

Přesýpací hodiny – aneb pražská sémiotika divadla a dramatu v kontextu soudobých sémiotických teorií

VERONIKA AMBROS

[...] tvrdošíjně se snažím pochopit mechanismus, jehož prostřednictvím dáváme smysl obklopujícímu nás světu.

(Umberto Eco)

Pojem světovosti se od dob Goethových značně změnil. Dnes by asi i on mluvil spíše o přenosu kultur či interkulturalismu. To činí např. francouzský teoretik divadla Patrice Pavis, jehož metaforu jsem si vypůjčila pro název tohoto příspěvku. Pavis používá pro koncept přenosu kultur obraz přesýpacích hodin (Pavis 1992: 4), o kterých říká, „že jsou konstruovány tak, aby mohly být obráceny vzhůru nohama, aby byla vzata v pochybnost za a znovu každá usazenina, aby došlo k proudění z jedné kultury do druhé“.¹ Pokud jde o interkulturalismus, opírám se o tzv. praktický interkulturalismus, ne tedy o „ten, který by reprodukoval existující (a tedy politicky kódované) představy (images) kulturního rozdílu; spíše [ten, který] by vytvořil zkušenost rozdílu. Místo vypočítávání a omílání klišé o tom, jak se ta která kultura liší od ‚západu‘, [...] ukázal by stupně a formy skutečného kulturního prostoupení ve světě“ (Chaudhuri 1991: 196). Z tohoto hlediska mne nezajímá skutečnost, že sémiotika divadla a dramatu pražské školy nabyla vskutku mezinárodního věhlasu, ale způsob, jak tyto myšlenky byly uplatněny mimo určitý myšlenkový kánon, vytržené z kontextu a přeložené autory často neznalými použité terminologie. Vlastní popud k tomuto zamyšlení vyšel z druhé strany přesýpacích hodin – tedy z četby několika českých odborných časopisů, ve kterých se myšlenky pražské školy takřka neobjevují.

¹ „The hourglass is designed to be turned upside-down, to question once again every sedimentation, to flow indefinitely from one culture to the other.“ (Pavis 1992: 5).

Vývoj českého myšlení o divadle sice nevytvořil nějakou jednodušou teorii divadla,² ale na druhé straně tzv. pražská škola položila základy, na kterých stavějí některé soudobé sémiotické studie soustřeďující se na výzkum jak dramatu, tak i divadla.³ Přinejmenším se jména jejich příslušníků objevují ve velké většině prací v tomto oboru. Pomínu extrémní případy určitého druhu recepce pražské školy, jako je poznámka Susan Melroseové, která ve své knize o sémiotice dramatického textu odbude Mukařovského koncept znaku tím, že i když „divadelní kritici a učitelé mohou protestovat, neřiká nám nic nového“.⁴

Přínos Iva Osolobě, Miroslava Procházky, právě tak jako německých badatelů, hlavně Herty Schmidové, a francouzské sémiologie,⁵ zejména Patrice Pavis, jenž by si zasloužil delší studii, zde nelze dostatečně ocenit. Pro nedostatek místa se zde mohou soustředit jen na stručný přehled několika děl, která buď z pražské školy vycházejí, nebo se jí přímo zabývají. Jde o práce Keira Elama, Elaine Aston, George Savony a Michaela Quinna. Všichni autoři, o kterých tu chci mluvit, vyjma Quinna, se opírají o značně omezený výběr textů pražské školy. Většinou jde o texty publikované ve sborníku *Semiotics of Art (Sémiotika umění)*, vydaném Ladislavem Matějkou a Irwinem Titunikem.⁶ Kniha je rozdělena do 5 oddílů, které obsahují články věnované několika aspektům prací členů Pražského lingvistického kroužku. Jedna část obsahuje texty Petra Bogatyreva, jiná články Karla Brušáka, Jindřicha Honzla, Jiřího Veltruského s výňatky z jeho stati *Drama jako básnické dílo* a studii Romana Jakobsona o úpadku filmu. Scházejí zde články Jana Mukařovského⁷ věnované otázkám dialogu, jakož

² Slawinska (1977) mluví o „sémiologii in statu nascendi“.

³ Michael Quinn dává své knize *The Semiotic Stage* (1995) podtitul „Divadelní teorie pražské školy“. František Deák ve své o téměř deset let starší studii dochází k závěru, že strukturalismus v divadle nebyl nikdy plně vyzkoušen (tested) ani českými, ani současnými francouzskými a italskými strukturalisty (Deák 1976). Řečeno slovy Hugo Pludka, oba mají tak trochu pravdu a také tak trochu ne.

⁴ „Theater critics and teachers might protest – not telling us anything new at all.“ Toto je její jediný odkaz k pražské škole (Melrose 1994).

⁵ Patrice Pavis rozlišuje mezi sémiotikou peirceovského ražení a sémiologií saussureovského původu. Tohoto pojmu používala také pražská škola (Pavis 1993).

⁶ K. Brušák: Signs in the Chinese Theater, in Matejka–Titunik 1976: 59–73, pův. *Slovo a slovesnost* 5, 1939; Bogatyrev 1938: Costume as sign, in Matejka–Titunik 1976: 13–19, pův. Kroj jako znak, *Slovo a slovesnost* 2, 1936. Forms and Functions of Folk Theater, in Matejka–Titunik 1976: 51–56.

⁷ Mukařovský, Veltruský, Brušák, Bogatyrev a Jakobson nejsou zastoupeni ani v knize *Odkaz české divadelní avantgardy* vydané v roce 1991 Divadelním ústavem (Klosová–Klofáčová 1991).

i jeho studie o hereckém zjevu, které byly uveřejněny jinde.⁸ Honzlova práce o divadle a obřadu je součástí sborníku vydaného Petrem Steinerem pod názvem *Prague School (Pražská škola)*.⁹ Na rozdíl od Matějkovy a Titunikovy antologie uvádí Steinerova edice každý příspěvek krátkou předmluvou, která čtenáři stručně informuje jak o autorovi, tak i o kontextu toho kterého článku, zato však nemá samostatnou sekci věnovanou dramatu, divadlu nebo filmu. Je s podivem, že tomuto důležitému aspektu pražské školy nebyla věnována patřičná pozornost. To platí i o velmi informativní studii Jurije Striedtera, která srovnává ruské formalisty s pražským strukturalismem (Striedter 1989a). Právě pohled na ruské formalisty vede k poznatku, že zatímco jejich ruští kolegové vycházeli z avantgardních tendencí současné ruské poezie, tzn. především z futurismu, pro autory pražské školy podobnou roli hrálo soudobé české divadlo.¹⁰ Proto lze souhlasit s Quinnoým tvrzením v úvodu jeho knihy, podle něhož sémiotika divadla a dramatu byla primární oblastí výzkumu pražské školy. Je k tomu třeba dodat, že obdobně jako někteří formalisté i čeští teoretikové nejen divadlo zkoumali, ale také s ním těsně spolupracovali.¹¹

K nejdůležitějším současným textům o sémiotice dramatu a divadla patří kniha Keira Elama z roku 1980, která se opírá nejen o uvedené anglické prameny (tzn. Matějka – Titunik a Steiner), ale také o některé překlady prací pražské školy dostupné v italštině a francouzštině (Elam 1980). Připojen je, právě tak jako u další práce, o které bude řeč, velmi užitečný seznam literatury k jednotlivým tématům.

Elam označuje rok 1931 za důležité datum v historii divadelních studií, protože v tomto roce vyšla jak Zichova *Estetika dramatického umění*,¹² tak i Mu-

⁸ Paul Garvin např. uveřejnil Veltruského studii *Člověk a předmět na divadle (Slovo a slovesnost 6. 1940, str. 153–59)* spolu s Mukafovského statí o lyrickém dialogu v próze Karla Čapka. Bohužel v tomto vydání je vynechán první odstavec, který článek uvádí jako de facto nekrolog (Garvin, ed. 1964).

⁹ „On the Current State of the Theory of Theater“ (Steiner, ed. 1982: 201–19; přednáška v Kroužku přátel D 41 vyšla v *Programu D 41*, č. 7. 1941). „A Note on the Aesthetics of Film“ (Steiner, ed. 1982: 178–90. pův. *Listy pro umění a kritiku 1*, 1933, knižně in *Studie z estetiky*, 1966, str. 172–78); J. Mukafovský in Steiner, ed. 1982: 171–77.

¹⁰ O tomto vztahu, který si zaslouží rozsáhlou studii, se zmiňuji jinde (Ambros 1999).

¹¹ Např. Bogatyrev s E. F. Burianem, Mukafovského přednášky pro Klub přátel divadla E. F. B. na jedné straně a na straně druhé Honzl a Burian jsou autory mnoha zajímavých příspěvků v časopise PLK *Slovo a slovesnost*. Viz také J. Veltruský: *Sémiologie a avantgardní divadlo* in Veltruský 1994: 25–33; srov. Ambros 1999.

¹² Miroslav Procházka poznamenává, že ačkoli Zich nepoužil slova znak, jeho dílo, jež je ve své podstatě sémiotické, položilo základy sémiotiky divadla (Procházka 1980).

kařovského studie o hereckém zjevu (Mukařovský 1966a). Elam vychází z Mukařovského konceptu estetického objektu a dochází k závěru blízkému Zichovi, že představení je „sítí sémiotických jednotek, které patří k různým kooperačním systémům“ (Elam 1980: 7).¹³

Ačkoli v názvu své knihy Elam uvádí i drama, přece jen jeho hlavní pozornost platí divadlu. To se vztahuje i na kapitolu nazvanou Logika dramatu (Dramatic logic), věnovanou především dramatickým fikčním, neboli možným světům, což je „prostorově-časové jinde reprezentované obecnství jako skutečně přítomné (present)“ (ibid.: 99). Na rozdíl od Elama Lubomír Doležel rozlišuje mezi představením a čteným textem, když říká: „Poznámky vyvolávají ve čtenáři rekonstrukci fikčního světa ve stejné míře jako představení; jsou jen zpracovávány jinak, tj. jako promluva vypravěče v narativním žánru. Čtení nesémiovizuje hmotný předmět, ale nehmotné obrazy (mental images) těchto předmětů“ (Doležel 1991: 4).¹⁴

Pro konstrukci fikčních světů právě tak jako pro dialog je důležitá deixe. Elam se v souvislosti s dramatickou promluvou odvolává na Honzlovu studii Hierarchie divadelních prostředků.¹⁵ Z jednotlivých druhů deixe vyzdvihuje osobní, u níž se opírá o Benvenistovu dialektiku vztahu mezi já a ty, resp. vy (you and I, Benveniste 1966: 230). Použití lingvistického modelu poukazuje na to, že Elam rozvíjí podněty pražské školy, i když v mnohém vychází z peirceovské sémiotiky. Lingvistika hraje také roli v Elamově převodu Bogatyrevova poznatku, že předměty na jevišti jsou znaky znaků. Podle Elama tu jde o konotace a „divadelní semióza především konotuje sama sebe“ (Elam 1980: 12). Vyvozuje z toho, že „konotativní označovatel (marker) ‚divadelnosti‘ je připojen k celému představení [...] a ke každému jeho prvku, jak se to Brecht, Handke a mnozí jiní snažili zdůraznit – a dovoluje obecnství vydělit (bracket off) to, co je mu předváděno z normální sociální praxe, a tak vnímat představení jako síť významů, tj. jako text“ (Elam

¹³ Dramatické umění je pro Zicha souhrnem představení: „Dramatické dílo je dílo divadelní a úhrn dramatických děl, tj. dramatické umění patří do umění divadelního.“ „Spřežení obou složek, viditelné (optické) a slyšitelné (akustické) je však nejen charakteristické, nýbrž i nerozlučné, a to právě pro díla dramatická [...]“ Toto provedení čili „hra“ je „děj reálný, tzn. že jej provádějí reální lidé (herci) v reálném prostoru (na scéně) a že tento děj probíhá v reálném čase“ (Zich 1986: 14 a n., 62).

¹⁴ Doležel je ve svém postoji zajedno s Veltruským. Srov.: „Drama je svéprávné literární dílo; aby vstoupilo do vědomí publika, stačí, aby se prostě četlo“ (Veltruský 1941–43).

¹⁵ „According to Jindřich Honzl, verbal deixis serves as a semantic filter that enables the dramatist to create an image of the world and of people [...]. Such a semantic filter, which does not admit images undesired by the dramatist, alters the profile of those real elements out of which the representation of a human being and his behavior is created in a play.“

ibid.: 12). To, co zde Elam popisuje, je mechanismus tzv. suspension of disbelief (dočasného přerušení nebo odročení nedůvěry), která podle autora tohoto výroku, Coleridge, vytváří poetickou důvěru (belief, Frye a kol. 1985: 450).

Dobrym příkladem, jak se Elam pokouší sloučit několik pojmů v jeden souvislý celek, je např. jeho pojednání o aktualizaci, ozvláštňení a zcizení, tedy o konceptu ruských formalistů, českého strukturalismu a brechtovské divadelní teorie. Elam zvláště vyzdvihuje přínos pražské školy vzhledem k dynamice hierarchie. Dále tvrdí, že i když je koncept aktualizace lingvistického původu, přesto jde vlastně „o prostorovou metaforu, kterou lze dobře přizpůsobit divadelnímu textu“ (Elam 1980: 18). Vcelku Elamova kniha ukazuje nejen přínos pražské školy k modernímu myšlení o divadle a dramatu, ale i možnosti, které poskytuje jeho dalšímu rozvoji.

Více než deset let po Elamovi vydala dvojice autorů Elaine Aston a George Savona příručku pro začínající studenty dramatu (Aston–Savona 1991). Svým zaměřením se trochu podobá velmi důkladné knize německého vědce Manfreda Pfistera *Das Drama*, která byla vydána v Německu v roce 1977 a přeložena do angličtiny v roce 1988. Na rozdíl od Pfistera, který se soustřeďuje na dramatický text a divadlo se mu jen občas vloudí do myšlení, Aston a Savona, věrni názvu své knihy, ji rozdělují na dvě části, věnované oběma aspektům. Na rozdíl od Elama je tato kniha méně teoretická, bere ohled na historický vývoj jak divadla, tak i dramatu. Přitom se výslovně odvolává na pražskou školu a její požadavek, aby byly oba texty podrobeny sémiotické analýze. V knize se uvádí mnoho příkladů z deseti více či méně známých textů, které pomáhají ilustrovat určité žánrové a historické aspekty.¹⁶ Tak je tomu v kapitole, která se zabývá zcizením, kde je citována reakce anglického kritika Kennetha Tynana po zhlédnutí Beckettova *Čekání na Godota*: „Donutilo mne to prověřit (re-examine) pravidla, která až doteď vládla dramatu; a poté, co jsem tak učinil, prohlásil jsem je za nedostatečně pružná“ (Aston–Savona 1991: 33). Autoři zdůrazňují důležitost pražské školy i pro jiné obory jako např. pro antropologii, jmenovitě pro Lévi-Strausse. Podle nich se teorie pražské školy pokoušela spíše určit znaky než je rozřadit vzhledem k představení (Aston–Savona 1991: 9). Ačkoliv v části o textu používají pojmu obsah, své vývody opírají o Veltruského anglicky psanou studii *Drama as Literature (Drama jako literatura)* z roku 1977.¹⁷

¹⁶ Jde o tato díla – Sofokles: *Oidipus, an.;* *Everyman*, Shakespeare: *Jak se vám líbí*, Racine: *Faidra*, Hazlewood: *Tajemství Lady Audley*, Čechov: *Višňový sad*, Ibsen: *Hedda Gablerová*, Brecht: *Matka*, Beckett: *Konec hry*, Churchill: *Špičkové dívky (Top girls)*.

¹⁷ Jde o přepracovanou verzi statí z roku 1942 vydané J. Mukařovským a B. Havránkem ve sborníku *Čtení o jazyce a poezii*. Srov. ediční poznámku v nové české verzi, vydané v Brně roku 1999 (Veltruský 1999: 150).

Zatímco v kapitole o dialogu schází reference k Mukařovskému či Veltruskému, i když vlastní analýza ukazuje na znalost jejich vývodů, kapitola o scénických poznámkách výslovně odsuzuje literární teoretiky, jmenovitě Terryho Eagletona, za to, že tento důležitý aspekt dramatického textu ignorují. Přitom se autoři odvolávají na Veltruského a poznamenávají, že „kritici se znalostí a zájmem o dramatické operace hry pravidelně podrobně zkoumají poznámky, pokud jim jde např. o to odhalit podtext“ (Aston–Savona 1991: 71).¹⁸ Jak Aston a Savona píše, většina divadelních praktiků s výjimkou Schechnera a Brooka, kteří ovšem nesdělují svou analýzu textu, není ochotna podrobit proces inscenace psanému slovu (ibid.: 72). Právě tak jako u Pfistera i zde je citován Ingarden a jeho rozdělení dramatu na hlavní a vedlejší text.¹⁹ Na rozdíl od Ingardena Aston a Savona rozlišují mezi extra-dialogickým a vnitřně-dialogickým textem.²⁰ Tyto dvě složky textu hrají také roli v historickém přehledu vybraných her, které autoři dělí na klasické, buržoazní a radikální. Přechod „od prvního stadia k druhému je označen vznikem extra-dialogického způsobu scénických poznámek, jako funkce ve vývoji divadla iluzí; k posunu od druhé ke třetí fázi dochází svržením (subversion) tohoto způsobu kladením důrazu na divadlo jako takové a porušením konstrukce iluze“ (ibid.: 93).

K problematice poznámek se oba autoři vracejí znovu v části o sémiotice představení. Tam také patří kapitola o herci jako znaku. Vycházejí z Veltruského studie o člověku a předmětu na jevišti, která navazuje na Zichovy myšlenky o herecké postavě (Zich 1986: 45, 104). Zich rozlišuje mezi postavou herce a dramatickou postavou, která je vytvářena divákovým pozorováním.²¹ S ohledem na Zichovu latentní sémiotickou tendenci redaktoři posledního vydání Zichovy knihy mluví o rozdílu mezi znakem a jeho odkazem, tzn. významem (Zich 1986: 341). Herecká postava sjednocuje dva druhy představ: technickou, založenou na znalosti hereckého řemesla, a obrazovou, předsta-

¹⁸ V českém kontextu lze uvést např. poznámky v Čapkově *RUR*, kde jen sám seznam postav a popis scény jsou hodny zvláštní studie.

¹⁹ Podle Martina Esslina, dalšího teoretika divadla uvedeného autory, je to jen hlavní text, který je přístupný divákům představení jako producent (producer) významu, zatímco vedlejší text se objevuje ve formě non-verbálních znakových systémů (srov. Esslin 1987: 80).

²⁰ Mimořádně o extradialogickém textu už mluví E. Dam-Havelková ve svém článku „In Between a Play and a Story: Smoček's Píkník“, in Steiner–Červenka, ed. 1986: 63–93.

²¹ Ve své studii o záměrnosti v umění Mukařovský hovoří o podobné dualitě uměleckého díla, které je současně jak věcí, tak znakem (Mukařovský 1966b).

vující někoho nebo něco (Zich 1986: 43).²² Aston a Savona pokládají herce v průběhu dějin za vrchol hierarchie divadelních složek. Totožnost představitelů přitom hraje důležitou roli. Jeho proslulost přispívá k procesu zvýznamnění (signification). Autoři zde citují článek Michaela Quinna o proslulé osobě (celebritě) a sémiotice herectví (Quinn 1990: 154–61) a zmiňují se o tom, že od něj očekávají delší studii o roli hereckých hvězd jako znaků (Aston–Savona 1991: 103).

Bohužel Michael Quinn, právě tak jako František Galan a Miroslav Procházka, delší studii už nemohl napsat, zemřel a zanechal za sebou kromě již zmíněné knihy o české divadelní teorii také několik slibných a zajímavých článků. Zde se zaměřím na jeho největší práci, která je, podle mého, přínosem i pro studium pražské školy jako takové. *The Semiotic Stage* postuluje převahu pražského strukturalismu nad mnohem přitažlivějším francouzským. Podle něj mezinárodní charakter pražské školy předjímal současné tendence postmodernismu a interkulturalismu. Její mezinárodní charakter dokládá Quinn mj. citátem z Milady Součkové, která se zmiňuje o tom, že při setkání kroužku nebylo téměř slyšet češtinu bez cizího přízvuku (Součková 1978: 1).

Quinnovým cílem je podat historický přehled pražské divadelní teorie a současně se pokusit najít pro ni výraz přístupný širšímu publiku. V první kapitole se zabývá strukturalismem všeobecně, kdežto druhá platí divadelní teorii. V obou případech neopakuje známé skutečnosti, ale pokouší se jednak odhalit nové souvislosti, případně poukázat na roli často opomíjených osobností jako Karvaš, Kouřil a Sychra, jednak představit poznatky pražské školy ve světle současné teoretické diskuse. V části o teorii divadla zdůrazňuje jeden z jejích největších přínosů, předjímání později vyvinuté teorie komunikace. Zájem o roli publika spojoval teoretiky s praktiky, Mukařovského s Vodičkou, Buriana s Voskocem a Werichem a položil základy recepční teorie.²³

Pro Quinna spočívá „teoretická adekvátnost (adequacy) teorie pražské školy v otevřeném konceptu struktury, její přizpůsobitelnosti zájmům a pohledům různých skupin“ (Quinn 1995: 134). Neméně důležitá je pozornost věnovaná pečlivému zkoumání vztahů mezi prvky struktury v souvislosti s jejich historickými a změnami. Kouřilovy záznamy představení považuje za jeden z přínosů k teorii divadla, které lze využít k popisu jednotlivých charakteristik každého

²² „[...] herecká postava je útvar rázu fyziologického, dramatická osoba útvar rázu psychologického“ (Zich 1986: 45).

²³ Tak např. vidí Mukařovský umění „as an intermediary (sign) between the creator and the community“ (Mukařovský in Deák 1976: 90).

jednání, scény, konverzace atd. Mezi další patří estetika recepce, filozofie kompozice a teorie komunikace. Quinn končí svou práci poukazem na to, že pražská škola nebyla teorií slonovinové věže.

Quinnova práce i texty ostatních uvedených autorů ukazují relevanci pražské školy v současné sémiotice divadla a dramatu. Současně podtrhují potřebu obrátit přesýpací hodiny a prozkoumat souvislosti mezi teorií a praxí české divadelní avantgardy a zařadit je do jejich historického kontextu.

Literatura

AMBROS, Veronika

1999 „Czech Performance Theory“, in *The Performance Text*, ed. D. Pietropao-
lo (New York–Ottawa), str. 113–25

ASTON, Elaine – SAVONA, George

1991 *Theatre as Sign-system. A Semiotics of Text and Performance* (Lon-
don–New York: Routledge)

BENVENISTE, Émile

1966 *Problems of General Linguistics* (Miami: Miami University Press)

BOGATYREV, Petr

1938 „Znaky divadelní“, *Slovo a slovesnost* 4, str. 138–49

BURIAN, Jarka

1976 „E. F. Burian: D 34–D 41“, *The Drama Review* 20, č. 4, December, str.
95–116

DEÁK, František

1976 „Structuralism in Theatre: The Prague School Contribution“, *The Drama
Review* 20, č. 4, December, str. 83–94

DOLEŽEL, Lubomír

1991 „Innovation as world transformation“, in *Slavic Drama. The Question of
Innovation. Proceedings*, ed. A. Donskow, R. Sokolski (Ottawa: University
of Ottawa), str. 1–9

- ECO, Umberto
1977 „Semiotics of Theatrical Performance“, *The Drama Review* 21, č. 1, str. 107–15
- ELAM, Keir
1980 *The Semiotics of Theatre and Drama* (London–New York: Methuen)
- ESSLIN, Martin
1987 *The Field of Drama. How the Signs of Drama Create Meaning on Stage and Screen* (London: Methuen)
- FRYE, Northrop (a kol.)
1985 *The Harper Handbook to Literature* (New York: Harper & Row)
- GARVIN, Paul (ed.)
1964 *A Prague School Reader on Esthetics, Literary Structure and Style* (Washington: Georgetown U. P.)
- HONZL, Jindřich
1934 „Přirozenost jevištní mluvy“, *Kmen*, str. 25
1939 „Herecká postava“, *Slovo a slovesnost* 5, str. 145–50
1976 „Dynamics of Sign in the Theater“, in *Semiotics of Art*, ed. L. Matejka, I. R. Titunik (Cambridge: MIT P), str. 75–94
1976a „The Hierarchy of Dramatic Devices“, in *Semiotics of Art*, ed. L. Matejka, I. R. Titunik (Cambridge: MIT P), str. 118–27
1982 „Ritual and Theater“, *The Prague School. Selected Writings 1929–1946*, ed. P. Steiner (Austin), str. 135–73
- CHAUDHURI, Una
1991 „The Future of the Hyphen. Interculturalism, Textuality and the Difference Within“, in *Interculturalism and Performance*, ed. B. Marrance, G. Dasgupta (New York: PAJ)
- KESTEREN, Aloysius van – SCHMID, Herta (ed.)
1975 *Moderne Dramentheorie* (Kronberg – Ts. München: Scriptor)
- KLOSOVÁ, Ljuba – KLOFÁČOVÁ, Ludmila
1991 *Odkaz české divadelní avantgardy* (Praha: Divadelní ústav)

MARINIS, Marco De

1993 *The Semiotics of Performance* (Bloomington: Indiana University Press)

MATEJKA, Ladislav – TITUNIK, Irwin R. (ed.)

1976 *Semiotics of Art: Prague School Contributions* (Cambridge, Mass.: MIT P)

MELROSE, Susan

1994 *A Semiotics of the Dramatic Text* (Houndmills: Macmillan)

MUKAŘOVSKÝ, Jan

1948 *Kapitoly z české poetiky* (Praha: Svoboda)

1964 „Karel Čapek's Prose as Lyrical Melody and As Dialogue“, in *Prague School Reader on Esthetics, Literary Structure, and Style*, ed. P. L. Garvin (Georgetown: Georgetown UP), str. 133–49

1966 „Jevištní řeč v avantgardním divadle“, in J. M.: *Studie z estetiky* (Praha: Odeon), str. 161–62

1966a [1931] „Pokus o strukturní rozbor hereckého zjevu: Chaplin ve Světlech velkoměsta“, in J. M. *Studie z estetiky* (Praha: Odeon), str. 184–87

1966b [1943] „Záměrnost a nezáměrnost v umění“, in J. M.: *Studie z estetiky* (Praha: Odeon), str. 89–108

1977 „Two studies of Dialogue“, in *The Word and Verbal Art. Selected Essays by J. M., Foreword by R. Wellek*, ed. J. Burbank, P. Steiner (New Haven: Yale UP), str. 81–115

1978 *Structure, Sign, and Function. Selected Essays by J. M.* (New Haven: Yale UP)

OSOLSOBĚ, Ivo

1979 „On Ostensive Communication“, *Studia Semiotyczne IX* (Warszawa)

QUINN, Michael L

1987 „Jakobson and the Liberated Theater“, *Stanford Slavic Studies* 1, str. 153–55

1989 „The Prague School Concept of Stage Figure“, in *The Semiotic Bridge. Trends from California*, ed. G. Carr, I. Rauch (Berlin: Mouton de Gruyter), str. 75–85

1990 „Celebrity and the Semiotics of Acting“, *New Theatre Quarterly*, Nr. 22, str. 154–61

1995 *The Semiotic Stage* (New York: Peter Lang)

- 1995a „Satellite Drama. Imperialism, Slovakia and the Case of Peter Karvaš“, in *Theatrical Forms, Imperialism and Theater. Essays on World Theatre, Drama and Performance*, ed. J. E. Gainor (New York: Routledge), str. 214–29
- PALEC, Milan
- 1989 „The Semiotics of Theatrical Setting“, in *The Semiotic Bridge. Trends from California*, ed. G. Carr, I. Rauch (Berlin: Mouton de Gruyter), str. 57–64
- PAVIS, Patrice
- 1984 „Notes Toward a Semiotic Analysis“, *The Drama Review* 28, str. 93–103
- 1987 „Production, Reception, and the Social Context“ in *On Referring in Literature*, ed. A. Whiteside, M. Issacharoff (Bloomington: Indiana UP), str. 122–37
- 1992 *Theatre at the Crossroads of Culture* (London–New York: Routledge)
- 1992a *Theatre at the Crossroads of Culture* (London: Routledge)
- 1993 [1982] *Languages of the Stage. Essays in the Semiology of the Theatre* (New York: Performing Art Journal Publications)
- 1998 *Dictionary of the Theatre. Terms, Concepts and Analysis*, (Toronto: Toronto University Press)
- 1998a „From Text to Performance“, in *Performing Texts*, ed. M. Issacharoff, R. F. Jones (Philadelphia: University of Pennsylvania Press), str. 86–100
- PFISTER, Manfred
- 1991 [1977] *The Theory and Analysis of Drama* (Cambridge: Cambridge UP)
- PLADOTT, Dinnah
- 1988 „Semiotics of the Theatre: The Prague School Heritage“, in *The Prague School and its Legacy in Linguistics, Literature, Semiotics, Folklore, and the Arts*, ed. Y. Tobin (Amsterdam: Benjamins), str. 290–301
- PROCHÁZKA, Miroslav
- 1980 „U základů sémiotiky divadla II. Sémiotická témata v české meziválečné teatrologii“, *Wiener Slawistischer Almanach*, Bd. 5, str. 117–44
- SCHMID, Herta
- 1982 „Der Funktionsbegriff des Tschechischen Strukturalismus in der Theorie und in der Literaturwissenschaftlichen Analyse am Beispiel vom Havels Horský Hotel“, in *The Structure of the Literary Process. Studies Dedicated to the Memory of Felix Vodička*, ed. M. Červenka, R. Vroon, *Linguistic &*

Literary Studies in Eastern Europe (LLSEE), vol. 8 (Amsterdam–Philadelphia: Benjamins), str. 454–81

SCHMID, Herta – KRÁL, Hedwig (ed.)

1991 *Drama und Theater. Theorie – Methode – Geschichte* (München: Otto Sagner)

ŚLAWINSKA, Irena

1977 *La sémiologie du théâtre in statu nascendi: Prague 1931–1941*. Roczniki humanistyczne XXV/1 (Lublin)

SOUČKOVÁ, Milada

1978 „The Prague Linguistic Circle: A Collage“, in *Sound, Sign and Meaning. Quinquagenary of the Prague Linguistic Circle*, ed. L. Matejka (Ann Arbor: MIT P)

STEINER, Peter (ed.)

1982 *The Prague School. Selected Writings 1929–1946* (Austin)

STEINER, Peter – ČERVENKA, Miroslav (ed.)

1986 *The Structure of Literary Process* (Amsterdam–Philadelphia: Benjamin)

STRIEDTER, Jurij (ed.)

1969 *Texte der Russischen Formalisten I, II* (München: Fink)

1989 „From Russian Formalism to Czech Structuralism“, in *Literary Structure, Evolution and Value. Russian Formalism and Czech Structuralism Reconsidered* (Cambridge Ma.: Harvard UP), str. 83–119

1989a *Literary Structure, Evolution and Value. Russian Formalism and Czech Structuralism Reconsidered* (Cambridge Ma.: Harvard UP)

VELTRUSKÝ, Jarmila

1991 „Composite Dramatic Character. (The Conjunction of Heterogenous Images in Some Dramatic Characters from the Middle Ages to the Seventeenth Century)“, in *Drama und Theater. Theorie – Methode – Geschichte*, ed. H. Schmid, H. Král (München: Otto Sagner), str. 238–55

TORO, Fernand De

1995 *Theatre Semiotics. Text and Staging in Modern Theatre* (Toronto: University of Toronto Press)

VELTRUSKÝ, Jiří

1941–43 „Dramatický text jako součást divadla“, *Slovo a slovesnost* 7–9, str. 132–44

1976 „Contribution to the Semiotics of Acting“, in *Sound, Sign and Meaning. Quinquagenary of the Prague Linguistic Circle*, ed. L. Matejka (Ann Arbor: MIT P), str. 553–606

1977 *Drama as Literature* (Lisse: The Peter de Ridder)

1980/81 „Jan Mukařovský's Structural Poetics“, *Poetics Today*, str. 117–57

1991 „Sound Qualities of the Text and the Actor's Performance“, in *Drama und Theater. Theorie – Methode – Geschichte*, ed. H. Schmid, H. Král (München: Otto Sagner), str. 238–55

1994 *Příspěvky k teorii divadla* (Praha: Divadelní ústav)

1994a „Sémiologie a avantgardní divadlo“, in J. V.: *Příspěvky k teorii divadla* (Praha: Divadelní ústav), str. 25–33

1999 *Drama jako básnické dílo* (Brno: Host)

ZICH, Otakar

1986 *Estetika dramatického umění* (Praha: Panorama)