



Pedagogická
fakulta
Faculty
of Education

Jihočeská univerzita
v Českých Budějovicích
University of South Bohemia
in České Budějovice

Jihočeská univerzita v Českých Budějovicích
Pedagogická fakulta
Katedra českého jazyka a literatury

Bakalářská práce

Teorie dramatu a její aplikace ve vybraných dílech

Vypracovala: Denisa Raichlová
Vedoucí práce: doc. PhDr. Daniel Bína, Ph.D.
PhDr. Milan Pokorný, Ph.D.

České Budějovice 2015

Prohlášení

Prohlašuji, že jsem svoji bakalářskou práci vypracovala samostatně pouze s použitím pramenů a literatury uvedených v seznamu citované literatury. Prohlašuji, že v souladu s § 47b zákona č. 111/1998 Sb. v platném znění souhlasím se zveřejněním své bakalářské práce, a to v nezkrácené podobě elektronickou cestou ve veřejně přístupné části databáze STAG provozované Jihočeskou univerzitou v Českých Budějovicích na jejích internetových stránkách, a to se zachováním mého autorského práva k odevzdanému textu této kvalifikační práce. Souhlasím dále s tím, aby toutéž elektronickou cestou byly v souladu s uvedeným ustanovením zákona č. 111/1998 Sb. zveřejněny posudky školitele a oponentů práce i záznam o průběhu a výsledku obhajoby kvalifikační práce. Rovněž souhlasím s porovnáním textu mé kvalifikační práce s databází kvalifikačních prací Theses.cz provozovanou Národním registrem vysokoškolských kvalifikačních prací a systémem na odhalování plagiátů.

České Budějovice, 25. 4. 2015

.....
Denisa Raichlová

Poděkování

Děkuji vedoucímu mé bakalářské práce PhDr. Milanu Pokornému, Ph.D. za odborné vedení, cenné rady, ochotu a trpělivost.

Anotace

Předkládaná bakalářská práce se zabývá teorií dramatu a její aplikací ve vybraných dílech. Zaměřuje se na Aristotelovu Poetiku, zejména pak na kapitoly o tragédii. Teoretická část se zabývá jednotlivými prvky dramatu, stavbou dramatu, jeho dějinami a hlavními dramatickými žánry. Ve druhé, praktické části práce se srovnává klasická tragédie Král Oidipús od Sofokla a selské hry z období venkovského realismu, kterými jsou Vojnarka od Aloise Jirásky, Maryša od bratří Mrštíků a Gazdina roba od Gabriely Preissové. V této části práce je vyznačeno, nakolik srozumitelně či jednoznačně je Aristotelova teorie uplatněna v dílech z období 19. století ve srovnání s texty ze starověkého Řecka.

Abstract

This bachelor thesis engages in the theory of drama and its application in selected works. Its main focus is the Aristotle's Poetics, mainly chapters concerning the tragedy. The theoretical part engages in the elements of drama, the structure of drama, its history and the main drama genres. The second, practical part, comprises of confrontation of the classical Sophocles' tragedy Oedipus the King and the peasant games from the rural realism period, which are; Vojnarka from Alois Jirásek, Maryša from the Mrštík brothers and Gazdina roba from Gabriela Preissová. This section of the thesis shows just how comprehensively or unambiguously the Aristotle theory has been applied in the 19th century works in comparison to the Ancient Greece's texts.

Obsah

1. Úvod	7
2. Teorie dramatu	9
2.1 Drama	9
2.2 Prvky dramatu	10
2.2.1 Dramatický děj	10
2.2.2 Dramatická postava	11
2.2.3 Herci	11
2.2.4 Jazykové prostředky	12
2.2.5 Zákon tří jednot	12
2.3 Kompozice dramatu	12
2.3.1 Expozice (úvod)	13
2.3.2 Kolize (stoupání či zauzlování děje)	13
2.3.3 Krize (vrchol)	14
2.3.4 Peripetie (obrat)	14
2.3.5 Katastrofa	14
2.4 Dramatické žánry	15
2.4.1 Tragédie a komedie	17
2.5 Vývoj dramatu	18
2.5.1 Antické drama	18
2.5.2 Středověké drama	20
2.5.3 Od renesance do klasicismu	21
2.5.4 Další vývoj dramatu ve světě	23
2.5.5 Další vývoj dramatu v českých zemích	25
3. Interpretace děl	27
3.1 Aristotelés a Poetika	27
3.1.1 Aristotelés	27
3.1.2 Poetika	27
3.2 Král Oidipús	29
3.2.1 Sofoklés	29
3.2.2 Děj hry	31
3.2.3 Kompozice	31

3.3 Vojnarka	34
3.3.1 Alois Jirásek	34
3.3.2 Děj hry	35
3.3.3 Kompozice	36
3.4 Maryša	38
3.4.1 Bratři Mrštíkové	38
3.4.2 Děj dramatu	39
3.4.3 Kompozice	40
3.5 Gazdina roba	43
3.5.1 Gabriela Preissová	43
3.5.2 Děj dramatu	45
3.5.3 Kompozice	45
4. Komparace dramát s Poetikou	49
4.1 Jednotlivé prvky	49
4.1.1 Složky tragédie	49
4.1.2 Děj tragédie	50
4.1.3 Jednota děje	50
4.1.4 Peripetie	51
4.1.5 Anagnórise	51
4.1.6 Drastický výjev	52
4.1.7 Části tragédie	53
4.1.8 Vzbuzování soucitu a strachu	53
4.1.9 Povahy	53
4.2 Shrnutí	54
5. Didaktické zhodnocení	56
6. Závěr	57
7. Seznam použité literatury	59

1. Úvod

Náznaky performativních prvků dramatu můžeme nalézt ve všech společnostech, jejichž původ lze sledovat v několika liniích. Podle nejrozšířenější teorie je původ dramatu v mýtech a rituálech. Z toho vyplývá, že nás drama doprovází od nepaměti. Setkáváme se s ním v našem každodenním životě, ať chozením do divadla, nebo četbou knih. Právě to je jeden z důvodů, proč jsem se rozhodla svou bakalářskou práci věnovat této tématice.

Cílem mé práce bude představit základní charakteristiky teorie dramatu, u vybraných děl ukázat, jak se mění stavba dramatu, a vyznačit, nakolik srozumitelně či jednoznačně je Aristotelova teorie, kterou popisuje v *Poetice*, uplatněna v dílech, která vznikla v 19. století, ve srovnání s dramatickými texty z období starověkého Řecka. Na základě odborné literatury nejprve charakterizují, co je to drama, jaké jsou jeho prvky. Definuji jednotlivé části kompozice dramatu a přiblížím, jak se drama vyvinulo u nás i ve světě.

Po teoretickém úvodu přijde část interpretační. V této části se nejprve zmíním o Aristotelovi jako autorovi a o jeho díle, které má pro teorii dramatu mimořádný význam, *Poetice*. Poté přijde samotná interpretace, kdy se budu postupně zabývat jednotlivými dramaty. Jako primární literaturu jsem si zvolila *Krále Oidipa* od Sofokla, *Vojnarku* od Aloise Jirásky, *Maryšu* od bratří Mrštíků a *Gazdinu robu* od Gabriely Preissové. U všech těchto dramát se zmíním o autorech a významu jejich života na samotné dílo, krátce popíšu děj dramatu a drama rozeberu z hlediska jeho kompozice. Tento rozbor bude sloužit jako připravená půda pro následující část práce.

V té se budu zabývat jednotlivými prvky, které naležeme v Aristotelově *Poetice*. Těmito prvky jsou například: děj tragédie, anagnórise nebo drastický výjev. Nastíním, v čem se vybrané texty přidrží klasických schémat a v čem se odchyľují, eventuálně proč tomu tak je.

Ke konci práce didakticky zhodnotím své závěry a naznačím, jak mohou být využitelné ve školní praxi, především v hodinách českého jazyka. Veškeré poznatky

v samotném závěru shrnu a zhodnotím, jak jsou dané prvky přítomny v dílech 19. století ve srovnání s texty z doby antiky.

2. Teorie dramatu

2.1 Drama

Slovo drama pochází z řeckého drán, což znamená čin, jednání, skutek. Je odvozeno od slovesa draó (činím, jednám, konám). Drama je syžetový žánr a je jedním ze tří základních literárních druhů, především ho určuje to, že je zaměřený na jevištní předvádění. Existují i knižní dramata, která jsou přizpůsobena k tomu, že budou vnímána jen čtením.

Drama můžeme definovat mnoha způsoby. V klasickém pojetí, kdy se na něj díváme jako na součást trojice lyrika - epika - drama, je drama chápáno jako literární druh, který spojuje objektivní epiku a subjektivní lyriku, což znamená, že naplňuje princip mimesis. Mimesis je napodobení/zobrazení nějaké reality uměleckým dílem. Původně šlo o napodobení osoby fyzickými a lingvistickými prostředky, tato osoba ale mohla být i věcí, idejí, hrdinou a bohem. Jedná se o klíčový pojem teorie umění, ale spočívá zde problém v interpretaci, protože Aristotelés přebírá tento pojem od Platóna, podle něhož se umění zaměřuje na to, jak se věci jeví a náhodně vypadají, nikoli na to, jaké ve skutečnosti jsou. Podle Aristotelovy Poetiky je mimesis základní umělecký postup. Napodobení se nevztahuje ke světu idejí (jak tomu bylo u Platóna), nýbrž k lidskému jednání. Umění není vzdáleno od pravdy, naopak je manifestací vyšší pravdy. Mimesis je prostředek, nikoliv cíl. (Pavlovský a kol., 2004: 276)

Dalším způsobem, kterým lze drama definovat, je novodobější pohled próza - poezie - drama. Toto pojetí vychází z formálních rozdílů a drama je zde především text, který je určený k inscenaci (ačkoliv je uzavřeným dílem, které je schopno plnohodnotné komunikace).

Aristotelés drama interpretuje jako literární projev, který „*napodobuje osoby jednající - dróntas*“ (Aristotelés, 1996: 62), tím říká, že je drama syžetové povahy, a staví ho tak vedle epiky. Současně rozlišuje základní literární žánry dramatu, kterými jsou tragédie a komedie.

Typické drama, které se v literatuře označuje jako aristotelovské (nebo též absolutní), se zaměřuje na vypjatý děj, jehož podstatou je vyhocený konflikt. Jde tedy

o střet dvou protikladných, ale oprávněných hodnotových principů (odtud slovo drama proniklo i do běžné řeči). (Hrabák, 1973: 263)

Aristotelovým cílem bylo, aby se v divácích vyvolal silný cit, který měl směřovat ke katarzi. Katarze je cit, který by se měl vzbudit v rozhodném momentu v závěru děje, kdy prožitek stoupá v novém poznání, které je očistné a osvobozuje duši od všech záporných vášní. K naplnění katarze slouží pětistupňová kompozice dramatu, které bude věnována další kapitola této práce.

2.2 Prvky dramatu

2.2.1 Dramatický děj

Děj dramatu je předváděn prostřednictvím jednání postav, je představován ve formě aktuální přítomnosti a odehrává se pomocí dialogů (případně monologů, ten je užíván spíše výjimečně, jeho funkcí je vyjádřit hrdinův vnitřní stav, podobnou funkci mají i slova pronesená k divákovi, tedy slova, která jsou pronesena stranou a ostatní herci je neslyší). Speciálnost dramatického textu se projevuje tím, že zde nalezneme vedlejší text, který není určený k realizaci, pouze se soustřeďuje na instrukce, které jsou důležité pro inscenaci promluv (hlavního textu). Patří sem seznam a popis charakteru postav, určení místa a času děje nebo jména mluvčích. (Hrabák, 1973: 263)

Dalo by se říci, že dramatický děj vzniká jednáním dramatických postav v dramatických situacích. Takto vymezený pojem je dost široký, aby zahrnoval různé způsoby organizace dramatického děje, tedy i mezní případy, o nichž se chybně tvrdí, že dramatický děj postrádají (např. *Čekání na Godota*). Organizačním principem dramatického děje je nejčastěji fabule, kterou lze definovat jako přirozenou řadu událostí, které jsou časově a příčinně spojené jako podklad děje literárního díla. Důležité je, že každý dramatický děj má svou prehistorii, tedy souhrn událostí, které ději předcházejí a podmiňují ho. Tato prehistorie se během děje různými způsoby objevuje a sděluje dramatickým postavám i divákovi. (Hořínek, 2008: 93–100)

Pomocí dialogu je děj předváděn přímo před divákem, jedná se o dramatický dialog. Dramatický čas je moment, kdy se čas kryje se samotným dějem, diváci jsou zde bezprostředními svědky. Pokud jsme pouze informováni o starších událostech, jde

o dialog narativní povahy, který má za úkol diváka seznámit s okolnostmi, které vytvoří situaci vyjádřenou v dramatickém čase.

2.2.2 Dramatická postava

Dramatická postava není chápána jako fiktivní lidská konstanta, která je postavená do prostoru dramatu, aby tam jednala a vytvářela vztahy. Je chápána jako vnitřní dramatický proces a zároveň výsledek vnějších dramatických procesů. Dramatická postava je technický pojem, je to souhrn promluv jednoho dramatického subjektu a také jednání, které z nich v konkrétních situacích vyplývá. Podle toho, co dramatická postava dělá, jak myslí, jak se chová k druhým, si vytváříme představu o jejím charakteru. Dramatický charakter vyjadřuje povahu, způsob myšlení nebo postoj dramatické postavy. Dramatická postava se charakterizuje převážně svými projevy. Dramatický charakter je vytvářen vždy znovu v procesu vnímání jako výsledek interpretace jednotlivých projevů dramatické postavy. Dramatická postava má ve hře určitou funkci (často skrže ni a její činnost vzniká dramatický děj), ale má i samostatnou psychologickou hodnotu. Dramatické postavy můžeme různě hierarchizovat. Jednak podle vztahu k tématu hry a jednak podle toho, jak moc motivují pohyb dramatického děje. (Hořínek, 2008: 106 – 107)

2.2.3 Herci

Herci se v dramatu mohou pojmenovávat podle povahy své role (herec komický, herec charakterní) nebo podle funkce ve hře (intrikán, druhý milovník). Někdy se také užívají označení, která pocházejí z řecké antické dramatiky: protagonista (hlavní herec), deuteragonista (druhý herec) atd. Herec, který je ve sporu s hlavním hrdinou, se nazývá antagonist a velmi často je totožný s druhým hercem.

Osoby mohou být charakterizované i svým zevnějškem. Je to typické zejména pro antické divadlo, kde byly kromě kostýmů zvláštní masky. V tragédii měl herec střevíce s vysokými podpatky, kterým se říkalo koturny. I v některých novodobějších žánrech vyznačuje kostým postavu. Je tomu tak především v italské *commedia dell'arte*, „*jejímž podstatným rysem byl improvizací charakter, protože autor dával hře jen dějovou kostru*”. (Hrabák, 1973: 265) Komickou postavou je zde Harlekýn, který je oblečený do šatů, které na sobě mají různě barevné čtyřúhelníky, nosí masku a nikdy

mu nechybí meč. Další postavou je lakomý a chlípny stařec, jenž nosí dlouhé kalhoty. I podle nich se označuje Pantalón, měl neposednou dceru Colombinu, které se dvořily všechny ostatní postavy hry. (Hrabák, 1973: 265)

2.2.4 Jazykové prostředky

V dramatu jsou jazykové prostředky zastoupeny stejně veršem jako prózou. V klasickém dramatu měl verš hlavní zastoupení a próza do něj pronikala jen velmi pomalu. V dnešní době se dramatický projev zaměřuje především na nezávaznou řeč. Dialog má často rychlý spád. V řeckém dramatu se rychlé střídání promluv označovalo jako stichomytie (každá osoba řekla jeden verš). Pokud byl verš rozdělený mezi dva a více mluvčích, pak byl označován jako antilabe (námitka). (Hrabák, 1973: 265)

2.2.5 Zákon tří jednot

Z modelu aristotelovského dramatu vyplývá požadavek tří jednot, kterými jsou děj, čas a prostor. Už Aristotelés ve své *Poetice* vyslovuje potřebu jednoty. Požadavek jednoty místa a času zavádějí renesanční autoři. Lodovico Castelvetro, který přeložil v roce 1570 *Poetiku* do italštiny, v komentářích formuloval právě tyto tři jednoty. Francouzští klasikové je později formulují jako zákon. V požadavku jednoty děje se důraz klade na zaměření k linii děje, která vylučuje odbočky i vedlejší motivy, protože má podpořit celistvost a jednotu uměleckého díla. Části děje tedy musí být sestaveny tak, aby přesunutím i odejmutím některé z nich se dostal do pohybu i celek. Jednotou místa se rozumí to, že se děj bude odehrávat na jednom místě. Jednota času omezuje trvání děje na 12 až 48 hodin. Aristotelés, který tyto zásady vypracoval jako první, nepokládal dodržování jednoty místa a času za závazné. (Freytag, 1944: 20–25)

2.3 Kompozice dramatu

Divadelní hra se člení na akty/jednání, což jsou části, které se dnes oddělují spuštěním a vytažením opony. Dále se člení na scény, kdy se vyměňují jednající osoby a výstupy, což je „*změna v počtu osob příchodem nebo odchodem některého herce*“. (Hrabák, 1973: 264). Akt bývá pojat jako uzavřená část děje, původně se odehrával na jednom místě. Dělení na scény a výstupy je spíš dělení z pohledu pomocníka divadelního představení, který dohlíží na průběh tohoto představení, nejde o hledisko vnitřní výstavby děje.

Samotnou divadelní hru někdy předchází úvod. Za humanismu se psala argumenta, která podávala obsah hry předem a nebyla součástí představení. Pokud nalezneme úvod před začátkem hry, pak ho označujeme jako prolog. Po ukončení děje následuje epilog (opak prologu). Epilog je závěrečný proslov k divákům, obsahuje ponaučení z děje, někdy přímo vysvětluje vlastní obsah nebo nadčasový smysl a závěr hry. (Vlašín a kol., 1984: 95)

Od dob antického dramatu se postupně stabilizovala terminologie k označení jednotlivých fází děje. Drama by se dalo graficky znázornit jako pyramida. Stoupá od expozice až ke krizi a klesá odtud až ke katastrofě. Mezi těmito částmi jsou umístěny části stoupání (kolize) a klesání (peripetie).

2.3.1 Expozice (úvod)

Úvodní část, která vytváří nezbytné předpoklady k porozumění ději, seznamuje s jednájcími postavami, prostředím děje a s možnými náznaky konfliktu či zápletky. Ve starověku se události, které předcházely vlastnímu ději, uváděly v prologu. Například u Sofokla je prolog dramaticky oživený, rozčleněný a souhlasí s úvodní scénou. Postupně expozice prolog pohlcovala, většinu vstupní informace soustřeďovala k rozvoji zápletky. Expozice se má vyhýbat všemu, co rozptyluje. Svoji úlohu plní nejlépe tak, že po krátkém úvodním akordu následuje půvabná scéna, která je rychlým přechodem spojena se scénou momentu prvního napětí, který má charakter motivu, udávajícího směr vývoje a připravujícího kolizi. Starší poetiky učily, že expozice musí být zahrnuta v prvním aktu, moderní drama ji často zcela opomíjí, někdy je expozice částečná a až v závěru hry doplněná. (Freytag, 1944: 51–54)

2.3.2 Kolize (stoupání či zauzlování děje)

Jedná se o úsek v ději, který následuje po úvodní části a rozvíjí dramatickou zápletku. Objevují se zde první střetnutí hlavního hrdiny – nejčastěji s jinou osobou, někdy však také se sebou samým a dějová zauzlení, která určují rozvoj konfliktu. Kolize obvykle probíhá až do vyvrcholení, záleží na typu látky a zpracování, zda stoupání probíhá v jednom či více stupních. Dramatické momenty, výstupy a scény, které patří k tomuto úseku děje, mají svou vlastní hierarchii. Musí být jednotně seřazeny jako

scény hlavní a vedlejší. „*Pro kolizi platí věta, že scény mají stále více zesilovati zájem divákův. Musí proto dosahovati většího účinku nejen obsahem, ale i formou a dějem, proměnami a odstíněním provedení.*“ (Freytag, 1944: 57)

2.3.3 Krize (vrchol)

Za třetí fázi výstavby dramatu považujeme krizi, kde do popředí vystupuje výsledek kolize. Krize je úsek děje, zpravidla se projevuje jako výsledek vývoje, který proběhl v kolizi a který se promítá do peripetie. Hlavní scéna bývá vyvrcholením dramatického konfliktu, po kterém už další děj nemůže pokračovat v momentálním směru. Vrcholem dramatu je tak místo hry, kde dochází k rozhodující události. (Freytag, 1944: 58)

2.3.4 Peripetie (obrat)

Peripetie je předposlední část stavby dramatu, následuje po krizi a předchází vlastnímu závěru, tedy katastrofě. Termín peripetie zavedl Aristotelés. Představuje neočekávanou, rozhodující změnu ve vývoji děje. „*Peripetie je, jak již bylo naznačeno, přeměna probíhající události v její opak, a to, jak říkáme, buď podle pravděpodobnosti, nebo s nutností.*“ (Aristotelés, 1996: 78) V této části děje bývá hrdina postaven tváří v tvář životní situaci a na základě svého poznání má rozhodnout o svém dalším životě. Peripetie také obnovuje napětí, které upadlo po činu vyvolaném krizí. „*Pro vystupňování napětí je třeba před katastrofou umístiti účinnou scénu, která buď předvádí napínavý boj hrdinův s protivníky a překážkami, nebo poskytuje hluboký pohled do jeho nitra.*“ (Freytag, 1944: 60)

2.3.5 Katastrofa

Katastrofa je závěrečnou částí stavby tragédie. Pokládáme ji za konečný obrat v ději, který směřuje k vyřešení konfliktu. Příčinou katastrofy je často vývoj charakteru hlavní postavy, ale může to být i vývoj děje nebo zásah vyšší moci. Katastrofou je konec děje, který starověká scéna pojmenovává exodus. Pro stavbu katastrofy platí, že je třeba vyloučit všechna zbytečná slova, ale zároveň nezatajit nic, co vysvětluje ideu hry. Dramatické dění je krátké, jednoduché, bez slovních i dějových ozdob. Podává se jen to nejnnutnější. (Freytag, 1944: 62–63)

Mezi těmito pěti částmi jsou důležité tři scénické body, kterými se tyto části spojují i odlišují. Prvním bodem je moment prvního napětí, ten stojí v počátku hry, kdy není nutné ani prospěšné příliš působit na diváky. Proto není třeba, aby byl tento moment široce rozvedený. Má charakter motivu, který připravuje směr. Nemá být bezvýznamný, ale ani tak silný, aby vyčerpal mnoho divákova citu na úkor dalšího děje a napětí. Může se vyskytovat v různé podobě (může vyplnit celou scénu, nebo být pojat jen několika slovy). V případě, kdy je vrchol svázán tragickým momentem s peripetií, dostává se stavbě dramatu něčeho zvláštního, protože vstupují dvě důležitá místa, která jsou v ostrém protikladu. Druhým bodem je tedy moment tragický. Jde o počátek peripetie, „často se spojuje s vrcholem a je oddělen od dalšího momentu kontrahry, k němuž přece patří, přerývkou, závěrem aktu, která se uvádí obyčejně nikoliv bezprostředně po vstupu tragického momentu, nýbrž poznenáhly vyzníváním ostrého zvuku“. (Freytag, 1944: 59) Katastrofa nemá být neočekávané překvapení. Čím výše je vrchol a prudší pád, tím musí být živější konec. Divákům je třeba dopřát ulehčení. To se děje pomocí momentu posledního napětí, kdy na konci bude postavena překážka, která oddálí možnost očekávaného řešení. Tento moment musí být vypracován z děje a z hlavních rysů charakteru. Ale nesmí být tak významný, aby se změnilo postavení stran. (Freytag, 1944: 54–62)

2.4 Dramatické žánry

Divadelní umění rozdělujeme podle výrazových prostředků (podle toho, zda se ve hře mluví, zpívá, tančí) na činohru, operu, operetu (případně muzikál), balet a pantomimu. Divadelní druhy jsou poměrně ustálené, ale nemají pevné hranice.

Opera je hudebně dramatický žánr, ve kterém se akce na jevišti pojí s hudbou. Text je většinou zpíván za doprovodu orchestru. Počátky spojení slova a hudby můžeme najít již v antických tragédiích. Opera vzniká teprve koncem 16. století v Itálii.

Opereta je původně každá drobnější zpěvohra, dnes je to specifický žánr hudebního divadla. Typický je zábavný děj, kdy jsou mluvené pasáže prokládány zpěvnými a orchestrálními čísly. Příběh i hudební složka operety se obrací k méně náročnému publiku (jednoduchým humorem i lehčím hudebním výrazem).

Muzikál je syntetický žánr hudebního divadla, zaujímá místo mezi operou a varieté, tedy mezi uměním a zábavou. Důležité je, že se muzikál snaží o stále dokonalejší spojování hudební a taneční složky s příběhem. Na pozadí operety lze vymezit i charakteristické znaky muzikálu, které jsou pro něj specifické. Jedná se o to, že jeho námětový, fabulační, stylový i emociální rejstřík je o mnoho širší než právě u operety.

Balet je hudebně dramatický žánr, který spojuje dramatickou akci s hudbou, textová složka je zde vyjádřena pouze formou dramatického děje, který je předváděný tanečníky.

Pantomima je specifická dramatická forma pohybového divadla, která se vyznačuje tím, že herci každou akci vyjadřují pouze pohybovými prostředky. Původně to bylo scénické vystoupení tanečníka, který pomocí tance a mimiky vyjadřoval určitou dějovou situaci. (Vlašín, 1984)

Činohra je žánr, který vznikl splynutím určitých znaků tragédie (vážnost tématu) a komedie (všednost tématu i charakterů). Činohra zobrazuje konflikt, který je typický pro určité prostředí, snaží se zachytit společnost a způsob jejího života. Dominují zde příběhy ze všedního života, důraz je kladen na psychologii postav.

Činoherní divadlo předvádí pomocí mluveného slova fiktivní lidské osudy. Plán těchto osudů nebo dějů a návod k tvorbě umělého světa divadelního díla je písemně zachycen a tedy fixován v literárním díle zvaném drama. Můžeme tedy mluvit o žánrech dramatických. (Hořínek, 2008: 5)

Dramatické žánry jsou proměnlivé. Vznikají nové a přežilé zanikají, ale i ty trvalé (tragédie a komedie) mění do jisté míry svůj obsah a tvar. V této části práce se zmíním o základních podobách těchto dvou trvalých žánrů. Jejich proměnu v čase potom můžeme pozorovat v kapitole o vývoji dramatu.

2.4.1 Tragédie a komedie

Aristotelés rozlišuje dva základní literární žánry dramatu, kterými jsou tragédie a komedie.

Definice tragédie je následující: *„jde o zobrazení vážného a uceleného děje s určitým rozsahem, a to takové, při němž se používá řeči zkrášené v každém úseku příslušnými prostředky zvláště, děj se nevypráví, ale předvádějí se jednající postavy a soucitem a strachem se dosahuje očištění takových pocitů“.* (Aristotelés, 1996: 69) Starší poetika tedy tragédii spojuje se vznešenými tématy a postavami. *„Tragický konflikt je takový, jehož důsledkem je zánik něčeho vznešeného ve srážce s jinou hodnotou nebo nadlidskou silou.“* (Hrabák, 1973: 266) Hrdina zde často zemře, proto je z jeho strany děj uzavřený. Děj je otevřený z hlediska problému, o kterém se zde jedná. V tragédii musí být konflikt velmi vyostřený a vystupňovaný.

Komedii naopak Aristotelés chápe jako *„zobrazení lidí horších, ne však ve všech jejich špatných stránkách, nýbrž jen v těch, které vzbuzují smích. Směšné je ovšem částí ošklivého: směšnost je totiž jakási chyba a ohyzdnost, která však nezpůsobuje ani bolest, ani škodu, jako například směšná maska je něco ošklivého a pokrouceného, aniž působí bolest“.* (Aristotelés, 1996: 66) Komédie je takové napodobování skutečnosti, kdy postavy i jejich jednání je předváděno jako karikatura tak, aby vynikla směšnost postav. Proto se zde setkáváme s postavami nižšího postavení ve společnosti. Konflikt je často ukázán humorným vztahem k postavě, hrdina zde není vznešený typ, je to postava z hlediska společenských konvencí průměrná až podprůměrná. Tragického hrdinu divák často obdivuje, protože stojí nad ním samým. V komedii je naopak hrdina divákem převyšován. Konfliktem je tedy rozpor, který není skutečným rozporem, protože divák by jej lehce vyřešil. Hrdina problém řeší jinak, jeho řešení problému je tak pro diváka nesprávné. *„Problém je řešen smírně, hrdina sice utrpí nějakou škodu, ale divák to schvaluje, protože jde o zasloužený trest.“* (Hrabák, 1973: 266)

Pojmů tragédie a komedie se užívá už jen velmi zřídka. Jak je zmíněno výše, činohra je žánr, který vznikl smíšením některých prvků tragédie a komedie. Podle Josefa Hrabáka se činohra dělí podle vztahu hrdiny k událostem (situační hra, charakterová hra), prostředí a vztahu autora k ději (satira, groteska).

2.5 Vývoj dramatu

2.5.1 Antické drama

V *Poetice* Aristotelés píše, že drama (přesněji tragédie) vzniklo ze sborové lyriky, konkrétněji z vystoupení obsahujících příběh, který zpíval vedoucí sboru, a refrénu, který zpíval chór. Aristotelés tato vystoupení označuje jako dithyramby. Ve starém Řecku se původně provozovaly jen tragédie, a to o dionýziích, což byly svátky na oslavu boha Dionýsa (ten je v řecké mytologii označován jako Bakchus). Tyto svátky připadají na březen a duben, trvaly šest dní a poslední tři dny byly určeny pro divadelní hry. Ty se konaly jako závody mezi jednotlivými autory. Každý den se hrály tři tragédie, které byly tematicky spojené, a jedno satyrské drama (jeho název je odvozen od účinkujícího sboru satyrů a nemá nic společného s pozdější satirou), to tvořilo odlehčující a veselý doplněk těchto tragédií. Zhruba po padesáti letech se na těchto slavnostech začaly hrát i komedie, hrály se třetí den svátků. Asi o sto let později (tedy okolo roku 440 př. n. l.) se začalo hrát i o svátcích, které se podle jejich doby konání (leden a únor) nazývají lenaje.

Vznik dramatu je spojován s Thespidem, který v roce 534 př. n. l. zvítězil právě v soutěži na dionýziích. Jeho hra byla tragická trilogie s parodií. Thespidovi je přisuzováno, že zavedl jednoho herce, Aischylovi je připisováno zavedení herce druhého, Sofoklovi třetího. První herec pak měl hlavní úlohu a zbylí dva hráli až čtyři úlohy, včetně ženských rolí. Ve hře se často střídaly části, které byly hrané, s částmi sborovými.

V antickém Řecku byly hry převážně veršované, typicky se jednalo o šestistopý jamb. Neexistovalo členění na akty, hrálo se v kuse, a proto se neměnilo místo děje a čas byl potlačen na minimum. Diváci měli mít pocit, že se čas předvádění kryje s časem děje.

„*Název tragédie v doslovném překladě znamená kozlí píseň*”. (Hrabák, 1973: 269) Tento název je odvozený z obřadu, při kterém měli démoni podobu kozlů. Účelem hry bylo, aby vzbudila v divácích soucit s hlavním hrdinou, ale také hrůzu. I proto byla tragédie považována za vysoký literární druh. Řecká tragédie měla postupně vrcholit, byla kauzálně motivovaná a hybatelem děje mělo být jednání postav. Konflikt, který se

řešil, měl vyplynout ze situace. Příkladem takové hry je *Král Oidipús* od Sofokla, který je považován za model osudové tragédie. (Hrabák, 1973: 268–269)

Znalost řecké tragédie je založena na dílech dramatiků pátého století: Aischyla, Sofokla a Euripida. Všechny řecké tragédie, které se dochovaly, vycházejí z mýtu nebo historie. Každý autor příběhy měnil nebo si vymýšlel motivaci děje a postav (která v příběhu často chybí). A proto se stávalo, že autoři začali se stejným příběhem a skončili se zcela odlišnou interpretací. (Brockett, 2008: 27-28) Eurípidés do popředí staví téma lásky, kterého se tragédie do té doby téměř nedotkla. „*Eurípidés oddělil těž sbor od děje, takže se u něho písně chóru stávají samostatnými lyrickými písněmi.*“ (Hrabák, 1973: 270)

„*Slovo komedie znamená v doslovném překladu píseň kómu, tj. tlupy pořádající po hostině průvod a zpívající přitom posměšné i jiné písně.*“ (Hrabák, 1973: 270) Podle Aristotela komedie vznikla z improvizací těch, kdo zpívali falické písně. Falických obřadů bylo mnoho, a proto není jasné, které měl konkrétně na mysli. Některé z rituálů prováděl taneční sbor, který se buď oblékal do zvířecích masek, nebo na zvířatech jel a nesl zvíře jako znak. Součástí rituálů byl často průvod, který nesl na tyčích falické symboly (znázorňovaly mužské pohlavní orgány) a přitom zpíval a tančil. Žádný falický rituál nebyl dramatický, proto je nejisté, jakým procesem nabyl komediální podoby. (Brockett, 2008: 31)

Zakladatelem komedie je Aristofanés, jejím jádrem je zápas, kdy vítězí hrdina, který převrací staré zvyklosti a nastoluje nový řád. Tato komedie má většinou politické motivy a je adresována určitým lidem, kteří jsou zesměšňováni (státníci i jiné osobnosti). Děj může mít fantastické prvky a působí směšně. Komedii, kterou založil právě Aristofanés, můžeme nazývat i jako starou komedii. Ta má typickou strukturu. Prolog vytváří atmosféru a uvede šťastnou představu, poté vystoupí sbor, následuje agón (debata), kdy se řeší problém a dospěje se k rozhodnutí plán vyzkoušet. Poté je vložena parabáze, sborová óda, která se přímo obrací do publika, člení hru do dvou částí, často se zde diskutují sociální a politické problémy. Nemusí být v přímé souvislosti s dějem. Druhá část hry ve volně spojených scénách ukazuje, jaké jsou důsledky realizace jejich představ. Závěrečná scéna se nazývá kómos, vrcholí smířením všech postav a jejich odchodem na nějakou slavnost. Později komedie ztrácí politický

ráz a objevuje se nová komedie. Její děj je soustředěný na téma lásky, rodiny nebo denního života. Hrabák uvádí, že častým námětem je osvobození dívky nebo téma nalezeného a odloženého dítěte. Hlavním představitelem tohoto typu komedie je Menandros. (Brockett, 2008: 32–33)

Ve starém Římě se hry pořádaly i při jiných příležitostech než při oslavách spjatých se svátky (svatby, pohřby). Hry byly často překládány z řečtiny. Tragédie i komedie byly tedy původně přejaté od Řeků. Plautus a Terantius poté volně upravují řecké komedie a spojují je s lidovou fraškou, což znamená, že se začali vyhýbat rozporuplným problémům. Do vývoje tragédie zasáhl Lucius Annaeus Seneca. Jeho přínos tkví v tom, že ruší moment, kdy se vraždy provádějí za scénou. Sílí zde prvky vášnivosti a náměty se tak zdají být až hrůzné.

Vedle tragédie a komedie existovalo i divadlo lidové. U Řeků to byly především malé divadelní formy vážného i veselého charakteru, kterým se říkalo mimus. Jednalo se o náměty ze současnosti. Tyto formy byly často spojeny s akrobacií, tancem i zpěvem. Hrály zde i ženy a herci neměli masky. Z velké části se jednalo o improvizaci. U Římanů se potom rozvíjela varianta řeckého satyrského dramatu, která se nazývala atellána. (Hrabák, 1973: 271–272)

2.5.2 Středověké drama

Středověké divadlo vzniklo v souvislosti s náboženským kultem, ale oproti řeckému a římskému divadlu byly hry epické povahy. Znamená to, že drama „*postrádalo skutečné dramatické napětí. Vyplyvalo to hlavně z tematické základny těchto her, která byla užší než v antice. Kdežto antická mytologie prezentovala celou škálu typů s lidskými vášněmi, středověké divadlo předvádělo původně jen výjevy z Nového zákona, takže nemohlo přinášet bohatství konfliktů*“. (Hrabák, 1973: 273) Jednalo se především o ilustrace známých liturgických látek (například ze života světic a světců). Liturgické drama má předchůdce v textech, které byly doplněny do hudební části mše. Hry byly předváděny především s vánočními a velikonočními obřady. Tyto hry se nejprve nazývaly officia. Odehrávala se v kostelech, později se začala hrát na tržištích a nebyla již předváděna duchovními. Předváděli je žáci, kteří do nich přinesli světské prvky. Velmi oblíbenými hrami byly pašijové hry, které jednaly o umučení Krista.

Menší hry se spojovaly do větších útvarů, které zachycovaly rozsáhlejší části biblických dějů. Těmto útvarům se říkalo mystéria, ta se hrála současně na několika jevištích, působilo zde několik herců. Mystéria měla dlouhou dobu předvádění, někdy se jednalo i o několik dní. Neoddělovala se zde tragédie od komedie, takže vedle biblických postav vystupovali i čerti, kramáři nebo židé (postavy s komickými prvky).

Ve francouzském divadle se vyvinuly i další žánry. Kratší hry, které se soustřeďovaly na postavu světce, se nazývaly miracles. S postavou světce se spojovalo i vyvrcholení hry, kterým byl zázrak. V alegorických hrách (nesou název morality) vystupovaly zosobněné vlastnosti. Eduard Petruš uvádí, že cílem těchto her bylo mravní poučení diváka. Zvláštním druhem světských her byla fraška, jejím smyslem je grotesknost, kdy se prolíná vážné a směšné. Obměnou frašky je sottie, což je hra s postavami bláznů a šašků. Rozvoj těchto her souvisel s masopustním veselím. (Hrabák, 1973: 273–274)

I v českém prostředí se středověké drama vyvinulo z liturgického obřadu. Václav Černý uvádí, že od 12. století je doloženo předvádění scény návštěvy žen u božího hrobu. Z této scény vznikly Hry tří Marií. Prolínala se zde zbožnost s komikou, což vedlo k vykázání z liturgických obřadů. Velkou tendenci k růstu měla scéna z velikonoční hry o třech Mariích s kupováním masti na Kristovy rány. Tuto část nalezneme v různých literaturách, česká verze z 1. poloviny 14. století je známá pod jménem *Mastičkář*. Tato hra je proslulá svou ironií a nevybíravým humorem. (Petruš, 2000: 90)

„Ze středověké divadelní tvorby přežilo leccos ve folklóru (např. pašijové hry), ale jako literární fakt středověké drama odumřelo s nástupem renesance a novověké drama na něj systematicky nenavázalo.“ (Hrabák, 1973: 275)

2.5.3 Od renesance do klasicismu

Vývoj novodobého dramatu probíhá v době od renesance do klasicismu. Navazuje na antické divadlo a obnovuje jeho tradice. *„Proti středověkému univerzalizmu se nyní prosazuje národní specifičnost, a spolu s tím vzniká i větší*

žánrové rozrůžňování podle národních literatur.“ (Hrabák, 1973: 275) Největší vliv na dnešní dramatiku měla dramata anglická, španělská a francouzská.

V Anglii z renesance vyrůstá zejména dramatika Shakespearova. Jeho tragédie, komedie i historické hry jsou vymezovány jako specifický žánr, který se nazývá shakespearovské drama. Děj se rozvíjí ve velkém časovém rozmezí a odehrává se i na vzdálených místech (není zde tedy zákon jednoty času a místa). Komické prvky nemusejí být odděleny od těch tragických. Typickým veršem je blankvers, pětistopý jamb. Vývojová linie pokračuje až k modernímu dramatu 19. století, ale mezitím nastupuje i francouzské klasicistní drama, které bylo vzorem pro celou Evropu.

Španělské renesanční a později i barokní drama je charakteristické žánrem comedia (spojuje renesanční podněty s lidovou tradicí). „*Hlavním představitelem tohoto žánru byl Lope de Vega, zakladatel novodobého španělského divadla.*“ (Hrabák, 1973: 277) Akce zde probíhá rychle a je rozčleněna na tři jednání, dochází k míchání komických a tragických prvků. Neplatí jednotota místa, času ani děje. Barokní divadlo představuje Calderón de la Barca. V jeho dílech se proměňují realistické prvky v alegorizaci. Calderón také psal interludia a autos sacramentales (alegorické hry náboženského obsahu). Zvláštním žánrem jsou komedie pláště a meče (capa y espada), kde nalezneme milostnou zápletku, odehrávající se ve šlechtické společnosti. Španělská dramatika měla velký přínos pro francouzské klasické drama.

Klasicismus ve Francii navázal na antickou tragédii a komedii. Opíral se zejména o Aristotelovy teoretické názory, ty ovšem ještě zdokonalil (výstavbu dramatu). Hlavním výsledkem byla formulace zákona tří jednot (jednoty děje, místa a času). Vrcholným představitelem klasické tragédie je Jean Racine, klasické komedie pak Molière. Postavy byly převážně mytologické povahy nebo se jednalo o představitele vysoké šlechty, v komedii byly hlavními postavami zejména měšťané. Klasicismus vyžadoval přísné oddělení tragédie a komedie. Divadelní hra byla především přednesem, proto se některé události neodehrávaly na scéně. Zprávy o nich podával posel. V 18. století se z těchto scén Voltaire snaží udělat podívanou a rozšiřuje tak látkovou oblast tragédie. (Hrabák, 1973: 278–280)

V českých zemích a v Německu se staly oblíbeným žánrem latinské školní hry, které se pěstovaly zejména v jezuitských kolejiích. Jednalo se především o latinskou vážnou komedii, která měla moralistickou tendenci. Původně je předváděli studenti na školách, aby zdokonalili svou latinu (měli didaktický charakter). Hlavním hrdinou byl většinou křesťanský mučedník. Existuje dochovaný soubor 23 her, které napsal jezuitský profesor K. Kolčava - *Exercitationes dramaticae*. Cyklus školských her napsal i Jan Amos Komenský, nazývá se *Schola ludus*. V době reformace se u nás hrály zejména biblické hry, které ztvárňovaly příběhy ze Starého zákona. I tyto hry se týkaly školského jazyka, ale byly určeny širokému publiku, proto byly psané v národním jazyce. Jednalo se především o frašky nebo interludia (mezihra). S nástupem protireformace u nás a v Německu vzniklo jezuitské drama. Charakteristická pro ně byla snaha upoutat pozornost bohatou dekorací. Hlavním úkolem bylo, aby představení působilo na smysly. (Hrabák, 1973: 275–276)

2.5.4 Další vývoj dramatu ve světě

„Hlavním průlomem do klasicistních konvencí bylo vytvoření moderní činohry.“ (Hrabák, 1973: 280) Činohra totiž vznikla jako syntéza tragédie a komedie v pojetí klasicismu. „Činohra se zejména v 19. století a později stala dominantním žánrem dramatu, které tak po dlouhé době divergentního vývoje směřovalo k nové konvergenci.“ (Petrů, 2000: 91) Josef Hrabák uvádí, že prvním činohrám, které inicioval A. Diderot, se říkalo plačtivá komedie nebo občanská tragédie. Hrdina byl totiž malý člověk - měšťan. V dnešní době je tragédie spíše historickou záležitostí a komedie je chápána jako druh činohry. Rozdíl mezi vážnou a veselou hrou není vázán na sociální postavení. Ztratilo se antické oddělování komického a tragického, v činohře se tyto prvky mísí a tím se navazuje na tradici Shakespearova díla, které se těšilo velké oblibě. Současně se rušila klasicistická jednota místa a času. (Hrabák, 1973: 281)

Romantickou formu ve Francii realizoval V. Hugo, A. Dumas st. aj. Mísí se zde vážné scény s komickými a přestává se klást důraz na verš. Druhem romantického dramatu je osudová tragédie, kde je umocněný antický pojem osudu, jemuž člověk neunikne. Pro romantismus má činohra postavení asi jako román v epice. Realismus do dramatu zavádí řešení společenských otázek a snaží se věnovat i psychologickým problémům (odtud psychologické drama). Jeho hlavními představiteli jsou H. Ibsen a A. N. Ostrovskij.

Tezová hra je zvláštním druhem realistického dramatu, jejím představitelem je Alexandra Dumas ml. Jedná se o hru, kde se využívají aktuální sociální problémy. Svým způsobem jsou to hry tendenční, protože chtějí přesvědčit o správnosti daného problému, často ale vidí problematiku jen z velmi úzké perspektivy. Dalšími druhy jsou např. hra konverzační, kde jde především o dialog jedinců z vyšší vrstvy společnosti, nebo hra situační, ve které je děj budován na vnější zápletce. (Brockett, 2000: 468)

Od minulého století se vžila praxe charakterizovat některé dramatické útvary s využitím terminologie literárních směrů a žánrových variant. Jedním z příkladů je naturalistické drama. Jeho znakem je snaha o co nejvěrnější vystižení životní pravdy. Snaží se zachytit nezkreslenou realitu (i tu nejodpudivější). Typické je svým novým, odvážným pohledem na sociální skutečnost. V souvislosti s dobovými uměleckými tendencemi se vyvíjí drama impresionistické, které aktualizuje eufonické a barevné prvky jazyka, uvolňuje kompoziční schémata a snaží se zachytit atmosféru konkrétní chvíle, okamžiky duševního rozpoložení. Symbolistické drama zobrazuje nálady, emoce, myšlenky, které nelze racionálně popsat, zobrazuje tedy nezobrazitelné, snaží se proniknout k podstatě skutečnosti. Tomu napomáhá symbol, který není přímým pojmenováním, ale pouhým náznakem. Na počátku meziválečné doby vznikají dramata expresionistická. Expresionismus chce být novým životním pocitem a poměrem ke skutečnosti, vyjadřuje pocit rozkládajícího se jedince v rozkládající se společnosti. Společenské vady často napadá satirou. Chce být drastický, proto užívá silných kontrastů. (Vlašín, 1984)

Do vývoje dramatu vstoupily i další faktory, jako bylo spojení textu s hudbou. Tento proces započal už v období baroka a vedl ke vzniku nového žánru, opery. Opera vedla ke zjednodušení dramatického textu, protože se musel brát ohled na hudební složku. Všechny ostatní složky si ponechávaly model tragédie. I hudební divadlo si vytvořilo model podobný komedii - komickou operu. Oba tyto žánry byly určeny náročnému publiku. Tomu jsou určeny i zpěvové hry (německy Singspiel). Mezi divadelní hrou a operou stojí hry, které byly prvotně napsané jako libreta (např. *Gazdina roba* nebo *Její pastorkyňa* od G. Preissové). Aby se hudební divadlo dostalo i k méně náročnému publiku, vznikla opereta. Její syžet byl velmi jednoduchý, spíš než na

dějovou složku byl kladen důraz na zpěvy a taneční vystoupení. Dalším krokem byl rozvoj revue a hudební komedie.

Z moderních činoherních žánrů má nejdůležitější postavení epické divadlo a absurdní drama. „*Epické drama se skládá z řady volně na sebe navazujících scén (často spojovaných i s pomocí postavy vypravěče, podkládaných hudbou a obsahujících songy), jejich celek představuje nějaký sociální proces.*” (Hrabák, 1973: 284) Typickým zástupcem je B. Brecht a jeho hra *Matka Kuráž a její děti*. Dalším žánrem je absurdní drama, které se snaží zobrazit pocity jedince, jenž nerozumí světu, ve kterém žije. Proto je pro něj život nesmyslný, nepochopitelný. Dialog většinou nedává smysl a nic neznamená, proto je vrcholem absurdity. Hlavními představiteli jsou E. Ionesco a S. Beckett. (Hrabák, 1973: 280–285)

2.5.5 Další vývoj dramatu v českých zemích

V době národního obrození bylo divadlo jednou z nejdůležitějších složek uvědomovacího procesu. Zejména v 19. století se divadlo těšilo velkému úspěchu, což ale znamenalo i to, že se do jisté části muselo přizpůsobovat vkusu širokého obecnstva. Velký vliv měla vídeňská divadelní scéna, kde byla nejoblíbenějším žánrem lokální fraška z prostředí řemeslníků a živnostníků (P. Šedivý: *Masné krámy aneb Sázání do loterie*). V poloze vážného dramatu se jedná o rytířskou hru, v jejímž rámci bylo možno uplatnit vlasteneckou ideu (V. Thám: *Břetislav a Jitka aneb Únos z kláštera*). Většina našich textů byla volnými překlady, o vzestup české dramatické tvorby se zasloužili V. K. Klicpera a J. K. Tyl. Od 20. let se zde objevovaly pokusy o básnická dramata, ta našla inspiraci u F. Schillera a G. E. Lessinga. Rozvoj zažívaly také tragédie s historickým námětem. Převážně se jednalo o knižní dramata, a texty tak ne vždy byly inscenovány (F. Turinský: *Angelína*, V. Hálek: *Král Vukašín*). V 60. letech 19. století nastal neobyčejný rozmach české divadelní produkce. Základem repertoáru byly komedie (veselohry, konverzační hry, historické komedie). Pro hry, které se hrály na venkově, byla typická fraška, která si zakládala na hereckých výkonech komiků, jako byl J. Mošna (nešetřil drsným humorem ani politickými narážkami).

Drama, které reaguje na umělecké proudy z přelomu 19. a 20. století, se označuje jako moderní. Hlavní průlom v české dramatice přišel s nástupem realistického dramatu. Volí se zde témata z každodenního venkovského života.

V českých dramatech se jednalo především o nestabilitnost ženského osudu, což můžeme nalézt v dramatech *Maryša* od A. a V. Mrštíkových, *Gazdina roba* a *Její pastorkyňa* od G. Preissové nebo ve *Vojnarce* od A. Jiráska. Realistické drama se vyznačuje tím, že na rozdíl od tragédie je zde běžná mluvená řeč (často s nářečím) a civilní ráz. Impresionistické drama vyšlo z realismu každodenního života, ale důraz kladlo na prožitky spojené s milostným citem (F. Šrámek: *Léto*, K. Čapek: *Loupežník*). Z moderních proudů se stalo divácky nejúspěšnější drama pohádkové (J. Zeyer: *Radúz a Mahulena*, J. Kvapil: *Princezna Pampeliška*). Během první světové války se objevují pokusy o obnovu zanikající tragédie s historickými (F. Langer: *Svatý Václav*) či mytologickými (O. Theer: *Faethón*) náměty.

Meziválečné drama je velmi ovlivněno expresionismem, poté poetismem a surrealismem. Dochází k rozvolnění dramatického tvaru a těžiště výpovědi se přesouvá k vyjádření autorova postoje ke světu, které je velmi emotivní a přímočaré. Nejoblíbenějším žánrem se stala groteska, která vyjadřovala autorův odpor ke světu (J. a K. Čapkové: *Ze života hmyzu*, L. Blatný: *Kokoko-dák!*). Poetismus chtěl pomocí revue vyjádřit radost na svět moderní civilizace (V. Nezval: *Depeše na kolečkách*). Vedle těchto žánrů jsou součástí produkce i konverzační komedie nebo žánrové veselohry. Produkce se soustředila i na státopisná dramata, která čerpala zejména z historických námětů, velký rozvoj je patrný zejména ve spojitosti s tisíciletým výročím úmrtí sv. Václava (S. Lom: *Svatý Václav*, R. Medek: *Plukovník Švec*). Frekventováno bylo problémové drama, které zkoumalo problém z několika perspektiv, jeho cílem nebylo najít jediné správné řešení (K. Čapek: *Věc Makropulos*). V době protektorátu a druhé světové války dochází ke krátkému obnovení podmínek pro vznik tragédie klasického typu (K. Čapek: *Matka*). (Mocná, Peterka a kol., 2004: 126–131)

3. Interpretace děl

Po genealogickém a historickém úvodu přichází část interpretační, jejímž cílem je srovnání principů dramatu podle Aristotelovy Poetiky s vybranými díly české i světové dramatické literatury.

3.1 Aristotelés a Poetika

3.1.1 Aristotelés

Aristotelés se narodil v roce 384 př. n. l. ve Steigeře, která se nacházela nedaleko makedonských hranic. Svým původem navazuje na tradici milétské školy. První významnou událostí v jeho životě je odchod do Athén, který se odehrál v roce 306. V té době zaujímá výsostné postavení Platónova akademie, jejímž se stává Aristotelés členem a kde stráví dvacet let svého života (odchází až v roce 347, kdy umírá Platón). Odchází do Assu, kde počíná jeho vědecká dráha, zejména zde zahajuje biologické bádání. Setkává se s Hermiem, s kterým se přátelí. Právě Hermius později Aristotela doporučuje jako vychovatele Alexandra Makedonského, tím se Aristotelés skutečně stává. V roce 335 se definitivně usazuje v Athénách a začíná jeho nejvýznamnější období v životě. Zakládá svou vlastní filosofickou školu nesoucí název Lykeum. Když v roce 323 umírá Alexandr Veliký, začíná se u obyvatelstva projevat protimakedonská nálada. Prvním, na kterého se obrátila nenávisť obyvatelstva, byl Aristotelés, ten totiž celý život s Makedonií sympatizoval. Měl se uskutečnit soudní proces. Aristotelés si připravil i obhajovací řeč, ale včas zvážil situaci a společně s celou rodinou raději opustil město. Umírá na rozsáhlou žaludeční chorobu v roce 322. (Berka, 1966: 8–23)

Aristotelés je autorem rozsáhlého díla, napsal údajně na čtyři sta knih. Dnes známe názvy 143 titulů, ještě méně se jich zachovalo v písemné podobě.

3.1.2 Poetika

Poetika, tedy nauka o umění básnickém, je námětem Aristotelova spisu, ve kterém mluví o základních charakteristikách básnických druhů. „*Tradiční význam zůstal v podstatě zachován do dneška. Rozumí se jím součást teorie literatury zabývající se uměleckou skladbou básnického díla.*“ (Haman, 1999: 31) Při rozboru jednotlivých

druhů věnuje Aristotelés největší pozornost dramatu, neboť tragédie splňuje etickou a společenskou funkci umění.

Podobně jako u jiných Aristotelových spisů nemáme žádné údaje o tom, kdy vznikl text *Poetiky* a jakým způsobem byl utvářen. V dnešní době převládá názor, že vznikla během jeho pobytu v Akadémii, pravděpodobně kolem roku 355 př. n. l. *Poetika* pravděpodobně není jeho prvním dílem, které by pojednávalo o básnictví. Podle závěrů vědeckého bádání napsal již předtím dialog *O básnictví*. Hlavním předmětem zkoumání byla osobnost básníka, především jeho vlastnosti, které jsou potřebné k napsání díla. Mnoho myšlenek, které zde byly použity, mohl využít právě při tvorbě *Poetiky*. Ta vznikla jako pomůcka pro posluchače. Zaměření díla se zde výrazně mění. Do popředí se dostává básnické umění samo o sobě. Je téměř jisté, že při svém dalším působení *Poetiku* upravoval a doplňoval. Nejpravděpodobnější je možnost, že k úpravám došlo po jeho definitivním návratu do Athén. Pro potřeby školy, kterou založil, přepracovával mnoho svých starších textů.

Otázkou zůstává podoba dochované *Poetiky* s tou, kterou vytvořil sám Aristotelés. Nejstaršími dochovanými doklady o znění většiny děl jsou středověké opisy, které vznikly o tisíc let později než originály. V dochovaném znění děl je zachycena řada změn, které uskutečnili pozdější vlastníci a opisovači těchto spisů. O tom, že je tomu stejně i u *Poetiky*, svědčí několik skutečností. Především jde o porušení textů tohoto pojednání. V textech je porušen souvislý výklad do takové míry, že se stávají nesrozumitelnými. Druhou skutečností je rozpor mezi úvodní větou, kde je nastíněn postup dalšího výkladu, a samotným obsahem spisu. Aristotelés říká, že zde chce pojednat o všech druzích básnictví, ale ve skutečnosti se zabývá jen některými pojmy a obecnými znaky. Ve velké části se zaměřuje na tragické básnictví (skládání tragédií a komedií se chápalo jako básnická tvorba, tomu odpovídalo i používání verše v dílech dramatiků). Třetí zmiňovanou skutečností je fakt, že Aristotelés ve své *Rétorice* odkazuje na problematiku, o které je pojednáno v *Poetice*. Ale ve výsledku tomu tak není. Na základě těchto důkazů a dalších svědectví jsou badatelé přesvědčeni, že se *Poetika* skládala ze dvou knih. První z nich částečně známe, ta druhá věnovaná problematice komedie se pravděpodobně nedochovala. (Mráz, 1996: 8–19)

Ačkoliv je *Poetika* už od starověku známá jen v částečné a porušené podobě, měla pro vývoj básnictví a teorie dramatu nesmírný význam. Historický význam má zejména proto, že je prvním dílem s poměrně uceleným pojednáním o problematice básnictví. Aristotelés zde uvádí charakteristiky, vytváří terminologický a pojmový aparát. Zároveň zde ponechává řadu otevřených problémů, které je nutné podrobit dalšímu zkoumání (například definuje jednotu děje, ale k formulování požadavků jednoty místa a času dochází až v době klasicismu). *Poetika* tedy měla ve svém oboru především zakladatelský význam.

Poetika sice ztratila své místo mezi učebnicemi současného básnictví a teorie dramatu, ale zůstává nejdůležitějším záznamem o počátcích těchto oborů. Během 19. a 20. století došlo k rozvoji dramatické tvorby a ta dalece přesáhla své dřívější teoretické koncepce. I dnes se setkáváme, ačkoliv v pozměněné podobě, s mnoha myšlenkami, které mají původ u Aristotela. *Poetika* nám i v dnešní době umožňuje pochopit některé principy současných teorií básnictví a dramatické tvorby. (Mráz, 1996: 47–55)

3.2 Král Oidipús

3.2.1 Sofoklés

Sofoklés se narodil kolem roku 497/6 př. n. l. nedaleko Athén. Podle historických záznamů lze soudit, že byl vlídným člověkem, kterého celý život provázela úcta a přízeň spoluobčanů. Kolem roku 472 př. n. l. se představuje se svými prvními dramaty na Dionýských hrách, kde vítězí nad zkušeným Aischylem. O mnoho let později ho poráží Filoktés, paradoxně ve chvíli, kdy proti němu soutěží se svým nejvýznamnějším dramatem – *Králem Oidipem*. Do své smrti (roku 406/5 př. n. l.) mu Athéňané přisoudili asi dvacet vítězství. Za svůj život napsal přibližně sto dvacet dramát. Celý Sofoklův život je velmi sporný a nejinak je tomu i v jeho dílech.

U většiny tragédií Aischylových a Euripidových je možné vydělit hlavní myšlenku díla. To u Sofokla možné není. Oddělíme-li jednu z hlavních myšlenek, pak dílo zjednodušíme. Myšlenka díla je vždy spjata s průběhem děje a s celkovým charakterem dramatu. Sofoklés charakteru svých postav rád promýšlí a dává do kontrastu s vedlejšími postavami. Například *Antigona* je označována jako tragédie dvou osob,

teprve *Král Oidipús* je klasickou tragédií, v níž centrální postava určuje vývoj děje od začátku do konce.

Klíčovým pojmem v jeho dílech je diké. „*Diké může znamenat pouhý princip řádu, pravidelnosti, rovnováhy. Nemá nutně aspekt morální. Porušení řádu, rovnováhy vyžaduje nutně jeho obnovu bez ohledu na to, zda řád byl porušen vinou nebo neúmyslně.*“ (Borecký, 1975: 12) Je to tak i u Oidipa, svých činů se dopouští nevědomky, ale porušil tím řád světa. Jeho úděsný pád je naplněním diké.

Nade všemi otázkami, které stojí nad Sofoklovým dílem, je jedna hodnota, o které bude mluvit stejně literární historik jako literární kritik. Tou hodnotou je humanismus. Mluvíme-li o humanismu v antickém Sofoklově dramatu, pak se na něj musíme podívat ze dvou stránek: první z nich je soucítění s údělem člověka a obdiv k jeho velikosti, vysoké hodnoty, které odkrývá v zápase a utrpení. Soucit je jednou z hlavních hnacích sil v dramatickém pohledu. Druhým pohledem je heroizace člověka v jeho zápase s osudem, kdy tento zápas je nerovný. Je třeba si uvědomit, že „*hérojská je celá Oidipova cesta omylu a jeho poznání*“ (Borecký, 1975: 15)

3.2.1.1 Báje o Oidipovi

V řecké slovesnosti je znám Oidipův příběh asi půl tisíciletí před Sofoklem z cyklu pověstí *Thébský kyklos*. Do tohoto cyklu patřily básně *Oidipodein*, *Thebais* a *Epigonoí*. O Oidipovi vypravovala *Oidipodeis*. Oidipús neznal svůj původ, nešťastnou náhodou usmrtil svého otce, krále Láia. Zbavil Théby obludné Sfinx a oženil se s vlastní matkou, královnou.

V řecké dramatice poprvé zpracoval mýtus o Láiovi a jeho potomcích Aischylos. Z jeho tetralogie se zachovalo pouze drama *Sedm proti Thébám*. Látku o rodu Labdakovců, z něhož pocházel právě Oidipús, nacházíme ve třech Sofoklových tragédiích. Nejstarší z nich je *Antigoné* (r. 442), po r. 430 vznikl *Král Oidipús*, poslední z nich, která se jmenuje *Oidipús na Kolónu*, napsal kolem roku 406-405.

Sofoklés nezachycuje báji v celém jejím postupu (na rozdíl od Aischyla, který ji traktuje jako řetězec provinění, který postihuje celý rod). Do báje zasáhl především tím, že nepřipomíná Oidipovu vinu vyplývající z jeho původu. Oidipús udělal všechno pro

to, aby zabránil naplnění hrozných věštby (nevrátil se k lidem, které považoval za své rodiče). Zabil cizince, který jej ohrožoval, což v té době nebyl neoprávněný čin. Vzal si za manželku královnu, ale že to je jeho vlastní matka, nemohl tušit. (Závodský, 1971: 3–5)

3.2.2 Děj hry

Král Láios a královna Iokasté odevzdají svému sluhovi, pastýři, dítě, aby zapříčinil jeho smrt. Sluha dítě neutratí, ale odevzdá pastýři z Korintu. Oidipús tam vyrůstá v královské rodině. V Delfské věštírně se dozvídá svůj osud a chce mu uniknout, proto opouští Korint. Při útěku do Théb zabíjí Láia svého otce, aniž by poznal, koho zabil. V Thébách si bere za ženu královnu Iokasté, svou matku. Věštírna v Delfách žádá pro Láiova vraha vyhnanství. Oidipús po vrahovi vede pátrání sám a začíná tak rozplétat hrozivé tajemství. Královna Iokasté brzy prohlédne pravdu a spáchá sebevraždu oběšením. Oidipús prohlédne ve chvíli, kdy starý pastýř, někdejší Láiov sluha, podá důkazy. Když Oidipús pozná, jak se věci mají, odsoudí se k trestu slepoty a přijme vyhnanství, ke kterému na začátku hry odsoudil vraha krále Láia.

„Dominantním rysem tragédie Král Oidipús je neustálá proměna záměrů a jednání postav v jejich opak.“ (Závodský, 1971: 9)

3.2.3 Kompozice

V originálním textu nenalezneme členění na výstupy. Pasáže, kde vystupuje sbor, nejsou rozděleny mezi náčelníka a sbor jako kolektiv. Chybí zde také scénické poznámky.

Děj probíhá na jednom místě (před Oidipovým palácem) a v reálném čase, což jsou necelé dvě hodiny.

3.2.3.1 Expozice

Expozice začíná prologem, kdy Oidipús vystupuje z paláce a ptá se obyvatel města, proč přišli. Dozvídá se, že ve městě vládne mor a že ho žádají o pomoc, protože to on zachránil město před krutou Sfingou. Oidipús odpovídá, že již vyslal svého švagra do delfské věštírny, aby se tam zeptal, jak městu pomoci. A sděluje jim, že právě dnes se

má Kreón vrátit. Ten se ve druhé části prologu navrácí a praví, že nese dobrou zvěst. „*Kreontova odpověď je pokládána stupňováním. Kreón tlumočí hlas věštírny tak, že jde ve své formulaci od obecného ke konkrétnějšímu a posléze ke zcela konkrétnímu: je třeba očistit zemi od poskvrny, „smýt krví krev, jež v zkázu vrhá vlasti“, najít vrahy krále Láia (v plurále vrahy je vyslovena falešná stopa).*“ (Závodský, 1971: 18–19) Přichází první vzrušující moment, kdy Apollón nařizuje potrestat vrahy krále.

V dialogu s Kreontem se Oidipús dovídá další podrobnosti o Láiově smrti a podivuje se, proč se už tenkrát nepátralo po vrazích. Oidipús říká, že odkryje plnou pravdu a vyplní rozkaz boha Apollóna, čímž je nastolen druhý vzrušující moment. Poté dává Oidipús svolat lid. Tím končí prolog a nastává parodos (což je v řecké tragédii nástup sboru, který pak setrvává až do konce vstupní písně).

3.2.3.2 Kolize

Kolize začíná Oidipovým monologem k občanům, kdy vyzývá vraha, aby se přihlásil, že nebude nijak potrestán. Před tímto monologem začíná první epizoda. Náčelník sboru praví, že co ví Apollón, ví i Teiresiás, a proto pro něj Oidipús posílá. Dochází k prvnímu stoupání děje. Teiresiás je přivolán a požádán, aby zachránil trpící vlast i sebe. Teiresiás se zdráhá vysvětlit předpověď a obviněn králem, nazve Oidipa vrahem. V Oidipovi vzbudí podezření, zda není věstec naveden Kreontem. Děj graduje, když Teiresiás podruhé nazve Oidipa slepcem, ukáže na vraha dvojsmyslnou hádankou a v zlosti odejde. V této chvíli přichází první stasimon (píseň sboru bez anapéstů, což je tříslabičná stopa se vzestupným metrem a trochejů).

Druhým stoupáním a začátkem druhé epizody je zápas Oidipa a Kreonta o Iokasté. Oidipús obviňuje Kreonta, že zosnoval pokus zbavit ho trůnu a že je spolčen s Teiresiem. Kreón se brání a poukazuje na to, že i tak je blízko trůnu. Oidipús je rozhodnut, že ho pošle jako vlastizrádce na smrt. Poté přichází Iokasté a oběma vyčítá, že vedou osobní spor v době, kdy trpí jejich vlast. Po přímlově Iokasté i náčelníka sboru dochází k umírnění. Napětí srážky ale stále trvá, domněnka o spiknutí není potvrzena ani vyvrácena.

3.2.3.3 Krize

Náčelník sboru sděluje Iokasté, že šlo o spor, ve kterém vinu mají oba zúčastnění. Říká jí, že je spor třeba ukončit, když vlast mnoho trpí. Uklidnění netrvá dlouho. Iokasté chce zbavit Oidipa starostí, a proto vstupuje do hry. V tuto chvíli přijde vrchol dramatu, kdy jsou Oidipús i Iokasté naprosto vzdáleni od pravdy. Iokasté Oidipovi připomene, že Láios byl zabit na rozcestí v úvoze, a v něm se poprvé objeví tušení pravdy. Vrcholem je vypravování Iokastino o smrti Láiově a Oidipova slova „*Ó ženo, kterak tato slova tvá mé nitro zmátla, pobouřila hrud!*“ (Sofoklés, 1975: 192) jsou toho důkazem.

3.2.3.4 Peripetie

Děj klesá ve třech stupních. V prvním stupni Oidipús tuší, že je vrahem krále Láia. Tomu přispívají i nové údaje, které mu o jeho smrti prozradila Iokasté. Vše se shoduje s jeho vzpomínkami. Teiresiova předpověď má tedy pravdu. Dozvídá se, že zprávu o Láiově smrti přinesl otrok, který se jako jediný zachránil. Oidipús se ihned rozhodne tohoto svědka přivolat. Zneklidněný Oidipús zjevuje Iokasté příběh o svém životě.

V druhém stupni se Oidipús dovídá, že není pravým synem Polyba (paradoxně ve chvíli, kdy Polybos zemřel, tedy ve chvíli, kdy by měla přijít útěcha, že už nemůže být kletba naplněna). Iokasté prohlíží pravdu a snaží se zabránit dalšímu pátrání. Později utíká se slovy: „*O hrůza! Synu bídy! Takto tě mohu naposledy oslovit!*“ (Sofoklés, 1975: 210). Oidipús si myslí, že Iokasté má strach z jeho nízkého původu, a snaží se urychlit příchod sluhy Láiova. V této chvíli přichází začátek druhého stasimon, kdy sbor přednáší slavnostní zpěv, ve kterém se zastává věštců a věštek. Zároveň se jedná o moment posledního napětí, nedlouho poté přichází katastrofa.

Třetí stupeň začíná příchodem pastýře, ten si je dobře vědom, proč byl přivolán. Snaží se to zastírat, ale Oidipús ho brzy prohlédne a pod hrozbou mučení ho donutí, aby mluvil. Oidipús prohlédne celou pravdu. Je původcem moru, sám sebe proklel a odsoudil. V této chvíli přichází třetí stasimon, sbor odchází a následuje část tragédie, kde už sbor nevystupuje (exodos).

Frank Tatauer připomíná: „*To je peripetie v nejvlastnějším slova smyslu, neboť je to vlastně několik následujících, jeden z druhého vyplývajících obrátů a změn z bolesti v radost a z úlevy v hrůzu a propast beznaděje. Je to vlastně celá hrůza peripetií, kterými jsou uvolněna všechna stavidla hrůz a děsů, takže následující katastrofa je jen jejich nezbytným důsledkem.*“ (Závodský, 1971: 31)

3.2.3.5 Katastrofa

Poslední část dramatu začíná tím, že posel přináší poselství o tom, že se Iokasté oběsila. Oidipús si sponami jejího roucha vypíchne oči. Oidipús vychází ze zámku, na otázku náčelníka sboru odpovídá, proč se tak potrestal, rekapituluje svůj život a prosí Thébany, aby ho vyhostili ze země. Kreón se stává vládcem a Oidipús ho prosí, aby pohřbil Iokasté a dovolil mu žít v Kithairónu. Oidipús si nechá přivést své dcery, promlouvá k nim a přeje jim štěstí.

Závěrečná slova pronáší sám Oidipús, poukazuje na svůj osud. On, který rozluštil hádanky a byl nejmocnějším mužem, byl zlou sudbou svržen v bídu. A už nikdy nemůže být šťastný. Tím končí celá tragédie.

3.3 Vojnarka

3.3.1 Alois Jirásek

Alois Jirásek se narodil 23. 8. 1851 do rodiny rolníka a pekaře v Hronově. Vzdělání započal v hronovské jednotřídce, ale aby se naučil německy a prohloubil své vzdělání, musel odejít do Broumova, kde strávil na nižším gymnáziu při klášteře benediktýnů pět let. Zde počínají jeho vlastní literární pokusy, poprvé se zde setkal s českým písemnictvím (viděl zde *Rukopis královédvorský* a četl *Babičku* Boženy Němcové). Jeho cesta za vzděláním pokračovala na gymnázium v Hradci Králové, kde se poprvé setkává s politikou a kde se seznamuje s nadaným básníkem Bohdanem Jelínkem, který na něj měl i později velký vliv. Po složení maturitní zkoušky odchází do Prahy studovat historii na filosofickou fakultu. Hned jak na univerzitu nastoupil, zapsal se do Akademického čtenářského spolku. V knize *Z mých pamětí* vzpomíná na účast v divadelních představeních, která spolek pořádal. Během svých studií v Praze se A. Jirásek seznámil s řadou významných osobností, ale také s národní literaturou a stal se velkým obdivovatelem Jana Nerudy. Publikoval také několik povídek v časopise *Lumír*,

který Neruda vedl. V Čechách nebylo možné se uživit literaturou, a proto bylo třeba najít povolání, jež slibovalo slušné společenské postavení a dostatek času. To vedlo Jirásku k volbě učitelství, svou dráhu začíná na gymnáziu v Litomyšli. Zde působí čtrnáct let, poté se stěhuje zpět do Prahy, kde zůstává po zbytek svého života. V Praze obnovuje styky s M. Alšem, J. Vrchlickým a dalšími významnými osobnostmi. Až do své smrti 12. 3. 1930 pokračoval v literární a pedagogické činnosti. (Janáčková, 1987: 14–53)

Vojnarka je dílo, které začal Jirásek psát po roce 1889, kdy odešel do Prahy. Jeho psaní „*probíhalo v atmosféře, která přála analytickému a konkrétnímu zobrazení člověka i doby – a také ženským hrdinkám*“. (Janáčková, 1987: 315) Jirásek využil toho, že doba měla v oblibě ženské postavy. Nabízela se možnost, jak objevit tragickou hrdinku v obyčejné ženě, zvyklé odříkat si a přizpůsobovat se. Když se v ní probudí vášeň a milostný cit, začne rozhodně jednat. Hrdinčino okolí tuto proměnu nečeká, a proto konflikt ústí v tragické rozuzlení (stejně tak je tomu později u *Maryši* od bratrů Mrštíků).

Vojnarka je první drama tohoto autora. Hra měla premiéru v Národním divadle dne 23. dubna 1890. Jde o hru z vesnického života, a patří tedy mezi díla, jimiž do českého divadla pronikal realismus.

3.3.2 Děj hry

Děj dramatu je datován na začátek 60. let 19. století, odehrává se na vesnici ve východních Čechách při moravských hranicích.

Antonín Havel kdysi sloužil ve vesnici jako čeledín, zamiloval se do mladé Madleny, která se provdala na statek za starého Josefa Vojnara, aby se zabezpečila na stáří. Antonín se po válce vrací domů, kde najde ovdovělou Madlenu Vojnarovou s pětiletým synem Honzíčkem. Statek má na starost bratr zemřelého statkáře Jakub Vojnar. Antonín vidí příležitost, jak se lehce dostat k bohatství, a stává se Madleniným čeledínem. Ač *Vojnarku* má rád, lásku k Honzíčkovi pouze předstírá. Jakub Vojnar není s počínáním selky spokojený, Antonína nenávidí a brzy mu dochází, že jeho cílem je stát se hospodářem a rychle zbohatnout. Madlena si včas uvědomí, že Antonínovi jde především o majetek, a svatbu se rozhodne zrušit.

Antonín opouští statek, ale svou prohru nese těžce. Začne pít a vyhrožovat selce. Celá vesnice se mu začne posmívat, a proto se rozhodne, že se na statek vrátí násilím. Tam ale znovu najde odmítavou Madlenu. Ze statku nechce odejít, na jeho dvoře se raději zastřelí.

3.3.3 Kompozice

Procesem celého dramatu je růst a zánik milostného vztahu mezi Antonínem a Madlenou. Hra získává epický charakter a každé ze čtyř dějství je jednou z fází celého procesu. Mezi jednotlivými dějstvími vždy uplyne přibližně měsíc, a proto musí autor vždy vysvětlit, co se mezi tím odehrálo ve vztahu mezi Madlenou a Antonínem. (Závodský, 1971: 96)

Děj se odehrává v přítomnosti, ale postupně zde nalézáme odhalení osmileté minulosti milenců.

3.3.3.1 Expozice

Expozice je rozložena do prvních devíti výstupů. Čtenář se seznamuje se situací na statku i postavami. Zjišťujeme, že Madlena je vdova, která se nechce vdávat, a že má syna, pro kterého by udělala cokoli. Právě ztratila pacholka, který zemřel, a je na všechno sama, proto musí najít nového. Přichází dohazovač Hruška, který jí jako pacholka nabízí Antonína.

3.3.3.2 Kolize

Kolize začíná prvním setkáním Madleny, Antonína a Jakuba Vojnara. Po tomto setkání přichází Madlenin monolog, kde zjišťujeme, jak to kdysi bylo s jejich láskou. Dozvídáme se, že selka na Antonína stále myslí. Ve dvanáctém výstupu prvního dějství dochází k momentu prvního napětí, kdy se poprvé setkává Madlena s Antonínem o samotě a dochází k dohodě o tom, že zapomenou na jejich společnou minulost. Následuje monolog Antonína, který se rozhodne chopit příležitosti, aby dosáhl svého cíle, tedy materiálního zabezpečení.

V druhém dějství se Antonín snaží získat selčinu přízeň a začíná si všímat Honzíčka, protože si je vědom, že ten je pro Madlenu tím nejdůležitějším. Kolize končí sporem Antonína s Vojnarem. Pacholek odmlouvá starému hospodáři a to si Vojnar nechce dát líbit.

3.3.3.3 Krize

Přichází Hruška, který nese Vojnarovi zprávu o tom, že Antonín hraje karty. Selka je zaslepená láskou, a proto starému Vojnarovi nevěří. Hruška upozorňuje Antonína a nabízí mu svou pomoc. Antonín mu povídá o jejich společné minulosti a Hruška ho upozorňuje, aby přestal hrát karty. Vyzývá ho k tomu, aby Madlenu zkusil získat. K tomu dochází hned v dalším výstupu, kdy přichází milostná scéna mezi Antonínem a Madlenou. Vrcholem děje je 14. výstup 2. dějství, kdy selka obhajuje Antonína před Vojnarem a poukazuje na své právo někoho milovat. Antonín kupuje Honzíčkovi hračky, hraje si s ním a znovu přesvědčuje selku o lásce, kterou chová k jejímu synovi.

3.3.3.4 Peripetie

Peripetie se otevírá třetím dějstvím, kdy se v hospodě seznamujeme s novou situací, kterou je plánovaná svatba. Honzíček začíná být nemocný. Selka nutí Antonína, aby slíbil, že se o chlapce postará. V hospodě se zatím chlapi připravují na hru karet. Později tam přichází Antonín, který neví, že ho sleduje starý Vojnar. Ten ho nutí, aby se vrátil zpět hlídat chlapce, ale Antonín se odmítá vrátit, a proto Vojnar přivolá selku do hospody. Narůstá spor mezi Madlenou a Antonínem. Selka zjišťuje, že Antonínovi jde jen o peníze a že o jejího syna nemá vůbec žádný zájem. Konflikt obou milenců vrcholí jejich rozchodem. Pro selku už je vše rozhodnuto. Ona sice bude svobodná, ale její syn nebude mít nevlastního tátu, kterého by se bál. Selka dodává: „*mé štěstí je pochováno!*“ (Jirásek, 1955: 73)

Ve čtvrtém jednání zjišťujeme, že se Honzíček uzdravil, Antonín odešel ze statku a čeká na to, až pro něj selka přijde. Následuje moment posledního napětí, kdy přijde Hruška, který chce milence udobřit, ale je mu sdělena poslední selčina odpověď, a to, že se rozhodla si Antonína nikdy nevzít.

3.3.3.5 Katastrofa

Katastrofa začíná pátým výstupem posledního dějství. Napětí neustále narůstá až do samého konce. Antonín se objeví na statku, připomíná Madleně svoji lásku, dokonce jí vyhrožuje, že zastřelí Honzíčka. Vtom přichází Vojnar s obuškem v ruce a vede lid. Antonín se zastřelí. Madlena se naposledy vzepře Vojnarovi a rozhodne se, že Antonína pochová. Na konci tragédie slibuje, že už bude Vojnara vždycky poslouchat.

3.4 Maryša

3.4.1 Bratři Mrštíkové

Alois (14. 10. 1861) a Vilém (14. 5. 1863) Mrštíkové jsou spolu tak propojení, že o nich v řadě případů (jako je např. i tento) nelze hovořit samostatně. Oba bratři se narodili v Jirmanově, který najdeme na Českomoravské vrchovině. Odtud se postupně stěhují do Ostrovačic u Brna a do Brna, kde oba studují. Starší z bratrů studuje učitelský ústav a v roce 1889 se stává správcem školy v Divákách, kde působí až do konce svého života. V roce 1884 se Vilém dostává do Prahy, kde opakuje oktávu, později po jednom roce zanechává studia práv. Vilém měl malířské a literární sklony, a proto ho Praha velmi přitahovala. V Praze zůstává až do roku 1889, pak se stěhuje za bratrem do Divák, tam zůstává až do své smrti. Oba bratři měli velmi rozdílnou povahu a rozdíly mezi nimi se zvětšily obzvlášť v době, kdy byl Vilém v Praze, tam psal do časopisů, ale také překládal francouzské realisty nebo Dostojevského a Tolstého. Vilém páchá na počátku března 1912 sebevraždu, což jeho bratrem velmi otrásá. Alois se začíná zabývat jeho pozůstalostí, pátrá po příčinách Vilémovy smrti a především přestává tvořit. Do roku 1920 učí v Divákách, pak odchází na odpočinek. V únoru 1925 umírá v Brně na tyfus. (Justl, 1963: 5–6)

Maryša se poprvé hrála v Národním divadle 9. 5. 1894. Napsaná ale byla už dlouho předtím. Národní divadlo ji dlouhou dobu nechtělo přijmout, a proto je možné, že ve hře došlo i k mnohým úpravám. Nakonec byla zařazena jako odpolední lidové představení a hrála se jen na zkoušku. Uvedení dramatu se neobešlo bez kritiky, která bojovala proti nemorálnosti dramatu, „jež nejen znovu a mnohem účinněji demaskovalo tehdejší společnosti, její morálku, nýbrž vzalo si za hrdinku rozpolcenou a tragickou postavu, která je nakonec dohnána k vraždě; a která tuto vraždu vykonává vědomě,

záměrně“ (Justl, 1963: 19) Vilém Mrštík poté přiznává, že cílem hry je ukázat rozklad rodiny, která je založená na penězích. Píše: „*V tomto smyslu je Maryša drama ryze sociální a podle hluku, který způsobila, je vidět, že udeřila přímo do prsou. Míří do středu této před oltářem pozlacené bídy... Odstraňte příčiny a nebudou následky!... proto právě takovou látku jsme si vybrali k zpracování, právě proto jsme uvedli pravdu tak nahou a krutou...*“ (Justl, 1963: 19)

O původu vzniku *Maryši* se vedly dlouhá léta spory, a proto Alois Mrštík napsal vzpomínkovou stat' *Legendy o Maryši*, která vyšla v souboru *Nit stříbrná*. Vydaná byla v roce 1926. Z této statí vyplývá, že Maryša není skutečnou osobou, ale že je inspirována selskou dcerkou, kterou velmi dobře znal. Přiznává také, že vzor pro postavu Lízala je reálný a že část třetího a páté dějství vypráví o událostech, které se skutečně staly. Je nesporné, že problematika této hry není jedinečná, neopakovatelná. Téma má v sobě mnoho typických rysů, které nalezneme na tehdejších venkově.

Po pražské premiéře této hry v roce 1894 nemohla být vítězná cesta ničím zastavena. Stala se jednou ze základních her českého dramatu a vyrovnává se s ní každá generace. Přes sto let žije na českých scénách: od aktuálního varovného obrazu spěje ke klasickému dramatu, které hovoří (ač svým způsobem) i k naší generaci, která žije ve zcela odlišných společenských podmínkách.

3.4.2 Děj dramatu

Děj se odehrává na moravské vesnici. Hlavní postavou je Maryša, která je dcerou Lízala, ten je nejbohatším mužem ve vesnici. Maryšu miluje chudý chasník Francek. I Maryša k němu chová city, ale její otec je výrazně proti sňatku a nutí ji, aby si vzala starého ovdovělého Vávru. Od začátku je všem jasné, že svatba je obchodní záležitostí. Francek odchází na vojnu a Maryša si z donucení bere Vávru.

Po dvou letech se vrací Francek domů a v hospodě se setkává s Maryšou jako s paní Vávrovou. Maryšu se rozhodne doprovodit domů, aby ukázal, že na ni po celou dobu nezapomněl. Mezitím si Lízal uvědomuje, že udělal velkou chybu, a odmítá Vávrovi vydat věno, které mu slíbil. Francek za Maryšou dochází a přemlouvá ji, aby s ním odešla do Brna. Vávra se dozvídá o setkání Maryši a Francka a chce ho jít zastřelit, to se mu nepodaří. Maryša se rozhodne, že dalšího dne otráví Vávru, který ji

chce k smrti utýrat. Svůj plán provede tím, že mu do kávy nasype jed. Vávra umírá a Maryša přiznává, že ho otrávila.

3.4.3 Kompozice

Bratři Mrštíkové hru časově i místně zařazují. Koná se stranou od návsi na moravské dědině v říjnu roku 1886. Je neděle po mši. Před samotným začátkem hry nacházíme dlouhý popis okolního prostředí. Děj je rozdělen do pěti jednání, která přesně odpovídají klasické stavbě dramatu.

3.4.3.1 Expozice

Expozice obsahuje celé první dějství. Začíná situací, kdy se Lízal domlouvá se sedlákem Vávrou, že se za něho Maryša provdá, ačkoliv je všem jasné, že se bude jednat o sňatek bez lásky. Jediným důvodem tohoto sňatku jsou peníze. Lízal si plně uvědomuje, že jedná bez Maryšina souhlasu, za jejími zády. Z vesnice odjíždějí rekruti, mezi nimi i Franček, kterého s Maryšou pojí hluboký cit, totiž láska. Maryša se s Franckem loučí a rekruti odcházejí. V poslední chvíli jejich loučení si jich všímá Lízal a podotýká, že je dobře, že se vidí s Maryšou naposledy.

3.4.3.2 Kolize

V druhém dějství, které tvoří kolizi, promlouvá Maryša s tetkou Strouhalkou a snaží se o to, aby si nemusela vzít Vávru za muže. Maryša nenachází podporu ani u tetky, ani u své matky. Vzpomíná na Francka a na to, že mu to nemůže udělat. Francka jí ale obě ženy rozmlouvají. Strouhalka jí líčí, kolik měl před ní dívek, a vykládá jí, že je jako přelétavý pták. Lízalka se naopak těší, že Maryša odejde z domova, a nenapadne ji ani, že sňatek je uzavřen kvůli tomu, aby starý Lízal získal nějaký majetek. V pátém výstupu druhého dějství se rozhoduje o tom, že se pojedou na ohlášky. Maryša se vzpírá, říká, že klidně odejde za Franckem do Brna, kde je na vojně. Když vidí, že to nebude fungovat, slibuje, že bude poslušná a doma, jen že jí nemají nutit mlynáře, kterého nemiluje. V šestém výstupu se Maryša radí s babičkou, která jí říká, že Franček jejím mužem nikdy nebude a že nevezme-li si Vávru, tak přijde Petr nebo Pavel. Maryša si začíná uvědomovat marnost odporu a se sňatkem souhlasí. V osmém výstupu dojde k prvnímu momentu pochybností, kdy si Lízal uvědomuje, že

se Maryša až příliš brání, ale matka ho přesvědčuje, že se tak chová každé děvče, a proto to nechává být. V následujícím výstupu přijíždí Vávra, dochází k dialogu hlavních postav. Maryša se ptá, co mu udělala, že ji tolik pronásleduje, proč ji chce za ženu, i když vidí, že se brání zuby nehty. Upozorňuje ho, že se mu smějí, že má děti a bere si tak mladou dívku, a sděluje mu, že chce sňatek uzavřít před Bohem a že je to hřích. Vávra jí slibuje, že pro ni udělá první poslední, ale zároveň dodává: „*Ale, jen až budeš má, máš ty vědět, co je poslušnost.*“ (Mrštíkové, [19--],: 50) Tím ukazuje, jakým směrem se bude jejich vztah ubírat. Na konci druhého dějství se Maryša definitivně rozhodne, že si Vávru vezme, ale říká mu: „*Já si vás vezmu, pane Vávro, (s rostoucí vášní) ale máte vy vědět, koho si berete. (V chůzi na odchodu.) Bude to život k utopení.*“ (Mrštíkové, [19--],: 52) Ani Maryša pravděpodobně netuší, jak budou tyto věty příznačné.

3.4.3.3 Krize

Třetí jednání se odehrává o dva roky později než začátek hry. První výstup je situován do hospody. Francek se vrací z vojny a Maryša Vávrová přichází do hospody pro kus masa. Setkává se s Franckem, prohodí spolu pár vět. Francek zjišťuje, že má o Maryšu stále zájem a že je ve svém manželství velmi nešťastná. K tomu se přidávají i další obyvatelé vesnice, kteří mu popisují, jak Maryša vypadá zchátrale. Francek se z hospody vypořá, aby Maryšu doprovodil, té se to příliš nelíbí. V šestém výstupu přináší Lízalovi soudní sluha psaní, že ho Vávra žaluje za to, že nezaplatil Maryšino věno, ten to ale neudělal, protože uznal, že tenkrát udělal chybu. V osmém výstupu přichází Vávra do hospody. Lízal mu začíná vyčítat, že by měl být doma, a ne se pořád toulat po hospodách. Lízal lituje, že dal dceru za manželku takovému člověku, a dodává: „*Radši sem ju Franckovi měl dát a ne tobě.*“ (Mrštíkové, [19--],: 66) Do hospody přichází i Francek. Všichni hosté začínají rozebírat jeho sociální postavení, nemá totiž mnoho majetku a není s ním lehké pořízení, ale všichni uznávají, že je schopný mít rád a že je to dobrý člověk. Na konci jednání se mezi Franckem a Vávrou vyhrocuje konflikt, dochází ke skutečnému vyvrcholení. Vávra chytá Francka pod krkem. Francek si to nenechává líbit a říká mu: „*Běda, běda vám, stréčku Lizale, a běda tobě, Vávro – u živýho Boha sem tenkrát přísahal, že se pomstím na každým a na všech a na tobě, Vávro, névic. Ty zkazil's mě, já zkazím tebe. Oko za oko, zub za zub. Každó mó slzu krvjó zplatíš. Pamatuj si to, tady před svědkama ti to povídám: Já budu za tvó*

ženó chodit, já se budu s ňó scházet – za bílýho dňa do tvýho hrkáču přindu – a dé pozor, Vávro, ať se nepotkáme!“ (Mrštíkové, [19--],: 70)

3.4.3.4 Peripetie

Ve čtvrtém jednání dochází k náhlému obratu. Peripetie začíná rozhovorem Lízala a Maryši, kdy ji Lízal přesvědčuje, aby se vrátila domů. Maryša odmítá, neboť tehdy se jí nikdo neptal, zda si chce Vávru vzít. Přiznává, že už si zvykla a otupěla a nechce nic měnit. Lízal odchází a přichází za ní Francek, který ji přemlouvá, aby s ním odešla do Brna. Maryša ho prosí, aby si vše dobře rozmyslel, přiznává, že na něj neustále myslí. Zároveň ho prosí, aby si nekazil svůj život, slibuje, že všechno vyřeší. Sděluje mu, že otráví sebe nebo Vávru, ale že v šatlavě jí bude lépe než doma. Dodává, že si nepřeje nic jiného, než aby zemřela. Francek jí odpovídá, že to je hloupost a že mají jedinečnou šanci utéct, protože už dlouho takovou příležitost mít nebudou. Francek Maryše vysvětluje, že nepůjde-li, tak pro ni přijde i v bílý den a je mu jedno, že by ho mohl Vávra zastřelit. V devátém výstupu přichází domů Vávra a vyptává se, jestli za ní nebyl někdo na návštěvě. Maryša odpovídá, že ne, ale Vávra jí nevěří a vyhrožuje, že jakmile Francka potká, tak ho zastřelí. Svou ženu označuje jako běhnu. Vávra vyslychá svou služebnou, vyhrožuje jí a začíná ji bít, proto Maryša přiznává, že za ní byl Francek. Rozára (služebná) prozrazuje, že na Maryšu čeká u splavu. Vávra chce jít Francka zastřelit. Maryša ho prosí, aby to nedělal, že má děti, na které musí myslet, a slibuje, že mu všechno odpustí a na všechno zapomene. Vávra i tak odchází. Je slyšet dva výstřely a Franckův zpěv. Je zřejmé, že se Vávra netrefil, proto se vrací domů. Když odejde do vedlejšího pokoje, Maryša přikáže Rozáře, aby vyřídila Franckovi, že ho zítra doprovodí. Vávra prohlašuje, že ho stejně zastřelí, ale Maryša už s poměrným klidem dodává: *„Nezastřelíš, povídám! Jak je zas Bůh všemouhoucí nade mnó, Vávro (hrdě položí ruce na prsa) – Na to su tu ešče – já!“* (Mrštíkové, [19--],: 90)

3.4.3.5 Katastrofa

Páté dějství, ze všech nejkratší, podává klasický obraz katastrofického závěru. K Vávrovým přichází Krištofl s Hrdličkovou, ta vypráví, jak byla u mlynáře Vávry a jak nadával a říkal, že už nikdy pít nebude. Mlatci poté odcházejí a manželé zůstávají spolu. Vávra poroučí Maryše, aby mu přichystala snídani, odchází připravit povoz. Vávrová zůstává sama a reaguje: *„Jdi, d'áble ošklivé! Budeš mět nachystáno, co's ešče*

jakživ nejedl. (...) Jako potkana ti zadávím a potom řvi a vyhrožuj, jak se ti zlíbí.“ (Mrštíkové, [19--],: 94) Ve čtvrtém obraze se schyluje ke konečné katastrofě. Vávrová přináší manželovi černou kávu. Přichází moment posledního napětí. Vávra vstává a začíná mluvit k Maryše. Říká jí, že na vše zapomene, nebude nikomu nic vyčítat a nikomu hrozit. Připomíná jí, že sliboval, že pro ni udělá, co si bude přát, a uvědomuje si, že to nedělá. Slibuje, že už pro ni udělá všechno, a políbí ji. Nakonec řekne, že jejich život musí změnit kvůli dětem. Vávrová jen suše řekne, aby si sedl a pil. Vávra vezme hrnek, dopije do dna. Oblékne si kožich a odchází. Maryša se kouká na krucifix a dodává: „*Sám temu chtěl.*“ (Mrštíkové, [19--],: 97) Přibíhá služebná, mletci a nesou polomrtvého Vávru. Ptají se, co se mu tak najednou stalo. Mezi nimi je i žena, která se ptá Maryši, zda Vávru otráвила. Maryša Vávrová odpovídá: „*otráвила*“. (Mrštíkové, [19--],: 98)

V logice celého dramatu je řešení tragické. „*Maryša je výkřik, varování, je to tragédie zoufalství a zároveň drama odboje.*“ (Justl, 1963: 20) Vývoj hlavní hrdinky je přirozený a zřejmý od samého začátku až do chvíle, kdy Maryša dospěje k rozhodnutí, že zavraždí svého manžela. Maryša je živý člověk, individualita, má svou osobnost, prožívá pochybnosti, zvraty a společně s ostatními postavami tvoří hlavní úspěch hry. Když přičteme další vlastnosti dramatu a umělecké mistrovství, které přidali autoři svým postavám, příběhu a ideji, pak se Maryša stává výjimečným dramatem.

3.5 Gazdina roba

3.5.1 Gabriela Preissová

Gabriela Preissová se narodila 23. 3. 1862 v Kutné Hoře. Poté, co vychodila trojtřídku, ji rodiče poslali do Prahy, kde žila její teta Luisa, která byla provdaná za zemského archiváře Františka Dvorského. Gabriela se tak setkávala s lidmi jako K. Světlá, S. Podlipská, E. Krásnohorská nebo J. Arbes. V tomto vlivném prostředí měla možnost se vlastenecky utvrdit a získala myšlenky, které ji utvrzovaly v tom, že žena má být s mužem rovnoprávná. Již jako malá psala hry, které rodině inscenovala během Vánoc a Velikonoc. V roce 1880 se provdala do Hodonína za Jana Nep. Preisse. Velmi se zapojovala do kulturního dění ve městě. O deset let později s manželem přesídlila do Oslavan, kde byla ve styku s Janem Herbenem, Františkem Bartošem nebo s Leošem

Janáčkem. V roce 1891 zakoupila s manželem statek v Korutanech, který byl po zbytek jejího života jedním z hlavních inspiračních zdrojů. Do Prahy se definitivně přestěhovala v roce 1898, kde se aktivně podílela na společenském životě. Když v roce 1908 zemřel její manžel, provdala se za plukovníka rakouské armády Adolfa Haldbaertha. Za první světové války byla obviněna z vlastizrady, protože poskytovala pomoc ruským zajatcům. Po první světové válce žila v Praze, v roce 1925 byla zvolena členkou České akademie věd a umění. Po anšlusu se stala společně se svým manželem říšskou občankou, ale i nadále zůstala věrná české literatuře. Zemřela 27. 3. 1946 v Praze.

Gabriela Preissová je autorkou rozsáhlého díla. Její osobnost je formovaná křesťanským humanismem a její znalost je nutná k tomu, aby se dalo její dílo vyložit. Po celý život nesnášela křivdy páchané na lidech – ať na jednotlivcích, nebo na společenské vrstvě, třídě, národu. Svou osvětovou činnost zaměřila na boj proti všemu bezpráví.

Autorčina tvorba se po celý její život rozbíhala do dvou stran. Konkrétně jde o útvary prozaické a dramatické. V celých desetiletích tyto dva útvary korespondovaly, sblížovaly se a prolínaly. G. Preissová v próze uplatňuje dramatické postupy, které využívají techniky kontrastů, navíc ráda podává dějové scény v dialozích. (Závodský, 1962: 5–8)

Novelu *Gazdina roba* otiskla v časopise *Osvěta* a brzy potom ji proměnila ve svou první dramatickou práci. Díky tomu se přiřadila k těm, které budoucí literární historie označila jako bojovníky za realismus v českém dramatu. Patří tedy mezi autory, kteří zakládali českému venkovskému dramatu pevnou tradici.

Premiéra *Gazdiny roby* se odehrála 7. 11. 1889 v Národním divadle a přivedla tak na jeho scénu „vesnickou tematiku v její nefalšované podobě, v jejím neopakovatelném bytu národopisném, folklorním i nářečním“. (Závodský, 1962: 10) Navázala tak na *Naše furianty* (1887) od L. Stroupežnického a připravila půdu pro Jiráskovy hry *Vojnarka* (1890) a *Otec* (1894). Především ale sklenula most pro hru *Maryša* (1894) od Mrštíků. Je jisté, že některé typy postav (Lízal, Maryša, Francek) by bez příkladů G. Preissové nevznikly.

Gazdina roba vznikla díky námětu z vypravování nešťastné vyšivačky z Hodonínska. Ukazuje zde „*tragické důsledky majetkových rozdílů a náboženských přežitků*“. (Závodský, 1962: 9) Zápletka zde pramení z povahy hlavní postavy. „*Ať už je podnět takový či onaký, vždy Eviny činy určuje prudká krev. Není tu dlouhých úvah, není dlouhých příprav, rozhodnutí přicházejí naráz. Všude tu rozhoduje pud, vášeň, temperament, bořící i tvořící překážky a dokazující jít k sebeobětování i k sebezničení, tedy to, co je příznačné pro ženy romantického dramatu všech typů.*“ (Müller, 1956: 83) Tento povahový rys Eva získává díky věrnému zachycení skutečnosti. Realismus spisovatelky spočívá právě v tom, že romantické prvky, které jsou příznačné, zachycuje co nejdříve.

3.5.2 Děj dramatu

Eva je mladá dívka, která chová hluboké city k Mánkovi Mešjanému. Jednoho dne se spolu pohádají a zklamaná Eva slíbí Samkovi, který ji tajně miluje, že si ho vezme za muže.

Mezi prvním a druhým jednáním uběhnou čtyři roky. V té době měla Eva se Samkem dceru Katušku, která brzy zemřela. Eva viní z její smrti svého manžela. Mezi Evou a Samkem dochází k hádce, po které Eva utíká za Mánkem, kterého nikdy nepřestala milovat. Ten si však vzal za ženu Maryšu a mají spolu dvě děti. Mánek Evě slibuje, že s ní uteče do Rakous a budou tam spolu žít. Tam také skutečně utečou, ale všichni vědí, že není jeho skutečnou ženou, a vyčítají jí to. Mánek přichází na to, že by Eva měla zůstat na statku v cizině, že se za ní bude v létě vracet a že budou spolu šťastně žít, ale že si ji vzít nehodlá. Eva cítí zradu a trpí ostudou. Vrhá se do Dunaje, kde se utopí. Děj končí tím, že zdrcený Mánek upadá do mdloby.

3.5.3 Kompozice

3.5.3.1 Expozice

Expozice zahrnuje první dva výstupy prvního jednání s výjimkou poslední Jožkovy promluvy. Představují se nám zde Eva a Mánek, což jsou dvě hlavní postavy. Zajímavé je, že jsou představeny ostatními postavami, sami zde nevystupují. Důležitá je poslední věta druhého výstupu, kdy Jožka praví: „*Ona zhlíží jenom k Mánkovi, ale to sa*

přepočítá.“ (Preissová,1956: 11) Jde o moment prvního napětí. Je to nenápadná věta, která je předzvěstí a také varováním. I proto zaznívá těsně před výstupem hlavních hrdinů.

3.5.3.2 Kolize

Kolize začíná výstupem Evy a Mánka, kteří se hádali, protože Eva nebyla dost bohatá na to, aby si Mánka mohla vzít za muže, a on navíc přijal hodnost stárka na hodech, což ještě více upozorňuje na jejich rozdílné postavení ve společnosti. Eva zde poprvé naráží na smrt, když říká, že černá země zná lidi nejlépe. Výstup nekončí udobřením, naopak se milenci rozcházejí nahněvaní. V dalších výstupech se objevuje Samko, který Evě objasňuje vztah doktora a notáriusky a vypráví jí o notáriusčině příběhu, kdy se rozvedla se svým manželem, protože ji bil a ubližoval, a znovu se provdala právě za doktora. Přichází však první paradox celého příběhu, kdy Eva říká, že by se žena vždy měla vdát jen z lásky. O pět výstupů později totiž svolí ke sňatku s osobou, kterou nemiluje. Mánek utíká od muziky, protože s ním Eva nechce tančit, a zarmoutí tak Maryšu, která je do něj zakoukaná a kterou mu dohazují všichni příbuzní. V další scéně dochází ke sporu mezi Evou a Mešjanovkou, což je Mánkova matka. Ta napadá Evinu luteránskou víru a obviňuje ji z lákání muže, kterého není hodna. V devátém výstupu Mánek nedodrží své slovo, které dal Evě, když jí slíbil schůzku, a se stárky a dalšími hodovníky se ubírá zpět do hospody. Následující výstup je jednou z hlavních scén dramatu. Eva se při rozhovoru se Samkem rozhodne, že si ho vezme za manžela. Udělá to však natruc Mánkovi. Eva oznamuje své tetce, že si vezme Samka, a zpívá píseň, která je důkazem toho, že Mánka stále miluje a vše dělá jen jemu navzdory. V dalším výstupu se Mánek dozvídá o Evině počínání a nechce mu věřit. Napětí se stupňuje a dochází k momentu krizového napětí.

Začíná druhé dějství, hlavní hrdinka zestárla o čtyři roky, prožila si ztrátu dcery, kterou dává za vinu svému muži Samkovi. Má v plánu sejít se s Mánkem, aby všem dokázala, že je hodna toho, aby za ní přišel ženatý muž. Za Evou přichází selka Mešjanovka, která nepřichází pouze s obchodními záměry. Velebí Mánka, vypráví jí, jak by dal duši za svou současnou ženu, a nenápadně Evě připomíná, že i ona ho milovala, a přeci na něj neměla. Samko pak kritizuje nejen Mešjanovku, ale i Mánka, kterého označuje za protivného a hloupého. Nakonec říká Evě, že se nikdy nesmí opovážit se s ním setkat, ona mu znovu začíná vyčítat, že jen kvůli svému přesvědčení

nechal umřít jejich dceru. Za Evou přichází Mánek ve chvíli, kdy se Eva rozbrečí a dolehne na ni lítost a beznadějnost situace. Eva dává poprvé najevo svou vlastní slabost. To je u ní velmi neobvyklé, což dokazuje i Mánkův údiv: „*Ty plačeš, Eva? – Já jsem tě ještě jakživ plakat neviděl!*“ (Preissová, 1956: 41) Eva povídá Mánkovi o své lásce k němu a říká mu, že nebýt její víry, tak by se dala i rozvést. Mánek jí vypráví o tom, že jde za prací do Rakouska, a říká jí o svém plánu, že by tam mohla jít s ním a on by ji vydával za svou ženu. Eva tento plán odmítá, ale prosí ho, aby za ní alespoň chodil.

3.5.3.3 Krize

Přechod ke krizi je realizován příchodem Samka, reaguje na setkání Evy a Mánka. Vyhrožuje, že zabije oba dva a potom i sám sebe. Tetka se mezi nimi snaží urovnat mír, domlouvá Evě a prosí Samka, aby Evě odpustil. Krize vrcholí Eviným rozhodnutím, že odejde od muže a uteče se svým milencem. Dochází k momentu vrcholného napětí, kdy Eva odchází a Samko si uvědomuje, že ho opustila.

3.5.3.4 Peripetie

Tato část dramatu je posunutá v čase i prostoru. Odehrává se za hranicemi na rakouském dvoře. Objevují se zde i nové vedlejší postavy. Na začátku peripetie se Eva od opilého dělníka dovídá, že všichni vědí, že není manželkou Mánka a že jí mezi sebou říkají „gazdina roba“. Navíc zjišťuje, že to všichni dávají za vinu pouze jí, že Mánkovi nikdo nic nevyčítá. Evě to nedá a zeptá se Mánka na to, jak si představuje jejich budoucnost. Zjišťuje ale, že ji oba vidí zcela jinak, že Mánek dokonce myslí na svou skutečnou ženu a děti. Přijíždí za nimi Mánkova matka, před kterou se Eva schovává ve sklepě. V sedmém a osmém výstupu třetího jednání se ukáže Mánkova slabá povaha, když se po naléhání matky a advokáta rozhodne, že nepřijme jinou víru a nebude se rozvádět, čímž zklame veškerou víru, kterou do něj Eva vkládala. Po tomto výstupu přichází moment posledního napětí, přichází baron s baronkou a od Mešjanovky zjišťují, že Eva není Mánkovou ženou. Peripetie končí slovy:

„Baron: Gazdo – to není váš manželka?

Mánek (zmateně): Není, není, pane barone...

Eva s výkřikem prudce odběhne.“ (Preissová, 1956: 69)

3.5.3.5 Katastrofa

Katastrofa má vrchol na konci čtrnáctého a v patnáctém výstupu třetího jednání. Vyhrocuje se zde vztah Evy a Mešjanovky. Eva se rozhodne, že křížek, který jí v předchozích výstupech věnovala baronka, pošle Mešjanovce. Drama končí smrtí hlavní hrdinky, která skočí do Dunaje. Její smrti přihlížejí všechny postavy, které ve hře vystupují. Tím autorka umocňuje konec celé tragédie. Sebevražda však nemá být nadsazeným tragickým závěrem, „*ale protestem, výkřikem, který má otřít svědomím společnosti a být signálem k nápravě*“. (Müller, 1956: 84)

4. Komparace dramat s Poetikou

Aristotelés v první kapitole *Poetiky* hovoří o básnictví, hudbě a pravděpodobně umělecké tvorbě vůbec, říká, že jsou napodobováním (resp. mimésis). V dalších kapitolách píše, že umělec je při své tvorbě vázán na skutečnost jen do jisté míry. Básník, který píše o jednání lidí, může psát i o vymyšlených skutečnostech. Zmiňuje, že u řeckých tragiků převládá sklon čerpat náměty her jen z omezeného množství bájí. Je tomu tak z důvodu, že jsou pro diváky přesvědčivější a poskytují mimořádnou látku pro dramatické zpracování. Pokud básník zpracovává převzatý příběh, musí sledovat jistou logiku děje. Musí ho přetvořit tak, aby byl děj v události nutný či pravděpodobný. Umělecké dílo má přinášet lidem prožitek, který je spojený s povedeným zobrazováním a má vyvolávat patřičné city. Úkolem tragédie je způsobit katarzi těchto pocitů. (Mráz, 1966: 39–45)

Jak je zmiňováno výše, *Poetika* má především svůj zakladatelský význam, teorie dramatu se od té doby velmi změnila a vyvinula, proto je téměř nemožné hledat prvky, o kterých se Aristotelés zmiňuje, v současných dramatech a neméně tak v dramatech, která pocházejí z 19. století. Je logické, že *Král Oidipús*, který vznikl před *Poetikou*, tyto prvky obsahuje ve větší míře a jsou o mnoho zřetelnější. Nakonec i Aristotelés si toto Sofoklovo dílo bere jako příklad a několikrát se na něj odvolává.

Úkolem této kapitoly je najít prvky, které se v těchto dramatech alespoň částečně objevují, a pokusit se je osvětlit.

4.1 Jednotlivé prvky

4.1.1 Složky tragédie

Každá tragédie má nutně šest složek, podle kterých ji posuzujeme. Jedná se o děj, povahokresbu, mluvu, myšlenkovou stránku, výpravu a hudbu. Nejdůležitější je sestavení událostí. „*Tragédie přece není zobrazením lidí, nýbrž jednání a života, štěstí a neštěstí, a štěstí i neštěstí je založeno na jednání. Cílem hry je tedy zobrazit určité jednání, nikoli povahovou vlastnost.*“ (Aristotelés, 1996 : 70) Pokud sestavíme promluvy jednotlivých lidí a seřadíme je za sebou, pak nevytvoříme dílo, které je tragédií. Tím hlavním, čím tragédie dojíhá, jsou náhlé obraty a okamžiky poznání. Tak

je tomu dodnes a všechna dramata by toto kritérium měla splňovat. Zbývající složky tragédie pro nás nejsou v tuto chvíli důležité. Neboť hudba, mluva tragédie, části jazyka, druhy jmen a myšlenková stránka, o kterých Aristotelés také pojednává, jsou zde popsány jen stručně a sám autor odkazuje na to, že o nich bude pojednáno v knihách o *Rétorice*. Pro naše dramata jsou také nedůležitá z toho důvodu, že se zabývají stavbou jazyka (hláskami, slabikami, spojovacími částicemi apod.) či druhy jmen, která jsou typická pro dobu antiky a pro řečtinu.

4.1.2 Děj tragédie

„Tragédie nemá zobrazovat charakter lidí, ale jejich činy. Proto je jádrem fabule, děj.“ (Berka, 1966: 88) Tragédie má určitý rozsah, ukončený a ucelený děj. Aristotelés uvádí, že *„postačující měrou rozsahu děje je časové rozpětí, ve kterém může dojít podle pravděpodobnosti nebo nutnosti v posloupnosti události k přeměně neštěstí ve štěstí anebo štěstí v neštěstí“*. (Aristotelés, 1966: 73) Děj musí být jednoduchý, nejhorší jsou děje epizodické, kdy po sobě následují příhody bez zjevné souvislosti. Aby měl děj souvislost, je důležité i kvůli vzbuzování strachu a soucitu, což jde hlavně tehdy, když jedna událost vyplývá z druhé proti tomu, co se očekává. Každý děj má také zápletku a rozuzlení. Zápletkou většinou vzniká spojením událostí, ke kterým došlo mimo vlastní hru, a věcí, které jsou v ději, vše ostatní je rozuzlení. Zápletkou je tedy část od začátku tragédie až do chvíle, kdy přijde obrat ke štěstí nebo neštěstí, rozuzlením je pak všechno od počátku obratu až po konec hry.

Děj se dělí na jednoduchý, v jehož průběhu dochází ke změně bez náhlého obratu (peripetie) a poznání osob (anagnórisis), a složitý, při němž dochází ke změně peripetie a anagnórisis současně.

Z předešlé definice vyplývá, že všechna čtyři porovnávaná dramata mají složitý děj, neboť ve všech z nich dochází k obratu v ději i k poznání osob.

4.1.3 Jednota děje

Jako se v jiných uměleckých druzích musí týkat jedno zobrazení jednoho předmětu, platí to i pro děj dramatu, protože je zobrazením jednání. Je třeba zobrazovat jednání celistvě. Jednotlivé části děje musí být sestaveny tak, aby když se přesune nebo

odejme jedna část, celek nebyl přerušen, naopak se také dostane do pohybu. O jednotě děje a zákonu tří jednot, které se definovaly v klasicismu, se dále pojednává v jiné části této práce.

Král Oidipús i vesnická dramata, Maryša, Vojnarka a Gazdina roba, mají děj, který tvoří ústřední dějovou linii, což znamená, že ve všech těchto dramatech je dodržena jednota děje.

4.1.4 Peripetie

Peripetie je přeměna události v její opak, neočekávaná a rozhodující změna ve vývoji děje. Aristotelés píše: „*tak například v Oidipovi přijde posel Oidipa potěšit a zbavit ho strachu kvůli matce, ale když mu odhalí jeho minulost, způsobí pravý opak.*“ (Aristotelés, 1966: 78)

Moderní teoretikové připomínají, že pojem peripetie je dosti zavádějící. Pojmy expozice, kolize, krize, peripetie a katastrofa se postupem času proměnily spíše v soubor formálních postupů, které lze aplikovat na jakýkoliv text. Athény peripetii považovaly za důkaz dramatikovy velikosti, pro Aristotela je to pojem obsahový, gnoseologický. Freytag naopak píše, že v této fázi děje je třeba omezit počet jednajících osob a další vývoj soustředit do velkých scén. Vidíme zde tedy více než patrný rozdíl. (Císař, 2009: 97)

Peripetii nalezneme ve všech dramatech, která jsou v této práci rozebírána, ale jak je zmíněno výše, v podstatě se jedná o zcela jiný charakter tohoto pojmu. V *Králi Oidipovi* nalezneme peripetii spojenou s anagnórise, tak jak ji vnímal Aristotelés, kdežto v selských hrách spíše tak, jak ji rozebírá Freytag v roce 1833 ve své *Technice dramatu*.

4.1.5 Anagnórise

Anagnórise je přeměna neznalosti v poznání a tím v přátelství nebo nepřátelství lidí. Jednoduše řečeno je anagnórise poznání druhé osoby. Nejkrásnější je tehdy, když je spojena s peripetí, jak je tomu v *Oidipovi*. Nespočívá v tom, že se thébský král dovídá o své skutečné minulosti, ale v poznání, že Iokasté, kterou si vzal za ženu, je jeho

matka, a že muž, kterého zabil, je jeho otec. Tímto poznáním se mění jeho štěstí v opak a dochází tak k peripetii. (Aristotelés, 1966: 78–88)

Ve zbylých třech dramatech není anagnórise takto jasná, ale dochází zde k situacím, kdy se o postavě dozvídáme pravdu a tím pádem ji skutečně poznáváme. Alespoň částečně by se tedy o anagnórise mluvit dalo, podíváme-li se ale na její druhy, tak jak je v *Poetice* definuje Aristotelés, nenalezneme zde téměř žádnou shodu. Avšak k poznání osob skutečně dochází i v těchto dramatech, proto je složité objasnit, do jaké míry se o anagnórise jedná.

Ve *Vojnarce* se jedná o situaci, kdy Madlena poznává pravdu o tom, že Antonín skutečně hraje karty, předstírá svou lásku k jejímu synovi a to všechno dělá jen proto, aby se dostal k jejímu majetku.

V *Gazdině robě* je toto poznání dvojí. K obojímu dochází v poslední části dramatu, tedy v katastrofě. Jde o situaci, kdy baronka s baronem zjišťují, že Eva není skutečnou Mánkovou ženou, ale jeho gazdou. A druhým poznáním je chvíle, kdy Eva prohlíží, jaký Mánek ve skutečnosti je, že se nikdy nerozvede a že si ji nikdy nevezme.

V *Maryše* toto poznání přichází v jiné formě než v předešlých dramatech. Jde o setkání Maryši s Franckem v hospodě. Francek se Maryši ptá, zda ho poznává. Ona si uvědomuje, že to je Francek, a prohazuje s ním několik slov. Právě poznání v tomto dramatu by bylo pro Aristotela nejvznešenějším, neboť se odehrává v peripetii a ještě k tomu vyplývá z událostí samých.

4.1.6 Drastický výjev

Drastickému výjevu neboli pathosu se Aristotelés věnuje jen velmi stručně. „*Drastický výjev tkví ve zhoubném nebo bolestném jednání: takové je například usmrcení na jevišti, způsobování přílišných útrap, zranění apod.*“ (Aristotelés, 1966: 79)

Pathos nalezneme ve všech čtyřech dramatech, o kterých zde pojednáváme. V *Králi Oidipovi* se jedná o momenty, kdy se oběsí Iokasté a Oidipús si vypíchne oči. V *Maryše* je to chvíle, kdy nalije svému manželovi jed do kávy, ten venku umírá

a mrtvého ho přináší do světnice lid. Ve *Vojnarce* je to situace, kdy se zastřelí Antonín, protože nechce odejít ze statku, ze kterého je kvůli svým lžím vyhozen. V posledním dramatu, tedy *Gazdině robě*, jde o konec tragédie, kdy Eva skočí do Dunaje kvůli potupě, kterou zažila, a kvůli osudu, jenž ji čeká.

4.1.7 Části tragédie

Každá tragédie má navzájem ohraničené části. Prolog, což je část tragédie před příchodem sboru, epizoda, část tragédie mezi dvěma sborovými zpěvy, a exodos, což je část, po které zpěv již nenásleduje. Mezi ně ještě patří části sborové. Parodos, první vystoupení sboru, a stasimon, píseň bez anapéstů a trochejů. (Aristotelés, 1966: 79)

Z tohoto popisu je zřejmé, že tyto části tragédie má pouze *Král Oidipús*, neboť ve zbylých dramatech, která vznikají v 19. století, sbor vůbec nevystupuje. Jak jsou tyto části tragédie vymezeny v *Králi Oidipovi*, nalezneme v kapitole 3.2.1.3, která se věnuje kompozici tohoto dramatu.

4.1.8 Vzbuzování soucitu a strachu

Zdrojem soucitu a strachu může být samotná skladba událostí. Děj je třeba sestavit tak, aby byl souvislý i pro člověka, který ho nevidí, ale pouze slyší. Činů, z nichž vznikají události, které probouzejí soucit a strach, se proti sobě dopouštějí především přátelé a nepřátelé. Aristotelés ale říká, že je potřeba vyhledávat příběhy, kdy utrpení působí příbuzní. Autor zde uvádí, že se člověk může dopustit hrůzného činu a teprve pak odhalit, že jeho hrozný skutek se týkal někoho z jeho příbuzných. Jako příklad zde uvádí Sofoklova *Krále Oidipa*.

Hrůzný čin mezi příbuznými se odehraje i v *Maryše*, kde hlavní hrdinka otráví svého manžela. Ve *Vojnarce* i *Gazdině robě* hlavní postava spáchá sebevraždu, nejedná se zde tedy o situaci, kdy hrozný čin spáchají příbuzní. Faktem ale zůstává, že obě hrdinky k jejich smrti přivedou jejich nejmilovanější lidé.

4.1.9 Povahy

Aristotelés píše, že pokud jde o povahokresbu, pak musí autor usilovat o čtyři základní věci. První z nich je, že jednání osoby bude prozrazovat určité zaměření,

pokud toto zaměření bude řádné, pak bude řádná i postava. Za druhé musí být povahy přiměřené (například žena by neměla být mužná a vzbuzovat strach). Další dvě věci říkají, že se povahy musí podobat skutečným a že povahokresba musí být důsledná. (Aristotelés, 1966: 85–86)

Podíváme-li se na tuto charakteristiku blíže, zjistíme, že všechny hlavní postavy našich dramát splňují alespoň jednu z těchto podmínek. Je nesporné, že všechny postavy vesnických dramát jsou reálné a podobají se skutečným. Stejně tak postavy v *Králi Oidipovi* jsou přiměřené a na dobu, ve které vystupují, se podobají i skutečným lidem.

4.2 Shrnutí

Jak je avizováno na začátku této kapitoly, prvky, které definuje Aristotelés ve své *Poetice*, jsou velmi důležité pro teorii dramatu zejména tím, že jde o první definice těchto pojmů. Avšak technika dramatu není nic pevně daného, neměnitelného. Od doby, kdy Aristotelés stanovil své zákony, lidstvo zestárla o dva tisíce let, změnily se formy umění, ale i duchovní rozměr lidstva, idea svobody i představy o božství. Mnoho původních látek tak bylo ztraceno a mnoho nových naopak nalezeno.

„Nejlepším pramenem pro získání technických pravidel jsou dramata velkých básníků, jež dosud působí na čtenáře i diváky svým kouzlem.“ (Freytag, 1944: 11)

Nejvyspělejším tragickým básníkem, u kterého lze nalézt hlavní pravidla dramatické stavby, byl Sofoklés. Jeho *Král Oidipús* pravděpodobně vzniká o 80 let dříve, než vznikla *Poetika*, a Aristotelés sám toto dílo velmi dobře znal. Vysvětlování jednotlivých pojmů se několikrát odehrávalo na základě demonstrace příkladů ze Sofoklova dramatu. Jak z analýzy, kterou jsme provedli v této části práce, vyplývá, všechny uvedené prvky v *Králi Oidipovi* nalezneme, dokonce se jedná o téměř ukázkové příklady, které jsou poměrně jednoznačně vymezeny. Také v odborné literatuře, která se týká teorie dramatu, je *Král Oidipús* hrou, na kterou je odkazováno nejčastěji. Gustav Freytag píše: *„Ještě stále má athénská tragedie mocný vliv na autory dneška. Nejen nepomíjející krása jejího obsahu, ale i antická forma ovlivňují naše básnické práce.“* (Freytag, 1944: 63)

Ve vesnických hrách pocházejících z doby národního obrození, tedy 19. století, se některé prvky vůbec nevyskytují (např. části tragédie, nevystupuje zde totiž sbor), jiné jsou zde velmi málo zřetelné a nejasně vymežitelné. I přesto se dá říci, že většina z nich se zde alespoň v částečné podobě nachází. Mezi sporné prvky patří zejména peripetie a anagnórise, které Aristotelés vnímá jako zásadní prvky, jež prospívají velikosti dramatu. V selských dramatech je peripetie chápána spíše jako formální postup, klíčový prvek stavby dramatu. K anagnóris, tedy poznání osob, zde také dochází, ale v podstatě se nejedná o žádný z druhů, tak jak je Aristotelés definuje, neboť se zde neobjevuje žádné znamení, nejedná se ani o poznání podle rozpomenutí ani o anagnóris, která by byla založená na úsudku. Je tedy nesprávné situace v těchto dramatech označit za anagnóris, ačkoliv částečná podobnost je zde patrná a k poznání osob skutečně dochází. Dalším sporným bodem je vzbuzování soucitu a strachu. Aristotelés píše, že činů, z nichž vznikají takové pocity, se dopouštějí přátelé, nepřátelé anebo lidé, kteří nejsou ani tím, ani oním. Upozorňuje ale na to, že je potřeba zejména vyhledávat činy, kde si utrpení působí příbuzní. Jak je zmíněno v kapitole 4.1.8, Aristotelés zde jako příklad uvádí *Krále Oidipa*. V tomto díle tedy vzbuzování soucitu a strachu nalezneme, stejně tak v *Maryše*. Otázkou zůstává, zda za vzbuzování soucitu a strachu v tragédii, tak jak jej vnímal Aristotelés, lze považovat sebevraždu, kterou spáchala Eva v *Gazdině robě* z nešťastné lásky a Antonín ve *Vojnarce*, protože se mu nevydařily jeho úmysly.

Jak je již zmíněno v jiné části této práce, ač se *Poetika* nedochovala ve své původní podobě, stala se pro středověk a novověk jedním z hlavních vodítek při studiu básnické a dramatické tvorby i celkové problematiky umění. Dnešní čtenář zde naleznou zásady tehdejších básníků a mnoho otázek, k nimž se teorie dramatu musí neustále vracet. Jsou to zásady, které mnoho autorů přepracovává a rozvíjí, ale jejich základ je stále stejný, a proto je možné náznaky těchto prvků nalézt ve většině dramát, která kdy vznikla.

5. Didaktické zhodnocení

Poznatky z této bakalářské práce lze použít i při výuce českého jazyka na druhém stupni základní školy. Konkrétněji při výuce literatury, kdy se probírá drama jako literární žánr, nebo při hodinách, ve kterých se mluví o antické literatuře či realistickém dramatu v 19. století.

Jelikož *Poetika* je knihou poměrně složitou, samotnou bych ji při výuce nepoužívala. Snažila bych se její části žákům předat právě skrze dramata, kterým budou lépe rozumět. Co tím myslím, uvádím na jednom konkrétním příkladu. Budeme-li s žáky rozebírat *Maryšu* a její tragický konec, můžeme odkazovat na dramata, o kterých bylo pojednáno v této práci, avšak nejen na *Gazdinu robu*, ale také na *Krále Oidipa*. Dovedeme-li pak žáky k tomu, co mají tato dramata společného, je jednoduché na ukázce z *Poetiky* demonstrovat teorii, o které Aristotelés mluví, a ukázat jim tak, že se jedná o prvek dramatu, který se nazývá drastický výjev. Tím, že budeme s žáky navrhovat další dramata, která mají také tragické konce, můžeme dospět k tomu, že je to prvek, který se nalézá ve všech tragédiích, a že Aristotelův přínos je právě v tom, že drastický výjev jako první definoval. Na to lze navázat informací o tom, že *Poetika* má zejména zakladatelský význam, protože je zde, jako v prvním díle, podána alespoň částečná teorie dramatu. Poté můžeme žáky seznámit s dalším prvkem, který *Poetika* obsahuje, a společně se ho snažit nalézat v probíraných dramatech. Zvolíme-li v tento moment opačný postup než v předchozí části, hodinu učiníme zase o něco přitažlivější.

Možností využití této tematiky v hodinách českého jazyka je několik. Domnívám se, že je možné poznatky z této práce využít mnoha zábavnými formami, ať už se jedná o příklad, který jsem zde uvedla, zapojení pracovního listu nebo využití některé z metod dramatické výchovy, které se k této látce nabízejí.

6. Závěr

V této práci jsem se zabývala základní charakteristikou teorie dramatu, která byla nutná pro definici některých pojmů, jež jsem v práci používala, z důvodu, aby bylo možné podat co nejsrozumitelnější výklad. Samostatnou podkapitolu jsem věnovala prvkům dramatu, stavbě dramatu nebo vývoji dramatu ve světě i u nás.

Cílem práce byla snaha o vyznačení toho, nakolik je jednoznačná a srozumitelná Aristotelova teorie, která je popisována v jeho *Poetice*, a jak se uplatňuje v dílech *Král Oidipús* od Sofokla, *Vojnarka* od Aloise Jirásky, *Maryša* od bratří Mrštíků a *Gazdina roba* od Gabriely Preissové.

Klíčovou částí práce je charakteristika jednotlivých prvků, které nalezneme v *Poetice*, a hledání, dokládání těchto prvků ve zmiňovaných dramatech. Pro tuto kapitolu bylo nezbytné nejprve se seznámit s jednotlivými dramaty a jejich stavbou, abych zde vymezila některé prvky a bylo snadnější na tyto části později odkazovat.

Při porovnávání dramát s *Poetikou* jsem využila poznatků získaných při jejich předchozím studiu. Hlavním záměrem bylo poukázat na nejpodstatnější prvky, kterými se Aristotelés zabývá, a ukázat, zda se tyto prvky v dramatech nalézají, či naopak. V této části práce byl potvrzený předpoklad, že v *Králi Oidipovi*, který vznikl před napsáním *Poetiky* a jenž si bere Aristotelés často za příklad, se nacházejí všechny prvky. Na rozdíl od dramát vesnického realismu, kde se vůbec nevyskytují části tragédie tak, jak o nich Aristotelés pojednává. Další části jsou zde velmi málo zřetelné a nejasně vymezitelné. Mezi ně například řadíme peripetii, anagnóris a vzbuzování soucitu a strachu. Od definování těchto prvků již uteklo přes dva tisíce let, změnily se formy umění i lidstvo samo, a proto je logické, že se významně proměnily i charakteristiky jednotlivých částí dramatu, avšak tato práce dokazuje, že v určité podobě jsou tyto prvky zastoupené i v dramatech z doby národního obrození. Je zřejmé, že je nalzáme, byť upravené, i v dílech dnešních dramatiků a že se s nimi budou muset vyrovnávat i další generace autorů.

V páté kapitole se nachází didaktické zhodnocení. Především se jedná o nástin toho, jak téma této práce lze využít při výuce českého jazyka na druhém stupni základní školy. Je zde uveden konkrétní příklad, jak lze jednotlivá dramata rozebrat, abychom došli k výsledku, že *Poetika* má velký význam a že prvky, které jsou v ní definované,

můžeme nalézt i v mnoha jiných dramatech. Jsou zde navržené i další metody práce.

Je nesporné, že Aristotelova teorie dramatu ovlivnila všechny teoretiky a autory, kteří se dramatem zabývali. Dodnes je nutné tuto teorii akceptovat a nějakým způsobem se s ní vyrovnávat. Ve výsledku i tato práce poukazuje na to, že prvky, o kterých Aristotelés píše před tisíci pěti sty lety, nalezneme, ač v omezené míře, i v dramatech, která pocházejí z 19. století. Je zřejmé, že i dramata vznikající v dnešních dnech obsahují tyto prvky a s velkou pravděpodobností se s nimi budou muset vypořádávat i další generace.

7. Seznam použité literatury

Primární literatura

ARISTOTELES., *Poetika*. Vyd. v Antické knihovně 1., celkem 8. Praha: Svoboda, 1996, 226 s. ISBN 8020502955.

JIRÁSEK, Alois. *Vojnarka*. Vyd. 1. Praha: Státní nakladatelství krásné literatury, hudby a umění, 1955. 261 s. Vybrané hry; 2.

MRŠTÍK, Alois a Vilém MRŠTÍK. *Maryša: drama v pěti jednáních s proměnou: děj na moravské dědině*. 5. vyd. Praha: J. Otto, [19--], 96 s.

PREISSOVÁ, Gabriela. *Gazdina roba*. 6. vyd. Praha: Orbis, 1956, 90 s.

SOFOKLÉS., *Tragédie*. 1. vyd. Přeložil Radislav Hošek. Praha: Svoboda, 1975, 623 s.

Sekundární literatura

BARTOŠ, Jaroslav. *Dějiny českého divadla*. I, Od počátků do sklonku osmnáctého století. Vyd. 1. Praha : Academia, 1968. 425 s. ISBN (váz.).

BERKA, Karel. *Aristotelés*. 1. vyd. Praha : Orbis, 1966. 201 s. Portréty ; sv. 14.

BORECKÝ, Bořivoj. *Nad dílem Sofokleovým*. In SOFOKLÉS., *Tragédie*. 1. vyd. Přeložil Radislav Hošek. Praha: Svoboda, 1975, 623 s.

BROCKETT, Oscar Gross. *Dějiny divadla*. Praha : Divadelní ústav : NLN, Nakladatelství Lidové noviny, 2008. 948 s. ISBN 978-80-7008-225-6.

CÍSAŘ, Jan. *Základy dramaturgie*. 1. vyd. (oba díly v jednom sv.). V Praze : Akademie múzických umění v Praze, 2009. 297 s. ISBN 978-80-7331-146-9.

FREYTAG, Gustav. *Technika dramatu*. Praha: Ústav pro učebné pomůcky průmyslových a odborných škol, 1944. Knihovna divadelního prostoru.

HAMAN, Aleš. *Úvod do studia literatury a interpretace díla*. 1. vyd. Jinočany: Nakladatelství H a H, 1999, 179 s. ISBN 8086022579.

HAMAN, Aleš. *Trvání v proměně: česká literatura devatenáctého století*. 1. vyd. Praha: ARSCI, 2007, 370 s. ISBN 9788086078717.

HOŘÍNEK, Zdeněk. *Drama, divadlo, divák*. 3., rozš. vyd. Brno : Janáčkova akademie múzických umění v Brně, 2008. 209 s. Skripta Divadelní fakulty. Velká řada. ISBN 978-80-86928-46-3.

HRABÁK, Josef. *Poetika*. 1. vyd. Praha: Československý spisovatel, 1973, 332 s.

JANÁČKOVÁ, Jaroslava. *Alois Jirásek*. 1. vyd. Praha : Melantrich, 1987. 581 s. Odkazy pokrokových osobností naší minulosti ; sv. 85.

JUSTL, Vladimír. *Bratři Mrštíkové*. 1. vyd. Praha : Divadelní ústav, 1963. 85 s. Drama, divadlo, dokumentace ; sv. 3.

LUKEŠ, Milan. *Umění dramatu*. 1. vyd. Praha : Melantrich, 1987. 225 s. Estetika divadelní a filmové tvorby.

MOCNÁ, Dagmar a Josef PETERKA. *Encyklopedie literárních žánrů*. 1. vyd. Praha: Paseka, 2004, 699 s. ISBN 807185669x.

MRÁZ, Milan. *Aristotelova Poetika, její východiska, význam, osudy a dějinné působení*. In ARISTOTELÉS., *Poetika*. Vyd. v Antické knihovně 1., celkem 8. Praha: Svoboda, 1996, 226 s. ISBN 8020502955.

MÜLLER, Vladimír. *Dramatická prvotina Gabriely Preissové*. In PREISSOVÁ, Gabriela. *Gazdina roba*. 6. vyd. Praha: Orbis, 1956, 90 s.

PAVLOVSKÝ, Petr. *Základní pojmy divadla: teatrologický slovník*. 1. vyd. Praha: Libri: Národní divadlo, 2004. 348 s. ISBN 80-7277-194-9.

PETRŮ, Eduard. *Úvod do studia literární vědy*. 1. vyd. Olomouc: Rubico, 2000, 187 s. ISBN 808583944x.

VLAŠÍN, Štěpán. *Slovník literární teorie*. Vyd. 2., rozš. V Praze : Československý spisovatel, 1984. 465 s.

WELLEK, René a Austin WARREN. *Teorie literatury*. Přeložil Miloš Calda. Olomouc: Votobia, 1996, 555 s. ISBN 8071981508.

ZÁVODSKÝ, Artur. *Gabriela Preissová*. 1. vyd. Praha : Divadelní ústav, 1962. 30 s. Drama, divadlo, dokumentace ; sv. 2.

ZÁVODSKÝ, Artur. *Drama jako struktura: Ideově-estetický rozbor 3 dramát*. Brno: Krajské kulturní středisko v Brně, 1971, 103 s.