

Gajdoš, Július

Mezi absurditou a postmodernou : (...v deleuzovských reflexiách)

Sborník prací Filozofické fakulty brněnské univerzity. Q, Řada teatrologická. 2002, vol. 51, iss. Q5, pp. [7]-15

ISBN 80-210-2986-2

ISSN 1214-0406

Stable URL (handle): <https://hdl.handle.net/11222.digilib/114491>

Access Date: 17. 02. 2024

Version: 20220831

Terms of use: Digital Library of the Faculty of Arts, Masaryk University provides access to digitized documents strictly for personal use, unless otherwise specified.

STUDIE

JÚLIUS GAJDOŠ

MEZI ABSURDITOU A POSTMODERNOU (... v deleuzovských reflexiách)¹

Ham: Mám rád staré otázky.
Ach, staré otázky, staré odpovede.
Nie je nad ne.

Samuel Beckett: *Koniec hry*

Spochybnenie predstavy o sústavnom zdokonaľovaní poznania, Foucaultove odhalenia technológie moci, proces partikularizácie pravdy, kontingencia namiesto kauzality, všetko, čo nás za posledné desaťročie (bez cenzorských filtrov) obklopuje, akoby na nás naliehalo jednoznačnejšie deklarovať svoje postoje. V *úzkostiach hľadania*² sa iste možno zastať univerzalistických teórií a prikloniť sa k starým pravdám alebo vzdať sa metafyzických tradícií a zaradiť sa k postmodeným tendenciám. Zmeniť obraz sveta, v ktorom to, čo sa doposiaľ zdalo byť zákonitým, a tým do istej miery predvídateľným či aspoň tušeným, a nahradiť ho svetom náhodným možno aj preto, že sa naša historická skúsenosť s univerzalistickými koncepciami nepotvrdila. Môže sa dokonca zdať, že je to spôsob, ako sa vyhnúť možným holocaustom, komunizmom či iným *izmom*, ktoré by mohli priniesť ďalšiu negatívnu skúsenosť ľudstva. Každá deklarácia i priama inklinácia ku ktorejkoľvek koncepcii by však mala byť vykonaná s ve-

-
- ¹ Inšpirácia Gillesom Deleuzeom sa čiastočne dotýka aj názvu príspevku. V spoločnom rozhovore s Felixom Guattarim prejavuje Lacanovi vďačnosť za to, že sa vzdali pojmov ako „*štruktúra, symbolické a signifikanti*“. (Deleuze, G.: *Rozhovor o Anti – Oidipovi. Rokovania 1975 – 1990. Bratislava (Archa) 1998, s. 24–25*) Domnievam sa, že to platí aj pre pojem *postmoderna*. Samotný pojem používaný i zneužívaný v toľkých kontextoch je presýtený a iste by si zaslužil oddych. Bohužiaľ, netrúfam si na deleuzovskú tvorbu pojmom a som nútený ho opakovane používať.
- ² V *úzkostiach hľadania* je parafráza na rovnomenný názov knihy slovenského spisovateľa Dominika Tatarku a je metaforou existencionalnej úzkosti z neistoty, ktorú prináša hľadanie.

domím, že ani jedna z nich nedáva záruky, že svet bude skutočne lepší. Ludské bytie sa manifestom nezredukuje na jediný zmysel. Môže iba prevážiť, našťastie nie natrvalo. Richard Rorty sa domnieva, že postmoderný, kontingentne jestvujúci človek by mohol odvodiť zmysel svojho života od iných kontingentne jestvujúcich bytostí.³

Nebolo to tak dávno, čo k nám cez bariéry zákazov doliehalo volanie Ionescovho kráľa, ktorý sa domáhal zmyslu života a smrti. Ako naložiť so svojou existenciou bolo jednou zo základných otázok existencializmu. Bytie predstavovalo problém každého individua. Po tejto skúsenosti starost o *tých druhých* sa môže zdať o to absurdnejšia. *Tí druhí*, podľa J. P. Satra, donedávna predstavovali peklo. Možno s nimi komunikovať, ale proces komunikácie je zložitý a výsledná informácia môže byť prekvapujúca tým, že je obecné známa⁴. A predsa, podľa Chomského komunikujeme aj preto, že vzájomne adresované zprávy sú nejasné⁵. Z existencionálneho pohľadu to môže byť pasca, kde na konci každej komunikácie číha banálna pravda. Existencia v tomto kontexte znamená živorenie, aj keď ex-sistere znamená prekračovať bytie a za malreauxovskou predstavou človeka, ktorý je tým, čo čini, stojí humanistický postoj, ktorý vidí hodnotu človeka vždy vyššie, a to navzdory tomu, čo čini. V Beckettových hrách sa hovorí, pretože ešte existuje reč a čaká sa, pretože existuje život. Vzburá proti takejto existencii je potom celkom prirodzená, ale z pohľadu zmeny je ekvivalentom samovraždy. V Ionescových *Stoličkách* starac a starenka skáču do vody vo vrcholnom okamihu svojho života. Absurdná situácia predstavuje okamih, keď život postráda zmysel. Sloveso *postráda* vystihuje skutočný stav. Nie je to teda ne-zmysel, tj. opak zmyslu, ale jeho nedostatok, absencia. V hre tak nemožno očakávať, že starček vysloví niečo dôležité, čo nastrádal rokmi svojho života, pretože je absurdné usilovať sa. Spojenie – *je absurdné usilovať sa* – vyjadruje tematické zameranie hry. V tomto kontexte nemý rečník, ktorý vstupuje na scénu, splňa všetky požadované kritériá. Nad jeho prípadnou artikuláciou by zaznel smiech/výsmech, aký Freud považuje za regres. Stará úzkosť nad

3 Hľadanie zmyslu života v druhom človeku je iste v intenciách Nového zákona a nepredpokladám, že by si postmoderna na to činila nárok. Podrobnejšie viď – Rorty, R.: *Náhodilosť, ironie, solidarita*. Praha 1996. Za dôležitejšiu považujem zmenu, ku ktorej dochádza, keď sa *ten druhý* stáva objektom pozornosti a starostlivosti.

4 Mám na mysli známy dialóg manželov Martinovcov z hry E. Ionesca *Plešatá speváčka*. Dialóg partnerov prebieha konštruktívne, pri vzájomnom porozumení sa im odhaľujú neznáme súvislosti. Záver dialógu je prekvapujúci banálnym odhalením, že sú manželia.

5 Naum Chomský nepochybuje iba o komunikácii, ale aj o jazyku ako funkcii, rovnako ako o neobmedzených možnostiach ľudského organizmu. „*Niet dôvodu myslieť si, – ... – že jazyk slúži „hlavne“ ako nástroj alebo že „hlavným cieľom“ jazyka, ako sa často hovorí, je „komunikácia“, prinajmenšom keď hovoríme o komunikácii ako o prenose informácie alebo o vyvolávaní viery. Každý, kto tvrdí, že toto je tým základným účelom jazyka, musí vysvetliť, čo tým presne mieni a prečo si myslí, že práve táto funkcia, a nie nejaká iná, je tak jedinečne významná. Neexistuje nič, čo by odôvodňovalo veriť, že sme univerzálnym organizmom. Skôr podliehame biologickým obmedzeniam so zreteľom na teórie, ktoré môžeme vymyslieť a pochopiť a sme šťastní, že máme tieto obmedzenia, pretože inak by sme nemohli budovať bohaté systémy poznania a chápania.*“ (Chomsky, N.: *Jazyk a zodpovednosť*. Bratislava 1995, s. 56 a s. 34)

pocitom vrhnutia sa do sveta vyznieva groteskne a to, čo zostáva, keď úzkosť pomíne, je opäť iba retardujúci smiech nad křčovitosťou, s akou sa držíme starých právd, nad neistotou, s akou prijímame pravdy nové. Smiech je barlou, ktorá uľahčuje prekonať tieto dva ťažkopádne, ale výsostne ľudské kroky zvlášť preto, že je to smiech človeka nad sebou samým. Obnovuje svet tým, že rozkladá (súčasným termínom – dekonštruuje) jeho absurdnú zložku. V tomto ohľade je absurdná dráma výsostne ľudská. Často sú to podivíni až blázni, ktorí degradujú a dekomponujú ani nie tak uznávané staré pravdy, ale ľudské upínanie sa k nim. Ba čo viac, vysmieávajú sa i samotnej degradácii, ak je myslená príliš vážne.

Dôraz na nezmyselnosť sveta absurdného divadla vychádza však z tendencií stotožňovať nezmysel a nedostatok zmyslu. Ani Albert Camus v *Mýte o Sifyzovi* nevidí rozdiel medzi nemožným, nezmyselným a absurdným. Existencializmus však nemožno stotožňovať s absurdnom. Nonsenseová literatúra síce predstavovala pre absurdné divadlo jeden zo zdrojov, nebol však jediným, ani tematicky dominantným. V porovnaní sveta absurdného divadla so svetom antických a renesančných tragédií či stredovekých mystérií kontrastuje práve nezmyselnosť. Dôvodom je konfrontácia metafyzických systémov so svetom, ktorý takéto systémy postráda. Je to svet antropocentrický a neobjektívny, ktorý sa pokúša nájsť racionálne príčiny procesov vedúcich k smrti človeka. Nie je nám predkladaný svet objektívny, existujúci sám o sebe, kde hybris je mierou prekročenia tejto objektivity. Hrdina metafyzického sveta je hodnotou objektivity a jeho okamžité vedomie či dodatočné uvedomenie zmeny stavu sveta, to potvrdzuje. "V absurdním divadle promítá autor na jeviště svůj vlastní svět, a proto tento dramatický styl nezná ani objektivně pravdepodobné osoby."⁶ Absurdné divadlo tak predstavuje svet, ako ho vidia postavy hry. Minulé svety akoby neexistovali. Postavy nanajvýš objavujú akési stopy v pamäti či zahmlené pocity, ale pamäť o minulých svetoch končí v zabudnutí.

Hamm: A slnko.

Clou: (ustavične pozerá) Nijaké.

Hamm: Teraz by predsa malo zapadať. Dobre hľadaj.

Clou: (o chvíľu) Kašlem ti naň!

Hamm: Je teda tma?

Clou: (ďalej pozerá) Nie.

Hamm: Čo teda?

Clou: Šero.⁷

⁶ Pohľad Martina Esslina na absurdné divadlo podlieha dobovým obmedzeniam, zvlášť keď ho porovnáva s Brechtovým epickým divadlom, ktoré v 50-tych rokoch výrazne ovplyvnilo britské divadlo. Zdôrazňovanie toho, že dramatik absurdného divadla „nezobrazuje stretávanie protichodných síl“, že „nerozpráva príbehy“ alebo, že ide o „scénickú kompozíciu básnických obrazov“ nemožno prijať bez výhrad. Esslinov prínos to však nijako neznižuje. (Esslin, M.: *Podstata, tradície a zmysel absurdného divadla*. Praha 1966, s. 53)

⁷ V dialógu sa spochybňuje nielen zem, slnko, svet, ale tma. Už nie je ani čerň, všade púhe šero. Beckett S.: *Koniec hry*. Revue svetovej literatúry. Bratislava 3/1970, s. 35.

Zvýrazňuje sa rozdiel medzi racionálnym a iracionálnym svetom. Korene síce siahajú do reálneho sveta, v ktorom prevažuje racionalita, absurdný svet je však jeho odrazom, zrkadlením, zdvojením či dokonca jeho obrátenou hodnotou. Gilles Deleuze rozlišuje tri dimenzie v myslení, reálnu, imaginárnu a symbolickú a modeluje ich na podklade matematických vzťahov. Napríklad, medzi prvkami $3+6$ alebo $8/4$ sú vzťahy autonómne. Prvky a vzťahy sú **reálne**, a tak ich hodnota je určená. Hodnota prvkov a vzťahov medzi prvkami **imaginárnymi** ($\times 2 + y + B = 3$) nie je určená. Majú svoju hodnotu, ale nepoznáme ju.⁸ Tento matematický vzťah môže byť metaforou imaginárneho videnia sveta. Práve úsilím o racionálny pohľad v absurdnom divadle sa zdôrazňujú jeho iracionálne hodnoty a dominuje imaginárna rovina.

Predstavme si scénu, ktorá má zadný prospekt štruktúrovaný do mnohých oddelení a predstavuje sídlo inštitúcie. Nad každou kanceláriou je umiestnená informačná tabuľa, ktorá označuje meno a postavenie osoby. Scéna je reálna a informačný systém tabulí umožňuje návštevníkovi inštitúcie i divákovi v hľadisku orientovať sa v jej štruktúre a vzťahoch vychádzajúcich z postavenia v inštitúcii. Osoby i vzťahy vychádzajú zo štandardných situácií a sú stanovené reálne.

Pokúsím sa obmeniť tento model informačného systému tak, že informačné tabule budú označovať iba niektoré oddelenia, povedzme, šéfov, podšéfov a iné osoby, ktoré považuje inštitúcia za dôležité. Informácie, ktoré sa tak sprostredkujú návštevníkovi i hľadisku sú neúplné. Z pohľadu inštitúcie – nedostatočné informácie o poskytovaných službách sú proti zmyslu jej celkového zamerania. Z reálneho hľadiska je takýto čin presným opakom zámeru inštitúcie. Namiesto jednoduchého a rýchleho poskytovania, sú informácie selektované. Výber však nie je transparentný. Systém neinformuje o tom, že v inštitúcii sú aj iné osoby. Nevieme nič o ich postavení, nepoznáme formálne vzťahy k tým, o ktorých informačný systém informuje. V inštitúcii tak existuje dvojaká situácia: reálna reprezentovaná ľuďmi, o ktorých systém informuje a imaginárna, predstavovaná osobami, o ktorých systém nič nehovorí. Postavenie osôb, ktoré sa nenachádzajú na informačnej tabuli je však vo vzťahu k okoliu nediferencované. Do popredia sa tým dostáva iná významová situácia. Informačný systém vo svojej pôvodnej reálnej rovine zlyhal, tj. v porovnaní s pôvodnou funkciou sa jeho reálny význam obmedzil a zdôraznila sa jeho nediferencovaná rovina. Zdvojený systém vypovedá viac tým, o čom mlčí, než tým, čo oznamuje. Jeho výpovedná hodnota je vyššia v imaginárnej rovine premenou reálneho informačného systému na selektívny. V tomto prípade selektívny systém zahmlieva hodnotu niektorých prvkov; o vzťahoch medzi nimi plnohodnotne nevypovedá, iba predstiera reálnu situáciu. Deleuze poukazuje na to, že regularita odpovede nie je prie-

⁸ Zdrojom tejto inšpirácie je tretia kapitola útlej knihy Deleuze, G.: *Podľa čoho poznáme štrukturalizmus*. Bratislava (Archa) 1993, v ktorej rozlišuje zmieňované tri typy relácií na základe ich hodnoty. Reálne sú autonómne a nezávislé, imaginárna relácia nemá síce určenú hodnotu, svoju hodnotu však má, zatiaľ čo prvky symbolických relácií sa vzájomne určujú v diferenciálnych vzťahoch. Ak za tieto prvky dosadíme reálne bytosti, v prípade dramatického či scénického priestoru postavy diferenciálnymi vzťahmi vymedzujú a charakterizujú daný priestor, ktorý je symbolickým obrazom sveta.

mer, ale krivka⁹. Selekcia vychádzajúca z označovania iba šéfov a podšéfov sa v tomto prípade blíži k priemerovaniu, pretože selektívne informácie reprezentujú celú inštitúciu, čiže aj tých, o ktorých informačný systém neinformuje. Krajným prípadom prevládajúcej imaginárnej roviny by bola obrátená poloha systému. Systém by oznamoval to, čo nie je, napr.: *toto nie sú toalety, tu sa nefajčí, alebo toto nie je miestnosť 315 ale 108*.

Jeden z osobitých dramatických textov, v ktorom dominuje imaginárna rovina pohľadu na svet, a ktorý predchádza videniu sveta absurdného divadla a divadla existencializmu, je hra Ödöna von Horvatha: *Don Juan sa vracia z vojny*. Hra je zvláštna práve tým, že svet, do ktorého sa Don Juan po vojne vracia, sa akoby vykoľajil. Časťou sa ocitol v nedefinovateľnom priestore, ktorý hodnoty nepostráda, iba niektoré posúva, iné znejasňuje a niektoré obracia. Svet tak celkom nestratil svoj zmysel, ale spochybnil ho v jeho minulej podobe. Postava prvej výtvarníčky pri výzve Don Juana k tancu hovorí: „*Divíte se, že vás žena vyzývá k tanci – ale svět se otočil, vážený pane – a proč by měli být Don Juany jenom muži?*“¹⁰

Svet v hre Horvatha sa po vojne zmenil. V jeho premene sa síce zrkadlia zbytky starého sveta, ale prevaha odleskov a prevrátených obrazov zatiaľ ešte nevytvorila nový svet. Avšak svet prevrátených obrazov je i svetom prevrátených identifikácií a ženám sa tak namiesto mužov skutočne ponúka, aby zaujali miesto Don Juana. Dôležitý je dôvod takejto premeny. Postava Don Juana vo svete bez žien či s jednou ženou by postrádala zmysel, rovnako ako nová úloha žien vo svete s jediným žijúcim mužom.

Od Tirsu de Molina skončil Don Juan v pekle už mnohokrát. V Horvathovej hre Don Juan z pekla prichádza. Vo svete, ktorý sa po vojne otočil, však už nieto miesta pre klasického Don Juana patriaceho do reálneho sveta. V otočenom svete sú prehádzané hodnoty, a tak sa stáva „*keřasem, hyenou inflace*“¹¹. Vo svete bez súperov nie je to on, kto si vyberá, ale vyberajú si jeho. Nie sú to dva polárne rozdelené svety. Svet je naďalej iba jeden, namiesto reálnej v ňom však prevláda imaginárna dimenzia.

Posun takéhoto sveta, znázorneného na grafe, prináša zahmlenie hodnôt reálneho sveta. V prípade repliky prvej ľahkej ženy „*Bud' vítán, kdo se špatným úmyslem vcházíš*.“¹² svet smeruje k celkom opačným hodnotám.

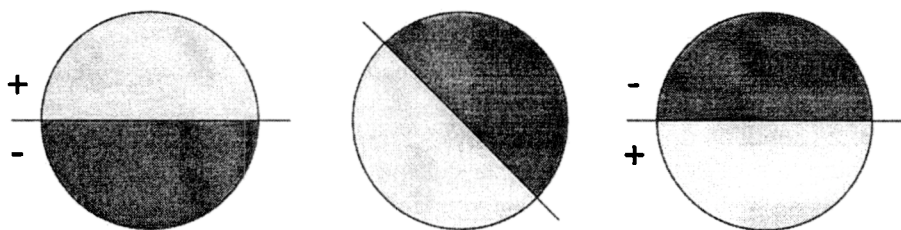
⁹ Deleuze touto vetou charakterizuje Foucaultov prístup k výpovedi. „*Výpověď není v důsledku toho spojována s přenosem singulárních bodů, které předpokládá, nýbrž s tvarem celé křivky, která prochází v jejich sousedství, a obecněji s pravidly, která vládnu celému poli, v němž jsou výpovědi distribuovány a reprodukovány. To je ona regularita výpovědi.*“ Deleuze, G.: *Foucault*. Praha 1996, s. 15.

¹⁰ Horvath, Ö. von: *Don Juan se vrací z války*. Brno (archív Národního divadla v Brně) 1967, s. 1.

¹¹ Item, 24.

¹² Item, 10.

Graf:



Divadlo realizmu prezentované drámou prostredia zreteľne rozlišovalo medzi vnútorným a vonkajším, kde paralelne k vnútornému stál vždy svet vonkajší. Ak by v Ibsenových, Strindbergových či Čechovových hrách okrem vnútorného sveta nežil v predstavách postáv iný svet, postavy by nemali dôvod opúšťať svoje prostredie. Neživil by v sebe nádeje v lepší svet či predstavu o tom, ako má takýto svet má vyzerať. Friedrich Dürrenmatt v hre *Nočný rozhovor s opovrhovaným človekom* – necháva postavu vypovedať o takejto viere. „... Ale at' stavěji jakkoli, at' jsou jejich paláce jakkoli obrovské, jejich prostředky jakkoliv nesmírné, jejich plány jakkoliv odvážné a jejich pletichy vychytralé, hluboko v tělech těch ponížěných, z nichž stavějí, do tohoto slabého materiálu je zapuštěno vědomí, jaký by měl být svět, a poznání, jaký je, vzpomínka na to, k čemu bůh stvořil člověka, a víra, že tento svět se musí rozpadnout, aby přišlo jeho království ...“¹³. Paradoxom viery v obnovu sveta v jeho metafyzickej rovine je jeho predstaviteľ. Ten vlieva novú nádej do skepsy spisovateľa, ktorý predstavuje posledné zvyšky starého dobrého sveta. Nositeľom viery v lepší svet je kat, ktorý činmi napomáha, aby k žiadnej obnove nedošlo. K viere v iný svet však nedospel skrz pravdu, lásku a humanistické ideály, ale prostredníctvom svojich obetí. Byt spisovateľa je posledným miestom odporu uprostred totalitného sveta a autor nám ho predstavuje v okamihu, keď ho kat rozbíja. Dürrenmattov svet v hre je založený na kauzálnych vzťahoch práve prostredníctvom viery vo vertikálne metafyzické prepojenie. Významy tohoto sveta však nie sú určované tým, aký tento svet je, ale aký nie je. Nie vo vedomí obetí, ale vykonávateľa prežíva svet, ktorý poukazuje na absenciu prirodzeného sveta. Absurdné divadlo od Becketta po Mrožka žiadne vertikálne prepojenie nepozná. Starček v Ionescových *Stoličkách* si už nevie spomenúť na mesto – snáď na Paríž – svojho detstva. Práve absencia prirodzeného sveta spája zdanlivo nespojiteľný svet Dürrenmattových hier a absurdného divadla, ktorá sa opätovne objavuje v di-

¹³ Dürrenmatt, F.: *Noční rozhovor s opovrhovaným človekem*, in: Divadlo 1/1964, s. 63. Dürrenmatt poukazuje na to, ako kauzalita a dramatická príčinnosť opúšťajú priestor divadla. Nedomáha sa však toho, aby kauzálne vlastnosti drámy na javisku i naďalej zotrvali. Zostáva v pozícií pozorovateľa, ktorý vidí súvislosť medzi svetom náhodných nehôd a katastrof a jeho obrazom na scéne. Kat v zmieňovanej hre je symbolom viery v umierajúci svet.

vadle moderny i postmoderny. *Divadlo smrti* je v určitom zmysle Kantorovým znásobením pojmu absencia. Keď postmoderná teoretička Anne Ubersfeld tvrdí, že „je potrebné zažiť absenciu divadla“,¹⁴ poukazuje na ľudskú schopnosť uvedomiť si bohatosť divadla v okamihu, keď ho nie je dostatok, tak ako zdravie nadobúda svoju skutočnú hodnotu až v okamihu nemoci. Sarte to naznačil už v *Bytí a ničote*. Na scéne sa tak opäť sprítomňuje znak vo svojej zakódovanosti (v signum a signatum), keď k jeho reprezentácií dochádza nie tým čo označuje, ale čo neoznačuje.

Opäť je to obraz, ktorý stimuluje tvorbu pojmov. Prechádza percepciou, predstavou a smeruje k pojmu; stáva sa jeho charakterizáciou. V tomto procese je obraz nahradzovaný štruktúrou znakov. Deleuze je presvedčený o tom, že existujú len procesy, ktoré „pôsobia v konkrétnych „mnohostiach“. Táto „mnohosť,“ v ktorej sa niečo odohráva, je ich „pravým živlom“. ¹⁵ V tomto kontexte je pocit absurdnosti a chudoba významu výsledkom osamotenosti procesov. Je to práve jazyk dialógu, ktorý tým, že sa nediferencuje nevytvára paradigmy. Označujúce a označované funguje autonómne, v akejsi vzbure voči arbitrárnosti znaku. Označujúce dostatočne neoznačuje, pretože označené nemá dlhého trvania. Postavy nie sú schopné zmocniť sa reči ako prostriedku. Chýba totiž schéma, systém, do ktorého by ju bolo možné usadiť. Reč tak narastá do autonómnej podoby, osamotená bezcieľne blúdi v prázdnom priestore a hľadá svoje obete. Ani konanie a činy nie sú dostatočným nositeľom významov. Prílišné sústredenie na človeka neumožňuje presahy k vonkajšiemu prostrediu. Chýbajú i významy vo vzťahu k motivácií, ktorá dáva zmysel ľudskému konaniu vo vzťahu k svetu. Osamotené procesy nesmerujú k mnohosti, pretože chýba pole imanencie. Prevaaha osamotenosti jednotlivých procesov uzatvára človeka do seba samého a do prostredia, ktorého je jediným predstaviteľom.

Postmoderné divadlo sa vyhýba antropomorfnej centralizácii. Metafyzickú rovinu síce nahradzuje *sociálnym polom*, metafyziku však neeliminuje, iba ju vytláča, pretože v sociálnom poli stratila svoje postavenie. V určitom zmysle sa postmoderna poučila od divadla modernistov. Svetský rituál sa neujal, divadlo sa nestalo náboženstvom a pod maskou konvencie sa neobjavila predpokladaná hĺbka. Namiesto toho sa postmoderna vracia k nevedomiu, ktoré substituuje vertikálne prepojenie. „Nevedomie neblúzni o oteckovi a mamičke, blúzni o rasách, kmeňoch, svetadieloch, histórii, vždy v sociálnom poli.“¹⁶ Prostredie

¹⁴ Kantorova tendencia divadla ne-formy, nestálosti a efemérnosti má mnoho spoločného s postmodernou nestabilitou. Podmienka diváckej nenaplnenosti, ktorú presadzuje Anne Ubersfeld je v podstate rozvíjanie Kantorovej myšlienky. Michael Quinn však poukazuje na Pražský lingvistický krúžok, ktorý skúmal možnosti diváckej percepcie. Napriek tomu, že Ubersfeld nevzala tieto poznatky do úvahy, došla vo svojej knihe *L'ecole du spectateur* (Paris 1982) k podobným výsledkom. Quinn, M.: *The Semiotic Stage*. New York 1995, p. 67.

¹⁵ Deleuze tvrdí, že neexistuje nič okrem týchto procesov a tie môžu byť „procesmi zjednocovania, subjektívizovania, racionalizovania“. Podľa neho je súčasne potrebné skonštruovať rovinu imanencie. „Mnohosti osidlujú pole imanencie – tak trochu ako knene osidlujú púšť, ktorá pritom ostáva púšťou.“ Deleuze, G.: *O filozofii. Za zrkadlom moderny*. Bratislava 1991, s. 123.

¹⁶ Deleuze., G.: *O filozofii. Za zrkadlom moderny*. Bratislava 1991, s. 121. Pod pojmom neve-

modernistického divadla je nahradené sociálnym prostredím, do ktorého je však umiestnené i nevedomie. Nevedomie sa totiž nespráva racionálne. Prílišnou racionalitou sa saturovalo už absurdné divadlo. Postmoderné divadlo tak nachádza svoju mnohosť v nevedomí bez toho, aby ho zdôvodňovalo. Zdôvodnenie by svojou racionalitou mohlo túto mnohosť narušiť. Prejavuje sa to rezervovaným vzťahom k interpretácii. Text už nie je v centre, je viac – menej ponechaný na seba, pretože interpretácia nie je tým, čo text skutočne postráda. Ak v predstavení prevažuje percepčná rovina, sústredenie na text by narušilo tento koncept. V predstavení Roberta Wilsona *Život a dielo Sigmunda Freuda* jediná udalosť týkajúca sa Freuda je okamih, keď Freud so svojou dcérou prechádza cez javisko. Interpretácia tohoto okamihu by smerovala k hľadaniu vzťahu medzi osobitosťou udalosti a tematickosťou celku. Okrem postmoderných tendencií ponechať impulz či udalosť seberefektovaniu, aby sa nestali *púhou* súčasťou celku, je tu ešte problematika vnemu. Vnem vo vzťahu k predstave a pojmu je považovaný za nedostatočný. Výsledný efekt Wilsonovho spomalenia akcie na scéne vedie k zmoženiu vnemov. Divák sa dostáva do stavu medzi bdením a spánkom a vidí na scéne aj objekty, ktoré sú produktom jeho predstavy. Deleuze uvádza pojem *percept*, ktorý považujem v tomto kontexte za výstižný. „Percepty nie sú vnemy, sú zväzky dojmov a vzťahov, ktoré prežijú toho, kto ich prežíva.“¹⁷ Scénické obrazy si divák spracúva do percepčných zoskupení, ktoré spoločne vstupujú do vedomia i nevedomia. Stráca sa potreba časového zaradenia, pretože nevedomie sa voľne a bez obmedzenia pohybuje v troch časových dimenziách. Naplnená je *modernistická* požiadavka Armanda Gattiho o *časových možnostiach*, ktoré umožňujú voľný pohyb divadelného predstavenia minulosťou, prítomnosťou a budúcnosťou. Rovnako to môže byť aj sémantické gesto Mukařovského, tvorené percepciou diváka ako nemateriálna súhra síl. Dochádza k zmene v percepcii diváka, k zmene stimulovanej na scéne. Vnem nahradený perceptom už nie je osamotený, i keď sa nekladú podmienky, aby celky, ktoré vytváral, smerovali k jednote.

Zatiaľ čo v absurdnej dráme prevažovala potreba subjektívnej revolty voči vlastnej existencii a svetu, postmoderné divadlo vytvára svoj vlastný obraz sveta. Nevychádza iba z racionality, musí však byť racionálne prijateľný. Nie je ani úplne originálny, pretože vznikal synkretickým spájaním starého i nového. Svet súčasnej drámy je mutantom starých i nových právd, minulých i súčasných svetov, v ktorom Lévi-Straussovo rozdelenie na prírodu a kultúru určilo človeku

domie Deleuze má na mysli psychoanalytické nevedomie. V Anti-Oidipovi spolu s Guatarrim uvádzajú pojem schizo-analýza, tj. nevedomie, ktorého zdrojom je psychóza a konkrétne schizofrénia. „... psychoanalýza nedoceňuje psychózu, vidí sa len v neuróze a neurózu sama interpretuje spôsobom, ktorý deformuje sily nevedomia.“ (Deleuze, G.: *Rokovania 1972 – 1990*, s. 27) Podľa nich je stredom pozornosti psychoanalýzy túžba, orientovaná na rodinné prostredie, zatiaľ čo nevedomie psychózy je širším pojmom, predstavuje priestor sociálneho poľa.

¹⁷ Domnievam sa, že pojmom *percept* Deleuze manifestuje to, čo veda skúma, vrátane tvarovej psychológie. Umenie pociťuje už dlhšie odklon od izolovanosti procesov a presadzuje už zmieňovanú mnohosť. (cit. Deleuze, G.: *O filozofii. Za zrkadlom moderny*. Bratislava 1991, s. 114)

priestor, v ktorom sa má pohybovať. Je to svet, ktorý sa vytvoril v sieti udalostí, kultúrnych významov, v priestore, ktoré mu vymedzuje sociálne pole. Uvidíme, čo prinesie.

BETWEEN ABSURDITY AND POSTMODERNISM (....in Reflections of Gilles Deleuze)

The study concentrates on the field of philosophy and theatre in the decades of last century, influenced by post-modern approaches. Searching the relationships between the absurdity and postmodernism, author refers to the theatre of absurd where dominates subjective revolt against the existence. Author also outlines the world of absurd theatre with the absence of meaning and its metamorphosis into the post-modern world with surplus of meaning. Despite such image that has not being composed as the product of rationality nevertheless it had to be acceptable rationally. He accentuates the world of contemporary drama and theatre that represents syncretic conjunction of old and new streams. The differentiation between the nature and culture formulated by Lévi-Strauss determinates the space of creation for human being. It represents the world that is created in the network of cultural meanings and in the space of social field.

