

kritikou strukturalismu, což bylo později označeno za vyhlášení tzv. → poststrukturalismu (Dosse 1991, 1992; Cusset 2010 [2003]).

Stupňující se kritika a nesouhlas s racionalismem a univerzalismem strukturalismu podstatně souvisel 1. s rozšířením → postmoderní nedůvěry v hodnoty a ideje → moderny (resp. instrumentálního racionalismu) a 2. s diskusí o teorii a metodologii vědy, která ve Francii proběhla v 70. letech 20. století. V důsledku této kritiky strukturalismus přišel o své dominantní postavení a privilegovanou pozici vědecké metodologie. Na jeho místo v 80. letech 20. století nastoupil geneticky spřízněný → poststrukturalismus. V oblasti humanitních a společenských věd byla tato výměna doprovázena expanzí zvl. Derridovy → dekonstrukce a kulturních studií (*cultural studies*).

Strukturalismus, resp. uplatňování metody funkčně-strukturální analýzy, se však nevytratil. Metoda sama se stala běžnou součástí metodologické výbavy vědeckého zkoumání. Dokládá to i skutečnost, že se stále objevuje v nových, aktualizovaných podobách a pojetích.

/

LIT.: J. ALBRECHT: *Europäischer Strukturalismus*, Tübingen — Basel 2000; R. BARTHES: *Mythologies*, Paris 1957 (čes. *Mytologie*, Praha 2004); R. BARTHES: *Éléments de sémiologie*, Paris 1964 (čes. „Základy sémiologie“, in: R. B.: *Kritika a pravda*, Praha — Liberec 1997 [1967], s. 81—181); J. CULLER (ed.): *Structuralism, I—IV*, London 2006; F. CUSSET: *French Theory. Foucault, Derrida, Deleuze et Cie et les mutations de la vie intellectuelle aux États-Unis*, Paris 2010 [2003]; J. ČERNÝ: *Dejiny lingvistiky*, Olomouc 1996; V. DESCOMBES: *Stejně a jině. Čtyřicetpět let francouzské filosofie (1933—1978)*, Praha 1995 [1979]; F. DOSSE: *Histoire du structuralisme I. Le champ du signe. 1945—1966*,

Paris 1991; F. DOSSE: *Histoire du structuralisme II. Le chant du cygne. 1967 a nos jours*, Paris 1992; H. DRIESCH: *Philosophie des Organischen*, Leipzig 1909; L. FIETZ: *Strukturalismus*, Tübingen 1998; A. HAMAN: „Francouzská strukturalistická literární věda ve 2. polovině 20. století“, in: A. H. — J. Holý — V. Papoušek: *Kritické úvahy o západní literární teorii*, Praha 2006, s. 13—106; T. HAWKES: *Strukturalismus a sémiotika*, Brno 1999 [1977]; C. LÉVI-STRAUSS: *Les structures élémentaires de la parenté*, Paris 1949; C. LÉVI-STRAUSS: *Tristes tropiques*, Paris 1955 (čes. *Smutné tropy*, Praha 2011 [1966]); C. LÉVI-STRAUSS: *Anthropologie structurale*, Paris 1958 (čes. *Strukturální antropologie*, Praha 2006); P. MICHALOVIČ — P. MINÁR: *Úvod do strukturalizmu a poststrukturalizmu*, Bratislava 1997; J. MUKAŘOVSKÝ: *Studie z estetiky*, Praha 1966; P. SÉRIOT: *Struktura a celek. Intelektuální počátky strukturalismu ve střední a východní Evropě*, Praha 2002; F. DE SAUSSURE: *Cours de linguistique générale*, Paris 1916 (čes. *Kurs obecné lingvistiky*, Praha 1996 [1989]); TEZE = „Teze Pražského lingvistického kroužku v úplném původním znění“ (1929), in: P. ČERMÁK — C. Poeta — J. Čermák: *Pražský lingvistický kroužek v dokumentech*, Praha 2012, s. 681—744; T. TODOROV (ed.): *Théorie de la littérature. Textes des formalistes russes*, Paris 1965. os

Strukturalismus a avantgarda

→ moderna

Strukturalismus a divadlo

Vztah českého strukturalismu (resp. Pražského lingvistického kroužku) (→ Pražská škola) k divadlu je velmi těsný, ale vzhledem k různorodosti metodologických přístupů jeho jednotlivých představitelů je obtížné mluvit o něm jako o ucelené škole nebo → systému. Z dnešního pohledu se divadelní strukturalismus jeví spíš jako řada volně provázaných → textů

aplikujících vybrané → strukturalistické koncepty na divadlo a zkoumající jeho specifitnost. Navíc v případě divadelního strukturalismu nedošlo ani k takové stabilizaci a systematizaci pojmů, jako je tomu ve → strukturální poetice nebo estetice (→ strukturální estetika). Určující jsou v této oblasti zejm. práce Jana Mukařovského, Petra Grigorjeviče Bogatyreva, Jindřicha Honzla a Jiří Veltruského.

Jako první → text analyzující ze strukturálního hlediska divadlo je větší, a to i ve světovém kontextu (Elam 2002 [1980]: 4), označována studie Jana Mukařovského „Pokus o rozbor hereckého zjevu. Chaplin ve *Světlech velkoměsta*“ (1931). Důsledně vzato však můžeme jako vůbec první pokus o strukturální analýzu (→ strukturální metoda) zaměřenou na divadlo, v tomto případě herectví, chápat již krátké rozboru Chaplinových filmů Petra Bogatyreva („Čaplin i Kid“, 1923; čes. „Chaplin a Kid“, 1971, nebo „Čaplin — mnimý graf“, 1923; čes. „Chaplin falešným hrabětem“, 1971). Bogatyrevovy analýzy se ještě nesou v duchu → ruského formalismu: v popředí je kategorie ozvláštňení (→ aktualizace). Bogatyrev chápe Chaplinovy scénaristické a zejména herecké postupy jako modernizaci historických divadelních stylů: „Celý Kid je vybudován na kontrastu melodramatických scén a bufonády. [...] Sama idea spojit tyto dva elementy v jedině hře není nová. Ve starém dramatu to byl běžný jev“ (Bogatyrev 1971 [1923a]: 11). A jinde píše: „Rozborem filmu *Chaplin falešným hrabětem* jsem se snažil ukázat, že Chaplin jak v hereckých postupech, tak v samém syžetu filmu vděčí za mnohé starým mistrům slova a pantomimy. [...] Je však třeba Chaplinovi přiznat, že tyto staré literární a pantomimické postupy

obratně kombinuje“ (Bogatyrev 1971 [1923b]: 19). Tím, že tento fenomén soudobé populární kultury Bogatyrev vřazuje do historické tradice (lidové divadlo nebo *commedia dell'arte*) jej vyzdvihuje jako kulturní hodnotu. Zároveň přesvědčivě ukazuje, že Chaplinovo herectví má znakový charakter — stylizované filmové herectví je samozřejmě nejvhodnějším materiálem pro aplikaci formalistických (→ ruský formalismus) konceptů.

Výše zmíněná Mukařovského studie „Pokus o rozbor hereckého zjevu. Chaplin ve *Světlech velkoměsta*“ se v této souvislosti jeví jako rozvíjení metodologického přístupu (→ strukturální metoda) naznačeného Bogatyrevem (→ strukturalismus a film). Je však již explicitně, až deklarativně strukturálně postavenou prací. Mukařovský v ní definuje → strukturu uměleckého díla a následně tento koncept aplikuje na herectví (→ herecká postava, → dramatická osoba). Studuje provázanost jednotlivých složek hereckého projevu (mimika, gesto, intonace atp.) (→ složky uměleckého díla) a nepřímou je tak definuje. Zároveň pojmenovává specifické rysy Chaplinova herectví tím, že určuje jeho strukturální → dominantu: gesto. Ukazuje, jak si podržuje ostatní vyjadřovací prostředky filmového díla: „Za dominantu své struktury přijímá [Chaplin] složku, která mívá obyčejně (i ve filmu) postavení služebné: gesta v širokém slova smyslu (mimika, gesta vlastní, postoje). A této křehké, málo nosné dominantě dovede podříditi [-] strukturu nejen svého vlastního hereckého zjevu, ale i celého filmového díla. To předpokládá ekonomii skoro neuvěřitelnou ve všech ostatních složkách. [...] Struktura Chaplinova herectví podobá se prostorovému útvaru, který by spočíval na nejostřejší ze svých hran, a přesto

byl v dokonalé rovnováze. Odtud iluze odhmotnění: čistá lyrika gest, osvobozených od závislosti na tělesném substrátu“ (Mukařovský 2000 [1931]: 468—469).

Výrazným impulsem pro strukturalistické myšlení o divadle bylo vydání knihy *Estetika dramatického umění. Teoretická dramaturgie* (1931) Otakara Zicha (→ dramatické umění). Přestože již od poloviny 20. let byl Zich v úzkém kontaktu s J. Mukařovským (srov. Sládek 2015: 79—80) a v Pražském lingvistickém kroužku přednesl přednášku „Tempo básnické řeči“ (17. ledna 1933), nikdy se jeho členem nestal. Ke → strukturalismu jako takovému se však stavěl velmi vstřícně, protože rozpoznával jeho návaznost na českou formální školu (Novák 1933).

Zichova *Estetika dramatického umění* představuje výrazný podnět jak pro samy strukturalisty, tak pro jejich soupeřníky — avantgardní divadelníky (→ moderna), a to v několika ohledech: Zich chápe představení (ať už dramatického → textu či operní partitury) jako → dramatické umění. Ve svých analýzách se opírá především o diváckou perspektivu, buduje celý výklad jako → systém ze sebe odvozených tvrzení. Nepoužívá sice → strukturalistickou terminologii, ale vytváří distinkce, které lze bez větších obtíží takto chápat. Terminologicky vychází z experimentální psychologie, a tvrdí, že při vnímání uměleckého díla se v recipientově (→ vnímatel) vědomí tvoří „významová představa“, která se — vzhledem k tomu, že recipient si je vědom, že vnímá umělecké dílo — štěpí na „významovou představu technickou“ (tedy vědomí o materiálu díla, umělecké konvenci, stylizaci atp.) a „významovou představu obrazovou“ (tedy to, co dílo představuje). Dva poslední pojmy lze do značné míry chápat jako → znak a význam

(→ smysl a význam). Zich při svých analýzách odkrývá a pojmově diferencuje fenomény jako herecká postava — → dramatická osoba, scénický prostor — dramatický prostor (Zich 1986 [1931]: 35—56). Právě tyto koncepty nalezy u strukturalistů největší ohlas a vyzdvihl je už Mukařovský ve své recenzi „Otakar Zich: *Estetika dramatického umění*“ (1933). Zichovo pojetí má však zároveň jisté limity: implicitně se opírá zejména o psychologické divadlo realistického typu, divadelní představení váže výhradně na architektonicky fixovaný prostor a v duchu modernistické (→ moderna) estetiky předpokládá u divadelního představení „stejnorodost stylizace“, tedy koherenci jednotlivých výrazových složek (→ složky uměleckého díla). Publikace *Estetika dramatického umění* představuje zlomové dílo, stále je předmětem diskusí, polemik, revizí i přivlastnění. Svou uceleností (a jistou uzavřeností) se do značné míry stává impulsem, který obrací pozornost → strukturalistů od lingvistiky a literatury k dalším, komplexnějším uměleckým druhům, zejména k divadlu.

Mukařovský např. ve studii „K estetice filmu“ (1933) přejímá Zichův termín dramatický prostor a sleduje specifčnost jeho utváření komparativně v divadle a filmu (→ strukturalismus a film). Termín tak užívá a zároveň jeho význam upřesňuje. P. Bogatyrev do diskuse vstoupil především jako etnograf, který ve svých dílech studiích přinesl zcela jiný typ → materiálu (zejm. různé formy lidového divadla, příp. divadlo loutkové). Umožnil tím strukturalistickému myšlení překročit kontext psychologicko-realistického iluzivního divadla, které je východiskem pro Zicha. Vývoj strukturalistického myšlení o divadle podnítily i Mukařovského přednášky o divadelní estetice na Karlově univerzitě

v Praze v letech 1936—1939 (Mukařovský 2008). Mezi jejich frekventanty byli např. Karel Brušák, Jan Kopecký nebo J. Veltruský. V následujících letech vyvrcholily aktivity Kroužku (→ Pražská škola) a byly vydány důležité texty o divadle. Je určitým paradoxem, že se tak stalo v období protektorátu, v době, kdy byly uzavřeny vysoké školy a kdy někteří členové Kroužku museli opustit zemi (např. Roman Osipovič Jakobson, Petr Bogatyrev).

Stěžejní práci z tohoto období představuje Bogatyrevova kniha *Lidové divadlo české a slovenské* (1940), jež měla řadu ohlasů (např. Veltruský 1994: 51—68; Honzl 1940). Bogatyrev tu prezentuje ucelenou etnograficko-teatrologickou analýzu folklorních divadelních projevů, v níž prokazuje smysluplnost → funkčního přístupu (demonstruje, že ačkoli některé pozice běžné v moderní divadelní → struktuře nejsou obsazeny reálnými aktéry/tvárci, tyto nezbytné funkce jsou realizovány jinak — např. pomocí fixace inscenačního → tvaru tradicí). Kapitolou „Mimoestetické funkce lidového divadla“ navíc přispívá k sociologickým přesahům strukturalistického myšlení.

V oblasti teorie → dramatu je dodnes relevantní Mukařovského studie „Dialog a monolog“ (1940) (→ dialog, → monolog), v níž přeformulovává dřívější statický přístup a ukazuje, že jde spíš o dva póly → jazyka, mezi nimiž jednotlivé mluvní projevy oscilují. Ukazuje na Burianově drammatizaci Dykova *Krysaře*, že latentní dialogičnost (→ dialogičnost a monologičnost) monologického → textu může být odkryta právě divadelní adaptací. Mukařovského pojetí dialogu a monologu dále rozvíjel a prohlubil Jiří Veltruský v práci „Drama jako básnické dílo“ (1942), v níž zavedl pojmy dialogická a monologická

výstavba. Ten či onen typ významové výstavby (→ významová výstavba literárního díla) přitom nijak nesouvisí s vnější, formální podobou → textu (dialogickou výstavbu tak může mít „tradiční“ dramatický monolog). Jak Veltruský zdůrazňuje, pro dramatický dialog je charakteristické, že významové → kontexty se odvíjejí paralelně. Studie má do jisté míry polemický charakter: Veltruský se oproti Zichovi snaží dokázat, že dramatický text může fungovat jako svébytný umělecký → artefakt, protože je možné sjednotit jednotlivé významové vrstvy literárního textu (→ dialog, scénické poznámky atp.) a chápat → hru jako koherentní a ucelenou → strukturu. Na první pohled protichůdná, ovšem do určité míry historicky limitovaná stanoviska později porovnal a syntetizoval Miroslav Procházka (Procházka 1988).

Z hlediska teorie divadelního → znaku (→ znaky divadelní) se za přelomovou považuje studie Jindřicha Honzla „Pohyb divadelního znaku“ (1940) (→ pohyb divadelního znaku), v níž hledá definici divadelnosti skrze problém specifčnosti divadelní semiózy (→ sémiotika). Nalezl ji jednak ve schopnosti divadelního znaku rychle a snadno měnit vztah mezi → znkem a významem (→ smysl a význam) a také v → materiálové variabilitě znaku.

Na některé Honzlem nastíněné problémy reagoval Jiří Veltruský v práci „Dramatický text jako součást divadla“ (1941). Upozornil mj. na jisté neredukovatelné rozdíly mezi složkami divadelního výrazu: „Herec dodává větší váhu a průraznost jazyku, který přednáší, a za to od něj dostává dar nesmírně pružných a proměnlivých významů. Tyto vlastnosti znakových systémů, které se kombinují v divadle, určují jakousi základní

a v jistém smyslu stálou strukturu složek. Tato základní hierarchie se třeba ve své čisté podobě nikdy neuskuteční. Je však publikem vnímána jako pozadí specifické [→] struktury, do níž se složky seskupují v daném představení, období či stylu“ (Veltruský 1994 [1941]: 94). Studie současně představuje první hlubší pokus systematicky prozkoumat strukturální vazby mezi jednotlivými složkami divadelního výrazu. Výrazným metodologickým přínosem všech Veltruského studií z tohoto období (Veltruský 1994) je smysl pro → dynamičnost a → dialektičnost vztahů mezi prvky divadelního → artefaktu. Veltruský ukázal, že divadelní → struktura má i určité stabilizující prvky (divadelní architekturu, neredukovatelné napětí mezi hmotnými a nehmotnými → znaky atd.), jež umožňují její relativní pohyblivost.

Roli prvního sumarizujícího textu zastává Mukařovského článek „K dnešnímu stavu teorie divadla“ (1941), kde načrtává počátky českého myšlení o divadle kořenicí v divadelní kritice, znovu → strukturalisticky interpretuje Zicha a doplňuje jej o aktuální teze. V rámci Mukařovského neustálého promyšlení obecných otázek uchopení uměleckého díla je zásadní jeho pojetí divadelního → artefaktu, které je v podstatě strukturalistickou revizí (domyšlením) Zichova pojetí → dramatického umění: „[...] divadlo přes všechnu hmotnou hmatatelnost svých prostředků (budova, stroje, dekorace, rekvizity, množství personálu) je jen podkladem nehmotné souhry sil sunoucích se časem a prostorem a strhujících diváka do svého měnlivého napětí, do souhry, kterou nazýváme jevištním výkonem, představením“ (Mukařovský 2000 [1941]: 393).

Promyšlení divadla ze → strukturalistických pozic paralelně provázela re-

flexe avantgardních umělců samotných (→ moderna). Tak jako strukturalismus transformoval podněty → ruského formalismu, opírala se česká meziválečná avantgarda mj. o avantgardní umění ruské (resp. sovětské), rodící se souběžně s formalismem. Jindřich Honzl, Emil František Burian i Jiří Frejka v mnohých svých programově-teoretických textech uvažují o zdynamizování (→ dynamika) divadla, zrušení omezení kukátkového jeviště, uvolnění vazeb mezi složkami jevištního výrazu. Některé texty přitom strukturalistické teorie předcházejí (např. Burianova raná *Polydynamika*, 1926), jiné jsou s nimi souběžné (např. Honzlova studie „Prostorové problémy divadla“, 1933). V určitých případech je pak propojení evidentní: na Burianem organizované konferenci o evropském současném, tedy avantgardním, divadle, vystoupil i J. Mukařovský (referát byl později publikován pod názvem „Jevištní řeč v avantgardním divadle“, 1937); J. Honzl zase přednesl několik přednášek v Pražském lingvistickém kroužku (→ Pražská škola), publikoval je v časopise *Slovo a slovesnost*: „Pohyb divadelního znaku“ (1940), „Hierarchie divadelních prostředků“ (1941). Také série přednášek o spisovné řeči organizovaná Kroužkem (Havránek — Weingart, eds. 1932) má své volné pokračování v diskusi o podobách jevištní řeči v podobě studií Mukařovského („K jevištnímu dialogu“, 1937), Honzla („Slovo na jevišti a ve filmu“, 1937), Buriana („K problému jevištní mluvy“, 1939) a Frejky (*Jevištní verš a řeč tragedie*, 1944). Mezi teorií a divadelní praxí tak vznikaly průniky a překryvy — avantgardní divadlo lze proto chápat jako laboratoř → strukturalistického myšlení, a samozřejmě naopak (srov. Ambros 2001).

Po roce 1945 nezaznamenáváme žádné výrazné metodologické posuny, ale jsou publikovány práce, které → strukturalní myšlení o divadle dále systematizují (Pokorný 1946; Karvaš 1948). Strukturalismus ovšem proniká i do širšího kontextu: v divadelní sezoně 1945/1946 proběhla tzv. diskuse o režisérismu, která byla zřetelně vedena v duchu strukturalního pohledu na divadlo. Šlo o sérii polemických článků a veřejných diskusí zpochybňujících avantgardou ustavenou dominantní roli režiséra v divadle, volání po respektu k dramatickému → textu (→ drama), popř. po autonomii herce (srov. Herman 1998). Na stránkách časopisu *Otázky divadla a filmu* (vycházel v letech 1945—1949) můžeme sledovat u nastupující generace (Jan Kopecký, Jaroslav Pokorný, Antonín Dvořák, Miroslav Kouřil aj.), jak se mísí strukturální myšlení s marxistickými koncepty (→ strukturalismus a marxismus), a zároveň diskusí o novém uspořádání divadelních poměrů. Tato diskuse se stále více ideologizuje a uzavírá po únoru 1948 vytvořením nového centralizovaného způsobu řízení divadelní sítě (srov. Rauchová 2011).

Po roce 1948 se divadelní věda v Československu etabluje především jako obor historický (na výzvu Jana Mukařovského založil František Černý v Akademii věd Kabinet pro studium českého divadla), a proto i další návaznosti na strukturální myšlení jsou poměrně nesouvislé, jde spíše o díla výrazných osobností. Zatímco v 60. letech 20. století lze v literární vědě pozorovat masivní recepci a revizi → strukturalismu, v teatrologickém prostředí dominuje zaměření na dějiny divadla. Jistou výjimku tvoří periodikum *Prolegomena scénografické encyklopedie* (vydávané v letech 1970—1973), které řídil

Miroslav Kouřil. V úvodním článku Kouřil deklarativně pojal → strukturalismus jako metodu, jeho pojetí je však značně mechanické. Hodnota *Prolegomen* tkví především v novém vydání studií ze 30. a 40. let, v překladech zahraničních textů (např. Kowzan 1973) a v několika původních studiích (např. Procházka 1972; Pavlovský 1972; Jičínský 1972).

Vzhledem k těsné vazbě Zichova myšlení a koncepcí z okruhu Pražského lingvistického kroužku (→ Pražská škola) se s nimi další myslitelé většinou vyrovnávají pospolu. Nejvýraznější je teoretické dílo Iva Osolsobě (zejm. *OstENZE, hra, jazyk. Sémiotické studie*, 2002) a studie Miroslava Procházky (knižní soubor *Znaky divadla a dramatu. Studie k teorii a metateorii dramatu a divadla*, 1988). Na tytéž podněty navazují také Jan Císař (např. *Proměny divadelního jazyka*, 1986; *Člověk v situaci*, 2016), Zdeněk Hořínek (*Proměny divadelní struktury*, 1988; *Drama, divadlo, divák*, 1991), Jaroslav Vostrý (*Scénologie dramatu. Úvahy a interpretace*, 2010), Milan Lukeš (*Umění dramatu*, 1987) nebo neaktuálněji Jaroslav Etlík („Zakoušení divadla. Vztah noetického a ontologického principu v divadelním umění“, 1999). Pro teorii loutkového divadla je zásadní rozvíjení Zichových a Bogatyrevových koncepcí např. u Karla Makonje (*Od loutky k objektu*, 2007).

Zahraniční recepcce se přirozeně děje v rámci etablování → sémiotiky divadla od 60. let 20. století. V závislosti na dostupnosti překladů se tak výše zmíněné texty stávají jednou z myšlenkových tradic, na niž navazují např. Herta Schmidová, Erika Fischer-Lichteová, Patrice Pavis, Anne Ubersfeldová nebo Manfred Pfister. Do tohoto kontextu vstoupily (a stále vstupují) i edice překladů (Garvin, ed. 1964; Steiner, ed. 1982; Jandová — Volek,

eds. 2013; Drozd — Kačer — Sparling, eds. 2016) a pozdní práce J. Veltruského, které nabízejí rozvinutí impulsů Kroužku (→ Pražská škola) v staronovém kontextu divadelní sémiotiky (zejm. „Příspěvek k sémiologii herectví“, 1976). Posmrtně pak byl vydán jeho pokus o ucelené pojednání této problematiky *An Approach to the Semiotics of Theatre* (Veltruský 2012). Nejkomplexnějším pojednáním o české divadelní strukturální teorii je prozatím práce teatrologa a bohemisty Michaela L. Quinna *The Semiotic Stage. Prague Theatre School Theory* (Quinn 1995).

I

LIT.: V. AMBROS: „Přesýpací hodiny (aneb Pražská sémiotika divadla a dramatu v kontextu soudobých sémiotických teorií)“, *Divadelní revue* 12, 2001, č. 1, s. 22—26; P. BOGATYREV: „Čaplin a Kid“, in: V. Šklovskij (ed.): *Čaplin. Sborník statěj*, Berlin 1923a, s. 57—80 (čes. „Chaplin a Kid“, in: P. B.: *Souvislosti tvorby. Cesty k struktuře lidové kultury a divadla*, Praha 1971, s. 5—15.); P. BOGATYREV: „Čaplin — mnimýj graf“, in: V. Šklovskij (ed.): *Čaplin. Sborník statěj*, Berlin 1923b, s. 81—94 (čes. „Chaplin falešným hrabětem“, in: P. B.: *Souvislosti tvorby. Cesty k struktuře lidové kultury a divadla*, Praha 1971, s. 14—19.); P. BOGATYREV: *Lidové divadlo české a slovenské*, Praha 1940; K. BRUŠÁK: „Znaky na českém divadle“, *Slovo a slovesnost* 5, 1939, číslo 2, s. 91—98; E. F. BURIAN: *Polydynamika*, Praha 1926; E. F. BURIAN: „K problému jevištní mluvy“, *Slovo a slovesnost* 5, 1939, č. 1, s. 24—32; E. F. BURIAN: *Emil František Burian a jeho program poetického divadla*, Praha 1981; J. ČISAŘ: *Proměny divadelního jazyka*, Praha 1986; J. ČISAŘ: *Člověk v situaci*, Praha 2016; D. DROZD — T. KAČER — D. SPARLING (eds.): *Theatre Theory Reader. Prague School Writings*, Prague 2016; K. ELAM: *The Semiotics of Theatre and Drama*, London 2002 [1980]; J. ETLÍK: „Zakoušení divadla. Vztah noetického a ontologického principu v divadelním umění“, *Divadelní revue* 10, 1999, č. 1, s. 3—30; J. FREJKA: *Jevištní řeč a verš tragedie*,

Praha 1944; P. GARVIN (ed): *A Prague School Reader on Esthetics, Literary Structure and Style*, Washington 1964; B. HAVRÁNEK — M. WEINGART (eds.): *Spisovná čeština a jazyková kultura*, Praha 1932; J. HERMAN: „Od Theatergraphu k socialistickému realismu aneb Od experimentu k srozumitelnosti“, *Divadelní revue* 9, 1998, č. 1, s. 24—30; J. HONZL: „Prostorové problémy divadel“ [1933], in: J. H.: *Základy a praxe moderního divadla*, Praha 1963, s. 148—158; J. HONZL: „Slovo na jevišti a ve filmu“ [1937], in: J. H.: *K novému významu umění. Divadelní úvahy a programy 1920—1952*, Praha 1956, s. 197—221; J. HONZL: „Objevené divadlo v Lidovém divadle českém a slovenském“, *Slovo a slovesnost* 6, 1940, č. 2, s. 107—111; J. HONZL: „Pohyb divadelního znaku“ [1940], in: J. H.: *K novému významu umění. Divadelní úvahy a programy 1920—1952*, Praha 1956, s. 246—260; J. HONZL: „Hierarchie divadelních prostředků“ [1941], in: J. H.: *K novému významu umění. Divadelní úvahy a programy 1920—1952*, Praha 1956, s. 265—272; J. HONZL: *K novému významu umění. Divadelní úvahy a programy 1920—1952*, Praha 1956; Z. HOŘÍNEK: *Proměny divadelní struktury*, Praha 1988; Z. HOŘÍNEK: *Drama, divadlo, divák*, Brno 1991; J. HYVNAR: *O českém dramatickém herectví 20. století*, Praha 2008; J. JANDOVÁ — E. VOLEK (eds.): *Teoría teatral de la Escuela de Praga. De la fenomenología a la semiótica performativa*, Madrid — Bogotá 2013; B. JIČÍNSKÝ: „Divadelní znak české strukturální školy“, *Prolegomena scénografické encyklopedie*, 1972, č. 13, s. 135—156; P. KARVAŠ: *Úvod do základních problémů divadla*, Martin 1948; T. KOWZAN: „Znak v divadle“, *Prolegomena scénografické encyklopedie*, 1973, č. 18, s. 7—22; M. LUKEŠ: *Umění dramatu*, Praha 1987; K. MAKONJ: *Od loutky k objektu*, Praha 2007; L. MATEJKA — I. R. TITUNIK (eds): *Semiotics of Art. Prague School Contributions*, Cambridge 1976; J. MUKAŘOVSKÝ: „Pokus o strukturální rozbor hereckého zjevu. Chaplin ve Světlech velkoměsta“ [1931], in: J. M.: *Studie I*, Brno 2000, s. 463—472; J. MUKAŘOVSKÝ: „Otakar Zich: Estetika dramatického umění“, *Časopis pro moderní filologii* 19, 1933,

č. 3—4, s. 318—326; J. MUKAŘOVSKÝ: „K estetice filmu“ [1933], in: J. M.: *Studie z estetiky*, Praha 1966, s. 172—178; J. MUKAŘOVSKÝ: „K jevištnímu dialogu“ [1937], in: J. M.: *Kapitoly z české poetiky I. Obecné věci básnictví*, Praha 1941, s. 176—179; J. MUKAŘOVSKÝ: „Jevištní řeč v avantgardním divadle“ [1937], in: J. M.: *Studie I*, Brno 2000, s. 411—414; J. MUKAŘOVSKÝ: „Dialog a monolog“ [1940], in: J. M.: *Kapitoly z české poetiky I. Obecné věci básnictví*, Praha 1941, s. 145—175; J. MUKAŘOVSKÝ: „K dnešnímu stavu teorie divadla“ [1941], in: J. M.: *Studie z estetiky*, Praha 1966, s. 163—171; J. MUKAŘOVSKÝ: *Studie I*, Brno 2000; J. MUKAŘOVSKÝ: „Estetika dramatu a filmu“, in: J. M.: *Umělecké dílo jako znak. Z univerzitních přednášek 1936—1939*, Praha 2008, s. 95—118; B. NOVÁK: „Rozhovor s Otakarem Zichem“, *Čin* 4, 1933, s. 465—469; I. OSOLSOBĚ: *OstENZE, hra, jazyk. Sémiotické studie*, Brno 2002; P. PAVLOVSKÝ: „Pojetí dramatu a divadelního textu v teorii divadla“, *Prolegomena scénografické encyklopedie*, 1972, č. 13, s. 63—79; J. POKORNÝ: *Složky divadelního výrazu*, Praha 1946; M. PROCHÁZKA: „Předpoklady sémiologického výzkumu divadla“, *Prolegomena scénografické encyklopedie*, 1972, č. 11, s. 15—22; M. PROCHÁZKA: *Znaky dramatu a divadla. Studie k teorii a metateorii dramatu a divadla*, Praha 1988; *Prolegomena scénografické encyklopedie*, 1970—1973; L. QUINN: *The Semiotic Stage. Prague Theatre School Theory*, New York 1995; J. RAUCHOVÁ: *Sputané divadlo. Jindřich Honzl, Jiří Frejka a Emil František Burian v systému kulturní politiky (1945—1959)*, České Budějovice 2011; O. SLÁDEK: *Jan Mukařovský. Život a dílo*, Brno 2015; P. STEINER (ed.): *The Prague School. Selected Writings 1929—1946*, Austin 1982; J. TRÁGER (ed.): *10 let osvobozeného divadla 1927—1937: V+W*, Praha 1937; J. VELTRUSKÝ: „Dramatický text jako součást divadla“ [1941], in: J. V.: *Příspěvky k teorii divadla*, Praha 1994, s. 77—94; J. VELTRUSKÝ: *Drama jako básnické dílo*, Brno 1999 [1942]; J. VELTRUSKÝ: „Příspěvek k sémiologii herectví“ [1976], in: J. V.: *Příspěvky k teorii divadla*, Praha 1994, s. 117—161; J. VELTRUSKÝ: *Příspěvky k teorii divadla*, Praha 1994;

J. VELTRUSKÝ: *An Approach to the Semiotics of Theatre*, Brno 2012; J. VOSTRÝ: *Scénologie dramatu. Úvahy a interpretace*, Praha 2010; O. ZICH: *Estetika dramatického umění. Teoretická dramaturgie*, Praha 1986 [1931]. DD

Strukturalismus a fenomenologie

→ fenomenologie

Strukturalismus a film

Rané koncepce → strukturálního uvažování o filmu najdeme u → ruských formalistů. Nejsoustavnějším badatelským výstupem jejich zájmu o kinematografii je sborník připravený Borisem Michajlovičem Ejchenbaumem *Poetika kino* (1927, Poetika filmu; srov. slov. překlad Mihálik, ed. 1986).

Ambicióznější koncepce načrtávající formalistický přístup ke kinematografii jako umělecké formě se v *Poetice filmu* nacházejí zejm. ve statích B. M. Ejchenbauma (Mihálik, ed. 1986: 139—171), Borise Vasiljeviče Kazanského (tamtéž: 218—251) a Jurije Nikolajeviče Tyňanovova (tamtéž: 172—195). Na jedné straně jejich příspěvky nabídl řadu důležitých nástrojů, dílčích tezí a analytických postřehů. Na druhé straně však stavěly především na zobecňujícím, mediálně esenciálním srovnávání s existujícími formami (literaturou, → dramatem, divadlem, výtvarným uměním, hudbou, fotografií), na účelných terminologických výpůjčkách z jiných vědních disciplín (např. pojem vnitřní řeči Lva Semjonoviče Vygotského) a nesytemově založených pojmech dostupných filmových teorií (např. fotogenie od Louise Dlluca). Navržená pojetí → ruských formalistů tak mají spíše definiční

STRU

Slovník
literárněvědného
strukturalismu

A — Ž

KTU

RRRAAAA

LLLI

Ondřej
Sládek & kol.
Host

SSSMU

Vydává Ústav pro českou literaturu
AV ČR, v. v. i., a nakladatelství Host

Kniha je výstupem grantového
projektu GA13-29985S —
Slovník literárněvědného
strukturalismu. Vychází s podporou
Grantové agentury ČR

Publikace vznikla s podporou
na dlouhodobý koncepční rozvoj
výzkumné instituce 68378068

Při práci na publikaci byly
využity zdroje výzkumné infrastruktury
Česká literární bibliografie
(<http://clb.ucl.cas.cz>)

Lektorovali:
prof. Petr Steiner, Ph.D.
prof. PhDr. Peter Michalovič, CSc.

Editor © Ondřej Sládek, 2018
© Ústav pro českou literaturu
AV ČR, v. v. i., 2018
© Host — vydavatelství, s. r. o., 2018

ISBN 978-80-88069-64-5 (Ústav pro
českou literaturu AV ČR, v. v. i.)
ISBN 978-80-7577-479-8 (Host)

8
ÚVODEM

/

14
EDIČNÍ
POZNÁMKA

/

18
SEZNAM
ZKRATEK
A ZNAČEK

/

18
ŠIFRY
AUTORŮ
HESEL

20
SEZNAM
HESEL

/

28
SLOVNÍK
HESEL A–Ž

/

822
SUMMARY

/

828
BIBLIOGRAFIE

**ONDŘEJ SLÁDEK A KOL.
SLOVNÍK LITERÁRNĚVĚDNÉHO
STRUKTURALISMU**

Text edičně připravil Ondřej Sládek
Redaktorka Alena Němcová
Obálka a grafická úprava
Alena Gratiarová
Sazba písmem Stanley a Suisse
Robert Šváb
Tisk a knihařské zpracování
Finidr, Český Těšín

Vydal Ústav pro českou literaturu
AV ČR
Na Florenci 3/1420, 110 00 Praha 1
a nakladatelství Host
Radlas 5, 602 00 Brno
v Praze a Brně roku 2018 jako 1441.
publikaci nakladatelství Host
První vydání. Počet stran 837

www.ucl.cas.cz
www.hostbrno.cz