

Slovensko ljudsko gledališče Celje

1997

STOLLI

Eugène Ionesco

SLOVENSKO LJUDSKO GLEDALIŠČE CELJE
Gledališki trg 5
3000 Celje

Tina Kosi, upravnica
Borut Smrekar, pomočnik upravnice
Tatjana Doma, dramaturginja
Miran Pilko, tehnični vodja

Jerneja Volfand, vodja programa
Telefon +386 (0)3 426 42 14
Faks +386 (0)3 426 42 20
E-naslov: jerneja.volfand@slg-cc.si

Borut Odlazek, vodja marketinga
in odnosov z javnostmi
Telefon +386 (0)3 3 42 64 205
E-naslov: borut.odlazek@slg-cc.si

Urška Zimšek, blagajničarka
Telefon +386 (0)3 426 42 08
E-naslov: blagajna@slg-cc.si
(Blagajna je odprta vsak delavnik
od 9.00 do 12.00 in uro pred predstavo.)

Tajništvo
Telefon +386 (0)3 426 42 02
Faks +386 (0)3 426 42 20
Centrala +386 (0)3 426 42 00
E-naslov: tajnistvo@slg-cc.si
Spletna stran: <http://www.2.arnes.si/slg-cc/>

Ustanovitelj SLG Celje je
Mestna občina Celje.

Program gledališča finančno omogoča
Ministrstvo za kulturo.

SVET SLG CELJE

Miran Gracer, Drago Kastelic (predsednik),
Zdenko Podlesnik, Miroslav Terbovc, Aleš
Vrečko

ČLANI STROKOVNEGA SVETA SLG CELJE

David Ceh, Slavko Deržek, Marijana
Kolenko, Tomaž Krajnc, Rastko Krošl
(predsednik), Robert Vodušek



Eugène Ionesco

STOLLI

(Les Chaises)
Tragična farsa

PREVAJALKA Alja Tkačeva
REŽISER IN SCENOGRAF Miha Golob
DRAMATURGINJA Tatjana Doma
KOSTUMOGRAFINJA Mateja Benedetti
ASISTENTKA KOSTUMOGRAFINJE Neli Štrukelj
SKLADATELJ Vasko Atanasovski
LEKTOR Simon Šerbinck

IGRALCI

STAREC Bojan Umek
STARKA Manca Ogorevc
GOVORNIK Luka Cimprič k. g.

Premiera 14. marca 2008

VODJA PREDSTAVE Anže Čater · ŠEPETALKA Jasna Prebil
· TONSKI MOJSTER Drago Radakovič · LUČNI MOJSTER
Vlado Lipovec · REKVIZITER Emil Panič · DEŽURNI
TEHNIKE Rajnhold Jelen · ŠIVILJE Zdenka Anderlič,
Dragica Gorišek, Marija Žibert · FRIZERKI Maja Zavec,
Marjana Sumrak · GARDEROBERKI Melita Trojar, Mojca
Panič · ODRSKA MOJSTRA Radovan Les in Gregor Prah ·
TEHNIČNI VODJA Miran Pilko · UPRAVNICA Tina Kosi

Manca Ogorevc,
Bojan Umek



Eugène Ionesco se je rodil kot Eugen Ionescu 26. novembra 1909 v Slatini, v južni Romuniji, materi Francozinji in očetu Romunu. Kmalu po njegovem rojstvu se je družina preselila v Pariz.

Na njegovo življenje, razmišljanje, odnos do sveta in ljudi je odločilno vplival njegov oče, romunski odvetnik. Leta 1916 je oče zapustil svojo družino v Franciji in si ustvaril novo družino v Romuniji, se pod pretvezo ločil ter dobil skrbništvo nad Eugénom in njegovo sestro. Na policiji v Bukarešti je napredoval v glavnega inšpektorja in vedno se mu je posrečilo biti na strani aktualne avtoritete. Njegov moto je bil, da je vsaka oblast dobra, ne glede na to, kakšna je (dvakrat je zamenjal avtoriteto – fašistična Železna garda,

komunisti). Čeprav je bil bogat, ni plačeval preživnine Eugènovi materi; ni maral njegove sestre, svoje hčerke, in jo je že v zgodnjem otroštvu poslal od doma, kasneje pa mirno prenašal, da se je njegova nova žena znašala nad otrokoma.

Eugènovi sovraštvo do očeta se je začelo v zgodnjem otroštvu, ko je bil priča materinemu poskusu samomora, do katerega jo je pripeljalo psihično trpinčenje njenega moža. Zakon Thérèse Ipcar in Eugena Ionescuja ni bil nikoli trden in harmoničen. Ionescov oče niti pred svojim odhodom v Romunijo leta 1916 ni živel s svojo družino. Odselil se je v hotel, da je lahko v miru študiral, in je družino obiskoval le priložnostno. Eugène se na svojega očeta ni nikoli čustveno navezal

in ga je zaradi njegovega zanemarjanja zasovražil.

Svoje otroštvo je preživel v Franciji. Po ločitvi staršev se je leta 1925 z očetom vrnil v Romunijo. Dokončal je študij francoščine na Univerzi v Bukarešti (1928 do 1933). Leta 1936 se je poročil z Rodico Burileanu. Leta 1944 se jima je rodila hčerka, kateri je Ionesco napisal več nekonvencionalnih otroških zgodb.

Leta 1938 sta z ženo odšla v Francijo, ker je dobil štipendijo romunske vlade za doktorski študij v Parizu. Doktorske disertacije *Greh in smrt v francoski literaturi od Baudelaira dalje* ni nikoli dokončal. Ob izbruhu druge svetovne vojne se je z družino stalno naselil v Franciji, kjer so živeli v hudi finančni stiski. Ionesco se je zaposlil kot

skladiščnik, kasneje pa kot korektor pri neki založbi pravnških edicij.

Kot otrok je sanjal, da bo postal svetnik ali feldmaršal. Namesto tega je postal agnostik, človek, ki se je nepopustljivo upiral avtoriteti, meščanskim normam, militarizmu in se je jasno opredelil proti moški kontroli nad žensko. Zelo hitro je spoznal, da je življenje gnilo, polno korupcije in nesmiselnih ponavljajočih se akcij.

To spoznanje je sovpadlo s spoznanjem, da na koncu vsi umremo. V večini njegovega pisanja je moč zaznati to stališče, hkrati pa Ionesco v svojem pisanju razkriva svoj gnus nad realnim svetom, nezaupanje v komunikacijo in komaj opazen namig, da se boljši svet skriva izven našega dosega. S takim

življenjskim nazorom se je posvetil literaturi, pisal je eksistencialistično in nadrealistično dramo, kar ga je ustoličilo kot enega vodilnih predstavnikov dramatike absurda. Ionesco je najprej pisal poezijo in kritike ter objavjal v različnih romunskih časopisih. Prav tako kot Samuel Beckett je začel pisati za gledališče relativno pozno. Do uprizoritve *Plešaste pevke* je bil dokaj neznan književnik.

- 1948 začne pisati *Plešasto pevko* (*La Cantrice chauve*), krstna uprizoritev 11. maja.
- 1951 *Instrukcija*, (*Učna ura*), (*La Leçon*), krstna uprizoritev 20. februarja.
- 1952 *Stoli* (*Las Chaises*), krstna uprizoritev 22. aprila.
- 1953 *Žrtve dolžnosti* (*Victimes du devoir*),

krstna uprizoritev 26. februarja.

- 1954 *Amadej ali kako se ga rešiti* (*Amédée ou comment s'en débarrasser*), krstna uprizoritev 14. aprila.

- 1955 *Jacques ali podrejenost* (*Jacques ou la soumission*), krstna uprizoritev 15. oktobra.

- 1957 *Prihodnost je v jajcih* (*L'avenir est dans les œufs*), krstna uprizoritev 23. junija.

- 1958 Londonska polemika, ki jo začne londonski kritik Kenneth Tynan, ki je pisal za časnik *The Observer* in je bil najprej strasten privrženec, po drugi uprizoritvi *Stolov* pa je začel trditi, da skuša Ionesco ustanoviti neko sekto.



»Aplavz je bil naravnost oglušujoč, frenetičen; to je bil aplavz, ki je lahko simptom novega kulta. Kultu je ime Ionesco in v tem sem zavohal nevarnost. /.../ Ob prihodu Ionesca pa so noji končno dobili svojega rešenika. Z njim se je naposled prikazal zagovornik antiteatra: odkrito se je uprl realizmu, po tihem pa tudi realnosti sami. Izjavljal je, da besede nimajo pomena, da je sporazumevanje med ljudmi nemogoče. Starci so – na primer v Stolih – nepreklicno zapredeni v svoje

blodnjave spomine: njihove besede so razumljive le njim samim in nikomur drugemu. Profesor iz Instrukcije se s svojo učenko lahko sporazumeva le s pomočjo spolnega nasilja, ki mu sledi umor. Beseda, ta čudovita iznajdba naše vrste, je odstranjena, ker naj bi bila nekoristna in zlagana. /.../ Gospod Ionesco je ustvaril svet samotnih robotov, ki se med sabo pogovarjajo tako, kot govorijo liki iz otroških stripov in risank: dialogi so včasih zabavni, včasih pomenljivi, pogosto ne eno ne drugo, nenehno pa se

iz njih izceja globok dolgčas. Igre gospoda Ionesca so kakor zgodbe o govorečih psih; nemogoče jih je poslušati dvakrat. /.../ Ionescovo gledališče je pikantno in vznemirljivo, a ostaja le obstranska gledališka zabava. Nikakor ne koraka po glavni cesti; kdor trdi nasprotno, dela Ionescu in gledališču nasploh medvedjo uslugo.¹ Ionesco mu med drugim odgovarja: »Dramatikova naloga je pisanje gledaliških besedil, v katerih je avtor le pričevalec, ne pa podajalec poučnih sporočil; dramatik priča kot oseba,

¹ Eugène Ionesco, *Spomini na smrt*, Izbrani esaji, Knjižnica Mestnega gledališča ljubljanskega, Ljubljana, 2001, prevajalec Primož Vitez, str. 95 - 96



Eugène Ionesco

Manca Ogorevc,
Bojan Umek

*kot čustveno bitje, izhaja iz svoje tesnobe in iz tesnobe drugih ali, redkeje, iz svoje osebne sreče; ali pa izraža občutke (tragične ali komične) o življenju.*²

Ionesco se je branil, da on vsekakor ni mesija, da noče nobenega kulta, da noče kvariti duha. Polemika je trajala dve leti.

Ionesco nato postane slaven, ima predavanja v tujini, krstne uprizoritve se vrstijo tudi drugje – *Brezplačni morilec* (*Tueur sans gages*, 1958), *Nosorogi* (*Rhinoceros*, 1959) v Nemčiji.

1960 Jean-Louis Barrault uprizori *Nosoroge* v Parizu, Orson Welles pa v Londonu.

Ionesca ne moti popularizacija njegovih dram, z razliko od Becketta, ki želi sam režirati. Ionescu je popularnost všeč, a ga ne pokvari. Postane častni član univerze, častni meščan ...

1962 knjiga esejev *Zapisi in kontra-zapisi* (*Notes et contre-notes*), ki so deloma objavljeni v *Spominih na smrt*.

1962 *Kralj umira* (*Le Roi se meurt*).

1964 *Žeja in lakota* (*La soif et la faim*) - deloma se ravna po

Strindbergu, zato mu očitajo beg iz lastnega žanra.

Njegova kasnejša dramska dela, vključno z *Žejo in lakoto* požanjejo manj občudovanja in niso tako dobro sprejeta, kot igre napisane do leta 1959, do *Nosorogov*. Forma njegovih začetnih iger je popolnoma nova in hkrati dovršena.

1971 postane član Francoske akademije, prejme vrsto nagrad, podelijo mu častni doktorat New York University in še častne doktorate univerz Leuven, Warwick in Tel Aviv.

1987 v teatru Huchette praznujejo 30 let neprekinjenega igranja *Plešaste pevke*.

29. marca 1994 umre, pokopan je na Montparnassu. Njegovo smrt je javnosti naznanilo francosko ministrstvo za kulturo in ne njegova žena Rodica ali njuna hči.

Čeprav je Ionesco pisal skoraj izključno v francoščini, velja za najbolj uglednega romunskega umetnika.

Trdno je verjel v človekove pravice, bil je goreč nasprotnik politične tiranije. V svojih igrah je zarisal sliko

človekovega boja za preživetje v družbi, ki ustvarja nepremostljive ovire med ljudmi. Bil je vnet nasprotnik komunizma in se je dolga leta iz tujine udeleževal politične kampanje proti avtoritarnemu režimu diktatorja Nikolaja Ceausesca, ki je prepovedal njegove igre.

Ionescov temeljni problem je nezmožnost sprejeti smrt in se z njo sprijazniti kot s sestavnim delom življenja. Strah pred neizbežno končnostjo ga je spremljal vse življenje. Osebne fobije je umetniško preoblikoval v svojih literarnih delih, z njimi je dejansko živel, saj med

njegovim življenjem in njegovim ustvarjalnim delom ni razlike.

Ionesco si v svojem teoretskem pisanju za gledališče prizadeva pojasniti svoje pisanje kritikom, za katere je menil, da njegovo dramatiko narobe razumejo in zato napačno vplivajo na publiko.

Njegov celoten opus zaznamujeta nenehno prizadevanje in napor razjasniti sebe in svoj položaj v svetu ne samo samemu sebi, ampak širšemu svetu, ki mu je tako zelo tuj in grozljiv. Njegova nenehna potreba po razlagi sebe in svojih del je le neuspešen poskus premagati smrt in strah pred njo.



Manca Ogorevc,
Luka Cimpric,
Bojan Umek

Denis Poniž Kje danes stojijo Ionescovi Stoli?

Leta 1950 napisana *Plešasta* pevka in leto kasneje *Lekcija* sta bili gledališki uspešnici, zaradi katerih je Eugène Ionesco preko noči postal ena najbolj svetlih zvezd na francoskem in evropskem gledališkem nebu. Na povojnem nebu, ki ni bilo tako svetlo in jasno, kot so pričakovali v vojni zaznamovani Evropejci. Kritika in publika sta zaznali premik v novo, do tedaj neznano smer dramatike, ki ni bila samo posledica komaj minule vojne kataklizme, marveč tudi spremenjenega pogleda na svet, ki ga je prinesla nevarnost atomskega uničenja. Nič ni imelo več trdnih temeljev, nobena prihodnost se ni zdela optimistična, stanje duha je zaznamovala beseda *absurdno*. Ta beseda ni kazala samo na izgubo slehernega smisla, marveč tudi na

izgubo upanja in na pretrgane komunikacije, na jezik, ki ni več mogel zaznamovati realnosti. Pred očmi publike so se odvijale zgodbe, ki so pripovedovale o najbolj elementarnih človekovih čustvih, hotenjih in potrebah, ki pa se niso več mogle preobraziti v akcijo. Camusov *Sizifov mit* je v absurdni dramatiki dobil svojo odrsko podobo. Filozofija in podoba sta se stopili v eno samo, *absurdno sporočilo*. Ne sme nas presenečati, da je Ionesco vplival tudi na slovensko dramatiko, Jožeta Javorška, Petra Božiča, Janeza Žmavca in Borivoja Wudlerja; odmeve njegovih absurdnih položajev, v katerih se znajdejo »junaki brez identitete«, ki se raztezajo iz jezika v konkretni, realni svet, pa je vsaj od daleč zaznamoval tudi mlajše

dramatike: Frančka Rudolfa, Pavla Lužana, Milana Jesiha. Če je na eni strani evropska povojna dramatika (Camus, Sartre, Frisch, Dürrenmatt) odpirala moralno fronto, ki ni prizanašala nikomur, ne velikim diktatorjem ne majhnim vojnim zločincem, je dramatika absurda (Ionesco, Beckett, Adamov, Ghelderode) pripovedovala nekaj drugega, a ne drugačnega, nekaj, kar je prvi zgodbi dajalo še več kredibilnosti.

Toda tretja Ionescova absurдна igra, *Stoli* (*Les chaises*, 1952), uprizorjena istega leta v gledališču Lancry (skupaj s Tardieujevo igro *Les Amants du metro*, *Ljubimca iz metroja*), v režiji Sylvaina Dhomma, je doživela neuspeh in

negodovanje. Tako pri
 osupli, zmedeni publikii
 kot pri jezni kritiki. Le-ta
 je igro žolčno napadla in
 odklonila, tako žolčno,
 da so se v Ionescov bran
 postavili eminentni
 francoski dramatik in
 pisatelji s proglasom
*Obramba Stolov (Défense
 des Chaises)* v reviji Arts.
 Proglas so podpisali
 tudi Beckett, Adamov,
 Queneau in Supervielle.
 Še eno javno zadoščenje
 pa je Ionesco doživel
 štiri leta kasneje, ko je
 enodejanko postavil v
 Studio des Champs-
 Elysées režiser Jacques
 Mauclair. To zadoščenje
 je dopolnil Jean Anouilh
 z afirmativnim člankom
 na prvi strani časnika
 Figaro. V sedemdesetih
 je Ionesco postal
 »nesmrten«, saj so
 ga sprejeli med člane
 Akademije, njegova dela
 so postala šolsko čtivo,
 o njem so pričele kot po
 tekočem traku izhajati
 študije in monografije.
 Toda vrnimo se k tej
 mračni in zabavni
 (dramatika absurda
 temelji na močnih
 kontrastih!) igri. Je bila
 »tragična farsa« *Stoli*
 preveč drzna, preveč
 provokativna, preveč
 brezupna? Preveč

absurdna, da bi jo publika
 ob njenem nastanku
 lahko razumela in
 sprejela? Je šel Ionesco v
 svojem uprizarjanju sveta
 senc, prikazni, fantazem
 in čudnih besednih
 konstruktov, prej bi smeli
 reči provokacij, predaleč,
 pregloboko v tkivo
 kolektivne zavesti, še
 vedno ranjene od komaj
 minule vojne? Je trgal in
 cefral zadnje celice tistega,
 kar je bilo v vojni in po
 njej, v nastajajoči hladni
 vojni, zadnje upanje,
 zadnja luč? Je bila njegova
 dramska vizija, je bil odtis
 njegove podobe sveta za
 travmatizirano povojno
 Evropo in ponižane ter
 ideološko razdeljene
 Francoze preveč brutalna,
 tako rekoč dramatika
 »u fris« sredi dramatike
 absurda?
 Danes, po več kot pol
 stoletja, se nam zdijo ob
 branju besedila, Slovenci
 smo *Stole* prvič igrali
 leta 1960 v Stalnem
 slovenskem gledališču
 v Trstu (pod režijskim
 vodstvom Balbine
 Baranovič), natisnili pa
 leta 1973, taka in podobna
 vprašanja odveč, čudna,
 »absurdna«. Kaj vse
 smo doživeli v tega pol
 stoletja, kakšni absurdi so
 se zvrstili pred

našimi očmi in pred očmi
 zgodovine! Tisto, kar je
 uprizarjal naturalizirani
 Francoz romunskega
 porekla, profesor in
 mislec, dramatik in
 pisec, je bilo do danes v
 resničnem svetu stokrat
 in tisočkrat preseženo.
 Njegov absurdni svet
 bizarnih posameznikov
 v še bolj bizarnih
 situacijah se danes zdi kot
 otroška pravljica, resda
 kruta, a obenem tudi
 na moč zabavna v svoji
 pantomimični groteski
 in burki, v kateri so stoli,
 ti predmeti genialnih
 mizarjev, nadomestili žive
 ljudi in žive eksistence.
 Kar pa je ostalo od
 življenja, so, kot pri
 Beckettu in Ghelderodu,
 Adamovu in kasneje
 Bernhardu, Handkeju,
 Achternbuschu,
 pohabljeni, invalidni
 ljudje, v *Stolih* Starec in
 Starka ter Govornik, za
 katerega pa se izkaže, da
 je gluhomem.

Obenem se zdijo *Stoli*
 kot nekakšno sanjsko
 besedilo, ki nadaljuje
 tam, kjer so nehali pozni
 Hauptmann, Maeterlinck
 ali Pirandello. Uprizarjajo
 svet, v katerem je izginilo
 vse, kar je imelo status
 realnega, otipljivega, kar



Bojan Umek

je bilo mogoče opisati z jezikom, ki je sam veljal za nekaj realnega, otipljivega in trdnega. Kdo je zaigral ta svet, kdo ga je tako temeljito uničil, da so ostali v njem samo še ljudje, ki že s svojo fizično podobo odstopajo od idealov, ki jih v sebi nosimo od renesanse naprej (nemara še celo dlje!)? Komu se imamo zahvaliti, to pa je vprašanje, ki ga smemo hkrati postavljati Ionescu in njegovim junakom, a tudi sebi in svojemu času, da smo danes pravzaprav tam, kjer se začnejo *Stoli*? V hiši, na majhnem otoku, vsenaokoli pa je brezbrežno morje, se

končuje ta Zgodba, ki so jo od Sokrata naprej pojile Velike Ideje. Jedro dogajanja je usoda Starca, ki je v življenju ostal brez zaslug in brez velikih del, a je vseeno prepričan, da je Varuh Poslednje Skrivnosti. Ujet je v čudno občudovanje in ljubkovanje svoje žene, Starke, ki mu hoče biti žena in mati, ljubica in občudovalka obenem, a je enako nemočna, kot je on sam. Starec in Starca sta samo dopolnitev drug drugega, zrcalna podoba, ki je izgubila stik z zunanjim svetom. A vendar Starec skuša najti stik s svetom, pa čeprav je ta grotesken in

absurden. Vse imenitnike in celo Cesarja je Starec povabil k sebi, da jim razodene svojo Skrivnost. A majhna, drobna, komaj opazna prepreka stoji na njegovi veličastni poti, komaj zaznavna razpoka se kaže v zgradbi njegove genialnosti. Tega, kar ve, ne zna, ne more ubesediti. Spet enkrat v zgodovini človeštva se je človeški jezik zapletel in izpridil, ušel izpod nadzora, postal nekaj samostojnega in samolastnega. Nekaj, kar je močnejše od človeka, kar se človeku roga in ga dela majhnega, nemočnega, absurdnega. Na začetku in na koncu zgodovine stoji Babilonski stolp, človeku v posmeh in kronski dokaz njegove omejene moči. Toda ker ne živimo v sumerski ali babilonski bleščavi začetku, ampak smo gospodarji mračnega konca, se Starec domisli,

da lahko spregovori skozi usta Govorca. Govorec je stroj, je tehnika, je napredek. Je »višji smisel« človeštva. Je substitut in simulaker človeka in življenja. Je starčev drugi (novi) jaz, je drugi (novi) Starec. Na koncu je vse bolj sofisticirano, čeprav nič bolj uspešno. Linearni čas in vse, kar prinaša s seboj, je polomija, je farsa in je absurd. Ko pred nevidno množico imenitnikov s Cesarjem na čelu starca zagledata prihod Govorca, se jima zdi, da se je njuno poslanstvo dopolnilo. Zato hladnokrvno naredita samomor s skokom v morje. Toda Govorec je, kot smo že povedali, gluhomem. Uprizori nekakšno (absurdno) soarejo, podobno tistim dadaističnim, ki so jih na začetku stoletja, med prvo svetovno vojno v Zürichu uprizarjali

Tristan Tzara in tovariši, vse, kar pride iz njega, so *guturalni* glasovi, ki neizmerno zabavajo zbrano (nevidno) množico. Množica se, samo glasovno, v koncu skristalizira v smeh in krohot. Kar se nam je zdelo, da je samo bolni, zmedeni privid dveh ubogih starčkov, ki sta zapravila vse življenjske priložnosti, celo svoje sanje, se nenadoma in brutalno oblikuje v nekaj otipljivega, zaresnega in prisotnega. Kar slišimo, ni samo smeh in krohot, je nevidna množica, je prisotnost realnosti v njeni najbolj brutalni različici.

Nevidna množica je pojav, ki ga zaznavamo v vsej njegovi strašljivosti šele danes, ko se toliko ljudi skriva za svojimi sencami, ki jih meče nanje virtualna svetloba elektronskih medijev.

V času, ko je Ionesco snoval *Stole*, se je ta svet počasi dvigoval iz prahu in pepela uničene Evrope, zato se je zdel njegovim sodobnikom neverjeten in bizaren. Zdaj nam je jasno, konec igre nam to razkriva s kirurško natančnostjo, zakaj niso mogli drugače, kot da so ga odklonili. V času, ko se je pričela vesoljska tekma, ko so računalniki že bili realnost, na mizah načrtovalcev pa se je bizarnost virtualnih senc stapljala s pohodom Velikega brata, je Ionesco dosegel priznanje, postinformacijska doba pa se je lahko pričela.

Samomor Starca in Starke je razumljiv, je rezultanta procesov, ki so nastopili v tistem trenutku, ko je v holokavstu izginila zadnja sled človeka kot individuuma, kot bitja, ki nosi s seboj svetove, ki so samo njegovi

in mu jih nihče ne more odvzeti. Vse, kar doživljamo danes in kar bi smeli zaznamovati s pojmom vzporednih svetov (possible worlds), je že vključeno v strukturo *Stolov*. Ne le da nam vedno bolj vladajo predmeti, sistemi in naprave, ne več posamezni, ampak združeni v zapletene sisteme, ki so komajda še obvladljivi, saj se v svoji čudni zapletenosti izmikajo naši predstavnosti, s tem pa tudi izrekljivosti (in tu se z vso silovitostjo pojavi problem jezika, tako značilen za skoraj vse Ionescove in Beckettove igre!), vladajo nam njihove virtualne različice, s katerimi se oplajajo vedno bolj razočarane množice. Kakor starca iz *Stolov* bežita v svoj notranji, iz prividov, želja in fantomov stكاني svet,

edini resnični, v katerem sta lahko bleščeča in sijajna, tako tudi moderni slehernik beži iz realnega sveta, v katerem se počuti utesnjenega in ujetega (mar ne govorijo o tem že Filipčičevi *Ujetniki svobode*, *Altamira*, *Psiha?*) v svet virtualnega, kjer rojstvo ni več rojstvo in smrt ni več smrt, ampak je oboje (in vse drugo, kar tvori človekovo eksistenco in esenco) samo še sistem znakov in znamenj, ki jih upravlja, se z njimi poigrava surovo preprosta in surovo učinkovita logika binarnih kodov.

Že v sedemdesetih, ko so *Stoli* doživeli knjižno izdajo v slovenščini, je Taras Kermauner v spremni besedi izpostavil problem jezika in komunikacije, tako v *Lekciji* kot v *Stolih*. Druga polovica dvajsetega stoletja je oblikovala novo razmerje

svetovne moči, v katerem je informacija odigrala ključno vlogo. To vidimo danes, ko svetu vladajo tisti, ki ga nadzorujejo, a nadzorovanje à la Veliki brat je posedovanje ključnih informacij, njihovo shranjevanje, transport in uporaba. Literatura, tudi dramatika, je na ta problem ves čas opozarjala (Handke, Koltès, Pinter, Havel, Mrožek; pri nas Šeligo, Zajc, Lužan, Jesih, Svetina), ga radikalizirala, vendar je bila moč odtujene informacije večja od želje pesnikov, da bi jezik ohranili v mejah njegovih »naravnih« predstavljivosti. Kar se dogaja v *Stolih*, radikalen in krut prikaz razpoke med predstavami in njihovo izgovorljivostjo, se je do danes samo preselilo iz »poezije« v realnost, v zadnjo poro civilizacije.



Manca Ogorevc

IONESCO IN DRAMATIKA ABSURDA

Dramatika absurda je oznaka za igre, ki so jih napisali predvsem evropski avtorji od poznih 40-ih do 60-ih let 20. stoletja, je oznaka za osrednji tok evropske dramatike v 20. stoletju, ki je nastal tudi kot reakcija na realizem. Izraz si je izmislil kritik Martin Esslin, avtor knjige *Gledališče absurda* (*The Theatre of the Absurd*, 1961), ki je s tem izrazom opisal tiste tendence predvsem v sodobni evropski dramatiki, ki naj bi izhajale iz avantgardnih tokov prve polovice 20. stoletja (še posebej iz nadrealizma) in naj bi se idejno opirale na eksistencialistično, Sartrovo in še posebej na Camusovo filozofijo.

Svojo filozofijo je Camus poimenoval filozofija absurda, da bi jo ločil od Sartrovega eksistencializma. Za to poimenovanje se je Camus odločil na osnovi *Tujca* (*L'etranger*, 1942) in *Sizifovega mita* (*Le Mythe de Sisyphé*, 1942).

Filozofijo absurda Camus pojasni v filozofskem spisu *Mit o Sizifu*, Merseault v romanu *Tujec* pa je nekakšen zgled za obliko življenja in miselnosti, ki jo je podrobneje razdelal v *Mitu o Sizifu*. Svet je vedno iracionalen, brez smisla, ni ga mogoče izraziti z nekim razumnim in razumskim načelom, in kot tak je vedno v nasprotju s človekovo željo po jasnosti, enotnosti in smislu. Absurd je razkol med takim koprnenjem in svetom, ki neizogibno

razočara. Absurdni človek mora živeti z jasno zavestjo o takšnem razkolu, v uporabi proti stvarnosti, a brez upanja, bežanja v iluzije, kar velja tudi za iluzijo o absolutnem in o bogu. Logična posledica spoznanja o absurdnosti bi bil samomor, vendar je to beg, ki ni priporočljiv izhod iz absurda. Druga pot je religija (krščanski Bog), vendar tudi to Camus razume kot beg. Na tak način človek izgubi dostojanstvo, absurdni človek pa mora ohraniti dostojanstvo. Camus ustvarja življenjsko držo, ki se absurdnosti upre tako, da vztraja v njej, odreka se angažmaju in politični akciji. Posameznik doseže zmago zgolj z vztrajanjem v absurdni situaciji. »*Isti absurd, ki nagovarja k smrti, spremenim v pravilo življenja.*«

Esslin je za pet glavnih predstavnikov dramatike absurda označil Samuela Becketta, Eugèna Ionesca, Jeana Geneta, Arthurja Adamova in Harolda Pinterja (v prvi izdaji knjige *Gledališče absurda* ga še ne uvršča med glavne predstavnike), čeprav gre pri njihovem dramskem pisanju za povsem različne in zelo specifične dramske poetike. Omenjeni avtorji se niso vedno strinjali z Esslinovo oznako in so včasih raje uporabljali oznaki »anti-gledališče« in »novo-gledališče«.

Drugi dramatik, ki jih pogosto povezujejo z dramatikom absurda, pri katerih pa lahko opazimo le bolj ali manj izrazite poteze dramatike absurda, pa so še Sławomir Mrożek, Peter Handke, Fernando Arrabal, Edward Albee, Jean Genet, Tom Stoppard, Friedrich Dürrenmat, Arthur Kopit. Dramatik, ki pa so služili kot navdih za tok dramatike absurda, pa so Alfred Jarry, Luigi Pirandello, Stanislaw Ignacy Witkiewicz, Guillaume Apollinaire, Dario Fo.

Esslin je pisanje dramatikov absurda razumel kot umetniški odgovor, odrsko uprizoritev eksistencialistične filozofije Alberta Camusa, ki zagovarja dejstvo, da je človekovo življenje samo po sebi brez smisla, kot je razložil v eseju *Sizifov mit*.

Dramatika absurda ima svoje korenine tudi v dadaizmu, brezsmiselnih poeziji in avantgardni umetnosti, ki je nastajala med 1910 in 1920, ter nadrealizmu. Velik vpliv na dramatikom absurda sta imela tudi Alfred Jarry s svojim *Kraljem Ubujem* (1888) in predhodnik dramatike absurda, pristaš nadrealističnih idej, Roger Vitrac z *Victorjem ali Otroci na oblasti*. Kljub številnim kritikam je ta zvrst dramatike in gledališča postala zelo popularna po 2. svetovni vojni, saj je vojna poudarila negotovost človekovega življenja ter prinesla odkrito nevarnost popolnega atomskega uničenja, ki je še poudarila negotovost človekovega obstoja.

Gibanje dramatike absurda je bil v svojem bistvu izrazito pariški avantgardni fenomen, povezan predvsem z zelo majhnimi gledališči v Quartier Latin, mednarodno veljavo in pomembnost je gibanje doseglo šele kasneje. Dramatikom absurda so na začetku pisali večinoma v Parizu živeči emigranti – Samuel Beckett /Irec, piše tako v angleščini kot v francoščini/, Eugène Ionesco /Francoz romunskega rodu/, Arthur Adamov /Francoz rusko-armenskega rodu/.

Dramatika absurda se odreka realističnim karakterjem in situacijam ter z njimi povezanim gledališkimi konvencijam. Čas, prostor in identiteta likov so nejasni, težko določljivi in pogosto odpove celo osnovna vzročnost dogajanja. Avtorji pogosto uporabijo navidez nepomembno, brezsmiselno zgodbo, ponavljajoč se, nesmiseln, skorajda bedast dialog, da ustvarijo sanjsko razpoloženje ali razpoloženje nočne more. Med skrbno izbranim, spretno uporabljenim kaosom in nerealističnimi

elementi ter pravim nesmiselnim kaosom je le tanka meja. Veliko iger, ki so si prislužile oznako dramatike absurda, se zdi na prvi pogled popolnoma slučajnih in nesmiselnih, struktura iger in pomen se ponavadi skrivata sredi kaosa.

Tipičen sindrom dramatike absurda je občutek sramu in sočutja do junakov drame, ki se nam zdijo butasti. V drami absurda se kaže očitna težnja po odsotnosti smisla, ki je že tako močna, da kliče po nečem drugem, večinoma po prisotnosti boga. Junaki dramatike absurda niso več sposobni komunikacije, čeprav so sami prepričani, da se popolnoma normalno sporazumevajo. Komunikacija preprosto zamre, ker osebe ne najdejo kontakta, ker nimajo prejemnika. Osebe na odru se nam zdijo zmedene, izgubljene. Za dramatiko absurda je značilno, da je pogosto treba izluščiti glavno dogajanje. Pri tradicionalni drami je dogajanje jasno razvidno, pri drami absurda pa

je zelo pomembno, da izluščimo dogajanje.

Temeljni deli dramatike absurda sta *Čakajoč Godota* (1952) Samuela Becketta in *Plešasta pevka* (1950) Eugèna Ionesca, obe predstavljata tipologijo dramatike absurda, ki je groteskna drama, izhaja pa iz komičnega občutja (Ionesco) in tragičnega občutja (Beckett). Pri obeh avtorjih gre za spoj tragičnega in komičnega, kar je nasploh temeljna značilnost dramatike absurda, samo da je pri Beckettu več tragičnega, pri Ionescu pa več komičnega, njegovo pisanje je v primerjavi z Beckettovim bolj gostobesedno in predvsem manj brezupno. Ionesco in Beckett sistematično raziskujeta (ne)zmožnost medčloveške komunikacije, meje jezika, njegove notranje zakonitosti in logiko.

Ionescovi junaki najbolj od vsega potrebujejo samoto, saj jih prisotnost drugih oseb živcira, jim povzročata skrb in jim jemlje moči. Ionesco, tako kot Beckett, nikoli

ne pozabi, da njegovi junaki verjamejo, da so sposobni medsebojne komunikacije in da jim na trenutke celo uspe vzpostaviti določeno stopnjo komunikacije. Ionesco ponuja vznemirljivo sliko oseb, ki se ne zavedajo nenavadnosti svojega početja, povsem naravno uporabljajo besede, popolnoma oropane pomena; stavke, v katerih manjkajo odločilne besede, uporabljajo kot nekaj, kar z lahkoto razumejo. Jezik, oropan smisla, obvladuje njegove junake, sistematično uničenje jezika pa v Ionescu vzbuja občutke gnusa in omejenosti, ki motijo in begajo tudi gledalca.

TRAGIČNA FARSA STOLI

Ionescove zgodnje igre veljajo za njegove najbolj inovativne igre. To so



Tatjana Doma
Ionesco - ko se v sanjani srečata
tragično in komično

Manca Ogorevc,
Bojan Umek

*meh na tleh, strgan, zgodbi
vamp iz meha na tleh
boleha ...»²*

Ena najbolj značilnih podob, ki jih najdemo v Ionescovi dramatikki je groza, strah pred bujno rastjo in množico, količino ljudi ali stvari. To gotovo priča o njegovem osebnem strahu pred tem, da bi se spopadel s svetom, s svojo osamljenostjo ob soočenju z velikostjo in trajanjem sveta. To je tudi tema *Stolov*, ki jih je napisal v obdobju april – junij 1951, istočasno kot *Prihodnost je v jajcih ali Kaj vse je treba za en svet*, drugi del naturalistične komedije *Jacques ali podrejenost*. Tragično farso *Stole* pogosto navajajo kot enega največjih Ionescovich dosežkov. Leta 1952 je izšla tudi Beckettova znamenita igra *Čakajoč Godota*, ki

enodejanke: »antidrama« (anti-pièce) *Plešasta pevka* (1950), »komična drama« *Instrukcija* (1951), »naturalistična komedija« *Jacques ali podrejenost* (1955), tragična farsa *Stoli* (1952). Absurdne kratke igre, ki jih je ponavadi označeval kot »antidrame«, govorijo o odtujenosti, nezmožnosti, nepomembnosti in ničevosti komunikacije, z nadrealistično komično močjo pa parodirajo meščanski konformizem in konvencionalne gledališke forme. »Komedije sem podnaslavljal 'antidrama', 'komična drama', 'drame pa 'psevdodrama' ali 'tragična farsa', ker se mi zdi

komika tragična, človekova tragedija pa globoko smešna. Sodoben kritičen duh ne more ničesar jemati povsem resno in tudi ne povsem zlahka.«¹

Z »antidramo«, kot jo je sam imenoval, je našel svoj specifični dramski slog (tako v jezikovnem, vsebinskem kot formalnem smislu), ki ga je v naslednjih igrah še razvijal in dopolnjeval. Samo poimenovanje antidrama opozarja na različnost od resne realistične meščanske igre ali zabavne bulvarke. Vse Ionescove igre združujejo v sebi tragično in komično.

Na ta način Ionesco zavrača konvencionalno dramaturgijo zgodbe kot njihovo osnovo in namesto tega dramsko strukturo iger gradi na pospešenem ritmu in/ali cikličnem ponavljanju. Požvižga se na psihologijo likov in povezan, smiseln dialog, na ta način pa upodablja razčlovečen svet z mehanskimi, lutkam podobnimi liki. Jezik je osiromašen, dialog, ponavadi nesmiseln, besede in stvari (elementi scenografije) pa zaživijo samostojno življenje, bolj in bolj uničujejo dramske like in ustvarjajo občutek groznje.

Njegovi junaki so samo še marionete brez osebnosti, govoreči stroji, njihovo življenje poteka le še na ravni besed, ki se spreminjajo v čisto zvočno gmoto brez kakršnegakoli smisla. Njegovi junaki govorijo skoraj izključno same neumnosti, filozofija je skrita v dramski formi, kateri se je Ionesco zelo uspešno posvetil. Ugotovitve, do katerih prihaja v svojih dramah, so strašljive, učinkujejo pa tako strašljivo zato, ker jih podaja tako nestrašljivo, posredno, tako lahkotno, komično, nedolžno in prijazno. Ena bistvenih stilnih

posebnosti njegovega jezika so besedne igre, ki so zanj bistvo jezika, saj jezik sam omogoča večplastnost, večpomenskost.

V *Stolih* ga spet zanimajo besedne in zvočne kombinacije, ki ničesar ne pomenijo, a s tem parodirajo zakonitost, harmonijo jezikovnega sistema.

»Torej, v smeh, držali smo se za vampe, ker je bila zgodba tako smešna, smešno in vamp na tleh, vamp pa ves nag, smešno pa tak vamp ... pa ves meh strgan; meh po tleh ... zraven pa smeh, nag, ves

¹ Eugène Ionesco, *Spomini na smrt*, Izbrani eseji. Knjižnica Mestnega gledališča ljubljanskega, Ljubljana, 2001, prevajalec Primož Vitez, str. 10

² Eugène Ionesco, *Stoli*, Založila in natisnila Scena, Ljubljana, 1973, prevajalka Alja Tkačeva, str. 52

se ukvarja s podobnimi temami ponavljanja, dolgčasa in zapletenosti spomina.

V *Stolih* se soočamo s kruto resnico nekega lažnega sveta, ki temelji na laži, fikciji, na nič. Ionesco nam sporoča svoja opažanja o človekovem samoslepenju, irealiteti, željah, sanjarjenju, domišljiji, o sporočilu, na katerega ljudje čakajo, pa ga ni. Ionesco je prepričan, da je edina možnost preživetja v begu v sanje, v irealen svet, ki nam ponuja absolutno svobodo, zaradi česar so *Stoli* danes še veliko bolj aktualni kot pred pol stoletja.

V krožnem prostoru – krožna stena z vdolbino na dnu odra – (prizorišče spominja na trdnjavo ali stolp – podobno kot v Beckettovem *Koncu igre*) na otoku živita stavec in

starka, stara 95 let. Stavec sanjari o tem, da bo svetu razkril veliko resnico o smislu življenja. Stavec verjame, da se bo njegovo življenje, polno bolečine in trpljenja, spremenilo v »sporočilo«, ki bo rešilo človeštvo.

»Prav imaš, sporočilo imam, bojujem se, poslanstvo, nekaj imam v drobovju, sporočilo, da ga predam človestvu, človestvu ...«³

Kaj imamo v drobovju, je jasno, in to je edino sporočilo, ki ga lahko predamo človestvu, takšen je ciničen Ionescov sklep. Po drugi strani pa je drobovje lahko preneseno ime za notranjost, za tisto, kar je v človeku skrito, za podzavest; človeka teži želja, ki jo mora izreči, udejanjiti. Sporočilo je dejansko le želja, ki se kaže kot želja po

sporočilu, ne pa sporočilo samo.

Stavec še vedno dela kot hišnik, čeprav se to ne zdi smiselno na tako opustelem kraju, kjer sta edina prebivalca Starka in on. Želi si, da bi drugi živeli zanj, tako kot živijo za Polkovnika, Cesarja, vsakogar od tistih, o katerih sanja, da bi bil tudi sam, pa ni (nadpredsednik, nadkralj, naddoktor, nadmaršal). Na tem mestu prihaja na dan Ionescova posmehljiva, bridka, jedka, groteskna destrukcija. Nadkraljev, nadmaršalov, cesarjev, polkovnikov sploh ni. Vsi smo enako nemočni, hišniki, v službi nekoga, nezadovoljni s tem, vendar si izmišljamo, da smo nadkralji in cesarji, da imamo sporočila in poznamo velike resnice, ki bodo rešile človeštvo.

Ker sam ni dober
govornik, je Starec najel
poklicnega govornika, da bo
spregovoril v njegovem
imenu in gostom razkril
njegovo veliko resnico.
Starec, ki se sam ne more
izraziti, je nalogo, naj
njegovo resnico lepo
in jasno izpove, predal
Govorniku. Se pravi,
človek sam se ne more,
se ne zna izraziti, besede,
ki jih pozna in ima, so
mu tuje, nezadostne,
zmerom le nekaj obetajo,
a so dejansko povsem
prazne. Starec bi bil
prav tako nem, če ne bi
znal izpovedati svojih
želja (želje po tem, da
bi bil velik, da bi poznal
resnico, da bi bil srečen)
in svojih majhnih,
nepomembnih doživetij,
ki so pravzaprav edina
stvarna vsebina njegovega
življenja.

Starca lahko razumemo
tudi kot Ionescovo
projekcijo lastnih
literarnih frustracij.
Ionesco je garal, da bi
ustvaril iz svojega življenja
in filozofije sporočilo,
igralci in režiserji pa
ne razumejo njegovega
pisanja in njegova besedila
podajajo brez smisla.
Tik pred samomorom
Starec izreče: »*Računam
nate, veliki mojster in
Govornik ... Jaz in moja
tovarišica se bova po
dolгих letih dolgo trajnega
truda za napredek
človeštva, po dolгих letih,
v katerih sva bila borca
za pravično stvar, samo
še umaknila.*«⁴ Vse to so
le fraze, ki so vsakemu
izmed nas potrebne, da
opravičimo svoje življenje.
Brez zavesti o izvršenih
tovrstnih veličastnih
dolžnostih se nam zdi
naše življenje prazno.
Ne zavedamo se, da ga
praznimo prav s tem, ko
si želimo nekaj irealnega.

Starica je na prvi pogled
mila ženska. Zdi se,
da vseskozi igra vlogo
starčeve nadomestne
matere, ujčka ga v
naročju, medtem ko on
joka nad dejstvom, da
je sirota. Zvleče ga stran
od okna, kadar se nagne
pregloboko skozi okno.
Hvali njegove zgodbe,
posnemanja, njegove
miselne sposobnosti. Je
njegova služkinja – nosi
stole in prodaja spored
večera in sladoled.
Vendar se pod njeno
mirno in ustrežljivo
zunanostjo skriva ženska,
ki je nesrečna in s svojim
življenjem nezadovoljna.
Starca prosi, da ji
pripoveduje zgodbe, da
lahko pozabi na njun
vedno isti vsakdan. Vsak
večer nalašč spi je ricinus,
da vse zgodbe sproti
pozabi, kar govori o tem,
da je njena želja po begu
veliko večja, kot pa njena
udeležba v skupnem
fantazijskem svetu

»Z obrazom obrnjen proti razvrščenim stolom in pokaže, da je gluhošem. Dela znake gluhošev. Obupno se trudi, da bi ga razumeli.«⁶

Izkaže se, da je Govornik gluhošem in sporočilo, tako v pisni kot govornjeni obliki, nerazumljivo.

Na ta način njegovo sporočilo postane nesmiseln absurd.

Poklicni govornik, simbol kulturnega jezika, prav tako ne more ničesar povedati oziroma še celo veliko manj. Starca sta lahko govorila, ker sta prevajala svojo željo.

Govornik govori kot jezik sam, kot sistem sam, brez lastne želje, se pravi brez minimalne razumljivosti in komunikacije. Vsebina sporočila je nič, praznina oziroma telo, ki pa se zaradi zaklenjenosti v vlogo ne more izraziti.

Potem pride na vrsto še pisava, ko Govornik poskuša zapisati sporočilo. Na tablo zapiše »XZ BOGOM XZBOGOM XBX«, kar pomeni, da tudi s pisavo ne moremo ničesar sporočiti, razen besede z bogom, konec, torej razen spoznanja, da

ničesar več ne bo (a tudi ničesar ni bilo).

S tem je Ionesco verjetno namigoval tudi na naslednje: kot dramatika so Ionesca največkrat uničili in onemogočili igralci in režiserji, ki niso uspeli razumeti in posredovati njegovih sporočil. Ionesco pa je na tem mestu verjetno tudi samokritičen – Govorniku (oz. igralcem) je dovolil, da so posredovali njegova sporočila.

Ob koncu igre se zasliši hrup nevidne množice – krohot, mrmranje, pokašljevanje. Hrup je medel, potem naraste in spet oslabi. Sporočila ni, enodejanka se konča v smehu, posmehu odhajajoče množice. Ionesco sam je trdil, da so hrup, glasovi publike na koncu najpomembnejši trenutek v igri. Sylvainu Dhommu, režiserju krstne uprizoritve Stolov, je med drugim napisal: *»Zadnji odločilni trenutek igre bo moral biti uprizoritev ... odsotnosti.«* Rekel je še, da v trenutku, ko Govornik odide, *»bo imela publika pred seboj le še prazne stole na praznem*

izmišljenih likov. Starca ob vsaki možni priložnosti opomni, da bi v življenju lahko več dosegel, če bi se le malo bolj potrudil.

»Zelo si nadarjen, dravec moj. Lahko bi bil nadpredsednik, nadkralj ali vsaj naddoktor ali pa nadmaršal, samo če bi bil hotel, če bi imel vsaj malo ambicije v življenju ...«⁵

Njun skupni samomor je umik pred smrtjo, pred direktnim in odgovornim soočenjem z njo.

Do skupnega samomora Starca in Starke so *Stoli* drama besed, kulturnega jezika, vlog (v katerih so skriti nevidni ljudje), zakrivanja realitete, samoslepenja, s samomorom pa se spremeni v dramo gibov, pantomime, jezika telesa. S prihodom Govornika začne dramatik opisovati gibe in ne več besed.

odru, okrašenem s konfeti in kičastimi trakovi, kar bo dajalo vtis žalosti, praznine, razočaranja, tako kot se lahko zgodi v plesni dvorani po koncu plesa; stoli in praznina nerazločljivo oživijo».

Tragična farsa *Stoli* je poetična upodobitev sveta – kompleksna, dvoumna, nejasna in večdimenzionalna, ki ponuja več interpretacij oziroma je njihov preplet.

Tragična farsa *Stoli* zastavlja več vprašanj: Ali množica povablencev sploh pride? Gledalci jih ne vidimo. Vidita jih le Starca, vendar – ali je to dovolj? Ali ni vse skupaj njuna blodnja? Ni le vse njuna izmišljotina? Tudi tega ne moremo trditi, saj Govornik povabljenca vidi, jim maha in podpisuje avtograme. Si je tudi on publiko samo izmislil?

Ionesco z vprašanji, ki jih zastavlja v *Stolih* govori o tem, da se fizična realiteta in sanjska realiteta prepletata. Iz želja nastane materialnost, ki spet izginja v želje. Kaj je resničnost, je Ionescovo temeljno vprašanje.

Pirandello se je trideset let prej spraševal »Kaj je resnica?« (Kaj je v tem, kar živimo, res in kaj laž?). Ionesco pa podvomi tudi v to, kar živimo, v samo naravo življenja.

Ionesco je v *Stolih* prepričan le v eno: v človeško željo, v podzavest, v zmožnost porajanja sanj, iluzij, načrtov. Človek je resničen, dejanski v tem, ko sanja, obtožuje, toži, upa: ko si želi. Med željo in realizacijo te želje pa je ogromen prepad.

Ionesco se sprašuje »Kaj je tisto, kar je? Kakšno je?«. V *Stolih* daje na to en sam odgovor: edina trdna realiteta je človekovo zelenje, spominjanje, sanjanje, torej podzavestno-zavestna, a vendar v glavnem podzavestna praksa porajanja želja, konstrukcij, sveta. Prepričan je, da svet ni to, kar mi gledamo. Jasno mu je, da je namesto tega, kar gledamo, kar si tako želimo, da bi bilo, le praznina, molk (mutčevo grgranje). Nič.

Gotovo je ena izmed tem tragične farse

Stoli nesporočljivost in neizrazljivost življenjske izkušnje, gotovo *Stoli* razkrivajo nepomembnost, neuspeh in propad človekovega obstoja, ki je lahko znosen le ob popolni samoiluziji. *Stoli* gotovo smešijo puhlost in praznost vljudnostnih pogovorov, mehanično izmenjavo public, ki bi jih lahko govorili tudi steni.

V igri je gotovo zelo močen element tudi avtorjeva osebna tragedija – vrste stolov zelo spominjajo na gledališče. Govornik, ki naj bi publiko predal Starčevo sporočilo, svojo osebnost postavlja med avtorjevo osebnost in publiko. Njegovo sporočilo je nepomembno, publika je le množica praznih stolov, kar govori o nesmiselnosti umetnikovega ustvarjanja. Vse prej omenjene



teme se prepletajo v *Stolih*. Ionesco pa je jasno določil glavno temo, ki jo je v *Stolih* raziskoval. Sylvainu Dhommu, režiserju krstne uprizoritve *Stolov*, je napisal:

»Tema igre ni niti sporočilo, niti življenjski neuspeh in propad, niti osebna tragedija dveh starcev, ampak stoli sami; to pomeni, odsotnost ljudi, odsotnost cesarja, odsotnost boga, odsotnost materije, nerealnost sveta, metafizična abstraktna praznina. Tema igre je neobstoje, ničnost, nič ... nevidni elementi morajo biti zelo jasno prisotni.

vedno bolj resnični, stvarni (da realnost postane nerealna moramo nestvarnemu dati občutek realnega, stvarnega), vse do točke, nedopustne in nesprejemljive razmišljujočemu umu, ko nestvarni elementi govorijo in se premikajo ... in lahko slišimo nič, ki postane konkreten.«

Stoli so Ionescova tretja igra, ki je doživela odrsko uprizoritev, in seveda ni šlo brez večjih težav in zapletov. Režiser Sylvain Dhomme in igralca Tsilla Chelton in Paul Chevalier so tri mesece iskali igralski stil, ki se jim je zdel primeren za

Stole – mešanico popolne naravnosti igralskega detajla in nenavadnost splošnega koncepta. Nobeno uveljavljeno pariško gledališče ni hotelo tvegati in uprizoriti *Stolov*, tako so na koncu igralci sami najeli staro, zapuščeno dvorano,

Théâtre Lancry, kjer so *Stoli* 22. 4. 1952 doživeli svojo krstno uprizoritev. Njihov drzni podvig se je izkazal za finančno katastrofo. Zelo pogosto se je število praznih stolov na odru ujemalo s številom praznih stolov v dvorani, dogajalo se

je celo, da so prodali le pet ali šest vstopnic. Večina kritikov je igro raztrgala, po drugi strani pa so *Stoli* imeli kar nekaj uglednih privrženecov. Članek v zagovor *Stolov*, ki je bil objavljen v reviji Arts, so podpisali Jules Supervielle, Arthur Adamov, Samuel Beckett, Luc Estang, Clara Malraux, Raymond Queneau. Ob koncu zadnje predstave je pesnik in dramatik Audiberti⁷ pred skoraj praznim avditorijem na ves glas vzklikal: »Bravo!«

Štiri leta kasneje, ko je Jacques Mauclair oživil

Stole – v vlogi Starke je nastopila ista igralka Tsilla Chelton – se je kritiško javno mnenje popolnoma spremenilo. Uprizoritev v Studio des Champs-Élysées je bila velik uspeh. Ugledni konservativni kritiki, kot na primer J.-J. Gautier v Figaru, so še vedno udrihali po Ionescu, v bran pa se mu je postavil Jean Anouilh, ki je *Stole* označil za mojstrovino in dodal: »Verjamem, da je tole boljše od Strindberga, ker vsebuje črni humor à la Molière, v taki meri, da je na trenutke obupno smešno, ker je grozljivo in zabavno, ostro in vedno resnično in zato ker je – izjemo rahlo staromodne avantgarde na koncu, kar mi ni všeč – klasično.«

Literatura:

Eugène Ionesco *Učna ura, Stoli*, Založila in natisnila Scena, Ljubljana, 1973
Eugène Ionesco *Plešasta pevka*, DZS, Ljubljana, 1995
Eugène Ionesco, *Spomini na smrt*, Izbrani eseji, Knjižnica Mestnega gledališča ljubljanskega, Ljubljana, 2001, prevajalec Primož Vitč
Martin Esslin *The Theatre of the Absurd*, Methuen, London, 2001

⁷ Jacques Audiberti (1899 -1965) je bil francoski dramatik, pesnik in romanopisec, predstavnik in zagovornik dramatične absurda.

- Vse, kar vem danes, vem že od svojega šestega ali sedmega leta. Takrat sem bil moder.
- Je zlata doba: doba otroštva in nevednosti; v hipu, ko zvemo, da bomo umrli, je otroštvo končano. Moje se je končalo zelo zgodaj. Odrasel sem torej pri sedmih letih. Mislim pa, da večina človeških bitij pozablja svoja spoznanja, tako da se ljudje na nek način spet znajdejo v otroštvu, ki se lahko nekaterim – zelo redkim – podaljša na vse življenje. To ni pravo otroštvo, temveč neke vrste pozaba. Želje in skrbi preprečujejo dostop do temeljnih resnic.
- Sanjam, da mi nekdo reče: »Razodetja in odgovore na vsa vprašanja ne morete doživeti drugače kot v sanjah. Morate sanjati.« V sanjah torej zaspim in v sanjah sanjam, da sem doživel absolutne sanje. Ko se zbudim – namreč, ko se zares zbudim – se spominjam, da sem sanjal, da sem sanjal, niti malo pa se ne spominjam sanj v sanjah, sanj absolutne resnice, sanj, ki pojasnjujejo vse.
- Predvsem smrti z grozo zastavljam vprašanje: »Zakaj?« Samo smrt mi lahko, samo ona mi bo zaprla usta.
- Nadaljujem, morda bom čisto do konca nadaljeval s pisanjem literature, gledaliških iger, ker drugega ne znam početi. Nesposoben sem za kakšen drug poklic. Odkar vem zase, počnem samo to.
- Ne, ne. Hočem še živeti. Zmeraj živeti. Želim si družbe živih. Skratka, hočem obenem biti in umreti. Biti živ mrtev. Tako kot vsi.
- Umiramo od lakote. Umiramo od žeje. Umiramo od dolgočasje. Umiramo od smeha. Umiramo od zavisti. Umiramo od strahu. Umiramo tudi v vojni, seveda. Umiramo od boleznih. Umiramo od starosti. Vsak dan umiramo.

Eugène Ionesco, *Spomini na smrt*,
Knjižnica Mestnega gledališča
ljublanskega, Ljubljana, 2001,
prevedel Primož Vitez, str. 181-187

Manca Ogorevc,
Bojan Umek



SVET KNJIGE

prvi slovenski knjižni klub

Člani Sveta knjige imajo pri nakupu vstopnic za SLG Celje 20-odstotni popust. Popust lahko uveljavite ob nakupu dveh vstopnic za posamezno predstavo s priložitvijo članske izkaznice. Popust ne velja za ogled premier, predstav festivala

Dnevi komedije, gostovanj SLG Celje v drugih krajih in za vstopnice, ki že imajo popust.

*Obiščite tudi
www.svetknjige.si
za izjemno ponudbo knjig.*



Luka Cimprič, igralec

Študent IV. letnika AGRFT na oddelku za dramsko igro in umetniško besedo. Prvič se je srečal z ustvarjanjem v gledališču leta 2000 v Šentjakobskem gledališču. Sprejemne izpite je opravil leta 2004 pri profesorjih Miletu Korunu in Matjažu Zupančiču. Letos januarja je nastopil v diplomski predstavi (VII. semester) Nigela Williamsa Razredni sovražnik v vlogi Kragulja v režiji Andreja Jusa. Do sedaj je nastopil v naslednjih predstavah: Antigona (Šentjakobsko gledališče, 2001), Kranski Komedjanti (Šentjakobsko gledališče, 2002), V osemdesetih dneh okoli sveta (Šentjakobsko gledališče, 2002), Ledena gora Luli (Šentjakobsko gledališče, 2003), Brianovo življenje (Šentjakobsko gledališče, 2004), Picko & Packo (Kulturni zavod Kult, 2005), Klovna (Gledališče Škuc, 2006), Jajce (Gledališče Koper, 2007), Trije prašički (/vskok/, Mini teater, 2007).



Borut Odlazek, vodja marketinga in odnosov z javnostmi

Borut Odlazek je leta 2006 z odliko diplomiral na Fakulteti za družbene vede v Ljubljani na smeri komunikologija – trženje in tržno komuniciranje, z diplomskim delom Komunikacijski menedžment v družbeno odgovornih podjetjih. Isto leto je vpisal magistrski študij menedžmenta neprofitnih organizacij na isti fakulteti, ki ga načrtuje dokončati v prihodnjem letu. Svoje delovne izkušnje na področju marketinga in odnosov z javnostmi je nabiral pri številnih organizacijah, med drugim na Študentski organizaciji Univerze v Ljubljani in na ljubljanski agenciji Pristop Consensus, d.o.o., ter kot svobodnjak za odnose z javnostmi na projektih Študentske sekcije Slovenskega društva za odnose z javnostmi, Inicijativa programski patenti, Festival Kalidays in mednarodni arhitekturni bienale Euphoria. Že vrsto let je član Slovenskega društva za odnose z javnostmi ter mednarodnega združenja za komuniciranje in odnose z javnostmi PRIME Europe. Svoje članke o komuniciranju je objavljaval v nekaterih strokovnih revijah in na spletnih straneh. Od februarja 2008 je zaposlen kot vodja marketinga in odnosov z javnostmi v Slovenskem ljudskem gledališču Celje.

Pripravljamo

John Steinbeck

LJUDJE IN MIŠI

(Of Mice and Men)

Prva slovenska uprizoritev


PREVAJALKA Tina Mahkota

REŽISER Samo M. Strelec

Tragedija *Ljudje in miši* (*Of Mice and Men*, 1937), napisana v obliki kratkega romana, je Johnu Steinbecku prinesla občudovanje in priznanje kritikov. Njegova gledališka priredba romana pa je postala velika uspešnica.

Drama *Ljudje in miši* razkriva sanje dveh priseljenih sezonskih delavcev, Georgea in Lennieja, ki se selita iz farme na farmo in delata. Lennie je rahlo retardiran. Sanja o tem, da bosta enkrat privarčevala dovolj denarja za svojo kmetijo in bosta delala le še zase. Njune sanje se razblinijo ob tragediji, ki usodno vpliva na življenji Lennieja in Georgea ter Georgea postavi pred težko odločitev.

Premiera 16. maja 2008



Gledališki list Slovenskega ljudskega gledališča Celje
Letnik 57, sezona 2007/2008, številka 5
Izdaja Slovensko ljudsko gledališče Celje.
Vse pravice pridržane.

Cena te številke je 1 €.

V skladu s 13. točko prvega odstavka 26. člena
Zakona o DDV davek ni obračunan.

Za izdajatelja Tina Kosl
Urednica Tatjana Doma
Lektor Simon Šerbinek
Fotograf Damjan Švarc
Oblikovalec Matjaž Tomažič/Kontrastika
Tisk Grafika Gracer
Naklada 1.000 izvodov
Celje, Slovenija, marec 2008

SLG Celje si pridržuje pravico do
spremembe programa.

Sezona 2007/2008

REPERTOAR

Richard Bean

EVROFILIJA

Režiser Boris Kobal

premierna 28. septembra 2007

Jon Fosse

PUNCA NA ZOFI

Režiserka Tijana Zinajic

premierna 30. novembra 2007

Avtorski projekt igralcev SLG Celje

in Željka Vukmirica

BORZA SLOVENSКИH KARAKTERJEV

Režiser Željko Vukmirica

premierna 7. februarja 2008

Eugène Ionesco

STOLI

Režiser Milha Golob

premierna 14. marca 2008

ODERPOODROM

John Steinbeck

LJUDJE IN MIŠI

Režiser Samo M. Strelec

premierna maja 2008

muza otroke

Kajetan Kovič

MAČEK MURI

Avtorica dramatisacije Romana Ercegović

Režiser Matjaž Latin

Skladatelj Jerko Novak

premierna 6. oktobra 2007

Celje - skladišče

D-Per

GLEDALSKI L
97/2007/2008



5000023042,5

COBISS