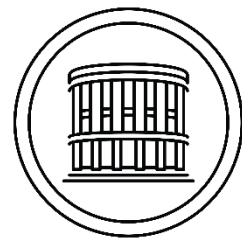


# ZÁKLADY TEÓRIE DRÁMY

DAGMAR GARAY KROČANOVÁ

2022



## Základy teórie drámy

Autorka:

© Dagmar Garay Kročanová

*Katedra slovenskej literatúry a literárnej vedy*

*Filozofická fakulta Univerzity Komenského v Bratislave*

2022

Lektorovali:

Doc. PhDr. Zuzana Kákošová, CSc.

Doc. PhDr. Michal Babiak, CSc.

Jazyková redakcia:

Mgr. Mária Stanková, PhD.

Rozsah 59 strán; 3,1 AH; vydanie prvé; vyšlo ako elektronická publikácia.

Dielo je vydané pod medzinárodnou licenciou Creative Commons CC BY-NC-SA 4.0 (vyžaduje sa: povinnosť uvádzať pôvodného autora diela; povinnosť odvodené dielo zdieľať pod rovnakou licenciou ako pôvodné dielo; len nekomerčné použitie odvodeného diela). Viac informácií o licencií a použití diela:



<https://creativecommons.org/licenses/by-nc-sa/4.0/>

Vydavateľstvo:

Univerzita Komenského v Bratislave

ISBN 978-80-223-5352-6

*Príprava skrípt sa realizovala v rámci grantového projektu VEGA2/0066/20 Modernizmus v slovenskej literatúre II.*

## Obsah

ÚVOD .....	5
DRÁMA A DIVADLO .....	5
Dráma ako literárny druh.....	5
Dráma vo vzťahu k lyrike a epike .....	6
Prvky charakteristické pre drámu ako literárny druh.....	8
Členenie drámy .....	9
Dramatické umenia.....	10
Dráma vo vzťahu k divadlu .....	10
Kontrolné otázky .....	12
DRAMATICKÉ ŽÁNRE .....	13
Slovesné, hudobné a pohybové dramatické žánre .....	18
Kontrolné otázky .....	18
DRAMATICKÝ TEXT .....	18
Dramatický text na osi dráma – divadlo .....	19
Dve vrstvy dramatického textu: hlavný (primárny) a vedľajší (sekundárny) text .....	20
Vedľajší (sekundárny) text .....	20
Hlavný (primárny) dramatický text. Dialóg a monológ.....	22
Typy dialógu podľa Jana Mukařovského .....	23
Kontrolné otázky .....	27
DRAMATICKÁ POSTAVA .....	28
Dramatická postava verzus dramatický charakter.....	29
Dramatická postava: zhrnutie .....	30
Kontrolné otázky .....	32
DRAMATICKÝ DEJ .....	32
Dramatická situácia .....	32
Dramatický dej.....	33
Základné charakteristiky dramatického deja: zhrnutie .....	34
Kontrolné otázky .....	36
ČAS A PRIESTOR .....	36
Čas v dráme a divadle .....	36
Priestor v dráme a divadle .....	37
Divadelný priestor.....	38

Fiktívny priestor .....	39
Kontrolné otázky .....	40
ZATVORENÁ A OTVORENÁ FORMA DRÁMY .....	41
Kontrolné otázky .....	42
DIVADELNÁ INSCENÁCIA.....	42
Dráma (dramatický text) a dramatik .....	44
Scéna a scénograf .....	45
Kostým (a maska): kostýmový výtvarník .....	46
Hudobník a hudba.....	46
Herec a postava.....	46
Režisér a inscenácia .....	47
Príprava inscenácie .....	50
Divák.....	51
Kontrolné otázky .....	51
DRÁMA V KRÍZE?.....	51
Modernizmus .....	52
Postmoderna a postdramatické divadlo .....	52
Dráma a divadlo optikou „fuzzy“ množiny.....	53
Kontrolná otázka .....	56
ČO SI VŠÍMAŤ PRI ŠKOLSKEJ ANALÝZE DRAMATICKÉHO TEXTU .....	56
ZÁKLADNÁ LITERATÚRA .....	58

## ÚVOD

Francúzsky dramatik Tristan Bernard (1866 – 1947) sa vyjadril, že „*dramatika se buduje na základě železných zákonů, které nejsou nikomu známy.*“<sup>1</sup>

Cieľom skrípt je napriek tomuto skeptickému tvrdeniu sprostredkovať študentom filologických programov základné pojmy a poznatky z oblasti teórie drámy, ktoré je možné následne využiť pri analýze a interpretácii diel dramatickej literatúry na kurzoch z dejín literatúry a čiastočne aj pri laickej diváckej analýze divadelnej inscenácie.

Európska dráma sa zrodila v antickom Grécku v momente, keď sa zo zboru (chóru) deklamujúceho lyriku vyčlenil herec, ktorý predvádzal deje. V období antiky sa takisto sformulovali základné princípy drámy (v spise gréckeho filozofa Aristotela *Poetika*). Všetky nasledujúce umelecké epochy priniesli pre drámu nové podnety. Normatívnu poetiku zdokonalil najmä klasicizmus. V romantizme sa dráma začala vnímať ako najdokonalejší literárny druh. Obdobie realizmu a naturalizmu posilnilo dominanciu dramatického textu ako zásadnej zložky inscenácie, ktorá má byť sprístupnená aj knižne.

Dramatická literatúra v 20. a 21. storočí sa vyznačuje programovým narúšaním pravidiel, experimentovaním a hľadaním nových výrazových možností aj v dôsledku kontaktu s novými médiami (film, rozhlas, televízia, internet). Aj keď sa súčasná dráma často vzdáva literárnosti a súčasné divadlo popiera textové východiská, znalosť normatívnych princíпов zostáva užitočným predpokladom čitateľskej i diváckej recepcie.

## DRÁMA A DIVADLO

### Dráma ako literárny druh

Slovo dráma pochádza z gréčtiny a má význam konanie, uskutočnenie, predvedenie, hranie (odvodené od slovesa „draō“ – konať, uskutočniť, predviesť, hrať).

*Slovník literární teorie* (1984)<sup>2</sup> pri hesle „dráma“ uvádza štyri základné významy:

---

<sup>1</sup> Citované podľa Milan Lukeš: *Umění dramatu*. Praha: Melantrich, 1987, s. 6.

<sup>2</sup> Ed. Štěpán Vlašín. Praha: Československý spisovatel, 1984, s. 81 – 83.

1. dráma ako jeden zo základných literárnych druhov popri lyrike a epike;
2. dráma vo význame dramatický text, synonymum pre hru;
3. dráma ako žánrové označenie;
4. v prenesenom význame mimo umeleckého kontextu akákoľvek situácia vyznačujúca sa napätím a konfliktnosťou.

V tejto kapitole sa budeme venovať vymedzeniu drámy v prvom význame, ako jedného zo základných literárnych druhov<sup>3</sup>.

### Dráma vo vzťahu k lyrike a epike

Triáda lyrika – epika – dráma sa často vysvetľuje na základe dvoch základných opozícií: subjektívnosti verzus objektívnosti a nesujetovosti verzus sujetovosti.

Lyrika sa považuje za nesujetový a subjektívny druh: v centre pozornosti sú pocity, nálady, teda subjekt, resp. subjektivizovaná predstava o svete. Realizuje sa zvyčajne formou verša, čím sa zároveň odkláňa od prirodzeného, hovorového jazyka.

Epika sa považuje za objektívny druh: prezentuje „objekt“ – fikčný svet, ktorý je podaný zvyčajne sprostredkovane, „objektivizovane“, prostredníctvom rozprávača. Je to sujetový literárny druh, základným rozprávacím časom je minulý čas. Aj keď spočiatku sa v epike takisto využíval verš, v súčasnosti sa realizuje prózou.

Dráma sa považuje za „absolútnu“ objektivitu: predstavuje svet utváraný prostredníctvom postáv, pričom osoba autora – dramatika je v úzadí, je „neviditeľná“. (Samozrejme, „pôvodcom“ postáv v dráme aj ich replík je autor, teda táto objektivita je len zdanlivá.) Postavy v dráme – podobne ako v lyrike – hovoria „za seba“, priamo. Prostredníctvom ich prehovoru sa

---

<sup>3</sup> Táto časť skriptu syntetizuje viaceré dostupné zdroje uvedené v záverečnom zozname literatúry. Väčšina prác venovaných teórii drámy vychádza z dnes už „klasických“ autorov rôznych období, ako Aristoteles, Gustav Freytag, Otakar Zich, Jiří Veltruský, Péter Szondi a ďalší. Pre študijné účely sú vhodné aj syntézy z českého prostredia (Josef Hrabák, Milan Lukeš, David Drozd a iní), aktuálny teoretický výskum predstavujú najmä diela Pavla Janouška; ako ďalšie pramene môžu poslúžiť zahraničné publikácie, niektoré z nich sú dostupné aj v slovenskom alebo českom preklade.

realizuje dej a práve dejovosť spája drámu a epiku. Dej v dráme sa však odohráva prostredníctvom dialógu ako aktuálna prítomnosť „tu a teraz“ (aj keď sa približujú staršie udalosti, deje sa tak slovne alebo predvádzaním), zatiaľ čo pre epiku je príznačná tzv. epická minulosť. Dramatický dej (na ktorý sa vzťahoval princíp „jednoty deja“ – vid' nižšie) by mal byť prehľadnejší než epický dej, v optimálnom prípade sústredený len na jednu hlavnú líniu, a mal by sa čo najviac sa pridržať chronológii udalostí. Znamená to, že v dramatickom deji by sa podľa normatívnej poetiky drámy nemal objavovať väčší rozdiel medzi fabulou a sujetom. Obmedzenia sa vzťahujú aj na variabilitu priestoru a času v dráme (jednota miesta a jednota času). Dráma sa v minulosti realizovala vo forme verša i prózy.

Keďže dráma sa usiluje o autentický výraz postáv, jazyk je menej zaťažený úsilím o umeleckosť (s výnimkou zámernej artistnosti v niektorých obdobiach vývoja, napríklad v symbolizme i avantgardách). Slovenský lingvista Jozef Mistrík (1921 – 2000) uvádza, že v porovnaní s umeleckou prózou „jazykové prostriedky drámy sú v plnom zmysle slova nociónálne, vecné, odlišné od prostriedkov umeleckej prózy“<sup>4</sup>, na druhej strane, vďaka formálnemu členeniu (radenie replík, utváranie výstupov postáv) je dramatický text „bližší básni (s jej strofami) než próze (s jej odsekmi). S istým rétorickým zaniatením by sme mohli povedať, že dráma je ‚báseň kolektívu‘ (na rozdiel od skutočnej, klasickej básne jediného subjektu).“<sup>5</sup> Dráma sa v minulosti (najmä v romantizme) považovala aj za syntézu lyriky a epiky, čo viedlo k jej hodnoteniu ako „najdokonalejšieho“, „najvyššieho“ literárneho druhu.

Epika, lyrika a dráma sa však vo vývoji literatúry často kombinujú, resp. zámerne vznikajú aj hybridné druhy a žánre (napríklad lyrická poviedka, báseň v próze, dramatická báseň, lyrická dráma, epická dráma a i.). Nemecký literárny vedec Emil Staiger (1908 – 1987) uvádza, že „právě tak jako ve skutečnosti neexistuje ‚prarostlina‘, neexistuje ani ryze lyrické, ryze epické či ryze dramatické dílo“<sup>6</sup>, ale len prevaha prvkov. Vo svojej knihe *Základní pojmy poetiky* rozlišuje

---

<sup>4</sup> Jozef Mistrík: *Dramatický text*. Bratislava: SPN, 1979, s. 19.

<sup>5</sup> Jozef Mistrík: *Dramatický text*. Bratislava: SPN, 1979, s. 126.

<sup>6</sup> Emil Staiger: *Základní pojmy poetiky*. Praha: Československý spisovatel, 1969, s. 143.

lyrický štýl (asociovaný so spomienkou), epický štýl (asociovaný s predstavou) a dramatický štýl (asociovaný s napätím).

### Prvky charakteristické pre drámu ako literárny druh

Dráma sa však vyznačuje ďalšími zásadnými prvkami, a to konfliktom (sporom), ktorý je impulzom pre rozvíjanie krivky dramatického napätia v deji od uvedenia postáv na scénu až k rozuzleniu (od expozície až ku katastrofe – vid' nižšie). Pre dramatického autora je teda veľmi dôležitá voľba námetu a protagonistu, aby napĺňali požiadavku dramatickosti, a to z hľadiska možností výstavby diela i jeho účinku.

Dráma je základom pre divadlo, teda jej podstatou je aj určenosť na predvádzanie prostredníctvom hercov v špeciálnom priestore. Divák je primárne pasívny, do diania nemá zasahovať, ani sa na ňom zúčastňovať. (Úloha diváka sa v priebehu historického vývoja zmenila a mnohé koncepcie divadla rátajú s vtiahnutím diváka do predstavenia.) Herecké predvádzanie deja pre divákov na princípe mimézis (uvádzané tiež v podobe mimesis), teda nápodoby, vytvára iluzívnu divadelnú realitu, ktorá má diváka napriek jeho pasivite zasiahnuť emočne i mravne.

Aristoteles považoval mimézis za základ umeleckého zobrazenia. Nápodoba sa uskutočňuje v divadle predvádzaním deja (priama nápodoba), nie jeho rozprávaním (nepriama nápodoba). Predmetom nápodoby môžu byť deje alebo postavy (alebo, v neskoršom vývoji umenia, aj iné diela)<sup>7</sup>.

Český teatrológ Zdeněk Hořínek (1931 – 2014) uvádza, že „specifičnosť dramatu jakožto literárního textu určeného k inscenování plyne především z osobitého charakteru divadelního představení, z jeho podmínek a zaměření: setkají se dvě skupiny lidí, herci a diváci, aby se zúčastnili předvádění nějakého příběhu, události, děje, pro což mají k dispozici určitý (zpravidla

---

<sup>7</sup> Aristotelov učiteľ Platón však napodobovanie prostredníctvom drámy vylúčil z výchovy, lebo predmetom napodobenia by sa mohli stať aj nevhodné veci. Zásadnou výhradou voči nápodobe však bolo to, že sa sústreďuje výlučne na vonkajškovú realitu (voči ktorej Platón stavia svet ideí). Patrice Pavis uvádza, že od Platónovho postoja sa pravdepodobne odvíja odsúdenie divadla, najmä kvôli jeho vizuálnej, vonkajškovej, fyzickej stránke aj v neskorších storočiach. (Patrice Pavis: *Mimézis, Zobrazenie*. In: *Divadelný slovník*. Bratislava: Divadelný ústav, 2004, s. 263.)



velmi omezený) prostor, určitou (zpravidla veľmi omezenou) dobu a určité (zpravidla veľmi omezené) prostredky. Z týchto okolností sa dajú odvodiť základní, obecně platné rysy dramatu: kondenzace a koncentrace látky, náznakovost výrazu, vysoké napětí jako předpoklad poutavosti dramatického děje.<sup>8</sup>

### Členenie drámy

Dráma sa formálne člení na dejstvá (akty)<sup>9</sup>, ktoré sú samostatnými časťami vymedzenými aj zmenou miesta, dekorácie a oponou (prípadne prestávkou). Každé dejstvo hry má vlastný dramatický oblúk a musí sa v ňom „niečo vyriešiť, i keď nie doriešiť. Ale z každého dejstva musí niečo ostať na doriešenie v záverečnom dejstve.“<sup>10</sup>

Niektorí dramatici, najmä v 20. storočí, namiesto označenia „dejstvo“ použili aj iné označenia, napríklad: obraz, premena, scéna (vo význame dejstva), proscénium (vo význame samostatne vyčleneného výstupu vo funkcii prológu alebo epilógu), „pola“<sup>11</sup> a iné, pričom niektoré termíny (napríklad „obraz“ alebo „premena“) sa odvíjali od vizuálneho riešenia (aspekt scény).

Menšími časťami ako dejstvo sú scény, pri ktorých sa vymenia všetky postavy na javisku a výstupy, ktoré sú vyčlenené príchodom a odchodom jednej postavy. Toto formálne členenie sa často viazalo na divadelnú prax (obmedzenia viazané na herecké obsadenie, premenu scény, udržanie pozornosti diváka a i.). Kompozičné členenie však zároveň vyjadruje špecifiká drámy: potrebu relatívne malým počtom slov<sup>12</sup> zabezpečiť rozvíjanie dramatického napätia v deji.

---

<sup>8</sup> Zdeněk Hořínek: Polemická kapitola o dramatickém hrdinovi. In: *Drama, divadlo, divák*. Brno: JAMU, 1991, s. 110.

<sup>9</sup> V antike na členenie tragédie slúžili vstupy chóru, pri komédiách členenie na časti nemalo záväzné kritériá, zvyčajne boli jedna až dve prestávky. Tragédiu na dejstvá po prvýkrát rozčlenil až francúzsky dramatik Jean-Baptiste Racine (1639 – 1699). Pozri Jozef Mistrík: *Dramatický text*. Bratislava: SPN, 1979, s. 131.

<sup>10</sup> Jozef Mistrík: *Dramatický text*. Bratislava: SPN, 1979, s. 132.

<sup>11</sup> Takéto označenie dejstva zvolil slovenský dramatik, pôsobiaci v slovenskej komunite vo Vojvodine v dnešnom Srbsku, Vladimír Hurban Vladimírov (1884 – 1950) vo svojej experimentálnej, expresionistickej hre *Homo sapiens* (1924), ktorá pozostáva z dvoch dejstiev (polovic = pol).

<sup>12</sup> Rozsah celovečernej hry je približne desať tisíc slov, teda podobný ako v prípade poviedky, rozsah ktorej je približne osem tisíc slov (Jozef Mistrík: *Dramatický text*. Bratislava: SPN, 1979, s. 127).

Zmena postáv vo výstupoch a scénach prispieva k zmene uhlov pohľadu, k dynamickosti deja a k miere napätia.

### Dramatické umenia

Pojem „dramatické umenia“ zahŕňa divadlo, ale aj novšie (a často konkurenčné) umenia (médiá), ktorých teória sa odvíja od princípov drámy a divadla: film, rozhlas, televíziu<sup>13</sup>, čiastočne i ďalšie elektronické médiá súčasnosti.

### Dráma vo vzťahu k divadlu

Predpoklad divadelnej realizácie drámy je v európskych podmienkach od antiky až do súčasnosti predmetom sporov o prioritu a hegemoniu (dráma verus divadlo). V niektorých obdobiach (napríklad antika, shakespearovské divadlo, ale aj 20. a 21. storočie) je impulzom pre rozvoj drámy divadelná prax. Inokedy je v popredí dramatická tvorba, ktorú divadlo „len“ inscenuje (napríklad 19. storočie – romantizmus, realizmus, naturalizmus).

Spor o dominanciu súvisí aj so statusom divadelníkov a dramatických autorov. V období romantizmu a realizmu sa posilnilo renomé divadelného autora, ktorý sa začal vnímať nielen ako predkladateľ predlohy pre inscenáciu, ale aj ako autor umeleckého – literárneho diela, ako spisovateľ<sup>14</sup>. V priebehu 19. a 20. storočia sa objavuje reakcia na tento trend v podobe výrazných režisérskejších osobností, ktoré považujú drámu len za východisko pre neskoršie plnohodnotné umelecké dielo – divadelnú inscenáciu.

---

<sup>13</sup> Za začiatok bezdrôtového rozhlasového vysielania v Československu možno považovať založenie spoločnosti Radiojournal v Prahe v roku 1923, ktorá mala pred rokom 1939 na Slovensku pobočky v Bratislave, Košiciach (obe od roku 1926) a v Banskej Bystrici (od roku 1936). V roku 1956 sa začalo aj na Slovensku televízne vysielanie (v Československu od roku 1953); televízia spočiatku pôsobila v rámci rozhlasu.

<sup>14</sup> Jozef Mistrík uvádza zaujímavý postreh, že autori divadelných hier sa kvalitou líšia oveľa viac než básnici a prozaici. (Z formulácie nie je zrejmé, či má autor na mysli situáciu v čase napísania knihy, alebo ide všeobecnejšie konštatovanie na základe dejín národnej dramatickej literatúry.) Zdôvodňuje to tým, že stavba dramatických útvarov nesie vždy v sebe dramatický náboj, ktorý sa môže ľahšie stretnúť so záujmom recipienta, a aj slabému autorovi môže výrazne pomôcť práca divadelníkov (Jozef Mistrík: *Dramatický text*. Bratislava: SPN, 1979, s. 133).

Aj v dôsledku týchto zmien sa začiatkom 20. storočia v Nemecku zrodila nová umenovedná disciplína, divadelná veda (teatrológia), súčasťami ktorej sú – podobne ako v prípade literárnej vedy – teória divadla, dejiny divadla a divadelná kritika<sup>15</sup>.

Aj keď spory ohľadne (ne)dôležitosti drámy pre divadlo pretrvávajú<sup>16</sup>, v priebehu 20. storočia sa ustálil názor o „podvojnóm“ charaktere drámy, ktorý umožňuje vnímať ju ako špecifický umelecký druh. Ten

- môže byť určený na čítanie a/alebo inscenovanie;
- je súčasťou literatúry a/alebo divadla;
- je potrebné skúmať z hľadiska literárnej vedy a/alebo divadelnej vedy.

Znamená to, že ak literárna veda (napr. dejiny literatúry alebo teória literatúry) chcú sledovať literárnu hodnotu dramatického textu, mali by poznať jeho rôzne divadelné funkcie (dejiny divadla a teóriu divadla) a naopak, teatrológia by mala reflektovať literárny aspekt dramatického textu.

V súčasnosti sú „kanonické“ diela dramatickej literatúry čitateľsky dostupné (aj keď dráma sa väčšinou nečíta bežne, resp. číta sa len v školskej praxi). Je však potrebné si uvedomiť, že v antike alebo v stredoveku tomu tak nebolo. Dostupnosť literatúry sa zvýšila po vynájdení kníhtlače v 15. storočí, ale vydávanie dramatických textov napriek tomu nemuselo byť bežnou praxou, na rozdiel od poézie (sčasti to platí napríklad aj o diele Williama Shakespeara ((1564 – 1616)). Až v súvislosti s názorom romantikov o dráme ako „najvyššom“ literárnom druhu a s povýšením statusu dramatického autora na „skutočného spisovateľa“ sa začínali bežne vydávať dramatické diela (časopisecky alebo knižne). Publikovanie hier posilnilo vnímanie drámy ako „literatúry“ a časom začali vznikať aj edície alebo vydavateľstvá, ktoré sa na tento

---

<sup>15</sup> Detailnejšie členenie oblastí divadelnej vedy pozri napríklad v publikácii Christopher Balme: *Úvod do divadelnej vedy*. Bratislava: Divadelný ústav, 2018, s. 22.

<sup>16</sup> V Československu v medzivojnovom období túto predstavu presadzoval napríklad Otakar Zich (1879 – 1934), autor knihy *Estetika dramatického umění* (1931). Z najnovších koncepcií pozri napríklad teóriu postdramatického divadla, ktorú rozvíja nemecký autor Hans Thies Lehmann (nar. 1944). Rovnomenná kniha vyšla v slovenskom preklade v roku 2007.

druh publikácií špecializovali<sup>17</sup>. Existuje tiež žáner knižnej drámy, ktorá je primárne určená na čítanie. Aj keď čítanie je zvyčajne individuálne a tiché, Zdeněk Hořínek, uvádza, že „drama vyžaduje špecifický, možno říci divadelní způsob čtení... Četba dramatu je tedy jakýmsi vnitřním divadlem.“<sup>18</sup>

### Kontrolné otázky

V čom spočíva podobnosť drámy s lyrikou?

V čom spočíva podobnosť drámy s epikou?

Čím sa odlišuje dráma od lyriky a epiky?

Charakterizujte drámu ako literárny druh.

Na aké základné časti sa formálne člení dráma?

Na základe akých argumentov sa dráma vníma ako súčasť literatúry?

Na základe akých argumentov sa dráma skúma v rámci divadelnej vedy?

Kde a kedy sa zrodila divadelná veda?

Vymenujte niekoľko druhov dramatických umení.

---

<sup>17</sup> Vzhľadom na stav divadelnej kultúry na Slovensku, ktorú až do vzniku profesionálneho Slovenského národného divadla v roku 1919 (začiatok činnosti v roku 1920) predstavovali cirkevné, školské, spolkové, ľudové či iné ochotnícke súbory, sa systematické edície dramatickej literatúry objavili až v 20. storočí. V medzivojnovom období to bolo napríklad vydavateľstvo Ferka Urbánka (Urbánek a spol.), vydavateľstvo Ústredia slovenských ochotníckych divadiel (ÚSOD), ale aj konfesijné vydavateľstvá ako Tranoscus a Spolok sv. Vojtecha, neskôr Pravda a Práca, ako aj vydavateľstvá pri divadelných agentúrach, akými boli česká (československá) Dilia a slovenská Diliza. Nové dramatické diela sa v súčasnosti vydávajú málo a len príležitostne. Ide napríklad o zborníky, v ktorých sú zaradené víťazné hry rôznych súťaží, o divadelné bulletiny, resp. hry vychádzajú v odborných periodikách. Len ojedinele sú zaradené do vydavateľského plánu bežných vydavateľstiev. V súčasnosti sa vydávaniu drámy venujú najmä knižné edície Divadelného ústavu. Klasické diela slovenskej dramatickej literatúry vychádzajú v edícii Slovenské divadlo, pôvodná dramatická produkcia v edícii Nová dráma. Divadelný ústav vydáva aj pôvodnú slovenskú drámu v prekladoch do cudzích jazykov – napríklad vydal niekoľko zväzkov v edícii Contemporary Slovak Drama.

<sup>18</sup> Zdeněk Hořínek: *Drama, divadlo, divák*. Brno: JAMU, 1991, s. 54.

## DRAMATICKÉ ŽÁNRE

Jednotlivé dramatické žánre súvisia s historickým vývojom divadla, pričom divadelná kultúra rôznych krajín Európy sa rozvíjala často odlišne. Zásadnými etapami (aj) pre formovanie žánrov boli antika (staroveká grécka a latinská dráma a divadlo), stredovek, renesancia, barok a klasicizmus, ako aj nasledujúce umelecké a literárne slohy, smery a tendencie od 18. storočia do súčasnosti.

Predchodcami drámy v antike (konkrétne v Grécku v 6. storočí pred naším letopočtom) boli zborový spev (napr. paján – sviatočný chórový spev, dityramb – obradná zborová pieseň sprevádzaná flautou) a lyrika spojená s predvádzaním.

V antike sa zrodili základné dramatické žánre: tragédia a komédia<sup>19</sup>. V Grécku sa súčasťou slávností na oslavu boha Dionýza stalo predvádzanie troch tematicky prepojených tragédií (a neskôr aj satyrkej hry<sup>20</sup> alebo komédie) počas troch až štyroch dní, ktoré malo charakter súťaže. (Podobne sa začali predvádzať hry aj v Ríme počas sviatkov a pri významných udalostiach.) V 5. – 4. storočí pred naším letopočtom prišlo k odčleneniu hercov (spočiatku jedného, neskôr dvoch až troch) od chóru, ktorý zborovo prednášal lyriku.

Grécka tragédia pozostávala z prológu, príchodu zboru (parodos), výstupov postáv (epeisodion) a sólových piesní, piesní zboru (stasimon), resp. striedania spevného partu postáv a zboru, a záverečného výstupu (exodos). Herecké a deklamačné party sa striedali. Niektoré časti

---

<sup>19</sup> Aristoteles v 4. storočí pred naším letopočtom rozlišoval medzi vážnym básnictvom, kam zaradovoval epické básnictvo a tragédiu, a žartovným básnictvom, ktoré sa realizovalo ako jambické básnictvo alebo ako komédia. Zatiaľ čo v tragédia napodobovala lepšie povahy a deje, komédia predvádzala horšie povahy a deje (z aspektu diváka). V rámci vážneho básnictva základný rozdiel medzi epikou a drámou spočíval v dôraze na „vypravovanie“ samotného básnika (epika), resp. na „predvádzanie“ osôb ako konajúcich (dráma).

<sup>20</sup> Satyrská hra má niektoré prvky tragédie i komédie, niekedy sa preto označuje aj za „hravú tragédiu“. Vystupuje v nej družina satyrov, sprievodcov boha vína Dionýza, vyznávačov rôznych pôžitkov, ktorí sa zvyčajne zobrazujú podobní ľuďom, ale so zvieracími prvkami (cap). Satyrská hra zvyčajne zobrazovala ich dobrodružné zajatie a vyslobodenie sprevádzané rôznymi zázračnými zásahmi a prvkami. Satyrské hry boli asi o polovicu kratšie ako tragédie, mali šťastný koniec a prinášali divákovi uvoľnenie.

sprevádzali hudba a tanec. Herci používali masky pre tragédiu a komédiu a súčasťou ich kostýmov boli vysoké opätky (koturny).

Názov tragédia znamená doslova „pieseň kozla“, pričom kozol predstavoval pri obradoch démonické sily. Tragédia (trúchlohra) stavia na tragickom konflikte, ktorý väčšinou končí smrťou protagonistu. Keďže ide o vznešenú postavu, táto stojí „nad“ divákom, vyvoláva pocity obdivu a vedomie morálnej prevahy. Tragické riešenie konfliktu sa často odvíja od osudovej chyby protagonistu (gr. hamartia) alebo jeho spupnosti, pýchy (hybris), ktorú však nemôže ovplyvniť ani zmeniť. Dôležitým momentom je spoznanie omylu, uvedomenie si pravdy (anagnoríza). Smrť je síce nespravodlivá, ale je nevyhnutným dôsledkom zápasu s osudom alebo s inými nadľudskými silami a je potrebná z hľadiska nastolenia rovnováhy (sófrosyné) a obnovenia poriadku. Tragédia vzbudzuje v divákovi súcit (s osudom protagonistu) a strach (z prípadného rovnakého osudu a z trestu). V dôsledku identifikácie s predvádzaným dejom divák prechádza počas divadelného predstavenia zážitkom očisty (katarzie). Podľa Aristotela (384 – 322 pred naším letopočtom) „jest tedy tragedie napodobení děje vážného a uceleného, určitý rozsah mající, řečí vyzdobenou v jednotlivých částech různým druhem ozdob, ve formě jednání, nikoliv (pouhého) vypravování, napodobení, jež soustrastí a strachem působí očistění takových vášní.“<sup>21</sup>

Slovo komédia v preklade znamená „pieseň kómu“ (skupiny, ktorá po hostine vytvorila sprievod a spievala veselé a posmešné piesne). Komédia prináša menej závažný, často humorný konflikt. Protagonistom je postava, ktorá stojí „nižšie“ ako divák. Zatiaľ čo postava si neuvedomuje komickosť svojich postojov, divák áno. Na rozdiel od tragédie si preto zachováva odstup od postavy. Riešenie problému je často zmierlivé. Pod žáner komédie spadá aj satira (ktorá prináša prostredníctvom humoru ostrú kritiku).

Ľudové divadlo v Grécku predstavoval žáner mimus (míma), pre ktorý bola príznačná karnevalová veselosť, narážky, posmech, improvizácia a často aj scény bitiek. V Ríme bola

---

<sup>21</sup> Aristoteles: O tragedii. In: *Poetika*. Praha: GRYP, 1993, s. 15. Uvedený zdroj je nezmenenou reedíciou českého prekladu Aristotelovho diela z roku 1929 od Františka Groha (1863 – 1940). Slovenský preklad diela *Poetika* od Miloslava Okála (1913 – 1997) je z roku 1944.

ľudovým žánrom atellána, hra v jednom dejstve s ustálenými postavami (pažravec, táraj, smiešny starec a hrbáč).

Od antiky vedie vývojová línia k renesancii (najmä shakespearovská dráma) a klasicizmu a ďalej k dramatike 19. storočia. Zatiaľ čo žánre antiky majú pokračovanie v neskoršej dramatike, mnohé stredoveké žánre takmer zmizli.

Stredoveká dráma<sup>22</sup> často čerpala z Nového zákona alebo zo života svätcov, i preto bola pomerne „epická“. Namiesto rozvíjania konfliktu bolo jej cieľom inscenovať náboženské témy alebo výjavy viažuce sa na cirkevný rok, najmä obdobie Vianoc a Veľkej noci (napríklad klaňanie mudrcov po narodení Ježiša, Ježišovo zmŕtvychvstanie alebo aj umučenie – tento žáner sa označuje ako pašie). Hry sa predvádzali v kostoloch alebo na námestiach.

Typickým stredovekým žánrom sú mystériá, ktoré ukazovali deje od stvorenia sveta až po Ježišovo zmŕtvychvstanie (prípadne i cirkevné dejiny). Mystériá krížili historické prvky s mýtom a legendou. Keďže sa snažili zobrazit' rozsiahlu epickú látku, boli komponované epizodicky a epicky. Zdôrazňovali najmä smerovanie k spáse (vďaka čomu sa vážny námet neinterpretovail tragicky). Náboženské myšlienky sa približovali optike ľudového, jednoduchého diváka.

Mirákulá sa sústreďovali na predvedenie zázrakov, vďaka ktorým sa zmenil hriešnik.

Morality prinášali alegorické postavy (Hriech, Láska a pod.) a konflikty smerovali k preukázaniu cností. (K najznámejším moralitám patrí anglické dielo *Everyman* z 15. storočia, v ktorom bežný človek – Everyman – stretáva Smrť, zamýšľa sa nad dobrými a zlými skutkami, pričom v hre vystupujú ďalšie alegorické postavy, ktoré zastupujú „hriechy“ i „cnosti“.) Morality prešli do modernej drámy v podobe výchovných, náučných, mravoučných hier alebo aj v podobe antimoralít.

K žánrom svetskej drámy, ktoré prinášali ľudovú, niekedy až obscénnu zábavu, patrili fablely (komické príbehy „zabávača“), sotie (žartovné monológy alebo dialógy prednášané napríklad na jarmokoch) alebo frašky, ktoré nadviazali na antiku a využívali situačnú alebo charakterovú

---

<sup>22</sup> Stredovekou drámou sa detailne zaoberá napríklad Václav Černý v knihe *Stredoveká dráma*. Bratislava: SVKL, 1964.

komiku (ustálené typy postáv). Ku komediálnym žánrom patrili aj interlúdiá, krátke frašky vkladané medzi dejstvá vážnych hier, ktoré sa zrodili v Anglicku (v románskych krajinách boli známe ako intermezzá).

V tradícii náboženskej drámy sa pokračovalo aj v nasledujúcich obdobiach – napríklad v období humanizmu to boli biblické školské hry. V Španielsku sa rozvíjali *autos sacramentales* ako pokračovanie tradície mystérií. Boli to hry na náboženské témy, ktoré sa hrávali v kostoloch alebo na otvorených priestranstvách. Neskôr v období protireformácie sa rozvíjala napr. jezuitská dráma, ktorá prinášala výpravné deje a bohatú dekoráciu.

V Anglicku obdobie renesancie prinieslo rozvoj tzv. alžbetínskeho divadla. Dramatická tvorba Williama Shakespeara<sup>23</sup> nadviazala jednak na antiku, ale aj na domácu stredovekú tradíciu. Shakespeare sa venoval viacerým žánrom: napísal historické hry, komédie a tragédie. Sústredil sa na dejiny, v ktorých sa prejavuje boj o moc, nie osud alebo zásah bohov. Zdrojom dramatického konfliktu a príčinou tragédie je v Shakespearových hrách túžba po moci, pýcha, bezočivosť, ale aj vášeň – aj preto sa označujú za tragédie renesančného individualizmu. Shakespeare pri svojich postavách však zároveň smeroval k zovšeobecneniu, k typizácii ľudského správania. Namiesto jednej veľkej pravdy ukázal napätie medzi viacerými relatívnymi pravdami. Jeho hry často miešajú tragické a komické prvky. Keďže bol hercom, zohľadňoval dobovú divadelnú prax: napríklad členitejšie javisko umožňovalo rýchlejší dejový spád a pre diváka pôsobivejšie výmeny scén alebo aj skupinové výjavy (bitky). Shakespearova dráma nedodržiava princíp troch jednôt: priestory sa striedajú, časový rámec deja je široký a možné sú časové „skoky“ i zásah minulosti, dej je fragmentarizovaný, s množstvom malých medziscén.

Medzi 16. a 18. storočím sa v Taliansku rozvíja forma komédie masiek, *commedia dell'arte*<sup>24</sup>, ktorá bola založená na improvizácii. Dej sa vytváral vďaka ustáleným komickým postavám, ku

---

<sup>23</sup> Z publikácií v českom a slovenskom jazyku o Shakespearovi a jeho dobe možno odporúčať napríklad knihu od známeho českého prekladateľa Shakespearovho diela Martina Hilského (nar. 1943) *Shakespeare a jevišťa světa* (Praha: Akademie, 2015) alebo *Úvod do shakespeareovského divadla* (Bratislava: Divadelný ústav, 1999) od Jany Bžochovej-Wild (nar. 1962).

<sup>24</sup> Z relatívne dostupných publikácií možno spomenúť knihu Karla Kratochvíla *Za světa komedie dell'arte* (Praha: Panorama, 1987).



ktorým patrili sluhovia (Brighella, Harlekýn), starci (učenec Doktor, kupec Pantalone), ďalšími postavami bol melancholický Pierrot, slúžka Kolombína, Kapitán a iné.

V 16. storočí v Taliansku vznikla dramatická pastorála (idyla pastierskeho života), pôvodná melodráma (hra vyznačujúca sa miešaním tragických a komických prvkov), ale aj prvé opery. Rozvoj týchto žánrov časovo korešpondoval so stavbou divadiel a rozvojom scénického výtvarníctva.

Obdobie klasicizmu sa orientuje na tradičné, „klasické“ žánre a usiluje sa vymedziť ich normatívnu poetiku. Od 18. storočia sa objavujú predchodcovia žánru drámy: v Anglicku napríklad „meštianska/občianska tragédia“ alebo „plačlivá komédia“, v Nemecku „dojímavá hra“, „osudová tragédia“, resp. aj tzv. ľudová tragédia. Dráma (v užšom zmysle, označenie žánru) využíva tradíciu tragédie i komédie. Konflikt môže byť závažný, avšak riešenie zvyčajne nie je tragické, skôr je vyrovnaním protikladov. Dráma prepája individuálny ľudský osud, zvyčajne priemerného človeka, so sociálnym prostredím. Namiesto označenia „dráma“ sa často používa aj „činohra“ alebo „hra“, precizovaná prívlastkami (konverzačná, spoločenská, situačná, psychologická, tézová, modelová, veselohra).

Komický žáner možno takisto precizovať pomocou prívlastkov: zatiaľ čo k historickým formám patrí komédia intríg či komédia masiek, k žánrom stále aktuálnym zaraďujeme charakterovú, konverzačnú, situačnú, satirickú komédiu, tragikomédiu, veselohru a ďalšie. Pod žáner komédie spadajú aj burleska (blízka fraške, využíva rozpor medzi zľahčením a závažnou tematikou, často ústi do hrubej až vulgárnej komičnosti), groteska (využíva extrémne „skrivenú“, démonicko-drastickú alebo uvoľnenú, prehnajú komiku). Skeč je novší žáner z anglo-amerického prostredia. Ide o krátky humorný výstup, zvyčajne s aktuálnou témou, predvádzaný hlavne v kabaretnom divadle (scéna sa nachádza v priestore baru alebo klubu).

Podoba dramatických žánrov v 19. – 21. storočí súvisí s vývojom jednotlivých umeleckých smerov a tendencií, teda je možné ju skúmať v rámci poetiky romantizmu, realizmu (naturalizmu), symbolizmu, expresionizmu, existencializmu, absurdnej drámy, postmodernej či postdramatického divadla.

## Slovesné, hudobné a pohybové dramatické žánre

Dramatické žánre môžeme členiť na slovesné, hudobné i pohybové (tanečné), pričom ich výrazové prostriedky sa často kombinujú.

K základným žánrom hudobného divadla patrí opera (vznikla v 16. storočí v Taliansku) a hudobný recitál, k žánrom tanečného (pohybového) divadla balet a pantomíma. Na rozhraní činoherných a hudobných žánrov je melodráma (činohra sprevádzaná hudbou), vaudeville (hra s nezávažným námetom sprevádzaná komickými piesňami, ktorá sa zrodila koncom 18. storočia vo Francúzsku), revue (v popredí sú tanečné a hudobné vystúpenia, ktoré sú spojené oslabenou dejovou líniou; vznikla takisto koncom 18. storočia vo Francúzsku), opereta (hudobná veselohra, v ktorej sa strieda hovorené slovo a piesne; vznikla v 19. storočí vo Francúzsku) alebo muzikál (ktorý sa zrodil v USA z tradície vaudeville a operety).

## Kontrolné otázky

Priblížte vznik antickej tragédie a charakterizujte tragédiu ako žáner.

Charakterizujte komédiu a uveďte niekoľko komických žánrov.

Charakterizujte základné dramatické žánre v stredoveku.

V krátkosti uveďte, čím inovoval drámu William Shakespeare.

Uveďte, ako prišlo ku vzniku žánru drámy a čím sa odlišuje od tragédie.

Vymenujte niekoľko žánrov tanečného, hudobného alebo činoherno-hudobného divadla.

## DRAMATICKÝ TEXT

Keď ste čítali dramatický text, pravdepodobne ste ho vnímali ako samostatné a plnohodnotné literárne dielo.

Keď ste šli do divadla na činoherné predstavenie, Váš výber sa mohol odvíjať od hry, autora, režiséra, herca, typu divadla alebo od očakávania zážitku..., pravdepodobne ste však dramatický text vnímali menej výrazne, len ako súčasť celku inscenácie.

Funguje teda dramatický text aj bez divadla? – Áno, existuje napríklad knižná dráma.

Je možné (činoherné) divadlo bez drámy? – Áno, napríklad v duchu konceptu postdramatického divadla<sup>25</sup>, ktoré je neliterárne a blízke performancii, alebo podľa názorov, že východiskom pre divadlo môže byť akýkoľvek text, údajne aj telefónny zoznam môže byť inscenovaný<sup>26</sup>. Drámu a dramatický text teda niektorí teoretici (i divadelníci) považujú za prežitie.

Pri vnímaní dramatického textu sa uplatňovali v minulosti dva extrémne pohľady: buď sa považoval len za inscenačnú predlohu, teda nie za plnohodnotné literárne/umelecké dielo, alebo sa naopak vnímal ako najdôležitejšia zložka inscenácie a svojbytné literárne/umelecké dielo. Spory ohľadne statusu dramatického textu zároveň odzrkadľovali zápas medzi literatúrou a divadlom, medzi dramatikom a režisérom, v súčasnosti medzi rôznymi konceptmi divadla.

### Dramatický text na osi dráma – divadlo

Dramatický text<sup>27</sup> sa ustáľuje v procese, ktorý je zvyčajne zložitejší a dlhší ako pri inom literárnom diele. Pretextom možno nazvať autorský zámer dramatika, ktorý súvisí s jeho divadelnou skúsenosťou (aký typ divadelnej kultúry mal možnosť poznať) a s jeho znalosťou aktuálnych divadelných podmienok (napríklad technických možností divadla, hereckej a režijnej prípravy a pod.).

Samotný dramatický text môže autor písať bez kontaktu s divadlom alebo za účasti divadla (napríklad pre konkrétne divadlo, herca, príležitosť, na objednávku. Táto prax zainteresovanosti „objednávateľa“ je bežná v rozhlase, filmových štúdiách a televízii.) Už do procesu vzniku dramatického textu teda môže vstúpiť dramaturg, prevádzkovateľ divadla, prípadne aj iné osoby.

---

<sup>25</sup> Pozri napr. Hans Thies Lehmann: *Postdramatické divadlo*. Bratislava: Divadelný ústav, 2007 (pôvodne v nemčine 1999).

<sup>26</sup> Patrice Pavis: heslo Dramatický text. In: *Divadelný slovník*. Bratislava: Divadelný ústav, 2004, s. 139.

<sup>27</sup> Táto časť skript čerpá najmä z kapitol s názvami Drama jako zvláštní druh textu a Vedlejší text dramatu v knihe Milana Lukeša *Umění dramatu*. Praha: Melantrich, 1987, s. 7 – 25 a 26 – 44. O textoch, pretextoch, posttextoch a intertextoch (i kontextoch) v divadle zaujímavo uvažuje aj Pavel Janoušek v štúdiu *Divadlo a text jako průnik fuzzy množin/Úvaha nejen teoretická*. In: *Text a divadlo*. (Eds. Merenus, Aleš – Mikulová, Ivan – Šotkovská, Jitka). Praha: Academia, 2019, s. 15 – 113.

V procese prípravy inscenácie sa text môže meniť (vzniká metatext) v závislosti od úprav režiséra, hercov, od názorov lektora či v minulosti aj cenzora. Ďalšie verzie sa môžu ustáľovať počas jednotlivých predstavení. Možná je aj adaptácia textu určeného pre divadlo pre účely iného média (napríklad rozhlasový alebo filmový scenár). V prípade knižného vydania sa často v dramatickom texte robia ďalšie úpravy a zásahy, ktoré môžu byť dielom editora, nie nevyhnutne autora (najmä ak do knižného vydania už nemá možnosť zasiahnuť). Fixácia dramatického textu alebo jeho knižné vydanie posilňujú jeho literárnosť.

### Dve vrstvy dramatického textu: hlavný (primárny) a vedľajší (sekundárny) text

Hlavný (primárny) text predstavujú vypovedané repliky, ktoré sú základom pre dialógy (prípadne monológ), teda prehovor.

### Vedľajší (sekundárny) text

Vedľajší (sekundárny) text pozostáva z viacerých zložiek:

- meno autora (resp. názov divadelného súboru);
- názov hry (príp. podtitul);
- žánrové určenie;
- kompozičné členenie;
- predslov alebo doslov;
- zoznam postáv (dramatis personae, „osoby a obsadenie“);
- scénické poznámky (explicitné a implicitné).

Meno autora nemusí byť vždy známe (napríklad v stredovekom divadle), resp. ho môže nahrádzať názov divadelného súboru (napríklad v anglickom renesančnom divadle). Aj v súčasnosti v niektorých experimentálnych a alternatívnych divadlách vzniká inscenácia na základe kolektívneho autorského úsilia. Na druhej strane, meno autora často sprevádza isté renomé, a preto sa do repertoáru väčšiny divadiel dostávajú diela známych, osvedčených autorov, ktoré sú zárukou diváckeho úspechu (a predaja).

Názov hry je – rovnako ako názov akéhokoľvek umeleckého diela – zásadnou informáciou pre čitateľa i diváka. V priebehu histórie sa uplatnili rôzne typy názvov: niekedy šlo o meno hrdinu, inokedy o jeho spoločenský status alebo o zásadnú osobnostnú charakteristiku. Názov mohol

naznačovať alebo dokonca sumarizovať dej. Názov mohol mať tiež symbolický význam. Prípadný podtitul zvyčajne prináša autorský komentár alebo upozorňuje na okolnosti deja.

Na ilustráciu uvádzame niekoľko názvov diel slovenskej drámy 20. storočia: *Hana, Milica Nikoličová, Marína Havranová, Matka, Homo sapiens, Jožko Púčík a jeho kariéra, Keď jubilant plače, Záveje, Mastný hrniec, Zámka škripí, Tanec nad plačom, Štyria, Inferno, Kým kohút nezaspieva...*

Žánrové určenie môže byť štandardné, tradičné (napríklad „hra v piatich dejstvách“) alebo invenčné, experimentálne (napríklad „pola“ či „súkromné dialógy“).

Kompozičné členenie môže byť dielom autora, ale aj inscenátora alebo neskoršieho editora. Keďže dejstvá sa viažu na zmenu miesta a dekorácie, ide často o praktickú indikáciu. Členenie hry však zároveň indikuje rytmus hry či inscenácie.

Predslov/doslov, ako aj iné sprievodné texty dávajú autorovi možnosť vyjadriť svoj postoj k deju, ktorý je inak „objektivizovaný“ v dialógoch postáv (teda „zneviditeľňuje“ autora). Tieto časti sú tiež príležitosťou zliterárniť a štylisticky ozvláštniť aj vedľajší text, ktorý sa často vníma len ako „prevádzkový“, účelový, inštruktážny. Dôležitosť vedľajšieho autorského textu zdôrazňoval napríklad anglický dramatik George Bernard Shaw (1856 – 1950), ktorý v ňom videl príležitosť pre autora komentovať a prekresliť historický a ideový kontext, okolnosti a súvislosti deja. Podľa jeho názoru takto herci mohli pristupovať k postavám aj cez intelektuálne pochopenie, nielen cez emócie. Vysvetľujúce a komentujúce texty sú často obsiahnuté aj v divadelných bulletinoch.

Vyznačenie prehovoru postáv v dramatickom texte (ozrejmienie, ktorá postava hovorí) sa označuje ako prefix. Zoznam postáv (dramatis personae) sa v minulosti zostavoval podľa rôznych kritérií: podľa spoločenskej hierarchie, poradia vstupu na scénu, dôležitosti alebo jednoducho abecedne. Postavy v zozname môžu byť určené vlastným menom či priezviskom (samostatnou kategóriou najmä v komédii sú tzv. „hovoriace“ mená), všeobecným menom (ktoré vyjadruje sociálne zaradenie, profesiu, rodinné postavenie...), prípadne aj abstraktným menom (Hlas, Láska...) alebo podľa povahy hry (napríklad fiktívne bytosti, zvieratá alebo predmety).

Scénické poznámky (didascalie) majú v rôznych obdobiach a u rôznych autorov odlišný rozsah v závislosti od zainteresovanosti na príprave inscenácie. (Scénické poznámky, najmä v starších hrách, navyše môžu byť prácou inscenátorov alebo editorov.) Najväčší rozsah dosiahli autorské scénické poznámky v 2. polovici 19. storočia, teda v období realizmu a naturalizmu, keď sa dramatici snažili o čo najpresnejšie a detailné zobrazenie skutočnosti.

Scénické poznámky sa delia na explicitné, teda výslovné, uvedené zvyčajne pred replikou alebo vo vnútri repliky (vyznačené sú zvyčajne kurzívou alebo zátvorkami) a implicitné, ktoré sú obsiahnuté priamo v replike postavy. Implicitné poznámky využívali napríklad antickí autori, ale aj Shakespeare či veršovaná básnická dráma, zatiaľ čo v realizme prišlo k nárastu explicitných poznámok.

Scénické poznámky majú rôznu funkciu – napríklad pomáhajú identifikovať postavy, pomenúvajú charakteristické črty postavy, naznačujú pozíciu postavy, proximitu, pohyb, príchod/odchod, správanie, držanie tela, gesto, výraz tváre, spôsob prehovoru, tempo, silu hlasu, pauzu, akciu postavy, ale približujú aj miesto a čas deja, prípadne kostým, svetlo, zvuk...

### Hlavný (primárny) dramatický text. Dialóg a monológ

Hlavný dramatický text predstavujú dialógy a monológy.

Dialóg a monológ<sup>28</sup> sú vzhľadom na svoj antropologický a kultúrny rozmer predmetom skúmania mnohých disciplín.

Dialóg je prehovor založený na prítomnosti dvoch (alebo viacerých) subjektov, ktoré sa striedajú v úlohe hovoriaceho a poslucháča. Dialóg sa vzhľadom na počet hovoriacich považuje za otvorený a indikuje časový aspekt. Jednotkou dialógu je replika, na začiatku a na konci

---

<sup>28</sup> Táto časť skript čerpá zo zistení Jana Mukařovského uverejnených v štúdiu *Dialog a monolog* (1940), ktorá vyšla v diele *Kapitoly z české poetiky I*. Praha: Svoboda, 1948. Na Mukařovského výskum naviazal Jiří Veltruský v kapitolách 1 – 5 svojej knihy *Drama jako básnické dílo*. Brno: Host, 2019, s. 16 – 75. Ďalšie informácie poskytuje aj kapitola Hlavní text dramatu v knihe Milana Lukeša *Umění dramatu*. Praha: Melantrich, 1987, s. 45 – 85.

ohraničená striedaním autora<sup>29</sup>. Snaha niektorého subjektu „ovládnúť“ prehovor je prejavom monologickej tendencie (monologičnosti) dialógu.

Monológ je prehovorom jedného subjektu, pri ktorom je poslucháč neprítomný, pasívny alebo skrytý. Monológ sa vzhľadom na pôvodcu považuje za relatívne uzavretú výpoveď, ktorá môže byť potenciálne bezčasová (narácia, spomienka, meditácia, ale aj náučný text a pod.).

S ohľadom na psychickú realitu sa však v monológu často objavuje vnútorná protirečivosť, teda dialogická tendencia (dialogičnosť).

Dramatický dialóg (i monológ) sa v počiatkoch vývoja drámy výrazne odlišoval od spontánneho prejavu, čo bolo dané aj špecifikami divadelných priestorov a predvádzania (hľadisko pre niekoľko tisíc divákov; obmedzenie pohybu herca maskou a kostýmom; povaha samotných textov – lyrické prejavy a piesne; patetický a vznešený výraz...). Vývoj drámy a divadla priblížil dramatický dialóg a monológ väčšmi jazykovej praxi a životnej realite.

#### Typy dialógu podľa Jana Mukařovského

Český literárny vedec J. Mukařovský (1891 – 1975) v dialógu (vo všeobecnosti, nielen v dramatickom dialógu) sleduje vzťah medzi subjektmi („ja“ a „ty“, hovoriaci a poslucháč), v ktorom si každá z osôb utvára svoj „kontext“. Dialóg teda vytvára dvojité kontexty, pričom jednotlivé kontexty môžu byť vo väčšom alebo menšom napätí. Toto napätie (rozpor, konflikt) medzi kontextmi je dôležitým prvkom v dráme.

Vzťah medzi dvomi subjektmi sa jazykovo vyjadruje pomocou osobných a privlastňovacích zámen, 1. a 2. osobou singuláru sloves, imperatívom, vokatívom, ale aj odporovacími zámenami, časticami a pod.

---

<sup>29</sup> Jozef Mistrík uvádza, že priemerná dĺžka repliky v hrách slovenských autorov 19. a 20. storočia je približne dve vety a približne pätnásť slov (väčší rozsah naznačuje prechod k monologickej tendencii). V celovečernej hre je zvyčajne sedemsto až tisíc dvesto replík (Jozef Mistrík: *Dramatický text*. Bratislava: SPN, 1979, s. 120 – 124). Pre porovnanie: Gustáv Freytag píše, že priemerný počet veršov v Sofoklových hrách je tisíc sto osemnásť (bez rečí a spevov chóru). Ak v jeden deň boli odohrané tri tragédie a satyrská hra, každý z troch hercov predniesol v šiestich úlohách približne tisíc šesťsto veršov, teda raz toľko, ako je úloha Richarda III. (Gustáv Freytag: *Druhá kapitola. Stavba drámy. 3. Stavba drámy u Sofokla*. In: *Technika drámy*. Bratislava: SVKL, 1959, s. 116 – poznámka pod čiarou).

Dialóg zameraný primárne na vzťah medzi subjektmi Mukařovský nazýva osobným. Uvádza názory, že jeho pôvodným antropologickým východiskom bola hádka, ktorá sa pôsobením kultúry zmiernila až do podoby diskusie (v ktorej je dôraz na subjekty oslabený a pozornosť sa sústreďuje na samotný prehovor).

Mukařovský ďalej určuje, že dialóg súvisí s nejakou situáciou, ktorá buď stimuluje dialóg, do dialógu zasahuje, alebo je predmetom dialógu. Jazykovo na túto situáciu poukazujú napríklad príslovky alebo slovesné časy. Dialóg zameraný primárne na situáciu nazýva situačným. Tento typ dialógu je typický napríklad pre profesionálnu komunikáciu.

Dialóg podľa Mukařovského môže byť napokon orientovaný len na samotný prehovor, teda na radosť z kultivovaného a kultúrneho využitia jazyka, ktoré neutvára vzťah medzi osobami ani vzťah k situácii (realite), ale smeruje k súladu, zjednoteniu kontextov hovoriacich osôb. Toto smerovanie k jednote významu sa jazykovo vyjadruje rôznymi prostriedkami, často cez lexiku (hodnotiace adjektíva a adverbiá, cez paradoxy, iróniu, ale aj zvukovými prostriedkami – intonáciou, tempom, zafarbením hlasu...). Tento typ dialógu nazýva konverzačným.

Za hraničné typy Mukařovský považuje diskusiu (kombinácia osobného a konverzačného dialógu) a besedu (kombinácia situačného a konverzačného dialógu).

Divadelný teoretik Jiří Veltruský (1919 – 1994) rozvíja Mukařovského zistenia a špecifikuje dramatický dialóg (a monológ). V dráme je dialóg základným a dominantným prostriedkom výstavby textu, teda aj dramatických osôb a deja. Veltruský upozorňuje na realizovanie dialógu v čase a priestore, pomocou čoho sa utvára predstava dramatického deja odohrávajúceho sa „tu a teraz“.

Precizuje tiež výstavbu repliky a dialógu. Upozorňuje

- na výber vhodnej slovnej jednotky pre zámer hovoriaceho (resp. autora);
- na úlohu poradia slovných jednotiek;
- na zmenu repliky vstupom do kontextu poslucháča, dôsledkom čoho je neustále rozkolísavanie významov/hodnôt/porozumenia, ako aj ovplyvňovanie kontextov všetkých osôb (prítomných vo výstupe);



- na prerušované utváranie kontextov jednotlivých osôb;
- na „narážanie“ kontextov v dialógu, teda na neustálu konkurenciu, pričom súlad/jednota významu sa jazykovo dosahuje napríklad intonáciou, nadväznosťou na „hrane“ replík, využitím priradovacích súvetí a rozpor/členenie sa dosahuje cez exspiráciu, osamostatňovanie replík, podradovacie súvetia...; špecifickým prípadom je stichomýtia založená na krátkych replikách, rýchlej slovnej výmene a významových obratoch;
- na dôsledky dialógu pre akciu („hovorenie je konanie“) a pre premenu situácie;
- na úsilie o významovú jednotu dramatického diela, ktorá vzniká „zosúladením“ prejavov/kontextov niekoľkých osôb, ktoré sú však v konečnom dôsledku prejavom autora. (Dramatický dialóg sa síce javí ako prejav osôb, tie sú však len prehovorom vytvárané. Dialógy sú prejavom dramatika, čo môže viesť k pochybnosti, či je dramatický dialóg skutočne dialógom.);
- na úlohu scénických poznámok ako prostriedku významového zjednotenia (pomáhajú orientovať sa v texte, upozorňujú na charakteristiky a emócie, môžu mať literárnu – umeleckú kvalitu) a na ich umiestnenie v texte (pred dialógom, po ňom), pričom je potrebné čítať/vnímať ich ZÁROVEŇ s dialógom.

J. Veltruský uvádza tiež niekoľko ďalších postrehov:

- reč bokom (ticho/pre seba, à part), teda replika adresovaná nie dramatickej postave, ale čitateľovi/divákovi (ad spectatores) môže vytvárať dialóg v dialógu (alebo aj v monológ);
- dramatický monológ je možné vnímať aj ako formálne nerozčlenený dialóg;
- v dráme môže byť postava (väčšinou neindividualizovaná, napr. posol, hlásateľ, rozprávač, komentátor, hlas), ktorá sa do dialógu a situácie nezapája.

Český literárny historik Milan Lukeš (1933 – 2007) pridáva tiež:

- typ dialógu, ktorý je vedený ako paralelné monológy (čo zvyčajne vyjadruje rôznosť tém, postojov, pováh, nemožnosť nadviazania kontaktu);
- monológ v divadle jedného herca;

- „ex persona“ označuje prehovor, ktorý dočasne ruší dramatickú fikciu (fiktívnosť dramatickej situácie a fiktívnej dramatickej postavy). Tento prostriedok sa využíva na „zdôverenie“ vzťahu diváka a hereckej postavy<sup>30</sup>;
- za formálny dialóg sa považuje aj výmena replík medzi postavou a „dôverníkom“, ktorý kladie otázky vysvetľujúce (najmä pre diváka) pre-históriu udalostí alebo fakty z minulosti.

J. Veltruský i M. Lukeš konštatujú, že dialóg je síce výlučným prostriedkom pre drámu, ale je prítomný aj v iných druhoch, najmä v epike (ako priama reč). Základnou rovinou prozaického textu je však (zvyčajne monologické) pásmo rozprávača. Môže tiež prísť k zmiešaniu reči postáv a rozprávača (napríklad nevlastná priama alebo polopriama reč). Podobne monológ v dráme vykazuje podobnosť s „prúdom vedomia“<sup>31</sup> v modernej próze 20. storočia. Niektorí dramatici zámerne približujú drámu a epiku, napr. už spomenuté rozsiahle vedľajšie texty G. B. Shawa sa blížia pásmu autorského rozprávača; Bertold Brecht (1898 – 1956) v tridsiatych rokoch 20. storočia dokonca vytvoril koncepciu epického divadla. Iní dramatici zasa zámerne zbližujú drámu a lyriku (tzv. lyrická línia drámy v avantgarde).

Podľa M. Lukeša (ktorý nadviazal na jazykovedca Romana O. Jakobsona, (1896 – 1982)) má prehovor v dráme viaceré funkcie:

- referenčnú (kreatívno-zobrazujúcu): dramatický prehovor vytvára umeleckú (dramatickú) skutočnosť, ktorá je vo vzťahu k „objektívnej“ skutočnosti, aj keď „dramatický svet“ je nevyhnutne mozaikovitý, selektívny, medzerovitý a časovo obmedzený. (Strohosť dramatického diela však zároveň otvára priestor pre úpravy a adaptácie.);

---

<sup>30</sup> Milan Lukeš: *Umění dramatu*. Praha: Melantrich, 1987, s. 189.

<sup>31</sup> Nevlastná priama reč je prehovor postavy, ktorý reprodukuje rozprávač, pričom sa v nej najčastejšie uplatní 1. osoba singuláru alebo plurálu. Polopriama reč je súčasťou pásma rozprávača, ktorý reprodukuje myšlienky postavy alebo zachytáva vnútorný prehovor postáv. Prúd vedomia je pokus preniesť proces myslenia do literatúry, teda zachytiť voľný tok myšlienok, asociácie, myšlienkové skoky, narušenie pravidiel logiky i gramatiky a pod. Rozprávania má následne monologickú podobu a dielo uvoľnenú kompozíciu.

- expresívnu: prehovor vytvára dramatické postavy, ktoré hovoria „za seba“ a líšia sa jazykom (aj keď sú napokon prejavom autorského subjektu);
- apelatívnu: prehovor má účinok na adresáta (postavu i čitateľa/diváka). Prehovor obsahuje presvedčanie (perlokúciu), ktoré sa mení na konanie, akciu;
- fatickú: prehovor vytvára a udržiava komunikáciu;
- metajazykovú: prehovor vypovedá o samotnom jazyku (dramatický dialóg môže byť založený len na hre so slovom: slovné hračky, „klauniáda“, konverzačná hra, lámaný/cudzí jazyk, dvojzmysly z neporozumenia). Táto úloha, realizovaná cez divadlo, bola veľmi dôležitá v procese emancipácie českého i slovenského národa;
- poetickú: súvisí s metajazykovou. Využitie poézie v dramatickom prehovore sa prejavuje najmä cez veršovaný dialóg (monológ), ktorý dominoval až do 18. storočia a opäť v romantickej dráme. V 20. storočí takisto prichádza k poetizácii prozaického dialógu a k návratu k veršovanému dialógu. Poézia a dráma vytvárajú rytmus, ktorý sa môže stať prostriedkom významového zjednotenia. Využitie poézie v avantgardnej dráme (a divadle) tiež umožňuje utvárať dramatický svet založený na imaginácii, sne, hravosti.

### Kontrolné otázky

Vysvetlite proces ustáľovania dramatického textu.

Vymenujte a stručne charakterizujte zložky vedľajšieho textu.

Priblížte zložky vedľajšieho textu v hre, ktorú poznáte z dejín literatúry.

Charakterizujte monológ.

Vysvetlite monologičnosť dialógu.

Uvedte niekoľko príkladov, ako môže monológ fungovať v dráme.

Charakterizujte dialóg.

Uvedte typy dialógu podľa Mukařovského.

Vysvetlite dialogičnosť monológu.

Vysvetlite pojem stichomýtia.

Uvedte, ako funguje dialóg v dráme a ako sa dosahuje významové zjednotenie dialógu/kontextov hovoriacich postáv.

Vymenujte a krátko charakterizujte funkcie dramatickej reči (napr. podľa M. Lukeša).

## DRAMATICKÁ POSTAVA

Aristoteles v diele *Poetika* formuloval základné kritériá, ktorými sa má riadiť autor pri tvorbe postavy v tragédii: „povaha“ má byť 1. „riadna“, teda prejavovať úmysel, 2. primeraná, 3. verná a 4. dôsledná.

Povedané inak, dramatická postava mala byť jednotná (konzistentná z hľadiska charakteristík, a teda pochopiteľná pre diváka), predvídateľná (konať bez náhlych zmien v prejave) a dokončená (z pohľadu autora „hotová“ už pred vstupom na scénu, len z pohľadu diváka sa „rozkrýva“ v priebehu deja).

Aristotelovo vyjadrenie o deji ako základe tragédie a druhotnosti „pováh“ vyvolalo v dejinách drámy mnohé diskusie. „Nejdôležitejší z nich (zo šiestich zložiek tragédie, ktorými sú podľa Aristotela dej, povahy, slovný výraz, myšlienková stránka, scénická výprava a hudba – pozn. D. G. K.) jest sestavení činů, neboť tragedie jest napodobení ne lidí samých, nýbrž činů a štěstí a neštěstí, štěstí však i neštěstí tkví v činu a cílem jest jakýsi čin, nikoliv nějaká vlastnost... Mimo to bez děje ani by nemohla býti tragedie, bez povah však ano.“<sup>32</sup> V súčasnosti sa spor o hierarchiu či prioritu „dej verzus postava“ vníma ako prekonaný, ale zároveň nás upozorňuje na potrebu rozlišovať dramatickú postavu a dramatický charakter. (Aristotelova „povaha“ sa totiž chybne chápala ako „postava“, pričom správnejšie by bolo uviesť „charakter“: Aristoteles údajne nepochyboval o význame postáv pre tragédiu, ale o zásadnosti charakterov.<sup>33</sup>)

Táto požiadavka korešpondovala s hereckým stvárnením, keďže herec stvárňoval „persónu“ (masku označujúcu hereckú rolu. Postavu herec len predvádzal a udržoval si od nej odstup. Až neskôr sa „persóna“ začala stvárňovať ako ilúzia ľudskej bytosti, s ktorou herec „splynul“.).

---

<sup>32</sup> Aristoteles: O tragedii. In: *Poetika*. Praha: GRYP, 1993, s. 16.

<sup>33</sup> Pozri napríklad Milan Lukeš: *Umění dramatu*. Praha: Melantrich, 1987, s.162 a n.

## Dramatická postava verus dramatický charakter

### Dramatická postava

- je neutrálne označenie;
- nemusí byť nevyhnutne charakterom (napr. aj chór alebo posol sú postavami);
- je daná (hlavným a vedľajším) textom;
- je nevyhnutne „medzerovitá“ (na rozdiel od možností detailného priblíženie postavy v románe); niektorí teoretici preto radšej používajú označenie „dramatická figúra“ na zdôraznenie anti-psychologizmu u recipienta a posilnenie analýzy, nie „interpretovania“ postavy.

Súhrn dramatických postáv sa niekedy označuje aj ako dramatický personál.

### Dramatický charakter

- je originálny, nezameniteľný, individualizovaný;
- „vzniká“ pôsobením (hlavného a vedľajšieho) textu dramatického diela a dotvorením postavy čitateľom/divákom, pričom toto dotváranie je často prejavom interpretačného subjektivismu a psychologizmu, ktorý nastal v osvietenstve, rozvinul sa najmä v romantizme a následne sa ahistoricky aplikoval aj na staršie obdobia vývoja drámy; záujem o biografické a psychologické (podvedomé) motivácie však môže byť v čase relativizácie esencializmu ľudských bytostí zastaralým, prekonaným konceptom.<sup>34</sup>

Dramatický typ sa vyznačuje ustálenými, konvencionalizovanými charakteristikami a vlastnosťami. Častý je najmä v komédii.

Označenie „rola“ sa používa na vyjadrenie funkcie postavy v celej štruktúre dramatických postáv. Môže sa vyskytovať pri množstve postáv, napríklad „rola milovníka“, „rola tyrana“.

---

<sup>34</sup> Zdeněk Hořínek upozorňuje, že dráma už vďaka svojej podstate pracuje s postavami „problémovými a problematickými“. Polemizuje najmä s názormi, ktoré chápu dramatického hrdinu ako ideál alebo autorovho „favorita“, ale aj s tendenciou (najmä súčasnej drámy) stvárňovať dramatickú postavu ako civilnú a priemernú. Pozri Zdeněk Hořínek: Polemická kapitola o dramatickém hrdinovi. In: *Drama, divadlo, divák*. Brno: JAMU, 1991, s. 109.

Rola, podobne ako typ, naznačuje isté modely správania postavy a zároveň vytvára situácie pre postavy. (Podobne herecká rola vyjadruje konkrétne „obsadenie dramatických osôb“, ale aj funkčnú typológiu herectva.)

Dramatické postavy možno členiť na základe viacerých kritérií, napríklad na

- hlavné, vedľajšie, pomocné (pričom smerom od hlavných k pomocným postavám stúpa „otvorenosť“ voči „dourčaniu“, dopovedaniu);
- ľudské postavy, bohov a nadprirodzené postavy, abstraktné postavy, predmety, bábky, ale aj zvukový alebo obrazový záznam, dav, pomocný personál...;
- protagonistu, deuteragonistu (často aj antagonistu), tritagonistu (v antike), naďalej sa používa najmä rozdiel medzi protagonistom a antagonistom<sup>35</sup>.

Na základe počtu postáv sa vyčleňuje monodráma, komorná hra, kolektívna hra...

Hry možno členiť aj na základe zastúpenia mužských/ženských rolí, generácií, sociálnej príslušnosti, pričom je zaujímavé sledovať miešanie sociálnych vrstiev v starších obdobiach alebo napríklad záujem o istú spoločenskú vrstvu v realizme či neskorších obdobiach (napríklad britská „dramatika kuchynského drezu“<sup>36</sup> sa orientovala na domáce prostredie v priemyselných mestách). Škálu dramatických postáv je možné skúmať v rámci diela jedného autora, v istej umeleckej epoche alebo smere, resp. v žánri.

### Dramatická postava: zhrnutie

- „vzniká“ pôsobením textu dramatického diela – hlavného i vedľajšieho (meno, autorská charakteristika, scénické poznámky...);

---

<sup>35</sup> Grécke označenie vyjadruje, že protagonista je „prvou“, teda hlavnou, najdôležitejšou postavou. Deuteragonista je z hľadiska deja druhou najvýznamnejšou postavou, môže tiež zohrávať úlohu antagonistu (protivníka). Tritagonista je tretí herec, ktorého pôvodne, v antickom období, vyčlenil pravdepodobne Sofoklés.

<sup>36</sup> „Kitchen sink drama“, alebo širšie „kitchen sink Realism“, bola tendencia v britskej kultúre (výtvarnom umení, literatúre, divadle, filme) v druhej polovici päťdesiatych a prvej polovici šesťdesiatych rokov 20. storočia. Diela sa zameriavali na každodenné, často drsné výjavy z domáceho prostredia v robotníckych štvrtiach priemyselných miest.

- je neúplná, nedopovedaná, rozporná, otvára priestory pre motivácie (a dotvorenie čitateľom/divákom);
- napriek zdanlivej autonómnosti je produktom ústredného subjektu (autora), ktorý ustupuje do úzadia (a akoby sa „rozkladal“ na jednotlivé „hovoriace subjekty“);
- charakterizuje sa tým, čo hovorí (expresívna funkcia javiskovej reči) a čo robí, aj kedy sa v hre objaví a čo o nej (už) povedali iné postavy (z tohto pohľadu môže byť „enigmatická“, teda málo objasnená/prístupná, alebo naopak, „vysvetlená“);
- utvára sa vo vzťahoch k iným postavám, jej kontext narúša kontexty iných postáv a je narúšaný ich kontextmi;
- pôsobí v dramatických situáciách, podieľa sa na téme a realizácii deja;
- jej „dôležitosť“ sa odvíja
  1. od množstva a rôznosti situácií, v ktorých sa objaví,
  2. od aktívnej prítomnosti v situáciách cez dialóg (ktorý pomáha určiť jej „podiel“ na deji),
  3. od závažnosti týchto situácií a od miery tlaku na iné postavy.
 Tieto ukazovatele pomáhajú rozlíšiť „trojrozmerné“ („plastické“) a ploché postavy;
- na základe prítomnosti postáv v jednotlivých výstupoch možno urobiť schému (konfiguráciu) postáv, ktorá vyjadruje mieru ich aktívnej účasti v situáciách.

#### V divadelnej inscenácii postava

- funguje ako „prevodová“ páka medzi drámou a divadlom, medzi (dramatickou) štruktúrou a (divadelnou) udalosťou<sup>37</sup>;
- prostredníctvom herca vystupuje pred divákom, ponúka obraz seba samej (ostenzia – „vystavovanie sa“<sup>38</sup>), pričom vyvoláva efekt reálnosti a identifikácie;
- nadobúda význam cez iné postavy, čím stimuluje u diváka proces „montážneho“ dotvárania;
- je „videná“, ale vstupuje do vzťahu s „čítanou“ a „napísanou“ postavou;

<sup>37</sup> Patrice Pavis: Postava. In: *Divadelný slovník*. Bratislava: Divadelný ústav, 2004, s. 311 – 316.

<sup>38</sup> Slovo ostenzia znamená „ukázanie“, „predvádzanie“, „vystavenie“, z latinského ostendere – ukazovať.

- (zdanlivo) spontánne produkuje v situácii hovorený text, pričom tento text bol napísaný, teda je zdrojom, ale i produktom prehovoru (ale nie je „vlastníkom“ a pôvodcom svojho prehovoru).

### Kontrolné otázky

Aké boli Aristotelove kritériá na postavu v tragédii?

Vysvetlite základný rozdiel medzi dramatickou postavou a dramatickým charakterom.

Ktorá postava je väčšmi nedourčená, otvorená, medzerovitá – hlavná alebo vedľajšia?

Vysvetlite, na základe akého kritéria sa posudzuje dôležitosť dramatickej postavy.

Priblížte vznik dramatickej postavy a jej fungovanie v divadelnej inscenácii.

## DRAMATICKÝ DEJ

### Dramatická situácia

Z hľadiska literárnovednej analýzy je základnou stavebnou jednotkou drámy motív.

Z teatrologického hľadiska je to však dramatická situácia, ktorá implikuje predstavu javiskovej realizácie.

Dramatická situácia sa vymedzuje prostredníctvom prítomných postáv a vzťahov: môže ísť o emočné rozpoloženie postáv (náladu, pranie, zámer...), rozhodovanie, prehovor, fyzické konanie. Možno konštatovať, že

- dramatická situácia sa nemusí kryť s výstupom alebo scénou;
- hranicami dramatickej situácie je zmena pôvodného vzťahu postáv, zmena prevahy alebo účinok rozhodovania či konania (slovného alebo fyzického) postáv;
- hranice medzi situáciami môžu byť plynulé, nebadané, ale aj ostré a náhle;
- dramatická situácia má isté trvanie a (aspoň implicitné) časové a priestorové určenie;
- dramatické situácie odkazujú k mimojazykovej, predmetnej situácii (k problému, téme hry) a z tohto hľadiska sa dajú členiť na hlavné, vedľajšie a epizodické;
- v dramatickej situácii môže fyzické dianie absentovať, prehovor môže byť vyprázdnený a dominovať môže vnútorné emočné rozpoloženie postáv. Na druhej strane, dramatická



situácia nemusí byť nevyhnutne poznačená ani silným napätím, efektnosťou alebo emóciami, môže byť triviálna alebo civilná.

### Dramatický dej

Aristoteles považoval dej za najdôležitejšiu zložku tragédie. K základným kritériám radil ucelenosť a prehľadnosť, ako aj jednotnosť:

„VII. ...tragedie jest napodobení děje uceleného a úplného, mající jakýsi rozsah... Celek jest to, co má začátek, střed a konec... krása zakládá se na velikosti a spořádání... tak i u dějů jest třeba, aby měly délku, a to lehce zapamatovatelnou... vždy jest lepší delší, ovšem pokud je přehledný...

VIII. ...musí tedy také děj dramatický, ježto jest napodobením činu, býti napodobením činu jednoho a celistvého a části musí býti sestaveny tak, aby, kdybyste chtěli přeložiti nebo odstraniti nějaká částka, měnil se a rušil celek...

IX. ...není úkolem básníkovým předváděti, co se stalo, nýbrž co by se státi mohlo... Proto také je poesie (myslená aj ako základ divadelného diela – pozn. D. G. K.) filosofičtější a důležitější než historie.“<sup>39</sup>

V ďalších častiach spisu *Poetika* Aristoteles rozlišuje medzi jednoduchým a zložitým dejom na základe absencie alebo prítomnosti obratu (peripetie) a poznania (anagnorízy).

Poetika klasicizmu nadviazala na aristotelovskú koncepciu a rozpracovala aj normatívnu predstavu dramatického deja so „stupňovitou“ výstavbou v piatich fázach. Približuje ju napríklad aj nemecký spisovateľ a dramatik Gustav Freytag (1816 – 1895) v knihe *Technika drámy* (1863), ktorá však vyšla už v období rozkladu normatívnej, absolútnej drámy.

G. Freytag precizuje ideové východiská deja, vysvetľuje, čo možno považovať za dramatické (resp. tragické) z hľadiska deja, ale aj postáv či účinku na diváka, venuje sa kritériám deja ako jednota, pravdepodobnosť, závažnosť, stupňovanie deja. V časti o stavbe drámy upozorňuje na

---

<sup>39</sup> Aristoteles: O tragedii. In: *Poetika*. Praha: GRYP, 1993, s. 17 – 20.

dve polovice, ktoré označuje ako hra a protihra (stúpanie a klesanie). Môže ísť o akciu protagonistu a protiakciu okolia, resp. o pôsobenie okolia na protagonistu, ktoré je spúšťačom jeho konania.

G. Freytag rozlišuje päť častí a tri momenty dramatického deja. Piatimi časťami sú úvod (expozícia), zauzlenie (kolízia), vyvrcholenie (kríza), rozuzlenie alebo obrat (peripetia) a záver (katastrofa). Troma dôležitými momentmi sú moment prvého napätia (zvyčajne zaradený už v expozícii), tragický moment (zvyčajne vo fáze krízy) a moment posledného napätia (zvyčajne vo fáze peripetie).

### Základné charakteristiky dramatického deja: zhrnutie

Dramatický dej sa utvára vďaka sledu dramatických situácií.

V dramatickom deji sa uplatňuje princíp akcie a reakcie, hry a protihry a s nimi súvisiaci zvrät: základom je konanie (emočné, slovné, fyzické) a reakcia naň alebo aspoň rozpor medzi očakávaným konaním a absentujúcou reakciou postavy.

Fázy dramatického deja sú: expozícia – kolízia – kríza – peripetia – katastrofa (pričom dej môže byť rámcovaný prológom a/alebo epilógom).

- Expozícia je úvodom a oboznámením sa s postavou (priamym predstavením alebo prostredníctvom iných postáv), zvyčajne obsahuje aj moment prvého napätia (stretnutie protagonistu : antagonista a spor);
- kolízia je zauzľovaním sporu a stupňovaním napätia (ktoré často sprevádza pokles dialógu alebo pauza);
- kríza ústi do vyvrcholenia deja, počas ktorého môže nastať tzv. tragický moment (pojmom anagnoríza označujeme moment, keď protagonista spozná pravdu, omyl, či si uvedomí osudovú nevyhnutnosť);
- peripetia prináša obrat, zvrät a postupné klesanie napätia (a môže obsahovať posledný moment napätia so šancou zvrátiť smerovanie deja);
- katastrofa je riešením konfliktu, ktoré môže byť tragické, ale aj zmierlivé.

S fázami deja a krivkou rozvíjania dejového napätia mohlo korešpondovať kompozičné členenie drámy na dejstvá (zvyčajne päť, resp. tri dejstvá, až koncom 19. storočia sa začal dej členiť na štyri alebo dve dejstvá, prípadne sa začali viac písať jednoaktovky).

Aj keď sa pôvodná Aristotelova požiadavka jednoty deja (linearity, chronológie a rozvíjania jednej línie) začala vo vývoji drámy pomerne skoro porušovať, dramatický dej má v porovnaní s epickým menšiu šírku, epizodickosť a variabilitu. Ak má dráma za dve hodiny obsiahnuť napríklad dva roky, počas ktorých sa istá situácia vyvíjala, autor nevyhnutne musí redukovať: „... dej dnešnej drámy, vtesnaný na javisko... je vlastne synekdocha pars pro toto. Je to vlastne karikatúra, ktorá vzniká nie zveličovaním typických vlastností, ale odpočítovaním netypických tak, aby tie základné, pilierové, typické nadobudli výraznú formu základných črt deja.“<sup>40</sup>

V dramatickom deji je teda možné rozlišovať fabulu a sujet, čo znamená,

- rekonštruovať udalosti po oboznámení sa s celkom diela tak, ako sa odohrali v časovej a príčinnej následnosti (fabula),
- všímať si v priebehu čítania či sledovania inscenácie autorské usporiadanie, ktoré nemusí zachovávať časovú a príčinnú následnosť (sujet).

Ako sme už niekoľkokrát uviedli, na rozdiel od deja v epike (predstaveného rozprávaním, neutrálne v minulom čase) sa v dráme dej predváža pomocou dialógov postáv, čím sa vytvára dojem prítomnosti, aktuálnosti („tu a teraz“). Dramatický dej však takisto evokuje postupnosť, plynulosť, teda obsahuje časový zreteľ, ktorý utvára predstavu minulosti. Tento moment utvára v dráme napätie medzi prítomnosťou (dialóg) a minulosťou (dej).

V niektorých epochách sa dramatici snažili potlačiť „prítomnostný“ rozmer drámy a zblížiť ju s epikou aj prostredníctvom dôrazu na minulosť (priblíženie udalostí alebo osobnej minulosti). Minulosť sa v dráme uplatňuje pomocou rôznych postupov, napríklad zaradením prológu, rozprávania, ale aj falošného dialógu (rozhovoru postavy s „dôverníkom“, účelovou postavou, ktorá kladie otázky vysvetľujúce minulé udalosti a motivácie) i pomocou monológu (alebo

---

<sup>40</sup> Jozef Mistrík: *Dramatický text*. Bratislava: SPN, 1979, s. 131.

monologizáciou dialógu) zameraného na explikáciu minulosti, prípadne predstavením minulosti cez imaginárne výjavy.

### Kontrolné otázky

Napíšte, na základe akých kritérií sa vymedzuje dramatická situácia.

Uvedte päť fáz dramatického deja a stručne charakterizujte každú z nich.

Uvedte špecifiká dramatického deja v porovnaní s epickým dejom.

## ČAS A PRIESTOR

### Čas v dráme a divadle

Uvažovať môžeme o rôznych časových hľadiskách:

- Čas čítania alebo predvádzania je definovaný ako reálny čas z pozície čitateľa/diváka.

Štandardný čas predvádzania (dve až tri hodiny s prestávkou) sa ustálil v renesancii, zatiaľ čo v antike a stredoveku trvalo predvádzanie dramatických cyklov až niekoľko dní. Aj keď v období naturalizmu v 19. storočí sa objavili snahy stotožniť reálny čas s časom udalostí zachytených v diele, väčšinou je čas predvádzania/čítania kratší ako čas zachytený v diele.

- Čas dramatického diela (fikčný čas) je určený hlavným a vedľajším textom.

Dráma v antike a klasicizme zvyčajne rešpektovala požiadavku jednoty času (ktorou sa rozumelo zachytenie udalostí v časovom rozpätí 24 až 30 hodín). V iných obdobia vývoja drámy sa zachytával širší časový rámec – napríklad stredoveká dráma mohla zobrazovať udalosti od stvorenia sveta až po Kristovo zmŕtvychvstanie. Rovnako v shakespearovskej dráme sa objavovala prehistória a udalosti z minulosti podobne ako časové „skoky“. Novšia dráma (od 19. storočia) sa často venuje časovo širším udalostiam alebo osobnej histórii, resp. vnútornému psychickému času. Popri kontakte s epikou na premenu chápania času v dráme v 20. storočí vplýva aj lyrika a film (možnosť retrospektívy alebo časových skokov/strihov, tiež paralelné deje).

Ako sme už uviedli, aj v prípade dramatického diela rozlišujeme fabulu a sujet. Fabulou rozumieme udalosti v časovej a príčinnej postupnosti, rekonštruované dodatočne (po

oboznámení sa s celkom). Sujet predstavuje udalosti organizované dramatickým autorom spôsobom, ktorý je aktuálne predstavený čitateľovi/divákovi.

V dramatickom (i divadelnom) diele sa udalosti zvyčajne zhŕňujú. Čas sa preto javí „kondenzovaný“ a plynie rýchlejšie než reálny čas (napr. v Shakespearových hrách sa akcentuje psychologický čas popri reálnom časovom plynutí, postavy sa rýchlo a zásadne menia). Možné je však aj spomaľovanie a „zastavenie“ času, napríklad cez reminiscencie (vkladanie scén z minulosti) a reflexie či komentáre (monológ). Niektorí dramatici (najmä v 19. a 20. storočí) sa snažili stotožniť čas drámy s reálnym časom.

Špecifikom drámy (a divadla) je efekt sprítomnenia minulosti (hoci v slovesných časoch môže byť časté préteritum a futúrum, a rovnako námet drámy môže byť situovaný do minulosti alebo budúcnosti). V dráme sa číta alebo predvádza aktuálny úsek deja, čo spôsobuje dojem tranzitórnosti, kde prítomnosť rýchlo „upadá“ do minulosti a smeruje k budúcnosti.

Aj keď niektoré drámy sú ahistorické a dej sa javí „bezčasový“, častejší je prípad, že dramatické dielo odkazuje k vonkajšiemu (historickému) času. Deje sa tak zvyčajne prostredníctvom námetu a motívov, ale aj cez jazyk autora/doby. (Hoci, v novšej dráme sú pokusy zámerne jazyk archaizovať alebo „neologizovať“, a tak evokovať inú dobu.) Iným spôsobom vzťahovania sa k minulosti (v námete i jazyku) sú adaptácie a aktualizácie ako snaha prispôbiť minulosť súčasnosti.

### Priestor v dráme a divadle

Rozlišovať môžeme:

1. fiktívny dramatický priestor, ktorý je určený hlavným a vedľajším textom dramatického diela;
2. javiskový priestor – vytvorený pre účely inscenácie, ktorý nadobúda znakový charakter;
3. divadelný priestor, ktorý je reálny, materiálny a neutrálny (budova alebo iný priestor, v ktorom sa predvádza predstavenie).

Priestor môžeme charakterizovať aj pomocou série opozícií:

- určitý verzus neurčitý;

- plný verzus prázdny;
- otvorený verzus uzavretý;
- interiér verzus exteriér;
- prehľadný verzus neprehľadný.

### Divadelný priestor

Grécke slovo *theatron*, ktoré prevzali mnohé jazyky, znamenalo „miesto na divanie“, hľadisko: túto aktivitu vyjadruje aj slovenský ekvivalent<sup>41</sup>.

Zatiaľ čo pôvodne sa rôzne obrady a herné výjavy predvádzali v prírodnom alebo v chrámovom prostredí, v antike prišlo ku stavbe amfiteátróv (samotné slovo znamená „okolo/z oboch strán hľadiska“). Ich konštrukcia predznamenala neskorší vývoj divadelnej architektúry. Pôdorys amfiteátróv bol väčšinou oválny alebo kruhový. Priestor v strede sa nazýval orchestra a slúžil na vystúpenia chóru a hranie. V zadnej časti javiska bol umiestnený prístrešok (skéna), z ktorého sa neskôr vyvinula stabilná konštrukcia slúžiaca aj na prednášanie zásadných replík (napr. bohov). Parodos, dlhý prechod, umožňoval prístup hercov a chóru z bočnej strany do centrálného priestoru.

Stredoveké divadlo sa hralo v kostoloch alebo na verejných priestranstvách. Povaha dejov viedla k využívaniu viacerých simultánných hracích priestorov (tzv. pageants, mansions) alebo v Anglicku aj systém pojazdných javísk na vozoch, pričom každý voz zahral svoju scénu na rôznych miestach pred rôznym publikom.

V renesancii sa stavbou divadiel priestor obmedzil a zastrešil. Zo 16. storočia sú známe napríklad divadelné stavby v Londýne, napríklad Rose (1587) a Globe (1599, toto divadlo bolo znovu postavené v roku 1997). Alžbetínske divadlá boli väčšinou drevené a zastrešené, resp. javisko mohlo byť odkryté a zastrešené boli rady poschodových balkónov v hľadisku okolo javiska. Javisko bolo viditeľné z troch strán, členené na prednú a zadnú časť. Javisko čiastočne zasahovalo medzi divákov. Bolo väčšinou ešte vyprázdnené, s postrannými kulisami. Hrací priestor bol variabilnejší a členitejší, lebo sa používala predná a menšia zadná scéna s piliermi

---

<sup>41</sup> Slovo divadlo však obsahuje viaceré významy: neznamená len činnosť a formu umenia, ale väčšinou aj fungovanie inštitúcie i existenciu samostatnej budovy určenej na predvádzanie.

po bokoch a horná scéna (zvyčajne balkón so schodmi na predné javisko). Opona sa nachádzala len medzi predným a zadným javiskom. V rovnakom čase vznikli aj prvé divadelné budovy v Taliansku: vo Vicenze (1580) a Sabbionete (1590), prvá operná stavba vznikla v Benátkach v roku 1637. Talianske divadlo využívalo pohyblivé dekorácie, ktoré slúžili ako predchodca dnešných kulís. Dominantným typom od 17. storočia sa stalo tzv. kukátkové (skriňové) divadlo, ktoré umožňovalo viditeľnosť javiska viac-menej len z prednej strany<sup>42</sup>.

Tzv. historická budova Slovenského národného divadla na Hviezdoslavovom námestí v Bratislave z roku 1886 je dielom dvojice viedenských architektov Ferdinand Fellner (1847 – 1916) a Hermann Helmer (1849 – 1919), ktorí postavili približne päťdesiat divadiel v rôznych častiach bývalej rakúsko-uhorskej monarchie i v zahraničí, napríklad v Prahe, Brne, Karlových Varoch, Liberci, Salzburgu, Viedni, Budapešti, ale aj Záhrebe, Ľubláne, Sofii...

V dvadsiatom storočí sa obnovili experimenty s divadelným priestorom – napríklad odstránenie opony, zrušenie oddelenia hľadiska od javiska, hľadanie alternatívnych inscenačných priestorov (pouličné divadlo, prírodné divadlo, galerijné, ale aj industriálne priestory a miesta umožňujúce iný typ divadelného zážitku).

### Fiktívny priestor

Rôzne obdobia vývoja drámy využívali odlišné priestorové koncepty.

Amfiteátre v antike priniesli otvorený, nemenný a nekonkrétny priestor. Z hľadiska fiktívneho priestoru šlo najmä o verejné priestranstvá v kombinácii so súkromím. Nevhodné deje (akt pomsty, zabitie) sa odohrávali v imaginárnom priestore za javiskom, dôraz bol nie na videní týchto dejov, ale na zmysle.

Stredoveké divadlo sa orientovalo na kresťanstvo a priblíženie výjavov z Biblie, s čím sú spojené aj priestorové premeny. Zameraniu na duchovné skutočnosti vyhovovalo evokovanie miest

---

<sup>42</sup> Predná časť javiska pred oponou sa nazýva proscénium. Zadná stena javiska sa označuje ako prospekt. Nad javiskom je technický priestor nazývaný povrazisko. Pred javiskom môže byť znížený priestor pre orchestrisko.

spojených s osudmi biblických postáv, ale aj priblíženie cesty a putovania. Častým toposom v mnohých žánroch bol Kristov hrob.

Renesančné hry boli priestorovo variabilné, zachytávali interiéry i exteriéry: mohlo ísť o kontinenty, alebo o triádu city – country – court (mesto – vidiek – dvor). Samotné hry evokovali aj priestory za viditeľným (gobelínom, dvermi). V klasicizme sa v dramatickom deji uplatňovala jednota deja, času a miesta. Z hľadiska priestoru v hrách dominoval interiér, najčastejšie palácové komnaty. Romantizmus okrem interiérov priniesol do drámy exteriér ako indikátor voľnosti a slobody, alebo aj idyly a rozprávkovosti.

Realizmus v snahe o objektivizáciu precizuje aj priestorové situovanie dejov. Záujmu o komplexné zachytenie spoločenskej reality zodpovedali rôzne prostredia: salón, budoár, malomesto, dedina, mestská periféria, dom... Rozširovanie priestoru sa dialo naznačením dverí (vytvorenie imaginárnych priestorov). Psychologickej dráme vyhovoval priestor domu, ktorý zároveň obsahuje časový aspekt (pamäť). Premiestňovanie v rámci domu alebo vyjdenie do exteriéru často vyjadriло zmenu, riešenie. Objavilo sa vertikálne členenie alebo zadný hrací priestor (prehĺbenie priestoru). Záujem o subjektívnu realitu, vnútorný svet postavy, jej minulosť sa premietol aj do formy priestorových „zastavení“ (tzv. *Stationendrama* u A. Strindberga).

Symbolistická dráma opäť priniesla aj exteriér, často šlo o prírodu alebo záhradu. Objavil sa záujem o exotické miesta, primitívne civilizácie, odľahlé alebo až vesmírne priestory. Avantgarda sa zamerala aj na priemyselné alebo mestské priestory (napríklad Chicago v tvorbe B. Brechta).

Kontakt drámy s lyrikou, epikou, ale aj s filmovými a rozhlasovými technikami zasa umožnil rôzne experimenty – priestorové „prestrihy“, viaceré paralelné priestory, rovnaký priestor v rôznom čase, ale aj rozšírenie hracieho priestoru do hľadiska.

### Kontrolné otázky

Vysvetlite rôzne úrovne uvažovania o čase v dráme (divadle).

Aké sú charakteristiky dramatického času v porovnaní s reálnym časom?



Aké typy priestoru rozlišujeme?

Uvedte príklady na zmenu divadelného priestoru.

Uvedte základné charakteristiky fiktívneho dramatického priestoru v dvoch obdobiach vývoja drámy (divadla).

### ZATVORENÁ A OTVORENÁ FORMA DRÁMY

Rozlišovanie zatvorenej a otvorenej drámy priniesol nemecký teoretik Volker Klotz (nar. 1930) v roku 1960. Zatvorená (tektonická) a otvorená (atektonická) forma drámy sa rozlišuje na základe viacerých možných kritérií (deja, času, priestoru, postáv, replík, kompozície a i.)<sup>43</sup>. Pôvodná klasická (aristotelovská) dráma má zatvorenú formu, teda:

- jednotný a celistvý dej bez väčších exkurzov, ktorý sa rozvíja lineárne a zohľadňuje prehľadnú krivku výstavby napätia;
- zachováva jednotu času, približuje určený, zvyčajne kratší časový výsek;
- zachováva jednotu miesta, resp. minimalizuje priestorové zmeny, priestor je štylizovaný;
- postavy rešpektujú spoločenské bariéry, počet postáv je zvyčajne nižší a sú úzko previazané, dôraz sa kladie na ich prejav (slovný, pohybový);
- pre dej a významy hry je zásadné to, čo je vypovedané a určený jazykový štýl sa nenarúša;
- z hľadiska kompozície je dôraz na rádovo vyššej jednotke – dejstve, ktoré je autonómne a relatívne uzavreté.

V otvorenej forme:

- dej je členený, fragmentarizovaný, s bočnými líniami, rozvíja sa plošne;
- zachytáva väčší časový úsek;

---

<sup>43</sup> Základné rozdiely medzi „zovretou“ a otvorenou formou pomenúva napríklad Jozef Mistrík v knihe *Dramatický text*. Bratislava: SPN, 1979, s. 136 – 141.

- nedodržiava jednotu miesta, umožňuje zachytiť v priestore napríklad aj stavy vnútra, intimitu, na druhej strane zasa dejinné pohyby, davové scény, rovnako ako exteriéry alebo prírodné javy, priestor je „živý“;
- postavy prestupujú spoločenské bariéry alebo sa miešajú rôzne sociálne vrstvy, v hrách môže vystupovať väčší počet menej výrazných postáv, ale môžu sa akcentovať rôzne aspekty a prejavy postáv vrátane nevypovedaného;
- repliky a dialóg sú rozbiehavé, organizované niekedy asociatívne, dôležitú úlohu zohráva náznak;
- jazykový štýl môže byť narúšaný, norma uvoľnená;
- z kompozičného hľadiska sa otvorená forma utvára „zdola“, prostredníctvom výstupov a scén, ktoré môžu byť heterogénne a voľne radené.

Otvorená forma drámy je pre čitateľa/diváka zvyčajne menej náročná na vnímanie. Podľa Jozefa Mistríka sa otvorená forma blíži epike (dá sa vnímať cez aspekt rozprávania, správy, opisu)<sup>44</sup>.

### Kontrolné otázky

Charakterizujte zatvorenú formu drámy.

Charakterizujte otvorenú formu drámy.

### DIVADELNÁ INSCENÁCIA

Už počiatky divadla – hry, rituály, obrady a pod. – boli prejavmi duchovnej kultúry. Divadlo sprevádza človeka stáročia, aj keď v niektorých obdobiach a kultúrach sa naň vzťahovali náboženské výhrady, odsudzovalo sa a zatracovalo, resp. zakazovalo. Status divadla (a hercov) sa menil – bol predmetom znevažovania i obdivu (pochybnosti o charaktere a mravnosti verzus kult hereckých hviezd). Od približne 18. storočia sa stalo súčasťou reprezentácie spoločenskej elity (aj keď v ľudovom prostredí sa takisto vyskytovali divadelné prejavy), v 20. storočí prišlo zasa k demokratizácii divadla (aj z ideologických a výchovných dôvodov – divadlo pre masu).

---

<sup>44</sup> Jozef Mistrík: *Dramatický text*. Bratislava: SPN, 1979, s. 141.

Divadlo plní různé funkce – aj keď primárnymi sa javia byť umelecká (estetická) a zábavná, prípadne poznávací a výchovná, nezanedbateľná je tiež terapeutická funkcia divadla (pre jednotlivcov i pre spoločnosť)<sup>45</sup>.

Výskum divadla sa často zaoberá tzv. „nulovým bodom“ divadla, teda momentom, v ktorom sa pôvodné herné a performatívne aktivity zmenili na špecifické predvádzanie príbehov a konfliktov vytrhnuté z bežného života, resp. ponímané ako špecifická umelecká činnosť.

Český teatrolog a literárny historik Pavel Janoušek (nar. 1956) upozorňuje, že mnohé podujatia sa môžu javiť ako „divadelné“: napríklad módne prehliadky, exhibície, športové vystúpenia, ale aj politické diskusie a verejné vystúpenia. Kritérium „něco nějak“, resp. „to, co se hraje“ a „to, co se určitým způsobem představuje“ je vágne. „Řečeno s Peterem Brookem divadelní komunikace může nastat již ve chvíli, když po jevišti projde herec a je přítom viděn někým, kdo to přijme jako divadlo.“<sup>46</sup>

P. Janoušek preto uvádza, že divadelná výpoveď má niekoľko dôležitých špecifických aspektov:

- fikčný svet – schopnosť byť správou o svojbytnom svete utvorenom pomocou vlastných pravidiel;
- referencia – schopnosť vypovedať o realite aktuálneho sveta;
- ostenzia (ukázanie, vystavenie) – schopnosť ukázať a sémantizovať autentickú podobu predvádzajúcich osôb, predmetov, času, priestoru;
- performativita – schopnosť evokovať autentický zážitok hry „tu, teraz, medzi nami a pre nás“<sup>47</sup>.

Inscenácia je divadelnou realizáciou drámy na úrovni opakujúceho sa (teda relatívne fixného) invariantu (zatiaľ čo predstavenie je konkrétnym, jednorazovým predvedením inscenácie).

---

<sup>45</sup> Divadlo funguje tiež ako súčasť psychoterapie/arteterapie. Aplikáciou divadelnej praxe do oblasti vzdelávania vznikla dramatická výchova (drama in education), ktorá využíva prostriedky a postupy divadelnej praxe (stváranie postavy, hru, analýzu vzťahov) na vzdelávacie ciele i rozvoj osobnosti.

<sup>46</sup> Pavel Janoušek: Divadlo a text jako průnik fuzzy množin. In: *Text a divadlo*. Eds. Aleš Merenus – Iva Mikulová – Jitka Šotkovská. Praha: Academia, 2019, s. 36.

<sup>47</sup> Pavel Janoušek: Divadlo a text jako průnik fuzzy množin. In: *Text a divadlo*. Eds. Aleš Merenus – Iva Mikulová – Jitka Šotkovská. Praha: Academia, 2019, s. 41.

Divadelnú inscenáciu možno opísať z hľadiska vývoja od počiatočnej idey až ku konečnej realizácii, alebo štruktúrne, cez jednotlivé zložky, ktoré utvárajú konečnú syntézu.

Zatiaľ čo v európskom (najmä kontinentálnom) prostredí sa tradične utvoril systém stálych hereckých súborov, častou formou je tiež hosťovanie (súborov, ale aj jednotlivých divadelných profesií). Pre niektoré divadlá je príznačná výrazná profilácia, vďaka ktorej si vytvárajú aj vlastné publikum. Divadlo má kolektívny rozmer z hľadiska pôsobenia, ale aj z hľadiska tvorby: vyžaduje si zapojenie rôznych profesií vrátane technických (inšpicient, choreograf, šepkár, javiskoví technici, osvetľovači, garderóba, maskér, zvukár...) a prevádzkovo-organizačných pracovníkov<sup>48</sup>.

Základnými štruktúrnymi zložkami inscenácie sú

- dráma (dramatický text) a jej autor, prípadne dramaturg;
- hudba;
- scéna a kostýmy;
- herec;
- réžia.

Tieto súčasti inscenácie často korešpondujú s vývojom istého druhu umenia (napríklad hudby, výtvarného umenia, literatúry a pod.), ale aj s dobovými sociálnymi konvenciami (typ herectva).

### Dráma (dramatický text) a dramatik

Dramatický text obsahuje aj viaceré indície ohľadne (možného) inscenovania – napríklad zmienky o priestore, prejavoch postavy a pod. J. Mistrík preto v dramatickom texte rozlišuje lingvistické prostriedky, paralingvistické prostriedky (zvuk a pohyb) a extralingvistické prostriedky (kam zaraďuje dekoráciu, rekvizity, svetlo, zvuk-hudbu-hluk)<sup>49</sup>.

---

<sup>48</sup> Fungovanie divadiel má samozrejme aj ekonomický rozmer. Ako kuriozitu možno uviesť, že hodnota jedného herného dňa v antike bola údajne dvadsaťpäť koní a náklady na jedno stredoveké mystérium v prepočte na situáciu v roku 1987 by boli štyri milióny dolárov. Pozri Jan Hyvnar: Provoz divadelní instituce. In: Stanislav Perkner – Jan Hyvnar: *Řeč dramatu*. Praha : Horizont, 1987, s. 204.

<sup>49</sup> Jozef Mistrík: *Dramatický text*. Bratislava: SPN, 1979. (Členenie a jednotlivé prostriedky sú priblížené v kapitole 3: Základné výrazové prostriedky dramatického textu, s. 46 – 109).

Ako sme už viackrát uviedli, postavenie dramatického textu a jeho autora (spisovateľa, dramatika) sa počas vývoja drámy a divadla menilo. Z hľadiska hierarchie zložiek inscenácie mohol predstavovať dominantnú alebo ustupujúcu zložku.

### Scéna a scénograf

Scéna (odvodené od gréckeho „skēnē“) je trojrozmerné vizuálne riešenie (dekorácií, kulís, svetla, rekvizít), do ktorého sú „umiestnení“ herci, teda konkretizácia prostredia pre hercov, ale aj pre divákov. Scénografia zahŕňa proces od nákresu až po hmotnú realizáciu v priestore.

Pri vytváraní scény sa popri materiálnej rovine zohľadňuje aj znaková rovina (výpovednosť, významy priestorového riešenia) a štylistická rovina (podieľanie sa na vytvorení istého štýlu, výrazu hry).

Tvorba scény je na pomedzí výtvarného a divadelného diela (autormi scénického návrhu boli v minulosti aj maliari).

Základnými kritériami na opis scény sú napríklad vyplnenie alebo vyprázdnenie scény, funkčnosť predmetov, viditeľnosť (svetlo alebo tma), resp. aj atribúty ako dekoratívnosť, pompéznosť, výtvarnosť a pod.

Maľované dekorácie, ktoré vytvorili iluzívne priestory (napr. palác, námestie, časom aj interiéry), sa začali používať v renesancii. Realizmus a najmä naturalizmus sa snažili o čo najväčšie zblíženie scény v divadle s realitou a začali pracovať s hĺbkou javiska (3D). Obdobie modernizmu prinieslo do scénografie výraznú výtvarnosť. Vynájdenie fotografie a filmu viedlo k zakomponovaniu snímok alebo filmovej projekcie do inscenácie; filmová projekcia sa často využíva aj v súčasnom divadle.

Dôležitú úlohu zohráva osvetlenie scény, na ktoré sa v minulosti používali sviečky, olejové a plynové lampy. Od 20. storočia sa využíva sústava rôznych typov svetiel, reflektorov a filtrov. Osvetlenie sleduje nielen aspekt viditeľnosti, ale aj významové kvality (prostredníctvom farby, intenzity a zacielenia svetelného kužela).

### Kostým (a maska): kostýmový výtvarník

Masky a kostýmy boli súčasťou divadelného predstavenia už v antike. Neskoršie etapy vývoja divadla prispôbovali odev hercov voľným predstavám o historických epochách. Až od polovice 18. storočia sa objavila snaha v zložke kostýmu rešpektovať historičnosť, ako aj sociálne a geografické situovanie deja. Kostým bol spočiatku súčasťou hereckej výbavy („fundusu“), neskôr sa stal majetkom divadla, ktorý sa uskladňuje v depozite. Pri tvorbe kostýmov sa môže akcentovať funkčnosť alebo výtvarná štylizovanosť. Využitie masiek je v súčasnosti v európskom divadle vysoko príznakové.

### Hudobník a hudba

Hudba môže v inscenácii:

- slúžiť na dokreslenie deja a dotvorenie atmosféry;
- môže byť súčasťou štruktúry inscenácie (funkcia prepojenia častí alebo vytvorenie istého rytmu);
- zatiaľ čo v činohre je sprievodnou zložkou, vo viacerých divadelných žánroch je základnou zložkou (opera, balet, výrazový tanec, ale aj opereta, melodráma). Mnohé hudobné skladby pre divadlo môžu byť použité aj mimo divadla (koncertne, nahrávky).

### Herec a postava

Viacerí teoretici divadla sa zhodujú v názore, že ústrednou zložkou inscenácie je herec – bez neho divadlo nie je možné, zatiaľ čo iné zložky v ňom absentovať môžu.

Herec stváraňuje postavu, v procese naštudovania roly fixuje jej prehovor, konanie, pohyby. V priebehu storočí boli vypracované mnohé návody na stvárnenie postáv a vznikli mnohé herecké školy. Základné postoje k herectvu sa dajú vyjadriť ako

- odstup od postavy;
- identifikácia s postavou;
- „sebaodovzdanie“ (samovoľné, neusmerňované vytvorenie postavy, či už v dôsledku podvedomého alebo nadprirodzeného procesu).

Francúzsky osvietenec filozof Denis Diderot (1713 – 1784) v dialógu *Herecký paradox* (1770) priblížil základnú dilemu medzi rozumovým a emocionálnym prístupom, medzi predstavovaním alebo prežívaním postavy, pričom sa nestotožňoval s prílišným vciťovaním do postavy.

Formovanie herectva od 20. storočia výrazne ovplyvnili osobnosti režisérov.

### Režisér a inscenácia

Francúzske slovo „regie“ má význam prevádzkovanie (preto sa na označenie umeleckej réžie vo francúzštine používa aj „mise en scène“).

Úlohou režiséra je zjednotenie parciálnych zložiek a vytvorenie celku inscenácie v procese od prvotnej spolupráce s dramatikom (respektíve dnes skôr dramaturgom) cez prácu s hereckým súborom až po premiéru a následné predstavenia.

Za predchodcov réžie možno považovať činnosť didascula (ktorý v antickom Grécku viedol skúšky s chórom a skladal hudbu) a domina (ktorý v Ríme zostavoval repertoár, zvyčajne bol aj hercom). Niektoré aspekty réžie v stredoveku plnili kňazi. Neskôr sa im venoval buď samotný autor divadelného diela, vedúci divadelnej spoločnosti alebo niektorý z hercov.

K zásadným režisérskym osobnostiam 20. storočia, ktoré ovplyvnili európske (väčšinou i americké) divadlo, patrili napríklad Konstantin Sergejevič Stanislavskij (1863 – 1938), Vsevolod Emilievič Mejerchoľd (1874 – 1940), Edward Gordon Craig (1872 – 1966), Max Reinhardt (1873 – 1943), Bertold Brecht (1898 – 1956) a ďalší<sup>50</sup>.

Meno Konstantina Sergejeviča Stanislavského sa spája predovšetkým s Moskovským umeleckým (akademickým) divadlom (MCHT, MCHAT), ale aj s hereckou prípravou v USA, kde jeho systém hereckej prípravy prevzali Lee Strasberg (1901 – 1982) a Michail Čechov (Michael

---

<sup>50</sup> K ďalším známym konceptom režijnej a hereckej práce možno zaradiť „eurytmiku“ Émila Jaquesa-Dalcroza (1865 – 1950), „divadlo krutosti“ Antonina Artauda (1896 – 1948), „nahé divadlo“ Jerzyho Grotowského (1933 – 1999) a i. Z prehľadných prác dostupných v slovenčine možno odporúčať prácu Miloša Mistríka *Herecké techniky 20. storočia*. Bratislava: Veda, 2018 a ním editovanú publikáciu *Max Reinhardt a /und Bratislava*. Bratislava: Veda, 2019.

Chekhov, 1891 – 1955). Stanislavského metóda sa označuje za psychologický realizmus. Jej základom bola hercova schopnosť prežívania. Dôraz sa kládol na prirodzené, pravdivé a intuitívne stvárnenie postavy (preosobnenie, preduševnenie, stelesnenie, teda „oživenie“ postavy). Herec sa preto musel zbaviť naučených konvencií a pripraviť sa na rolu fyzicky i psychicky. Dobrý herec musel mať isté predispozície (napríklad citovú pamäť a pamäť tela, predstavivosť, schopnosť plynulo prejsť z reality do fikcie a pod.), aby vedel dosiahnuť spontaneitu vo vyjadrení psychiky postavy, jej pohybov, gest... Proces hereckej práce smeroval od prežívania k predstaveniu postavy. Stanislavskij sa venoval najmä vzťahu medzi postavou a hercom, prípadne režisérom, menej iným zložkám inscenácie (napríklad výtvarnej a hudobnej zložke, ale aj postaveniu a úlohe diváka: počas jeho vedenia MCHAT sa postavila nová divadelná budova MCHAT, ktorá umožňovala lepší kontakt hľadiska s javiskom, ale divák zostával pasívny a izolovaný v prítmí hľadiska).

Vsevolod Emilievič Mejerchoľd sa po počiatočnej spolupráci so Stanislavským vydal vlastnou cestou, do ktorej sa premietli viaceré prvky: inšpirácie z ruského ľudového (jarmočného) divadla, ázijské divadlo, artistnosť symbolistického divadla i experimentálny charakter viacerých dobových divadelných avantgárd (najmä futurizmu a konštruktivizmu). Zmena politických a spoločenských pomerov po revolúcii v roku 1917 Mejerchoľda viedla k záujmu o nové divadelné formy a prejavy: divadlo pre masy, mítingové divadlo, agitačné divadlo, zhromaždenia, sprievody, prehliadky, sviatky, ktoré napĺňali predpoklad divadelnosti. Mejerchoľdova koncepcia hereckej práce sa označuje ako biomechanika. Išlo o sériu telesných cvičení, ktoré mali hercom pomôcť vyjadriť aj škálu pocitov. Dôležitú úlohu zohrávala hercova kontrola nad pohybom a prejavom, vrátane schopnosti zastaviť reakciu, zriecť sa reakcie: išlo o premyslený tréning herca budúcnosti, ktorý využíva telo ako stroj. Na rozdiel od Stanislavského základom teda nebolo psychologické herectvo, ale reagovanie herca na vytvorenú situáciu: z pohybu vychádzala myšlienka a z nej slovo. Mejerchoľd vo svojej koncepcii zohľadnil psychologický a neurologický výskum reflexov, poznatky z fyziológie ľudského tela, ale aj z ekonómie (redukcia neúčelných krokov a pohybov, šetrenie energie a pod.). Mejerchoľdove inscenácie sa vyznačovali výtvarnosťou a experimentom s kompozíciou, vrátane využitia techník montáže (známej z výtvarného umenia a filmu); do inscenácií boli



zakomponované aj prvky populárnej kultúry (akrobacia, estráda, pantomíma). Premyslené aranžovanie hercov v priestore, rytmické zosúladenie ich pohybov viedlo k dokonalému vizuálnemu dojmu. Tieto postupy sa neskôr účelovo využili na obvinenie Mejerchoľda z „formalizmu“<sup>51</sup>.

Angličan Edward Gordon Craig vo svojich teóriách a režijnej praxi odmietol nielen psychologizmus, ale aj dominanciu herca (ktorého v dôsledku kultu hereckých hviezd považoval za preceňovaného, márnivého, zároveň nedostatočne erudovaného a emočného). Herec sa mal úplne podriaďiť diktátu režiséra a prísnej sebadisciplíne (v tomto duchu viedol aj hereckú školu vo Florencii). Craiga zaujímali archaické prejavy kultúry a duchovnosti (rituály, mýty, obrady), ktoré chcel sprostredkovať aj moderným divadelným výrazom. Poprel literárnosť v divadle, dôraz kládol na scénu, rytmus, sošnosť výjavov, statické a štylizované herectvo. Herca chcel pretvoriť na „nadbábku“ – v hereckom prejave mala namiesto prirodzeného telesného prejavu dominovať vznešenosť, dôstojnosť, božskosť a krása.

Pôvodom rakúsky režisér Max Reinhardt (vlastným menom Goldmann) sa preslávil hľadaním originálneho štýlu pre každú inscenovanú hru. Snažil sa o invenčnosť a prepracovanie všetkých zložiek (detaily pohybu, scény, svetla, zvuku a pod.) Využíval experimenty s divadelným priestorom a technické novinky (otáčavé javisko, elektrické a farebné svetlo a pod.)

S menom dramatika a režiséra Bertolda Brechta sa spájajú predovšetkým pojmy „epické divadlo“ a „odcudzenie“ (technika odcudzenia, aj „scudzujúci efekt“). Brecht zámerne poprel dramatickú tradíciu, ktorá stavala na vytvorení umeleckej ilúzie a viedla diváka (ale aj herca) k emočnej zainteresovanosti na predvádzaných dejoch. Brecht chcel namiesto toho stimulovať racionálnosť, kritickosť, odstup, pozorovanie dejov u diváka (i herca). Herec nemal postavu prežívať, ale predvádzať, resp. na ňu nazerať a ukazovať možné spôsoby správania vrátane naznačenia alternatívy (toho, čo postava nerobí). „Odcudzenie“ umožnili aj pomocné prostriedky, ako napríklad replika v 3. osobe (namiesto výpovede „za seba“ v 1. osobe), posun

---

<sup>51</sup> Mejerchoľd bol v rámci stalinských „čistiek“ uväznený v roku 1938 a o dva roky neskôr popravený.

do minulosti (rušiaci „tu a teraz“) alebo vyslovenie vedľajšieho textu (scénických poznámok)<sup>52</sup>. Epické divadlo rezignovalo na krivku výstavby dramatického deja. Dej bol fragmentarizovaný, prerušovaný, rozvíjal rôzne línie, prostredníctvom montáže spájal hrané časti so songami, komentármi, ale aj titulkami. Na zrušenie divadelnej ilúzie slúžilo aj odhalenie technických prvkov (svetiel, premeny kulís), osvetlenie hľadiska a zrušenie jeho oddelenosti od javiska. Jednotlivé zložky inscenácie Brecht teda zámerne oddeľoval od seba (herca od postavy, text od hudby, hľadisko od javiskového priestoru a pod.).

Začiatky slovenského profesionálneho divadelníctva ovplyvnili najmä K. S. Stanislavskij a V. E. Mejerchoľd, prítomné bolo tiež povedomie o tvorbe M. Reinhardta. V druhej polovici 20. storočia sa okrajovo využili impulzy z teórií B. Brechta, tvorba ďalších osobností bola známa menej alebo vôbec nie, s ohľadom na ideologické rozdiely medzi východným a západným blokom. K slovenským priekopníkom divadelnej réžie po utvorení profesionálneho Slovenského národného divadla (vzniklo v roku 1920) boli pôvodne herci – Janko Borodáč (1892 – 1964), Ján Jamnický (1908 – 1972), Andrej Bagar (1900 – 1966) a ďalší, ktorí postupne v medzivojnovom období vystriedali prvých českých režisérov Slovenského národného divadla.

### Príprava inscenácie

Inscenácie sa zaraďujú do repertoáru divadiel na základe dramaturgického plánu, ktorý pripravuje dramaturgické oddelenie divadla (dramaturg).

Pri príprave konkrétnej inscenácie vzniká režijný plán, na ktorom sa podieľajú okrem režiséra aj dramaturg, scénograf, kostýmový výtvarník, prípadne ďalšie divadelné profesie.

Po určení hereckého obsadenia sa najprv realizuje rozbor hry a čítané skúšky, po ktorých nasledujú skúšky na javisku (ich cieľom je napríklad rozostavenie hercov v priestore, zosúladenie príchodov a iné časti tvorby inscenácie). Tvorivé skúšky sa konajú už so zapojením ostatných zložiek inscenácie (kostýmy, rekvizity, svetlo...). Pri vzniku inscenácie sa tvorí inscenačná kniha, ktorá zachytáva prípadné úpravy a poznámky k realizácii.

---

<sup>52</sup> Miloš Mistrík: Odcudzovací efekt Bertolda Brechta. In: *Herecké techniky 20. storočia*. Bratislava: Veda, 2018, s. 210.

## Divák

Dejiny divadla (jeho aktérov) sú spracované, avšak menej pozornosti vo výskume sa venuje dejinám diváka. Zatiaľ čo v antike divadelné predstavenia boli dostupné širokým vrstvám, neskôr (výrazne od renesancie) prišlo k vyčleneniu divákov podľa vrstiev. V etape národného obrodovania pristúpilo vo väčšej miere vytváranie divákov na základe jazykovom a národnom. Aj keď oddychová a zábavná funkcia divadla bola prítomná od jeho počiatkov, v 19. storočí sa objavilo aj ďalšie členenie, na komerčnú a umeleckú produkciu.

V rámci divákov sa niekedy rozlišuje medzi obecnstvom a publikom. Obecnstvo sú diváci prítomní na konkrétnom predstavení. Publikum sa používa ako súhrnné označenie istej „cieľovej“ skupiny divákov (detské publikum, intelektuálne publikum, publikum niektorej divadelnej scény, bratislavské publikum, publikum navštevujúce istý typ inscenácie a pod.)<sup>53</sup> Súčasťou návštevy divadla je dodržanie istej konvencie, napríklad neviditeľnej „štvrtej“ steny, ktorá delí javisko od hľadiska, zhasnutie svetiel v hľadisku a pod.; subverzia týchto konvencií je samozrejme príznaková.

## Kontrolné otázky

Aké funkcie plní divadlo?

Aké sú základné aspekty divadelnej výpovede?

Uvedte základné zložky divadelnej inscenácie.

Stručne charakterizujte typy herectva a predstavy niekoľkých režisérov 20. storočia o hereckej príprave.

## DRÁMA V KRÍZE?

Vzhľadom na vývoj európskej drámy a divadla od antiky po súčasnosť je len ťažko udržateľná predstava „absolútnej drámy“<sup>54</sup>, teda normatívneho, „ideálneho“ invariantu, ktorý sa po

---

<sup>53</sup> Súčasťou konkurenčných vzťahov bolo aj vytvorenie skupiny divákov najatých autorom alebo hercom na podporu predstavenia alebo neúspech konkurencie (tzv. divadelná klaka).

<sup>54</sup> Termín „absolútna dráma“ použil napríklad Péter Szondi (1929 – 1971) v práci *Teória modernej drámy* (pôvodne v nemčine 1956, slovenský preklad Bratislava: Tatran, 1969).

stáročia pridrižiava teoretických postulátov. Najmä 20. storočie, ktoré stavia do popredia originalitu, prinieslo zásadnú zmenu aj v chápaní drámy.

### Modernizmus

Nemecký literárny vedec maďarského pôvodu Péter Szondi vo svojej knihe *Teória modernej drámy* (ktorá pôvodne vyšla v nemčine v roku 1956, a tak zachytáva stav v prvej polovici 20. storočia) považuje prelom 19. a 20. storočia za zlom vo vývoji druhu. Kríza drámy sa prejavila odklonom od konceptu „absolútnej“ drámy v diele viacerých dramatikov (napr. tvorba Henrika Ibsena, Antona Pavloviča Čechova, Augusta Strindberga, Mauricea Maeterlincka alebo Geoga Hauptmanna).

V priebehu prvej polovice 20. storočia sa podľa Szondiho uskutočnili aj „pokusy o záchranu“ (napríklad existencialistická dráma), ktoré sa niekedy prejavili inováciou v oblasti žánru (jednoaktovka, konverzačná hra), resp. formy (politické divadlo, epická dráma, montáž, vnútorný monológ a spomienka a pod.).

### Postmoderna a postdramatické divadlo

Ďalšou etapou, ktorá problematizuje teóriu drámy, je postmoderna, aj keď Patrice Pavis uvádza, že filozofia postmodernizmu sa v divadle príliš neuplatnila<sup>55</sup>. Postmoderna sa v dráme a divadle prejavuje všeobecnými a pomerne vágnymi kritériami (ktoré čiastočne uplatnila už etapa modernizmu):

- tendenciou k heterogénosti a kombinácii viacerých prvkov s cieľom narušiť jednotnosť žánru, štýlu, tradície;
- popieraním hierarchie prvkov;
- absenciou zásadného jednotiaceho významu;
- vzájomnou konkurenciou významov;
- tendenciou k prezentovaniu autora (herca, režiséra) viac než reprezentovaním postáv a príbehu;

---

<sup>55</sup> Patrice Pavis: Postmoderné divadlo. In: *Divadelný slovník*. Bratislava: Divadelný ústav, 2004, s. 316 – 317.

- prvkami performancie, happeningu, udalosti.

O diferencovanie postmoderného divadla medzi sedemdesiatymi až deväťdesiatymi rokmi 20. storočia (v západoeurópskych podmienkach – pozn. D. G. K.) sa preto pokúsil nemecký teoretik Hans-Thies Lehmann (nar. 1944). V rámci postmoderného divadla rozlišuje: „divadlo dekonštrukcie, multimediálne divadlo, obnovené tradičné/konvenčné divadlo, divadlo gest a pohybu“<sup>56</sup>.

Ako znaky postmoderného divadla uvádza

- viacvýznamovosť;
- procesualnosť;
- heterogénnosť;
- netextualitu;
- viackódovosť;
- subverzívnosť;
- aktéra ako tému a postavu;
- deformáciu;
- dekonštrukciu atď.,

zároveň však takisto konštatuje, že viaceré z týchto prvkov boli prítomné v dráme a divadle už podstatne skôr.

Ponúka preto odlišný koncept, ktorý označuje ako *postdramatické divadlo*. Jeho znakmi sú: nehierarchickosť, simultánnosť, hra s množstvom a hustotou znakov, preplnenosť, muzikalizácia, telesnosť, konkrétnosť, reálnosť. V rámci konceptu skúma aj otázky performancie, textu, priestoru, času, ale aj tela a médií.

### Dráma a divadlo optikou „fuzzy“ množiny

Reakciou na koncept postdramatického divadla sú snahy o návrat divadla k „novej dráme“, ale aj pokusy integrovať súčasné („nenormatívne“, „postdramatické“) divadelné prejavy do

---

<sup>56</sup> Hans Thies Lehmann: Postmoderné a postdramatické. In: *Postdramatické divadlo*. Bratislava: Divadelný ústav, 2007, s. 22.

teoretického uvažovania. Napríklad Pavel Janoušek argumentuje, že vzhľadom na vývoj v priebehu posledného storočia je reálnejšie uvažovať o dráme a divadle ako o systéme s centrom a perifériou, kde niektoré javy vykazujú vysokú podobnosť s normou (tendujú viac k centru) a iné sú stavané na odchýlkach, experimentoch, narúšaní noriem (a teda sa ocitajú na okrajoch množiny). Takáto predstava sa odvíja od konceptu „fuzzy“ (neostrej) množiny<sup>57</sup>, teda množiny s nejasnými, rozplývavými sa okrajmi.

Zároveň to umožňuje skúmať vzťah medzi divadlom a textom v duchu štrukturálnej lingvistiky ako vzťah medzi jazykovým systémom a konkrétnymi prehovormi. P. Janoušek tiež upozorňuje, že „...drama je pouze jednou z mnoha možných podob textu v divadle... textová složka je organickou součástí utváření každé divadelní inscenace“.<sup>58</sup> Uvádza tiež, že divadlo „je vždy spjato s větším či menším počtem textů, které tak či onak doprovázejí proces vzniku, projektování, fixace, provozování a recepce divadelního díla.“<sup>59</sup> Janoušek vo svojej argumentácii precizuje pojmy text a divadlo, upozorňuje na narastajúce množstvo „pre-textov“ a „post-textov“ (sprievodných textov), ktoré sa niekedy stávajú dôležitejšími než samotné dielo. Následne sa venuje divadlu ako forme umeleckej komunikácie, „subjektmi“ v divadle (otázka autorstva a kolektívneho charakteru divadelnej komunikácie).

P. Janoušek rozlišuje medzi textom (lingvistickým a literárnym východiskom), divadelným projektom a divadelným dielom. Divadelný projekt je „specifický – myšlený či určitým dílčím způsobem fixovaný – sémiotický čin, programující divákovy vjemy vizuální a zvukové tak, aby mu byl předveden určitý fikční svět.“<sup>60</sup> Do divadelného projektu sa premietajú systémové, dobové i individuálne autorské inštrukcie. Projekt divadelného diela má tendenciu k fixácii (graficky, vizuálne, ale aj pamäťovo).

---

<sup>57</sup> Teóriu fuzzy množín formuloval americký matematik azerbajdžanského pôvodu Lofti Zadeh (1921 – 2017) v roku 1965.

<sup>58</sup> Pavel Janoušek: Divadlo a text jako průnik fuzzy množin. In: *Text a divadlo*. Eds. Aleš Merenus – Iva Mikulová – Jitka Šotkovská. Praha: Academia, 2019, s. 21.

<sup>59</sup> Pavel Janoušek: Divadlo a text jako průnik fuzzy množin. In: *Text a divadlo*. Eds. Aleš Merenus – Iva Mikulová – Jitka Šotkovská. Praha: Academia, 2019, s. 22.

<sup>60</sup> Pavel Janoušek: Divadlo a text jako průnik fuzzy množin. In: *Text a divadlo*. Eds. Aleš Merenus – Iva Mikulová – Jitka Šotkovská. Praha: Academia, 2019, s. 39.

Pri vyrovnávaní sa s (ne)udržateľnosťou ideálu „absolútnej“ drámy, teda s „krízou drámy“

Janoušek vymedzuje:

- prvú etapu („prvé dejstvo“) – snahu udržať tvar jeho zmenou (napríklad v tvorbe Henrika Ibsena alebo Antona Pavloviča Čechova);
- ďalšou etapou („druhé dejstvo“) je tematizovanie subjektivizácie výpovede, ktorá sa následne prejavuje lyrizáciou alebo epizáciou drámy;
- nasleduje etapa („intermezzo“) literarizácie drámy ako sebapoznávania divadla, kde dráma anticipuje neskorší vývoj divadla. Deje sa tak napríklad zdôraznením informácií o požadovanej javiskovej forme (technické poznámky, evokácia atmosféry až po postdramatické štylizácie textu);
- „tretím dejstvom“ je ostenzia autenticity, resp. posun od referencie k ostenzii.

Zatiaľ čo referencia je výpoveď o realite tohto sveta (v divadle realizovaná znakovou, umeleckou formou), ostenzia je „vystavenie“ reality, komunikovanie prostredníctvom jednoduchého ukázania, predvádzania.

Divadlo začína klásť dôraz na autenticitu, „pravdu“, každodennosť (vrátane provokujúcich tém a osôb), teda mimoumeleckú realitu (prípadne v kombinácii s umeleckou).

Dôraz na ostenziu a performativitu považuje Janoušek za kľúčové pri chápaní konceptu postdramatického divadla, ktoré „programovú útočí na ‚zastaralou‘ predstavu literárneho jazyka jako dominantního nástroje divadelní komunikace a optimální formy mezilidského dorozumívání se prostřednictvím umění... Pokud je tedy připuštěn jazyk a text, tak ve své autentické, tj. neumělecké, podobě, která má být pravdivější než cokoli, co si dokáže vymyslet dramatik.“<sup>61</sup>

Divadelný text je možné „oddramatizovať“ rôznymi spôsobmi: napr. prezentovaním len scénických poznámok, odstránením označenia, ktorá postava hovorí, experimentovaním so slovesnou osobou hovoriaceho, tendenciou k dokumentárnemu divadlu. Ďalšími prejavmi sú

---

<sup>61</sup> Pavel Janoušek: Divadlo a text jako průnik fuzzy množin. In: *Text a divadlo*. Eds. Aleš Merenus – Iva Mikulová – Jitka Šotkovská. Praha: Academia, 2019, s. 20.

rôzne divadelné koncepty: ostentizácia autentického priestoru, predmetu alebo ľudí, tela, nahoty, divadlo bez ľudí (len so zapojením hudby a predmetov), vtiahnutie diváka do scénickej akcie a/alebo virtuálneho časopriestoru (imerzné divadlo), divadlo ako improvizácia alebo spoločná participácia na rozvíjaní hry vo fikčnom svete (LARP = live action role play), a pod. P. Janoušek konštatuje, že divadlo „prizpôsobuje se perspektivě, z níž je současná euroamerická civilizace schopna a ochotna nahlížet svůj svět.“<sup>62</sup>

### Kontrolná otázka

Aké zmeny sa udiali v dráme a divadle (a ich teoretickej recepcii) v období moderny a postmoderny?

### ČO SI VŠÍMAŤ PRI ŠKOLSKEJ ANALÝZE DRAMATICKÉHO TEXTU

Nasledujúce kategórie vám môžu pomôcť pri školskej interpretačnej analýze dramatického textu.

#### **Postavy:**

- počet postáv
- úloha postáv v hre - hlavná postava, antagonista, postavy podporujúce hlavnú postavu a antagonistu, vedľajšie postavy vrátane davu, ich úloha
- charakterizácia a prejavy postáv vo vedľajšom i hlavnom texte – základná autorská charakteristika, vytváranie predstavy o postave na základe hlavného a vedľajšieho textu: zástoj postavy (miera zapojenia do dialógov, prítomnosť monológu), indície fyzického prejavu (konanie), premena postavy v deji
- podoba repliky a dialógu

#### **Dej**

- rekonštrukcia fabuly, konfrontácia fabuly a sujetu hry
- prepojenie deja s kompozíciou (členenie deja v dejstvách)

---

<sup>62</sup> Pavel Janoušek: Divadlo a text jako průnik fuzzy množin. In: *Text a divadlo*. Eds. Aleš Merenus – Iva Mikulová – Jitka Šotkovská. Praha: Academia, 2019, s. 99.



- základný konflikt, ďalšie konflikty, ich zaradenie do fázy deja
- vývoj krivky napätia v jednotlivých fázach deja a častiach hry
- členenie deja na výstupy a scény
- analýza dramatických situácií

### **Priestor a čas**

- priestorové indície dané hlavným a vedľajším textom: kde sa odohráva dej
- stálosť alebo zmena priestoru (v súvislostiach s postavou a dejom)
- charakteristiky priestoru
- časové indikácie: v akom období sa odohráva dej, aký dlhý časový úsek zachytáva, do akej miery je zachovaná časová postupnosť a aká je miera časových „skokov“, či hra zachytáva len fyzikálny, vonkajší čas, alebo aj vnútorné, subjektívne vnímanie času

### **Kompozícia hry**

- členenie na dejstvá, výstupy, scény
- súvis formálneho členenia s významami (resp. aj s divadelnou praxou)

### **Žáner**

- korešpondovanie s „normatívnou“ podobou žánru alebo miera inovácie žánru

### **Účinok**

- významy súvisiace s látkou a témou hry
- ladenie hry, emočný efekt na čitateľa/diváka

## ZÁKLADNÁ LITERATÚRA

ARISTOTELES: *Poetika*. Praha: Gryf, 1993. ISBN 80-85829-01-0

BALME, Christopher: *Úvod do divadelnej vedy*. Bratislava: Divadelný ústav, 2018. ISBN 978-80-8190-040-2

CARLSON, Marvin: *Dejiny divadelných teórií*. Bratislava: Divadelný ústav, 2006. ISBN 8088987237

DROZD, David: *Kapitoly z teorie dramatu*. Olomouc: UP, 2013. ISBN 978-80-244-3642-5

FISCHER-LICHTE, Erika: *Dejiny drámy*. Bratislava: Divadelný ústav, 2003. ISBN 8088987474

FREYTAG, Gustav: *Technika dramatu*. Praha: KDP, 1944.

HODROVÁ, Daniela: - *na okraji chaosu* -. Praha: Torst, 2001. ISBN 80-7215-140-1

HOŘÍNEK, Zdeněk: *Drama, divadlo, divák*. Brno: Janáčkova Akademie múzických umění, 1991. ISBN 8085429020

HRABÁK, Jiří: *Poetika*. Praha: Československý spisovatel, 1973.

JANOUŠEK, Pavel: Divadlo a text jako průnik fuzzy množin/Úvaha nejen teoretická. In: *Text a divadlo*. (Eds. Merenus, Aleš – Mikulová, Ivan – Šotkovská, Jitka). Praha: Academia, 2019, s. 15 – 113. ISBN 9788020031082

KARVAŠ, Peter: *Úvod do základných problémov divadla*. Bratislava: Tália, 1994. ISBN 80-85718-18-9

LUKEŠ, Milan: *Umění dramatu*. Praha: Melantrich, 1987.

MISTRÍK, Jozef: *Dramatický text*. Bratislava: SPN, 1979.

MISTRÍK, Miloš: *Herecké techniky 20. storočia*. Bratislava: VEDA, 2018. ISBN 9788022416450

MOJŽIŠOVÁ, Iva – POLÁČKOVÁ, Dagmar: *Slovenská divadelná scénografia / Slovak Stage Design 1920 – 2000*. Bratislava: Divadelný ústav, 2004. ISBN 8080590958

MORAVČÍKOVÁ, Henrieta – DLHÁŇNOVÁ, Viera: *Divadelná architektúra na Slovensku*. Bratislava: Divadelný ústav, 2011. ISBN 9788089369355

- MRLIAN, Rudolf (Ed.): *Teória dramatických umení*. Bratislava: Tatran, 1979.
- MUKAŘOVSKÝ, Jan: Dvě studie o dialogu. I. Dialog a monolog (1940). II. K jevištnímu dialogu (1937). In: *Kapitoly z české poetiky. Díl první. Obecné věci básnictví*. Praha: Nakladatelství Svoboda, 1948, s. 129 – 153 a 154 – 156.
- MUKAŘOVSKÝ, Jan: O divadle a filmu. In: *Studie I.* (Ed. Červenka, Miroslav – Jankovič, Milan). Brno: Host, 2007, s. 391 – 472. ISBN 8072942395
- PAŠTEKA, Július: *Eseje o svetových dramatikoch*. Bratislava: NDC, 1998. ISBN 8085455838
- PAVIS, Patrice: *Divadelný slovník*. Bratislava : Divadelný ústav, 2004. ISBN 8088987245
- PERKNER, Stanislav – HYVNAR, Jan: *Řeč dramatu*. Praha : Horizont, 1987.
- STAIGER, Emil: *Základní pojmy poetiky*. Praha: Československý spisovatel, 1969.
- SZONDI, Peter: *Teória modernej drámy*. Bratislava: Tatran, 1969.
- VELTRUSKÝ, Jiří: *Drama jako básnické dílo*. Brno: Host, 2019. ISBN 9788075779526
- ZICH, Otakar: *Estetika dramatického umění*. Praha: NAMU, 2018. ISBN 978-80-7331-482-8