

Manfred Pfister

Drama

Teorie a analýza

(Das Drama. Theorie und Analyse, 1977)

1. kap. Drama a dramatické (18–33) nejprve přehlíží teoretické přístupy k dramatu a postuluje „absolutní autonomii dramatu“ („*Absolutheit*“ des Dramas, 22): směřování k modu reprezentace, která v komunikačním aktu nemá prostředníka, a příjemce je tak přímo konfrontován s postavami. Za základ dramatu označuje dialog, jenž tvoří dialektickou jednotu s dějem coby mluvené jednání (*gesprochene Handlung*). Podle Pfistera děj determinuje text v rámci scénických jednotek: „z hlediska implicitního autora je akt volby jednotlivých scénických jednotek v jejich časoprostorových proporcích a vztazích k ději jako celku intencionální, a tudíž komunikačně relevantní“ (23). Text dramatu je zde chápán jako superznak založený na využití několika kódů (ty autor dělí především na verbální a nonverbální), tedy jako multimediální text, který využívá vizuálního, akustického a sporadicky — v moderním divadle — i hmatového, čichového a chuťového kanálu vnímání. Divadelní představení Pfister vždy vztahuje k realitě přítomných diváků. Oddíl uzavírá problematika definice dramatu.

Ve 2. kap. Drama a divadlo (34–66) Pfister nejprve odlišuje literární a divadelní recepci dramatu a pak — po vzoru → Ingardenově — primární či hlavní text dramatu, tedy dialog, od sekundárního, vedlejšího textu, zahrnujícího titul hry, nadpisy, věnování, úvody, seznam postav, označení aktů a výstupů, scénické poznámky (jež se ale mohou objevit i nepřímo v hlavním textu) a jmenná předznamenání replik, tzv. prefixy promluv. Literární text chápe jako substrát, který buď „nabízí“ množství scénických interpretací, nebo naopak způsob realizace na jevišti striktně vymezuje. Vztahy mezi znakovými systémy či kódy v dramatu vidí též jako variabilní. Struktura dramatu je podle Pfistera podmíněna divadelní formou, která je vymezena relací jeviště a hlediště

Syntetická práce předního německého anglisty a teatrologa kombinující pohled na problematiku dramatu z literárně-teoretické a sémiotické perspektivy.

a rovněž vztahem jeviště k fikčnímu prostoru děje. První relaci vyjadřuje v pěti typech divadelního prostoru: klasický řecký — aréna; středověký — obdélníkové jeviště obklopené ze všech stran publikem; shakespearovský — obdélníkové jeviště umístěné do čela kruhového hlediště; dvorský v 17. století — čtvercové jeviště umístěné v přední části obdélníkového hlediště; a moderní — perspektivně zkosené obdélníkové jeviště přiléhající k perspektivně zkosenému čtvercovému hledišti (42). Vztah jeviště k fikčnímu prostoru děje má dvě krajní možnosti: jeviště slouží jako jeviště (tj. anti-iluzivně), anebo jako něco, čím není (iluzivně). Podobně Pfister strukturuje i vztah mezi hercem (reálnou osobou) a fikční postavou.

S důrazem na pojetí divadla jako společenské instituce se Pfister věnuje i vnějšímu komunikačnímu systému dramatu (49–50). Dále (51–62) se zaměřuje na sociologii autorství (vztah dramatu a empirického autora), sociologii komunikačních kanálů (technologických, ekonomických, legislativních, organizačních, sociálně-politických), sociologii recepce (vztah dramatu k pomyslnému publiku), sociologii obsahu (fikční svět dramatu srovnává se skutečností), sociologii symbolických forem (probírá metalingvistický charakter kódu, sebereflexi kódu a poetický rozměr zprávy). A konečně se zabývá také vztahem dramatu a publika: kolektivní recepce, sociální psychologii recepce a zpětnou vazbou mezi jevištěm a hledištěm.

Ve 3. kap. Přenos informace (67–148) autor nejprve vymezuje pojem informace a pak ji nahlíží v rámci vnitřního či vnějšího komunikačního systému a z hlediska vztahu k tzv. horizontu očekávání diváků (diváci mohou vnášet do představení též informace postavám nepřístupné). Všímá si nesouladu mezi informovaností diváka ve vztahu k fikčnímu světu a „informovaností“ postav ve vztahu ke skutečnosti a vytyčuje rysy verbálního a nonverbálního přenosu informací: identičnost těchto informací (míru porozumění, již si drama zajistí), jejich komplementaritu a rozpor mezi nimi (ten spatřuje až u moderního dramatu).

Rozdíly v míře informovanosti se mohou týkat postav navzájem, nebo postavy a diváka, přičemž: 1) divák má k dispozici více informací než postavy; 2) (méně často) má divák méně informací než postavy; 3) nastává shoda. Protiklad k Pfisterově teorii informovanosti představuje dramatická ironie založená na rozporech vnitřního a vnějšího komunikačního systému. V oddílu Perspektivní struktura dramatického textu (90–102) rozlišuje Pfister mezi perspektivou postavy (*Figurenperspektive*) a perspektivou vnímání (*Rezeptionsperspektive*) zamýšlenou autorem, které — jsou-li oddělené — vyjadřují podle něj totéž, co → Szondiho absolutní autonomie dramatu¹ (91). Techniky řízení perspektivy

1 P. Szondi, *Theorie des modernen Dramas*, Frankfurt/M. 1956.

se projevují jako a-perspektivní informace (informace směřované přímo k publiku a nezávislé na perspektivách postav) a informace určené perspektivou postav. Rozlišení perspektiv postav opírá autor o lingvistiku: paradigmatická dimenze vyjadřuje výběr a distribuci perspektiv postav (96), zatímco syntagmatická dimenze (98–99) vyjadřuje způsob kombinování perspektiv postav (specifická korelace perspektiv postav je totiž prostředkem, který vede publikum k přijetí autorem zamýšlené perspektivy recepcce). Na tomto základě rozeznává autor tři typy perspektivní struktury dramatu: 1) a-perspektivní — autor užívá replik k vyjádření vlastního přesvědčení, takže postavy jsou mluvčími autora oslovujícími publikum (jako příklad uvádí středověké alegorické morality); 2) uzavřená — spojuje různě kontrastní a korespondující perspektivy postav, takže přímá didaxe vede k nepřímému modu prostředkování, jenž řídí příjemce (diváka) v procesu ustavování autorem zamýšlené perspektivy vnímání (příklad: Molièrovy komedie s postavou tzv. rezonéra); 3) otevřená — může usouvztažnit všechny perspektivy navzájem; relace mezi perspektivami postav i zamýšlená perspektiva vnímání zůstávají ve výsledku nejasné, takže takové hry nepřinášejí žádné hodnotové normy.

Oddíl Epické komunikační struktury v dramatu (103–121) je uveden výčtem rysů vyjadřujících epizaci dramatu: 1) oslabení směřování děje k finalitě je umožněno vzájemnou nezávislostí jednotlivých částí díla: epické divadlo má epizodickou strukturu a její scény spolu kontrastují, to relativizuje jejich vzájemné vazby a vyvolává zcizující efekt, takže diváci jsou schopni kriticky se distancovat od jednání, což jim umožňuje nezaujatě srovnávat a hodnotit; 2) zrušení koncentrace — jako detailní obraz reality může být epické drama prezentováno ve formě segmentů či naopak panoramatickými strukturami času a místa a velkým rozsahem postav; účelem je oproštění od psychologických a sociálních souvislostí; 3) zrušení absolutní autonomie — tj. připuštění přítomnosti zprostředkující instance vyjádřené různými prvky (např. Brechtem uplatněný prolog, epilog, chór, montáže, titulky, postava komentátora apod.); tato anti-iluzivní funkce odbourává možnost vnímatelovy empatie či jeho identifikace s postavami a situacemi, což umožňuje vést jej přímo k autorovým kritickým a didaktickým záměrům. Poté Pfister vystihuje techniky epické komunikace (106–121): epizaci prostřednictvím autora (stává se vypravěčem), epizaci prostřednictvím postav z vnějšího komunikačního systému (popř. z vnějšího a současně vnitřního) a epizaci prostřednictvím postav z vnitřního komunikačního systému (spojení postavy a epického komentátora, např. v prolozích), jakož i nonverbální epické tendence. Kap. uzavírá oddíl věnovaný

vztahu posloupnosti (*Sukzession*) a přenosu informace (122–148). Pfister nejprve definuje simultánní a posloupnou temporální osu přenosu informací, dále sleduje přenos informací na počátku dramatu a na jeho konci (uzavřené a otevřené zakončení dramatu) a rovněž přenos informací ve vztahu k potenciálu napětí.

4. kap. Verbální komunikace (149–219) chápe dramatický jazyk (*dramatische Sprache*) jako sémanticky komplexnější než normální jazyk (*Normalsprache*), neboť esteticky funkční jazyk přesahuje normy primárních lingvistických kódů (např. formou novotvarů či archaismů) a poukazuje na překrývání vnitřního a vnějšího komunikačního systému (fikční subjekt reprezentovaný postavou se překrývá se skutečným subjektem vyjádření, autorem). Poté (151–168) Pfister pojednává polyfunkčnost dramatického jazyka (tedy simultánní plnění více funkcí ve vnitřním komunikačním systému) a diferencuje mezi: funkcí referenční, která převládá v konvenčních formách dramatické výpovědi; vyjadřovací, jež se vztahuje k mluvčímu; apelativní, která se uplatňuje v dialogu; fatickou, jež tvoří kontakt mezi mluvčím a posluchačem (externí) a kontakt mezi postavami (interní); metajazykovou, která poutá pozornost publika k verbálnímu kódu; a konečně poetickou, jež přitahuje pozornost diváka ke struktuře. Poté se autor soustřeďuje na vztah verbální komunikace k jednotlivým kategoriím dramatu: k jednání (169–170), kde rozeznává řeč vztazenou k jednání a řeč distancovanou od jednání; a k postavě, kterou charakterizuje překrytí vyjadřovací funkce funkcí poetickou, dominance postavy nad strukturou i nad situací (řečovou konstituci postavy pak dělí na explicitní a implicitní).

Stranou nezůstává ani monologická (180–195) a dialogická forma řeči, které autor (shodně s Mukařovským)² odlišuje na základě jejich dialektického kontrastu. Poté diferencuje mezi samomluvou a monologičností a mezi dialogem a dialogičností, resp. vyznačuje dialogické tendence v monologu a monologické v dialogu. Dále pojednává typy monologů, popř. tendence monologické řeči: monolog může být založen na konvenci mezi divákem a postavou, nebo má „realistickou“, tedy vnitřní motivaci; tenduje buď k dispozicím, nebo k simulované spontaneitě; má akční, nebo reflexivní charakter. V závěru Pfister věnuje pozornost i tzv. řečem stranou. Dialogickou řeč (140–159) nahlíží nejprve optikou normativní a deskriptivní poetiky a následně z aspektů kvantitativních: rozlišuje dvojmluvu (*Zwiegespräch*) — dialog dvou postav, a vícemluvu (*Mehrgespräch*) — rozmluvu mezi několika postavami; sleduje frekvenci přerušení, replikovou délku a počet replik postavy v hlavním textu. Dialog je charakterizován i temporálními vztahy (posloupností a simultaneitě), vztahy mezi promluvami (překrývání následných promluv vyvolává tendenci

² Srov. J. Mukařovský, *Dialog a monolog*, in: *týž, Studie z poetiky*, Praha 1982, s. 208–239 [1940].

k simultaneitě) a vztahy mezi dialogy (k časovému překrývání dvou či více dialogů dochází v hustě zalidněných výstupech, často pak strukturovaných do separátních konverzací). Pod pojmem syntax dialogu Pfister nahlíží problémy vzájemné souvztažnosti částí jedné promluvy, vztahu dané promluvy k předchozím promluvám téže postavy a její relace k předchozím promluvám ostatních postav. V závěrečném oddíle Rétorika dialogu autor konstatuje spříznění klasické formy dramatu s rétorickou řečí a popisuje tři základní strategie dialogu (logickou, etickou a patetickou), jež přiřazuje k řečovému objektu (*logos*), mluvčímu (*ethos*) a posluchači (*pathos*). Samostatným rétorickým aspektem je figurativní neboli metaforická řeč, obvykle vykládaná ze tří základních pozic: první z nich vidí v leitmotivickém opakování obrazů klíč k autorově osobnosti; druhá, totiž textová analýza obraznosti, soustředěná k ustavování významů jednotlivých míst textu, opomíjí podle Pfistera dynamický vývoj děje v čase; přijatelnou alternativou je pro něj přístup třetí, integrace a funkcionalizace metaforické řeči v dramatu zohledňující jeho temporalitu a plurimediální charakter. Pfister rozlišuje tři základní funkce figurativní řeči: ozdobu, ilustraci či konkretizaci situace a důraz užívaný k oslovení diváka.

5. kap. *Dramatis personae* a postava (220–264) pojednává fenomén postavy ve vztahu k ději. Pfister navrhuje užívat výraz postava (*Figur*), protože implikuje fikčnost, zatímco výraz osoba (*Person*) vnímá jako spojený s realitou; zobrazení postavy v dramatu je oproti epickému dílu omezeno (222),³ a to jak v důsledku trvání hry, tak limitovanými možnostmi předestření nitra postavy, třebaže právě tato fragmentárnost přibližuje dramatickou postavu podmínkám, v nichž divák vnímá ostatní lidi. Dramatickou postavu vidí Pfister jako ohnisko kontrastů a shod a definuje ji jako „součet jejích strukturních funkcí v proměnách nebo stabilizaci dramatické situace“, zatímco charakter postavy je „sumou korespondencí a rozdílů mezi touto a jinými postavami textu“ (224). Pak se zaměřuje na součet všech vystupujících postav, který nahlíží z hlediska jejich omezeného počtu a kvantitativních dominancí (délka pobytu postavy na jevišti apod.), které jsou implikovány důležitostí postavy v ději, a následně z kvalitativního hlediska vztahů shod a kontrastů. Konstelace postav je chápána jednak jako dynamická struktura interakcí (Pfister se přitom opírá o → Proppovu *Morfologii pohádky*, 1928, č. 1970; a o *Les Deux cents mille situations dramatiques*, 1950, Étienne Souriaua), jednak jako „konfigurace“ (termín Solomona Marcuse)⁴ *dramatis personae* na jevišti; proměny v konfigurační struktuře značí vývoj identity postav. Postavu Pfister analyzuje nejprve za pomoci dimenzionální koncepce Bernarda Beckermana⁵ (241)

3 → Hamburgerová v této souvislosti mluví o „fragmentárnosti ustavení dramatického charakteru“; K. Hamburger, *Die Logik der Dichtung*, Stuttgart 1957.

4 S. Marcus, *Strategie des personnages dramatiques*, in: A. Helbo (ed.), *Sémiologie de la représentation*, Brussels 1975.

5 B. Beckerman, *Dynamics of Drama. Theory and Method of Analysis*, New York 1970.

s uplatněním těchto parametrů: šířka (rozsah možností obsažených v dramatické postavě na počátku její prezentace), délka (odpovídá vývoji postavy) a konečně hloubka postavy (vyjadřuje poměr mezi chováním a vnitřním životem postavy); dále rozlišuje postavy statické (zůstávají stále v celém ději) a dynamické (procházejí buď kontinuálním, nebo skokovým vývojem). Nakonec autor uplatňuje binární opozici Edwarda Morgana Forstera:⁶ jednodimenzionální („plochou“) postavu, jež má málo rozlišovacích rysů (v extrému je redukována na jedinou idiosynkratickou charakteristiku, což ji přibližuje karikatuře), a naopak postavu vícedimenzionální („plastickou“), jež je dána souborem rysů z disparátních úrovní (např. biografického pozadí, psychologické dispozice, interpersonálního chování, reakcí na různé situace či ideologické orientace). Autor věnuje pozornost i historickým formám analýzy postav: 1) personifikace (forma postavy příznačná pro středověk a později jezuitské divadlo, která má málo charakterizačních rysů, je rozvrhována v totalitě a pouze ilustruje abstraktní koncept); 2) typ (postava má celý soubor sociálních či psychických rysů, které jsou buď zvoleny ze soudobé sociální typologie, jak tomu bylo např. v alžbětinském dramatu, nebo se opírají o intertextovou tradici, např. chvástavý vojín miles gloriosus z antické komedie se objevuje i v dalších historických formách komedie); 3) individuum (originálně a složitě konstruovaná postava). Pfister přijímá tzv. otevřenou a uzavřenou koncepci postavy Erica Bentleyho;⁷ plně vysvětlená (uzavřená) postava je opakem záhadné (otevřené) postavy; dále pojednává transpsychologickou a psychologickou koncepci postav založenou na tom, jakou roli hraje vědomí postavy ve vztahu k jejím pocitům ad. a k její fyzické existenci, a zabývá se otázkou ztráty identity postavy.

Závěrem kap. (250–264) předestírá Pfister repertoár charakterizačních technik: figurální techniky dělí na explicitně figurální (jsou verbální, monologické a dialogické, přičemž postava buď komentuje sama sebe, nebo je komentována druhými) a implicitně figurální (jsou částečně verbální a částečně nonverbální). Charakterizační techniky jsou jednak explicitní autorské (informace o postavě ve vedlejším textu, v historii dramatu zahrnuté hlavně do soupisu postav; patří sem také tzv. mluvící jména), jednak implicitní, tj. vyjadřované postavami, zahrnuté ve vztazích mezi nimi, z nichž je vydedukuje vnímatel sám.

V 6. kap. Příběh a děj (265–326) se Pfister nejprve zastavuje u příběhu, na jehož základě je konstituována struktura textu dramatu. Příběh, který má tři součásti — jeden či více lidských (popř. antropomorfovaných) subjektů, časovou a prostorovou dimenzi —, uvádí autor do vztahu s pojmy fabule, mythos a zápletka

6 E. M. Forster, *Aspects of the Novel*, Harmondsworth 1962.

7 E. Bentley, *Life of the Drama*, New York 1947.

(*Fabel, Mythos, Plot*). Příběh je chronologickým uspořádáním událostí, fabule (a to oproti zavedené formalistní terminologii) označuje u Pfistera syžetovou konstrukci (tj. ekvivalent Aristotelova pojmu *mythos*, resp. anglosaského pojmu *plot*, zápletkka), která vyjadřuje důležité strukturní vztahy (např. segmentování po fázích, časové a prostorové přeskupování, kauzální a jiné významotvorné relace). Děj Pfister dělí na dějovou sekvenci (několik spojených akcí) a dějovou fázi (vyšší rovina segmentace) a sleduje vztah děje k příběhu, události a situaci. Příběh v dramatu podléhá koncentraci, tzn. že v časoprostorovém rámci výstupu sleduje pořadí jednotlivých událostí, jak se vyskytují v příběhu (to vylučuje použití odboček), a je prezentován „zkratkovitou“ formou, neboť jeho délka je omezena trváním představení a možnostmi recipienta. Autor si všímá i omezení plynoucích z multimediality dramatu, neboť existují události, které nemohou být prezentovány na scéně z důvodů buď technických bez použití jiných prostředků (např. filmových), anebo etických (např. násilí či sexuální scény byly v dějinách divadla vždy tabu).

Práce se dále věnuje technikám prezentace a rozlišuje mezi scénickou (jednáním zobrazenou) prezentací, narativním (postavami vyprávěným) zprostředkováním děje a tzv. vícečetnou prezentací (spojení obou typů, 276–280). Na rozdíl od aristotelovského požadavku uspořádanosti děje připouští i kombinaci sledu událostí (tzv. sekvence — druh relativně uzavřeného systému chronologických a kauzálních vztahů), a sice posloupnou (události časově různé) nebo paralelní (události časově shodné). Proto se zmiňuje o hlavních dějích (se dvěma nebo více zápletkami) a dějích vedlejších (zápletkce je přidělena jedna či více podřazených zápletek). Věnuje se také spojovacím technikám (události jdoucí za sebou se překrývají), funkcím svázaným s koordinováním děje, vloženým snům postav a tzv. hře ve hře (*Spiel im Spiel*), což vyžaduje sledování vztahu segmentace a kompozice (307–326). Segmentaci příběhu ve vztahu k zobrazení (*Darstellung*) pozoruje Pfister na dvou úrovních: hlubší strukturní rovina je shodně se sémantickými a logickými kritérii tvořena individuálními akcemi či událostmi, povrchovou strukturní rovinu představují změny v konfiguraci, přerušení časové a prostorové kontinuity a dodatečné signály (zvedání a spouštění opony, pauzy, dělení na scény a akty). Kritéria a signály segmentace ukazuje autor jako historicky proměnlivé, za nejnižší fázi segmentace považuje částečné změny v konfiguraci dané odchody a příchody postav (v řadě jazyků označeny jako výstup, popř. scéna, něm. *Auftritt*), za vyšší pak totální změny konfigurace, kdy postavy zcela opustí scénu (tzv. akty); poslední segmentační fáze (pauza, opona a tma) už vlastně není součástí textu. Kapitulu uzavírá výklad

o kompozici (218–326), opřený nejprve o Freytagovu *Techniku dramatu* (1863, č. 1944), popisující pětistupňovou stavbu (expo- zice, peripetie, krize, kolize, katastrofa), a poté o Klotzovu práci *Geschlossene und offene Form im Drama* (1960), která proti se- vířené formě kauzálně stavěného děje bez odboček směřujícího k rozuzlení staví otevřeně koncipovanou strukturu složenou ze samostatných celků, jež postrádá tzv. jednotu děje.

Závěrečná kap. Prostorová a časová struktura (327–381) pojed- nává vztah reálného a fikčního časoprostoru v dramatu: exter- ní prostor daný jevištěm a hledištěm koresponduje s vnitřním prostorem děje, a naopak fikční časová deixe děje koresponduje s časovou deixí herců a diváků. Překrývání těchto „světů“ se vyskytuje v každém strukturálním elementu dramatu (herec s pos- tavou, výprava s dějištěm, skutečné oděvy s kostýmy, věci s re- kvizitami) až k případu tzv. absolutní dramatické komunikace, kdy se herec kompletně změní v postavu a jeviště v dějiště; na- opak epické drama svým takzvaným zcizením možnost takového ztotožnění vylučuje. Pfister pojednává i tzv. jednotu času a pro- storu (resp. děje), ustavenou za dramatickou normu v renesanci (Lodovico Castelvetro)⁸ na podkladě Aristotelovy *Poetiky* a zru- šenou v 18. století (Lessingova *Hamburská dramaturgie*, 1767, č. 1941). Jednoty jako uzavřené struktury jsou determinovány soustředěním k souvislému časoprostoru, otevřené (tj. epické) temporální a prostorové struktury zase umožňují změny místa a skoky v čase, které ruší absolutní autonomii prezentované fikce a nastolují narativní funkci dramatu. Pfister dále sleduje verbální a vizuální formy prezentace prostoru, přičemž upozorňuje, že sémantická interpretace odděluje fikční a reálný prostor a také přiřazuje prostoru funkci charakterizovat postavy (tzv. modelu- jící role podle → Lotmana, 339).⁹ Všíhá si i historických funkcí prostorových vztahů v dějišti (např. v alžbětinském dramatu), vztahu mezi dějištěm a zákulisím (který je relativně běžný v mo- derním dramatu) a mezi vícero dějišti, vztahu fiktivního dějiště a kontextu reálného prostoru a konečně i vztahu dějiště a udá- lostí. Dramatický prostor může být neutrální, stylizovaný, kon- kretizovaný; jeho modelace závisí na lokalizačních technikách, a to verbálních (pak jde o tzv. slovní scenerie či vyřčený prostor) a nonverbálních (výpravě, rekvizitách, nasvícení apod.).

Čas v dramatu chápe Pfister jako čas přítomný (bezprostřední, aktualizovaný), což ale neznamená, že zde chybí čas minulý a bu- doucí či že se fikční čas na jevišti shoduje s časem v hledišti, neboť fikční časová škála děje a časová škála prezentace jsou ve vzájemné distanci. Časovou strukturu lze popsat na základě horizontální osy následných událostí (rovina příběhová a rovina prezentace) a vertikální osy simultánních událostí (těch na jevišti

8 L. Castelvetro, *Poetica d'Aristotele vulgarizzata e esposta*, Vienna 1570.

9 J. M. Lotman, *Štruktúra umeleckého textu*, Bratislava 1990 [1970].

a těch tzv. za jevištěm nebo např. rozdělením jeviště na více-ro hracích ploch). Uspořádání a prezentace příběhu v dramatu jsou narušeny užitím epické komunikační struktury, jež jakoby odkládá průběh jednání (což činí též monology). Pfister dále rozebírá konkretizaci chronologie (fikční chronologie je uspořádaná, když sled scén odpovídá sledu událostí v příběhu) a vztah fikčního a reálného hracího času, tj. doby potřebné k provedení hry kromě přerušení: to implikuje určitou fixaci času představení v textu. Poté rozliší primární (celková délka času jednání na jevišti), sekundární (fikční doba od tzv. *point-of-attack*, doslovně: od východiska k útoku, čili od momentu nástupu jednání na scéně ke konci dramatu, včetně vynechaného času) a terciální fikční čas, který se vztahuje k fikčnímu trvání příběhu (a může zahrnovat třeba i dávno minulé, převyprávěné události, jakož i zmínky týkající se budoucnosti). Přístup k času je ovlivněn různými koncepcemi: kontrastem objektivní chronologie a subjektivního vnímání času, opozicí progresivního času (neustálé změny) a času statického (prodlužování statické podmínky), linearitou a cykličností času.

Pfisterova kniha se od prvního vydání dočkala deseti reedic a je považována za nejvýznamnější současnou příručku teorie dramatu v nadnárodním měřítku. Jde o práci výjimečně celistvou a souhrnnou, neboť se podrobně věnuje nejen kategoriím dramatu (dialogu, postavě, ději a kompozici, času a prostoru), ale také determinaci dramatu jakožto specifického literárního druhu, vztahu textu dramatu k jeho divadelní realizaci a k divadelní skutečnosti jako takové a recepčním přístupům k dramatu, tedy problémům, bez nichž se žádná moderní teorie dramatu neobejde. Metodologicky Pfister vychází z teorie komunikace a sémiotiky, které dále rozpracovává pro konkrétní potřeby teorie dramatu. Neopomíná však ani tradiční literárněvědné či teatrologické zdroje, takže v kombinaci několika zřetelů dosahuje jeho výklad výjimečné ucelenosti. Důležitou úlohu v jeho analyticko-syntetickém přístupu hrají hojně příklady z dějin dramatické literatury; napříč teorií tak autor načrtává i některé vývojové tendence a strukturální proměny dramatu. Metodologicky nejbliže Pfisterovu pojetí stojí v rámci disciplíny → Elamova *Sémiotika divadla a dramatu* z roku 1980.

Vydání

***Das Drama. Theorie und Analyse*, München 1977** (z tohoto vyd. citováno), 1982, 1984, 1988, 1991, 1992, 1994, 1997, 2000, 2001. *The Theory and Analysis of Drama*, Cambridge 1988, 1991, 1993,

1994, 2000; Enskede 2006. *Drama. Teorija i analiza*, Zagreb 1998. Čínské vyd., Peking 2004.

Literatura

M. P. Pavis, *Dictionnaire du théâtre*, Paris 1980 (č. 2003).
E. Fischer-Lichte, *Semiotik des Theaters* 1–3, Tübingen 1983.
M. Brauneck, *Drama und Theater*, Bamberg 1987. H. Schmidt, *Dramatische und theatralische Kommunikation*, Tübingen 1992.
E. A. Hoffmann, *Theater als System*, Trier 1997.

Manfred Pfister (1943)

Moderní německý filolog a teatrolog; od 90. let je profesorem anglistiky na Freie Universität v Berlíně. Jeho odborný záběh zahrnuje jak teorii literatury (intertextualita, metapoezie, transkulturní podmíněnost textu), tak širokou oblast literární historie (raný novověk, fin de siècle, modernismus, ale i současnost) a geneologický výzkum. Vedle teorie dramatu se jeho publikační aktivity soustředily na alžbětinské a jakubovské drama (*Studien zum Wandel der Perspektivenstruktur in elisabethanischen und jakobäischen Komödien*, 1974), anglický novověk (*Laurence Sterne*, 2001) či modernismus (*Der Aufstand der Musen. Die „Neue Frau“ in der englischen Moderne*, 1984, s E. Hesseovou a M. Knightem; *Oscar Wilde. „The Picture of Dorian Gray“*, 1986). Je také jedním z autorů německých dějin anglické literatury (*Englische Literaturgeschichte*, 1991) a editorem (S. Beckett, O. Wilde, R. Lowell).

/lj/