



AKADÉMIA UMENÍ

**Fakulta dramatických umení  
Akadémie umení v Banskej Bystrici**

**ACTA**

**TEATRALIA**

**NEOSOLIENSIS**

**2016**

**číslo 2/2016**

# **ACTA TEATRALIA NEOSOLIENSIS**

**FAKULTA DRAMATICKÝCH UMENÍ  
Akadémia umení v Banskej Bystrici**

2016 © Akadémia umení v Banskej Bystrici, 2016

## **ACTA TEATRALIA NEOSOLIENSIS 2016**

Revue pre teóriu a dejiny divadla.

Vydáva Fakulta dramatických umení Akadémia umení v Banskej Bystrici.

Redakčná rada:

doc. PhDr. Ján Sládeček, PhD., dekan FDU AU – predseda

prof. PhDr. Oliver Bakoš, CSc., prof. Mgr.art. Ján Zavarský, doc. PhDr.

Michal Babiak, PhD., PhDr. Elena Knopová, PhD., PhDr. Silvia

Kováčiková, ArtD., PhDr. Andrej Maťašík, PhD., Mgr.art. Martin Timko,  
ArtD.

Recenzent: prof. MgA. Jan Vedral, PhD.

Toto číslo zostavil a zredigoval Mgr. Milan Zvada, MA

Príspevky neprešli jazykovou redakciou.

Vychádza v elektronickej verzii 2-krát ročne

ISSN 1339 – 780X

## OBSAH

Karol Čičmanec: Inscenačná tradícia slovenskej klasiky sedemdesiatych a osemdesiatych rokov 20. storočia na profesionálnych aj ochotníckych scénach (vybrané kapitoly)	3
Petra Babulicová: Profesionálne činoherné réžie Jozefa Bednárika	21
Daniel Straka: Inšpiračné zdroje pohybového divadla pre metodické postupy v pohybovej tvorbe adeptov herectva	41
Igor Timko: Úloha herca ako pedagóga pri formovaní mladých talentov (vybrané kapitoly)	59
Jana Fedešová: Zásady tvorivej spolupráce	67

# **Inscenačná tradícia slovenskej klasiky sedemdesiatych a osemdesiatych rokov 20. storočia na profesionálnych aj ochotníckych scénach (vybrané kapitoly)**

**Mgr. art. Karol Čičmanec**

## **ÚVOD**

Dejiny slovenského divadelníctva – vznik a kontinuálny vývoj divadla – sú od približne od polovice 19. storočia, neodmysliteľne spojené s Martinom aj turčianskym regiónom. V spoločenskom a kultúrnom priestore tohto nevelkého mestečka história potvrdzuje zvlášť úzke a kontinuálne prepojenie divadla z ochoty a profesionálneho divadla. Neprehliadnuteľných súvislostí, míľnikov či majákov je od úplných začiatkov konštituovania slovenského divadla v bohatej a osobitej histórii, predovšetkým v Martine, viac ako dost'.

V lineárnej línii zaznamenávame viaceré podstatné divadelnícke súvislosti práve s mestom Martin. Taká bola činnosť a pôsobenie Slovenského spevokolu už od jeho zrodu (1872). Rozvoj a rozmach ochotníckeho divadla postupne dospel na Slovensku vo vývojovej línii dvadsiatych rokov 20. storočia k založeniu významnej organizačnej a inšpirujúcej inštitúcie. Pre potreby rozmáhajúcich sa ochotníckych krúžkov po celom Slovensku vzniklo opäť v Martine, na pôde Matice slovenskej, Ústredie slovenských ochotníckych divadiel (ÚSOD 1922). Bolo iba otázkou prirodzeného vývoja, že letné augustové matičné slávnosti usporiadané pôvodne ešte z iniciatívy Slovenského spevokolu, prešli postupne pod egidu ÚSODu. Organizovali sa ako celoslovenské ochotnícke divadelné závody či preteky v Martine – Scénická žatva.

Z faktografického a historického hľadiska je zaujímavé, že každá z doposiaľ letmo pomenovaných udalostí či počinov spojených so slovenskými amatérskymi i profesionálnymi divadelnými dejinami má prirodzený presah až do aktuálnych martinských čias.

Neskorším následníkom a metodickým organizačným pokračovateľom ÚSOD sa koncom päťdesiatych rokov stalo Združenie divadelných ochotníkov Slovenska ako stavovská organizácia ochotníckych súborov i jednotlivcov. Za svoje sídlo si v kontinuálnej nadväznosti zvolilo Martin.

Ústredie slovenských ochotníckych divadiel má v dlhodobej a rôznorodej histórii ochotníckeho divadelníctva zásadný význam. Ten spočíva v koncepčnom iniciovaní

a praktickom zavedení systému súťaží divadelných krúžkov a súborov na Slovensku. Na tento odkaz nadviazala aj novodobo koncipovaná súťažná celoštátna prehliadka slovenských ochotníckych divadiel. V tradícii pôvodných divadelných pretekov, organizovaných niekoľko desaťročí ÚSOD (po prvej i druhej svetovej vojne), plynule pokračuje každoročná širokospektrálne štruktúrovaná súťaž slovenských ochotníckych divadelných súborov pod názvom Scénická žatva. Tento festival významne potvrdzuje skutočnosť, že amatérska divadelná tvorivosť na Slovensku naozaj dlhodobo súvisí s jedným mestom.

Pripomínanie martinských súvislostí v procese vývoja slovenského ochotníckeho divadelníctva na tomto mieste smeruje práve k nezvyčajnému fenoménu pravidelnej, koncepcnej spolupráce divadelníkov z divadelnej profesie na pôde divadla v Martine a hrania divadla z ochoty v súboroch na dedinách regiónu Turiec. Určite je to svojím spôsobom ojedinelá, obdivuhodná a dlhodobá tradícia, svojou vytrvalosťou aj mimoriadna – v celoslovenských pomeroch nie vždy a všade v takom rozsahu vídaná. V tomto kontexte je na mieste otázka, odkiaľ sa v martinskom divadle u profesionálnych tvorcov nabrala a udržala taká bohatá tvorivá invencia a neutíchajúca chuť k spolupráci s ochotníkmi. Akoby to v tomto divadle bolo nepísaným pravidlom a tvorivá potreba stretávať sa s ochotníkmi, hrajúcimi divadlo z ochoty v turčianskych dedinách, vznikala celkom prirodzene a spontánne. Táto potreba je prítomná v rôznych generáciách martinských profesionálov. Z pôvodne Slovenského komorného divadla pri vzniku sa neskôr stalo Armádne divadlo, potom Divadlo SNP, a napokon opäť Slovenské komorné divadlo. Tradičná tendencia k spolupráci s ochotníkmi bola v martinskom divadle živá neustále.

Zo vzájomných umeleckých aj ľudských stretnutí pri príležitosti naštudovania a nacvičovania spoločných inscenácií hier sa v priebehu desaťročí a mnohých divadelných ochotníckych sezón učili viaceré ochotnícke herecké generácie. K silnej tradícii patrí dlhodobá profesionálna spolupráca v takých ochotnícky silných a divadlom žijúcich obciach ako sú a boli Dražkovce, Sklabiňa, Dubové, Turany, Žabokreky, Belá – Dulice, Necpaly, Lipovec, Turčianske Kľačany, Bystrička, Blatnica, Kláštor pod Znievom, Martin a iné obce Turca. Z martinského divadla prichádzali za ochotníkmi do turčianskych obcí približne od šesťdesiatych rokov minulého storočia profesionáli rôznych umeleckých profesií – dramaturgovia, režiséri, herci i scénografi. Zoznam mien predstavuje celý rad rozmanitých divadelných osobností, prichádzajúcich a odchádzajúcich členov profesionálnych divadelníkov, ktorí patrili medzi tých najlepších v martinskom divadle.

Na začiatku bohatej a úspešnej tradície stojí významný dramaturg martinského profesionálneho divadla Igor Galanda (1929-1990) ako prvovelec spolupráce so skromnými

a talentovanými ochotníkmi z Dubového. K nemu sa v tejto obci postupne pripájali nezabudnuteľnými výkonmi a výraznými úspechmi režisér Ľubomír Vajdička (1944) v tvorivom tandeme so scénografom Jozefom Cillerom (1942). Neskôr sa v tejto obci výrazne zapísala dvojica hercov Peter Bzdúch (1955-2012) a Ján Kožuch (1948). a tiež ešte generačne o poznanie mladší Braňo Matuščin (1971). K ochotníkom v Turanoch patrili neodmysliteľne celé desaťročie herec Ľubomír Paulovič (1952), pred ním tam významne divadelne pôsobil dramaturg Ondrej Šulaj (1949) a herec Michal Gazdík (1951). V Belej - Duliciach sa za niekoľko desaťročí pod spoluprácu podpísali herci Martin Kolesár (1928), Juraj Benčík (1967), Juraj Predmerský (1957), Peter Bzdúch; úspechy zaznamenal režisér Matúš Ol'ha (1959), niekoľko inscenácií neskôr vytvoril tiež mladý režisérsky elév Tibor Kubička (1976). S ochotníkmi z Bystričky pracovali postupne niekoľko tvorivých sezón herci Anton Januš (1928-2001) a František Výrostko (1954). V Dražkovciach a Žabokrekoch výrazne pôsobili viac sezón herci Štefan Mišovic (1921-2008) a Štefan Halas (1935). Zoznam martinských profesionálnych spolupracovníkov, ktorí umelecky pôsobili v turčianskych ochotníckych súboroch, by nebol úplný bez mien režisérov ako Peter Scherhauser (1942-1999), Stanislav Párnický (1945), Ivan Petrovický (1933-2009), Roman Polák (1957), výtvarník a scénograf Jozef Ciller (1942), Peter Klaudíny (1952), Jaroslav Valek (1958), Mária Cillerová (1943), Viliam Hriadel (1945) či herečka Ľubomíra Krkošková (1960), herci Matej Landl (1963) a Marián Geišberg (1953).

Významnú a pozoruhodnú zložku divadelnej spolupráce tvorilo a tvorí nepochybne účasť profesionálov na kreovaní dramaturgie hier v ochotníckych súboroch. Nezanedbateľnou súčasťou je výber z pôvodnej dramatickej tvorby slovenských autorov ako spomína Jozef Ciller: „Zmysluplná práca potrebuje profesijný základ, možnosti uplatnenia, princíp dopytu a ponuky. Až na základe vstupu do týchto súvislostí sa budujú silné, dlhodobé vzťahy. Dotyk s amatérskou sférou slovenského divadla bol vždy spojený s prvými krokmi, mimoriadne talentovanými režisérmí. Najsilnejšie a logicky najčastejšie projekty vznikli v Púchove, kde som prežil mladosť a maturoval. Taktiež v Brezne, kde sme spolu s Petrom Scherhauserom vytvorili výskumnú workshopovú dielňu slovenskej klasiky. Samozrejme, aj ďalšie spojenia s amatérskymi divadlami v Bratislave, Dubnici, Spišskej Novej Vsi a celého Turca boli naplnené zmysluplným hľadaním. Logicky ďalšie silné puto vzniklo v Martine, kde som hneď po škole dostal angažmán v divadle Slovenského národného povstania. Tu bolo veľké obdobie režisérov: Vajdičku, Poláka, Párnického, Galandu, Halašu. Pracoval som tu aj s detskými kolektívami a úžasné projekty sa nám podarili aj s bábkarskými ochotníkmi. Zažil som ešte jeden zvláštny, tajuplný ostrov divadla. S ochotníkmi z Dubového. Práve

oslávili sto rokov existencie. Bola to najmenšia dedinka, v ktorej som pracoval. Dubové malo v časoch mojej mladosti okolo šesťsto obyvateľov. Absolútnym unikátom bolo, že každá rodina v obci bola zviazaná s prípravou novej premiéry. To by vyžadovalo esejistické spracovanie. Podarilo sa tu pár unikátnych scénografických projektov. Jeden model Fonvizinov – Brigadier je vo vlastníctve v Divadelnom ústave v Bratislave.”<sup>1</sup>

Veľký podiel na napredovaní slovenského divadla mali poprední divadelní profesionáli – Vladimír Štefko, Anton Kret, Milan Polák, Martin Porubjak, režiséri Ľubomír Vajdička, Peter Scherhauser, scénografi Jozef Ciller, Ján Zavarský, Jaroslav Válek, herec a režisér Jozef Bednárík, Karol Horák, trojica scénograf Štefan Hudák, dramaturg a režisér Štefan Olša a Jozef Pražmári. Spomínaní divadelníci viedli s ochotníckymi súbormi rozsiahle, v dnešnom ponímaní „workshopové“ podujatia. Tu je nevyhnutné pripomenúť jedinečný zástoj spomínaného Petra Scherhausera. Z pohľadu repertoáru prestalo byť slovenské ochotnícke divadlo závislé od profesionálneho divadla. Neraz sa stávalo, že novinky slovenskej dramatickej spisby inscenovali ochotníci skôr než profesionálne divadlá, alebo uviedli hry, ktoré si profesionálne divadlá nešli mali. Niektoré ochotnícke inscenácie tohto obdobia sa stali doslova udalosťami slovenského divadelného diania. Profesionálni divadelníci, ktorí vstúpili do ochotníckeho divadelníctva, odštartovali éru štylizovaného, neliterárneho a syntetického divadla. Vo svojej umeleckej tvorbe poukázali na to, že v divadle nemusí byť len slovo hlavným nositeľom významov a ideového posolstva, ale že divadlo môže pôsobiť ako synkretický a syntetický útvar, v ktorom je nevyhnutné zrovnoprávniť všetky výrazové prostriedky – slovo, pohyb, výtvarné a hudobné zložky, tempo, rytmus a priestor. Inscenácie prestali byť už len vyrozprávaním príbehu a portrétom hlavných postáv. Dramaturgická a režijná práca sa integrovala do celistvého a cieľavedomého procesu hľadania témy, ktorá rezonuje s tvorcami, dobou a spoločnosťou, a inscenácia sa tak stáva spomínaným významovým gestom tvorivého kolektívu. Podstatné bolo, že mladí profesionáli nespolupracovali s hociktorým ochotníckym súborom a naopak, ochotníci s akýmkoľvek dostupným profesionálnym divadelníkom. Vo funkcii režisérov často vystupovali profesionálni herci. Vytvorilo sa tak spoločenstvo s príbuzným názorom a spoločným výhľadom smerom k umeleckému dielu.

Nedochádzalo k pretváraniu divadelnej poetiky, ale predovšetkým sa využívali prirodzené sklony a dispozície kolektívu. V iných prípadoch vznikol súbor, ktorý od začiatku režisér formoval na svoj obraz. Tak to bolo aj v prípade Divadla zo Zelenča a jeho režiséra

<sup>1</sup> CILLER, Jozef <[ciller.jo@gmail.com](mailto:ciller.jo@gmail.com)>. *Otázky* [elektronická pošta]. 21. 3. 2013 [cit. 30. 4. 2013]. Správa pre: Karol Čičmanec <[cicmanec@divadlomartin.sk](mailto:cicmanec@divadlomartin.sk)>. Osobná komunikácia.

Jozefa Bednáríka. Historicky išlo o novú fázu vývinu ochotníckeho divadla, v ktorej sa nebudovalo už len ochotnícke divadlo ako také, i keď na solídnej úrovni, ale budovala sa aj vyhnanená poetika súboru.

Podobne rešpektoval dispozície ochotníckeho súboru aj martinský režisér Ľubomír Vajdička. So súborom Domu kultúry Makyta v Púchove, najvýraznejším a najúspešnejším reprezentantom psychologicky podmieneného divadla, naštudoval v roku 1974 Leonovov Zlatý koč. Zámerne si vybral hru, ktorá umožnila využiť potenciál púchovského disponovaného hereckého kolektívu. Ako sám hovorí: „Úspech mojich prvých neprofesionálnych réžií spôsobil, že som sa stal dvadsaťštyriročný ochotníckou režisérskou legendou, to samozrejme žartujem, ale je pravda, že som bol vtedy v Hronove dosť populárny – ten úspech ma ale dostal do martinského divadla, k profesionálnej réžii. Vetu o väčšej slobode a voľnejších rukách počúvam dosť často, myslím, že je to klišé. Samozrejme, ochotníci majú veľmi často nemalé limity v herectve, ale väčšinou to nahrádzajú bohatým ľudským obsahom – a preto som divadlo s nimi robil rád. A väzby, ktoré vznikli vtedy, trvajú dodnes.”<sup>2</sup>

Za zmienku nepochybne stojí aj spolupráca Ľubomíra Vajdičku, Igora Galandu a Ondreja Šulaja s dedinským súborom na Dubovom. Tento súbor sa vďaka spolupráci s martinskými profesionálnymi divadelníkmi prebojoval až do kategórie A.

Naštudoval napríklad Fonvizinovo Brigadiera (1971), Chalupkovu Trinástu hodinu (1977). Podarilo sa im využiť insitujúce herecké tendencie smerujúce k ansámblovému, štylizovanému a grotesknému divadlu. Rovnako podobné tendencie použil Ondrej Šulaj vo vrcholnej dubovskej inscenácii Katajevovej hry Kvadratura kruhu (1975). Pochopiteľne, využívať iba vlastné dispozície súboru by pre tvorivý vývoj hereckého kolektívu nepostačovalo, a tak existujú svedectvá o tom, že hosťujúci profesionálni režiséri cieľavedome rozširovali vyjadrovací diapazón hereckého súboru v snahe formovať jeho poetiku. V procese prerodu ochotníckeho divadla pod vplyvom profesionálov sa ocitlo aj divadlo Hviezdoslav zo Spišskej Novej Vsi odchované na tradičnom realistickom divadle. Trojica profesionálov – režisér Jozef Pražmári, scénograf Štefan Hudák a dramaturg Štefan Oľha tu naštudovali Solovičov Zlatý dážď (1977). Táto inscenácia bola považovaná za nevšedné a pôsobivé arénové divadlo s výraznými, odokrytými publicistickými akcentmi.

---

<sup>2</sup> VAJDIČKA, Ľubomír <>. *Otázky* [elektronická pošta]. 24. 1.2013 [cit. 30. 1.2013]. Správa pre: Karol Čičmanec <cicmanec@divadlomartin.sk>. Osobná komunikácia.

# 1. NÁVRATY DO MINULOSTI OCHOTNÍCKEHO DIVADLA NA SLOVENSKU

Slovenské divadlo, a teda divadelné umenie, dnes delíme na dve samostatné divadelné zložky – na profesionálne a amatérske resp. ochotnícke. Za amatérske bolo považované divadlo vykonávané z lásky (latinsky *amo-*, *amare*: milovať, mať rád, rád niečo robiť), z ochoty, a nie za plat, preto ochotnícke. Divadlo vykonávané z profesie je preto označované ako profesionálne (latinsky *professio*: živnosť, teda zamestnanie). Ochotnícke divadlo bolo predchodcom divadla profesionálneho a položilo základ pre vývoj divadelníctva ako takého, preto je potrebné si uvedomiť, že práve divadlo profesionálne by bez ochotníckeho divadla pravdepodobne nevzniklo. Rozdiel medzi týmito dvomi zložkami znamená predovšetkým rozdiel s prihliadnutím na umeleckú úroveň, prípadne rozdiely v zainteresovaní divadelných tvorcov na divadelnej tvorbe, a to predovšetkým z pohľadu existenčného. Ochotnícke divadlo vzniklo predovšetkým za účelom stretávania sa ľudí z oboch strán divadelnej rampy. Je teda nevyhnutné spomenúť rozdiel medzi ochotníckym divadlom a ľudovou kultúrou vzhľadom na to, že ochotnícke divadlo malo omnoho vyvinutejšiu formu divadelnej organizácie než ľudová kultúra, ľudové divadlo.

Ľudové divadlo je všeobecne považované za divadlo typov. Množstvo záznamov a výskum ľudových hrových útvarov v rámci Slovenska to len potvrdzuje. Herci prirodzene vychádzali zo základne tradovaním duchovných ustálení. Priamo v predstaveniach ich následne rozohrávali v rámci vlastných improvizáčnych možností a čerpali z odpozorovaných individuálnych stvárnení, no najmä z čítania životopisov svätých a z kázni pri náboženských obradoch. Ľudové hry nemali konkrétne vyhradený priestor, budovu, kde by sa systematicky hrávali. Tieto hry protagonisti predvádzali vo vlastných domoch, za prítomnosti obecnstva, a to vo forme dialogizovaného útvaru. Vyzývali ľudí k vzájomným stretnutiam, rozvíjali ich komunikáciu, mali istú periódu – harmonogram.

Snáď najznámejšou ľudovou hrou bola už v 13. a 14. storočí Hra o Dorote. Najstaršou zachovanou písomnou zmienkou je pôvodná latinská *Legenda aurea*, v preklade Zlatá legenda z 13. storočia. Svätá Dorota pochádzala z Cezarey v Rímskej ríši za panovania cisára Diokleciána. V roku 304 po Kristovi bola odsúdená na smrť, lebo sa odmietala vzdať viery a vydať sa za zástupcu vladára, v domácom pojme slova označovaného titulom kráľ. Dorota oponovala kráľovi a odmietla ho preto, aby uchránila svoju vieru pred pohanstvom, ale ešte väčšmi preto, aby sa vzbúrila proti panskej svojvôli. Dorota bola popravená v období posledného veľkého prenasledovania kresťanov na území Rímskej ríše, ktoré rozpútali jej

úradníci a pod zámienkou potláčania viery v Krista vykonávali popravy podľa svojho záujmu. Obeta Doroty neupadla do zabudnutia a jej úcta sa udržiavala najmä na území západnej Európy, no taktiež na východe v názve postavy Paraskivy. V povedomí slovenského ľudu sa uchovala v podobe legiend a piesní. Dorotina násilná smrť dostala aj dramatickú podobu pretvárajúcu stredoveký námet Legendy aurea. Pre kresťanstvo mala táto hra viacrozmerový význam a v období baroka sa rozšírila predovšetkým v krajinách strednej Európy. Z historického hľadiska je dôkazom pretrvávajúceho povedomia o ranom prenasledovaní kresťanov. Z dramaturgického hľadiska a z hľadiska interkultúrnych väzieb bola prameňom, pôvodnou hrou duchovného divadla, čím ponúkala a ponúka podnety na vzájomné obohacovanie vo vzťahu kresťanstva k divadlu a naopak. Hra o Svätej Dorote sa stala inováciou motívov viacerých krajových variácií slovenského ľudového divadla a jeho poetiky. Do polovice 20. storočia sa na Slovensku hrávala pravidelným cyklickým prevádzaním, vždy na konci januára a začiatku februára, poznáme ju aj pod názvom Hra o svätej Dorote a chodenie s Tomfilom, či chodenie s Deofilom, Kráľovská hra. V súčasnosti oživa vo folklórnych skupinách aj mimo tohto času.

Na Slovensku sa aktualizovala na spôsob kontaktného predstavenia predovšetkým na Horehroní, ale aj na strednom a západnom Slovensku napriek tomu, že ju komunistický totalitný režim v minulom storočí vytlačil z divadelných scén ako nástupníkov pôvodnej ľudovej kultúry, uchovávajúcich nielen spev a tanec, ale aj divadlo. Z hojného výskytu martýrskych hier stredoveku v Európe sa táto hra na Slovensku etablovala ako jediná. V tejto súvislosti je nutné pripomenúť, že prvý, kto sa pokúsil o rekonštrukciu tejto hry na Slovensku bol prof. Martin Slivka (1929-2002), ktorý sa viac ako 40 rokov zaoberal problematikou slovenského ľudového divadla. Túto hru zmapoval a nafilmoval v obci Hriňová.

Vývoj a zdokonaľovanie divadla na Slovensku závisel od momentálnej životnej úrovne obyvateľstva a hospodárskeho rozvoja, no najmä od momentálnej politickej situácie pod vplyvom tej-ktorej vládnucej triedy. „Forma divadelnej ustanovizne teda vždy zodpovedá úlohám, ktoré na divadlo kladie ideológia vládnucej triedy.“<sup>3</sup>

Ak hovoríme o forme ustanovizne slovenského divadelného umenia, v takomto prípade podmienil vznik ochotníckeho divadla na Slovensku práve príliv idey západoeurópskeho kapitalizmu, ktorý prevažoval nad remeselníctvom na našom vidieku, ale i v mestách. Na Slovensku boli často organizované zájazdy maďarských a nemeckých kočovných spoločností, i keď je dôležité pripomenúť, že tieto spoločnosti neboli faktorom,

---

<sup>3</sup> CESNAKOVÁ A KOLEKTÍV, 1987, str. 184 (archív SKD Martin)

ktorý by mal výraznejší vplyv na vývoj slovenského ochotníckeho divadla. Najvýraznejší vplyv na slovenské ochotnícke divadlo malo české divadlo, hoci nie priamo. Bola to slovenská mládež študujúca v Čechách, ale i v dnešnom Rakúsku a Maďarsku. Táto mládež pochádzala prevažne zo slovenského vidieka, kde sa stále uchovávala ľudová divadelná kultúra.

Je dôležité pripomenúť, že slovenské ochotnícke divadlo malo v dejinách Slovenska významný zástoj, a to nielen z pohľadu sociálno-estetického. Bolo hlavným šíriteľom divadla v národnom jazyku. „V prvých ochotníckych predstaveniach bolo divadlo spojené so školou i kostolom, s učenosťou a mravnosťou, poučovaním a vychovávaním.“<sup>4</sup>

Ochotnícke divadlo bolo taktiež nasledovníkom školského divadla s dlhodobou tradíciou na území Slovenska. Divadlo v školách bolo súčasťou vyučovacieho procesu. Žiaci a študenti sa prostredníctvom školského divadla učili mravnosti a spoločenskému vystupovaniu. Zdokonaľovali sa v cudzích jazykoch, najmä v latinčine. Za príklad stojí Necpalská latinská škola. V jej učebných osnovách bola aj školská dráma, cvičenia v rétorike. Študenti boli povinní najmä na záver roka vystupovať verejne.

Za dátum vzniku ochotníckeho divadla na Slovensku divadelní historici považujú 22. august 1830. V tento deň sa v Liptovskom Mikuláši odohrala premiéra veselohry Jána Chalupku (1791-1891) v biblickej češtine pod názvom Kocaurkowo, anebo: Gen abychom w hanbě nezůstali, pri zrode ktorej stáli mikulášski študenti pod vedením vydavateľa kníh Gašpara Féjerpataky-Belopotockého (1794-1874). Tento organizátor divadelného života v Liptovskom Mikuláši hral v Chalupkovej veselohre aj hlavnú postavu a zároveň bol „mozgom“ celého umeleckého diela. Belopotocký sa snažil prostredníctvom Jána Chalupku prihovoriť ubiedenému slovenskému ľudu prevažne na dedinách a v mestečkách. Je známe, že mestá a „paláce“ obchádzal. Od tohto momentu sa teda začínajú písať dejiny slovenského ochotníctva.

Ochotnícki herci a tvorcovia na javisku hrali v biblickej češtine, texty prispôbovali svojej výslovnosti, slovakizovali ich. Hlásili sa do slovenskej rodiny. Tento historický fakt je zároveň dôkazom toho, že neodmysliteľnou súčasťou v tvorbe slovenských ochotníkov mohol byť len národný jazyk, teda jazyk slovenský.

---

<sup>4</sup> ČAVOJSKÝ, L. ŠTEFKO, V. Slovenské ochotnícke divadlo 1830-1980, Bratislava: Obzor, 1983, s. 13.

## Vznik ochotníckych spolkov na Slovensku

Podľa historických zápisov sa stal prvým divadelným strediskom Liptovský Mikuláš. Pod zanietým vedením Belopotockého, inšpirovaného najmä českou dramatikou, jednalo sa poväčšine o frašky a veselohry. Belopotocký bol oddaný tomuto divadlu nepretržitých trinásť rokov (1830-1843), počas ktorých naštudoval 35 predstavení. Takmer všetky predstavenia sa odohrali na mikulášskom javisku. Medzi najhrávanejších autorov patrili počas Belopotockého tvorby: J. K. Tyl (1808-1856), J. N. Štěpánek (1783-1844), V. K. Klicpera (1792-1859) a iní. Zo slovenských autorov Belopotocký inscenoval iba J. Chalupku. Obdivuhodné je, že G. F.-Belopotocký v tomto divadle nielen tvoril. Svojím zástojom suploval vtedy ešte nepomenované divadelné funkcie. Bol režisérom, zároveň scénografom, manažérom, umeleckým šéfom, inšpicentom, skrátka – vedel pracovať na každom poste, ktorý vtedajšia štruktúra divadla vyžadovala.

Neskôr v roku 1845 založil Ján Francisci-Rimavský (1822-1905) v Levoči Rimavskú jednotu mládeže slovenskej. Jej účelom bolo prostredníctvom divadla osloviť študentov, ktorí sa dovtedy často venovali rôznorodým aktivitám. „Divadlo malo študentov odpútať od vysedávania pri pive, ušľachtilo vyplňať ich voľný čas, ale aj cibriť spoločenské vystupovanie, estetický cit, rozširovať umelecký rozhľad a živiť národné cítenie.“<sup>5</sup> Ich prvou naštudovanou hrou bolo taktiež Kocúrko od Janka Chalupku. Tento súbor bol chlapčenský.

Veľmi podobný bol svojim zameraním súbor v Nemeckej, dnes Partizánskej Ľupči. Učítelia, ktorí ho založili, menovite Matej Bohuš, Daniel Krman a Jozef Dvorský, postavili repertoár na veselohrách a fraškách. Zámerom tohto súboru bolo predovšetkým viesť mládež k disciplíne a vzdelanosti.

Za pozornosť nepochybne stojí vznik Slovenského národného divadla nitranského v Sobotišti pod vedením učiteľa Samuela Jurkoviča (1796-1873). Jednalo sa o spolok bratislavských študentov, ktorí nemohli hrať divadlo pred očami svojich profesorov, a tak sa presídlili na vidiek do Sobotišťa.

Spoločným zámerom všetkých týchto súborov a spolkov bolo myslieť národne a rozvíjať svoj materinský jazyk. Slovenské ochotnícke divadlo sa rodilo predovšetkým v mestečkách, v školskom a remeselnom prostredí, a zriedka na dedinách.

Pri zrode ochotníckych divadiel boli práve študenti zo školských centier. Títo šírili ochotnícku tradíciu vo Zvolene, v Dolnom Kubíne či v Modre. V Martine zorganizovali študenti prvé predstavenie v roku 1839 podobne ako v ostatných mestečkách, kde sa

---

<sup>5</sup> ČAVOJSKÝ, L. ŠTEFKO, V. Slovenské ochotnícke divadlo 1830-1980, Bratislava: Obzor, 1983, s. 27.

slovenskí vzdelanci, študujúca mládež a časť remeselníkov či gazdov pokúsili o vytvorenie čo najlepších podmienok pre takéto podujatia. Študujúca mládež a Štúrovi žiaci tu odohrali do roku 1844 hry českých autorov a Janka Chalupku. Boli to roky pred vypuknutím revolúcie a divadlo k nej svojím vývojom smerovalo. Divadlo malo v tomto období tendenciu byť revolučným a generácia romantikov sa snažila vplývať na spoločnosť svojím sociálnym, spoločenským a kultúrnym cítením.

V roku 1848 vypukla revolúcia, ktorá cenzúrou pozastavila činnosť viacerých ochotníckych spolkov. V prípade mesta Martin sa pravdepodobne divadlo od roku 1844 do roku 1850 verejne nehralo, neexistujú o tom žiadne písomné zmienky. Témou divadla už nesmela byť politika ani náboženstvo. Vďaka zástoju divadla ako nositeľa národného buditeľstva začala cenzúra slabnúť a na ochotnícke scény sa opäť vrátila sloboda, no napriek tomu divadlo nebolo považované za centrum zábavy a rozptýlenia.

## **2. SLOVENSKÝ SPEVOKOL V MARTINE**

22. februára 2016 uplynulo 144 rokov od založenia Slovenského spevokolu, krúžku, ktorý pestoval spev a divadlo. Pri jeho zrode bolo práve ochotnícke divadlo, ktoré prešlo niekoľkými vývojovými fázami. Najprv to bolo študentské divadlo a rôzne divadelné pokusy pred založením spolku (1839-1871), neskôr jeho založenie až po postavenie Národného domu (1872-1890). Po postavení Národného domu nasledovalo obdobie sústredenej ochotníckej činnosti, ktoré trvalo až do vypuknutia prvej svetovej vojny (1890-1914). Ďalšia etapa v rokoch 1918-1944 je etapou práce Slovenského spevokolu v oslobodenej vlasti, a táto vrcholí založením profesionálneho divadla v Martine. Poslednou etapou je etapa jeho pomalého zániku, ktorá končí v roku 1951.

„22. február 1872 bol oným dňom, keď sa začala písať nová história organizovaného ochotníckeho krúžku na Slovensku, ktorý mal svoje stanovy, bohatý a cieľavedomý program. Slovenský spevokol sa stal pevným a organickým spojením divadelných úsilí v Martine pred týmto dátumom a znamenal pre celé slovenské ochotníctvo nielen vzor a oporu, ale stal sa aj centrom kultúrneho diania tej doby. Zástož Slovenského spevokolu v súvislosti s kultúrnymi snahami a ambíciami nášho národa je skutočne ojedinelý a jeho členovia po niekoľko

generácií významne prispievali do pokladnice kultúrneho, národného a spoločenského rozvoja.<sup>6</sup>

Najvýznamnejšou etapou, obdobím v histórii Slovenského spevokolu, je bez pochyb obdobie pred rokom 1872, keď tento spolok pracoval v neznesiteľných podmienkach po Rakúsko-uhorskom vyrovnaní v roku 1867, a to počas celých 46 rokov. Bola to viac než polovica rokov jeho existencie. Počas týchto rokov a najmä po vyhlásení Memoranda národa slovenského (1861) sa práve v Martine začali koncentrovať priaznivci slovenského národa. V tomto stredoslovenskom mestečku založili roku 1863 Maticu slovenskú, neskôr v roku 1867 tu vzniklo jedno z prvých troch slovenských gymnázií. V roku 1868 zriadili v Martine prvú Slovenskú sporiteľňu, v roku 1869 založili spolok slovenských žien Živenu, v roku 1870 začal svoju činnosť Kníhtlačiarsky spolok.

Práve činnosť Matice slovenskej veľkou mierou prispela k tomu, aby Slovenský spevokol vznikol. Malo sa jednať o spolok, ktorý sa bude venovať predovšetkým spevu a spoločenským besedám, no divadlo sa zakrátko stalo jeho neoddeliteľnou súčasťou. Je nevyhnutné pripomenúť, že systematická činnosť martinských ochotníkov umožnila už v roku 1871 uskutočniť šesť predstavení, a tak prikročiť ku konkrétnemu činu – takýto spolok založiť.

Na jeho vzniku sa podieľalo 20 zakladateľov, ktorí v tom istom roku podali žiadosť na Ministerstvo vnútra Rakúsko-uhorskej monarchie o schválenie stanov a povolenie spolku – Slovenský spevokol v Turčianskom svätom Martine. Stanovy boli schválené 9. februára 1872. O necelé dva týždne sa uskutočnilo valné zhromaždenie, na ktorom zvolili funkcionárov Slovenského spevokolu na čele s predsedom Žigmundom Melfelberom (1843-1923), ktorý bol martinským advokátom. Historicky prvý predseda spolku sa o pár mesiacov funkcie vzdal, a tak sa uskutočnilo 27. apríla 1872 mimoriadne valné zhromaždenie. Do funkcie predsedu bol zvolený Pavol Mudroň (1823-1914), tiež advokát, známy ako výborný rečník, ktorý túto funkciu vykonával až do svojej smrti.

Slovenský spevokol bezprostredne po svojom vzniku nadviazal na predchádzajúcu prácu martinských ochotníkov. Mal ohromný vplyv na vedomie širšej slovenskej pospolitosti. Jeho zakladatelia si uvedomovali význam svojej činnosti. Usporadúvali divadelné predstavenia, rôzne besedy, večierky a po zatvorení Matice slovenskej sami organizovali tradičné augustové slávnosti. Tento spolok existoval zo začiatku v priestoroch, ktoré poskytli martinské hostince. Neskôr pôsobil v budove Matice slovenskej, no po jej zatvorení bol

---

<sup>6</sup> GALANDA I. a spol., Bulletin 100 rokov Slovenského spevokolu v Martine, Martin: Neografia, 1972 s. 1.

Slovenský spevokol nútený vrátiť sa do pôvodných priestorov. „Malé priestory v hostinci u Peterkov a o niečo lepšie u Ivankov, vystriedali za „Slovenskú svetlicu“ v budove Matice slovenskej. No po zatvorení Matice a zhabaní všetkého jej majetku, znovu sa museli vrátiť do Ivankovskej dvorany...“<sup>7</sup>

Preto po trinástich rokoch od založenia Slovenského spevokolu podal vtedajší predseda divadelného odboru Andrej Sokolík (1849-1912) podnet na získanie primeranej miestnosti pre tvorbu, so zámerom vybudovania vlastnej budovy. Od sna k realizácii nebolo ďaleko. Členovia Spevokolu, ale i mnohí iní národovci sa rozhodli, že postavia Národný dom, v ktorom bude miestnosť pre divadlo, knižnicu a Turčianske kasíno. Zakladatelia vtedy ešte netušili, že jeho budúcnosťou bude stelesnenie túžby po svojbytnosti, že sa stane pre ďalšie generácie jedným z najvýznamnejších stredísk kultúrneho, politického i spoločenského života.

S uskutočňovaním zámeru sa začalo 20. marca 1887 pod vedením Matúša Dullu (1846 - 1926). Ustanovili dočasný správny výbor pre výstavbu Národného domu. Prvou podmienkou pre realizáciu takéhoto diela bola výstavba budovy, ktorá bude centrom pôsobenia vzdelancov, pre národné a kultúrne myslenie. Druhou podmienkou bola skúsenosť, ako dielo uskutočniť so zapojením verejnosti. No zároveň vylúčiť riziko, aby ho vtedajší uhorskí mocipáni nemohli zatvoriť ako v prípade prvej budovy Matice slovenskej. Prvá matičná budova bola pritom vybudovaná zo zbierok národa. Zakladatelia a členovia spolku stavbu nepovažovali len za záležitosť Martina a regiónu Turca. Zámer bol omnoho vyšší, uvedomovali si celoslovenský význam a prospech pre celý národ a jeho kultúru. V priebehu roka sa podarilo najmä vďaka širokej verejnosti na celom Slovensku zozbierať dostatočné množstvo financií, aby sa na jar roku 1888 mohlo začať stavať.

### **Národný dom**

Vďaka úsiliu funkcionárov a verejnosti sa podarilo vybudovať Národný dom. Zamýšľané pomenovanie Národný dom uhorské úrady zakázali. Prvé predstavenie sa teda odohralo 31. decembra 1889 v rámci tradičného Silvestrovského večierka za účasti hostí z Martina a širšieho okolia – v Dome. Slovenskí ochotníci tak nadobudli prvý, a v tej dobe jediný, divadelný stánok. V roku 1886 postavili v Bratislave honosnú budovu mestského divadla. Žiaľ, táto neslúžila slovenskej kultúre, ale kultúre maďarskej a nemeckej. Bola

---

<sup>7</sup> GALANDA I. a spol., Bulletin 100 rokov Slovenského spevokolu v Martine, Martin: Neografia, 1972 s. 3.

postavená pod záštitou maďarských vládnych a finančných kruhov. Preto výstavba národného domu v Martine plnila aj funkciu symbolu nepoddajnosti slovenského národného živlu.

Slovenský spevokol, ako bolo spomenuté, pôsobil v priestoroch martinských hostincov, neskôr v budove Matice slovenskej, a to ešte pred vznikom Národného domu. Jeho repertoár bol zložený prevažne z veselohier. Na jeho javisko sa postupne dostávali hry novovznikajúcej slovenskej dramatiky od domácich tvorcov. Či už to boli hry a jednoaktovky Jána Chalupku (1791-1879), Jána Palárika (1822-1870), Gustáva Kazimíra Zechentera-Laskomerského (1824-1908), ale aj autorov Terézie Vansovej (1857-1942), Ferka Urbánka (1859-1934), Pavla Socháňa (1862-1941), Jozefa Gregora Tajovského (1874-1940) a Jozefa Hollého (1879-1912). Práve hry Tajovského boli považované za málo dramatické. V Martine sa Tajovského *Ženský zákon* inscenoval prvýkrát až po deviatich rokoch od publikovania tejto hry. „Hoci *Ženský zákon* často hrávali v našich divadlách, literárni kritici ho prijali s neporozumením a po prvom vydaní o ňom temer mlčali. Ba Tajovský si sťažuje, že bol v Martine inscenovaný len po prekonaní kritik.“<sup>8</sup>

Tajovský *Ženský zákon* vydal v roku 1900 v „Tovarišstve“ III. Po tomto vydaní vyšlo toto dielo v edícii „Slovenský divadelný ochotník“ ako XXXV. zväzok v roku 1911, túto edíciu redigoval Andrej Halaša. „Pane brate! Či by ste nedovolili, aby Váš *Ženský zákon* vydala naša tlačiareň v „Div. ochotníkovi“ a aký žiadate honorár? Kus zaslúži rozšírenia.“<sup>9</sup>

V liste zo 14. decembra 1910 Halaša Tajovskému napísal, že jeho dielo vydá až po novom roku (1911) pre vyťaženosť tlačiarne, ktorá práve tlačila diela Kukučina a Vajanského. Podľa istých svedectiev sa práve Vajanský zaslúžil o to, aby sa Tajovského hry na javisku Slovenského spevokolu z počiatku nehrali. „Od čias odovzdania Národného domu svojmu účelu akoby si boli uvedomili zodpovednosť za stav slovenskej dramatickej spisby, lebo potom už každoročne až do vypuknutia prvej svetovej vojny hrali niečo z pôvodnej tvorby. Hry Blažeja Bullu (ktorý upravil aj Záborského hru *Bitka pri Rozhanovciach* a zdramatizoval *Hviezdoslavovu báseň Hájnikova žena*), M. O. Horváthovej, Jána Palárika, Pavla Socháňa, Ferka Urbánka, Terézie Vansovej, Jozefa Gregora Tajovského a Jozefa Hollého už neboli zriedkavosťou, aj keď napríklad hry Tajovského dostali sa na

---

<sup>8</sup> ROSENBAUM K., Jozef Gregor Tajovský Dielo v šiestich zväzkoch – Dielo III., Bratislava: Slovenské vydavateľstvo krásnej literatúry, 1954, s.325.

<sup>9</sup> ROSENBAUM K., Jozef Gregor Tajovský Dielo v šiestich zväzkoch – Dielo III., Bratislava: Slovenské vydavateľstvo krásnej literatúry, 1954, s.325.

martinskú scénu opozdene naisto pre počiatocné odmietavé stanovisko Svetozára Hurbana-Vajanského.”<sup>10</sup>

Celonárodnú premiéru mala spomínaná hra na scéne Slovenského spevokolu v Martine 6. 11. 1910. Po pripomienkach Halašu, Tajovský predlohu upravil a skrátil z pôvodných päť na štyri dejstvá. Vzhľadom na to, že sa pôvodný Tajovského rukopis nezachoval, nie je možné konkretizovať spomínané korektúry a úpravy textu. Napriek tomu, že túto predlohu uviedol martinský spevokol úspešne a pohotovo, nebola to hra, po ktorej divadelné súbory s obľubou siahali, vzhľadom na Tajovského nekompromisne realistický pohľad na dedinský život a umelecké nároky, aké si táto hra vyžadovala. O prvej zmienke tejto divadelnej predlohy sa dozvedáme práve na základe korešpondencie Tajovského s Halašom. Halaša pozitívne hodnotil myšlienku hry, považoval ju za zaujímavú a Tajovského myšlienky kladne posudzoval a opisoval ako prebraté zo života, verné a jasne vykreslené. No zároveň mu vyčítal, že v celej hre je primálo deja, ktorý je príliš rozvláchny v piatich dejstvách. Odporúčal mu dej v prvých štyroch dejstvách skratiť o tretinu kvôli myšlienkam, ktoré sa opakovali. Halaša prirodzene posudzoval Tajovského predlohu s odstupom a z pohľadu divadelného praktika. Tajovský väčšinu jeho návrhov a pripomienok prijal. Tento jeho pohľad na život vidieckeho človeka, ktorý pretavil do svojich hier, bol často podceňovaný. Jeho hry sú dodnes uvádzané na profesionálnych i ochotníckych javiskách, dostaneme sa k nim neskôr.

Paradoxne, hry Ferka Urbánka v kontraste s Tajovského hrami sa dlho na repertoári Slovenského spevokolu neudržali. Okrem divadelných predlôh slovenských autorov sa hrávali komédie rakúskych a nemeckých dramatikov, taktiež hry ruských dramatikov a slovanská, najmä poľská dráma.

Zaujímavosťou je uvedenie Betlehenských hier 26. decembra 1875 od Viliama Paulínyho Tótha (1826-1877). Jednalo sa o prvú hru, ktorá bola uvedená na oficiálnom divadelnom javisku. Povšimnutiahodné je, že členom spolku nemohli byť ženy. Účastníctvo na spolkovom živote bolo pre ženy vylúčené. Hoci ženské úlohy hneď od začiatku, od roku 1839, hrávali v Martine dievčatá a ženy, neboli uznávané za členov a nesmeli vykonávať žiadne spolkové funkcie. Až v zápisnici Spevokolu zo dňa 6. marca 1892 sa uvádza, že Ján Čičmanec (pokladník kasína v období 1892-1918) požiadal, aby sa členkám ženského zboru vydali spolkové diplomy. Tento návrh sa praktizoval ihneď.

---

<sup>10</sup> GALANDA I. a spol., Bulletin 100 rokov Slovenského spevokolu v Martine, Martin: Neografia, 1972 s. 7.

K jeho legalizácii došlo až 27. apríla 1902, keď vypracovali Domáci poriadok. Ten hneď v prvom paragrafe stanovuje, že členmi Spevokolu môžu byť aj osoby ženského pohlavia. Funkcie v spolku však naďalej vykonávať nemohli, a to až do roku 1920, keď na valnom zhromaždení za podpredsedníčku zvolili Máriu Pietrovú-Ivankovú (1879-1956). Slovenský spevokol mal na konci 19. storočia v slovenskom ochotníctve dominantné postavenie. „Od čias starej Matice slovenskej, ale najmä od čias príchodu Andreja Halašu do Turčianskeho svätého Martina, bol martinský spevokol vedúci a najproduktívnejší ochotnícky krúžok na Slovensku.“<sup>11</sup>

Prezentoval sa silným hereckým kádrom a množstvom vzdelancov, ktorí sa podieľali na príprave predstavení. Nejednalo sa len o literátov a autorov, ktorí pripravovali Silvestrovské večierky. Boli to aj výtvarníci – profesionáli, architekt Blažej Bulla (1852-1919), Pavel Socháň (1862-1941) a Milan Mitrovský (1875-1943). Javiskovej technike sa už v tej dobe venovali zruční a nadšení martinskí remeselníci. Aj režisérsky zbor pocítil personálny nárast, čomu sa pri rastúcom počte predstavení nemožno čudovať. Medzi najvýznamnejších patrili Milan Lichard (1853-1935), Blažej Bulla, Miloš Pietor (1876-1914), Peter Kompíš (1886-1945), Pavel Socháň, Andrej Halaša (1852-1913), ktorý bol dušou súboru napriek tomu, že nezastával významnejšie funkcie vo výbore spolku. V roku 1908 prišiel do Slovenského spevokolu Rudolf Slezák, skúsený ochotník, ktorý dovtedy pôsobil v Olomouci. Slezák mal už nejakú skúsenosť aj s profesionálnym divadlom, nie však veľkú. Za povšimnutie stojí, že bol vôbec prvým režisérom opery na slovenskej divadelnej scéne. Weberovu operu Čarostrelec uviedol Slovenský spevokol celú prvýkrát roku 1912. „Martinské divadelné predstavenia vymykajú sa z rámca hier ochotníckych.“<sup>12</sup>

Slovenský spevokol mal už na konci 19. storočia vybudovanú ucelenú štruktúru. Usporadúval rôzne besedy, akadémie a výchovno-vzdelávacie večierky. Šíril osvetu. Za prvé dve desaťročia fungovania Slovenského spevokolu sa na jeho javiskách vystriedala bezmála stovka ochotníckych hercov, ktorí sa svojím talentom stali obľúbenými u veľkého počtu obecnstva. Z pomedzi mnohých to boli najmä Blažej Bulla, Jozef Gašparík (1861-1931), Andrej Halaša, Oľga Horvátová (1859-1947), Anna Halašová (1864-1954), Žigmund Paulíny-Toth (1865-1906), Miloš Pietor a iní. Do práce spolku sa intenzívne zapájali aj Juraj Čajda (1844-1913), Svetozár Hurban Vajanský (1847-1916), Pavol Országh Hviezdoslav (1849-1921), Jozef Škultéty (1853-1948), Pavol Mudroň (1866-1926) a Matúš Dulla. Títo významní politickí a kultúrni predstavitelia, ako herci Slovenského spevokolu, podporili

<sup>11</sup> MRÁZ, A, Naše divadlo X., Turčiansky svätý Martin: 1937, s. 135

<sup>12</sup> ŠTEFKO, Vladimír. Divadlo, ktoré vzniklo, Martin: Osveta, 1984, s.13

význam divadla v národnej kultúre. Dodnes však nevieme presne posúdiť, akou mierou sa herecká zložka podieľala na výsledkoch divadelných predstavení. Zachovali sa len recenzie v novinách, ktoré veľmi okrajovo hodnotia a rozoberajú hereckú prácu. Napriek tomu to boli práve herci, ktorí povýšili ochotnícku prácu z jej prvotnej fázy „školy slovenského národa“ na umeleckú tvorbu, hoci len ojedinele a v jej začiatkoch. „Teraz už nemáme len jednotlivé zjavy, raz za päť rokov dobrého herca alebo herečku, dnes i pri najprísnejšej kritike môžeme konštatovať, že všetci, ktorí majú väčšie úlohy sa rovnako dívajú k výške divadelného umenia, ba zruční sú na doskách aj menší herci – chóristi.“<sup>13</sup>

### **Suplovanie Slovenského spevokolu ako inštitúcie národného divadla**

Kolektív Slovenského spevokolu bol vyvážený na všetkých postoch a jeho práca práve preto naberala na kvalite a intenzite, a to nielen z pohľadu umeleckého, ale i z pohľadu prevádzky schopnej kultúrnej inštitúcie s ambíciou napredovať. Martinský Spevokol mal veľký predpoklad stať sa – vtedy ešte neexistujúcim – slovenským národným divadlom. Možno konštatovať, že svojimi aktivitami plnil funkciu tejto národnej inštitúcie. „...Perspektíva do budúcnosti ukazuje sa veľkolepou a dúfame, že naše martinské divadlo vyvinie sa raz v Národné divadlo, aby bolo v tomto ohľade tepnou slovenského národa.“<sup>14</sup>

Je zrejmé, že úvahy a predstavy o prerode Spevokolu na Slovenské národné divadlo boli silné. Tieto hypotetické ciele však neboli naplnené a príčin bolo hneď niekoľko. Nebolo pochybností, že vnútorná štruktúra Spevokolu a jeho herecký káder spĺňal predpoklady pre vznik profesionálneho divadla, no vtedajšie štátne úrady vo všeobecnosti nevenovali problematike slovenského divadelníctva väčšiu pozornosť. Protichodným bol v prvom rade fakt, že pražská vláda nemala záujem budovať Slovenské národné divadlo z radov ochotníkov, a už vôbec nie v Martine. Práve naopak, Bratislava, ako nové hlavné mesto Slovenska, bola pre tento zámer podstatne vhodnejšia, vzhľadom na svoju polohu a potenciálne začlenenie do nového štátneho útvaru. Slovenský spevokol nezaostal a usiloval sa vo svojej činnosti i naďalej. Jeho funkcionári sa radi vracali k minulosti a vyzdvihovali ju. Medzi nimi i Jozef Gašparík- Leštinský (1861-1931), ktorý 14. mája na valnom zhromaždení povedal: „Náš Slovenský spevokol od svojho založenia bol vatrou slovenského národného života, okolo ktorej schádzalo sa a zohrievalo sa celé Slovensko: prikladajte i vy stále na tú vatru polienka svojej činnosti, aby ona nezhasla, ale i naďalej žiarila a zohrievala celú našu

<sup>13</sup> Národné noviny, Turčiansky Svätý Martin: 13. august 1890, s.2.

<sup>14</sup> GALANDA I. a spol., Bulletin 100 rokov Slovenského spevokolu v Martine, Martin: Neografia, 1972 s. 11.

užšiu i širšiu domovinu, a aby ju chtiac-nechtiac musel každý uznať za stredisko nášho spoločenského a národného života.“<sup>15</sup>

## ZOZNAM BIBLIOGRAFICKÝCH ODKAZOV

- AUTOR , (v). , O kom bude reč?, Smena: 8. 3. 1978, Archív SKD Martin, č. spisu, 3327.
- CESNAKOVÁ-MICHALCOVÁ, Milena: Z divadelných počiatkov na Slovensku. Bratislava: Národné divadelné centrum, 1997. 180 s., ISBN:80-85455-29-3
- CILLER, Jozef <[ciller.jo@gmail.com](mailto:ciller.jo@gmail.com)>. *Otázky* [elektronická pošta]. 21. 3..2013 [cit. 30. 4.2013]. Správa pre: Karol Čičmanec <[cicmanec@divadlomartin.sk](mailto:cicmanec@divadlomartin.sk)>. Osobná komunikácia.
- ČAVOJSKÝ, L., Divadlo v Brezne, Banská Bystrica:Tlačiarne SNP, š.p., Martin, 1988, s.35.
- ČAVOJSKÝ, L., interné hodnotenie sezóny 1980/81: archív SKD, č. spisu. 354, s. 3
- ČAVOJSKÝ, L. ŠTEFKO, V. Slovenské ochotnícke divadlo 1830-1980, Bratislava: Obzor, 1983, s. 13.
- ČAVOJSKÝ,L. ŠTEFKO, V. Slovenské ochotnícke divadlo 1830-1980, Bratislava: Obzor, 1983, s. 27.
- DLOUHÝ, O.,: Kritická platforma -Kubo (remake), 23.6.2011, Archív SKD Martin, č. spisu, 537.,s.17.
- FEHEROVÁ, Dária <[dfeherova@gmail.com](mailto:dfeherova@gmail.com)>. *Interné hodnotenie* [elektronická pošta]. 16. 6.2013 [cit. 17. 6.2013]. Správa pre: Karol Čičmanec <[cicmanec@divadlomartin.sk](mailto:cicmanec@divadlomartin.sk)>. Osobná komunikácia.
- GALANDA I. a spol.,Bulletin 100 rokov Slovenského spevokolu v Martine, Martin: Neografia, 1972 s. 1-11.
- HALLON, E.,: Rozmotané zmätky, Film a divadlo: 10. 7. 1990, Archív SKD Martin, č. spisu, 420.
- MAČUGOVÁ, G.,: Čo s klasikmi našimi?, Ľud: 23.11. 1984, Archív SKD Martin, č. spisu, 379.
- MANKOVECKÝ, R.,: Kritická platforma -Kubo (remake), 23.6.2011, Archív SKD Martin, č. spisu, 537.,S.16.
- MAŠLÁROVÁ, M.,: Vzkriesenie autora zaviateho prachom zabudnutia, Kód č.1, roč. 7,: január 2013, Archív SKD Martin, č. spisu, 543., s. 26.
- MIŠOVIC , K.,: Kritická platforma -Kubo (remake), 23.6.2011, Archív SKD Martin, č. spisu, 537.,s.16.
- MITTELMANN – DEDINSKÝ, M. Javisko ročník 11, č. 2.,Bratislava: 1979
- MOŠKO, M.,: Kritická platforma -Kubo (remake), 23.6.2011, Archív SKD Martin, č. spisu, 537.,s.16.
- MRÁZ. A, Naše divadlo X., Turčiansky svätý Martin: 1937, s. 135
- Národné noviny, Turčiansky Svätý Martin: 13.august 1890, s.2.
- POLÁK, R.,: Palárik píše, Programy 1984: Divadlo SNP Martin 1984.
- ROSENBAUM K., Jozef Gregor Tajovský Dielo v šiestich zväzkoch – Dielo III., Bratislava: Slovenské vydavateľstvo krásnej literatúry, 1954, s.325.
- SEDLÁKOVÁ, K.,: K tým výhonkom patrí, Dotyky č. 06 – 2012, ročník XXIV.: , Archív SKD Martin, č. spisu, 543., s. 8.
- ŠIMKOVÁ, S., Ďapákovci na javisku, Pravda: 14. 1. 1976, Archív SKD Martin, č. spisu, 309.

<sup>15</sup> GALANDA I. a spol.,Bulletin 100 rokov Slovenského spevokolu v Martine, Martin: Neografia, 1972 s. 11.

ŠTEFKO, Vladimír. Divadlo, ktoré vzniklo, Martin: Osveta, 1984, s.13-30.

ŠTEFKO, V.,: Na ambicióznejšej ceste, Smena: 10. 4. 1973, Archív SKD Martin, č. spisu, 282.

ŠTEFKO, V.,: Návrat ako spor s tradíciou, Pravda: 20. 5. 1981, Archív SKD Martin, č. spisu, 354.

ŠUGÁR, Š.,: Bez národovedeckej glorioly, Smena: 12. 5. 1971, Archív SKD Martin, č. spisu, 262.

VAJDIČKA, Lubomír <>. *Otázky* [elektronická pošta]. 24. 1.2013 [cit. 30. 1.2013]. Správa pre: Karol Čičmanec <cicmanec@divadlomartin.sk>. Osobná komunikácia.

VARYŠ, V.,: Nitrianske pastorále: slovenský masakr martinskou pilou, časopis TYDEN.cz: 28. 9. 2011, Archív SKD Martin, č. spisu,537.

# Profesionálne činoherné réžie Jozefa Bednárika

Mgr. art. Petra Babulicová

## Veštec

Po prvý raz mal Jozef Bednárík možnosť režírovať na pôde profesionálneho divadla v roku 1975, kedy so súborom Krajského divadla v Nitre (Od 1.5. 1979 Divadlo Andreja Bagara) prevzal naštudovanie hry Kostovovho *Veštea* namiesto bulharského režiséra. Vzhľadom na krátkosť času, ktorý mal Bednárík na prípravu, nestihol urobiť v koncepcii ani v texte výrazné úpravy, čo je pre jeho režijný rukopis príznačné už od prvých inscenácií v zelenečskom Z-divadle. Využil predovšetkým komediálne prvky, ktoré do hry vložil sám autor. Fiala vo svojej recenzii konštatuje, že nitriansky inscenátori sa rozhodli „škrtat’ ešte viac než zamýšľal bulharský režisér, sústrediť sa bez experimentovania a (vari aj márneho) úsilia o hlbšie vykreslenie charakterov na vtípný príbeh a poskytnúť tak divákovi solídne pobavenie.“<sup>16</sup>

Kostovova hra čerpala námety hlavne z Gogolovho *Revízora*. V príbehu vystupujú hlavne panoptikálne postavičky z dedinského prostredia schopné ľahko veriť podvodníkovi. Spomedzi hercov recenzentov najviac zaujal Jozef Dóczy, ktorý v postave richtára Havrana preukázal svoj prirodzený komediálny talent a schopnosť dodať aj na prvý pohľad nesympatickému hrdinovi ľudský rozmer. Zaujala aj Bosilka v podaní Adely Gáborovej, ktorá bola v jej podaní prostoduchá vydajachtivá stará dievka.

Napriek tomu, že inscenácia nijako obzvlášť nevynikala, teatroológ Vladimír Štefko tvrdí, že: „V jednom však *Veštec* už predznamenával budúce postupy mladého režiséra – obraz bulharského malomesta pripomínajúceho to naše Kocúrkovo, Bednárík ozvláštnil puncem akejosi naivity, duchom starých fotografií, pôvabom spomienok či rozprávania o starých časoch. Už tu sa prejavilo jeho výtvarné cítenie javiskového obrazu.“<sup>17</sup>

## Dom Bernardy Alby

Oficiálnym profesionálnym režijným debutom v Divadle Andreja Bagara v Nitre Jozefa Bednárika bola inscenácia tragédie Frederica Garcíu Lorcu *Dom Bernardy Alby*. Premiéra sa odohrala 12. mája 1979. Za hlavnú tézu inscenáciu si zvolil nezmyselnosť násilia, ktoré je v ľudskej spoločnosti prítomné počas celých dejín. Hra španielskeho klasika

<sup>16</sup> F-a *Oslepujúca túžba po peniazoch na pranieri*. In *Hlas ľudu* 4. 12.1979.

<sup>17</sup> ŠTEFKO, V. *Divadelná Nitra*. Bratislava : Obzor, 1989, s. 222.

v Bednáríkovej interpretácii „bolo veľké podobenstvo, veľká metafora o tyranii fyzickej i duchovnej, o útlaku citovom i intelektuálnom i o tom, čo plodí život pod korbáčom násilia. Režisér rešpektoval baladický charakter príbehu prísne zovretom v komornom priestore a hoci nešlo ani o vypätú psychológiu a ani o exaltovanú emocionalitu, dosiahol nebyvalý účinok.“<sup>18</sup> Zhodnotil režijno-dramaturgickú koncepciu Vladimír Štefko.

Spolu s dramaturgičkou Darinou Károvou text upravili tak, aby ešte dôraznejšie akcentovali hlavnú myšlienku inscenácie a oprostili dej hry od vedľajších motívov a epizódnych postáv. Ponechali iba deväť žien. Vďaka tomu dostali herečky priestor a čas na kreovanie svojich javiskových hrdiniek.

Scénický výtvarník František Perger na javisku postavil nehostinný dom zbitý z bielych dosiek, ktorý predstavoval pre jeho obyvateľky väzenie, z ktorého, napriek veľkej snahe, niet úniku.

Dôležitú významovú rovinu tvorili kostýmy hosťujúcej výtvarníčky Margity Polónyovej. V úvode si dievčatá na znak smútku po smrti otca prefarbili šaty z farebných na čierne. Tie zároveň symbolizovali aj odev odsúdených trestancov. Jedinou farebnou časťou odevu bol Adelin dlhý červený šál. Ten si starostlivo strážila, hrala sa s ním a napokon sa na ňom v závere obesila. Jeho farba akoby to všetko vyjadrovala – červená ako vášeň, radosť i krv.

Hudbu k inscenácii zložil Jaroslav Filip, kde dominoval zvuk flauty. Išlo o jednoduché, no emočne silné melódie. V protiklade k nim Bednárík vybral drsné vokály Janis Joplin. Tie predstavovali utrpenie a vnútornú rozorvanosť obyvateľiek Albinho domu.

Dominantou Bednáríkovej inscenácie boli aj v tomto prípade silné herecké výkony. Každá z protagonistiek svoju javiskovú postavu kreovala so zmyslom pre detail a individualizáciu charakteru. Teatrologička Dana Sliuková vo svojej recenzii na margo hereckých výkonov napísala: „Bednáríkovu ruku cítiť v premyslenej mizanscène, v precíznom vedení herečiek (je ich deväť), z ktorých každú nadchol pre svoj cieľ – ukázať nezmyselnosť násilia. Zreteľné diferencovanie jednotlivých sestier cez detail – jemne, viacrozmerne.“<sup>19</sup>

Bernarda Alba Žofie Martišovej nebola ukričanou diktátorkou, ktorá svojimi povelmi týrala svoje dcéry a najbližšie okolie. Teatrologička Dagmar Venzárová v recenzii tvrdí, že prítomnosť Bernardy Alby napätie na javisku nestupňovalo, ale bola pre ostatných neustálou hrozbou. Hovorila neraz ticho, no pevným tónom. Herečka mala umiernené gesto i mimiku.

---

<sup>18</sup> Tamže, s. 222.

<sup>19</sup> SLIUKOVÁ, D. *Dom Bernardy Alby*. In *Film a divadlo*, č. 22/1979, s. 25.

Bernarda bola dôstojná a zároveň slizká žena, ktorej pohladenie neznamenal prejav lásky, ale rozkaz.<sup>20</sup>

Najstaršia dcéra z prvého manželstva Angustias v podaní Nory Kuželovej sa zo všetkých síl upínala na svojho nastávajúce manželstvo, ktoré však stále neprichádzalo. Napriek tomu sa snažila svojej túžbe veriť, a tak sa jej ľahšie znášalo dennodenné utrpenie.

Helena Húsková stvárnila Magdalénu ako mladú ženu zmierenú s neľahkým osudom. Vedela, že sa z matkinho väzenia nevymaní, preto vkladala nádej do svojej najmladšej sestry Adely. Tá bola v podaní herečky Anny Maľovej mladým dievčaťom plným života, ktoré nebolo schopné podriaďiť sa diktátu, čo vládol v ich dome. „Život – túžba unikal z nej do noci otvorenými dverami do náručia milého, unikal z nej v smiechu i hysterickom záchvate, tlmil sa v grimase, v nenávisťnom pohľade.“<sup>21</sup> Zhodnotila Maľovej hereckú kreáciu kritička Dana Sliuková.

Amélia Zuzany Jezerskej bola krehkou bytosťou, ktorá v hĺbke srdca túžila po lepšom živote, no nijako sa matke nevzpierala.

Výrazná bola Eva Matejková v postave Martirio postihnutou tzv. „konskou nohou“. Voči všetkým sa správala neprajne. Nikomu nedopriala ani kúsok šťastia. Podľa názoru Vladimíra Štefka „sledila, špehovala, udávala strojila pasce, podozrievala. Nemilovala ani seba, ani matku – iba Pepa, ale to bola láska skôr beznádejná, skôr biologická vášeň ako vzťah.“<sup>22</sup> Za svoje postihnutie a obmedzenia, ktoré z neho plynuli trestala svojich fyzicky zdravých najbližších príbuzných.

Poncia v hereckom stvárnení Boženy Slabejovej síce verne slúžila Bernarde Albe, ale na rozdiel od nej mala k dievčatám cit. Lásku im prejavovala predovšetkým slovom či gestom, no bez adekvátnych skutkov. Voči svojej panej si napriek vnútornému nesúhlasu zachovávala lojalnosť. Jej protikladom v inscenácii bola Slúžka v podaní Adely Gáborovej. Tá vôľu Bernardinu vôľu vykonávala s krutou škodoradosťou. „Cítila, že jej život už pominul a iným ho dopriať nechcela či nevedela.“<sup>23</sup>

Mária Josefa Olgy Hudecovej bola zmätenou starou dámou so smiešne pôsobiacim čepcom na hlave. Jej stav bol dôsledkom toho, čo sa dialo v Bernardinom dome.

Bednáríkova inscenácia Lorcovho *Domu Bernardy Alby* sa do dnes považuje za jednu z najlepších naštudovaní tejto hry v slovenskom divadle. Nitrianski divadelníci s ňou

<sup>20</sup> Pozri. VENZÁROVÁ, D. *Lorca bije naše srdcia*. In *Roľnícke noviny*, 14. 12. 1979.

<sup>21</sup> SLIUKOVÁ, D. *Dom Bernardy Alby*. In *Film a divadlo*, č. 22/1979, s. 25

<sup>22</sup> ŠTEFKO, V. *Divadelná Nitra*. Bratislava : Obzor, 1989, s. 223- 224.

<sup>23</sup> Tamže, s. 224.

vystúpili na prestížnom divadelnom festivale Divadlo národov v bulharskej Sofii v roku 1982, kde zožali veľký úspech, čím sa potvrdila jej vysoká kvalita.

## **Koza**

O dva roky neskôr inscenoval Bednárík v Divadle Andreja Bagara dramatizáciu románu Vlada Bednára *Koza*. Na divadelnej adaptácii spolupracoval s dramaturgičkou Károvou i autorom románovej predlohy. Bolo to vôbec prvýkrát, čo Bednárík siahol po diele súčasného autora.<sup>24</sup> Inscenácia niesla podtitul „lacný príbeh“, ktorým ho označil aj Bednár. Tvorcovia pranierovali a ostro sa vysmievali zo pseudoumelcov i obyčajných ľudí bažiacich po sláve a peniazoch. Prostredníctvom hyperboly a štylizácie ukazovali plytkosť hodnôt, ktoré táto societa má. Zobrazujú to na pôdoryse filmového a televízneho zákulisia počas natáčania.

Drevená koza, ktorú po celý čas za sebou ťahá Karol Pekár symbolizuje mamonárstvo a „dojnú kravu“, z ktorej ziskuchtivci cicajú peniaze.

Bednárík naplno využil v inscenácii satirický ráz Bednárovej významnej novely. Premenil ju však na „svoj obraz“ do kabaretno-karnevalovej štylizácie. Prejavilo sa to najmä na scénickom a kostýmovom riešení javiskového diela, ale taktiež aj na kvalitnom herectve. Bednáríkovy inscenácie sa zvykli vyznačovať okrem dominantnej výtvarnej a hudobnej časti taktiež veľmi dobrými hereckými výkonmi. Rovnako i v *Koze* „(...) je prvoradá herecká akcia – a tu sa hrá v obrovskom tempe i nasadení, takrečeno ‘na telo’ postáv. Herci Bednáríkovho magického cirkusu – väčšina s nákladom vyše tučta rolí – využívajú ostré linky karikatúry, paródie; nákazlivá uvoľnenosť a hravosť hereckého prejavu sa však našťastie nezamieňa s ľubovôľou – vychádza totiž z pevnej režijnej partitúry.“<sup>25</sup>

Herci v duchu režijnej koncepcie interpretovali svoje postavy expresívnym gestom i pohybom nakoľko inscenácia mala od začiatku rýchle tempo a sled výstupov. Podľa názoru niektorých recenzentov, inscenácii prílišnú dynamiku a štylizovanosť vyčítali. Podľa názoru Martina Porubjaka „...inscenácia, ktorá na začiatku tak dynamicky vyštartuje, dobieha do konca už len zotrvačnosťou. Expresívne štylizovaný divadelný jazyk stiera aj určitú tragikomickú, nostalgickú rovinu, ktorá v Bednárovej próze je, a rovnako potláča bizarný lokálny kolorit, ktorý dotvára románu charakteristickú vôňu a chuť.“<sup>26</sup> Na druhej strane stoja názory, ktoré tvrdia, že Bednárík povahu autorovho románu vystihol a akcentoval jej

<sup>24</sup> Dovtedy v Zelenči aj v Divadle pod hradom inscenoval výhradne diela svetovej klasiky.

<sup>25</sup> ULIČNÝ, J. *Divadelný smiech nad plačom* In *Sondy*, č. 14-15/1981.

<sup>26</sup> PORUBJAK, M. *Pokýzla sa Koza na divadelnom ľade*. In *Práca*, 26.2. 1981.

najdôležitejšie a najcharakteristickejšie črty. Podľa slov Vladimíra Štefka si Bednárík s jednoznačnosťou postáv a skicami rôznych malých postavičiek veľmi dobre poradil predovšetkým vďaka svojej fantázii a zmyslu pre tempo, rytmu a kontrast.<sup>27</sup>

Epický princíp zachovali tvorcovia v inscenácii prostredníctvom postavy Rozprávača v podaní Mariána Slováka. On predstavoval jednotlivých hrdinov príbehu, začínal i ukončoval väčšinu výstupov. Práve jeho postava najviac „trpela“ literárnosťou, i keď Rozprávač bol najviac rozpohybovanou postavou inscenácie. „Postavy sú charakteristické bizarnými situáciami, sú náčrtkovité, nemajú potrebnú životnú plasticnosť. Slovný humor novely neprechádza v scenáristickom prepise adekvátnu polohu – celé pasáže Bednárových popisov prechádzajú nezmenené do úst postáv (najmä Rozprávača).“<sup>28</sup>

Po hereckej stránke išlo o náročnú inscenáciu, keďže väčšina hercov stvárňovala viacero drobných postáv, ktoré sa v príbehu iba mihnú. Na javisku zostávali všetci takmer po celý čas trvania predstavenia. Postavy boli navyše skoro v neustálom pohybe, čo len zvyšovalo nároky na herecký súbor. Iba traja protagonisti hrali jedinú postavu – Milan Kiš ako Karol Pekár, Eva Žilineková ako jeho žena Elvíra a Jozef Dóczy v postave Júliusa Gutfrojda. Ostatní herci stvárňovali aj viac ako desať malých postáv a postavičiek, ktoré sa v príbehu iba mihli, no každá skupinka mala svoju špecifickú črtu, ktorú ich predstavitelia na javisku karikovali. Išlo napríklad o gangstrov, psíčkarov, českých turistov, anglickú rodinku atď.

Rýchly sled obrazov umožňovala aj scéna výtvarníka Milana Ferenčíka. Na javisku postavil variabilný dvojpodlažný priestor. Okolo neho sa nachádzali veľké prenosné reflektory. V spodnej časti konštrukcie situoval Ferenčík filmové ateliéry, kde sa točili interiérové scény. Predná stena bola rozdelená na tri časti, ktoré sa dali ľubovoľne otvárať a zatvárať. Hornú časť tvoril iba biely horizont a predná opona. Ján Uličný vo svojej recenzii prirovnal scénografické riešenie k skladisku snov. Základné strieborno-sivé ladenie scény i kostýmov evokovali väzbu všednosti a snov kultúry „hviezdného neba“, ktorá rámcuje farbistou, karnevalovo-kabaretnú štylizáciu obrazov.<sup>29</sup>

Inszenácia *Kozy* zaznamenala úspech predovšetkým u divákov. Odborná kritika Bednáríkovi vyčítala najmä tempo a rytmus, ktoré sa po čase stalo únavným najmä pre to, že už ho nemal kam stupňovať. Herecké výkony boli podľa niektorých názorov príliš exponované. Martin Porubjak vyčítal aj prílišnú sentimentalitu v závere, kde má osud

<sup>27</sup> Pozri. ŠTEFKO, V. *Divadelná Nitra*. Bratislava : Obzor, 1989, s. 224.

<sup>28</sup> MISTRÍK, M. *Inszenácie básnivá i komediantská*. In *Pravda*, 1.4.1981.

<sup>29</sup> Pozri. ULIČNÝ, J. *Ejhle, koza!*. In *Scéna*, Praha, č. 10/1981.

Pekárovej manželky tvoriť kontrapunkt voči dovtedajšiemu komediálnemu rázu inscenácie.<sup>30</sup> Všetci sa zhodli na tom, že Bednárík bol už na začiatku svojej profesionálnej dráhy osobitým tvorcom, ktorý mal obrovskú fantáziu a výnimočnú schopnosť pracovať na javisku s metaforou i symbolmi. Takisto kritici ocenili režisérov talent pracovať s hudobnou a výtvarnou zložkou inscenácie.

### **Titus Andronicus**

Bednárikovovou treťou réžiou v Divadle Andreja Bagara bola Shakespearova tragédia *Titus Andronicus*. Premiéra sa uskutočnila 13. júna 1981. Ide o málo známu a takmer neuvádzanú hru z ranej britského dramatika. Rozsiahli text Bednárík s dramaturgičkou Károvou značne skrátili a upravili. Zmenili pohlavie postáv (z Titovho brata Marcusa sa v inscenácii stala sestra Martia) a záver prepísali už len na motívy toho pôvodného. Shakespearova hra je mimoriadne krvavá. Zo štrnástich javiskových postáv v závere zostali žiť iba dve.

Neobyčajnú krutosť, ktorá sa v hre vyskytuje, inscenátori na javisku zobrazili prostredníctvom symbolov a metafor. Vyrezaný jazyk naznačil prostredníctvom červenej šatky previazanej cez ústa, odseknutie ruky pomocou vejúceho šálu. „Drastického účinku se nedosahuje znázorňovaním, ale nepriamo s oklikou; prudkými nájezdy svetla, nápory hudby, kolísavým tempem i silou hlasového projevu, ktorý vykazuje krajne riskantní škálu od neslyšnosti ke křiku.“ Explicitnú krutosť nahradil na javisku poetický jazyk. Celá inscenácia bola silno výtvarne štylizovaná. Teatrológ Ladislav Čavojský vo svojej recenzii opisuje záver prvej časti, kde Bednárík na javisku vytvoril priam súsošie bolesti, ktoré predstavovalo celú Titovu rodinu spojenú katastrofou a krutosťou protivníka. Silu má podľa neho aj obraz, kde je Tamara prepojená so svojimi synmi v širokej čiernej plachte ako Vražda, Pomsta a Krádež. Najväčšiu silu mal záverečný obraz, kde mŕtve telá zakryje červený koberec a preživší na ňom hodujú akoby sa nič nestalo.<sup>31</sup>

Surovosť príbehu sa odrážala aj v scénografii, ktorú pre inscenáciu navrhol František Perger. Hrací priestor tvorila aréna z dreva zbaveného kôry, ktoré priam svietilo belosťou a zároveň symbolizovalo chlad i krutosť, ktoré sa v nej odohrávali. Stĺpy niesli v sebe viacero významov. Netvorili len kolonádu paláca, ale predstavovali aj nebezpečný les či šibenicu, na ktorej vyhasínali životy.

<sup>30</sup> Pozri. PORUBJAK, M. *Pokázla sa Koza na divadelnom ľade*. In *Práca*, 26.2. 1981.

<sup>31</sup> Pozri. ČAVOJSKÝ, L. *Nahá tragédia*. In *Film a divadlo*, Bratislava 22.3.1982, s. 31.

Kostýmy do inscenácie si navrhol Jozef Bednárík sám. Obnažené telá hercov zdôrazňovali predovšetkým obnaženie z mravného hľadiska. Napriek tomu, že javiskové postavy boli sporo odeté, nepôsobili ich kostýmy erotizujúco či vulgárne ale vyvolávali dojem luxusu a bohatstva, v ktorom shakespearovskí hrdinovia žili.

Režisér obsadil svoje naštudovanie *Tita Andronica* mladými hercami. Tragédia odohrávajúca sa na scéne tak mala ešte silnejší emočný náboj než je tomu u autora. Hlavnú postavu zveril Mariánovi Slovákovi, ktorý vo svojej postave ukázal akým spôsobom sa z podlým spôsobom oklamaného vládcu stal krutý, nezastaviteľný pomstiteľ. Herec to vyjadroval nielen slovami, ale aj pohybom a gestami. Lavinia v podaní Evy Matejkovej sa zmenila z veselej, bezstarostnej mladej slečny na vnútorne zničenú a potupenú ženu. Nora Kuželová do postavy Tamar vložila šarm zvodnej dámy túžiacej po úspechu i pomste. Otok Aron Dušana Lenciho, ktorý tajne miloval Tamar bol stelesneným zlom. Rovnako aj predstavitelia menších postáv ako Ján Greško (Lucius), Adela Gáborová (Martia) či František Javorský a ostatní, prispeli k sugestívnemu výsledku inscenácie.

Bednárík s Károvou preukázali, že správny prístupom dokážu vytážiť aj z hry, ktorá nedosahuje kvality najznámejších Shakespearových hier a vytvoriť z nej kvalitnú inscenáciu s osobitou režijno-dramaturgickou koncepciou a poetikou.

## **Fantázia**

Inscenáciou hry fiktívneho ruského autora Kozmu Prutkova<sup>32</sup> *Fantázia*, ktorá mala v Divadle Andreja Bagara premiéru 13. novembra 1981, sa Bednárík opäť vrátil k veselohernému repertoáru. Tentokrát sa spolu s Károvou rozhodli siahnuť po nie veľmi známej ruskej komédii pranierujúcej nevkusne žánre podliezajúce latku vkusu.

Bednár na začiatku inscenácie využil princíp divadla na divadle. V dopísanom prológu prišli herci na javisko akože uprostred kondičného tréningu a diváci sedeli v hľadisku iba náhodne, a preto ich začali posielat' domov. Protagonisti sa pred očami divákov začali prezliekať zo športových úborov do kostýmov a prestavovať prostredie telocvične na sídlo statkárky Čupurlinovej. Nahlas čítali autorské poznámky a snažili sa direktívne režírovať jeden druhého. Následne začali rozohrávať dej Prutkovovej komédie. Napriek tomu, že išlo na prvý pohľad o ľahkú zábavu, na hercov kládol Bednárík tak ako vždy vysoké nároky. „Pre divákov je táto inscenácia príjemnou zábavou. Pre účinkujúcich previerka zdatností

---

<sup>32</sup> V skutočnosti za nim stoja autori Alexej Tolstoj a Vladimír s Alexejeom Žemčužnikovovcami)

v syntetickom divadle. Musia spievať, tancovať, ale taktiež sa biť.<sup>33</sup> Zhodnotil vo svojej recenzii kritik Fiala.

Na zdôraznenie ľahkých, pokleslých žánrov pseudoumenia tvorcovia vymenili hercom ženské a mužské postavy. Hlavnú úlohu Agrafeny Čupurlinovej stvárnil fúzatý Jozef Dóczy, ktorá sa snažila vydať svoju chovanicu Lizavetu za zámožného pytača. Naivnú, po ženíchovi túžiacu Lizavetu stvárnil Ján Greško. Postavy pytačov stvárnil nitrianske herečky. Vizuálne nijako nezakrývali svoju ženskosť. Každá z nich svoju postavu horlivého pytača diferencovala. Bohatej statkárke sa stratil pes, a tak sľúbila ruku svojej chovanice tomu, kto jej sučku Fantázie, podľa ktorej je hra pomenovaná, privedie naspäť domov. Každý z nich sa snaží vymyslieť lešť, len aby mladú slečnu nezískal bohatý nemecký pytač Liebenstal, ktorému sľúbila Čurpulínová dcéru ako prvému.

Bednárík sa snažil svojich hercov priviesť k tomu, čo bolo jeho inscenáciám blízke už od prvých ochotníckych réžii v zelenečskom Z-divadle – radosť z hry a vyvádžania na javisku. Tento prvok vyzdvihol aj Stanislav Mičinec vo svojom hodnotení inscenácie. „Prednosťou inscenácie zostáva radosť z hry, hrania, všetkých zúčastnených, čo v kontexte profilovania DAB má iste svoje miesto aj v hľadaní režijných postupov u samotného režiséra“.

Inscenátori využívali počas celej inscenácie prvky frašky a komédie. Vysmievali sa nielen z bulvárnych komédií, ale robili si posmech aj z opery či baletu. Pomocou prvkov paródie chceli diváka primäť k rozmyšľaniu, na čom sa v skutočnosti smeje a motivovať ho k návšteve aj vážnejších divadelných žánrov. „Výsledok? Nevážne prostriedky poslúžili vážnosťou cieľu: Zdiskreditovania Jeho Veličenstva – gýč.“<sup>34</sup>

## Šikuliáda

V máji 1982 mala premiéru inscenácia dramatizácií štyroch próz Vincenta Šikulu – *Mandula, Povetrie, S Rozarkou a Muškát (O Vilme)* pod názvom *Šikuliáda*. Bednárík s Károvou si vybrali silné baladické príbehy jednoduchých dedinských ľudí, ktorých životy boli poznačené neľahkým údelom. Dej ukotvili v prostredí západoslovenskej dediny.

Do dramatizácie a následne do javiskového diela sa tvorcom podarilo preniesť vlastnosti charakteristické pre autorovu tvorbu – „úprimnosť, čistotu a jednoduchosť, vôňu autenticity, lyrizmus, jemné záchvevy smútku a nostalgie, magickosť až rozprávkového charakteru. Voľné narábanie s časom i priestorom, vedomé zdôrazňovanie fragmentárnosti,

<sup>33</sup> F-a. Silvestrovská zábava na celý rok. In Hlas ľudu, 20. 11. 1981.

<sup>34</sup> VRBKA, S. Možnosti paródie. In Film a divadlo, 22. 2. 1982, s. 27.

ktorú však inscenácia vyžadovala syntentizáciou vnemov, dojmov, poznatkov, impulzov a emócií v divákovom vedomí. Vystavenom sugestívnemu tlaku mozaikovitých, ale neustále na seba viažúcich sa prvkov, výjavov – de facto vytvorilo javiskovú obdobu Šikulovej rozprávačskej metódy,<sup>35</sup> napísal o inscenácii Vladimír Štefko.

Bednárík s Károvou pri tvorbe využili princípy brechtovského epického divadla a výrazne sa inšpirovali aj divadlom ľudovým. Jednotiacim prvkom bol chór, z ktorého sa postupne jednoduchým označovaním oddeľovali postavy jednotlivých príbehov.

K výbornému výsledku dopomohla aj scéna Františka Pergera. V úvode prichádzali javiskoví hrdinovia na takmer prázdnu scénu. V rukách držali malé domčeky, ktoré rozmiestnili do polkruhu, a tak vytvorili v hracom priestore obraz dediny. Vzhľad domčekov pripomínal diela insitných maliarov.

Inscenácia sa taktiež vyznačovala vynikajúcim herectvom nielen hlavných protagonistov štyroch príbehov, ale aj hercov stvárňujúcich menšie postavy, ktoré dokresľovali kolorit dedinskej society.

Postavu Mandule v rovnomennej časti stvárnila Jana Strnisková. Stvárnila ju ako mravne čisté mladé dievča, z ktorej sa stala oddaná žena, a matka aj napriek nešťastiu dokázala vytrvať a nepodľahnúť sebaľúti. Aj napriek otcovej smrti, odcudzeniu sa od syna a zrade milenca sa nepoddala smútku a pasovala sa so životom ďalej.

Adela Gáborová ako Vilma bola silnou ženou, ktorej ženské túžby zostali nenaplnené pre vojnu. Úpenlivo čakala na návrat svojho manžela, no domov sa vrátil celkom zmenený a zlomený človek. Ona však napriek tomu pri ňom zostala a obetovala svoje šťastie starostlivosti o neho.

Recenzenti veľmi oceňovali Evu Hlaváčovú, ktorá stvárnila postavu Rozárky. Hoci bola naivná, a takmer ničomu okolo seba nerozumela, túžila po tom, aby ju mal niekto rád a staral sa o ňu. Potrebovala mať pri sebe niekoho, o koho sa bude môcť oprieť. Nakoniec však jej brat Ondrej starostlivosť o ňu nezvládol a ona skončila osamotená v ústave.

Jozef Dóczy v postave Strýka Múčku opäť predviedol svoju schopnosť vytvoriť plnokrvný ľudský charakter, do ktorého vložil svoj osobitý láskavý humor. Podľa slov teatrologičky Gizely Mačugovej to bol „výnimočný výkon umelca, ktorého humor vyvierať zo životnej múdrosti a smiech cez suché slzy nad vyvráteným koreňom.“<sup>36</sup> Dokázal precítiť tragiku človeka s osobitou filozofiou, ktorý bol vo svojej podstate dobrákom, no okolie ho neprijalo a krutosť týchto ľudí ho dohnala až k samovražde.

<sup>35</sup> ŠTEFKO, V. *Divadelná Nitra*. Bratislava : Obzor, 1989, s. 228.

<sup>36</sup> MAČUGOVÁ, G. *Symfónia poézie javiska*. In *Ľud*, 1. 7. 1982.

Inscenácia Šikuliády bola podľa názoru Vladimíra Štefka vrcholom bednárikovskej línie uvádzania dramatizácie prózy. Táto divadelná adaptácia ukázala neobmedzené možnosti javiska ako miesta, kde sa rodí svojbytné umelecké dielo a syntézu imaginácie, originality a humanitného posolstva.<sup>37</sup>

## Doktor Faustus

V martinskom Divadle Slovenského národného povstania naštudoval Jozef Bednárík hru Christophera Marlowea *Doktor Faustus*. Premiéra sa uskutočnila 25. júna 1982. Režisér opäť siahol po hre alžbetínskeho dramatika. Text opäť výrazne upravil, no o čosi menej než v prípade Shakespearovho Tita Andronica. Hru oprostil od dobových nánosov a situoval ju do súčasnosti. „Sledujete Doktora Fausta, počujete a spoznávate Marlowove verše, ale javiskový tvar vás presvedča o tom, že sa pozeráte na akúsi voľnú, poetickú scénickú parafrázu románu Ken Keseyho *Bol som dlho preč*. Je to faustovská legenda v šokujúcej súčasnosti.“<sup>38</sup> Zhodnotil v recenzii Ladislav Čavojský.

Dej svojej inscenácie situoval do prostredia psychiatrickej liečebne. Faust bol pacientom a ostatné javiskové postavy lekári, ošetrovatelia a ostatní nemocničný personál. Pomocou divadelnej retrospektívy sa snažili reprodukovať Faustusov životný príbeh a zistiť tak jeho anamnézu. Za zvukov valčíka Johana Straussa mu zobrazovali kruté a trýznivé výjavy zo života.

Titulnú postavu Faustusa stvárnil herec Ľubomír Paulovič. Ten stál pred na javisku iba v bielych slipoch. Postupne obnažoval aj svoje vnútro. Protagonista na vytvorenie postavy Doktora Faustusa využil svoj široký herecký diapazón. Podľa názoru Petra Pavlovského bola Paulovičova kreácia „titanská a zároveň civilní figura, herec s rozsáhlým rejstříkem od patosu až k ztišenému, téměř familiárnímu kontaktu s publikem, k »povídání z očí do očí«. Je to Faust, který si svůj trest evidentně zaslouží, a přesto v nás dokáže vzbudit soucit.“<sup>39</sup>

Ostatní herci v inscenácii stvárnilí viacero postáv. Vďaka tomu mali možnosť vyskúšať viacero hereckých polôh, čo podporilo to, čo Bednárík od svojich hercov vždy vyžadoval – radosť z hry na javisku. Každá z hereckých kreácii bola individualizovaná a mala svoje osobité vlastnosti.

<sup>37</sup> Pozri. ŠTEFKO, V. *Divadelná Nitra*. Bratislava : Obzor, 1989, s. 229.

<sup>38</sup> ČAVOJSKÝ, L. *V roku Goetheo Faust od Marlowa*. In *Film a divadlo*, č. 2/ 1983, s. 24.

<sup>39</sup> PAVLOVSKÝ, Petr. *Peklo na zemi a peklo v nás*. In *Tribúna*, Praha, 22: 8. 1982.

Bednárík opäť vytvoril dynamickú inscenáciu plnú premien, efektov a javiskových nápadov v rýchlom tempe od začiatku až do konca jej trvania. Podľa názoru Gizely Mačugovej rýchle tempo, s dôrazom na efekty a prvkami jarmočného divadla, ktoré sú pre Bednáríkovú tvorbu typické, v druhej časti inscenácie pre ne slabla filozofická rovina inscenácie.<sup>40</sup> Ostatní recenzenti však túto výčitku nepoužili a považovali režisérovu inscenáciu za zvládnutú po všetkých stránkach.

Režijnú koncepciu mu pomohol dotvoriť scénický výtvarník Jozef Ciller. Ten na javisku vytvoril jednoduchú, no funkčnú a premenlivú scénu. Hrací priestor ohraničoval fóliový dom s tromi stenami. V jeho strede stála malá biela skriňa, v ktorej stál v reťaziach spútaný Faustus počas vyšetrovania. Nad ním visela veľká plechová lampa, ktorá ho osvetľovala akoby žiaril. Ostatný nemocničný mobiliár herci prinášali a odnášali podľa potreby.

Kostýmy Márie Cillerovej individualizovali jednotlivé postavy a zároveň pre svoju jednoduchosť dovoľovali hercom ľahko sa prezliecť do inej stvárňovanej postavy.

Bednárík inscenáciou Marloweovho *Doktora Faustusa* dokázal, že aj stará, v slovenskom profesionálnom divadle dovtedy neinscenovaná hra má presah do súčasnosti a dá sa interpretovať súčasným, originálnym divadelným jazykom.

## Trójanky

Naštudovaním Euripidovej tragédie *Trójanky* nadviazali Jozef Bednárík s Darinou Károvou na tému, ktorú na nitrianskom javisku predostreli už v inscenácii Shakespearovho *Tita Andronica*. Tentokrát ešte apelatívnejším spôsobom zobrazovali dôsledky vojny a zotročovanie bežného ľudu vládnucou skupinou oligarchov. Tvorcovia ostro odsúdili násilie páchané nielen vo vojne, ale aj medzi skupinami ľudí medzi sebou.

Text hry inscenátori výrazne upravili tak, aby akcentovali kontrast medzi životom bohov na Olympe a živorením ľudí na zemi. Prológ hry rozdelili na dve časti – prológ a epilóg. Mnohé prehovory skrátili alebo redistribuovali medzi postavami.

Tému inscenácie výrazne podporovalo scénografické riešenie výtvarníka Františka Pergera. Na javisku postavil šikminu z kovovej sieťoviny, ktorá siahala až do výšky dvoch metrov. Tam umiestnil Olymp osvetlený vencom žiaroviek, na ktorom sedeli bohovia a cynicky sa zabávali na ľudskom nešťastí. Opozitum voči tomu bola spodná časť, kde žili Trójania. Javisko od hľadiska navyše oddeľoval ostnatý drôt akoby išlo o koncentračný tábor.

<sup>40</sup> Pozri. <sup>40</sup> MAČUGOVÁ, G. *Symfónia poézie javiska*. In *Ľud*, 1. 7. 1982.

V hracom priestore tak v podstate existovali dva svety. Problémom však bolo, že „Olymp, akokoľvek mal v inscenácii svoje významovo presné miesto (silnejšie ako prólog a epilóg), zväčša počas inscenácie existoval ako konštantný symbol.“<sup>41</sup>

Hoci herci tvorili silný celok, dostalo sa do popredia viacero výborných hereckých výkonov. V postave Hekaby a Ženy sa alternovali Eva Matejková so Žofiou Martišovou. Obe preukázali v postavách svoje herecké majstrovstvo a schopnosť predviesť presvedčivý výkon. Viacerí vyzdvihli herectvo Evy Hlaváčovej v postave Andromachy. Bola „asketická v škále, ale presná v dôrazoch a príznakových miestach s vypätou emocionalitou.“<sup>42</sup>

Neobvyklá bola interpretácia Heleny, ktorá bola podľa gréckej mytológie hlavnou príčinou vzniku Trójskej vojny. V Bednárikovom nastudovaní ju stvárnila Nora Kuželová. Jej Helena nebola bájnou jemnou krásavicou, ale barbarkou s plnými ženskými tvarmi, ktorej správanie bolo predovšetkým pudové a živočíšne. Menelaos sa ňou nechal zviest' aj napriek Hekabinmu varovaniu.

Bednárík v tejto inscenácii používal viaceré citácie iných literárnych či umeleckých diel. Najznámejším bol obraz Stareny, ktorá drží v lone mŕtve telo svojho syna tak ako socha Michelangeovej Piety, kde Panna Mária mŕtve telo Ježiša Krista. Obrazom obliekania Hekaby odkazoval režisér na pápežskú scénu z Brechtovej hry *Život Galileiho*. Výstup kde Andromacha ťahala vozík s Astyanaxom si prepožičal takisto od Brechta, no z hry *Matka Guráž*. Podľa hodnotenia Stanislava Vrbku boli tieto citáty vizuálne efektné, ale nadbytočné a nedávali inscenácii žiadnu pridanú hodnotu.<sup>43</sup>

Bednárikova inscenácia *Trójaniek* vypovedala hlavne o jeho osobnom názore a postoji. Opäť siahol po hre, ktorá nemala u nás inscenačnú tradíciu, čo mu dalo možnosť experimentovať a pristupovať k hre inovatívne a upraviť si ju spolu s dramaturgičkou podľa vlastných predstáv. Tiež sa potvrdilo, že v jeho inscenáciách dominuje najmä herecká a výtvarná zložka, ktoré sú pre inscenácie a ich interpretácie v konečnom výsledku kľúčové.

## Jarné prebudenie

Prvú slovenskú inscenáciu hry expresionistického dramatika Franka Wedekinda *Jarné prebudenie* nastudoval v nitrianskom Divadle Andreja Bagara v júni roku 1983 Jozef Bednárík. Tvorcovia hru radikálne upravili a societu postáv autorovej hry ešte väčšmi polarizovali. Postavy inscenácie rozdelili na dospelých a deti a svetlý a tmavý chór. Počet

<sup>41</sup> ŠTEFKO, V. *Divadelná Nitra*. Bratislava : Obzor, 1989, s. 233.

<sup>42</sup> ŠTEFKO, V. *Nitrianske Troades*. In *Smena*, 28. 2. 1983.

<sup>43</sup> Pozri. VRBKA, S. *Bednárík kontra Bednárík*. In *Film a divadlo*, č.10/1983, s. 25.

postáv v inscenácii oproti pôvodnej dráme redukovali. Text inscenátori výrazne preškrtili a dopísali doň vlastné pasáže a vstupy rodičov, ktorí zasahujú do výchovy svojich potomkov. Svet dospelých bol v nitrianskej inscenácii plný falše a pokrytectva. Naproti tomu svet detí resp. mladých ľudí bol pozitívny a mravný.

Rodičia si robili zo svojich detí doslova bábky na svoj obraz, čo sa prejavilo aj vo výtvarnom riešení inscenácie Milana Ferenčíka. Postavy mladých ľudí mali pred sebou handrové bábiky, ktoré symbolizovali nielen rodičovskú manipuláciu, ale aj spôsob sebaobrany voči nim. Skrývali svoje skutočné túžby a prebúdajúce sa osobnosti za slušné a dobre vychované bábiky. V prípade postavy Mórica sa bábka stala až jeho alter egom.

Samotné scénografické riešenie pozostávalo z obrovských detských kociek, ktoré odkazovali na detstvo, z ktorého postavy „detí“ už pomaly odrastali, a taktiež tematicky nadväzovali na scénu Šikuliády, kde boli v hracom priestore rozložené miniatúrne makety dedinských domčekov a budov.

Rovnako pôsobili aj kostýmy výtvarníka Petra Čaneckého, ktorý mládež obliekol do bieleho oblečenia a dospelých do čierneho, čím dal jasne najavo, kto je kladný a kto záporný.

Aj v tejto inscenácii narábal Bednárík s krátkymi filmovými strihmi, ktoré sa v tomto prípade prejavili ešte viac než doteraz najmä vďaka výberu hudby od ruskej klasiky až po americký muzikál a umnej pohybovej spolupráci s Bednárikovou stálou spolupracovníčkou Helenou Lindtnerovou-Krošlákovou.

Aj v tomto prípade sa prejavili silné herecké výkony nielen u starších skúsených protagonistov, ale aj u mladých začínajúcich hercov. Vendla Jany Strniskovej bola dievčaťom, ktoré sa začalo dotýkať skutočného života a objavovať čo jej svet dospievania prináša. Bola vyzývavá i odvážna, hanblivá, prostoreká, zvedavá, usilujúca sa pochopiť beh života i jeho biologické tajomstvá.<sup>44</sup> Kramárov Melchior nebol a priori zlým chlapcom. Postupne sa však zamotával do nezodpovedaných otázok, ktoré si neustále kládol a snažil sa na ne odpovedať alebo nad nimi aspoň uvažovať. Prvý erotický zážitok s Vedlou u neho vyvolal duševný otras. Stanislav Vrbka ho charakterizoval ako „spôsobne vychované dieťa, no i rebel, ktorý sa dá zverbovať búrlivým životom.“<sup>45</sup>

Móric Jána Grešša bol na prvý pohľad nedbanlivý outsider, ktorý si však všetko príliš pripúšťal k srdcu. Veľmi rád filozofoval a mal sklony k dobrodružstvám. Bol nesmelým a neraz hanblivým chlapcom na hranici dospievania. Trápili ho však aj tie najmenšie takmer bezvýznamné neúspechy. Práve to ho nakoniec dovedie až k činu samovraždy.

<sup>44</sup> ŠTEFKO, V. *Divadelná Nitra*. Bratislava : Obzor, 1989, s. 235.

<sup>45</sup> VRBKA, S. *Jasná Nitra*. In *Film a divadlo*, 27. 12. 1983, s. 15.

Spomedzi postáv dospelých oslovila kritikov Nora Kuželová, ktorá stvárnila postavu pani Gaborovej. Tá si chcela za každú cenu udržať mladý vzhľad, hoci sa jej to s pribúdajúcim vekom darilo čoraz menej. Jozef Dóczy hral v inscenácii až dve postavy, ktoré však dokázal veľmi dobre diferencovať. Prvým hrdinom bol pán Gabor, ktorý bol v jeho podaní rezervovaným meštiakom, v hĺbke neistý, no v rámci rodiny vystupoval ako malý diktátor. Druhou postavou bol riaditeľ gymnázia. Toho Dóczy poňal s nadsádzkou. Parodoval vlastnosti neurotického byrokrata, ktorý sa držal striktne nezmyselných pravidiel.

Oľga Hudecová ako Vendlina matka, pani Bergmanová, preukazovala voči dcére cit, no nebola to pravá materinská láska, ale skôr istý druh zhovievavosti voči predstave, ktorú o dcére mala. Ona ju donútila ísť na potrat, a tým poznačila dcéru na celý život.

Bednárikova inscenácia pojednávala najmä o medzigeneračných rozdieloch a manipulácii dospelých mladými ľuďmi. Pracoval aj s iróniou, lyrikou a krutosťou, no ukázal aj jemné, nežné tóny ľudskej povahy. Podarilo sa mu to aj pre veľmi dobrú prepojenosť s výtvarnou zložkou.

### **O cárovi Saltánovi**

Ďalšou hrou, ktorú Bednárík uviedol na javisko, bola pôvodne bábková hra na motívy rozprávky Alexandra Sergejeviča Puškina *O cárovi Saltánovi*. Premiéra inscenácie sa odohrala 15. decembra 1983. Autorom dramatisácie boli podľa oficiálnych záznamov Katarína Párnická a Jozef Mokoš. Skutočným autorom však bol Jaroslav Rezník, ktorý v tom čase nesmel publikovať pod svojim menom.

Hoci hra bola pôvodne určená pre bábkové divadlo, Bednáríkovi jej poetika vyhovovala. Mala v sebe tie prvky, ktoré vo svojich inscenáciách rád a často používal – jasné delenie postáv na dobré a zlé, rýchly spád, množstvo pohybu, tanec, spev. Vďaka hudbe Jozefa Revalla a pohybovej spolupráci s Helenou Lindtnerovou – Krošlákovou vznikla inscenácia, ktorá sa dá považovať za detský muzikál. Vzhľadom na vysokú kvalitu javiskového tvaru sa zabavili aj dospelí diváci.

Puškinovu rozprávku interpretoval Bednárík súčasným pohľadom, no zachoval jednotiaci rozprávkový charakter, kde akcentoval víťazstvo dobra nad zlom. Stanislav Vrbka inscenáciu napísal, že tvorcovia sa „kongeniálne vrátili k prapodstate básnikovho stvárnenia rozprávkových tém. Uzemnili a súčasne poetizovali rozprávkovú symboliku, ostali verní samozrejmemu smerovaniu k šťastnému rozuzleniu. V ich naštudovaní dominuje familiárny,

dobromyseľno-ironický tón, s akým sa zobrazujú popri vznešenosti a ušľachtilosti aj nízkosť a podlosť.<sup>46</sup>

Inscenátori najmä pri tvorbe negatívnych postáv využili humor, hyperbolu a karikatúru. Prejavilo sa to predovšetkým v prípade trojice Babaricha, Kuchárka a Tkáčka, ktoré boli interpretované ako jednohlasný trojlístok záškodníčok a intrigánok, čo škodilo svojmu okoliu.

Jedinú drobnú výčitku mal Stanislav Vrbka na vyznenie postavy Gvidona v podaní Jána Grešša, ktorý pre lyricko-epické ladenie inscenácie bol naivným dobrákom bez aktivity a hrdinstva.<sup>47</sup>

Imaginatívnosť celej inscenácie podporila aj výtvarná zložka. Scénický výtvarník Milan Ferenčík umiestnil na horizont plachtu posiatu hviezdami a na zem bledomodrú plachtu, pomocou ktorej herci vytvárali more i súš. Na scéne sa nachádzali len tie najnevyhnutnejšie rekvizity. Kostýmy Ľubici Obuchovej boli ladené do červenej farby.

Režisérovi Bednáríkovi s dramaturgičkou Károvou sa podarilo vytvoriť mimoriadne zaujímavú a originálnu interpretáciu rozprávky, ktorú ocenili nielen detskí diváci, ale aj odborná kritika, ktorá vyzdvihla syntézu činohernej, hudobnej a tanečnej zložky, vďaka čomu sa dala nitrianska inscenácia *Cára Saltána* označiť za kvalitný detský muzikál. Zožala taký úspech, že ju Divadlo Andreja Bagara uviedlo v roku 1990 v obnovenej premiére v pôvodnom obsadení.

### **Perikles, kráľ tyrský**

Bednárík sa po troch rokoch opäť vrátil k Shakespearovej tvorbe. Opäť si vybral hru, ktorú u nás dovtedy ani po ňom nik neuviedol. Išlo o kvalitatívne problematickú hru *Perikles, kráľ tyrský*. Premiéra sa uskutočnila 10. marca 1983. Pochádza z autorovho zmierlivého obdobia, kedy hľadal pokoj, harmóniu a ušľachtilosť.

Inscenátori pri tvorbe režijno-dramaturgickej koncepcie vyťažili predovšetkým z rozprávkového a dobrodružného charakteru hry. Text výrazne skrátili, vyškrtli nadbytočné opisné pasáže a dlhé monológy rozčlenili do dialógov. Dej zhutnili a zdynamizovali. Postavu rozprávača nahradili chórom, ktorého vedúcou bola Božena Slabejová. Postavy Antiocha a Tamar pre zvýšenie napätia deja nechal žiť dlhšie ako je tomu u autora.

Významný zástoj v inscenácii mala pohybová zložka v prípade chóru. Helena Krošlákova-Lindtnerová pracovala so širokou paletou tanca a pohybu od „hektického tempa

<sup>46</sup> VRBKA, S. *Medzi pestrosťou a jednotou*. In *Film a divadlo*, č. 7/1984, s. 15.

<sup>47</sup> Pozri. Tamže, s. 15.

aerobicu, sprevádzaného rytmicky skandovaným komentovaním, cez komické vtáhovanie vedúcej chóru do mytilénskych výjavov navliekaním súčastí kostýmu kupliarky až po tichučké zborové našľapovanie, pripravujúce diváka na priezračne poetické harmonizujúce scény,<sup>48</sup> zaznamenal v recenzii Stanislav Vrbka.

Vo výtvarnom riešení inscenátori stavia na jednoduchosť. Scéna Milana Ferencíka tvorila šikmá biela loď. Uprostred nej bola paluba. Za palubou sa nachádzala kabínka a nad ňou bol vyvýšený priestor. Odtiaľ sa javiskové postavy šmýkali po lane nadol. Priestor lode sa pomocou jednoduchých znakov premenil na palác či pobrežie. Zmenu krajiny naznačili vlničkami s nápisom a výmenou charakteristických rekvizít na boku lode.

Kostýmy od výtvarníčky Ľubici Obuchovej boli takisto jednoduché a dali sa ľahko vymieňať. Základ tvorili biele trikoty, v ktorých boli herci oblečení v čase účinkovania v chóre. Na ne si obliekali ďalšie časti odevu prislúchajúce k jednotlivým postavám.

Osobitú súčasť inscenácie tvorila hudba, ktorú Bednárík vyberal spolu s Adou Rehorovou a Jiřím Bártom. Podľa názoru Stanislava Vrbku si nikdy predtým nedal tak na výbere hudby záležať ako v tomto prípade. Ľahké, veselé popové piesne alebo skladby z muzikálov presne zakomponoval do deja a pozdvihol tak úroveň celej inscenácie.<sup>49</sup>

Herectvo v tomto prípade nebolo takmer vôbec individualizované. Protagonisti vystupovali ako celok vedný režisérom a jeho pokynmi, aby spoločne vytvorili dobre fungujúci inscenačný stroj. Každý hercov tvoril jednu jeho nenahraditeľnú presne pracujúcu súčiastku.

Jozef Bednárík si v prípade uvedenia hry *Perikles, kráľ tyrský* vybral síce menej kvalitný text, ale vďaka osobitej poetike, ktorú v hre našiel a následne ju v takom duchu aj spolu s Darinou Károvou upravili, vznikla kvalitná rozprávková inscenácia pre dospelého diváka.

## **Libero**

Nitriansky divadelníci sa opäť vrátili k dielu spisovateľa Vlada Bednára prostredníctvom naštudovania dramatisácie jeho prózy *Libero*. Premiéra sa uskutočnila 16. júna 1984.

Inscenátori stavia na komediálnosť až satiru, ktorú v sebe príbeh nesie. Jednotlivé výstupy mali charakter kabaretných scénok, v ktorých načrtli veľké množstvo tém. Tie však nijako neanalyzovali, ale iba ukázali dôsledky konania postáv. Za hlavný problém, ktorý

<sup>48</sup> VRBKA, S. *Shakespeare show*. In *Film a divadlo*, 3. 8. 1984, s. 13.

<sup>49</sup> Pozri. Tamže, s. 13.

inscenácia pranierovala bola túžba dedinčanov zo Šandoroviec poraziť futbalové družstvo Vajdikoviec. Najali si na to futbalistu z Bratislavy, Milanka, ktorý bol ich liberom. Protivníci však prišli s jedenástkou veľkých futbalových hviezd, a tak vyšla celá dedina na posmech.

Bednárikovu režijnú koncepciu svojim výtvarným riešením doplnila scéna Milana Ferenčíka, a taktiež kostýmy Ľubice Obuchovej.

Javiskové postavy zostali väčšinou v rovine typov, ktoré herci nemali šancu viac rozohrať. Recenzenti najviac oceňovali herecký výkon Evy Matejkovej, ktorá stvárnila prepracovanú, no húževnatú mladú učiteľku, Jozefa Dóczyho ako predsedu JRD, ktorý mu dodal svoj osobitý ľudský rozmer a láskavý humor.

Inscenácia dramatizácie Bednárovho Libera mala za účel pobaviť publikum a ten cieľ aj splnila. Inscenátori vytvorili javiskové dielo plné humorných, ironických, satirických situácií, ktoré v konečnom dôsledku veľmi dobre fungovali. Nesnažili sa o hlbšiu analýzu načrtnutých problémov, no o to im ani v ich režijno-dramaturgickom zámere nešlo.

### **Zojkin byt**

Bednárikovo objavovanie neznámych textov známych autorov pokračovalo aj v prípade inscenovania *Zojkinho bytu* ruského spisovateľa Michaila Bulgakova. Išlo o tragifrašku z obdobia NEPu.<sup>50</sup>

Existujú dve verzie textu. Inscenátori si zvolili tú druhú, prepracovanú, kde Bulgakov zakomponoval motívy z románu *Majster a Margaréta*, ktorý v tom čase písal. Podľa recenzie Mikuláša Jarábka „tak možno lepšie stavať na jeho zmysle pre metaforu, zložité psychologické odtiene a dramatickú skratku s ironickým podtextom.“<sup>51</sup> Práve pre tieto kvality Bednárík výnimočne do textu zasahoval iba minimálne. Bulgakovova poetika mu sadla a stala sa výborným odrazovým mostíkom pre jeho inscenáciu.

Za východisko si zvolil karikatúru. Karikoval predovšetkým pokrivené charaktery Abolianinova, Ametistova, Gunára a Porutupeju. Výrazne narábal aj s grotesknými prvkami, ktoré sa v závere preklopili do tragiky.

V inscenácii bolo viacero výborných hereckých výkonov. Spomedzi žien kritikov zaujala najmä Eva Matejková v postave Zojky. Bola síce prostitútkou, no mala v sebe aj čisté,

<sup>50</sup> Nová ekonomická politika- program obmedzeného súkromného podnikania, ktorý v roku 1921 v ZSSR vyhlásil Lenin. Týkal sa predovšetkým agrárneho sektoru, ale aj niektorých odvetná obchodu a priemyslu.

<sup>51</sup> JARÁBEK, M. *Bednárikov znovubjavený Bulgakov*. In *Pravda*, 19. 12, 1984, s. 5

jemné city. V závere sa zmenila „na symbol vtáka, ktorý nemôže vzlietnuť“,“<sup>52</sup> zhodnotil v recenzii Ladislav Čavojský.

Ján Greššo ukázal pútavú kreáciu príživníka Abolianova. Pomocou nadsádzky vytvoril karikatúru príživníka, narkomana a precitliveného fešáka. Precízne pracoval s diapazónom mimiky, gesta a intonácie.

Jozef Dóczy v postave riaditeľa Gunára zobrazil vulgárneho, pudovo správajúceho sa človeka, ktorý bez problémov a obľubou prezlieka kabáty podľa toho, ako mu to práve vyhovuje. Podobným charakterom bol aj Ametistov Antona Živčiva, ktorý tiež vo svojej hereckej kreácii predviedol zmysel pre prácu so satirou a nadsádzkou.

Výtvarná stránka inscenácie, tak ako vždy, súznela s režijnou koncepciou. Perger na javisku vytvoril nábytkom zaprataný byt vo výškovom obytnom dome s dobovým nábytkom, ktorý pôsobil neútulným dojmom.

Bednáríkovi sa podarilo vytvoriť kvalitnú inscenáciu, s využitím postupov už typických pre jeho tvorbu ako sú nadsádzka, imaginatívnosť, zmysel pre metaforu, a opäť ich nápadito vo svojej koncepcii so svojimi spolupracovníkmi naplno využíval.

## **Strašidlá**

Prvú nitriansku inscenáciu Ibsena vôbec uviedol práve Bednárík, hoci tento typ dramatiky do jeho tvorby nezapadal. V roku 1985 naštudoval hru *Strašidlá*, kde využil prvky detektívky, hororu a trileru. V súlade so svojou režijnou poetikou Ibsenovu hru spolu s Károvou zdynamizovali a značne rozpohybovali. Ladislav Čavojský vo svojej recenzii napísal: „Ibsenovo chvíľami pokojné rozprávanie Bednárík zmenil na dramatické hurioso. V *Strašidlách* sme videli nielen kvintesenciu ibsenizmu, ale aj esenciu bednáríkizmu. *Strašidlá* nás od začiatku naladujú strašidelne. Prenikne nás pocit úzkosti, obáv, ovanie fátum antickej tragickosti.“<sup>53</sup>

Dôležitým prvkom inscenácie bola nepochybne scénografia, ktorá podľa všetkého výrazne vytvárala atmosféru a dokresľovala psychické rozpoloženie postáv na javisku. Scéna Milana Ferenčíka evokovala kryptu, v ktorej boli obyvatelia domu uväznení zaživa. Nad nimi sa ako zlovestný tieň vznášal portrét kapitána Alvinga. Postupne sa nakláňal a v závere uzavrel salón domu ako rodinnú hrobku. Scénograf týmto spôsobom dokázal fyzicky sprítomniť blížiacu sa tragédiu mladého Osvalda, ale i celej rodiny. Pochmúrnu atmosféru inscenácie takisto dotváral aj očividne starý, opotrebovaný nábytok. Na

<sup>52</sup> ČAVOJSKÝ, L. *Chlestakov pod novým menom*. In *Práca*, 29. 12: 1984

<sup>53</sup> Čavojský, L. *Ibsen s posunom*. In. *Práca*, 10.8.1985

paravánoch za stoličkami boli namaľované bezlisté stromy, ktoré pocit strachu určite posilnili.

Kostýmy, ktoré vytvorila Ľubica Obuchová tiež dodávali inscenácii pochmúrny ráz. Z fotiek sa dá vyčítať, že vyzerali obnosene, rozťahane a pokrčene. Oblečenie akoby vyjadrovalo aj stavy duše a svedomia postáv. Všetci mali svoje tajomstvá a hriechy, o ktorých nechceli, no hlavne, nemohli hovoriť na verejnosti. Ibsenovská dedičnosť tak bola v Bednáríkovej inscenácii posilnená aj vizuálnou formou.

Veľmi podstatný zástoj v inscenácii mala hudba. Režisér do svojho diela vybral skladby F. Liszta a R. Straussa. Leopold Fiala o nej napísal, že „zaznieva vo všetkých zvlášť závažných momentoch a ešte násobí emočný účinok slova.“<sup>54</sup> Bednárík tak dokázal, že má schopnosť vytvoriť inscenáciu, kde naplno využije všetky jej elementy.

Osobitú divadelnú poetiku Jozef Bednárík nezaprel ani vo vážnom žánri. Svoje vlastné herecké skúsenosti výrazne zúročil v práci s hercami. „Hoci sa herci usilovali režisérovu predstavu vyjadriť svojim rukopisom, sú v tejto čiernej inscenácii miesta, kde je režisérova ruka viditeľná. Ibsenovské inscenácie bývajú statické, táto je plná pohybu. Aj postavy sú také.“<sup>55</sup>

V postave Heleny Alvingovej sa alternovala Žofia Martišová s Adelou Ggáborovou. Ich prístup k stvárňovaniu postavy bol odlišný. Martišovej kreácia bola umiernená v geste pohybe. Protagonistka prostredníctvom toho vyjadrovala vnútorný bôľ, ktorý v sebe postava niesla. Gáborová vniesla do postavy Alvingovej viac energie emocionálnej otvorenosti. Svoje trápenie dávala viac najavo a neskrývala ho.

Pozoruhodným spôsobom stvárnil Mandersa Peter Staník. Režisér i herec pastoro ve pokrytectvo vygradovali, čím sa táto postava stala ešte nesympatickejšia než je v samotnej hre. Vo svojej recenzii ho dôkladne opisuje Ladislav Čavojský: „...vyznieva ako sveták, nie ako duchovný. Nie je v ňom nič dušpastierskeho, je to švihák a mladoň, nie úctyhodný pán v rokoch. Autoritatívne odsudzuje, čo nepozná. Knihy, ktoré nečítal, ale napriek tomu zavrhuje, zmetie zo stola s gestom inkvizítora. Táto autoritatívnosť, to je zvučná struna v Staníkovom výkone. Je to Tartuffe severu, luteránsky svätušká r, človek, ktorý káže o láske, a sám je zbabelý.“<sup>56</sup>

Tragické vyznenie v inscenácii mal mladý Osvlad Alving, ktorý bol na jednej strane morálne najčistejší, no o to nespravodlivejšie potrestaný za činy svojho otca. Ľútosť

<sup>54</sup> F-a. *Pamätihodné Strašidlá*. In Hlas ľudu, 18. 6. 1985

<sup>55</sup> Čavojský, L. *Ibsen s posunom*. In. Práca, 10.8.1985

<sup>56</sup> Čavojský, L. *Ibsen s posunom*. In. Práca, 10.8.1985

u divákov nad jeho osudom podľa všetkého vyvolal Osvaldov rýchly prerod z napohľad zdravého mladíka na chorobou vyčerpaného človeka. V úvode prišiel na javisko na kolieskových korčuliach plný radosti a vitality, akoby chcel ešte pred smrťou toho stihnúť čo najviac. Osvald sa zahráva s ostrým dôrazom na jeho zákernú chorobu. V tejto expresívne ladenej inscenácii je napodiv práve Osvald bez expresívnych výbuchov, mladý herec nepredvádza analýzu paralýzy.

Bednáríkova inscenácia Ibsenových *Strašidiel* bola zaujímavá nielen svojou kvalitou, ale tiež istým odklonom od hýrivej farebnej, režisérovej poetiky. Táto interpretácia pripomínala expresionistické divadelné postupy a využité prostriedky posilňovali jasnosť výrazu a myšlienok.

## **Záver**

Režisér Jozef Bednárík vstupoval na pole profesionálnej réžie nielen so skúsenosťami s ochotníkmi z rodného Zelenča, kde zožal so svojimi inscenáciami úspechy nielen v rámci Československa, ale aj na medzinárodnej úrovni. Svoju skupinu nitrianskych spolupracovníkov si okolo seba vytvoril už v rámci Divadla pod hradom.

Jeho režijný rukopis sa už od prvých inscenácií vyznačoval dynamikou, farebnosťou. Dôležité zastúpenie v inscenáciách mala výtvarná a hudobná zložka. Mnohí prirovnávali jeho poetiku k wagnerovskému Gesamtkunstwerku, teda totálnemu divadlu.

Bednárík ešte počas štúdia na ŠUP-ke ovplyvnili Schwittersove koláže, ale aj jeho ročníkový vedúci na Vysokej škole múzických umení, režisér Karol Zachar. Z hudobnej stránky bol ovplyvnený nielen operou, ale aj hudbou z rokov 60-tych ako napríklad Beatles. Najviac na neho mali vplyv divadelné inscenácie, ktoré videl v zahraničí, a mnohé prvky potom preniesol do svojich vlastných javiskových diel.

Spolu s dramaturgičkou Darinou Károvou siahali po tituloch, ktoré boli častokrát neznáme, hoci ich autori slávni boli. Neinscenovali len drámy, ale oveľa častejšie si vybrali prozaické diela, ktoré pre divadlo adaptovali. Takmer vždy autorovo dielo prepísali a prispôbili na svoj obraz tak, aby bol dej dynamický a pre diváka pútavý.

Do inscenácii Bednárík často vkladal svoj vlastný názor a osobnú výpoveď o stave sveta a spoločnosti. To sa koniec koncov prejavilo aj vo výbere titulov. Nikdy neinscenoval diela, ktoré by v sebe nenesli posolstvo ľudskosti či boli politickým plagátom.

# Inšpiračné zdroje pohybového divadla pre metodické postupy v pohybovej tvorbe adeptov herectva

Mgr. art. Daniel Straka

## Úvod: Vlastný pohyb

Javiskový pohyb herca síce pri výchove adeptov herectva vychádza z rovnakých metodických základov, avšak každý z týchto študentov je individualitou. Môžeme preto hovoriť aj o vlastnom pohybe herca, ktorý si všeobecné pravidlá „rozmieňa na drobné“ podľa vlastných dispozícií. Je teda prirodzené, priam žiadúce, aby umelecké školy neopúšťali iba akési klony svojich pedagógov, ale samostatné, ľudsky a hlavne umelecky pripravené osobnosti, či už po stránke technickej alebo emocionálnej. K tomuto cieľu sa snaží prispieť aj výchova študentov konzervatórií a vysokých škôl v rámci výučby poznávania vlastného pohybu herca a jeho usmerňovania a zdokonaľovania pomocou vonkajších aj vnútorných psychofyzických cvičení. Práve tie mu pomáhajú pri poznávaní vlastných možností, daností, zručností a schopností, ktoré vo svojej umeleckej práci potrebuje pre každodenný život. Ich poznaním a poznávaním zväčšuje možnosti ich rozvoja a sebazdokonaľovania.

Objavovanie vlastného pohybu však nie je jednoduché. Najmä v ranných štádiách je to bez odbornej pomoci takmer vylúčené. Je nutné prekonávať zabehnuté spôsoby pohybu a pre mladých adeptov herectva sa mnohé z ciest zdajú častokrát zbytočné a nepraktické. Paradoxne, od ich pochopenia ich často delí iba malý, za to však dôležitý krok k prekonaniu vlastného dynamického stereotypu, ktorý robí pohyb ťažkopádnym, lenivým, neestetickým (aj keď z pohľadu samotného študenta prirodzeným). Preto je potrebné, aby samotní adepti pochopili túto nutnosť, a tak sami zistili, že zmena, ktorú prinášajú jednotlivé cvičenia, je nevyhnutná pre ich osobnostný aj profesionálny rast.

Rovnako je povinnosťou každého pedagóga inšpirovať svojich študentov k lepším výsledkom vlastnej práce, burcovať v nich hľadačský tvorivý princíp, očistiť zmysly a vypestovať reflexy. Ako to vo svojich prednáškach pomenoval Mikuláš Huba: „Herecká tvorba nie je vizuálnym umením, ani auditívnym umením. Je to umenie hmatu, zraku, sluchu!“ A tak ako dieťa túži po poznaní životných daností, herec musí poznávať a vedieť analyzovať s rovnakým nasadením. A hoci si dieťa môže dopriať učenie cestou „pokús – omyl“, dospelý jedinec má obrovskú výhodu – a tou je schopnosť uvedomovania, reflexie, vďaka ktorej môže cvičením rozšíriť svoje možnosti, zmeniť zlé návyky a naučiť telo ľahšie a menej bolestivo, zato však účinnejšie a efektívnejšie, hýbať sa.

## Pohybové vzorce

„Pohyb je prejavom vzťahu medzi mysl'ou a telom... každá zmena v pohybovom prejave signalizuje zmenu v mysli.“<sup>57</sup> Vychádzajúc z tohto tvrdenia v rámci nových pohybových výskumov Body-Mind Centering vidíme paralelu s pohybom herca na scéne, kde javiskový pohyb sprevádzajú psychologické zmeny vnútorného stavu dramatickej postavy, ktoré sú prezentované práve pohybom dramatickej postavy od jej pohybu, cez posturiku a gesto až k mimike postavy. V rámci tohto prístupu spájame myseľ s pohybom nie iba intuitívne, ale na vedeckom základe.

Pohybové vzorce sú teda naučené, získané, osvojené a fixované pohyby, alebo skupiny pohybov, ktoré vytvárajú pohybovú mapu. Tá dokáže určiť naše najfrekvencovanejšie pohyby a vyhodnotiť ich flexibilitu a kontinuitu s ohľadom na predchádzajúce a nasledujúce vykonané pohyby. Poznaním vlastnej pohybovej mapy, pohybovej štruktúry, môžeme vyvodzovať nielen najpoužívanejšie, ale aj najprospernejšie pohyby smerom k vlastnému zdraviu, alebo k ich optimálnemu použitiu z hľadiska estetických väzieb, či z hľadiska ich vzájomných možných kombinácií v predstavovaných dramatických postavách.

### Vlastné pohybové vzorce – zdedené

O dedičnosti vlastných pohybových vzorcov môžeme hovoriť iba v súvislosti s psychológiou jedinca. Nehovorím teda o ich priamom dedení, skôr o ich vyvedení z temperamentu, ktorý „je determinovaný skoro výlučne geneticky teda dedičnosťou.“<sup>58</sup> Pohybové vzorce spájajúce sa s jednotlivými vzormi temperamentu však nemôžeme pripisovať dedičnosti, hoci dedičnosťou označujeme prenášanie biologických a psychologických znakov z rodičov na potomkov. Výskumy nepotvrdili priame prenášanie pohybových znakov človeka. Občas sa síce stane, že potomkovia majú s rodičmi podobné držanie tela, alebo spôsob gestikulácie, či dokonca reči, no ide o nepriamo získané pohybové vzorce, ktoré sa dieťa učí od svojich rodičov podvedome, v priebehu ontogenetického vývinu. Vlastné pohybové vzorce teda nie sú dedičným znakom človeka.

---

<sup>57</sup> SEDLAČKOVÁ, Anna. *Vývin pohybu v systéme Body – Mind Centering*. Bratislava: VŠMU, 2013. s. 8. ISBN 978-80-89439-50-8

<sup>58</sup> KONČEKOVÁ, Luba. *Vývinová psychológia*. Prešov: Vydavateľstvo Michala Vaška, 2010. s. 49. ISBN 978-80-7165-811-5

## **Vlastné pohybové vzorce – získané**

Keďže sme vlastné pohybové vzorce, ako možné genetické dedičstvo, vylúčili, zostávajú nám len ich získané formy. Tie môžeme rozdeliť do dvoch foriem:

- 1.) Vlastné pohybové vzorce získané podvedome
- 2.) Vlastné pohybové vzorce získané vedome

Ani jedna z týchto skupín sa však nedá ohraničiť vekovými medzníkmi, pretože psychické a fyzické danosti sú ovplyvňované vonkajšími aj vnútornými vplyvmi v priebehu celého života jedinca. Samozrejme, s pribúdajúcim vekom by sme mohli hovoriť o prevládajúcich vedome získaných pohybových vzorcoch, ale na percentuálne vyjadrenie tohto tvrdenia by sme potrebovali podstúpiť longitudinálne sledovanie, ktoré je „založené na dlhodobom sledovaní určitej skupiny a opakovanom hodnotení vývinovo podmienených zmien u tých istých jednotlivcov.“<sup>59</sup>

Nakoniec, naša práca nie je sondou do psychofyzického vývinu človeka, ale chce poukázať a preskúmať potreby a použitie pohybu pre potreby adeptov herectva, teda chce poukázať najmä na potrebu vedome získaných a osvojených pohybových vzorcov.

## ***Vlastné pohybové vzorce získané podvedome***

Pohybové vzorce sa tvoria už v prenatalnom vývoji jedinca, kedy sa začína plod v maternici dostávať do polohy fyziologickej flexie a extenzie; objavuje sa cicanie, prehĺtanie či rotácia hlavičky. „Prvé pohyby sa objavujú v 7. týždni. V 9. týždni možno pozorovať samostatné pohyby jednotlivých končatín a izolované pohyby hlavy. V 3. mesiaci plod pohybuje hlavičkou, rukami aj trupom, vie sa otáčať okolo svojej osi. Odborne sa hovorí o generalizovaných pohyboch, to znamená, že sa pohybuje celé telo.“<sup>60</sup> „Od 20. týždňa plod vníma dotykovú stimuláciu, po ktorej nasleduje vývin vnímania pohybu a ďalších zmyslových funkcií.“<sup>61</sup> Tie sa plynule rozvíjajú do aktívneho ovládania prostredia. „Neskôr v 25. týždni (koncom 6. mesiaca) sú už pohyby čiastočne riadené mozgom.“<sup>62</sup>

Pôrodom sa dieťaťu mení nielen prostredie, ale množstvo iných, pre život dôležitých, reálií: zmena gravitácie, zmena spôsobu dýchania, zmena intenzity svetla a zvuku, zmena

<sup>59</sup> VÁGNEROVÁ, Mária. *Vývojová psychologie: dětství, dospělost, stáří*. Praha: Portál, 2000. s. 29 – 30. ISBN 80-7178-308-0

<sup>60</sup> KONČEKOVÁ, Luba. *Vývinová psychológia*. Prešov: Vydavateľstvo Michala Vaška, 2010. s. 66. ISBN 978-80-7165-811-5

<sup>61</sup> SEDLAČKOVÁ, Anna. *Vývin pohybu v systéme Body – Mind Centering*. Bratislava: VŠMU, 2013. s. 44. ISBN 978-80-89439-50-8

<sup>62</sup> KONČEKOVÁ, Luba. *Vývinová psychológia*. Prešov: Vydavateľstvo Michala Vaška, 2010. s. 66. ISBN 978-80-7165-811-5

fyziologických procesov. Preto je jeho prvé obdobie, obdobie novorodenca určené na vyrovnanie sa s týmito novými potrebami. Avšak po niekoľkých mesiacoch začína obdobie, kedy sa jedinec batolí, prichádza spevňovanie svalov a celej opornej pohybovej sústavy, od posadenia až po prvé batolenie, či neskôr kroky s oporou, alebo ešte neskôr bez nej. Avšak dávno pred tým je dieťa vybavené základným pohybom k prevedeniu všetkých spomínaných motorických funkcií. Od prvého pokusu podvihnúť hlavičku, cez mierne naklonenie za zvukom či svetlom, získava dieťa základy rotačného pohybu, ktorý je základom pre neskoršie celé pohybové vybavenie jedinca. Tento vlastný rotačný vzorec mu zadáva potreba otočenia sa za vonkajším impulzom rovnako ako potreba otočenia sa na bruško, pričom pomaly a po dobu niekoľkých týždňov až mesiacov získava podvedome základný pohybový vzorec rotácie. „S rotáciou dieťa objavuje celkový telesný cit, a tým aj cit pre okolitý priestor.“<sup>63</sup> A pre jeho pohybové vzorce to znamená základné uvedomovanie si svojho tela a jeho existenciu v prostredí, v ktorom sa nachádza.

S pohybovými vzorcami, tak ako s celým vývinom jedinca, sa rozvíja aj mozgová činnosť, kde „zaujímavým príkladom je rotácia, na ktorej sa podieľajú predĺžená miecha, staršie časti predného mozgu a mozoček, ktorý sa podieľa na riadení rovnováhy.“<sup>64</sup> Samozrejme to nie je len pohyb, no aj ten napomáha činnosti najvyššieho riadiaceho centra nervovej sústavy, mozgovej kôry, ktorá je centrom učenia, tvorivého a analytického myslenia, pamäti, intelektu, predstavivosti, reči a učenia kontroly vedomej činnosti a zručnosti. Aj tu vidíme potrebu pohybu už v rannom štádiu vývinu človeka, pretože ten napomáha jeho celkovému psychofyzickému rastu.

„V posledných 10 rokoch sa motoricky vývin detí spomalil, najmä rozšírením používania autosedačiek, v ktorých deti trávajú nielen čas pri preprave, ale i čas aktívneho bdenia.“<sup>65</sup> Aj to je jeden z dôvodov porúch reči u detí či neskoršie poruchy učenia (disgrafia, dyslexia, diskalkúlia...), pretože ich pohybové vzorce sú narúšané vonkajšími vplyvmi ranného vývinového štádia.

Avšak neskorším tréningom sa mnohé zo zanedbaných pohybových daností môžu získať, rozvinúť a zdokonaľiť. Je k tomu potrebné väčšie úsilie a vynaloženie väčšej dávky energie. Pretože dospelý či dospievajúcu jedinec pohybové vzorce, ktoré dieťa získava prirodzenou cestou, po dobu niekoľkých mesiacov až rokov, odbúra iba uvedomelou

<sup>63</sup> RUSSEL, George. *Zbavte se bolesti zad*. Praha: Pragma, 2002. s.94. ISBN 978-80-7349-259-5

<sup>64</sup> SEDLAČKOVÁ, Anna. *Vývin pohybu v systéme Body – Mind Centering*. Bratislava: VŠMU, 2013. s. 53. ISBN 978-80-89439-50-8

<sup>65</sup> SEDLAČKOVÁ, Anna. *Vývin pohybu v systéme Body – Mind Centering*. Bratislava: VŠMU, 2013. s. 45. ISBN 978-80-89439-50-8

a cieľavedomou prácou na svojom pohybe, na kultúre jeho prevedenia, na uvedomení si jeho podstaty a prejavu, na jeho zdraviu neškodlivom prevedení a v neposlednom rade na jeho osvojení, až „zautomatizovaní si“ pre potreby každodenného života. O to intenzívnejšie vnímame pohybové vzorce u herca, ktorý ich aplikuje v divadelných formách, kde sa očakáva ich absolútne prevedenie, s nasadením kompletného psychofyzického aparátu, pre čo najlepšie stvárnenie dramatickej postavy.

Samozrejme, vlastné pohybové vzorce získavame po celý život, nielen počas vnútromaternicového vývinu a v rannom veku jedinca. Avšak – vieme ich korigovať podľa potreby, resp. správnosti ich prevedenia, podobne ako všetky získané a naučené vlastnosti a danosti. Exemplárnym príkladom je držanie tela, ktoré sa v priebehu vývinu jedinca mení niekoľkokrát. Spočiatku si ho formuje jedinec sám – od prvých pokusov zdvihu hlavičky až po samostatnú chôdzu. Jeho chrbticu ďalej tvaruje spôsob nosenia bremena (napr. školskej aktovky), vo vyšších ročníkoch základnej školy zasa jeho držanie tela podmieňuje zlé vysvetlenie príkazu k vyrovnaniu sa (kedy mnoho rodičov, aj pedagógov, prikazuje tlačiť lopatky k sebe). Neskorším chorobným držaním tela jedinec už len eliminuje bolesť, ktorú prináša starší vek. Práve z uvedeného príkladu – celoživotne zlého držania tela, a teda kvôli zlým vlastným pohybovým vzorcom, je potrebné učiť sa, ale aj vyučovať a opravovať nielen držanie tela, ale všetky pohybové zlozvyky, s ktorými prichádzame do kontaktu. Formujeme tým zdravú a estetickú pohybovú kultúru, ktorá sa stáva pre adeptov herectva neodmysliteľnou súčasťou.

### ***Vlastné pohybové vzorce získané vedome***

Ako sme už uviedli vyššie, vlastné pohybové vzorce získané vedome si každý jedinec osvojuje počas celého života. Spočiatku prevláda podvedomé získavanie pohybových vzorcov spojené s objavovaním vlastnej existencie od obdobia prenatalného vývinu, zhruba po obdobie ukončenia 3. roku vývinu, teda do ukončenia obdobia batolaťa. S predškolským vekom sa spomaľuje pohybový rozvoj jedinca, ktorý už má vyvinuté základné posturálne, lokomotorické pohyby aj pohyby jemnej motoriky. „V 3. roku sa už neobjavuje toľko nových pohybových zručností, pohyby sa kvalitatívne zdokonaľujú... dieťa získava predpoklady pre vytváranie základov športovej činnosti.“<sup>66</sup> Tu sa začína schopnosť vedome získavať vlastné pohybové vzorce, ktorá sa s narastajúcim vekom prehlbuje.

---

<sup>66</sup> KONČEKOVÁ, Luba. *Vývinová psychológia*. Prešov: Vydavateľstvo Michala Vaška, 2010. s. 105. ISBN 978-80-7165-811-5

V predškolskom veku dieťa dokáže prehlbovať podvedome získané a učiť sa novým pohybom. Posturálne pohyby sú dokonalejšie, dieťa nestráca rovnováhu. Dokáže napríklad stáť na jednej nohe niekoľko sekúnd. Lokomotorické pohyby sú istejšie, chôdza zautomatizovaná a skoky či zoskoky a výskoky dosahujú väčšie rozpätie. Mikromotorika sa zužuje na stále jemnejšie činnosti.

„Pohybová stránka školskej zrelosti znamená primeraný postoj hrubej motoriky a pohybovej koordinácie. Dieťa sa motoricky uspokojí, neplytvá silami... jemná motorika dosahuje taký stupeň koordinácie zraku a ruky (vizuálno-motorická koordinácia), ktorý umožní dieťaťu zvládať drobné a presné pohyby (pri písaní a kresbe).“<sup>67</sup> V tomto období sa deti začínajú venovať rôznym mimoškolským aktivitám, ktoré prehlbujú ich fyzický, ale aj psychický aparát. Začínajú sa venovať športovej činnosti či navštevovať základné umelecké školy, teda rozvíjať svoj potenciál na vyššej úrovni ako doposiaľ. V tomto období je dôležité podchytiť jeho pohybové vzorce zo strany rodičov, ale aj učiteľov, keďže aj psychický vývoj vykazuje vyšší stupeň vnímania, pozornosti, logického myslenia, zapamätávania si. Neprimeraný vplyv na pohybové vzorce dieťaťa tu zostáva badateľný na jeho celý neskorší vývin, pretože teraz si už uvedomuje spôsob chôdze či držanie tela a je možné mu vedome predávať základné vzorce potrebné pre zdravý a estetický pohyb.

Nasledujúce obdobie je v živote človeka najzložitejším nielen z hľadiska osvojovania nových pohybových vzorcov, ale aj z hľadiska biologického či psychologického. Je to obdobie puberty, kedy sa jednotlivec musí zmieriť s fyzickými zmenami, ako aj s odlišným pohľadom na okolie a naopak. Úmyselne ho neoznačujeme medzníkmi, ktoré sa v literatúre pohybujú rôzne (od 10 – 11 rokov až po 15 – 16 rokov). Radšej pristupujeme k ich vymedzeniu podľa vývoja pohlavných znakov – od prvej menštruácie u dievčat a polúcie u chlapcov, až po ukončenie vývoja pohlavných znakov. Z hľadiska vedomého získavania pohybových vzorcov sa jedná o obdobie zmeny držania tela, zmeny chôdze spojenej s rastom kostry a svalstva. „Motorika sa značne zhoršuje najmä v prvej časti obdobia. Pohyby pubescenta sú nemotorné, neobratné, disharmonické, nekoordinované, nesúmerné, ťarbavé, hranaté, hrmotné... napriek uvedeným negatívnym zmenám týkajúcim sa najmä kvalitatívnej stránky motoriky, puberta je zároveň obdobím rozvíjania mnohých pohybových vlastností.“<sup>68</sup> Toto obdobie je krátke, zato však veľmi aktívne, spojené s hľadaním vlastnej identity jedinca, ktorý je na jeho konci nútený k voľbe zamestnania, a s tým spojeným výberom strednej

<sup>67</sup> KONČEKOVÁ, Ľuba. *Vývinová psychológia*. Prešov: Vydavateľstvo Michala Vaška, 2010. s. 157. ISBN 978-80-7165-811-5

<sup>68</sup> KONČEKOVÁ, Ľuba. *Vývinová psychológia*. Prešov: Vydavateľstvo Michala Vaška, 2010. s. 185. ISBN 978-80-7165-811-5

školy. V prípade konzervatória sa prvýkrát stretáva s pojmom pohyb, javiskový pohyb a s potrebou naučiť, či upraviť, pohybové zlozvyky získané počas svojho ontogenetického vývinu. Tu začína práca na získavaní pohybových vzorcov vedome, pod dohľadom a kontrolou, až k vlastnej skúsenosti a parciálnej schopnosti sebakontroly.

Pre našu prácu najzaujímavejšie obdobia vývinu jedinca práve nasledujú. Obdobia, v ktorých je potrebné rozhodnúť sa pre ďalšiu existenciu. Je to obdobie adolescencie (od 14 – 16 rokov do 18 – 21 rokov) a obdobie mladšej dospelosti (od 18 – 21 rokov do 30 rokov). V týchto obdobiach sa adepti herectva najväčšmi formujú nástupom na stredné či vysoké umelecké školy, kde sa pohybu, javiskovému pohybu učia, a tak získavajú a opravujú si už získané pohybové vzorce.

Obdobie postpubertálne, teda adolescentné, je obdobím dospievania, upokojenia po predchádzajúcom búrlivom období. Dochádza k psychickému dozretiu, dotvára sa psychická stránka osobnosti. Jedinci sa sociálne osamostatňujú a túžia po slobode. „Samotní adolescenti označili pri výskume za najzávažnejšie problémy a úlohy tohto obdobia tieto:

- 1) príprava na povolanie a voľba povolania,
- 2) láska, erotika, sexualita a príprava na manželstvo a na rodinný život,
- 3) formovanie vlastnej osobnosti,
- 4) problémy sociálnych vzťahov a i.“<sup>69</sup>

Podľa E. Eriksona je hlavnou vývinovou úlohou adolescenta práve formovanie vlastnej identity, vytváranie si vedomia vlastnej hodnoty, prijímanie noriem spoločnosti, stávanie sa nezávislým na rodičovskej autorite a vytváranie heterosexuálnych vzťahov. S týmito všetkými prekážkami sa musí adolescent vyrovnávať, nevrajiac o doznievaní pubertálneho vývinu. „Po vulkanizme puberty nastáva upokojenie, ktoré charakterizuje celý telesný vývin adolescenta... Adolescencia je teda po anatomickej a fyziologickej stránke obdobím nie už organickej prestavby (ako puberta), ale dobudovania a postupného zosilňovania.“<sup>70</sup> Rast tela sa spomaľuje po stránke natiahnutia rúk a nôh, predlžuje a rozširuje sa už iba trup. Vytráca sa teda pubertálna hranatosť a vyťahutosť, ktoré súviseli s hranatým pohybom typu „samá ruka, samá noha“. Nové kosti sa už nevytvárajú, ale ich počet sa práve naopak kumuluje vzájomným zrastaním na definitívny počet 206. Taktiež proces osifikácie je definitívne ukončený. Svalstvo mohutnie a silnie, s čím priamo súvisí aj srdcová činnosť, ktorá sa vyrovnáva s činnosťou ciev. Srdce narastá priemerne o jednu tretinu. Hlava a tvár

<sup>69</sup> KURIC, Jozef. *Ontogenetická psychologie*. Praha: SPN, 1986. s. 154. ISBN 14-409-86

<sup>70</sup> KONČEKOVÁ, Ľuba. *Vývinová psychológia*. Prešov: Vydavateľstvo Michala Vaška, 2010. s. 228. ISBN 978-80-7165-811-5

nadobúda svoju definitívnu podobu, ktorá sa do staroby nemení. Dozrievajú aj sekundárne a terciálne pohlavné znaky. „Adolescencia je dobou harmonizácie, konečného zladenia všetkých tvarov. Adolescent si je vedomý týchto zmien. Pokladá sa právom za telesne vyspelého a toto poznanie zvyšuje jeho sebavedomie (často až prehnane).“<sup>71</sup>

Obdobie adolescencie taktiež sprevádza prehnané sebakontrolovanie. Keď sa v predchádzajúcom období chcel jedinec podobať na jeden, alebo viacero vzorov, v tomto období zisťuje, že neexistuje bezchybný tvor, a tak si vytvára ideál, ku ktorému vzhlíada. Rovnako ako odmieta jeden vzor, odmieta aj vzor vonkajška. Prechádza do fázy sebapoznania, kedy túži poznať svoje vnútro. Vtedy začína pociťovať potrebu sebarealizácie v rôznych umeleckých oblastiach.

Práve v tomto veku, vo veku posledných fyzických premien, je dobré upozorňovať na získané pohybové vzorce, pretože samotné metamorfózy bytia, či už fyzického alebo psychického, napomáhajú k menej náročnej premene zlých pohybových vzorcov, zlých dynamických stereotypov. Študenti vtedy síce trucovitejšie prijímajú nekonečné upozornenia na zmeny držania tela, na potrebu tvorby gesta z pohybového centra, alebo na správnu techniku chôdze, avšak osvojenie si týchto poopravených pohybových vzorcov prichádza prirodzenejšie, ruka v ruke so zmenami, ktoré prichádzajú spolu so psychofyzickým dospievaním jedinca. Adolescenti sú schopní porozumieť kritike, ak je konštruktívna a kritickosť dostáva realistickú bázu. Však oveľa skôr ju príjmu od učiteľa, ktorého si vážia pre jeho vnútorné hodnoty, pre to, čo dosiahol. Neznášajú tvrdú autoritu, ktorá sa nad nimi povyšuje, mentoruje a pri tom sama nedodržiava a nedosahuje požadované.

Obdobie mladšej dospelosti je zasa obdobím, keď sa rast jedinca úplne zastaví. Organizmus dosahuje zrelosť a všetky telesné funkcie sú vo vyrovnanej súhre. Rast do výšky už síce nepokračuje, ale hmotnosť stále narastá – muži zmužnejú, ženy zženštejú. Dospelý človek sa vie lepšie ovládať a „uspokojenie vlastných potrieb podriadiť sociálne významnejším hodnotám s ohľadom na iných. Schopnosť a ochota prijať zodpovednosť vyplývajúcu z roly dospelého je dôkazom dospelosti.“<sup>72</sup> Človek na seba preberá najzodpovednejšie životné roly, ktoré by mal byť pripravený naplniť. „V mladšej dospelosti je človek ochotný a schopný zvládnuť tieto vývinové úlohy: 1) profesionálnu rolu, 2) stabilné

---

<sup>71</sup> KONČEKOVÁ, Ľuba. *Vývinová psychológia*. Prešov: Vydavateľstvo Michala Vaška, 2010. s. 229. ISBN 978-80-7165-811-5

<sup>72</sup> KONČEKOVÁ, Ľuba. *Vývinová psychológia*. Prešov: Vydavateľstvo Michala Vaška, 2010. s. 264. ISBN 978-80-7165-811-5

partnerstvo, 3) rodičovstvo.“<sup>73</sup> Práve pre túto psychickú a fyzickú stabilitu je vhodné budovanie na vedome získaných pohybových vzorcoch, kedy je študent pripravený hľadať nové a zvnútorňovať nepoznané. Jeho vývin sa spomalil natoľko, že sa javí ako stabilný a ustálený, teda schopný akceptovať umelo vytvorené psychické aj fyzické zmeny, ktoré mu štúdium javiskového pohybu či herectva prináša. Je pripravený aktivovať a naplno rozvinúť hľadačský tvorivý princíp, ktorý mu toto štúdium odkrýva. Človek v období mladšej dospelosti je vďaka svojej psychickej vyspelosti schopný a ochotný lepšie pracovať v kolektíve, uznáva prirodzené autority, no na rozdiel od adolescenta občas nepotrebuje kontrolu svojho pedagóga. Je schopný lepšej a hlbšej sebareflexie, no uznáva aj prirodzené autority svojich spolužiakov, kolegov či blízkych. Dokáže nielen upravovať a zdokonaľovať vlastné pohybové vzorce získané vedome, ale dokáže ich aj vymýšľať a aplikovať v bežnom živote, no najmä v živote na javisku.

### **Komparácia psychického a fyzického vývinu adolescenta a jedinca v mladšom dospelom veku**

Práve komparácia týchto dvoch vekových skupín nám pomôže v pochopení a reálnom zhodnotení rozdielov medzi adolescentmi – študentmi konzervatória a študentmi vysokej školy, teda jedincami v mladšom dospelom veku. Jednotlivé rozdiely sme zhrnuli v tabuľke č.1, kde je jasne viditeľné, koľko odlišností musí prekonávať vo svojom psychickom aj fyzickom dozrievaní jedinec príslušnej vekovej kategórie.

---

<sup>73</sup> VÁGNEROVÁ, Márie. *Vývojová psychologie: dětství, dospělost, stáří*. Praha: Portál, 2000. s. 326. ISBN 80-7178-308-0

Tabuľka č.1	Študenti konzervatória Adolescencie 14/16 – 18/21 rokov	Študenti vysokej školy Mladší dospelý vek 18/21 – 30 rokov
Telesný a psychický vývin	ustaľuje sa	ustálený
Hlavná úloha	Pripraviť sa kvalifikovane a úmerne vlastným schopnostiam na životné povolanie; dozrieť v samostatnú ľudskú bytosť	Zvládnuť životné roly: 1.) profesionálnu 2.) stabilné manželstvo 3.) rodičovstvo
Telesný vývin	<p>Výška Dievčatá 164-165 cm Chlapci 171-178 cm</p> <p>Váha Dievčatá 55-60 kg Chlapci 60-70 kg</p> <p>Rast tela Do výšky – spomaľuje sa Do šírky – začína v trupe</p> <p>Kostra Ukončená osifikácia Nepribúdajú žiadne kosti, tj. spolu je 206 kostí</p> <p>Svalstvo Mohutnie – narastá sila</p> <p>Srdce Zväčšuje sa (305 g)</p> <p>Nervová sústava Ustaľuje sa Spevňujú sa nervové vlákna</p> <p>Hlava a tvár Nadobúda konečnú podobu Končí vývin sekundárnych a terciálnych pohlavných znakov</p>	<p>Organizmus dosahuje plnú zrelosť a vrcholnú výkonnosť</p> <p>Telesné funkcie sú vo vyrovnanej súhre</p> <p>Od 25. roku ubúda svalová sila</p> <p>Koža hrubne okolo 30. roku, stráca elasticitu, vznikajú vrásky</p>
Pohyb	Stráca sa pohybová disharmónia Je koordinovanejší, harmonickejší, ladnejší	Spomaľuje sa z dôvodu ubúdania svalovej sily
Psychický vývin	<p>Vnímanie – pokles živosti vnímania Pozornosť – zlepšuje sa Pamäť – logická nad mechanickou Fantázia – oddelená od reality -Bdelé sny -Tvorivá – prvé pokusy o lit., hud., výt. diela City – dostávajú sa pod racionálnu kontrolu</p>	<p>Vnímanie sa zdokonaľuje Vysoká koncentrácia pozornosti Organizácia pamäť. materiálu</p> <p>Citový život harmonický Estetické city – posudzuje nie iba obsah, ale aj formu umenia</p>

Samozrejme, že ide o priemernú vzorku jedincov, ktorých sa tento psychologický, ale aj fyzický výskum týka, a s malými odchýlkami je vhodný aj pre naše použitie. Hovoríme o malých aberáciách, najmä v psychologickom vývine jedinca, keďže adepti herectva zväčša vykazujú vyššie percento umeleckých tvorivých aktivít, ale aj vyššiu spôsobilosť na prácu s emóciou, ako je možné dosiahnuť u ich rovesníkov na inom type stredných či vysokých škôl. Na základe týchto rozdielov vyvodzujeme výsledky nášho výskumu, ktoré si taktiež overujeme v praxi.

Ako sme ukázali v tabuľke číslo 1, v psychofyzickom ontogenetickom vývine týchto za sebou nasledujúcich životných etáp človeka je mnoho rozdielov. Aj keď sa nedostavujú u všetkých jednotlivcov súčasne, niekedy aj s rozdielom dvoch či troch rokov, je samozrejmé, že celé bytie a dospievanie mladých ľudí ovplyvňuje rozvoj ich schopností pri práci na svojom sebazdokonaľovaní.

Z hľadiska pohybu je tu napríklad krátka etapa pred adolescenciou (puberta), ktorá necháva stopy a odzrkadľuje sa pri fyzických zmenách adeptov herectva aj v adolescentnom veku. Na jednej strane je to dozrievanie primárnych a sekundárnych pohlavných znakov, na druhej strane je to spomalenie, alebo zastavenie rastu končatín, teda zastavenie rastu do výšky a nástup rastu do šírky, kedy sa najmä chlapcom rozširujú ramená a dievčatá sa zaoblujú v bokoch, zväčšujú sa im prsia. Je to teda rast do šírky v trupe. Vtedy sa stále stretávame s vlastným neuspokojením v pohybovej oblasti. Adolescenti síce naberajú na ladnosti v pohybe, v porovnaní s predchádzajúcim obdobím, no ešte stále nie sú vyrovnaní so svojim zovňajškom. Najmarkantnejším príkladom, ktorý sa spája práve s touto vekovou hranicou, sú niektoré športy (napr. gymnastika), kde rýchly nárast do všetkých smerov ľudského tela znamená zmenu ťažiska jedinca. Jeho neschopnosť prispôbiť sa takejto rýchlej premene znamená koniec aktívnej činnosti. Samozrejme, s pohybom je spojené aj zosilnenie svalovej hmoty, najmä u chlapcov, s čím je priamo spojené narastanie srdca, ktoré z priemernej veľkosti 200 g v 15 rokoch narastie až na 305 g v 20 rokoch. Pričom v období mladšieho dospelého veku sú už všetky telesné funkcie jedinca v optimálnej súhre a jeho svalový rozvoj je spočiatku vo vrcholnej forme. Avšak od 25. roku života začína pomalé ochabnutie svalov, s čím samozrejme spájame potrebu silnejšieho kondičného tréningu.

Rovnako je na tom aj psychický vývin, kde podľa tabuľky č.1 jasne vidíme v prvom prípade neúplnú dospelosť a rozvinutosť všetkých psychických pochodov. V mladšom

dospelom veku však dochádza k harmonizácii citov a všetky psychické procesy dosahujú svoj vrchol.

Vychádzajúc z vlastných skúseností, ktoré sme získali praktickou prácou so študentmi konzervatórií (Konzervatórium v Košiciach na Timonovej ulici, Súkromné konzervatórium Dezidera Kardoša v Prešove), sme po niekoľkoročnej praxi a pokusoch o zoradenie učiva javiskového pohybu prišli k nasledujúcim výsledkom: v prvých rokoch praxe, kedy sme prvým ročníkom konzervatória zadávali učivo, ktoré malo podhaliť psychofyzickú pripravenosť študentov, sme neustále narážali na psychologický blok, ktorý adolescentní študenti nevedeli prekonať, hanbiac sa za svoju fyzickú identitu a nedokonalosť. Vnímali sme pedagogický neúspech v oblasti sebauvedomenia a sebareflexie, narážali sme na neochotu pracovať na svojom zdokonaľovaní fyzickými cvičeniami, ktoré poznáme z hereckých techník K. S. Stanislavského, M. Čechova či pohybových techník M. Feldenkraisa, M. Graham, E. J. Dalcroze atď. Na športovo pohybové aktivity sme vyčleňovali vyššie ročníky, kvôli potrebnej svalovej hmote, sile a samozrejme nutnosti zvládnuť základy javiskovej techniky pohybu pre ďalšiu tvorivú činnosť adeptov herectva. Po niekoľkých rokoch pokusov najšť potrebný metodický kľúč k adolescentným študentom a snahe vpisovať im pohybové vzorce vyššie spomínanými technikami, sme sa rozhodli celý tento proces obrátiť, vychádzajúc z poznatkov vývinovej psychológie a samotného ontogenetického vývoja jedinca. V študijnom procese prvých ročníkoch konzervatória sme zaradili športovo pohybové aktivity (gymnastika, pádová technika, bitky, cvičenia s partnerom), pri ktorých si študenti môžu osvojiť prácu s vlastným telom aj s partnerom, pri jednotlivých cvičeniach modernej gymnastiky, džuda, bitiek. Tieto viacmenej mechanické cvičenia sa stretli s obľubou u adolescentných študentov, ktorých psychologický vývin ešte nedospel k zrelej hranici. Cielene tak poznávajú svoje telo a vedome sa ho učia používať a pracovať s ním aj pri jeho vývinových odchýlkach. Na základe týchto praktických, ale aj teoretických poznatkov svojho tela, pristupujeme v neskorších ročníkoch k uvedomovaniu si pohybových vzorcov a ich upravovaniu, pričom jednotliví adepti štúdia herectva zatiaľ dospejú tak po fyzickej, ako aj po psychickej stránke. Vtedy už môže nastúpiť cieľené uvedomovanie si vlastného tela, vedomé upravovanie pohybových vzorcov a hľadanie nových pohybových možností. Na prekvenutie prvého postpubertálneho obdobia volíme športovú pohybovú aktivitu, ktorá rozvíja svalovú hmotu študentov, učí ich disciplíne, obratnosti a koordinovaniu pohybov, rozširuje kondičnú prípravu a teoretické poznatky o svojom tele.

Študenti mladšieho dospelého veku, teda študenti vysokých umeleckých škôl, ktorí prichádzajú do pedagogického procesu výučby javiskového pohybu z konzervatórií, gymnázií

či iných odborných škôl, vstupujú do tohto procesu väčšinou už s pevným základom, rozvinutou svalovou hmotou a koordinovanými pohybmi, ktoré v istej miere pokladajú za správne pohybové vzorce. Tu sa môžeme od počiatku zamerať na pohybové herecké techniky, pretože postpubertálna hravosť dávno pominula a psychický vývoj je na vysokej úrovni. Nie je potrebná športovo pohybová príprava, aby jednotliví adepti zosilneli na potrebnú úroveň, pretože ich telo buď požadovanú úroveň dosahuje, alebo si svoju kondičnú prípravu dokážu zrealizovať sami, či už ako jednotlivci alebo ako skupina. Tu môžeme zaťažovať telo aj myseľ pohybovou prípravou, ktorá si vyžaduje zvýšenú pozornosť, psychickú aj fyzickú pripravenosť a teoretické poznatky z oblasti biológie a anatómie. Od vysokoškolských adeptov herectva teda môžeme požadovať otvorenosť a zrelú hravosť potrebnú pre umeleckú tvorbu, ktorú samostatne dokážu pretaviť do fyzického pohybu. Vedome upravujú a uvedomujú si svoje získané aj novovytvorené pohybové vzorce, ktoré v najlepších prípadoch dokážu neskôr, vďaka pohybovej pamäti, aplikovať v samostatnej umeleckej javiskovej praxi.

Vychádzajúc z týchto zistení dochádzame k jednoduchým záverom. Hoci sa predmet Javiskový pohyb vyučuje na oboch stupňoch školstva, myslíme tým stredoškolský aj vysokoškolský stupeň, je potrebné v oboch prípadoch zvoliť rozdielny princíp a rozličné cesty k usmerneniu pohybu a vytváraniu pohybových vzorcov adeptov herectva. Stredoškolské postupy by sa mali viac uberať fyzickým rozvojom jedinca, no nezanedbávať ani jeho psychický rast. Na vysokých školách je možné, priam nevyhnutné, rozvíjať jeho fyzický, ale aj psychický aparát v približne rovnakom percentuálnom zastúpení, keďže adepti herectva študujúci na vysokých školách sú lepšie vybavení ku kompaktným psychofyzickým aktivitám. Samozrejme, nemožno zabúdať ani na individualitu každého z adeptov herectva, pričom na stredných školách ešte pracujeme s citovo aj fyzicky nevyspelými jedincami, ktorých formujeme nielen po stránke pohybovej a hereckej, ale aj po stránke ľudskej. Tento vzdelávací, resp. výchovný element z väčšej časti odpadá na vyššom stupni vzdelania, kedy sa zaoberáme pohybom už dospelých jedincov a ich osobnosti sú väčšinou vyformované na pevných základoch.

## **Pohybové vzorce v dejinách divadla**

O vytvorenie pohybových vzorcov pre herca ako tvorivého umelca sa pokúšalo mnoho známych divadelných osobností, metód či kultúr. U nás sú asi najznámejšími Mejerchol'dova biomechanika, Grotowského cvičenia či novšie divadelné zoskupenia ako je

Dočolomanského „Farma v jeskyni“ či Medzinárodné stredisko antropologického divadla v poľských Gardzieniciach. Avšak pohľad do dejín divadla nás v počiatkoch jeho pohybovej stránky unáša, rovnako ako Grotowského, do ďalekej Indie.

V Indii sa pôvod divadla datuje už okolo roku 1200 p. n. l., no pohybové vzorce hercom tu predpisovala už *Nátjašástra* (učebnica divadelného umenia), autorom ktorej je s najväčšou pravdepodobnosťou podľa dochovaných zdrojov Bharat, a pochádza asi z druhého storočia nášho letopočtu. Náthašástra pojednáva o spôsoboch inscenovania a zobrazovania tém, ale aj o systéme predpísaných znakov a gest. „Gestá sa triedili podľa jednotlivých častí tela a vnútorných pocitov na 13 pohybov hlavy, 6 pohybov nosa, 6 pohybov tváre, 7 pohybov obočia, 9 pohybov krku, 7 pohybov brady, 5 pohybov hrudi, 36 pohybov očí, 32 pohybov nôh a 24 pohybov jednej ruky. Chôdza a postoje boli taktiež predpísané. Všetky tieto pohyby a gestá sa kombinovali tak, že tvorili rovnako zložitú znakovú reč, ako je verbálny prejav.“<sup>74</sup>

Rovnako ako v Indii, a čiastočne aj vzájomným ovplyvňovaním sa, vznikajú prvé divadelné predstavenia okolo roku 1000 pred naším letopočtom v neďalekej Číne. Samozrejme vývoj divadla bol podmieňovaný spoločenskými zmenami, no už v roku 104 p. n. l. zriadili cisári dynastie Chan „Cisársky úrad pre hudbu“, ktorý podporoval hudbu a tanec. Jeho neskorší nástupca, cisár Suan-cung založil dokonca školu pre výcvik spevákov, tanečníkov a iných dvorských bavičov, ktorá v období rozkvetu sústredovala až 11 409 poslucháčov. „Prešla radou zmien, obvykle je však známa ako *Hrušňový sad*.“<sup>75</sup> Skoro o poldruha storočia sa v Číne rodí najznámejšia divadelná forma – Pekinská opera, ktorá taktiež predpisuje pohyb herca. „Javiskový pohyb má vzťah k tancu, keďže je rytmický, mimetický a symbolický... javiskové gesto bolo plne kodifikované. Je 7 základných pohybov rúk, početné zvláštne pohyby paží, viac než 20 špeciálnych pohybov nohy a celý repertoár pohybov rúk a fúzov. Spôsoby chôdze a behu sa líšia od roli k role.“<sup>76</sup>

V západnom, teda Európskom divadle sa pohybové vzorce v takomto rozsahu neuvádzali. Hoci kultúra antického gréckeho aj rímskeho divadla bola sprevádzaná pohybom, „nejde ani tak o nejaký konkrétny tanec s presne ustáleným krokom a rytmom. Ide skôr o celkový charakter a štýl.“<sup>77</sup> Tragédia sa spájala s tancom nazývaným emmeleia, komédia s kordaxom a satyrské hry s tancom sikinnis, avšak nešlo o ustálené tanečné formy, ktoré

<sup>74</sup> BROCKET, Oscar G. *Dejiny divadla*. Praha: Lidové Noviny, 2001. s. 747. ISBN 80-7106-532-3

<sup>75</sup> BROCKET, Oscar G. *Dejiny divadla*. Praha: Lidové Noviny, 2001. s. 753. ISBN 80-7106-532-3

<sup>76</sup> Tamtiež s. 762.

<sup>77</sup> SCHERHAUFER, Peter. *Čítanka z dejín divadelnej réžie*. Bratislava: Národné divadelné centrum, 1998. s. 45. ISBN 80-85455-74-9

mali jasné pravidlá. Mimika bola potlačená maskou a gesto sa štylizovalo od bežného po bizarné – „prehnané smerom k fraškovitosti a grotesknosti. Niekedy sa predpokladá, že gesta smerovali k štylizovanej a symbolickej konvencii, aká sa používa v mimetickom tanci.“<sup>78</sup>

Pohybové divadlo stredoveku získava najväčší rozmach na obdobie sto rokov začínajúc v polovici 16. storočia, kedy pôsobili najznámejšie divadelné spoločnosti *commedie dell' arte*. Hoci sa ani toto obdobie nevyznačuje kodifikovaním pohybu herca, nemožno ho prehliadať, keďže povýšilo pohyb na prvé miesto hereckých výrazových prostriedkov. „Celé predstavenie bolo samý pohyb a tanec... akcie musia byť také prudké, aby divákovi nezostal čas na vydýchnutie... tanec bol neodlučiteľne spätý s akrobaciami.“<sup>79</sup> Samozrejme, k predstaveniam patrila herecká schopnosť improvizácie, preto sa toto obdobie nazýva aj obdobím *commedie all improvisato*. Improvizácia sa tu pokladala za skutočné umenie – arte, čo je treba chápať ako kvalitu. Postupným upevňovaním textovej podoby v *commedii dell'arte*, sa začala improvizácia vytrácať, a tak sa pomaly skončilo obdobie pohybového divadla *commedie all improvisato*, známeho ako *commedia dell'arte*.

O vytváranie ďalších pohybových vzorcov sa dlho nikto nepokúsil. Až v moderných divadelných dejinách to bol V. E. Mejerchoľda (10. 2. 1874 – 2. 2. 1940), ktorý svoju biomechaniku sformuloval „teraz však už na vedeckom základe: pohybové cvičenia, ktoré mali pomáhať pri školení hercov, iniciácii vnútornej energie, rozvíjať ich šikovnosť, fyzickú zdatnosť a pohotovosť.“<sup>80</sup> Vychádzal z mechaniky, reflexológie, fyziopsychológie, energetizmu aj taylorizmu. Pomocou jednotlivých vedných oblastí vytvoril „dvanásť až trinásť bodov, ktoré sú pre herca nevyhnutné, aby poznal svoje možnosti... biomechanika mu pomáha získať najpotrebnejšie návyky“<sup>81</sup>, ktoré herec využije pri neskoršej tvorbe dramatickej postavy. Aj cez občasné nevhodné interpretovanie jeho systému, chápal Mejerchoľd systém svojich cvičení ako „pedagogickú činnosť, ako súčasť hercovej výchovy, ako prostriedky k zdokonaleniu jeho technickej vyspelosti. Tak keď napríklad herec má slabé svaly na rukách, nútime ho do žonglérskeho cvikov.“<sup>82</sup> Výchovu svojich hercov rozšíril o mnoho pohybových až športových aktivít, pričom stále dbal na presnú analýzu a prevedenie

<sup>78</sup> BROCKET, Oscar G. *Dejiny divadla*. Praha: Lidové Noviny, 2001. s. 37. ISBN 80-7106-532-3

<sup>79</sup> SCHERHAUFER, Peter. *Čítanka z dejín divadelnej réžie*. Bratislava: Národné divadelné centrum, 1998. s. 114. ISBN 80-85455-74-9

<sup>80</sup> MISTRÍK, Miloš. *Herecké techniky 20. storočia*. Bratislava: VEDA, 2003. s. 78. ISBN 80-224-0779-8

<sup>81</sup> MEJERCHOLD, Vsevolod E. *Moderní tvář divadla*. Praha: Československý spisovatel, 1962. s. 45

<sup>82</sup> MEJERCHOLD, Vsevolod E. *Moderní tvář divadla*. Praha: Československý spisovatel, 1962. s. 40

jednotlivých pohybov. „Bude sa vyčleňovať každý pohyb, aby dosiahol najväčšej výraznosti, typickosti, teda taylorizmu pohybu.“<sup>83</sup>

Hoci podobnú pohybovú dokonalosť túžil dosiahnuť ďalší z divadelných experimentátorov Jerzy Grotowsky (11. 8. 1933 – 14. 1. 1999), jeho hľadanie exemplárnych pohybových vzorcov skončilo pri poznaní, že takéto naučené, dokonca aj osvojené pohyby performeru (ako nazýval herca), ho iba zväzujú. A hoci sa spočiatku svojho hľadania uberal cestou objavovania dokonalosti pohybu, od rituálneho až po gymnastické, či dokonca akrobatické prevedenie, napokon si zvolil cestu opačného smeru. Smeru, kde sa herec mal oprostíť od naučených pohybov, ale mal v sebe hľadať impulzy na prekonávanie rôznych prekážok, ktoré mu kládli jeho rola aj telo. Avšak takéto uvoľnenie tela aj mysle nie je možné bez pravidelného cvičenia prinášajúceho návyky, ktoré v konečnom procese tvorby musel performer prekonávať a plastickým fyzickým cvičením hľadať impulzy, ktoré mu pomáhali vytvoriť predstavovanú dramatickú postavu.

Jedným z Grotowského študentov a zároveň súčasníkov je Eugenio Barba (29. 10. 1936), ktorý „v roku 1961 odišiel do Varšavy študovať divadelnú réžiu na Štátnej divadelnej škole, ale o rok neskôr sa pripojil k Jerzemu Grotowskému, ktorý bol v tom čase šéfom Divadla 13 radov v Opole. Barba zostal s Grotovským tri roky.“<sup>84</sup> Na rozdiel od svojho učiteľa mal viacero možností cestovať, a tak podľa vzoru svojho učiteľa hľadal počiatky pohybu v divadle v rituáloch ázijského sveta. Založil *antropologické divadlo*, v ktorom prepojil možnosti inscenovania európskeho a ázijského divadla, pričom z prvého preberal schopnosti aktualizácie a z druhého zasa dokonalosť a techniku. Tvrdil, že „niet rozdielu medzi hercom a tanečníkom“<sup>85</sup>, lebo pri ich realizácii je základná vrstva vždy rovnaká. Na označenie svojho herca používal preto pojem *performer*, ktorý sa prejavoval dokonalou technikou, ale aj využívaním vlastnej hereckej skúsenosti.

V súčasnosti sa v Grotowského stopách uberá napríklad divadelný súbor v poľských Gardzieniciach, kde vzniklo Centrum divadelných aktivít a na podobnej báze pracuje aj medzinárodné divadelné štúdio *Farma v jaskyni* so sídlom v Prahe. Obe tieto zoskupenia pracujú na medzinárodnej divadelnej platforme a pokračujú v stopách antropologického divadla, „zamerané na tvorbu, vývoj a výskum ľudského výrazu.“<sup>86</sup>

<sup>83</sup> HYVNAR, Jan. *Herec v moderním divadle*. Praha: Pražská scéna, 2000. s. 166. ISBN 80-86102-07-6

<sup>84</sup> <http://www.culturebase.net/artist.php?1586>

<sup>85</sup> MISTRÍK, Miloš. *Herecké techniky 20. storočia*. Bratislava: VEDA, 2003. s. 262. ISBN 80-224-0779-8

<sup>86</sup> <http://infarma.info/czlng/profil-cz>

## Záver

V našej práci sme sa zaoberali psychickým a fyzickým ontogenetickým vývinom človeka, ktorý sme paralelne premietli na adeptov herectva. Tí sa na hodinách javiskového pohybu učia pohybovým vzorom, ktoré by si mali osvojiť a zdokonaľovať sa v nich kvôli ich budúcej umeleckej praxi. Komparovali sme vývinové obdobia adolescencie a mladšieho dospelého veku, teda veku študentov konzervatória a vysokej školy umeleckého zamerania. Pomocou výsledkov tejto komparácie a vlastných skúseností sme navrhli dva možné prístupy k výučbe javiskového pohybu s ohľadom na vekové rozdiely adeptov herectva.

Rovnako sme poukázali na dejinný vývoj a pokusy vytvoriť pohybové vzory v dejinách divadla v ázijskom aj európskom divadle. Dospeli sme k historickému bodu vzniku antropologického divadla, ktoré je pokusom o zlúčenie západnej a východnej divadelnej normy, zakladajúcej sa na hľadaní podstaty divadla v technickej čistote ázijského divadla, možnostiach aktualizácie divadla európskeho a na návrate k prapodstate divadla a človeka, teda k rituálnym hrám.

## Použitá literatúra:

- BROCKET, Oscar G. *Dejiny divadla*. Praha: Lidové Noviny, 2001. s. 948. ISBN 80-7106-532-3
- ČECHOV, Michail. *O herecké technice*. Praha: Divadelní ústav, 1996. s. 131. ISBN 80-7008-054-X
- HYVNAR, Jan. *Herec v moderním divadle*. Praha: Pražská scéna, 2000. s. 291. ISBN 80-86102-07-6
- KASÍKOVÁ, Hana. *Kooperativní učení, kooperativní škola*. Praha: Portál, 1997. s. 152. ISBN 80-7178-167-3
- KONČEKOVÁ, Ľuba. *Vývinová psychológia*. Prešov: Vydavateľstvo Michala Vaška, 2010. s. 312. ISBN 978-80-7165-811-5
- KUBÁNI, Viliam. *Všeobecná psychológia*. Prešov: Prešovská univerzita v Prešove – Fakulta humanitných a prírodných vied, 2010. s. 157. ISBN 978-80-555-0172-7
- KURIC, Jozef. *Ontogenetická psychologie*. Praha: SPN, 1986. s. 264. ISBN 14-409-86
- MEJERCHOLD, Vsevolod E. *Moderní tvář divadla*. Praha: Československý spisovatel, 1962. s. 155
- MICHALOVÁ, Zdena. *Pozornost – cvičení na posilování koncentrace pozornosti*. Havlíčkův Brod: Tobiáš, 2003. s. 53. ISBN 978-80-7311-137-3

- MISTRÍK, Miloš. *Herecké techniky 20. storočia*. Bratislava: VEDA, 2003. s. 305. ISBN 80-224-0779-8
- PROFIT – inšpirujte sa*. Zodp.red. P.Hlubina. Č. 08. Bratislava: TREND Holding, 2014. s. 68. ISSN 1335-4620
- RUSSEL, George. *Zbavte se bolesti zad*. Praha: Pragma, 2002. s.195. ISBN 978-80-7349-259-5
- SEDLAČKOVÁ, Anna. *Vývin pohybu v systéme Body – Mind Centering*. Bratislava: VŠMU, 2013. s. 166. ISBN 978-80-89439-50-8
- SCHERHAUFER, Peter. *Čítanka z dejín divadelnej réžie*. Bratislava: Národné divadelné centrum, 1998. s. 367. ISBN 80-85455-74-9
- STANISLAVSKIJ, Konstantin Sergejevič. *Hercova práca I*. Bratislava: Slovenské vydavateľstvo krásnej literatúry, 1953. s. 499.
- STANISLAVSKIJ, Konstantin Sergejevič. *Hercova práca II*. Bratislava: Slovenské vydavateľstvo krásnej literatúry, 1953. s. 359.
- VÁGNEROVÁ, Márie. *Vývojová psychologie: detství, dospělost, stáří*. Praha: Portál, 2000. s. 528. ISBN 80-7178-308-0
- WILDMAN, Frank. *Feldenkrais a jeho metóda*. Praha: PRAGMA, 1999. s. 188. ISBN 80-7205-640-9
- <http://www.culturebase.net/artist.php?1586>
- <http://infarma.info/czlng/profil-cz>

# Úloha herca ako pedagóga pri formovaní mladých talentov (vybrané kapitoly)

Mgr. art. Igor Timko

## Úvod

Čo sa očakáva od herca, ktorý je pedagógom a naopak, aká je úloha pedagóga – herca v príprave a v školskom procese, ktorý má možnosť priamo pôsobiť na mladých adeptov herectva?

*...chýba nám komplexný pohľad na problematiku hereckého divadelného spievania...*

Aké hlboké môžu byť vzájomné prieniky pedagóg – herec? Nakoľko ovplyvňuje pedagogický výkon herecká prax? Aká úroveň vyťaženia herca v praxi je ideálna pre samotný vyučovací proces? Aká úroveň sebazpozorovania na javisku je potrebná na ideálny transfer skúseností do vyučovacieho procesu? Akú úlohu v našej problematike zohráva legislatíva z pohľadu potreby duálneho vzdelávania adeptov herectva na stredných a vysokých umeleckých školách? To všetko sú otázky, ktorým sa venujem počas piatich rokov môjho pedagogického pôsobenia.

*...spev je jednou z kategórií, ktoré výrazne ovplyvňujú syntézu interpretácie...*

Moje paralelné pôsobenie v troch oblastiach – pedagogická činnosť, štúdium doktorandského programu a divadelná prax, umožňuje flexibilnú orientáciu v týchto troch zložkách, vďaka čomu pristupujeme k aplikovaniu teoretických a empirických poznatkov takpovediac „z prvej ruky“. S našimi postrehmi a poznatkami sme oboznámili skúsenejších hlasových pedagógov v našom odbore z prostredia stredných a vysokých škôl zameraných na výuku adeptov herectva. V príjemnej atmosfére rozhovorov a kolegiálnej konfrontácie sme dospeli k zisteniam, že nám chýba komplexný pohľad na problematiku hereckého divadelného spievania.

Názov herecké divadelné spievanie, teda výuka spevu pre študentov divadelného herectva, používame v celom rozsahu práce. Z mnohých názvov ako neoperný spev, divadelný spev, neklasický spev, práve „herecké divadelné spievanie“ pôsobí najmenej konfrontačne v povedomí hlasových pedagógov.

Teoretické východiská práce tvorí základná charakteristika spievania, terminológia a pojmy z oblasti hereckého divadelného spievania so zameraním na ansámblový spev a fyziológiu hlasového aparátu. V praktickej – aplikačnej časti predstavujeme výsledky nášho výskumu v oblasti kolektívneho spievania, ale aj v individuálnej pripravenosti adeptov herectva po skončení štúdia s cieľom pomôcť mladým talentom – adeptom herectva – nadobudnúť také zručnosti, ktoré im v praxi uľahčia prácu s novým zadaním do tej miery, aby boli schopní sami analyzovať a predvídať konfliktné miesta piesne, vyhodnotiť kritické situácie a aplikovať vhodnú metódu na dosiahnutie čo najlepšieho výsledku pri následnej interpretácii.

V šiestej až ôsmej kapitole sa zameriame na osobnosť pedagóga, na základné princípy a očakávania vzťahu pedagóg – študent, na analýzu vzťahu študent verzus škola a na sebavnímanie študenta v procese vyučovania. Výskum sa zameriava aj na problematiku vhodne zvoleného učiva a metodológiu práce s ním; na odporúčaný výber piesní na základe témy, znalosti diela; na identifikáciu sa s interpretáciou výberu a disponibilitu speváckeho zboru, ktorý v sebe zahŕňa viacero individualít. Podstatným a určujúcim východiskom nášho skúmania je aj legislatíva, ktorej súčasný stav predznamenáva situáciu pedagógov v umeleckom školstve.

...

## **7 Výskum herec – pedagóg**

Potenciál tímu nie je súčtom potenciálov jednotlivcov. Ľudia v tíme sú spojení určitými väzbami, neznalosť jedných je nahradená znalosťami iných. Nápady jedných motivujú druhých k zvýšeniu produktivity, čím sa vytvára nová kvalita – zvyšuje sa efektívnosť.

### **7.1 Empatia, nie emócie**

Pri vyučovanom procese dochádza k budovaniu vzťahu medzi pedagógom a edukantom. Tento proces je živým organizmom, ktorý je neustále ovplyvňovaný vplyvmi ako z vnútorného, tak aj z vonkajšieho prostredia oboch zúčastnených (osobnosť, psychologická dispozícia, vedomostná výbava, skúsenosti z praxe).

V ekonomickej oblasti by sme úlohu pedagóga mohli definovať ako krízového manažéra, ktorý musí byť neustále zorientovaný v situácii, v problematike vyučovaného, rovnako aj v pedagogickej psychológii. V pedagogickej praxi sme sa stretli s nevyváženým

prístupom k študentom z pohľadu ich pedagógov. Za najväčšie riziká v pedagogickom vedení považujeme pomýlenie si úloh vo vzťahu pedagóg – študent, kedy obe strany vyučovacieho procesu majú tendencie vytvárať kamarátsky vzťah v nesúlade s profesionálnym prístupom a nutným nadhľadom počas celej doby štúdia. Je preto potrebné mať na zreteli, že naši študenti sú v prvom rade adepti herectva (v našom prípade hereckého divadelného spievania), možno budúci kolegovia, ktorých formujeme každým impulzom nášho pôsobenia – či je to impulz pedagogický, alebo interpretačný v profesionálnom divadle, na koncertnom pódium, pri verejných prezentáciách, rozhovoroch, jednoducho pri všetkých aktivitách prebiehajúcich vo verejnom priestore. Len profesionálny prístup dokáže vybudovať a priniesť profesionálny výsledok.

Štúdiom publikovaných vedeckých prác kolegov v odbore herecké divadelné spievanie, hospitáciami, sťažovaním na hodinách a skúsenosťami z praxe sme začali vyučovací proces vnímať ako viacúrovňovú problematiku, pri ktorej je možné dosiahnuť skvelé výsledky. Avšak aplikovať jednotlivé úrovne výuky na študentov je veľmi citlivá záležitosť, ktorá závisí od dispozícií študenta, v našom prípade nielen individuálnej výuky, ale aj zborového spievania.

Pri individuálnej výuke sme aj z pohľadu pedagogického vedenia, aj v rámci kreativity „odkázaní“ len dva impulzy, na tandem pedagóg – edukant. Potenciál výkonu kreativity je daný potenciálom tejto dvojice, avšak v tímovej – zborovej výuke – sa nám práve moment potenciálu mení a znásobuje, nie však geometricky, ale exponenciálne. Pri práci v zborovom telese platí, že súčet potenciálov zúčastnených sa nerovná súčtu potenciálov individualít. Avšak práca v skupine v mnohom ovplyvňuje iných a vytvára mnohoimpulzové prostredie, ktoré má pri klasickom tandeme pedagóg – študent svoje limity.

## **7.2 Pozícia žiaka**

Možnosť zapájať sa do procesu tvorby, prichádzať s vlastnými nápadmi a nebyť len „figúrkou“ v rukách pedagóga, by sme si mali ako pedagógovia zadefinovať skôr, ako vstúpime na akademickú pôdu.

Keďže dochádza k práci v kolektíve, je vhodné ovládať aspoň základné manažérske kapitoly z oblasti psychológie. Kolektív, teda viacpočetná skupina, ktorá sa správa, vyjadruje, vymedzuje, spája a rozbíja podľa aktuálnych podmienok a okolností, je dobrým kreatívnym partnerom, ale zlým pánom. Preto odporúčame pedagógom nevystupovať v pozícii oponenta, skôr sa pokúsiť „infiltrovať“ do pracovnej skupiny, samozrejme, v tom najlepšom prípade – stať sa súčasťou celého procesu. Na základe didaktiky vyučovacieho procesu môžeme

odporučiť vedecké zistenia profesora K. Lászla, ktorý celoživotným výskumom dospel k poznatku, že najpodstatnejšou úlohou vo vyučovacom procese je vyriešiť pozíciu žiaka, ktorý by bol aktívnym spoluúčastníkom vyučovacieho procesu.

Z našich poznatkov sa ako ideálne východisko ukázalo rozdeliť pozície v kolektíve, kde každý post zodpovedal istej úlohe. Je zrejmé, že ak niekto poverený svojou úlohou zadanie zvládne, cíti sa potrebný, rešpektovaný a hlavne, ako právoplatný člen celého realizačného tímu. Z prostredia ekonómie tento fenomén označil Elton Mayo ako Hawthornský efekt uvedomenia si svojej vlastnej ceny. Tento efekt spočíva v tom, že človek ako tvor, ktorého najpodstatnejšou potrebou ľudskej povahy je túžba byť dôležitý, ocení spoločenské uznanie v kolektíve viac ako napríklad finančné ohodnotenie. Spôsobov, ako psychologicky formovať kolektív, je nespočetné množstvo. My sme uplatňovali metódu vedúcich osobností, ktorá tkvie v hre na dirigenta, na lídra, ktorý „ženie“ a udáva tempo piesne, koordinuje dynamiku. S potešením môžeme konštatovať, že istá dávka prenesenej zodpovednosti na našich študentov je nutná pre dostatočné zainteresovanie sa na celom vyučovacom procese, vrátane pracovného.

### **7.3 Metódy a poznatky**

Z mnohých metodických postupov, od dychových cvičení až po cvičenia intonačné, sme sa pokúsili načrtnúť postupy intervalové a psychologické, nakoľko sa v prípade intervalov jedná o základné vedomosti z oblasti hudobnej teórie. Z pohľadu psychológie je podstatné pre pedagóga ovládať prácu s osobnosťami nielen intuitívne, ale aj vedecky a vedomostne, pretože čím lepšie sme v prostredí výuky mladých ľudí zorientovaní, tým ľahšie sa nám darí odovzdávať nadobudnuté vedomosti a komunikovať naše vlastné poznatky. Ak máme pristupovať k výuke spievania poctivo a precízne, mali by sme pamätať na vzory vzájomnosti, ktoré sme si počas nášho krátkeho pedagogického pôsobenia osvojili:

1. Teória bez praxe je slepá a prax bez teórie neplodná. (A.Komenský)
2. Kvalitná tvorba hlasu je podmienená znalosťou fyziologického usporiadania hlasového aparátu. (František Tugendlieb)
3. Ovládanie hudobnej teórie zjednodušuje a „graficky“ vyobrazuje vedenie tónov a melódie. (vlastný výskum)

Za absolútnu veličinu rozhodujúcu v celom vyučovacom procese považujeme „čas“, ktorého nedostatok nemožno nahradiť. Čím väčší počet opakovaných cvičení a ozrejmovania nového speváckeho zadania, tým ľahšie a pohodlnejšie sa nám bude pracovať pri nadstavbe v priestore, s výrazom a s inými dopĺňujúcimi prvkami celkového ponímania vystúpenia.

### **7.3.1 Intenzita**

Za obzvlášť dôležitý moment v skúšobnom procese hereckého divadelného spievania považujeme intenzitu spevu. Úskalia, ktoré musí pedagóg ustrážiť, sú hlavne v prípadoch, keď je spevák/spevácke teleso nadšené výsledkom práce na hodinách a v dôsledku nedočkavosti spieva naplno, hlasno a s pocitom „už-už to tam dostať“. Takýmto nekontrolovateľným spievaním dochádza k nešetrnému zaobchádzaniu s hlasovým aparátom.

### **7.3.2 Schodíková metóda**

Schodíková metóda tkvie v poctivom prechádzaní „schodíkov“, resp. počtu tónov, ktoré si volíme. Napríklad od prvého tónu piesne až po štvrtý tón, bez ohľadu na rytmické alebo taktové delenie melódie. Ak si pre tento spôsob technického ozrejmovania vytýčime tóny štyri, je vhodné tento postup dodržiavať. Následným krokom je odspievanie schodíkovej metódy od druhého tónu po piaty, v ďalšom kroku od tretieho po šiesty atď.

### **7.3.3 Nabaľovanie**

Technické cvičenie pomenované „nabaľovanie“ sa nám osvedčilo v rámci overenia si postupnosti tónov v ich konkrétnom slede, ale aj pri postupnom nabaľovaní slôh, medziviet, refrénov, prípadne dodatočných častí (coda, dal segno al fine).

### **7.3.4 Korepetícia**

Podmienkou pre efektívne zvládnutie učiva je samozrejme aj hudobný nástroj ako sprievodný, a zároveň vodiaci inštrumentálny prvok, ktorý je v systéme školských podmienok dobre zaužívaným pomocníkom. Z nášho pohľadu je ideálnym hudobným nástrojom klavír, na ktorom je možné veľmi pohodlne zvládnuť predhrávanie vo všetkých polohách rozpísanej partitúry, a navyše – obrazovo (graficky) jednoznačne dokumentovať výšku spievaných i hraných intervalov.

Jedinečnou dispozíciou pedagóga je, ak popri vyučovacích metódach, postupoch a dokonalej orientácii v učebných osnovách, disponuje aj pokročilým štádiom zvládania hry na hudobnom nástroji. Výhody takejto dispozície sú neoceniteľné a len veľmi málo pedagógov zvláda úlohu prípadného zastúpenia korepetítora. V čom spočíva čaro spomínaného? V čase. Od momentu, kedy pedagóg vysvetlí študentovi, čo od neho požaduje, ako to zaspievať, prípadne ako k zadaniu pristúpiť, sám svoje predspievanie sprevádza. Vzápätí sprevádza aj študenta, nezdržuje vyučovací proces stanovením termínu na stretnutí s korepetítorom.

Neprispôsobuje svoje čítanie čítaniu korepetítora a nezdoláva zbytočnú „vzdialenosť“ medzi svojou výpoveďou, korepetítorovým ponímaním, uchopením študenta a vlastným zhodnotením situácie. Daný proces by mal prebiehať nasledovne:

Počas našich prvých rokov pôsobenia v pedagogickom procese sme boli mnohokrát vystavení situácii indispozície korepetítora a následne postavení pred situáciu, kde sme museli takpovediac improvizovať. Spomínaná dispozícia vyučovanie nenarušila, ba práve naopak. Naš proces edukácie sa zrýchlil.

### **7.3.5 Konfrontácia s reálnym publikom**

Každá zo vzdelávacích inštitúcií stredných a vysokých škôl má iné pravidlá v oblasti mimoškolských aktivít študentov. Z našej vlastnej praxe je však evidentné, že postupné overovanie si naštudovaného vo verejnej konfrontácii je ten najlepší testovací model a skvelá previerka toho, či naši adepti majú reálnu šancu uchytiť sa v praxi, a či teda majú naše postupy reálne opodstatnenie.

Na pôde Cirkevného konzervatória v Bratislave sa každé dva roky koná celoslovenská súťaž v hereckom divadelnom spievaní, kde v jednotlivých kategóriách vystupujú aj ansámblové zbory.

S potešením môžeme uviesť, že naši adepti obsadili prvé dve miesta v zborovom spievaní v dvoch po sebe nasledujúcich ročníkoch. Na dosiahnutej méte sa ukázali dva momenty. Prvý z nich je sebavedomie víťazov a posilnená dôvera vo svoje vlastné schopnosti, druhým momentom je postreh zo strany tých, ktorí z kolektívu neboli nominovaní na samotnú súťaž. V nasledujúcom období sme zaznamenali zvýšenú aktivitu nenominovaných a postup v profesionálnom prístupe tých, ktorí sa hrdo môžu pýšiť titulom víťazov absolvovanej súťaže.

Z našich pozorovaní teda jasne konštatujeme, že overovanie si vlastných pedagogických postupov v konfrontácii s verejným vystúpením je najlepšou spätnou väzbou ako pre študentov, tak i pre pôsobenie v ďalšej praxi a v smerovaní samotného pedagóga.

V ansámblovom spievaní sme pre tretí ročník zvolili úpravu poľského muzikálu „Na skle maľované“. Dokonalý slovenský preklad dáva nespočetné množstvo variácií a ponúka mnoho spôsobov, ako sa zaoberať textom samotným. Študenti sa s týmto zadaním identifikovali a rok a pol po uzavretí tejto učebnej látky si spomínanú pieseň pospevujú pri oslavách, výročiach, jednoducho sa im implementovala do životov. V štvrtom ročníku sme spoločne upravili fenomén našich detských čias, konkrétne Včielku Máju a Majku z Gurunu. Naším kombinovaním oboch hudobných diel sme dosiahli ničím neohraničený hudobný mix,

ktorého interpretáciu pojali študenti ako svoju vlastnú výpoveď a možnosť „vybláznit’ sa“ na pódiu. Obe spomínané naštudovania sú dodnes obľúbenými číslami, ktoré si žijú svojim vlastným životom. V rámci verejných vystúpení sme absolvovali so spomínanými piesňami vystúpenie na Celoslovenskom stretnutí mládeže v Pribeníku (apríl 2013), na prezentácii košických konzervatórií na Hlavnej ulici v Košiciach pre širokú verejnosť (jún 2013), víťaznom vystúpení na Celoslovenskej súťaži konzervatórií v Bratislave (apríl 2013), na odovzdávaní cien primátora Košíc (máj 2014), na estrádnom programe odovzdávania cien Zlatý Amos 2014, a tiež na mnohých komerčných vystúpeniach po celom Slovensku. Okrem stotožnenia sa študentov so spievaním piesní, reakcia divákov na slovensky spievané piesne dali za pravdu nami navrhovaným odporúčaniam venovať sa v prvom rade slovensky spievanej tvorbe.

## **Záver**

### *Ansámbel*

Výskumom sme zistili, že každý spievajúci člen ansámblu sa tým, že bol vystavený novým skutočnostiam a podmienkam, začal prispôbovať novému prostrediu rýchlo, automaticky a prirodzene vycítil svoje nedostatky. Nová situácia urýchlila orientáciu vo viachlasnom spievaní a našich adeptov priviedli k progresu.

Vplyvom vystavenia spievajúcich adeptov herectva zložitejším podmienkam sa ich spievanie vycibrilo, ujednotilo. Vytvorené podmienky totiž nútili adepta herectva pri spievaní mobilizovať predstavivosť o spievanej melódii, sústrediť sa na vlastnú spevácku linku a v neposlednom rade sa stretávame s tzv. viacplánovým vnímaním melódií.

Pri spievaní v zborovom telese sa všetkým problémovým adeptom hereckého divadelného spievania vylepšila intonácia.

### *Intervaly*

Výskumom sme potvrdili, že ovládanie vzdialeností medzi tónmi, odborne nazývané ako interval, sú špecifickým jazykom, ktorému pokiaľ adept herectva v problematike hereckého divadelného spievania porozumie, dokáže sa v ňom flexibilnejšie orientovať a pri spievaní „bude vedieť, čo robí“, a po ktorých „stupienkoch“ kráča. Takáto orientácia prirodzene poskytuje lepšiu „manévrovateľnosť“ pre interpreta a pri dostatočnom cvičení aj lepšiu prezentáciu diela, estetickjší zážitok pre diváka, čo v neposlednom rade môže znamenať opakovaný návrat návštevníkov do divadla.

### *Metóda orientácia v tónine*

Maximálna koncentrácia je rozhodujúcim faktorom, ktorý ovplyvňuje výsledný efekt, a tým je rozdiel medzi pôvodne zahranou tóninou a tóninou, v ktorej sa ansámblový zbor ocitol na konci našej metódy. Začiatky boli zložité a veľmi nepresné, no po roku aplikovania tejto metódy môžeme potvrdiť pozitívny vplyv na kolektívnu orientáciu sa v harmónii, rovnako aj na individuálne zlepšenie sa členov v ansámblovom zbore.

### *Herec – pedagóg*

Pri individuálnej výuke sme aj z pohľadu pedagogického vedenia, aj v rámci kreativity „odkázaní“ len na dva impulzy, na tandem pedagóg – edukant. Potenciál výkonu kreativity je daný potenciálom tejto dvojice, avšak v tímovej – zborovej výuke sa nám práve moment potenciálu mení a znásobuje, nie však geometricky, ale exponenciálne. Pri práci v zborovom telese platí, že potenciál zúčastnených sa nerovná súčtu potenciálov individualít. Avšak práca v skupine v mnohom ovplyvňuje iných a vytvára mnohoimpulzové prostredie, ktoré má pri klasickom tandeme pedagóg – študent svoje limity.

### *Konfrontácia s reálnym publikom*

Z našich pozorovaní konštatujeme, že overovanie si vlastných pedagogických a študijných postupov v konfrontácii s verejným vystúpením je najlepšou spätnou väzbou ako pre študentov, tak aj pre pedagóga.

### *Kontrolné mechanizmy*

Na základe našich poznatkov si dovoľujeme poukázať na to, že pre dokonalý výstup učebných osnov hereckého divadelného spievania chýba kontrolný mechanizmus, v ktorom by adept definoval základné postupy našudovania, akým spôsobom uchopiť a pracovať so zadaním. Odporúčame preto vypracovať základnú štruktúru krokov, štandardný postup zoznámenia sa, zvládnutia a prezentovania piesne našimi adeptmi.

Základnú štruktúru samoprípravy v hereckom divadelnom spievaní musíme zdefinovať a od našich adeptov hereckého divadelného spievania vyžadovať už počas samotného štúdia, inak sa v divadlách profesionálnejšie spievať nebude.

# Zásady tvorivej spolupráce

Mgr. art. Janka Fedešová

Inšpiráciou k napísaniu tejto práce bola kniha *Notes on Directing* [Poznámky o réžii], ktorú napísal Frank Hauser s doplnením Rusella Reicha (jej preklad v slovenčine nevyšiel). Východiskom pre obsah tejto knihy boli osobné poznámky z procesu tvorby vypracované režisérom Frankom Hauserom, a neskôr doplnené režisérom Rusellom Reichom na základe dlhoročného pozorovania jeho práce. Zjednodušene by sme mohli povedať, že ponúka manuál k režijnej tvorbe. Práve takýto typ teoretických manuálov, vychádzajúcich z konkrétnej praxe, je dôležitý pre zefektívnenie práce študentov réžie, či už sa s ním oboznámia pred alebo počas ich práce so študentami herectva.

Jednotlivé kapitoly obsahujú medziiným aj porozumenie scenára, popis úlohy režiséra v tvorivom procese s detailným postupom práce a radami, ako reagovať na vzniknuté problémy pri práci, či kapitolu, akým spôsobom komunikovať s hercami. Autor sa v nej venuje téme, ako neočakávať príliš veľa a príliš skoro, spomína, že herci bývajú notoricky neistí kvalitou ich vlastných výkonov, a rozoberá napríklad tiež otázku režijnej direktívnosti.<sup>87</sup>

V knihe sa nachádza veľa zaujímavých rád v rôznych rovinách práce na divadelnom diele. Neobchádza situácie, s ktorými sa režisér bezpochyby počas svojej práce stretne a podáva presné návrhy ich riešení. Z množstva príkladov vyberám nasledovné:

„Nemeňte autorove slová (...), nehrajte poslednú scénu na začiatku (...), nikdy sa pocitovo nevyjadrujte ku konaniu hercov (...), prosím, buďte rozhodní (...), často úprimne chváľte hercov (...), neospravedlňujte sa, keď nemusíte.“<sup>88</sup> [z anglického originálu preložila autorka].

V tejto knihe ďalej píše, že dôležitejšie ako neustála korektúra hercov na javisku, je pochvala a časté pripomínanie hercom, čo robia správne, a kedy vyzerajú na javisku dobre. Toto usmerňovanie však musí prebiehať v rámci istých zásad. V obsiahlejšej kapitole sa venuje práve tomu, aké dôležité je nedávať hercom kritické pripomienky tesne pred alebo počas ich výstupu.<sup>89</sup> S touto zaujímavou radou sa môžeme stretnúť aj v knihe Anne Bogart

<sup>87</sup> HAUSER, F. – REICH, R. *Notes on directing*. London : Atlantic books, 2003, p. 2-127.

<sup>88</sup> [...don't change the author's words (...), don't play the end of scene at the beginning (...), never express actions in terms of feelings (...), please be decisive (...), often sincerely praise actors (...), don't apologize, when you don't have to...] Tamže, p. 13-49.

<sup>89</sup> Tamže, p. 46-56.

And then you act [A potom hraj]: „*Kritika je vhodná pred a po, nie počas hrania.*“<sup>90</sup>  
[preložila autorka].

Na Slovensku som sa doposiaľ s podobným typom knihy nestretla, čo je tiež jedným z dôvodov, prečo ju v tejto práci uvádzam. Dovolím si tvrdiť, že by sa mala stať povinným čítaním pre všetkých študentov réžie, ale aj hercov, aby sa naučili citlivejšie vnímať úlohu režiséra. Práve s režijnou tvorbou sa totiž pravdepodobne stretnú vo svojej učiteľskej praxi na konzervatóriách a základných umeleckých školách, kde sa doposiaľ preferuje vnímanie úlohy pedagóga ako komplexného umelca, ktorý má so študentmi každoročne vytvoriť niekoľko ucelených divadelných hier na základe požiadaviek štátneho vzdelávacieho programu pre umelecké školy a konzervatóriá.

Vzhľadom na riešenie problematiky mojej dizertačnej práce bolo potrebné po kapitole venujúcej sa problémom v tvorbe, ako aj prínosom možnej spolupráce medzi študentom réžie a pomocným hereckým pedagógom, upriamiť pozornosť na zásady tvorivej spolupráce.

Cieľom vypracovania tvorivých zásad je ich kvalita, pravdivosť a aplikácia v praxi, preto im predchádzal podrobný výskum. Ten bol zameraný aj na niekoľko domácich spoluprac na konzervatóriu, Akadémii umení, Akadémii hudby a divadelného umenia na Univerzite vo Falmouthe, Divadelnej fakulte v meste Wrocław a Divadelnej fakulte Akadémie múzických umení v Prahe. Predtým než pristúpime ku koncipovaniu zásad spolupráce je dôležité zodpovedať niekoľko kľúčových otázok.

Významnú úlohu v tvorivej spolupráci zohráva osobnosť režiséra a základná otázka, či je režisér ochotný pripustiť pomoc hereckého pedagóga. Ak ide o osobnosť dominantnú, ktorá nástojčivo propaguje len svoju predstavu a z nej vyplývajúcu pravdu, môže dochádzať k výrazným komplikáciám. Tým sa, samozrejme, nevylučuje jeho kvalitná práca. Aj v európskom kontexte dejín 20. storočia nachádzame množstvo výrazných osobností, ktoré si tvrdo strážili svoju autoritu, a napriek tomu dosiahli prelomové režijné či herecké novátorstvá vo svojej práci. Napríklad Antonin Artaud, ktorý hlboko ovplyvnil celú líniu režisérov ako Jerzyho Grotowského, Eugenia Barbu, Petra Brooka, ale aj známeho herca a režiséra Jeana Louisa Barraulta. Ako režisér neuznával iné authority okrem seba, a preto bola spolupráca s ním nesmierne náročná. Napriek tomu základné princípy jeho novátorstva pretrvávajú v drobných nuansách tvorby niektorých režisérov dodnes.

Okrem iných to bol napríklad aj Edward Gordon Craig, ktorý viac ako scénograf priniesol na vtedajšiu dobu novátorské prvky zobrazovania a univerzálny model pre scénu

---

<sup>90</sup> [The critique belong before and after, not during the act.] BOGART, A. *And then, you act: making art in an unpredictable world.* London : Routledge, 2007, p. 50.

alžbetínskeho divadla. Pripomíname však aj jeho inšpirácie východným divadlom, ktoré spolu s predchádzajúcimi novátorstvami, ovplyvnili ďalšiu generáciu tvorcov. Aj u neho badáme snahy o spoluprácu zo strany Otta Brahma, Maxa Reinhardta či Jacquesa Rouchého, avšak tie stroskotali práve pre túžbu Edwarda Gordona Craiga po bezvýhradnej autorite ako tvorcu divadelného diela. Považuje sa za zakladateľa modernej divadelnej réžie 20. storočia, a pritom je človekom, ktorý uznával v divadle jedinú dominanciu, primárne postavenie režiséra. Režiséra ako „sceľovateľa“ všetkých zložiek divadelného umenia. Osobnosti, ktorá si sama mala prejsť všetkými svetelnými možnosťami scény, konštrukciami, hereckými akciami a tvorbou postavy, či tvorbou kostýmov, a až potom mohla zasadiť na svoj „dominantný stolec“. Ak odhliadneme od toho, že autora považoval iba za dodávateľa textov a vyžadoval úplné podriadenie herca autorite režiséra, možno povedať, že jeho základná téza prináša výrazné tvrdenie aj pre skúmaný problém tejto práce. Z jeho práce možno vyvodiť nasledovné tvrdenie: Dôležitým atribútom v režijnej tvorbe, od ktorej sa odvíja kvalita práce na vytváranom diele, a tým aj kvalita práce s hercom, je aj predchádzajúca herecká skúsenosť režiséra. Ale je tomu skutočne tak? Skúsme sa pri tomto tvrdení na chvíľu zastaviť.

Na jednej z prednášok absolvovanej na Państwowej Wyższej Szkole Teatralnej wrocławskiej, profesor Mirosław Kocur, výrazná osobnosť svetového formátu v oblasti teórie a dejín divadla, predložil zaujímavú tézu. Tvrdil, že herecká skúsenosť bola často pre tvorcov hereckých techník a svojráznej režijnej poetiky skôr prekážkou a výrazné novinky a hodnotné poznatky priniesli práve osobnosti, ktoré predtým nemali nijakú hereckú skúsenosť, poprípade nemali žiadnu skúsenosť s divadlom ako takým. Je ale možné tvrdiť takúto skutočnosť bez akéhokoľvek protiargumentu? Spomeňme si predsa na mená ako Konstantin Stanislavskij a jeho 30-ročné herecké pôsobenie v MCHAT-e; Michail Čechov, ktorý pôsobil v MCHAT-e, ale aj u Maxa Reinhardta; Lee Strasberg a jeho absolvovanie školy American Laboratory Theatre; Vsevolod Mejerchol'd, ktorý získal krátke herecké skúsenosti v Moskovskom umeleckom divadle. Edward Gordon Craig, ktorý bol ako herec členom Shakespeare Company, s ktorou kočoval po celom Anglicku; Louis Jouvet, ktorý síce nevyňikal skvelým hereckým talentom, ale tvrdo na sebe po tejto stránke pracoval; Charles Dullin bol naopak výnimočne talentovaným hercom; Georges Pitoëff mal taktiež predchádzajúcu hereckú prax a v neposlednom rade Antonin Artaud, ktorý mal okrem divadelnej, aj filmovú skúsenosť.

Oproti týmto osobnostiam naozaj stoja individuality ako napríklad Adolph Appia, ktorý vyštudoval hudobné umenie; Jacques Dalcroze, ktorý bol známym pedagógom spevu; Jacques Copeau ako výrazná osobnosť bez hereckej skúsenosti a Bertold Brecht, ktorý

začínal svoju divadelnú kariéru ako dramaturg. Napokon sa dostávame k menám ako Jerzy Grotowski, ktorý štúdiu hereckej tvorby venoval celý život, no paradoxne, sám nebol hercom v žiadnom divadle. Eugenio Barba, ktorý absolvoval školenie v Poľsku u Jerzyho Grotowského, avšak nemôžeme to brať ako priamu hereckú skúsenosť. Skôr ide o rozvíjanie základných línií tvorby Jerzyho Grotowského. Peter Brook, ktorý taktiež nemal priamu skúsenosť ako herec. Herectvo si pred režijnými počinmi nevyskúšali ani Jindřich Honzl či Jiří Frejka. Ani Alfréd Radok nepodľahol čaru hereckej profesie. Na Slovensku to bol napríklad expresionista a reformátor Ferdinand Hoffmann a v susednom Poľsku Tadeusz Kantor. Ten síce neustále zasahoval do svojich predstavení, a dalo by sa veľmi odľahčene povedať, že bol ich hereckou súčasťou, no začínal ako maliar, a to dvojitou líniou maľby, kde druhá sa zameriavala na divadelné maliarstvo a maľbu dekorácií.

A tak sa môžeme zamýšľať nad tým, či Stanislavského systém, psychologické gesto, biomechanika, vízia nadbábky, množstvo nových hereckých prístupov k tvorbe v podaní umelcov Cartelu, ako napríklad Dullinova improvizácia, či Jouvetov dialóg s postavou a divadlo krutosti, sú dostatočnou argumentáciou spomínanej tézy, ak sa oproti nim nachádza živé umenie, rytmika, nahá scéna, scudzovací efekt, chudobné divadlo, divadelná antropológia, pohyblivý bod, Laterna magica či Cricot 2 so svojou špecifickou poetikou.

Existuje teda prepojenie medzi hereckou skúsenosťou a následnou režijnou či herecko-pedagogickou tvorbou? Dovolím si tvrdiť, že v herecko-pedagogickej oblasti určite. Hoci by niekto mohol oponovať, že aj Jacques Copeau vytvoril originálnu hereckú školu a pritom to bol človek bez predchádzajúcej hereckej skúsenosti. Ak by sme sa teda v tejto súvislosti tvrdohlavo sústredili len na vyššie spomínaných režisérov bez hereckej skúsenosti a zároveň na ich nepopierateľný prínos ako tvorcov hereckých škôl, samozrejme tak môžeme urobiť. Je však potrebné uvedomiť si, že napĺňaniu svojho cieľa, t.j. odhaľovať skutočnú, svojbytnú, vnútorne existujúcu a na výrazové prostriedky bohatú hereckú osobnosť a jej možnosti, venovali celý svoj život. Boli to neustáli bádatelia, výskumníci, ľudia ochotní odísť mimo mesta, niekedy až mimo civilizácie, aby celé svoje bytie zasvätili, aj za cenu obetovania rodiny, domova a slávy, hercovi a jeho poslaniu. Veľakrát neprešli divadelnou školou, a tak boli jednoducho nútení poznať, ktoré nemali možnosť teoreticky absorbovať a prakticky si overiť počas štúdia, získať bádáním a výskumom. A to aj v tom prípade, ak ich ciele boli veľakrát oveľa vznešenejšie a hodnotnejšie ako povinné získavanie vedomostí.

Ak sa nachádzame na vysokoškolskej pôde plnej možností, no na druhej strane sme obklopení sústavou pravidiel a obmedzení, v dobe plnej materializmu a egocentizmu v oblasti kultúrnej, a tým aj divadelnej, ťažko očakávať prítomnosť osobností takejto úzko

profilovanej bádateľskej činnosti a vízie dôkladnej a neobmedzenej divadelnej antropológie. Ak by sme sa presunuli na oblasť výchovy a práce so začínajúcim hercom, treba pripustiť, že herecká skúsenosť režijného pedagóga je skôr výhodou ako nevýhodou. Umožňuje mu dôkladnejšie poznanie spôsobov práce s poslucháčom herectva, rozširuje jeho diapazón možností hereckých techník vo vzťahu k dosiahnutiu jadra postavy a formuje jeho zručnosti v oblasti špecifickej komunikácie so študentom jazykom hereckej tvorby. Zároveň vplýva na umenšenie jeho direktívno-autoritatívneho postavenia, keďže herecká tvorba je tvorbou kolektívnou, a k tomu formuje aj všetkých hercov bez ohľadu na to, či ide o školské prostredie alebo oblasť profesionálneho divadla. Je prirodzené, že všetky tieto atribúty režijno-pedagogickej práce je možné dosiahnuť aj pomocou dlhoročných skúseností či vyššie spomínaným celoživotným bádáním. Cieľom výchovno-vzdelávacej inštitúcie by však malo byť formovať mladého umelca a pomáhať mu prekonať všetky problematické miesta v jeho tvorbe. Preto pri formovaní budúcich režisérov netreba zabúdať aj na zvyšovanie schopností a zručností ich práce s hercom. Keďže práve tento atribút ich tvorivej práce je založený na spolupráci, je dôležité ich tejto kooperácii učiť už od raných školských rokov. K tomu môže prirodzene dopomôcť práve osobnosť hereckého pedagóga. Ide o študentov, ktorým predchádzajúca herecká skúsenosť chýba, ale aj o študentov, ktorí ju majú, ale potrebujú ju rozvíjať. Dokážu pri tomto spoločnom ciele nájsť tieto dve osobnosti spoločný jazyk? S istou dávkou odvahy, odpoveď znie: áno.

Pri pokuse o spoluprácu medzi študentom réžie, prípadne režijno-pedagogickou osobnosťou a študentom herectva/asistentom herectva/hereckým pedagógom, je dôležité dodržať niekoľko dôležitých zásad. Tie boli vyvedené nielen na základe vlastných skúseností pri spolupráci s režisérmi Ľjuboslavom Majerom, Matúšom Olhom, Emilom Spišákom, Katarínou Burdovou, Richardom Goughom, Agatou Blonskou a pozorovaním práce J. A. Pitinského a Mirosława Kocura, ale aj z výsledkov výskumu monodram či praxe z predmetov Spolupráca herca s režisérom a Teórie a metódy hereckej tvorby.

- vymedzenie úloh

Ide o presné vymedzenie úloh režiséra a hereckého pedagóga. Toto úvodné rozdelenie je nesmierne dôležité. Počas jednotlivých fáz skúšania sa pri nedôkladnom rozdelení môžu začať spomínané hranice strácať. V tvorbe sa nestretávame vždy iba s jedným typom režiséra. Každý režisér a herecký pedagóg má svoju vlastnú metodiku práce s adeptom herectva.

Jemné prelínanie ich hraníc je prirodzené. Je potrebné, aby herecký pedagóg poznal spôsob práce režiséra a naopak. Neodmysliteľnou súčasťou je určenie presných požadovaných úloh zo strany režiséra, vzhľadom na prítomnosť hereckého pedagóga. Tieto vymedzené hranice sa nesmú prekračovať. Jedinou výnimkou je vzájomná dohoda, kedy sa hranice zmenia, prípadne posunú. Zvyčajne má režisér dominanciu v percentuálnom zastúpení približne 70 %. Zvyšných 30 % prináleží hereckému pedagógovi, ktorý volí vhodné spôsoby vedenia hercov na dosiahnutie režisérových zadaní. Herec ako pedagóg musí pristúpiť k tomuto determinujúcemu vzťahu, v ktorom je podriadený inštrukciám režiséra, avšak s vlastnou autonómiou v prístupoch k zadaniam. Herecký pedagóg vždy zostane v tomto vzťahu nápomocným pri kreovaní divadelného diela, avšak nie polovičným „spolupodielateľom“ na výslednom tvare inscenácie. Jeho prioritou je herec, práca s ním a dosiahnutie režisérových zadaní, nie tvorba divadelného predstavenia. Tieto fakty je potrebné mať stále na zreteli, aby nedošlo ku kontraproduktívnej forme práce oboch pedagógov. Potvrďuje to aj v tomto smere skúsená pedagogička Eva Salzmánová, keď hovorí, že herecký pedagóg by v rámci spolupráce nemal zasahovať do funkcie režiséra, pokiaľ ho o to niekto vyslovene nepožiadá. Dokonca ani v tom prípade, keď spolupracuje s mladým adeptom réžie a na základe svojich skúseností dokáže jednoduchšie priviesť hercov k požadovanému výsledku.<sup>91</sup>

- prienik do myslenia

Je nesmierne dôležité aspoň čiastočne preniknúť do myslenia režiséra. Pokiaľ nepochopíme spôsob jeho uvažovania, len s veľkými ťažkosťami prijmem jeho systém práce. Je pravdou, že názory na vytvárané dielo sa v procese tvorby menia. Treba ich rešpektovať a prispôbiť sa danej situácii. Akonáhle by sme sa bránili týmto prirodzeným zmenám, znižovali by sme tým kvalitu vzniknutej spolupráce. V tomto priebehu práce je úlohou hereckého pedagóga nielen prejavovať adaptabilitu na novovzniknutú situáciu, ale aj byť nápomocný študentom, ktorí nemajú predchádzajúcu skúsenosť s tvorbou za prítomnosti režiséra. Pokiaľ ide len o začínajúcich režisérov, ktorí svoj spôsob práce stále hľadajú a strácanie ich vyvádza z miery, je potrebné, aby herecký pedagóg v súkromí zasiahol aj do tejto nepriaznivej prvotnej skúsenosti mladého režiséra. V takom prípade zohráva prioritnú úlohu v danom procese tvorby a preberá úlohu začínajúceho režijného pedagóga, ktorému pomáha pozerať sa na dielo z rôznych perspektív. Zároveň ho oboznamuje aj s vlastným

<sup>91</sup> SALZMANNOVÁ, E. <[e.salzmann@seznam.cz](mailto:e.salzmann@seznam.cz)>. *Otázky hereckej tvorby* [elektronická pošta]. 27.5.2015 [cit. 1.5.2016] Správa pre: Janka Fedešová <[janka.fedesova@gmail.com](mailto:janka.fedesova@gmail.com)>. Osobná komunikácia.

názorom, ktorý plní funkciu, už spomínaného, tretieho oka. Je veľmi dôležité učiť budúcich režisérov jasnej vízii. V tom sa stotožňujem s myšlienkou Russella Reicha, ktorá znie: „Najlepším komplimentom pre režiséra je: zdá sa, že ste už od začiatku presne vedeli, čo chcete.“<sup>92</sup> [preložila autorka práce]

- rešpektovanie vízie a cieľa

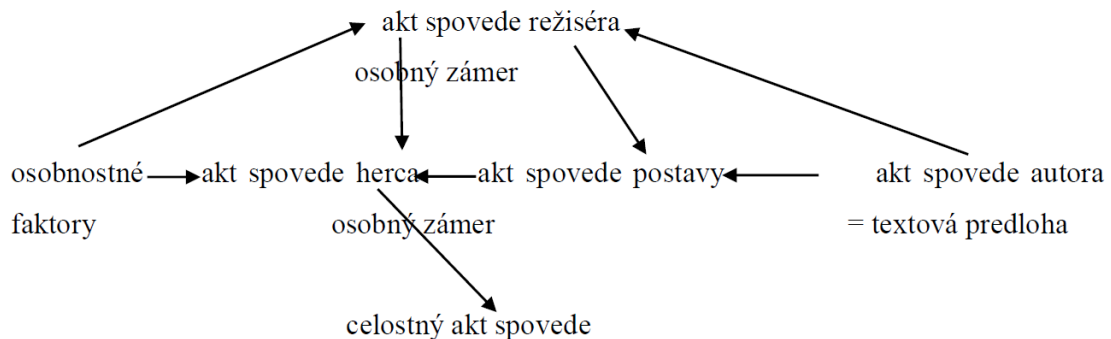
Eugenio Barba sa vo svojej knihe *On directing and dramaturgy* [O réžii a dramaturgii; pozn. autorky] vyjadruje k divadlu ako miestu pre realizáciu vlastných vízií.<sup>93</sup> Táto myšlienka je prirodzenou pre takmer všetkých režisérov. V mnohých knihách sa spomína, že režiséri považovali tvorbu inscenácií za určitú formu svojej vlastnej spovede. V tomto smere ide prirodzene o divadlo ako umeleckú tvorivú činnosť, a nie o remeselné diela využívajúce jazyk divadla. Takáto forma spovede sa netýka len režisérov, ale často sa spája aj s prácou hercov. Úlohou hereckého pedagóga je pomôcť adeptom herectva dosiahnuť daný akt spovede, ktorý sa prepája v rôznych horizontálnych a vertikálnych rovinách vytváraného divadelného diela. Prvotným usmerňovateľom je režisér, ktorý, či už na základe textovej predlohy alebo inej zvolenej formy základného textu, ovplyvňuje výsledný obraz tohto spovedného aktu. Z toho vyplýva, že na výslednú podobu má vplyv variabilita jeho predchádzajúcich životných skúseností, štýl jeho tvorby, množstvo doteraz získaných vedomostí, ale aj psychologická a inteligenčná stránka jeho osobnosti. Tieto podmienky môžeme zhrnúť pod všeobecné označenie osobnostné faktory. Ak by sme režisérovi zobrali túto možnosť prvotného hýbateľa dielom, automaticky by sme ho ochudobnili o jeho pozíciu v personálnej štruktúre divadelného diela. Je preto potrebné pristupovať k spovednému aktu režiséra a jeho zámeru mimoriadne opatrne. Na druhej strane je potrebné uvedomenie, že režisér má síce primárne postavenie v smerovaní diela, no jeho priebeh a finálna podoba závisia od množstva ďalších faktorov. Medzi nich neodmysliteľne patrí aj akt spovede herca/študenta herectva, na ktorý vplývajú rovnaké faktory ako u režiséra. Tento spovedný akt herca je ovplyvnený potrebou spovede divadelnej postavy a jej cieľom v danej hre. Cieľ vychádza jednak z predlohy (akt spovede autora), ale zároveň môže byť doplnený o cieľ režiséra, ktorý podlieha celkovému zámeru jeho aktu spovede, ale aj osobnostnému aktu

---

<sup>92</sup> [The best compliment for a director is: you seemed from the beginning to know exactly what you wanted.] HAUSER, F. – REICH, R. *Notes on directing*, s. 14.

<sup>93</sup> BARBA, E. *On directing and dramaturgy*. London : Routledge, 2010, s. 11.

spovede herca/adepta herectva. Celostná podoba aktu spovede sa teda zjednodušene dosahuje nasledovne:



**Obrázok 4 Schéma aktov spovede**

Z uvedeného vyplýva, že akt spovede režiséra, ktorý je ovplyvnený súborom osobnostných faktorov a predlohou (ktorá vplýva na jeho zámer aktu spovede, ale rovnako aj na akt spovede divadelnej postavy), priamo vplýva na podobu aktu spovede postavy, ktorá ďalej ovplyvňuje akt spovede herca a ten, spolu s osobným zámerom aktu spovede režiséra, vytvára celostný akt spovede, to znamená divadelné dielo.

Akokoľvek by sme danú schému analyzovali, celostný akt spovede, v našom prípade výsledný tvar divadelného diela, vždy vníma herca ako neodmysliteľnú súčasť tvorby. Uvedenú schému uvádzam preto, lebo je dôležité upozorniť na všetky zložky ovplyvňujúce výslednú podobu inscenácie, a z potreby zdôrazniť dôležitosť a význam režijnej predstavy a cieľa. Pri práci s adeptom herectva, v pozícii hereckého pedagóga, sa musíme dôkladne oboznámiť so zámerom autora, režiséra, s jeho faktorovým pozadím a zámerom študenta herectva vo všetkých vzťahoch uvedených vyššie. V žiadnom prípade nie je naším cieľom úplne vylúčiť názor hereckého pedagóga. Jeho úlohou však v tomto prípade nie je prezentovať vlastnú víziu výsledného tvaru diela, ale priviesť študentov k správne mu pochopeniu a uchopeniu režijného zámeru.

- spolupráca aj samostatnosť

Otázka jednotlivých pravidiel spolupráce bola predmetom očakávaných prínosov Modelu 3 v časti 3.4.2 tejto dizertačnej práce. Z tohto dôvodu nie je potrebné opakovať už

zistené poznatky. Náleží však uviesť, že vstup hereckého pedagóga je najvhodnejší v úvodných hodinách, vzhľadom k úrovni jeho skúseností a k tomu, či ide o študenta réžie alebo skúseného režiséra. Práve v tejto fáze sa prezentujú vízie a zámer režiséra aj diela a hľadá sa konsenzuálna predstava o výslednej podobe inscenácie. Ďalej je vhodné, aby pracovali čiastočne spoločne, kvôli detailnému porozumeniu spôsobu práce režiséra. V poslednej, najväčšej etape, je vhodná separácia jednotlivých tvorivých úloh, a to spôsobom, v ktorom herecký pedagóg pracuje so študentom samostatne na zadaných úlohách režiséra. Tento spôsob práce sa mi osvedčil nielen na Slovensku na Akadémii umení, ale aj počas mojej asistencie u dvoch režijných pedagógov na Akadémii hudby a divadelného umenia v Anglicku.

Obsahové členenie práce hereckého pedagóga „v spolupráci s režisérom bolo taktiež čiastočne predmetom očakávaných cieľov Modelu 3 (v časti 3.4 dizertačnej práce). Je dôležité doplniť, že neodmysliteľnou úlohou hereckého pedagóga v spomínanom procese je pracovať so študentom herectva na hereckých technikách, a teda rozdielnych prístupoch k zadanému režijnému cieľu. Tento bod je často opomínaný, a pritom jeho naplnenie je základným faktorom ovplyvňujúcim kvalitu výslednej inscenácie. Techniky však nemajú byť prezentované ako fixné dogmy. Hoci aj v tomto smere existuje istá polemika.

Eugenio Barba venuje takmer celý úvod ku knihe *On directing and dramaturgy* príbehu o víne. Spomína v nej, že niektoré unikátne vína južného Talianska neznášajú transport. Potom, ako cestujú niekoľko hodín, chutia ako ocot. „*Ocot namiesto vína, to je to, čo sa stane pri prenose metódy.*“<sup>94</sup> [preložila autorka práce]

Ďalej vyvodzuje záver, že vína, to znamená herecké metódy, sú síce po ich prebratí autentické, ale „nepitné“ a dodáva, že môžu byť použité len iným spôsobom, napríklad ako prísada. Sám sa však v nasledujúcej kapitole priznáva, že spočiatku tvrdil, že nemá žiadnu metódu. Neskôr však musel pripustiť, že jeho metóda sa kreovala v spleti rôznych iných metód a techník, tak ako tomu býva u všetkých umelcov.<sup>95</sup> V knihe *Teatr, Samotność, rzemiosło, bunt* uvádza dôležitosť vzorov, ku ktorým je možné sa vždy vrátiť, a z ktorých možno vychádzať, a zároveň dodáva:

„*A potom príde ten moment (tá chvíľa), kedy si treba vytvoriť odstup. To je tá chvíľa, v ktorej zoči-voči samému sebe pochopíme, že na to, aby sme mohli oceniť/pochopiť*

<sup>94</sup> [Vinegar instead of wine, this is what occurs with the transmission of a method.] BARBA, E. *On directing and dramaturgy*, p. 19.

<sup>95</sup> Tamže, p. 3-30.

*tradíciu/získané dedičstvo, musíme v prvom rade nájsť svoju vlastnú cestu.*<sup>96</sup> [preložila autorka práce]

Z úst tohto veľkého majstra znejú slová, ktoré zdôrazňujú jednak dôležitosť základného oboznámenia sa s metódami, no zároveň nevyhnutnosť vytvorenia si svojej vlastnej metódy. Práve tento významný uhol pohľadu na hereckú tvorbu je aj základným atribútom hereckej pedagogiky. Cieľ hereckého pedagóga je nielen oboznámiť herca s množstvom prístupov k hereckej tvorbe počas úvodných rokov štúdia. Nestačí ani výlučná orientácia na Stanislavského systém. Je potrebné pristupovať k výučbe hereckej tvorby vzhľadom na širšie európske a mimoeurópske techniky. Nie však s cieľom protežovať konkrétnu metódu. Na základe uvedeného je možné položiť si otázku, či to, s čím sa oboznamujeme, je skutočne ešte metóda v jej čistom tvare, alebo je to, naopak, len zmes rôznych transformácií jednej metódy cez názory a myšlienky niekoho iného (hoci aj nevedome). V tomto prípade to však naplneniu konečného cieľa nebráni. Tým je zvýšenie kvality poznania rôznych metód a zistenia tej najvyhovujúcejšej vzhľadom na žánrovosť daných hier a stvárňovaných postáv. Táto funkcia prináleží hereckému pedagógovi aj v procese spolupráce. Práve tam vyplňa medzery, ktoré vznikajú z absencie dostatočného poznania a skúseností v prístupe utvárania danej postavy, ktoré sú, samozrejme, ovplyvnené aj rôznym štýlom práce režisérov. Tieto stagnácie v tvorbe môže efektívne zastrešiť herecký pedagóg, ktorý herca navedie na ten najvhodnejší spôsob.

- nikdy nevyjadrovať negatívny názor na prácu režiséra pred študentmi

Táto zásada je jedným zo základných princípov kvalitnej spolupráce. Režisér je v procese prípravy inscenácie silnou dominantou. Mnohokrát som bola svedkom situácie, v ktorej akonáhle režisér opustil dvere sály (a nezáleží na tom, či išlo o skúseného režiséra, študenta réžie rôzneho stupňa alebo začínajúceho režiséra v praxi) celá skupina študentov začala vyjadrovať, v lepšom prípade, svoje postrehy a pripomienky, v tom horšom prípade to boli kritiky na režijnú-hereckú prácu. Svoje obžaloby a pripomienky adresovali buď sebe navzájom, asistentovi réžie, dramaturgovi alebo pomocnému hereckému pedagógovi. V tejto situácii skutočne postačí málo. Ak sa herecký pedagóg čo i len slovom zapojí do ich diskusie a dá im za pravdu, automaticky je presunutý do skupiny proti režisérovi. Stáva sa to

---

<sup>96</sup> [A później przychodzi moment, kiedy trzeba się dystansować. To jest czas, kiedy pozostawiony samemu sobie, by nadać osobisty wymiar otrzymanemu dziedzictwu, musisz odnaleźć swoją własną ścieżkę.] BARBA, E. *Teatr, samotność, rzemiosło, bunt*. Warszawa : Instytut Kultury Polskiej, 2003, s. 93.

zväčša mladým začínajúcim hereckým pedagógom. V takých situáciách je potrebné zachovať si jasnú myseľ a nikdy nehovoriť proti spôsobu práce režiséra pred študentmi, ani ju nijakým iným spôsobom neposudzovať či komentovať. Ak začínajúci herecký pedagóg nerozumie spôsobu vedenia režiséra, je jeho etickou povinnosťou, aby si ujasnil základné nedorozumenia s režijným pedagógom v súkromí.

- nikdy neznižovať autoritu režiséra (začínajúceho) vo vyučovacom procese

V náväznosti na predchádzajúci bod je nutné spomenúť ďalšiu dôležitú zásadu tvorivej spolupráce. Často sa stáva, že začínajúci herecký pedagóg, v dobrej vôli a veľkej neznalosti, pociťuje počas tvorivého procesu k študentom akúsi zvláštnu empatiu. Práve ona môže byť riziková nielen pre začínajúceho herca v úlohe pedagóga, ale aj pre začínajúceho režiséra.

Pre mladého režiséra môže spomínaná situácia viesť k nadmernému vysvetľovaniu a objasňovaniu zadaní, ktoré sú študentom nejasné. To pôsobí vo veľkej miere kontraproduktívne. Študenti si na daný spôsob len ťažko zvykajú. Prílišné zaťaženie množstvom informácií ďalej vedie k chaosu a neschopnosti vyťažiť zo strany neskúseného študenta a množstva podrobných zadaní potrebné detaily pre kreatívnu tvorbu na postave. Študenti sa neskôr začnú búriť a po neustálom zastavovaní, z dôvodu opakovaného vysvetľovania, ktoré naráža na jeho neakceptovanie zo strany študentov (často nie zámerné), reagujú na zadania režiséra odmietavo. Celý proces tvorby sa tým výrazne spomaľuje. V takých chvíľach je potrebné neskúsenému režisérovi pomôcť práve objasnením spôsobu práce herca. Požiadavka spolupráce je v tejto situácii nielen vhodná, ale dovoľím si tvrdiť, že naliehavo potrebná.

Začínajúci herecký pedagóg sa niekedy v prvých momentoch spolupráce s režijným pedagógom dopúšťa zásadnej chyby. Často si zamieňa svoju úlohu za funkciu radcu, alebo akéhosi poradného orgánu pre študentov, ktorý vie najlepšie pretlmočiť požiadavky režiséra do jazyka hereckej tvorby. Z neznalosti a najmä neskúsenosti s rôznymi formami spolupráce má tendenciu automaticky zasahovať do skúšobného procesu. Vykonáva to neadekvátnym spôsobom, v ktorom po režisérovom zadaní a neschopnosti jeho akceptácie zo strany študenta automaticky preberá iniciatívu a začína s vysvetľovaním. To následne vedie k znižovaniu autority režiséra, ktorého stavia do polohy, že nie je schopný študentom herectva pretlmočiť svoje požiadavky tak, aby ich akceptovali, pochopili a konali na ich základe. Je pravdou, že

v profesionálnom svete sa režisér hercom nevenuje natoľko detailne formou neustáleho opakovania a vysvetľovania svojich zámerov a podávaných inštrukcií. Vo vyučovacom procese je situácia odlišná a režijný pedagóg prijíma svoju úlohu, ktorou je učiť poslucháčov spomenutému systému práce. Problém nastáva vtedy, ak študent nie je schopný režisérove požiadavky spracovať ani naplniť, hoci ich akceptoval. Nemám tu na mysli neochotu spolupracovať. Venujem sa situácii, kedy študent nedostatočne zvládol rôzne systémy prístupu k hereckej tvorbe a nedokáže tieto požiadavky naplniť. Ani v takomto prípade však herecký pedagóg nemôže zasiahnuť do tvorivého procesu ľubovoľne. Treba vždy rešpektovať režiséra a voliť vhodné zásahy do tvorivého procesu. Buď po dohode s režisérom, aby sa na neho obrátil priamo v procese skúšania, kedy je potrebné rýchle porozumenie jeho zadaniam pre stavbu základnej inscenačnej linky, alebo mimo hodín, ktoré má režisér vyhradené pre tvorbu na inscenácii.

Ak ide o začínajúceho režiséra, je taktiež potrebné ho v tomto smere naviesť na správnu prácu s hercom. Často je práve tento typ režiséra prístupný k priamemu zásahu hereckého pedagóga do procesu skúšania. Ak je autoritatívnejší typ, ktorý má sklony k despotickeému presadzovaniu svojho systému práce s hercom, ktorý sa javí neefektívny, je potrebné priviesť ho na hodiny skúšania s hereckým pedagógom ako pozorovateľa. Práve oboznámenie sa s rôznymi spôsobmi práce s hercom tvorí jeho základnú potrebu pre kvalitu vlastnej budúcej režijnej práce. Zároveň je však potrebné mať na zreteli, ako spomína Eva Salzmánová, že by malo byť profesionálnym vybavením hereckého pedagóga, nesnažiť sa režírovať adeptovi réžie za jeho chrbtom a proti jeho vôli. Súčasne však priznáva, že sa to často deje práve v dobrej vôli niečo z umeleckého počinu zachrániť.<sup>97</sup> Tomu, pokiaľ je to možné, je potrebné sa vyhnúť.

- vedenie študentov dvomi smermi

K častým problémom dochádza, keď sa herecký pedagóg snaží svoju pozíciu zámerne zvyšovať a viesť študenta podľa jeho vízie. To nevyhnutne speje ku kolízii, ktorá následne vážne naruší vzťah medzi oboma zložkami tvorivého procesu a v konečnom dôsledku nepriaznivo vplýva nielen na autoritu režiséra (v prípade, ak k tomuto stretu dochádza za prítomnosti študentov), ale aj na kreatívny herecký proces. Študent sa dostáva do stavu zmätenosti, pretože nevie, akým spôsobom a smerom sa má uberať jeho herecká tvorba. Na

---

<sup>97</sup> SALZMANNOVÁ, E. <[e.salzmann@seznam.cz](mailto:e.salzmann@seznam.cz)>. *Otázky hereckej tvorby* [elektronická pošta]. 27.5.2015 [cit. 3.5.2016] Správa pre: Janka Fedesová <[janka.fedesova@gmail.com](mailto:janka.fedesova@gmail.com)>. Osobná komunikácia.

základe vlastnej empirie si dovoľím tvrdiť, že vo väčšine prípadov je mu verzia hereckého pedagóga prijateľnejšia. Práve on však často nedisponuje režijnými vlastnosťami, a tak sa stáva, že mu uniká celá sieť autorových a režijných zámerov. V tomto tvrdení je však potrebné pripustiť, že som sa stretla aj s opačnou alternatívou, a to v prípade, že študentovi viac vyhovoval zámer režijného pedagóga. Udialo sa to v situácii, kedy herecký pedagóg zasiahol v záverečnom procese tvorby inscenácie. Nemal dostatok adekvátnych informácií o zámeroch autora či režiséra. Jeho inštrukcie hercom boli formulované na základe jedenkrát vzhliadnutého predstavenia. Je pravdou, že každý názor je dôležitý a cieľom prezentovania inscenácie na verejnosti je divák. V tomto prípade teda možno povedať, že išlo skôr o názor diváka s hereckými skúsenosťami, ktorý dôkladne poznal štýl práce jednotlivých hercov. Ak bol však len jedným z divákov, jeho názor možno pokladať za názor diváka. Bez poznania zámerov autora nemožno poslucháčov ďalej nasmerovať v tvorbe jednotlivých divadelných charakterov postáv. To je jednoduchá zásada, ktorú je potrebné dodržiavať. Vízie a cieľ režiséra musia byť hereckým pedagógom v tomto type spolupráce rešpektované. Inak sa stávajú len samostatnými tvorcami s rozdielnymi cieľmi, čo vyvracia základný princíp spolupráce = „spolu pracovať“, čo v tomto prípade znamená pracovať spolu na zadanom diele.

- všímať si študentov a pracovať s nimi podľa ich potrieb

Úloha pedagóga herectva spočíva v sprevádzaní adeptov herectva cez úskalia hereckej tvorby. Individualitu študentov podnecuje tento typ vedenia k hlbšej analýze a voleniu vhodných prístupov, ktorý je osobitý pre každého študenta. Režijný pedagóg je skvelý analytik a psychológ. Často dokáže výborne rozdeliť prislúchajúce charaktery postáv k daným poslucháčom. Nie vždy je však paleta charakterov, ktorú má v hre k dispozícii, vyhovujúca pre tie typy študentov, ktorých má v ročníku. Herecký pedagóg sa snaží naviesť poslucháčov všetkých typov k tomu, aby zvládli akúkoľvek zadanú postavu postavy, a z toho vyplývajúci charakter. Každý talentovaný študent je schopný tento charakter obsiahnuť, no faktory, ktoré na túto schopnosť vyplývajú (ako napríklad individuálne časové potreby, úroveň talentu, zručnosti v rôznych hereckých technikách či stupeň osvojenia si Stanislavského systému), pri rozdielnej úrovni ich uchopenia, spôsobujú značné rozdiely, a tým aj rôznorodú úroveň materiálu, s ktorým režisér pracuje. Herecký pedagóg musí podrobiť tento stav dôkladnej analýze a vyvodiť z neho čo najoptimálnejšie spôsoby práce

s jednotlivými skupinami študentov. V tomto smere dokáže odbremeniť režiséra od zbytočných podrobných analýz dôvodov, prečo nebola dosiahnutá správna úroveň, a pracovať s nimi podľa ich individuálnych potrieb na ich dôkladnejšom obsiahnutí. Režisérova funkcia tým ostáva nezmenená, ale uľahčená. Nejde o zasahovanie do režijnej práce. Ide tu o vyplňanie medzier v obsiahnutí hereckej techniky, ktorá by mala byť, no ako Výskumy 1 a 2 ukazujú, nie je študentmi adekvátne uchopená. Zásada spolupráce je teda podmienená úrovňou práce so študentmi podľa ich individuálnych hereckých potrieb.

- pracovať efektívne a systematicky

Tento proces je možné urýchliť kvalitnou prácou. Namiesto neustáleho slovného dokazovania dôležitosti názoru a práce pedagóga herectva je potrebné skúsiť pracovať samostatne na zadaných úlohách režiséra. Výsledok práce režijného pedagóga často prekvapí a prinesie množstvo ďalších inšpirácií. Takto sa kruh inšpirácií posúva ďalej a vyššie, čo speje nielen k prepájaniu hereckého a režijného sveta do komplexnej jednoty, ale aj k sceľovaniu inšpiračných zdrojov a ich vzájomnému obohacovaniu. Výsledkom je skvalitnenie tvorby, ktorá je praktickým dôkazom efektivity spolupráce.

V Anglicku je čoraz častejšie preferovaný systém hlasového trénera. Práve on spolupracuje s režisérom, poprípade hereckým pedagógom, pri príprave predstavení na škole aj v divadle. Jeho hlavnou úlohou je pracovať rýchlo a efektívne. Práve tieto dve vlastnosti by mal neodmysliteľne napĺňať aj herecký pedagóg. Rokmi skúseností prichádzajú tieto atribúty jeho práce zväčša prirodzene. No v raných štádiách práce je potrebné učenie sa tejto efektívite. Systematickosť je neodmysliteľnou súčasťou tvorivého procesu. Avšak systematickosť v umeleckom svete nepodlieha zákonom časového rozloženia skúšok. Je dôležité brať na zreteľ psychohygienický oddych. Dôležitú úlohu však zohráva aj tvorivosť, ktorá nepodlieha presne vyšpecifikovaným vonkajším zákonom. Umelecká systematickosť znamená vo vyššie uvedenom kontexte prácu s jasným cieľom a maximálny zápal, ktorý núti človeka pracovať na zadanom diele takmer bez obmedzenia.

- prenechať režisérovi čas a priestor pre akceptáciu

Málokto vo svojej práci rád vyhľadáva spoluprácu. Spolupráca znamená pripustiť si, že v niečom potrebujeme pomoc, že niečo nevládame. To je jeden z uhlov pohľadu. Druhý

uhol nás smeruje k malej sebadôvere vo svojej schopnosti. Tretí uhol pohľadu zameriava pozornosť na kvalitu konečného cieľa práce. Spolupráca hereckého pedagóga a režiséra na vysokej či strednej škole podlieha tomuto tretiemu pohľadu. Nejde o zneváženie schopností režiséra, či pretežovanie schopností hereckého pedagóga. Ide o skvalitnenie procesu tvorby smerom k študentom herectva a réžie a zároveň o úroveň výsledného tvaru inscenácie. Často sa spomína, že keby mali herci viac talentu, keby boli na vyššej úrovni, predstavenie by vyzeralo úplne inak. Práve skvalitnenie úrovne v rôznych smeroch je základným atribútom danej spolupráce. Režisér si na prítomnosť hereckého pedagóga musí zvyknúť. Tento typ spolupráce nie je pre neho jednoduché akceptovať. Je potrebné si neustále pripomínať, že nejde o zneváženie jeho úrovne, ale o odstraňovanie problémov, ktoré vznikajú z nedostatočného obsiahnutia potrebných vedomostí študentov (z rôznych dôvodov, či už osobnostných alebo systémových). Počiatočný absolutizmus režiséra, či prehnanú ambicióznosť hereckého pedagóga, je potrebné prekonať a neodradit' sa pri budovaní systematickej spolupráce.

V zásadách spolupráce je potrebné nezabúdať ani na pravidlá, ktoré je nutné dodržiavať nielen zo strany hereckého pedagóga, ale aj režiséra. Ak totiž nebude spolupracovať, snaha pedagóga herectva bude bezpredmetná.

- akceptácia názorov hereckého pedagóga

Základným prvkom spolupráce je prijatie a rešpektovanie názorov druhej strany. Netvrdím, že ide o bezvýhradnú akceptáciu. Avšak podobne, ako má režisér svoje skúsenosti a pohľad na vytvárané dielo, tak ho má aj herecký pedagóg. Často práve jeho funkcia tretieho oka dokáže vnímať veci, ktoré mohli režisérovi z rôznych dôvodov uniknúť. Pokiaľ sa stane, že v procese „spolupráce“ režisér povolí vstup hereckého pedagóga na dve, tri skúšky pred predstavením, jeho vstup nie je efektívny. Herecký pedagóg tu nie je na to, aby v posledných chvíľach zmiatol hercov, alebo im ubral sebavedomie z dôvodu hodnotenia výkonu a rozdávania rád deň pred premiérou. V tých chvíľach už nič nezmení. Práve naopak. Názory hereckého pedagóga sú potrebné počas celého priebehu skúškového obdobia.

Akceptácia by mala byť výsledkom diskusie, ktorá je základom spolupráce. Na základe vlastných skúseností môžem potvrdiť, že nejde o rýchlu výmenu názorov. Často je sprevádzaná dlhými hodinami hľadania najoptimálnejšieho riešenia pre inscenačný celok. Sprevádza ju presadzovanie vlastného názoru, otázky vhodnosti postupov, zámerov hry.

Osobne som si často kládla otázky súvisiace s mojou úlohou v celkovom procese, v prípade, keď režisér chcel všetko obsiahnuť sám. Výsledok sa nakoniec vždy dostavil so spokojnosťou na oboch stranách.

Nie je novinkou, že herci sa často pri práci s režisérom strácajú a nedokážu porozumieť jeho zadaniam. Kým si zvyknú na spôsob práce, trvá to istý čas. Vždy mám v týchto chvíľach na pamäti Tadeusza Kantora, ktorý pri nácviu hry *Dnes sú moje narodeniny*, tiež bojoval s neporozumením. Herci nedokázali akceptovať jeho požiadavky a naplniť konanie podľa jeho predstáv. Po dlhých hodinách vysvetľovania ich nakoniec poprosil o pomoc. Priznal, že na zvládnutie tejto úlohy potrebuje ich pomoc.<sup>98</sup> Postupoval správne. Nebál sa priznať, že potrebuje pomocnú ruku. Dosiahol tým kvalitnú spoluprácu medzi režisérom a hercom, a tým prispel ku kvalite predstavenia. Vízia hereckého pedagóga môže byť často pre myslenie režiséra veľkým obohatením. Ich spôsoby videnia a myslenia sú totiž rozdielne. No cieľ v tomto type spolupráce je ten istý. Preto je dôležité zo strany režiséra vypočuť a prehodnotiť názory pedagóga herectva.

- prenechať hereckému vedeniu dostatočný priestor pre tvorbu so študentmi

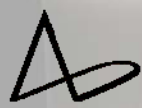
Často sa stáva, že dominantné postavenie režiséra automaticky podmieňuje maximálnu časovú dotáciu výlučne na jeho vlastnú prácu. Ak však neprenechá dostatočný priestor pre hereckého pedagóga, ochudobňuje celý tvorivý proces o výsledky, ktoré môžu nastať pri prenechaní priestoru pre tvorbu pedagóga herectva. Práve on, ak pracuje efektívne, dokáže vyplniť časové deficity, ktoré vznikajú z dôvodu rozdielnej úrovne študentov, a tým potreby viesť režijnú prácu skôr ako herecko-pedagogickú. Pre túto časť práce je tu spomínaný herecký pedagóg, ktorý, ak mu je prenechaný dostatočný priestor, dokáže zefektívniť ďalšiu režijnú prácu so študentmi. Na to je však potrebné, aby mu herecký pedagóg prenechal dostatok času, ktorý sa mu opätovne vráti v podobe zefektívnenia tvorivého procesu.

V závere tejto časti práce je namieste zhrnúť, že napriek tomu, že pedagogická a herecká tvorba podlieha istým ohraničeniam, predsa len ostáva vysoko individuálnym spôsobom práce, z ktorého nemožno vymaniť osobnostné, a teda ľudské špecifiká. Istým spôsobom ostávajú herecký a režijný pedagóg stále originálnymi formovateľmi talentu študentov herectva. Vzhľadom na ich spoločný cieľ v rámci vysokoškolskej inštitúcie sa do

---

<sup>98</sup> *Próby tylko próby* [film na DVD]. Režisér: SAPIJA, A. Kraków : Cricoteka, 2006, min. 50-68.

popredia čoraz naliehavejšie dostávajú, práve v tejto práci analyzované, možnosti a formy ich vzájomnej spolupráce. Kam bude táto tendencia smerovať si neodvažujem predpovedať. To zodpovie až jediný, ničím neovplyviteľný činiteľ čas.



AKADÉMIA UMENÍ

Fakulta dramatických umení

Akadémia umení v Banskej Bystrici

### ACTA TEATRALIA NEOSOLIENSIS

Revue pre teóriu a dejiny divadla.

Vydáva Fakulta dramatických umení Akadémie umení v Banskej Bystrici.

Redakčná rada:

doc. PhDr. Ján Sládeček, PhD., dekan FDU AU – predseda

prof. PhDr. Oliver Bakoš CSc.

prof. Mgr.art. Ján Zavorský

doc. PhDr. Michal Babiak PhD.

PhDr. Elena Knopová, PhD.

PhDr. Silvia Kováčiková, ArtD.

PhDr. Andrej Maťašík, PhD.

Mgr.art. Martin Timko, ArtD.

Recenzent :

prof. MgA. Jan Vedral, PhD.

Toto číslo zostavil a zredigoval Mgr.Milan Zvada, MA

Príspevky neprešli jazykovou redakciou

Vychádza v elektronickej verzii 2-krát ročne.

ISSN 1339—780X