

# Večno, a zapisano pozabi

Zala Dobovšek, zala.dobovsek@yahoo.com

Alain Badiou: *Rapsodija za gledališče* .  
MGL, 2021.

Orjaški filozofski opus vplivnega francoskega misleca Alaina Badiouja so od nekdaj zaznamovale tudi ekskurzije v polje teatrološke refleksije in gledališkega ustvarjanja. Kot kritični opazovalec tako družbe kot umetnosti je vselej natančno preiskal njune paralele in mnogokrat tudi sorodne mehanizme delovanja, še zlasti ga je motiviralo raziskovanje dimenzij političnega, ki se implicitno nahaja v obeh vejah življenja oziroma ustvarjanja. Poleg številnih lucidnih razmislekov o (sodobnem) gledališču je spisal tudi niz gledaliških del – (roman)opere, tragedije in komedije. Zdi se, da je v svojem primarnem področju filozofije vselej prav tako iskal »praktično ost«, s katero je teoretsko misel vpel v (potencialno) odrsko stvaritev. Zato knjigo *Rapsodija za gledališče* znotraj obsežne filozofske analitičnosti nenehno prebadajo izvirne misli o pomenu in učinku dramskih besedil in tudi drugih scenskih praks, saj se avtor pogosto o njih izreka nadvse neposredno, se pravi prvoosebno. Kadar je v tem kritičen, je pravzaprav najbolj kritičen prav do sebe. Njegovo profesionalno identiteto dopolnjujeta tako filozofija kot literatura, saj – kakor omeni Mladen Dolar v spremni besedi – ga ni filozofa, ki bi posvetil toliko časa in energije gledališču, ne le s filozofskimi refleksijami, temveč tudi kot gledališki avtor in praktični sodelavec (predvsem s francoskim režiserjem Antoinom Vitezom). Konec koncev knjigo v presledkih zapolnjuje dialog med Empirikom in Jazom, dvema avtorjevima entitetama, ki v slogu dramske komunikacije iščeta vmesno osebno nišo med potencialnim odrskim prizorom in reprezentacijo čistega filozofskega materiala. S perspektive filozofskih postulatov je Badiou gledališče definiriral kot najbolj »dogodkovno« od vseh umetnosti, proizvodnjo dogodka ideje pa označil kot singularno in univerzalno obenem. Navsezadnje v svojem antologijskem delu *Dvajseto stoletje* (2005) razpravlja ravno o tezi, da je 20. stoletje stoletje gledališča kot umetnosti, brez dvoma tudi ob dejstvu, da je to stoletje »izumilo« pojem režije in tako rekoč na piedestal postavilo (funkcijo) režiserja. Vzporedno pa se to stoletje pokaže tudi kot obdobje skokovito naraščajoče mediatizacije, ki sproži nevarne stranske učinke, in sicer v obliki katastrofične krize reprezentacije.

Velik del besedilnega gradiva *Rapsodije za gledališče* izvira iz člankov, ki jih je Badiou med letoma 1986 in 1989 objavljial v reviji gledališča TNP (*Théâtre national populaire*), katerega vodstvo je takrat prevzel Antoine Vitez. Razmisleki kot taki so sočasno tudi

osvetljevali sesipanje dozdevno jasnega sveta hladne vojne, kjer se je vse filtriralo skozi »temeljno protislovje«, kot so temu rekli marksisti; skozi ta aspekt je pričal o tem, da so režiserji, igralci, scenografi pa tudi pisci (kakršen je bil sam), ki so delovali v tistem času, menili, da se je treba z umetniškimi sredstvi boriti proti vsakemu enostavnemu – bodisi zadovoljivemu bodisi obupanemu – obračunu z izginotjem preprostih dialektik. To tudi slikovito ponazori z naslednjimi ideološkimi »kontrapunkti«: komunizem proti kapitalizmu, socialistične države proti imperialističnim, revolucija proti reformi. Badiou v pričujoči knjigi gledališče (v ta pojem sta všteta gledališko ustvarjanje pa tudi umetniška institucija) ves čas prikazuje kot model krožne bipolarnosti neke stroke, področja, znanja in vpliva, ki z javnostjo komunicirajo izjemno večplastno, nepredvidljivo in včasih bolj, drugič manj politično, subverzivno, dvorezno. Kakor zapiše, lahko svet med drugim čisto upravičeno razdelimo na podlagi ugotovitve, da obstajajo in da so obstajale družbe z gledališčem in družbe brez njega. In da so bili v tistih, ki so poznale ta čudni javni kraj, kjer se fikcija konzumira kot ponovljiv dogodek, obenem z navdušenjem od nekdanj prisotni tudi zadržanost, obsojanje, interdikti in izobčenja. Skratka, duhovni sum, uperjen v gledališče, je vedno spremljala čuječa skrb države, tako da se je vsakršno gledališče vselej uvrščalo med državne zadeve. In se še vedno. To izpeljavo Badiou izvrstno konkretizira v obliki nekakšne povsem realne/stvarne metafore – gledališče označujejo: Država, katere zadeva je; Morala, katere osumljenec je; in Gledalec, iz katerega črpa svoje realno, se pravi *to, kar prekine vajo*. V tem oziru je bistvo gledališča v tem, da se zgodi *premiera*. Teorijo nato praktično zaokroži v praksi: prva repriza, ki se je igralci tako bojijo, zadeva Državo. Druga repriza predpostavlja, da je Morala ni preprečila.

Rdeča nit, ki se nenehno vije skozi vsa razmeroma kratka poglavja, je seveda politika oziroma političnost v vseh svojih spektrih. T. i. istoličje med gledališčem in politiko, kakor ga uvede avtor, je, da ima troje obvez vsake politike (masovni dogodek, organizacija, misel-besedilo) urejene posledice. V tej sintezi se izriše njuna vzporednost tako notranje logike kot zunanje aktivnosti, ki se zašili z idejo, da je država neodvzemljiva scenografija politike. Država je stanje, gledališče je dogodek. In kakor si gledališki avtorji ne želijo napisati le dramskega komada, temveč njegovo uprizoritev, je tovrstna tendenca vselej navzoča tudi v strukturah politike, ki mora za svoj obstoj in vpliv zmeraj misliti na izvršitev (uprizoritev), da bi posegla v dinamiko kolektivnosti ali vsaj izbrane množice. V tej konstituciji delovanja pa se kot ključni akter kaže Država, s katero je gledališče ves čas v odnosu, tudi takrat, ko morda misli, da ni, ko vztraja v ne-odnosu, brezbržnosti in navidezni apolitičnosti, ravno tedaj je morda še toliko bolj politično in povedno. Badiou je pri tem zelo zajedljivo neposreden, ko provokativno sprašuje, ali mar gledališče, nezmožno pokazati revolucijo in ujeto v železno srajco države, ni edina umetnost, ki vzpostavlja neko *vidnost* države? Morda celo edina umetnost, ki jo kaže. Nadalje se sprašuje, o čem govori gledališče, če ne o stanju države, o stanju družbe, revolucije, politike. Pa tudi o stanju ljubezni, kar

je nekaj zelo drugega od ljubezni. Kot še poudari, »gledališče« z malo začetnico je deležnik v državi, čeprav o tem molči kot grob. Vzdržuje in organizira prostodušno in nergavo subjektivnost, ki jo potrebuje država. Gledališče z veliko začetnico pa vselej nekaj *izreka* o državi (*L'État*) in navsezadnje o stanju (*l'état*) stvari. Nemalo razlogov je, da tega izrekanja ne bi hoteli poslušati.

Že omenjena specifična bipolarna pozicija umestitve gledališča (kot prakse in ideologije) sočasno z občudovanjem sproža tudi sovraštvo, kajti po avtorjevem mnenju obstaja posebno sovraštvo do Gledališča, ki ga je zmožna sleherna duša. Gledališče je izmed vseh umetnosti najbolj osovraženo, in sicer pod krinko oboževanja »gledališča«. Badiou prizna, da bi človek kdaj kar raztreščil svoj sedež od besa in sovraštva ali pa prebegnil na bulvar, da bi se potešil od tolikšnih muk in naporov. Gledališče, kakor ga uvidi, se je od Komičnega naučilo izjavljati, da je to, kar nekaj velja, le prazen videz, in od Tragičnega, da je to, kar rešuje, prav tisto, kar pogublja, le s težavo diha v okoliščinah, ko nekaj velja prav prazen videz in ko je rešitev le v begu, kakor narekuje neduh našega časa. Še posebej je luciden v izpeljavi dialektičnega odnosa med odrom in občinstvom oziroma gledališčem in javnostjo. To ponazoritev uveljavi v naslednji prisposobi: ker je uprizoritev dogodek, se človek, ki natanko v trenutku njenega trajanja ni sam v sebi našel vira vpletenosti, iz katerega privre resnica, znajde v razmeroma enakem položaju kot nekdo, ki obždi v svoji sobici, medtem ko se pod njegovimi okni odigrava revolucija ali vstaja. Kot izvrsten poznavalec strateških modelov politike in gledališča Badiou izoblikuje idejo, da sta tako gledališko besedilo kot tudi struktura političnega besedila *ne-vse* (*pas-tout*). Kajti samo to, kar iz njega iz-stopa in kar nastopa, uprizoritev oziroma dejanje, ga zaznamuje kot besedilo. Za gledališko besedilo, nadaljuje, je nujna določena nepopolnost, ki mu je lastna določena poroznost, gnetljivost. Nekaj *preprostega*, preveč preprostega, da bi artikuliralo celoto sveta. Prav na tej točki pa ustvari eno bolj radikalnih in drznih dognanj morda celotne knjige, ko gledališče umesti v red *ne-vsega* in ga s tem označi kot bistveno žensko. Konkretnije pravi, da je Ženska »*ne-vsaj*« (pri tem se opira na Lacana). Skozi preoblačenje, spolno negotovost in krošnjarjenje s falusom gledališče razkazuje ta latentni posmeh slavnemu »Vsemu« moškosti. Ob tem podčrta tudi ideološko navezavo na težnjo cerkve, saj ta meče igralce, gledališče in ženske v en in isti koš. Pričujočo dialektiko pa pronicljivo zaključi s tezo, da ker je gledališče v svojem bistvu žensko, je prav toliko v svojem bistvu stvar moških.

Sicer je ključni karakter kratkih poglavij v knjigi prav to, da izostrijo določeno tezo oziroma iztočnico, jo pomensko in problemsko razprejo, a zavestno ne nudijo – vsaj ne neposrednega ali praktičnega – odgovora, ampak prej računajo, da ga glede na svoje okoliščine poiščemo sami. Zdi se, da bi mnogokrat v zadnjem stavku posameznega poglavja lahko postavili dvopičje in bi se dolgotrajna razprava na dano temo lahko šele začela. A prav v bogatem nizanju strnjjenih zgodovinskih, filozofskih, socioloških

in umetniških izhodišč se izrisuje analitska krivulja, ki se mestoma bolj, mestoma manj dotika gledališča, ga nagovarja skrajno neposredno ali spet drugač njegovo parafrazo najde v navidezno oddaljenem kontekstu, denimo v politiki. Gledališču pripiše zakoreninjeno »imitacijo imitiranega«, saj si snov zmerom sposoja iz realnega (v obliki navdiha ali kritike), jo posname in pretvori v lasten jezik, da jo lahko nato v obliki artefakta vrne v družbeno resničnost (javnost).

Badiou poudari, da obstajata samo dve temi za gledališče: ljubezen in politika. In gledališče si prizadeva, da bi obe temi postali eno, saj je vse v vozlišču tega enega. Vsa poanta današnjega gledališča pa je po njegovem mnenju ta, da ne ljubezen ne politika nista sili, ki bi ju bila ta doba pripravljena, zares pripravljena *razjasniti*. Na tej točki avtor postane zelo načelen, še bolj pa strog v razumevanju zaznavne fenomenologije v gledališču. Prepričan je, da je treba biti v vsakem trenutku *edinstven*. Argumentira pa s stališčem, da je edinstvenost nekaj veliko zahtevnejšega od izvirnosti, saj enostaven izvirnež navsezadnje pristane pri igranju samega sebe, postane narava, na kateri slonijo razlike. Posledično, nadaljuje Badiou, ne obstaja »dober igralec«, če s tem razumemo igralca, na katerega se lahko »zanesemo« ne glede na odrske okoliščine. Ta zanesljivost je lahko samo tehnična. Po njegovem je igralec na odru tisti subjekt, ki razkazuje izhlapevanje vsakršne stabilne esence. Če se na eni strani avtor opira na nekatere temeljne dispozitive filozofije umetnosti, se zmore kaj kmalu zazreti v popolnoma vsakdanji, »trivialni« akt, kot je aplavz. Do njega zavzema očitno in pikro distanco, saj izpelje dognanje, da ta naknadna uvedba empiričnega, skoraj opolzkega čara ploskanja in vzklikanja v strogo opravljanje dolžnosti igralca neizogibno skvari njegovo substanco. Hkrati pa uvede zelo zanimivo in provokativno idejo kolektivnosti, ki sega onstran idejnosti, ampak v samo prakso izvedbe. Predlaga namreč, da se prava kolektivna naravnost predstave kaže v tem, da bosta avtor/avtorica (če je še živ/-a) in režiser/režiserka predstave *obvezana*, da se prideta vsak večer poklonit. V ritualu obiska gledališča izlušči lucidno sociološko vzporednost vzgajanja človeka (občinstva), saj se sprašuje, pod kakšno pretvezo in v imenu česa gledalec ostane na svojem sedežu, če ne zato, ker je v imenu države, v kateri je udeleženo gledališče, obvezno ostati tam, kamor nas je posadila hostesa, kakor je obvezno obsedeti v šolski klopi.

Ker Badiou ves čas dvoumno prepleta prvine cinizma, satire in ostre kritike, je prav gotovo ena njegovih sočnejših domislic povezave med državo in gledališčem ta, da bi moral vsak prebivalec (razen v primeru višje sile) prisostvovati vsaj štirim predstavam letno. Gledališče bi bilo seveda brezplačno, a bi sočasno bilo tudi nekakšna obveza. Tisti, ki bi izpolnjevali to nalogo in bi imeli bogato evidenco ogledov, bi bili deležni davčne olajšave, medtem ko bi neposlušne doletela globa, zbrana sredstva pa bi v celoti usmerjali v gledališki proračun. Ideja bi se prvenstveno in tako rekoč v celoti osredotočala na postopek, kako populacijo neke države izobraziti in ji razpreti kulturne, a nič manj tudi politične horizonte. Navsezadnje je resnična

funkcija gledališča ta, da nas usmerja v času, da nam pove, kje v zgodovini smo. Kot ga poimenuje avtor, gledališče je stroj za vprašanje »Kje?«, stroj za umeščanje, stroj za topološki odnos do časa.

Izstopajoče poglavje v *Rapsodiji za gledališče* predstavlja razgrnitev treh kanonskih konstelacij filozofirajočega dojemanja umetnosti, in sicer: didaktične, klasi(cisti)čne in romantične. Teza didaktične je, da je resnica vedno zunaj umetnosti, da je register umetnosti register videza. Na umetnost zato leti sum, da kot resnico ponuja nekaj, kar je le simulaker. Klasi(cisti)čna napeljuje, da je resnica res zunaj umetnosti, da pa je ta zunanost nedolžna. Kolikor vključuje posnemanje, ga le zato, da bi sprožila transfer. Gledališča se torej ne gre prav nič bati, saj nikakor ni tekmeč filozofije (ki je iskanje resnice), temveč jo pospremi z dobrodejnimi učinki potešitve notranjih nejasnosti in napetosti. In tretja, romantična, ki pravi, da je edinole umetnost zmožna konkretne resnice. Je sestop neskončne Ideje v čutno. Nehoten in trpeč sestop. Ob analizi avtor sklene, da do danes te tri konstelacije še ni nadomestilo nič drugega, pri tem pa se sklicuje na nujnost iskanja četrtega odnosa, ki ne bo ne didaktičen (torej postbrechtovski), ne klasi(cisti)čen (torej postfreudovski), ne romantičen (torej postheideggerjanski).

Kakor sklene, gledališče – ki implicitno zaobsega tudi prezentacijo brezčasnosti – izkazuje največjo možno spojitev, spojitev trenutka in večnosti. Izgrajuje svoj čas, medtem ko mi trpimo banalni čas. Zato avtorjev sklepni poziv sega onkraj teorije oziroma je teoretičen toliko, kolikor se realizira v praksi: poziva nas k želji po gledališču, ki je brezbrizno do sedanjega časa, neumestno gledališče, gledališče, ki bi šlo proti dlaki in proti toku. To bo gledališče, ki bo deležno rapsodije, a ta rapsodija bo tudi neizprosna, odkrita in mestoma še kako boleča. V vsakem primeru je knjiga v svoji idejni strnjjenosti, filozofski jedrnatosti in na videz mestoma skoraj poljubnem vrstnem redu nizanja topik besedilo, ki poleg bistrega uvida v sodobno družbo in politiko razpira tudi izhodišča zanimivih diskusij, v kakšnem razmerju med umetnostjo in filozofijo se danes nahaja gledališče. Avtorjeva filozofija ne želi nadzirati ali preseči gledališke umetnosti ali se do nje v kakršnem koli smislu obnašati nadrejeno ali prek vzvišenega elitizma, prej obratno: iz gledališča se napaja, se nato v lastnem diskurzu preizpraša in nato vrne v materializirano obliko – uprizoritev. In od tod se refleksija in z njo rapsodija lahko šele zares začneta. Izsledki bodo nekje v temelju vedno isti: gledališče je večno, a hkrati zapisano pozabi.