

es- Sémiologie je věda o znacích. Divadelní sé-
ce miologie je metoda analýzy textu a (nebo)
ro- představení, jež si všímá formální organiza-
ak ce díla a dynamiky procesu vytváření význa-
lů- mové roviny, který vzniká společným přiči-
ie- něním divadelních tvůrců a publika.


10- Sémiologie je podle M. FOUCAULTA „sou-
no hrn poznatků a technik, které umožňují roz-
zín lišit, kde jsou znaky, definovat, co je ustavu-
zy- je jako znaky, poznat jejich vazby a zákony
jejich zřetězení“ (1966: 44; 2000: 45). Sé-
7b. miologie se nezabývá stanovením významu*
(*signification*), označováním, tedy vztahem
díla ke světu (tato otázka spadá do kompeten-
ce *hermeneutiky** a literární kritiky), nýbrž
způsobem vytváření *smyslu** v průběhu diva-
delního procesu, tj. od četby dramatického
textu režisérem po jeho interpretaci divá-
kem. Jedná se o disciplínu „starou“ a zároveň
1a- „moderní“: problematika znaku a smyslu sto-
3c- jí v centru veškeré filosofické reflexe, ale
sémiologické (či sémiotické) studie *stricto*
1nt *sensu* začínají u PEIRCEA a SAUSSURA. SAUSSURE
1e- ve svém *Kursu obecné lingvistiky / Cours de*
1o- *linguistique générale* shrnul obsáhlý pro-
1to- gram sémiologie takto: „Lze si tedy předsta-
1o- vit vědu, která studuje život v životě společ-
1o- nosti. [...] Ukázala by nám, z čeho sestávají
1u- znaky, které zákony je řídí“ (1915: 32–33;
ad 1996: 52). Aplikací sémiologie (či vytvoře-
1é- ním vědomé metody) na divadelní tvorbu se
1s- ve třicátých letech zabýval Pražský lingvistický
kroužek (ZICH, 1931; MUKAŘOVSKÝ, 1934;
al, BURLAN, 1938; BOGATYREV, 1938; HONZL, 1940;
or- VELTRUSKÝ, 1941). O této škole viz MATĚJKA
1u- a TITUNIK, 1976; SLAWIŃSKA, 1978; ELAM, 1980.

1/ „Sémiologie“ nebo „sémiotika“?

1d- Rozdíl mezi těmito dvěma pojmy není ani
1o- pouhý terminologický spor, ani výsledek zá-
1e- pasu mezi americkým výrazem *semiotics*
1e- (PEIRCE) a francouzským *sémiologie* (SAUSSU-
ry- RE), ale spočívá v zásadním rozdílu mezi
1t- dvěma modely *znaku**. SAUSSURE charaktéri-
1ž- zuje znak spojením signifiant (označující)
1o. a signifié (označované), PEIRCE k těmto dvěma
terminům (které označuje jako *representant*
a *interpretant*) přidává třetí, a sice termín
referent, tzn. realitu označenou, denotovanou
znakem.

Je zvláštní, že GREIMAS ve svých studiích
(1966, 1970, 1979) používá pro PEIRCEOVU

DIVADELNÍ SÉMIOLOGIE

 Fr. *sémiologie théâtrale*, angl. *semiology of theatre*, něm. *Theatersemiotik*, šp. *semiologia teatral*.

semiotics pojem *sémiologie* a své vlastní výzkumy vycházející ze SAUSSURA a HJELMSLEVA označuje za *sémiotické*: „Vzniká tak propast mezi sémiologií, která využívá přirozených jazyků jako nástrojů parafráze sémiotických předmětů, a sémiotikou, jejímž prvotním úkolem je vybudování metajazyka [...] Více či méně explicitním postulátem sémiologie je zprostředkování přirozených jazyků v procesu četby *signifiés, označovaných*, náležejících do nelingvistických sémiologických systémů (obrazy, malby, architektura atd.), zatímco sémiotika toto zprostředkování odmítá“ (1979: 338). K této apriorní diskvalifikaci sémiologie (např. divadelní), chápané jakou pouhé studium diskurzu o divadle, by jistě bylo možné mnohé namítnout. Je bezesporu oprávněná v případě greimasovského přístupu, který se zabývá pouze *sémio-narativními* (hloubkovými) strukturami a odkládá studium struktur *diskurzivních* (povrchových). GREIMAS se zajímá o proces vzniku a tvorby významu, chce uchopit „minimální sémiotické formy (vztahy, jednotky) společné různým vizuálním oblastem“ (1979: 282). Od tohoto momentu tedy přestává být divadlo jako vnější diskurzivní projev předmětem jeho výzkumů. Teatrológ se však těžko může obejít bez popisu toho, co vidí na jevišti, snaží se pochopit vztahy mezi znaky a jejich referentem (aniž však divadlo redukuje na pouhou víceméně ikonickou nápodobu skutečnosti a aniž považuje *ikoničnost* za kritérium hodnocení divadelních znaků).

V naší úvaze o kladech a záporech této metody analýzy tedy budeme mluvit o *sémiologii*, nikoli o *sémiotice*. Chceme-li se ovšem zabývat divadelní sémiologií, měli bychom být schopni divadelní jev vymezit a definovat, což je v současném kontextu rozpadu divadelních forem značně obtížné. Postulování divadelní sémiologie však, zdá se, nevyžaduje nutně, abychom vyřešili otázku *specifičnosti** či *nespecifičnosti* divadelního umění; snad postačí, budeme-li tuto sémiologii chápat jako disciplínu „synkretickou“, tzn. takovou, která „předpokládá spolupůsobení několika systémů výrazových prostředků, několika jazyků“ (GREIMAS, 1979: 375), a chápat ji jako místo setkání různých sémiologických systémů (prostor, text, gesto, hudba atd.).

2/ První fáze sémiologie: problémy a slepé uličky

První – nutná, tedy nikterak směšná fáze – spočívala v úvahách o základech divadelní sémiologie; to naráželo na tyto metodologické problémy:

a/ Hledání minimálního znaku

Sémiologové se po vzoru lingvistů začali zabývat hledáním *minimálních jednotek** nutných k formalizaci divadelního představení: „Sémiologická analýza v užším slova smyslu spočívá ve stanovení jednotek, v popisu jejich distinktivních rysů a v odhalování stále přesnějších rozlišovacích kritérií“ (BENVENISTE, 1970: 64). V případě divadla by však rozdělení kontinua představení na časové mikrojednotky, jež by odpovídaly *minimálním jednotkám** jediného signifiant, nemělo žádný smysl, jak poznamenává KOWZAN; vedlo by naopak k tomu, že by se inscenace rozpadla v prach a pomínuli bychom celkový inscenační záměr. Divadelní sémiologie by tedy neměla pouze hromadit znaky, nýbrž vymezovat soubory *znaků**, které vytvářejí *Gestalt, tvar*, který má svůj smysl jako celek, ne jako prostý součet znaků. Rozlišení mezi znaky fixními a proměnlivými (dekorace *versus* herec, stále *versus* mobilní prvky) již není v případě současné divadelní tvorby opodstatněné.

Z toho vyplývá, že na znaku jako minimální jednotce nelze apriorně vybudovat divadelní sémiologii a že by dokonce mohl bránit výzkumu, kdybychom se jej snažili mermomocí vymezit.

b/ Typologie znaků

Podobně ani typologie znaků (peirceovská či jiná) není předběžnou podmínkou pro popis divadelního představení. Nejen proto, že míra jejich ikoničnosti či symboličnosti není pro stanovení syntaxe a sémantiky divadelních znaků vhodná, ale i proto, že typologie zůstává příliš obecná na to, aby odrážela složitost představení. Proto už nemluvíme o typech znaků (*ikon**, *index**, *symbol**, signál, příznak), nýbrž o *znakových (signifikujících) funkcích* (U. Eco): znak je chápán jako výsledek *sémiosis*, tj. korelace výrazové roviny (saussurovský „signifiant“) a roviny obsahové (významové, saussurovské „signifié“) a jejich vzájemné presupozice (předpokladu). Kore-

lace však neexistuje sama o sobě, je dána teprve produktivním čtením režiséra a receptivním čtením diváka. V rámci představení vytvářejí signifikující funkce dynamický obraz tvorby smyslu; nahrazují jak znakovou typologii či inventář, tak značně mechanické chápání kódů substituce mezi „signifiant“ a „signifié“. Umožňují tak v průběhu představení jistou hru s členěním „označujícího“ (signifiant), hledáním a identifikací „signifiant“ či „signifié“ (označovaného).

c/ „Automatismy“ sémiologie komunikace

Barthesovská metafora divadla jako „kybernetického stroje“ se často brala doslovně: podle ní „divadlo vysílá na vaši adresu určitý počet simultánních zpráv rozdílného rytmu“, a vy tedy „zároveň přijímáte šest či sedm různých informací (které podává dekorace, kostým, osvětlení, rozmístění herců, jejich gesta, mimika, promluva) [...]“ (1964: 258). Odtud vyšly pokusy aplikovat na divadlo pojmový aparát z oblasti sémiologie *komunikace*, snaha definovat divadelní výměnu jako reciproční proces a automaticky překládat určité „signifiant“, označující, určitým – značně „filologickým“ – „signifié“, označovaným. Inscenace se tedy stala (téměř nadbytečným) „signifiantem“, označujícím, předem známého a prvotního textového „signifié“, označovaného, a vznikla otázka, jak „uvést v soulad mnohost signifiantů s jediným signifié“ (GREIMAS/COURTÈS, 1979: 392).

d/ Univerzálnost sémiologického modelu

Sémiologický model založený na typologii znaků zůstává obecným vzorcem, který nijak neobrazí specifičnost dramatického textu či divadelního představení.

*Iaktanční modely**, vycházející z PROPPA (1929), SOURIAUA (1950) či GREIMASE (1966), se na divadlo aplikovaly často tak schematicky, že si světy nejrozdílnějších her začaly být až podivně podobné. Aktanční model, používaný ve striktně greimasovském duchu, zůstává abstraktní a nefigurativní. Snažímeli se do něj vtěsnat specifický dramatický svět a aktant přestává být „typem syntaktické jednotky formálního charakteru, předcházející jakémukoli sémantickému a/nebo ideologickému zařazení“ (GREIMAS, 1973: 3), rychle se zase vracíme zpět, k pojmům *postavy** a *zápletky**. Naratologie špatně aplikovaná

na divadlo neumožňuje specifický přístup k divadelnímu představení.

Nechceme sice tento typ nefigurativní sémiotiky zcela odmítnout, raději však budeme sledovat proces *recepce**, u určitého obecnstva za určitých podmínek; takové obecnstvo uskutečňuje sémiologii *in situ*, v níž se výkladová schémata spojují s průběhem divácké interpretace: „Ten, kdo sleduje představení, se sice nezabývá sémiotikou v teoretickém slova smyslu, nicméně procesy, jejichž prostřednictvím vidí, slyší a cítí, se stávají procesy hodnocení, a ty mají vždy sémiotickou povahu“ (NADIN, 1978: 25). Viz heslo *popis**.

e/ Fetišismus kódu*

Častá záměna mezi *scénickým materiálem* – tj. skutečným předmětem – a *scénickým systémem** či *kódy** – tj. teoretickými a abstraktními pojmy, předměty poznání –, vedla sémiology k vytvoření seznamů specificky divadelních kódů nebo k apriornímu rozhodnutí o tom, které kódy jsou divadelní a které mimodivadelní. Hierarchie, kterou navrhovali (kód kódů), často divadelní představení kategoricky zmrazila do ztuhlé formy a povyšovala tak jednotlivý případ na normativní model. Je tedy rozumnější sledovat, jak každé představení vytváří a zakrývá své kódy, jak „tká“ vlastní *spektakulární (jevištní) text**, jak se kódy v jeho průběhu proměňují a jakým způsobem se uskutečňují přechody od kódů či *konvencí** explicitních ke kódům implicitním – než hledat apriorní taxonomii kódů. Neměli bychom tedy chápat kód jako systém „ukrytý“ v představení, který má analýza odhalit, správnější by bylo mluvit o *procesu vytváření kódu* daným interpretem; hermeneutická práce totiž připadá divákovi, příjemci, který se rozhoduje určitý aspekt představení číst na základě svobodně zvoleného kódu. Takto chápaný kód je spíše analytickou metodou než neměnnou vlastností studovaného předmětu.

f/ Hranice „konotační posedlosti“

Významné odvětví sémiologie se po vzoru BARTHESEVÉ zabývá hledáním konotací a odvozených významů, jež může znak u příjemce evokovat. Strukturu takto získaných sérií je však nutné vytvořit až na základě vztahů vůči ostatním scénickým systémům, a to buď vzhle-

dem k významu, jenž může být „vykonstruován“ z konotací, či na základě latentního textu srovnatelného se symbolickou snovou činností analyzovanou FREUDEM (1900) či BENVENISTEM (1966: 75–87). Tak je možné přesáhnout pouhý (jakkoli přesný) výčet odvozených významů a určit, jak jsou konotace jevištního textu zapsány v hloubkové struktuře smyslu inscenace a jak tento smysl vytvářejí.

g/ Vztah mezi textem a představením

Tento vztah dosud nebyl objasněn, zejména proto, že výzkumy v oblasti sémiologie textu a sémiologie představení probíhají paralelně, aniž se porovnávají jejich výsledky. Textová sémiologie se často spokojuje s filologickým přístupem k textu, považuje jej za pevný, neměnný střed představení; nebo se naopak text banalizuje, posuzuje jako jeden z mnoha systémů, aniž se přihlíží k jeho výsadnímu postavení při vytváření smyslu.

Proto se nám zdá užitečné užívat pojem *spektakulární (jevištní, inscenační) text*, což je jakási *partitura**, v jejímž rámci se setkávají – v čase a prostoru – veškeré jevištní prostředky sloužící představení (viz 3.b). Tento pojem zahrnuje i rytmus, i redundance, i vzájemné diachronické a synchronní překrývání jednotlivých znakových systémů. Taková schematizace umožňuje představení vizuálně znázornit v abstraktním prostoru partitury a zároveň naznačuje, že lze pomocí diagramu vytvořit jakousi „maketu“ každé inscenace, chápané jako rytmus celku, vzniklý spojením rytmů jednotlivých specifických scénických systémů.

Dokonce i u některých sémiologů se můžeme dosud setkat s názorem, že inscenace dramatického textu je pouhým intersémiotickým *překladem**, „transkodifikací“ jednoho systému v systém jiný – což je sémiologická obłudnost! Text je dokonce někdy pokládán za hloubkovou strukturu představení, za jeho neměnné „signifii, označované“, více či méně „věrně“ vyjádřené v „signifiant, označujícím“ inscenace. Tyto koncepce jsou ovšem mylné: z toho, že textové „označující“ v provedení herců u PLANCHONA, VITEZE nebo BROOKA je stejné, nevyplývá, že si text uchovává stále stejný význam. Inscenace tedy není pouhým zformováním něčeho, co je jasné dáno textem. Právě vypovídání dramatic-

kého textu v určité inscenaci mu dává ten či onen smysl (*text a scéna**).

3/ Nové tendence a orientace

a/ Inscenace a sémiologie

Po počátečních teoretických oslavách i debatách, jejichž výsledkem byl model, který „běhal“ sice dobře, ale naprázdno, protože byl abstraktní a příliš obecný, nastal návrat k mnohem *pragmatictějšímu* chápání divadelního předmětu, tak jako tomu bylo v počátcích Pražského lingvistického kroužku (HONZL, VELTRUSKÝ, MUKAŘOVSKÝ, BOGATYREV). Zvolený sémiologický model se má ukázat oprávněný v rámci konkrétního kontextu analyzovaného představení. Inscenace (režie) je pojímána jako „sémiologie v akci“, která za sebou sice víceméně zahlučuje stopy, nicméně stále přemýšlí, jak a kam klást znaky a jak je dešifrovat. Sémiologicky laděný režisér (R. DEMARCY či C. RÉGY) „myslí“ v paralelních znakových sériích, opatrně odměřuje dávky jevištních materiálů, citlivě vnímá redundance a spojitosti mezi jednotlivými systémy („výtvarná“ hudba, „prostorová“ dikce, gestika přizpůsobená vnitřnímu rytmu textu atd.).

b/ Vytváření struktury znakových systémů

Sémiologie odhaluje protiklady mezi jednotlivými znakovými systémy, vytváří hypotézu týkající se vztahů mezi kódy, fázového posunu mezi scénickými systémy, zdůraznění znaků a zaostření (fokusace). Pochopit představení znamená dokázat je členit podle určitých kritérií: nařativních, dramaturgických, gestických a prozodických (*rytmus**).

c/ Odvětví sémiologie

Sémiologie je propojena s mnohými dalšími disciplínami zabývajícími se specifickými aspekty divadelní tvorby. Nejde však o tříštění zájmu, ale spíše o specializaci. Z nových odvětví připomeňme následující:

– *pragmatika**

– *teorie vypovídání*

– *sociokritika**

– *teorie recepce**

– *relační teorie* (vycházející z fenomenologické myšlenky nutnosti spojení vnímajícího subjektu se strukturou vnímaného předmětu)

(viz HINKLE, 1979; CHAMBERS, 1980; HELBO, 1983a; STATES, 1987).

4/ Další trendy

Kromě těchto disciplín se v oblasti sémiologie setkáváme s řadou dalších trendů, či spíše „pokusů“:

a/ Pokušení pedagogické

Sémiologie bývá chápána jen jako jasný a systematický diskurz o divadelním představení (což je už samo o sobě významné). Vytváří různé typy *dotazníků** a stává se „školou diváka“ (podle názvu knihy Anny UBERSFELDOVÉ, 1981). Znamená to snad, že tak sémiologie jako samostatný obor páchá sebevraždu – jak se obává MARCO DE MARINIS (1983b) –, anebo se z ní stává úchylka, „normativní výuka požitku z divadla“ (1983b: 128)? My v tomto zpochybnění sémiologie spatřujeme spíše její snahu stát se epistemologií divadelní tvorby.

b/ Pokušení antiteoretické

Kritik, vystavený složitým sémiologickým popisům a značnému počtu neologismů v metajazyce používaném touto disciplínou, si stěžuje na její neproduktivost a odmítá chápat inscenaci jako pouhou „znakotvornou“ činnost. Dožaduje se návratu k „něčemu nepojmenovatelnému, neuchopitelnému“ (ať již se označuje jako „nesémiotizovatelné“, či jako „čistá přítomnost“). B. DORT vidí regresí k literárnímu chápání divadla, mluvili se o „čtení“ a „spektakulárnímu textu“: „Od pojmu text se přešlo k pojmu divadelní představení, ale jen proto, aby se díky některým sémiologickým metodám dospělo k pojmu jevištního textu či čtení divadla“ (*Actes du colloque de Reims*, 1985: 63).

c/ Kritika znaku

Kritika pojmu znak není nová, sahá od ARTAUDA (1938) k DERRIDOVÍ (1967), BARTHESOVÍ (1982) a LYOTARDOVÍ (1973). ARTAUD snil o tom, že bude možné zaznamenat „jazyk divadla“ systémem hieroglyfů: „Pokud jde o běžné objekty nebo lidské tělo, povznesené na úroveň znaků, zřejmě se lze inspirovat hieroglyfickými znaky – nejen proto, aby zápis byl čitelný a umožňoval jejich reprodukci, ale aby bylo také možno na scéně komponovat přesné a snadno čitelné symbo-

ly“ (1964b; 1994: 106). ARTAUD se snaží najít znaky, které by byly jak ikonické („přímo čitelné“), tak symbolické (arbitrární), a takovou syntézu nachází právě v hieroglyfu. Zároveň tím zpochybňuje možnost znaky představovat a opakovat. DERRIDA ve své četbě ARTAUDA dospívá ke kritice uzavřenosti, ukončenosti divadelního představení, a tedy veškeré uzavřené sémiologie založené na opakujících se jednotkách: „Přemýšlet o konci představení znamená přemýšlet o tragice: ale ne jako o představení osudu, ale jako o osudu představení“ (1967: 368). BARTHES staví představení a dílo (založené na čitelném znaku) proti textu, který je totálně konstruován i dekonstruován čtenářem. I on však konstatuje, že umění nemůže „přestat být metafyzické, tj. znamenající, čitelné, představující a fetišistické“ (1982: 93). LYOTARD touží po „zobecněné desémiotice“, která by svrhla vládu znaku, a po „energetickém divadle“, jež již nemusí nikterak „naznačovat, že toto znamená ono, a ani to nemusí říkat, jak si přál BRECHT. Musí pouze vytvářet co nejvyšší možnou intenzitu (přemíru či absenci) toho, co je nezáměrně přítomno. A já se ptám: je to vůbec možné?“ (1973: 104).

Sémiolog by na tuto otázku mohl odpovédět pouze záporně. Její hodnotu bychom však mohli vidět v tom, že poukazuje na strnulost veškerého sémiologického systému ekvivalencí, a především každé sémiotiky založené na vizuálnosti, monolitnosti a neměnnosti znaku a znakové struktury, jejíž je součástí. Pokud jde o jiný model, založený na hudbě, *Textu*, energii či tělu jako hieroglyfu, zdá se, že jsme stále ještě spíše v stadiu věšteckých proklamací než ve stadiu uskutečňování. Není nijak překvapivé, že každý ze čtyř výše zmíněných filosofů se nakonec musel smířit s nevyhnutelností „té uzavřenosti, v níž se *fatálně* odehrává divadelní představení“ (DERRIDA, 1967: 368), nebo znaku, který přes všechnu krizi („jež se otevřela v minulém století v NIETZSCHEOVĚ metafyzice pravdy“; BARTHES, článek „Text“ v *Encyclopaedia universalis*) nakonec stále uzavírá text a proměňuje jej tak v dílo.

Přestože návrat logocentrické a zobrazující perspektivy se nezdařil, musíme konstatovat, že sémiologie a její způsob záznamu jsou dnes v krizi. Krize znaku, kterou Raimondo GUARINO diagnostikoval u této „sub-

stanciální sémiologie, jež se stále řídí pojmy jako substituce a nahrazování a nedokáže se zabývat zároveň materií i smyslem" (1982: 96), je krize reálná, ale zvykli jsme si na ni. Abychom ji mohli překonat a unikli tak substituční a vizuální nadvládě sémiologického modelu, museli bychom vytvořit teorii, studující pouze účinek představení na diváka.

Teorie vášní a afektů existovala od dob aristotelovské katarze až k pojednáním o herectví v 18. století. Navazuje na ni JAUSSOVA *Rezeptionstheorie*, *recepční teorie*, která analyzuje mechanismy komičnosti a tragičnosti. Lze si jistě představit mnohem přesnější model, u kterého ovšem hrozí riziko, že se odchýlí k teorii emocí, která už nemá žádnou možnost uchopit způsob produkce textu či představení. Bylo by možné vytvořit systém pro popis divadelních afektů a jejich klasifikaci na základě síly, formy a trvání: znamenalo by to zřejmě důsledně analyzovat působení umění na člověka, ale neměli bychom přitom zapomenat, že naším úkolem je také popsat, jak je dané představení vytvořeno, jak vzniká spektakulární objekt.

5/ Vývoj k integrované sémiologii

Stále nová kritika pomáhá sémiologii přežít a umožnila jí, aby definitivně překročila statickou teorii znaků. Jedna z možností je popisovat inscenaci jako soubor strukturních operací a vyjít přitom znovu z rétoriky a z opozice mezi metonymií a metaforou; v rámci snu tomu odpovídá rozdíl mezi posunem a zhuštěním (kondenzací). Představení si můžeme představit jako rétoriku čtyř základních typů vektorů:

Metonymie (Posun)	Metafora (Zhuštění)
Vektor-konektor	Vektor-akumulátor
Vektor-zlom	Vektor-spojka

Integrovaná sémiologie vyznačuje vytváření základních vektorů a vytváří vztahy mezi jejich hlavními typy. Studuje hlavní osy, kolem nichž probíhá inscenační práce, hledá výchozí a konečné body vektorů a odmítá apriorně stanovit energetické síly, spojující

jednotlivé vektory. „Vektorizace“ tedy zůstává otevřená, protože identifikace vektoru, který v daném okamžiku v představení převládá, je problematická a vazba mezi konexi, akumulací, zlomem a spojením dosud nebyla určena.

Je zjevné, co vše si sémiologie vypůjčila od poststrukturalistických teorií, čemu se od nich naučila. Z tohoto typu „vypůjčky“ se stává jakési teoretické oxymoron či produktivní rozpor mezi následujícími pojmy:

– Znak a energie

Identifikace znaku a jeho vektorizace nevyklučuje obrat (návrat) k energii, k proudu podnětů.

– Sémiologie a energie

Sémiologie vytváří energetické sítě, v nichž probíhají podněty a významy.

– Vektor a přání

Vektor je nejen nositelem hercova a režisérova zájmu, jejich estetické zkušenosti, ale zároveň i nositelem divákovy vnímavosti a jeho přání.

– Sémiotizace a desémiotizace

Scéna, materiál vytváří znaky, které zase tíhnou k označující materiálnosti.

Taková oxymóra zpochybňují tradiční postup klasické sémiologie a vedou k jejich krizi. Naznačují, že je nutné strnulou sémiologii překonat, či alespoň prověřit.

 Arnold, 1951; Prieto, 1966; Kowzan, 1968, 1975; Pagnini, 1970; Ducrot a Todorov, 1972; Lyotard, 1973; Ruffini, 1974, 1978; Bettegini, 1975; Vodička, 1975; Pavis, 1975, 1987, 1996; Gossman, 1976; Gulli-Pugliatti, 1976; Pfister, 1977; Übersfeldová, 1977a, 1991; Kryszynski, 1978; Fischer-Lichte, 1979, 1984, 1985; Helbo, 1979, 1983a, 1983b, 1986; Bassnett, 1980; Durand, 1980; Hess-Lüttich, 1981; Caune, 1981; Ferroni, 1981; Alter, 1981, 1982; Kirby, 1982; Gourdon, 1982; Barthes, 1982; Steiner, 1982; Strihan, 1983; Procházka, 1984; Carlson, 1984; Schmidová a van Kesteren, 1984; McAulay, 1984; Toro, 1984, 1986; Segre, 1984; Piemme, 1984; Slawińska, 1985; Pradier, 1985; Roach, 1985; Corvin, 1985; Issacharoff, 1986a, 1986b; Schoenmakers, 1986; Nattiez, 1987; Reinelt a Roach 1992; Rozik, 1992; Watson, 1993; Pavis, 1996a.

Bibliografie in: Helbo, 1975, 1979; De Marinis, 1975, 1977; Ruffini, 1978; Serpieri, 1978; Rey-Debove, 1979; Carlson, 1984, 1989, 1990; Schmidová a van Kesteren, 1984; Issacharoff, 1985; Jung U., 1994.

Zvláštní vydání periodik: *Langages*, 1968, 1969 (č. 13), 1970 (č. 17); *Biblioteca teatrale*, 1978; *Versus*, 1975, 1978, 1979, 1985; *Degrés*, 1978, 1979, 1982; *Études littéraires*, 1980; *Drama Review*, 1979; *Organon*, 1980; *Poetics Today*, 1981; *Modern Drama*, 1982.

Patrice Pavis
Divadelní slovník
(Slovník divadelních pojmů)

Z francouzského originálu Dictionnaire du Théâtre, 1996,
přeložila Daniela Jobertová.
Odborní konzultanti překladu prof. PhDr. Jan Císař a prof. Jaroslav Vostrý.
Revize překladu a redakce Jana Patočková.
Redakční spolupráce Marie Reslová.
Jazyková korektura PhDr. Stanislava Mazáčová.
Rejstřík zpracovala Zdeňka Benešová.
Bibliografii upravila a doplnila Jarmila Svobodová.
Návrh obálky a úprava původní typografie Václav Sokol.
Vydání první, Praha 2003.
Vydal Divadelní ústav, Celetná 17, 110 00 Praha 1, jako svou 517. publikaci.
Sazba Robert Konopásek, Nakladatelství Akademie múzických umění v Praze.
Tisk ERMAT Praha.
Doporučená cena 400,- Kč.
ISBN 80-7008-157-0