno izpraznjeni »govorici absurda«.

V Heideggerjevem 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 izpraznjen 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 biva-jočim, 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 govorica izgubi svojo izvorno funkcijo, ki se imenuje nagovor biti. Kakšna je torej govorica, ki je v svojem najglobljem pomenu nagovor biti? Po odgovor na to vprašanje bo potrebno seči v tisto filozofsko razpravo, ki razkriva govorico v svojem prazviru, to je v Heideggerjevo delo *O bistvu govorice*. Za naše razmišljanje bosta služili dve temeljni poglavji, in sicer: *Govorica govori* in *O bistvu govorice*. Že takoj na začetku pa je treba poudariti naslednje: obe razpravi sta zahtevni filozofski deli; da ne bi ostali nerazumljeni, oz. da bi se jima lažje 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 govorice* izhaja iz pesniškega jezika. Obe razpravi, *Govorica govori* in *O bistvu govorice*, pa sta med seboj neločljivo miselno povezani.

Ko razmišljamo o Heideggerjevi tezi »govorica 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 pred seboj tri faze odhajanja in vračanja reči: postavje, 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 postavja, 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.

Potrebno se je 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, zavzemamo čisto drugačno relacijo, ki presega ozek okvir bivajočega, tehničnega sveta in ga transcendirata. Poklonjene reči so namreč v svoji izvornosti simboli, ki imajo svojo govoricu, zato Heidegger lahko zapiše misel: govoricu govori. Naj služi za ilustracijo odlomek iz Proustovega romana *V Swannovem svetu*: »Keltsko verovanje, ki se mi zdi zelo modro, trdi, da so duše pokojnikov ujele 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 vzdrhte in nas pokličejo, in če jih prepoznamo, se čar odčara. Ker smo jih odrešili, 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 presegačjega, 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 odstranjene s postavljenjem, morajo biti priklicane iz odgodja v dogodje. To klicanje pa je naloga govoricke kot nagovora biti.

Z mislijo »govoricu govori« se moramo zdaj vrniti na izhodišče razmišljanja, da bi lahko doumeli izvorno podobo govoricke in Heideggerjevo trditev, ki pravi, da govoricu vodi človeka ne pa človek govoricke. 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. Zato je raza tudi boleč razkol treh faz: postavja, dogodja in odgodja. Kot dopuščanje žarenja biti pa je raza 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 raza bolečina, da je raza 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 raza 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. Heidegger zapiše: »Govorica govori,« in misli pri tem na govorico kot fenomen, govorico, rešeno vsakih človeških dimenzij, sploh pa odvisnosti od človeka. Govorica je torej 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 »zlati sijaj sveta«, kot ga poimenuje Heidegger, ki je pot do jasnine biti. Tako vodi bolečina preko postavlja in odgodja v dogodje. Ko Heidegger razloži to svojo miselno postavko, naveže nanjo še vprašanje tišine kot nasprotja govorice.

Nasprotje govorice, tišina, je ponavadi razumljena kot brezglasje. Vendar je tako pojmovanje in razumevanje vezano na govorico kot obliko človeškega govornenja, 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 prikrievanje 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 v 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 govorice. Zato lahko Heidegger zapiše, da »govorica govori kot zvonjava tišine.« To pa hkrati

pomeni, da se klic govoric sliši le skozi tišino, ki je mirujoče čakanje na odgovor, na jasnino biti. Govorica 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 govoricu 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 se ponovno ozrimo na citirani odlomek iz Proustovega romana *V Swannovem svetu*. Če si dovolimo Heideggerjevo misel prenesti v umetnostno besedilo, je problem govoric 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 zmore 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. Slehera 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« uporablj Heidegger tudi takrat, ko razmišlja o umetniški govoric, in sicer posebej o govoric poezije. Pesniška govoric pomeni Heideggerju najizvirnejše odgovarjanje »slišanju vnaprej«. V nasprotju s pesniško govoric je vsakdanje govorjenje, zapiše Heidegger, »pozabljena in obrabljen pesem, iz katere komaj še odzvanja klicanje.«

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

govori bolečino; govoricica govori. Govoricica je bolečina sama. S tem, ko govoricica govori bolečino, se raza blaži, se nekako manjša in omogoča s tem biti, da bi lahko zasijala v dogodju, ki je njena jasnina. Govoricica bolečine je potemtakem predpogoj, da lahko bit zasije v svoji jasnini. Govoricica bolečine pa potrebuje tudi skrbno poslušanje smrtnikov. Nam, smrtnikom, svet poklanja reči. Svet, ki je zedinjeno četverje 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 govoricica reči, potrebuje smrtnika, da se odzove, da stopi v soslisiže 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 govoricica 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 govoricico 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 soslisižu 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 govoricica biti v razločenju. To pa nadalje pomeni, da lahko samo poslušanje biti kot poslušanje vnaprej omogoči govoricico smrtnika, govoricico kot nagovor biti. V tem je zajeto tudi Heideggerjevo pojmovanje govoricice 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 »govoricica govori«, se v 2. delu svoje študije sprašuje o bistvu govoricice. Bistvo govoricice je naslov poglavja, v katerem Heidegger izpostavi besedo kot temelj govoricice. Naše zanimanje se bo torej osredinilo na tisto, kar imenuje Heidegger bistvo govoricice, in sicer bistvo govoricice kot fenomena, ki je izražen v sintagmi »govoricica govori«. Kaj je torej bistvo govoricice? Tega vprašanja se Heidegger loteva najprej z vidika tubiti in zapiše misel, da ima človek prebivališče svoje tubiti v govoricici. Vendar pa Heidegger ugotavlja, da se tega ne zavedamo. Če bi nas namreč kdo vprašal, kako razumemo svojo govoricico, kaj o njej vemo, bi takoj poiskali kakšno zanesljivo definicijo in z njo opredelili govoricico. 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 govoricice, 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: govoricica je hiša biti.«² S tem je poudarjeno, da je človeška govoricica prazna, kadar ne nudi prebivališča biti. Vse definicije in sklicavanje na normo je zgolj zunanje razumevanje govoricice, ki ne vodi do

njenega bistva, do bitne besede. Heidegger zapiše zanimivo misel, da spadata beseda in govorica 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 reč podrži v biti 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 literarnoteoretične postavke, ki nimajo ničesar skupnega z bitno besedo. K pesniški govornici 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 dožemanju 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 govornica. Če si Heideggerjevo misel o pesniški govornici kot spevu še nekoliko natančneje ogledamo, lahko zapišemo naslednje: pesniška govornica je govornica speva, govornica bogov in ljudi. Vendar pa je taka zato, ker je pesniška govornica govornica bitnih besed, kar pomeni, da izvirajo pesniške besede iz prazvira 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 govornica spev ljudi in bogov. Zaradi prebujenja najglobljšega človeškega speva postane osmišljena Heideggerjeva sintagma, ki se glasi: bistvo govornice – govornica bistva. Tako je pesniška govornica tista, zapiše Heidegger, ki šele dopušča razkrivanje biti. V nasprotju s pesniško govornico pa izpostavi filozof govornico kot golo upovedovanje, za katero zapiše, da je govornica 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 govornico. Kaj torej manjka upovedovanju, da ne more biti pesniška govornica? 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 govornice, 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: govornica govori kot zvonjava tišine. Kot zvonjava tišine je govornica prisotna v rečeh in je njihov krik v tišini čakanja na jasnino biti. Nagovor biti je govornica simbolov, tisti temni prazvir speva, namenjenega ljudem in bogovom, ki pa je vendarle lasten pesniški govornici. Pesniška govornica je odziv na klic biti, s katerim pokličejo reči v zvonjavi tišine. Pesniška govornica je odziv, namenjen biti in sicer s prazvirorom govornice, z besedo, ki je sama v sebi prazvir neznanega, mitičnega in skrivnostnega, kar je skrito v simbolu. Simboli so prisotni kot prazvir, skrit v rečeh, ki pokličejo s svojo govornico. Ta misel je na poseben način ujeta v znanih verzih Ch. Baudelaira: »Skoz gozd simbolov človek gre vse dni / in znane njih oči so vanj uprte...«³ Približati se govornici 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 lažje približali Ionescovemu dramskemu tekstu in se osredinili na problem govornice kot fenomena. Ponovno velja poudariti, da lahko s fenomenološkega stališča Ionescovo dramatiko razumemo kot tragično resnico ontološke diference, razlike med bitjo in bivanjem. To pa s fenomenološkega vidika pomeni odtujenost in pozabo biti, kar je zaznamovalo tudi človeško govornico, ki želi upovedovati le bivajoče, iz nje ni več slišati klika po biti. 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 tlekanjem jezika, ker dolgih govornih pasaž 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 govornica, je natančno upovedovanje o vrsti hrane, njeni specifičnosti, njenih zdravilnih in škodljivih učinkih in o cenah 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 govornica gospe Smith. Čeprav je ustvarjen komični vtis, pa se vendar v ozadju skriva usodna tragika, ki pronica skozi rezo navidezne komičnosti. Tragika je v tem, da gospa Smith ne premore v svoji govornici niti ene same bitne besede. Vsa njena govornica je izpraznjeno upovedovanje, zbanalizirano do skrajnih možnosti. Seveda se je potrebno takoj vprašati, kje so vzroki, da je človeška govornica zdrsnila na banalno raven zgolj poimenovanja fizioloških potreb. Izpraznjenost govornice ima svoj vzrok v izpraznjenosti bivanjskega prostora, katerega prisposodba 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 zategnjnim, monotonim in le rahlo pojočim glasom brez poudarkov.«⁵ Zategnjen in monoton glas brez poudarkov še najbolj spominja na avtomat; in res je govornica gospe in gospoda Martin svojevrstna robotizirana govornica, sestavljena iz samih oguljenih fraz. Ker v njunem govoru ne sme biti nobenih poudarkov, ki bi lahko opozorili na prisotnost emocionalnega, je stehniziranost 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 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 Elizabeta Martin ni Elizabeta Martin. Res je, da imata skupno hčer, deklico Alice, vendar ju značilnosti dekllice 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 ozaveščevalka, 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, lahko razumemo kot potrditev absolutne alienacije v času odsotne biti. Tudi alienacija ima svojo govorico, ujeto 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 njenega stanovanja. Praznost njenega govoričenja ni niti za trenutek prekinjena z eno samo bitno besedo, ki bi s svojo izrazno močjo zamajala temelje bivanjskega prostora.

Sedmi prizor je 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 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 govorice, 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.

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 zvoni, 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 zgodnico. Družba si začne pripovedovati zgodbiče, nekatere imenujejo basni, ker v njih nastopajo živali, vendar so vse pripovedi velikan-ska miselna zmeda brez ene same trdne opore, ki bi slonela v temeljni besedi govorice. Gasilčeva zgodba, ki nosi naslov Prehľad, je najdaljša in navidezno najbolj konfuzna, vendar je v njej mogoče zaznati zelo zanimiv dramatikov namig. V gasilčevi dolgi pripovedi, ki nima s prehľadom 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 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 neznamenitna pesmica, ki jo v čast Poveljniku pove služkinja Mary. Kljub silovitemu nasprotovanju gospe Smith pove 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 materialnosti in trdnosti bivanja, zajel bo gozd, ki je v svoji mnogopomenskosti tudi simbol tesnobe. Zagoreli bodo možje, simbol življenjske moči, 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 govornico 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 klavno 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 govornico 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 drami 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 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 efektom – z različno jakostjo bitja. Primarno funkcijo ure je dramatik že na začetku dogajanja zelo groteskno ukinit. 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, čas popolne zmede, destruktivnosti, alienacije in brezizhodnosti. Bolj ko se stopnjuje travmatičnost, glasnejše je bitje ure: živčno, neritimčno, 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 neznaten 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.

OPOMBE

- ¹ M. Proust, *V Swannovem svetu*, Ljubljana, CZ, 1987, str. 146.
- ² M. Heidegger, *Na poti do govorice*, Ljubljana, SM, 1995, str. 182.
- ³ Ch. Baudelaire, *Charles Baudelaire*, Ljubljana, MK, 1998, str. 17.
- ⁴ E. Ionesco, *Plešasta pevka*, Ljubljana, CZ, 1995, str. 27.
- ⁵ Ibid., str. 36.
- ⁶ E. Ionesco, *Plešasta pevka*, Ljubljana, CZ, 1995, str. 40.
- ⁷ Ibid., str. 52.
- ⁸ E. Ionesco, *Plešasta pevka*, Ljubljana, DZS, 1995, str. 63.
- ⁹ Ibid., str. 61.
- ¹⁰ E. Ionesco, *Plešasta pevka*, Ljubljana, DZS, 1995, str. 65.

BIBLIOGRAFIJA

- 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, Eugene: *Plešasta pevka*, Cankarjeva založba, Ljubljana, 1995.
- PROUST, Marcel: *V Swannovem svetu*, Cankarjeva založba, Ljubljana, 1987.

■ HEIDEGGER, THE PROBLEM OF SPEECH AND IONESCO'S BALD PRIMA DONNA

This reflection on the Ionesco play *The Bald Prima Donna* has tried to capture with a phenomenological approach the issue of speech, which was, due to its specificity, named “the language of absurdity”. Absurd language is one of the elements of “the drama of the absurd”, which dictates the tragic dimension of the play from its outset. In the Ionesco drama, to talk absurdity means to put into words the existent in the space and time of the absent being. Therefore an absurd situation is nothing more than existence emptied to its utmost. The time of this existence is the time of the absent being, therefore human speech cannot address it, it cannot call it into presence. What the speech is left with is absurdity – empty talk that begins and ends in the worn-out phrases of the bourgeois salon. Since there is no way out of an absurd situation, human language itself will continue to disintegrate, disintegrate until unrecognisable, into its meaningless individual phonemes. The role of the counterpart to the void language of existence is played by the speech of being, which is present in the play in the language of symbols, in an almost ritual summoning of things into presence. The only person capable of this kind of speech is the maid Mary, a unique kind of rebel against the constants of existence. Therefore a majestic cataclysm is her vision of the ultimate purification of the space of existence, which would then be able to open up to being and call it into presence.

April 2003