

## Orientace

### Pavel Drábek / Na troskách struktury: stati o divadelní sémiotice a strukturalismu roku 2008

Mezi dluhy a manky české a světové teatrologie je osud strukturalismu takzvané Pražské školy. Válkou amputovaná možnost dokonat kulturní rituál rozkvětu, zralosti, názorové opozice a posunu do nové fáze zůstává v české teatrologii jako fantomická bolest čekající na zhojení. Je tím palčivější, že analytický potenciál, pronikavost a účinnost strukturalistických zbraní – tak náhle za války demobilizovaný a po válce přetavený na budovatelská ruchadla – mohly proměnit podobu divadelní teorie ve světovém měřítku. Pokud kdy „za kopečky“ vůbec strukturalistické stati pronikly, stalo se tak až příliš často ve zkomolených, nedokonalých nebo vůbec zavádějících překladech, které udělaly Pražské škole službu spíše medvědí – nehledě na to, že vycházely roztroušeně a sesbírat je bývá samo o sobě dobrodružnou činností. Dva sborníky konferenčních příspěvků – tu lépe, tu hůře přetvořených do tištěné podoby – vyšly roku 2008 a jsou popudem k této recenzní úvaze. Je příznačné, že z obou publikací – ze statí od celkem 27 příspěvateľů – je pouze jediný autor činný v České republice. Ostatní jsou buď emigranti „osmašedesát-

níci“, nebo akademici zahraničního původu. Jinými slovy ono manko a trauma rozpuštěného vojska pražského strukturalismu stále paralyzuje české divadelní teoretiky a k historické revizi dosud kloudně nedošlo. (Není v tom ostatně obecná nevole české kultury ke kritickému zhodnocení minulosti, tedy ona rozšířená *historiofobie*?)

Situaci komplikuje skutečnost, že ve světě – zejména tom angloamerickém – je strukturalismus (a teď ho úžeji nevymežují) už nejméně čtvrt století za zenitem a samotné označení směru zní zastarale, retrogradně nebo dokonce omšele. A to tím spíš, že francouzský i americký strukturalismus byly úzce spojeny s dobovou ideologií a byly nástrojem intelektuálů k polemickému rozkladu mocenského jazyka. Jestliže ústředním tématem francouzských strukturalistů byl jazyk jako ideologický nástroj, který v sobě nese zakořeněny mocenské hierarchie, pak strukturalismus pražský jakožto pokračovatel ruského formalismu nemá se svým západním jmenovcem mnoho společného. Zatímco francouzský strukturalismus odhaloval, jak jazyk a obecně komunikační nástroje potvrzují a vnucují kultuře a společnosti hodnoty politického, mocenského a kulturního establishmentu, na teorii školy ruské a české je markantní naopak její takřka úzkostlivá apolitičnost. Dalo by se dokonce s jistou nadsázkou říci, že ruský „objev“ *literárnosti* (литературность) a pražský „objev“ *struktury* je naroveň „objevu“ syntaxe či gramatiky v jazyce. Ono úzkostlivé úsilí o apolitičnost a antiideologičnost je zároveň úsilím o co možná objektivní metodu analýzy, nepodmíněnou tím, kdo je zrovna u moci, jak se jmenuje státní útvar či jaká je historická, kulturní a politická opodstatněnost vlastního národa – tedy traumata Ev-

ropy 10. a 20. let 20. století. Je tedy možné, že apolitičnost pražského strukturalismu už nebyla možná ve zpolitizovaném světě po studené válce, kdy se nástrojem propagandy nestaly jen jazyk, umění a obecně volné lidské výtvoř, ale i výtvoř přírody – jako třeba „americký brouk“ mandelinka bramborová nasazená imperialistickými štváči jako biologická zbraň na východní blok. Z takového světa už patrně není návratu do „rajské laboratoře“ meziválečné Prahy. (Metaforika zde použitá pochází z recenzovaných sborníků, není tedy svévolným výtvorem autora.)

Příspěvky do obou publikací lze v kontextu dnešní strukturalistické apokalypsy zařadit do čtyř druhů:

(1) *pravověrné, pietní či retrospektivní* – obhajující původní pražskou (či ruskou) metodu, apelující na její znovunastolení nebo obecně na její relevanci v původním smyslu, a to dokonce s jistými náznaky mesiášství: strukturalismus a sémiotika Pražské školy je nebo může být cestou ven ze současné krize teorie, v době post-post-strukturalistické (stati Emila Volka, Yany Meerzon, Tomáše Kubíčka, Herty Schmid či Veroniky Ambros);

(2) *skeptické* – tvrdící, že éra strukturalistické teorie nadobro minula, obohatila však všechny následující teoretické směry a sama se tím vyčerpala (Michael J. Sidnell, Fernando de Toro, Marvin Carlson, Marcel Danesi);

(3) *nominalistické a terminologické* – usilující o výklad různých škol strukturalismu jako de facto paralelních a analogických, případně objevování aplikovatelnosti termínů z jednoho teoretického systému v systému jiném (Eli Rozik, Silvija Jestrović, Emma Kafalenos, Nancy Felson);

(4) *aplikované a neortodoxní* – užívající strukturalistických či formalistických termínů jako účinných a živých nástrojů pro kritickou analýzu konkrétního artefaktu (Wolf Schmid, Elisa Segnini, Adam Grunzke, Andrés Pérez-Simón).

Dalo by se konstatovat, že právě do těchto čtyř hlavních kategorií se rozpadá „posmrtný“ život raného strukturalismu. Babylónská věž pražského strukturalismu se tu rozpadla na čtyři více či méně neslučitelné proudy. Vzájemné porozumění a shodu mezi nimi pak komplikují už zmíněné nepevné základy této stavby – nedostupné, nesrozumitelné, zavádějící a chybné texty, jak se po rozpadu Pražské školy objevovaly nekoordinovaně ve své celosvětové diaspoře. Všemi čtyřmi proudy prostupuje časté nedorozumění či nepochopení – a to i u tak základních pojmů, jako je *dramatická osoba*. Tak například Emil Volek (Arizona State University, Tempe) ve své stati „Futures of the Past: Steps and Mis(sed)steps in Structuralism(s), Semiotics, and Aesthetics from a Metacritical Perspective“ (sborník *Structuralism(s) Today*, s. 21–37) nepřesně shrnuje:

the character is what the audience can see and interpret on the stage. (32)

[dramatická osoba je to, co obecnstvo vidí a interpretuje na jevišti.] (př. P.D.)

Spojovat nepřesné uchopení s apelem po znovujevnění pražského strukturalismu jako spásy pro teorii je ironické. Třebaže jde o kritickou výtku, hlavním důvodem, proč je tu zmíněna, je právě ona roztroušenost současného chápání pražského strukturalismu – každý teoretik nacházející v něm inspiraci se soustředí na konkrétní výseč problematiky a ostatní kouty

rozmanitých teoretických postřehů Pražské školy zůstávají stranou. A protože neexistuje společenství, které by se kultivací divadelní teorie Pražské školy zabývalo, přežívají jen vzájemně nepropojené ostrůvky teoretiků. Oba sborníky, které jsou námětem této stati – tématické číslo časopisu *Semiotica* s titulem *Semiotics of theatre and drama (Sémiotika divadla a dramatu)*, ed. Yana Meerzon) a sborník statí *Structuralism(s) Today* (ed. Veronika Ambros a spol.) – jsou pak důležitým setkáním těchto oddělených ostrovů a snad příslibem splacení onoho dluhu, který vůči pražskému strukturalismu máme. Paradoxem pak je, že mnozí přispěvatelé váhají mezi rolemi jeho zachránce a hrobaře. Kriticky je potřeba také konstatovat, že tématické číslo *Semiotica* není redakčně příliš pečlivě připraveno a obsahuje řadu jazykových i typografických nedostatků.

Následující odstavce se pozastávají nad vybranými statěmi a pojednávají je důkladněji či s polemickým úmyslem.

### 1 Pravověrní

Stať Veroniky Ambros „Prague’s experimental stage: Laboratory of theatre and semiotics“ (*Semiotica*, s. 45–65) nastiňuje divadelní a intelektuální kontext prvorepublikové Prahy, ve které se zrodilo nejen pozoruhodné divadlo, ale vedle něj – a často ze stejných tvůrců – i inovativní teoretické nástroje. S odstupem lze tedy hovořit o „divadelní a sémiotické laboratoři“ – tak jako lze teprve s odstupem hovořit o pražském strukturalismu jako ucelené škole.

Jako hlavní divadelní laboratoř Ambros uvádí z Devětsilu vyvinuté Osvozené divadlo a zejména pak jeho pozdější podobu spojenou se jmény Jiřího Voskov-

ce, Jana Wericha a v neposlední řadě režiséra a teoretika Jindřicha Honzla. Propagace Osvozeného divadla V+W ve stati je patrioticky jistě záhodná, superlativní citace z Mejercholda či Maxe Broda ovšem vyznívají jako nadšené reflexe, na nichž kritický význam stavět nelze. Splňují ovšem službu, o kterou ve stati jde – poukázat na úroveň a rozmanitost českého meziválečného divadelnictví, bez kterých by divadelní strukturalismus sotva vznikl – alespoň tedy ve své stávající podobě. Dokonce lze zobecnit: teorie u špatného a rutinního divadla je k ničemu – nemá opodstatnění, protože není co tříbit a zušlechťovat. Odnese-li si ovšem kritický divák z divadla citový i intelektuální zážitek – zahoří-li – chce vědět proč. Tak se rodí dobrá teorie. Teoreticky vysvětlovat, proč divadlo nefunguje, by znamenalo oslavovat a posvěcovat nehodné. Jestliže Mukařovský pod dojmem Burianovy inscenace *Krysaře* vytvořil klíčovou studii o monologu a dialogu, musely být Burianovy divadelní výrazové nástroje natolik jemné a ušlechtilé, aby teoretickou úvahu opodstatnily a vůbec ji umožnily. Bez nich by byla teorie jen abstraktně a samozvaně nemístná. V tomto smyslu Ambros zasazuje divadelní teorii Pražského lingvistického kroužku do divadelního kontextu – toto je ona laboratoř, o níž je řeč.

Že navíc ušlechtilé umělecko-intelektuální prostředí dá vzniknout zárodkům nových divadelních světů a stylů – politického divadla brechtovského typu, divadla poetismu, absurdního divadla i moderního divadla 60. let – je dokladem jeho živosti, vyspělosti a „aktualizované“ nerutinnosti.

Ambros v tomto kontextu uvádí klíčové pojmy pražského divadelního strukturalismu – aktualizace, sémantické gesto, herecká (jevištní) postava – a sdělně a pregnant-

ně je poměřuje s jejich předchůdci v ruském strukturalismu. Dnešní mezinárodní teatrologické konference dokládají, jak je toto elementární zjemnění divadelního výraziva zapotřebí – napomáhá například korigovat bohužel rozšířenou představu, že ztotožnění herce a herecké postavy s dramatickou osobou – tedy popisný realismus – je nejzazším cílem divadla a podobně.

Nelze ovšem souhlasit s uvedeným tvrzením ohledně teorie loutkového divadla:

unless a puppet pretends to be someone else, there is not an *a* that watches *b* who is pretending to be *c* typical of ‚normal theatre‘ because in a puppet performance most of the time the positions of *b* and *c* merge. (56)

[kromě případu, kdy loutka předstírá, že je někdo jiný, nenastává v loutkovém divadle situace, kdy *a* pozoruje *b*, který předstírá, že je *c*, jako je to běžné pro činohru, protože v loutkovém představení většinou pozice *b* a *c* splývají.]

Z teoretického hlediska není situace v loutkovém divadle jednodušší, nýbrž složitější. (Otakar Zich sice bere hudební divadlo za maximální zapojení složek uměleckého aparátu, zapomíná ovšem na žánr ještě složitější, a tím je loutková opera, jak ji znalo 18. století.) Dřevo (látka, drát) *předstírají*, že jsou lidmi, koňmi, podlidskými nebo nadlidskými figurami, jako jsou pekelníci, pimprlata a tak podobně. Podstatná je tu *intence* – volní konání, které chce hrát prostřednictvím loutky fikci. S jistou vágnosťí a zjednodušením lze tvrdit, že činoherní herec předstírá postavu – doopravdy je hercova hra výslednicí více vůlí – režiséra, dramaturga, scénografa, osvětlovače, učitele herectví, učitele mluvy, herce jako člo-

věka i herce jako režiséra sebe samotného. U loutky je ona vůle *vždy mimo* dřevěného aktéra. Magie oživlého dřeva je i v tom, že jako diváci uvěříme, že zmizelo automaton a vnímáme fiktivní postavu. Mozek má schopnost vnímat podvojně a rozlišovat *b* a *c*, a zároveň iluzi podlehnout.

Studie Herty Schmid „A historical outlook on theatrical ostension and its links with other terms of the semiotics of drama and theatre“ (*Semiotica*, s. 67–91) je koncizním přehledem „slávy a pádu“ *ostenze* jako divadelního i noetického jevu. Propojení augustinovského a Osolsoběho pojetí s Mukafovského pojmem *artefaktu* je velice cenné. Kriticky se vymezuje vůči sémiotické teorii Eriky Fischer-Lichte, která (podobně jako Tadeusz Kowzan) ostenzi coby ústřední teoretický termín podceňuje. Přesto je Schmidové teoretické uchopení pojmu *ostenze* problematické. Její vymezení – „*ostension is homomaterial while icon is heteromaterial*“ (*ostenze je homomateriální, zatímco ikon je heteromateriální*) – není pro ostenzi jistě určující, třebaže se může jednat o jeden z podstatných rozdílů mezi „teoretickým“ pojmem *ikonu* a v zásadě pragmatickým a značně všeobíjajícím pojmem *ostenze*. Uvedu doklad: Hraje-li člověk člověka, není to jediný typ *ostenze* u herce. Při inscenování barokní tragikomedie *Edmontonská čarodějnice* (*The Witch of Edmonton*, 1621) od Thomase Dekkera, Williama Rowleyho a Johna Forda je zapotřebí se porovnat s postavou d'ábla, který na sebe bere podobu černého psa. Postava se jmenuje Pes (Dog) a z pohledu dramatického je dramatickou osobou černý pes. Na jevišti ho hraje člověk. Nelze tedy tvrdit, že je tu herec homomateriální s ostendovanou dramatickou osobou. Podobně – vlastně zcela obráceně – je tomu u

loutkového divadla, kdy člověka hraje neživý objekt, tedy opět vztah heteromateriální.

Divadelní ostenze – jak zdůrazňuje Osolobě – se netýká výhradně ukazování postav, ale mezilidského jednání a komunikace. Teprve na této abstraktní rovině je možno hovořit v jistém smyslu o *homomateriálním vztahu* – není-li to protimluv: mezilidské jednání není *materiální* jev.

Z tohoto hlediska lze polemizovat se závěrem studie Herty Schmid, kde analyzuje patologické projevy současného polského a českého dramatu a dovozuje, že dramata porušují základní axiom ostenze, tedy homomateriálnost – a to tehdy, když s trojrozměrnými lidskými postavami zacházejí jako s dvojrozměrnými televizními nebo filmovými obrazy postav. Domnívám se, že ostenze je to ještě složitější:

Dění na divadle – přes veškerou předstíranou vážnost, patos, agitovanost i angažovanost – je hra. Na jevišti je nám ukováno (ostendováno) *něco* a my coby diváci tuto ostenzi interpretujeme: chápeme hru jako zobrazení obyčejného příběhu, konfliktu nebo situace, zatímco po onom závěrečném zvratu perspektivy ve hře spatříme i něco jiného. Jinými slovy: pohybujeme se na ontologických tekutých píscích – většinu představení si můžeme myslet, že pozorujeme příběh reálný a v závěrečném zvratu nahlédneme, že jsme pozorovali svět snový, případně fiktivní (takovou situaci Herta Schmid ve studii rozebírá). Sledujeme-li Hamleta, spokojit se s tím, že pozorujeme člověka jménem Hamlet, je poměrně málo. Symbolické výklady toho, co znamená záhadná ne-existence jménem Hamlet, jsou pro hru přinejmenším stejně důležité. (Co se stane, když příběh osekáme na holý příběh člověka, ukázala například Mikulášková předloňská inscenace v Huse na provázku.)

Herta Schmid se také zabývá problematikou pojmu *znak*, který je pro strukturalismus zároveň náročným kamenem i kamenem na krku, a konstatuje:

A theory of theatre must ask whether the category of the sign is fundamental for the theatre or there is a more fundamental phenomenon beyond the sign. If this question is not brought up, then the semiotics of theatre turns into dogma instead of becoming a contribution to the theory. (72)

[Teorie divadla se musí ptát, jestli je kategorie znaku pro divadlo podstatná, či zda je za znakem ještě fenomén podstatnější. Jestliže není tato otázka nadnesena, ze sémiotiky divadla se stává dogma, místo aby se stala přínosem pro teorii.]

Tento kritický postoj odpovídá postoji pražského strukturalismu (zejména Jana Mukařovského), který v pojmu znak spatřoval zejména označení metaforické, tedy odkazující k jevům za pojmem znak skrytým.

## 2 Skeptici

Úvodní stať tématického čísla časopisu *Semiotica* napsal Michael J. Sidnell a nazval ji „Semiotic arts of theatre“ (s. 11–43). Hlavním motivem práce je tvrzení, že v rozdělení mezi *vědou* (*science*) a *uměním* (*art*) patří sémiotika spíš do sféry umění, než do sféry vědecké, protože se zabývá *uměním* tvorby znaku a jeho chápání. Zároveň se stať pokouší o vědecké nakládání se sémiotikou. V letmém historickém diskurzu usiluje o ujasnění role znaků na jevišti a odkazuje se při tom na disparátní teoretiky – od Aristotela, přes Castelveta, Lopeho de Vegu, dokonce i Shakespeara, Lessinga až po Mukařovského. Že je kontinuita teorií a pojmů

velmi sporná, je nasnadě. Společným jmenovatelem rozkladu tedy zůstává čistě a jen *znak na jevišti* jako ústřední pojem divadelní sémiotiky. Tento pojem – jak už bylo poznamenáno – je zároveň i ústřední koulí na noze teoretika, protože za toto elementární stadium se dostává jen velmi obtížně – což studie sama dokazuje. Na Sidnellově rozkladu o divadelním znaku (z něhož kromě Mukařovského vynechává zcela zásadní a pokročilé studie Pražské školy) se ukazuje i hlavní slabina sémiotiky divadla jako takové – zůstaneme-li na úrovni základního stavebního prvku – *znaku* – pak máme k teoretické reflexi celého divadelního artefaktu ještě dál než od cihly k architektonickému dílu.

Východisko z této krize sémiotické bezmoci je ve studii pouze letmo naznačeno – vývoj sémiotiky po vzniku a rozvoji teorie mluvních aktů (*speech act theory*) je jen zmíněn; co se se sémiotikou a chápáním znaku děje v kontextu kognitivní vědy (*cognitive science*), do stati vůbec neproniklo. Čtenář se tak musí spokojit se závěrečným *deus ex machina* v podobě poznámky:

being arts, semiotic arts are (axiomatically) not only not identifiable with their productions and inseparable from qualities of their execution but are largely inaccessible without active involvement in their practices. (39–41)

[Jakožto umění je sémiotické umění axiomaticky nejen neztotožnitelné se svými díly/výtvoři a neoddělitelné od kvalit svého provedení, ale je v zásadě nepostizitelné bez aktivního zapojení do vlastní praxe.]

Nejenže si Sidnell jako předpoklad tohoto tvrzení vzal svůj vstupní argument, jeho

závěr má i další, katastrofický důsledek: znamená snad, že sémiotika má upustit od ambice po vědecké objektivitě a dokonce se smířit s holou praxí? Není to filipika proti teorii? Musí být teoretik divadla zároveň hercem, režisérem, dramaturgem, výtvarníkem atd., aby mohl vynést teoretický soud? Opravdu je sémiotika roku 2008 stále v této slepé uličce, ze které je potřeba vykouzlat a navrátit se *ad ovo*? Nebo jde jen o nedotažený popis principu *aktualizace* a chce se říct, že *sémiotika* stejně jako *znak* se pohybuje v nějakém prostředí (pozadí) a stává se plnohodnotným uměním až v interakci a konfrontaci s ním?

### 3 Nominalisté

V obou sbornících se opakuje zásadní problém, a tím je předpoklad integrity člověka – především diváka a herce. Hertha Schmid ve své stati vychází z Heinricha Gomperze a třídí obecenstvo na „naivního diváka“, který věří v transsubstanciaci herce ve fiktivní postavu, a na diváka kritického, který vnímá proces, znaky a v postavě vidí herce. Třebaže toto dělení může tezi napomoci – jak ostatně stať ukazuje – v principu jde o příliš zobecňující úvahu, která automaticky ztotožňuje typ pohledu s člověkem jako jednotlivcem, kde jde vlastně jen o momentální stav mysli. Teoretický model naivního diváka v reálu neexistuje a je sporné, jestli existuje typ čistě kritického diváka. Divák si vždy může uvědomovat jak fikci, tak techniku – liší se jen míra kritického zájmu a schopností. Je obvyklé, že divák fikci dokonale podlehne, a přitom si uvědomuje, že tuto magickou transsubstanciaci mu vykouzlil herec XY. Podobně i kritický divák musí fikci nejen vnímat, ale i *žít*, jinak nebude mít schopnost reflektovat účinnost a účinek použitých výrazových

technik. Fikce a zážitek transsubstanciacce jsou pro kritického diváka nezbytné, aby z pohledu této finality – tedy toho, oč divadelnímu představení jde – poměřoval a analyzoval techniku. Bez tohoto komplexního pohledu na diváka a analogicky i na herce – který se částečně vžívá do fiktivní postavy, částečně se sebereflektivně režiruje – nelze teoretický model vnímání divadelního artefaktu vytvořit. Bohužel předpoklad integrity a jakési jednorozměrnosti jednotlivce na divadle se v teoretických statích opakuje a znemožňuje vytvoření plastického a komplexního teoretického modelu. Toto elementární zjednodušování se projevuje i na zjednodušujícím chápání *znaku* či *sémiotiky* (viz například Sidnellova stať i stať Silvie Jestrovic o *nonsémiotickém představení*) i na dalších rovinách.

Dalším projevem nadvlády termínů nad jejich významy je často se opakující předpoklad, že pojmy *znak*, *struktura*, *artefakt*, *herce* a podobně mají vlastně neměnný význam. Uri Margolin ve svém konferenčním příspěvku (který stále ještě zůstal konferenčně orální) „Avatars of a Research Tradition: From Slavic Structuralism to Anglo-American Poetics and Aesthetics“ (Zhmotnění výzkumné tradice: od slovanického strukturalismu k angloamerické poe-  
tice a estetice; *Structuralism(s) Today*; s. 39–48) se zabývá srovnáním pražské a ruské školy s americkou školou 70. a 80. let na základě podobných pojmů, zájmů a zjištění. Jde ovšem od základu o slovní nedorozumění: proti esenciálně idealistické škole pražské a ruské stojí pragmatická škola americká a jednotlivé pojmy se tedy shodují výhradně jen na úrovni slovního významu, už ne ve fenoménech, na něž odkazují. I zde se projevuje problém konceptualizace myšlenky – z dynamického sta-

vu myslí se stává nominalistický termín se zdánlivou hypostází. Podobně stať Silvie Jestrovic „Anthropomorphic City Horizon: Structuralist’s Foregrounding in Antony Gormley’s Sculptures“ (Antropomorfní městský horizont: strukturalistická aktualizace v sochách Antony Gormleyho; *Structuralism(s) Today*; s. 191–202) aplikuje mechanicky pojem *aktualizace* na sochy rozmístěné po Londýně. Aktualizováno tak může být prakticky cokoli, nač se podíváme a posoudíme to v kontextu, ve kterém se artefakt objevil.

#### 4 Neortodoxní

Inspirativní a zároveň problematické jsou příspěvky, které užívají raně strukturalistické optiky a terminologie jako nástroje k analýze uměleckých děl. Mukařovského a Deleuzovy postřehy o filmovém střihu a záběru účinně užívá Adam Grunzke ve své studii „How Kitano’s Fireworks are Made: A Structuralist Approach to Space and Time in Takeshi Kitano’s *Fireworks* (1997)“ (Jak jsou udělány Kitanovy *Ohňostroje*: strukturalistický přístup k prostoru a času v *Ohňostrojích* (1997) Takeshiho Kitana; *Structuralism(s) Today*; s. 145–152). Třebaže je optika nastíněná strukturalistickým přístupem jasná a zřetelná, otázkou zůstává, jestli je pro analýzu a pro zjištění, která Grunzke ve studii učiní, vlastně vůbec nutná. Obdobně je tomu ve stati Andrése Péreze-Simóna, „(Impossible) Representation in García Lorca’s *The Public*“ ((Nemožná) reprezentace/ztvárnění/zobrazení ve hře *Veřejnost* Garcii Lorcy; *Structuralism(s) Today*; s. 203–214), kdy se se Zichovými, Mukařovského a Veltruského termíny zachází značně volně a vlastně neúčinně.



Paradoxně nejinspirativnější a zároveň patrně nejpronikavější je studie Elisy Segnini „Between Theatre and Ritual in Švankmajer’s *Faust*“ (Mezi divadlem a rituálem ve Švankmajerově *Lekci Faust; Structuralism(s) Today*; s. 153–164). Vychází z Honzlovy stati o divadle a rituálu, ze statí Karla Brušáka a Petra Bogatyreva, ale od jejich nomenklatury se odpouští a nenechává terminologii ovládnout předmět svého zkoumání. Je to zacházení se strukturalismem, které je značně neortodoxní, ale spásně čiré a věčné.

Oba recenzované sborníky jsou zjevným i skrytým důkazem jisté rozpačitosti nad tím, zda je divadelní strukturalismus *teorií* ve smyslu poválečné Teorie (a v angloamerickém světě se označuje právě jako Teorie s velkým T), nebo zda je „jen“ zjemněním, označením a vysvětlením projevů artefaktů, tedy že je to *kritický jazyk a nástroj*, nikoli filozofický systém jako takový. Pokud tomu tak je, pak jsou poznatky a nástroje pražského strukturalismu platné a dobově nepodmíněné a je zapotřebí nápravě kulturního dluhu věnovat značnou pozornost. Bude patrně nejen retrospektivní, ale i produktivní pro další teatrologické počínání.

AMBROS, Veronika, LE HUENEN, Roland, D’SOUZA, Adil, PÉREZ-SIMON, Andrés (ed.) 2008. *Structuralism(s) Today: Paris, Prague, Tartu*. New York: LEGAS, 2008.

*Semiotica*. Volume 168 – 1/4 (2008). Double Special Issue. Recenzovaná polovina: *Semiotics of theatre and drama*. Guest editor Yana Meerzon, 2008.

Mgr. Pavel Drábek, Ph.D. (1974), přednáší v Kabinetu divadelních studií při Seminári

estetiky a na Katedře anglistiky a amerikanistiky FF MU. Zabývá se dějinami anglického divadla, zejména 17. stoletím, a teorií dramatického překladu. Překládá starší hry z angličtiny a píše operní libreta, zejména pro skladatele Ondřeje Kyase a soubor Ensemble Opera Diversa, který vede.

## Libor Vodička / Andreas Kotte: *Divadelní věda (Úvod)*

Každý český teatrolog, který se v posledních desetiletích, ať již v roli studenta nebo pedagoga divadelní vědy, intenzivněji zabýval teatrologickou propedeutikou, dožije, jak mnoho jsme sami sobě v tomto ohledu dlužni. Vždyť poslední příručka pochází z šedesátých let minulého století (Závodský – Srna 1972), nebudeme-li do toho počítat skriptum pisatele tohoto pojednání, které vzniklo jako učební podpora pro externí studium na Univerzitě Palackého v Olomouci (Vodička 2007) a nebudeme-li do toho výčtu zahrnovat dodnes funkční popularizační přehledové příručky Jana Kopeckého (1983) či Jana Hyvnara (1987). Publikace takového charakteru u nás zásadně chybí a již proto je třeba vysoce ocenit další ediční počín Akademie múzických umění v Praze při časopisu DISK. Překlad Jany Sloukové z německého originálu *Theaterwissenschaft. Eine Einführung*, pět let staré knihy Andrease Kotteho (1955), v současnosti profesora Ústavu divadelní vědy na univerzitě v Bernu, můžeme proto považovat za první vlašťovku, od níž – pro její inspirativnost, dráždivost a v jistém