

## Umberto Eco \_\_\_\_\_ SÉMIOTIKA DIVADELNÍHO PŘEDSTAVENÍ

Ve chvíli, kdy známe Umberta Eca (1932) jako autora světoznámého románu *Jméno růže* (1980) a mohli jsme už porovnat toto dílo s jeho filmovým zpracováním, poznejme nejvlastnější Ecovu půdu, tou je věda, speciálně pak obor zvaný *sémiotika*, čili vědní obor zabývající se studiem znakových systémů. Eco je v tomto oboru, který přednáší v Bologni a na mnoha universitách světa, nepochybně světová jednička. Nejen proto, abychom Eca poznali v úplnosti, ale také proto, abychom naše odborné teoretické poznání obohatili moderní vědeckou disciplínou, přicházíme se studii, v níž nás Umberto Eco způsobem co možná „nejpopulárnějším“ a přesto veskrze náročným, seznamuje se základními principy sémiotického myšlení o *divadle*.

Když jsme dávali text do tisku, stáli jsme před problémem, s nímž se úvodem svěřujeme. Jak se dočtete v textu, Eco se zmiňuje také o českém sémiologovi *dr. Ivo Osolsobě*, kterého jsme ihned požádali, aby nám napsal něco jako komentář, úvod, zasvěcení do náročného textu. Stalo se. Jenže rozsah obou studií najednou totálně přesáhl možnosti jednoho svazku Dramatického umění. Co dělat, ptali jsme se? Nakonec jsme usoudili, že bude nejlíp, když bez velkých ceremoniálů prostě otiskneme Umberta Eca — a příště zasvěcený, vtipný a chytrý výklad sémiotického myšlení i Ecovy studie — snad i omylu, jak píše „náš Čech“.

A než se pustíte do studia, připomeňme si jednu myšlenku Umberta Eca: „Všechno, co jsem kdy udělal, směřuje pokaždé k tomu samému: tvrdošíjně se snažím pochopit mechanismus, jehož prostřednictvím dáváme smysl obklopujícímu nás světu.“

Pouze Jorge Luis Borgese, Abulgualid Mohammed Ibn Ahmad ibn Mohammand ibn Rušd, známější jako Averroes, zhruba asi tak před tisíci lety (možná víc nebo méně) přemýšlel o jedné nesnadné otázce, týkající se Aristotelovy Poetiky. Jak asi víte, Averroes byl odborníkem na Aristotela, zejména na Poetiku. Faktem je, že se jeho kniha pro západní civilizaci ztratila a byla znovuobjevena pouze prostřednictvím úvah arabských filozofů. Averroes nevěděl nic o *divadle*. Vzhledem k muslimskému tabuizování napodobování nikdy neviděl divadelní představení. Alespoň Borges si ve své povídce Averroesovo hledání představuje našeho filozofa, jak přemýšlí o dvou nesrozumitelných slovech, jež našel u Aristotela, totiž o „tragédii“ a „komedii“. Je to pěkný problém, protože Aristotelova Poetika není ničím jiným než složitou definicí těchto dvou slov nebo přinejmenším prvního z nich.

Borgesova povídka je krátká a plná fantazie.<sup>1)</sup> Dovolte, abych připomenul alespoň dvě epizody. V první z nich je Averroes vyrušen nějakým hlukem z přízemí. V patiu si hraje skupina chlapců. Jeden z nich říká: „Jsem muezzin“ a vyleze na ramena dalšímu chlapci, který dělá jako že je minaret. Třetí chlapec představuje dav věřících. Averroes se jen letmo podívá na tento výjev a vrátí se ke své knize, aby se snažil pochopit, co k čertu to slovo „komedie“ znamená.

V druhé epizodě se Averroes a znalec koránu Farách baví s kupcem Albukásimem, který se právě vrátil z dalekých zemí. Albukásim vypráví podivný příběh o něčem, co viděl v Sín Kalánu (Kanton): dřevěný dům s velkou síní plnou balkónů a křesel a zaplněnou lidmi, kteří se dívají směrem k pódiu, na němž patnáct až dvacet lidí v malovaných maskách jezdí na koních, ale bez koní, šermují, ale bez mečů, umírají, aniž zemřou. Oni nebyli blázni, vysvětluje Albukásim, oni „představovali“ či „předváděli“ příběh. Averroes tomu nerozumí a Albukásim se to snaží vysvětlit. „Představte si,“ říká, „že někdo příběh *předvádí* místo aby ho vyprávěl.“ „Mluvili?“ ptá se Farách. „Ano, mluvili,“ odpovídá Albukásim. A Farách poznamená: „V takovém případě nepotřebovali tolik osob. Jediný vypravěč sám může vyprávět všechno, byť to bylo velmi spleťité.“ Na konci

...vídky se Averroes rozhodne interpretovat slova „tragédie“ a „komedie“ jako přínaležející do enko-  
...středověkého diskursu. Averroes se dvakrát letmo  
...zkoušenosti s divadlem, přičemž ji přešel, aniž  
...tomu všemu porozuměl. To je zlé, jelikož Averroes  
...disponoval dobrými teoretickými předpoklady,  
...by mu dovolily jej definovat. Oproti tomu zá-  
...ní civilizace měla ve středověku přímé zkušenosti  
...divadelním představením, avšak neměla žádnou  
...teoretickou síť, která by ji zachytila.

My teď máme šanci mít obojí, ale někdy jsme  
...ně slepí jako byl Averroes. Existují různé druhy  
...slepoty: slepota z nedostatku nebo přemíry světla.  
...Averroes neměl vůbec žádné divadlo; my ho zase  
...máme až příliš. Když se podíváme na první biblio-  
...grafické údaje o sémiotice divadla (bibliografie  
...VERSUSu 11 jich zaznamenala 80), můžeme být  
...ohromeni hojností trefných poznámek, dovedných  
...rozborů avantgardních děl, ale asi bychom postrádali  
...základní definici.

Sémiotika může být pojímána buď jako jednotný  
...teoretický přístup k široké škále systémů označování  
...a komunikace, a v tomto smyslu vytváří metajazyko-  
...vou výpověď zabývající se pomocí homogenních  
...kategorií jakýmkoliv ze svých objektů, nebo může  
...být chápána jako popis těchto různých systémů s dů-  
...razem na jejich vzájemné odlišnosti, jejich specifické  
...strukturální vlastnosti, jejich idiosynkrazie — od  
...verbálního jazyka až po gesta, od vizuálních obrazů po tělesné pozice, od hudebních zvuků po módu. Ukazuje  
...širokou škálu „jazyků“ řízených různými konvencemi a zákony. Může tyto různé sféry zkoumat buď na  
...elementární úrovni jejich prvků jak jdou po sobě (např. slova, barevné skvrny, fyzické formanty zvuků,  
...geometrické či topologické tvary), anebo na složitější rovině textů a promluv — tj. narativních struktur, bás-  
...mekých tropů atd.

Co tedy je specifickým objektem a výchozím bodem sémiotiky divadla — jelikož divadlo je mezi různými  
...druhy umění tím, v němž je obsažena celá lidská zkušenost, je tím pravým místem, v němž se odehrávají celé  
...„son et lumière“ události, tím místem, kde ve stejném momentu jsou současně ve hře lidská těla, artefakty,  
...hudba, literární prostředky (a tudíž literatura, malířství, hudba, architektura atd.)? Tadeusz Kowzan, jeden  
...z předních soudobých sémiotiků divadla (autor knihy *Literature et Spectacle*, Mouton 1975)<sup>2</sup>) vyčlenil  
...náct znakových systémů, které se podílejí na divadelním představení: slova, modulace hlasu, mimika  
...obličejů, gesta, pohyby těla, líčení, účes, kostým, rekvizity, dekorace, světlo, hudba a zvuky. Každý z těchto  
...systémů má svou vlastní logiku a nejsem si jist, že tento seznam je úplný. Kowzan, stejně jako mnoho jiných,  
...správně poukázal na to, že předmětem divadelní sémiotiky je představení, nebo *inscenace*, a ne literární text.



Avšak jiní autoři považovali text za „hloubkovou strukturu“ představení a pokoušeli se v ní najít všechny potenciální prvky *inscenace*. Jiní (od E. Souriaua až po Greimasovu školu) zkoumali elementární strukturu dramatické akce, anebo *les situations dramatiques*, spojující tak výzkum divadla s výzkumem narativních struktur — předchůdcem tohoto postupu byl nepochybně Aristoteles. Mohl bych pokračovat ve výčtu mnoha badatelů a různých přístupů, ale mohli byste pak získat dojem, že sémiotika divadla není než aritmetickým součtem sémiotických analýz jiných forem komunikace.

První povinností nové (či staré) teorie je však nejen vymezení svého vlastního předmětu, ale také to učinit mnohem podstatnějším způsobem než tomu bylo předtím. To, co od teorie žádáme, je, aby nám podala starý předmět v novém světle tak, abychom si uvědomili, že pouze z tohoto hlediska může být onen předmět skutečně chápán. Je toho sémiotika schopna? Nejsm si tím jist. Sémiotika je velmi mladá disciplína, pouze dva tisíce let stará, a má vykonat ohromný úkol, jelikož téměř vše se zdá spadat pod její záhlaví.

Jedním z jejích hlavních pokušení je začít přímo od nejkompaktnějších fenoménů, místo aby znovu nalézala nejzákladnější rysy daného „jazyka“. Mezi různými sémiotickými disciplínami pouze jejich starší sestra (či matka?), lingvistika, projevila dostatek moudrosti a prozíravosti, aby se při prvních krocích vyhnula analýze textů. Začala s fonémy, slovy a slovními spojeními (a pouze nyní se pokouší vypracovat nadvětnou lingvistiku či teorii textů). Ale jestliže se kupř. podíváme na různé pokusy sémiotiky literatury, malířství nebo architektury, zjistíme určitý „parvenu“ komplex. Zdá se, že mnoho literárních sémiotiků by se stydělo zkoumat *Červenou Karkulku* namísto *Ztraceného ráje*; zdá se, že mnoho sémiotiků vizuálních jevů by se považovalo za vědecké začátečníky, kdyby měli zkoumat, jak člověk vnímá čtverec nebo trojúhelník a cítí se nuceni přeskocit přímo k „scenographies of tableaux“<sup>3</sup>) a rafinovaně analyzovat Poussina či Raffaela. Usilovně jsem bojoval proti určitým sémiotikům architektury, kteří tvrdili, že Palladiovy paláce jsou architekturou, zatímco veřejné záchodky, sruby a psí pelíšky jí nejsou — a odmítají pochopit, že jestliže existuje „jazyk“ architektury, pak v podstatě vznikl už tehdy, když první člověk zatloukl do země kůl, aby vymezil prostor (prostor kolem kůlu vs. prostor od něj vzdálený) nebo když neolitický stavitel položil vodorovně hůl na dvě svíslé, aby vytvořil první element té architektury, již dnes obdivujeme jak ve Stonehenge, tak u Parthenonu. Hlavním problémem lingvistiky je pochopit proč „máma“ a „táta“ a ne (či alespoň ne hned), co znamená nebo proč a jak rozumíme takovému incipitu jako je „reverrun, past Eve and Adam's, from swerve of shore to bend of bay, brings us by commodius vicus of recirculation back to Howth Eastle and Environs“<sup>4</sup>).

Totéž platí pro sémiotiku divadelního představení. Abychom se mohli pokusit ji formulovat, měli bychom začít s vyloženě naivním postojem a předpokládat, že nevíme co udělal Molière, kdo byl Samuel Beckett, jak Stanislavskij donutil někoho, aby se cítil být jablkem a jak Bertolt Brecht dokázal, aby se jablko zdálo být jistou kritikou kapitalistické společnosti.

Dovolte, abych začal příkladem předloženým (aniž by myslel na divadlo) praotcem americké sémiotiky, Ch. S. Peircem. Ten si jednou položil otázku, jaký druh znaku asi mohl být určen opilcem, který byl Armádou spásy předveden veřejnosti za tím účelem, aby byl reklamou výhod střídmosti. Peirce tuto otázku nezodpověděl. Já to učiním nyní. Hypoteticky. Jsme v lepší situaci než byl Averroes. I když se pokusíme zaujmout naivní postoj, nemůžeme eliminovat určité vědomosti, jež jsou v pozadí. Četli jsme nejenom Aristotela, ale také Francise Fergussona, Etienna Souriaua, Petera Szondiho<sup>5</sup>), Umberta Eca a Woodyho Allena. Známe Sofokla, Gilberta a Sullivana, a díla jako *King Lear*, *I Love Lucy* a *En attendant Godot* a *A Chorus Line*, *Phedre* a *No, No Nanette*, *Murder in the Cathedral* a *Let My People Come* a *The Jew of Malta* a *Oh Calcutta!* Proto máme okamžitě podezření, že v onom náhlém zjevení opilosti leží základní tajemství (divadelního) představení.

Jakmile ho postavili na pódium a ukazovali obecenstvu, přišel onen opilý muž o svůj rys „reálného“ těla

mezi reálnými těly. Není už více objektem světa mezi jinými objekty světa — stal se sémiotickým prostředkem, je nyní *znakem*. Podle Peirce je znak něčím, co pro někoho něco zastupuje z nějakého hlediska nebo nějaké úloze<sup>6)</sup> — fyzická přítomnost odkazující zpět k něčemu nepřítomnému. K čemu náš opilý muž odkazuje? K opilému muži. Ale ne k *tomu* opilci, jímž je, nýbrž k *nějakému* opilci. Onen náš opilec — pokud je členem nějaké třídy — nás odkazuje k třídě, jejímž je členem. *Zastupuje* kategorii, do níž sám patří. V zásadě není žádný rozdíl mezi naší opilou postavou a slovem „opilec“.

Zjevně tento opilec zastupuje ekvivalentní výraz: „Tamhle je opilý muž“, ale věci nejsou tak jednoduché. Fyzická přítomnost lidského těla spolu se svými rysy by mohla zastupovat buď výraz „Nějaký opilý muž je na tomto určitém místě v tomto určitém okamžiku“, nebo výraz „Byl žil jednou opilý muž“; mohlo by to také znamenat „Na světě je mnoho opilých mužů“. Ve skutečnosti v příkladu, jenž uvádím, a podle Peirceova předpokladu, jde o třetí alternativu. Interpretovat onu fyzickou přítomnost v tom či onom smyslu je záležitost konvence a náročnější divadelní představení by utvářelo tuto konvenci prostředky jiných sémiotických médií — kupř. slovy. Ale v momentu naší úvahy lze náš „znak-podroušený“ interpretovat jakkoliv: zastupuje všechny existující opilé muže v našem reálném světě a v každém možném světě. Je otevřeným výrazem (či znakovým-vehikulem)<sup>7)</sup> odkazujícím zpět k neuzavřené škále možných obsahů.

Nicméně jistým způsobem je tato přítomnost jiná než je přítomnost slova nebo obrazu. Nebyla aktivně vytvořena (tak jako se tvoří slovo nebo kreslí obraz) — byla *vybrána* z existujících fyzických těl a byla *ukazována* či *předváděna* (ostended). Je to výsledek zvláštního způsobu znakové tvorby. Ostenze byla zkoumána středověkými logiky, Wittgensteinem, novodobými teoretiky divadla (např. Čechem Ivo Osolobě). Ostenze je jedním z možných způsobů označování a spočívá v de-realizaci daného objektu tak, aby mohl zastupovat celou třídu. Ale současně je ostenze nejelementárnější případ představení.

Zeptáte se mne: „Jak bych se měl obléci pro dnešní večírek?“ Když odpovím tak, že předvedu svou vázanku orámovanou mým sakem a řeknu „Přibližně takhle“, pak označuji ostenzí. Má vázanka neznamená mou skutečnou vázanku, ale Vaši možnou vázanku (jež může být z jiného materiálu a jiné barvy) a já „představuji“ tím, že Vám předvádím, jak budete vypadat dnes večer. Tímto prostým gestem provádím něco, co je divadlem v tom nejlepší, jelikož Vám nejen cosi říkám, ale nabízím Vám model, dávám příkaz či pokyn, nastiňuji utopický či uskutečnitelný projekt. Nejen zobrazuji dané chování, já ve skutečnosti vyjevují nějaké chování, přičemž zdůrazňuji povinnost a zrcadlím Vaši budoucnost. Řečeno Jakobsonovými termíny<sup>8)</sup>, moje zpráva je současně referenční, fatická, imperativní, emotivní — a (za předpokladu, že se pohybuji s elegancí) je i estetická. Tím, že zobrazuji, jak se máte obléknout v budoucnosti (prostřednictvím mého nynějšího oblečení) dodal jsem však výraz „přibližně“. Mé představování, jež bylo výlučně vizuální a behaviorální, bylo doprovázeno verbálním metalingvistickým sdělením vytvářejícím jistá kritéria vhodnosti (pertinence). „Přibližně“ označovalo abstrahování od konkrétní látky, barvy a velikosti *mé* vázanky. Byl to dost důležitý prostředek; pomohl Vám de-realizovat objekt, který *zastupoval* něco jiného. Zredukoval příslušné (pertinent) rysy onoho vehikula, jehož jsem užil, abych Vám označil „vázanku“ tak, aby její pomocí šlo označit všechny možné vázanky, které si dokážete představit.

Totéž se stane s naším opilým mužem. Není nutné, aby měl nějaký určitý obličej, nějakou určitou barvu očí, knír nebo plnovous, sako nebo svetr. Je však nutné (alespoň já si to myslím), aby jeho nos byl červený nebo fialový; jeho oči zakalené uslzenou tupostí; jeho vlasy, knír nebo vousy rozčuchané a špinavé; jeho šaty pocákané blátem, zplihlé a obnošené. Mám na mysli typickou postavu z Bowery, ale když na ni myslím, jsem schopen abstrahovat od mnoha rysů za předpokladu, že některé podstatné charakteristiky jsou zachovány a zdůrazněny. Seznam těchto charakteristik je dán sociálním kódem, druhem ikonografické konvence. V tom okamžiku, kdy náš seržant Armády spásy zvolil správného opilce, odvolal se k společenskému povědo-

mi. Jeho volba byla orientována sémioticky. Hledal správného muže tak, jako se hledá správné slovo.

Avšak existuje něco, co odlišuje našeho opilce od slova. Slovo je znakem, ale neskrývá svou znakovou kvalitu. Přijímáme konvenci, že prostřednictvím slov někdo hovoří o realitě, ale nezaměňujeme slova s věcmi (kromě případů mentální poruchy). Když hovoříme, jsme si vědomi, že něco nehmátného (*flatus vocis*) zastupuje něco předpokládaně hmatatelného (kromě případů lhaní). Ale ne každý znakový systém se řídí týmiž pravidly jako systémy ostatní. V případě našeho elementárního modelu inscenace je opilý znakem, ale je znakem, který předstírá, že jím není. Opilec hraje dvojí hru: aby byl přijat jako znak, musí být uznán jako „reálná“ prostoročasová událost, reálné lidské tělo. V divadle existuje „semióze na druhou“. V případě slov zvukový objekt zastupuje jiné objekty vytvořené z odlišné látky. V inscenaci se objekt, který byl původně chápán jako reálný objekt, chápe posléze jako znak tak, aby mohl odkazovat k jinému objektu (nebo k třídě objektů), jehož konstitutivní látka je tatáž jako látka reprezentujícího objektu.

Zdůrazňuji tento bod proto, že ozřejmuje základní sémiotickou otázku: tj. rozdíl mezi tzv. *přirozenými* a *umělými* znaky. Všichni se shodují na tom, že slova nebo obrazy jsou znaky, pokud jsou záměrně produkovány lidskými bytostmi za účelem komunikace. Ale mnoho sémiotiků si klade otázku, zda zdravotní příznaky, zvířecí stopy anebo nezáměrné pohyby těla mají být považovány za znaky. Nepochybně stopa kočičí tlapy v půdě znamená, že zvíře (jmenovitě kočka) tudy prošla. Nepochybně, když se potácím „znamená“ to, že jsem pil trochu přes míru. Ale můžeme považovat tyto jevy za znaky? Existuje rozdíl mezi označováním pomocí záměrných a umělých prostředků (jako je tomu u slov a dopravních značek) a označováním vyplývajícím z přirozených a nezáměrných jevů jako jsou symptomy a stopy.

Peirceův sémiotický přístup je podle mého názoru nejúčinnějším, jelikož nabízí jednotný soubor definic schopných brát v úvahu oba druhy znaků. Oba jsou příklady něčeho, co zastupuje něco jiného na bázi předchozího poznání (či konvence), a souhlasím s Charlesem Morrisem, když říká, že:

*něco je znakem pouze proto, že je to nějakým interpretem interpretováno jako znak něčeho . . . Sémiotika se pak nezabývá zkoumáním určitého druhu objektů, ale zabývá se běžnými objekty potud (a jen potud), pokud se tyto podílejí na semióze<sup>9</sup>).*

Myslím, že to je prvořadá definice semiózy inscenace, jelikož v takovémto rámci je těžko odlišit umělé od přirozených znaků. Čím je čínská konvice na stole v rámci uspořádání jevištní scény? Přirozeným objektem? Umělým prostředkem? Nebo představuje něco jiného?

Náš opilec reprezentuje opilost. Jeho červený nos byl vybrán jako přirozený nezáměrný jev schopný záměrně (a tento záměr přísluší Armádě spásy, ne jemu) reprezentovat ničivé účinky alkoholismu. Ale co jeho zuby? Neexistuje žádná zvláštní konvence, jež by určovala, že průměrný opilec postrádá řezáky nebo že má černý chrup. Ale jestliže náš opilý muž tyto charakteristiky má, tak by se to také mohlo hodit. Pokud se tento člověk stává znakem, pak ty z jeho charakteristik, které se nehodí k účelům reprezentace, také získávají jistý druh zástupné reprezentativní důležitosti. V tom okamžiku, kdy obecenstvo přijme konvenci inscenace, každý prvek této části světa, pojatý do tohoto rámce (postaven na pódium), stává se významuplným<sup>10</sup>). Myslím nyní na sociopsychologickou *rámcovou analýzu* (frame analysis), předloženou Ervingem Goffmanem v jeho nejnovější knize<sup>11</sup>). Goffman si představuje dvě situace, v obou jde o zrcadlo a dámu. První situace: Zrcadlo se nachází v salónu krásy a dáma, namísto aby je použila k úpravě svého účesu, zkoumá kvalitu jeho rámu. To se zdá být nezvyklé. Druhá situace: Zrcadlo je vystaveno ve starožitnictví a dáma, namísto aby zkoumala kvalitu rámu, prohlíží se v zrcadle a upravuje si vlasy. To se zdá být nezvyklé. Rozdíl ve způsobu rámcování změnil význam jednání postav, o které jde. Kontextový rámec změnil význam vyřezávaného rámu zrcadla — to jest rámec jakožto situace dal jiný sémiotický smysl rámu jakožto objektu. Nicméně v obou případech je tu určité rámcování, ideální uvedení na pódium či inscenování, které si vynucuje

...přepisuje sémiotickou příhodnost jak objektům, tak akcím, i když nejsou ani záměrným chováním, ani umělými jevy.

Měl bych však zdůraznit, že až dosud jsem nepatřičně dával dohromady přirozené a nezáměrné znaky. Jsem to schválně, jelikož mnoho sémiotiků se této nepřesnosti často dopouští. Měli bychom to však přiměřeně na pravou míru.

Na jedné straně mohu vytvářet falešné přírodní jevy, jako když úmyslně udělám falešný otisk, abych někoho zmátl. Mohu vytvořit falešný symptom tím, že si obličej pomaluji červenými tečkami, abych předstíral, že mám spalničky.

Na druhé straně mohu tvořit nezáměrně to, co je obvykle považováno za záměrné (nejtypičtějšími příklady jsou psychoanalytická přerěknutí či takové běžné chyby, které každý dělá, když mluví cizím jazykem), ale mohu také tvořit záměrně to, co se obvykle považuje za nezáměrné. Např. výslovnost nějakého člověka říká, že je — řekněme — Francouzem hovořícím anglicky. Volba anglických slov je záměrný akt, výslovnost těchto slov — i když je to sémioticky důležité (znamená to: „Jsem Francouz“) — je nezáměrná. Ale co říkávní osobou, která úmyslně vydává jakoby francouzské fonémy, což má znamenat „Jsem Francouz“, tímco je to naprosto po všech stránkách Američan — možná agent CIA pokoušející se získat politické informace rozhovorem s francouzským komunistou (aniž by věděl, že zjevně stejné informace by mohl získat z novinového deníku *L'Humanité*)? Je rozdíl mezi hercem, který — aby předstíral, že byl zmrskán — namaluje si na své ramena červené čáry, a jiným (profesionálnějším hercem, který se ortodoxněji drží zásad realismu), jenž se opravdu zraní, aby získal skutečně krvavé šrámy?

Nemám nikterak jasné a určité odpovědi na tyto otázky. Chtěl jsem jen ujasnit, do jaké míry jsou základní problémy dramatické fikce přísně spojeny se základními problémy obecné sémiotiky.

Myslím (a tento bod jsem rozvedl jinde), že základní mechanismy lidské interakce a základní mechanismy dramatické fikce jsou tytéž. Tato moudrost nepochází ode mne: od Goffmana k Batesonovi a od současných výzkumů v etnometodologii ke zkušenostem skupiny v Palo Alto (vzpomeňme také na behaviorální modely herce Erica Berna v jeho *Jak si lidé hrají*)<sup>12</sup>), každodenní život je nazírán jako příklad divadelního představení. To konečkonců vysvětluje, proč estetika a uměnověda měly vždy podezření, že divadelní představení je příkladem každodenního života. Není to divadlo, jež má schopnost imitovat život; je to společenský život, jenž je rozvržen jako nepřetržitě představení, a v důsledku toho existuje spojitost mezi uměním a životem.

Dovoľte mi nastínit elementární matici, uvažující osm možných typů interakce ve vysílání a přijímání nezáměrného chování coby znaků. Do sloupce „V“ zařaďme záměr vysílatele („+“ znamená, že chování je záměrné a „-“, že je nezáměrné), do sloupce „A“ uvádějme záměrnost či nezáměrnost reakce adresáta, a do sloupce „Z“ záměr, jenž adresáta připisuje (nebo nepřipisuje) vysílateli.

V	A	Z	
+	+	+	+
2	+	+	-
3	+	-	(+)
4	+	-	(-)
5	-	+	
7	-	-	(+)
8	-	-	(-)

Příklad číslo 1: Herec kulhá předstíraje, že je chromý. Adresát chápe, že tak činí úmyslně.

Příklad 2: Simuluji kulhání, abych v adresátovi vytvořil dojem, že jsem chromý, a adresát vědomě přijme tuto informaci a věří, že mé chování je nezáměrné. Reprezentuje to typický případ úspěšné simulace.

Příklady 3 a 4: Chci se zbavit únavného návštěvníka a bubnuji prsty na psací stůl, abych vyjádřil nervózní napětí. Adresát to přijímá jako podprahový stimul, jenž jej dráždí; není schopen mi připisat ani záměrnost ani nezáměrnost, ačkoliv později by si mohl (či nemusel) uvědomit co se stalo a přisoudit mému jednání kladnou či zápornou záměrnost.

Příklady 5 a 6: Unaven týmž návštěvníkem nezáměrně bubnuji prsty. Návštěvník si uvědomuje situaci a přisuzuje mi kladný či záporný záměr.

Příklad 6 je také případem pacienta dopouštějícího se neúmyslného přeřeknutí během rozhovoru se svým psychoanalytikem, který pochopí tento znak a pozná, že byl vyslán nezáměrně.

Příklady 7 a 8 jsou variacemi případů 3 a 5 s odlišnou strategií nepochopení.

Ve skutečnosti můžeme z této matrice získat všechny základní zápletky západní komedie a tragédie, od Menandra k Pirandelovi nebo od Chaplina k Antonionimu. Ale matrice by mohla být ještě komplikovanější tím, že bychom přidali ještě čtvrtou položku; to jest záměr, který si vysílající přeje, aby mu byl adresátem přisouzen. „Říkám ti *p* abys věřil, že lžu a že ve skutečnosti jsem měl na mysli *q*, zatímco se skutečně jedná o *p*.“ Vzpomeňme na židovský příběh, o němž referuje Lacan: „Proč mi říkáš, že jedeš do Krakova, abych uvěřil, že jedeš do Lembergu, zatímco ve skutečnosti opravdu jedeš do Krakova, a tím, že mi to otevřeně říkáš, pokoušíš se to zakrývat?“ (Italská badatelka Paola Gulli nedávno aplikovala tuto matici na ono známé „nic“ pronesené Kordélií, aby prozkoumala různé vzájemné působení interpretací a nedorozumění, která probíhají mezi Kordélií a králem Learem, Kordélií a Francouzem, králem Learem a Kentem atd. V nepublikovaném rukopise o rétorice však Paolo Valesio zkomplikoval dále tuto analýzu tím, že interpretoval Kordéliino „nic“ jako duchaplný rétorický prostředek určený ne k přesvědčení krále Leara, ale spíše k tomu, aby informovala Francouze o svém duševním rozpoložení a rétorických schopnostech.)

Vrátíme-li se k našemu ubohému podnapilému pokusnému králíkovu (který, věřím, je poněkud unaven tím, že ho nechali stát na pódiu neúměrně dlouhou dobu), jeho přítomnost by mohla být znovuuvážena ve světle výše uvedené matrice. Rozhodně bychom do této pouhé přítomnosti mohli soustředit celý soubor problémů probíraných Austinem a Searlem pokud jde o *řečové akty*<sup>13</sup>), a všechny ty otázky, jež kladla logika přirozených jazyků nebo epistemická a dixastická logika ohledně všech těch výrazů jako „Chci, abys uvěřil; Věřím, že věříš; Tvrdím, že; Slibuji, že; Prohlašuji, že, atd.“ V samotné přítomnosti onoho opilého muže jsme svědky velmi důležité antinomie, jež pronásledovala dějiny západního myšlení po dva tisíce let. Je známa jako „paradox lháře“: někdo tvrdí, že vše, co říká, je lež.

Stejně by měl opilý muž otevřít svá zpusťovaná ústa a pronést něco jako „Miluji lihoviny“ nebo „Nedůvěřuj alkoholu“ . . . Tedy přesně v tomto okamžiku bychom se měli vyrovnat s lingvistickým a logickým okruhem problémů týkajících se rozdílu mezi *sujet de l'énonciation* a *sujet de l'énoncé*. Kdo hovoří, *qui parle*? To podroušené individuum? Třída, kterou reprezentuje? Armáda spásy?

Luis Prieto nedávno upozornil, že v divadle (stejně jako ve filmu) slova nejsou průhledná znaková-vehikula odkazující zpět k svému obsahu (a skrze něj k věcem). Jsou to znaková-vehikula odkazující zpět k jiným znakovým-vehikulům, totiž k třídě znakových-vehikulů. Jsou to zvukové objekty pojaté jako objekty a prezentované (ostended) jako takové. Tvrzení „Miluji lihoviny“ neznamená, že subjekt promluvy miluje lihoviny — znamená to, že někde je někdo, kdo miluje lihoviny a kdo to říká. V divadle a filmu verbální vystupování odkazuje zpět k verbálním vystoupením, o nichž inscenace vypovídá.

V určitém smyslu je každé dramatické předvádění (ať už na jevišti nebo na plátně) složeno ze dvou řečových aktů. První je předváděn hercem, který vytváří performativní tvrzení „Já hraji“. Tímto implicitním tvrzením herec říká pravdu, jelikož oznamuje, že *od tohoto okamžiku* bude lhát.

Druhý řečový akt je reprezentován pseudotvrzením, v němž subjekt tvrzení je už charakterem, ne hercem.

Logicky  
odpovědu  
vení: Kv  
rozhodnu  
máme na  
Existu  
dá, že řík  
ný pouze  
Mann ří  
V tomto  
říká per  
Serena.  
typickéh  
Jakmi  
ce — zb  
značný v  
V roce  
znaky v  
denotaci  
připome  
představ  
mohl zn  
všech m  
Nimě  
rétorick  
jelikož o  
va příkla  
protějšel  
neměli s  
nádhern  
v tomto  
Jeliko  
už není  
středmos  
být inter  
kontext  
spojilo j  
Co by  
„neřest“  
jsme př  
výpověd  
Všech  
na lidsk

Ironicky řečeno tyto výroky jsou referenčně neprůhledné. Když řeknu „Paul řekl, že Marie přijde,“ jsem odpovědný za pravdivost tvrzení „Paul řekl, že p,“ ne za pravdivost p. Totéž se stane v dramatickém představení. Kvůli prvnímu performativnímu aktu se vše, co jej následuje, stane referenčně neprůhledným. Skrže rozhodnutí účinkujícího („Jsem někdo jiný“) vstupujeme do možného světa představení, světa lži, v němž je nárok oslavovat dočasné potlačení skepse.

Existuje rozdíl mezi narativním textem a divadelním představením. Ve vyprávění se o autorovi předpokládá pouze pravda, když mluví jako subjekt aktu promluvy, a jeho diskurs se pokládá za referenčně neprůhledný pouze když mluví o tom, co řekl Julien Sorel nebo David Copperfield. Ale co literární text, v němž Thomas Mann říká „Já“ a „Já“ není Thomas Mann, ale Serenus Zeitblom vyprávějící co řekl Adrian Leverkühn? V tomto momentu se vyprávění stává velmi podobným divadlu. Autor implicitně začíná svůj diskurs tím, že říká performativně: „Já jsem Serenus.“ (Jako v případě toho opilce není nutné, aby přijal všechny vlastnosti Serena. Stačí, že reprodukuje jisté případné rysy, totiž určité stylistické prostředky schopné jej konotovat jako typického německého humanistu, kultivovaného a staromódního měšťáka střední vrstvy.)

Jakmile toto řečeno — jakmile máme metodologické stanovisko, že fikce a reportáž jsou případy inscenace — zbývá se zeptat „Jak hovoří charakter, který jedná jako prvek inscenace?“ Mají jeho slova jednoznačný význam? Znamenají jenom jedno a nic jiného?

V roce 1938 sovětský folklorista Bogatyrev ve fundamentálním článku o znacích v divadle<sup>14</sup>) upozornil, že znaky v divadle nejsou znaky věci, ale znaky znaku věci. Měl na mysli to, že — mimo svou bezprostřední denotaci — všechny věci, chování a slova užitá v divadle, mají navíc *konotativní* moc. Bogatyrev např. připomenul, že herec hrající hladovějícího člověka může jíst nějaký chléb jako chléb — herec konotuje představu hladovění, ale chléb, který jí, je denotativně chléb. Ale za jiných okolností by fakt požívání chleba mohli znamenat, že tento hladovějící muž jí pouze chudou stravu a tudíž kus chleba nejen že denotuje třídu všech možných kousků chleba, ale také konotuje představu chudoby.

Neméně náš opilec dělá něco víc než aby pouze konotoval opilost. Když tak činí, zcela určitě realizuje rétorickou figuru, metonymii, jelikož zastupuje příčinu své fyzické devastace; uskutečňuje tak antonomázií, jelikož on, individuálně pojat, zastupuje celou svou kategorii — je opilcem par excellence. Ale podle Peirceova příkladu realizuje také ironii pomocí antonymie. On, opilec, oběť alkoholismu, zastupuje ironicky svůj protějšek; velebí výhody střídmosti. Implicitně říká „Jsem takový, ale neměl bych takový být a vy byste se neměli stát něčím takovým jako jsem já.“ Nebo, na jiné úrovni, „Vidíš jak jsem krásný? Uvědomuješ si, jaký nádherný vzorek lidstva já tu zastupuji?“ Ale abychom pochopili ironii, potřebujeme správné rámcování: v tomto případě jsou to transparenty Armády spásy, které jej obklopují.

Jelikož jsme se přiblížili rétorické rovině, jsme povinni vyrovnat se s rovinou ideologickou. Náš opilý muž už není více prostá přítomnost. Dokonce není ani pouhou rétorickou figurou. Stal se ideologickou abstrakcí: střídmost vs. alkoholismus, ctnost vs. neřest. Kdo řekl, že pítí je špatné? Kdo řekl, že předvedení opilosti musí být interpretováno jako ironické varování a ne jako pozvání k nejorgiastičtější svobodě? Zjevně sociální kontext. Fakt, že opilec byl vystaven pod transparenty Armády spásy, zavazuje obecenstvo k tomu, aby si spojilo jeho přítomnost s celým hodnotovým systémem.

Co by se bylo stalo, kdyby opilec byl vystaven pod transparenty revolučního hnutí? Byl by stále označoval „neřest“ nebo spíš „odpovědnost systému“, „výsledky špatného řízení“, „celý hladovějící svět“? Jakmile jsme přijali to, že opilec je také rétorická figura, musíme se na něj také začít dívat jako na ideologickou výpověď. Sémiotika inscenace je neodmyslitelně sémiotikou tvorby ideologií.

Všechny tyto věci, tato spleť rétorická mašinérie, jsou navíc umožněny skutečností, že se pouze ne díváme na lidské tělo obdařené jistými rysy — díváme se na lidské tělo, které stojí nebo se pohybuje v rámci



fyzického prostoru. Tělo by se nemohlo potácet, kdyby tam nebyl obklopující prostor dávající mu orientaci nahoru a dolů, vpravo a vlevo, vstát, lehnout si. Kdyby byla těla dvě či více, prostor by vytvořil možnost spojovat daný význam s jejich vzájemnými vzdálenostmi. Tak vidíme, jak problémy inscenace odkazují zpět k problémům mnoha jiných sémiotických jevů, jako je proxémika (sémiotika prostorových vzdáleností) nebo kinesika (sémiotika gest a pohybů těla). A uvědomujeme si, že tytéž sémiotické parametry mohou být aplikovány na sémiotiku divadla, filmu, architektury, malířství, sochařství.

Od idiosynkratické povahy divadelního fenoménu jsme dospěli k obecným problémům sémiotiky. Avšak divadlo má další rysy, jež je odlišují od jiných forem umění a naprosto jasně je spojují s každodenní konverzачní interakcí — např. se obecenstvem pohlížející na opilce může smát, může jej inzultovat, a on může reagovat na reakci lidí. Divadelní sdělení jsou formována také zpětnou vazbou utvářenou těmi, jimž jsou určena.

Takže sémiotika divadelního představení ukázala, během naší krátké a úvodní analýzy, své vlastní *proprium*, své charakteristické a zvláštní rysy. Lidské tělo, spolu se svými konvenčně zjitelnými vlastnostmi, obklopené či doplněné souborem objektů, zasazené do fyzického prostoru, zastupuje pro reagující obecenstvo něco jiného. Z tohoto důvodu bylo zarámčováno do určité performativní situace, která zajišťuje, že musí být chápáno jako znak. Od tohoto momentu je opona zdvižena. Od tohoto momentu se může stát cokoliv — Oidipus naslouchá Krappově poslední pásce, Godot se setkává s Plešatou zpěvačkou, Tartuffe umírá na hrobě Julie, El Cid Campeador hází šlehačkový dort do tváře Dámy z kaméliemi.

Ale divadelní představení začalo už předtím — když Averroes pokukoval na chlapce, který říkal „Já jsem muezzin“.

#### Poznámky

<sup>1)</sup> V *Ecově* popisu *Borgesovy* povídky je řada nepřesností. Bylo třeba provést úpravy podle českého překladu, který vyšel r. 1969 v překladu K. Uhlíře ve sbírce nazvané *Artefakty*.

<sup>2)</sup> *Kowzanova* klasifikace je už v jeho článku *Le signe au théâtre*. Introduction à la sémiologie de l'art du spectacle, *Diogenes* 61, 1968, str. 59—90. Česká verze vyšla pod názvem *Znak v divadle* (*Prolegomena scénografické encyklopedie* 18, Praha 1973).

<sup>3)</sup> *Srv. Jean-Louis Schefer: Scénographie d'un tableau*, Paris 1969.

<sup>4)</sup> *Eco* neuvádí příslušný odkaz. Za lokalizaci citátu děkuji *M. Hilskému*. Uvedený incipit pochází z *Joyceova* díla *Finnegan's Wake*. Doslovný překlad incipitu by jen zastiřel složitou síť konotací, k níž *Joyceův* text odkazuje. Základní *Ecův* záměr je snad jasný: postavit proti sobě promluvy jednoduchou a významově komplikovanou.

<sup>5)</sup> *Srv. F. Fergusson: The idea of theater. The art of drama in changing perspective*, Princeton 1949. — *E. Souriau: Le Deux Cent Mille Situations dramatiques*, Paris 1950. — *P. Szondi: Theorie des modernen Dramas*, Frankfurt a M. 1956.

<sup>6)</sup> Český překlad některých *Peirceových* statí vyšel ve velmi cenném výboru (a překladu) *B. Palka a D. Shorta* — viz *Lingvistické čítanky I, Sémiotika sv. 1, Praha (FF UK) 1972*

<sup>7)</sup> Pojem „znakové vehikulum“ používá především *Ch. Morris* — *srv. např. jeho studii Základy teorie znaků* (z r. 1938); česky vyšla v překladu *B. Palka a D. Shorta* ve výboru *Lingvistické čítanky Sémiotika sv. 2, Praha (FF UK) 1970*.

<sup>8)</sup> *Jakobsonovy* termíny jsou popsány především v jeho studii *Linguistics and Poetics* (vyšla v *Sebeokově* edici *Style in Language* r. 1960). Český překlad této stati byl zařazen do dnes těžko dostupného výboru *Slovesné umění a umělecké slovo* (Praha 1969; o několik let později tento výbor vyšel v *Michiganu*), který uspořádal *M. Cervenka* a předmluvu napsal *F. Vodička*.

<sup>9)</sup> Tento citát pochází z *Morrisovy* studie *Základy teorie znaků* — viz pozn. 7.

<sup>10)</sup> To je myšlenka dávno známá v sémiotice *Pražské školy* — *srv. např. Veltruského stať Člověk a předmět na divadle, SaS 6, 1940*.

<sup>11)</sup> Jistou koncepci rámcové analýzy (v aplikaci i na divadlo) najdeme už u *O. Zicha* — především v jeho studii *Estetická příprava mysli, Česká mysl XVII, 1921*; zmínky najdeme i v *Estetice dramatického umění*.

*Goffmanova* práce *Frame Analysis* vyšla r. 1974.

<sup>12)</sup> Nejznámější výbor z *Batesonových* prací vyšel pod názvem *Steps to an Ecology of Mind*. Pokud jde o na něj navazující skupinu z *Palo Alto*, připomeňme alespoň práci *Pragmatics of Hu-*

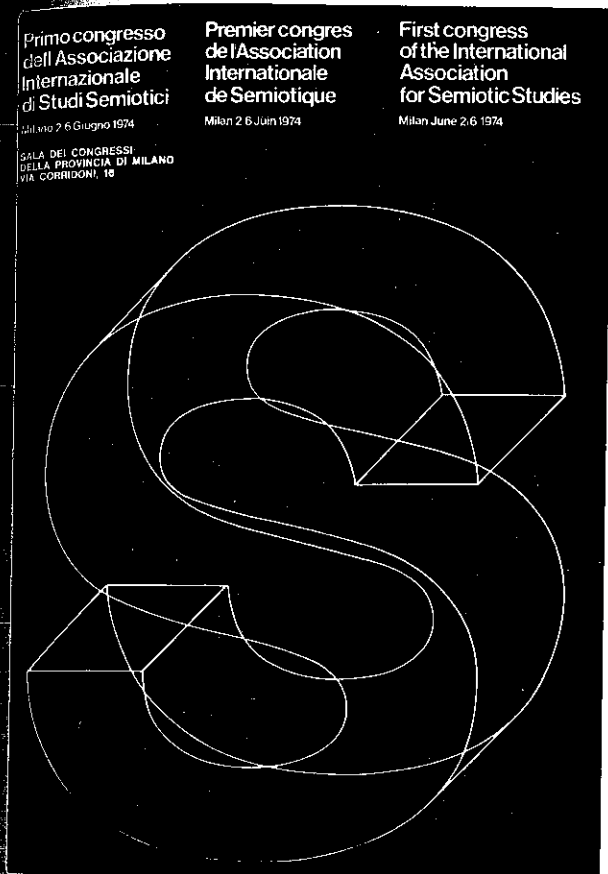
Communication autorů P. Watzlawicka, J. H. Beavinové  
 a D. D. Jacksona, New York 1967. Bernova kniha (*Games  
 and Symbols Play*) vyšla v českém překladu r. 1970.

Základní dílo J. L. Austina: *How to do things with Words*,  
 Harvard University Press 1962, a J. R. Searla: *Speech Acts. An*

*Essay in the Philosophy of Language*, Cambridge University  
 Press 1969.

<sup>14)</sup> Jde především o Bogatyrevův článek *Znaky divadelní*  
 z r. 1938; je přetištěn ve výboru *Souvislosti tvorby*, Praha 1971  
 (uspořádal J. Kolár).

Přeložil a poznámkami opatřil Miroslav Procházka



## ECO A EMBLÉM.

Ať už to je či není Ecův vlastní výtvarný nápad, emblém se poprvé objevil jako výtvarný symbol Prvního kongresu Mezinárodní asociace sémiotických studií v Miláně, 1974, a stal se pak znakem asociace. Podle Ecova vlastního vysvětlení znamená symbol (jakožto plastické S) jak *sémiotiku*, tak i její *předmět*, znak (*signum, sign, signe*), také však (jakožto útvar vzniklý spojením dvou plošných „S“) podvojnost znaku (spojení „signifiant“ a „signifié“, tj. znaku a významu), transparenční (průzračnost) znaku, navíc však i (jakožto podvojná figura před očima se neustále proměňující) spojitost problematiky znaku s problematikou „tvaru“ a „pozadí“ v tvarové psychologii, znak jakožto *bludiště* i znak jakožto *coś otevřeného interpretacím* a významům. Hle — celé Ecovo otevřené dílko aneb *opera aperta*.