

rací tohoto druhu, všechny však lze odvodit ze dvou základních: přitakání a popření. Má-li být zdůrazněno A, je nejdříve třeba je popřít a exponovat non-A či anti-A, na jehož pozadí se teprve A stane samo sebou. Naopak „přítakání“ (tedy „přidání téhož“) může mít formu opakování nebo zveličení, ať už postupného či náhlého. Kombinace těchto prostředků dospěje pak k řadě rafinovaných technik kompozice jako je vyostření kontrastu, náhlý zvrát, triumfální obrát (pafetiškeske razvitie), napjaté očekávání (suspense), novelistická kompozice, slučování funkcí atd.

To vše může budít dojem, že model je budován skutečně deduktivně, matematicky, „odshora dolů“, postupnou kombinací a konstrukcí v přirozeném pořádku věcí „po proudu času“. Ve skutečnosti je však celý model ryze empirický, vyabstrahovaný z konkrétní reality zpětným hledáním od ústí k pramenům: pokus derivovat nakonec všechno zase z tématu je jen kontrolní zkouška dosažených výsledků a použitých postupů. To je i případ zatím — pokud vím — jediné aplikace tohoto generativního modelu na texty dramatické (Sčeglov, 1977). V první části studie hledá autor — zkusmo a empiricky — „strukturní invariant“ Molièrových komedií, a nacházejí jej — nečkejme zde žádný zvláštní objev — v propagaci port-royalské etiky racionálního jednání („raisonné“), v ideálu občanské (= měšťanské) normálnosti. Po přením, protikladem normálnosti je exces, excentričnost. Excentričnost má však v sobě zárodky svého vlastního popření. Excentrikem lze manipulovat pod zámlinkou pomoci v kritické situaci, ať už navozené přirozeně či nastražené jako past, „praktický žert“ (česky řečeno bouda). Excentričnost se tím experimentálně (a exemplárně) znemožní, rozumná normálnost a přirozenost triumfují. Platnost nalezeného invariantu se pak, v druhé půli studie, konstruktivně ověřuje „kontrolní zkouškou“, již je pokusné generování Pána z Prasátkova.

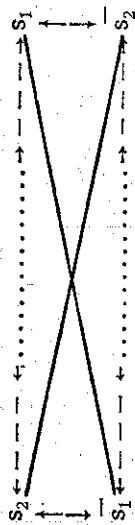
Jak víme, generativní model Θ — T není od toho, aby produkoval divadlo, a mluví k textům literárním, a produkuje-li přece jen, jako v právě zmíněném případě, texty divadelní, plodí je jako literaturu. Při tom nejde o to, aby se na výstupu dospělo až ke Zprávě,

(tedy k slovnímu znění dramatického textu), která by měla být na terminálu (výstupu posledním, konečné etapy generování), stačí, když se dospěje k Objektu₁ zhruba definovanému v podobě sledu událostí (fabule, trame événementielle, atp.). Stejně dobře je si však možno představit generativní model téhož typu produkující Zprávou₂, tedy divadelní představení, nebo aspoň jeho fiktivní Objekt₂ (zhruba totožný s Objekt₁em, ovšem daleko propracovanější) v podobě nějakého detailního popisu, přinejmenším popisu některé složky. Takový model nebyl zatím, pokud vím, vypracován, existuje však něco velmi podobného, totiž generativní model režiséřské invence (tak bychom jej aspoň mohli nazvat) extrahovaný z Ejezenštejnových lekcí filmové režie.³³ V těchto lekcích je skutečně vše, co je ke konstrukci takového modelu potřeba: vstupní zadání (v podobě obecného požadavku obsaženého v literárním scénáři či filmové povídce), výstupní text (detail technického scénáře), „gramatický“ rozbor vstupního zadání i „transformační historie“ příslušného prvku (fragmentu) výstupního textu, takže navržený generativní model generuje svůj aspekt Objektu₂ (určitý fragment mizanscény) přesně stejným způsobem, jakým *porožďajščaja mo-deľ* Θ — T pracovala k porodu Objektu₁. Opět je tu nejdříve abstraktní formulování požadavku, pak hledání ve „slovníku skutečnosti“, nalezení předmětu, který tímto požadavkům vyhovuje, a to předmětu v daném příběhu pokud možno již fungujícího, a posléze opakování celé procedury na další etapě až do zkonstruování Objektu₂ v podobě uspokojující všechny výchozí abstraktní požadavky. A tak se zdá, že stejné principy, které platí v režii filmové (fixované záznamem), platí i v režii divadelní (fixované herce-kou pamětí).

1.2.2 Abstraktní verze abstrahuje od rozdílů mezi textem a představením a hledá strukturální invarianty příběhu. Škola Proppova a její francouzská odnož

Zkoumání strukturálních invariantů má v ruské vědě slavnou tradici, spjatou zejména s průkopnický-

loženou právě na jeho jevovosti a „povrchnosti“: už Hofmannsthal věděl, že „hloubka je na povrchu“, a sémiotika jde přesně tímto směrem, ne nadarmo je její největší, vpravdě zakladatelskou postavou sv. Augustin, filosof niternosti a přece se hluboce zajímající o něco tak povrchního či povrchového, jako jsou znaky! Být sémiotik a nezajímat se o toto jevení a jevové prostředkování znamená nemít zájem o to, co dělá sémiotiku sémiotikou. Ne ovšem pro Greimase. Pro něho je předmětem sémiotiky to, co je „mezi znaky a před znaky“, totiž smysl, jeho vynošení v hloubkových strukturách a jeho artikulace postupnými tvořivými operacemi v podobě signifikace (což je slovo ve francouzské sémiologii a sémiotice dvojnásobně: znamená jak význam, tak i signifikaci, tj. vytváření znaků). Jak vidět, jisté podobnosti k předchozímu sovětskému modelu Smysl—Text tu jsou, zatímco však sovětský lingvisté se vyjadřovali velmi rezervovaně o všem, o čem se nedalo smysluplně mluvit, např. o výchozím hypotetickém „sémiotickém zápisu“ (charakterizovali jej — či spíše jen naznačovali několika zkusnými postuláty), Greimasův model si v této utopické krajině „sémiotického univerza“ počíná jako absolutní suverén. Za základní stavební panel tohoto univerza (nebo aspoň jeden z takových panelů) pokládá to, čemu říká „sémiotický čtverec“, totiž dvojnásobně znázornění dvou různých opozic (protikladů), opozice s_1 versus s_2 (jakožto non- s_1), a opozice s_1 versus s_1 :

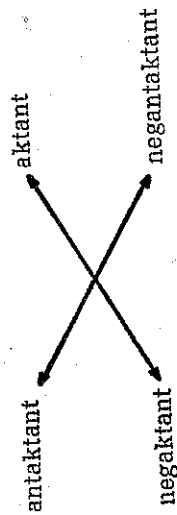


přičemž vodorovné jsou vztahy kontrárnosti, svislé vztahy implikace a úhlopříčné vztahy kontradikce. Podobnost s „logickým čtvercem“ Aristotelovým (přesněji Apulejovým), známou mnemotechnickou pomůckou z nauky o soudu (v učebnicích klasické logiky, je očividná; někdy se (lichotivě) zmiňuje i podobnost matematickým grupám Kleinovým³⁷. Greimas ovšem tvrdí, že k obrazci dospěl nezávisle na logice,

mi pracemi A. I. Nikiforova a V. J. Proppa³⁴; oba sice analyzovali „jenom“ pohádku, ovšem strukturální invarianty (konstanty), které se jim z tohoto materiálu podařilo vydestilovat, jsou natolik abstraktní, že se dají považovat v oboru narativních textů (zpráv) za univerzální a můžeme je tedy najít i v divadle. (Koneckonců některé z těchto invariantů, nalezených těmito badateli, patří i obecnému povědomí a každodennímu jazyku: na to nemusí být člověk divadelní, literární či filmový vědec, aby mluvil např. o hrdinovi toho a toho příběhu, dramatu či filmu.) Neméně účelnou tradici má však podobné zkoumání i ve Francii, pro nás tím cennější, že zaměřené na invarianty dramatické, ať už situační, jako klasická práce G. Poltiho *Les 36 situations dramatiques*, 2ème ed., Paris 1924, nebo zaměřené k typologii postav a chápající situace jako kombinatoriku těchto typů (*Souriauova často připomínaná kniha Dvě stě tisíc dramatických situací*).³⁵ Není tedy divu, že když Proppovy myšlenky pronikly do Francie (stalo se to zásluhou Jakobsona a Lévi-Strausse), musely se tu, zejména tam, kde šlo o analýzu dramatu, setkat s touto domácí tradicí a navíc i se zcela aktuálními, ba módními snahami o „strukturální sémantiku“ (Greimas, 1966)³⁶, tím spíše, že tyto snahy, ať všeobjímající, univerzalistické, panlingvistické (správněji utvořeno *paralingvistické*) a „lingvisticky imperialistické“ nebyly prostě jistých dramatických či divadelních rysů, na rozdíl od lingvistiky sovětské divadelních zcela uvědoměle.

Greimasova abstraktní sémantika má jistou vzdálenou podobnost se sovětským transformativním pojetím „generativní sémantiky“, na rozdíl od ní je však zcela nedotčena jakýmkoli kybernetickými či exaktními aspiracemi, zato přísně respektující dogmata svého velkého guru. Greimas opovrhne pojmem znak, soustředění na problematiku znaku pokládá za překážku rozvoje sémiotiky ne snad pro „nečistotu“ tohoto pojmu, na kterou poukázal Bolzano, ale proto, že znak je záležitost jevová a vnějšková: je zavádějící zabývat se tím, jak se znakové systémy jeví, důležitější jsou jejich (vnitřní) „mody existence a organizace“. Zdá se, že Greimas vůbec nepochopil (nebo se o ni nezajímá) instrumentální podstatu znaku, za-

totiž sémantickou aplikací fonologických opozic Brøndalových, tj. aplikací toho, co Brøndal stanovil pro „plán výrazu“, na „plán obsahu“. Buď jak buď, jednotlivé vrcholy čtverce — zatím osídlené abstraktními sémantickými jednotkami — stačí obsadit personifikovanými abstrakcemi (či zabstraktněnými personami), totiž *aktanty* (i Greimas užívá tohoto Tesnièreova termínu) a z abstraktního schématu je rázem cosi jako schéma dramatické situace. V pojetí J. C. Picarda vypadá takto:



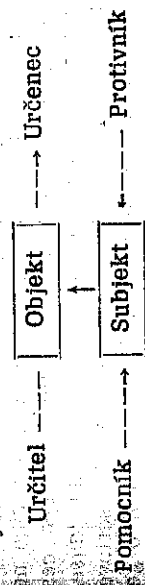
Celé schéma je možno dále rozvinout na šestiúhelník (v abstraktní poloze zavedením termínu neutrálního na straně jedné a komplexního — proč ne „utráleného“ či utraktivického? — na straně druhé) — případně prý i do prostoru v podobě krychle, v každém případě hloubková struktura integruje více takových „sémiotických čtvrců“ a je schopna produkovat velký počet narativních promluv (tento plurální charakter je další rys, který má Greimasova koncepce společný se sovětským S—T modelem). Zatímco sovětský model nikde s paralelou „promluva — představení“ neoperuje a nechá spíš na čtenáři, aby si jí, pokud mu vytanula na mysl, sám celý výklad ilustroval a přikrášlil, Greimas se směle pouští do metafor a analogií, dá se jimi sám snadno přesvědčit a uvěřit, že věta (v originále „propozice“) „není v tomto pojetí nic jiného než představení, které si tu pořádá sám pro sebe *homo loquens*,... představení, které je permanentní: obsah akcí se neustále mění, akteři se střídají, ale výpověď — představení (énoncé — spectacle) zůstává stále totéž, protože jeho permanence je zaručena jedinečnou distribuční rolí“. Což je sice překrásná řečnická tiráda, obávám se však, že pramálo platná jak lingvistice, tak divadlu.

Svoji vlastní teorii aktantů, teď již nikoli lingvistických, ale obecně „vyprávěcích“, narativních, tj. tako-

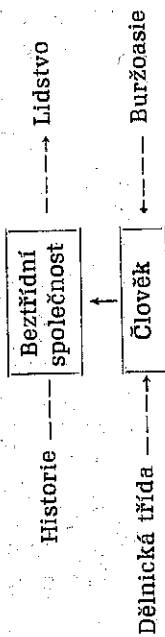
vých, které lze najít „pod“ každým vyprávěním (románem, hrou, obrazkovým seriálem), neodvozuje však Greimas přímo ze svého čtverce, jako spíš z Proppa a Souriaua, do jejich empirické typologie však vnáší lingvistický pořádek a lingvistické (přesněji fonologické) třídění v pojmových dvojicích („binárních opozicích“) subjekt — objekt, adreser — adresát (tak se dá snad nejlíp přeložit Greimasova dvojice „destinateur — destinataire“), a pomocník — protivník. Víc než dlouhý výklad osvětlí srovnávací tabulka:

Propp	Souriau	Greimas
Hrdina	„Lev“ (orientovaná síla tematická)	Subjekt
Princezna	„Slunce“ (orientující hodnota)	Objekt
Dárce	„Luna“ (zdvojení síly, pomocník)	Pomocník
Pomocník	„Mars“ (oponent)	Protivník
Protivník (škůdce)		
Falešný hrdina	„Váhy“ (přidělovač dobra)	Určující
Zplnomocnitel	„Země“ (příjemce dobra)	Určený

Jak vidět, sedm „dějstvujících lic“ Proppových se zhruba kryje se šesti „dramatickými funkcemi“ Souriauyými (ostatně Souriau uvažoval rovněž o sedmi) a se třemi kategoriemi dvojic Greimasových. Celou hru je pak možno popsat jako sled situací chápaných jako kombinace shora vypočítaných aktantů, přičemž celkové rozvržení sil prý lze vyjádřit například následujícím schématem:



Co budeme považovat za tu kterou „dramatickou funkci“ záleží samozřejmě na typu hry (a samozřejmě i subjektivitě našeho výkladu). Greimas například přiděluje militantnímu marxistickému dramatu takovou interpretaci:



Podobně uvažuje Greimas i o modelu mýtickém, a freudistickém (libido, Ego, Super-Ego, Id). Greimase a celou jeho dnes už světově proslulou školu není radno podceňovat: najde se v něm i řada slušných postřehů (celé drama například redukuje — podobně jako jiné narativní struktury — na situační sled „zkoušky“, v jeho schématech je však sotva o mnoho víc než v běžných pedagogických náčrtcích a „názorových pomůckách“).

Sémiotiku narativních struktur můžeme nepochybně aplikovat na divadlo či na drama: to, co tím dostaneme, není ovšem sémiotika dramatu či divadla, ale zase jen sémiotika narativních struktur (nebo, chcete-li, „naratologie“). Je natolik abstraktní (a natolik „hloubková“), že vůbec nedospěje k oněm povrchovým a „jevovým“ vrstvám, které právě dělají drama dramatem a divadlo divadlem.

1.2.3 Abstraktní verze abstrahuje od rozdílů mezi textem a představením a hledá strukturální invarianty dramatické formy: Steen Jansen

Přesto se dá i touto abstraktní cestou na základě sériového pojetí divadla dospět k výsledkům osvětlujícím specifickou podstatu dramatu a divadla (tedy právě toho, co dělá divadlo divadlem). Přesněji řečeno, není to touto cestou, ale poněkud jinou, sice méně abstraktní, zato však neskonale exaktnější, cestou, kterou postupuje dánský badatel Steen Jansen ([1968, 1973]). Na rozdíl od jiných teoretiků sériového zaměření nejde Jansenovi ani o genezi, ani o ge-

nerování, ani o vystižení vztahu dramatu (tedy Zpráv₁) a divadla (Zpráv₂), ba dokonce ani o zkoumání rozdílů mezi nimi. Vztah mezi dramatem a divadlem bere prostě jako daný, po rozdílech nepátrá, naopak co ho jediné zajímá, jsou shody. Nejde mu ani v nejmenším o genetickou prioritu jednoho nebo druhého: od té zcela abstrahuje. S genetickým pojetím ho však spojuje to, že se chápe faktu dvojdomosti dramatu a divadla (v jansenově terminologii: dramatického díla) jako klíče k jeho specifičnosti. Jestliže to, čemu se říká dramatické dílo se nabízí našemu pozorování ve dvou podobách, v podobě psaného textu a v podobě představení (mezi nimiž existuje vztah korespondence či solidarity) a jestliže se dá tvrdit, že obě tyto dvě podoby jsou dva způsoby prezentace jednoho a téhož dramatického díla, pak musí existovat něco, co je oběma těmto souborům jevů společné a co oba stejně adekvátně vyjevují („manifestují“), a toto něco nazývá Jansen *dramatický aspekt dramatického díla* (ale stejně dobře to můžeme charakterizovat i jako invariant či společnou formu Zpráv₁ a Zpráv₂).

O „dramatickém aspektu“ lze tedy mluvit jen tehdy, existuje-li text a s ním korespondující (či „solidární“) představení, kteroužto dvojici Jansen označuje spřežkou „text/představení“, čímž specifikuje jak druh textu a představení, jimiž se chce zabývat, tak i hlediště o text, neztrácí ze zřetele představení a naopak. Co víc, neustálý zřetel k oběma částem zpřežené dvojice mu dává klíč k velmi vtipnému a přesnému definování pojmů. Text/představení, každý a každé, se skládá z dvojíh prvků: z těch, které patří do kategorie *Replika*, a z těch, které patří do kategorie *Režie* (Jansen, píšící francouzsky, užívá tohoto nefrancouzského termínu, a Francouzi — např. Ubersfeldová [1978: 21 — to přijímají]). Specifická diference, která odlišuje prvek textu/představení „replika“ od prvku textu/představení „režie“, je v tom, že prvek „replika“ je *jak v textu, tak i v představení* vyjádřen *jazýkově*, zatímco prvek „režie“ je *v textu* vyjádřen prostředky *jazýkovými*, zatímco *v představení* prostředky — obecně řečeno — *nejazýkovými*, „scénickými“. Dramatické texty/představení se skládají *vylučně z prvků těchto*