

АЛЕН БАДИУ  
с Никола Трюон

## ПОХВАЛА НА ТЕАТЪРА Между танца и киното

*Според вас танцът е „метафора на мисълта“, докато киното е направено от „подправени движения“. Тогава какво е театърът за вас? Дали е театър на идеите, в смисъла, в който го разбираше Антоан Витез<sup>1</sup> с желанието да покаже как на сцената идеите огъват телата на актьорите?*



С пълно право припомнете проблема за отношенията между танц, кино и театър. Често има опити да се изгради някакво противопоставяне между театър на тялото и театър на текста. От подобно грубо противопоставяне се води цяла поредица от съвременни начинания. Все пак си мисля, че това не е правилният подход. Струва ми

се по-плодотворно съвременният театър да се поставя в отношение спрямо танца, който зависи от музиката-тяло, и киното, което зависи от текста-образ. Да отбележим най-напред, че връзките на театъра, от една страна, с регистъра на тялото, и от друга, с регистъра на образа, още от началото са същностно важни и продължават през цялото време. На един автор като Молиер му се удават еднакво добре както ударите на пръчката, с която някой слуга налага старите скръндзи, така и тънкостите на елегията и александрийския стих, чрез който влюбеният се жалва от своята любовница. Боало не е бил прав да казва, че „в смешния чувал, надянат от Скапен“<sup>2</sup>, той не разпознава „автора на *Мизантропът*“. Факт е, че Молиер е велик тъкмо защото може да смесва телесната и вербалната енергия на фарса с изтънената изразителност на текста, говорещ за страсти и решения. Освен това спрямо тялото у Молиер се открива не само реалното и въздействащо присъствие на актьора, какъвто е бил самият той, но и някои от компромисите с танца, белязали историята на театъра. Молиер си сътрудничил с Люли и хореографите, а театралният спектакъл съдържал вътре в себе си танца като видима връзка между музиката и телата.

<sup>1</sup> Antoine Vitez (1930 – 1990) – френски поет, режисьор, сценограф, актьор, известен най-вече с преподаването на театър. – Б. пр.

<sup>2</sup> Типична фарсова сцена, използвана от Молиер в *Хитрините на Скапен*, когато на някого му надяват чувал на главата и го бият, без той да вижда нападателя си. – Б. пр.

*Ален Бадиу (1937) е един от най-големите и влиятелни съвременни френски философи. Основните му съчинения са фокусирани върху проблематиката на битието, истината, събитието и субекта, като неговите интерпретации не са нито постмодерни, нито са повторение на модерността, както самият той заявява. Математиката и литературата са сред важните източници на неговите*

*размишления. Заедно с Жил Делъоз, Мишел Фуко и Жан-Франсоа Лиотар основава катедрата по философия в Университета Париж VIII. Бадиу е също писател и драматург. Публикуваме откъс от неговата „Похвала на театъра“, книга разговор с френския журналист Никола Трюон, която предстои да излезе на български в превод на проф. Лидия Денкова.*

Цяло едно течение на най-големия театър на „текста“, и то от времето на гръцката трагедия, е ориентирано към дисциплина на тялото, чието чисто състояние е танцът.

*Латинистката Флоранс Дюпон подчертава факта, че днес ние играем Софокъл или Еврипид без музика и танц, малко сякаш „Дон Жуан“ се играе по либретото на Да Понте без музиката на Моцарт....*

Точно така е, но не бива да се изключва, че историята на театъра може да е също вид постоянно очистиране на собствената му същност за сметка на твърде видимите връзки с музиката, танца или образа. В интерес на истината отношението между театъра и танца е доста напрегнато, доста парадоксално. Нямото тяло – мимът – е на границата между двете, но показва също, че театърът трябва едновременно да знае как да се доближи до танца и как да избяга от него.

Също както музиката и танца, образът присъства навсякъде в театъра още от началото. Имало е маски, костюми, декори, ефекти *ex machina* в античния театър, тоест зрелищна образност.

Интересно е да положим танца като *иманентността на тялото*, сиреч тяло, което се представя отвътре в собственото си движение, и образа, обратно, като вид *излъчваща трансцендентност*, външна страна, упражняваща властта си върху тялото. Още повече че днес има технически средства, които увеличават извънмерно мощта на образите. Бих разположил на драго сърце театъра между танца и образа или между танца и киното, ако под „кино“ се разбира максималната мощ на съвременния образ. Държа да остане това „между“, което означава, че театърът е във връзка с двете – танц-музика и образ-текст, – но не се смесва нито с едното, нито с другото.

Какво е това, което танцът изпълва със съвършенство? Спиноза мисли и пише, че ние не знаем на какво е способно тялото. Бих казал, че танцът е отговорът на предизвикателството на Спиноза. Танцът се опитва да покаже на какво е способно едно тяло. Той е полето, където тялото експериментира с възможностите си да изразява, но и с онтологичните си възможности. В движението танцът се стреми отвътре да покаже на какво е способно тялото, доколкото е съществуващо, доколкото се разгръща пред нас в своето съществуване. Мисля си за хореографиите на Матилд Моние, които могат да тръгнат от марша като елементарна способност на тялото, но от това извличат удивителни вариации, разкриващи пред нас вътрешната способност

на телата да „маршируват“ по хиляди различни начини, сами или обвързани с движенията на други тела.

В такъв случай ще кажем, че между театъра и танца съществуват необходими връзки, но въпросът за театъра не би бил да узнаем на какво е способно едно тяло. Театърът не може да се разтвори в онова, което изгражда същността на танца. Защото театърът предлага на субекта насочване и тялото е само един предел в насочването. Когато Ницше взима танца като метафора на собственото си мислене, карайки Заратустра да каже, че има крака на „развихрен танцьор“, той иска да каже, че ще се държи възможно най-близо до иманентната жизненост, до мисълта като жива потенциалност.

Откъм страната на образа ключовото понятие, както е забелязал още Платон, е зрелището. Образът е това, което се предлага на зрението и което евентуалният зрител изпитва като наложено отвън. Характерно за киното е, че няма нужда от никого. Веднъж завършен, филмът престава да се интересува – освен финансово... – дали има публика, или не. Дори никой да не гледа филма, битието му не се променя, докато театърът се съгражда със съществуването на публика. Танцът е иманентността на тялото там, където киното е трансцендентността на образа, можеш да се повтаря, идентичен на себе си, без да прибегва до някакъв субект. Дори без оглед на нищо друго, ако трябва в празното, един образ свидетелства на какво е способен в качеството си на илюзия, привидност или подражавана истина.

Тогава ще кажем, че съществуват необходими връзки между театъра и образа, понеже театърът е зрелище и по все по-сложни начини използва силата на образността. Не е нещо незначително да видим тук, в Авиньон, как стената на папския дворец се срива пред нас по време на пиесата, създадена по *Майстора и Маргарита* на Булгаков, понеже такава илюзия ни дават модерните технологични възможности. Но този род подвиг никога не е и не може да бъде цел на театъра. Изкуствата на образа, като се почне с живописиста или киното, имат своята самостоятелност. Разработването на онова, на което е способен един образ, независимо дали подражава на нещо (класицизъм), или предлага въображаемо, произлязла от собствените му ресурси (модерност), по никакъв начин не принуждава театъра да се отъждествява с произвеждането на образи. Защото субективното насочване, визирано от театъра – ако трябва, в съперничество с философията, не с танца или образа, – не може да се разтвори в зрелищното.

Да вземем например *Фауст* на Гьоте. Каква зрелищна мобилизация, колко моменти, извикващи музика, танци, свръхестествени появи, цял куп образи, прекосяващи религии, страсти, мисли и желания, дошли от всички векове! Първокласни режисьори като Витез, Грюбер, Стрелер поискаха всичко това да стане театър и накрая, дори когато някой лети на сцената, повесен на въже, дори когато Бог говори в облаците, дори когато присъстваме на дяволските сатурналии, когато образи, музика, танци изглеждат търсени единствено за да се поддържа изключителната интензивност на текста – дори тогава това да е театър; и въпросът да не опира до това какво може образността, какво може тялото, а дали е вярно, вярно с истина, усетима за всеки, че не трябва да отстъпваме пред изкушението на „Духа, що вечно отрицава“, дали е вярно, че „Вечната женственост ни възвисява“.

Така че нека разположим театъра между иманентността, въздигана от танца, и

трансцендентността, представена от образа. И да си пожелаем да не бъде погълнат нито от първото, нито от второто.

*Трябва ли тогава да твърдим, че няма никакъв възможен хибрид между театъра и неговите братовчеди, каквито са танцът и киното, перформансът и видеото? И според вас остава ли текстът опората на театъра, която не може да се заобиколи?*

Аз приех, че театърът е сам по себе си нещо винаги неизчистено, хибридна даденост. Тази хибридность не се смесва със собствената сила на всяко от изкуствата, които я съставят, иманентността на телата, от една страна, трансцендентността на образа, от друга. Така че съществуването на текста в театъра, мисля, е необходима опора дори ако емпирично има много хубави спектакли без текст. В действителност текстът е крайната гаранция, че театърът не е погълнат нито от танца, нито от образа. Текстът поддържа театъра в това между-двете с движения, колебаещи се ту повече към страната на завладяващия образ, ту повече към страната на заразителната енергия на телата. Текстът е символичният ред, към който се прикрепя театърът, за да провежда в собствения си елемент неизбежните преговори с танцуващото тяло и зрелищната образност. Опрян на текстовата символика, театърът може да остане във връзка с двамата си външни придружители, без преговорите да се превърнат в капитулация.

Не искам да противопоставям тяло и текст. Смятам, че тялото има решаваща роля в театъра, но текстът функционира като символична гаранция, че театърът няма да бъде погълнат от зони, където командват изкуства, имащи също задачата да запазят своята независимост. Така се обяснява, че в дългия ход на времето онова, което остава от театъра, са текстовете. Представленията, създадени в резултат на договорките между символиката на текста, реалното в тялото и създаването на образи, са ефимерни, понеже всяка вечер договорарията отново влизат в играта. Театърът се е състоял и от него остава само символичната арматура, на основата на която е било възможно да се преговаря напълно независимо с чуждите, макар и специално търсени зони.

Очевидно изискването за ефимерно и желанието то да изчезне веднага е форма на модерността. Може да се иска „театър“ да означава нещо, което се е състояло само веднъж и после трябва да умре. Аз обаче съм сигурен, че театърът трябва да остане в символичното убежище, каквото представлява текстът, защото онова, което в действителност е изчезнало – представлението, спектакълът, договорарянето, може, тръгвайки от текста, да се възроди и да започне отново.

Това не означава, че текстът трябва да се фетишизира и че изгражда същността на театъра, а че остава като символично съкровище, като стара гаранция, че е имало и ще има театър. Ето защо онова „между-двете“, в което се намира театърът, ми изглежда висящо спрямо текста. Чисто и просто става дума за вечността на театъра.

*Какво се разбира под театрален текст? Всеки текст ли може да служи като материал и претекст за театър?*

Този въпрос е по-интересен и реален, отколкото противопоставянето между тяло и текст. Каква е природата на театралния текст? Днес разделянето между пиеса за театър

и текстове, които нямат театрална природа, все повече отслабва. Не виждам какво може да се възрази на това. Търсенето на нещо театрално, скрито в текстове, които не са били написани за театър, отдавна е влязло в източниците на театъра. Когато на сцената се променя стилът на онова, което се разглежда като театър, когато се установява нов начин да се казват неща публично, може да се открие театралност, останала преди това незабелязана в роман, поема, дори в обикновената реч. Все пак, независимо откъде идва, театралният текст е предназначен за публика, насочен е към публиката. А тази ситуация е напълно противоположна на прочита, който е мълчалив сблъсък между субект и текст, един вид интимно присвояване. Общото между театралния текст и ораторската, политическата, юридическата или свещената реч е, че иска да улови интереса на една може би противяща се или разделена аудитория. Охотно бих казал, че литературният текст има силата да внушава и тази сила е тайно изтеглена във времето, докато силата на театралния текст е фронтална, свързана с непосредственото присъствие на онзи, който го произнася. В крайна сметка съществена остава противоположността между мълчанието на черните знаци върху бялата страница и музиката на гласа, отекващ в зала.

*В „Част от моя живот. Разговори (1983-1989)“ Бернар-Мари Колтес казва по повод пиесата си „Битка на негъра и кучетата“: „Всеки персонаж има свой собствен език. Да вземем езика на Кал например. Нищо от това, което казва, не се връзва с онова, което би искал да каже. Езикът му постоянно трябва да се разшифрова. Кал няма да каже „Тъжен съм“, ще каже „Ще се поразходя малко“. Според мен тъкмо по такъв начин би трябвало да се говори за театъра.“ Съгласен ли сте с това виждане за театралното писане?*

Но необходимо съществува и опитът за обратното! Фундаментален за театъра е типовият персонаж, чийто език до съвършенство проявява неговата особеност и това, което се очаква от него. Вземете Матамор на Корней, Арлекин на Голдони, ухажора при Фейдо, тирана в гръцкия театър, слугата при Молиер, монарха на Шекспир, а също персонажа на актрисата при Пирандело, или тези, както ги наричат, „метафизични клошари“ на Бекет. Във всички тези случаи изненадата и вълнението не идват ни най-малко от това, че езикът на персонажа трябва да бъде разшифрован, а напротив, от това, че той борави с конвенционален, разпознаваем и дори стереотипен език. И силата на театъра е да накара да се чуят едновременно съвършената адекватност на общия модел на този тип език и няколко отделни раздалечавания, няколко умело разположени отклонения, които за учудения зрител ще създадат малко събитие. Което не пречи да се прибягва до препоръчаното от вас. В действителност в своята история театърът е използвал всички езикови ресурси, стига те да допускат да бъдат адресирани към публика, стига да могат, така да се каже, да бъдат озвучени.

*Защо според вас театърът е отвъд въпроса за езиците, едно „събитие на мисълта“, чието задействане би произвело директно идеи?*

„Идея“ можем да наречем това, което е едновременно иманентно и трансцендентно.

Идеята е по-могъща от нас самите и бива мярката за това, на което човечеството е способно. в този смисъл тя е трансцендентна; но идеята съществува само когато е представена и активирана или възплътена в тяло. В този смисъл тя е също иманентна. Докато няма иманентност, идеята е призракна. Идеята се нарича насочеността в съществуването, която дава мярка за мощ, изпитвайки при това постоянна нужда да се възплъти. Когато се случва, театърът е репрезентация на идеята. Виждаме тела и хора, които говорят, и ги виждаме как се борят с въпроса откъде идват и на какво са способни. Театърът показва именно напрежението между трансцендентността и иманентността на идеята. Това е единственият сюжет на театъра. Когато в *Сид* на Корней Родриго е жертва на трансцендентната идея за честта, целият въпрос е, че той убеждава себе си и другите в невъзможността да се откъсне от дълга, докато вътрешно единственото му желание, единствената му истинска любов е Химена, която, бидейки дъщеря на онзи, когото Родриго трябва да убие, за да спаси в себе си идеята за честта, може само да скъса с него. Често се говори, че тук има противоречие между славата и любовта. Но в действителност това, което изгражда театъра, е, че няма никакво противоречие, понеже у Родриго любовта към Химена е от същото субективно естество, както подчинението му на идеята за честта. Просто иманентното опосредяване на трансцендентната идея е построено чрез отдръпването не от любовта, а от близките ѝ въздействия. Доказателството, че любовта е иманентната среда, където се възплъщава трансцендентната идея за честта, е, че ако Родриго не последва тази идея, той би бил лишен от чест в очите на самата Химена и тя не би могла повече да го обича.

*Защо според вас киното е призракът на идеята, докато театърът би я посрещнал физически? Не е ли киното един образ-движение, но също така идея в движение или движение на идеи?*

Киното не си служи с идеята в напрежението между трансцендентност и иманентност, а изпитва начина, по който тя *навестява*. Идеята е била там, била е положена като следа в образа, но не присъства повече в действието на дискусиата между трансцендентност и иманентност. Идеята носи следата от тази възможна дискусия с нещо винаги меланхолично. Киното е меланхолично изкуство, защото е изкуство на следата, оставена от идеята, а не на нейното телесно представяне. Защо е така? Защото при липсата на живо тяло, на присъствие и на връзката, която това присъствие установява с един текст от незапомнени времена, образът не може да породи или да възроди напрежението между трансцендентността на идеята и нейното иманентно действие в една възможна субективност. Той може да разположи следи-образи от това напрежение. Но в следите винаги има нещо убягващо и непълно. Гледайки образите, чувстваме, че идеята би *могла* да е още там, че тайното ѝ преминаване е било заснето, но в крайна сметка – не, изчезнала е в случайността на своите следи. Би било много интересно да се съпоставят в детайли едно театрално представление на *Едип цар* на Софокъл и филмът *Едип цар* на Пазолини. В някакъв смисъл идеята е същата, а именно че тайни и първични страсти, вкоренени в тъмно минало, могат да разтърсят тържествените привидности на властта и героизма. Или още, че семейните аватари (бащата, майката, синът...) не са съставна част от социалното цяло, както когато се казва, че семейството е „основна клетка“ на обществото, а са страховита сила, която,

за да е съвместима с обществения консенсус, трябва да прикрива собствения си произход. В театъра обаче всичко ще почива върху видимата същностна прозрачност на протагонистите, върху напрежението, което театралното произнасяне носи – или не успява да донесе – от текста на Софокъл. Силата на семейната драма е пряка и достоверна – или пък не е такава, ако представлението се провали, което често се случва заради начина, по който публиката непосредствено възприема играта. Но възприемането от страна на публиката е като колективна гаранция за иманентността на идеята. Пазолини в общи линии следва театралната интрига. Той обаче е подчинен на образа в смисъл, че веднъж изиграна, тази част от играта е свършена за вечни времена, вписана в материята – или в числото – на техническото възпроизвеждане. Ето защо в киното е неизбежна един вид орнаментация, която в театъра по-скоро би пречила. Орнаментирането е необходимо, за да може образът да остави следа за това, което му се е случило и което оттук насетне е неподвижно. Тъкмо тази великолепна неподвижност води до навестването на идеята. При Пазолини тя взима формата на двойно пренасяне в особената красота на арабско-мюсюлманския свят (филмът е сниман в Мароко) и посредством факта, че античната драма е „дублирана“ от съвременна семейна драма. Така оформен, декорът по някакъв начин *закрепва следите на идеята*, за да бъдат разпознаваеми и да не се носят по волята на случая при всяко сценично представление, което винаги носи риска от неуспех. В киното случайността трябва да се побеждава образ по образ чак докато бъде отстранена напълно, така че онзи, който гледа, меланхолично да долови навестването на идеята. Обратно, в театъра случайността се търси, за да се осигури на публиката възможността иманентно да сподели текстовата трансцендентност на идеята.

*За Ницше танцът е противник на тежкия дух, завладяващ изкуствата, но така също е противоположна за философската дебелина. Какво точно искате да кажете с твърдението, че танцът е „метафора на мисълта“?*

Танцът представя онова, на което е способно тялото, без да се споменава идеята. Танцът е самодостатъчен, доколкото е алегория на иманентността, чисто тържество на ресурсите на тялото.

Бидейки между киното и танца, театърът се договаря и с двете и затова е най-пълното изкуство. Маларме е поет, убеден, че единствено поезията може да създаде модерна празничност. Въпреки това той казва, че театърът е „висше изкуство“, и ние знаем, че прочутата му „Книга“ в действителност е била предназначена за определен вид граждански театър. Говорейки за превъзходството на театъра, Маларме иска да каже само, че театърът е най-пълното изкуство, понеже борави с иманентността и трансцендентността *в непосредственото*. Театърът необходимо е във формата на събитие, има място, случва се. Тъкмо невероятното случване на театъра, което същевременно не може да се сведе до празник на телата, го прави велик, пълен. Единствено в случването, на място, може реално да се схване какво е отношението между иманентност и трансцендентност от гледна точка на идеята. В този смисъл театърът е мястото, където на живо се появява идеята.

*Според вас театърът ни предлага да се ориентираме в живота и в мислите си, да си проправим път в съвременния свят. „Как е възможен живот, който успява да подчини телата на радостната дисциплина, изобретяваща няколко идеи?“ В какъв смисъл театърът е винаги средство да се ориентираме в объркването на времената?*

Мисля си, че живеем в особено объркано време. Първият аспект на объркването е чисто негативен. Това е чувството, че идеята като цяло отсъства, че е започнала да липсва. Горедолу така е била интерпретирана темата за смъртта на Бога. За известно време политическите идеали на ХХ век се противопоставяха на идеята за изчезването на идеята, но тя се появяваше отново, колкото повече равносметката за идеалите затъваше в отрицание, в усещането, че идеята отсъства, но най-вече, че спокойно бихме могли да минем без нея. Съвременната объркваност се дължи на дълбок nihilизъм, който не само заявява, че идеите са изчезнали, но добавя, че много добре можем да се приспособим към това отсъствие, живеейки в чистото тук и сега, което изобщо не поставя проблема за помириенето между иманентност и трансцендентност.

Втората форма на объркването се състои в следното. Като идея се взима онова, което не е нищо друго освен проекция на фигурите на интереса, така че живеем интересите си (желанията, задоволствата си...) сякаш са идеи. Това много тежко объркване води до дълбоко затънали и разстроени начини на съществуване, защото за интересите е характерно, че са едновременно противоречиви (прословутата „конкуренция“ на либералите) и безгранични (това е темата за постоянната „новост“ на модерния свят). Явно объркването може да намери реализация единствено като се хване за оборота на стоки, както когато се хваща влак в движение.

Една от основните мисии на театъра в период на объркваност е най-напред да покаже объркването като объркване. С това искам да кажа, че театърът стилизира и изпълва чак докато произведе очевидното, а именно че объркваният свят не става за живеене за субектите, които го съставят, дори и най-вече когато вярват, че объркваността е най-нормалното състояние на живота. На театралната сцена се проявява отчуждението на онзи, който не вижда, че самият закон на света го вкарва в заблуда, а не лошият късмет или личната неспособност – Чехов, Ибсен или Юджийн О'Нийл са големи майстори в тази материя; после, още докато отвърте показва объркваността, театърът се опитва да покаже също как изниква необичайна възможност. В това отношение, може да се каже, образци са Клодел, Брехт или Пирандело. Изникналата възможност не е задължително идеологическа или абстрактна. тя изскача от самата субективност, от дълбокото ѝ затъване в объркването. Театърът учи зрителите на собственото им объркване, като им дава най-сетне да разпознаят объркваността на объркването, като им показва, че объркването е наистина объркано, и вътре в него кара да покълне една възможност, останала незабелязана в обичайното объркване. Дори в отчаянието, което се предполага у Бекет, просветва непозната дотогава възможност. Този театър показва, че ситуацията наистина е отчайваща, но че Субектът може да изкара над нея своя собствен светъл закон. Когато една жена, чийто импотентен мъж пълзи зад нея, без никога да проговори, заявява „Колко хубав ден беше днес!“, трябва да приемем казаното буквално – въпреки че самата тя е наполовина погребана – и в никакъв случай не трябва да смятаме, че това е някакво достойно за присмех объркване.



*Кои са според вас най-просветляващите пиеси, способни да ни реорентират в объркаността на времето?*

Цитирах няколко прочути имена. Но ако държим на по-близките времена, бих искал да спомена *В самотата на памучните полета* на Бернар-Мари Колтес. Тази пиеса сблъсква дилър и клиент, без да става ясно какво точно се продава, може би дрога или нещо друго. Става дума за чиста театралност, която противопоставя предлагания и търсещия. Отговаря ли наистина онова, което се предлага, на онова, което се търси? Това е театрална игра върху объркването, върху създадения в съвременния свят смут заради търсенето и това, което същият този свят предлага. Светът ни предлага безкрайно много стоки и така се представя като можещ да отговори на всяко търсене. Дилърът е в положение да каже: „Поискайте нещо, защото със сигурност имам в дисагите си нещо, което изцяло да задоволи вашето желание“; търсещият се колебае да уточни, защото има впечатлението, че другият го заставя да формулира искането си по начин, който отговаря на стоките, които дилърът може и сам иска да продаде.

Пиесата се разгръща в много витиевата диалектика, от която накрая става ясно, че единственият проникателен начин да отворим нашата субективност към положителна метаморфоза е да не смесваме желание и търсене, да не объркваме точката на истинската субективност, която се задейства в търсенето – истинското желание – с очевидността за консумирането на продуктите, с които разполага пазарът, продукти, които винаги и много лесно можем да поискаме... срещу пари. Голямата теза на Колтес е, че не трябва да се поддаваме на желанието и че главната заплаха, упражнявана върху желанието, е търсенето. Това е великолепно изразено по начина на театъра. Театралната връзка между дилъра и клиента е метафора за нещо съществено в съвременния свят.

*Но ако театърът е мисъл, как да се избегне разтварянето на изкуството в идеята? Ако театърът, както всяко друго изкуство, според Хегел е само сетивна форма, дадена на Идеята, какво все още различава театъра от философията?*

Виждате, че дори в момента, когато философствам, обяснявайки пиесата на Колтес, правя съвсем друго нещо и произвеждам следствия, които са много различни спрямо тези, които едно театрално представление прави и произвежда. Когато гледате *В самотата на памучните полета* (това между другото е провокативна игра на думи по едно заглавие на Брехт, което е *В джунглата на градовете*), вие не си представяте в ума това, което току-що обясних. Вие емоционално се идентифицирате или разграничавате от персонажите в играта на сцената. Това не е философия в дидактичния смисъл на думата, но всяка философия е дидактична. В театъра мисленето се изгражда по съвсем различен път, тръгвайки от видяното и чутото в усетимата непосредственост на спектакъла, изтъкана винаги от нерешени противоречия. Едва след това философията може да се захване и да си обясни за своите цели (моята цел тук е да работя за фундаменталото помирение на театър и философия). Театърът не дава обяснения, той показва! Той показва ловкото измъкване, диалектиката на позициите, играта на необходимостите, несигурния

изход и също новата възможност, избора – въпросът за решението или избора е особено театрален, – така че в един момент да се убедите, че същото сте си мислели и вие. В театъра няма налагане на норма, няма аргументация. В него се открива тънко съчетание на въображаеми отъждествявания и символични недомлъвки, които – ако театърът наистина се е случил на сцената – ще направят така, че да излезете малко замислен, питайки се какво сте разбрали, връщайки се към перипетиите, персонажите, изборите... Театърът спекулира върху това, че се създава на място, отвъд пасивното съзерцание, от възхищението или упрека, една активна субективна промяна, която често остава незабелязана. Изхождайки от силата на играта, театърът действа като пренос по посока на зрителя; в този смисъл той не може да се сведе до дискурсивно обучение. Театърът съперничи на философската диалектика, защото има намерение не да я преподава, а да я играе, да я показва и да прави доловими нейните реални аспекти.

Превод от френски Лидия Денкова