



Stanislava Matejovičová

*Základné pojmy teórie drámy  
a divadla v dialógoch*

Stanislava Matejovičová

ZÁKLADNÉ POJMY

TEÓRIE DRÁMY A DIVADLA V DIALÓGOCH

ZÁKLADNÉ POJMY

TEÓRIE DRÁMY A DIVADLA V DIALÓGOCH

*Učebné texty k štátnicovému predmetu*

*TEÓRIA DRÁMY A DIVADLA*

*pre poslucháčov herectva a ďalších odborov DF VŠMU*

LEKTORI:

prof. PhDr. Božena Čahojová, PhD.

doc. PhDr. et PaedDr. Karol Orban, PhD.

Vydala Vsoká škola múzických umení v Bratislave, 2014

## **OBSAH:**

Dialóg	4
Trojsyntéza	13
Dramatická osoba – herec – javisková postava	
Dramatický konflikt	23
Dramatická situácia	36
Dramatický dej	46
Dramatický a javiskový priestor	53
Tragédia	60
Komédia	70
Dramaturg	82
Režisér	90
Herec	101
Literatúra	112

## DIALÓG

**Osoby:** Muž, Žena, Herec 1, 2, Herečka

\* \* \* \* \*

**Herec:** *Ahoj! Včera večer som ti telefonoval a teba nikde.*

**Herečka:** *Prepáč, bola som v divadle.*

**Herec:** *A ako bolo? Čo hrali?*

**Herečka:** *Romea a Júliu, vynikajúco urobená inscenácia.*

**Herec:** *Tú som videl. Výborné herecké výkony, však?*

**Herečka:** *Áno, bol to silný zážitok.*

\* \* \* \* \*

**Muž:** Človek človeku sa zvyčajne prihovára prostredníctvom jazyka. V nadviazanom rozhovore si vymieňame potrebné informácie, ktoré nielen odovzdávame, ale získavame naň aj spätnú väzbu. A práve konverzáciu minimálne dvoch ľudí nazývame dialóg. Lingvisticky možno dialóg charakterizovať ako funkčný jazykový prejav dvoch alebo viacerých produktívnych účastníkov, ktorých komunikačné roly sa striedajú, a teda subjekt výpovede sa stáva adresátom, a naopak.

**Žena:** V bežnej reči ide o dialóg praktický alebo operatívny. V literatúre však hovoríme o dialógu epickom a dramatickom. Základným stavebným kameňom dialógu je úsek prehovoru, ktorý je formálne ohraničený striedaním autora. V dráme sa nazýva replika, v epike veta.

**Muž:** Vety, resp. epické „repliky“ sa v prozaických žánroch radia vedľa seba bez toho, aby sa navzájom popierali. Postava A vraví: *áno* a postava B: *aj ja si to myslím*. Je to tak preto, že v epike je dialóg podriadený monologickému rozprávaniu. Epický dialóg rozprávanie len ozvláštňuje a nepriamo charakterizuje postavy.

\* \* \* \* \*

**Herec:** *Vincent Šikula: Majstri.*

- *Čujte, ľudia, ved' ja som sem prišiel maľovať. Pán farárko, aké budú tie nebesá?*

*Kňazovi sa zdalo, že kostolník, keďže prišiel o slovo, sa trochu urazil. Preto sa k nemu obrátil. – Pán kostolník, poraďte!*

- *Čo ja môžem radit'?! – vravel kostolník, teraz už bez temperamentu. – Človek sa trochu rozčúli a celkom stratí reč. Vraveli sme, že tam budú jasličky.*

- *Dobre, teda ich tam dajme.*

- *Čo s tými loptošmi? – opýtal sa maliar.*
- *Namaľujme ich!*
- *Namaľujem. Nebojte sa, zlatom budem šetriť. Dám iba Gašparovi. A pastierov? Pastierov dám tiež?*
- *Bez nich by to bolo? – zamiešal sa kostolník. – Dajte tam aj ovce a nejaké kozľa!*
- *Nechajte to na mňa! Už sa teším na baču. A s volom?*
- *Čo? – opýtal sa kňaz.*
- *K volovi dať osla, - vravel kostolník. – Ved' už čo ináč? Ked' Betlehem, tak Betlehem!*
- *Dám aj kováča?*
- *Mohol by tam byť.*
- *Aj ja si myslím, - vravel kostolník.*

\*\*\*\*\*

**Žena:** V dráme sa, naopak, stretávajú repliky, ktoré sú protirečivé. Replika B popiera repliku A. Postava A vraví: *áno*, postava B: *nie*. Takáto protirečivosť replík vyvoláva konflikt a konflikt produkuje napätie, a to je zdroj, o ktorý v dráme a divadle ide.

\*\*\*\*\*

**Herec:** *William Shakespeare: Romeo a Júlia,*  
*3. dejstvo, 5. obraz, Romeo a Júlia stoja pri balkóne.*

**Herečka: JÚLIA:**

*Už odchádzaš? Ved' ešte nesvitá?!  
Nie škovránok, to slávik prenikol  
tvoj úzkostlivý sluch. Vždy v noci spieva  
na tamtej granátovej jabloni.  
Naozaj, milý, to bol ešte slávik.*

**Herec: ROMEO:**

*Ba škovránok, ten zvestovateľ rána.  
Hľad', milá, ako závistlivý lúč  
tam na východe mraky pretkáva!  
Už hasnú sviece noci, bujný deň  
si spoza vrškov vstáva na prsty.  
Bud' odísť a žiť, bud' ostať a zomrieť.*

**Herečka: JÚLIA:**

*To svetlo nie je deň; ja poznám ho.  
To slnko posielala ti meteor,  
čo dnešnú noc ti bude pochodňou  
a osvieti ti cestu do Mantovy.  
A preto ostaň. Ešte nesmieš ísť.*



**Herec: ROMEO:**

*Nuž nech ma zajmú, nech ma popravia.*

*Ak ty to prijmeš, prijmem to i ja.*

*A nespoznám v tom svite oko rána,*

*lež bledý odlesk čela mesiaca.*

*Nie škovránok sa spevom dotýka*

*vysokej klenby nebies nad nami.*

*Nie ujst', lež ostať - taká moja vôľa.*

*Pod', smrť! A vitaj! Júlia ťa volá.*

*Rozprávaj, milá. Ešte nie je deň.*

**Herečka: JÚLIA:**

*Ba je! Už chod'! Nech nezahynieš preň!*

*Škovránok spieva nám tak falošne,*

*akoby sa mu hlások rozladil.*

*Vraj všetko v svojich trilkoch pospája.*

*To nie je pravda: nás už rozpája.*

*Vraj s ropuchou si oči vymieňa;*

*kiež by si radšej vymenili hlas,*

*čo strašným škrekom v objatiach nám bráni*

*a víta deň, v ktorom si nevítaný.*

*Chod'! Už je plno svetla navôkol.*

**Herec: ROMEO:**

*Čím svetla viac, tým tmavší je môj bôľ.*

\* \* \* \* \*

**Muž:** Najspektakulárnejšou formou dialógu je stichomýtia. Je to akýsi slovný „ping-pong“ stručných replík, ktoré si postavy medzi sebou „v slovnom súboji“ vymieňajú. Jej pôvod je v gréckej veršovanej dráme, kde jednotlivé dramatické osoby prednášajú zvyčajne jednoveršové prehovory. Stichomýtická forma je živá dodnes.

\* \* \* \* \*

**Herec 1:** *Samuel Beckett: Čakanie na Godota,*  
*1. dejstvo.*

**Herec 1:** *ESTRAGON: Pod'me preč.*

**Herec 2:** *VLADIMÍR: Nemôžeme.*

*E: Prečo?*

*V: Čakáme na Godota.*

*E: Ach, ozaj. Vieš iste, že je to tu?*

*V: Čo?*

*E: Kde máme čakať.*

*V: Povedal, že pri strome. Vidiš tu dáky iný strom?*

*E: Čo je to za strom?*

*V: Vari vrba.*

*E: Kde sa podeli listy?*

*V: Vrba už iste odumrela.*

*E: Doplakala.*

*V: Pravda, možno je to nie jej obdobie.*

*E: Nie je to skôr stromček?*

*V: Krík.*

*E: Stromček.*

*V: Čo tým chceš povedať? Že sme si zmýlili miesto?*

*E: Už tu mal byť.*

*V: Nesľúbil naisto, že príde.*

*E: A ak nepríde?*

*V: Prídeme zajtra znovu.*

*E: A potom napozajtre.*

*V: Možno.*

*E: A tak ďalej.*

*V: Tak teda...*

*E: Až kým nepríde.*

*V: Si neúprosný.*

*E: Prišli sme sem už včera.*

*V: Ale ba, to sa teda mylíš.*

*E: Čo sme robili včera?*

*V: Že čo sme robili včera?*

*E: Áno.*

*V: Nuž... Ty vieš len šíriť pochybnosti.*

*E: Mne sa zdá, že sme tu už raz boli.*

*V: Zdá sa ti toto miesto známe?*

*E: To som nepovedal.*

\*\*\*\*\*

**Žena:** Niekedy do dialógu vstúpi monologická tendencia. Dramatická osoba sa vtedy vehementne snaží so svojimi replikami presadiť, nerešpektuje druhého, alebo si hovorí len sama pre seba. Môže sa tak vytvoriť celý dlhý dialóg zo striedavých simultánnych monológov, alebo zlievajúcich sa prejavov.

**Muž:** Dramatický dialóg závisí od mimojazykovej situácie. Je ňou ovplyvnený. Väzba dialógu dramatických osôb napr. na nečakaný požiar je veľmi úzka. Všetky postavy reagujú na vzniknutú situáciu. Avšak väzba na mimojazykovú skutočnosť môže byť aj uvoľnenejšia. Napr. počas situácie hádky, keď sa postava A poháda s postavou B, ale postava C na hádku nezareaguje.

**Žena:** Dialóg, ktorý vyjadruje postoj k situácii nazývame situačný. Teatrológovia však uvádzajú aj ďalšie druhy. Napr. dialóg osobný, ktorý zrkadlí väzbu medzi ja a ty. Konverzačný pri neosobnej výmene názorov. Pluralitný, príznačný pre svoju otvorenosť. Investigatívny

a militantný, vygradovaný pri nátlaku akcie až po stratu charakteru dialógu.

**Muž:** Dramatický dialóg je jazykový prejav striedavo prednášaný viacerými dramatickými osobami. Splieta sieť akcií a reakcií v čase a priestore; hic et nunc – tu a teraz. Produkuje spomínaný zdroj napätia. Je základným stavebným princípom drámy, ktorej ako agens dramatického deja vytvára kontexty osôb. Každá jedna dramatická osoba je charakterizovaná svojím slovníkom a spôsobom reči, a to v rovine sociálnej, individuálnej, politickej, psychickej, atď.

**Žena:** Ikonická funkcia dialógu, spočívajúca v umeleckom zobrazení komunikácie medzi postavami, je východiskom pre nadviazanie spoločnej reči javiska s hľadiskom. Komunikácia tak nenastáva len medzi postavami, ale aj medzi hercom a divákom. Preto v dialógu možno vidieť nielen prvky konverencie, ktorá presne určuje čo a ako presne povedať, ale aj divergencie, a teda možnosti spontaneity prehovoru. Tvorivý umelec tak môže replikám dodať vlastné, aktuálno-obsažné významy a osloviť tak širokú verejnosť, ktorej pripraví silný zážitok.

## TROJSYNTÉZA

### DRAMATICKÁ OSOBA – HEREC – JAVISKOVÁ POSTAVA

**Osoby:** Muž, Žena, Muž 2

\*\*\*\*\*

**Muž:** Kráľ Oidipus, Cid, Hamlet, Othello, Romeo, Ruy Blas, atď'.  
To všetko sú osoby, ktoré sa pohybujú v prvom rade v priestore drámy. Sú to teda dramatické postavy. Stvoril ich autor – dramatik, ktorý vo svojich hrách pridal každej dramatickej osobe vlastný významový kontext.

**Žena:** Počet dramatických osôb je daný počtom významových kontextov. Na rozdiel od poézie a prózy, kde je jeden významový kontext, ktorý vytvára len autor. V dráme sa kontext triešti na niekoľko ďalších kontextov.

**Muž:** Antigona, Elektra, Médeia, Ofélia, Júlia, Nora, Mária Stuartová, Slečna Júlia, Mariša, atď'. Každá dramatická osoba je daná dialógom, svojím konaním a výpoveďami postáv o postave. Každá jedna dramatická osoba je daná individuálne, sociálne či historicky.

**Žena:** Dramatické osoby majú ešte predtým, ako začnú odvíjať dej, vopred daný súhrn vlastností. Tie tvoria ich charakter. Tieto vlastnosti však môžu byť aj zovšeobecnené, vtedy nehovoríme o charaktere, ale o type. V dejinách drámy je príkladný typ antického hrdinu, ktorý sľaby poloboh pôsobil ako prostredník medzi obcou a bohmi. Jeho činy boli veľakrát nadprirodzené.

**Muž:** Protipólom k nadľudskému antickému hrdinovi je až priveľmi ľudský typ zo stredovekej morality – „everyman“, alebo inak povedané „ktokoľvek z nás“. Je to typ dramatickej osoby, ktorá sa veľmi ľahko môže dostať z vysokého a pohodlného postavenia úplne na dno, ako napr. Shakespearov kráľ Lear. Osud takejto postavy prináša otázky duchovných hodnôt a večného života, známe už z Biblickej knihy Jób.

**Žena:** Sluha je typ dramatickej osoby, ktorá sa zvyčajne podriaďuje svojmu pánovi, hoci s ním okázalo nesúhlasí. Takýto typ bol a je súčasťou konvencií, nastolujúcich smiech. Opačkom je typ šaša, blázna či klauna, ktorý má právo vyriechnúť aj tú najkrutejšiu pravdu do očí svojmu nadriadenému, pretože je tým, čím je. Tento typ sa vymyká akýmkoľvek konvenciám.

\*\*\*\*\*

**Muž:**     *William Shakespeare: Kráľ Lear,*  
              *1. dejstvo, 5. obraz.*

**Muž 2:**   **ŠAŠO:**  
              *Keby mal človek rozum v päťach, nemohol by mu tam*  
              *omrznúť?*

**Muž:**     **LEAR:**  
              *Veru mohol, chlapče.*

**Muž 2:**   **ŠAŠO:**  
              *V tom prípade ráč vyskakovať od radosti – aspoň ti nemá*  
              *čo sklznúť do črievic.*

**Muž:**     **LEAR:**  
              *Hahaha.*

**Muž 2:**   **ŠAŠO:**  
              *Uvidíš, že tvoja druhá dcéra sa k tebe zachová, ako sa*  
              *patri. Hoci sa tejto ti podobá ako plánka jablku, predsa*  
              *viem, čo viem.*

**Muž:**     **LEAR:**



*A čo vieš, chlapče?*

**Muž 2:**    **ŠAŠO:**

*Že chuťou sa jej podobá ako plánka plánke. Vieš, prečo má  
človek uprostred tváre nos?*

**Muž:**       **LEAR:**

*Nie.*

**Muž 2:**    **ŠAŠO:**

*Aby mu držal na oboch stranách oči. Čo človek nevyňuchá,  
to môže vyslieďiť.*

**Muž:**       **LEAR:**

*Ja som jej ublížil.*

**Muž 2:**    **ŠAŠO:**

*Vieš, ako si zhotovuje ustrica mušľu?*

**Muž:**       **LEAR:**

*Neviem.*

**Muž 2:**    **ŠAŠO:**

*Ani ja – ale viem, prečo má slimák domček.*

**Muž:**     **LEAR:**

*Prečo?*

**Muž 2:**   **ŠAŠO:**

*Aby si niekde mohol schovať hlavu – ten ho veru nerozdá  
dcéram, ten nezbaví svoje rožky obalu!*

**Muž:**     **LEAR:**

*Chcem zaprieť vlastnú krv. Taký láskavý otec! – Kone mám  
už prichystané?*

**Muž 2:**   **ŠAŠO:**

*Tvoji somári už ich hotovujú. To, že súhvezdie Plejád  
pozostáva presne zo siedmich hviezd, má svoju vážnu  
príčinu.*

**Muž:**     **LEAR:**

*Lebo ich nie je osem?*

**Muž 2:**   **ŠAŠO:**

*Bol by z teba vynikajúci šašo.*

**Muž:**     **LEAR:**

*Znova sa toho musím zmocniť! Strašná nevďačnosť!*

**Muž 2:** **ŠAŠO:**

*Keby si bol mojím šašom, kmotník, dám ťa zbiť za to, že si tak predčasne zostarel.*

**Muž:** **LEAR:**

*Tomu nerozumiem.*

**Muž 2:** **ŠAŠO:**

*Nemal si zostariet' ešte predtým, než dostaneš rozum!*

**Muž:** **LEAR:**

*Ach, nech len nezošaliem, nebesá! O rozum prosím – nechcem zošaliet'!*

\*\*\*\*\*

**Muž:** V dejinách drámy sú známe charakterizácie dramatických osôb prostredníctvom mena. Obzvlášť typické to bolo pre commediu dell'arte, inšpirovanú atellánskou fraškou, kde typy osôb s menami Dottore či Capitano netreba vôbec predstavovať.

**Žena:** Spôsob nomen-omen môžeme vidieť aj v majstrovských Molièrových dielach, napr. v hrách Mizantrop či Lakomec,

ktoré pomenoval podľa hlavných postáv. Tie už však nie sú typmi, ale charaktermi. A teda dramatickými osobami, ktoré si okrem všeobecnej charakteristiky ponechávajú aj hlbšie a jemnejšie individuálne vlastnosti. Podobne aj v Gogoľovej hre Revízor netreba dlho premýšľať nad tým, čím žije postava Chlestakov. Príkladov je, samozrejme, oveľa viac.

**Muž:** Dramatické osoby zvyčajne konajú v dráme na základe nejakej pohnútky. Buď to vlastnej alebo motivovaním sa inou dramatickou osobou, resp. konaním na niečí popud, ktorý si osvoja za vlastný. Osoby, ktoré konajú spontánne, sa zvyčajne individualizujú v rovine slovnej alebo fyzickej. Naopak, usmerňované osoby sa zameriavajú na určitý cieľ, a tak vstupujú predovšetkým do služieb budovania príbehu.

**Žena:** Dramatický dej môžu budovať podľa zástoja v ňom, a to ako dramatické osoby hlavné, vedľajšie, resp. epizodické, alebo len ako osoby pomocné, ktoré zväčša nevstupujú do dialógu a nemajú ani meno.

**Muž:** Niektoré dramatické osoby dokážu dramatický dej zmeniť a sami sa počas neho vyvíjajú. Napr. Oidipus, ktorý prineskoro zisťuje, kým skutočne je. Poznáme však aj

postavy, ktoré sú hotové, nemenné. Takou je napr. Antigona – aká do deja vstúpi, taká z neho aj vystúpi.

**Žena:** Divadelné dielo však nepozostáva len z drámy, a teda z časti literárnej. Participuje na ňom taktiež zložka režijná, výtvarná, hudobná či tanečná. A na premene dramatickej osoby na javiskovú postavu má najväčší zástoj zložka herecká. Práve prostredníctvom herca dochádza k tzv. trojsyntéze dramatickej osoby s javiskovou postavou.

**Muž:** Herec totiž poskytuje dramatickej osobe svoje telo ako materiál. Zrodí ju nanovo a vo svojej špecifickosti, a premiestni ju z dramatického priestoru literárnej predlohy do priestoru javiska ako už postavu javiskovú. A to prostredníctvom výrazových prostriedkov lingvistických, paralingvistických, ako aj extralingvistických.

**Žena:** Jazykový, teda lingvistický vyjadrovací aparát spočíva v prevedení slovníka a syntaxe dramatickej osoby prostredníctvom hercových úst do reči javiskovej postavy na scéne. Preto napr. v prehovore javiskovej postavy Leara môže divák cítiť nielen Shakespearom napísanú dramatickú osobu kráľa Leara, ale aj spôsoby a cítenie herca, ktorý tieto repliky interpretuje podľa svojho vnútra, talentu a vonkajších okolností, prispôsobujúc sa ostatným

inscenačným zložkám – režisérovi, dramaturgovi, scénografovi, atď.

**Muž:** Spôsob tlmočenia textu nazývame dikcia. Prechádzame tak k para lingvistickým výrazovým prostriedkom herca, čiže aparátu zvukovému a pohybovému. Herec postave dáva, ale aj podriaďuje svoju intonáciu, melódiu, dôraz i tempo reči, ako aj mimiku, gestikuláciu i pohyb. Robí to plnovýznamovo (autosémanticky), neplnovýznamovo (synsématicky), alebo spôsobom klišé. Už podľa toho k akému spôsobu vyjadrenia sa herec utieka najviac, možno rozpoznať kvalitu umeleckého výkonu.

**Žena:** To isté platí v procese premeny dramatickej osoby na javiskovú postavu cez herca v rovine extralingvistickej. Spočíva vo funkčnom i estetickom využití dekorácie, rekvizít, kostýmu, masky, osvetlenia a hudby.

**Muž:** Špecifikum hereckého umenia možno vidieť aj v tom, že herec nielen tvorí z dramatickej osoby cez svoje vlastné ja postavu javiskovú, ale je zároveň aj kontrolórom a supervízorom jej, a teda aj svojho, výkonu.

**Žena:** Dobrý herec však, samozrejme, umožní, aby sa spolutvorcom a zároveň i prijímateľom novozrodenej a jedinečnej javiskovej postavy stal aj divák.

## DRAMATICKÝ KONFLIKT

**Osoby:** Muž, Žena, Muž 2

\* \* \* \* \*

**Žena:** Slovo konflikt má pôvod v latinskom jazyku a značí zrážku, stret, náraz, úder, resp. zrážanie sa navzájom. Konflikt je výrazným charakteristickým znakom divadla. Pravdaže, vynímajúc špecifické epické či ázijské formy. Vzniká medzi minimálne dvoma záujemcami o tú istú vec, pričom dochádza k čiastočnému alebo úplnému rozporu v názoroch a následnému zápasu alebo boju.

**Muž:** Hegel vo svojej estetike tvrdí, že dramatická akcia sa neobmedzuje na pokojné a jednoduché dosiahnutie určitého cieľa; práve naopak, odohráva sa v prostredí zloženom z konfliktov a kolízií, vydaná napospas okolnostiam, vášňam, charakterom, ktoré jej odporujú alebo vzdorujú. Tieto konflikty a kolízie zas vyvolávajú akcie a reakcie, ktoré v istom momente, vedú k istému uspokojeniu.



**Žena:** Konflikt je zdrojom jednoty a rozporov v dráme. Najčastejšie býva obsiahnutý v akcii, počas priebehu hry, ktorej je vyvrcholením. Hoci poznáme aj konflikt vyjadrujúci akési analytické zobrazenie minulosti ešte pred začiatkom hry, ako napr. v Sofoklovom *Kráľovi Oidipovi*.

**Muž:** Konflikt je zdrojom dramatického napätia. V divadle platí, že čím je silnejšie napätie, tým stúpa záujem diváka o predstavenie. Napätie medzi jednotlivými postavami sprostredkováva dramatický dialóg, ktorý tvorí vzťahy medzi postavami. Aj preto sa zväčša nepovažuje tzv. vnútroosobný konflikt za vyslovene dramatický. Sám totiž nedokáže rozkrútiť dramatický dej. Napriek tomu, že dokáže vytvoriť dramatické situácie a ozvláštniť konanie dramatickej postavy, vo vnútri ktorej sa odohráva v podobe monológu.

\*\*\*\*\*

**Žena:** *William Shakespeare: Hamlet,*  
*3. dejstvo, prvý obraz Hamlet.*

**Muž:** *HAMLET:*  
*Byť a či nebyť – kto mi odpovie,*  
*čo šľachtí ducha viac: či trpne znášať*

*strely a šípy zlostnej Šťasteny,  
či pozdvihnúť zbraň proti moru bied  
a násilne ho zdolať? Umrieť, spať –  
nič viac, a namýšľať si, že tým spánkom  
sa končí srdca bôľ a stovky hrôz,  
čo sú nám súdené; tak umrieť, spať -  
či v tom je méta našich túžení?  
Spať – azda snívať – to nás zaráža,  
čo prisnúť sa nám môže v spánku smrti,  
keď unikli sme svetským krútnavám.  
A človek zaváha – tie obavy  
nám predlžujú strasti života.  
Veď kto by znášal bič a posmech čias,  
bezprávie tyranov a spupnosť pyšných,  
žihadlá ohrdnutej lásky, krivdu,  
svojevôľu úradov a ústrky,  
čo schopný od neschopných utrži,  
keď poľahky je možné pokoj nájsť  
jediným bodnutím; kto by sa vláčil  
v pote tváre s bremenom života?  
Len hrôza z toho, čo je po smrti,  
z neznámych končín, odkiaľ nijaký  
pútnik sa nevracia, nám marí vôľu  
a káže radšej znášať známe zlá,  
než uniknúť k tým, ktoré nepoznáme.*

*Tak svedomie z nás robí zbabelcov  
a prirodzená ľudská rozhodnosť  
chorobne bledne v tieni dohadov;  
aj smelé veľkolepé predsavzatia  
vzápätí splasnú ako bublina  
a nemožno ich činmi nazývať.*

\*\*\*\*\*

**Žena:** Psychológ Křivohlavý pridáva v rámci svojho členenia konfliktov k vnútroosobnému ďalšie tri. Tzv. medziosobný, kde sa stretávajú protichodné názory dvoch osôb. Vnútroskupinový, zrážajúci protichodné postoje vo vnútri istej skupiny, napr. rozdielne generačné názory v rodine. A medziskupinový, kde dochádza ku konfliktu medzi skupinami, napr. medzi znepriatelenými rodmi.

**Muž:** V dráme možno chápať každú skupinu v zastúpení určitej osoby, a teda vnútroskupinový a medziskupinový konflikt podriaďiť ako podmnožinu pod už spomínaný medziosobný konflikt. Na drámu možno aplikovať aj Křivohlavého rozdelenie konfliktov podľa hraničnej prevahy určitej psychologickkej charakteristiky, ktorá vraví o konflikte predstáv, názorov, postojov alebo záujmov.

**Žena:** Avšak najpodstatnejšie je v dráme rozpoznať konflikt hlavný, resp. kľúčový od vedľajších a menších konfliktov.

**Muž:** Hlavný konflikt, napr. v Shakespearovom *Hamletovi*, tkvie v strete titulnej postavy a nového kráľa Klaudia, ktorý sa dostal k moci vraždou svojho brata, Hamletovho otca. Kráľovič dánsky pociťuje potrebu pomstiť svojho otca, ktorého lôžko vedľa jeho matky okupuje zločinec. Ich spoločná reč je ustavične plná zrážok.

\*\*\*\*\*

**Žena:** *William Shakespeare: Hamlet,*  
4. dejstvo, 3. obraz.

**Muž 2:** *KRÁĽ:*  
*Nuž, Hamlet, kde je Polónius?*

**Muž:** *HAMLET:*  
*Na večeri.*

**Muž 2:** *KRÁĽ:*  
*Na večeri? Kde?*

**Muž:** *HAMLET:*

*Totíž nevečeria on, ale jeho večerajú – práve akési politikárske červy si s ním vybavujú účty. Keby sa svet posudzoval podľa jediva, červ je vlastne najvyšší pán tvorstva; krmíme zvieratá, aby nás nakrmili, a krmíme seba, aby sme nakrmili červy. Tučný kráľ a chudý žobrák sú len dve rozličné jedlá, dva chody na tom istom stole – amen.*

**Muž 2:** **KRÁĽ:**

*Bože môj!*

**Muž:** **HAMLET:**

*Človek môže chytiť rybu na červíka, ktorý práve zjedol kráľa, a zjesť rybu, čo zhltila toho červíka.*

**Muž 2:** **KRÁĽ:**

*Čo tým chceš povedať?*

**Muž:** **HAMLET:**

*Nič, iba vám dokazujem, ako kráľ môže vykonať oficiálnu návštevu v žobrákových črevách.*

**Muž 2:** **KRÁĽ:**

*Kde je Polónius?*

**Muž:** *HAMLET:*

*V nebi – pošlite ta niekoho, aby sa o tom presvedčil. Ak ho tam váš posol nenájde, hľadajte ho na tom opačnom mieste sám. Ak ho do konca mesiaca nenájdete, určite ho zacítite, keď pôjdete po schodoch do predsiene.*

**Muž 2:** *KRÁĽ (sluhom):*

*Hľadajte ho tam!*

**Muž:** *HAMLET:*

*Ten vám už neutečie.*

**Muž 2:** *KRÁĽ:*

*Tak ako mrzí nás tvoj prchký čin,  
musíme zaručiť ti bezpečnosť,  
a preto okamžite stadeto  
odídeš. Na cestu sa priprav hneď,  
lod' čaká, vietor duje priaznivý,  
posádka, všetko má svoj presný cieľ:  
Anglicko.*

\*\*\*\*\*

**Žena:** Vedľajšie konflikty sa zapájajú do hlavného konfliktu.  
Môže ich sprevádzať vedľajšia postava či vedľajší dejový

motív. V dobre vystavanej dráme sa viažu na dramatický dej. A tak sa napr. v Hamletovi už vďaka vedľajším konfliktom rozhodne Klaudius poslať Hamleta do Anglicka. A to ešte skôr, ako medzi nimi zaiskrí konflikt kľúčový; resp. ešte predtým, ako Hamlet zabije Oféliinho otca Polónia. Obaja, Kráľ i Polónius si totiž vypočujú za závesom rozhovor Hamleta s jeho láskou Oféliou.

\* \* \* \* \*

**Muž:**     *William Shakespeare: Hamlet,*  
3. dejstvo, 1. obraz.

**Žena:**     **OFÉLIA:**  
*Princ, ako ste sa mali za ten čas?*

**Muž:**     **HAMLET:**  
*Úctivo ďakujem – nuž dobre, dobre.*

**Žena:**     **OFÉLIA:**  
*Princ, dostala som od vás darčeky,  
ktoré už dávno hodlám vrátiť vám.  
Prosím vás, prijmite ich.*

**Muž:**     **HAMLET:**

*Nie, ja nie,  
ja nikdy som ti nedal nič.*

**Žena: OFÉLIA:**

*Ba dali ste mi – spolu s venovaním,  
ktorého opojnosťou každý dar  
bol ešte vzácnejší. Lež opojnosť  
už vyprchala, vezmite si ich:  
dar nemá cenu, keď sa ukáže,  
že darca z lásky nedával. Tu máte.*

**Muž: HAMLET:**

*Chachacha! Si počestná?*

**Žena: OFÉLIA:**

*Prosím?*

**Muž: HAMLET:**

*Si krásna?*

**Žena: OFÉLIA:**

*Čo tým chce vaša výsosť povedať?*

**Muž: HAMLET:**



*Ak si počestná a krásna, musíš dávať pozor, aby sa ti počestnosť nedostala do rozporu s krásou.*

**Žena:** **OFÉLIA:**

*Môže mať krása lepšiu spoločníčku, ako je počestnosť, princ?*

**Muž:** **HAMLET:**

*To sotva, lebo skôr krása z počestnosti urobí kupliarku, než počestnosť pretvorí krásu na svoj obraz. Kedysi to bol iba paradox, ale v dnešných dňoch už na to máme aj dôkazy. Kedysi som ťa miloval.*

**Žena:** **OFÉLIA:**

*Donútili ste ma, aby som tomu verila, princ.*

**Muž:** **HAMLET:**

*Nemala si mi veriť! Nášmu starému plemenu sotva možno naočkovať cnosť, my už ostaneme takí, akí sme. Nemiloval som ťa.*

**Žena:** **OFÉLIA:**

*Tým väčšmi ste ma oklamali.*

**Muž:** **HAMLET:**

*Chod' do kláštora, načo by si mala rodiť hriešnikov? Som človek počestný ako stovka iných, a predsa by som sa mohol obviniť z toľkých hriechov, že by bolo bývalo lepšie, keby ma mať nebola porodila. Som veľmi pyšný, pomstivý, ctižiadostivý. Drieme vo mne viac nerestí, než na aké si stačím spomenúť, než aké si môžem vybaviť v predstavách a než aké možno spáchať za jeden ľudský život – načo by sa takí ľudia ako ja mali plahočiť medzi zemou a nebom? Všetci sme skrz-naskrz lotri, nikomu z nás never. Chod' svojou cestou do kláštora...*

\* \* \* \* \*

**Muž:** Menšie konflikty nemávajú priamu väzbu na hlavný konflikt. Sú len akýmisi oživeniami situácií s charakterizačným a ilustračným významom.

**Žena:** Podľa postupov a dramatických prostriedkov nazývame dramatický konflikt priamym. Najvýraznejšie ho možno vidieť v antickej komédii, v ktorej dochádzalo ku priamemu zápasu medzi postavami v tzv. agóne. Na druhej strane je nepriamy konflikt, ktorého zdrojom je nedorozumenie alebo nástraha, intriga.

**Muž:** Teatrológ Pavis vychádza pri členení druhov dramatických konfliktov z úzkej spojitosti s dramatickou situáciou a akciou. Hovorí tak o konflikte súperenia dvoch postáv z ekonomických, ľúbostných, morálnych, politických a iných príčin.

**Žena:** Ďalej o konflikte dvoch svetonázorov, nezmieriteľných morálok.

**Muž:** O dileme, morálnom spore medzi subjektívnosťou a objektívnosťou, záľubou a povinnosťou, vášňou a rozumom (v jednej postave alebo medzi tábormi pri snahe o priazeň hrdinu).

**Žena:** O konflikte záujmov medzi jednotlivcom a spoločnosťou, medzi individuálnou a všeobecnou motiváciou.

**Muž:** A konečne o morálnom alebo metafyzickom zápase človeka proti princípu alebo túžbe, ktorá ho presahuje (Boh, ideál, nezmysel, prekročenie samého seba atď.).

**Žena:** Posledný bod úzko súvisí s konfliktom, ktorý Zdeněk Hořínek nazýva nadosobným. A teda presahujúcim osobnú ľudskú zrážku, prameniáciu z vnútorných vzťahov drámy,

zo vzťahov dramatických osôb. Takých príznačných pre osobné konflikty.

**Muž:** Dramatický konflikt možno teda definovať ako výsledok protikladných síl drámy, ktoré stoja v jedinej situácii proti sebe vo forme niekoľkých postáv, svetonázorov či postojov.

## DRAMATICKÁ SITUÁCIA

**Osoby:** Muž, Žena

\*\*\*\*\*

**Muž:** Dráma a divadlo je o človeku a pre človeka. Zaujímajú nás v ňom teda predovšetkým vzťahy medzi ľuďmi. A práve reláciu dramatických osôb v istom okamihu nazývame dramatická situácia.

**Žena:** Aby situácia vznikla, musia sa postavy stretnúť a mať spoločný objekt záujmu. Napríklad lásku v manželskom zväzku. Vo vzniknutej situácii manželstva si muž a žena rozdelia úlohy dominancie a submisivity alebo rovnocennosti. Vybudujú si tak akúsi normu postavenia v spoločnom časopriestore.

\*\*\*\*\*

**Muž:** *Ingmar Bergman: Scény z manželského života,*

*scéna Nevinnosť a panika, s. 14.*

**Žena:** **MARIANNA:**

*Myslíš si vôbec, že dvaja ľudia môžu žiť spolu celý život?*

**Muž:** **JOHAN:**

*Je to len hlúpa a bláznivá konvencia. Stačila by zmluva na päť rokov. Alebo len ročná, ktorá by sa mohla vždy obnoviť.*

**Žena:** **MARIANNA:**

*Aj my by sme ju mali mať?*

**Muž:** **JOHAN:**

*Nie, my nie.*

**Žena:** **MARIANNA:**

*A prečo?*

**Muž:** **JOHAN:**

*My sme si vytiahli šťastný žreb.*

**Žena:** **MARIANNA:**

*Takže si myslíš, že vydržíme spolu po celý život?*

**Muž:**     **JOHAN:**  
*To je teda otázka.*

**Žena:**    **MARIANNA:**  
*Ešte si nikdy neľutoval, že nemôžeš spať s nejakou inou ženou?*

**Muž:**     **JOHAN:**  
*A ty?*

**Žena:**    **MARIANNA:**  
*Niekedy.*

**Muž:**     **JOHAN:**  
*(prekvapene) No dofrasa!*

**Žena:**    **MARIANNA:**  
*Je to ale len teoretická túžba.*

**Muž:**     **JOHAN:**  
*Niekedy uvažujem, či nie som nejaký chybný, keď nikdy nemám takéto túžby. Ja som spokojný.*

**Žena:**    **MARIANNA:**  
*Aj ja.*

\* \* \* \* \*

**Muž:** Situácia sa však mení, len čo sa narušia vzťahy.  
V antickom divadle to odôvodňovali prekročením rozumnej miery, ktorú nazývali starovekí Gréci „hybris“. Možno to preložiť aj ako pýcha, vzpurnosť, zločinnosť, nadutosť či rúhanie sa... A teda, zmenou dramatickej relácie nastane priamoúmerne zmena situácie. Napr. norma manželstva sa naruší v momente, keď si jeden z manželov nájde iného partnera. Vytvorí sa tak situácia milostného trojuholníka, kde sa razom premenia pozície.

\* \* \* \* \*

**Muž:** *Ingmar Bergman: Scény z manželského života, scéna Paula, s. 32 – 33.*

**Žena:** *MARIANNA:*  
*Ty si už tu? Mal si predsa prísť až zajtra ráno. Som strašne rada. Si hladný?*

**Muž:** *JOHAN:*  
*Ďakujem, niečo by som si dal.*



**Žena:** **MARIANNA:**

*Aj tak si myslím, že som sa včera večer k tebe správala hlúpo. Naozaj.*

**Muž:** **JOHAN:**

*Nemôžeme to už tak nechať?*

**Žena:** **MARIANNA:**

*Si smiešny, žiadnu diskusiu nechceš dokončiť. Nebudem hovoriť dlho, Johan. Chcem ti len povedať, že si myslím, že máš pravdu. Aj ja mám pravdu. Lúbim ťa. Dnes večer sa nebudeme hádať. Pod', drahý, pôjdeme si ľahnúť.*

**Muž:** **JOHAN:**

*Marianna, musím sa s tebou o niečom porozprávať. Zalúbil som sa. Je to strašne smiešne a možno je to úplná hlúposť. S najväčšou pravdepodobnosťou je to sprostosť. Zoznámil som sa s ňou v júni na kongrese. Pracovala ako tlmočníčka a sekretárka. Vlastne ešte študuje. Chce vyučovať slovanské jazyky. Je dosť nenápadná. Ty by si zrejme povedala, že je škaredá. Vôbec netuším, čo z toho bude. Vôbec nič neviem. Som úplne zmätený. Istým spôsobom som samozrejme šťastný, ale mám príšerné výčitky kvôli tebe a deťom. Vždy sme si predsa dobre*

*rozumeli. To je pravda. Nebolo nám o nič lepšie ani horšie ako iným. Povedz čosi, dočerta...*

**Žena:** **MARIANNA:**

*Neviem, čo mám na to povedať.*

**Muž:** **JOHAN:**

*Možno sa ti zdá, že to nebolo odo mňa správne, keď som ti to nepovedal už skôr. Nevedel som však, čo z toho bude. Myslel som si, že to možno prejde. Že je to iba chvíľková záležitosť. Takže som ťa nechcel zbytočne znepokojovať.*

**Žena:** **MARIANNA:**

*Je to zvláštne.*

**Muž:** **JOHAN:**

*Čo je zvláštne?*

**Žena:** **MARIANNA:**

*Že som si to neuvedomila. Nemala som najmenšie podozrenie a nič som si nevšimla. Chodila som okolo teba ako... a nič som nechápala. Bože, je to strašné.*

**Muž:** **JOHAN:**

*Nie, nič si nepochopila. Ale nikdy si sa nevyznačovala veľkou všímavosťou. Najmä pokiaľ išlo o náš vzťah.*

**Žena:** *MARIANNA:*  
*Čo teraz spravíme?*

**Muž:** *JOHAN:*  
*Neviem.*

**Žena:** *MARIANNA:*  
*Chceš sa rozviesť? Oženiš sa s ňou? Prečo si začal o tom hovoriť práve dnes večer? Prečo máš odrazu tak naponáhlo?*

**Muž:** *JOHAN:*  
*Zajtra popoludní odchádzame spolu do Paríža.*

\*\*\*\*\*

**Žena:** Skríženie vzťahov, kde postava A miluje B, ale B miluje C, tvorí nesúzvučnú situáciu. Analogicky z toho vyplýva, že ak v dráme osoba A miluje osobu B a osoba C miluje D, ide o dramatickú situáciu súzvučnú. V dráme je zmena situácií nevyhnutná, na ich hrotoch vzniká fabula, príbeh.

- Muž:** Preto je pre drámu vd'áčnejšia otvorená dramatická situácia, kde jadro problému pretrváva a spätne vytvára ďalšiu situáciu. Naopak, uzatvorená situácia má jadro konfliktu vyčerpané a nemožno ho už ďalej rozvíjať.
- Žena:** Dramatické situácie by mali byť výnimočné, keďže nútia osoby konať a prejavovať sa v nich komplexne. Georges Polti napísal na prelome 19. a 20. storočia *36 dramatických situácií*, podľa ktorých sa má odvíjať dej tak, aby zaujal publikum. Dynamickou zložkou je príchod protivníka, pomocníka alebo sprostredkovateľa. Práve vd'aka nemu sa menia situácie. Polti sa napr. inšpiroval v 20. storočí Étienne Souriau, ktorý situácie značne rozšíril vo svojom diele *Dvesto tisíc dramatických situácií*.
- Muž:** Podľa časovej osi v dráme môžeme rozdeliť situácie na: východiskovú, ktorá v úvode hry nastoľuje normotvorné okolnosti postavenia postáv v čase a priestore. Ďalej rámcujúcu – po závažnom rozhodnutí a následnom konaní. A konečne záverečnú situáciu, ktorá rámec hry postavenia osôb v istých okolnostiach uzavrie.
- Žena:** Zhmotneniu vzťahov na javisku prostredníctvom hercov, ktorí na scéne predstavujú javiskové postavy vo zvolenom inscenačnom postupe, hovoríme scénická situácia. Režisér

ju zhmotňuje mizanscénami, resp. javiskovým pohybom hercov. Herci relácie medzi svojimi postavami vyjadrujú pomocou vzdialenosti, rozmiestnenia a akcií na javisku. Zmenou pohybu sa mení konanie a priamoúmerne i priestorové vzťahy.

**Muž:** V mizanscénach ide o schopnosť vytvárať zmyslové obrazy v spojitosti so všetkými zložkami divadelného diela vo väzbe na text (drámu) a dramaturgicko-režijnú koncepciu. Je to teda vytváranie plastických, významotvorných aranžmánov v čase a priestore cez konanie herca; jeho vonkajškové prejavy, odvodené od vnútorných procesov. Mizanscény môžu byť horizontálne, vertikálne, predné, kombinované, statické či dynamické.

**Žena:** Vychádzajúc z témy pri rozmiestnení postáv napr. v inscenácii Shakespearovej hry Hamlet sa predpokladá, že herec Ducha Hamletovho otca bude stáť za hercom, ktorý stvárňuje Hamleta. Ak si to, pravda, inscenátori neodôvodnia inak. Ak je motivácia mizanscén psychologická, tak možno očakávať, že napr. milencov Romea a Júliu nepostaví režisér k sebe chrbtom.

**Muž:** Podľa teatrológa Pavisa dramatickú situáciu môžeme rekonštruovať na základe scénických poznámok, časovo-

priestorových údajov, údajov o mimike a o telesnom výraze hercov, o hlbinej povahe psychologických a sociologických vzťahov medzi postavami a ešte všeobecnejšie na základe všetkých údajov, ktoré sú určujúce pre pochopenie motivácií a konania postáv.

## DRAMATICKÝ DEJ

**Osoby:** Muž, Žena

\* \* \* \* \*

**Muž:** Nositeľom páťosu v dráme je jej dej. Vzniká vzájomným konaním dramatických osôb. Pričom následne dramatický dej pretaví a poznačí dramatickú osobu. Tá by nemala z deja vystupovať taká, aká do deja vstupovala, ak, pravda, nejde o hotový dramatický charakter.

**Žena:** Osnovou dramatického deja je fabula, ktorá sa tvorí na hrotoch dramatickej situácie. Fabulu môžeme charakterizovať ako súhrn časovo a príčinne nasledujúcich udalostí, o ktorých sa v diele hovorí priamo i nepriamo. Slúži dramatikovi ako materiál v prítomnom čase, v ktorom fabuluje; vymýšľa príbeh na ním zvolenú tému. V dráme by mala byť téma výnimočná, konfliktná, prinášajúca napätie. Vybraná z látkových zdrojov o človeku a pre človeka, aktuálna a emocionálna.

**Muž:** Funkciou fabuly je sujet. Je to vlastný „text“ deja v predvážanom čase a priestore, kde súhrn udalostí plynie

s ľubovoľnou následnosťou, zvolenou v diele. Časová a príčinná následnosť, príznačná pre fabulu, je teda v sujete porušená. Sujetov môže byť viac, čo záleží od pohľadu režiséra.

**Žena:** V dráme je veľký rozdiel medzi fabulou a sujetom. Určuje ho rozdiel medzi dramatickým priestorom a časom na jednej strane a priestorom i časom divadelným na strane druhej. Najbližšie k sebe mala fabula a sujet v antickej dráme a najďalej azda v Brechtovom epickom divadle.

**Muž:** Dej je reťazenie situácií. A každá dramatická situácia je zväzkom konania a protikonania, činov a protičinov v istej chvíli. Z čoho plynie, že čím je počet situácií väčší, tým je dej nasýtenejší.

**Žena:** Najmenšiemu celku, ktorý podáva informáciu o situácii, hovoríme motív, pohnútka. A motívu, tiahnucemu sa celým dielom – leitmotív. Pri klasickom type drámy muselo byť všetko motivované, v súčasnosti sa však motívy vytrácajú.

**Muž:** V antike sa zväčša písali tzv. rodinné tragédie, kde bol dej sústredený. Aristoteles žiadal vo svojej teoretickej práci *Poetika* trojjednotu miesta, času a deja. Dodržal ju len Sofokles. Pre Aristotela bola však najzáväznejšou jednotou,



celistvosť a prehľadnosť deja. Dej totiž považoval za najdôležitejšiu zložku zo 7 častí tragédie, po ktorej nasledujú: charakter, myšlienková stránka, slovný výraz, hudba a scénické prevedenie.

**Žena:** Stredovek priniesol dejinám drámy hry, ktoré boli dejom bohato presýtené. Stvárňovali námety od stvorenia sveta až po potopu, životy svätých, ale aj kroniky. Ich realizácia na javisku trvala niekedy až niekoľko dní.

**Muž:** Divadlo z alžbetínskych čias najväčšmi zastupuje dramatický veľikán William Shakespeare. Jeho diela hľadajú hodnoty, ktoré nie sú stanovené. A práve toto hľadanie je jedinou trvalou pravdou ľudského jestvovania. Shakespearove diela z hľadiska dejovosti sú na tom rôzne. Kým napr. jeho *Othello* má sústredenú dejovú stavbu bez veľkých odbočení, hra *Mnoho kriku pre nič* má dejovú stavbu rozptýlenejšiu. *Kráľ Lear* je epickejší s množstvom odbočení a bohato nasýteným dejom. Veľmi dejovo saturované sú aj jeho kroniky, napr. hra *Richard III*.

**Žena:** Renesancia, ako taká, však hlásala návrat k antickým normám, a k aristotelovskej poetike. Čo znovu narušil disproporčný barok, aby jednotu miesta, času a deja neskôr opäť oživil klasicizmus.

**Muž:** Sínusoidu podriadenia sa pravidiel s ich popieraním dopĺňa romantická dráma, ktorá nemá striktne danú stavbu, keďže všetky zákonitosti zrušila. Ako napr. *Dziady* od Adama Mickiewicza, ktoré nedodržiavajú jednotu literárneho druhu, ani žánru a ani trojjednotu. Dramatické dianie sa skomplikovalo a rozpadlo v mieste i čase.

**Žena:** V 2. polovici 19. storočia je charakteristická téma minulosti. Dramatici sa ju snažili ovládnuť. Minulosť im slúžila aj ako útočisko, ktoré je rámcované, z čoho vyplývalo, že s ňou mohli ľahko narábať. Ibsenov dej je preto koncentrovaný. Napríklad v jeho analytickej dráme posledného aktu *Nora*, pôvodne nazvanej ako *Domov bábik*, sa dej začal odvíjať v minulosti. Späťne sa sústredene odohráva počas jedného dňa na Vianoce, v jednom byte.

**Muž:** Čechovove hry z prelomu 19. a 20. storočia dej narúšajú. Napr. jeho *Tri sestry* sú akoby akýmisi úločkami fabuly, vybraté a rozvinuté do epizód o úpadku rodiny Prozorovcov, žijúcich v ruskom malomeste s najväčšou túžbou vrátiť sa späť do Moskvy.

- Žena:** Čechovov generačný druh, belgický dramatik Maurice Maeterlinck, nositeľ Nobelovej ceny za rok 1911, píše už hry, ktoré sú priam antidejové.
- Muž:** Významný a zároveň rozporuplný dramatik 20. storočia, Bertolt Brecht, si zakladal na bohato nasýtenom deji, s množstvom vedľajších dejov a odbočení. V rámci poetiky svojho epického divadla žiada hovoriť o veciach s odstupom. A to používaním minulého času a tretej osoby singuláru, nevynechávajúc čítanie dokonca aj dramatikových poznámok, tzv. didaskálií.
- Žena:** Absurdnej dráme v druhej polovici 20. storočia chýba súvislý dej, resp. sa dej cyklí. Pocit osamelosti obyčajného človeka predstavuje dramatická osoba, ktorá nie je schopná komunikovať s inými postavami. Téma, zápleтка, konflikt, ako aj motivácia konania postáv sa vytrácajú.
- Muž:** 20. storočie prinieslo teda jednu z tendencií, nazývanú fragmentácia. Vedľa seba sa radia fragmenty, medzi ktorými často nie je nijaká väzba. Nemožno tu hovoriť o súvislom deji.
- Žena:** Dramatický dej prešiel v dejinách drámy rozličnými podobami. Zjednodušene povedané, v uzavretej forme

drámy – najmä v období antiky, renesancie, klasicizmu a realizmu – bola skladba deja pravidelná a symetrická. Samozrejme s výnimkami, akou bol napr. William Shakespeare, ktorý narúšal princípy uzavretej drámy. V otvorenej forme, typickej pre stredovek, barok a romantizmus je naopak stavba deja nepravidelná a asymetrická.

**Žena:** Klasická dráma sa vnútorne člení na 5 častí: úvod (expozícia), zauzlenie (kolízia), vyvrcholenie (kríza), rozuzlenie/obrat (peripetia) a záver (katastrofa). Gustav Freytag vo svojej knihe *Technika drámy* graficky zaznačil základnú schému ideálnej línie dramatického deja. Nazývame ju aj *Freytagova krivka*. Oboma polovicami deja, ktoré sa spájajú v jednom bode vyvrcholenia, resp. krízy, dostáva dráma pyramidálny tvar.

**Muž:** Freytagova krivka bližšie vytvára skôr tvar akéhosi klobúka. Začína pokojným úvodom, ktorý naruší moment prvého napätia zdvíhajúci krivku hore až po vyvrcholenie. Kríza sa končí tragickým momentom, aby krivka postupne začala klesať až na moment posledného napätia. Ten krivku narúša tretí raz a o trošku ju posunie falošnou nádejou hore, no vzápätí padá pozvoľne do očakávaného záveru. Takúto ideálnu stavbu deja a napätia možno

pozorovať predovšetkým v dráme s uzavretou formou,  
počnúc antikou.

## DRAMATICKÝ A JAVISKOVÝ PRIESTOR

**Osoby:** Muž, Žena

\* \* \* \* \*

**Žena:** Priestor drámy, ktorý určil a vytvoril autor, nazývame dramatický priestor. Je sémantickej povahy, nemerateľný a neobmedzený. Dramatik totiž môže dej svojho diela situovať kamkoľvek. Rovnako, ako si ho môže čitateľ kdekoľvek predstaviť.

**Muž:** Naopak, priestor, ktorý je merateľný a limitujúci svojimi danosťami, je priestor javiskový. Ten výtvarne vymedzuje svojou materiálnou povahou spomínaný priestor dramatický. Tvorcovia inscenácie, predovšetkým scénograf s režisérom, určia konkrétnu podobu priestoru, kde sa bude dej drámy definitívne odohrávať pred očami divákov.

**Žena:** Javisko a hľadisko tvoria priestor divadelný. Dochádza v ňom k interakcii herca s divákom. Možno tu hovoriť aj o akýchsi konvenciách, ktoré sa zväčša, nie však vždy,

dodržiavajú. Ako napr. na javisku býva svetlo, v hľadisku tma, na scéne sa rozpráva, v hľadisku je ticho.

**Muž:** Divadelný priestor býva najčastejšie usporiadaný tak, že javisko sa nachádza oproti hľadisku a lóžam. Divadelníci slangovo nazývajú lóžové divadlo „kukátko“, podľa toho, že sa divák na scénu, ohraničenú tromi stenami, díva akoby cez „kukátko“.

**Žena:** Ak je javisk a hľadisk viacero, ide o tzv. priestor polyscénický. Panoramatický priestor zas vzniká, keď sú diváci v strede a hrá sa okolo nich.

**Muž:** Opačná situácia nastáva, keď do stredu umiestnime herca a zo všetkých strán ho obklopíme divákmi. Vytvoríme tak arénu. S takýmto arénovým priestorom sa dnes môžeme stretnúť najmä v experimentálnych divadlách. Poznali ho však už v antickom Grécku, kde sa divadlo zrodilo.

**Žena:** Počiatky divadelného priestoru súvisia s obradom, rituálom. Využíval sa pre ne špeciálny priestor, v ktorom dochádzalo k spojeniu s bohmi. Grécke antické divadlo bolo vystavané na prirodzenom svahu a malo vynikajúcu akustiku pre tisícky divákov v hľadisku, zvanom theatron.

**Muž:** Kruhovitý priestor, kde sa hralo, sa nazýval orchestra. Bolo to miesto, určené pre zbor, ktorý, keď vystúpil herec, uvoľnil mu polovicu. Herci hrávali predovšetkým na pódiu pred scénou, na tzv. proscéniu. Uprostred orchestry stál oltár, na ktorom sa pred predstavením priniesla obeť.

**Žena:** Za orchestrou boli v prvom rade kreslá, určené pre člena rady starších – archonta a významných úradníkov či vážených občanov. Už antika vyčleňovala čestné miesta pre VIP hostí.

**Muž:** Antické divadlo využívalo dekorácie veľmi málo. Maľovali ich na plátno alebo na budovu scény. Dekorácia pre tragédiu znázorňovala interiér paláca a pre komédiu hornatú krajinu. Trojstranné kulisy, periakty, sa otáčali na čapoch a vykrývali boky.

**Žena:** Na druhej strane, antickí divadelníci dbali na divadelné stroje, akým bolo napr. menšie pódium, ekykléma, ktorá sa vysúvala na kolieskach alebo otáčala tak, aby bolo jasné, čo sa stalo za scénou. Žeriav, zvaný mechané, slúžil na zjavenie bohov, ktorí ako deus ex machina zasahovali znevrady do deja hry. Duše zosnulých zas zostupovali z orchestry na proscénium po Cháronových schodoch.



**Muž:** Stredoveké divadlo sa zrodilo z kultu a hrávalo sa pri príležitostiach sviatkov. Hry s kresťanskou tematikou sa odohrávali v chrámovom priestore, pri oltári alebo na chóre počas liturgie. Postupne sa hra preniesla do celého priestoru kostola, aby nakoniec prenikla pred chrám, kde nebo predstavovali vrchné schodíky. Po storočnej vojne došlo k rozvoju divadelného života, ktoré sa dostalo masovo medzi ľud ako divadlo pouličné, a na námestia.

**Žena:** Kým v 14. storočí sa rozvíjali krátke divadelné formy, v 15. až 16. storočí nastal čas prekvitania dlhých cyklických mystérií, ktoré sa hrávali aj niekoľko dní. Divadlo sa sprofanovalo, aj napriek tomu, že naďalej čerpalo témy z náboženstva. Vonku tvorili scénu tzv. mansiony, domčeky, ktoré boli postavené vedľa seba, pričom sa prechádzalo z jedného do druhého v smere zľava doprava.

**Muž:** V období humanizmu a renesancie sa hrávalo aj v miestnostiach na vyvýšenom pódiu, kde bolo hľadisko stupňovito usporiadané a od javiska oddelené proscénium. Na javisko sa vstupovalo bočnými dverami z ľavého a z pravého portálu. Javiskový priestor vytváralo niekoľko domčekov so závesmi, ktoré patrili každej postave.

Symbolom toho, že sa hra odohráva na ulici, boli zatiahnuté závesy. Naopak, odtiahnuté naznačovali interiér.

**Žena:** Sebastiano Serlio v diele *Architektúra* zaviedol v 16. storočí návrhy typických dekorácií pre tri základné žánre. Pre tragédiu určil priestor vznešeného paláca, pre komédiu mestské domy, ulicu či námestie a pre hry pastierske prírodnú scenériu akejsi krajiny s cestou. V tomto období sa začína využívať perspektívna, iluzívna scéna i dekorácia, sufity, zadný prospekt a opona.

**Muž:** Commedia dell'arte mala divadelný priestor, kde portál rozdeľoval javisko od hľadiska. Javisko tvorila ulica, kde boli taktiež domčeky, jeden sprava, druhý zľava. V nich sa herci pripravovali na svoje výstupy.

**Žena:** V alžbetínskom divadle hrávali herci v tzv. jame, obklopení divákmi, sediacimi v lôžach nad javiskom. Drevené jednoposchodové divadelné budovy stavali v období Williama Shakespeara za hradbami mesta a predstavenia ohlasovali delostreleckou salvou. Hrávalo sa o 15.00 hodine popoludní, a to každý deň. Veľký dôraz sa kládol za panovania kráľovnej Alžbety najmä na kostýmy.

**Muž:** V období baroka sa centrom divadelného diania stal Paríž, kde sa pestovala opera a balet. Dokončuje sa vývoj

divadelnej budovy a vzniká tzv. lôžové divadlo; spomínané „kukátko“. Tento typ divadla už má veľa vchodov, umiestnených ďalej od javiska tak, aby sa nevyrušovalo. Divadelníci mali priestor pre šatne a sklad dekorácií. Zlepšila sa akustika, podobne ako narástla snaha o vytvorenie čo najvernejšej optickej ilúzie, prostredníctvom kulís, stavaných v smere perspektívy.

**Žena:** Obdobie romantizmu prináša do divadelných priestorov celú sústavu prepadlísk a nad javisko povrazisko. Javisková stavebnica, tzv. praktikáble, vytvárala ilúziu kopcovitého terénu. V 19. storočí sa svetlo prvýkrát použilo ako prvok tvoriaci atmosféru v divadle. Vznikla tak funkcia osvetľovača.

**Muž:** Naturalisti priniesli do divadla pomyselnú „štvrtú stenu“ a proporcie, zodpovedajúce realite. Uzatvorili sa tak od divákov, akoby tam neboli prítomní.

**Žena:** Významnými novátormi na prelome 19. a 20. storočia boli Craig a Appia, ktorí si uvedomovali rozpor medzi jednorozmernou kulisou a trojrozmerným hercom. Nesnažili sa o vytvorenie akéhosi výtvarného, maľovaného obrazu, ale už o architektonicky vybudovanú scénu.

Priestor vytvárali pomocou svetla, ktoré sa stalo dramaturgickým prvkom.

**Muž:** Dvadsiate storočie experimentovalo, aby nakoniec využilo všetky prostriedky z predchádzajúcich období. Divadlo nášho milénia môže naďalej využívať bohatú, stále sa zdokonaľujúcu techniku na zvýšenie divadelnej ilúzie a rýchlej prestavby scény. Od dymových klapiek, portálových veží a mosta, cez ťahy a sufity nad hlavami, zložité podlahy, točne až po elektroakustické zariadenia. Tvorí tak kontrast minimalistickému divadlu, v ktorom scénu tvorí prázdny priestor.

**Žena:** V divadle možno hovoriť v rámci divadelných priestorov aj o pomyselných javiskách. Sú to tie, ktoré si vytvára divák vo svojej fantázii na základe informácií ukotvených v texte.

**Muž:** Za priestory divadla možno považovať aj šatne, administratívne priestory, foyer, dokonca i bufet, avšak tie sú neumeleckej povahy. V divadle je možné takéto miesta premeniť na priestory umeleckej povahy v momente, keď sa tam začne hrať.

# TRAGÉDIA

**Osoby:** Muž, Žena

\*\*\*\*\*

**Žena:** Aristoteles vo svojej *Poetike* v rámci *Spisov o slovesnom umení* charakterizuje tragédiu ako:

**Muž:** „... napodobňovanie vážneho a uceleného deja primeraného rozsahu rečou, ktorá je skráslená osobitne v jednotlivých častiach príslušnými prostriedkami, napodobňovanie predvádzaním deja, a nie jeho rozprávaním, spôsobujúce súcitom a strachom očistenie takýchto vášní.“

**Žena:** Proces očisty citov, resp. vyvolanie empatického a obávaného tragického účinku, ktorý ma zanechať v divákovi dojem duševného pozdvihnutia, psychologického a morálneho obohatenia sa nazýval – katarzia.

**Muž:** Antická tragédia sa zrodila z dityrambu; hymny a chórových piesní na počesť boha Dionýza. Tragédia nesie

v názve slová znamenajúce spev capa, ktorého Gréci obetovali bohom. Počas slávností sa satyri, sprievodcovia Dionýza, zaodeli práve do podoby capov, spievajúc oslavné piesne.

**Žena:** Za zakladateľa tragédie sa považuje grécky potulný herec Thespis. Ten v roku 534 pred n. l. vyčlenil jedného herca, ktorý viedol dialóg so zborom. Tento dátum sa považuje za zrod európskeho divadla.

**Muž:** Tragédia antiky poznala trojjednotu miesta, času a deja. Z troch významných dramatikov – Aischyla, Euripida a Sofokla – ju dodržiaval len posledný menovaný. Celkovo sa bazírovalo predovšetkým na deji. Ten musel byť ucelený, prehľadný, úplný a ľahko zapamätateľný. Mal byť napodobnením udalostí fabuly.

**Žena:** Dej pozostával z peripetie, a teda zvratu udalostí. Z anagnorízy; spoznania dovtedy neznámej osoby, javu, veci či udalosti, a to pomocou znakov, rozpamätania sa, úsudku, vyplynutia zo samotnej udalosti, alebo ju vyrobil samotný autor. A z katastrofy, spôsobujúcej utrpenie a bolesť.

**Muž:** Dej svojou dôležitosťou v antike prevýšil ostatné zložky tragédie – charakter, myšlienkovú stránku, slovný výraz, hudbu a scénické prevedenie. Charaktery mali byť primerané, dôsledné a podobné skutočným, pričom hrdina nemal byť ani výkvetom cností a ani osobou čisto zápornou. Boli to však vznešení, nadpriemerní ľudia, odsúdení na zánik či prehru.

**Žena:** Vo vrcholných antických tragédiách sa rodí tragický životný pocit nevyhnutnosti podriadenia sa vyššej moci. Tragické previnenie pramenilo z prekročenia rozumnej miery. Gréci označovali pýchu ako hybris, oproti ktorej stála sofrosyné, znamenajúca zdravú myseľ, rozumnosť, umiernenosť, cnosť všetkých cností, úctu k sebe, ľuďom i bohom.

**Muž:** Kým Aischylos, svedok víťazstva Grékov nad Peržanmi, vyznával spravodlivosť osudovej nutnosti – ananké, Euripides ako svedok krízy aténskej demokracie, už hovorí o náhode – tyché. Bohov už nepovažuje za dobromyseľných, a tak ľudí necháva zmietat' sa vo vášňach a opisuje ich takých, akí sú. Sofokles zachytáva komplikované ľudské osudy a píše o ľuďoch, akí by mali byť. Veril v osudovú neodvratnosť a zlatú strednú cestu.

**Žena:** Tragédia mala ustálenú štruktúru. Expozíciu diela tvoril prologos, ktorý uviedol dej, buď monológom alebo dialógom. Nasledoval príchod zboru v časti zvanej parodos. Exodos značil odchod chóru. Medzi parodom a exodom boli dialogické časti – epeisodiá; dnešné dejstvá, ktoré prednášal herec. Naopak stasimá spieval zbor, sprevádzaný hrou na flaute.

**Muž:** Antické tragédie čerpali námety z mytológie a gréckych dejín. Jediná historická tragédia, ktorá sa nám zachovala, sú Aischylovi *Peržania*.

**Žena:** Teatrológ Pavis upozorňuje na odlišnosť tragédie ako literárneho žánra s vlastnými pravidlami na jednej strane a tragickosti ako antropologického a filozofického princípu v ďalších umeleckých formách či v ľudskom bytí na strane druhej.

**Muž:** Akokoľvek, tragickosť možno vnímať práve na základe tragédií. A teda hier ľudských osudov, končiacich smrťou. Tragédia ako taká prekvitala najmä v antickom Grécku. Postupne prešla rôznymi metamorfózami, pričom najväčšej priazne sa jej dostalo v alžbetínskom Anglicku a vo Francúzsku v 17. storočí.



**Žena:** Tragédia alžbetínskeho Anglicka predstavuje vyvrcholenie renesančnej kultúry v rámci európskeho divadla. Jej originalita spočíva v syntéze tradície antiky a pôvodnej stredovekej ideológie s humanistickými ideálmi a renesančným individualizmom. Shakespearovým tragédiám dodáva nadčasovú životnosť prechod z historicky zvláštneho k všeobecne ľudskému. Konkrétnosť a vecnosť hier vyvažuje priestor na hľadanie neustále nových pohnútok, zámerov a riešení v akejkol'vek dobe inscenovania. Tragickí hrdinovia sa neprejavujú tým, čo vravia, cítia a myslia, ale tým, čo robia. Hodnoty nie sú stanovené, ale sa hľadajú a práve toto hľadanie je jedinou trvalou pravdou ľudského jestvovania či už v *Hamletovi*, *Othellovi*, *Kráľovi Learovi* alebo *Macbethovi*.

**Muž:** Klasicistické tragédie sú drámy ľudských činov, na rozdiel od antiky, ktorá priniesla skôr tragédie vonkajších ľudských osudov. Avšak tragédie klasicizmu možno konkrétnejšie vnímať cez dvojaký register vyjadrenia najzávažnejších otázok.

**Žena:** Formou hrdinskej tragédie obdivu, v tesnej nadväznosti na barok, písal Pierre Corneille. Naopak Jean Racine; autor, ktorý sa považuje za modelového klasicistického dramatika, predstavuje osudovú tragédiu. Pod vplyvom

jansenistov, vyznávačov predestinácie, našiel možnosť predostrieť fatálne otázky práve prostredníctvom tragédie.

**Muž:** A teda, kým Corneillovi hrdinovia poznali možnosť voľby, Racinove postavy mali predurčený osud. Tragika však bola zvolená, vyplývala z výberu medzi citom a povinnosťou, kde podriadenosť osobných záujmov podliehala vyšším štátnym záujmom. Racine vo svojom vrcholnom diele *Faidra* priniesol priam psychologickú analýzu zločinnej vášne, inšpirujúc sa antickým dielom *Hippolytos* od Euripida.

**Žena:** Dvojpólovosť autorov spočívala aj vo formálnom uchopení zápletky a postáv. Racine mal zápletku jednoduchú a postavy bohaté, Corneille naopak. Obaja však dbali na zachovanie vznešenosti vo svojich dielach. 5-dejstvé tragédie písali pravidelným alexandrínom, ktorý bol povinnou jazykovou formou tragédie a znakom nevšednosti pri dodržiavaní trojjednoty miesta, času a deja.

**Muž:** Osvietenstvo prinieslo niekoľko reforiem, ktoré sa týkali aj úprav klasicistickej tragédie. Voltaire jej priniesol zmenu hlavne v obsahu; v nových myšlienkach a situovaní svojich príbehov aj do exotických lokalít, ako napr. do Peru či Číny.

**Žena:** Diderot podrobil kritike existujúce žánre. Tragédiu označil za neveľmi zaujímavú a štylizovanú, kde sa divák nemôže identifikovať s postavami z vyšších kruhov, keďže tragickému štýlu chýba prirodzenosť. Preto zakladá v 18. storočí nový žáner meštianskej tragédie – drámy, pertraktujúcej všedné otázky domácej, strednej spoločenskej vrstvy, ako východiska k realizmu.

**Muž:** Takúto „demokratizáciu“ žánra, kde hrdinom sa môže stať aj obyčajný človek, zastával i Lessing či Auerbach v knihe *Mimesis*.

**Žena:** Na základe doteraz povedaného možno konštatovať, že tragédia ako „vysoké umenie“ má korene v ideológii interpretácie ľudských činov. Je podmienená prijatím absolútnych noriem a hodnôt, ktoré sú zachovávané napriek individuálnym tragickým osudom, akým je smrť, pád či sebaobetovanie.

**Muž:** Tragédia sa teda vyvíjala podľa zmien ideologických foriem. Potvrdzujú to aj filozofické práce Schopenhauera a Nietzscheho, ktorí tvrdia, že gro tragického žánru je spoločenská tematika; rozpory, ich hodnotenie a náhľad na ne sa menia práve podľa ideológie doby.

**Žena:** Aj keď sa k tragédii ako žánru vracali niektorí autori, píšuci po období klasicizmu až do súčasnosti, celkovo sa tragický žáner po ústupe starých ideologických foriem rozpadol a transformoval na drámu v užšom kontexte a na tragikomédiu.

**Muž:** Tragédia pomaly viedla k irónii vo forme osudovej drámy, ktorá v 19. storočí zaznamenala nehybnosť spoločnosti a absenciu perspektívy budúcnosti.

**Žena:** Goethe napísal, že prostredníctvom povinnosti sa tragédia stáva veľkou a silnou, prostredníctvom vôle slabou a malou. V Shakespearovi videl veľikána, ktorý dokázal v rovnováhe udržať vôľu i povinnosť. Avšak cestou, keď strašnú povinnosť nahradila vôľa, vznikla takzvaná dráma. A pretože vôľa vychádza v ústrety našej slabosti, pociťujeme dojatie, keď sa po úzkostlivom očakávaní dožijeme napokon aspoň úbohej útechy.

**Muž:** Dráma v užšom kontexte je príznačný výtvar realizmu a naturalizmu. Nemá vyhranené námety, je menej štylizovaná a konvenčná. Snaží sa zobrazit' životnú realitu a spracovať tragické javy novými spôsobmi, kde tragický osud a heroické tragické vášne nahrádza sociálna

a psychologická determinácia premenlivých ľudských charakterov. Relativizované tragické konflikty vytvárajú podmienky na ich netragické riešenie. Hrdina už nemusí zákonite položiť život, aby sa problém nastolil či vyriešil.

**Žena:** Prvé náznaky tragikomédie možno badať už u Shakespeara. V klasicizme považovali za tragikomédiu každú tragédiu so šťastným koncom. Napr. Corneille takto označil svojho *Cida*. Bola viac baroková, spektakulárna, okázalá, patetická.

**Muž:** Tragikomédia, predstavujúca ľudské osudy v silných kontrastoch, oslovila Sturm und Drang – Goetheho či Lenza, meštiansku i romantickú drámu, realizmus ústiaci až do absurdnej drámy.

**Žena:** Tragikomédia nahradila tragédiu odlišnou hodnotiacou perspektívou. Prelínanie tragédie a komédie je príkladom žánrového synkretizmu, kde prenikanie komiky do vážnych sfér prinieslo obojstranný prospech. Komika zanechala svoje tematické kliše na úžitok pertraktovania podstatných problémov a tragika tak z väčšieho nadhľadu začala vnímať a hodnotiť skutočnosť ostrejšie a kritickejšie.

**Muž:** Vskutku dobrým príkladom je dielo Antona Pavloviča Čechova, ktorý sám žiadal komediálnu interpretáciu svojich vrcholných diel. Vnútorne rozpory či už *Troch sestier*, *Višňového sadu*, *Čajky*, *Uja Váňu*, atď. sú výrazom spoločenského rozporu osobných záujmov v kontraste spoločenského zriadenia.

**Žena:** V dvadsiatom storočí sa tragédia priblížila k absurdnému videniu ešte viac, ako to možno vidieť v Büchnerovom diele predchádzajúceho storočia. Tragédia stratila pravidlá a nahradil ich pocit tragickej existencie v absurdných a existenciálnych drámach Ionesca, Becketta, Camusa, Sartra a iných. Beznádejná situácia človeka, vyjadrená v tragikomédii je dodnes veľmi blízka umelcom i publiku.

## KOMÉDIA

**Osoby:**            **Muž, Žena**

\* \* \* \* \*

**Žena:**        O antickej komédií Aristoteles napísal: „Smiešna je totiž akási chyba a zvrátenosť, ktorá však nespôsobuje ani bolesť, ani škodu...“

**Muž:**        Slová prvého divadelného teoretika naznačujú, že v antike sa v komediálnom žánri síce zobrazovali ľudia horší, ale iba natoľko, aby sa tým navodil smiech, nie mrzkosť.

**Žena:**        Komédia nesie v názve slová znamenajúce veselý sprievod a spev. Ľud, ktorý sa zúčastnil na slávnostiach plodnosti, vytvoril zbor, prezlečený za rôzne zvieratá. Viezli sa na vozoch a spievali oslavné piesne, uctievajúc si boha Dionýza. Komický zbor bol rozdelený na dve polovice, ktoré sa hádali až do zmierenia.

**Muž:** Ľudové divadelné formy predvádzali karikatúrne obrazy a paródie, kde dokonca vystupoval herec aj samostatne ako jednotliviec. Už v tejto dobe, na počiatku komédie, možno zaznamenať štiepenie žánra na rozličné formy ľudovej komédie – na jarmočnú komédiu, mimos či megarskú frašku.

**Žena:** Satyrská dráma, ktorá má v porovnaní s komédiou vznešený štýl, sa rozvinula z dityrambov. Zbor tvorili satyrovia. Námety čerpala z mytológie, podobne ako tragédie, ktoré ju v rámci tetralogických predstavení predchádzali. V antickom divadle bolo totiž zvykom uvádzať na súťažiacich tri tragédie, ktoré uzavrela práve satyrská dráma. Tá tematicky nadviazala odľahčene na predošlé tragédie. Zachovala sa nám žiaľ len jedna od Euripida s názvom *Kyklop* a fragmenty Sofoklových *Sliedičov*.

**Muž:** Naopak, komédia nečerpala námety z histórie či mytológie, ale z prozaickej reality obyčajných ľudí. Od tragédie sa komédia odlišuje tým, že má šťastné rozuzlenie, jej cieľom je rozosmiať diváka a jej postavy pochádzajú zo skromných pomerov. Smiech spôsobuje pocit spoluviny alebo nadradenosti. Aristoteles tvrdil, že komické konanie nemá žiadne následky, a tak môže byť vymyslené. Je to



sled prekážok a situačných zvrátov vo fabule fáz: rovnováhy, nerovnováhy a obnovenej rovnováhy. Postavy sú nevyhnutne zjednodušené, aby zobrazili akože abnormálny svet v protichodnom videní k svetu divákov.

**Žena:** Vrcholnú formu starej atickej komédie z prelomu 5. a 4. storočia pred n. l. predstavuje dielo Aristofana, ktorého okolnosti peloponézskych vojen primäli ku kritickej a satirickej tvorbe s prvkami fantastiky a paródie. Snúbi sa v nej zveličenie s podobenstvom a hyperbola s parabolou. Stará atická komédia pozostávala z časti „agón“, v ktorom slovne, ale aj fyzicky súperili protivníci a zapájal sa k nim aj zbor. Ďalšou časťou bola „parabáza“, akýsi krok vedľa – stranou, keď aktér sňal masku a vsuvkou sa prihovril publiku. Už tu možno vidieť základy brechtovského odcudzovacieho efektu.

**Muž:** Menandros, autor novej atickej komédie, sa vzdal politickej satiry a zobrazoval skôr všedný život, napr. prekážky v láske, medzi ľuďmi. Jeho komédie sa odohrávali v neutrálnom prostredí a bez zboru. Bol to akýsi súkromný typ komédie, na rozhraní medzi činohrou a komédiou, s drobnokresbou postáv a detailom.

**Žena:** Rímska komédia sa inšpirovala gréckymi námetmi. Nazýva sa fabula palliata, na rozdiel od fabuly togaty, zobrazujúcej rímske reálie. Predovšetkým Plautus využíval spôsoby kontaminácie, a teda spájania predlôh s novými nápismi do jednej hry. Prevzal grécky dejový pôdorys, ktorý si však svojsky preložil, čím vytvoril nový typ demokratickej ľudovej komédie s prízemnejšou komikou. Tú zasadil do akéhosi hudobno-činoherného útvaru. Na rozdiel od Terentia, ktorý gréckym predlohám dával elegantný, vážny tón a pri preklade rešpektoval originál.

**Muž:** Významným obdobím v dejinách komédie je vznik commedie dell'arte v polovici 16. storočia v Taliansku, ktorá sa inšpirovala rímskou ľudovou improvizovanou atellánskou fraškou a duchom stredovekých karnevalov. Je to osobitá forma divadla, ktorá používa improvizáciu bez literárnej predlohy, ale len akýsi podklad a fixné typy postáv, resp. masiek.

**Žena:** Najznámejšími boli sluhovia Brighella a Arlecchino a ich obeť posmeškov – starci; Dottore, ako karikatúra lekára alebo právnika, a kupec Pantalone. Populárnym typom bola aj postava chvastúnskeho vojaka, lámača ženských srdc, zvaného Capitano a smutný a melancholický Pierot.

**Muž:** Hovorilo sa dialektmi. Situačná komika, obracajúca ustálené hodnoty naruby, sa rozohrávala v groteskných scénkach. Gagy sa odovzdávali ústnou tradíciou a herci ich museli mať nacvičené veľké množstvo. Veľkej obľube sa dostalo známemu Arlecchinovmu gagu naháňania imaginárnej muchy, alebo oberaniu čerešní z klobúka dámy. Arlecchino čerešne zje a následne kôstky hodí do partnera dámy, čím sparoduje citové problémy zaľúbencov. V takýchto gagoch či lazzoch herci vťahovali do hry aj divákov.

**Žena:** Commedia dell'arte bola syntézou činohry, pantomímy, tanca i spevu s dôrazom na profesionalitu herectva a na kostýmy. Je v systéme spojených nádob s commediou eruditou – literárnou rétorickou komédiou vzdelancov, kde sa dôraz kládol na slovo a presné odkazy antiky. Predvádzali ju amatéri. Postupne sa z nej však stala nudná záležitosť. S commediou dell'arte mala spoločné námety a príbehy. Sústredila sa na ľudské súkromie, ľúbostné i generačné problémy a najmä na kritiku sociálnych pomerov.

**Muž:** Alžbetínske divadlo v období renesancie a humanizmu taktiež nadviazalo na tradície stredovekej ľudovej smiechovej kultúry karnevalov a frašiek. Táto tradícia

ovplyvnila aj divadelného veľikána Williama Shakespeara, ktorého komédie dodnes sprostredkujú radostné ponaučenia, vitalitu, kladný postoj k životu a k jeho prirodzeným hodnotám, končiac svadbou.

**Žena:** Shakespeare v rámci svojich komédií siahol aj po prvkoch eufizmu, afektovaného štýlu neskorej renesancie s intelektuálne náročnými slovnými hračkami, aliteráciami a antitézami. Jeho neobmedzený, kritický i satirický smiech sa vysmieva všetkému, čo stojí v ceste životu a bráni ľudskej prirodzenosti. So svojou očistnou mocou tak smiech obsiahol celý svet, existenciu a ľudstvo:

\* \* \* \* \*

**Muž:** *William Shakespeare: Ako sa vám páči,*  
*2. dejstvo, 7. obraz.*

***JAQUES:***

*„Šašovské háby mi dajte, a právo  
ozvať sa; a ja vám svet očistím  
od všetkých mrzkostí, čo sa v ňom šíria...“*

\* \* \* \* \*

**Žena:** V období klasicizmu komédiu povýšil a zrovnoprávnil s tragédiou Jean Baptiste Poquelin Molière. Vytvoril dvorský žáner vysokej komédie o urodzených pre urodzených, ktorá sa nezameriava na otázky každodenného života stredných vrstiev, ale rieši závažné otázky usporiadania hodnôt vyššej spoločnosti. Problematiku pokrytectva odhalil v hrách *Don Juan*, *Tartuffe*, *Mizantrop*.

\* \* \* \* \*

**Muž:** *Molière: Don Juan*,  
5 dejstvo, 1. obraz.

*DON JUAN (predstiera otcovi svoje obrátenie):*

*Áno... celkom som vytriezvel zo svojho poblúdenia. Už nie som ten Don Juan, s ktorým ste sa včera večer zhovárali. Nebo ma v jedinom okamihu dokázalo zmeniť natoľko, že to prekvapí každého. Osvietilo mi dušu, otvorilo oči a teraz sa s hrôzou dívam na ten dlhý čas svojho zaslepenia, na tú trestuhodnú nezriadenosť svojho doterajšieho života. Znovu si v duchu pripomínam všetky tie ohavnosti a stojím v údive nad tým, že ich nebesá mohli tak dlho strpieť a že ma už najmenej sto ráz nezasiahla trestajúca ruka ich obávannej spravodlivosti. V tom, že ma vo svojej láskavosti dosiaľ za moje zločiny nepotrestali, vidím ich priazeň*

*a chcem ju využiť tak, ako mi káže povinnosť. Celému svetu hodlám ukázať, ako sa môj život zrazu zmenil, ním chcem napraviť doterajšie výčiny, ktoré vyvolali toľké pohoršenie, a urobím všetko preto, aby som si od Boha vymohol ich odpustenie. Toto bude cieľom môjho úsilia. A vás, pane, prosím, aby ste ma v tomto zápase láskavo podporili a pomohli mi vybrať osobu, ktorá by bola mojím duchovným otcom a bez zakolísania ma viedla po ceste, na ktorú hodlám vykročiť.*

\*\*\*\*\*

**Žena:** Vysoká komédia spĺňala požiadavky tragédie. Už nie je 3-dejstvová a prozaická, ale 5-dejstvová veršovaná alexandrínom, ktorý bol u Molièra o trošku konverzačnejší a hovorovejší, než napr. u Racina a Corneilla.

**Muž:** Molière sa vo vysokej komédii priklonil ku klasicistickej estetike. Vo svojej tvorbe však neodolal ani estetike baroka, ku ktorému sa vrátil prostredníctvom komédií s baletmi. *Zdravý nemocný, Meštiak šľachticom*, či *Pán z Prasiatkova* boli akousi pastvou pre oči, spektakulárnym totálnym divadlom, spájajúcim všetky druhy umenia. Molière sa okrem spomínaného inšpiroval aj tradíciou

stredovekej frašky a commediu dell'arte, napr. vo svojej fraške *Scapinove šibalstvá*.

**Žena:** Osvietenci 18. storočia priniesli divadlu rad reforiem. Beaumarchais zreformoval molièrovskú komédiu a Marivaux, Goldoni a Gozzi zreformovali commediu dell'arte.

**Muž:** Beaumarchaisove komédie boli iskrou v sude s pušným prachom, keďže jeho ambíciou bola snaha nielen vytvárať univerzálne typy, ale byť aktuálne spoločensky útočný. Diderot nemal rád Molièrovu hrubšiu grotesknú komédiu, a preto žiadal nahradiť klasické žánre formou, ktorá diváka dojme. Navrhoval zobrazit' cnosti a povinnosti človeka vo vážnej, jemnej komédii, ktorá nebude natoľko štylizovaná.

**Žena:** Napriek tomu, bol to práve Molière, kto položil základ európskej komédie. Zredukoval v nej divadelný smiech na satirický výsmech.

**Muž:** Komický žáner možno diferencovať rôzne. Napr. možno hovoriť o komédii intrigovej, ďalej o komédii situačnej, resp. o fraške, ďalej o komédii masiek, charakterovej komédii a o konverzačnej komédii.

**Žena:** V intrigovej, čiže nástrahovej komédii sa postavy, dramatické reálie a verné zobrazenie reality podriaďujú zápletke. Nástraha je tu daná úmyselne, pričom pramení z prepletenosti niekoľkých milostných párov a zámeny osôb. Najväčší rozkvet zaznamenala v Španielsku v podobe „komédie plášťa a meča“ v 16. a 17. storočí, v zastúpení autorov – Lope de Vega, Tirso de Molina a Calderón de la Barca. Naopak, vo fraške, alebo inak situačnej komédii, ktorá zveličene zachytáva živelné ľudské sklony a vzťahy, nástraha vzniká akoby náhodne.

**Muž:** Komédiu masiek najlepšie zastupuje spomínaná commedia dell'arte. Charakterová komédia je príznačná pre Molièra, poukazujúceho na nie príliš reprezentatívne vlastnosti jednotlivca. V 19. storočí realisti a naturalisti vo svojich „obrazoch zo života“ už vykreslili dramatické charaktery, ktoré boli determinované spoločenskými podmienkami.

**Žena:** U Molièra môžeme tiež hovoriť o konverzačnej komédii, kde základom je sylogizmus; argument – protiargument – pointa. Dramatické jadro tak tvorí paradox, ktorého taktikou bol napr. u Oskara Wilda tzv. „bunburizmus“ – úniková výhovorka pred nepríjemnými spoločenskými udalosťami, vyhovárajúc sa na imaginárneho,



neexistujúceho priateľa. V konverzačnej komike vynikal práve Oscar Wilde či George Bernard Shaw.

**Muž:** Komédiu možno členiť aj na menej závažnú veselohru na jednej strane a na satirickú komédiu na strane druhej. A to na základe toho, či využíva alebo nevyužíva ostrý výsmech, poukazujúc na deformáciu ľudských charakterov. Vrcholom satirickej komédie je Gogoľov *Revízor*, kde hlavný hrdina inšpiruje k demaskovaniu ostatných obyvateľov ruského mestečka.

**Žena:** Dejiny komédie viedli od individuálneho k všeobecnejšiemu. Kým v starej komédii prevažovalo kritické zameranie proti nedostatkom ľudských jedincov, v modernej komédii sú už terčom výsmechu celé spoločenské skupiny, triedy a aj mocenské inštitúcie. Intrigová komédia, založená na dôvere v účinnosť dômyselnej individuálnej akcie, zanikla v 19. storočí. Charakterovú komédiu nahradil všestrannejší typ, ktorý sa zaoberá spoločenskými okolnosťami, vplývajúcimi na daný charakter a mravy.

**Muž:** V modernej komédii nachádzame prvky frašky a inklinovanie k vážnejším typom nadsádzkovej grotesky, burlesky, tragikomédie, tragifrašky či čiernej

komédie a i. Moderná komédia slúži na hodnotenie spoločnosti, kde satirický smiech je meradlom negatívnych javov.

**Žena:** Celkovo však premenlivosť komédie bola oveľa menej nápadná ako premenlivosť tragického žánra. Spolu sa stretli v zmienenom žánrovom synkretizme, či už vo forme tragikomédie alebo drámy v užšom zmysle, či iných formách, v dielach významných autorov Čechova, Brechta, existencionalistov a absurdistov, modernistov, postmodernistov a ďalších, aj súčasných autorov.

**Muž:** Kým tragédia sa, podľa Maurona, zahráva s našimi najhlbšími stavmi úzkosti, komédia zas s našimi obrannými mechanizmami proti nim. Komédia žije z improvizácie, zmien rytmu, náhody a dramaturgickej a režijnej invencie oproti obmedzeným motívom tragédie, vedúcim ku katastrofe, dodáva teatroológ Pavis spolu s Fryeom.

**Žena:** Na rozdiel od tragédie, komédia využíva odcudzovací efekt a dokáže sebauvedomujúc parodovať aj samu seba, aby tak zvýraznila vlastné postupy a charakter fikcie. Komédia teda funguje ako kritický metajazyk a divadlo v divadle.

## DRAMATURG

**Osoby:**            **Žena, Muž**

\* \* \* \* \*

**Žena:**            Dramatici odovzdávajú svoju tvorbu režisérom, hercom, scénografom, hudobníkom či tanečníkom. Z dramatického diela sa stane vďaka súzneniu tvorby viacerých umelcov na scéne dielo divadelné. V divadle však ešte funguje aj verejnosti menej známa profesia, ktorou je dramaturgia.

**Muž:**            Dramaturga mnohí, a to nielen v minulosti, ale často aj dnes, pre jeho byrokratické kompetencie považujú len za administratívneho pracovníka. Avšak dramaturg je aj tvorivá osobnosť, a to napriek tomu, že niektorí režiséri dodnes zanedbávajú dramaturgické analýzy. Hoci treba povedať, že tie nie vždy sú k dispozícii a režisér si ich vypracováva sám. Prípadne práve preto, že si hry rozanalyzuje režisér sám, nie je potrebný v tomto bode dramaturg.

V dnešnej dobe je však v divadle zástoj dramaturga čoraz viac príznačný.

**Žena:** Teatrológ Pavis tvrdí, že úloha dramaturga nie je jednoznačná. Vyplýva to aj z toho, že francúzština nerozlišuje rozdiel medzi dramatikom a dramaturgom, ktorí sa môžu spájať v jednej osobe. Ako to bolo napr. v prípade Bertolta Brechta. Na Slovensku, ale aj v Nemecku, sú tieto dve profesie jasne rozlíšené.

**Muž:** V minulosti často zastupovali dramaturgiu samotní dramatici. Pierre Corneille vo svojom diele *Diskurzy* a Gotthold Ephraim Lessing vo svojej *Hamburskej dramaturgii* odhalili návody, ako správne napísať hru, resp. určiť normy kompozície pre ďalších autorov. Vyplývalo to už zo samotného pôvodného významu gréckeho slova dramaturgia, ktoré znamenalo komponovať drámu. V tomto smere za podobné diela možno považovať už Aristotelovu *Poetiku* či D'Aubignacovu *Divadelnú prax*.

**Žena:** Ale až spomínané Lessingovo kriticko-teoretické dielo *Hamburská dramaturgia* z obdobia klasicizmu, v ktorom autor okrem iného určil budúci tvar

inscenovania textov, priniesla Lessingovi prvenstvo a „otcovstvo“ dramaturgie.

**Muž:** Podľa Pavisa klasicistická dramaturgia hľadala najmä konštitutívne prvky dramatickej stavby klasického textu, čiže expozíciu, zauzlenie, konflikt, ukončenie, epilóg. Skúmala výlučne prácu autora a naratívnu štruktúru diela. A až Brechtom sa začína dramaturgia rozširovať smerom k inscenovaniu textu.

**Žena:** Jacques Scherer v polovici 20. stor. vo svojom diele *Klasicistická dramaturgia vo Francúzsku* rozčlenil štruktúru drámy na internú a externú. Dramaturgia v striktnom zmysle slova je internou štruktúrou – súborom prvkov, ktoré tvoria základ hry; to, čo je pre autora jej obsah, skôr ako doň vstúpia úvahy o písaní. Externú štruktúru tvoria formy, ktoré rozohrávajú možné spôsoby písania a predstavovania hry, resp. reprezentujú a prezentujú text.

**Muž:** Dramaturgia, ako ju poznáme dnes, začala nachádzať a predstavovať ideologickú a estetickú formu diela, ako aj formálne a obsahové spojenia. Prináša divákovi efekt, vyplývajúci zo zjednocujúcej funkcie inscenovaného textu, kde sa dramaturg zaujíma nielen

o východiskový text, ale aj o jeho scénickú realizáciu a možnosti. A teda o divadelný spôsob, akým na text poukáže.

**Žena:** Keďže interný dramaturg zostavuje v divadle repertoár, jeho práca sa začína už pri výbere vhodných drám. Pritom by mal zohľadniť aktuálnosť a potrebu textov vzhľadom na profil a technické možnosti divadla, zloženie súboru a jeho umelecké danosti. Repertoár by mal budovať tak, aby úzko nadviazal na rozvoj tvorivej činnosti súboru – hercov, režisérov, výtvarníkov, hudobníkov atď.

**Muž:** Mal by dbať na to, aby divadlo malo svoj jedinečný profil, a je priam ideálne, ak vyjde v ústrety požiadavkám divadla. Dramaturg tak uľahčí prácu aj sebe, keďže je akýmsi poradcom, ktorý je súčasťou umeleckého tímu od začiatku prípravnej fázy inscenácie až po jej reflexiu divákmi.

**Žena:** Pred inscenačným procesom sa dramaturgova práca spája s literárnou zložkou. Značí to, že dramaturg by mal spolupracovať so žijúcim autorom už pri vzniku novej pôvodnej hry, pokiaľ mu to on umožní alebo

spolupracovať s prekladateľom, ak ide o hru zahraničnú.

**Muž:** Dramaturg taktiež zabezpečuje autorské práva umeleckých prekladov, ktoré by mali byť pôvodné. Podieľa sa aj na úpravách adaptácií alebo na montáži, koláži či iných textových zásahoch spolu s autorom alebo inscenátormi.

**Žena:** V inscenačnom procese dramaturg spolupracuje s režisérom. V tejto fáze je úlohou dramaturga informovať umelcov o škále interpretácií textu a sústrediť sa na takú, pre ktorú sa rozhodli s režisérom v rámci dramaturgicko-režijnej koncepcie. Pokiaľ sú známe špičkové uvedenia, dramaturg by sa mal s nimi oboznámiť a pousilovať sa o zargumentovanie interpretácie, pre ktorú sa s režisérom rozhodli.

**Muž:** Dramaturg určí princípy výstavby diela a podrobí ho dramaturgickej analýze. Pri skúmaní reality hry si kladie otázky času, priestoru, typológií postáv, čítania fabuly, vzťahu diela s obdobím jeho vzniku a reprezentovanou súčasnosťou, vysvetľuje biele miesta a nejednoznačnosti textu, objasňuje aspekty zápletky

a zaujíma konkrétnu alebo otvorenú interpretáciu, ktorou herci nadviažu vzťah s publikom a jeho vnímaním umeleckého odkazu.

**Žena:** Oboznámenie súboru s analýzou textu prebieha na prvých skúškach, divadelníkmi nazývanými „čítačky“, kde sa divadelná hra ešte len číta. Dramaturg obstaráva dokumentáciu o diele a jeho súvislostiach. Analyzuje text, určí hybné sily deja, podá základné informácie o autorovi, o jeho diele, dobe vzniku. Dá dielo do širších významových súvislostí; umeleckých, spoločenských, politických, dobových, priradí dielo k istému prúdu, venuje sa jeho poetike a estetike. Spolu s režisérom, ale aj ďalšími umelcami, analyzujú všetky dramatické osoby a vzťahy medzi nimi v úzkej spojitosti s textom a kompozíciou a hľadajú všemožné významy diela.

**Muž:** Dramaturg je zároveň aj prvým interným kritickým pozorovateľom, ktorý by mal zasahovať do priebehu skúšok a riešiť každý vzniknutý problém. A to najmä medzi hercami a režisérom, ale aj inými inscenátormi v mene výpovede a koherentnosti umeleckého diela.



**Žena:** V súčasnosti možno zaznamenať v rámci vnímania sveta ako nejednotného obrazu rozpad dramaturgií, ktoré sa triešťa v samotnej inscenácii. Pavis tu uprednostňuje pojem dramaturgická voľba, ku ktorej sa prikloní ten-ktorý herec a to v prípade, keď dramaturgia neslúži ako celkový a štruktúrovaný súbor homogénnych esteticko-ideologických princípov.

**Muž:** Dramaturgova činnosť sa spája aj s publikom, pre divadlo veľmi dôležitým článkom. Práve s divákom by mal dramaturg zabezpečiť spojenie a usmerňovať jeho recepciu, hľadiac na konečný cieľ dramaturgie, ktorým je zobrazenie dramatického sveta vizuálnymi a auditívnymi prostriedkami.

**Žena:** Dramaturg rozhoduje o tom, čo sa bude zdať publiku reálne alebo pravdepodobné na základe zvoleného kľúča ilúzie či dezilúzie. Prostredníctvom mimetického realizmu alebo odstupu definuje spôsoby hrania, ktorými predurčí vzťah s divákmi. A teda už počas samotnej analýzy textu musí nájsť možnosti oslovovania verejnosti, či už spôsobom páčenia sa, výchovy, zabávania, pobúrenia,

reprodukovania alebo odhaľovania textových významov na javisku.

**Muž:** Dramaturg je v neposlednom rade v mnohých prípadoch aj zostavovateľom programu inscenácie, nazývaného bulletin, v ktorom do istej miery oboznamuje verejnosť s dramatickým textom a s jeho divadelným stvárnením.

**Žena:** Dramaturgia, sumarizujúc spolu s teatrológom Pavisom, označuje súbor estetických a ideologických volieb, ktoré musí vykonať realizačný tím od režiséra až po hercov. Táto práca zahŕňa prípravu a inscenovanie fabuly, voľbu scénického priestoru, montáž, hercovu hru, iluzívny alebo ozvláštnený charakter predstavenia.

**Muž:** Dramaturgiu možno teda definovať ako techniku či poetiku dramatického umenia, kde sa usporadúvajú textové a scénické materiály, odkrývajú komplexné významy prostredníctvom osobitnej interpretácie a v orientácii predstavenia zvoleným smerom. Definitívne prekročila rámec skúmania dramatického textu v ústrety scénickej realizácii a stala sa umením kompozície divadelných hier v divadelnom priestore.

## REŽISÉR

**Osoby:** Herec, Herečka

\*\*\*\*\*

**Žena:** Divadelné dielo vykladá a spracováva text, ktorý diváci vidia a počujú prostredníctvom hercov, výtvarníkov či hudobníkov v divadle. Inscenačné dielo vnímame ako celok, ktorého autorom je režisér.

**Muž:** Práve režisér výberom hercov, interpretáciou textu a využívaním scénických možností zodpovedá za estetickú a organizačnú úroveň divadelného diela.

**Žena:** Režisárska práca, prítomná vo viacerých či všetkých zložkách divadelného diela, sa začína už pri ich hodnotení a selekcii na základe čítania dramatického textu. Z neho režisérovi vyplynie, ktorá zložka môže najviac poslúžiť divadelnému dielu s ohľadom na účinnosť javiskovej výpovede.

**Muž:** Na počiatku vzniku divadelného diela stojí teda režijno-dramaturgická predstava o fungovaní drámy v rámci javiskového diela. Režisér zvolenú drámu nereprodukuje, ale interpretuje ju na základe svojej fantázie, asociačných schopností, vlastných názorov a postojov, neopomínajúc autora ani diváka.

**Žena:** Funkcia režiséra sa však vo vývine divadla menila. Až v 19. storočí sa režisér funkčne i pojmovo vypracoval na komponistu divadelného diela.

**Muž:** V antickom divadle inscenácie režíroval či skôr organizoval samotný autor, ktorý bol zvyčajne aj hercom. Tento režisér, básnik, Grékmi doslovne nazývaný didaskalos, čo značí inštruktor; učiteľ, totiž plnil najmä organizačnú funkciu.

**Žena:** Stredovekými režisérmi mystérií boli duchovní, ktorí vo výpravných náboženských predstaveniach aj účinkovali. Títo majstri ceremónií niesli za predstavenia ideologickú i estetickú zodpovednosť. Vo svetskej línii inscenovania hier v stredoveku predstavoval funkciu režiséra hlavný herec, ktorého špecifikovalo honosné oblečenie. Z konca 14. storočia sa zachovali režijné knihy z Frankfurtu nad

Mohanom vo forme režisérského 4 a pol metrového zvitku s narážkami na hercov a režijnými poznámkami, ktoré dokladujú, že autori boli skutočnými režisérmi.

**Muž:** V období renesancie a baroka šlo o organizovanie predstavení na základe vlastnej perspektívy superintendentmi, riaditeľmi divadiel, ale najmä výtvarníkmi a architektmi, resp. scénografmi, ktorí sa začali v tomto období zaujímať o priestor a pohyb. Od 17. storočia sa ujímali réžie významní herci.

**Žena:** V klasicizme si svoje texty režirovali významní autori, ako napr. Molière, Racine či Corneille, sami. Jean Baptiste Poquelin Molière používal vo svojich inscenáciách zlatý rez, pracoval s početným komparzom a javisko zospodu osvetľoval sviečkovými reflektormi. Na scéne dovolil sedieť aj divákovi, avšak za najdrahšie lístky. Vo svojom diele *Versaillská improvizácia* definoval, ako robiť divadlo a funkciu režiséra, ktorá do veľkej miery zodpovedá jej súčasnej predstave.

**Muž:** V roku 1771 sa prvýkrát vo Viedenskom kráľovskom divadle stretávame s označením režisér, a to pri

Stephaniem staršom, ktorého si sem angažovali do tejto funkcie.

**Žena:** Johann Wolfgang Goethe, kniežat'om poverený viesť divadlo vo Weimare, kde jeho réžiám robil dramaturgiu Friedrich Schiller, považoval za režiséra toho, kto kreuje súbor, prijíma hercov, manažuje divadlo a nevstupuje na javisko, čiže už nie je hercom. Goethe žiadal od hercov antický sošný a vycibrený prejav, melodickosť, rytmus, symetriu, peknú vizáž, uprednostňoval frontálnu mizanscénu, aby divák dokonale videl herca a taktiež sa zaujímal o psychológiu divadla. Za vzor hercom dával u nich host'ujúceho Ifflanda. Paradoxne, spolu s ďalším významným hercom Schröderom, stali sa v Nemecku prvými veľkými režisérmi.

**Muž:** Avšak až naturalizmus dal živnú pôdu pre profesiu režiséra, ktorá sa umelecky osamostatnila. Je to obdobie, keď výrazne upadá vplyv autora v rámci réžie a etabluje sa funkcia režiséra – špecialistu. Túto situáciu ešte umocňuje potreba „jedného“ slova, ktorú požadoval Juraj II. vojvoda Meiningenský. Spolu s hercom Ludwigom Chronegkom trvali na minucióznych detailoch a historicky podrobnej

a dôslednej presnosti rekonštrukcií. Meiningenčania, žijúci v komunite, ansámblovo tvorili veľkovýpravné inscenácie s historickým námetom, pričom vynikali v masových výstupoch, kde boli ľudia fascinujúco individualizovaní. Vytvárali štvrtú stenu, hrajúc chrbtom k hľadisku na 3D scéne s prepadliskami, odmietajúc symetriu.

**Žena:** Koniec 19. a prvá polovica 20. storočia priniesli do dejín nielen réžie, ale celkovo do dejín divadla, veľkú reformu. Vyplývala z úpadku repertoáru, zo straty kontaktu divadelných dekorácií s rozvojom výtvarného umenia, z hviezdneho systému hercov, ktorí si všetky divadelné zložky podmaňovali, z toho, že divadlo bolo nadmieru spoločenskou záležitosťou a navyše zúrila nad ním cenzúra. Taktiež reformu ovplyvnili aj filozofické východiská, definujúce poslanie umenia Hegelom, Hippolyte Tainom a Nietzsche.

**Muž:** Prvú staršiu vlnu veľkej divadelnej reformy tvorili svojou umeleckou činnosťou Brahm, Antoine, Appia, Stanislavský, Fuchs, Wyspiański, Lugné-Poe, Craig, Fort, Reinhardt, Mejerchol'd a mladší Vachtangov,

Dullin, Baty, Tairov, Pitoëff, Jouvet a iní. Druhá svetová vojna túto reformu zastavila.

**Žena:**

Konkrétne, Stanislavský spolu s Dančenkom na konci 19. storočia založili Moskovské umelecké divadlo, neskôr premenované na Moskovské umelecké akademické divadlo MCHAT, ktoré malo štatút národného divadla. Obaja, nezávisle od seba, túžili po reforme divadla. Očarení vystúpením Meiningenských hľadali divadelnú pravdu, reformovali spôsob organizácie, inscenačné umenie, a herectvo. Stanislavský, na rozdiel od literáta Dančenka, vnímal divadelnú hru ako impulz pre tvorivú prácu herca a režiséra. Na prelome storočí vytvoril ideu divadla – chrámu, kde si herci boli rovnocenní a na javisku priam reálne existovali. V umeleckom divadle sa zaviedla štvrtá stena a mizanscéna, rôznymi zvukmi a ruchmi sa evokovala ilúzia života. Stanislavský sa pokúsil tlmočiť neuchopiteľné a večné zvýraznením témy duše a duchovna prostredníctvom rozšírenia možností psychologizmu. Jeho žiaci, napr. Mejerchol'd, Vachtangov, Michail Čechov experimentovali a inovovali divadelné prístupy v jednotlivých štúdiách, ktoré postupne vznikali.



**Muž:**

Appia a Craig patrili medzi divadelníkov, ktorí si uvedomovali rozpor medzi maľovanými dekoráciami a trojrozmerným hercom, preto žiadali, aby sa scéna budovala architektonicky a priestorovo. Adolphe Appia nadviazal na Wagnerovo učenie gesamtkunstwerku, založenom na syntéze všetkých umeleckých zložiek v divadle, ktoré ovplyvňovalo viac-menej celú reformu divadla. Pre Appiu bol najdôležitejší herec, priestor, pohyb a svetlo. Edward Gordon Craig zvyšoval svoje nároky na herca, až dospel k teórii nadbábky. Podľa Craiga ideálny režisér by mal hru nielen vybrať, inscenovať, skúšať s hercami, tlmočiť im svoje požiadavky, ale aj navrhnúť kostýmy a scénu. Mal by sa stať dokonalou osobnosťou vládca scény.

**Žena:**

V 20. storočí v divadle začínajú pribúdať nové funkcie – vrchný režisér, ktorým bol spravidla herec, ďalej asistent réžie, hosťujúci režisér, atď. Režisérmi boli herci, napr. Grotowski, Mejerchoľd, Artaud či Reinhardt, ale aj spisovatelia ako Brecht, Pirandello, hudobník E. F. Burian, výtvarník Kantor, plynárenský robotník André Antoine či inžinier Erwin Piscator a iní.

**Muž:** Podľa Kazimierza Brauna v prvej polovici minulého storočia dostala svoj priestor prvá veľká divadelná reforma v apolónskom duchu na hrane umelca a diela. V druhej polovici 20. storočia sa ohlásila druhá reforma, a to v duchu dionýzovsko-deštruktívnom, kde je už človek ako taký samotným umeleckým dielom. Divadlu druhá reforma priniesla spoluúčasť, improvizáciu, happening, atď. Braun sem radí napr. Becka a Malinovú z Living Theatra, ďalej nadšencov antropológie, paradivadla a prírodného divadla – Artauda, Brooka, Schechnera a ďalších. Obe tieto reformy nazýva avantgardnými.

**Žena:** Avantgardou ovplyvnené boli spočiatku aj (poľské) študentské divadlá, hnutia off, neskôr off-off-Broadway, Living Theatre a Teatr Laboratorium. Avšak postupne si divadlá vytvárali svoj vlastný osud, izolovali sa, mali vlastných divákov, špeciálne festivaly, časopisy – Teatr Laboratorium Grotowského, Odin Teatret, Theatre du Vieux-Colombier, Reduta, atď. Braun tvrdí, že keď divadlo nie je vystavené nepohodlnému nátlaku avantgardy, upadá v sebauspokojenie a kliše; býva dobré technicky aj profesionálne, ale je duchovne prázdne. Cituje Brooka, ktorý hovoril o mŕtvolnom divadle.

V izolácii od ostatného divadelného sveta vidí ohrozenie rovnováhy a životaschopnosti celého systému.

**Muž:** K významným režisérom dvadsiateho storočia patrí Giorgio Strehler, ktorý nechával na seba pôsobiť inšpirácie a nič neuzatváral. V jeho tvorbe ho ovplyvnil v dejinách divadla i réžie jeho dôležitý súpútnik – Bertolt Brecht so svojim epickým divadlom odstupu. Významnými experimentálnymi divadelníkmi súčasnosti sú Ariane Mnouchkine, Eugenio Barba, Robert Wilson, Romeo Castellucci a iní.

**Žena:** V druhej polovici 20. stor. sa začala spochybňovať jednoznačnosť funkcie režiséra, predovšetkým jeho dominancia a nadvláda nad ostatnými umelcami v kolektívnej tvorbe. 90-te roky priniesli vo svete chuť potlačiť režijné umelecké úsilie v mene remesla a skromnosti, v mene autorstva alebo idúc proti textu, či v ústrety interkultúrnych produkcií.

**Muž:** A hoci sa slovenská divadelná alternatíva najmä štúdiovo taktiež pokúšala a pokúša o experimentálne inscenácie, v ktorých vyznieva buď kolektív ako

autor inscenačného diela, alebo herec v divadle jedného herca, či iný umelec, súčasné slovenské profesionálne divadlo väčšinou naďalej preferuje režisérske divadlo.

**Žena:** Divadelné dielo ako celok je teda u nás založené na originálnom režijnom umení, ktorému podlieha či, lepšie povedané, s ním súzvučí zložka herecká, výtvarná, hudobná a aj dramaturgická. Túžbu po súzvuku predznamenal doba 70-tych rokov 20. storočia, keď na Slovensku vznikali inscenačné tandemy v zoskupení režisér – dramaturg – výtvarník. Samozrejme, aj u nás sa réžia usiluje vyvíjať smerom k novosti režijných rukopisov.

**Muž:** Východné formy divadla staroindicky nazývajú režiséra ťahačom nití. Japonsky značí režisér toho, kto sa díva a dozerá. Čínsky toho, kto hrá a vedie.

**Žena:** V našich podmienkach by sme režiséra mohli nazvať tvorcom štýlu. Je to jednotiaci prvok, ktorý by mal v rámci predprípravnej fázy konzultovať svoj sloh s ostatnými tvorcami divadelného diela; s výtvarníkom, hudobníkom, hercami, atď. Musí vychádzať z daností priestoru divadla, možností,

technického vybavenia. Je determinovaný textom a konvenciami, ktorými sú dobrá viditeľnosť, počuteľnosť či bezpečnosť diváka. To všetko ovplyvňuje tvorbu mizanscén, ktorými významotvorne kreuje plastické zmyslové obrazy v čase a priestore. A to prostredníctvom konania hercov v spojitosti so všetkými zložkami divadelného diela, vo väzbe na text a dramaturgicko-režijnú koncepciu, nezanedbávajúc hľadisko.

## HEREC

**Osoby:**           **Herec, Herečka**

\* \* \* \* \*

**Žena:**           Herec je telo, materiál, tvorca, odovzdávateľ  
výpovede, výtvor, supervízor, kontrolór výkonu,  
reprezentant textu, ale aj svojho vlastného ja.

**Muž:**           Poslanie herca sa v dejinách divadla zmieta medzi  
pólmi jeho nadradenosti a idolizmu až k jeho  
absolútnemu popretiu a nahradeniu za bábky či  
nadbábky v rukách režiséra. Obdobie veľkých hercov,  
akými boli napr. tragédka Adrienne Lecouvreuróvá,  
Karolina Neuberová, David Garrick, ktorý v 18.  
storočí ako prvý zahral Hamleta v inšpirujúcom  
čiernom odeve, alebo François-Joseph Talma,  
Edmund Kean a mnohí ďalší, vystriedalo na konci 19.  
storočia obdobie režisérskeho divadla.

**Žena:** K onej trojsyntéze dramatickej postavy cez herca k javiskovej postave sa dopracovalo až časom. V antike herectvo súviselo so vznikom tragédie i komédie a viazali sa naň isté pravidlá, ktoré definoval Aristoteles vo svojej *Poetike*. Avšak, slovami teatrológa Pavisa, až do začiatku 17. storočia termín herec označoval postavu divadelnej hry a nie jej predstaviteľa.

**Muž:** Medzi divadelníkmi sa za „herecký breviár“ považuje až časť z diela *Hamlet*, kde William Shakespeare ústami dánskeho kráľoviča kriticky zvýšil nároky na herca, keď im odkázal:

\*\*\*\*\*

**Muž:** *William Shakespeare: Hamlet,*  
*3. dejstvo, 2. obraz.*

*HAMLET:*

*Prosím vás, predneste ten výstup presne tak, ako som ho ja predniesol, pohrajte sa s ním na jazyku. Ale ak ho iba odmeliete, ako to robievajú viacerí naši herci, bude ma mrziť, že som svoje verše nedal odrapotať obecnému bubeníkovi. A nemávajte rukami ako*

*veterný mlyn. Každý prostriedok používajte s mierou, lebo práve v záplave, búrke a či – ak to smiem tak nazvať – smršti vášne musíte si osvojiť a zachovať triezvosť. Iba tak dosiahnete ľahkosť prejavu. Bože môj, srdce mi krváca, keď počúvam dákeho ozembucha v parochni, ako rozdrobuje vašeň na kúsky, na číre zdrapy, len aby sa votrel do priazne divákovi na prízemí, ktorí sú zväčša schopní vnímať iba nemohry bez hlavy a päty a pekelný hurhaj. Dal by som zmlátiť takého herca, čo prekonáva Xantipu a je strašnejší Herodes než Herodes v skutočnosti. Prosím vás, vyhýbajte sa tomu!*

*Ale nebuďte ani veľmi krotkí. Dajte sa poučiť vlastným citom, hrajte, ako si to žiada slovo, a vravte, ako si to žiada hra. Predovšetkým však dbajte na to, aby ste neprekročili prirodzenú mieru. Všetko, čo sa zveličí, vybočuje zo zmyslu divadla, ktorého poslaním od nepamäti bolo a je i teraz nastavovať zrkadlo prírode, ukazovať cnosti jej krásu, zlobe jej ošklivosť a dobe jej vernú podobu, jej odtlačok... Ak v tom presiahnete alebo nedosiahnete mieru, neskúsený divák sa vám bude azda smiať, ale súdneho diváka tým len zarmútite. A súdny divák musí pre vás znamenať viac než plné hľadisko tých druhých. Sú herci, a videl som ich hrať a počul som ich až do*



*neba vychvaľovať, ktorí svojím prejavom i pohybom tak málo pripomínali kresťanov, pohanov a či vôbec ľudí a tak gestikulovali a šiekali, že mi zišlo na um, či ich azda nestvoril iba dáky nádenník prírody, ktorý ich sľušoval a preto napodobňujú človeka tak odpudzujúco.*

*Napravte to teda úplne! A nedovoľte tým čo hrajú šašov, aby hovorili viac než majú napísané, lebo sú aj takí, čo sa z ničoho nič začnú smiať, aby rozosmiali v hľadisku hrstku nenáročných divákov, hoci možno práve v tej istej chvíli ide v hre o dáky vážny problém. To je neodpustiteľné a svedčí to o poľutovaniahodnej ctižiadosti tých, ktorí sa k tomu uchylujú... Chod'te sa pripraviť.*

\*\*\*\*\*

**Žena:**               Shakespearovo posolstvo je živé dodnes. Obzvlášť v čase, keď umenie vytlačá showbiznis a herci si často vystačia len s rutinou, šablónami či sebaaprezentáciou.

**Muž:**               Herectvo však spočíva v neľahkom umení originálne poskytnúť svoje telo, hlas, citlivosť aj intelekt v prospech postavy. A to v súznení s režijným,

dramaturgickým či výtvarno-hudobným myslením a cítením, vychádzajúc od autora, bez zanedbávania psycho-sociálneho poslania role a akceptácie prítomnosti diváka.

**Žena:** Hercova verbálna a nonverbálna zložka, tvoriaca súbor znakov v inscenácii prostredníctvom výrazových prostriedkov lingvistických, paralingvistických a extralingvistických, pramení z textu, vlastného hercovho štýlu a z istej dávky improvizácie. Na jednej strane je potrebné rozvíjať hercovu prácu fyzickými technikami či dychovými cvičeniami, no na strane druhej je potrebné dať postave pečať hercovej jedinečnej osobnosti.

**Muž:** Podľa toho, do akej miery zasahoval do hereckého procesu cit a do akej miery rozum, vyhrotili sa v 20. storočí dve základné protichodné herecké školy. Stanislavského psychologicko-realistické prežívanie verzus Brechtovský odstup.

**Žena:** No už v 18. storočí tvrdil Diderot vo svojom diele *Herecký paradox*, že hercove slzy by mali kvapkať z mozgu a keď herec plače, má si aj dohliadať na parochňu. Čím naznačil potrebu kontroly citu

rozumom. Obhajoval herectvo predstavovania, pozorovania a napodobňovania s danými hereckými technikami. Nebol však proti citu na javisku, ale proti citlivosti. V 18. storočí tak vidí predpoklady veľkého herca v jeho obrazotvornosti, bystrosti, vo vytrvalej práci, štúdiu vzorov, skúsenosti, schopnosti pozorovania, vkuse, znalosti spôsobov, znalosti ľudského srdca, jemnom talente a návyku na divadlo.

**Muž:** Klasicistické deklamácie a dekórum pred divákmi, napr. cúvanie z javiska, nahrádza pomyselná štvrtá stena, ktorá akoby popiera prítomnosť divákov.

**Žena:** Symbolistické divadlo, v ktorom nie je dôležitý dramatický charakter, ale myšlienka, je o človeku nepodriadenom konvenciám, o jeho vnútornom priestore a čase. Herecké zobrazenie sa nachádzalo na pomedzí recitátorstva a deklamácie osemnásteho storočia, a stelesňovania postavy v realizme. V symbolizme bol podstatný hlas herca, ktorý mal byť odosobnený a oslobodený od nálady textu, viacmenej akoby monotónne prednášaný. Týkalo sa to i štylizácie pohybu a gesta.

**Muž:** Symbolistické herectvo, v opozícii k herectvu naturalistickému, bolo teda deklamačné, sošné a rytmizované. Herec mal byť v pozícii bábky; nemal sa deliť navonok so svojimi citmi. Jeho hlas mal znieť ako kvapka vody padajúcej do hlbkej studne.

**Žena:** Významným predstaviteľom hereckého symbolizmu bol Edward Gordon Craig, ktorý žiadal od herca, aby čo najviac poprel svoju identitu. Neskôr nahradil tvár herca maskou, a nakoniec ho úplne nahradil nadbábkou.

**Muž:** Stanislavský sa na prelome 19. a 20. storočia pokúsil vytvoriť ideu divadla ako chrámu, kde herci na javisku nehrajú, ale priam reálne existujú. Postupne vytvoril celý systém hercovej práce a odstránenia remeselných návykov i tradičných šablón. Skúmal emocionálny aspekt v herectve. Pri tvorbe postavy vyžadoval v rámci vnútornej techniky – stotožnenie, prežívanie a pravdivosť. Taktiež vypracoval požiadavky a cvičenia na fyzické konanie herca v mene vonkajšej pravdivosti zobrazenia reality, ktorá mala ísť ruka v ruke s vnútornou. Týmto systémom sa veľmi inšpirovalo aj slovenské profesionálne herectvo.

**Žena:** Stanislavského žiaci však začali hľadať nové formy divadla. Mejerchoľd vyznával antiiluzívne, štylizované divadlo s dôrazom na obrazovú zložku. Inšpiroval sa ľudovým, jarmočným divadlom, commediou dell'arte, japonským i čínskym divadlom, ale aj športom. Vypracoval 24 cvičení biomechaniky, cizelujúc precíznosť a úspornosť gesta, koncentráciu, hereckú spoluprácu s partnerom a uvedomenie si priestoru.

**Muž:** Vachtangov, ďalší Stanislavského žiak, nachádza svoje inšpirácie taktiež v commedii dell'arte a v spájaní Stanislavského hereckého prežívania s predstavovaním u Mejerchoľda. Herci museli ovládať improvizácie, balet, tance, súboje a oplývať tajomstvom.

**Žena:** Emocionálne nasýtené formy; artistické, estetizujúce a apolitické divadlo tvoril Alexander Tairov. Žiadal od herca, aby cítil na skúške a na predstavení tento cit prenechal divákovi. Vyzdvihoval melodeklamáciu namiesto reči, improvizáciu a spájanie harlekiniády s pantomímou či tancom.

**Muž:** K ruskej hereckej škole sa významne svojimi technikami priradil aj ďalší Stanislavského žiak, synovec Antona Pavloviča Čechova, kolega a priateľ Vachtangova, súpútnik Mejerchol'da – Michail Čechov. Ako majster realistického, ale aj štylizovaného herectva, žiadal od herca, aby hral seba samého s požiadavkami na 4 aspekty – ľahkosť, komponovanosť, formu a krásu. Vypracoval cvičenia na rozvíjanie hereckých schopností cez imaginárne centrum a psychologické gesto až po nachádzanie vnútorného a vonkajšieho tempa. Výrazne ovplyvnil aj súčasnú americkú hereckú školu.

**Žena:** Významnou osobnosťou formovania hereckého štýlu bol Bertolt Brecht so svojou technikou odcudzovacieho efektu. Žiadal od herca spochybňovanie konania. Herec o akcii rozpráva, nestelesňuje ju. Z diváka robí pozorovateľa, nevťahuje ho do deja. Diváka núti rozhodnúť sa a nie sa vcitovať. Sprostredkúva mu rozumné poznatky a nie zážitky. Odcudzovací efekt dosahoval prehovorom v minulom čase, rozprávačom v tretej osobe a čítaním režijných či autorových poznámok (didaskálií). Herec má racionálne nazerať na postavu ako na subjekt, a jeho gestá majú byť ukazovacie

(deiktické). Napr. chumáč vlasov vložených do úst naznačoval úzkostlivú situáciu.

**Muž:** Herecké techniky v priebehu 20. storočia doplnili aj mnohí ďalší významní experimentálni divadelníci, ktorí sa snažili – či už o dokonalé formy hereckého umenia, hravosť alebo návrat k prameňom. Napr. Artaud so svojim divadlom krutosti a metafyzickosti gesta, reči a výrazu. Grotowski so svojou koncepciou chudobného divadla, kde je herec rituálne sebaobetujúci sa svätec a divák jeho svedkom. Julian Beck a Judith Malina so svojim autorským a kolektívnym Living Theatrom, ktorí sa pokúsili spojiť Stanislavského ilúziu s brechtovskou možnosťou rozhodnúť sa. Kantor, pre ktorého bol herec exponát pre múzeum či hudobný nástroj a bioobjekt (napr. dievča s oknom).

**Žena:** Či stále tvoriaci Peter Brook, ktorý rozbíja stereotypy v mene zjednodušenia herectva podľa Shakespeara, zdokonaľuje hercovo telo i zvuk a rozvíja multikultúrnosť herectva. Ako aj Ariane Mnouchkine so svojim Théâtre du Soleil, Eugenio Barba s Medzinárodnou školou divadelnej antropológie, Robert Wilson, Marina Abramovic,

Romeo Castellucci s ich špecifickými performanciami, ako aj mnohí iní.

**Muž:** Podľa Pavisa všeobecne rozlišujeme herca autorského a herca univerzálneho. Autorský herec dokáže zahráť len také roly, ktoré sú blízke jeho typu. Univerzálny herec zahrá všetky. Dnes vidíme tendenciu k prvému typu herectva, čo vyplýva z rozmáhajúcich sa koncepcií kolektívneho divadla nedivadelných materiálov – reportáže, koláže, improvizácie atď.

**Žena:** Taktiež však možno badať veľký sklon k herectvu rutinérstvu. Čo úzko súvisí s degradáciou umenia a kultúry v mene predvádzania seba samého v roliach celebrit. A tak sa spomínaný Shakespearov breviár stáva čoraz viac aktuálnejší.



## LITERATÚRA:

ARISTOTELES. *Poetika*. Bratislava : Tatran, 1980.

AUERBACH, Erich. *Mimesis*. Praha : Mladá fronta, 1968.

BACHTIN, M. M. *Francois Rabelais alebo lidová kultúra stredoveku a renesance*. Praha : Argo, 2007.

BAKOŠOVÁ-HLAVENKOVÁ, Zuzana. *Čas činohry*. Bratislava : Ústav umel. a div. dokumentácie, 1990.

BAKOŠOVÁ-HLAVENKOVÁ, Zuzana. *Herec v dvadsiatom storočí. XX. storočie – premeny hereckých metód*. E-learningove skripta VŠMU.

BAKOŠOVÁ-HLAVENKOVÁ, Zuzana. *Od teórií a techník k tvorivosti v herectve*. (kandidátska práca) Bratislava : VŠMU, 1977.

BARBA, E., SAVARESE, N. *Slovník divadelní antropologie*. Praha : Divadelní ústav, 2000.

BEJBLÍK, A.; HORNÁT, J.; LUKEŠ, M. *Alžbětinské divadlo I., II., III*. Praha : Odeon, 1978, 1980, 1985.

BERNARD, Jan. *Co je divadlo?* Praha : SNP, 1983.

BIEDERMANN, Hans. *Lexikón symbolov*. Bratislava : Obzor, 1992.

BOOR, Ján. *Dialektika dejín divadla*. Bratislava : Tatran, 1977.

BOOR, Ján. *Dráma a divadlo sveta: Výber z esejí a štúdií*. Bratislava : Tatran, 1985.

BRAUN, Kazimierz. *Druhá divadelní reforma?* Praha : Divadelní ústav, 1993.

BRECHT, Bertolt. *Myšlenky*. Praha : Československý spisovatel, 1958.

BRECHT, Bertolt. *O divadelnom umení*. Bratislava : VKL, 1959.

BRECHT, Bertolt. *V znamení korytnačky*. Bratislava : Tatran, 1983.

BROCKETT, Oscar G. *Dejiny svetového divadla*. Praha : Divadelní ústav, 1999; NLN, 2008.

BROOK, Peter. *Pohyblivý bod*. Praha : Nakl. Studia Ypsilon, 1996.

- BROOK, Peter. *Prázdný prostor*. Praha : Panorama, 1988.
- BURKE, Edmund. *O vkuse, vznešenom a krásnom*. Bratislava : Tatran, 1981.
- BUROV, Albert. *Herec a obraz*. Bratislava : SÚV ZČSSP, 1980.
- BŽOCHOVÁ-WILD, J. *Úvod do shakespearovského divadla*. Bratislava : Divadelný ústav, 1999.
- CARLSON, Marvin. *Dejiny divadelných teórií*. Bratislava : Divadelný ústav, 2006.
- CESNAKOVÁ-MICHALCOVÁ, Milena. *Slávne osobnosti divadla*. Bratislava : Mladé letá, 1983.
- CRAIG, E. G. *Herec a uber-marioneta*. In *Slovenské divadlo*, roč. 37, č. 2, 1989.
- CRAIG, E. G. *O divadelním umění*. Praha : Divadelní ústav, 2006.
- CRAIG, E. G. *Umelci divadla budoucnosti*. In *Slovenské divadlo*, roč.37, č. 1, 1989.
- ČAHOJOVÁ, Božena. *Miméza v umění 20. storočia*. In *Prednášky o divadle II*. Bratislava : VŠMU DF a Divadelný ústav, 2009.
- ČAHOJOVÁ, Božena. *Slovenská dráma a divadlo v zrkadlách moderny a postmoderny*. Bratislava : Divadelný ústav, 2002.
- ČAHOJOVÁ, Božena. *Prednášky z teórie drámy*. Nepochikované. Bratislava: VŠMU.
- ČERMÁK, I., LINDÉNOVÁ, J. *Povolání: Herec. (Kritické momenty v pracovním životě herců)*. Praha : ACADEMIA, nakladatelství AV ČR a nakl. Větrné mlýny, 2000.
- ČERNÝ, Václav. *Středověká dráma*. Bratislava : Tatran, 1964.
- DANIEL, František. *Stručný přehled vývoje evropských dramatických teorií*. Praha : SPN, 1965.
- DEÁK, František. *Symbolistické divadlo*. Bratislava : Tália-Press, 1996.
- DEDINSKÝ, Móric Mittelman. *Pohlady z parteru*. Bratislava : Tatran, 1986.
- DEDINSKÝ, Móric Mittelman. *Velké divadelní režiséři*. Bratislava : Tatran, 1989.
- DIDEROT, Denis. *Herecký paradox*. Olomouc : Votobia, 1997.

- ECO, Umberto a kol. *Interpretácia a nadinterpretácia*. Bratislava : Archa, 1994.
- EJZENŠTEJN, S. M. *Umenie mizanscény, II*. Bratislava : Divadelný ústav, 1999.
- ESSLIN, Martin. *Smysl nebo nesmysl? Groteskno v moderním dramatu*. Praha : Orbis, 1966.
- FISCHER-LICHTE, Erika. *Dejiny drámy*. Bratislava : Divadelný ústav, 2004.
- FREYTAG, Gustav. *Technika drámy*. Praha : Knihovna divadelního prostoru, 1944.
- GAJDOŠ, Július. *Aktanční model a situace v dramatu*. In: DISK, Praha, 1994, s. 91 – 99.
- GAJDOŠ, Július. *Dramatická situace v esenciálnosti a jedinečnosti*. In DISK, časopis pro studium dramatického umění. Praha : AMU, 2004.
- GAJDOŠ, Július. *Dramatický text a komunikace ve strukturálním prostoru*. In *Divadlo v člověku – člověk v divadle I*. Brno : Masarykova univerzita Brno, 1997.
- GAJDOŠ, Július. *Od dobře napsané hry k teorii dramatu*. *Teatralia*. Brno : Masarykova univerzita v Brně, 2004.
- GAJDOŠ, Július. *Poltiho třicet šest dramatických situací Július Gajdoš*. In DISK, časopis pro studium dramatického umění. Praha : AMU, 3, 2004, s. 21 – 29.
- GAJDOŠ, Július. *Prednášky z teórie divadla*. Bratislava : VŠMU.
- GROTOWSKI, Jerzy. *Divadlo a rituál*. Bratislava : Kalligram, 1999.
- HARPÁŇ, Michal. *Teória literatúry*. Bratislava : ESA, 1994.
- HEGEL, Georg Wilhelm Friedrich. *Estetika I, II*. Praha : Odeon, 1966.
- HOŘÍNEK, Zdeněk. *Dráma, divadlo, divák*. Bratislava : Tatran, 1985.
- HUISINGA, Johan. *Jeseň stredoveku – Homo ludens*. Bratislava : Tatran, 1990.
- HYVNAR, Jan. *Francouzská divadelní reforma: od Antonia k Artaudovi*. Praha: Pražská scéna, 1996.
- HYVNAR, Jan. *Herec v moderním divadle*. Praha : Pražská scéna, 2000.
- CHUDÍK, Ladislav. *O herectve*. Bratislava : Divadelný ústav, 1970.

- INŠTITORISOVÁ, Dagmar. *O výrazovej variabilite divadelného diela*. Nitra : UKF FF, 2001.
- JOHNSON, Paul. *Intelektuálové*. Praha : Návrat domů, 1995.
- KARVAŠ, Peter. *K základným otázkam súčasného slovenského divadla*. Bratislava : Obroda, 1948.
- KARVAŠ, Peter. *Priestory v divadle a divadlo v priestore*. Bratislava : Tatran, 1984.
- KARVAŠ, Peter. *Úvod do základných problémov divadla*. T. Sv. Martin : Divadelnovedná knižnica, 1948. Bratislava: TÁLIA – press, 1994.
- KARVAŠ, Peter. *Zamyšlení nad dramatem*. Praha : Československý spisovatel, 1964.
- KARVAŠ, Peter. *Zamyšlení nad dramaturgií*. Praha : Československý spisovatel, 1969.
- Kolekt. aut. *Encyklopédia dramatických umení Slovenska I*. Bratislava : Veda, vyd. SAV, 1988.
- Kolekt. aut. *Encyklopédia dramatických umení Slovenska II*. Bratislava : Veda, vyd. SAV, 1988.
- Kolekt. aut. *Teória dramatických umení*. Bratislava : Tatran, 1981.
- KRATOCHVÍL, Z. *Ze světa komedie dell'arte*. Praha : Panorama, 1987.
- KŘIVOHLAVÝ, Jaro. *Konflikty mezi lidmi*. Praha : Portál, 2002.
- LE GOFF, Jacques: *Kultúra stredovekej Európy*. Praha : Odeon, 1991.
- LEHMANN, Hans-Thies. *Postdramatické divadlo*. Bratislava : Divadelný ústav, 2007.
- LESSING, Gotthold Ephraim. *Hamburská dramaturgia*. Praha : Československý spisovatel, 1951.
- LINDOVSKÁ, Nadežda. *Herecká škola Tairova*. In *Slovenské divadlo*, roč. 33, č. 1, 1985.
- LUKEŠ, Milan. *Umění dramatu*. Praha : Melantrich, 1987.
- LYOTARD, Jean-François. *O postmodernismu*. Praha : FU AV, Praha 1993.
- MARTÍNEK, K. *Dejiny sovietskeho divadla*. Bratislava : Tatran, 1980.

- MARTÍNEK, Karel. *Ruská divadelná moderna*. Bratislava : Divadelný ústav, 1971.
- MIKOLA, Marián. *Základy hereckej tvorby*. Bratislava : Osvetový ústav, 1975.
- MISTRÍK, Jozef. *Dramatický text*. Bratislava : SPN, 1978.
- MISTRÍK, Miloš. *Analýzy hereckej syntézy*. Bratislava : TÁLIA-press, 1995.
- MISTRÍK, Miloš. *Herecké techniky 20. stor.* Bratislava : VEDA vyd. SAV, 2003.
- MISTRÍK, Miloš. *Kapitoly o hereckom umení*. Bratislava : TÁLIA-press, 1994, VEDA vyd. SAV, 2005.
- Moderná francúzska dráma: Giraudoux. Salacrou. Camus. Sartre*. Bratislava: SVKL, 1965.
- MOUSSINAC, Léon. *Divadlo od počiatku po naše dni*. Bratislava, SVKL, 1965.
- MUKAŘOVSKÝ, Jan. *Studie z estetiky*. Praha : Odeon, 1966.
- OSOLSOBĚ, Ivo. *Tenedence v současném myšlení o divadle*. Zbor. z konf. DF JAMU, Brno : JAMU, 2010.
- PALKOVIČ, Pavol. *Sprítomňovanie klasiky*. Trnava : UCM, 2005.
- PALKOVIČ, Pavol. *Život drámy a duchovný rozmer divadla*. Bratislava : VEDA vyd. SAV, 1999.
- PAŠTEKA, Július. *Eseje o svetových dramatikoch*. Bratislava: NDC, 1998.
- PAVIS, Patrice. *Divadelný slovník*. Bratislava : Divadelný ústav, 2004.
- ROBINSONOVÁ, Magdaléna. Bratislava : *Hercova tvár*. SVKL, 1955.
- RUTTE, Miroslav. *O umění hereckém*. Praha : Jos. R. Vilímek, 1946.
- SEMIL, M – WYSIŇSKA, E. *Slovník světového divadla 1945 - 1990*. Praha : Divadelní ústav, 1997.
- SCHECHNER, Richard. *Performancia: teórie, praktiky, rituály*. Bratislava : Divadelný ústav, 2009.
- SCHERHAUFER, P. *Čítanka z dejín divadelnej réžie I. – IV*. Bratislava : Divadelný ústav, 1998 - 2007.

- SCHERHAUFER, P. *Kalendárium dejín divadelnej réžie*. Bratislava : NDC, 1997.
- SCHNEIDER, N. *Dejiny estetiky od osvietenstva po postmodernu*. Bratislava : Kalligram, 2002.
- STANISLAVSKIJ, K. S. *Hercova práca na role I., II.* Bratislava : SVKL, 1955.
- STANISLAVSKIJ, K. S. *Môj život v umení*. Bratislava : Smena, 1981.
- STANISLAVSKIJ, K. S. *O hercovej práci*. Bratislava : TÁLIA-press, 1997.
- STEHLÍKOVÁ, Eva. *A co když je to divadlo?* Praha : Divadelný ústav, 1998.
- STEHLÍKOVÁ, Eva. *Antické divadlo*. Praha : Karolinum, 2005.
- STEHLÍKOVÁ, Eva. *Řecké divadlo klasické doby*. Praha : KLP, 1991.
- STEHLÍKOVÁ, Eva. *Římske divadlo*. Praha : Koniasch Latin Press, 1993.
- SVOBODA, Ludvík. *Encyklopedie antiky*. Praha : Academia, 1973.
- SZONDI, Peter. *Teória modernej drámy*. Bratislava : Tatran, 1969.
- ŠIMKOVÁ a kol. *Dejiny francúzskej literatúry*. Bratislava : Causa editio: 1995.
- VAJDIČKA, Ľubomír. *Priestor, význam, interpretácia*. Bratislava : TÁLIA-press, 1996.
- VELTRUSKÝ, Jiří. *Drama jako básnické dílo*. Brno : Host, 1999.
- VELTRUSKÝ, Jiří. *Příspěvky k teorii divadla*. Praha : Divadelní ústav a Akademie múzických umění, 1994.
- VOSTRÝ, Jaroslav. *O hercích a herectví*. Praha : Achát, 1998.
- ZAVARSKÝ, Ján. *Kapitolky zo scénografie*. Bratislava : Osvetový ústav, 1989.
- ZICH, Otakar. *Estetika dramatického umění*. Teoretická dramaturgie. Praha : Panorama, 1986.
- ŽILKA, Tibor. *Poetický slovník*. Bratislava : Tatran, 1987.

**CITOVANÉ HRY A PRÓZA:**

BECKETT, Samuel. *Čakanie na Godota.*

BERGMAN, Ingmar. *Scény z manželského života.*

MOLIÈRE, J. B. P. *Don Juan.*

SHAKESPEARE, William. *Ako sa vám páči, Hamlet, Kráľ Lear, Romeo a Júlia.*

ŠIKULA, Vincent. *Majstri.*

PaedDr. Mgr. Stanislava Matejovičová, PhD.

**ZÁKLADNÉ POJMY**

**TEÓRIE DRÁMY A DIVADLA V DIALÓGOCH**

Vydala Vysoká škola múzických umení v Bratislave, 2014

Centrum umenia a vedy

Ventúrska 3, 813 01 Bratislava

Vedúci redaktor doc. Mgr. art. Jozef Puškáš, ArtD.

Editor Mgr. Veronika Matisová

Rozsah 3,05 AH

1. vydanie

e-vydanie (pdf)

ISBN 978-80-89439-64-5