

Znakový jazyk divadla

(K problému generování divadelního významu)

Co je divadelní sémiotika?

Zatímco se divadelní věda etablovala jako samostatná univerzitní disciplína teprve v našem století¹, může se divadelní sémiotika při pohledu zpět vykázat již dlouhou historií. Její počátky coby teoretické disciplíny sahají přinejmenším zpět do 18. století, kdy D. Diderot, E. G. Lessing a jiní osvícenci odkryli divadlo jako privilegovaný předmět sémiotické reflexe. D. Diderot (*Dopis o hluchých a němých* - 1751, *Poznámka ke spisku nazvaném Garrick aneb angličtí herci* - 1770, *Paradox o herci* - 1769-78) a E. G. Lessing (*Herec. Dílo, v němž se rozvíjejí základy celé tělesné výmluvnosti* - zachovaný fragment, *Láokón* - 1766, *Hamburská dramaturgie* - 1767-69) se věnovali především problému, jak se v divadle k sobě navzájem chovají mluvní a gestické znaky. Pokoušeli se určit, jakými druhy znaků se dají nejpříměřeněji vyjádřit určité předměty, a došli převážně k závěru, že gesto se zvláštním způsobem hodí k výrazu nálad, pocitů a vášní. G. Ch. Lichtenberg (*O fyziognomii. K podpoře lidumilnosti a poznání člověka* - 1778, *Dopisy z Anglie* - 1775, *Návrh Orbis pictus pro německé dramatiky, spisovatele románů a herce* - 1780) vytyčil odpovídající program vývoje "celé sémiotiky afektů aneb poznání přirozených znaků hnutí mysli". Jejím předmětem by měla být ona "nevědomá mluva těla, která hovoří všemi stupni vášní. Rozumět se jí člověk učí obecně ve velké úplnosti před svým pětadvacátým rokem. Mluvit jí ho učí příroda." Vycházejí z toho rozlišuje tri třídy mimicko-gestických znaků jako divadelních znaků: 1) Znaky, jež slouží jako výraz pocitů a vášní a které jsou vlastní celému lidskému druhu; 2) znaky, které odkazují na společenský stav osoby a na člověka jako člena určité společnosti, stejně jako na jeho pozici v této společnosti; 3) znaky, které vyjadřují specifický charakter osoby jako individuálního subjektu. Johann Jakob Engel (ve svých *Idejích k mimice* - 1785 - 86) konečně formuluje zákon analogie mezi duševním a tělesným

děním a vypracovává obsáhlou typologii gestických znaků, jimiž mohou být přiměřeně a úplně vyjádřeny všechny jen myslitelné stavy lidské duše.

Divadlo se těmto filozofům a teoretikům jevílo jako místo, na němž se může exemplárně zkoumat, jak se ustaluje a zprostředkovává význam. I když dnešní divadelní sémiotika má o své předchůdce víceméně jen historický zájem², souhlasí s jejich definicí oboru: divadelní sémiotika chápe a zkoumá divadlo jako systém produkování významu.

Tím se jistým způsobem vzpírá způsobu, jímž divadelní věda během tohoto století sama sebe definovala.³

Divadelní věda se nejdříve chápala jako historická disciplína. Zkoumala dějiny divadelních druhů, dramatu, inscenace, herectví (a teorií herectví), kostýmu, divadelní stavby, jevištního výtvarnictví, osvětlení a jevištní techniky, publika, divadelní kritiky, divadelní cenzury a pěstovala biografii jednotlivých herců, režisérů a scénografů. Na tomto poli dosáhla divadelní věda do sedmdesátých let největších výkonů a shromáždila enormní množství materiálu. Právem se však řadě těchto výzkumů předhazovala námitka pozitivismu, poněvadž ve většině případů byl sotva sledován nějaký výzkumný cíl, ale pouze prezentován a rozšiřován sebraný materiál. Přesto tím byl umožněn další výzkum posledních padesáti let i vznik nových přístupů. Tak se např. uskutečnily sociálněhistoricky založené výzkumy jednotlivých epoch i divadelních druhů; v rámci recepčně estetického přístupu byly podniknuty pokusy systematicky pěstovat dějiny inscenace a mnohé další. Zároveň se přebíraly a plodně uplatňovaly i přístupy jiných historických disciplín, např. dějin mentality, jak je vyvinula skupina *Annales*, nebo koncept civilizačních procesů Norberta Eliase⁴.

Na druhé straně byla divadelní věda od počátku chápána jako věda o umění, jejíž úkol spočívá v analýze a interpretaci uměleckého díla - v našem případě tedy představení. Jako vě-

da o umění zápasila ovšem divadelní věda s velkými obtížemi. Na rozdíl od jiných věd o umění totiž nemá volně k dispozici umělecké dílo - představení, protože to existuje pouze v okamžiku své realizace.⁵ Pro analýzu představení tak vystávají zcela jiné problémy než pro analýzu básně, obrazu nebo filmu: artefakt není k dispozici. Poněvadž tento problém platil dlouhou dobu za téměř neřešitelný, přenechala divadelní věda toto pole, aniž by se jako věda o umění tohoto nároku zásadně zřekla, divadelní kritice a jejímu krasodušskému líčení inscenace. Zrovna tak málo se jí dařilo vyvinout estetickou teorii divadla nebo přijatelně vymezit divadlo vůči jiným uměním (např. dramatu vůči literatuře).

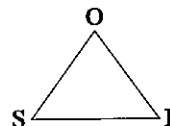
V sedmdesátých letech se postupně prosazoval názor, že divadelněvědný výzkum se může smysluplně a úspěšně realizovat pouze interdisciplinárně.⁶ Divadelní věda se začala etablovat jako věda o komunikaci - především vůči masovým médiím filmu a televizi - a začala divadelní proces zkoumat jako komunikační proces, počínaje jeho společenskými a mediálními podmínkami a konče reakcemi publika. Prvních výsledků zde průkazně dosáhl výzkum recepce.

Ačkoliv divadelní věda vznikala z dějin kultury, jsou kulturněvědné definice oboru převážně mladšího data. Teprve když divadelní věda nově odkryla souvislost mezi divadlem a každodenností (resp. jinými kulturními systémy) a začala se zajímat o mimoevropské kultury, což do té doby platilo za předmět etnologie, rozpomněla se na svůj kulturně dějinný původ. Impulsem k tomu byl posléze vývoj v divadle samém, jež vycházelo z kultury performancí šedesátých let a snah o "rituální" divadlo (u J. Grotowského, R. Schechnera, E. Barby). Kulturologicky zaměřený srovnávací divadelní výzkum se ovšem nachází teprve ve svém vývoji. Otázka, která provází divadelní sémiotiku, totiž jakým způsobem a za jakých podmínek mohou být v divadle produkovány významy, se tak nyní může smysluplně pojednávat jak v historickém rámci, tak také v rámci věd o komunikaci, umění a kultuře. Divadelní sémiotika se tedy neřadí k zmíněným definicím divadelní vědy jako jejich další možnost. Rozumí se jí spíše integrující součást předložených definic, pokud pro ně je relevantní otázka produkování významu. Sémiotická rekonstrukce divadelní vědy proto nechce vznášet požadavek na nahrazení divadelní vědy divadelní sémiotikou. Spíše uznává těsné proměnlivé vztahy, které na jedné straně vznikají mezi sémiotickým a na druhé straně historickým, estetickým a kulturněvědným kla-

dením otázek a snaží se být pro jejich zkoumání užitečná. Tak se divadelní sémiotika při řešení svých problémů obrací k výsledkům, jež divadelní věda získala jinde, a výsledky svých výzkumů dává naopak k dispozici pro řešení specificky historických, estetických a kulturně vědeckých problémů. V tomto smyslu se chápe divadelní sémiotika jako základní divadelněvědný výzkum.

Základní sémiotické pojmy Divadelní znak

Znak definujeme podle Ch. S. Pierce⁷ jako triadickou relaci: nositel znaku (*S*) je uživatelem znaku (*I*) vztahován na jistý předmět (*O*), a tím je jako znak pro tento předmět užíván:



S tedy neexistuje o sobě nebo pro sebe jako znak, nýbrž se v procesu svého používání, při němž subjekt nastoluje vztah mezi ním a objektem, teprve znkem stává. Tomu odpovídá skutečnost, že základní pojem znaku není věcným, ale vztahovým pojmem.

Ch. W. Morris⁸ z těchto tří oddělených veličin (*S*, *I*, *O*) odvozuje tři dvoumístné relace:

1. vztah jednoho nositele znaku k jinému nositeli znaku jako syntaktickou dimenzi znaku;
2. vztah nositele znaku k jím míněnému objektu jako sémantickou dimenzi;
3. vztah znaku k uživateli znaku jako pragmatickou dimenzi.

První relace postihuje možnosti a pravidla pro kombinaci znaků. Druhá relace poukazuje na to, co se znkem míní. Třetí relace konečně manifestuje závislost znaku na modalitách jeho užívání.

Z tohoto určení znaku bezprostředně vysvítá, jak může být divadlo jako sémiotická instituce resp. jako privilegovaný předmět sémiotické reflexe pojímáno. Neboť divadlo se děje tehdy, když jedna osoba (*A*) něco představuje, resp. předvádí nějaká jednání, zatímco jiný (*S*) přihlíží. Toto rudimentární určení divadelního procesu platí pro všechny formy divadla: jak pro rituální divadlo kmenové kultury, tak pro psychologicko-realistické divadlo, pro vysoce stylizované divadelní formy asijských kultur stejně jako pro epické divadlo, pro či-

nohru stejně jako pro taneční a hudební divadlo. Definuje divadelní proces jako komunikační proces a divadelní dění jako semiózu (znakový proces). V tomto procesu se užívají různé druhy znaků: lingvistické a paralingvistické, mimické, gestické a proxemické, maska, účes, kostým, prostorová koncepce, dekorace, rekvizity, osvětlení, zvuky a hudba⁹. Tyto znaky se dají pomocí opozičních dvojic “akustické / vizuální”, “transitorní / déle trvajících” a “týkající se herce / týkající se prostoru” klasifikovat následujícím způsobem:

zvuky hudba lingvistické znaky paralingvistické znaky mimické znaky proxemické znaky maska účes kostým prostorová koncepce dekorace rekvizity osvětlení	akustické	transitorní	týkající se prostoru
			týkající se herce
	vizuální	déle trvajících	týkající se prostoru

Jak z tohoto přehledu vyplývá, pocházejí znaky, které fungují jako prvky divadelního procesu, z různých kulturních systémů: z řeči, mimiky, gestiky, pohybu, oblékání, líčení, způsobu účesu, architektury, designu, malířství, světla, hudby a zvuků. Aby se mohl určit potenciál těchto znaků pro divadelní proces, je proto nutné přihlídnout k jejich potenciálu a funkci v primárních systémech. Divadelní sémiotika proto musí být založena na poznátcích lingvistické sémiotiky, sémiotiky gesta, oblékání, hudby atd.¹⁰ Divadelní znaky jsou definovány bez výjimky jako **znaky znaků**: denotátem věty, kterou herec A vysloví, je věta, již promlouvá postava X; gesto, které činí, je gesto, které činí X; jeho kostým je oblečení, které nosí X a pod.¹¹

Tuto jedinečnost, že totiž fungují jako znaky znaků, mají divadelní znaky společnou s ostatními estetickými znaky (také básnické a malířské znaky nelze chápat pouze jako znaky předmětů, nýbrž zároveň jako znaky pro těmito předměty dané významy). V divadle se ovšem tato jedinečnost realizuje způsobem, který se od jiných estetických znaků liší: diva-

delní znaky v zásadě umožňují být v materiálním ohledu tím samým, co je jejich denotátem - slovo může znamenat slovo, gesto gesto, klobouk klobouk, židle židli atd. Každý libovolný předmět, jenž v nějaké kultuře funguje jako znak, může fungovat jako divadelní znak pro onen znak, který je jím samotným představován, bez jakékoliv změny. Naopak ale může být v divadle také každý znak nějakého kulturního systému nahrazen znakem jiného kulturního systému - dekorace slovem, rekvizita-gestem, gesto zvukem, osvětlením, rekvizitou atd. Tak může být například “dešť” významově sdělen zvukem, osvětlením, kostýmem, rekvizitou, gestikou nebo slovem: plášt do deště umožňuje v tomto případě naplnit stejnou funkci jako zvuk padajících kapek, ruka chránící hlavu, která potom může otfít imaginární kapky, kalné blikající světlo, roztažení deštníku nebo pronesení slov: “Prš!”.¹² Divadelní znak není tedy jen schopen fungovat jako znak znaku, který sám označuje, nýbrž nadto i jako znak znaku, který může příslušet každému libovolnému jinému znakovému systému: vyznačuje se velkou **mobilitou**¹³.

S mobilitou divadelního znaku je namístež hovořit zároveň o jeho **polyfunkčnosti**. Neboť divadelní znak je s to nahradit jiné divadelní znaky jen do té míry, do níž je schopen převzít jejich různé znakové funkce: židle se například dá použít nejen ve významu židle, ale také hory, schodu, automobilu, meče, nepřátelského vojáka, spícího dítěte, rozhněvaného představeného, něžného milovníka, řvoucího lva atd. Židle přijímá význam, který mu přiřkládá jednání herce.¹⁴ Každý divadelní znak tak může plnit mnoho funkcí, a tomu přiměřeným způsobem tak vytvářet nejrůznější významy.

Poněvadž se systém divadelních znaků skládá z heterogenních znaků, nedají se rozložit na homogenní **nejmenší signifikantní jednotky**. V počátcích divadelně sémiotického zkoumání se sice o co možná nejmenší významové jednotce vedly živé diskuse¹⁵, byly ovšem kolem poloviny sedmdesátých let jako neplodné opuštěny. Vyšli jsme proto z heterogenních signifikativních jednotek, jejichž ohraničení je třeba v jednotlivých případech odvozovat ze sémiotiky příslušného kulturního systému. Zde je divadelní sémiotika odkázána na předchozí zjištění různých zmiňovaných sémiotických výzkumů.

Pro **kombinaci** heterogenních divadelních znaků platí následující pravidla:

- 1) každý znak znakového systému může být kombinován se znakem jiného nebo téhož systému;

- 2) každý znak může být kombinován s jiným znakem simultánně i sekvencionálně;
- 3) kombinace znaků, které přísluší různým znakovým systémům, mohou vznikat s rovnoprávnou nebo hierarchizovanou strukturou.

Při uplatnění hierarchie funguje jeden nebo více znaků z použitých znaků jako dominanta.¹⁶ Takové vytváření dominanty může definovat divadelní druhy - tak je pro taneční divadlo charakteristická dominance prostorově pohybových (proxemických), pro pantomimu gestických a pro operu hudebních znaků -, může vzájemně vymezovat historické formy divadelních druhů (např. dominanci jazykových znaků v Goethově výmarském divadle, prostorových znaků v případě stylizovaného jeviště) a může být různými režiséry různě realizováno; může se dokonce měnit v průběhu jednoho představení. Při historickém zkoumání je v každém případě třeba zjistit, zda se v představení uplatňovaný způsob vytváření dominanty odchyluje od platné předepsané normy a v jakém ohledu. Vytváření dominanty funguje v představení vždy jako významově nosný prvek.

Divadelní semióza

Jako **semióza** je definován proces používání znaků (jak jejich produkce, tak recepce), jehož výsledkem vzniká význam. Tento proces se naplňuje v třech semiotických dimenzích: v syntaktické, sémantické a pragmatické. Význam pak vzniká tehdy, když je znak svým uživatelem uvnitř znakové souvislosti k něčemu vztažen. Může se proto měnit, pokud je znak a) vsazen do jiné znakové souvislosti, nebo b) vztažen k něčemu jinému, nebo c) je použit jiným uživatelem znaku. Jakmile se změní jedna z třech dimenzí, může se změnit i význam znaku. Touto charakterizací se také objasňuje skutečnost, že různí lidé témuž znaku - ať již je to slovo, nebo kresba, gesto, nebo předmět - mohou přiřadit různé významy.

Divadelní semióza se tedy zaměřuje (v produkci i recepci) zpravidla na jednotlivé znaky méně než na znaky "složené", komplexní. Komplexní divadelní znaky jsou vytvářeny sekvencionálními nebo simultánními kombinacemi znaků, které pocházejí z jednoho, nebo více znakových systémů. Pouze z jednoho systému se např. tvoří komplexní znak jednoduchého jednání, jakým je chůze, běh, postoj, pokud jsou realizovány jako sekvence gestických znaků. Ze znaků různých systémů se naproti tomu vytvářejí komplexní znaky jed-

noduchého jednání, jakým je např. "pozdrav", pokud je tvořen z mimických, gestických, proxemických, lingvistických a paralingvistických znaků - případně ještě s použitím rekvizit (klobouk).

Když se na vytváření komplexního znaku podílí více znakových systémů, nevyplývá význam komplexního znaku z jednoduchého sčítání významů jednotlivých znaků, nýbrž mnohem spíše ze vztahu, v němž navzájem vystupují. Tak se mohou např. verbální a nonverbální znaky, které společně vytvářejí jednání nebo zevnějšek, vzájemně podporovat, ilustrovat, relativizovat, neutralizovat, modifikovat, negovat nebo si protičelit. (Relace mezi jednotlivými dílčími znaky) musí tedy být při výstavbě a analýze komplexního znaku zohledněna jako důležitý významotvorný prvek.¹⁷

Postava a jednání

Při výstavbě komplexního divadelního znaku postavy, pokud existuje písemně fixovaný text, je třeba brát zřetel především na tři podmiňující faktory: 1) na roli danou literárním textem dramatu, s různými možnostmi jejího výkladu; 2) na individuální fyzis herce jako materiálu pro tvorbu znaku, s jejími pokaždé specifickými tvůrčími možnostmi a 3) na příslušnou, divadelní formou předem danou hereckou normu. V místě jejich vzájemného střetávání pak vzniká herecká postava. Jak již tvrdil **G. Simmel**¹⁸, role, daná literárním textem dramatu, neobsahuje pro herce žádné konkrétní poukazy nebo pokyny pro představení. Herecká postava zde je pokaždé dána jen jako onen význam, který byl přiřkládán odpovídajícím prvkům a dílčím strukturám literárního textu. Čím je drama mnohoznačnější, tím různěji budou pojímány herecké postavy. Na počátku práce herce tedy stojí jako její první podmínka hermeneutický proces, jenž ostatně stále probíhá a sám sebe završuje pokud možno teprve zakončením práce. Druhou podmíněnost tvorby komplexního znaku "postava" určuje jeho materiál. Zatímco jiní umělci opracovávají samostatný a v tomto smyslu cizí materiál - sochař kámen, básník řeč - tvaruje herce materiál, který mu poskytuje jeho vlastní fyzis. V důsledku toho každý herce opracovává jiný materiál: jeho tělo vkládá do tvůrčího procesu vlastní přirozenost a její pokaždé zvláštní historii. Třetí podstatnou podmínkou je vždy právě platná norma konstituování herecké postavy. Ta pevně určuje jaký způsob tělesného projevu, vyjádření a jednání by jako vyjádření divadelního znaku mělo platit a na druhé stra-

ně ohraničuje - v různém rozsahu a s různou přesností - možné významy, které mohou být tomuto znaku přikládány. Na základě těchto třech podmínek je budován komplexní znak "postava".¹⁹

Jeho struktura se dá zprostředkovat pomocí řady opozitních párů, které se vztahují k identitě postavy (národní, sociální, individuální), k její koncepci (personifikace, typ, individuum; psychologická / nepsychologická apod.), k její interakci s ostatními postavami i k dalším jiným aspektům.²⁰

Zvláště relevantní je vztah mezi oběma typy komplexních znaků postavy a jednání. Pokud vystupuje jednání jako funkce postavy (postav), podílí se na její stavbě. Vystupuje-li naopak postava jako funkce jednání, představuje prvek komplexního znaku **jednání**. V tomto případě ovšem nemusejí být funkce jednání a postavy identické; v každé dané situaci se sice zúčastněné postavy a funkce jednání dají navzájem přiřazovat, přičemž ovšem postava současně plní více funkcí a jedna funkce může být realizována více postavami. **E. Souriau** vychází ve své práci *Les deux cent mille situations dramatiques* (1950) z šesti hlavních funkcí, které nemusejí být realizovány a jejichž obsazení může být jednotlivými postavami a skupinami postav od situace k situaci jiné. Rozlišuje:

- 1) "force thématique" (tematickou sílu), jež usiluje o určitou hodnotu pro sebe nebo jiné, resp. se vyhýbá hodnotě negativní;
- 2) funkci požadované hodnoty ("représentant de la valeur");
- 3) příjemce tematickou silou (1) požadované hodnoty (2) (obtenteur);
- 4) funkci protivníka ("rival" nebo "opposant"), jenž konkuruje "force thématique" nebo se jí staví na odpor;
- 5) rozhodčího ("arbitre"), který je s to rozhodnout o přidělení požadované hodnoty;
- 6) pomocníka ("complice"), který se může spojit s každou jinou funkcí jednání.

S pomocí ars combinatoria pěti kombinačních pravidel se s tímto modelem dá generovat 210141 různých dramatických situací, které podle **E. Souriaua** odkrývají každou možnou strukturu jednání. Podstatná nevýhoda tohoto modelu spočívá v tom, že je použitelný pouze na jednání s konfliktní strukturou.

Při odkazu na analýzu ruských lidových pohádek **V. Proppa**²¹ se pokouší **A. J. Greimas**²² tento nedostatek odstranit terminologickou a teoretickou proměnou. Nahrazuje

Souriauvu "force thématique" a "représentant de la valeur" pojmem "subjekt" a "objekt", a pojmy "arbitre" a "obtenteur" pojmem "adressant" a "adressat", stejně jako pojem "complice" a "rival" aktanční kategorií "adjuvant" a "opponent". Greimas spatřuje přednost svého modelu v tom, že na jedné straně vychází z lingvistických základů, a na druhé sestavuje aktanty do opozitních relací, místo aby je pouze vypočítával. Přes Greimasův nárok je platnost tohoto modelu také ohraničena - a to rovněž pro jednání s konfliktní strukturou. Pro takové případy ho použila - s lehkou modifikací pro analýzu divadelního jednání - **A. Ubersfeldová**²³. Použitelný se naproti tomu zdá být otevřený model teorie jednání, který vyvinuli **G. F. Von Wright**, **A. C. Danto** a **T. A. Van Dijk**²⁴. Ti vycházejí z následujících šesti konstitutivních prvků jednání: z **agentu**, jeho **intence** při jednání, z **jednání** resp. z daného typu **jednání**, **modality** jednání (druh a prostředek), **settingu** (vztahujícího se k časovým a prostorovým okolnostem) a ze **smyslu**. Kvůli své otevřenosti se zdá být tento model pro uplatnění na divadelní jednání vhodnější.²⁵

Představení

Představení můžeme definovat jako text složený z divadelních znaků, protože vykazuje tři rysy, které **J. M. Lotman**²⁶ vyčleňuje pro pojem textu jako konstitutivní: explicitnost, vymezenost a strukturovanost. Všechny tyto tři rysy jsou pokaždé realizovány zvláštní **selekci** a **kombinací** prvků fungujících jako divadelní znaky.

Pro rys "explicitnosti" (resp. "vyjádřenosti", v ruském originále "vyražennosti" - pozn. překl.) funguje selekce v trojím ohledu jako významonosný prvek:

1) jako výběr použitelných znakových systémů (které znakové systémy se na textu podílejí?);

2) jako výběr uvnitř systému (jsou používána stylizovaná, nebo realistická gesta, historická, nebo charakterizující kostýmy, předmětné, nebo abstraktní dekorace?);

3) jako výběr konkrétního zvláštního znaku (sténá herec, nebo vzlyká, má přitom oči zavřené, nebo otevřené, jaké je držení těla, rukou atd.? Jakou délku má oděv, jakou barvu a střih atd.?).

Rysem vymezenosti se míní jak vymezení prvků, které nejsou zahrnuty do představení (jako vědomá rezignace na světlo, rekvizity atd.), tak i časové a prostorové ohraničení.

Pro rys strukturovanosti jsou konstitutivní kombinace, do nichž znaky divadelního textu (představení) mezi sebou na-

vzájem vstupují. Přitom se bere ohled jak na kombinace jednotlivých divadelních znaků, jež společně vytvářejí komplexní znak nižší komplexnosti, tak na kombinace komplexních znaků rozdílné komplexnosti. Na základě těchto zvláštních kombinací se buduje komplexní znak představení jako systém ekvivalencí a opozicí, který ve svém celku a svébytnosti podmiňuje a vytváří specifickou strukturovanost představení. Tato strukturovanost představení se proto dá určit jen tehdy, když se dají analyzovat jeho konstituující kombinace. Pro tuto operaci je nutné komplexní znak "představení" rozložit na jednotky nejmenší sémantické koherence a systematizovat vyskytující se komplexní znaky nejrůznější komplexnosti. Pro takovou segmentaci navrhl A. J. Greimas²⁷ obecný model, který může být bez potíží použit pro analýzu představení. Rozlišuje čtyři vzájemně se umocňující sémantické koherence:

- 1) elementární rovinu, již se rozumí sémý v syntéze lexém / sémem;
- 2) klasematickou rovinu, která je konstituována z lexikálních jednotek (klasémů), spjatých významovou souvislostí fráze;
- 3) rovinu izotopů, jejíž prvky představují opakující se klasémy;
- 4) rovinu celku (totality) textu.

V divadelním textu se pak dají rozlišovat tyto roviny:

- 1) elementární rovina - sem je třeba řadit všechny druhy jednotlivých znaků, jakými jsou jednotlivá gesta, pohyby, rekvizity, jednotlivé části dekorace, kostýmu atd.;
- 2) klasematická rovina - do ní je třeba počítat komplexní znaky menší komplexnosti jako jednoduchá jednání, případně sekvence chování, určitý kostým, resp. vnější vzhled postavy, dekorace aj.;
- 3) izotopická rovina - do ní je třeba situovat komplexní znaky jednání a postavy;
- 4) rovina totality představení.

Proměnlivostí vztahů těchto různých rovin sémantické koherence se dají konstituovat významy prvků a dílčích struktur stejně jako smysl celého divadelního textu (představení).

Na všech rovinách sémantické koherence, stejně jako ve vztazích, do nichž vzájemně vstupují, vzniká význam uplatňováním dvou základních procesů interního a externího překódování (Umkodierung).²⁸ Prvek představení získává význam tím, že je vztážen k jinému prvku představení (textu) nebo k mimotextovému řetězci struktur. Interní překódování představuje proces produkce významu, který vychází ze

specifických relací mezi prvky představení v různých rovinách sémantické koherence. Prvek získává specifický význam na základě zvláštních ekvivalencí a opozic, do nichž prvek vzhledem k svým určitým rysům vstupuje. Přitom je třeba brát především ohled na to, že prvek textu (představení) je výslovně určován jinými prvky téhož textu. Pro tento významotvorný proces, k němuž v ne-estetických textech dochází většinou jen v případě návodných definic (Definitionen zur Anwendung), jsou v divadelních textech dány zvláště příhodné podmínky. Každý divadelní text se skládá z heterogenních znaků. Tak je nasnadě určit prvek jednoho znakového systému prostřednictvím jednoho nebo více prvků jiného znakového systému. Tento způsob utváření významu je tak běžný, že se mnohé dramatické texty na něj odvolávají. Tak říká Poříz (Squenz) v *Snu noci svatojánské*: "Nebo tam musí přijít některý z nás s otýpkou chrástí a musí říct, že jde interpetlovat a vytvořit postavu Měsíčka...." (dle překladu E. A. Saudka, in: W. Shakespeare: Komédie II, Praha 1955. s. 159 - pozn. překl.). Řeč zde má přikládat určitý význam ne-jazykovým prvkům. Kromě řeči se pro takové interní překódování generálně hodí také gestické znaky: ty jsou schopny představit hůl jako meč, čár papíru jako uctivanou zemskou korouhev nebo prostor skromně vybavený jedinou židlí jako trůnní sál. Mobilita a polyfunkčnost divadelního znaku představuje tak pro proces interního překódování důležitý předpoklad.

Při externím překódování vzniká význam tak, že jsou jednotlivé textové prvky vztahovány k mimotextovým řetězcům struktur: každý sporný prvek představení lze přiřadit přinejmenším jednomu prvku přinejmenším jednoho jiného řetězce struktur. Premisou externího překódování je specifické kulturní povědomí. Z toho mohou pro semiózu při recepci plynout určité potíže. Neboť prvek textu se dá pochopitelně vztáhnout na jeden nebo více prvků mimotextového řetězce jen pod podmínkou, že dotyčný řetězec je recipientovi znám, je tedy částí jeho kulturního povědomí. Proces je efektivní, pokud se prvky, jež se podrobují externímu překódování, vztahují na řetězce struktur, které mohou být předpokládány jako známé pro všechny vyspělé členy dotyčné kultury. Na speciální kulturní povědomí je naproti tomu možné se odvolávat jen tehdy, když složení publika poskytuje základ k domněnce, že jím diváci disponují. Kdyby ovšem sporná relace mezi prvkem textu a prvkem mimotextového strukturálního řetězce měla sama vznikat na základě zvláštního povědomí a in-

dividuální zkušenosti jednoho z producentů, nebude proces externího překódování možný. Pro prvky textu, které se odvolávají na osobní mínění, hodnoty, problémy a obsese, stejně jako k privátní mytologii producenta, se dají konstituovat významy jen tehdy, když jsou otevřeny zároveň pro jiná, diváku přístupná externí překódování nebo jejich význam může být také usměrněn a vyvíjen cestou interního překódování. Velmi častým případem je situace, kdy prvek představení může být vztahován jak k různým prvkům různých externích řešců struktur, tak také k různým interním prvkům. Proto se dá skoro každý prvek popsat jako průsečík různých syntagmatických a paradigmatických os. Jeho význam vzniká na základě takto se ustalujících relací. Do té míry budou zpravidla recipientovi vždy umožněna nějaká interní a externí překódování jako proces semiózy vztahující se k představení.²⁹

K čemu je divadelní sémiotika?

Divadelní sémiotika se dosud ve vztahu k divadelní vědě na jedné straně stále prohlašovala za prioritní, přičemž se ale de facto věnovala totálně opomíjeným otázkám uměnovědy, a na druhé straně zkoušela přispět divadelní vědě jako komunikační věda. Ke kulturněvědným a historickým otázkám disciplíny naproti tomu dlouho zůstávala pozoruhodně zdrženlivá.³⁰ Klasické oblasti divadelní historie, stejně jako nové oblasti srovnávacího divadelního bádání poskytla dodnes jen nemnoho relevantních příspěvků.

Z výkladů základních sémiotických pojmů divadelního znaku a divadelní semiózy ovšem bezprostředně vyplývá, že se divadelní sémiotika dá smysluplně uplatnit ve všech oblastech divadelní vědy. Možnosti takové realizace lze stručně načrtnout na několika málo příkladech pro každou oblast.

Divadelní věda jako uměnověda Analýza představení

K analýze uměleckého díla je obecně potřebný fixovaný, tradovatelný artefakt, který představení per definitionem neposkytuje, neboť materiální artefakt představení existuje pouze v procesu své produkce a prezentace. Za určitých podmínek mohou být jako odpovídající dokumentace používány videozáznamy. Ty ovšem představují pouhé opory paměti a nemohou být chápány samy o sobě jako substituce představení.

Analýza představení probíhá stále jako hermeneutický proces: t.j. závisí na určitých historických, společenských

a subjektivních podmínkách a představuje v principu neukončitelný proces. K analýze tedy nemůže být používána alternativa "správný / falešný", nýbrž jen alternativa pravděpodobný / nepravděpodobný.

První, generální krok analýzy bude tvořit volba rovin segmentace. Ta bude dalekosáhle záviset na vlastním poznávacím zájmu interpreta, stejně jako na typu představení: v případě psychologicko-realistické inscenace *Nory H. Ibsena* se uplatní členění podle postav. *CIVIL WarS Roberta Wilsona* se naproti tomu dá spíše segmentovat na vizuální a auditivní znaky. Pokud hodláme v inscenaci *Macbetha* zjistit základní způsob jejího pojetí, je třeba věnovat se jednotě postavy, jednání a prostoru. Když bychom naproti tomu chtěli zkoumat estetické principy, jež inscenace sleduje, jeví se jako nejpříměřnější na jedné straně zkoumat typ použitých znaků (realistické, symbolické, stylizované), na druhé pak způsob jejich vzájemného vztahu (afirmace, kompletace, neutralizace, protimluv, mimoběžnost).

Po volbě příslušné roviny segmentace může analýza začít v libovolném bodě představení tím, že se provedou již zmíněné procedury. Tak je např. možné začít analyzovat znaky prostoru. V inscenaci Goethovy *Ifigenie*, kterou ve frankfurtském divadle (Schauspiel Frankfurt) režíroval v roce 1980 **Hans Neuenfels**, je scénický obraz určován dvěma základními elementy: 1) vodou a písečným ostrovem s dvěma stromy a 2) interiérem vybaveným nábytkem z Goethovy doby. Pomocí těchto dvou základních prvků je vytvořen protiklad přírody a kultury. Prostor funguje odpovídajícím způsobem jako znak pro principiální protiklad, s nímž inscenace pracuje: barbarství versus civilizace. K němu mohou být vztahovány ostatní znaky: Thoas na počátku představení sedí na židli a čte knihu. Má na sobě dnešní oblek a má brýle. Thoas se tedy na počátku nachází v dosahu civilizace. Když Ifigenie odmítne jeho nabídku k sňatku, opouští nábytkem zařízenou část prostoru, jde na ostrov, odkládá žaket, košili a vázanku: objeví se jeho tetované tělo. Thoas pokleká, z písku vyhrabe býčí lebku, vztyčí ji na sloup a počne ji vzývat. Jde o nápadnou, do očí bijící recidivu barbarství, jež ho nutí vyžadovat cizí oběť.

Přirozeně je možné začít také s analýzou vnější podoby herců. V *L'Age d'or (Zlatém věku)* **Ariany Mnouchkinové** z roku 1975 byla tato vnější podoba rozdvojená: dnešní všední oblečení odkazovalo k určitému sociálnímu milieu postavy, masky commedie dell'arte naproti tomu podřizovaly tyto po-

stavy hereckému typu commedie dell'arte. V obou rovinách - v kostýmu i masce - tak mohlo vznikat bohatství ekvivalencí a opozic, jež divákovi zviditelňovalo mezilidské vztahy jako důsledek společenských rozporů. Oblečení a masky se navzájem zrcizovaly. Jejich vztah se tak z hlediska naší přítomnosti stal znakem teatralizace a historizace představované minulosti.

Zrovna tak dobře může vycházet analýza z gest a držení těla jednotlivých herců. V inscenaci *Oidipa* v režii **Hanse Neuenfelse** (Schauspiel Frankfurt 1978/79) přichází Oidipus v první scéně na jeviště vzpřímeně, s oběma rukama svle vztyčenýma nad hlavou, v nichž vodorovně třímá žezlo. Jeho tělesný postoj funguje jako znak jeho dominance: jako král, který zachránil město před sfingou a zasloužil se o jeho blaho, ovládá scénu. Když Oidipus v dalším průběhu inscenace narazí na pastýře, jenž ho měl jako kojence odložit v horách, zaujme představitel pastýře postoj, který je koncipován jako výrazný protiklad vstupního Oidipova postoje: leží v embryonální poloze a mne si jako unavené nebo plačící dítě očí. Tělesný výraz funguje jako znak Oidipova duševního stavu: navrácen tímto střetnutím do minulosti, usiluje o poznání opravdové identity, stává se dítětem, aby se mohl navrátit do mateřského klína. Tato interpretace se nedá stanovit výlučně interním překódováním - vztahem této polohy těla k Oidipovým slovům nebo k dřívějším tělesným postojům. Vyžaduje externí překódování, které odkazuje k psychoanalýze, jež převážně patří ke kulturnímu povědomí západního diváka.

Tímto způsobem je tedy principiálně možné vyjít z libovolného prvku představení k rekonstrukci jeho základního řádu a k možnosti jeho analýzy a interpretace.³¹

Drama a jeho inscenace

V západní kultuře je představení produkováno zpravidla jako inscenace dramatu, tedy literárního textu. Tím se stává vztah mezi nimi problémem. Neboť jak v mediálním, tak i v sémiotickém ohledu vznikají mezi divadelním textem představení a literárním textem dramatu fundamentální rozdíly. Odpovídající vymezení obou těchto fenoménů bylo pro divadelní vědu dlouhý čas výsostně obtížné. Sémiotický přístup nabízí k takovému přijatelnému vymezení specifické možnosti.

Pro literární text dramatu funguje scénář a písmo jako významově indiferentní médium zprostředkování. Smyslu dramatu se nikterak nedotkne, zda se objeví v časopise, soubor-

ném nebo kapesním vydání, zrovna tak jako ho může jen málo ovlivnit volba typu písma. Herec a jevištní prostor naproti tomu představují média, která do zprostředkovacího procesu sama o sobě vždy vnášejí určité významové kvality. Již **H. Plessner**³² poukázal na to, že to platí zvláště pro herce, jehož vnímatelná fýsis je ve svém každém prvku chápána jako nositel významu, signifikát. Herec proto nemůže vystupovat jako významově indiferentní médium, nýbrž jako subjekt procesu, v němž se cestou vypracovávání a realizace paralingvistických (mimických, gestických aj.) znaků, stejně jako znaků masky, účesu a kostýmu konstituuje postava jako komplexní znak.

Jevištní prostor je v určitých historických podmínkách s to fungovat jako významově indiferentní médium. Pokud divadelní kód závazně předpisuje specifickou jevištní formu - jako např. kód měšťanského a dvorského divadla v 19. století formu kukátkového jeviště -, pak jeviště funguje v jednotlivém představení pro prezentaci dekorací, rekvizit a herců jako významově indiferentní médium. Při představeních současného divadla by se naproti tomu mělo zpravidla vycházet z toho, že také základní prostorová koncepce (forma jeviště) funguje jako významově nosný prvek.

S ohledem na svůj sémiotický status jsou literární text dramatu a divadelní text představení zásadně různé: zatímco literární text sestává z jazykových znaků a také komplexní znaky (literární znaky) tvoří výlučně jazykovými znaky, je divadelní text budován z heterogenních znaků. Inscenace dramatu proto nemůže být určena a popisována jako pouhé zprostředkování médiem jeviště, ani jako realizace nebo konkretizace dramatu představením. Je jí nutno mnohem spíše chápat jako sémiotický proces, v němž text, jenž sestává z jazykových znaků, je transformován do textu z divadelních znaků. Pokud se má tento proces analyzovat a popsat, případně dokonce s cílem formulovat transformační pravidla, dle nichž se naplňuje, musí se precizovat vztah mezi oběma těmito druhy textu. **Z. Raszewski** ho určuje jako relaci mezi partiturou a její realizací; **S. Jansen** jako vztah invariantu a variantu; **M. Pagnini** jako vztah hloubkové a povrchové struktury; **T. Kowzan** jako vztah mezi signifikantem a signifikátem; **A. Übersfeldová** jako dvě množiny různých znaků s více nebo méně velkým průnikem společných prvků a později jako dvou různých "fenotextů" ("phénotextes") - dramatu a představení, které je třeba vztažovat k témuž kódovanému "genotextu" ("génénotexte codé").³³

Tyto definice, které pokaždé postihují důležitý aspekt relace mezi literárním a divadelním textem, ponechávají stranou své pozornosti jednu zásadní myšlenku. Jak dokázal **J. M. Lotman**³⁴, je každý sémiotický systém v umění charakterizován určitými zvláštnostmi a omezeními, které se týkají zobrazovaných předmětů. Tato "podmíněnost" činí nemožným hovořit v umělecké oblasti o "obsahu", jenž by jako takový byl zprostředkován nezávisle na použitém sémiotickém systému. Důsledkem je, že se ani textem zakódované informace nedají jednoduše "dekódovat" a prostředky divadelního znakového systému nově "zakódovat" (enkodieren), aniž by informace nedoznala změn. Protože každý umělecký znakový systém podmiňuje stavbu a strukturu produkovaných děl svými prostředky, musíme vycházet z toho, že jak drama, tak představení je třeba chápat jako díla sui generis. Drama není na místě považovat za partituru představení, ani za invariant pro variant představení, ani za hloubkovou strukturu, z níž je představení generováno jako povrchová struktura.

Jak ve své *Poetice* zjistil již **Aristotelés**, umožňuje četba tragédie vyvolat stejný účinek jako recepce představení. Drama a jeho inscenace sice mohou být vázány mnohostrannými vztahy pokaždé jinak, nemohou však být ve své konkrétní svébytnosti a zvláštnosti adekvátně pochopeny pouze z tohoto vztahu. Na základě tohoto stavu bylo navrženo, chápat představení (inscenaci dramatu) jako interpretanta dramatu.³⁵ Tato definice implikuje možnost chápat představení jako samostatné dílo a zároveň jako transformaci dramatu. Neboť interpretantu - pokud se nevztahuje na jiný znak -, přísluší potom také znaková funkce, poněvadž je již před svým určením definován jako znak oním jiným znakem, pro nějž funguje jako interpretant.

Ekvivalence mezi literárním textem dramatu a divadelním textem představení proto nemůže existovat, pokud se ekvivalencí míní stejný význam, případně stejný smysl. Ještě méně může být akceptován pojem věrnosti dílu, neboť ten sugeruje možnost považovat literární dílo za kanonický text s jednou provždy pevně stanoveným smyslem. Naproti tomu je vhodné vyjít při transformačním procesu z různých estetických objektů³⁶, pro něž mohou být produkovány opět nejrozdílnější interpretanty. I když představení vyzdvihuje požadavek realizovat určitý způsob čtení inscenovaného textu, je plná shoda smyslu resp. významu mezi oběma díly z uvedených důvodů vyloučena; obě se dají společným smyslem pouze interpretovat.

Ačkoliv lze považovat drama a jeho inscenaci za díla sui generis, přísluší ovšem dramatu nepochybně ontologická priorita. Tuto jeho ontologickou prioritu je třeba na druhé straně chápat tak, že představení není tvořeno jako interpretant dramatu, nýbrž že drama slouží pouze jako materiál, na němž, resp. z něhož jsou tvořeny zcela nové divadelní znaky.

Divadelní věda jako věda o komunikaci

Jak je vzhledem k analýze představení známo, materiální artefakt nedisponuje žádnou autonomní, od svých tvůrců oddělenou a fixovatelnou existencí, kterou nabízí obraz, socha, text románu nebo film. Divadlo existuje jen jako proces své realizace. S tím jsou uplatňovány zvláštní komunikační podmínky: provedení a recepce divadelního představení probíhají vždy synchronně. S minulými představeními se proto dá zacházet pouze teoreticky, ne ovšem esteticky. V okamžiku, v němž totiž herec znaky vytváří, vnímá tyto znaky divák a sémioticky s nimi zachází po svém. Z toho se vyvozuje zvláštní osobitost divadelní komunikace: je nejen estetickou komunikací, ale i speciálním případem komunikace face-to-face.

Divadelní komunikace se proto může "poštětit" pouze tehdy, když je pro producenty a recipienty přinejmenším v základních rysech k dispozici společný kód. Jako kód je definován repertoár znaků, stejně jako syntaktických, sémantických a pragmatických pravidel. Divadelní kód tedy určuje:

- 1) které materiální výtvořiny mají platit za divadelní znaky;
- 2) které z těchto znaků a jakým způsobem a za jakých podmínek mohou být vzájemně kombinovány;
- 3) jaké jsou významy těchto znaků;
- 4) v jakých souvislostech užívání jím mohou být významy přikládány. Takový kód je pro zdar divadelní komunikace obzvláště důležitý. Divák se totiž v průběhu představení nemůže jako při recepci románu nebo obrazu zásobit dodatečnými informacemi, jež by mu mohly ulehčit rekonstrukci základního kódu, a tím také porozumění jevištnímu dění.

Principiálně se dají rozlišit tři typy divadelních kódů:

- 1) speciální divadelní kód, který je producentům i recipientům předem dán;
- 2) divadelní kód, jenž je vybudován na kódech primárně kulturních systémů;
- 3) divadelní kód, jenž je vybudován na kódech různých sekundárních kulturních systémů.

První typ je pravidlem v různých tradičních divadelních formách asijských kultur - v indickém tanečním divadle katha-kali, v japonském divadle nó a kabuki, v čínské pekingské opeře. V těchto případech je právě dán stabilní divadelní kód, který stanovuje jak podobu jednotlivých znaků a jejich repertoár, tak význam znaků a jejich kombinací. Když například herec v pekingské opeře pozdvihne nohu o třicet centimetrů, znamená to, že postava překračuje práh; když vezme jinému herci z rukou jezdecký bičik, označuje to, že postava vsedá na koně. Tímto způsobem jsou předepsány nejen každé gesto, mimický a tělesný pohyb, nýbrž také každý ornament líčení masky, stejně jako barva a střih kostýmu. V západním divadle se uplatňuje srovnatelně stabilní systém v klasickém baletu a stejně tak v italské opeře - přinejmenším až do padesátých let našeho století.

Druhý typ platí pro všechny formy realistického divadla. Zde se odehrává přiřazování označujícího k označujícímu odkazem k primárním kulturním systémům - k jazyku, mimice, gestice, pohybu, líčení, oblečení, designu, architektuře atd. Divadlo v podstatě pracuje se stejnými znaky, které nalézají uplatnění v každodenním životě okolní kultury. Divadelní komunikace může probíhat, když se producenti i recipienti vztahují k primárním systémům téže kultury: kdo zná normy a zvyklosti rozdílných společenských vrstev nějaké kultury v oblasti bytového zařízení, bude bez potíží identifikovat určitou scénickou dekoraci jako maloměšťáckou obytnou kuchyni nebo velkoburžoazní salón; kdo je seznámen s každodenním chováním příslušníků různých vrstev této kultury, bude schopen interpretovat mimiku a gestiku herce jako výraz smutku, rozpaků, hněvu postavy atd. I když mohou tyto znaky jako divadelní znaky přijmout na základě specifického interního a externího překódování dodatečné významy, funguje přece znalost primárních kulturních systémů jako fundamentální předpoklad pro zdar divadelní komunikace.

Na rozdíl od obou prvních typů nevystupuje třetí typ nikdy v čisté podobě, nýbrž vždy ve spojení s typem I. nebo II. Zde probíhá přiřazování označujícího k označovanému odkazem na rozličné sekundární kulturní systémy, jakými jsou literatura, malířství, hudba, film, mýtus, náboženství, společenské instituce aj. Aby mohla být divadelní komunikace úspěšná, je nutné předpokládat znalost oněch sekundárních systémů resp. jejich částečných oblastí (podoblastí) a prvků, jež jsou v představení uplatňovány. Divadlo pro masové pub-

likum je možné jen v tom případě, pokud odkazuje na masově rozšířené produkty příslušných sekundárních systémů - jakými byly v řeckých tragédiích mýtus, v případech španělských středověkých duchovních her nebo barokních autos sacramentales křesťanské náboženství a obzvláště katolická liturgie, u masových podívaných sovětského divadla "Velkého října" mýtus revoluce a funkčnosti techniky a světa práce. Režiséři současného německého divadla se odvolávají často na komiks, reklamní spoty, televizní rodinné seriály, populární kriminální filmy a westerny, stejně jako na takzvané kulturní filmy, protože u všech těchto produktů se dá předpokládat jejich všeobecná známost. Když se naproti tomu nějaké představení odvolává na prvky resp. produkty sekundárních systémů, jež jsou důvěrně známé jen relativně malým společenským skupinám a kruhům (jak to činil A. Tairov ve svém Moskevském komorním divadle), pak je divadelní komunikace také zajištěna pouze s členy této skupiny.

Zatímco u prvního typu specificky divadelního kódu jsou relevantní pro zdar divadelní komunikace především syntaktické a sémantické dimenze, vystupuje u jiných typů do popředí pragmatická dimenze: divadelní komunikace může se zdarem proběhnout jen tehdy, pokud divák může vztáhnout jednotlivé a komplexní divadelní znaky k příslušnému ("pasujícímu") vzoru primárních a sekundárních kulturních systémů.

Historické a kulturologické otázky divadelní vědy

Zatímco se tradiční divadelní historie zapléta do epistemologicky neudržitelných a předem k nezdaru odsouzených podniků rekonstrukce představení minulých epoch, mohla by historicky zaměřená divadelní sémiotika zkoumat principy a podmínky, v nichž divadlo nějaké kultury v určité době fungovalo jako významotvorný systém. Tudíž by mohla i rekonstruovat kód, který byl předem dán a brán za základ jako historická norma souhrnu konvencí a pravidel platných pro jednotlivá představení určité epochy.³⁷ Na této základně by mohly být prováděny srovnávací výzkumy principů produkce významů, tvoření znaků, kódů a především proměny kódů³⁸, jež platily na jedné straně pro divadlo, na druhé pro primární a sekundární kulturní systémy té které epochy.

Tím jsou již také pojmenovány kulturněvědné otázky. Ty se totiž vztahují na relaci mezi primárními kulturními systémy a jejich estetickým modelováním v divadle a divadlem. Jak se na příklad chová systém odívání nějaké kultury k systé-

mu divadelního kostýmu? Jakým způsobem se vztahuje divadelní gesto ke každodennímu chování? Jak a jak dalece přetvářejí divadelní konvence společenské konvence? Protože divadlo může používat jako divadelní znaky v primárním systému vytvořené znaky bez jejich jakékoliv materiální změny, stojí otázky tohoto druhu v centru zájmu.³⁹

Podobné otázky vyvstávají na druhé straně pro relativně ještě mladou oblast kulturněvědně zaměřené srovnávací divadelní vědy, jež zkoumá divadlo různých kulturních okruhů - západní, asijské, africké a latinskoamerické. V popředí se při-

tom nejprve ocitá problém, jak se dají srovnatelně popsat a klasifikovat různé druhy a typy tvoření znaků, kombináč-ních pravidel, tvorby kódů atd. a různé principy produkce významů v divadelní (i okolní) kultuře.

Zkoumání tohoto druhu je pro divadelní vědu současnosti ještě zcela novým územím. Specifický vývoj současného divadla různých kultur je však - např. svým trendem interkulturních inscenací - přímo vyžaduje.⁴⁰

Přeložil Jan Roubal

Poznámky

- 1) Srv. k tomu Theo Girshausen: *Zur Geschichte des Fachs*, in: Renate Möhrmann (Hg.): *Theaterwissenschaft heute*, Dietrich Reimer, Berlin 1990, s.21-37.
- 2) Podrobný rozklad divadelní sémiotiky 18.století in: Erika Fischer-Lichte: *Semiotik des Theaters*, 3 sv., Tübingen 1983; 2.sv.: *Vom "künstlichen" zum "natürlichen" Zeichen - Theater des Barock und der Aufklärung*.
- 3) K následujícím vývodům srv. příspěvky T.Girshausena, H.-P.Bayerdörfer, R.M.Köppl a L.Engela in: R.Möhrmann (Hg.), o.c.
- 4) Srv. Thomas Postelwait and Bruce Mc Conachie (eds.): *Interpreting the Theatrical Past: New Directions in the Historiography of Performance*, Iowa 1989.
- 5) Viz Dietrich Steinbeck: *Einleitung in die Theorie und Systematik der Theaterwissenschaft*, Berlin 1970.
- 6) Srv. Arno Paul: *Theaterwissenschaft als Lehre vom theatralischen Handeln* (1971), in: Helmar Klier (Hrsg.): *Theaterwissenschaft im deutschsprachigen Raum*, Darmstadt 1981, s.208-237.
- 7) Charles S. Peirce: *Schriften I und II*. S úvodem vydal Karl-Otto Apel, Frankfurt a.M. 1967.
- 8) Charles W.Morris: *Grundlagen der Zeichentheorie*, München 1972.
- 9) Ke kategorizaci a soupisu divadelních znaků srv. Keir Elam: *The Semiotics of Theatre and Drama*, New York 1980; Erika Fischer-Lichte: *Semiotik des Theaters*, sv.1; Tadeusz Kowzan: *Litterature et spectacle dans leurs rapports esthétiques et sémiologiques*, Warszawa 1970.
- 10) Přislušné zpracování in: E.Fischer-Lichte: *Semiotik des Theaters*, sv.1.
- 11) K tomu Petr Bogatyrev: *Semiotics in the Folk Theatre* (1938), in: Ladislav Matejka - J. Titunic (eds.): *Semiotics of Art: Prague School Contributions*, Cambridge/Mass, 1976, s.33-50.
- 12) Srv. T.Kowzan, o.c., s. 208n.
- 13) Mobilitu divadelního znaku vypracovala již ve třicátých a čtyřicátých letech Pražská skupina. Srv. P.Bogatyrev: o.c.; Jindřich Honzl: *Dynamics of the Sign in the Theatre* (1940), in: L.Matejka - J.Titunic (eds.): o.c., s.74-93; Jan Mukařovský: *Zum heutigen Stand der Theorie des Theaters* (1941), in: Aloysius Van Kesteren - Herta Schmid (Hrsg.): *Moderne Dramentheorie*, Kronberg/Ts. 1975, s.76-95.
- 14) Tento poznatek formuloval Jiří Veltruský: *Man and Object in the Theatre* (1940), in: Paul L.Garvin (ed.): *A Prague School Reader in Esthetics, Literary Structure and Style*, Washington 1964, s.83-91 (např. analogická zjištění lze nalézt již u Veltruského předchůdců třicátých let, např. u E.F.Buriana, J.Honzla aj. - pozn. překladatele).
- 15) V druhé fázi divadelní sémiotiky (po jejich začátcích u pražských strukturalistů) byla s velkou vehemencí vedena diskuse o problému nejmenší významové jednotky analogické nejmenší významové jednotce jazyka (morfému). Tato diskuse se dá sledovat v těchto pracích: Roland Barthes (1964): *Literatur oder Geschichte*, Frankfurt a.M. 1969; Jolanta Brach: *O znacach literackich i znakach teatralnych*, Studia Estetyczne 2, 1965, s.241-259; Michel Corvin: *A propos des spectacles de R.Wilson: Essai de lecture sémiologique*, in: Cahiers Renaud-Barrault 77, 1971, s.90-111; José M.Diey Borque: *Semiologia del teatro*, Barcelona 1975; Regis Durand: *Problèmes de l'analyse structurale et sémiotique de la forme théâtrale*, in: Andre Helbo (ed.): *Sémiologie de la représentation*, Bruxelles 1975; Steen Jansen: *Esquisse d'une théorie de la forme dramatique*, Languages 12, 1968, s.71-93; Patrice Pavis: *Problèmes de sémiologie théâtrale*, Quebec 1976; Franco Ruffini: *Semiotica del testo: l'esempio teatro*, Roma 1978; Stefania Skwarczynska: *Wokół teatru i literatury*, Warszawa 1970; Irena Slawinska: *Współczesna refleksja o teatrze*, Kraków 1979.
- 16) Viz Jindřich Honzl: *Die Hierarchie der Theaternittel* (1943), in: Aloysius Van Kesteren - Herta Schmid (Hrsg.): o.c., s.133-142.
- 17) Srv. E.Fischer-Lichte: *Dialoglingvistik oder Dialoghermeneutik?*, Wirkendes Wort, 1984, 4, s.282-305.
- 18) Srv. Georg Simmel: *Zur Philosophie des Schauspielers*, in: *Das individuelle Gesetz. Philosophisches Exkurse*. Einteitung von Michael Landmann, Frankfurt a.M. 1968, s.75-95.
- 19) Srv. E.Fischer-Lichte: *Semiotik des Theaters*, sv.3, s.22-33.
- 20) Srv. Philipe Hamon: *Pour un statut sémiologique du personnage*, Littérature 3, s.86-110; Manfred Pfister: *Das Drama*, München 1977, s.220-263.
- 21) Wladimir Propp: *Morphologie des Märchens*, München 1972.
- 22) Algirdas J. Greimas: *Strukturele Semantik*, Braunschweig 1971, zvláště s.157-177.
- 23) Anne Ubersfeld: *Lire le théâtre*, Paris 1978.
- 24) Georg Henrik Von Wright: *An Essay in Deontic Logic and the General Theory of Action*, Amsterdam 1968; Arthur C. Danto: *Analytical Philosophy of Action*, Cambridge 1973; Teun A. Van Dijk: *Action, Action Description and Narrative*, New Literary Theory 6, 1975; s.273-294.

- 25) Srv. Keir Elam, o.c., s.120n.
- 26) Jurij M.Lotman: *Die Struktur literarischer Texte*, München 1972, zvláště s.81n.
- 27) Algirdas J.Greimas, o.c., zvláště s.13-89.
- 28) Tyto termíny razil J.M.Lotman, o.c., s.115.
- 29) Srv. E.Fischer-Lichte: *Semiotik des Theaters*, sv.3.
- 30) Stojí tím v zřetelném protikladu k jejím prvním zástupcům v pražském strukturalismu.
- 31) Jako příklad důkladné analýzy srv. E.Fischer-Lichte: *Semiotik des Theaters*, sv.3, s.119n.
- 32) Helmut Plessner: *Zur Anthropologie des Schauspielers* (1948), in: *Zwischen Philosophie und Gesellschaft*, Frankfurt a.M. 1979, s.205-219.
- 33) Srv. Zbigniew Raszewski: *Partytura teatralna*, Pamietnik Teatralny VII, 1958, 3-4, s.380-412; Steen Jansen, o.c.; Marcello Pagnini: *Versuch einer Semiotik des klassischen Theaters*, in: Volker Kapp (Hrsg.): *Aspekte objektiver Literaturwissenschaft*, Heidelberg 1973, s.84-100; Tadeusz Kowzan, o.c.; Anne Ubersfeld, o.c.; táž rovněž in: *L'ecole du spectateur*, Paris 1981.
- 34) Viz J.M.Lotman: *Die Bedingtheit in der Kunst* (1970), in: *Aufsätze zur Theorie und Methodologie der Literatur und Kultur*, Hrsg. von Karl Eijmermacher, Kronberg/Ts. 1974, s.1-6.
- 35) Pojem interpretantu razil Ch.S.Peirce. Mínil jím znak, který stojí za jiný znak jako znamení psa za slovo "pes" nebo formule H₂O za slovo "voda" aj. Ke kategorizaci inscenace jako interpretantu srv. E.Fischer-Lichte: *Semiotik des Theaters*, sv. 3, s.34-54, stejně jako v práci téže autorky *The performance as 'intepretant' of the drama*, *Semiotica* 64-3/4, 1987,

- s.197-221. (Blíží vysvětlení Peircova pojmu "interpretant", jeho chápání a místa v kontextu jeho sémiotického systému srv. Bohumil Pallek (ed.): *Sémiotika*, Univerzita Karlova, Praha 1997. - Pozn. překladatele.)
- 36) S rozlišováním mezi artefaktem (jako materiální manifestací) a estetickým objektem (jako společensky zprofičovaným významem) uměleckého díla přišel Jan Mukařovský: *Ästhetische Funktion, Norm und ästhetischer Wert als soziale Fakten* (1935), in: *Kapitel aus der Ästhetik*, Frankfurt a.M. 1970, s.7-112.
- 37) Tyto záležitosti zkoumala pro německé barokní a osvěcenské divadlo E.Fischer-Lichte: *Semiotik des Theaters*, sv. 2.
- 38) Srv. k tomu E.Fischer-Lichte: *Wandel theatralischer Kodes: Zur Semiotik der interkulturellen Inszenierung*, *Zeitschrift für Semiotik*, Bd.11, 1989, Heft 1 - *Inszenierung von Welt*, hrg. von Erika Fischer-Lichte, s.63-85.
- 39) Srv. k tomu Elizabeth Burns: *Theatricality*, London 1972; Jean Duvignaud: *Les ombres collectives, Sociologie du théâtre*, Paris 1973; Georges Gurwicht: *Sociologie du théâtre*, *Les lettres nouvelles* 4/35, únor 1956, s.196-210; Uri Rapp: *Handeln und Zuschauen*, Neuwied 1973.
- 40) Srv. k tomu E.Fischer-Lichte: *Das eigene und das fremde Theater. Interkulturelle Tendenzen auf dem Theater der Gegenwart*, in: Wilfried Floeck (Hrsg.): *Tendenzen des Gegenwartstheater*, Tübingen 1988, s.227-240; táž: *Das Theater auf der Suche nach einer Universalsprache*, *Forum Modernes Theater*, Bd. 4, 1989, Heft 2, s.115-121; Erika Fischer-Lichte, Josefina Riley, Michael Gissenwehrer (eds.): *The Dramatic Touch of Difference. Theatre, Own and Foreign*, Tübingen 1990.

Poznámka o autorce

Erika Fischer-Lichtová představuje v současné německé teatrologii jednu z nejvýznamnějších, a zcela jistě nejpłodnějších a nejagilnějších postav. Profesní dráha této hamburské rodačky vedla od začátku sedmdesátých let přes působení na řadě akademických pracovišť (např. v Bayreuthu a Mohuči) až do Berlína, kde je v současnosti ředitelkou prestižního Institutu divadelní vědy Svobodné univerzity (Institut für Theaterwissenschaft der Freien Universität). Její dnes již rozsáhlé dílo - čítající např. dvanáct samostatných knižních titulů, skoro dvě desítky editorských a spolueditorských publikací, stovce se blízký počet sborníkových příspěvků a na padesát časopiseckých studií (mj. *Forum Modernes Theater*, *Maske und Kothurn*, *Theatre Research International*) - se vlastně dotýká všech oblastí divadelní vědy.

Dramatu se věnovala jak v monografických studiích o jednotlivých dílech německé dramatiky, zejména klasického a romantického období, tak i v obsáhlé kulturně historické syntéze *Dějiny dramatu (Geschichte des Dramas*, Tübingen 1990). Teoretické problémy dramatu jako specifického druhu textu a jeho funkce v rámci divadla ji vedla k celé řadě analytických studií věnovaných dramatu, jeho literární a divadelní podvojnosti, jazyku a řeči, otázkám diaľogu, interpretace i překladu.

Dále je autorkou dějin německého divadla (*Kurze Geschichte des deutschen Theaters*, Tübingen 1993) a celé řady studií o divadle právě končícího století - zejména o předválečné avantgardě, ale také o postmodernismu posledních dvou desetiletí (objektem jejího častého zájmu je např. dílo R.Wilsona).

Od osmdesátých let se potom stává centrem její pozornosti divadlo jako křižovatka různých divadelních kultur a jejich dialogu - zatím posledním titulem tohoto druhu má být kniha *Vlastní a cizí divadlo (Das eigene und das fremde Theater*, Tübingen 1999). S touto oblastí multikulturální divadelní komparistiky a antropologie úzce souvisí i její aktivní činnost při koordinaci mezioborových výzkumů teatrality a tzv. "tělesného inscenování" (*Körper-Inszenierungen*).

Intenzivně se také angažuje v německé teatrologické společnosti (*Gesellschaft für Theaterwissenschaft*), je její čelnou a mezinárodně uznávanou představitelkou.

Obdivuhodná šíře autorčiny zájmu, jež by snadno mohla působit dojemem jisté extenzivnosti, je ovšem umožněna, fundována a zároveň vyvažována intenzitou trvalé práce na poli divadelní teorie a metodologie, jež je společným jmenovatelem i základnou jejího úsilí. V tomto ohledu by se dalo říci, že je vzácným příkladem teoretizujícího praktika, stejně jako praktikujícího teoretika divadelní vědy: své teoretické koncepce se totiž téměř vždy snaží prověřovat aplikací na konkrétní divadelní výzkum minulého i současného divadla. Teoretickou bází, a dalo by se říci i "konfesí" autorky je divadelní sémiotika. Již od sedmdesátých let představuje v německé teatrologii snad nejvýraznější postavu tohoto trendu uměnovědného myšlení, a mezinárodním poli pak vitální organizátorku, členku i účastnici sémiotických akcí i společností a častou přispěvatelku příslušných periodik (*Semiotica*, *Kodikas/Code*, *Zeitschrift für Semiotik*, *Degrés*, *American Journal of*

Semiotics apod.). K sémiotice směřovala již od své první významné práce o významu (*Bedeutung - Probleme einer semiotischen Hermeneutik und Ästhetik*, München 1979), která se dočkala trojího vydání, nejobsáhlejší prací v tomto směru pak je trojdielná *Sémiotika divadla (Semiotik des Theaters*, Tübingen 1983 - od té doby byla vydána ještě dvakrát), dílo, jež je dnes již považováno za klasický pokus, zejména vzhledem k jeho metodické podobě. První díl je věnován systému divadelních znaků; druhý historické aplikaci znakové teorie na období přechodu barokního divadla k osvícenskému, jehož sémiotickou podstatou je podle autorky přechod od "umělých" k "přirozeným" znakům; třetí pak kardinální oblasti analýzy představení, které je ve shodě s J.M Lotmanem (a dalšími) považováno za text, tj. za znakovou strukturu a platnost této teze je ilustrována analýzou konkrétních představení. Kniha je výjimečná právě touto svou koncepcí a přestože jí bylo i ledacos vy-

týkáno, je v německé teatrologii nepochybně nejsoustavnější monografickou prací svého druhu.

Otiskovaný text pochází z pozdější doby a pokouší se zhuštěnou, lakonickou formou sdělit jádro a podstatu, jakýsi stručný kánon autorčina sémiotického pojetí divadla, jeho možností, mezí i místa, jež mu náleží v celku divadelní vědy. Českého čtenáře může těšit neskrývaný respekt k historicky zakladatelské hodnotě a funkci klasické fáze české divadelní sémiotiky třicátých a čtyřicátých let. Původně byl publikován roku 1990 ve významném sborníku *Divadelní věda dnes (Theaterwissenschaft heute*, Berlin 1990), jež byl pokusem o metodologickou sebereflexi i bilanci současné německé teatrologie.

Jan Roubal

