Keir Douglas Elam
Sémiotika divadla a dramatu

(The Semiotics of Theatre and Drama, 1980)

Práce britského teatrologa pokoušející se o ucelený pohled na sémiotiku divadla a dramatu.

1. kap. Úvod. Sémiotika a poetika (1–4) vychází z faktu, že v této oblasti se „divadlu a dramatu zatím dostalo mnohem méně pozornosti, navzdory příznačnému bohatství divadelní komunikace jakožto potenciálnímu prostoru sémiotického zkoumání“ (2). Divadlo autor chápe jako komplex jevů stmelených kontaktem jeviště s hledištěm, který produkuje komunikaci významu (*meaning*) během představení. Drama je projektováno fikčním modem poukazujícím k jevištní interpretaci. Elam rozlišuje pojem divadelní text (*performance text*), v němž je „divadelnost“ vymezena vztahem herce a diváka, od textu dramatu (*dramatic text*), jehož specifičnost vyvstává ze sítě faktorů vztahujících se k představované fikci.

2. kap. Základy. Znaky v divadle (5–31) referuje o strukturalistických předchůdcích sémiotiky: o Pražské škole (řeč je o Zichově *Estetice dramatického umění*, 1931, a Mukařovského Pokusu o strukturní rozbor hereckého zjevu, 1931), o semióze divadelního znaku (u Petra Bogatyreva, Jiřího Veltruského, Jindřicha Honzla) a různých typologiích znaku (Peirceově, → Jakobsonově, Veltruského, Honzlově, → Ecově). Kap. uzavírá výklad zásadního pojmu ostenze, který značí „ukazování (se)“ či vyjevování komunikačního objektu sama o sobě.[1]

Ve 3. kap. Divadelní komunikace. Kódy, systémy a divadelní text (32–97) se Elam zabývá významem v divadelní komunikaci. Význam se uskutečňuje na základě sad znaků (*sign repertoires*), jež Elam považuje za divadelní systém systémů. Takovýto systém podle něj vysvětluje vnitřní vztahy mezi znaky i mezi jednotlivými systémy a ozřejmuje typy rolí, které umožňují komunikaci významu. Dále autor analyzuje model divadelní komunikace a jeho složky: informaci, zprávu, diskurz a segmentaci divadelního textu, kód a systém, prostor, tělesný pohyb, paralingvální

1 Ostenzí rozumíme případ, kdy definici daného termínu sdělujeme ukázáním designátu samého. Ostenze je pojem z logiky (Ludwig Wittgenstein a Bertrand Russell), který přešel do lingvistiky a sémiotiky (Umberto Eco, Ivo Osolsobě).

prvky, herecké kódy, divadelní způsobilost (divadelní konvence, úloha publika), intertextové vztahy a divácké signály.

Kap. Dramatická logika (98–134) přechází k otázce konstrukce dramatického světa. Smysl divadelních kódů a konvencí je podle Elama založen na nutnosti číst představení jako reprezentaci dramatu. Základní struktura jednání a logická soudržnost dramatu jsou však přístupné jen skrze analýzu psaného textu. Čtenář si tedy vytváří dramatický kontext v pseudonarativní podobě, zatímco divák je determinován procesem akustických a vizuálních signálů probíhajících ve vymezeném čase.

Za stěžejní problém poetiky dramatu pokládá autor dramatickou reprezentaci. Sémiotika k jejímu výkladu využívá teorie možných světů. Drama je podle Elama vybudováno na střetávání opozičních možností, tj. na konfliktních událostech: světy dramatu (SD) jsou potom hypotetické konstrukty, které jsou chápány jako kontrafaktuální, ač jsou ztělesňovány, „jako kdyby existovaly teď a tady". Takový svět musí postupně doplňovat divákovy informace a předkládat hypotézy, dokud není plně ustaven. Dramatické světy totiž představují aktuální svět diváka (Elam jej označuje jako S0) a jsou definovány ve vztahu k němu. Divák předpokládá, že SD bude odpovídat logickým a fyzikálním zákonům světa, i když dramatický svět nemusí být nutně realisticky mimetický (do vztahu SD k S0 mohou vstoupit např. fantastické prvky). SD a S0 jsou vzájemně asymetrické.

Důležitým faktorem ve vztahu S0 a SD je, že ačkoli je S0 definován jako aktuální svět diváka, není to možný svět sám o sobě, nýbrž možný svět chápaný jako mentální, který vzniká až z myšlenkového a textového nátlaku na divákovo rozumění (108). Mezi imaginárními světy fikce a světy coby hypotetickými aktuálními konstrukty je rozdíl: popisy světa v románech jsou vyprávěním natolik odsunuty od čtenářova bezprostředního kontextu, že klasický příběh je ve výsledku vždy orientován k „tam a tenkrát", zatímco dramatické světy jsou nahlíženy jako „teď a tady" bez narativního prostředkování. Divadelní představení pak transformuje myšlenkový přístup k možným světům v přístup tělesný, takže konstruovaný svět je spíše ukázán než popisován. To podle Elama představuje jeden z principů poetiky dramatu, implicitně odkazující k Aristotelovu rozlišení diegésis (narativního popisu) od mimésis (přímé nápodoby, přímého zobrazení) (111).

SD je odhalen in medias res a je zjevován skrze postavy, jednání a promluvy, nikoli skrze vnější komentáře. Elam mluví o tzv. principu reflexivity SD: postavy se konstituují tím, že sebe samy charakterizují. V aktualizaci dramatického světa hrají klíčovou roli verbální ukazatele — možný svět je aktuální do té míry, nakolik může odkazovat k „teď a tady". Zakládajícím principem

dramatické reprezentace je fikční „přítomnost hypotetického světa“: divák dovoluje dramatické postavě, aby prostřednictvím herce jednala jako „teď a tady“. Elam pak hovoří o tzv. subsvětech projektovaných hercem do procesu reprezentace. Konstrukce subsvětů je podle něj závislá na diváckém zájmu, na vytváření napětí a očekávání, na překvapení a momentu zvratu (*peripeteia*).

V další části přechází Elam k problematice dramatického jednání v čase — možné světy dramatu totiž nejsou jednodomé ani statické. Elam rozlišuje čtyři temporální úrovně dramatu: 1) fikční nyní, předkládané postavami (též diskurzivní čas), jednání v rámci této úrovně probíhá vždy v přítomnosti; 2) čas zápletky, jemuž je vlastní strategie ukazování nebo sdělování událostí; 3) chronologický čas, který vyznačuje periodu děje hypoteticky uběhlou mezi časovými okamžiky 1 až x, bez ohledu na sled, v jakém byly události ukazovány nebo sdělovány; 4) historický čas, jenž vyjadřuje přenesení reálného času do fikčního „nyní“ (117–119).

Reprezentaci dramatu pojímá Elam jako nelineární, heterogenní, diskontinuitní a nekompletní. Tyto vlastnosti vyjadřuje pojmová dvojice příběh (*story*) a zápletka (*plot*), již Elam odvíjí od formalistických pojmů fabule a syžet. Zápletka je podle něj tvořena sérií jednání, fabule sérií akcí a interakcí zápletky. Dále autor určuje šest prvků ustavujících jednání: činitel, záměr, skutek, způsob jednání, konstelace času, prostoru a okolností a cíl.

V další části (126–134) Elam využívá → Greimasova pojmu aktant[2] a zavádí pojem aktanční role (*actantial roles*) jako jednací funkce analogické syntaktickým strukturám jazyka. Greimas přitom vyšel z → Vladimira Jakovleviče Proppa, který ve své *Morfologii pohádky* (1928, č. 1970) popsal sedm funkcí (rolí) v pohádce (ničema, dárce, pomocník, uchazeč, posel, hrdina a falešný hrdina), a také z diferenciace dramatických situací Étienna Souriaua.[3] Poté Elam postavu rozebírá na základě faktorů stanovených Philippem Hamonem: 1) převládající úloha postavy ve fabuli/příběhu (protagonista, protivník); 2) úloha postavy v zápletce (syžetu); 3) hodnocení postavy jakožto typu (romantický hrdina, ničema…), jež se nemusí shodovat s rolemi aktantů; 4) situace postavy v SD (osobní a sociální údaje, jimiž je charakterizována); 5) vztah postavy ke skutečnosti (např. zda má jméno převzaté z reality); 6) intertextuální vztah k ostatním literárním dílům; 7) vlastnosti postavy; 8) její „zájmenné“ postavení (gramatický tvar postavy — já, ty, on, kdy postava buď mluví za sebe, je oslovována, nebo se o ní vypovídá); 9) postava jako mluvčí, která a) postuluje možné světy; b) vstupuje do dialektických vztahů např. s jinými postavami; c) manifestuje se jako základní rétorická síla vlastním idiolektem a stylem.[4]

2 Viz A. J. Greimas, *Sémantique structurale*, Paris 1966 a *Du sens*, Paris 1970.

3 Elam zmiňuje jeho šest funkcí postavy: Lva — sílu subjektu; Slunce — hodnotu vyjadřující cíl subjektu; Zemi — příjemce cíle; Mars — protivníka, překážku; Váhy — soudce, kteří přidělují hodnotu jednomu z rivalů; a Měsíc — pomocníka; srov. É. Souriau, *Les Deux cent mille situations dramatiques*, Paris 1950.

4 P. Hamon, Pour un statut sémiologique du personnage, in: R. Barthes et al., *Poétique du récit*, Paris 1977, s. 115–180.

5. kap. Dramatický diskurz (135–207) se nejprve věnuje interpersonální komunikaci. I když je postava líčena jako individuum a její personální, sociální aj. normy a aktanční role naplňují funkce v celku dramatické struktury, je v prvé řadě účastníkem řečových událostí. S nimi souvisí soubor předpokladů postavy pro účast v těchto událostech (136–137): 1) lingvistická kompetence (např. morfologická, syntaktická, lexikální…); 2) sémiotická kompetence (např. znalost pravidel jazykové interakce, tj. schopnost používat jazyk a ovládat i nonverbální systémy); 3) znalost postav, událostí a věcí a schopnost zasadit je do celku dramatického světa; 4) sociální status (opravňuje postavu k tomu, aby pronesla určitou promluvu); 5) soubor záměrů a cílů jednání; 6) schopnost osvojit si roli posluchače; 7) schopnost vytvářet ne-skutečné (*non-actual*) světy odkazující k tužbám, přáním, …, postavy; 8) umístění v aktuálním časoprostorovém kontextu.

Řečová událost je dále určena kontextem: situací (soubor přítomných postav a věcí, jejich tělesnosti, čas a prostor) a kontextem promluv, který zakládá vztahy mezi mluvčími, posluchači a diskurzem „teď a tady". Deixi, tj. ukazování jazykovými prostředky, definuje Elam jako to, co umožňuje dialogu vytvářet interpersonální dialektiku v časoprostoru diskurzu.[5] V dramatu podle něj zaujímá ústřední místo vztah deiktických relací ke kontextu promluvy (vytvářený poměrem já–ty–zde–nyní), který slouží jako tzv. indexikální bod nula, z něhož je dramatický svět definován. Prostorová deixe má pak prioritu nad deixí časovou.

Při stanovení deiktických strategií v dramatu (144) se Elam opírá o teorii Émila Benvenista,[6] který rozlišuje dva mody promluvy: *histoire* (objektivní modus věnovaný vyprávění událostí v minulosti, který různými způsoby potlačuje mluvící subjekt) a *discourse* (subjektivní modus, který je přiřazen přítomnosti a vymezuje účastníky dialogu a jejich mluvní situaci). Pro analýzu segmentace textu dramatu (144–148) pak Elam užívá výzkumů Alessandra Serpieriho,[7] který za hlavní moment považuje deiktickou orientaci mluvčího. Ten v každém okamžiku mění indexikální směry, adresuje nové „ty", označuje jiný objekt a vstupuje do dalších vztahů, dokud není nastolen nový sémiotický soulad.

Extenzivnější než dramatický svět je univerzum diskurzu (148–151). Objekty diskurzu jsou složky dramatického světa, designáty, které existují pro dobu dramatu a trvají tak dlouho, pokud jsou zmiňovány či ukazovány. Stabilitu a konzistenci designátů zaručuje princip ko-reference: ko-referenční pravidla jsou částečně odpovědná za sémantickou a pragmatickou koherenci dialogu. Pro dialog je podle Elama důležitá i anaforická reference, která vytváří zdání kontinuity v univerzu diskurzu. I jazyk sám může

5 Uvádí přitom teoretiky deixe, především Jindřicha Honzla (viz J. Honzl, Hierarchie dramatických prostředků, in: týž, *K novému významu umění*, Praha 1956, s. 265–272).

6 É. Benveniste, *Problems of General Linguistics*, Miami 1970.

7 A. Serpieri, Ipotesi teorica di segmentazione del testo teatrale, in: A. Serpieri et al., *Come comunica il teatro. Dal testo alla scena*, Milan 1978.

být objektem diskurzu, v případě, že mluvčí užívá tzv. metajazyk (*object-language*).

Řečová událost (*speech event*) (156–170) je hlavní formou interakce v dramatu. Podle Elama mohou být v promluvě prezentovány tři základní stupně jednání: 1) lokuční akt, což je akt plnovýznamové výpovědi ve shodě s fonologickými, syntaktickými, morfologickými a dalšími pravidly řeči; 2) ilokuční akt, představující akt jednání výpovědi; 3) perlokuční akt, značící snahu něčeho pomocí výpovědi dosáhnout. Dramatický diskurz považuje Elam za síť vzájemně se dotvářejících a svářících ilokucí a perlokucí.

6. kap. Závěrečné poznámky. Divadlo, drama, sémiotika (208–210) se zabývá vztahem textu dramatu a divadelního textu. Ač si psaný text dramatu samozřejmě vynucuje divadelní inscenaci, je podle autora také legitimní tvrdit, že představení nutí text dramatu k jeho pravdivé artikulaci. Text musí být schopný překladu do jevištní praxe, i když jde vlastně o vztah intertextuální, tedy o vztah jakýchsi dvou textů.

Poslední část knihy (211–220) představuje autory a díla řazené podle jednotlivých témat.

V doplněném vydání knihy (2002) Elam za poslední kap. vložil nový oddíl nazvaný Postskript. Postsémiotika, pohrobní sémiotika, kabinetní sémiotika (193–221), v němž upozorňuje na důležité práce z oblasti sémiotiky divadla a dramatu, které vznikly od doby prvního vydání jeho knihy — zvl. na práce Patrice Pavise, Fernanda de Tora, Marvina Carlsona, Eriky Fischer-Lichteové, Marca De Marinise, Elaine Astonové a George Savony, Martina Esslina, Vimaly Hermanové a Davida Birche.[8]

Publikace představuje jednu ze základních příruček sémiotiky divadla a dramatu, o čemž svědčí jak její hojné vydávání (ve dvou prestižních britských nakladatelstvích vyšla současně pro anglický, americký a kanadský knižní trh od roku 1980 celkem desetkrát, nepočítaje v to druhé, doplněné vydání v roce 2002), tak bohaté citace v sekundární literatuře: prakticky každá současná západní teatrologická monografie se s Elamovými názory konfrontuje.

Elamova práce není příkladem tzv. čisté teorie, nýbrž spíše pokusem o sumarizaci dosavadních strukturalistických a sémiotických bádání v oblasti specifické znakové podstaty divadla a dramatu, i když z ní na mnoha místech vyplývá autorova snaha o normativní platnost jeho teoretických soudů. Metodologicky se kniha opírá o poměrně bohaté zázemí: o teorie znaku a významu Ferdinanda de Saussura, Charlese S. Peircea, → Rollanda Barthese, → Julie Kristevové, Algirdase Juliena Greimase, → Jurije

8 P. Pavis, *Dictionnaire du théâtre*, Paris 1980; F. de Toro, *Semiótica del teatro. Del texto a la puesta en escena*, Buenos Aires 1987; M. Carlson, *Theories of Theatre*, Ithaca – London 1984, sloven. 2006; E. Fischer-Lichte, *Semiotik des Theaters*, Tübingen 1983; M. De Marinis, *Semiotica del teatro. L'analisi testuale dello spettacolo*, Milan 1982; E. Aston – G. Savona, *Theatre as Sign System. A Semiotics of Text and Performance*, London – New York 1991; M. Esslin, *The Field of Drama*, London 1987; V. Herman, *Dramatic Discourse. Dialogue as Interaction in Plays*, London 1995; D. Birch, *The Language of Drama*, London 1991.

Michajloviče Lotmana, Romana Jakobsona, → Jonathana Cullera, Johna R. Searla či → Teuna Adriana Van Dijka, → Manfreda Pfistera. Referuje také o strukturalistickém přístupu k divadlu (mj. o pracích Otakara Zicha, Jana Mukařovského, Petra Bogatyreva, Jindřicha Honzla, Jiřího Veltruského a Karla Brušáka) a v obecných otázkách sémiotiky divadla se odvolává na Tadeusze Kowzana, Umberta Eca, Patrice Pavise či Steena Jansena. Důležité je, že autor neztrácí ze zřetele ani názory praktických divadelníků (především Antonina Artauda a Bertolta Brechta) a že předkládá i příkladové analýzy dramat (zvl. Shakespearových a Beckettových).

V části věnované divadlu tvoří jádro problematika divadelní komunikace. Elam zde pracuje víceméně se sémiotickým modelem Umberta Eca (ostenze) a sleduje přitom různé roviny komunikace v divadle (systémovou, lingvistickou, textovou, formální, diskurzivní), kterým přiděluje vlastní kódy a subkódy.

Větší přínos lze ovšem pozorovat v části věnované sémiotice dramatu, neboť — jak výstižně shrnuje Irena Sławińská — „fundamentální část knihy tvoří analýza dramatického diskurzu“.[9] Pro konstrukci dramatického světa je Elamovi vodítkem časoprostorově vymezené jednání postavy. Určujícím momentem dramatického jednání je pro něj řečový akt (jednající slovo). Právě na tyto závěry pak teatrologové nejčastěji navazují. Všeobecného uznání se však tato práce dočkala především díky svému syntetizujícímu záměru.

Vydání

***The Semiotics of Theatre and Drama*, London – New York 1980** (z tohoto vyd. citováno), 1981, 1983, 1987, 1988, 1991, 1993, 1994, 1997, 2001, 2002 (doplněné vyd.), 2006. *Semiotica del teatro*, Bologna 1988, 1993, 1997, 1999, 2004. Japonské vyd., Tokio 1995. Čínské vyd., Pan-čchiao 1998. Perské vyd., Teherán 2003.

Literatura

M. De Marinis, *Semiotica del teatro. L'analisi testuale dello spettacolo*, Milan 1982. E. Fischer-Lichte, *Semiotik des Theaters* 1–3, Tübingen 1983. M. Carlson, *Theories of Theatre*, Ithaca – London 1984 (sloven. 2006). H. Schmid – A. Van Kesteren (eds.), *Semiotics of Drama and Theatre*, Amsterdam 1984. E. Fischer-Lichte (ed.), *Das Drama und seine Inszenierung*, Tübingen 1985. F. de Toro, *Semiótica del teatro. Del texto a la puesta en escena*, Buenos Aires 1987. E. Aston – G. Savona, *Theatre as*

9 I. Sławińska, *Divadlo v současném myšlení*, Praha 2002, s. 266 [1990].

Sign-System. A Semiotics of Text and Performance, London – New York 1991. V. Herman, *Dramatic Discourse. Dialog as Interaction in Plays*, London 1995.

Keir Douglas Elam (1950)

Britský lingvista a teatrolog. Pedagogicky působil především v Británii a v Itálii, v současnosti je profesorem anglické literatury na Università di Bologna. Soustřeďuje se jednak na sémiotiku divadla a dramatu, jednak na anglickou literární renesanci, především na shakespearologická studia (např. *Shakespeare's Universe of Discourse. Language-games in the Comedies*, 1984). Soustavně se zabývá také dílem Samuela Becketta. Příležitostně se věnuje i italsko-britským kulturním vztahům, anglickým modernistům či dramatikům současnosti, jako jsou Tom Stoppard či Václav Havel. Patří k významným editorům Shakespeara a Becketta.

/lj/