

PEDAGOŠKO
GRADIVO

Eugène Ionesco
PLEŠASTA PEVKA

Ljubljana, december 2023

KAZALO

- 3 ZASEDBA**
- 4 ŽIVLJENJEPIS IN DELO**
- 8 PLEŠASTA PEVKA**
- 10 ABSURD**
- 11 ODTUJENOST IN IZPRAZNJENOST ODNOSOV**
- 13 IDENTITETA**
- 15 VLOGE SPOLA**
- 16 OBLIKA IN IZRAZNA SREDSTVA**
- 19 IZTOČNICE ZA POGOVOR**



Naslovnica gledališkega lista

Eugène Ionesco

PLEŠASTA PEVKA

La Cantatrice chauve/The Bald Soprano, 1948

Komedija absurda

Premiera 15. septembra 2023 na Velikem odru

Prevajalec **SREČKO FIŠER**

Režiser, scenograf in avtor glasbene opreme **DIEGO DE BREA**

Dramaturginja **EVA MAHKOVIC**

Kostumograf **LEO KULAŠ**

Lektorica **BARBARA ROGELJ**

Oblikovalec svetlobe **BOŠTJAN KOS**

Oblikovalec zvoka **SAŠO DRAGAŠ**

Asistentka kostumografa **LARA KULAŠ**

Igrajo

Gospa Smith **IVA KRAJNC BAGOLA**

Gospod Smith **UROŠ SMOLEJ**

Gospa Martin **LENA HRIBAR ŠKRLEC**

Gospod Martin **JAKA LAH**

Poveljnik gasilcev **MATIC LUKŠIČ**

Mary, služkinja (na posnetku) **JANA ZUPANČIČ**



Eugène in Rodica Ionesco

ŽIVLJENJEPIS IN DELO

Vse, kar je bilo, bo. Vse, kar bo, je. Vse, kar bo, je bilo.

Eugène Ionesco

Eugène Ionesco (26. november 1909–28. marec 1994) je bil romunsko-francoski dramatik, ki je večinoma pisal v francoščini in je postal ena najpomembnejših osebnosti francoskega avantgardnega gledališča 20. stoletja. Resnični svet je videl kot poln razkroja, pokvarjenosti in nesmiselnega, ponavljajočega se delovanja, zato mu smrt pomeni tolažbo, ker odreši vsakega izmed nas. Takšno razumevanje sveta je vpletel v večino svojih del, v katerih je izrazil gnus in odpor do oprijemljivega sveta, nezaupanje v komunikacijo in komaj zaznaven občutek, da boljši svet obstaja, vendar ga ne moremo doseči.

Rodil se je v romunskem mestu Slatina. Njegov oče je bil pravoslavni Romun, njegova mati pa Francozinja iz protestantske družine, čeprav nekateri raziskovalci Ionescovega življenja trdijo, da je bila njegova mati potomka sefardskih Judov. Sina sta krstila po pravoslavni šegi. Večji del otroštva je preživel v Franciji, kjer je njegov oče, odvetnik, študiral pravo. Po Eugènu je par leta 1911 povil hčerko in kmalu zatem še fantka, ki je pri 18 mesecih umrl zaradi meningitisa. Leta 1916, ravno v času, ko je Romunija vstopila v prvo svetovno vojno, se je oče vrnil v Romunijo, mati pa je z otrokoma ostala v Parizu. V tem obdobju, se spominja Ionesco, je videl na trgu lutkovno predstavo, ki ga je povsem uročila in vplivala tudi na njegovo kasnejše razumevanje gledališča. Družina brez očeta je v Parizu težko shajala in Eugène je bil tako krhkega zdravja, da ga je mati skupaj z njegovo sestro za dve leti poslala k sorodnikom na francosko podeželje. Ionesco to obdobje kasneje opisuje kot najlepše v svojem življenju. Ko sta se otroka leta 1919 vrnila v Pariz, še vedno ni bilo ne duha ne sluha o njunem očetu, zato je družina domnevala, da je umrl. Izkazalo se je, da je bil oče še kako živ, celo zelo živahen, saj je med vojno v Bukarešti služil kot policijski inšpektor za varnost, se leta 1917 znova poročil in postal glavni državni inšpektor. Ionescov oče se je dobro znašel v vsakem režimu, saj je menil, da ima oblast vedno prav. Njegove zveze so mu omogočile, da se je bliskovito ločil od prve žene in dobil skrbništvo nad otrokoma. Tako sta se Eugène in njegova sestra Marilina leta 1922 preselila v Bukarešto k svojemu očetu in njegovi novi družini. Njuna mačeha ju ni marala in spori so bili neizogibni. Kmalu se je v Bukarešto preselila tudi njuna mama in leta 1926 se je Eugène, po hudem prepiru z očetom, preselil k njej. V tem času je doštudiral in postal učitelj francoščine. Leta 1936 se je poročil z Rodico Burileanu, nekaj mesecev zatem pa mu je umrla mati. Dve leti kasneje se je vrnil v Pariz na doktorski študij, a ga ni nikoli

zaključil. Ko se je začela druga svetova vojna, je odpotoval nazaj v Romunijo, kar je bridko obžaloval, saj so bile razmere tam grozne; napel je vse sile, da je dobil dokumente za ponovno pot v Francijo, kamor se je vrnil leta 1942. Leta 1944 se je v Franciji rodila njegova hčerka. Njegov oče je umrl leta 1948 in istega leta so Ionescu diagnosticirali jetiko. Med bivanjem v bolnišnici je začel pisati svoje prvo gledališko delo, ki ga je kasneje naslovil *Plešasta pevka* in ki je bilo prvič uprizorjeno leta 1950. Tega leta je Ionescu dobil francosko državljanstvo. Za gledališče je pisal do leta 1981 in v tem času dobil veliko priznanj. Postal je član Francoske akademije, dobil častni doktorat in prejel najprestižnejše evropsko gledališko priznanje – nagrado Maxa Reinhardta. Živel je v Parizu, se dejavno odzival tudi na družbenopolitične spremembe in se sčasoma, ko mu je opešalo zdravje, umaknil iz javnega življenja.

Čeprav je najbolj znan kot dramatik, se je gledališču posvetil sredi svojega življenja. Sprva je pisal poezijo in kritike. Dva zgodnja spisa, ki sta vredna omembe, sta *Nu*, delo, v katerem kritizira mnoge druge pisatelje, vključno z uglednimi romunskimi pesniki, in *Hugoliade* ali *Groteskno in tragično življenje Victorja Hugoja*, satirična biografija, v kateri se posmehuje statusu Victorja Hugoja kot velike figure francoske literature. V *Hugoliado* je vključil močno pretirane opise najbolj škandaloznih epizod iz Hugojevega življenja, ki že vsebujejo zametke tem, ki jih najdemo v njegovi dramatik. Sam je takole utemeljil svoj preskok v dramatiko: »Mogoče sem nehal pisati kritike, ker sem poln protislovij. Če pišeš kritiko ali esej, ni dobro, če sam sebi nasprotuješ. V drami pa je to zaželeno, saj liki ves čas nasprotujejo drug drugemu.«

Ionescova zgodnja gledališka dela, ki veljajo za njegova najbolj inovativna, so bile enodejanke ali razširjeni skeči: *Plešasta pevka* (*La Cantatrice chauve*, 1948), *Jacques ali Podrejenost* (*Jacques ou la soumission*, 1950), *Učna ura* (*La Leçon*, 1950), *Pozdravi* (*Les Salutations*, 1950), *Stoli* (*Les Chaises*, 1951), *Prihodnost je v jajcih* (*L'Avenir est dans les oeufs*, 1951), *Žrtve dolžnosti* (*Victimes du devoir*, 1952) in *Novi najemnik* (*Le Nouveau locataire*, 1953). Ti absurdni skeči, ki jih je poimenoval antiigre (fr. *anti-pièce*), izražajo sodobne občutke odtujenosti ter nezmožnost in nesmiselnost komunikacije. Na nadrealističen način parodirajo konformizem buržoazije in konvencionalne gledališke forme. Ionescu zavrača konvencionalno zgodbo kot osnovo gledališke drame. Odreče se psihologiji in koherentnemu dialogu, s čimer prikazuje dehumaniziran svet, naseljen z liki, ki spominjajo na mehanične lutke, katerih govor je mestoma povsem nelogičen. Jezik je razredčen, besede in materialni predmeti pa zaživijo svoje življenje in prevladajo nad liki. V klasičnem gledališču je igralec tisti, ki jezik, posnemanje in doživljanje uporablja pri ustvarjanju vloge. Pri Ionescu pa se zdi, da je jezik tisti, ki vodi igralca in si ga povsem podredi, ne da bi si pri tem prizadeval za sporočilnost. S svojo drugo celovečerno dramo *Morilec* (*Tueur sans gages*, 1959) je Ionescu začel raziskovati bolj prepoznavne dramatične situacije z bolj počlovečenimi liki. Z *Morilcem* Ionescu tudi odpre cikel štirih iger,



Samuel Beckett



Jean-Paul Sartre

v katerih vsakokrat nastopa Bérénger, ki je upodobitev slehernika oziroma avtorjevega alter ega. Srečamo ga v delih, kot so *Nosorogi* (*Les Rhinocéros*, 1959), *Kralj umira* (*Roi se meurt*, 1962) in *Sprehod po zraku* (*Le Piéton de l'air*, 1963). Ionescovo kasnejše delo je bilo na splošno deležno manj pozornosti, na primer *Žeja in lakota* (*La Soif et la faim*, 1966), *Zavratne igre* (*Jeux de massacre*, 1971), priredba Shakespearovega *Macbetha Makbet* (1972) in *Ta strašni bordel* (*Ce formidable bordel*, 1973). Ionesco je v tem obdobju napisal tudi svoj edini roman *Puščavnik*, prvič objavljen leta 1975. Razen libreta za opero *Maximilian Kolbe* (glasba Dominique Probst), ki je bila izvedena v petih državah, predvajana za televizijo in posneta za izdajo na zgoščenki, Ionesco po objavi dela *Voyages chez les morts* (1981) ni več pisal za oder.

Tako kot Shaw in Brecht je tudi Ionesco pisal teoretične spise o gledališču. Večino zapisov je namenil popravkom zapisov svojih kritikov, za katere je menil, da niso ustrezno razumeli njegovega dela in da so zato škodljivo vplivali na njegovo občinstvo. »Kritik naj opisuje in ne predpisuje,« je nekoč zapisal. Pri tem je Ionesco oblikoval smernice za reformo sodobnega gledališča.

Ionesco velja za pisca gledališča absurda, čeprav se sam s to oznako ni povsem strinjal; menil je, da je preveč omejujoča. Zanj je to oznako prvi uporabil Martin Esslin v svoji istoimenski knjigi. Esslin je Ionesca postavil ob bok sodobnikom, kot so Samuel Beckett, Jean Genet in Arthur Adamov, ter to neformalno skupino na podlagi koncepta absurda, kot ga je opredelil francoski pisatelj Albert Camus, označil za »dramatike absurda«. Po Esslinovem mnenju sta Beckett in Ionesco v svojih delih bolje ujela nesmisel obstoja kot Camus ali Sartre. Zaradi te ohlapne povezave je Ionesco pogosto napačno označen za eksistencialista, kar je sam odločno zavračal. Poleg tega je pogosto kritiziral vodilnega med eksistencialisti Jeana-Paula Sartra in ga obtoževal, da obrača svoj plašč po političnem vetru. Čeprav je Ionesco poznal Becketta in spoštoval njegovo delo, francoska skupina dramatikov še zdaleč ni bila organizirano gibanje.



Diego de Brea (foto Peter Uhan)

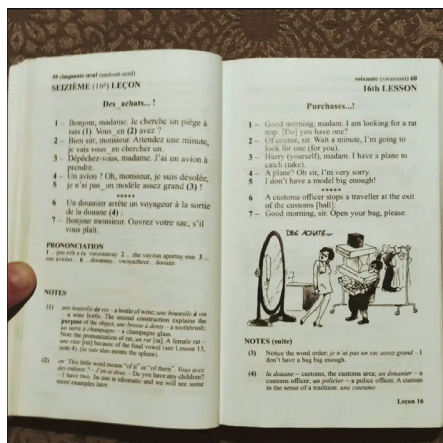
Diego de Brea

Diego de Brea (1969) je na Filozofski fakulteti v Ljubljani študiral primerjalno književnost in umetnostno zgodovino, nato pa je leta 1995 začel študirati gledališko režijo na Akademiji za gledališče, radio, film in televizijo v Ljubljani. Njegova diplomska predstava *Obločnica, ki se rojeva* je bila leta 1999 nagrajena na mednarodnem gledališkem festivalu študentske produkcije v Brnu. V skoraj dvajsetletni karieri je režiral številne odmevne predstave v slovenskih repertoarnih in neinstitucionalnih gledališčih. Režiserski poklic senzibilno prepleta s prepoznavno scenografsko (likovno) podobo in natančno dramaturško razčlemba. Loteva se različnih žanrov, od mladinskih iger in lutkovnih predstav (celo lutkovne operne predstave) do avtorskih projektov, klasičnih in sodobnih besedil, glasbenega vodvila, opernih predstav in kulturnih prireditev. Njegove uprizoritve so gostovale na prestižnih festivalih doma in v tujini; v Italiji je z operno pevko Eleonoro Jankovič po Wagnerjevih motivih zrežiral avtorski projekt z naslovom *Leonora*.

Za avtorski projekt *Dvoboj* je leta 2002 prejel posebno nagrado Borštnikovega srečanja, leta 2005 pa na istem festivalu za predstavi *Kraljica Margot* in *Edvard Drugi* nagrado za estetski preboj. Prejel je tudi številne druge domače in tuje gledališke nagrade. Med letoma 2013 in 2015 je deloval kot umetniški direktor v Slovenskem narodnem gledališču Maribor.

PLEŠASTA PEVKA

Razlage nas oddaljijo od začudenja, ki je edina pot do neumljivega.
Eugène Ionesco



Francoski učbenik angleškega jezika

Kot lahko preberemo v skoraj vsakem spisu o *Plešasti pevki*, je igra nastala na podlagi bolj ali manj poenostavljene konverzacije iz učbenika angleščine. Ionesco je dejal: »Ugotovil sem, da se ne učim tujega jezika, temveč vrsto presenetljivih resnic: da ima teden sedem dni (kar sem po naključju že vedel) ali da so tla spodaj, medtem ko je strop zgoraj [...]«. Klišeje in floskule konverzacijskega učbenika za začetnike je sestavil v divjo parodijo govorečih likov, sam jezik pa je razpadel na nepovezane fragmente.

Tako v *Plešasti pevki* kot drugih Ionescovih igrah je bistvo igre mogoče razumeti kot ironično, skoraj satirično obsodbo sodobnega življenja v meščanski družbi Zahodne Evrope. Ionesco na ironičen način kritizira praznino duhovnih in socialnih navad srednjega sloja, ki se vse bolj približuje apatiji in obupu. Ob tem pa se sam po sebi razkriva tudi nesmisel življenja, ki kaže na absurdnost samega bivanja. *Plešasto pevko* bi tako lahko označili kot avtorjevo vizijo nekakšnega univerzalnega meščanstva, pri čemer je malomeščan vselej utelešenje vsega banalnega in površinskega.

Ionesco je *Plešasto pevko* označil za antidramo. Danes s tem izrazom označujemo dramsko formo, ki se zoperstavlja gledališki iluziji, zavrača posnemanje in negira ustaljene vrednote. Ionesco je z antidramo želel izzvati gledališko tradicijo. *Plešasta pevka* z dolgimi in banalnimi pogovori ne sledi klasični dramski zgradbi, didaskalij je malo, gledališki jezik je napolnjen z jezikovnimi avtomatizmi in nesmisli, zato se scela vzpostavi kot nasprotje tradicionalnega gledališča; v tradicionalnem gledališču mora jezik izražati jasne ideje in misli. Drama tudi nima pravega dogajanja, celovitih dramskih oseb, posebnih čustvenih stanj ali prevlade določene ideje. Namesto da bi se zgodba vzpenjala po jasni vzročni poti proti razpletu, se dogajanje in konverzacija gibljeta naključno. Čeprav se na prvi pogled zdi, da dialog in dogajanje proti koncu drame postajata vse bolj frenetična, kot da bi se približevala čustvenemu in dogajalnemu vrhuncu, se nazadnje ustavita in vse se začne od začetka. Ta ciklična struktura nakazuje, da se lahko dialog in dogajanje vlečeta v neskončno in dolgočasno ponavljanje enega in istega. Konec igre je potemtakem zgolj prekinitiv, do katere pride samo zaradi praktične nuje, ker se mora tudi antidrama enkrat končati. Ko je režiral prazvedbo *Plešaste pevke*, se je Ionesco poigral tudi z idejo, da bi igralci na koncu v roke vzeli strojnice in postrelili občinstvo.

Dramske like v Ionescovem besedilu bi lahko označili tudi kot antilike, saj nimajo izrazitih individualnih osebnosti, so nerazločljivi, med seboj so skoraj zamenljivi in v bistvu brez značaja. Govorijo podobno in pogosto ponavljajo fraze drugega. Smiselnega pogovora ne zmorejo vzdrževati; pogovor je poln klišejev, ki jih nikoli ne presežejo. Nekakšne obrise čustvenega stanja lahko opazimo le v tesnobi, ki jo zaznamo v vsem tistem, česar ne izrečejo ali kar izrečejo posredno, ter v neprijetnih tišinah. Ko glavni liki, torej zakonca Martin in zakonca Smith, sedejo k pogovoru, morajo premagati mučno tišino, ki bi sicer obvisela med njimi in razkrila njihovo izpraznjenost. Tišino zato preganjajo s tvorjenjem praznih floskul, toda moreča tišina se vedno znova vrača in zdi se, da je tišina pristnejše komunikacijsko sredstvo kot stavki, ki jih izrekajo. *Plešasto pevko* bi lahko označili za satiro meščanske družbe, toda srž Ionescove kritike meri širše: nesmiselnost ne zadeva samo odnosov med ljudmi, ampak tudi človeško zavest in sam jezik. Ta kombinacija nesmislov, klišejev in konvencionalnosti pa pri bralcu/gledalcu zbuja smeh, četudi Ionesco ne uporablja klasičnih komedijskih prijemov. Lahko pa rečemo, da je Ionesco ustvaril nov tip sodobne komedije. Tako kot večina dramatike absurda se tudi *Plešasta pevka* na prvi pogled zdi popolnoma drugačna od resničnega sveta. Ne vsebuje aluzij na aktualne teme, temveč se spušča v svojo lastno metafizično zajčjo luknjo, v kateri ustvarja svet brez kakršne koli verodostojnosti ali povezave z resničnostjo. Ionescov namen ni političen, ne ukvarja se s socialnimi ali etičnimi zmotami, pač pa opozarja na smrt jezika, ki je tragedija takšnih razsežnosti, da ob njej zaskrbljujoče stanje svetovnih kriz popolnoma zbledi.

Kvartet zakoncev Smith in Martin





Albert Camus

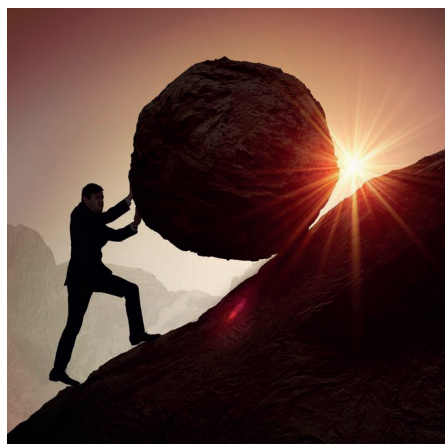
ABSURD

Ves teater je absurden.

Eugène Ionesco

Beseda absurd pomeni »nesmisel«, nekaj, »kar je v nasprotju z logiko«. To je samo osnova za oblikovanje teorije absurda, ki jo je s svojimi sodobniki utemeljil francoski filozof in pisatelj Albert Camus. Absurd se nanaša na odsotnost smisla obstoja in človekovo nezmožnost, da ga najde. Hkrati pa je človek sodobnega sveta nenehno bombardiran z neskončnim številom informacij in z neprestanimi spremembami, ki vzpostavljajo tolikšno nestanovitnost, da v njej nobena stvar ne more biti gotova, zato je povsem nemogoče odgovoriti na vprašanje, kakšen je smisel vsega obstoječega. Teorija absurda predpostavlja, da je človeku njegovo okolje nerazumljivo in njegovo življenje posledično nesmiselno, a to nikakor ne sme biti izgovor, da se o tem ne sprašuje in pri tem ne uporablja besed oziroma jezika, s katerim oblikuje misli.

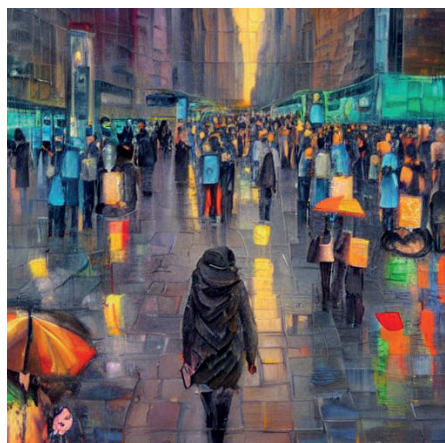
Albert Camus jasno opredeli absurd kot antifilozofijo, torej filozofijo, ki zanika možnost racionalne razlage sveta. Filozofija absurda od človeka zahteva, da se sprijazni s svojo nezmožnostjo razumevanja, jo ponotranji in tako postane človek absurda. Ideal absurdnega človeka Camus prepozna v antičnem liku Sizifa, ki vali skalo navzgor po vzpetini; ko je tik pod vrhom, se mu skala izmakne in skotali v dolino. Prav Sizif je utelešenje človekovega celotnega intelektualnega in filozofskega miselnega napa. V središču človekove izkušnje je namreč paradoks. Po eni strani smo ljudje po naravi radovedni in hrepenimo po razumevanju pomena in namena, torej temeljnega razloga za obstoj, po drugi strani pa nimamo ustreznih sposobnosti, da bi dohrepneli. Camus namreč zavrača vsak znanstveni, metafizični ali verski poskus, da bi to naredili. Z drugimi besedami: kljub našemu hrepenenju po končni razlagi smisla obstoja Camus meni, da bo ta razlaga vedno onkraj našega razumevanja. Prav ta vmesni, brezupni prostor med našim impulzom, da si zastavljamo temeljna vprašanja, in našo nezmožnostjo, da bi nanja odgovorili, je tisto, kar Camus označuje za absurd. Od tod torej podoba Sizifa: ljudje zgradimo teorije, ki se neizogibno zrušijo, mi pa jih kompulzivno začnemo sestavljati znova in znova.



Sizif

ODTUJENOST IN IZPRAZNJENOST ODNOSOV

Ni religije, ki življenja ne razume kot ječe. Ni filozofije, ki ne misli, da smo odtujeni.
Eugène Ionesco



Izolacija in skupost

Človek je bitje odnosov, saj živi z drugimi in z njimi vzpostavlja odnose – ti so lahko dobri ali slabi, spodbudni ali nesposobni. Lahko so tudi uničujoči, kakor se danes kaže v vseh okoljih in na vseh ravneh, od družin do vojn in groženj z atomskim orožjem na globalni ravni. Medčloveški odnosi so danes v krizi, ker so v krizi tudi temeljne predstave o mestu človeka v razmerju do drugega in do sveta.

Tudi Ionescova *Plešasta pevka* opozarja na degradacijo medčloveških odnosov. Ionesco je ob že omenjenih poskusih učenja tujega jezika globlje spoznal povsem trivialne pogovore, ki v bralca zbujejo nelagodje. V učni lekciji je prepoznal preslikavo odnosov, ki vladajo med ljudmi onkraj knjižnih platnic. Človeška komunikacija postaja vse bolj omejena in enoznačna. Ljudje komuniciramo, ampak se ne razumemo. Ionesco v *Plešasti pevki* lucidno graja golo konverzacijo, ki je medosebne odnose potegnila v začaran krog nesmiselne in prazne rutine, v kateri so ljudje pogosto le še marionete. Liki v *Plešasti pevki* izrekajo slovnično pravilne stavke, ki so sami po sebi smiselni, ampak s svojo enostavno logiko samo prikrivajo umsko nemoč in duhovno izpraznjenost. Vreme, hrana in zdravje so teme, ki človeško družbo na neki način rešujejo pred popolnim kolapsom. Ko liki govorijo o nepomembnostih, ki v resnici nikogar ne zanimajo, je to naporno tako zanje kot tudi za bralce/gledalce. Vzdrževanje navidezne mreže odnosov zgolj s praznim govoričenjem, ki kmalu izgubi svojo vlogo primarnega sredstva sporazumevanja in ki je bolj ali manj le še samo sebi namen, v neki točki ne zdrži več. In ko se zazdi, da so vse teme že obravnavane, ko postane raba delnih stavkov in medmetov vse pogostejša, nastopajoči ne odnehajo, ampak še naprej govorijo tjavendan. Tako se bojujejo zoper tišino, ki bi razgrnila njihovo notranjo izpraznjenost in plitvino njihovih medosebnih odnosov. Družbeni in osebni odnosi so namreč v veliki meri zgrajeni na komunikaciji, zlasti verbalni. Danes skoraj 80 odstotkov parov, ki se razhaja, navaja, da je bil glavni razlog za razhod odtujenost ali pomanjkanje komunikacije.

Izraz odtujitev izvira iz latinske besede *alienus*, ki pomeni »tuj« ali »drugi« oziroma »pripadati drugemu«, ta pa izhaja iz besede *alius*, kar pomeni »drugo, tuje, nenavadno, čudno«. V starogrško-rimskih časih so zdravniki z izrazom odtujenost opisovali motena, nenormalna stanja duha, ki so jih pripisali neuravnoteženi

fiziologiji; v latinščini so jo označili z izrazom *alienatio mentis* (mentalna odtujenost). Izraz odtujenost smo si skozi čas razlagali različno: pred tisočletji bi izraz lahko pomenil metafizični občutek doseganja višjega stanja kontemplacije, ekstaze (torej odtujenost v pozitivnem smislu), danes pa posameznikova odtujenost pomeni izoliranost, nezmožnost vzpostavljanja medčloveških odnosov ter slepo zaverovanost vase in v svoj prav.

Socialna odtujenost je posameznikov občutek ločenosti od skupine (bodisi prijateljev, družine ali širše družbe), do katere sam čuti naklonjenost. Takšna odtujenost je opisana kot »stanje v družbenih odnosih, ki se kaže v nizki stopnji integracije skupnih vrednot in v visoki stopnji oddaljenosti ali izolacije med posamezniki ali med posameznikom in skupino ljudi, bodisi v skupnosti ali delovnem okolju«. Gre za sociološki koncept, ki ga je razvilo več klasičnih in sodobnih teoretikov. Arthur Neal in Sara Collas poudarjata osrednjo vlogo družbene izolacije v sodobnem svetu: »Medtem ko družbeno izolacijo tipično doživljamo kot obliko osebnega stresa, je ta ukoreninjena v družbeni organizaciji sodobnega sveta. S povečano izolacijo in atomizacijo se večina naše vsakodnevne interakcije zgodi le še s tistimi, ki jih ne poznamo in s katerimi nimamo stalnih družbenih stikov.«

V *Plešast pevki* Ionesco s svojo parodično obravnavo meščanskih (anti)likov, zakoncev Smith in Martin, poudarja tako izgubo osebne identitete kot družbeno in družinsko odtujenost. Njegovi liki niso odtujeni zgolj zato, ker bi bili občutljiva bitja v sovražnem ali brezosebnem svetu, pač pa zato, ker nimajo nikakršne individualne identitete.

IDENTITETA

Življenje ni normalno.

Eugène Ionesco



Zakonca Smith

Posameznikova identiteta je kombinacija samopodobe, torej tistega, kar si človek misli o sebi, in samorefleksivnega procesa. Hkrati je identiteta tudi tisto, kar posamezniku pripisujejo drugi. Tudi to je samorefleksivni proces, ki vključi zunanjo refleksijo. Predstave o lastni identiteti in identiteti drugih oblikujemo ob naših interakcijah z ljudmi, ki so nam blizu, kot so naša družina in prijatelji, naše šole in druge ustanove, z izpostavljenostjo množičnim medijem in našimi srečanji z drugimi posamezniki. Tretji gradnik identitete pa je družbena ali zunanja identiteta, ki jo posamezniku da družba. To identiteto oblikujemo na podlagi naše pripadnosti določenim skupinam. Obstaja veliko različnih družbenih skupin, ki jih določajo spol, starost, rasa, jezik, narodna pripadnost, vera, ekonomski razred, kraj bivanja, spolna usmerjenost itd. Človek v času svojega življenja pripada različnim družbenim skupinam, ki se med seboj razlikujejo, ni pa nujno, da se tudi izključujejo. Vsi smo rojeni v družbenih skupinah, in ko odraščamo, lahko te družbene identitete ostanejo enake ali pa se spremenijo. Naše članstvo v teh skupinah osmišlja naše življenje. Včasih imamo izbiro, s katerimi družbenimi skupinami bomo povezani, včasih pa smo uvrščeni v skupine, s katerimi se ne identificiramo.

Čeprav je naše članstvo v družbenih skupinah pomemben del tega, kar smo, imamo vedno možnost izbire, katere vidike naše identitete želimo poudariti. Ta koncept se imenuje individualna ali osebna identiteta. Osebna identiteta se nanaša na edinstvene načine, na katere se definiramo. Ena oseba se lahko odloči, da bo pri opisovanju svoje identitete poudarila svojo družino, vero in interese, druga oseba pa bi lahko poudarila svojo raso, sososko in službo kot najpomembnejša določila svoje osebnosti. Osebna identiteta je sestavljena iz vseh stvari, za katere posameznik verjame, da so bistveni sestavni deli njegove osebnosti.

V najsplošnejšem smislu lahko identiteto opredelimo kot človekov občutek samega sebe, ki ga določajo njegove edinstvene značilnosti, pripadnosti in družbene vloge. Poleg tega ima identiteta tudi kontinuiteto, saj se posameznik v času svojega življenja kljub številnim psihofizičnim spremembam vseskozi počuti kot ista oseba.

Ionesco že v uvodu *Plešaste pevke* poudarja tipiziranost svojih likov, ker nenehno ponavlja, da so oni in njihova okolica »Angleži« in da so »zelo angleški«. Tako je uporabljeno denimo tudi ime zakoncev Smith,



Zakonca Martin

ki je najpogostejši angleški priimek, s čimer je dodatno podčrtana konvencionalnost tega para. Ionesco opozarja tudi na pomanjkljivo samozavedanje dramskih likov, ki ne seže onkraj preprostega stereotipa. Zakonca Martin se sploh ne prepoznata kot zakonca in morata ob ponavljajočem se deduktivnem procesu šele priti do prepoznanja in ugotovitve, da sta poročena, ter tako ponovno vzpostaviti svoj odnos.

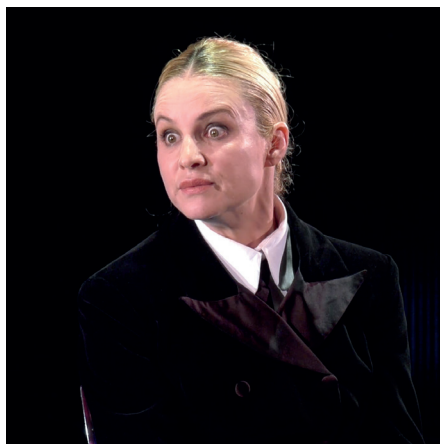
Namige na nekatere prvine identitete lahko zgolj zaslutimo, na primer v odnosu do lastnega spola in do razredne pripadnosti, pa še tu so indici namerno zabrisani. Gospa Smith se povsem poistoveti z gospodinjskimi opravili, toda hkrati namiguje na pomanjkljivo moškost svojega soproga. On se sočasno pritožuje nad ženskami, ki se obnašajo kot moški. Zdi se, da dramske like skrbijo le ogrožajoči impulzi okolice, medtem ko jih njihova individualnost ter njihove družbene in spolne vloge niti malo ne vznemirjajo. Liki v *Plešasti pevki* so si preveč podobni, da bi sploh imeli individualno identiteto. Zato Smithova nimata osebnih imen ali pa imajo vsi isto ime, denimo Bobbyji Watsoni. Njihova odtujenost je potemtakem povezana s popolnim pomanjkanjem osebne identitete. O ničemer več ne razmišljajo, postali so zgolj govorni avtomati.

VLOGE SPOLA

Tudi identiteta, ki temelji na spolu, je v *Plešasti pevki* spodkopana. Liki morda izrazijo nekaj običajnih pristranskosti z vidika spola, vendar se razlike med njimi med samo igro razblinijo. Gospod Smith na začetku obtoži svojo ženo, da postavlja neumna vprašanja. S tem izrazi svoje prepričanje, da je on kot moški pametnejši od nje in da je njena sposobnost sklepanja omejena, ker je samo romantična gospodinja. Toda med obiskom Poveljnika gasilcev sam Gospod Smith prizna, da je njegova žena inteligentnejša in celo veliko bolj ženstvena od njega, kar kaže na to, da svoj značaj do neke mere dojema kot poženščen. Gospa Smith podobno meni, da je z moškimi križ, kadar uporabljajo rdečilo za ustnice in cele dneve samo sedijo in pijejo. Namigne tudi na opazno odsotnost moškosti pri svojem možu. Poleg tega je bolj spolno agresivna kot njen soprog. Spogleduje se tako s Poveljnikom gasilcev kot z Gospodom Martinom, kar kaže na njeno potrebo po vzpostavitvi spolne identitete, ki ji jo odreka njen pomehkužen in poženščen mož. Pa vendar so vse to samo mimobežne opazke, ki nimajo nobene povezave z govorečimi liki, saj jih je moč brati kot klišejske fraze.



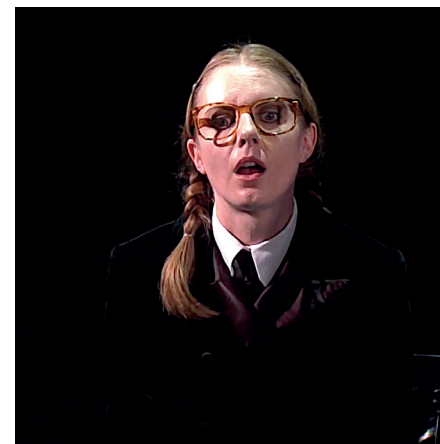
Gospod Smith



Gospa Smith



Gospod Martin



Gospa Martin



Služkinja Mary



Poveljnik gasilcev

OBLIKA IN IZRAZNA SREDSTVA

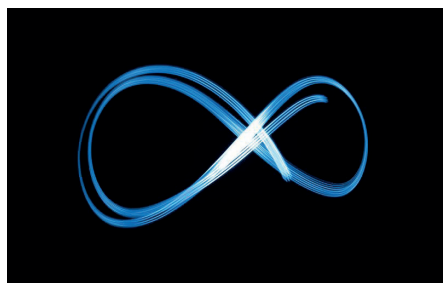
Scenografija

Ionesco v didaskalijah zapiše, da je vse zelo angleško. Interier, večer, Smithovi copati in očala, časniki, nogavice, ki jih krpa Gospa Smith, še zvoki ure so angleški. Režiser in scenograf Diego de Brea v tokratni uprizoritvi ni upošteval didaskalij, saj je odrski prostor zasnoval na precej bolj nevtralen in abstrakten način. Sestavlja ga zgolj nekaj scenskih elementov, med katerimi so najbolj bistveni štiri stoli za štiri glavne like, vsak od stolov pa stoji na beli podlagi, ki mu omeji prostor in ne dopušča veliko možnosti za premike po prostoru. Vsi štiri igralci sedijo v ravni liniji ob portalu, zelo blizu gledalcem. Ko se pogovarjajo, se ne gledajo, kar poudari nezmožnost in praznino komunikacije. Edini večji premik je prihod zakoncev Martin in Poveljnika gasilcev, ki tudi ostaja ob liniji stolov in se ne premika po odru. Togost jezika je tako prevedena tudi v statično minimalistično in abstraktno scenografijo.

Pomemben del scenografije je tudi manekenska lutka, ki je postavljena v ozadje, na katero se projicira obraz igralko, medtem ko je njeno besedilo posneto. To je služkinja Mary, ki je v tej uprizoritvi ne igra nihče. Sedeča lutka, oblečena v moško srajco, z razkrečnimi nogami in platinasto lasuljo, se ne premika. Lik služkinje je še bolj umeten in generičen kot ljudje, njen govor in besede zvenijo, kot bi bili umetno generirani. Deluje kot robot ali nekaj, kar je ustvarila umetna inteligenca. Njena lastnika, zakonca Smith, se je nekoliko bojita, saj je še manj človeška, kot sta sama. Mogoče je, da ob taki uprizoritvi služkinje Mary zremo v obličje prihodnosti, ko bomo hočeš nočeš postali podobni robotom, ki bodo odločali o nas.

Kostumi

Ionesco v didaskalijah zapiše, naj bodo tudi kostumi povsem angleški. Kostumograf Leo Kulaš pa je kostume v skladu s scensko podobo približal abstrakciji. Tako so štiri glavni liki, zakonca Smith in zakonca Martin, oblečeni v enake črne hlače, suknjiče, srajce in kravate, so torej uniformirani, brez lastne identitete in na neki način brezspolni. Oba soproga imata sicer brke in brado, kar je edini znak za razločevanje spola. Gospod Smith in Gospa Martin pa nosita tudi očala: Gospod Smith jih uporablja za branje časopisa, medtem ko pri Gospe Martin predstavljajo zgolj modni dodatek. Obe ženski imata tudi enaki torbici, razlikujeta se le njuni frizuri: Gospa Smith ima lase spete v figo, Gospa Martin pa ima spleteni dve prosto padajoči kitki. Edini, ki v kostumu nosi sploh kakršen koli odtenek barve, je Poveljnik gasilcev, saj je njegov kostum stilizirana delovna obleka, kar še poudarja čelada, ki jo stiska v rokah. Kostumi z minimalizmom in abstrakcijo še poudarjajo odsotnost individualnosti.



Neskončnost

Jezik in govor

Govor je popačen, tog, zadrnjen, včasih osebe drdrajo, drugič spet govorijo zelo počasi. Stavki, ki jih izgovarjajo, so skorajda oluščeni stavčnega poudarka. Igralci se nikoli ne sprostijo, nikdar jim ni udobno v lastni koži, neprestano se samo trudijo, da bi pogovor stekel, kar neizogibno povzroča zadrege. Prvi del (po)govora vodi Gospa Smith, ki z verbalnimi intervencijami ves čas moti Gospoda Smitha pri branju časopisa *The Guardian*. Njen govor je hitrejši od njegovega, oba pa ves čas držita svoj lastni tempo govora. Prekine ju samo zvonjenje ure. Obiskovalca, zakonca Martin, sta Smithovima glede kostumov, govora in gest zelo podobna. Ko se vsi štirje posedejo, postanejo vokalni kvartet, ker ima njihov (po)govor skorajda obliko nekakšne sodobne glasbene kompozicije s precejšnjim številom premorov, ki povzročajo zadrege. Hkrati se v teh zadregah in zvokih jasno kaže njihova izpraznjenost, njihova nemoč. V bistvu se tudi ne poslušajo oziroma se ne slišijo, tudi zato se odnosi med njimi sploh ne vzpostavijo. Proti koncu razpade tudi govor sam, saj vsak izgovori samo še po eno besedo. Vsi skupaj potonejo v nesmisel.

Gib

Podobno kot v jeziku in govoru je grotesknost likov izražena tudi v drži in gibu igralcev. Njihova drža je napeta, zadrnjena, toga, nekoliko popačena in nenavadna. Tako kot v jeziku in govoru so si liki tudi v drži zelo podobni. Večino igre sedijo, obraze imajo obrnjene navzdol, le tu in tam se za hip ozrejo k drugemu. Tudi drža telesa pri sedenju je ves čas enaka. Edini, ki ne sede, je Poveljnik gasilcev, ki pridrobenclja v prostor, stopi k stolu Gospe Smith in tam obstoji v nekoliko sključeni pozi, medtem ko z rokami mencajoče stiska svojo čelado.

Sedanje in vstajanje s stolov nima zunanjšega ali notranjšega impulza in je v izvedbi zelo poudarjeno, gibi so počasni in skorajda usodno svečani. Nekatero akcijo se tudi ponavljajo. Gospod Smith bere časopis, ga odloži ter ga potem spet vzame v roke in začne brati, čeprav ga je najbrž že ničkolikokrat prebral. Čaj pije počasi z glasnim srkanjem in na skrivaj v presledkih grizlja kreker, medtem ko Gospa Smith zre v prazno in toči solze.

Svetloba

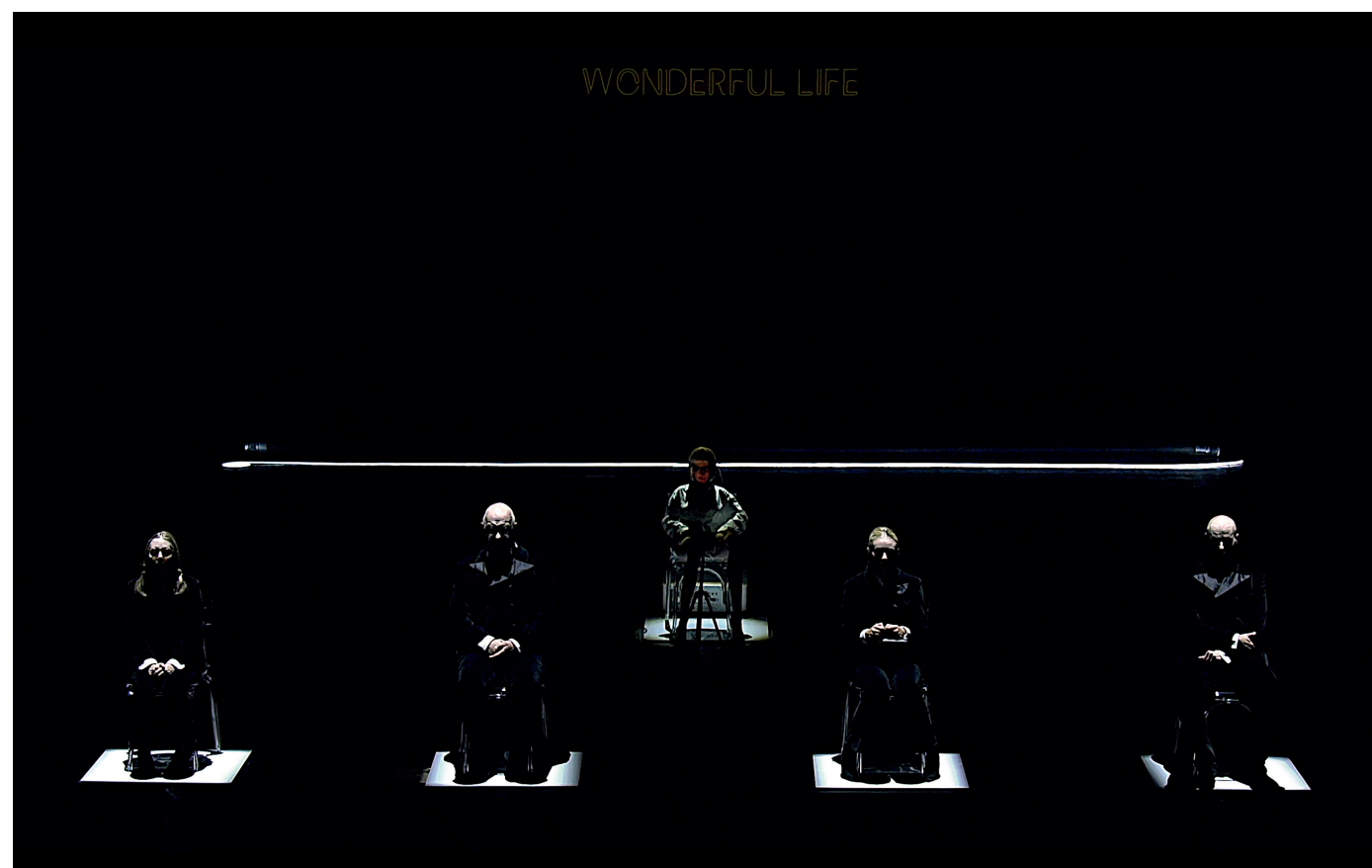
Odrska osvetlitev se ne menja pogosto, večinoma je zgolj v funkciji preproste označitve prostora, kjer poteka prizor. Nad vsakim stolom je namreč reflektor. Delno osvetljen je tudi celoten prostor. V globini opazimo modro svetlobo, kot bi se vse skupaj počasi pogrezalo v temo. V globini rob odra označuje razsvetljena premica. V sredni, za glavnimi liki, v poltemi sedi lutka (služkinja Mary), ki ji obraz obžari projekcija posnetka igralkeinega obraza. Čisto na koncu se na horizontu zasveti neonski napis »WONDERFUL LIFE« - režiserjev ironični komentar dogajanja, s katerim bi se gotovo strinjal tudi Ionesco.



Poveljnik gasilcev in Gospa Smith

Zvoki in glasba

V prvem delu dialog prekinja zvonjenje ure, v drugem pa hišni zvonec s poudarjenim zvokom odpiranja in zapiranja vhodnih vrat. Vsi ti zvoki so precej glasni in še bolj poudarijo zatoхло praznino tišine. Čisto na koncu se ob neonskem napisu zasliši nekaj taktov mirne klavirske glasbe, ki spominja na glasbo iz filma *Merry Christmas Mr. Lawrence* Rjuičija Sakamote. Nedvomno gre še za poslednji ironični pozdrav režiserja Diega de Bree vsem, ki so si upali eno uro zreti v obličje čistega absurda.



Čudovito življenje

IZTOČNICE ZA POGOVOR

Ni odgovor tisti, ki nas razsvetli, temveč vprašanje.

Eugène Ionesco

Pred ogledom predstave

- Kaj vam pomeni absurd?
- Kako pojmuje prazno govorjenje, govoričenje?
- Kako pomembna je medosebna komunikacija?
- Kaj po vašem mnenju določa človekovo osebnost?
- Naštete Ionescove sodobnike iz drugih vej umetnosti in navedite glavne značilnosti njihovih del.

Doživljanje predstave

- Kakšen vtis je na vas naredila predstava?
- Kakšna občutja so v vas vzbudili ponavljajoči se dialogi?
- Kakšno vlogo so pri doživljanju imeli posamezni elementi (scenografija, kostum, svetloba, glasba ...)?

Pogovor po ogledu predstave

- Katere elemente klasične komedije lahko prepoznate v *Plešasti pevki*?
- Zakaj je Ionesco svojo igro imenoval antidrama?
- Kaj vse po vašem mnenju določa vašo identiteto?
- Katere oblike komunikacije uporabljate v vsakdanjem življenju?
- Kako gradite in vzdržujete medosebne odnose?
- Na kakšne načine *Plešasta pevka* prikazuje rutino vsakdana?
- Na katere probleme v družbi opozarja Ionescova drama?
- Ionescova drama je nastala v petdesetih letih 20. stoletja. Kako se je po vašem mnenju spremenila družbena situacija od takrat in zakaj je besedilo še vedno aktualno?
- Vas komunikacija z umetno inteligenco v čem spominja na pogovore, ki jih imajo liki v uprizoritvi?

Pedagoško gradivo sta pripravili
Eva Jagodic in Ira Ratej.
Lektoriral je Martin Vrtačnik.