

(Úvod do sémiologie divadelního umění)

Tadeusz Kowzan

Pojem znaku, "séma", se ve filosofii a v dějinách věd těšil velké přeznání. Mezi těmi, kteří se jím pronikavě zabývali, najdeme Hippokrata a stoiky, Platóna i Aristotela, svatého Augustina i Descarta, Leibnize i Locka, Hegela i Humboldta. Pronikl do celé řady věd a oborů (sémiologie, sémiotiky, sémasiologie, sémantiky, sématologie), které měnily jméno i obsah pod vlivem doby, začasť i módy, upadaly v zapomenutí a opět se objevovaly z podnětu některého z velkých myslitelů. Dějiny věd o znaku zasluhují, aby byly systematicky studovány. Zde chceme jen upozornit, že mezi termíny, které jsme shora uvedli, prošel termín sémiologie (nebo sémeiologie) vývojem delším a bohatším než termíny ostatní. Bylo ho užíváno již od dob antického Řecka ve dvou oblastech navzájem dosti odlehlých: v umění vojenském (nauka o manévrování jednotkami pomocí znamení) a v lékařství. Právě v lékařství se tento termín ukázal být nejodolnějším. Ve Francii například se po celé devatenácté století a ještě dnes lékařské studium příznaků nemocí nazývá sémiologií.

Do společenských věd si termín "sémiologie" prorazil cestu zásluhou Ferdinanda de Saussura, přesněji jeho knihy Cours de linguistique générale, rekonstruované po jeho smrti a uveřejněné v roce 1916. Připomeňme pasáže z této knihy, které jsou sice obecně známé, ale musí sloužit za východisko při každém pokusu o rozšíření pole sémiologického bádání ve společenských vědách.

"Jazyk je systém znaků vyjadřujících ideje; lze ho tedy přirovnat k písmu, k abecedě hluchoněmých, k symbolickým obrádům, zdvořilostním formám, vojenským signálům atd. Je jen nejdůležitějším z těchto systémů. Je tedy možno uvažovat o vědě, která by zkoumala život znaků v životě společnosti; tvořila by část sociální psychologie a v důsledku toho i část psychologie obecné; nazvěme ji sémio-

logií (z řeckého sémeion, "znak"). Učila by nás, co jsou znaky, jakými zákony se řídí. (...) Lingvistika je pouze částí této obecné vědy, zákony, které objeví sémiologie, budou použitelné pro lingvistiku (...). Chceme-li odhalit skutečnou podstatu jazyka, je třeba zabývat se nejdříve těmi rysy, které má jazyk společné se všemi ostatními systémy stejného řádu; (...) domníváme se, že studujeme-li obrady, zvyky atd. jako znaky, objeví se nám tyto skutečnosti v jiném světle a pocítíme potřebu seskupit je v sémiologii a vykládat je pomocí zákonů této vědy." 1/

Sémiologii, postulované tímto Ženevským lingvistou (a před ním Ch. S. Peircem pod jménem "sémiotika"), se během půlstoletí nepodařilo konstituovat se jako věda příčně propojující různé disciplíny, ale sémiologické výzkumy učinily velké pokroky v posledních desetiletích, zejména v lingvistice a v sociální psychologii. Byly činěny pokusy zavést metody sémiologické analýzy do některých oblastí tvořících repertoár obecně platných znaků, jako jsou: pravidla silničního provozu, móda, výživa, gesta, vývěsní štíty. Naproti tomu bylo málo pokusů o vytvoření sémiologie umění, s výjimkou literatury, která má nejbliž k lingvistice.

Jedním z prvních pokusů o zkoumání umění jako sémiologického faktu byl příspěvek Jana Mukařovského na Osmém mezinárodním filosofickém kongresu v Praze v roce 1934. Mukařovský vychází ze zásady, že "každý psychologický obsah, který překračuje hranice individuálního vědomí, nabývá již samostatným faktem své sdělitelnosti povahy znaku"; tvrdí, že "umělecké dílo je zároveň znakem, strukturou a hodnotou", a na závěr prozíravě dodává: "(...) pokud sémiologická povaha umění nebude dostatečně objasněna, zůstane studium struktury uměleckého díla nutně neúplné. Bez sémiologické orientace bude teoretik umění vždy mít

sklon k chápání uměleckého díla jako čistě formální konstrukce nebo jako přímého odrazu buď autorových dispozic psychických, ba dokonce fyziologických, nebo různých skutečností dílem vyjádřených, nebo ideologické, ekonomické, sociální či kulturní situace v daném prostředí. (...) Teprve sémiologické hledisko umožní teoretikům poznat autonomní existenci a vnitřní dynamiku umělecké struktury a pochopit její dynamiku jako pohyb, který je sice imanentní, ale nalézá se ve stálém dialektickém vztahu k vývoji ostatních oblastí kultury." 2/

Vývody Mukařovského jsou ovšem velmi obecné. Mukařovský rozeznává dvě sémiologické funkce: funkci sdělovací a funkci autonomní, ale nenaznačuje žádnou metodu sémiologické analýzy v oblasti umění. Je dalek chápání uměleckého díla jako souhrnu nebo sledu znaků; zdá se, že je chápe jako jediný znak ("celé umělecké dílo je znak", "umělecké dílo má povahu znaku" atd.).

Stejná tendence k chápání uměleckého díla jako sémiologické jednotky se objevuje u Erica Buysse. Ve své knize vydané v roce 1943, která je jedním ze základních děl v dějinách mladé sémiologické vědy, věnuje jevům umění velmi málo místa. Na rozdíl od Mukařovského zastává Buysse nazor, že "umění je málo sémické". "Jeho ekonomie", pokračuje, "je čistě umělecká: je prostředkem k uplatnění prvků, které mají vyvolat emoci (...) Umělecké dílo nehraje utilitární roli sémického aktu, připomínající souhru, spolupráci, je to spíš svědek psychologické události." 3/ Toto poslední konstatování je krokem zpět ve srovnání s tezemi Mukařovského. Všimněme si, že belgický lingvista rozlišuje dva druhy znakových soustav ("sémii"): sémie systematické a sémie asystematické. K prvním počítá řeč, silniční nebo námořní signalizaci, vzorce matematiků, fyziků a chemiků, komerční, hudební a prozodickou notaci. Za asystematické sémie považuje: umění, reklamu, zdvořilostní formy, gestikulaci, firemní štíty a nápisy atd. Toto rozlišování má dnes již jen historickou cenu, protože od té doby byla vypracována méně arbitrární kritéria klasifikace; poukazujeme-li na ně zde, činíme tak proto, abychom zdůraznili,

že Buysse sice považuje umění za "málo sémické", vyhražuje mu však roli zvláštní sémie (tj. znakové soustavy).

Po válce získala myšlenka chápání umění jako sémiologického faktu půdu mezi lingvisty a sémiology. Literatura, umění slova, je privilegované pole sémiologických výzkumů, které se podnikají hlavně ve Francii, ve Spojených státech a v Sovětském svazu. Pokud jde o jiné oblasti umělecké činnosti než literaturu, je pronikání vzácné, nesmělé a málo systematické. Je třeba poznamenat, že Roman Jakobson je přesvědčen, že malířství a film lze považovat za "nelingvistické" jazyky, že objevné postřehy Roland Barthes z různých oblastí umění obohacují jeho sémiologické analýzy, že "Umění jako sémiologický systém" bylo jedním z velkých témat symposia o znaku, uspořádaného v roce 1961 v SSSR.

Přitom však teorie znaku nebyla dosud na žádnou z oblastí umění aplikována systematicky. Co je příčinou tohoto stavu? Jak vysvětlit tyto obavy z překročení hranic sféry umění? Na počátku vývoje moderní sémiologie stojí saussurovská lingvistika. Ale zatímco pro ženevského učitele "je lingvistika jen částí této obecné vědy" (sémiologie), v našich dnech se projevuje tendence opačná, směřující k chápání sémiologie jako jedné části nebo jednoho z aspektů lingvistiky. Tato tendence, směřující k redukci všech problémů znaku na jazyk, je asi hlavní příčinou toho, že se sémiologie tak málo zabývá uměním a dává před ním přednost takovým znakovým polím (silniční signalizace, matematické znaky, mobiliář, kartografie, turistické průvodce, telefonní znamy, automobily), kde lze snadno nalézt jazykové ekvivalenty.

Nápadnější je, že i scénická umění, ačkoliv mají společné pole s fakty jazykovými, byla téměř držena stranou sémiologické analýzy. U Buysse najdeme konstatování, že "nejbohatší kombinací sémických prvků se zdá být ta, k níž dochází při operním představení". Ale k scénickým vyjadřovacím prostředkům (řeč, zpěv, mimika, tanec, kostýmy, dekorace, světlení) připojuje Buysse také re-

akce publika, projevy mondénního života, nezapomíná ani na účast divadelního personálu, hasičů a policistů. Má na mysli divadelní představení jako sociologický fakt, když uzavírá: "Je to zkrátka celý samostatný svět, který se schází a po několik hodin komunikuje." 4/ Jediný druh scénického umění, kterým se, pokud je nám známo, věda zabývala z hlediska sémiologického, je umění filmové. 5/

Jakkoli je analýza tohoto umění, jednoho z nejsoučasnejších a spjatého se speciální technikou, determinována právě touto technikou, bezpochyby by získala, kdyby měla oporu v sémiologii umění divadelního. Stojí za povšimnutí, že mnozí divadelní teoretikové a inscenátoři, stejně jako praktikové, užívají termínu "znak", když mluví o uměleckých prvcích nebo o divadelních výrazových prostředcích; svědčí to o tom, že sémiologické vědomí nebo povědomí je lidem, kteří mají co činit s divadelním představením, vlastní. Zároveň to svědčí o tom, že je třeba začít se sémiologickým studiem divadelního umění, že je nutné chápat divadelní představení z hlediska sémiologického. To je také hlavní předmět úvah, které zde předkládáme.

Scénické umění je mezi všemi uměními, a možná mezi všemi oblastmi lidské aktivity, sférou, v níž se znak projevuje s největším bohatstvím, největší rozmanitostí a největší intenzitou. Slovo pronesené hercem má především svůj význam jazykový, to znamená, že je známkou předmětů, osob, pocitů, idejí nebo jejich vzájemných vztahů, které autor textu chtěl evokovat. Ale již intonace hercova hlasu a způsob, jakým jsou slova pronášena, může změnit jejich platnost. Kolika způsoby lze pronést slova "miluji tě"! Mohou znamenat stejně dobře vášně jako lhostejnost, ironii jako soucit. Mimika obličeje může zdůraznit význam slov, popřít ho, nebo mu dodat zvláštní odstín. To není vše. Mnoho záleží na hercově postoji a na jeho postavení ve vztahu k partnerům. Slova "miluji tě" mají rozdílnou emocionální a významovou platnost podle toho, jsou-li pronášena člověkem usazeným pohodlně ve své leňošce s cigaretou v ústech (doplňko-

vá signifikativní role rekvizity), člověkem držícím v náručí ženu nebo člověkem obráceným zády k tomu, jemuž jsou tato slova určena.

V divadelním představení je všechno známkou. Kaširovaný sloup znamená, že scéna se odehrává před palácem. Světlo reflektoru vyhmátne z prostoru trůn - a již jsme uvnitř paláce. Koruna na hercově hlavě je známkou královského důstojenství, zatímco vrásky a bledost obličeje dosažené pomocí líčidel a nejistá chůze jsou známkou stáří. Konečně zvuk koňských kopyt, který za kulisami sílí, je známkou, že se blíží jezdec.

Představení používá jak slova, tak znakových systémů nejazykových. Sáhá jak po znacích auditivních, tak vizuálních. Využívá znakových systémů určených ke komunikaci mezi lidmi i systémů vyrostlých z potřeb čistě uměleckých. Užívá znaků čerpaných ode všad: z přírody, ze života společnosti, z různých povolání i ze všech odvětví umění. Zkoumáme-li pro zajímavost seznam "větších" i "menších" umění v počtu jednoho sta, sestavený Thomasem Munroem, snadno zjistíme, že kterékoli z nich může nalézt své místo v divadelním představení a hrát v něm sémantickou roli, a že na třicet z nich se přímo váže k divadelnímu představení. Prakticky neexistuje znakový systém nebo znak, kterého by v divadelním představení nemohlo být využito. Sémiologickým bohatstvím scénického umění lze zároveň vysvětlit, proč se teoretikové znaku této oblasti raději vyhýbali. Je tomu tak proto, že bohatství a rozmanitost znamená v tomto případě složitost.

Znaky se v divadle zřídka projevují v čisté podobě. Jednoduchý příklad slov "miluji tě" nám právě napověděl, že jazykový znak je provázen nejčastěji známkou intonačním, mimickým, známkou pohybovými, a že všechny ostatní scénické výrazové prostředky, dekorace, kostýmy, líčení, jevištní zvuky, působí na diváka simultánně jako kombinace znaků, které se navzájem doplňují, posilují, precizují, nebo si i odporují. Analýza představení z hlediska sémiologického přináší značné obtíže. Máme postupovat v horizontálních, nebo vertikálních řezech? Jde

především o to, vyčlenit navrstvené znaky z různých systémů, nebo o to, rozdělit představení do jednotek v jeho lineárním průběhu? Ale představení, stejně jako většina kombinací znaků, je situováno jak v čase, tak v prostoru, což činí analýzu a systematizaci ještě komplikovanější.

K široké oblasti scénického umění jako k poli sémiologického výzkumu bylo možno přistoupit několika způsoby. Kterou metodu zvolit? Úkol by byl značně usnadněn, kdybychom se mohli opřít o dostatečně rozvinutou teoretickou analýzu všech znakových systémů, jichž divadelní představení používá nebo může používat. Ale za stavu, ve kterém se sémiologická studia nalézají, to není možné. Určité oblasti uměleckého výrazu; jako například výtvarné umění nebo hudba, zůstávají sémiologií prakticky neprozkoumány. Jiné, specificky scénické, jako tělesné pohyby (mimika, gesta, postoj), líčení, osvětlení, jsou v situaci sotva o mnoho lepší. Jejich sémantická platnost je často oceňována a využívána prakticky, ale teoretické základy chybějí; existující pojednání jsou pouhými výčty čistě praktické povahy. Protože neexistují dostatečně solidní sémiologické základy, z nichž bychom mohli vyvozovat závěry o úloze různých znakových systémů v složitém fenoménu divadelního představení, rozhodli jsme se přistoupit k otázce vycházející z výsledku, tj. z představení jako z existující reality, a pokusit se vnést jistý řád do tohoto nepořádku, nebo spíš zdánlivého nepořádku, vyplývajícího z bohatství všeho, co se odvíjí v prostoru a čase v průběhu divadelního představení. Omezíme se ve svých úvahách na umění divadelní, avšak v co nejširším pojetí (činohra, opera, balet, pantomima, loutkové divadlo), ponechávající stranou ostatní formy dramatického umění, zejména film, televizi, cirkus, music-hall.

Nejprve je třeba zaměřit se na pojem znaku. Obecná teorie znaku je plodná věda, která se vyvíjí především v rámci logiky, psychologie a lingvistiky. Pro sémiologii je nezbytným východiskem. To však neznamená, že by pojem znaku byl jasný. Naopak, existující definice se od sebe zřetelně liší, samotný pojem znaku je

uváděn v pochybnost nebo spíše ohrožován konkurencí značného počtu analogických termínů: indicie, signál, symbol, ikon, informace, poselství, symptom, které se vynořují nikoliv proto, aby ho nahradily, nýbrž proto, aby pojem znaku odstínily v závislosti na množství funkcí, které mu připadají. Téměř vůbec se nebudeme pokoušet o vytvoření nomenklatur a nových definic, abychom teoretickou situaci znaku ještě více nezamlžili. Pokusíme se vybrat ty definice, které se nám zdají být nejracionálnější a zároveň nejlépe odpovídají našemu předmětu, sémiologii divadelního představení.

1. Přijímáme termín "znak", ponechávající stranou ostatní termíny téhož pojmového pole. 2. Přijímáme saussurovské schéma "signifié" a "signifiant" jako dvou složek znaku ("signifié" odpovídá obsahu, "signifiant" výrazu). 3. Pokud jde o klasifikaci znaků, přijímáme tu, která je dělí na znaky přirozené a znaky umělé.

Tento poslední bod vyžaduje několik poznámek. Uvedené rozlišení se objevuje v Technickém a kritickém filosofickém slovníku (Vocabulaire technique et critique de la philosophie) André Lalanda (1. vydání, 1917). Uveďme nejpodstatnější z jeho definic: "Přirozené znaky, ty, jejichž vztah k označované věci plyne ze zákonů přírody: například kouř, znak ohně." "Umělé znaky, ty, jejichž vztah k označované věci spočívá ve volném rozhodnutí, a to nejčastěji kolektivním." 6/

Toto základní rozlišení mezi znaky přirozenými a znaky umělými, přijaté řadou autorů, je založeno na dostatečně jasném principu. Všechno je znkem něčeho, v nás samých i ve světě, který nás obklopuje, v přírodě i v činnosti živých bytostí. Přirozené znaky jsou ty, které se rodí a existují bez účasti vůle; mají povahu znaku pro toho, kdo je vnímá, kdo je interpretuje, ale jsou vysílány nezáměrně. Tato kategorie zahrnuje v podstatě přírodní jevy (blesk - znak bouře, horečka - znak nemoci, barva kůže - znak rasy) a činnosti živých bytostí, neurčené k tomu, aby něco označovaly (reflexy). Umělé znaky jsou

tvořeny člověkem nebo živočichem záměrně, aby něco označovaly, aby bylo dosaženo komunikace s někým. Jestliže poněkud modifikujeme Lalandovy definice, můžeme tvrdit, že zásadní rozdíl mezi znaky přirozenými a umělými leží v rovině emise, nikoli v rovině percepce, a že je určován nepřítomností nebo přítomností vůle k vyslání znaku.

I když je toto rozlišení dosti zřetelné, přece neřeší všechny praktické problémy, nerozhraničuje některé mezní případy. Výkřik "au!", vydaný kuřákem, který si spálil ruku o cigaretu, je znak přirozený. Ale co kuřákovy zaklení při téže příležitosti? Je to znak přirozený nebo umělý? To záleží na jistých okolnostech, jako jsou jazykové zvyklosti toho, kdo zaklel, přítomnost nebo nepřítomnost svědků. Nebo znak spočívající v mimice. Do jaké míry je grimasa znechucení znakem přirozeným (mimovolný reflex) a umělým (záměrný akt za účelem sdělení, vyjádření nechuti)?

Znaky, jichž používá divadlo, patří všechny do kategorie znaků umělých. Jsou to umělé znaky par excellence. Jsou výsledkem záměrného procesu, jsou nejčastěji tvořeny po předchozí úvaze, jejich účelem je sdělovat, a to okamžitě.

Není divu, když jde o umění, které nemůže existovat bez publika. Divadelní znaky jsou vysílány záměrně, s plným vědomím komunikace, jsou tedy dokonale funkční. Divadelní umění užívá znaků čerpaných ze všech přírodních jevů a ze všech lidských činností. Jakmile je však kteréhokoliv z těchto znaků v divadle použito, nabývá výraznější znakové platnosti než v užití původním. Představení přetváří přirozené znaky ve znaky umělé (osvětlení), má tedy schopnost znaky "artificializovat". Dokonce i tenkrát, jestliže v životě jsou pouhými reflexy, stávají se v divadle znaky záměrnými. Dokonce i tenkrát, jestliže v životě nemají komunikativní funkci, na scéně jí nezbytně nabývají. Například samomluva učence, který hledá formulaci svých myšlenek, nebo osoby ve stavu nervového přepětí, se skládá z jazykových znaků, tedy znaků umělých, ale bez komunikativní intence. Táž slova pronesená na scéně nabývají znovu své

komunikativní role, protože monolog učence nebo rozhněvané osoby nemá žádný jiný účel, než sdělit divákům myšlenky nebo emocionální stav.

Řekli jsme, že všechny znaky, jichž užívá divadelní umění, jsou znaky umělé. To nevylučuje existenci přirozených znaků v divadelním představení. Divadelní prostředky a techniky jsou příliš hluboce zakořeněny v životě, než aby z nich přirozené znaky mohly být zcela vyloučeny. V díce a mimice herce sousedí čistě osobní zvyky s nuancemi tvořenými záměrně, vědomá gesta jsou promíšena reflexivními pohyby. Přirozené znaky splývají v těchto případech se znaky umělými. Ale pro teoretika jdou komplikace ještě dále. Třesoucí se hlas mladého herce, který hraje starce, je znak umělý. Naproti tomu třesoucí se hlas osmdesátiletého herce, který není tvořen záměrně, je přirozeným znakem jak v životě, tak i na jevišti. Ale je zároveň znakem, jehož se užívá záměrně a vědomě, v případě, kdy tento herec hraje osobu pokročilého věku. Není jím z vůle hercovy, protože ten nemůže mluvit jinak; jeho hlas se stává umělým znakem z vůle režiséra nebo ředitele divadla, který ho vybral pro tuto roli. Vidíme tedy, že volba herce pro určitou roli nebo volba role s ohledem na herce, volba uskutečněná v závislosti na jeho fyziognomii (výraz obličeje, hlas, věk, postava, tělesná konstituce, temperament, všechno, co vchází do pojmu "emploi"), je již sémantickým aktem, směřujícím k dosažení poloh co nejadekvátnějších intencí autorovým nebo režisérovy. Blížíme se zde k problému záměru v divadelním znaku, ke kterému se v této stati ještě budeme muset vrátit.

Po těchto obecných poznámkách, týkajících se pojmu znaku a specifčnosti znaku, s jakým pracuje divadlo, pokusíme se vymezit hlavní systémy znaků, jichž divadelní představení užívá. Navrhovaná klasifikace je, jako ostatně každá klasifikace, arbitrární. Rozeznáváme třináct znakových systémů. Bylo by možno provádět hrubší rozdělení a omezit tak počet systémů na čtyři nebo pět, bylo by také možné dospět ke klasifikaci mnohem detailnější. Klasifikace, kterou předkládáme, má do jisté míry vyhovovat účelům

teoretickým i praktickým, aby mohla sloužit hlubšímu sémiologickému zkoumání a zároveň poskytla provizorní nástroje pro vědeckou analýzu divadelního představení.

1. Jevištní mluva

Mluva je přítomna ve většině divadelních projevů (s výjimkou pantomimy a baletu). Její úloha v poměru ke znakům jiných systémů se mění podle dramatických žánrů, literárních a divadelních mod (sr.čtené představení, výpravnou hru). Znaky jevištní mluvy chápeme v jejich významu jazykovém. Jedná se tedy o slova pronášená herci během představení. Protože lingvistická sémiologie je mnohem vyvinutější než teorie kteréhokoliv jiného znakového systému, je třeba poukázat na četné práce odborníků (kteří mimochodem nejsou jednotní v názoru na řadu zásadních otázek), abychom vypracovali základy sémiologie jevištní mluvy. Zde chceme pouze upozornit, že sémiologická analýza mluvy může být vedena v různých rovinách: nejen v rovině sémantické (kde máme co činit jak se slovy, tak s větami a složitějšími jednotkami), ale i v rovině fonologické, syntaktické, prozodické atd. Hromadění sykavek v replice může být v některých jazycích znakem rozčilení, podráždění mluvícího.^{7/} Archaizující slovosled je znakem vzdálené historické epochy nebo anachronické postavy, která žije na okraji jazykových zvyklostí svých současníků. Rytmičké, prozodické nebo metrické alternace mohou označovat změny pocitů nebo nálady. Ve všech těchto případech jde o "nadznaky" (znaky druhého nebo třetího stupně), kdy slova promluvy navíc ke své čistě sémantické funkci mají ještě doplňkovou sémiologickou funkci v rovině fonologické, syntaktické nebo prozodické.

A je tu například specificky divadelní problém vztahu mezi mluvícím subjektem a fyzickým zdrojem řeči. Na rozdíl od toho, co se děje v životě, nejsou v divadle spolu vždy totožné; a co je důležitější, tato netotožnost má sémiologické důsledky. V loutkovém divadle jsou postavy z hlediska vizuálního představovány loutkami, zatímco jejich jazykový projev je pronášen neviditelnými herci. Strídavé pohyby

té či oné loutky během dialogu naznačují, že ta která loutka v daném okamžiku právě "mluví", označují předpokládaný subjekt té či oné repliky, tvoří most mezi zdrojem řeči a "mluvící" postavou. Stává se, že tento postup loutkového divadla je napodobován v dramatickém představení s živými herci, ale zde je sémiologická role této hry zcela odlišná, ne-li protikladná. Vezměme postavu, která provádí výrazná gesta a jen otvírá ústa, zatímco její slova jsou vysílána mechanicky z reproduktoru. Intencionální rozštěpení mezi přirozeným zdrojem hlasu a "mluvícím" subjektem je znakem postavy-manekýna, postavy-loutky. Oddělení promluvy a mluvícího subjektu, v současném divadle značně rozšířené díky moderním technickým prostředkům, může nabývat různých forem a hrát více sémiologických rolí: může být znakem hrdinova vnitřního monologu, znakem viditelného nebo neviditelného vypravěče, kolektivní postavy, přízraku (Hamletův otec v některých inscenacích) atd.

2. Intonace

Mluvené slovo není pouze znakem jazykovým. Způsob, jakým je pronášeno, dodává projevu doplňkovou sémiologickou platnost. "Melodie dělá písničku". Hercova dikce může z promluvy zdánlivě neutrální a lhostejné vytěžit bohatě odstíněné a neočekávané efekty. Jeden z herců souboru Stanislavského se proslavil přednesením slov "dnes večer" na čtyřicet způsobů, přičemž jeho posluchači mohli ve většině případů uhodnout sémantický kontext. To, co zde nazýváme intonací (hercova dikce je jejím nástrojem), zahrnuje v sobě takové prvky jako výšku, rytmus, rychlost, sílu hlasu. Především intonace, v níž se uplatňuje výška zvuků a jejich zabarvení, tvoří modulacemi všeho druhu nejrozmanitější znaky.

Do tohoto systému znaků je třeba zařadit také to, čemu se říká "akcent" (akcent vesnický, aristokratický, provinciální, cizí), i když znaky akcentu jsou rozděleny mezi intonaci a mluvu v užším slova smyslu (v rovině fonologické a syntaktické).

Každý jazykový znak má tedy jedinou normalizovanou formu (mluva jako

taková), jednak variace (intonace), tvořící "pole volnosti" (A.Moles), jehož každý mluvčí, a zejména herec, využívá více méně originálním způsobem. Tyto varianty mohou mít platnost čistě estetickou, mohou však také tvořit znaky.

3. Mimika (obličej)

Přejdeme nyní k hercovi vyjadřování tělesným pohybem, k časoprostorovým znakům daným technickými možnostmi lidského těla, znakům, které bychom mohli nazvat kinésickými, kinestésickými nebo kinetickými.

Začneme mimikou obličej, protože ta je systémem kinésických znaků nejbližších slovnímu vyjádření. Existuje velký počet mimických znaků vynucených artikulací; v této rovině je velmi nesnadné určit přesně hranici mezi mimikou spontánní a mimikou záměrnou, mezi znaky přirozenými a znaky umělými. Národním příkladem je opera, v níž mimika obličej, velmi výrazná, je téměř zcela podmíněna vydáváním zvuku a artikulací. Naproti tomu mimické znaky, jež vyplývají z textu přednášeného hercem, tj. ze slova v rovině sémantické, jsou ve většině případů znaky umělými. Doprovázejí slovo, činí je expresivnějším, významovějším, ale stává se také, že znaky mluvy oslabují nebo je popírají. Svalové znaky obličej mají tak velkou expresivní hodnotu, že někdy nahrazují, a to úspěšně, i mluvené slovo. Existuje rovněž celá řada mimických znaků spjatých s formami mimojazykové komunikace, s emocemi (překvapení, zlost, strach, radost), s příjemnými a nepříjemnými tělesnými pocity, s pocity svalovými (např. úsilí) atd.

4. Gesto

Gesto je po mluvě (a její psané podobě) nejbohatším a nejtvárnějším prostředkem vyjadřování myšlenek, tj. systémem nejvyvinutějším. Teoretikové gesta tvrdí, že pomocí ruky a paže je možno vytvořit až 700.000 znaků (R.Paget). Pokud se týče scénického umění, je třeba uvést, že osm set znaků prováděných oběma rukama herci indického "tanečního dramatu" Kathakali odpovídá z hlediska kvantitativního slovní-

ku "basic-English" nebo "français fondamental" s umožňuje postavám vést dlouhé dialogy. Abychom gesto odlišili od ostatních systémů kinésických znaků, chápeme je jako pohyb nebo držení ruky, paže, nohy, hlavy nebo celého těla s úmyslem vytvářet a sdělovat znaky. Gestikulární znaky tvoří několik kategorií. Jsou mezi nimi znaky doprovázející mluvu nebo ji nahrazující, znaky, které nahrazují některý z prvků dekorací (pohyb ruky naznačující otevření imaginárních dveří), část kostýmu (imaginární klobouk), rekvizitu nebo rekvizity (rybář bez udice, bez návnady, bez ryb, bez vědra), gesta označující pocit, emoci atd. Protože všechna gesta jsou více méně konvenční (sr. znaky zdvořilosti nebo tělesného blaha v různých civilizačních oblastech), je třeba zdůraznit, že ve scénických uměních některých zemí, např. asijských, jsou gesta znaky superkonvenčními: jsou pečlivě kodifikována a předávána z generace na generaci a jsou přístupná jen zasvěcenému publiku.

5. Hercův pohyb na scéně

Třetím systémem kinésických znaků je přemístování herce a jeho pozice ve scénickém prostoru. Jde tu v podstatě o tyto jevy:

- sled míst zaujímaných ve vztahu k druhým hercům, k rekvizitám, k součástí dekorací, k divákům;
- různé způsoby přemístování (chůze pomalá, rychlá, váhavá, vznešená, změna místa přecházením, jízdou na voze, autem, přenášením na nosítkách);
- příchody a odchody;
- pohyb ve skupinách.

Tyto hlavní typy hercova pohybu na scéně mohou, viděny z hlediska sémiologického, sloužit jako nejrozmanitější znaky. Muž vychází z restaurace (znak jeho vztahu k restauraci: je sám restaurátorem nebo číšníkem, je host, nebo tam vešel, aby se s někým setkal). Když uvidí na scéně jinou postavu, náhle se zastavuje (nechce se s tímto člověkem dát do řeči), nebo jí vychází vstříc (chce se s ním dát do řeči). Objevuje se třetí postava, a ti dva, kteří spolu hovořili,

se rychle rozcházejí (znak, že jde o komplíce).

Vrávoravá chůze je znakem opilství nebo krajní únavy. Chůze pozpátku může být znakem úcty vyžadované protokolem, bázně, nedůvěry k tomu, koho postava opouští, nebo i náklonnosti (skutečná platnost znaku závisí na sémiologickém kontextu). Hercův příchod (jakož i jeho odchod) přes dvůr nebo přes zahradu, dveřmi nebo oknem, z místa nad jevištěm, zdola nebo přes rampu, je rovněž znakem, jehož užívá autor dramatu nebo režisér. Konečně pohyby skupin a davů mohou vytvářet specifické znaky, jiné než soubor znaků tvořených pohyby jednotlivců. Například pomalý a apatický pohyb se stává znakem hrozivé síly, jestliže ho provádí několik desítek statistů, kteří buď tvoří skupinu, nebo přicházejí z různých stran (týž znak, znášený jistým počtem individuálních případů, mění význam, nabývá nové platnosti).

6. Divadelní líčení

Divadelní líčení je určeno k tomu, aby zdůraznilo hercovu tvář, objevující se na scéně v určitém osvětlení. Přispívá spolu s mimikou k utváření fyziognomie postavy. Zatímco mimika vytváří pomocí pohybů obličejových svalů znaky pohyblivé, líčení tvoří znaky trvalejší povahy. Někdy je ho užito i na jiných odhalených místech povrchu těla, například na rukou a na ramenou. K líčení se používá různých materiálů a technik (líčidla, tužky, tmely, pudry, laky, paruky); může vytvářet znaky vztahující se k rase, věku, zdravotnímu stavu, temperamentu. Tyto znaky jsou zpravidla založeny na znacích přirozených (barva kůže, bledost nebo červenost obličej, linie rtů a obočí). Líčením se vytváří soubor znaků konstituujících typ, např. typ ženy-upíra, čarodějnice, opilce. Znaky tvořené líčením (nejčastěji v kombinaci se znaky tvořenými účesem a kostýmem) umožňují také představovat osobnost historickou nebo současnou. Líčení jako systém znaků je v přímé souvislosti s mimikou obličej. Znaky obou těchto systémů se vzájemně posilují nebo doplňují, ale stává se také, že líčení překáží hercovu mimickému výrazu. Pro-

fesionálové znají dobře líčení zvané "au masque", které obličej částečně někdy znehybnuje. Technika líčení zná také časnou kaučukové masky. Tím se dostáváme k úgoli loze masky ve vlastním smyslu v sémiologii divadelního představení. Podle našeho názoru patří maska k systému znaků tvořených líčením, i když z hlediska materiálu může být součástí kostýmu a z hlediska funkčního pak částí mimiky.

7. Účes

Jako řemeslný produkt zařazuje se účes nejčastěji do rámce líčení. Jako prvek umělecký spadá do sféry činnosti navrhovatele kostýmů. Avšak z hlediska sémiologického hraje často úlohu nezávislou na líčení a kostýmu a má v řadě případů prokazatelně rozhodující význam. Proto se rozhodli zabývat se účesem jako autonomním systémem znaků. Tak například v Dürrenmattových Fyzicích klad v upozornění na to, že mezi postavami je nepravý Newton, ho poznává od prvního okamžiku, díky paruce, typické pro anglické sedmnácté století; v tomto případě hraje líčení druhořadou roli. Účes může být znakem příslušnosti k určité zeměpisné nebo kulturní sféře, k určité epoše, k určité společenské třídě, ke generaci, která se staví proti zvykům svých otců. Sémiologická moc účesu nespočívá pouze v jeho stylu, v jeho historických sociálních variantách, ale také v jeho více či méně udržovaném stavu. Mluvíme-li o účesu, nesmíme zapomínat na sémiologickou úlohu vousu a kníru jako nutných doplňků účesu, nebo i jako prvků samostatných.

8. Kostým

Na jevišti "šaty dělají člověka". Kostým mění herce pana Duponta v statistu pana Duboise v indického háradžu nebo v pařížského flákače, římského patricije nebo námořního kapitána, ve faráře či v kuchaře. I v votě je oblečení nositelem velmi rozmanitých umělých znaků. Na divadle v nejvyšším stupni vnějším prostředkem k určení individuálního naznačuje pohlaví, věk, příslušnost ke společenské třídě, zaměstnání, sociální nebo jiné zařazení (král, pa-

zvané někdy osobnost, historickou nebo současnou. V rámci každé z těchto kategorií (a také mimo ně všechny) může kostým naznačovat celou řadu nuancí, jako hmotnou situaci postavy, její vkus, určité rysy její povahy. Sémiologická moc kostýmu se neomezuje jen na toho, kdo jej nosí. Šat je také znakem klimatu (koloniální přílba) nebo historické epochy, ročního období (klobouk panama), počasí (nepromokavý plášť), místa (plavky, horolezecký oblek) nebo denní doby. Kostým samozřejmě obvykle odpovídá několika okolnostem současně a nejčastěji je vázán na znaky náležející k jiným systémům. V některých divadelních tradicích (Dálný Východ, Indie, commedia dell'arte) se kostým, ustrnulý v rigorózních konvencích, stává (jako maska) znakem některého z neměnných typů, které se opakují od jedné divadelní hry ke druhé a od jedné generace ke druhé. Je třeba zdůraznit, že znaky vyjádřené kostýmem, ostatně stejně jako jiné znaky (mimika, líčení nebo účes), mohou fungovat i "opačně": stává se, že oblečení slouží k tomu, aby skrylo skutečné pohlaví postavy, její skutečné společenské postavení, její povolání apod. V tom je celá podstata travestie.

9. Rekvizity

Rekvizity tvoří z mnoha příčin autonomní systém znaků. V naší klasifikaci je nejvhodnější umístit je mezi kostým a dekorace, protože v mnoha mezních případech se ke kostýmu nebo k dekoracím blíží. Kterýkoliv prvek kostýmu se může stát rekvizitou, jakmile začne hrát samostatnou roli, nezávislou na sémiologických funkcích oblečení. Například hůlka je v jedné Mussetově komedii nepostradatelnou součástí kostýmu dandyho. Ale jakmile je zapomenuta v budoáru ženy, které se hrdina dvoří, stává se rekvizitou, obtíženou důsledky. Na druhé straně lze někdy nesnadno určit hranici mezi rekvizitou a dekorací. Automobil je spíše rekvizitou ve třetí scéně "Pana Puntilly a jeho sluhy Mattiho", ale je podstatnou složkou dekorací v prvním dějství "Knocka". A kára v Brechtově Matce Kuráži - je to rekvizita nebo dekorace?

Prakticky neomezené množství předmětů, které existují v přírodě a v životě společnosti, se může stát divadelní rekvizitou. Jestliže rekvizity označují jen předměty vyskytující se v životě, jsou uměleckými znaky těchto předmětů, znaky prvního stupně. Ale navíc k této elementární funkci mohou označovat místo, dobu, okolnosti, které se nějak vztahují k osobám, jež rekvizit užívají (povolání, vkus, záměr); a to je jejich znakovost druhého stupně. Rozsvícená lucerna v ruce sluhy znamená, že je noc, pila a sekera jsou znaky dřevorubce. Jsou případy, kdy rekvizita může nabýt sémiologické platnosti ještě vyššího stupně. Vycpaný racek, rekvizita v Čechovově hře, je v první řadě znakem racka právě zabitého; ale je také, v druhé rovině, znakem (nebo symbolem, jak se říká v běžném jazyce) abstraktní ideje (zlomená touha po svobodě), která zas je znakem duševního stavu hrdinů v dané hře. Abychom byli přesnější, řekneme, že prvky označované znakem prvního řádu se včleňují do prvků označujících znaku druhého řádu a prvky označované tímto znakem se stávají označujícími prvky řádu třetího, a tak dále (fenomén konotace).

10. Dekorace

Prvořadým úkolem dekorací, tj. systému znaků, který bychom také mohli nazvat jevištním zařízením nebo scénografií, je představovat místo: místo geografické (krajina s pagodami, moře, hory), místo sociální (veřejné prostranství, laboratoř, kuchyň, kavárna), nebo obojí současně (ulice s mrakodrapy, salon s výhledem na Eiffelovu věž). Dekorace (nebo některý z jejich prvků) mohou také naznačovat dobu: historickou epochu (řecký chrám), roční období (zasněžené střechy), denní dobu (zapadající slunce, měsíc). Vedle své sémiologické funkce, spočívající v prostоровém a časovém určení jevištní akce, mohou dekorace obsahovat znaky vztahující se k nejrůznějším okolnostem. Omezíme se jen na konstatování, že sémiologické pole divadelních dekorací je téměř stejně rozsáhlé jako pole všech výtvarných umění: malířství, sochařství, architektury a dekoratér-

ství. Prostředky, jichž tvůrce dekorací (jevištní výtvarník) používá, jsou velmi rozmanité. Jejich výběr závisí na divadelní tradici, na době, na uměleckých směrech, na osobním vkusu, na materiálních podmínkách divadla. Existují dekorace bohaté na podrobnosti i dekorace, které se omezují jen na několik podstatných prvků, dokonce i na jediný prvek. V přeplněném měšťanském interiéru je každý kus nábytku a každý předmět (reálný, malovaný nebo kaširovaný) v první řadě znakem reálného kusu nábytku nebo předmětu, ale většina těchto předmětů nemá individuální význam vyššího stupně; znak vyššího stupně - znak měšťanského interiéru - je tvořen kombinací většího počtu prvků prvního stupně, často jejich souhrnem. V případech, kdy se divadelní dekorace omezuje na pouhý jeden prvek, na jediný znak, stává se tento prvek automaticky znakem vyššího (druhého či dokonce třetího) stupně. Sémiologická platnost dekorací nezávisí tedy přímo na kvantitě znaků prvního stupně. Izolovaný znak může mít sémantický obsah bohatší a zhuštěnější než celý soubor znaků.

Sémiologická funkce dekorací se neomezuje na znaky implikované jejich prvky. Pohyb dekorací, způsob, jak jsou stavěny nebo měněny, může přinášet doplňující nebo samostatné hodnoty. Představení se může obejít i zcela bez dekorací. Jejich sémiologickou roli v tomto případě přejímá gesto a pohyb (prostředek, jehož s oblibou používá pantomima), slovo, jevištní zvuk, kostým, rekvizita nebo osvětlení.

11. Osvětlení

Divadelní osvětlení je prostředek poměrně nový (ve Francii bylo zavedeno teprve v sedmáctém století). Je ho užíváno hlavně pro zdůraznění jiných výrazových prostředků, ale může hrát i samostatnou sémiologickou roli. V důsledku rychlého pokroku od doby zavedení elektřiny, tj. v posledních více než sto letech, nalézá divadelní osvětlení se svými rozvodnými a ovládacími mechanismy stále širší uplatnění z hlediska sémiologického, a to jak na kryté divadelní scéně, tak při představeních pod širým nebem.

Především je osvětlení schopno vymezit divadelní místo (místo děje): "by", paprsky světla dopadající na určitou část jeviště označují místo, kde se děj právě odehrává. Světlo reflektoru vině umožňuje také izolovat jednoho nebo jednu z rekvizit. Děje se tak nejen proto, aby bylo vymezeno hmotné místo, ale také proto, aby se ten který herec nebo předmět vyzdvihl ve vztahu ke svému okolí; světlo se tak stává znakem důležitosti, okamžité nebo absolutní, osvětlené postavy nebo věci. Významnou funkcí osvětlení je jeho schopnost znásobit nebo modifikovat hodnotu gesta, pohybu či deprece a dodat jim nadto novou sémiologickou hodnotu; hercova tvář a tělo nebo zlomek dekorací jsou někdy světlem "modelovány". Prud barevného světla může rovněž hrát sémiologickou roli.

Zvláštní místo je třeba vyhradit pro promítání. Svou funkcí se blíží osvětlovacímu systému, ale jeho sémiologická hodnota hranice tohoto systému daleko překračuje. Je třeba odlišit nehybnou projekci od pohyblivé.

Nehybná projekce může doplňovat nebo nahrazovat dekoraci (promítaného obraz nebo fotografie), pohybová pak se připojuje dynamické efekty (oblač, pohyb vln, napodobení nebo sněžení).

Použití projekce v současném divadle má velmi rozmanité formy: stalo se technickým prostředkem sdělování znaků patřících k různým systémům, konce i znaků nalézajících se mimo tyto systémy. Například představení filmu během divadelního představení je třeba analyzovat nejprve v rámci sémiologie filmu; fakt, že k této funkci dochází, je pro nás znakem vyššího řádu: promítaný obraz se odehrává současně na jiném místě, nebo je to sen některé postavy.

12. Hudba

Hudba, jedna z velkých oblastí umění, by si vyžadovala specializovaného studia, aby mohly být nalezeny její sémantické nebo sémiologické aspekty. Od nepaměti je zřejmá sign

hopno děje): určitou kde se lektorů herce tak hmotné ten kte- ve se tak ité ne- y nebo ní je modifi- deko- émiolo- a tělo y svět- ého ogickou vyhradit í osvět- émiolo- systému nejprve projekce plňovat omítaný ová pak (plynutí deště sném di- y: stalo lování émům, do- mimo romítání dstavení v rámci této pro- kem vyš- odehrá- nebo je

fiktivní platnost "programové hudby", "hudby imitativní". Ale metoda efektivní analýzy je možná jedině na základě sémiologického průzkumu v rovině základních struktur hudby - rytmu, melodie, harmonie - založených na vztazích mezi silou, délkou, výškou a barvou tónu. Tyto výzkumy ještě nepřekročily hranice přípravného studia. Pokud jde o hudbu užitou v divadelním představení, její sémiologická funkce je téměř vždy mimo jakoukoliv pochybnost. Specifické a dosti obtížné problémy vznikají v tom případě, kdy je hudba výchozí složkou představení (opera, balet). Tam, kde je hudba k představení dodatečně připojena, spočívá její úloha ve zdůraznění, zintenzívnění, rozvinutí, někdy též popření znaků jiných systémů, nebo jejich nahrazení. Rytmičké nebo melodické asociace vázané na určité hudební žánry (menuet, vojenský pochod) mohou sloužit k vyvolání atmosféry místa nebo doby, v níž probíhá děj. Volba nástroje má také sémiologickou platnost a může navodit představu místa, sociálního prostředí, atmosféry. Mezi různými způsoby režijního využití hudby připomeneme příklad hudebního motivu, který doprovází vstup každé postavy a nabývá povahy znaku (druhého stupně) každé z nich, nebo příklad hudebního motivu provázejícího retrospektivní scény a označujícího kontrast přítomnost - minulost. Zvláštění místo je třeba vyhradit hudbě vokální, jejíž znaky jsou úzce spojeny se znaky mluvy a dikce (jako jsou slovo a tón, slovní intonace vázané v jazyce mluveném). Hudba ovšem označuje někdy něco jiného než text (například něžná hudba a drsný text). V operním představení je sémiologův úkol o to komplikovanější, že hudební znaky se tu projevují současně ve dvou rovinách: v rovině instrumentální a v rovině vokální. Tak je tomu do jisté míry také v operetě a v písni.

13. Jevištní zvuky

Přicházíme ke kategorii divadelních zvukových efektů, které nepatří ani k mluvě, ani k hudbě: k hlukům. Nejprve je tu celá oblast přirozených znaků (zvuk kroků, vrzání dveří, zvuky způsobované rekvizitami a kostýmy), které zůstávají i v divadle znaky přirozenými. Jsou bezděčným a vedlejším

produktem komunikace, která se děje prostřednictvím jiných znaků, výsledkem, kterému se nemůžeme nebo nechceme vyhnout. Zajímají nás jedině znaky, které jsou v životě jak znaky přirozenými, tak umělými, jsou však pro účely divadelního představení uměle rekonstituovány; tvoří oblast jevištních zvuků. Sémiologické pole jevištních zvuků je stejně rozlehlé jako svět zvuků v životě, ne-li ještě rozlehlejší. Zvuky vytvářené na divadle mohou označovat hodinu (úder věžních hodin), počasí (dešť), místo (hluk velkoměsta, zpěv ptáků, hlasy domácích zvířat), přemístění (zvuk automobilu, který se blíží nebo vzdaluje), atmosféru slavnostní nebo atmosféru neklidu (vyzvánění, siréna), mohou být znaky nejrůznějších jevů a okolností. Prostředky, jichž se k dosažení zvukových efektů užívá, jsou velmi rozmanité: od lidského hlasu, který za kulisami napodobuje kokrhání kohouta, přes nejrůznější druhy mechanických postupů až k magnetofonové pásce, která v této oblasti způsobila skutečnou revoluci. Umožňuje na jedné straně záznam a rekonstrukci těch nejvzácnějších přírodních zvuků, na druhé straně skutečnou tvůrčí práci a nejdůležitější pokusy vedoucí k vytvoření znaků, které jsou často na hranici hudby nebo mluvy. Není mluvený text zachycený na magnetofonové pásce a přehrávaný pozpátku něco jako kokotání v oblasti zvukové techniky?

Přehlédneme-li třináct znakových systémů, které jsme právě nastínili, dospějeme k poznatkům, které vedou k syntetiztějšímu třídění. Systémy 1 a 2 se vztahují k mluvenému textu, 3, 4 a 5 k tělesným projevům, 6, 7 a 8 k hercovu vnějšmu vzhledu, 9, 10 a 11 k aspektu místa děje, 12 a 13 k neartikulovaným zvukovým efektům. Tak nam vznikne pět velkých skupin znaků. Všimněme si, že prvních osm systémů (tři velké skupiny) se přímo týká herce.

Jiné třídění dovoluje rozlišovat mezi znaky zrakovými a sluchovými. Dva první a dva poslední systémy naší klasifikace, totiž mluva, intonace, hudba a zvuky, zahrnují zvuky auditivní (zvukové, akustické), zatímco všechny ostatní systémy sdružují znaky vizuální (optické). K této druhé klasifikaci, založené na vnímání znaků, sahá

ten, kdo znaky situuje vzhledem k času a prostoru. Znaky auditivní jsou sdělovány v čase. S vizuálními znaky je to složitější: jedny z nich (líčení, účes, kostým, rekvizity, dekorace) jsou v podstatě prostorové, jiná pak (mimika, gesto, pohyb, osvětlení) fungují zpravidla v prostoru i v čase zároveň.

Aplikujeme-li rozlišení vycházející ze smyslového vnímání znaků (au-

ditivní - vizuální) na jejich dělení podle nositele, dostaneme čtyři velké kategorie: auditivní znaky vysílané hercem (systém 1 a 2), vizuální znaky lokalizované na herci (3, 4, 5, 6, 7 a 8), vizuální znaky překračující hranice hercovy osoby (9, 10, 11), auditivní znaky mimo herce (12 a 13).

Následující tabulka, znázorňující schematicky jevy, které jsou ve skutečnosti daleko méně prosté, pomůže sledovat uvedenou klasifikaci.

1. mluva 2. intonace	mluvený text	herce	auditivní znaky	čas	auditivní znaky (herce)
3. mimika 4. gesto 5. pohyb	tělesný projev		vizuální znaky	prostor a čas	vizuální znaky (herce)
6. líčení 7. účes 8. kostým	vnější náležitosti herce			prostor	
9. rekvizity 10. dekorace 11. osvětlení	aspekt scénického místa	mimo herce	vizuální znaky	prostor a čas	vizuální znaky (mimo herce)
12. hudba 13. zvuky	neartikulované zvukové efekty			auditivní znaky	čas

Stejně dobře je možno třídit znaky a jejich systémy podle volných subjektů, tj. osob, které je záměrně tvoří (protože každý umělý znak implikuje tvůrčí záměr). Nejprve zde máme dramatického autora; je v podstatě tvůrcem znaků mluvy, ale může inspirovat, ať již samotným textem, nebo svou účastí na zkouškách, i znaky patřící ke všem ostatním systémům. Režisér je dnes všemocným pánem představení, může tvořit nebo potlačovat prvky kteréhokoliv systému (včetně znaků jevištní mluvy - škrty, změny a

dodatky k textu). Herec určuje více či méně nezávislým způsobem znaky intonační, mimické a gestikulární, časově znaky scénického pohybu, někdy znaky líčení, účesu nebo kostýmu. Úkolem jevištního výtvarníka (nazývaného také autorem scény nebo scénografem) je tvořit znaky dekorační, znaky rekvizitární a světelné; buď on sám, nebo jeho specializovaní spolupracovníci vytvářejí znaky kostýmové, účesové nebo znaky líčení. Tím či oním řešením scénického prostoru může výtvarník navodit znaky prostorové. A konečně hu-

dělení
velké
sílané
znaky
6, 7
cí hra-
audi-
).
rnují-
ve sku-
může

dební skladatel, máme-li mluvit jen o těch nejdůležitějších spolutvůrcích divadelního představení, tvoří znaky hudební, popřípadě také zvukové. V případě hudby doprovázející balet nebo pantomimu inspiruje skladatel pohybové znaky tvořené hercem (podobně jako to činí autor dramatického textu ve vztahu k různým znakovým systémům). V baletu a v tanečních vložkách je hlavním tvůrcem znaků gesta a pohybu choreograf.

í znaky
ce)

Po tomto pokusu o systematizaci sémiologických fenoménů divadelního představení je třeba zdůraznit fakt vzájemné zaměnitelnosti znaků různých systémů. Na tento fakt jsme narazili již v průběhu seznamování s jednotlivými systémy. Především mluva má schopnost nahrazovat většinu znaků jiných systémů. Na druhém místě je to gesto. Ale stává se, že i znaky "nejmateriálnější", například znaky tvořené dekoracemi a kostýmem, se navzájem zastupují.

znaky
ce)

"Ať už ten nebo onen, jeden musí představovat zeď; i ať se ohodí troškou vápna nebo lepenice nebo vůbec nějakou omítkou na znamení, že je to zeď; a prsty ať drží takhle; - a tou skulinou ať si pak Pyramus a Thisbe šeptají", praví Klubko ve *Snu noci Svatojánské* (3. dějství, scéna 1, překlad J.V. Sládka). A skutečně, kostým se stane prvkem dekorace:

znaky
herce)

"Ten kámen značí, omítka a hlína, že já jsem tato zeď a žádná jiná."

(Tamtéž, 5. dějství, scéna 1)

znaky
herce)

V jiném případě zpívají herci kuplety tak, že přitom prostrčí obličej do děr panelu, na kterém jsou nakresleny vtipné siluety. Tentokrát naopak prvek dekorace nahrazuje kostým.

íce
naky
í, čas-
někdy
Uko-
aného
afem)
rek-
nebo
ci
š ne-
šením
k na-
hu-

Mimoходом: na divadle existují znaky dvojznačné, s možností dvojího výkladu, znaky záměrně zamlžené nebo hermetické, a to jak v rovině mluvy, tak i v jiných systémech, znaky, které mohou být interpretovány několikerým způsobem. Určitá dekorace může znamenat zároveň klenbu katedrály i les (v důsledku umělecké záliby v zjednodušení, z důvodů praktických, za účelem vytvoření znaku vyššího stupně). Jeden kostým může obsahovat smíšené

znaky obou pohlaví nebo různých dob. Tentýž zvuk může znamenat zároveň tlukot hrdinova srdce i zvuk vojenských bubnů, může přecházet z jednoho významu do druhého.

Problém vnímání a interpretace znaků si zasluhuje rozboru metodou teorie informace. Všude, kde existuje určitý systém znaků, musí existovat kod. Znakové kody, jichž se užívá na divadle, poskytuje individuální nebo společenská zkušenost, vzdělání, literární nebo umělecká kultura. Existují některé druhy divadelních představení, které vyžadují nezbytně znalost určitého speciálního kódu (nebo speciálních kódů). Abychom pronikli k jádru problému, uveďme si drastický příklad dvou lidí, jednoho hluchého a jednoho slepého, kteří sledují divadelní představení: první z nich bude vnímat jen znaky vizuální, druhý jen znaky auditivní. Daleko komplikovanější je příklad divadelního představení v cizím jazyce (stupeň znalosti daného jazyka, stupeň znalosti sledované hry). V každém případě se počet a platnost vnímaných znaků ve vztahu k počtu a platnosti znaků vysílaných mění v závislosti na celkové kultuře diváka, na jeho znalosti předváděného prostředí a předváděného způsobu života, na stupni jeho únavy, na míře jeho zaujetí pro to, co se odehrává na scéně, na jeho schopnosti soustředění, na počtu znaků vysílaných současně (problém ekonomie znaků, ke kterému se ještě vrátíme), na podmínkách přenosu znaků (například hercova špatná dikce, nedostatečné osvětlení), a konečně na místě, které diváci zaujímají, od prvních řad až po galerie; to vše dále diferencuje jejich možnost vidět a slyšet, diferencovanou již a priori jejich vlastními zrakovými a sluchovými schopnostmi. Ale při těchto úvahách je zde nebezpečí, že se příliš vzdálíme od hlavního předmětu našeho zkoumání, protože se již vztahují ve stejné míře k teorii informace, jako k psychologii a fyziologii diváka.

Problémem zásadní důležitosti je z hlediska sémiologie divadla otázka ekonomie znaků sdělovaných v průběhu představení. Na protilehlých pólech tu stojí sémiologická "marnotratnost" a přílišná šetrnost.

Než začne představení, prohlédne si divák malovanou oponu, která ho bezpečně poučí o místě a o době, ve které se kus odehrává. Trocha hudby ho ujistí, že jsme se přenesli do doby Offenbachovy. Když se zvedne opona, obrovský kalendář na zdi ukazuje přesné datum a jedna z prvních replik jedné z postav komedie obsahuje informaci: "Je rok 18..". V jiném představení herci mluví a pohybují se po jevišti, zároveň však nad jejich hlavami probíhá filmový žurnál; v téže době se na jiném plátně střídají promítané obrazy, takže je téměř nemožné sledovat současně všechny tři plány. V tomto vynikajícím představení se režisér neomezil na to, aby předvedl místo a atmosféru dramatické akce (ústav choromyslných) tím, že nechá procházet se několik nemocných; umísťuje jich na jeviště desítky, do všech koutů dekorací konstruovaných v několika rovinách, a nechá je vydávat nejfantastičtější zvuky a provádět nejfantastičtější pohyby během celého představení. Nadbytek znaků je enormní, ale slouží zde nepochybně uměleckému cíli. Sémiologické plýtvání lze tedy provádět v různých formách: jako zdvojení nebo zmožení téhož znaku, jako juxtapozici znaků, jejichž významové složky jsou totožné nebo navzájem velmi blízké, jako neustálé opakování týchž znaků, jako současné produkování velkého počtu znaků podobných, nebo naopak různých, z nichž jen část může být divákem postižena. Je snadné konstatovat, že pojem redundance, převzatý z teorie informace, nevysvětluje všechny problémy, vztahující se k tomu, co jsme nazvali nadbytkem scénických znaků.

Téměř prázdná scéna, černé závěsy a jeden praktikábl. Vchází skupina lidí jako pracovní četa v montérkách. Jeden z herců podstoupí, bere si klobouk a hůlku a mluví; postava je vytvořena. Světlo reflektoru oživuje druhého herce, který vystupuje do popředí a pronáší repliku. Postupně, pomocí několika málo rekvizit a prvků kostýmu, slovem a pohybem, tento malý svět ožívá, pře se, trpí a raduje se. Vidíme před sebou "obnažené" scénické řešení, v němž sémiologická střídmost dává každému znaku plasticky vyniknout a ukládá mu úkol, který bývá obvykle rozdělen mezi znaky více systémů.

Mezi těmito dvěma extrémy, hojností a úsporností, má své místo problém ekonomie znaků. Ekonomie znaků vyžaduje nejen aby znaky nebyly zmožovány a opakovány, není-li to nutné z důvodů sémantických nebo uměleckých, ale také aby divák mohl ve velkém množství znaků sdělovaných současně (jak to vyžaduje dramatické dílo nebo inscenační styl) snadno rozlišit znaky nejdůležitější, ty, které jsou pro pochopení předváděného díla nezbytné.

Když jsme se takto vyzbrojili několika rozbory a řadou příkladů vztahů z různých jazykových systémů, je třeba, abychom se znovu zabývali problémem divadelního znaku vůbec a především vztahem mezi prvky označovanými a označujícími. Přijali jsme na počátku saussurovské schéma "signifié - signifiant" jako dvou složek znaku. Jak toto schéma, vypracované pro potřeby lingvistiky, obstojí při uplatnění na znak divadelní, který má mimořádně rozlehlé sémiologické pole?

Jistý zvuk je znkem deště. Zvuk vytvořený jevištním technikem pomocí plechu je v tomto případě signifiant (prvek označující), představa, že prší, je signifié (prvek označovaný). Ale dešť může být v divadle předveden více způsoby, pomocí různých znakových systémů: světlem (projekce), kostýmem (nepromokavý plášť a kapuce), rekvizitou (deštník), gestem (herec se při vstupu otřese), účesem (promáčené vlasy), hudbou a především slovem. Máme tedy co činit s různými znaky (simultánními, následnými nebo virtuálními), s různými označujícími prvky (signifianty), ale označovaný prvek (signifié) je vždy týž: "prší". (Nesmíme zapomenout, že kterýkoliv z těchto znaků může mít ještě doplňující sémiologickou hodnotu, například zvláštní intonace, s níž je proneseno slovo "prší", gesto, které prozrazuje nevychované, nebo naopak člověka vybraných způsobů. Uvedme si jiný příklad.) Představa nekulturního člověka je v jedné jevištní postavě reprezentována řadou znaků: mluvou, intonací, mimikou, gesty, pohybem, účesem, kostýmem, rekvizitami. Jejich signifié (označovaný prvek) je "nekulturní člověk". V pátém dějství Shawova Pygmaliona přichází pan Doolittle k paní Higginsově. Tentokrát je popelář

oblečen jako bohatý měšťák: má redingot, bílou vestu, cylindr. Herec hrající tuto roli se usadí do křesla, položí si cylindr na podlahu vedle sebe a zapálí si doutník. V průběhu rozhovoru si chce oklepat popel z doutníku; chvíli váhá, a pak, protože nemá po ruce popelník, použije svého cylindru. Jeho gesto znamená: 1. že se chce zbavit popela ze svého doutníku; 2. že nezná způsoby; 3. že chce být považován za gentlemana. Máme před sebou jeden znak, jeden prvek označující (signifiant) a tři prvky označované (signifié), vzájemně nadřazené, nebo, jak jsme to několikrát zjednodušeně označili, znak prvního, druhého a třetího stupně.

Právě jsme uvedli případ, kdy větší počet znaků má jeden a týž označovaný prvek (signifié), a případ, kdy jediný znak má větší počet označovaných prvků (signifié), hierarchicky rozvrstvených. Je třeba uvést jeden případ složitější, a to ten, kdy divák je nucen asociovat dva nebo více znaků náležejících k různým systémům, aby odhalil složený označovaný prvek (signifié) nebo, podle jiné terminologie, znak o několika stupních. Skupina manifestantů prochází scénou s prázdnými rukama, zatímco hesla jsou promítána na plátno. Je zde tedy více znaků dvou systémů (pohyb a promítaný obraz), jsou tu různé signifianty (označující prvky) a různá signifié (označované prvky); teprve asociací znaků v rovině signifié postihneme signifié složené (znak x-tého řádu): lidé manifestují s plakáty, žádají splnění svých požadavků. A zde je další kombinace: herec zůstává nehybný na scéně, zatímco jeho slova jsou vysílána reproduktorem a jeho tvář, jeho mimika je promítána jako film. Navíc ke znakům vysílaným v rámci každého systému je obsahem znak x-tého řádu (signifié composé), výsledek spojení těchto tří prvků: "toto je vnitřní monolog". Uvedené příklady prokazují dostatečně komplexnost divadelního znaku. Pojem konotace (Hjelmslev, Barthes) může pomoci vyřešit některé problémy, ale ukazuje se jako neúčinný v případech složitějších.

Teoretický aspekt divadelního znaku se bude ujasňovat a zpřesňovat tou měrou, jak budou pokračovat výzku-

my dílčích znakových systémů a různých divadelních žánrů. Nelze očekávat, že se syntéza, totiž sémiologie scénického umění, bude moci vytvořit v nejbližší budoucnosti. Odvážili jsme se načrtnout tento celkový přehled (i když omezený na některé divadelní žánry), protože doufáme, že by mohl povzbudit a usnadnit některé praktické výzkumy, bez nichž nelze dojít k platné syntéze. Poznámky, které zde předkládáme, snad poslouží vědeckému rozboru divadelního představení. Skutečně vědecká srovnávací analýza je nezbytným požadavkem doby. Symposium o současném divadle v Royaumontu, organizované a řízené v listopadu 1966 Jeanem Jacquotem, bylo jedním z prvních pokusů v tomto směru. V průběhu diskuse se ukázalo, jak naléhavě potřebují lidé, kteří se vážně zabývají tímto problémem, badatelé, vysokoškolské učitelé, režiséři a kritikové, metodu, která by jim umožnila kolektivní a účinný postup. Zdá se nám, že sémiologická metoda by dokonale vyhovovala jako východisko tohoto druhu výzkumů, tím spíš, že existující technické prostředky, film a magnetofon, umožňují v rovině znaků vizuálních i auditivních libovolně opakované zkoumání každého fragmentu představení zvoleného pro tento účel.

Použití sémiologické metody pro rozbor divadelního představení vyžaduje vypracování několika metodologických principů, v první řadě určení významové (sémiologické) jednotky představení. Vezmeme-li v úvahu, že lingvisté nejsou jednotni v názoru na sémantickou jednotku jazyka (morfém? slovo? věta? výpověď?), uvědomíme si, jaké obtíže tento úkol přináší. Je třeba určit významovou jednotku pro každý systém znaků a pak najít společného jmenovatele pro všechny znaky vyslané v témže čase. Bylo by možno postulovat a priori tuto definici, vycházející z pojmu času: Sémiologická jednotka divadelního představení je výsek obsahující všechny současně vysílané znaky, jehož trvání je rovno znaku, který zaujímá nejkratší dobu. V praxi by to mohlo vést k přílišné atomizaci jednotek představení a patrně k nutnosti zavést rozlišování mezi malými a velkými jednotkami (především v rovině jevištní mluvy a znaků kinésických).

Mimo své funkce užitek a mimo služby, které je schopen prokázat studiu divadla (v oblasti divadelního představení), otvírá sémiologický výzkum divadla široké obzory z hlediska teoretického. Konfrontace těch nejheterogennějších znaků uvnitř jednoho uměleckého celku, v relativně omezeném čase a prostoru, znaků, jejichž vzájemné závislosti jsou početné a různorodé, vede nezbytně k hledání teoretických řešení a vyvozování závěrů, jež by platily pro znak v jeho nejširším pojetí. Sémiologickým studiem divadelního představení může-

me získat výhodný manévrovací terén pro vypracování obecné sémiologie. Díky nutnosti konfrontovat velmi různorodé znakové systémy může sémiologie scénického umění stát základním kamenem obecné nauky o znacích.

přeložil Ladislav Štindl

Le signe au théâtre. Introduction à la sémiologie de l'art du spectacle, "Diogene" 1968, č.61, s.59-90

Poznámky:

- 1/ Cours de linguistique générale, Paris 1966, s.33-35
- 2/ L'art comme fait sémiologique, Actes du Huitième Congrès International de Philosophie à Prague, Prague 1936, s.1065-1070
- 3/ Les langages et le discours. Essai de linguistique fonctionnelle dans le cadre de la sémiologie, Bruxelles 1943, s.37
- 4/ Op.cit., s.56
- 5/ Sr. stati Christiana Metzce, především "Le cinéma, langue ou langage?", Communications, č.4, 1964, s.52-90
- 6/ F.de Saussure odlišuje přirozený znak od znaku arbitrérního. Charles Bally staví proti sobě "l'indice" a "le signe". Užívá se také, jako protikladu k přirozenému znaku, termínu konvenční znak.
- 7/ Proslulý verš Racinův: "Pour qui sont ces serpents qui sifflent sur vos têtes." (Phèdre)

DIVADLO A RITUÁL

Zbigniew Taranienko

I

Otázku souvislosti mezi rituálem a divadlem lze chápat nejméně ve dvou rovinách, v závislosti na tom, co je vlastním cílem zkoumání. Při genetickém pojetí vztahů mezi těmito společenskými jevy se ozřejmí především jejich časové prolínání. Čistě genetický popis však nemůže odhalit povahu těchto souvislostí. Zjištěné prolínání v čase nemusí být nadto totožné se skutečnými příčinnými vztahy mezi divadlem a rituálem; nezachycuje také náležitě kvalitativní změny. Před pokusem o úplnou historickou rekon-

strukci vztahu mezi divadlem a rituálem je třeba provést logické zkoumání, sloužící k porovnání obou těchto jevů na úrovni výstavby celku, je nutné prozkoumat nejdůležitější společenské funkce a proniknout pokud možno do podstaty a specifiky obou jevů. Budeme-li brát v úvahu historickou proměnlivost divadla a rituálu - při současné jejich nepochybné stálosti - bude logické zkoumání, zbavené nadčasových ambicí, ve vztahu k historickému pojetí komplementárním. Právě tímto způsobem bude také prováděna analýza.