

1. DIVADLO A DRÁMA

Vzťah medzi divadelným umením a dramatickou literatúrou sa dá posudzovať z hľadiska teórie literatúry, alebo z hľadiska teórie divadla. Prvý postoj vychádza z jestvovania samostatných dramatických výtvorov (čiže diel dramatickej literatúry) a na divadlo pozerá iba druhotne ako na jeden z možných spôsobov, akým sa prejavuje (popri čítaní, prípadne prednese). Druhý pohľad vychádza z mienky, že jestvuje samostatné divadelné umenie a dramatické výtvory sú prípadné *dramatické texty* čiže literárna látka určená a spravidla potrebná na vytváranie divadelných diel (teda naštudovania dramatických textov).

Nejde iba o dvojaký prístup, rozdielny je aj predmet posudzovania. V prvom prípade náplň pojmu *dráma* určuje zovňajšia podoba literárneho výtvoru (pri činohre, opere, operete a muzikále dialogická štruktúra s autorskými poznámkami, istý spôsob rozvrhnutia a rozdelenia; pri balete a pantomíme opis telesného počínania, ktoré vytvára dramatický dej) a o jeho vnútorných dramatických hodnotách sa uvažuje iba nezáväzne (a zväčša neodôvodnene, podľa príliš neurčitých alebo príliš konvenčných meradiel). V druhom prípade sa predstava o dráme (literárnom výtvore s istou zovňajšou podobou) vôbec nemusí zhodovať s pojmom dramatický text, čiže

predloha vybratá na naštudovanie. V niektorom divadle v rámci jeho programu sa môžu stať dramatickými textami aj trochu prispôsobené epické alebo lyrické výtvyry, rozhlasové hry alebo filmové scenáre, práve tak ako dramatické diela označované podľa všeobecných meradiel za knižné hry, teda také, ktoré sa dajú iba čítať. A naopak, z dramatických výtvyrov, napísaných pôvodne pre javisko a v určitej divadelnej epoche aj hrávaných, sa v inom historickom období, v odchodnej divadelnej kultúre môžu stať úplne alebo prevažne knižné diela (dnes napr. väčšina textov antických tragédií).

So vzťahom divadlo — dráma súvisí viacero problémov. Divadelne zameraní teoretici niekedy neuznávajú, že dramatický výtvyr je umelecky samostatný: dramatické dielo sa podľa nich nemôže prejaviť pri čítaní, ale jedine v predstavení. U nás tento názor zastával najsústavnejší český divadelný teoretik Otakar Zich, autor knižky *Estetika dramatického umenia*. Pomenovanie „dramatické umenie“ znamená v Zichovom chápaní približne to, čomu sa dnes hovorí divadlo, divadelné umenie. Zich doň (do „dramatického umenia“) zahrňa činohru, spevohru a javiskovú melodrámu (prípadne činohernú pantomímu), kým do širšieho pojmu „divadelné umenie“ ráta balet, a dokonca aj film (!). Dramatický výtvyr je pre Zicha totožný s divadelným predstavením: „Nevyhnutnou podmienkou jestvovania dramatického výtvyru je, aby sa naozaj (reálne) predvádzal, hral.“ ... „Dramatické básnictvo nejestvuje, pretože (...) dramatický výtvyr nie je iba slovné dielo a nemáme právo považovať v ňom pars pro toto, časť za celok.“

[Opačné stanovisko, ktoré vylučuje alebo popiera tvorivý podiel divadelného umenia pri pôsobení dramatického výtvyru, je pomerne vzácné. Jeho krajným zástancom je

francúzsky teoretik Jean Hytier, ktorý v dráme vidí rýdzy typ literárneho výtvyru. Nepovažuje za nevyhnutné, ba ani žiaduce, aby sa hra uvádzala na javisku. Prejav hercov v predstavení vraj drámu znehodnocuje. Osobitosť hry nevyplýva z jej spojenia s divadelným umením, ale z výrazových odlišností od iných literárnych druhov. Najúplnejšie sa dráma prejaví v čitateľovej obrazotvornosti. (Pozri Jolanta Brach-Czainová: *Divadelné myslenie v 20. storočí*).

Hoci stanoviská neuznávajúce literárnu samostatnosť dramatického výtvyru alebo divadelného umenia sú neudržateľné, neznamená to, že tieto krajné postoje nemajú čiastkové pravdy. Dôvodom skalných obhajcov hrania divadelnej hry dáva za pravdu skutočnosť, že väčšina spotrebnej dramatickej literatúry, najmä súčasnej, sa ozaj veľmi nečíta (a ani sa príliš nečíta, iba ak z odborného záujmu), najmä ak ide o žánre, v ktorých je rozhodujúca telesná činnosť. Celkom výnimočne sa čítajú operné alebo dokonca baletné libretá, ale výsledok je iste dosť problematický. Iná je však situácia pri časovo odľahlých výtvyroch dramatickej literatúry, kde sa pomer medzi čitateľským a divadelným poznávaním vyrovnáva, či dokonca čitateľské nadobúda prevahu (antická dramatika). Ide však o výtvyry veľkej slovesnej hodnoty.

Literárne zameraní teoretici (hoci napospol nejdú tak ďaleko ako Jean Hytier a nepopierajú, že dramatický výtvyr patrí na javisko) majú sklon podceňovať tvorivý podiel divadelného predstavenia — obmedzovať ho iba na reprodukciu. Divadelník sa proti takému znehodnocovaniu svojej práce bude brániť. Istotne oprávnene, ak sa uvažuje o možnostiach a poslaní divadla alebo ak sa rozoberá ozaj tvorivá divadelná činnosť. Ale pri pohľade na zvyčajné plody priemerných zabehaných divadelných

podnikov, vznikajúce z nemenných a otrepaných postupov, nadobudnú tvrdenia literárnych teoretikov určitú kritickú, ak aj nie teoretickú oprávnenosť.

Spor môže pokračovať v historickej rovine ako otázka pôvodu, otázka prvenstva. Úvahy, či skôr vzniklo divadlo alebo dráma, nápadne pripomínajú známu filozofickú hádanku o tom, čo bolo prv — vajce alebo sliepka. Stúpenec divadla môže spomenúť napodobňujúce poľovnícke tance a iné magické prejavy kmeňovej spoločnosti, v ktorých bude vidieť prvé a počiatkové prejavy herectva a divadla, kde sa dráma vôbec nevyskytuje. Prívrženec prvotnosti drámy môže oprávnene namietať, že počiatky divadla sú priveľmi temné, aby sa nimi dalo čosi dokazovať, a zároveň pripomenúť zreteľné literárne pramene starej gréckej tragédie, ktorá sa zrodila z dityrambu (hymnus na oslavu boha Dionýza), čerpala námety z homérskeho a pohomérskeho eposu a ani vo výrazových prostriedkoch nezaprie vplyv gréckej lyriky.

Dôležitejšia ako spor o prvenstvo je skutočnosť, zjavná z každého obradu, že ani počiatkové, zárodkové, divadelné prejavy sa nemohli obmedzovať iba na živelné predvádzanie, vykonávanie, že teda aj ony museli vychádzať z nejakej myšlienky, nejakého programu a ten predstavuje zárodočnú, hoci neliterárnu podobu drámy. Aj obrad sa musí *vopred dohovoriť*. A táto dohovorenosť obsahuje zárodok drámy.

Početné problémy prináša aj sprostredkovanie dramatického výtvoru čítaním. Skutočnosť, že hry nie sú ani zďaleka takým rozšíreným a obľúbeným predmetom čitateľského záujmu ako epické výtvary, vysvetľuje to, že drámu treba čítať osobitným, dá sa povedať *divadelným spôsobom*. Epický rozprávač je pre čitateľa spravidlom usmerňuje jeho vnímanie podľa svojich zámerov; pripo-

mína mu, čo si má kedy všímať; prenáša jeho pozornosť z osoby na osobu, z faktu na fakt. Dráma nemá taký zjednocujúci pohľad; čiastočnou výnimkou sú epizujúce dramatické útvary, kde sa predvádzanie spája s komentovaním. Čitateľ hry musí vnímať dej ako postupujúce situácie, v ktorých sa krížia hľadiská jednotlivých dramatických postáv. Čo sa na javisku *názorne predvádza*, to si čitateľ hry musí *vedieť predstaviť*. Bez javiskovej predstavivosti vníma čitateľ text hry nenáležite, iba ako postupné striedanie prehovorov dramatických postáv. Čítanie hry je teda akési *vnútorné divadlo*. Pravdaže, aj epický text ponecháva čitateľovi priestor na tvorivé vnímanie, aj tu sú nedopovedané miesta, aj tu si čítajúci musí domýšľať a predstavovať (slovné informácie premieňať na zmyslovo názorné predstavy), čítať medzi riadkami. Ale robí to z jediného pohľadu, ktorý mu stanoví rozprávač, nie z mnohosti pohľadov, aké vytvárajú situácie medzi dramatickými postavami.

Ak sa posudzuje problém z divadelného hľadiska (a to bude rozhodovať v nasledujúcich úvahách; východiskom sa stane divadelné umenie, ako sa prejavuje a aké požiadavky z toho vyplývajú pre dramatickú literatúru), bude nás zaujímať predovšetkým *existenčné minimum divadelného umenia*; bez čoho sa divadelný výtvor nedá uskutočniť. Aforistický výrok „tri dosky, dvaja herci, jedna vášeň“ vyslovuje toto minimum výstižne, hoci metaforicky: divadelný výtvor potrebuje *prejavujúceho sa herca* (pod „vášňou“ sa myslí dramatické dianie medzi postavami). Miesto, kde sa hrá, vyjadruje už fakt spomínajúci hercov, pretože hrať a vôbec čokoľvek robiť možno — ako vieme — iba v priestore a v čase. Ale táto metaforická „definícia“ ho oprávnene spomína, pretože príznačnou črtou hry je *vyčleniť určité miesto* —

miesto hrania, v ktorom vzniká umelý svet hry — z ostatného životného, „reálneho“ priestoru. Miesto hry sa môže prenášať, meniť, no jednako skutočnosť vyčlenenia trvá. Trvá aj tam, kde si hrajúci a prizierajúci vymieňajú postavenie či úlohy, ako sa to deje napr. v psychodráme.

Niet sporu, že herec je nevyhnutný: bez hráčov nieta hra, sú iba návody na hranie. Takým návodom na divadelné hranie je dráma. Tento návod nemusí byť presne zapísaný ako literárna dráma. Stačí, aby sa účastníci hry dohodli, prebrali rámcový plán dramatického diania, ktorý potom pri hraní naplňujú herci improvizáciou. Ale tento plán a tieto improvizácie (telesné alebo slovné) sú akási nepravidelná podoba drámy: v improvizujúcom hercovi sa zlúčilo poslanie herca s poslaním autora (spoluautora) hry. Na hranie však nestačia herci, musí byť aj čo hrať, a to „čo“ je taká či onaká podoba drámy, ktorej možno aspoň dodatočne dať literárny tvar. Hoci teória drámy sa zapodieva iba literárne vyjadreným dramatickým dejom, z hľadiska teórie divadla treba pojem drámy, dramatického výtvoru, rozšíriť aj o čiastočne dohovorené a čiastočne improvizované scenáre dramatického diania. Také scenáre sa vyskytujú aj pri prejavoch, ktoré sa pohybujú celkom na hranici divadelného umenia alebo už za ňou, napr. pri happeningoch, kde sa vopred dohodnuté dianie spája s udalosťami, ktoré podnietila alebo spôsobila náhoda. Náhodný prvok zahrnuje do hry: z náhody sa stáva „spoluautor“.

Z predvádzania, ktoré je poslaním divadelného umenia, vyplýva nevyhnutnosť posledného podstatného článku *diváka*. Divadelný výtvor môže prirodzene dostať takmer konečnú podobu bez účasti diváka (posledná generálna skúška, v ktorej režisér nasedá pri pulte a nenahrádza diváka, ale hrá niektorú z úloh, je v istom zmysle hotov

divadelné dielo), ale divadelné umenie v plnom zmysle sa z neho stáva, až keď sa uvádza ako predstavenie pred obecenstvom.

Zložky vytvárajúce divadelné dielo sú teda herec ako uskutočňovateľ, vykonávateľ hry a dráma (v tom širokom zmysle, v akom sa o nej hovorilo) ako návod na hranie, plán hry, ktorý sa spravidla upresňuje v režijnom scenári, v režijnej „partitúre“ javiskového diania. Hranie, ako sa už vravelo, predpokladá dramatický priestor, z ktorého sa v divadelnej praxi odvodzuje (ale nie nevyhnutne, pretože hrať sa dá, za prírodného svetla, v každom na tento cieľ vyčlenenom mieste) výtvarná zložka divadelného výtvoru (osvetlený a výtvarne upravený priestor, ako si ho vyžiadala divadelná budova). K hercovi patrí divadelný kostým, prípadne maska: herec je nejakým oblečený a toto oblečenie ho nejakým charakterizuje a spoločensky určuje (ak hrá neoblečený, stáva sa z tejto nahoty príznačný „kostým“). Zo spôsobu hereckého prejavu sa dajú odvodiť ďalšie divadelné zložky: hudobná, spevácka a tanečná.

2. DRAMATURGIA A RÉŽIA

Podstatou divadla je *dialóg*: slovo (alebo v širšom zmysle: dorozumievanie, komunikácia) medzi ľuďmi. Dráma predvádza človeka *popri* človeku, človeka s človekom, a pravdaže človeka *proti* človeku. Ak jadro dramatických príbehov a prameň dramatického napätia tvorí zvyčajne *konflikt*, potom nie sama protikladnosť, ale proces jej prekonávania (či aspoň pokus prekonať ju, hoci daromný) je zmyslom dramatického diania.

Divadlo spodobuje rozpory medzi ľuďmi nie preto, aby

nia. Otázka réžie sa opätovne vynorí v čiastkových pohľadoch a napokon aj v celkovom pohľade na konečný výsledok divadelnej tvorby — na divadelné dielo.

3. SITUÁCIA

Základnou jednotkou drámy z literárneho hľadiska je prehovor, jednotlivá replika dramatickej postavy. Z divadelného hľadiska je základnou jednotkou drámy — situácia.

Slovník českého spisovného jazyka (III) určuje situáciu ako „súhrn podmienok, okolností, ktoré sa vzťahujú na niekoho, niečo, ktoré sa týkajú niekoho, niečoho“, ako „stav (vecí), pomery, okolnosti“. Pre náš účel je táto definícia príliš všeobecná a široká. Dušan Šindelář v knižke *Estetika situácií* vychádza z Hegelovej myšlienky, ktorá doslova hovorí: „Situácia je totiž vôbec stredný stupeň medzi všeobecným, stavom, v ktorom sa nachádza svet, a medzi určitým vnútorne nehybným konaním, ktoré sa vnútorne delí na akciu a reakciu, a jej poslaním preto je, aby znázorňovala povahu jednej i druhej krajnosti a priviedla nás od jedného k druhému.“ (Estetika I.) Šindelář vysvetľuje Hegelovu myšlienku marxisticky: potláča jej metafyzické východisko a vyzdvihuje jej dialektickú zacielenosť. Tak vystupujú do popredia dve — z marxistického hľadiska rozhodujúce — stránky situácie, historická závislosť a čínorodý vzťah človeka k svetu: „Situácia je v tomto zmysle čínorodá, pomáhajúca, sprostredkúva medzi všeobecnosťou a určitosťou, navodzuje vzťah človeka a sveta, stáva sa predpokladom konania“ (Estetika situácií). „Situáciu nechá-

peme ako metafyzický pojem, ale ako prostriedok, ktorým si osvojujeme skutočnosť“ (tamže).

Do oblasti situačného estetického, ktorým sa zapodieva Dušan Šindelář, ako jedna z najdôležitejších zložiek patria *ľudské vzťahy*. Z nich vyplývajúce situácie celkom presne vystihujú divadelné umenie, ktoré si určilo cieľ *predvádzať rečové prejavy a vzájomné konanie medzi ľuďmi*. Druhú veľkú skupinu, ktorú Šindelář podrobne rozoberá, predstavujú situácie, vyplývajúce zo vzťahu človeka k prírode. Tie sa môžu stať predmetom divadla iba nepriamo — prostredníctvom vzťahov medzi ľuďmi (napr. vzťah k prírode, ako ho obširne a rozmanitými prostriedkami opisuje Leonid Leonov v románe *Ruský les*, dal sa v autorovej dramatizácii epického výtvoru vyjadriť jedine prostredníctvom konfliktu medzi protirečivým spoločenským a ľudským postojom dvoch vedcov — Vichrova a Gracianského).

Na rozdiel od poézie či maľby, ktoré svojimi najpríznačnejšími postupmi a rovno, nesprostredkovane vyjadrujú vzťah človeka k prírode, v divadle sa z tohto vzťahu môže stať pohánka dramatického konania, ale nemôže tvoriť jeho skutočnú náplň. Záujmovú oblasť divadla predstavujú *situácie ľudských vzťahov*.

Situáciu v tomto zmysle označuje Boris Tomáševskij v *Teórii literatúry* za „vzájomné vzťahy postáv v istej chvíli“ a definíciu preberá aj Josef Hrabák v *Poetike*: „Situácia znamená vzájomné vzťahy v istom okamihu...“

Za príklad si zoberme možnú situáciu „zo života“: muž A stretne muža B a spýta sa ho, kde je Michalská ulica. Muž B poskytne žiadanú informáciu. Prehovormi medzi A a B sa odstránila prekážka, ktorú vytvorila nevedomosť muža A, prekonal sa rozpor medzi úmyslom

A ísť na Michalskú ulicu a dočasnou nemožnosťou uskutočniť tento úmysel. Zreteľne tu vidieť i rozpornosť situácie i jej činorodý zámer. Príznačnou črtou tejto situácie je to, že je ukončená, uzavretá: muž A dostane informáciu, o ktorú požiadal, poďakuje sa a obaja muži si idú za svojim cieľom. Situácia sa vyriešila. Môže sa však stať, že riešenie bolo iba zdanlivé, keď dodatočne vyjde najavo, že informácia muža B bola chybná a neprivedla muža A k cieľu. Ale na uzavretosti spomenutej situácie — ak sa obaja muži náhodou znova nestretnú — sa nič nemení.

Môžeme si však predstaviť aj inú obmenu situácie: muž B býva na Michalskej ulici, ale to zatají a vyzvedá, koho muž A na Michalskej vlastne hľadá. Muž B odpovie, že ženu C, netušiac, že je to manželka B. Muž B sa ponúkne, že zavedie muža A až k nej (návšteva v ňom prebudila podozrenie). Z nevinnnej situácie opýtania vyvinie sa takto celkom odchodná a náplňou veľmi napínava situácia žiarlivosti: konflikt medzi mužom A a mužom B pre ženu C.

Rozdiel medzi oboma situáciami je očividný: z hľadiska ľudských vzťahov je prvá situácia nezávažná a nezáväzná; má význam iba osobný (pre nevediaceho A); jej rozpor má *nekonfliktnú* podobu (dá sa prekonať bez ujmy na ktorejkoľvek strane) a ide o situáciu *ukončenú* (neodôvodňuje pokračovanie). Druhá situácia má *nadosobný* dosah a závažnosť (týka sa všetkých zúčastnených osôb), jej rozpor je *konfliktný* (záujmy jednotlivých osôb sú v tej chvíli v neriešiteľnom protirečení) a je to *situácia otvorená* (odôvodňuje pokračovanie). Povedzme rovno, že v druhom prípade ide o možnú *dramatickú situáciu*.

Aké zložky tvoria situáciu? Predpokladom zrodu situá-

cie je *stretnutie*. Sama situácia vzniká zo *zblíženia*, *styku*, *rečového prejavu* medzi osobami, ktoré predstavujú *účastníkov*, *nositeľov situácie*. Vzájomná komunikácia má svoju „tému“ — *predmet situácie*. Predmetom situácie môže byť niečo, čo sa nachádza mimo účastníkov: spor X a Y o dedičstvo, ale môže to byť aj vzájomný vzťah medzi účastníkmi: láska L k M. Situácia, keď L miluje M a M miluje L, je situácia súzvučná, chýba v nej konfliktný náboj, rozplýva sa v prejavoch vzájomnej náklonnosti medzi L a M. Taká situácia sa môže stať konfliktnou, keď je náklonnosť jednostranná (L ľúbi M, ale M jeho city neopätuje), alebo keď do vzťahu vstúpi niekto tretí (L je zaľúbený do M, ale M má rada O).

Veľmi jednoducho povedané situácia ľudských vzťahov je čosi, čo vzniká medzi niekoľkými osobami kvôli čomusi. Ak je to „čosi“ takej povahy, že kvôli tomu vzniká čosi iné (opýtanie sa na ulicu vyvolá žiarlivosť), ide o situáciu otvorenú, ktorá odôvodňuje vznik novej situácie, po prípade množstva nových situácií. Situácia nie je meravá, ale *živá jednotka*, má *vnútorné napätie a pohyb*, určitý rozpor sa v nej prekonáva buď s konečnou platnosťou (uzavretá situácia), alebo z čiastočného prekonania jedného rozporu vzniká iný.

Pozrime sa teraz na zopár náhodne vybraných príkladov zo situačne neobyčajne bohatého dramatického výtvoru, zo Shakespearovho *Hamleta*: 1. Princovi sa zjavuje otcov duch a žiada ho, aby pomstil jeho zavraždenie; 2. Polonius dáva synovi Laertovi pred odchodom do Francúzska rady do života; 3. kráľ Klaudius s Poloniom nastavia Hamletovi do cesty Oféliu a vypočujú ich rozhovor, v ktorom kráľovič predstiera šialenstvo; 4. Hamlet nepozorovane zastihne Klaudia, otcovho vraha, pri modlení, ale nevyužije príležitosť a odkladá svoj úmysel

potrestať samozvaného kráľa; 5. princ s Horaciom sa zabávajú obojstranne zložitým rozhovorom s dvorným pajacom Osrikom, ktorý prišiel Hamletovi oznámiť pozvanie na šermiarske stretnutie s Laertom; 6. pri šermiarskom súboji sa kráľovič presvedčí o kráľovom a Laertovom úklade a smrtiacou zbraňou, sám ranený, zabije oboch vinníkov.

Rozbor ukáže, že tieto situácie rôznym spôsobom a rôznym stupňom závažnosti súvisia s hlavnou témou hry, ktorú možno charakterizovať ako Hamletovu úlohu pomstiť zavraždenie otca a odklady na ceste k jej splneniu. Situácie 1, 4 a 6 mieria v tomto zmysle rovno k jadru veci. Situácia 1, pretože príbeh a problém nastoľuje: hrdina dostáva a prijíma úlohu. Situácia 4, pretože spája úmysel čin vykonať s jeho odkladom. A situácia 6 je naplnením Hamletovho poslania i rozuzlením dramatického deja. Situácia 3 sa síce nevzťahuje rovno na pomstu, ale prostredníctvom narafičeného stretnutia s Oféliou osvetľuje dvojaký postup protichodných strán dramatického konfliktu: taktiku kráľa a jeho pomáhačov voči Hamletovi (úklady) a Hamletovu taktiku voči kráľovi (predstiera šialenstvo, aby si overil pravdu). Situácia 5 nadväzuje síce na hlavný dej (pozvanie na šermiarske stretnutie, pri ktorom sa rozriešia všetky rozpory), ale to, čo sa dalo vybaviť jednou-dvoma vetami, rozťahlo sa do neprimeranej šírky 43 prehovorov, odvádžajúcich reč na iné témy. Z hľadiska príbehu nie je tento výstup nevyhnutný, a preto sa v našťudovaniach často vypúšťa. Ešte voľnejšie súvisí s príbehom situácia 2, v ktorej Poloniovu kázeň odôvodňuje dôležitý dejový fakt (syn Laertes odchádza do Francúzska), ale morálne ponaučenia nemajú iný význam ako predstaviť Polonia a priemer jeho mudrlantského duchovného sveta.

Porovnanie východiskovej situácie (1) so záverečnou (6), po ktorej nasleduje už len Fortinbrasova dohra, ukazuje nielen rušný pohyb dramatických situácií, ale aj istú *zložku stálosti*, ktorá spája jednotlivé situácie do súvislého celku. Dá sa takisto vraviť o mnohosti jednotlivých situácií, z ktorých vzniká jednotné dramatické dianie, ako aj o jednotnej situácii, zahŕňajúcej mnohé jednotlivosti dramatického diania. S podobným protirečením sa stretáme aj v obyčajnom rozhovore, pri označovaní mimoestetických situácií: za situáciu označujeme jednak celkom výnimočnú a celkom určitú vzťahovú jednotku (za trápnu situáciu sa napr. označí, ak ženich v obradovej sieni na vlastnom sobáší stretne bývalú milú, ktorá od neho čaká dieťa), jednak súhrn spoločenských, nadosobných vzťahov, zovšeobecňujúcich množstvo určitých udalostí (hospodárska, politická, národnostná situácia). Z tohto protirečenia jestvuje jediné východisko, ktoré zároveň rieši aj dialektický vzťah medzi stálosťou a premenlivosťou situácie: situácie treba *odstupňovať a rozčleniť podľa hodnoty*.

Situácie v dráme sa usporiadajú podľa stupňa zovšeobecnenia: vznikne tak stupnica od čiastkových situačných prvkov cez jednotlivé situácie zložené z týchto prvkov (sú to situácie rozličnej závažnosti a rôzneho významu), až po všeobecnú situáciu, ktorá všetky jednotlivé situácie zahŕňa a spája; vystihuje, čo majú spoločné a vypúšťa všetko nepodstatné. V dráme nazvime takú zovšeobecňujúcu situáciu *rámcová situácia*. Rámcovou situáciou Hamleta, ktorá platí pre celú tragédiu, je princova úloha pomstiť zavraždenie otca. Rámcová situácia znamená v dramatickom deji nositeľa zložky stálosti, ktorá zo sledu určitých situácií robí jeden príbeh; rámcová situácia predstavuje spoločného menova-

teľa týchto konkrétnych, *jednotlivých situácií*, ktoré zasa nesú zložku zmeny, pohybu, rušnosti.

A jednotlivé situácie sa zasa rozčleňujú podľa ich závažnosti, významu, dôležitosti, čiže podľa toho: 1. aký majú vzťah k hlavnej téme, 2. do akej miery odôvodňujú pohyb dramatického deja. Situácie 1, 4 a 6 sú z toho hľadiska *hlavné, kľúčové situácie*; situácia 3 je *vedľajšia situácia*; situácie 2 a 5 možno označiť za *epizódne situácie*. Epizódy sú drobné dejové odbočky: s vlastným príbehom ich spája taká tenká niť, že z hľadiska logiky fabuly (= časovo a príčinne usporiadaných udalostí, ktoré tvoria podklad deja) nie sú zväčša nevyhnutné, čo však neznamená, že sú vždy zbytočné. Veľmi často majú totiž inú úlohu ako fabulačnú: napr. *ilustračnú, charakterizačnú* (približujú istý jav, isté prostredie, určitú dramatickú postavu).

4. SITUÁCIA V DRÁME A DRAMATICKÁ SITUÁCIA

Už Platon v 10. knihe Ústavy, no najmä neskôr Aristoteles v úvode Poetiky označil umenie za *napodobňovanie, mimézu* (grécky mimesis). V súčasnosti sa ne jeden estetik a teoretik umenia tomuto pojmu vyhýba (azda z obavy, aby sa vzťah umeleckého výtvoru k skutočnosti nechápal mechanicky) a nahrádza ho inými pojmami, predovšetkým „obrazom“, „zobrazením“. Prirodzene, Aristoteles nebol tvorca naturalistického programu a mimézu nechápal ako netvorivé kopírovanie. Divadlo však pojem miméza (pravda ako východisko, nie cieľ tvorby!) dodnes môže používať a výhodne, pretože priamo ukazuje na príbuznosť medzi hereckým počínaním na javisku a ľudským správaním mimo javiska, v skutočnom živote, pri-

čom na oboch stranách je to človek, hoci v celkom odchodných spoločenských úlohách. Čiže k Aristotelovmu „predmetom napodobňovania sú konajúce osoby“ treba dodať: nielen predmetom, ale i podmetom. Okrem toho pojem miméza upozorňuje aj na hravý pôvod herectva a divadelného umenia: „... ľudom je už od detstva vrodené napodobňovanie, a človek sa od ostatných živých bytostí líši práve tým, že má najväčšiu schopnosť napodobňovať a že jeho prvé učenie a poznávanie je napodobňovaním“ (Poetika).

Pomer umeleckého výtvoru, z hľadiska prostriedkov obmedzeného, k celkove dosť neobmedzeným možnostiam skutočného diania nemaľou mierou ovplyvňuje spôsob zobrazovania či spodobovania v jednotlivých umeleckých druhoch. Na povahu divadelnej mimézy pôsobia jednak všeobecné estetické požiadavky, jednak osobitné divadelné požiadavky, ktoré vyplývajú zo zvláštneho *spôsobu tvorenia a prijímania* divadelného diela. Z dramatického deja, ktorý názorne predvádza skupina hercov na javisku pre skupinu divákov v hľadisku, a z okolností, že predstavenie má isté priestorové a časové podmienky, dá sa odvodiť viacero praktických zistení, ktoré sa vzťahujú aj na základnú dramatickú jednotku — na *situáciu v dráme*.

Ak vychádza dramatické konanie z mimézy, z napodobnenia skutočného konania, potom situácia v dráme musí mať určitú mieru *zastupiteľnosti* (schopnosť predstavovať isté javy skutočnosti) a *výstižnosti* (schopnosť vyjadrovať typické, príznačné stránky týchto javov). Podľa Malej encyklopédie súčasnej psychológie autorov F. Hyhlíka a M. Nakonečného je typ „z psychologického hľadiska určitý súbor vlastností, ktoré má určitá skupina ľudí spoločne. Rýdže typy v skutočnosti nejestvujú. — Typ je ideálna podoba, ku ktorej sa jednotliví ľudia viac

alebo menej približujú. Každý človek je viac ako typ, pretože okrem typických čiže skupinových vlastností má ešte osobné vlastnosti." To isté sa dá povedať aj o človeku v dráme, hoci nejde o skutočnú, ale o umele vytvorenú, vymyslenú bytosť: ani dramatická postava nie je rýdzý typ (z psychologického hľadiska), aj ona má po pri typických vlastnostiach ešte osobné, jedinečné, zvláštne vlastnosti. Divadlo ako umenie používa zväčša nie obyčajné, tuctové, štatisticky najčastejšie prvky, ale naopak — výnimočné, ba ešte aj významné. Aj podľa teórie informácie práve neočakávané javy prinášajú väčšie množstvo informácií ako očakávané. Jestvuje určite veľa manželov, ktorí rôznym spôsobom a z rôznych príčin žiarlia, ale sotva niektorý tak uverí prefikanému našepkávačovi, že svoju manželku zaškrtí. Othello, ktorý to s Desdemonou urobí, dozaista nie je typický ako štatisticky častý prípad, ale ako človek, ktorého počínanie vyjadruje podstatu spodobovaného javu oveľa výstižnejšie ako zvyčajné prejavy tuctových žiarlivcov. Takýmto spôsobom treba chápať aj typizáciu v umeleckom vytvorení. Divadelná miméza nechce presne opisovať javovú skutočnosť, ale odkrývať pod jej povrchom kľúčové pohnutky ľudského konania a správania. Divadlo nemá potvrdzovať očakávané, ale objavovať neočakávané.

Okrem toho Othellova žiarlivosť má dramaticky názornú a obsažnú podobu, čo sú ďalšie príznačné črty dramatickej situácie. Vnútorne stavy sa musia zviditeľniť, spredmetniť, prejaviť sa prostredníctvom vzájomného konania dramatických postáv. Musia sa dať pochopiť už z toho, ako sa predstavujú, bez pomoci vysvetľujúcich komentárov. Dramatická obsažnosť situácií v dráme zodpovedá sústredenosti divadelného diania. Táto požiadavka oprávnene vyplýva z dosť úzkeho vymedzenia času

i miesta divadelného predstavenia a z ohraničení vnútorného usporiadania dramatického výtvoru, ktoré s tým súvisia. Na rozdiel od rozsiahlych, široko a opisne zameraných veľkých epických výtvorov, divadlo a dráma sa celkom prirodzene prikláňajú k sústredenému, zúženému, ale zároveň prehĺbenému spodobeniu skutočnosti, k zhusťeným, zovretým situáciám, ktoré náznakovo, skratkou a typizovane vystihujú základné protirečenia a problémy určitej oblasti skutočnosti.

A napokon z okolnosti, že divadelné predstavenie má časové trvanie (uskutočňuje sa v čase), vyplýva požiadavka *živosti, rušnosti* situácií. Ako sa naznačovalo a uvádzalo v predchádzajúcej kapitole, v situácii sa nachádza isté konfliktné alebo nekonfliktné protirečenie, ktoré sa celkom alebo sčasti prekonáva konaním. Pre drámu sú výhodné najmä situácie, v ktorých sa protirečenie prekoná iba sčasti, to znamená, že sa vyrieši iba niektorá stránka rozporu, ale jeho jadro trvá: situácia má prečo pokračovať, vznikajú ďalšie situácie a z ich zväzku sa rodí dramatický dej. V dráme sa, pravda, neraz vyskytujú aj situácie, ktoré nemajú dramatickú živosť, chýba im dôvod na pokračovanie, sú pomerne uzavreté (epizódy, úvahové miesta, náladové vložky a pod.). A používajú sa z iných dôvodov ako dramatických (napr. majú čosi objasniť, charakterizovať, naladiť). Z toho vyplýva, že je nevyhnutné rozlišovať situáciu v dráme len ako prostriedok, to znamená všetky situácie v hre, bez ohľadu na ich dramatické hodnoty a dramatickú situáciu ako hodnotu, teda situácie, ktoré majú také vnútorné dramatické kvality, ako sa tu spomínali. Niet pochyb, že práve také kvalitou dramatické situácie dávajú dramatickému výtvoru napätie a vzruch. Takúto dramatickosť treba potom odlišovať od zvyčajného spôsobu používania tohto

slova pri iných umeleckých druhoch (obrazne sa spomína dramatický výjav v románe alebo maľbe), či v javoch skutočnosti (dramatický výjav na ulici, pri demonštrácii alebo štrajku). V tomto širokom chápaní prívlastok dramatický znamená jednoducho vzrušený, vzrušujúci, napínavý, prípadne vážny, tragický, osudný, kým dramatickosť, o ktorej sa uvažuje pri dramatickom výtvore, určujú celkom presné požiadavky divadelného umenia. V dramatickosti dramatickej situácie sa nachádza *osobitě divadelné hľadisko*, je to *budúca divadelná kvalita*.

Rozhodujúca väčšina situácií v dráme má prirodzene dialogickú povahu: vyjadruje spojenie a vzájomné konanie medzi ľuďmi. Nemožno však obísť ani situácie, ktorých povaha je monologická, hoci v novodobej dramatiky sú očividne na ústupe. Z jazykovedného hľadiska určil monológ Jan Mukařovský ako „jazykový prejav jediného, aktívneho účastníka bez ohľadu na prítomnosť či neprítomnosť ostatných, pasívnych účastníkov“ (Kapitoly z českej poetiky I.). Monologické prehovory tvoria dôležitú a tematicky (hrdinovým vnútorným váhaním) hlboko odôvodnenú súčasť tragédie o princovi Hamletovi. Z hľadiska zamerania a vnútorného usporiadania nie sú jednotné. Pre Hamleta ako postavu sú obzvlášť príznačné monológy, v ktorých sa hrdina burcuje k pomste a vyčíta si otáľanie pred splnením poslania. Taký je najmä monológ po privítaní hercov na Elsinore, kde sa (v preklade J. Kota) obviňuje: „Aký som... prispôsobivec!“ (II. 2), alebo monológ po stretnutí so stotníkom Fortinbrasovho vojska, kde zisťuje: „Hľa, každá chvíľa svedčí proti mne, zo spánku dúri pomstu“ (IV. 4). Tieto texty sa nesú vo vyslovene útočnom tóne, pričom obviňujúci a obviňovaný je tá istá bytosť. Hamletova osobnosť sa v nich rozdvojila: rozvažujúce ja súdi tu činné

ja. Hoci z jazykovedného hľadiska ide o rýdze monológy, sú povahy nielen vyložene dialogickej, ale rovnako konfliktnej, aj keď je to konflikt vnútri jedinej osoby. Také monológy majú, pravda, platnosť výrazne dramatických situácií. Oproti tomu slávny Hamletov monológ „Byť, či nebyť“ (III. 1) nemá takú konfliktnú dravosť: je iba rozvažovaním o zmysle života a smrti, o oprávnenosti a zábranách samovraždy, hoci navonok má podobu dialogickej štruktúry otázok a odpovedí. Protirečivosť tejto úvahy vyjadruje vnútornú neistotu, hľadanie a habkanie bez dramaticky činorodého zacielenia a bez priameho vzťahu k hlavnej téme hry. Nejde teda o rozhovor s neprítomným či pomyselným partnerom (ako sa niekedy monológ označuje), nie je to ozajstný dramatický monológ, samostatná dramatická situácia (iba ak by sme sa ho usilovali, a poriadne násilne, inscenovať ako proces skutočného rozhodovania, pri ktorom si Hamlet na začiatku chce siahnúť na život a na konci dýku odhadzuje). V Poloniovom monológu (rady synovi Laertovi pred odchodom do Francúzska, I. 3) dramatická stránka celkom chýba, hoci sa tu oslovuje nie pomyselný, ale skutočný, i keď nečinný, iba počúvajúci partner. Dramatickú situáciu zvláštneho druhu vytvára Shakespeare spojením dvoch monológov — Hamletov monológ nad modliacim sa kráľom, ktorého nečinná súvaha „Môj ohavný hriech volá do neba!“ (kráľovský zločinec sa priznáva k hriechu, ale nenachádza v sebe dosť účinnej ľútosti na pokánie) sa porovnáva s činorodým princovým prehovorom „Je na to vhodná chvíľa: modlí sa“ (III. 3).

V štúdií *Dialóg a monológ* po dôkladnom rozbore dialogického a monologického prostriedku, prichádza Jan Mukařovský k týmto záverom: „Monologickosť a dialogickosť jestvujú súčasne a nerozlučne už v psy-

chickom diani, z ktorého jazykový prejav vychádza, — monológ s dialógom neslobodno chápať ako dva navzájom nesúvisiace a odstupňovane postavené druhy jazykového prejavu, ale ako dve sily, ktoré ustavične medzi sebou zápasia o prevahu, dokonca aj v čase trvania prehovoru. — Monologickosť a dialogickosť predstavuje základnú protifahlosť jazykového diania, ktorá sa v každom prehovore, či už je navonok monologický alebo dialogický, prechodne vyrovnáva a toto vyrovnanie sa zakaždým obnovuje.“

Podobne sa tieto poznatky vzťahujú aj na dramatický monológ. Potvrdzujú to i predchádzajúce príklady, ukazujúce celú stupnicu možností od bytostne dialogického monológu, v ktorom zreteľne prevláda dialogická zásada, hoci navonok má monologickú výstavbu — až po dosť rýdži monológ, kde sa dialogickosť prejavuje iba ako všeobecné poslanie každého prehovoru. Z rozboru jednotlivých príkladov jasne vyplýva, že o dramatickej kvalite monológu nerozhoduje, *nakoľko* je dialogický, ale *aká je protirečivosť* tejto dialogickosti.

5. SITUÁCIA V DRÁME A JAVISKOVÁ SITUÁCIA

Zodpovedať otázku „Čo znamená javisková situácia?“, vyzerá sprvu jasné a ľahké: je to stelesnenie situácie v dráme na javisku, alebo ináč: prenesenie, „preloženie“ situácie z literárneho jazyka do divadelného: Jasné a ľahké odpovede je však vždy lepšie prijímať opatrne, pochybovať o nich a preskúmať ich hodnotu.

Ak porovnáme v niekoľkých súčasných predstaveniach Shakespearovej tragédie *Kráľ Lear* hoci slávny výjav

búrky, zistíme, že medzi jednotlivými naštudovaniami sú poriadne rozdiely, i keď textový základ viac-menej zachovali. Ešte nápadnejší by sa ukázal tento rozdiel, keby sme mohli porovnávať aj z hľadiska časovej následnosti: alžbetínske predstavenie s inscenáciou klasicistickou, romantickou, realistickou, avantgardnou a pod.

Tieto odchodnosti nie sú náhodné a nevyplývajú iba z osobných príčin: základný dôvod prameni z dialektiky vzťahu medzi divadlom a drámou. Literárne dielo je „zjednodušený“ výtvar, ktorý má nejedno „nedourčené“ miesto. Čitateľ si musí tieto miesta „dourčiť“ a upresniť i doplniť takto svet predmetov, ktorý literárne dielo podáva zjednodušene.

Pristavme sa pri najjednoduchšej stránke javiskovej situácie: všimnime si, aký má rámec a zovňajšie usporiadanie. Búrkový výjav v *Kráľovi Learovi* uvádza poznámka: „III. 1. Šedivníkovisko. Vichrica, hrmí a blýska sa. Z náprotivných strán vojdú Kent a Rytier.“ Vo vysvetlivkách k prekladu *Benátskeho kupca* objasňujú E. A. Saudek a Zdeněk Stříbrný Shakespearove javiskové poznámky: „Na alžbetínskom javisku, ktoré nestavalo scénu a nijako podstatne sa nemenilo, okrem herca a jeho počínania máločo naznačovalo divákovi, kde sa vlastne výstup odohráva. Preto všetky bližšie a presnejšie označovania miesta deja, ktoré prekračujú najnevýhnutnejšiu hranicu, sú novodobé.“ V citovanom výstupe z *kráľa Leara* určuje inscenačná poznámka iba miesto deja a počasie. Takže príšerné ovzdušie celého výstupu vyplynie z dialógov a monológov postáv.

V hre Tennessee Williamsa *Orfeov zostup* uvádzajú jednotlivé obrazy rozsiahle inscenačné poznámky, ktoré rovno predpisujú nielen miesto, čas, ovzdušie, zvukovú kulisu, ale i zovňajšok, správanie a konanie postáv.

Napr. 2. obraz I. dejstva: „Toho istého večera o niekoľko hodín neskôr. Za veľkým oknom, pod zahmlenou oblohou vidieť krajinu, ktorú slabo ožaruje mesačné svetlo. Vonku sa ozve vysoký a jasný Carolin smiech, potom zhučí rýchlo odchádzajúce auto. Kým kdesi v diaľke pri hradskej začne na auto brechať pes, zvuk motora slabne a do obchodu vojde Val. Polohlasne zvolá: No servus!, ide k stolu a papierovou servítkou si z líc a perí utiera rúž. Potom vezme gitaru, ktorú nechal ležať na pulte.“
Atď.

Rozdiel v tomto dvojakom zovňajšom určení situácie v dráme nie je náhodný: závisí od súboru divadelných pravidiel, prevládajúceho spôsobu uvádzania hier v jednotlivých, časovo rozdielných divadelných kultúrach. V alžbetínskom divadle, kde sa na javisko hľadelo ako na rýdzo divadelný priestor, preberal objasňujúcu a charakterizačnú úlohu herec a jeho slovné i mimoslovné konanie (kľúčovú udalosť búrku, vyvolávajú v Kráľovi Learovi dramaticky opisné prehovory, ale najmä zložité vzájomné pôsobenie prírodného živlu a ľudských osudov, ako sa prejavujú v hereckých akciách a reakciách). Kým zasa v užšom, historickom zmysle realistické postupy, z ktorých vyrastá Williamsova hra, usilujú sa v rámci divadelného priestoru vytvoriť príťažlivý a čo najvernejší, sľaby skutočný, iluzívny priestor (presná kresba prostredia zrakovými a sluchovými prostriedkami).

Čo sa vravelo o zovňajšom usporiadaní situácií, obdobne platí na ich vnútornú výstavbu: z hľadiska hereckej náročnosti usiluje sa Shakespearova dramatika o vrcholne jednoduchý, účelový, pritom však vysoko herecký prejav, bez drobnokresebne objasňujúcich a charakterizačných jednotlivostí, ktoré sú príznačné pre Williamsove hry.

Súbor divadelných postupov neznamena iba určitý zovňajší spôsob uvádzania hier a hrania, medzi divadelné prostriedky patrí aj istý spôsob mimézy, spodobovania skutočnosti, ktorý má historické pozadie. Nemožno pochopiť zmysel situácií najmä starších dramatických textov (napr. antickej tragédie alebo stredovekých mystérií), ak sa nevezme zreteľ na divadelné staviteľstvo, scénografiu, kostýmovanie a spôsob hereckva divadelnej kultúry, z ktorej vyšli a pre ktorú sa zrodili. Predstavenie je preto historicky celkom náležité iba vtedy, keď sa študuje text, ktorý vznikol pre divadelné postupy, v ktorých sa uvádza (napr. inscenácie Sofoklových tragédií v aténskom divadle v 5. storočí pr. n. l.).

Ak sa hrá grécka tragédia dnes, v predstavení sa stretnú dva celkom odhodné súbory divadelných postupov, a tým aj dva spôsoby divadelnej mimézy. Výsledok sa spravidla prejaví ako kompromis, ktorý buď bude chcieť napodobniť grécke divadelné postupy (úmysel naštudovať grécku tragédiu tak, ako sa hralo divadlo v starom Grécku), alebo bude chcieť podriaďiť grécky text súčasným divadelným praktikám (úmysel inscenovať grécku tragédiu tak, ako sa divadlo dnes hráva). Krajné póly sa nedajú dosiahnuť: nie je možné úplne obnoviť grécky spôsob hrania divadla, ale nie je ani možné grécky dramatický text úplne zosúčasniť, pretože skryté v ňom istý stupeň gréckych divadelných postupov vždy ostane. Prevládajúce a najvhodnejšie sú také prístupy, ktoré medzi oboma súbormi divadelných prostriedkov (dnešným a historickým) hľadajú dotykové body, pričom tlmia tie zovňajšie črty textu, ktoré príliš pripomínajú minulosť, a zdôrazňujú naopak tie vnútorné črty, ktoré v súčasnej situácii môžu zaznieť ako časové.

Núka sa veľa možností na vyhranené, nezvyčajné rie-

šenia dramatických celkov i jednotlivých situácií v dráme, a tak medzi dramatický text a jeho javiskové stelesnenie popri objektívnej okolnosti (dramatické konvencie) vstupuje ešte subjektívna stránka, ktorej hlavným nositeľom v súčasnej divadelnej kultúre je „autor našťudovania“, režisér. Hoci nie bez vplyvu rôznych zovňajších okolností (od spoločenskej situácie, úrovne divadelnej kultúry až po stav divadelného súboru, jeho prevádzkové podmienky, herecké možnosti atď.), predovšetkým režisérova tvorivá vôľa rozhodne, ako sa jednotlivé situácie v dráme budú javiskovo riešiť a hrať.

Vzhľadom na to, že v súčasnej divadelnej kultúre jestvujú popri sebe rôznorodé divadelné postupy (od všakovakých avantgardných, až po naturalistické divadlo 19. storočia), môže si režisér vybrať, či chce napr. búрку v *Kráľovi Learovi* predstaviť spôsobom blízky alžbetínskemu chápaniu (tj. vytvorí prírodné prostredie pomocou slovného prejavu) alebo použije technické prostriedky a cary iluzivného divadla. Prístup skutočne tvorivý spája spravidla iluzívne prvky s neiluzívnymi, výrazne vecný a názorný herecký prejav so znakovými prostriedkami a postupmi. Napr. Peter Brook v slávnej inscenácii hral búрку pri plnom osvetlení lakmer na holom javisku na pozadí dvoch bielych stien. Ako jediný zvukový prostriedok tu rinčal rozkmitaný plech, pričom divák videl, z čoho zvuk pochádza. Všetko ostatné vyjadrili herci: zametali sa vo vetre, víchrica ich vrážala na steny, potkýnali sa a tŕkali ako slepci, jeden hľadal druhého. Vzniklo nielen vrcholne jednoduché a účinné riešenie, ale aj schopné vyjadriť vo veľkej Shakespearovej tragédii okrem vecnej skutočnosti (búrka) i jej symbolický význam. Hlavný dôraz sa z vonkajšieho deja, z prírodného úkazu, presunul na vnútorný, ľudský dej, na prírodu v človeku:

výstup ukázal človeka, ako hľadá, habká, blúdi vo víre nepriateľského sveta. Z búrky sa stala kritická situácia človeka, spoločnosti, ľudstva.

Jednotlivé stupne vzniku javiskovej situácie vyzerajú asi takto: na počiatku stojí autorova z mimézy vychádzajúca divadelná predstava (pravda, ak je to ozajstný dramatik, ktorý myslí v situáciách, a nie iba spisovateľ, ktorý myslí len v slovách). Divadelnej predstave dá dramatik literárnu podobu: od jeho umenia sa očakáva, že prostredníctvom prehovorov a opisu počínania postáv vie vyjadriť svoju divadelnú predstavu, situáciu vie dať zovňajšiu i vnútornú náplň. Inscenátori (na čele s režisérom) tvoria javiskovú situáciu z dramatického textu: dramatikova divadelná predstava sa určitým spôsobom (viac alebo menej presne, viac alebo menej voľne) na javisku oživuje. Rôzne dramatické texty vplývajú pochopteľne na javiskovú tvorbu rozlične a nerovnakým spôsobom: scenáre commedie dell'arte, ktoré určujú iba typy postáv a vývin deja, poskytnú by, pravdaže, dnešnému režisérovi oveľa väčšiu voľnosť ako napr. texty Tennessee Williamsa. V nijakom prípade javisková situácia neznamena iba „preklad“ z literárneho jazyka do divadelného. Ide o ozajstnú tvorbu, pri ktorej inscenátori nielen svojsky vysvetľujú situáciu v dráme, ale rozhodujú aj o výbere výrazových prostriedkov a spôsobe, ako sa použijú, o osobitnom postupe pri javiskovom riešení. Vzťahy medzi dramatickými postavami, ktoré predkladá situácia v dráme, sa prenášajú do javiskového aranžmán (živého javiskového usporiadania hercov ako javiskových postáv), kde sa činorodo prejavujú (spôsobom, ktorý vyplynie z inscenačne tvorivo pochopeného textu) ako skutočné vzťahy a skutočné konanie medzi javiskovými postavami.

chutou do tohto krvavého podniku), prípadne vytvorí aj dramatické situácie, ale sám taký konflikt nemôže rozkrútiť dramatický dej. Aby sa z vnútroosobného konfliktu stal ozajstný dramatický konflikt, musel by sa názorne prejavíť ako zovňajšia zrážka konfliktných stránok ľudskej povahy, napr. rozdelením protirečivej osobnosti do dvoch dramatických postáv (tak to spravil napr. Bertolt Brecht v *Dobrej duši zo Sečuanu*, kde sa hrdinka prejavuje v dvoch protikladných podobách: ako bezohľadný obchodník napráva škody, ktoré spôsobuje ako dobráčka svojou žičlivosťou. Ostatné tri triedy konfliktov prichádzajú, pravdaže, pri dráme do úvahy, ale dajú sa v podstate uviesť na spoločného menovateľa ako medzi-osobné konflikty. A to rovnako v dráme psychologickú s konfliktmi jednotlivcov, ako v dráme širšieho spoločenského záberu so skupinovými konfliktmi, kde treba odlišiť hlavný konflikt (odohráva sa medzi protikladnými konfliktnými tábormi, z ktorých každý má spravidla svojho predstaviteľa, vedúceho nositeľa konfliktu) a vedľajšie konflikty, ktoré vyjadrujú vnútorné rozpory na oboch stranách. Čo sa týka druhého Krivohlavého delenia, dráma pozná a používa všetky štyri skupiny konfliktov: konflikty predstáv, názorov, postojov i záujmov, ale dramatický konflikt opäť znamená, že majú spoločného menovateľa v konflikte záujmov. Iba rozpory v predstavách, názoroch či postojoch ešte dramatický konflikt nevytvoria. Ten vzniká až vtedy, keď sa tieto rozdielnosti prejavia v dramatickej zrážke, ktorá je vždy aj zrážkou záujmov (napr. bojovné stretnutie rozdielnych názorov ako úsilie presvedčiť druhú stranu o pravdivosti vlastného názoru).

Osobitosť divadelného umenia si vyžaduje osobité, primerané triedenie dramatických konfliktov. Podobne ako

pri triedení dramatických situácií aj tu je potrebné rozlišovať: 1. hlavný, kľúčový konflikt, 2. vedľajšie konflikty, 3. menšie konflikty.

Hlavný, kľúčový konflikt to je ustavičný živiteľ dramatického deja, ktorý spája líniu najdôležitejších situácií v dráme. Hlavný konflikt *Hamleta* predstavuje boj medzi kráľom Klaudiom a princom Hamletom. Záujmy oboch dramatických postáv sú natoľko protikladné, že boj sa môže skončiť jedine v krvavej zrážke; nejestvuje riešenie, ktoré by bez ujmy mohli prijať obe strany.

Vedľajšie konflikty sa vzťahujú buď na vedľajšiu či čiastočnú problematiku dramatického deja, alebo vyjadrujú vnútorné protirečenia vnútri protikladných táborov. Výrazný príklad vedľajších konfliktov v *Hamletovi* predstavuje princova výstup s Oféliou (III. 1) a s matkou (III. 4). Ak je vzťah Hamlet — Klaudius celkom jednoznačný, zďaleka sa to nedá povedať o vzájomných vzťahoch Hamlet — Ofélia a Hamlet — matka. Oféliu obdiv a láska k princovi zaraďujú na Hamletovu stranu, ale postavenie v rodine, povinná poslušnosť k otcovi-Polniovovi, Klaudiovmu kancelárovi a pätolizačovi, robí z nej mimovoľnú súčasť kráľových nástrah proti Hamletovi. Ten na to príde a neostáva mu iné, ako sa správať k Ofélii nepriateľsky. Naproti tomu princova matka Gertrúda sa po vydaji za vraha svojho prvého manžela, Hamletovho otca, dostáva na Klaudiovu stranu, ale citový vzťah k synovi robí z nej sprostredkovateľa a zmierovateľa, usilujúceho sa odstrániť trecie plochy medzi protivníkmi. Škriepka s princom, odohrávajúca sa v matkinej spálni, čiže na mieste, kde sa prehrešuje proti pamiatke jeho otca, je zrážka medzi mravne prísnyim postojom Hamleta, ktorý sa usiluje vytrhnúť matku z Klaudiovho vplyvu, a kompromisným postojom Gertrúdy,

ktorá by chcela zmieriť nezmieriteľné, udržať si synovu aj manželovu náklonnosť.

V dobre vystavanej dráme sa aj vedľajšie konflikty ústrojne viažu na dramatický dej, a tým sa zapájajú do hlavného konfliktu. Hamletov výstup s Oféliou, ktorý si Klaudius s Poloniom z úkrytu vypočuje, presvedčí kráľu, aké nebezpečné sú synovcove myšlienky a zide mu vtedy na um poslať princa do Anglicka „vymáhať zanedbané poplatky“. A výstup s matkou ho prinúti, aby svoj zámer bez meškania uskutočnil s malou úpravou: vystrojí Hamleta do Anglicka so spracovateľným listom, v ktorom žiada princa ihneď popraviť.

Na vedľajší konflikt býva napojený vedľajší dejový motív alebo vedľajšia postava, čo umožňuje dramatikovi oživiť neprijemnú časť dramatickej stavby, tzv. *peripetiu* (obrat), ktorá nasleduje po rozhodujúcom vyvrcholení deja. V Hamletovi zahrá túto rolu Laertes, Poloniov syn a Oféliin brat. V kritickom čase bol vo Francúzsku a na Klaudiov dvor sa vracia, keď sa dozvedel, že mu otec nežije. Vracia sa so zbraňou v ruke, aby sa pomstil Klaudiovi, ktorého považuje za príčinu Poloniovej záhuby. Nastoľuje sa tak znova (súbežne k Hamletovej situácii) dôvod synovskej pomsty za otcovu smrť, namierený opäť (hoci omylom) proti Klaudiovi. Laertov hnev ešte vystupňuje tragická smrť sestry Ofélie, ktorá zošalela. Klaudius usmerní Laerta a spraví z neho svoj nástroj proti Hamletovi. Toto spojenectvo má dobré odôvodnenie: Laertes sa už pred odchodom do cudziny (I. 3) vyjadril pochybovačne o princovi a vystríhal Oféliu pred jeho ľúbosťou; a Klaudius dáva prednosť nepriamemu podnikaniu proti synovcovi prostredníctvom Laerta, pretože si nechce znepriateliť Gertrúdu, ktorá sa v Hamletovi vidí, okrem toho sa obáva verejnej mienky, ktorá

je viac na princovej strane. Od vedľajšieho konfliktu medzi nerozvážnym Laertom a prezieravým politikom Klaudiovi celkom prirodzeným spôsobom vstupujeme do príjdu hlavného konfliktu, v ktorom Laertes vytasí smrtiacu zbraň proti hrdinovi tragédie.

Menšie konflikty takú priamu väzbu na hlavný konflikt zväčša nemajú. Sú to len drobné, z hľadiska logiky príbehu nie nevyhnutné zádrapky, oživujúce menšie situácie, ktoré nemajú význam dramatický či dejotvorný, ale ilustračný, charakterizačný a pod. Výmena názorov medzi Hamletom a Osrikom (V. 2), pri ktorej je princov priateľ Horacio iba vďačným poslucháčom, sa (okrem vecnej správy: pozvania kráľoviča na súboj s Laertom) netýka ničoho závažného: jej nepatrné konfliktné jadro spočíva v tom, že Hamlet si z dvorného gašpara samopašne strieľa. Robí to dômyselne: prijme Osrikov prepiať spôsob vyjadrovania a ďalším vystupňovaním slovej vyumelkovanosti ho privedie do takej krajnosti, že napokon mu ani sám Osrik nerozumie. Majstrovská ukážka literárnej paródie nielenže zosmiešňuje dvorskú pretváрку a snobizmus, ale zároveň opätovne ukazuje Hamletovu príznačnú črtu: schopnosť zhovárať sa s partnerom jeho vlastnou rečou a tak ho nečakane demaskovať.

Potrebu triediť dramatické konflikty na hlavné, vedľajšie a menšie si vyžiadal stupeň ich dôležitosti vnútri dramatickej štruktúry. Ďalej možno dramatické konflikty rozlišovať podľa toho, aké sú ich postupy a aké dramatické prostriedky z nich vyplývajú. Z tohto hľadiska jestvujú konflikty priame a nepriame.

Jednoduchú a názornú podobu *priamcho konfliktu* predstavuje *agón* starej atickej komédie. Grécke slovo *agón* znamená závod, zápas. Vzťahovalo sa rovnako na športové závody a zápasy ako na súťaženie v rečníckom,

básnickom, hudobnom, tanečnom i divadelnom umení. V žánri starej atickej komédie sa za agón označovala vrcholová časť deja, v ktorej sa priamo a rozhodujúco stretali dramatickí súper. Podobu skutočne živelného zápasu má napr. agón v Aristofanovej komédii *Jazdci*. Boj o moc medzi garbiarom Paflagončanom a črevkárom vrholí vo výstupe, kde sa odporcovia postaví voči-voči a súperia medzi sebou „kto je väčší grobian“. Za dôkaz sa v tejto súťaži nepoužijú iba nadávky a vyhrážky, ale aj telesné násilie — Paflagončana zmlátia. Zbor — ako zvyčajne — hrá v komédii podkušiteľa, ktorý súperov hucká proti sebe.

Ale kvalita agónu nebývala v starej atickej komédii vždy taká hrubozrnná. V *Žabách* je z agónu jemná literárnokritická a posmešujúca výmena názorov medzi Aischyľom a Euripidom o prednostiach a nedostatkoch ich básnickej tvorby.

V neskoršom vývine dramatického útvaru sa taký drsný druh konfliktu, ako mali *Jazdci*, vyskytuje najčastejšie v komediálnych hrách fraškového typu. Ale zápasníci ráz agónu, hoci v zastretejšej podobe, sa udržiava aj vo vážnych dramatických žánroch, v tragédiách a historických hrách na námety mocenských bojov. Prízemnú zva-du a ruvačku v nich síce z veľkej časti nahrádza politika a taktika, ale aj tá zvyčajne vyúsťuje do súboja, vzbury, odboja alebo vojny.

Prispôbená podoba agónu sa vyskytuje aj v takých vycibrených žánroch, ako je konverzačná komédia alebo diskusná hra. Konverzačná komédia smeruje k samoučel-nosti slovného vyjadrovania, hemžia sa v nej slovné hračky, paradoxy a aforizmy, ale aj za týmito gejzírmí vtipu a duchaplnosti sa často skrýva konfliktné jadro.

Do hovor Gwendoliny a Cecilie z 2. dejstva klasickej kon-verzačky Oscara Wilda *Ako treba mať Filipa* sa po-dvojitom zoznamení a krátkom, ale prenikavom podo-zrievavom ošacovaní premení na jedovatú výmenu bezo-civosti, ktorú vyvoláva spoločný záujem o toho istého muža (ako sa obe dámy mylne domnievajú). Je to ozaj-slný súboj, hoci zbraňami nie sú meče ani kordy, ale dobre nabrúsené ženské jazýčky. Spoza nadmieru ducha-plných a hravých slov vyčnieva ako základný vzťah — zápas, agón v pôvodnom zmysle slova. Iba prostriedky sa zušľachtili.

Spriaznenca konverzačky predstavuje hra diskusnej po-vahy, kde sa prostredníctvom svojich nositeľov stretajú protichodné stanoviská politické, náboženské, filozofické, etické a pod. Základom je opäť boj a cieľom úsilie vy-vrátiť tvrdenia protivníka. G. B. Shaw, klasik tohto žánru, považoval dramatickú diskusiu za jadro drámy a za základný prejav dramatického konfliktu.

Z hľadiska prostriedkov zložitejší je *nepriamy kon-flikt*. Za jeho najčastejšie druhy sa považujú *nástraha* a *nedorozumenie*. Úskočný, utajovaný postup, zvaný ná-straha alebo intriga, môže mať kladný cieľ (napr. v špa-nielskych komédiách s plášťom a kordom, kde zvyčajne ide o to, ako figľom získať milovaného druhu). Ale ne-skôr (napr. v romantickej dráme, najmä v jej poklesnu-tých polohách) slúži nástraha prevažne škodlivým cie-ľom — pomáha rôznym zloduchom uskutočňovať ich nečestné zámery. Psychologicky prehĺbenú nástrahu po-užívajú aj hry realistického typu, napr. *Ibsenova Hedda Gablerová*. Hlavným konfliktom je tu súťaženie dvoch žien, Heddy a pani Elvstedovej, o Eilerta Lövborga. Hedda ho kedysi milovala a zapríčinila jeho pád.

Dodnes jej nie je ľahostajný, ale najmä neznesie, že svoj osud spojil s osudom svojej záchrankyne pani Elvstedovej, ba s jej pomocou napísal aj významnú knižku o kultúre. Hedda chce znova ovládať Lövborgov život, a keďže zo spoločenských dôvodov (neuspokojivo sa vydala za Jörgena Tesmana) nemôže bojovať otvorene, použije nenápadnú nástrahu: naznačí Lövborgovi, že pani Elvstedová sa oňho bojí, nedôveruje jeho náprave a pevnosti jeho charakteru. Lövborg sa vzbúri proti tomuto opatrovateľstvu, podľahne svojej starej neresti a pod vplyvom alkoholu sa dopustí nerozvážneho činu. Hedde však nie je dosť tento výsledok: vydranká od manžela rukopis Lövborgovej novej knihy, spáli ho (Tesman v tom naivne vidí prejav ženinej lásky k svojej osobe) a zúfaleho Lövborga doženie k samovražde. V tomto boji používa Hedda také dômyselné prostriedky, že pani Elvstedová, Lövborg ani Tesman neprídu na jej úmysly a pohnútky. Lenže intrigánku prebije v závere ešte bezohľadnejší intrigán: asesor Brack pochopí, že ona spôsobila Lövborgovu smrť, a takto ovládne ženu, ktorá sa zo všetkého najväčším bojí spoločenského škandálu. Ale Hedda neznesie vedomie, že sa vydala napospas cudziemu rozhodovaniu a vyberie si radšej únik dobrovoľnou smrťou. Kým v rôznych melodramách, krvákoch a dojákoch vychádzali nástrahy iba zo zloby zlosynov, Ibsen má pre Heddu spôsob boja hlboké psychologické i spoločenské odôvodnenie, odzrkadľujúce postavenie ženy v meštianskej spoločnosti. Z nástrahy sa stala metóda vystihujúca hrdinkinu spoločenskú i ľudskú situáciu.

Častým prejavom nástrahy je *nedorozumenie*, pôvodca ho zákonite budí v osobách, ktoré sa stali predmetom nástrahy. Ale vtedy je to už klam — jednostranné a zámerne vyvolané nedorozumenie. Situačné komédie často

používajú obojstranné, vzájomné nedorozumenie, ktoré nevyplýva z cieľavedomého počínania jednej postavy, ale plodí ho náhoda, predstavujúca akýsi komediálny osud. Dômyselným príkladom komédie založenej na nedorozumení je *G o g o l o v Revízor*. Naivný, ľahkomyselný a rádorečný mládenec Chlestakov nie je intrigán. Nevydáva sa za revízora vedome, revízorom sa stáva zhodou okolností, náhodou, z nedorozumenia, toto postavenie si poriadne ani neuvedomuje. Kým veličiny malého vidieckeho mesta sa tak prejavujú preto, lebo veria, že ide o revízora, a tým obmeňujú nielen svoje charaktery, ale aj ľudské pomery, Chlestakov sa viac menej dáva niest prekvapujúcou práanou situácie, ktorú, pravda, svojim neodpovedným improvizácnym sklonom a ľahkou prispôbitivosťou stupňuje. Súhra týchto činiteľov rozvíja dej do nezmyselnej krajnosti. Dôvodom počínania prvého z nich je jednoznačný omyl, kým druhý sa hneď bezradne, hneď podnikavo potáca v neobmedzenom priestore nedorozumenia. Čiže konflikt medzi nebezpečným revízorom a ohrozenými mestskými činiteľmi, ktorí sa usilujú vybránuť z nebezpečenstva, je iba zdanlivý a nemá nijaký skutočný situačný dôvod. Skutočné sú však pospolité hriechy, skutočný je strach miestnych hriešnikov, čiže aj pohnútky ich počínania.

Podľa významovej náplne a dosahu sa dajú rozlišovať konflikty osobné a nadosobné. *Osobné konflikty* vznikajú dôsledne z vnútorných vzťahov drámy — zo vzťahov medzi dramatickými postavami. Povrchová bulvárová komédia a jej ľúbostné trojuholníky, štvoruholníky a viacuholníky do zunovania bezohľadne využívajú osobné konflikty. Prítom ich zmysel je v podstate iba mechanický (hoci tento mechanizmus maskuje situačná vynachádzavosť, vtipné dialógy a prístupná psychológia): dve osoby

chcú tú istú vec (dvaja muži tú istú ženu alebo naopak). Aj spomínaná *Hedda Gablerová* je postavená na osobnom konflikte, aj ona používa viacero umne pospletaných trojuholníkov: Hedda-Elvstedová-Lövborg, Brack-Hedda-Tesman, Tesman-Elvstedová-Hedda, aj tu dramatický dej plne závisí od osobných vzťahov medzi päťkou dramatických postáv. Od prízemných pôdorysov bulvárových hier sa však Ibsenova dráma podstatne líši v tom, že jej postavy majú nielen hlboké psychologické pohnútky (nevyhovujúci vzťah Hedda-Tesman, Brackov príživnícky postoj, ktorý chce Heddin stav využiť pre seba, krehký pomer Lövborg-Elvstedová, prameniari z osobnej nerovnosti oboch partnerov i z Lövborgovej minulosti), ale aj hlboké spoločenské pozadie (Hedda ako hraničný plod postavenia ženy v meštianskej spoločnosti). Z toho vyplýva, že aj dráma používajúca rýdzo osobné konflikty, môže prostredníctvom psychiky osôb odzrkadľovať stav spoločnosti a jej problémy.

Nadosobné konflikty sa spomínajú všade tam, kde sa dramatický konflikt dostáva do nadzmyslovej polohy, kde rovnako pripomína všeobecnejšie protirečivosti spoločenského alebo metafyzického rázu. Spoločenské (triedne, rasové, národnostné, náboženské a pod.) rozpory sa prekvávajú na dramatické konflikty, ak sa prenesú do konkrétnych osudov konkrétnych dramatických postáv. Z triedneho boja sa stáva triedny konflikt, ak sa medzi sebou skutočne zrazia kapitalisti s robotníkmi — pri štrajku, demonštrácii, v revolúcii. Triedny boj vytvorí dramatický konflikt, ak vyvolá zrážku medzi osobne oddelenými zástupcami, predstaviteľmi nepriateľských tried. V Brechtovej hre *Pán Puntila a jeho sluha Matti* šofér Matti dlho znáša vrtochy svojho dvojjediného zamestnávateľa (v podpítom stave takmer normálne ľudského,

v triednom naopak normálne čiže vykorisťovateľsky neľudského), kým sa napokon neodvratne nepresvedčí, že medzi nimi je možný iba nezmieriteľný boj. Dramatický konflikt a spoločenský rozpor sa v hrách tohto typu rieši zväčša nesúbežne. Rozuzlením dramatického deja sa nerozuzľuje spoločenský dej, hry preto často majú otvorený koniec — výzvu k spoločenskej činnosti. Brechtova hra sa príznačne končí Mattiho vyhlásením určeným do obecnstva: „...čoskoro ťa všetci sluhovia nechajú tak. Načo dobrého pána zháňať, / keď ho každý v sebe bude mávať.“ Neskutočné koncovky modelového dramatického útvaru dovoľujú niekedy uniknúť pred touto dramatickou otvorenosťou, čo len prostredníctvom zvláštneho dramatického postupu, ktorý ponúka predpokladané riešenia.

Spoločenské rozpory nie sú jediný prejav nadosobných konfliktov. Dramatický konflikt môže nadobudnúť aj metafyzickú, nadzmyslovú podobu, keď sa protihráčom dramatického hrdinu stane nie osoba, ale zovšeobecnená zásada (osud) sformovaná na dramatického činiteľa. Vládca Oidipus v rovnomennej Sofoklovej tragédii robí, čo môže, aby odvrátil strašnú veštbu, podľa ktorej má zabiť vlastného otca a splodiť deti s vlastnou matkou. Ale všetky jeho skutky sa nepredpokladane obracajú proti nemu a nepriamo prispievajú k naplneniu nešťastnej veštby. Pôsobí pri tom osud ako všemocný a skrytý manipulátor. Z gréckej ananké (osudová neodvratnosť) sa zásluhou majstrovstva starogréckeho básnika stala dômyselná zápletková sieť a nevinný hriechnik sa napriek všetkému úsiliu do nej chytil.

1. ZLOŽITÁ KOMUNIKÁCIA

Stretnutie divadla s divákom pri udalosti, nazývanej divadelné predstavenie, sa niekedy chápe ako prenos (vysielanie a prijímanie) informácií. Porovnajme si kvôli názornosti jednoduchý prenos informácie, odoslanie a prijatie telegrafickej správy, s divadelným „prenosom“. Telegrafická správa má jedného odosielateľa (on správu zostavil a posielal), ktorý zvyčajne použije služby vysielateľa — osoby obsluhujúcej telegrafný prístroj. Odosielateľ napíše správu obvyčajným jazykom a vysielateľ ju prenesie do iného, súbežného kódu telegrafických značiek, čiže krátkych a dlhých signálov. Na druhej strane vysielacieho procesu príjemca (opäť telegrafný úradník) správu dekóduje, čiže zostavu dlhých a krátkych signálov prepíše späť do obvyčajného jazyka, a v tejto podobe ju odovzdá adresátovi telegramu. Pri vysielaní a prijímaní môžu nastať ťažkosti, ktoré vysielanú informáciu znejasnia. Zapríčiniť ich môže nejasný spôsob jazykového vyjadrenia správy, nesprávny prepis správy do telegrafického kódu, nesprávne prijatie a dekódovanie či napokon adresát, ktorý si správu nesprávne vysvetlí. Nejasnosti môžu vzniknúť aj vo vzťahu dvoch znakových sústav. („Otec,“ povedal strýko, „je somár.“ — Otec povedal: „Strýko je somár.“ — Také jemnosti sa na telegrafe ťažko odlišujú). Ale v podstate (ak si odmyslíme rôzne šumy,

ktoré môžu ohroziť každý prenos) ide v tomto prípade o jednoznačnú informáciu. Jednoznačnosť vyplýva z toho, že ide o jedného odosielateľa, jedného adresáta a pomerne jednoduchý spôsob prenosu.

Ako vyzerá prenos informácií v divadle? Veľmi zjednodušene (objasníme to neskôr) sa dá povedať, že odosielateľom je dramatik, autor dramatického textu. Ale vysielateľom informácií textu nie je iba herec, ktorý práve hovorí a čosi robí, a nie je to ani skupina hercov hrajúca hru. Vysielateľom — bezprostredným či nepriamym, zjavným či skrytým — sú všetci výkonní umeleckí i technickí pracovníci, ktorí sa zúčastňujú na predstavení. A ich výrazové prostriedky, ich „kódy“ tvoria všetky zložky hereckého prejavu (javisková reč, pohyb, gestika a mimika, prípadne spev a tanec), všetky mimoherecké viditeľné a počuteľné javiskové prostriedky (javiskový priestor, scénické predmety, kostýmy, masky, rekvizity, scénická hudba a zvuky).

Krátko: informácia, ktorú „vysiela“ divadelné predstavenie, nie je jednoduchá správa, ale z hľadiska výrazu zložitá a významovo odstupňovaná štruktúra informácií v rôznych kódach, ktoré pôsobia na rôzne stránky príjemcovej osobnosti, čiže sa aj rôznym spôsobom dekodujú. Hercov rečový prejav pôsobí na príjemcov sluch a pri dostatočnej počuteľnosti sa dá ľahko pochopiť. Lenže táto ľahkosť je iba zdanlivá. Rozumieme síce jednotlivé slová a vety, ich nadosobný, vecný význam. Ale slová, ktoré sprostredkúva človek, nemajú už iba vecný, nadosobný význam. Ako herec artikuluje, intonuje, akcentuje, frázuje, aké má zafarbenie hlasu, rytmus a tempo — v tom všetkom sa prejavuje jeho osobné chápanie textu, pridávajúce k základnému významu slov množstvo ťažko opísateľných druhotných významov, ktoré sa k hlavným

významom pripájajú ako súznejúce čiastkové tóny. Herecké počínanie pôsobí na zrak i sluch príjemcu, ktorý si prostredníctvom napodobňujúceho (mimetického) posolania herectva uvedomuje aj jeho znakové poslanie (čo toto počínanie vyjadruje, znamená, oživuje, naznačuje, symbolizuje). Preniesť to do presných pojmov a logických vzťahov sa dá iba čiastočne. V tomto prípade to však neznamená nedostatok, pretože poslanie telesného konania presahuje znakovú oblasť — jeho pôsobenie nie je iba „logické“, ale aj fyziologické. Tak je to aj s výtvarným riešením scény, rozmiestnením hercov v javiskovom priestore a jeho premenami (aranžmán), oblečením hercov (kostýmy) atď. Jednak vytvárajú okolnosti deja a situujú ho navonok (obdobie, prostredie, sociálne zaradenie javiskových postáv) i dovnútra (vzťahy medzi postavami), ale majú aj čisto estetický význam (výrazové členenie javiskového diania, jeho farebná a svetelná výstavba — to všetko spolu vytvára ráz, žánrové ladenie, prostredie, ovzdušie deja). Podobne aj hudba môže určovať čas a miesto (zvuky, hudobné čísla, melodické citáty charakterizujú isté prostredie či historické obdobie), alebo citovo „podfarbovať“ dramatické dianie (hudobný sprievod pri lúboštnom výstupe, bitke, naháňačke).

Všetky tieto čiastkové informácie sa môžu zlúčiť do zložitého celistvého diváckeho zážitku, prirodzene, nevyhnutné je odstupňovanie významov (tak pracujú umelci, ktorí sa usilujú o syntetické divadlo; najdôslednejšie, hoci trochu utopicky, Richard Wagner s jeho ideálom „gesamtkunstwerku“). Alebo sa môžu k sebe priradovať analyticky, „odcudzene“ (ako to — s úmyslom vyjadriť sa presným významom — robí Bertolt Brecht, ktorý strieďa dramatické výjavy s „epickými“ komentármi).

Ale vráťme sa k textu, keďže má najlepšie predpoklady, aby mohol prenášať presné informácie. Ak telegrafuje vysielateľ: „Marke sa narodil syn Albert“, pre gramotného adresáta, Markinho brata a Albertovho švagra, nie je nijaký problém, aby pochopil obsah oznámenia. Aj v dráme sa, pravdaže, vyskytnú také jednoznačné informácie: zväčša nepochybujeme, že Othello zaškrtil (či aspoň: zavraždil) Desdemonu. Ale pohnútky Jagovej nástrahy je taká problematická, že pri každom novom nastudovaní sa z nej stáva inscenačná hádanka. Pohnútky činov sa v textoch nie vždy vyslovia otvorene, a ak sa to stane, tak zvyčajne nehovoria pravdu (Jagov prípad), alebo sú podvedome zahalené aj pre konajúcu postavu. Umelecká reč oveľa častejšie ako jednoznačné a presné výroky, príznačné pre vedeckú rozpravu, používa nepriame, náznakové a obrazné vyjadrovanie, čiže utajované a prenesené významy (metafora, metonymia, podobenstvo, symbol) a podobne zašifrovaná je aj reč ľudského konania a správania, reč dramatických činov.

Na začiatku sa naznačilo, že umeleckí a mimoumeleckí činitelia predstavenia sú spoločným vysielateľom informácií dramatického textu. Teraz už vidieť, že to nie je mechanické vysielanie ako pri spomínanom telegrafistovi, ktorý sa tu uviedol trochu ako žartovný protiklad. Vysielateľ je teda sčasti zároveň aj odosielateľ, čiže — z mosta doprosta — hranie divadla nie je iba predvádzanie, reprodukčná činnosť, ale ozajstná umelecká tvorba, ktorá k informáciám dramatického textu pridáva množstvo informácií osobito divadelnej povahy.

Celá zložitosť javiskového vysielania sa prenáša aj do hľadiska, kde nesedí jeden odborný príjemca (telegrafný zamestnanec, čo dokonale ovláda kód, v ktorom sa vysielala i prijíma). Ale je tam celá skupina osôb (príjemcov

i adresátov zároveň) rôzneho sociálneho postavenia, veku, pohlavia a vzdelania, rôznych záľub a sklonov, rôznej povahy a osobného založenia, ktoré sa tu stretli viac-menej náhodne. Také pospolité vnímanie pospolitého vysielania je, pravda, semeniskom najrozličnejších šumov na oboch stranách rampy. Počuteľnosť a viditeľnosť udalosti na javisku závisí nielen od toho, ako jasne, čisto, zrozumiteľne sa na javisku vraví, spieva, telesne prejavuje, ale aj od toho, ako pozorne, sústredene, odborne a pripravené sa to z hľadiska sleduje. Pojem príjemca je rovnako zložitý ako pojem vysielateľ. Každý jednotlivý divák sleduje divadelné predstavenie z iného zorného uhla, javiskové dianie vidí trochu ináč, pričom rušivou okolnosťou môže byť práve tak priveľká vzdialenosť, odkiaľ nevidieť a nepočuť všetko, čo by malo byť vidieť a počuť, ako aj priveľká blízkosť, odkiaľ zasa vidieť a počuť aj to, čo by nemalo byť vidieť a počuť (od kropajú potu až po šepkára).

Navyše na divákov nepôsobí iba to, čo sa deje na javisku, ale aj to, čo sa súčasne deje v hľadisku. Pri predstavení vzniká spoločné vnímateľské ovzdušie, znásobujúce kladné i záporné prejavy jednotlivého diváka. Toto ovzdušie hľadiska, vyjadrujúce postoj príjemcov k tomu, čo sa vysielala, spätne ovplyvňuje náladu na javisku, čiže rozpoloženie vysielateľov. Jestvuje tu zložitá spätna väzba, ktorá pri takom jednoduchom procese prenosu informácie, ako je telegraf, celkom chýba (na fakt, že Marke sa narodilo dieťa, nemá postoj príjemcu telegramu ani najmenší vplyv — na šťastie!). Podoby tejto spätnej väzby sú rôzne podľa povahy javiskového výtvoru. Pri vážnych hrách je najlepšou reakciou obecnstva sústredená pozornosť. Pretože výkriky dojatia, hrôzy, hlasité vzlyky, hoci zdanlivo primerané, by mohli pô-

sobiť rušivo. Pri komédiách je smiech od búrlivého rehotu až po tichý, žičlivý úsmev žiadúca a povzbudzujúca reakcia. Najmä pri komických výtvoroch je potrebné vziať hlasité reagovanie hľadiska do hry a prispôbiť podľa neho aj rytmus a tempo javiskového diania.

Divadlo má naozaj ďaleko od telegrafu. Predstava, že teória informácie načisto vyrieši tajomstvo divadla, je jeden z príznačných novodobých sebaklamov. Divadelné „vysielanie“ nie je jednoduchý, jednoznačný a jednosmerný prenos informácií medzi odosielateľom a príjemcom, ale ide o obojsmerný proces, v ktorom sú obe strany istým spôsobom čínorodé. Na vzťah divadlo — divák sa treba pozerat' z tohto hľadiska ako na zložitú komunikáciu (vzájomné ovplyvňovanie, oznamovanie a prijímanie, vzájomná spoluúčasť), v ktorej má každá strana svoju osobitú rolu. Nie je žiadúce poprieť toto rozdelenie rolí, aj keby sa toho čo ako angažovane dožadovala jedna či druhá strana. Divák, ktorý sa z nejakých dôvodov mieša do javiskového diania, je rovnako neúnosný ako herec, ktorý okrikuje diváka pre nevhodné správanie a zabudne hrať. Povaha prejavov javiska a hľadiska je podstatne odchodná, ale hranica medzi nimi kolíše.

2. JAVISKO A HLADISKO

Medzi javiskom a hľadiskom súčasného divadla leží doteraz väčšinou rampa, názorne oddeľujúca priestor hrania a priestor vnímania. Rampa je zhmotnený výraz základného divadelného návyku, ktorý spočíva v tom, že sa v istom čase na istom mieste zide skupina divákov, aby sa pozrela na predstavenie, čo pripravila skupina

divadelných umelcov. Rampa má divadelno-estetický zmysel (spolu s portálom, tak ako rám obrazu, vydeľuje zo skutočného sveta umelý svet umeleckého výtvoru), i praktický význam — umožňuje nerušene zahrať predstavenie (podobne ako rám umožňuje zavesiť obraz na stenu).

Pravdaže, rampa je výsledok istého historického vývinu. Ak sa divadlo vyvinulo z obradu, tak na začiatku neboli jeho vykonávatelia oddelení od nečinných divákov, ale naopak všetci účastníci tvorili jednotu, hoci sa odlišovali podielom činnosti i odstupňovaním významu. Vlastné divadelné umenie vzniklo až vtedy, keď sa ustálilo rozlíšenie na účinkujúcich a prizerajúcich sa, keď sa oddelil hrací priestor od diváckeho.

Ale uzákonená hranica, ako ju spredmetňuje dnešná rampa, ustavične dráždi, aby ju spochybňovali a prekracovali. Súvisí to so zvláštnou povahou divadelného predstavenia a so zvláštnou povahou diváckeho reagovania. Divadlo prebúda ľudskú spoluúčasť, ľudské slzy a ľudský smiech, odvoláva sa na skúsenosti, myšlienky a city ľudí v hľadisku. Herec nepriamo, ale aj priamo oslovuje diváka, a ten na túto výzvu nepriamo, ale aj priamo odpovedá. Hranica medzi hrou a jej prijímaním sa jednoducho zachytila v tomto obojsmernom prúde vzájomnej komunikácie. Bez prestania hrozí nebezpečenstvo, že javisková výzva prekročí zvyčajnú mieru a vyvolá nezvyčajny ohlas v hľadisku. Stále hrozí nebezpečenstvo, že sa prekročí hranica. Nebezpečenstvo je, pravdaže, väčšie pri ľudovejších, menej formálnych divadelných výtvoroch (napr. stredoveké jarmočné divadlo, hrávajúce v bezprostrednom dotyku s obecnosťou na nízkom pódiu), ako pri reprezentačnom dvorskom či meštianskom divadle. Tam honosné, náležite vybavené sály, kde nechýbala

opona, orchestrisko a dobre oblečení a vychovaní diváci, zaručovali slušné a primerane „odcudzené“ divadelné predstavenie.

Napodobňujúce postupy iluzívneho divadla 19. storočia prisne a bezpodmienečne oddeľovali oba základné priestory. Diváci tam akoby potajomky, snorivo nazerali cez priehľadnú „štvrtú stenu“ do akože naozajstných meštianskych salónov, sedliackych izieb i proletárskych brlohov a herci predvádzali príbehy dramatikov, ako keby tam obecenstvo nebolo. Nenapodobňujúco, neiluzívne zameraní divadelníci od konca minulého storočia, najmä však príslušníci medzivojnovovej avantgardy a rôznych dnešných novotárskych sklonov cieľavedome nadväzujú na staré osvedčené prostriedky stredovekého, alžbetínskeho, orientálneho a iného divadla, ako aj na postupy rôznych obradových prejavov. A z pomyselnej čiary medzi javiskom a hľadiskom sa znova usilujú urobiť pásmo nie prisne oddeľujúce, ale pásmo činorodého napätia.

Medzi osvedčené prostriedky, ktorými divadlo obnažuje svoju neskutočnú, umelú, hravú podstatu a porušuje jednoznačný vzťah javisko — hľadisko, patrí prastará zásada „divadla v divadle“ hry *v hre*. Tento prejav si zaslúži osobitnú pozornosť, pretože divadlo sa v ňom stáva námetom divadla. Dej sa odohráva v dvoch pásmach: zovňajšia, rámcová hra a hra vnútorná, vložená.

Za najjednoduchší postup sa považuje taký, v ktorom vložená hra má podobu epizódy. Napr. šlopec na kráľa v *Hamletovi*, ktorý podľa princovho návodu zahrá skupinka kočovních komediantov — z fabulačného hľadiska hry nemá priame pokračovanie. No vývin zápletky sa bez neho nemôže zaobiť — rozhodujúco usvedčuje Klaudia z kráľovraždy a odôvodňuje princovu pomstu.

Samostatný zmysel vloženej hry v *Sne svätajánskej noci* — romeselnícke predstavenie o láske Pyrama a Tizby — je na pohľad menej závažný (ľúbostná motanica by sa dala rozplieť aj bez nej). Ale zato je dômyselne začlenená do významového kontrapunktu komédie. Predstavuje poklesnutý protiklad k vznešenému svadobnému obradu aténskeho kniežata Tezea s Hippolitou, kráľovnou Amazóniek. Medzi týmito pólmi sa hľadá, obchádza a nájde štvorica aténskych zaľúbencov a tu sa odohrávajú aj manželské prieky pohaštereného čarodejného páru Oberona a Titanie. Námet o Pyramovi a Tizbe je v texte jediný naozaj tragický príbeh. Ale neprimerané básnické i javiskové podanie robí z neho najsmiešnejšiu udalosť celej komédie. A toto nepredpokladané vyznenie stupňuje ľúbostné ošiale a pochabosti, čo je témou *Sna noci*, do najnezmyselnejších dôsledkov.

Krajnú polohu hry v hre predstavujú tzv. spáčske hry a komédie. Klasicky to osvetľuje Holbergov *Jeppe a včška*. Spachtoš a pijan Jeppe zaspí na hnojisku a prebudí sa na šľachtickom lôžku. To barón Nilus pripravil z dlhej chvíle dômyselný žart: zariadil, aby sa Jeppe znenil v spánku na veľmoža. Keď sa bedár prebudí, barónovi ľudia ho presvedčia, že úbohý život, ktorý považoval za skutočnosť, bol iba blúznivý sen. Jeppe po určitom váhaní prijme nové postavenie a stane sa z neho surový a krutý vládca. Po množstve zauzlení ho čaká tiež v spánku ho „obesia“ a po prebudení zmlátia. Nešťastný Jeppe je z takého zaobchádzania napokon taký pomätaný, že už nevie rozoznať, čo je skutočnosť a čo vidina, čo je pravda a čo klam. Zo striedania ozajstnej a vymyslenej skutočnosti vzniká fabulačný prepletenec, v ktorom sa zotiera hranica medzi zovňajšou a vnútornou hrou. Z rámca prestáva byť rámeč, z vlo-

ženej hry už nie je iba príhoda: námetom divadelnej hry sa stalo zahrávanie sa človeka s človekom.

Podobne, hoci vo vážnej polohe, sa uskutočňuje „skúška“ princa Segismunda v Calderonovej hre *Život je sen*. Nešťastné premeny princovho osudu, ktoré režíruje a ako snové preludy maskuje jeho otec, privedú Segismunda k tomu, že začne pochybovať, či sú pozemské skutočnosti ozajstné a dospeje k ukážkovému barokovému filozofickému iluzionizmu: „Všetci snia, i ja snívam, / že v žalári prebývam... / Čo je život? — Prelud, klam... / Dnes už viem: život je sen / a aj sny sú len snenie.“ Trulko Jeppe sa síce ťažko orientoval v premenách osudu, ale naostatok chcel súhlasiť s každým vysvetlením. Nešťastný Segismundo nie je pijan ani obmedzenec, je to filozof: ani šťastný koniec mu nedá zabudnúť, aký klamlivý je ľudský osud.

V hre Františka Langer a *Sedemdesiatdvojka* sa vo väzení hrá predstavenie príbehu, ktorý má väzenke Marte, údajnej vražednici svojho muža, pomôcť rekonštruovať jej prípad, aby sa oslobodila od pocitu krivdy nespravodlivého rozsudku. Do Martinej verzie zasiahne sám od seba väzeň Melichar, o ktorom vysvitne, že on je skutočný páchatel. Vložená hra nielenže pomôže upresniť, ako sa udalosti ozaj odohrali, a presvedčiť predstaviteľov práva o Martinej nevine, ale vyjasní aj jej citové vzťahy s Melicharom. Vložená hra splní poslanie psychodrámy: poznanie a sebazpoznanie vyústi do očisty vnútorných postojov oboch postáv, z ktorej sa zrodí nádej, dávajúca zmysel ich ďalšiemu životu.

Hra v hre vytvára dvojaký divadelný pôdorys: dvojakú rovinu diváctva (ozajstné obecenstvo v hľadisku a obecenstvo na javisku, ktoré má dvojznačnú povahu: diváci vnútornej hry sú zároveň hercami zvonjšej, rám-

bovej hry) i dvojaký typ herectva (herci hry, a herci hry v hre). S tým súvisí aj dvojaká rovina divadelnej skutočnosti, alebo — čo je to isté — divadelného výmyslu: skutočnosť hry na javisku a skutočnosť hry v hre. Výsledné vyznenie je protirečivé: hra vložená do ústrojenstva hry vnuká jeho pravosť, keďže ho akosi zoskutočňuje; zároveň sa však takto prezrádza divadlo ako divadlo, hra ako hra.

Hra v hre znamená súčasne podobenstvo sveta i podobenstvo divadla (stade príznačná inverzia: predstava o svete ako podobenstve divadla — Calderonovo „veľké divadlo sveta“, Shakespearovo: „Celý svet je javisko, a muži, ženy, všetci sú iba herci“). Vo vzájomnom pôsobení vnútornej a zvonjšej hry sa odkrývajú obe stránky toho, ako divadlo spodobuje skutočnosť: I to, ako vytvára javiskové klamy, ilúzie (rôzne spodobenia, podobenstvá, modely sveta), i to, ako ruší tieto ilúzie vytvárením, dezilúziou (priznanie, že tieto spodobenia, podobenstvá, modely sú umelé, fiktívne). Divadlo, ktoré predvádza na javisku divadlo, priamo či nepriamo upomína na určité funkcie divadelného umenia:

didaktická funkcia (podľa *Sen spättojánskej noci*) — divadlo má nepodchybné zabaviť, ale ak by malo robiť ešte viac, len to stalo by sa zo zábavného iba obyčajné rozptýlenie. Zabaviť chvilu, to je zábavné len mimovoľne a málo, ako sa zamýšľala;

pedagogická funkcia — či už ako poznanie nadosobnej pravdy o veciach a vzťahoch (usvedčujúca sila hry — Joppe na kráľovraha v *Hamletovi*), či ako sebazpoznanie (obdobovanie si postavenia a miesta v živote a vo svete — Jeppe, *Život je sen*);

katartická funkcia (katarzia) — prostredníctvom poznania a sebazpoznaní, cez citovú spoluúčasť sa z hry

stáva prostriedok, ako prekonať škodlivé sklony, vášne, pocity a očistiť sa od nich (*Sedemdesiatdvojka*).

Pochopiť tieto funkcie divadelného umenia pomáha divákovi v hľadisku divák na javisku, z ktorého sa takto stáva ukázkový divák, čiže taký, čo k daniu v hre zaujíma príkladný, primeraný a spravodlivý postoj. Hra v hre, to je svojrázne sebazvažovanie divadla. Predkladá obecenstvu zrkadlo ako ľuďom, ktorých sa divadelné spodobenie skutočnosti týka, aj ako divákovi, ktorí sa na tomto spodobení osobne zúčastňujú. Keďže hra v hre spochybňuje deliacu čiaru medzi hercami a divákmi, obnažuje a odcudzuje ustálené divadelné postupy, a tým zverejňuje a ozvlášťňuje hravú a umelú podstatu divadelného umenia i jeho ozajstné poslanie. Hra v hre, to je teda názorný prieskum, či vlastne sebprieskum účinku divadla: vzájomnej komunikácie a vzájomného pôsobenia, ktoré sa odohráva medzi javiskom a hľadiskom.

3. AKTIVIZÁCIA HLADISKA

Zásadou — divadlo v divadle, hra v hre — sa zauzliť jednoznačný (na pohľad jednoznačný) vzťah medzi javiskom a hľadiskom. V rámci javiska vytvorila nové, umelé hľadisko a z jeho hercov spravila umelých divákov. Doterajšie príklady (*Hamlet*, *Sen svätajánskej noci*, *Jeppe z vrška*, *Život je sen*, *Sedemdesiatdvojka*) však pritom plne zachovávali hranicu medzi skutočným javiskom a skutočným hľadiskom. Ale v novodobých podobách hry v hre sa prejavujú úsilia prekročiť aj túto hranicu. Na prvom mieste treba spomenúť talianskeho dramatika Luigiho Pirandella, veľkého novotára dramatických prostriedkov, ktorý neobyčajne zrelativizoval dramatické

spodobenie sveta a v diele *Šesť postáv hľadá autora* vytvoril pravzor novodobého chápania hry v hre. Predvidza tu proces vzniku hry a jej postupy, aby ukázal, ako sa oslabuje a zmenšuje hodnota vzťahu umeleckého výtvoru k nezachytiteľnej a nepoznateľnej skutočnosti. Na javisko, kde sa skúša, vnikne šesť postáv „zo života“ a dožaduje sa, aby ich životné osudy dostali divadelnú podobu. S námahou, pri mnohých odbočeniach a vysvetľovaniach, za pomoci i za protestov divadelných profesionálov, odohrajú svoju rodinnú tragédiu. Výsledný obraz je však protirečivý. Hrajúci nemajú nijakú divadelnú školenosť a pre priveľkú osobnú zaujatosť sú na svoju úlohu málo súci. Každý z hrajúcich účastníkov vidí situáciu a udalosti zo svojho úzko osobného, predpojatého hľadiska, „každý má svoju pravdu“, ako hlása titul inej autorovej hry.

Ale Pirandello urobil ešte ďalší krok — skúsil spoluúčast na tvorbe drámy preniesť aj do hľadiska. V hre *Každý ako vie* spájajú salónnu drámu lásky a žiarlivosti medzihry, z ktorých vidieť, ako sa k predstaveniu stavajú diváci. V druhej medzihre sa prekríži javisko s hľadiskom: vnútorná hra spodobuje skutočnú udalosť a jej pramíni účastníci sedia v hľadisku. Jeden z nich vnikne na javisko a prekazí síce pokračovanie predstavenia, ale zároveň jeho zásah prispeje k rozuzleniu zápletky. No ak sa pritom hranica medzi javiskom a hľadiskom naozaj pretrčila, nestalo sa to po zásahu pravého diváka, ale bolo o pripravený a dohodnutý herecký výstup, ktorý sa odutocnil z hľadiska. „Kúsok“ javiska sa chvíľu ocitol na druhej strane rampy; herca ako kukučie vajce umiestniť do hľadiska. Ktovie, nakoľko mohol a mal taký neobalany počin divákov oklamať? Nazdám sa, že autor mu nechcel naozaj klamať (vyvolať dojem, že ide o hod-