

ACTA TEATRALIA NEOSOLIENSIS

2019, roč. 6, č. 1



AKADÉMIA UMENÍ

FAKULTA DRAMATICKÝCH UMENÍ
AKADÉMIA UMENÍ V BANSKEJ BYSTRICI

ACTA TEATRALIA NEOSOLIENSIS

FAKULTA DRAMATICKÝCH UMENÍ
Akadémie umení v Banskej Bystrici

© Akadémia umení v Banskej Bystrici, 2019

ACTA TEATRALIA NEOSOLIENSIS

číslo 1/2019, 6. Ročník

Revue pre teóriu a dejiny divadla

Vydáva Fakulta dramatických umení Akadémie umení v Banskej Bystrici

Redakčná rada:

doc. Mgr.art. Matúš Oľha, PhD. – predseda

prof. PhDr. Oliver Bakoš, CSc.

doc. PhDr. Michal Babiak, PhD.

Mgr. Peter Himič, PhD.

PhDr. Elena Knopová, PhD.

PhDr. Silvia Kováčiková, ArtD.

PhD., Mgr.art. Martin Timko, ArtD.

prof. MgA. Jan Vedral, PhD.

Číslo zostavil a zredigoval: Mgr.art. Jakub Mudrák

Grafický návrh: Filip Sirotiar

Príspevky prešli recenzným konaním

Autori jednotlivých štúdií sú zodpovední za ich obsahovú a jazykovú správnosť

Vychádza v elektronickej verzii 2-krát ročne

ISSN 1339 – 780X

OBSAH

Štúdie

Mikuláš Macala: Romantické podoby drámy na Slovensku.....	3
Marek Rozkoš: Koordinácia reči a pohybu.....	23
Veronika Slamková: Funkčný rozvoj hlasu.....	42
Sandra Polovková: Pravidelná a projektová dramaturgia.....	69

ROMANTICKÉ PODOBY DRÁMY NA SLOVENSKU

Mgr. art. Mikuláš Macala

Fakulta dramatických umení Akadémie umení v Banskej Bystrici

Abstrakt: Obsah tejto štúdie ma viacero častí, ktoré na seba nadväzujú a pomáhajú nám pochopiť situáciu na Slovensku v období romantizmu – maďarská buržoázia, revolúcia a snaha o slobodu. Predovšetkým šlo o podporu národných dramatikov, prejavovala sa národná obroda, do popredia sa staval panslavizmus, uzákonil sa spisovný jazyk, poprední dejatelia tohto obdobia vytvárali snahu o založenie profesionálneho divadla, keďže v tomto období pôsobili iba ochotnícke spolky. V ďalšej časti premostuje do medzivojnového obdobia, kde sa prvýkrát uvádza romantická dráma v profesionálnom divadle, ktorú upravil a režiroval Janko Borodáč – Jonáš Záborský: *Najdúch*. Cieľom tejto štúdie je venovať pozornosť inscenačnícii Záborského *Najdúcha* v Štátnom divadle Košice v réžii Eduarda Kudláča (2012). Snaží sa postihnúť klady a zápory tejto konkrétnej inscenácie, čo môže pomôcť budúcim tvorcom, či už študentom umeleckých škôl alebo divadelným tvorcom, pri inscenovaní *Najdúcha*.

Kľúčové slová: romantizmus, panslavizmus, profesionálne divadlo, ochotnícke spolky, Záborský, *Najdúch*

Úvod

V období romantizmu sa na Slovensku zrodili majstri básnického umenia a v tomto revolučnom rozkvetе vznikali veľké revolučné básnické skladby plné metafor s odkazmi na históriu, ale aj na vtedajšiu súčasnosť, ba dokonca sa nezabudlo ani na lásku. Spomínané básnické veľdiela si dodnes viacerí pamätáme, ich úryvky nám ostanú v pamäti a sú predmetom výučby na školách. O dramatickom umení v tomto kontexte musíme uvažovať opatrnejšie a nahliadať iným okom na problematiku drámy na Slovensku v období romantizmu. Nie v zmysle výučby, ale aplikácie dramatického textu na javisko a s ňou súvisiace problémy s inscenovaním slovenskej romantickej drámy.

Slovenský romantizmus sa delí na dve etapy: predrevolučný a porevolučný. V prvej etape nastáva problém a dovoľme si tvrdiť, že spor medzi drámou a básňou, k čomu sa pridávala aj národná hrdosť Slovákov a potreba vlastnej integrity.

Prečo spor? Básnické diela našich romantikov boli zrozumiteľné, cielené a vnášali čitateľovi chuť a odvahu do nového života, o ktorom si mysleli, že príde po revolúcii; ako to

bolo na západe. O dráme sa len uvažovalo a nikto nevedel, ako sa popasovať s týmto novodobým problémom na Slovensku, i keď Mikuláš Dohnány vydáva svoj tzv. patent a inštrukciu k písaniu slovenskej romantickej drámy (*Slovo o dramate slovanskom*), ktorému dal tri roviny (o ktorých by sa malo písať v slovenskej dráme): minulosť, prítomnosť, povesti a rozprávky. Tento jednoduchý manuál bol nedostačujúci a nie veľmi pomohol štúrovským dramatikom. Napokon sám Dohnány bol lepším dramatickým teoretikom ako praktikom, no nemôžeme mu uprieť jeho význam v predrevolučnom období romantizmu na Slovensku. Napriek veľkým dožadovaniam po slovenskej dráme na Slovensku sa v ochotníckych spolkoch neuvádzali vtedajšie slovenské drámy a my sa môžeme nazdávať, že vlastná národná tvorba nebola podporovaná vtedajšou inteligenciou a študentmi. Na strane jednej rástol záujem nových dramatikov, no na strane druhej nepomohlo to ani k vývoju divadla a drámy končili v zabudnutí. Dokonca hra, ktorá mala byť uvádzaná pri príležitosti založenia prvého profesionálneho divadla na Slovensku, nemala ani len slovenský pôvod a kdeže ešte romantizujúce prvky z Dohnányho patentu.

Z tradície romantického divadla nám tým pádom neostal ani len útržok zo slovenského romantického herectva. Vznikol manuál ako písať drámu, ale nevznikol manuál ako ju režírovať a hrať, a to napriek tomu, že ochotnícke spolky na Slovensku boli aktívne. Romantickú drámu však neuvádzali do svojho repertoáru a my sa môžeme len domnievať, že naše interpretačné hypotézy budú vo výslednej fáze správne.

V druhej etape romantizmu sa neudiali veľké zázraky s divadlom a inscenovaním slovenských drám, no bolo to obdobie plodnejšie na dramatikov (Ján Palárik a Jonáš Záborský) a ich diela sú doposiaľ, i keď nie často, uvádzané na javiskách slovenských divadiel.

Cieľom tejto štúdie je priblížiť obdobie romantizmu na Slovensku, rozobrať Záborského *Najdúcha* a vychádzajúc z jeho tvorby vytvoriť manuál pre herectvo a réžiu na príklade *Najdúcha* uvádzaného v štátnom divadle v Košiciach v réžii Eduarda Kudláča.

Spoločenská a politická situácia na Slovensku

V období romantizmu, ktorý sa v slovenskej kultúre datuje od roku 1836 (programový sľub štúrovcov na Devíne 24. apríla 1836) a postupne doznieva v sedemdesiatych rokoch 19. storočia, bolo Slovensko súčasťou habsburskej monarchie.

Romantizmus na Slovensku má dve obdobia: predrevolučné a porevolučné – pričom deliacim momentom je revolúcia z rokov 1848/1849. Táto revolúcia, ktorá vypukla v západnej Európe, mala svoj ohlas aj v Uhorsku. Jej nositeľmi bola mladá maďarská buržoázia, ktorá skôr bojovala za svoje výsady a práva voči Viedni, no na strane druhej nešlo jej o rovnoprávnosť ľudí a národov celého vtedajšieho Uhorska.

Medzi slovanskými národmi v monarchii a zvlášť vo feudálnom Uhorsku, sa propaguje idea panslavizmu¹, respektíve idea slovanskej vzájomnosti, ktorá sa v tomto období veľmi šírila. Všetky slovanské národy na nej lipli a verili v myšlienku jedného spoločného slovanského národa so štyrmi kmeňmi (ruský, poľský, československý a ilýrsky) a jeden spoločný štát, na čele ktorého bude ruský cár. Maďari túto myšlienku panslavizmu neakceptovali a následne ako protištátnu ideológiu prenasledovali. Maďarský politický program stál na opačných základoch: podľa oficiálnej maďarskej politiky v Uhorsku má byť iba jeden národ a jeden spisovný jazyk – maďarský, napriek tomu, že Uhorsko bolo viacnárrodným štátom (Maďari, Slováci, Rumuni, Rusíni, Nemci, Srbi, Chorváti). Súčasťou maďarského politického programu bol aj boj za hospodársku a politickú nezávislosť od Rakúska.

„Avšak rozpútal sa nešťastný boj, pri ktorom Slováci donútení výbojnou neznášanlivosťou Maďarov, pomáhali v sebazáchovnom boji o národnú existenciu upevniť reakčný viedenský feudalizmus. Takto vládnuca nacionálna neznášanlivosť prevážila nad sociálnym pozadím revolúcie roku 1848/1849. Pre zaslepenú národnostnú politiku maďarskej buržoázie stretla sa jedna trieda dvoch národov vo vzájomnom boji, namiesto aby povstala proti viedenskému feudalizmu – ich spoločnému nepriateľovi.“²

Výsledkom týchto národných a politických bojov, ktoré sa netýkali bratstva, rovnosti a slobody - ako na západe - vzniká na Slovensku nacionálny romantizmus. V roku 1843 bola na základe stredoslovenských nárečí uzákonená nová spisovná slovenčina, vlastný nový spisovný jazyk Slovákov, ktorý mal byť prostriedkom dorozumievania celého národa, používaný na úradoch, v umení, spoločenskom styku, vede a samozrejme v kresťanskom Slovensku - aj v kostoloch. Hnacím motorom tohto zvratu uzákonenia novej spisovnej

1 Panslavizmus bol politicko-ideologický smer, ktorého hlavným obsahom bolo úsilie zjednotenia Slovanov pod vládou Ruska. Pri jeho zrodení stál Ján Kollár a jeho *Slávy dcéra* rozpútala myšlienku a túžbu kultúrneho spájania slovanských národov. Po jeho smrti v roku 1852 nastáva strach z rozpadu slovanskej jednoty. Prívrženec panslavizmu sa nazýval pansláv. Politický panslavizmus ako hnutie priamo ohrozujúce integritu štátu bol v Uhorsku trestným činom. Poliaci sa k ideí všeslovenskej vzájomnosti pod dominanciou Ruska nikdy nepridali.
2 LEHUTA, E. *Dramatik Jonáš Záborský*. Bratislava: Národné divadelné centrum, 1998, s. 13.

slovenčiny bol Ľudovít Štúr (1815-1856). O novom spisovnom jazyku hovoríme preto, lebo spisovnú slovenčinu uzákonila už na konci 18. storočia generácia popredných katolíckych intelektuálov, zoskupených okolo Slovenského učeného tovarišstva v Trnave, ktorej vedúcou osobnosťou bol Anton Bernolák. Bernolákovu reformu neprijalo veľmi kultúrne a spoločensky silné krídlo evanjelickej inteligencie, ktoré zostávalo verné biblickej slovakizovanej češtine – na čele s Jánom Kollárom (1793-1852). Kollár ako klasicista a autor myšlienky slovanskej vzájomnosti, aj keď bol evanjelickým farárom, odmietal aj štúrovskú kodifikáciu slovenčiny. Jazykovú reformu štúrovcov-evanjelikov rovnako tak odmietala aj katolícka časť slovenskej spoločnosti. Situácia sa začala stabilizovať od polovice 19. storočia, keď katolícky jazykovedec Martin Hattala do štúrovskej slovenčiny vniesol niektoré prvky bernolákovského a západoslovenského nárečia, čím sa vytvoril kompromis, ku ktorému sa postupne pridávali oba nábožensko-konfesionálne krídla slovenského národného kolektívu.

V tejto štúdii chceme reflektovať veselohru Jonáša Záborského *Najdúch* nielen na úrovni textov, ale aj z hľadiska inscenačnej podoby a interpretácie na scéne Štátneho divadla v Košiciach. Výber tohto diela je motivovaný skutočnosťou, že je to dosiaľ najhrávanejšie Záborského dielo slovenského romantizmu na slovenských javiskách. Na strane jednej je to najhrávanejší autor – spolu s Jánom Palárikom – spomedzi slovenských dramatických romantikov, no paradoxne – dnes sú už na profesionálnych scénach relatívne málo uvádzaní. Pozastavením nad Záborského *Najdúchom* si pripomenieme klady a zápory uvádzania tejto hry. Budeme sa snažiť prebádať tú zvláštnu medzeru medzi romantickými dramatickými textami a ich inscenačnými podobami na slovenských profesionálnych javiskách.

Divadlo a slovenskí romantici

V štúrovskom romantickom prostredí sa vypisovali súbegy na novú slovenskú drámu, ktorá mala pomôcť rozvoju slovenského divadelníctva. Štúrovci v dráme a divadle videli prostriedok na realizáciu svojho národného programu: ako boj za zachovanie slovenského národného kolektívu, tak aj ako prostriedok, ktorým sa snažili vplývať na sociálnu situáciu slovenského kontextu: potreba vzdelávania, pozdvihnutie kultúrnej úrovne, boj proti alkoholizmu, atď. Divadelné hry, ktoré dospeli na súbegy, posudzovala odborná komisia, ktorá bola zložená z popredných predstaviteľov vtedajšieho kultúrneho a národného života. Zachovali sa svedectvá, že tieto komisie boli náročné a kritické. Napríklad divadelná

súbehová komisia v zložení Ján Palárik, Pavol Dobšinský a Andrej Sládkovič veľmi kriticky Grajchmannovým hram vyčítala, okrem iného, malichernosť problémov, triviálnosť, prozaickosť, prízemnosť, nútenosť, rozmarnosť, všeobecnosť a nedostatok skutočnej komiky. Vyčítali mu, že jeho talent sa v porovnaní s ambíciami javí ako nedostatočný, jeho dielo dokumentuje degeneráciu romantických názorov na vnútornú stavbu a poslanie divadelnej hry.³ Takéto zistenia sú veľmi príznakové aj vzhľadom na skutočnosť, že sa udiali v období romantizmu, kedy sa horko-ťažko uzákonil spisovný jazyk, o národnom divadle Slovákov sa len snívalo a nie všade fungovali ochotnícke divadelné spolky. Najčastejšími divadelnými produkciami boli inscenácie, v ktorých hrávali študenti lýceí a nie často sa hrávala súdobá dráma.

„V bratislavskom Ústave reči a literatúry československej a Spolku milovníkov reči a literatúry slovenskej venovali príslušníci štúrovskej generácie pozornosť dielam Adama Bernarda Mickiewicza, Alexandra Sergejeviča Puškina, Johanna Wolfgana von Goetheho, Georga Gordona Byrona, Victora Huga a pod. Keď sa však v školskom roku 1845/1846 a v nasledujúcich rokoch rozbehla intenzívna divadelná spoločnosť levočskej študujúcej mládeže, stretávame sa na jej javisku s menami celkom iných autorov. V rokoch 1845–1847 sa v Levoči najčastejšie hrávali veselohry Jána Chalupku, Václava Klimenta Klicperu a Augusta von Kotzebueho. Zo svetovej klasiky sa zahral iba Molièrov *Nanútený sobáš*, z pôvodných hier rovesníkov Dohnányho *Odchod z Bratislavy* a *Siroty* Janka Matušku. Zvyšok levočského repertoáru tvorili české adaptácie nemeckých hier preložené do slovenčiny.“⁴

Z dobových svedectiev vidno, že repertoár ochotníkov v Levoči a v iných národne prebudených mestách a obci (Banská Štiavnica, Turčiansky Svätý Martin, Ratková, Brezno, Važec, Banská Bystrica, Skalica, Prešov, Liptovský Hrádok atď.) neobsahoval tvorbu súčasných slovenských autorov. Z toho vyplýva, že tradícia hrania romantických hier na Slovensku je chabá a môžeme sa iba domnievať o tradícii hrania, respektíve o tradícii slovenského romantického herectva, ktoré neponúka návod alebo inštruktáž, keďže sa u nás ochotnícke spolky viac zameriavali na tvorbu zahraničnú ako národnú.

„Vyjmeme-li Liptov a Turiec, z inších končín nášeho Slovenska, temer nikdy o podobných národných podujatiach neslýchame, a predsa ochotnícke divadlá sú jeden

3 ČEPAN, O. Rozklad romantizmu - Dramatická tvorba. In KUSÝ, I. – ŠMATLÁK, S. – NOGE, J. *Dejiny slovenskej literatúry III*. Bratislava : Slovenská akadémia vied, 1965, s. 151.

4 RAMPÁK, Z. K otázkam romantizmu v slovenskej dráme. In Mikola, M. a kol. *Mnohotvárnosť dramatického umenia*. Bratislava : Obzor, 1976, s. 164.

z najušľachtilejších a spolu najplatnejších prostriedkov ku pozdvihnutiu, rozšíreniu a stuženiu citu i ducha národného, najmä keď pri tom náležite pozoruje sa výber kusov.“⁵

Ochotnícke divadlá na Slovensku boli jedinou divadelnou a často aj umeleckou záležitosťou; viedla ich národne uvedomelá inteligencia, podporovaná študentmi. V slovenskom romantickom prostredí vznikol aj pokus o založenie putovného divadla na Slovensku, ktorého organizátormi boli Pavol Dobšinský, Ľudovít Kubáni a Daniel Gallay. Veľký podiel a snahu o založenie divadla mali štúrovci v roku 1841, keď chceli založiť Slovenské národné divadlo nitrianske v Sobotišti. Mala sa v ňom hrať Voltairova *Zaira*, ktorú preložil Andrej Sládkovič. Išlo hlavne o účinkovanie mladých štúrovcov už v spomenutom divadle. Sami tu vidíme aj obrodu slovenských romantikov o samotnú zmenu a posun divadla k profesionálnej inštitúcii.

V úvode sme spomínali, že romantizmus prichádza ako obdobie revolučných zmien, kde všetko staré treba zanechať a priniesť niečo nové. Týka sa to myslenia, životného štýlu a v konečnom dôsledku v duchu tejto novovekej filozofie preporodiť človeka a spraviť z neho slobodnú emancipovanú bytosť. S týmto súvisela aj štúrovská snaha o zrod novej drámy a nového slobodného slovenského divadla.

Slovenská romantická dráma je žánrovo bohatá; obsahuje historické drámy, spoločenské veselohry, spoločenské satiry a zdramatizované rozprávky. Divadelné hry mnohých romantických autorov na Slovensku sú priveľmi knižné, literárne, podobajú sa skôr na filozofické traktáty so stále sa opakujúcou situáciou. Časté sú postupy, kedy jedna postava v troch výstupoch hovorí to isté, alebo dve postavy v rôznych obrazoch opisujú tú istú situáciu a neposúva to dej. Ďalším problémom je častý prílišný počet postáv, ktorý je neúnosný nielen pre nejaké vysnívané potenciálne budúce kamenné divadlo na Slovensku, ale určite aj pre ochotnícke divadlá v 19. storočí. Tieto príklady sú dokladom už spomenutého problému absencie slovenského profesionálneho divadla; mnohí slovenskí autori sami priznávajú nezbežnosť s divadlom (J. Záborský), respektíve, nemali v sebe zakorenenú divadelnú rutinu a nebol možný ani systematický vývoj divadla: kultúrna inštitúcia, nazývaná divadlo nemala svoje pevné zázemie na Slovensku, a tak hodnotenie hier ostávalo iba na poli teoretickom, lebo inscenačná prax nemala svoj priestor. Veto divadelnej súbehovej komisie sa ukazovalo ako posvätné. Práve ona udávala trend, ktorá hra je správna a ktorá nie. Tým pádom sa môžeme domnievať, že záver jej vyjadrenia predurčoval dramatický text ku sláve

5 LEHUTA, E. *Dramatik Jonáš Záborský*. Bratislava : Národné divadelné centrum, 1998, s. 43.

alebo k záhube. Výsledkom tejto situácie je skutočnosť, že mnohé dramatické texty sa doposiaľ nehrávali. Boli vydané iba pre potreby čítania; ak zaujali, stali sa témou diskusií, ak nie, ostali na policiach, alebo sa nikdy nevydali. Dokonca už spomínaní levočskí študenti ich v rámci svojej činnosti nikdy neuviedli na javisko.

Aký význam majú tieto hry? Splňali svoju rolu iba v období romantizmu, kedy sa Slováci bili hrdo do prs a bojovali za svoje práva pod maďarskou nadvládou?

Sú potrebné v tomto našom svete, kde národná obroda alebo panslavizmus sú už prekonané koncepcie a všetci chceme byť kozmopolitní a často neradi priznávame, že sme Slováci, ako sa priznávali Štúr, Botto, Matuška, Sládkovič, Chalúpka a mnohí iní, ktorí bojovali za budúce generácie Slovákov a Slovanov?

Slovanstvo bolo jedno z ideových zameraní, ktoré bolo typické pre romantickú štúrovskú líniu. Na strane druhej sa mnohí opierali o západný romantizmus, nejednému z nich bol blízky nemecký Sturm und Drang a osobitnú kapitolu v kontexte slovenskej drámy predstavuje mesianizmus⁶, ktorý v nejednom svojom ideovom a estetickom východisku nachádzal paralely s poľským duchovným a literárnym hnutím.

Vráťme sa ale späť už k spomínanej problematike tejto štúdie. Stručne si priblížime život a dielo Jonáša Záborského, aby sme aspoň z časti pochopili spôsob písania jeho tvorby a na príklade *Najdúcha* budeme nachádzať opodstatnenie slovenského romantizmu na javiskách.

Jonáš Záborský

Jonáš Záborský (1812–1876) bol význačný dramatik slovenského romantizmu, ktorého pohnútky vrátenia sa späť k harmonickému klasicizmu vyvolali konflikt so Štúrom. Boli to pohnútky umelecké, estetické, svetonázorové ale aj osobné. Napriek tomuto konfliktu so Štúrom a celým štúrovským hnutím bol Záborský známy ako pansláv, ale revolúcie 1848/1849 sa nezúčastnil.

„Vynikajúci znalec filozofie, dejín, literatúry, súčasnej politickej situácie, nielen v Rakúsku, ale v celej Európe, nepovažoval od seba mladšieho Štúra za muža spôsobilého viesť národ a cítil sa dotknutý, že jeho v tejto otázke nik nepýtal o radu.“⁷

⁶ Mesianizmus bol romantický duchovno-mystický smer, ktorý hlásal druhý návrat Ježiša Krista na túto zem a vyslobodenie poddaných národov spod cudzej nadvlády. Predstavitelia J. Podhradský, M. M. Hodža a čiastočne J. Kráľ, ktorý ale preberal aj podnety zo západného romantizmu.

⁷ LEHUTA, E. *Dramatik Jonáš Záborský*. Bratislava : Národné divadelné centrum, 1998, s. 15.

Záborský o Štúrovi vyhlasoval, že je demagóg, rovnako ako aj jeho aktivity, ktoré boli počas revolúcie považoval za nerozumné. Aj sám túto revolúciu považoval za nezrelú a neprirodzenú.

Jonáš Záborský sa narodil 3. februára 1812 v Zábóri v Turci a pochádzal zo slovenskej zemianskej rodiny. Vyštudoval evanjelickú teológiu, rok bol v Halle, kde sa stretával s Ludovítom Štúrom. Po návrate z Halle sa ocitá na kaplánke v Liptovskom Svätom Mikuláši, neskôr bol aj farárom v Rankovciach. Po vyhorení kostola, školy a fary Záborský nedostáva od evanjelickej cirkvi pomoc, žije v biede a tak na popud svojho priateľa katolíckeho kňaza Andreja Kalása konvertuje na katolicizmus a nastupuje do košického rímskokatolíckeho seminára. Po jeho vysvätení mu neponúkajú prax profesora v seminári, ale duchovného v nemeckej kaplnke v Košiciach, čo pre pansláva ako Záborský bol problém. Následne dostáva miesto profesora gréčtiny, no nie v seminári, ale na právnickej fakulte v Košiciach. Neskôr pôsobí vo Viedni ako redaktor *Slovenských novín*, no po čase, keď sa tieto noviny dostávajú do úzadia a vo Viedni sa z nich pokúsili spraviť časopis pre pospolitý ľud, nastáva konflikt a Záborský sa vracia na Slovensko. Košický biskup Ignác Fábry ho prijíma ako odpadlíka, nie ako hrdinu, a tak sa Záborský dostáva na chudobnú faru do Župčian. Tam sa už venuje svojej práci, kompletizuje svoje diela a píše svoje ústredné historické dielo *Dejiny Uhorska od najstarších do časov Žigmundových (Dejiny Uhorska)*. Toto monumentálne historické dielo ponúka roku 1873 Matici slovenskej na vydanie, no predstavitelia Matice na odporúčanie posudkovej komisie *Dejiny Uhorska* nevydávajú. Záborský po tejto správe zanevrie aj na Maticu - niet divu, veď bol jeden z jej zakladateľov. Následne sa dáva do ústrania aj ako literát. Svoju rukopisnú pozostalosť posielala do Matice českej. Zomrel 23. januára 1876 na fare v Župčanoch.

Musíme podotknúť, že Záborský v šesťdesiatych rokoch 19. storočia už písal v slovenčine, ale do konca svojho života bol presvedčený o veľkom omyle Štúrovej koncepcie slovenského spisovného jazyka.

Jeho obrat od romantizmu k neoklasicizmu môžeme prirovnať k obratu Friedricha Schillera, ktorého drámy po rozčarovaní z výsledkov francúzskej buržoáznej revolúcie a nástupu Napoleona naberajú líniu klasicizmu. Poznačený revolúciou z roku 1789, v ktorej naberalo obrátky zabíjanie, bratovražda, Napoleonovo dobývanie Európy a krvavé konflikty medzi revolucionármi, Schiller ustupuje od romantických tendencií (nepokoj, zúfalstvo, individualizmus, boj, oheň, zápas, emócie, vášne) a prinavracia sa ku klasicizmu (harmónia

a poriadok). V prípade Záborského prinavrátanie ku klasicizmu, ako sme už spomínali, príčinou bol konflikt ohľadom ideovej roviny romantizmu, ktorý viedol so Štúrom.

Ešte predtým, než nazrieme do javiska košického divadla, mali by sme si pripomenúť hlavné dramatické diela Jonáša Záborského. V roku 1865 vyšiel súbor *Básne dramatické*, do ktorého zaradil Záborský hry z dejín Veľkej Moravy a dejín Uhorska: *Posledné dni Veľkej Moravy*, *Felicián Sáh*, *Karol Dračský*, *Alžbeta Ludiekovna*, *Odboj zadunajských Slovákov a Arpádovci*. Pod názvom *Lžedimitriády* vyšiel roku 1866 druhý zväzok, v ktorom bolo 9 hier: *Ubitie Dimitrija*, *Ocárenie Godunova*, *Lžedimitrij v Poľsku*, *Druhý Lžedimitrij*, *Tretí Lžedimitrij*, *Liapunovci* a *Posledný zločinci*. Popri tom zo šesťdesiatych rokov pochádzajú Záborského hry: *Pomsta za pomstu*, *Chorvátska Helena*, *Stroskotanie Srbska*, *Đorde Čierny*, *Báthoryčka*, *Holub*. Spomedzi frašiek a veselohier môžeme spomenúť: *Striga*, *Najdúch*, *Bohatý okrádač*, *Cudzoložník*, *Pytač*, *Korhel' a ožran*, *Pansláv*.

Majme na pamäti, že Záborský napísal 35 drám, ktoré boli väčšinou historické, písal aj tragédie, no doposiaľ ožilo na slovenských javiskách iba sedem jeho diel: *Najdúch*, *Podivuhodný skon sedliaka Škorca*, *Alžbeta Báthoryčka*, *Bitka pri Rozhanovciach*, *Felicián Sáh* a dramtizácia prózy *Dva dni v Chujave* a *Vstúpenie Krista do raja*.

Najdúch – objav 20. storočia

Najdúch je jediná Záborského veselohra, ktorá je uvádzaná na slovenských profesionálnych javiskách – je to veselohra a zároveň kritický obraz spoločnosti vo vtedajšom Uhorsku. Prvý režisér, ktorý po nej siahol bol Janko Borodáč (1892–1964). Jemu vďačíme za znovuobjavenie tvorby Jonáša Záborského - aj v podobe tejto veselohry.

Janko Borodáč o *Najdúchovi* v bulletine k inscenácii v Slovenskom národnom divadle (SND) z roku 1935 píše takto: „Jonáš Záborský je – podľa literárnej histórie – dramatický spisovateľ historických hier. Ja som volil hru nehistorickú. Našiel som ju vo zväzku, kde na 230 stranách má šestnásť divadelných hier. Kniha nemá titulu, niektoré hry sú bez zakončenia: stratili sa listy. Ako viem, jeho diela neboli vydané vo zvláštnom knižnom vydaní. Nuž, keby nie ‚Zábavníky‘, boli by sa stratili. Tomu ‚Zábavníku‘ ďakujem, že v sedemnástom roku slobody môžem oživiť na scéne nášho jediného profesionálneho divadla dielo Jonáša Záborského, napísané husím perom na župčanskej fare pri svetle kahančeka.“⁸

⁸ SLÁDEČEK, J. *PROLEGOMENA k štúdiu dejín slovenskej divadelnej réžie 20. storočia*. Banská Bystrica : Fakulta dramatických umení Akadémie umení v Banskej Bystrici, 2013, s. 52.

Veselohra *Najdúch* bola prvýkrát inscenovaná na pôde profesionálnej v Slovenskom národnom divadle v októbri roku 1935. Obnovená premiéra bola v apríli roku 1940. Na Novej scéne národného divadla táto Záborského hra mala premiéru v júni 1949 v réžii Františka Kudláča. Národné divadlo v Košiciach po nej siahlo v júni 1948 a v máji 1952 v réžii Janka Borodáča. V roku 1966 na doskách SND opäť oživil *Najdúcha* v úprave a réžii Karola L. Zachara, ktorý tento titul upravil aj pre televíznu podobu v roku 1992.

„Najdúch je dramatický úryvok: *fragment*. Toto je prvé dielo Jonáša Záborského na scéne slovenského profesionálneho divadla, ba neviem, či niektorá hra tohto klasika oživená bola niekde na ochotníckej scéne. Bol *knižný*, oprobujeme ho urobiť *javiskovým*.“⁹

V tomto prípade sa Janko Borodáč mýli, aj kvôli dovtedajšiemu nepreskúmaniu prameňov, lebo do roku 1935 boli na ochotníckych scénach uvedené tri Záborského hry a medzi nimi to bol aj *Najdúch* v roku 1867 naštudovaný Divadelným súborom pri Osvetovej besede Lorinčik (okres Košice), *Pansláv* v roku 1868 v Ružomberku naštudovaný tamojšími študentmi a *Bohatý okrádač* bol naštudovaný dvakrát: 6. 1. 1868 študentmi prvého slovenského gymnázia v Revúcej a 18. 4. 1868 študentmi v Dolnom Kubíne.¹⁰

Janko Borodáč priznáva nekompletnosť celej hry, ktorú sám upravil do piatich dejstiev, kde vypracoval aj nové výstupy (vynechaním epiky, situácie a dejový postup. Jeho zámerom bolo zdôrazniť myšlienku národného a sociálneho útlaku, ktorý Záborský vložil do tejto veselohry, čo je aj jednou z hlavných tém romantizmu na Slovensku.

Sám Záborský túto hru označil ako veselohru, napriek temným stránkam deja, akým je v prvom rade krutosť a nevšímavosť zemepánov nad malým dieťaťom; tento najdúch napokon skončí v náručí jeho starej matky, ktorá ho na začiatku neprijíma, no nakoniec ho dostáva v košíku mysliac si, že je to košík s nejakou vzácnosťou, ktorý vypadol jej synovi z voza. Je to vzácnosť, no nie v podobe drahokamu, ale života. Tým sa tento príbeh stáva sociálnym. Veď aj na konci hry chudobná matka najdúcha konštatuje: „Chvála Bohu, že nakoniec prišlo decko do náležitých rúk.“ A cigánka Kavka jej odpovedá: „To som nevymyslela ja, príbeh riadil Boh.“ Matka, odkedy sa vzdala svojho dieťaťa, neustále sleduje jeho cestu a osud. Prešlo medzi všetkými: sedliak, vojak, Žid, biskup a pán. Odkaz Záborského v tomto príbehu je jasný: človek môže robiť čo chce, ale Boh to riadi.

Záborský v tejto veselohre komicky vyobrazuje predstieranú zámožnosť zemanov (z jedného služobníka spravia troch), zlobu zemanov na sedliacky ľud, chamtivosť zemanov

⁹ Tamže, s. 53.

¹⁰ LEHUTA, E. *Dramatik Jonáš Záborský*. Bratislava : Národné divadelné centrum, 1998, s. 310.

(najradšej by mali všetky majetky zadarmo), biedu zemanov (žijú na dlh, ktorý ďalším dlhom splácajú), ako aj ich nevzdelanosť (hlúpy v škole, hlúpy v živote - Gejza), ktorí si myslia, že sú chytrí, napriek tomu ich strach z rovnosti ľudu rastie.

Treba podotknúť, že charaktery v tejto veselohre sú výborne vykreslené, i keď sú len načrtnuté a nemajú svoj dramatický oblúk. No po prvom prečítaní vieme, ktorá postava má čo hrať a nepotrebujeme k nim žiadne „barličky“. Dokonca niet ani pátosu v tejto hre; jednotlivé postavy treba vedieť pochopiť, presne vykladať a správne zahrať.

Príbeh *Najdúcha* sa odohráva v čase volieb slúžneho, o ktorého post sa uchádzajú chudobný Jablonkay a Gejza, arogantný syn zemana Kobozyho, ktorému rodičia hľadajú bohatú manželku, aby sa vyplatili všetky predvolebné výdavky (kortešovanie, zábavy atď.). Nádej vkladajú do Ludmily, dcéry starej skúpej Sajhy Chreňovskej, ktorá má tiež istý obchodný zámer: svoj a Kobozyho majetok má za lubom spojiť a mladého Gejzu tak držať na krátko. Kobozyovcom sa nepodarí Sajhu pri jej návšteve oklamať, že nemajú majetok, tým pádom ich šanca na bohatstvo a vyplatenie dlhov je v nedohľadne. Sobáš je prekazeny Maňušou Rojkovičovou pohodením jej a Gejzovho dieťaťa v košíku vo chvíli, keď sa dohadujú pytačky. Celé premyslené obohacovanie jednej a druhej rodine prekazí Jablonkay, keď vystriehne neprítomnosť Sajhy v dome a spolu s Ludmilou utečú a zosobášia sa. Gejza samozrejme pohodené dieťa neuznáva za svoje, napriek tomu, že matka ho odniesla svojej krvi, keďže ho nemala za čo chovať. Gejza ju chce zavrieť, aj jej matku a prichádza ľud, ktorý sa chce búriť, všetko rozbiť a podpáliť kaštieľ. Taktiež Kobozy a Vyubnovaná ju vítajú s výsmechom. Práve včas prichádza farár Kozák, ktorý zabráni revolúcii, pospolité ľud sa rozchádza a Maňuša so svojou matkou tiež. Osud (ako jeden z romantických prvkov) tohto dieťaťa preberá do rúk cigánka Kavka, ktorá sľúbi Gejzovi, že sa ho zbaví. Berie so sebou dieťa i matku pod zámienkou, že idú predávať vajcia. Košík začína svoju púť z voza na voz a z rúk do rúk, no na koniec sa ocitá tam kam patrí - na koči svojho otca (irónia osudu). Medzitým lakomá Sajha, ktorá si kúpila perly od poľského Žida, išla ohodnotiť svoj tovar. Náhodou stretáva toho istého Žida, ktorého nespoznáva a odborným okom si dáva oceniť perly, no vysvitne, že sú to iba obyčajné biele guľky naplnené voskom. Stretáva už vydatú Ludmilu, ktorú zavrhla ako svoju dcéru. V tej chvíli sa od sluhu dozvedá Jóbovu zvesť o vyhorení celého chreňovského majetku. Ludmila a Jablonkay jej ponúkajú, aby u nich Sajha s Chreňovským dožili. Sajha im požeňná a nastáva zmier. A napokon najdúch skončí u svojich prarodičoch – Kobozyho a Vyubnovanej.

Relatívne zložitý dej má niekoľko línií a poniektoré sú akoby nedokončené a nedovysvetlené. Môžeme sa domnievať, že Záborský čakal na dozretie tejto hry, možno mal ambíciu ju dopracovať, no keď vyšla v „Zábavníku“ - asi tomu nebolo tak. Nakoniec Borodáčovo pomenovanie tejto hry je správne – fragment. Napokon nám ostáva iba jedna možnosť tohto nedokonalého príbehu, a to je javisková prax, ktorá dosvedčuje, že čítanie drámy nie je identická skúsenosť ako pozeranie inscenácie. Napríklad, nafúkaný, rozmazaný mladý Gejza ostáva akoby nepotrestaný za svoje činy (zvodca Maňušin, neprijme svojho syna, dokonca ju chce potrestať za jej „drzosť a opovážlivosť“, keď príde prosiť za ich spoločné dieťa na panský dvor); prakticky Gejza ostáva nevypointovaný a príliš rýchlo zmizne z príbehu. V scenári nám to ani veľmi nevadí, lebo dej sa koncentruje na rýchle striedanie rozličných peripetií s najdúchom v koši. V poslednom dejstve na krivošianskom námestí je rýchla a neustála migrácia ľudí a kôš po všetkých peripetiách a plateniach nálezného napokon končí na otcovom koči. To je vlastne aj jeho osud, aby sa napokon dostal do rúk starej matere. Ak Gejza zmizol (odišiel z námestia a viac nie je situovaný v deji hry), budú za jeho hriechy trpieť jeho vlastní rodičia - alebo autor predpokladal dedukciu diváka či čitateľa, ktorý pochopí, že keď je dieťa pri starých rodičoch, znamená to, že Gejza býva s rodičmi a dieťa mu ostalo na krku. Ak sa bavíme o tejto sociálnej rovine, tak je Gejza dosť potrestaný, každý deň má pred očami hriech svojej mladosti. U Záborského ale táto rovina príbehu nie je explicitne pomenovaná. Síce na jednej strane je to veselohra, no očakávaný spravodlivý koniec (potupa zemana) je možné si iba domyslieť. O sobáši medzi príslušníkmi zemianskeho a sedliackeho stavu nemožno ani uvažovať, preto matka, i keď nešťastná z toho, že zostala bez dieťaťa, v konečnom dôsledku je spokojná, lebo má strechu nad hlavou a prežije svoju potupu s nádejou pre lepší život najdúcha.

Nedozvedáme sa viac už ďalej prečo napríklad Sajha zatvára svojho muža do chlieva, ale môžeme to brať ako zaujímavý načrtnutý gag. Záborský tým asi chcel viac zbludniť Sajhin charakter. Tým zároveň poukázal na veľkú odvahu Ľudmily, keď pred takým tyranom, akým je jej matka, vedela a mala odvahu utiecť s Jablonkayom, ktorý nebol vítaný v ich rodine a dokonca sa s ním tajne zosobášila. V tejto rovine by to bol odvážny kúsok a musíme poznamenať, že Ľudmila a Jablonkay v tomto príbehu nenesú komiku. Je to príbeh lásky a odvahy postaviť sa proti vôli rodičov, čo v období romantizmu začína byť moderné a revolucionárske.

V príbehu je načrtnutá vzburá ľudu na Kobozyho panstve, keď si Rojkovička bráni svoju dcéru Maňušu s nožom v ruke, následne Gejza vystrelí a nakoniec farár Kozák rozpúšťa pobúrený ľud. Vzburá ľudu je jeden z možných motívov revolučných rokov, ale iba motív načrtnutý a Záborský ho nechal nerozvinutý. Emil Lehuta upozorňuje na fakt, že je to obraz východoslovenského povstania z roku 1831.¹¹ Toto povstanie alebo vzburá v príbehu nenarastá, nemá svoj vývoj a ani sa neobjavuje. V období romantizmu to možno vnímať ako premrhanú príležitosť na plastickejšie vykreslenie revolučnej nálady; v súčasnosti sa tento motív javí ako zbytočný. Je tam otázka pravdepodobnej úmery: kvôli najdúchovi páliť panský kaštieľ a rozpútať revolúciu? Takáto príčinnosť by bola komicky nepravdepodobná aj v 19. storočí. Vtedy, iba ak by bol najdúch metaforou slovenského národa vo vtedajšom Rakúsko-Uhorsku, o ktorý nikto nestojí, len panstvo ho sporadicky potrebuje na vyvázenie závažnejších konfliktov a prehadzuje si ho z ruky do ruky bez zodpovednosti za jeho osudy a život. Sám Záborský ironicky v tomto duchu poznamenáva, že nik nemôže slúžiť dvom pánom, ale my Slováci áno. Ľud sa vzbúri, páni ich uzemnia, potrestajú a život pokračuje.

Ak Borodáč mal snahu upraviť *Najdúcha* tak, aby sa prihováral poprevratovému divákovi, tak pre dnešné pomery by bolo nevyhnutné tento dejový moment upraviť; načrtnutá vzburá nemá svoje dejové rozuzlenie, zostáva visieť vo vzduchoprázdne, čo pre dnešného diváka pôsobí mátku. Potenciálny režisér a dramaturg by stáli pred problémom ako na jednej strane zostať verný autorovi a poukázať na skutočnosť, že aj v tomto jeho diele pulzuje istý revolučný motív – vzbury kolektívu, ktorej cieľom je dospieť k náprave pokrivenej morálky, no na strane druhej bolo by nutné nájsť aj také riešenie, ktoré by malo svoju precíznu pointu a ktoré by scénicky nepôsobila trápne, umelo, samo sebe cieľom.

11 Východoslovenské povstanie z roku 1831 bolo najväčšie povstanie sedliakov na Slovensku a je nazývané aj ako cholerové povstanie. Do povstania sa zapojilo mnoho roľníkov v Zemplínskej, Abovskej, Šarišskej a Spišskej župe. Príčinou povstania bola veľká neúroda a preventívne opatrenia proti cholere, čo si ľudia vysvetľovali ako úmysel pánov ich otráviť a zhabať im ich majetky. Povstanie nebolo koordinované, bolo živelné, takže vojsko nemalo problém ho potlačiť. Po potlačení povstania bolo popravených vyše 100 ľudí a niekoľko tisíc ľudí bolo palicovaných a odsúdených na väzenie.

***Najdúch* v Štátnom divadle v Košiciach**

Od vzniku Štátneho divadla Košice, nehovoriac o Národnom divadle v Košiciach, sa Záborského *Najdúch* uvádzal iba raz. Bolo to v roku 2012 pri príležitosti 200. výročia narodenia Jonáša Záborského v réžii Eduarda Kudláča. Ak si spravíme bilanciu, posledná premiéra *Najdúcha* pred týmto košickým naštudovaním bola v roku 1984 v Divadle Jonáša Záborského v Prešove. S istou nadsázkou by sa dalo povedať, že na východnom Slovensku po dvadsiatich ôsmich rokoch sa *Najdúch* „zobudil“ a ocitol v 21. storočí.

Či mu toto storočie doprialo – pokúsime sa na túto otázku zodpovedať analýzou a interpretáciou dramaturgicko-režijnej koncepcie. Táto koncepcia je veľmi rozporuplná, kontroverzná, bez presných mantinelov výkladu. Režisérsky prístup Eduarda Kudláča k Záborského *Najdúchovi* sa javí ako povrchný – neexistuje náznak, že by ovládal kontext autora a jeho diela, z ktorého by následne mohla vzniknúť aj primeraná interpretácia. Kudláčova réžia *Najdúcha* sa pohybovala pomimo chápania elementárnych vecí poetiky a estetiky Záborského diela. Jeho inscenácia sa skôr podobala na paródiu Záborského ako na seriózný výklad, vhodný na príležitostné predstavenie pri výročí jeho narodenia.

Prekvapivý je už samotný úvod inscenácie, kedy mladý Gejza (hrá ho Michal Soltész) deklamuje podplácanie a oklamanie učiteľa, aby mu vypísal dobré vysvedčenie. Gejza má v ruke namiesto bičíka zelenú umelohmotnú trubicu, ktorou plieska ako bičom, no jeho samotného to retarduje, a tým pôsobí ako nedorastené dieťa. Prečítame z tohto Kudláčov zámer vyobraziť panský svet hlupákov, ktorí majú moc, podaktorí aj peniaze ale potratili rozum.

Záborský v tejto veselohre humorne poukazuje na nepravosť a povyšovanie sa zemanov nad ľuďom. Ale pýtame sa: prečo urobiť z Gejzu Hollého Kuba, ktorý sa chváli nožikom pred každým, koho stretne a vysvetľuje, že s ním pôjde na drevo? Má byť slabomyseľný Kubo, ktorého chcú za každú cenu oženiť s krásnou dievkou, nezmyselne podobný arogantnému zemianskemu synovi Gejzovi Kobozymu? Predstavitel' Gejzu pôsobí v Kudláčovom ponímaní na hrane demencie a takto nasmerovaný Soltýszov herecký prejav je v tomto prípade nepresvedčivý.

V tejto časti práce máme za cieľ analyzovať viacero ústredných postáv predmetnej košickej inscenácie, ale dopredu už – ako základný a spoločný moment – konštatujeme

absenciu celistvosti a nesúrodosť hereckých výkonov, ako aj celkovo dramaturgicko-režijný chaotický výklad postáv.

Začnime s postavou farára Kozáka, o ktorom citovaný Emil Lehuta spomína, že za týmto kňazom sa skrýva sám Záborský. V tom prípade je reč o projekcii skutočnej a nie fiktívnej postavy. Farár (hrá ho Andrej Palko) prichádza do Kobozyho domu s kázňou o tom, ako títo páni nie sú kvetom spoločnosti. Tvorcovia poňali farára ako latentného homosexuála s hysterickými výbuchmi. Pripúšťame, že mohlo ísť o narážky na dnešné škandály v kontexte duchovných v katolíckej cirkvi, ale takéto lacné paródie skôr pristanú dedinskej zábave a poklesnutému kabaretu ako vrcholovej umeleckej inštitúcii. Keby sa tvorcovia zaujímali viac o samotnú predlohu *Najdúcha* a poslanie farára v tejto hre, zákonite by mu museli dať iné kontúry. Namiesto funkcie mravnej vertikály v Kudláčovom ponímaní je farár predmetom zosmiešňovania. Režisérovi sa nepodarilo vyhrotiť dramatickú situáciu vzbury do potrebného napätia – táto skôr pripomínala rýchly boj, ktorý chcú všetci účinkujúci čím skôr ukončiť, odísť z javiska a viac sa k tomu nevracať. Situácia nebola vygradovaná, strácala svoje opodstatnenie a už vôbec nepripomínala nejaké povstanie z roku 1831 – skôr bola ponáškou na nepodarenú choreografiu hercov. V takomto momente by bolo vhodnejšie od scény povstania upustiť a upraviť v príbehu motiváciu okoloidúceho farára – samozrejme bez hystérie a afektu. V rámci celej tejto inscenácie farár, predstaviteľ spravodlivosti a ochranca pospolitého ľudu, by nikdy takto nevystupoval a nezastal sa nikoho vzhľadom na prvoplánovo vykreslenú povahu jeho konania. Beztak ho v hre páni majú za nič a ako hysterik neprikladá váhu svojho povolania a pôsobí skôr trápne ako decentne.

Starý Kobozy (hrá ho Jozef Úradník) a Vyubnovaná (hrá ju Ľuba Blaškovičová) našli tú správnu linku a predpokladáme určitú hereckú prax u týchto dvoch predstaviteľov a intuíciu, takže prevedenie ich postáv „malo hlavu aj päť“. Ten istý prípad priblíženia sa k neparodovanej podstate postavy nachádzame aj u Žida Läusea v interpretácii Petra Čižmára.

Ďalším kameňom úrazu tejto inscenácie v rovine výkladu sú postavy Ludmily (v stvárnení Henriety Kecerovej) a Jablonkaya (Ivan Krúpa). V prvom rade je nepochopiteľné, že režisér do týchto dvoch postáv obsadil hercov, medzi ktorými je výraznejší vekový rozdiel, a pritom majú stvárňovať zamilovaný pár. V takomto obsadení nemali šancu vytvoriť akúsi mladosť, ktorá by v nás mala vzbudzovať príjemné pocity, úsmev na tvári a držať im prsty pri ich odvážnom skutku pre lásku. Čo situáciu ešte viacej komplikuje, je že ich vzťah ani

neprepukol do lásky, ale do akejsi sexuálnej chute, čo ale vôbec nenachádzame ako motív v tomto diele. Ľudmila pôsobí skôr ako povrchná zemianska dcéra a Jablonkay ako sveták, ktorý si rád užíva. Medzi nimi chýbala rozmer mladíckej naivnej lásky, kvôli ktorej spravia všetko, dokonca aj škandalózne útek z domu. No v prípade Kudláčovej inscenácie v situácii vyzliekania Ľudmily zo šiat do spodných šiat to pôsobilo tak, že sa doma nudia, tak sa pôjdu pobaviť niekde inde. Naskytá sa tu ďalšia otázka a zároveň aj kritický postreh ohľadom lásky týchto dvoch postáv. Nevieme podať na javisku lásku, ktorú každý očakáva, keď sa v príbehu vyskytuje podobná dejová línia? Téma lásky je už nepodstatná a vyzdvihujeme ju už iba v podobe povrchnosti a skôr ju prerábame na komiku? Dovolíme si s istou ironickou nadsázkou komentovať, že keby tvorcovia filmových adaptácií románov Jane Austinovej nezamerali na nevykrivenú romantickú podstatu jej príbehov, tak by boli tieto filmy dodnes zapadnuté prachom v londýnskom filmovom archíve.

Spomeňme ešte záver inscenácie: po uzmierení Sajhy a Ľudmily a prijatí Jablonkaya ako zaťa nastáva zvláštna situácia, kedy Jablonkay súhlasí a prichýli Chreňovcov do svojho domu, no zároveň podstrkuje Sajhe peniaze a koketuje s ňou. V tomto riešení vidíme zásadný problém vzhľadom k postavám a celkovému založeniu predlohy: v prvom rade Jablonkay je chudobný a v druhom rade sa táto situácia celkovo vymyká jeho charakteru a cti. Takýto príbeh u Záborského *Najdúcha* nenájdeme – zostáva nám už len sa „tešiť z fantázie tvorcov a ich invencie“.

Lakomá, bohatá, uzurpátorská a zemitá Sajha (v podaní Beaty Drotárovej), ktorá svojho muža zatvára do chlieva, v analyzovanej koncepcii nebola stvárnená s dostatočnou precíznosťou. Skôr pôsobila tak, ako keby zabudla zostarnúť. Nepôsobila autoritatívne, arogantne a povýšenecky, skôr naopak. Koketná chôdza a dvíhanie sukne ju degradovali, a tak sme sa napokon nedočkali Sajhy ako váženej zemianskej pani, ale dočkali sme sa prejavy, ktorý pôsobil ako modelka, ktorá sa predvádza na móle. Vo výstupe, kedy sa Sajha vracia domov s nie príjemným zážitkom okúpania vo vode, nevchádza na scénu s pocitom potupenia a zmoru, ale ako veľká voda. Podobnú rozpačitosť nachádzame aj v ďalších scénach: Drotárovej Sajhe chýbalo oduševnenie pri kúpe perál – čím sa mohol podčiarknuť jej charakter chamtivosti; taktiež správa o Ľudmilinom odchode nebola pre ňu dostatočne šokujúca: reagovala skôr afektovane, a nie ako matka, ktorú sklame jej vlastné dieťa.

A na záver ešte jedno výrazne slabé miesto v Kudláčovej režijnej koncepcii: správa o vyhorení kaštieľa nespĺňala elementárnu dramatickosť, ale skôr povrchnú a nevydarenú

komickosť. Príčinou tohto nevydareného záveru je aj sluha Chruňo (hrá ho František Balog), ktorý núteným smiechom a afektovaným spôsobom oznamuje Jóbovu zvesť svojej pani. Je to nanajvýš nepravdepodobná reakcia, ktorá by skôr mohla mať opodstatnenie iba v prostredí samotného služobníctva – no nie na relácii sluha - pán. Môžeme to chápať ako režisérov zámer nemať úctu voči svojim pánom, no menej je niekedy viac a v tomto prípade komika nevyšla kvôli preexponovanému výrazu.

Samotná Maňuša, matka najdúcha (K. Hornáková), je interpretovaná tak, že táto postava po celý čas nemala citovú väzbu k svojmu dieťaťu. Celé jej sprevádzanie na ceste, na ktorej sleduje osud svojho najdúcha, pôsobí nezainteresovane, akoby miestami zabudla kvôli čomu sa tam vyskytuje. Vrcholom jej smútku je koketovanie s Liptovčanom, ktorému dovoľí siahať jej na určité telesné partie. Výsledkom takéhoto správania matky, ktorej chýba sociálna rovina k vlastnej krvi, nemôže byť správne vypointovaný záver, keď matka dodáva s povzdychom: „Chvála Bohu, je v dobrých rukách.“ Nekonštatovala by tento záver s pozitívnym povzdychom, ale ani by sa sama nevybrala na cestu s ním. Rovno by ho nechala Kavke v rukách a pobrala sa svojou cestou nehl'adiac na osud svojho dieťaťa.

Oživenie v ponímaní inscenačných tvorcov nastáva, keď sa znenazdajky na scéne ocitá Magurčan Fedor (T. Diro) s mikrofónom v ruke a spustí magurskú pieseň. V celej inscenácii sa nespieva, odrazu ale podľa režiséra bola potrebná pieseň. Takto to pôsobilo ako koncert súčasnej dedinskej kapely, a nie ako mimochodom si pospevujúci chlap na ceste.

Zámerom by nemalo byť odprezentovanie hercovho hlasu, ale spontánny živý spev, ktorý pôsobí nenútené bez umelých prísad. Ale aj tak sa to vymyká téme najdúcha, ktorý v tej chvíli putuje z rúk do rúk. Úprava diela aj do hudobnej podoby by bola na mieste, keby piesne posúvali dej a v tom prípade by Magurčan nemusel chodiť s mikrofónom po javisku. To malo za príčinu odpútania pozornosti nad výkonom herca a je smutné, že musíme podotknúť, že diváka asi viac interesoval jeho spev a mikrofón ako samotný postoj a poslanie postavy v tejto inscenácii.

Záver

Príbeh *Najdúcha* už poznáme a na príklade košickej inscenácie z roku 2012 sme si rozobrali a opomenuli isté situácie a rozporuplnosť postáv a poukázali na problematické momenty, ktoré sa v prípade inscenovania romantickej drámy ukazujú ako nenáležitité. Pri

rozboře tohto diela sme vychádzali zo záznamu, ktorý bol zatiaľ jediný dostupný a nepredpokladáme, že ich je viac. Následne konštatujeme, že pri tvorbe takéhoto diela musí byť režisér a celý jeho tím zasvätený do kontextu celého diela; dokonca v tomto prípade aj širších historických, spoločenských a dobových súvislostí. Rovnako tak tento tvorivý tím by mal mať informácie o súvislostiach vzniku dramatického diela, jeho pozadí, inšpiráciách, podnetoch atď. Vedci sa domnievajú, ba dokonca niektorí sú presvedčení, že v *Najdúchovi* je celá Záborského tvorba: kúsok z histórie, kúsok z drámy a kúsok z veselohry. Rovnako tak teatrológovia ponúkajú názor, že Záborského diela nevieme čítať „medzi riadkami“, nevieme čítať v kontexte skrytých narážok, alúzií, odkazov, referencií atď. Preto nám jeho tvorba nie je blízka – hlavne v tomto povrchnom, postmodernom svete, v ktorom si najčastejšie nedávame námahu zamýšľať sa nad kontextom. Zdá sa, že dnes príliš často žijeme s pocitom dokonalosti a neuvedomujeme si vlastné obmedzenia, na základe čoho mnohí majú pocit bohorovnosti – a pritom sú len predmetom tichého výsmechu intelektuálnej menšiny. S takýmito pocitmi by azda bolo možné uvažovať aj o aktuálnosti a podnetnosti Záborského *Najdúcha* v dnešnej dobe. Záborský zobrazuje svoju aktuálnu spoločnosť, no tá sa v zásade nevymyká od tej dnešnej. Keď si odmyslíme cisára, grófa či zemana zo Záborského hier, a nahradíme ich persónami dnešnej spoločnosti, vzniknú nám svieže dielka, ktoré dokážu osloviť aj dnešného diváka: tým síce nezmeníme svet, ale podaktorých pobavíme a samozrejme niektorých sa to dotkne.

Ako príklad si uveďme vzburu na Kobozyho dvore, ktorá predstavuje nevydarené povstanie; možno by sa ukázalo ako podnetné ponúknuť a priblížiť túto situáciu aj mladšej generácii cez prizmu odkazov na skutočnosti, ktoré by mohli poznať už zo svojho uhla pohľadu: koľko manifestov bolo rozpustených a ktoré môžeme symbolikou aplikovať do tejto hry? Napríklad sviečková manifestácia v Bratislave roku 1988 – bol to potlačený pochod, ktorý mal svoje pokračovanie na jeseň v roku 1989 v podobe tzv. Nežnej revolúcie.

Ak si toto tvorcovia neuvedomia a pôjdu iba po povrchu diela a nebudú za ním hľadať nič viac, iba napísané repliky, vtedy nebude mať zmysel nijaké inscenovanie a môžeme si povedať, že romantickej drámy nám netreba. Bolo by to na škodu, keby sme ešte aj tú doposiaľ jedinú Záborského v divadlách uvádzanú veselohru nechali zapadnúť prachom kvôli inscenačnej povrchnosti a lenivosti nazerať na dielo iba prvoplánovo a nehľadať za tým odkaz a znakovú paralelu pre budúce generácie.

Ako sme už spomínali, Záborský v tejto hre napísal charaktery postáv presne, no v košickej inscenácii sa niektoré vymykali z podstaty a neprinášalo to ten správny účinok a zmysel nielen v rámci postavy, ale aj celkového diela. Už keď si spomenieme, že *Najdúcha* pomenoval Borodáč ako „fragment“, z čoho vyplývajú aj niektoré nevysvetlené postavy a situácie (Chreňovský v chlieve), ktoré sa zrazu vyskytli, a ak nebudeme hrať presne tému po celý čas, ale iba situácie jednotlivých výstupov, inscenácia dopadne ako zlá paródia a môžeme sa domnievať, že celý realizačný tím, počnúc režisérom, sa nedostatočne pripravil a pohyboval sa iba na povrchu. V prípade Záborského *Najdúcha* je dôležité hrať dramatické situácie ako drámu a komické ako komédiu. Na príklade Sajhy, kedy zistí, že bola oklamaná Židom a dcéra od nej utiekla, nie je nič komickejšie, keď sa to zahrá úprimne s kúskom dramatickosti a s malou zmesou pátosu. Tu povrchnosť a preháňanie herca s kľčovitými gestami nie je na mieste a rozchádza sa tu myšlienka pre tvorbu romantickej drámy a zvlášť Záborského drámy, ktorá nemá tendenciu karikatúry; skôr by sme ju mohli poňať ako konzervatívnejšiu.

Najdúch v košickom divadle nie je svetlým príkladom inscenovania romantickej drámy a nepreberá dostatočne jej podoby vo výklade a interpretácii, no je malým svetlom do tohto sveta, že Záborský nezostal v zabudnutí ani v 21. storočí. Štátne divadlo Košice mu vzdalo hold na výročie jeho narodenia, i keď dar v podobe predstavenia mohol mať snahu väčšieho úsilia o dokonalejší výsledok. Ak by sa Kudláč poučil z histórie a mal by snahu si prečítať tradíciu inscenovania Záborského *Najdúcha* od svojich starších kolegov, vyhol by sa istým alogizmom, omylom a chybám, ktorých sa oni dopustili a ktoré im boli vyčítané kritikmi, tak jeho *Najdúch* mohol byť inšpiratívnym, sviežim dielom na scéne košického divadla.

Autor je doktorandom na Fakulte dramatických umení Akadémie umení v Banskej Bystrici, školiteľ doc. PhDr. Michal Babiak, Mr.

ROMANTIC FORMS OF DRAMA IN SLOVAKIA

The content of this study has several parts that are connected to each other and help us to understand the situation in Slovakia during the Romantic period - the Hungarian bourgeoisie, the revolution and the pursuit of freedom. Above all, it was the support of national playwrights, there was a national revival, panslavism was at the forefront, standard language

became lawful, public servant of this of this period made efforts to establish a professional theater, since during this period there were only community theatres . In the next part, it bridges into the interwar period, where the romantic drama in professional theater for the first time, which was modified and directed by Janko Borodáč - Jonáš Záborský: *Najdúch*. The aim of this study is to look at the staging practice of Záborský *Najdúch* at the Košice State Theater under the direction of Eduard Kudláč. It strives to pinpoint the pros and cons of this particular production, which can help future creators, whether art school students or theater creators, in the staging of *Najdúch*.

BIBLIOGRAFIA

ČEPAN, Oskár. Rozklad romantizmu – Dramatická tvorba. In KUSÝ, Ivan – ŠMATLÁK, Stanislav – NOGE, Július. *Dejiny slovenskej literatúry III*. Bratislava : Slovenská akadémia vied, 1965, s. 140 – 156.

LEHUTA, Emil. *Dramatik Jonáš Záborský*. Bratislava : Národné divadelné centrum, 1998. 323 s. ISBN 80-85455-82-1.

RAMPÁK, Zoltán. K otázkam romantizmu v slovenskej dráme. In MIKOLA, Marián a kol. *Mnohotvárnosť dramatického umenia*. Bratislava : OBZOR, 1976, s. 163 – 202.

SLÁDEČEK, Ján. *PROLEGOMENA k štúdiu dejín slovenskej divadelnej réžie 20. storočia*. Banská Bystrica : Fakulta dramatických umení Akadémie umení v Banskej Bystrici, 2013. 745 s. ISBN 978-80-89555-26-0.

Kontakt:

Mikuláš Macala
Akadémia umení v Banskej Bystrici, fakulta dramatických umení
Horná ul. 95
974 01 Banská Bystrica
e-mail: mikulasmac@gmail.com

KOORDINÁCIA REČI A POHYBU

Mgr. art. Marek Rozkoš

Fakulta dramatických umení Akadémie umení v Banskej Bystrici

Abstrakt: Cieľom tejto štúdie je popis mechanizmu koordinácie reči a pohybu s víziou tvorby metodických postupov pre danú problematiku vo výučbe herectva. Tento mechanizmus môžeme vnímať aj ako istý manuál postupných krokov, ktoré ho umožnia študentom pochopiť a následne aplikovať do hereckej tvorby. Najskôr musíme poznať manuál ku koordinácii, aby sme ju mohli následne používať v hereckej praxi. Na základe analýzy impulzného charakteru reči voči pohybu a opačne prichádzame k záveru, že koordinácia pohybu a reči má predovšetkým podvedomý charakter v hereckej tvorbe. Pri pedagogickej práci je tiež dôležité určiť a definovať pojmy, ktorými budeme komunikovať študentom danú problematiku.

Kľúčové slová: koordinácia, impulz, vedomé, podvedomé

Úvod

Vonkajšie a vnútorné impulzy vnímame ako rozhodujúcu príčinu pre ľudskú aktivitu ako aj pre tvorivú aktivitu herca. Vyším stupňom chápania impulzov v kontexte tejto štúdie je vnímanie skutočnosti, že pohyb a reč sú si tak v prirodzenej skutočnosti, ako aj v hereckej tvorbe navzájom impulzmi k tvorivej aktivite. V prvom rade chceme definovať vplyv pohybu na reč a rovnako aj opačne – vplyv verbálneho prejavu na pohyb.

Východiskovým bodom pre prácu na koordinácii reči a pohybu u študentov je zhodnotenie a uvedomenie si aktuálnej miery rečovej a pohybovej/fyzickej zdatnosti. Študenti si musia byť vedomí svojho „aktuálneho stavu“ rečovej a pohybovej zdatnosti, aby rovnako vedome dokázali posúvať jej hranice. Hovoríme tu v podstate o sebaanalýze vlastného rečového a pohybového stereotypu. Táto analýza je nevyhnutná jednak pre odbúranie nesprávnych rečových a pohybových návykov (nesprávna artikulácia hlások, regionálne intonačné akcenty, nesprávne držanie tela a pod.) a na druhej strane je to dôležité pre zámerné zdokonaľovanie používania týchto hereckých výrazových prostriedkov, aby jednotlivci i skordinovane boli variabilnejšie a plastickejšie. Uvedomenie si popísaných skutočností je nevyhnutné z pohľadu správnej koordinácie reči a pohybu v hereckom prejave, nakoľko sa

tieto výrazové prostriedky herca navzájom ovplyvňujú a pri nesprávnom postupe a realizácii môže v extrémnom prípade jedna zložka paralyzovať druhú.¹

Pri samotnej koordinácii pohybu a reči je nutné pochopiť ich „impulzný“ charakter. Impulz, či už vnútorný alebo vonkajší, je podnecovateľom aktivity a kreativity herca. Preto je úlohou pedagóga stimulovať v študentoch schopnosť impulz prijať, pochopiť a následne naň adekvátne reagovať. Postup takejto stimulácie je v celku jednoduchý:

1. Jednoduché impulzy – fyzické

Stimuluje sa schopnosť študenta reagovať na fyzický impulz rovnako fyzicky – pohybom.

Príklad cvičenia: študenti stoja vo dvojici oproti sebe v aktívnom postoji². Jeden z nich dáva tomu druhému fyzické impulzy a ten, ktorý ich prijíma, musí na ne adekvátne reagovať. Študent, ktorý impulzy vysiela, sa snaží postupne pôsobiť na všetky zmysly toho druhého. Postupne určitou intenzitou sotá do ramena toho druhého (hmat), tlesne mu pred očami alebo vodí predmet po priestore (zrak), šepká alebo hlasno kričí (sluch), dá ochutnať tomu druhému studený čaj (chuť), dá tomu druhému ovoňať svoj parfum (čuch). Vždy sledujeme neverbálnu reakciu študenta, ktorá by mala byť adekvátne intenzite impulzu.

2. Jednoduché impulzy – psychologické

Stimuluje sa schopnosť študenta reagovať na psychologický verbálny impulz – informáciu podanú so zámerom pôsobiť na psychiku a emócie študenta. Reakcia študenta na impulz môže byť psychologická, ktorá sa prejaví predovšetkým v mimike, najčastejšie však býva primárne verbálna, no nevyhneme sa ani jej fyzickej podobe.

Príklad cvičenia: V tomto prípade sú dvaja študenti oproti sebe v sede alebo v aktívnom postoji. Jeden toho druhého obviní, že je klamár a zlodej. Pomocou predstavy si vymyslí príbeh a argumenty, aby mohol toho druhého usvedčiť z toho, že mu ukradol napríklad cvičebný úbor. Ten druhý reaguje obhajobou svojej nevinny.

¹ Poznámka autora: Ako príklad uvádzame silný citový afekt, alebo silné psychické a emocionálne napätie, ktoré môže viesť (a ak nie sú kontrolované, tak často aj vedú) k paralýze pohybového/fyzického aparátu a znemožneniu pohyblivosti. Pri tomto príklade vychádzame z psychosomatickej podstaty ľudskej osobnosti, kedy je psychika neoddeliteľne spojená s telom.

² Poznámka autora: Aktívny postoj je taký, že telo v stoji je vystreté, chodidlá majú pevnú oporu v zemi, kolená sú miere povolené, aby zabezpečili korigovať ťažisko tela, panva je mierne podsadená, chrbát a ramená sú vystreté a temeno hlavy pocity smerujeme nahor. Kontrolným elementom, či stojíme v správnom aktívnom postoji je, že z tejto pozície sme schopní okamžite urobiť pohyb do akejkoľvek strany vertikálne i horizontálne.

V tomto prípade sledujeme predovšetkým rečový prejav študentov, ich hlasový a artikulačný prejav, spôsob tvorby a obsah ich argumentov, využitie jazykovo-intonačných prostriedkov.

3. Zložené impulzy

Stimuluje schopnosť študenta reagovať na komplexný impulz obsahujúci psychologické i fyzické kvality.

Príklad cvičenia: Dvaja študenti sú v situácii, kedy sa jeden ponáhl'a na autobus, ktorý o chvíľu odchádza a jeho zastávka je ešte ďaleko a druhý ho na ulici zdržiava tým, že v meste zabľúdlil a pýta sa na správnu cestu k nejakej historickej pamiatke. Predstavu a ďalšie dané časopriestorové okolnosti si študenti vytvoria sami. Sledujúc koordináciu pohybu a reči má pedagóg v treťom bode na zreteli to, že zložený impulz má obsahovať rečovú a pohybovú časť a aj následná reakcia študenta má tieto dve zložky obsahovať.

Mechanizmus koordinácie

„Naše telo môže byť našim najlepším priateľom, ale i najhorším nepriateľom.“³ Takto Michail Čechov, tvorca jednej z najväčších hereckých techník, metaforicky opisuje vzťah ľudskej (hercovej) psychiky a tela. V kontexte koordinácie hercovej reči a pohybu potvrdzujeme jeho slovami, že „ľudské telo a psychika sa navzájom ovplyvňujú a jedno na druhé neustále pôsobí.“⁴ To znamená, že k každému okamihu ľudského bytia i hereckej práce na javisku sú si tieto dva elementy navzájom impulzmi. Aj pre Čechova je dôležité ustriechnúť mieru pôsobenia oboch elementov preto, aby hercova psychika (myšlienky, fantázia, predstavivosť) neochromila jeho pohyb a opačne, aby „telo s nedostatočne, či naopak príliš vyvinutými svalmi netlmilo aktivitu ducha, neotupovalo city, či oslabovalo vôľu.“⁵ Vychádzajúc z Čechovových myšlienok o psychofyzickej jednote herca je pre formovanie študentov herectva priam nevyhnutné stimulovať ich psychickú stránku (predstavivosť a fantáziu), rovnako tak aj fyzickú (svalovú) kondíciu. Ideálnym materiálom pre koordináciu reči a pohybu herca je dostatočne vyvinutá miera oboch elementov. Michail Čechov tiež

3 ČECHOV, M. 2017. *Hercova cesta, O herecké technice*. Edice disk, Velká řada – svazek 39. Praha: Nakladatelství KANT, 2017. s. 141. Preložil Marek Rozkoš.

4 Tamže. Preložil M R.

5 Tamže

potvrďuje naše tézy o tom, že psychika je prvotným impulzom k akejkoľvek hereckej tvorivej práci.

Herec musí rozumieť tomu, akým spôsobom bude kreovať svoj verbálny i pohybový prejav. Musí vedieť aký význam bude mať jeho konkrétne verbálna a pohybová kreácia, ktorou chce pôsobiť na diváka skrze vzájomný kontakt s partnerom na javisku. V tejto kreácii, ktorou je vlastne herecká postava, je totiž ukrytý význam, ktorý má v konečnom dôsledku odovzdať divákovi. Pre ďalšie úvahy o koordinácii reči a pohybu si vytvoríme pomôcku – matematickú rovnicu, ktorej dodržiavanie a výsledok bude východiskovým bodom pre správnu koordináciu.

VÝZNAM CELKU + PREDSTAVA + DANÉ OKOLNOSTI = KONANIE

Obrázok č.1: Rovnica pre vznik hereckého konania

Premenné v rovnici a ich obsah:

VÝZNAM CELKU je význam, ktorý chceme svojou kreáciou divákovi odovzdať a stojí na absolútnom začiatku akejkoľvek herecovej tvorivej práce. Význam dramatického textu, význam jeho idey, význam dramatickej postavy v celku dramatického diela, význam jednotlivých situácií, dialógov, pohybu po priestore, scénografia, atď. – to všetko sú elementy, ktoré stimulujú herecovu kreativitu a zároveň ich význam určuje zameranie, cieľ herecovej tvorivej aktivity. Význam celku úzko súvisí tiež s vedomím, teda tou časťou psychiky, ktorá rozhoduje o zameranosti herecovej aktivity. Význam celku je základným stavebným materiálom pre PREDSTAVU. Práve význam celku vymedzuje pomyselné mantinely i jednotlivé prvky, s ktorými môže herecova predstavivosť pracovať. Termín predstava používame zámerne, pretože musí ísť o konkrétnu predstavu, ktorá má konkrétne časopriestorové, vizuálne, akustické i kinetické kvality. K významu celku a konkrétnej predstave musíme ešte pripočítať konkrétne DANÉ OKOLNOSTI. Tie vyplývajú z významu celku. Dané okolnosti môžu mať tak psychologický charakter (herec sám v priestore s imaginárnymi danými okolnosťami) a rovnako aj fyzický/hmotný charakter (konkrétny reálny časopriestor). V matematickom vyjadrení – musí ísť vždy o konkrétnu hodnotu jednotlivých premenných.

Výsledkom týchto troch premenných je KONANIE herca. To môže mať charakter psychologický (psychické konanie), verbálny (slovné konanie) alebo pohybový (fyzické konanie). Samozrejme, najčastejším prípadom (v činohernom divadle) býva to, že tieto konania fungujú zároveň. Podľa pomyselných hodnôt, ktoré sa skrývajú za významom celku, predstavou a danými okolnosťami, môže byť výsledok (konanie) prevažne verbálne, fyzické, alebo môže byť vyvážené. V každom prípade však bude konanie mať aj psychologickú hodnotu. Hercovo konanie na javisku je ekvivalentom koordinácie reči a pohybu, pretože význam celku, predstava a dané okolnosti hercovi určia spôsob i mieru koordinácie.

Frekventované pojmy – nástroje komunikácie pri koordinácii

Pre naše ďalšie úvahy o koordinácii reči a pohybu uvádzame termíny, ktoré budeme v kontexte našej práce používať. Súvisia s rečou a rovnako tak s pohybom.

Aktivizácia – „(lat.) uvádzanie, uvedenie do činnosti, obnovenie činnosti, zintenzívnenie činnosti.“⁶ Definícia zo Slovníka cudzích slov vhodne vystihuje náš zámer, ako pracovať s pohybom a rečou. V prvom rade nám ide o to, akým spôsobom uviesť hercove vyjadrovacie prostriedky – pohyb a reč do „činnosti“ a čo je príčinou ich činnosti. V samotnom procese koordinácie nám ide práve o zintenzívnenie činnosti.

Intenzita – „(lat.) 1. sila, výkonnosť, napätie. 2. stupeň účinnosti.“⁷ Nielen samotné cudzie slovo, ale i jeho slovenské ekvivalenty sa vždy nutne používajú v spojení so skutočnosťou ktorú je možné merať, respektíve odstupňovať. V našom prípade ide predovšetkým o intenzitu svalového napätia podieľajúceho sa tak na pohybovom prejave herca ako aj na verbálnom. V prenesenom význame môžeme intenzitu spájať aj s abstrakciou, pod ktorou v našom prípade máme na mysli psychologické podložie pre koordináciu – intenzita myšlienky, predstavy, intenzita, respektíve naliehavosť významu celku, intenzita prežívaného pocitu.

Napätie a uvoľnenie – z *Krátkeho slovníka slovenského jazyka* nám najviac vyhovuje pre definíciu napätia – „zvýšená pozornosť, vzrušenosť, duševné a svalové vypätie a pre pojem uvoľnenie – úľava, opadnutie (fyzického, nervového) napätia.“⁸ Tieto termíny však

6 ŠALING, S. – IVANOVÁ-ŠALINGOVÁ, M. – MANÍKOVÁ, Z. *Veľký slovník cudzích slov*. Prešov : Vydavateľstvo SAMO, 2008, s. 42.

7 Tamže, s. 526.

8 KAČALA, J. – PISÁRČIKOVÁ, M. – POVAŽAJ, M. a kol. *Krátky slovník slovenského jazyka*. Bratislava : VEDA, 2003, s. 487.

budeme používať v súvislosti s intenzitou, nakoľko napätie a uvoľnenie sú extrémnymi pólmi na pomyselnej stupnici intenzity. V súvislosti s herecovou prácou na javisku citujeme termín z dizertačnej práce Sone Capkovej „uvoľnená aktivita.“⁹ Ide o to, že herec pri svojom výkone na javisku nesmie byť pasívny fyzicky ani psychicky. Musí byť v stave takej intenzity napätia, že hoci keď stvárňuje navonok pasívneho človeka, musí byť ako herec/človek vnútorne i navonok aktívny, aby takúto postavu vôbec stvárnil.

Obsah a forma – z *Krátkeho slovníka slovenského jazyka* je obsah „to čo vyplňa vnútro niečoho, význam, hlavná idea,“¹⁰ a my doplníme – fyzická i abstraktná náplň nejakej skutočnosti. Formu spomenutý výkladový slovník definuje: „vonkajšia podoba, tvar, vzhľad, spôsob prejavu.“¹¹ Definícií oboch pojmov je viacero, vybrali sme však tie, ktoré sú najvhodnejšie vzhľadom na kontext tejto štúdie i hereckého umenia. Každé umelecké dielo musí mať nutne tieto dva atribúty. V kontexte našej štúdie máme na mysli obsah ako psychologické a emocionálne podložie hereckého umenia (myšlienky, predstavy, fantázia, city). Forma je zasa výber najvhodnejších vonkajších vyjadrovacích prostriedkov herca (hlas, artikulovaná reč, pohyb), ich koordinácia a v konečnom dôsledku ich výsledný tvar, ktorý býva najmä v divadelnej podobe kinetický.

Vedomie – definícia v *Krátkom slovníku slovenského jazyka* určuje vedomie ako „schopnosť človeka myslieť a uvedomovať si svoj vzťah k okoliu“ a tiež „stav, keď si človek uvedomuje svoju existenciu.“¹² Túto definíciu doplníme o definíciu z *Filozofického slovníka*, že „vedomie je najvyššia forma odrazu objektívnej skutočnosti, ktorá je vlastná iba človeku. Vedomie je súhrn psychických procesov, ktoré sa aktívne zúčastňujú pri ponímaní objektívneho sveta a vlastnej existencie človeka. Vedomie vzniká v procese pracovnej, spoločenskovýrobnej činnosti ľudí a je nerozlučne späté s jazykom, ktorý je rovnako starý ako vedomie.“¹³ Vedomie je v umeleckej činnosti človeka prvotným impulzom k tvorbe. Stavia sa oproti reálnej objektívnej skutočnosti, ktorú subjektívizuje a následne chce vylepšiť, zdokonaľiť. V hereckej tvorbe i v kontexte tejto štúdie je obsah tohto pojmu nesmierne dôležitý, pretože nám určuje jeden z prístupov, ktorý vedie k správnej koordinácii reči a pohybu – vedomý prístup. Špecifikom vedomia je abstraktno-logické myslenie človeka,

9 CAPKOVÁ, S. *Metodické postupy v pohybovej príprave adeptov herectva a ich vplyv na divadelnú prax*. [Dizertačná práca.]. Banská Bystrica : Fakulta dramatických umení Akadémie umení v Banskej Bystrici, 2013. s. 45.

10 KAČALA, J. – PISÁRČIKOVÁ, M. – POVAŽAJ, M. a kol. 2003. *Krátky slovník slovenského jazyka*, s. 512.

11 Tamže, s. 241.

12 Tamže, s. 612.

13 ROZENTAL, M. M. *Filozofický slovník*. Bratislava : Nakladateľstvo Pravda, 1974, s. 569.

ktoré si herecké umenie v značnej miere vyžaduje. Význam tohto pojmu sa v kontexte našej štúdie znásobuje aj tým, že vedomie je späté s poznaním jazyka – reči. „Bez pochopenia, bez poznania, ktoré so sebou prináša spoločensko-historická činnosť a ľudská reč, vedomie nejestvuje.“¹⁴ V našom prípade vedomie spájame predovšetkým s poznaním, logickým myslením a princípom kauzality, nakoľko nie každý psychický proces v človeku je v každom okamihu bytia obsiahnutý vo vedomí. Takéto procesy sa nachádzajú akoby „za prahom“ vedomia – v podvedomí.

Podvedomie – strohú definíciu z *Krátkeho slovníka slovenského jazyka*, že „podvedomie je duševná oblasť nepodliehajúca vedomej činnosti človeka“¹⁵ doplníme o definíciu z *Filozofického slovníka*: „Podvedomé je charakteristika aktívnych psychických procesov, ktoré nie sú síce v určitom momente centrom zvýznamňovacej činnosti vedomia, ovplyvňujú však priebeh uvedomelých procesov.“¹⁶ – napríklad to, o čom človek v danom momente priamo neuvažuje, čo mu je ale známe a asociačné spojené s predmetom/obsahom jeho myšlienok, môže ako významový podtext tento chod myšlienok ovplyvňovať. „Práve tak, aj keď vnímame (hoci si to priamo neuvedomujeme) vplyv prostredia, situácie, automatickej činnosti (pohybov), tento vplyv je prítomný ako podvedomý vnem vo všetkých vedomých aktoch.“¹⁷ Zjednodušene povedané, človek si priamo neuvedomuje to čo robí, alebo to, na čo myslí. V kontexte našej štúdie je podvedomý prístup druhým spôsobom ako koordinovať reč a pohyb. Pri výučbe koordinácie zohráva dôležitú úlohu práve tento podvedomý spôsob. Na ňom tiež demonštrujeme to, ako má takáto koordinácia reči a pohybu vyzeráť – prirodzene. Máme pritom na zreteli aj výsledok hercovej tvorivej práce – hereckú postavu, ktorá musí z umeleckého/divadelného hľadiska pôsobiť prirodzene.

Podvedomé procesy človeka sa týkajú aj reči a pohybu. Pri rozprávaní si neuvedomujeme pohyb artikulačných orgánov, hĺbku nádychu, dokonca aj hlasivky používame podvedome. Platí to aj o pohybe, kedy si človek neuvedomuje svoju chôdzu, gestá, svalové napätie atď. Ľudská myseľ je zameraná na predmet (cieľ) našej pozornosti a rôznymi prostriedkami sa ho snažíme dosiahnuť.¹⁸ Rôzne psychologické štúdie potvrdzujú,

14 Tamže, s. 570.

15 KAČALA, J. – PISÁRČIKOVÁ, M. – POVAŽAJ, M. a kol. *Krátky slovník slovenského jazyka*, s. 547.

16 ROZENTAL, M. M. 1974. *Filozofický slovník*. Bratislava: Nakladateľstvo Pravda, 1974, s. 402.

17 Tamže, s. 403.

18 Poznámka autora: Príklad podvedomej koordinácie reči a pohybu: V horúcom počasí prideme domov a potrebujeme sa akútne napiť. Predmet (cieľ) nášho záujmu je uhasiť pocit smädu v našom tele. Prostriedky, ktoré použijeme na jeho dosiahnutie používame podvedome. Neuvedomujeme si kroky, ktoré vykonávame do kuchyne a neuvedomujeme si ani to, že práve teraz artikulovanou rečou vyslovujem požiadavku voči druhej osobe, ktorú prosím o pohár vody.

že podvedomé procesy prevažujú v živote človeka. Líšia sa len percentuálnym podielom vedomých a podvedomých procesov.

Metodická poznámka: Pre študentov je dôležité si uvedomiť, ako funguje podvedomá koordinácia a ako vedomá. Tréningom a postupným osvojovaním si vedomej techniky koordinácie sa študent dostane do fázy, keď mu bude koordinácia reči a pohybu prirodzenou, respektíve podvedomou. Tu sa dostávame k jednému z najdôležitejších bodov metódy K. S. Stanislavského, teda „cez vedomé k podvedomému.“ S koordináciou reči a pohybu je to ako so športom. Najskôr sa vedome snažíme vykonávať také pohyby, aby sme sa naučili správne držať telo a odrážať sa napr. od ľadovej plochy pri korčuľovaní, aby sme tento proces zautomatizovali a touto automatizáciou sa nám dostane do podvedomia.

Reč ako impulz pre pohyb

Reč i pohyb ako výrazové prostriedky herca môžu fungovať oddelene a takmer nezávisle od seba. Takmer preto, lebo fyzická stránka človeka je nutná pre fyziologický vznik artikulovanej reči. Našou prioritou však je poukázať na to, ako sa tieto dva herecké výrazové prostriedky hereckého prejavu navzájom ovplyvňujú a predovšetkým, ako sa dopĺňajú, respektíve spolupracujú na celkovom hereckom prejave. Dva základné spôsoby akými reč ovplyvňuje pohyb a rovnako to platí aj opačne sú:

1. Prirodzený (podvedomý) spôsob
2. Regulovaný (vedomý) spôsob

Rozhodujúcim prvkom, ktorý tieto roviny oddeľuje je práve vedomie, ktoré má najväčší vplyv na reč a pohyb pri regulovanom spôsobe ich koordinácie. Na druhej strane je psychológia a emocionalita herca spoločným menovateľom týchto dvoch spôsobov vzájomného ovplyvňovania sa i samotnej koordinácie.

Prirodzenou (podvedomou) rovinou pôsobenia rečového impulzu a jeho následná reakcia prejavovaná prostredníctvom pohybu je taká, že pohyb je akoby zrkadlovým odrazom rečového výrazu. Súvisí to predovšetkým s intenzitou rečového prejavu, ktorý je realizovaný na škále medzi dvoma extrémnymi pólmi – v našom ponímaní ide o rôzne stupne od napätia až po uvoľnenie čo sa týka psychickej aktivity herca. V prirodzenej rovine teda rečový prejav korešponduje s fyzickým/pohybovým, hlavne čo sa týka jeho intenzity. V praxi to znamená, že svalové napätie a aj fyzický pohyb po priestore je akoby „v službe“ verbálneho prejavu.

Prejavuje sa to tak, že gestá, mimika a vôbec celkový pohyb podporuje (významovo) verbálne podávanú informáciu. Napríklad informáciu: Tam na stole je lampa, podporí gesto ruky s vystretým ukazovákcom na presné miesto, kde sa lampa nachádza. Komplexnejší príklad zahrňujúci celkové telesné napätie môže byť: nahnevaný človek, ktorý vehementne obhajuje svoj názor. Vysoká intenzita použitého hlasu pretavená do výraznej artikulácie a emocionálne napätie sa prejaví v intenzívnom svalovom napätí, ktoré sa môže zmeniť až na svalový kŕč, výrazné prudké gestá a pohyb po priestore.

Spoločný menovateľ, ktorý sme určili ako psychológii človeka, je tým rozhodujúcim elementom, ktorý určuje mieru korešpondencie medzi rečou a pohybom. Použijúc našu rovnicu hereckého konania, môže prirodzená (podvedomá) koordinácia reči a pohybu vyzeráť nasledovne (konkrétny príklad):

1. Význam celku – určíme si cieľ, zameranie svojej aktivity. Chceme dať najavo, že sa na návšteve necítíme dobre a chceme odísť.
2. Predstava – predstavíme si, akým spôsobom to chceme dať najavo, aby sme dosiahli svoj cieľ.
3. Dané okolnosti – konkrétne dané okolnosti určia obsah i formu nášho prejavu. Danými okolnosťami sú napríklad: spoločnosť známych a priateľov, s ktorými sa dobre poznáte, ale tí si z vás robia posmech za to, aký ste boli na škole „šplhúň“. Samozrejme berieme do úvahy všetky konkrétne časopriestorové dané okolnosti, ako napr. priestor, kde sa nachádzame, počet osôb, s ktorými sa konfrontujeme, ich nálada, názory atď.
4. Konanie – zaujmeme tzv. obranný postoj. Priatelia si zo mňa robia posmech. Chcem sa obrániť, preto zaútočím napríklad iróniou prejavenu v mojej artikulovanej reči. Iróniu v reči vyjadřím pomocou vhodného využitia jazykovo-intonačných prostriedkov, kedy najčastejšie možno využijem tzv. emfázu (citové zafarbenie), či dôrazné prízvuky. Intenzitu hlasu, spôsob dikcie a artikulácie podporím aktivizáciou driekovej oblasti, v sede preložením si nôh jednu cez druhú, ležérnymi gestami, či bradou mierne zdvihnutou dohora.

Na začiatku sme hovorili o tom, že pohyb a reč sú výrazové prostriedky herca, ktoré dokážu fungovať takmer samostatne. Takmer preto, že ani artikulovaná reč na ktorej realizáciu je potrebný hlas, nevznikne bez somatickej aktivizácie bránice, brušného svalstva,

medzirebrových svalov, ktoré pomáhajú pri nádychu a výdychu vzduchu z pľúc, artikulačných orgánov i aktivizácie samotných hlasiviek. Intenzita aktivizácie spomenutých častí tela je priamo úmerná významu – cieľu, ktorý chceme rečovými prostriedkami dosiahnuť. Koordinácia reči a pohybu (v tomto prípade predovšetkým všetkých spomenutých svalových partií) sa realizuje už pri samotnom vzniku artikulovanej reči. Pokojné rozprávanie, ktoré má skôr opisný charakter, si prirodzene vyžaduje menšiu aktivizáciu i intenzitu napätia rečových a pohybových orgánov podieľajúcich sa na tvorbe reči. Ak však chceme nejakú informáciu zdôrazniť, aktivizácia týchto orgánov bude intenzívnejšia. Už sme nie raz spomenuli, že reč a pohyb sú vždy prepojené a navzájom sa ovplyvňujú respektíve dopĺňajú v prípade, ak majú fungovať zároveň. V nasledujúcej časti rozoberieme to, akým vstupným impulzom je reč pre pohyb.

Myšlienka – význam – zameranie – reč

Na počiatku celej umeleckej aktivity herca je myšlienka, jej význam a zámer. Najskôr musí herec vedieť ČO chce vyjadriť a následne vyberá vhodné prostriedky svojho fyzického aparátu, aby dosiahol svoj zámer a jeho myšlienka našla uplatnenie – ide teda o spôsob AKO. Psychologický základ herectva i celého umenia je v tom, že umenie chce pôsobiť predovšetkým na duchovný svet percipienta umenia. Keď hovoríme o reči, spájame ju nutne s psychologickým podložím hercovej osobnosti. Myšlienka a jej zameranosť (obsah), ku ktorým sa pridá ešte aj emócia, sú dôvodom (respektíve príčinou) aktivizácie artikulovanej reči (forma). Pomocou nej sa snažíme dosiahnuť svoj cieľ – zámer. Túto našu tézu argumentujeme parafrázujúc Otakara Zicha, že „účinnosť hercovho slovného konania nezávisí len od obsahu výpovede, ale aj od spôsobu / formy výpovede.“¹⁹ Obsah myšlienky a forma artikulovanej reči musia vždy maximálne korešpondovať, inak nedosiahneme, aby naša myšlienka našla svoje uplatnenie.

Myšlienka, jej význam, zámer, predstava a dané okolnosti sú príčinou aktivizácie nie len orgánov podieľajúcich sa na tvorbe artikulovanej reči, ale i celého tela. Samotná aktivizácia prebieha prostredníctvom nervovej sústavy tak, že tieto spomenuté atribúty syntetizujú v mozgu a prostredníctvom nervových vzruchov mozog vyšle signál presne tým orgánom a svalom, ktoré potrebujeme na realizáciu a dosiahnutie svojho zámeru. Pre tvorbu

19 ZICH, O. *Estetika dramatického umění*. Praha : Panorama, 1987, s. 412.

artikulovanej reči sú potrebné konkrétne orgány a svalové partie – pľúca, bránica, medzirebrové svalstvo, hlasivky, artikulačné orgány (jazyk, pery, d'asná, zuby, mäkké podnebie, tvrdé podnebie, čapík, sánka, ústna dutina, hrdlová dutina, nosná dutina).²⁰ Miera intenzity aktivizácie a napätia všetkých spomenutých orgánov je priamo úmerná zámeru, ktorý chceme dosiahnuť. Ak chceme prekričať dav na námestí, aktivizácia a intenzita svalového napätia podieľajúceho sa na tvorbe artikulovanej reči bude vyššia ako pri dôvernom rozhovore.

Reč a s ňou spojená miera napätia orgánov podieľajúcich sa na jej vzniku sú v prirodzenej (podvedomej) rovine impulzom pre rovnakú intenzitu napätia celého fyzického aparátu. V hereckom žargóne to znamená: „reč hovorí to isté ako telo“. V tomto prípade je obsah (myšlienka, zámer a predstava) adekvátny forme (miera svalového napätia a pohybov). Táto adekvátnosť obsahu voči forme je základným kontrolným bodom, ktorý môže odhaliť, respektíve potvrdiť pravdivosť hercovho konania. Príkladom môže byť naliehavosť myšlienky a zámeru (obsah). Ak niečo chceme naliehavo dosiahnuť alebo vypovedať, ale intenzita napätia svalov a vôbec pohybového aparátu tomu nezodpovedá, potom takéto konanie herca (forma) je nepravdivé, respektíve nepravdepodobné. Doteraz sme hovorili o prirodzenej rovine vplyvu reči na pohyb.

Druhým spôsobom je vedomá diskrepancia reči a pohybu. Opäť použijúc herecký žargón: „reč hovorí niečo iné ako telo.“ Paradoxom však je, že obsah korešponduje s formou. V tomto prípade ide opäť o prvotný psychologický impulz – myšlienka, význam, zámer, predstava, dané okolnosti. Vedome však regulujeme intenzitu napätia buď artikulovanej reči alebo pohybu. Napríklad v silnom amoku, hádke sa musím vedome korigovať a tmiť v rečovom prejave – v intenzite hlasu, spôsobe artikulácie, či vo výbere slov, pretože hádku muža so ženou počujú aj ich deti. Napätie svalové je však tak intenzívne, ako keby hlasno na seba kričali a nadávali. Vrcholom intenzity svalového napätia je svalový kŕč. Tento príklad regulovaného spôsobu koordinácie reči a pohybu argumentujeme tým, že všetky podmienky konania sú splnené: význam/zámer – obaja sa obhajujú pre krivdami ktoré si navzájom vykrikujú, dané okolnosti – konkrétna situácia, konkrétny dôvod konania (napr. podozrievanie z nevery), konkrétne miesto (obývačka), konkrétne osoby (žena, muž, deti), predstava –

²⁰ Poznámka autora: nie všetky spomenuté artikulačné orgány je možné ovládať vôľou. Vôľou ovládané artikulačné orgány sú jazyk, pery a sánka. Ostatné z vymenovaných artikulačných orgánov sa podieľajú na tvorbe reči tak, že v kombinácii s vôľou ovládanými artikulačnými orgánmi a výdychovým prúdom vzduchu vytvárajú hlásky. Napríklad spoluhláska „l“ vzniká tak, že špičku jazyka oprieme o rozhranie d'asien a zubov hornej čeľuste. Výdychovým prúdom vzduchu a uvoľnením jazyka z tejto pozície vznikne spoluhláska l.

všetky konkrétne časopriestorové skutočnosti a tiež predstava možných/očakávaných dôsledkov môjho konania (napr. nekričia pred deťmi, aby to neopakovali, hanbia sa pred nimi a pod.).

Ďalším príkladom môže byť to, že artikulovaná reč je čo do intenzity napätia expresívnejšia a svalové napätie vedome korigujeme. V oboch spomenutých regulovaných prípadoch ide o význam celku, teda zámer ktorý chceme dosiahnuť. Preto aj spôsob koordinácie reči a pohybu bude iný ako pri podvedomej koordinácii. Zámer však ostáva rovnaký. Z uvedeného vyplýva, že herec má k dispozícii vždy dva rôzne postupy koordinácie reči a pohybu, aby dosiahol zakaždým svoj zámer. Na to, aby ho dosiahol, musí každá premenná v našej rovnici mať svoju konkrétnu hodnotu. Výsledok vždy dostaneme, jeho hodnota závisí od hodnôt premenných.

Pohyb ako impulz pre reč

„Pohyb herca nechápeme len ako izolované precvičovanie mechaniky tela. Rovnako tak nie je potrebné presvedčať o psychosomatickej podstate hereckej práce, že telo nasleduje ducha a že je účinná aj opačná cesta, keď telesným cvičením priaznivo stimulujeme svoje duševné prejavy.“²¹

V predchádzajúcej časti sme uviedli, že reč má svoj základ v psychike človeka. Rovnako je to aj s pohybom, respektíve fyzickým prejavom. Jeho základ v hereckom prejave stojí na rovnakej schéme ako pri reči – teda fyzické konanie vznikne syntézou významu, zámeru, daných okolností a predstavy. Keď hovoríme o pohybe ako o impulze pre reč, rovnako ide o dva spôsoby jeho pôsobenia – prirodzený (podvedomý) a regulovaný (vedomý). Oba spôsoby majú však psychologický základ.

Prirodzený spôsob vplyvania pohyb na reč je taký, že intenzita napätia v pohybovom ústrojenstve človeka sa prejaví rovnakou mierou v artikulovanej reči. Čím viac napätia v tele, tým napätejšia a výraznejšia je artikulovaná reč. Platí to aj na opačnom póle pomyselnej stupnice, teda čím uvoľnenejšie sú svaly, tým uvoľnenejšia je reč. Intenzita napätia pohybového aparátu má však oproti reči dve rôzne prirodzené príčiny. Jednou je tá psychologická, ktorú sme popísali už pri reči. Druhá je čisto fyziologická, viažuca sa čisto na stav ľudského tela. Ide o taký stav, ktorý psychicky nedokážeme ovplyvniť – ide

21 MARTINEC, V. *Herecké techniky a zdroje herecké tvorby*. Praha : Pražská scéna, 2003, s. 84.

o fyziologické potreby, rôzne somatické dysfunkcie organizmu, či choroby svalovej a kostrovej sústavy.

Myšlienka – význam – zameranie – pohyb

„Telo a vonkajší prejav herca je výsledkom vnútorných asociačných impulzov.“ (Peter Brook)

Rovnako ako pri vzniku reči prirodzenou, alebo regulovanou cestou, je aj pre realizáciu hereckého pohybu nutná schéma rovnice: význam celku + predstava + dané okolnosti = fyzické konanie. Prvotný impulz pre aktivizáciu hercovho pohybu je opäť v jeho psychike. Preto schéma myšlienka – význam – zámer popisuje prvotný psychologický impulz.

Azda najmarkantnejšie túto schému v rámci divadla možno badať v tzv. pohybovom divadle, kde sú významy jednotlivých pohybových kreácií i význam celku vyjadrené len pomocou fyzického pohybu v priestore. Bez použitia artikulovanej reči musia herci vyjadriť konkrétne významy. Preto opäť potvrdzujeme tézu o tom, že vonkajšie vyjadrovacie prostriedky – reč a pohyb, dokážu plnohodnotne fungovať aj takmer nezávisle od seba. V prípade reči sme hovorili o tom, že aktivizácia a určitá miera intenzity napätia niektorých svalov a orgánov je potrebná na to, aby mohla artikulovaná reč vzniknúť. Pohyb má v prenesenom význame tú výhodu, že môže fungovať sám osebe a úplne nezávisle od artikulovanej reči.

Pohyb je formou neverbálnej komunikácie a vždy ukrýva určitý konkrétny obsah, nech by sa zdal akokoľvek triviálny. Tento obsah vyplýva vždy z myšlienky, jej významu a jej zamerania. Prirodzený (podvedomý) i regulovaný (vedomý) pohyb má psychologický obsah. Pohybom dosahujeme svoje zameranie a zároveň aj komunikujeme. Pri pojme komunikácia sa nie zriedka využíva pojem „reč tela.“ Táto reč tela je v prirodzenej rovine primárnym komunikačným prostriedkom človeka. Predchádza aj artikulovanú reč. Rečou tela máme na mysli všetky postojové i kinetické prostriedky, ktoré je možné prostredníctvom telesného aparátu vyjadriť. Myšlienky a ich významy podávané artikulovanou rečou dekodujeme na základe kódovacej sústavy, ktorou je kultúrny jazykový kód – jazyk. Myšlienky a ich významy vyjadrované pohybom dekodujeme na základe reči tela. Aj táto reč tela má svoj systém znakov a vyjadrovacích prostriedkov. Dekódovanie významov reči tela však nie je obmedzené na znalosť národného jazyka. Reč tela je komplexnejšia a je to taký vonkajší

vyjadrovací prostriedok, ktorý dokonca presahuje kultúrne hranice. Napríklad gesto vystretej ruky s vertikálne vzpriamenou dlaňou a prstami naznačuje význam „stoj!“²². Toto gesto dokáže dekódovať a rovnako pochopiť Európan ako aj domorodec v Afrike. Ide o prirodzene používané gesto, nesúce rovnaký, alebo aspoň podobný význam v rôznych kultúrach.²²

Pohyb sám osebe teda vždy nesie ukrytý význam. Keď hovoríme o hereckom pohybe, ktorý má vždy svoje statické i kinetické kvality, máme na mysli predovšetkým pohyb herca po priestore, držanie tela – telesný postoj, mimiku, pohyb rúk – gestá, pohyb nôh. Herec tvaruje tieto časti tela na základe charakteristiky svojej postavy. To, akým spôsobom ich kreuje určuje primárne obsah jeho hereckej postavy (vnútorná charakteristika postavy), sekundárne význam celku, v ktorom túto postavu herec realizuje (význam celého dramatického textu, význam jednotlivých výstupov, situácií). Opäť sme sa dostali k prvotnému impulzu pre pohyb, ktorý opisuje aj citát Petra Brooka na začiatku tejto časti – psychológia herca.

Obsah pohybu určuje nie len konkrétnu pohybovú činnosť, ale určuje tiež intenzitu tohto konkrétneho pohybu. Tú určuje hercov zámer. Inú významovú hodnotu má pokojné vystretie ruky s otvorenou dlaňou voči niekomu s podtextom (vnútorným obsahom) „prosím, podaj mi to“ a inú zasa to isté gesto prevedené rýchlejšie s ostrým ukončením pohybu, s vysokou intenzitou svalového napätia, podieľajúcich sa na tomto geste a s tým istým podtextom. Intenzitu svalového napätia a následnú realizáciu pohybov v priestore by sme mohli prirovnať k jazykovo-intonačným prostriedkom reči. Pomocou nich dávame myšlienkam (obsahu) konkrétny význam v komunikačnej situácii. Intenzitou a smerovaním pohybu a mierou svalového napätia tiež dávame myšlienkam konkrétny význam v konkrétnej komunikačnej situácii.

Výhodou pohybu oproti reči je, že jednotlivé časti tela, ktoré v komunikačnej situácii využívame, môžu fungovať úplne izolovane od ostatných častí tela. Funguje to tak v prirodzenej rovine ako aj v regulovanej. Vezmeme si opäť príklad s lampou. Ak sa niekto opýta kde je lampa, aktivizáciou svalov ruky, ramena a chrbtice ukážem na miesto, kde je

²² Poznámka autora: práve tieto skutočnosti viedli niektoré významné divadelné osobnosti 20. storočia k tzv. antropologickému divadelnému výskumu. Pre hercov z rôznych kultúr a národov bol pohyb, ich fyzický zjav a prejav pomyselným komunikačným spojivom. Herci nepotrebovali poznať spoločnú reč (jazyk), potrebovali poznať predovšetkým spoločnú reč tela a pohybov. Takéto (úspešné) výskumy viedol Peter Brook v Medzinárodnom centre divadelného výskumu, ktoré založil v Paríži. Tento jeho výskum mal dva programy: prvý smeroval ku konkrétnym cieľom zdokonalenia hercovho telesného aparátu a druhý bol zameraný na rozvoj multikultúrneho herectva. V podobnom výskumnom duchu sa niesla i Medzinárodná škola divadelnej antropológie pri Odin Teatret, ktoré založil Eugenio Barba. Skúmal osobnosť herca, jeho vnímavosť, inteligenciu, zvláštnosti tradícií a historických súvislostí a tiež využitie fyziológie hercov. Pohybu a jeho využitie ako komunikačného prostriedku sa venoval v diele *Slovník divadelnej antropológie*. V podobných výskumných intenciách sa nieslo i celé dielo Jerzyho Grotowského v jeho Laboratóriách.

lampa položená. Intenzita napätie mojich svalov pri tomto pohybe závisí od impulzu zo strany druhej osoby i od môjho vnútorného psychického a emocionálneho stavu. Inou intenzitou vykonám gesto ukázania na lampu, keď ju ten druhý akútne potrebuje, inou, keď sa to ten druhý opýta prvý a inou, keď sa to opýta desiatykrát, inou intenzitou, keď na mňa ten druhý kričí a pod. V prirodzenej rovine je teda intenzita pohybu, jeho smerovanie a svalového napätia priamo úmerná intenzite / naliehavosti nášho zámeru (myšlienky).

Regulovaná, teda vedomá forma pohybu má tiež psychologický a emocionálny základ. Myšlienka, jej význam a zameranosť sú napríklad veľmi naliehavé (intenzita psychického a emocionálneho napätia je vysoká), avšak intenzita telesného (svalového) napätia tomu navonok nezodpovedá. Určujúcim faktorom, prečo to tak je, je vedomie a psychologické zameranie. Napríklad stojím na najvyššom stupni pre víťazov. Práve si preberiem trofej za víťazstvo a najradšej by som vyskočil a kričal z pocitu radosti a eufórie a racionálne uvedomenia si toho, čo som dokázal. Všetky pocity a racionálne kvality (obsah) ostávajú ale pridá sa k nim ešte vedomie, teda ďalší vedomý zámer, že svojou expresívnou oslavou víťazstva by som mohol spôsobiť u porazených nepríjemný pocit, alebo ich dokonca uraziť. Preto vedome korigujem svoje pohyby aj ich intenzitu na takú mieru, aby som dosiahol svoj zámer.

Takými to dvoma spôsobmi funguje aj koordinácia pohybu a reči. Pohyb je vstupným impulzom pre reč v týchto dvoch rovinách – prirodzenej a regulovanej. Obe roviny pôsobenia pohybu na reč ale i opačne sú pri výučbe tejto problematiky dôležité. Postupnosť výučby koordinácie reči a pohybu má schému, ktorú sme už načrtli – od vedomého k podvedomému.

Záver

Pri koordinácii sú si reč aj pohyb navzájom impulzmi. Práve z ich impulzného charakteru chceme vychádzať pri tvorbe cvičení a metodických postupov koordinácie. Analýzou ich vzájomného pôsobenia prichádzame k záveru, že samotná koordinácia hercovej reči a pohybu je vo väčšej miere podvedomá. K tejto podvedomej koordinácii sa chceme v konečnom dôsledku pri hereckej práci dostať. Ide o to, že herec, ak má byť vo svojom prejave spontánny, prirodzený, či autentický, nemá pri interpretácii svojej postavy čas na racionálne úvahy o tom, akým spôsobom koordinuje svoj pohyb s rečou a opačne. Pri samotnom hraní je koordinácia reči a pohybu v maximálnej možnej miere podvedomá.

Koordinácia reči a pohybu sa prejavuje v hercovom konaní. Pre toto konanie sme si vytvorili modelovú rovnicu. Z nej vyplýva, že koordinačným elementom reči a pohybu je psychologický aspekt. Ten potvrdzuje našu tézu, že psychologický aspekt koordinácie spočíva vždy v racionálnom a emocionálnom impulze, ktorý vychádza z hercovho vnútra.

Spôsoby, ako sa pohyb a reč navzájom ovplyvňujú, sú dva – regulovaný (vedomý) a prirodzený (podvedomý). Tieto dva spôsoby zároveň vnímame aj ako kritériá, podľa ktorých chceme vytvoriť metodické postupy pre danú problematiku. Rovnako tak linka, po ktorej sa chceme dostať k autentickému a prirodzenému hereckému prejavu, je od vedomej k podvedomej koordinácii reči a pohybu. Definované a do kontextu koordinácie ukotvené frekventované pojmy budú slúžiť ako nástroj komunikácie pri samotnej koordinácii v obsahovej rovine.

Autor je doktorandom na Fakulte dramatických umení Akadémie umení v Banskej Bystrici, školiteľ prof. Ljuboslav Majera.

THE COORDINATION OF SPEECH AND MOVEMENT

The aim of this study is to describe the mechanism of coordination of speech and movement with the vision of creating methodological procedures for this issue in the teaching of acting. We can also perceive this mechanism as a kind of manual of step-by-step steps that will allow students to understand and then apply it to acting. First, we need to know the coordination manual so that we can use it later in acting. On the platform of analysis of the impulse character of speech against movement and vice versa, we come to the conclusion that coordination of movement and speech is primarily subconscious in acting. In pedagogical work it is also important to define and define the terms by which we will communicate the issues to students.

BIBLIOGRAFIA

ADCOCK, Cyril John. *Základy psychologie*. Praha : Panorama, 1973. 264 s.

ARISTOTELES. *Poetika*. Martin : Thetis, 2009. 145 s. ISBN 978-80-970115-3-6.

BARBA, Eugenio - SAREESE, Nicola. *Slovník divadelní antropologie*. Praha : Nakladatelství Lidové noviny, 2000. 285 s. ISBN 80-7008-109-0.

BUBÁN, Jozef. *Psychológia citov*. Trnava : Spolok Svätého Vojtecha, 1946. 131 s.

- CAPKOVÁ, Soňa. *Metodické postupy v pohybovej príprave adeptov herectva a ich vplyv na divadelnú prax*. [Dizertačná práca]. Banská Bystrica : Fakulta dramatických umení Akadémie umení v Banskej Bystrici, 2013, 145 s.
- ČECHOV, Michail. *Hercova cesta, O herecké technice*. Praha : Nakladatelství Kant, 2017. 254 s. ISBN 978-80-7437-241-4.
- ČERTÍKOVÁ, Helena. *Moderátor za mikrofónom*. Bratislava : Vysoká škola múzických umení, 2008. 175 s. ISBN 978-80-85182-97-2.
- JAWOR, Maja. *Hlas a pohyb*. Praha : Nakladatelství Kant, 2010. 236 s. ISBN 978-80-7437-031-1.
- KAČALA, Ján – PISÁRČIKOVÁ Mária – POVAŽAJ Matej a kol. *Krátky slovník slovenského jazyka*. Bratislava : VEDA, 2003. 945 s. ISBN 80-224-0750-X.
- KIEREŚ, Henryk. *Człowiek i sztuka*. Lublin : Polskie towarzystwo Tomasa z Akwinu, 2006. 185 s. ISBN 83-918800-4-4.
- MARTINEC, Václav. *Herecké techniky a zdroje herecké tvorby*. Praha : Pražská scéna, 2003. 191 s. ISBN 80-86102-38-6.
- MISCHURA, Tomáš. *Otvorenie priestoru pre individuálnu hereckú kreativitu ako metóda hereckej participácie na formovaní divadelného tvaru prostredníctvom metódy Bodystorming*. [Dizertačná práca]. Banská Bystrica : Fakulta dramatických umení Akadémie umení v Banskej Bystrici, 2014, 244 s.
- MISTRÍK, Jozef. *Pohyb ako reč*. Bratislava : Národné divadelné centrum, 1998. 108 s. ISBN 80-222-0267-3.
- MISTRÍK, Miloš. *Kapitoly o hereckom umení*. Bratislava : Veda, 2005. 181 s. ISBN 80-224-0831-X.
- PAVIS, Patrice. *Divadelný slovník*. Bratislava : Divadelný ústav, 2004. 542 s. ISBN 80-8898724-5.
- RAPAPORT, Iosif. *Práca herca*. Turčiansky sv. Martin : Ústredie slovenských ochotníckych divadiel, 1944. 283 s.
- ROZENTAL, Mark Moisevič. *Filozofický slovník*. Bratislava : Nakladateľstvo Pravda, 1974. 619 s.
- ROZKOŠ, Marek. *Filozofický kontext umeleckého vyjadrenia dramatickej postavy*. [Diplomová práca]. Banská Bystrica : Fakulta dramatických umení Akadémie umení v Banskej Bystrici, 2016, 59 s.

- SANITRA, Richard. *Metodické postupy v rečovej a hlasovej príprave adeptov herectva a ich vplyv na všestrannú hereckú prax*. [Dizertačná práca]. Banská Bystrica : Fakulta dramatických umení Akadémie umení v Banskej Bystrici, 2013, 122 s.
- STANISLAVSKIJ, Konstantin Sergejevič. *O hercovej práci*. Bratislava : Tália-press, 1997. 276 s. ISBN 80-85455-47-1.
- STRENÁČIKOVÁ, Mária. *Pedagogika 2b*. Zlín : Alisa Group, 2015. 138 s. ISBN 978-80-88038-03-0.
- STRENÁČIKOVÁ, Mária. *Teoretické východiská učiteľskej praxe pre doplňujúce štúdium učiteľov umeleckých predmetov, I. diel*. Košice : Equilibria, 2017. 133 s. ISBN 978-80-89555-82-6.
- ŠALING, Samo – IVANOVÁ-ŠALINGOVÁ Mária – MANÍKOVÁ Zuzana. *Veľký slovník cudzích slov*. Prešov : Vydavateľstvo SAMO, 2008. 1184 s. ISBN 978-80-89123-07-0.
- TIRARD, Laurence. *Lekce filmu*. Praha : Nakladatelství Dokořán, 2014. 351 s. ISBN 978-80-7363-615-9.
- VINAŘ, Jozef. *Hercova tvář I.* Banská Bystrica : Akadémia umení, Fakulta dramatických umení, 2010. 95 s. ISBN 978-80-89078-6.
- VOSTRÝ, Jaroslav. *O hercích a herectví*. Praha : Nakladatelství Achát, 1998. 275 s. ISBN 80-902221-7-X.
- VOSTRÝ, Jaroslav. *Stanislavského objev herecké kreativity a jeho sociokulturní souvislosti*. Edice disk, Malá řada – svazek 18. Praha : Nakladatelství KANT, 2018. 212 s. ISBN 978-80-7437-261-2.
- ZÁBORSKÁ, Alexandra. *Technika řeči – praktické cvičenia*. Druhé doplnené vydanie. Bratislava : Akadémia umení v Banskej Bystrici, Fakulta dramatických umení, 2010. 85 s. ISBN 978-80-890-78-66-0.
- ZÁBORSKÁ, Alexandra. *Technika řeči 2*. Bratislava : Akadémia umení v Banskej Bystrici, Fakulta múzických umení, 2009. 50 s. ISBN 978-80-89078-54-7.
- ZÁBORSKÝ, Viliam. *Výslovnost' a prednes*. Tretie vydanie. Bratislava : Slovenské pedagogické nakladateľstvo, 1984. 96 s.

Kontakt:

Marek Rozkoš

Akadémia umení v Banskej Bystrici, fakulta dramatických umení

Horná ul. 95

974 01 Banská Bystrica

e-mail: rozkosmarek@gmail.com

FUNKČNÝ ROZVOJ HLASU

Mgr.art. Veronika Slamková

Fakulta dramatických umení Akadémie umení v Banskej Bystrici

Abstrakt: Štúdia sa zaoberá rozvojom vokálnych dispozícií činoherca. Nakoľko je potrebné každého adepta herectva/herca vnímať ako individualitu s individuálnymi schopnosťami a danosťami, štúdia si neurčuje za zámer popísať jeden konkrétny spôsob alebo jednu konkrétnu metódu či techniku rozvoja vokálnych dispozícií pre každého činoherca. Zámerom štúdie je priblížiť jednotlivé možnosti funkčného rozvoja, ktorými poslucháči herectva môžu rozvíjať svoj hlasový potenciál a dospieť tak k čo najvyššej nožnej úrovni svojho umeleckého prejavu. Štúdia analyzuje psycho – fyzickú kondíciu činoherca, ktorej úroveň priamo jednotlivé zložky hlasového prejavu ovplyvňuje. Práve kvôli vzájomným vplyvom jednotlivých zložiek si autorka v rámci svojho výskumu zvolila holistický (celostný) prístup. Na základe vlastných skúseností z pedagogickej činnosti autorka prináša pohľad na konkrétne prípady u poslucháčov, s ktorými sa v rámci danej problematiky stretla.

Kľúčové slová: hlas, rozvoj hlasových dispozícií, vokálne dispozície, psycho-fyzický aparát, psycho-fyzická kondícia, funkčný tréning

Úvod

Základným a hlavným cieľom, na ktorý sa štúdia zameriava, je rozvoj vokálnych dispozícií činoherca. Americký kartograf a geograf Waldo R. Todler vyslovil známy výrok, ktorý znie: „Všetko so všetkým súvisí.“ A pri práci herca to platí trojnásobne. Pri snahe o rozvoj vokálnych dispozícií nemôžeme hlas a ani inú časť psycho-fyzického aparátu herca vnímať oddelene, nakoľko vzájomne spolupracujú a navzájom sa ovplyvňujú. Zjednodušene môžeme povedať, že na umeleckej práci herca sa podieľajú tri základné zložky, ktorými sú dych, pohyb a vokálny prejav. Na tieto zložky má podstatný vplyv aj psychika herca. Uvedená štúdia bude danú problematiku analyzovať z hľadiska psychosomatickej jednoty herca – vzťahu medzi týmito systémami (medzi telesným a duševným). Myslíme si, že predtým ako študent herectva alebo činoherec pristúpi k hľadaniu cesty zdokonaľovania svojich dispozícií, mal by sa zaoberať aj tým, aké podmienky sú pre samotný rozvoj potrebné. Dôležitou metódou pri skúmaní funkčného rozvoja vokálnych dispozícií činoherca je podľa nášho názoru holistický prístup – zameranie sa na herca ako na celok. Každý herec je individualita, každý

herec má individuálne dispozície (psychické, fyzické, vokálne) a každý herec má inú cestu rozvoja. Ako povedal Jerzy Grotowski: „Nesmiernym pokušením pre hercov, tak ako pre všetkých ľudí, je hľadanie receptu. Takýto recept neexistuje.“¹ Cieľom štúdie teda nie je nájsť všeobecne platný návod alebo jednu metódu či techniku využiteľnú pri rozvoji hlasu všetkých činohercov (pretože taký nejstojí), práve naopak. Budeme sa snažiť hľadať rôzne možnosti, metódy a spôsoby, ako môžu jednotlivé herecké individuality daný rozvoj vokálnych dispozícií dosiahnuť. Budeme tiež upozorňovať na pozitíva a negatíva, s ktorými sa môžeme pri snahe o rozvoj vokálnych dispozícií stretnúť. Štúdia bude skúmať jednotlivé bloky, zábrany, defekty poslucháčov, pričom budeme vychádzať z konkrétnych príkladov, s ktorými sme sa pri našej pedagogickej činnosti stretli. Prostredníctvom štúdie sa budeme snažiť priblížiť možnosti dopracovania sa k hlasu, ktorý znie slobodne, zvučne a čisto.

Štúdia má teoreticko-empirický charakter. Prináša teoretické poznatky doplnené o vlastné skúsenosti nadobudnuté na základe pedagogickej činnosti a taktiež na základe autorkinho pôsobenia ako profesionálnej činohernej herečky v Divadle Jozefa Gregora Tajovského vo Zvolene.

Funkčný rozvoj hlasu

Na stredných umeleckých školách sa pri výučbe techniky reči (do tohto predmetu sa zaraďujú aj témy súvisiace s technikou hlasu; vyučovací predmet technika hlasu sa samostatne nevyučuje) a spevu vychádza z platného Štátneho vzdelávacieho programu a vypracovaných učebných osnov k daným predmetom. Na vysokej škole pedagóg primárne vychádza z vlastnej metodiky a učebných osnov prispôbených kritériám a požiadavkám, ktoré sú kladené na absolventov herectva. V oboch prípadoch si metodiky daného vyučovacieho predmetu vyžaduje odborné teoretické poznatky doplnené o praktické umelecké zručnosti. Poslucháč herectva si na hodinách v rámci výučby techniky hlasu aj spevu osvojuje teoretické poznatky z danej oblasti, spoznáva svoj hlasový aparát, bránicové dýchanie, rozširuje si dychovú kapacitu, spoznáva hlasové registre, prácu s dychovou oporou, panvovým dnom, zameriava sa na fonačný proces a celkovú tvorbu hlasu. Cieľom vyučovacieho predmetu je kultivácia hlasového aparátu herca do podoby zvukovo kvalitného, znelého a zvučného hlasu, ktorý bude jeho plnohodnotným nástrojom pre umeleckú profesiu.

1 GROTOWSKI, J. *Divadlo a rituál*. Bratislava : Kalligram, 1999, s. 119

Doplňame, že dôležitou súčasťou výučby by mala byť profesionálna psycho-somatická technika založená na reflektovaní na celého človeka. Psycho-somatická koncepcia je základné východisko pre funkčný rozvoj hlasu. V prvom rade je dôležité povedať, že pod pojmom kultivácia hlasu nevnímate „len“ samotné osvojenie si jednotlivých hlasových techník, ktoré sa v rámci vzdelávania študent naučí. Myslíme si, že sa na danú problematiku musíme pozrieť v širších súvislostiach, alebo práve naopak, musíme sa dostať až priamo k jadrú. Fenomén súčasnej rýchlej doby vyvíja na ľudskú bytosť enormný tlak. Rýchle každodenné tempo, stres, zlozvyky, nedostatok pohybu, životospráva, ale takisto aj vzťahy a samotné nastavenie mysle jedinca – to všetko má kvalitatívny vplyv na fungovanie ľudského organizmu (tela aj psychiky). Nadobudnuté pozitívne aj negatívne nánosy sa prirodzene prenášajú aj do umeleckej tvorby. Snažíme sa splniť požiadavky a očakávania nášho okolia a ak neuspějeme upadáme do letargie, ktorej prejavom je deformácia chrbtice, následný nežiaduci tlak na bránicu a tým aj nedostatočný výdychový prúd. Alebo sa naopak ešte viac snažíme, tlačíme na larynx a výsledok (deformovaný, neprirodený hlas) je tak isto nežiaduci. Nedostatok adekvátneho pohybu má zase za následok nedostatočne vyživené životné funkcie. Takisto aj zlé držanie tela spôsobuje ochabnutie svalstva, ktoré je nesmierne potrebné pri dýchaní či samotnej fonácii. Pokiaľ je telo v takomto stave, nemožno očakávať, že sa napríklad bránica (ktorá je pri vokálnom prejave nesmierne dôležitá) bude spínať a rozpínať. Ako riešenie predkladáme hľadanie príčiny a zameranie sa na odstránenie prekážok, ktoré nám bránia v prirodzenom vokálnom prejave. Hercov životný štýl (dokonca kultúra, etika, čistota tela a ducha) sa zrkadlí v jeho tele a tým pádom vidíme jeho odrazy aj v jeho hlase. Každý adept herectva by si mal určiť cieľ, ku ktorému smeruje jeho umelecká činnosť a prispôbiť tomu svoj život. Konkrétne vokálne techniky, metódy (cibrenie detailov) sú nadstavbou a tou naozajstnou profesionalitou.

Počas našej pedagogickej činnosti sme sa pri detailnom sledovaní práce žiakov na hodinách techniky spevu a techniky hlasu (ale aj herectva) na Súkromnom konzervatóriu vo Zvolene a pri pozorovaní študentov na Akadémii umení v Banskej Bystrici snažili odpozorovať, aký je vzťah jednotlivých žiakov k danému predmetu, ale tiež to, aké sú ich momentálne psycho-fyzické dispozície na hodine. Všimli sme si, že viacero poslucháčov a žiakov prichádza na jednotlivé hodiny určitým spôsobom nesústredene, ďalší naopak priveľmi sústredene, niektorí dokonca so strachom z neúspechu či v kľči. Ďalším zistením bol spoločný prejav viacerých poslucháčov – nesprávne držanie tela, ktoré sa prejavilo rôznymi

spôsobmi (deformovaná chrbtica, predklon hlavy, vyosenie trupu, spadnuté plecia, prepadnutý hrudník a podobne). Uvedieme zopár konštatovaní a otázok žiakov, ktoré sprevádzali jednotlivé vyučovacie hodiny: „Prečo mi to nejde?; Prečo môj hlas znie tak zvláštne?; Túto repliku nedokážem povedať v jednom výdychovom prúde. Nadýchol som sa nedostatočne?;Nedokážem sa uvoľniť, ale naozaj sa snažím.;Tento vysoký tón už nezaspievam, nemám na to rozsah.;Bojím sa, že to neurobím správne.;Mojim spolužiakom sa to podarilo zvládnuť rýchlejšie ako mne.;Chcela by som mať krajšiu farbu hlasu.

Pri vyhodnocovaní konštatovaní žiakov na jednotlivých hodinách sme sa stretli s myšlienkou Moshého Feldenkraisa, ktorá nás inšpirovala. M. Feldenkrais hovorí, že ak má človek problém s hlasom, ale problémom nie je samotný hlas (ak herec nemá žiadny fyziologický problém), problémom je sám človek, alebo lepšie povedané jeho zlý obraz o sebe samom. Táto myšlienka zodpovedá aj osobnému či vnútornému nastaveniu niektorých žiakov na hodinách. Myslíme si, že psychická dispozícia žiaka priamo súvisí so schopnosťou využívania hlasu v požadovanej kvalite a miere. Samozrejme nemôžeme povedať, že sa žiak nerozvíja v dostatočnej miere (ale v určite značnej miere) alebo nie je schopný vykonávať hlasové techniky len preto, že nemá správne životné alebo osobné nastavenie. Je však dôležité poznamenať, že ak príde na hodinu nekoncentrovaný, negatívne naladený, v kŕči alebo v prílišnej snahe dosiahnuť výsledky, je zrejme, že nebude úspešný v takej miere ako by mohol byť. Akýkoľvek kŕč je negatívne svalové napätie, ktoré zabraňuje prirodzenému hlasovému prejavu, hlas ani dych v tom prípade nemôže slobodne a voľne prúdiť. Základným východiskom pre tvorbu je uvoľnenie. S fázou uvoľnenia prichádza aj koncentrácia, pretože sústredenie sa v tele neprejavuje ako napätie, ale práve ako uvoľnenie. Psychické nastavenie poslucháča (ktoré ovplyvňuje celý rad ďalších prejavov) pri tvorbe či výučbe je nesmierne podstatné pre základné vytvorenie živnej „pôdy“ pre odborné prijímanie, absorpciu a následnú schopnosť realizácie teoretických poznatkov a ich aplikáciu do praxe. Rozvoj vokálnych dispozícií činoherca nemôže byť funkčný len na základe aktívneho uskutočňovania jednotlivých vokálnych techník a metód bez toho, aby sme sa najskôr nezamerali na to, čo je potrebné získať a nadobudnúť predtým ako začneme študovať a uskutočňovať jednotlivé techniky a metódy. Na druhej strane je pre poslucháčov herectva podstatná aj fyzická kondícia. Poskytuje im širšie pole pôsobnosti a možnosti umeleckých prejavov. Neznamená to, že sa majú herci stať výnimočnými atlétmi, znamená to, že ich kostrové svalstvo musí fungovať tak, aby boli schopní v plnohodnotnej miere splniť požiadavky, ktoré sú na nich

kladené. J. Grotowski hovorí, že zvládnuť svoje telo neznamena zvládnuť gymnastické cvičenia. „Gymnastika neuvolňuje. Gymnastika uzatvára telo do istého počtu zdokonalených pohybov a reakcií. Telo nie je uvoľnené. Telo je vycvičené a to je obrovský rozdiel.“² Pravidelný aktívny pohyb je ale dôležitý kvôli správnej funkčnosti ďalších orgánov. Hlas je predĺžením tela – znamená to, že hlasová technika sa musí rozvíjať súčasne s pohybovou technikou. Čím viac bude herec cítiť, vnímať svoje telo, bude schopný vycítiť jeho napätia, byť si vedomý koordinácie (vnútornej aj vonkajšej), tým slobodnejší bude jeho hlas.

Podľa nášho názoru je možné vokálne dispozície činoherca naplno, aktívne, efektívne a funkčne rozvíjať len v tom prípade, ak sa zameriame na človeka – poslucháča herectva – činoherca ako celok (ak zvolíme holistický prístup). Znamená to zamerať sa na človeka, na jeho myseľ, telo, na jeho celý psycho-fyzický aparát. Zamerať sa na odbúranie prekážok, ktoré bránia správnej funkcii dýchania, rezonancie, fonácie. Takisto na uvoľnenie mysle, uvoľnenie tela, v neposlednom rade aj na seba prijatie a schopnosť sebareflexie. Takýto psycho-fyzický balans je potrebný pre efektívnu hereckú tvorbu, ktorého súčasťou je aj hlasová tvorba: „Hlas a celé telo musia citlivo a bezprostredne tlmočiť tie najjemnejšie, priam nezachytiteľné vnútorné pocity. Preto umelec, ktorý je prívržencom nášho smerovania, musí sa starať nielen o svoj vnútorný fond, v ktorom sa rodí proces prežívania, ale aj o vonkajší, telesný aparát, aby mohol verne pretlmočiť pocity, slovom, aby bol schopný vonkajškovo ich stvárniť a stelesniť.“³

Samozrejme, hlasový pedagóg sa načrtnutou problematikou nebude prakticky zaoberať na vyučovacích hodinách. Poslucháč si musí na základe poskytnutých informácií sám uvedomiť, čo je pre jeho rozvoj potrebné odstrániť alebo doplniť, musí si určiť svoj umelecký cieľ a snažiť sa mu prispôbiť. V rámci danej problematiky sú to konkrétne dva ciele – sloboda hlasu (aby voľne prúdil) a jeho kultivácia (aby s ním ako profesionáli vedeli perfektne narábať).

Na funkčný rozvoj hlasu podľa nášho názoru priamoúmerne pôsobia dva základné atribúty, ktorými sú: psychika a telo. Vzájomne sa prepájajú a ovplyvňujú. Ich koordinácia priamo súvisí s efektívnou tvorbou a s funkčným rozvojom.

V nasledujúcich podkapitolách budeme skúmať jednotlivé defekty, bloky, zábrany či krče poslucháčov, pričom budeme vychádzať z konkrétnych prípadov (poslucháčov herectva na vysokej umeleckej škole a žiakov hudobno-dramatického odboru na konzervatóriu)

2 GROTOWSKI, J. *Divadlo a rituál*, Bratislava : Kalligram, 1999, s. 80.

3 STANISLAVSKIJ, K.S. *O herecovej práci*, Bratislava : Tália – press, 1997, s. 17.

a budeme sa snažiť explikovať a priblížiť aké sú možnosti dopracovania sa k hlasu, ktorý znie slobodne a čisto. Myslíme si, že sloboda hlasu je vo vzájomnom kontakte so slobodou tela a mysle.

Psychická kondícia poslucháča herectva

Psychika je dôležitá súčasť každého človeka, ktorá vplýva na všetky činnosti a všetky oblasti nášho života. Svoje psychické stavy prenášame do nášho konania a naša psychika ovplyvňuje naše bytie. Ovplyvňuje našu náladu, naše výkony, našu prácu, naše vzťahy, naše myslenie, naše prospievanie/neprospievanie v jednotlivých oblastiach či našu schopnosť interpretácie. Náš psychický stav sa odzrkadľuje naozaj vo všetkom. Dôležité je povedať, aké podstatné je skoncentrovanie samého seba v danom okamihu v prítomnosti. Bez toho, aby sme to dokázali, sa plnohodnotne nemôžeme venovať žiadnej psychosomatickej činnosti. Môžeme povedať, že upriamenie pozornosti na našu individualitu, uvedomenie si nášho tela, uvoľnenie a naša plná, živá prítomnosť v danom okamihu sú základnými predpokladmi ku koncentrácii potrebnej pre tvorbu. Schopnosť koncentrácie na samého seba súvisí aj so schopnosťou sebareflexie. Jednoducho povedané, vedieť si povedať, čo je pre mňa zbytočné, čoho je potrebné sa vzdať, čo ma posúva ďalej a zaoberať sa tým. Ak poslucháč zistí, že má nejaké zábrany, ktoré mu nedovoľujú uvoľniť sa, opäť je potrebné zaoberať sa tým, definovať to, a ak je to pre prácu potrebné, odstrániť to. Jerzy Grotowski sa vo svojom Laboratóriu takisto sústredil aj na oslobodenie herca od vnútorných zábran a aj od doterajších návykov. Táto problematika Grotowského natoľko zaujala, že sa jej venoval počas celého svojho pôsobenia a skúmania hereckej práce. V rámci svojich školení a kurzov využíval cvičenia, ktorými sa u hercov snažil dané bloky odbúrať: „Cvičenia sa začínali tak, že účastníci kurzu dostali najprv na výber hocijaký text, ktorý mohli ľubovoľne predviesť. (...) Mohli ho recitovať, spievať alebo hoci vykričať z plného hrdla. Grotowski s nimi počas tohto štádia skúšal, ako vedia využiť jednotlivé rezonátory v tele a pomáhal im ich vyhľadávať. Herci nemali interpretovať zmysel toho, čo hovorili, ale iba vytvárať zvuky a ozveny v skúšobnej miestnosti. Rytmus týchto cvičení bol veľmi rýchly a účastníci sa mali usilovať o presúvanie rezonátorov po tele, exteriorizovať vnútorné impulzy a uvoľňovať sa od zábran.“⁴

4 MISTRÍK, M. *Herecké techniky 20. storočia*, Bratislava : Slovenská akadémia vied, 2003, s. 247.

Grotowski sa snažil uvoľniť cesty, ktoré spejú k plnohodnotnému dosiahnutiu výsledného tvaru – k tvorbe dramatickej postavy. Ak má herec vnútorné zábrany či bloky, na ktorých nepracuje, ktoré nerieši, môžu sa v ňom naakumulovať a v nečakaný moment sa môžu negatívne prejaviť. Ak sú u poslucháča akékoľvek zábrany prítomné, ochudobňujú ho o plnohodnotnú prácu a takisto aj o plnohodnotný výsledný tvar. Lee Strasberg sa tiež počas svojej pedagogickej práce v Actors' Studiu snažil tieto zábrany odstrániť: „Jeho herci sa učili postupne prejsť štyrmi okruhmi prípravy, ktoré pomenoval takto: relaxácia, koncentrácia, zmyslová pamäť, citová pamäť (tu použil známy termín Stanislavského). Najprv sa v hercoch odbúraval vnútorné napätia a uvoľňovalo sa ich svalstvo a psychika.“⁵

Niektorí herci disponujú zvláštnym typom osobnostného vyžarovania. Stačí im byť na javisku a divák pocíti, že sa deje čosi pozoruhodné a významné. Túto schopnosť nemajú zďaleka všetci herci, ale pokiaľ ho niekto má, je pre percipienta pútavým predmetom sledovanosti na javisku. Domnievame sa, že takéto vyžarovanie tkvie v súlade a zhode herca medzi ním samým a v ňom. Jaroslav Vostrý hovorí, že: „Žiadne vyžarovanie nemôže pripadať v úvahu, není – li člověk sám se sebou (se sebou celým, včetně všech částí svého těla) ve shodě. Tato shoda – způsobující, že se člověk cítí a opravdu je sám sebou – souvisí jistě s vlastním sebevědomím. Nejde o sebevědomí chápané jako namyšlenost (...). Mám na mysli sebevědomí jako vědomí sebe sama; přesněji řečeno, takový stav, kdy si člověk uvědomuje sám sebe vzhledem k vlastním lidským možnostem. Získat toto sebevědomí není lehké: problém, jak přijmout sám sebe a vztahovat se sám k sobě s příslušnými nároky, ale v zásadě pozitivně, si člověk řeší v životě stále.“⁶

Samozrejme, nie je jednoduché dosiahnuť psychickú harmonickú zhodu, s ktorou by bol herec neustále spokojný. Takýto stav pravdepodobne neexistuje. Dôležité je rozhodnutie a neustála snaha priblížiť sa k danému uvedomeniu si samého seba. Dôležité je vytvoriť si dostatočne vyvážený psycho (fyzický) balans. Plnohodnotná herecká interpretácia, ak má herec na javisku dramatickou postavou byť, a nie je len prostriedkom textovej deklamácie, si vyžaduje absolútnu psychickú prípravu. Vo vyučovacom procese môže jedna zábrana za

5 Tamže, s. 63.

6 VOSTRÝ, J. *O hercích a herectví*, Praha: ACHÁT, 1998, str. 32. [Žiadne vyžarovanie nepripadá do úvahy, ak nie je člověk sám so sebou (so sebou celým, vrátane všech částí svojho těla) v zhode. Táto zhoda – spôsobujúca, že sa člověk cítí naozaj sám sebou – súvisí s vlastným sebedovedomím. Nejde o sebedovedomie chápané ako namyslenosť (...). Mám na mysli sebedovedomie ako uvedomenie si samého seba; presnejšie povedané, ide o taký stav, kedy si člověk uvědomuje samého seba vzhľadom k vlastným ľudským možnostiam. Získať toto sebedovedomie nie je jednoduché: problém ako prijať samého seba a prinavracat' sa sám k sebe s danými nárokmi, ale v zásade pozitivně si člověk rieši vo svojom živote stále.] Preklad VS.

druhou, strach alebo stres, ktorý sa neodstraňuje poslucháčovi dodať pocit neschopnosti vykonávať požadovanú prácu na uspokojivej úrovni. Pri sledovaní práce poslucháčov sme si všimli prekážku, ktorá bola pre viacerých (na rozličných úrovniach) spoločná – nedostatok dôvery k vlastnému telu (hlasu). Prejavy – neistý, nečistý, nezvučný a neprirodzený hlas. Tvorivá činnosť nemôže byť realizovaná v najvyššej možnej miere, ak poslucháč samému sebe nedôveruje. Práve vedomé psychické nastavenie a otvorená myseľ by mali poslucháčovi pomôcť dokázať sa na prácu dostatočne koncentrovať a tak isto dokázať za relatívne krátky čas dosiahnuť efektívny výsledný tvar. Správne, vedomé psychické nastavenie by mal poslucháč prijať za prirodzené. Prirodzené aj vo svojom bežnom osobnom živote. Pretože ak by sa snažil tento stav alebo otvorenosť mysle uchopiť len pri vyučovacom procese alebo pri samotnej tvorbe, opäť by nebol úspešný. Pedagóg sa samozrejme snaží poslucháčovi prostredníctvom cvičení (alebo inými metodickými postupmi) pomôcť zvládnuť daný problém. Avšak poslucháč musí začať od seba, musí sa prijať a akceptovať, musí získať pocit, že takto je to správne a toto je jeho vlastná cesta. Ak je cieľom herca byť vo svojom povolání naozaj výnimočným, mal by tomu do istej miery podriadiť svoj život. Ako príklad môžeme uviesť skúsenosť so štúdiu na Akadémii umení v Banskej Bystrici. Pri hereckej tvorbe sme sa stretli s jednou študentkou, ktorá na vyučovacie hodiny herectva chodila v neustálom strachu zo zle vykonanej práce. Bála sa pedagogičky, bála sa otvoriť, bála sa tvoriť. Odrazilo sa to napríklad aj v zlom držaní jej tela – plecia jej padali smerom dole, hlava sa dostala dopredu. Takisto jej dych sa skrátil a nebola schopná vyslovovať repliky v takej hlasovej intenzite (a znelosti), ako si to proces tvorby vyžadoval. Za zlé držanie tela, zlú aktivizáciu chrbtice, padnuté ramená, hlavu postavenú príliš vpredu a nedostatočný vokálny prejav bola stále napomínaná. Na hodinách sa vždy snažila vystierať a telo mať v tej správnej pozícii či polohe, ale nebola to správna poloha, pretože bola v kŕči a v zbytočnom napätí. Keď hodina skončila, opäť sa vrátila do svojho zlého pohybového stereotypu. Po rozhovore s inou pedagogičkou si uvedomila, že jediná cesta ako sa konečne zbaviť strachu je jeho prijatie a odstránenie. Pomohla jej k tomu akceptácia samej seba, sebadôvera a cvičenia na vedomé uvoľnenie svojho tela. Zlého návyku v držaní tela sa zbavila jeho transformáciou v bežnom živote – správne držanie tela postupom času prijala za prirodzené. Zmena v bežnom živote sa preniesla aj do tvorby – prostredníctvom správneho držania tela sa jej prehĺbil a celkovo zlepšil dych, tým pádom sa zmenila aj kvalita hlasovej interpretácie. Ak chce študent dosiahnuť akúkoľvek zmenu, musí sa na ňu skoncentrovať aj vo svojom bežnom živote, pri bežnej práci. Keď danú

zmenu prijme za prirodzenú v bežnom živote, výsledky bude vnímať aj pri výučbe a umeleckej tvorbe. Naopak, ak sa bude snažiť niečo umelo nadobúdať len pri výučbe a nebude to aplikovať aj prirodzene v bežnom živote, neprinesie mu to výsledky ani na jednej strane. Charles Duhigg vo svojej knihe *The power of habit* prináša zaujímavú myšlienku, ktorá hovorí o tom, že si stačí stanoviť cieľ, poriadne sa skoncentrovať na zmenu jednej veci, jedného návyku a začne sa nám dariť aj vo všetkých ostatných oblastiach. Zvyky sa nerozvíjajú vedome. Sú výsledkom dlhodobej činnosti, ktorá sa opakuje. Potreba uvedomiť si, čo robím a ako to na mňa vplýva a následné rozhodnutie sa pre zmenu je základný predpoklad úspechu. V hlasovej tvorbe je daná myšlienka využiteľná vo všetkých smeroch – poslucháč sa pre zmenu musí len rozhodnúť a vytrvať.

Rozvoj je označenie procesu, ktorý má za cieľ zlepšiť pôvodný stav alebo jeho pretvorenie do lepšej, kvalitnejšej podoby. A človek, činoherec by sa mal neustále snažiť o sebapokonačovanie a posúvanie seba samého na vyššiu úroveň, posúvanie a prekračovanie svojich limitov. Jerzy Grotowski o prekonávaní limitov povedal, že je dôležité rozpoznať a prijať svoju aktuálnu úroveň, na ktorej sa nachádzame a takisto aj prijať naše individuálne a nemenné dispozície, znaky či vlohy. Každý máme odlišné vokálne dispozície, odlišný hlas (výšku, farbu, hĺbku, intenzitu). Ak poslucháč dokáže prijať svoj hlas a pracovať s ním, je na dobrej ceste k vytúženému cieľu. Poslucháčove sebaprijatie bude základným východiskom aj pre plasticitu, ktorá je pre slobodný, otvorený hlas potrebná. Jerzy Grotowski hovorí, že treba dať „telu šancu žiť“⁷ a cez ňu „konfrontovať herca s jadrom tvorivosti“.⁸

Jadro tvorivosti sa nachádza hlboko v hercovom vnútri, má ho v sebe hlboko zakorenené a je len na ňom, do akej miery ho dokáže prijať, pochopiť, uchopiť a rozvíjať. Práve vtedy, keď je herec v danom okamihu naozaj prítomný, cíti a vníma vlastné telo a dokáže pracovať s otvorenou mysl'ou, dokáže plnohodnotne pracovať aj v rovine myšlienok, slova, pocitov a pohybu. Vedomé nastavenie otvorenej mysle je stav, ktorý poslucháč alebo činoherec musí prijať za absolútnu prirodzenosť. Pri tvorivom procese a všetkých vnemoch, ktoré v ňom prijíma už nemá možnosť nachádzať a vytvárať ho. Musí s ním byť spätý, aby na jeho základe mohol stavať. Toto nastavenie mysle nemôžeme brať ako samozrejmé, vyžaduje si neustálu prácu, osvojovanie a dennodenné overovanie v praxi.

7 GROTOWSKI, J. *Divadlo a rituál*, Bratislava : Kalligram, 1999, s. 80

8 Tamže, s. 81

Prílišná snaha a strach

Môže vnímať alebo prijať poslucháč herectva, ktorý je príliš napätý, má rôzne psychické zábrany, alebo naopak, je si príliš vedomý svojho ega dané podnety a impulzy od pedagóga, režiséra, či samého seba v dostatočnej miere? Môže vôbec herec, ktorý nie je psychicky a fyzicky vybalansovaný, vykonávať svoju prácu v najvyššej možnej kvalite?

Ak sa poslucháč stále znepokojuje otázkami, či sa dostatočne pripravil, alebo naopak, aký bude výsledný tvar jeho interpretácie, nedokáže sa sústrediť na daný okamih, danú prítomnosť? Ak je poslucháč neprestajne zväzovaný takýmito otázkami, nedokáže sa sústrediť na to, čo vo vyučovacom procese vykonáva. Nedokáže byť úplne prítomný a vnútorne precítiť dané konanie (pri hlasovej, ale aj pri hereckej tvorbe). Tým pádom pedagóg nedokáže s danosťami či dispozíciami poslucháča adekvátne pracovať. Poslucháč fyzicky to, čo je požadované vykonáva, ale nie v takej kvalite ako by mohol. Na základe empirickej skúsenosti ako poslucháčky herectva môžeme povedať, že výučba techniky spevu alebo hlasu (ako aj iných predmetov) je založená na mechanickej sústave opakujúcich sa cvičení a povinných textov či piesní. Individuálny prístup ku jednotlivým žiakom je nevyhnutný. Každý žiak je individualita so svojimi osobitými danosťami, vlastnosťami, schopnosťami, zručnosťami, ale aj so svojím emočným nastavením a v neposlednom rade aj so svojimi psychickými zábranami. Všimli sme si, že vo viacerých prípadoch sa poslucháči na hodinách buď priveľmi snažia, majú pocit, že musia dané cvičenie či techniku zvládnuť rýchlo a nenechajú si čas nájsť ako jednotlivé cvičenia fungujú, ako funguje hlas, alebo už na hodiny prichádzajú s pocitom neschopnosti doceliť dostatočne uspokojivý výsledok. Na jednej strane strach z vykonávaného, na druhej strane prílišná snaha dosiahnuť požadované – obidve formy správanie majú spoločného menovateľa, a tým je krčovité napätie. Individuálnejší prístup je dôležitý aj kvôli tomu, aby mali poslucháči čas uvedomiť si, že každý z nich má svoju cestu, svoj čas na pochopenie všetkého, čo k tvorbe potrebujú, čas nájsť svoju vlastnú uvoľnenú prirodzenosť. Individuálny pedagogický prístup sa napríklad môže prejaviť aj tak, že ak má poslucháč na hodine viditeľný strach z čohokoľvek (čo môžeme vidieť vo viacerých prípadoch vo všetkých ročníkoch), pedagóg by to mal vycítiť a odvieť poslucháčovu pozornosť niekam inam, motivovať ho, ubezpečiť, že jeho napredovanie je v poriadku. Ak má poslucháč psychický problém, ako sme už spomínali vyššie, nedokáže sa plne sústrediť na svoj hlas, na svoj rozvoj a v neposlednom rade sa to negatívne prenáša aj do jeho hereckej

tvorby. Žiak, ktorý napríklad disponuje prebytočným emočným napätím, nemôže slobodne dýchať a ani rezonovať. Rezonancii stojí v ceste aj fyzický blok a takisto aj vyššie spomínané zlé návyky. Psychické ovplyvňuje fyzické a naopak. Declan Donnellan vo svojej knihe *Herec a jeho cieľ* hovorí, že všetky zábrany či bloky je možné vyriešiť v danom momente, tu a teraz. Strach totiž v prítomnosti neexistuje. Existuje len v minulosti (pocit viny, z toho čo bolo) alebo v budúcnosti (pocit úzkosti z toho, čo bude). Ak sa poslucháč zameria na to, čo práve teraz je a nebude sa ani vracieť k tomu, čo bolo a ani uvažovať nad tým, čo bude, jeho strach sa stratí, zmizne. Ak má poslucháč strach, nedokáže byť v danom momente naplno prítomný, neprecitne vo svojom tele, nedokáže sa pripraviť na tvorbu a to je nesmierne dôležitý atribút pre jeho rozvoj. Doktor Raabe (nemecký operný spevák a pedagóg) hovorí, že: „Dass wir im Bereich des Halses auf ein emotional und psychisch hoch sensibles System treffen, weiß schon der Volksmund, wenn er davon spricht, dass man 'einen Kloß im Hals hat', oder 'die Angst einem die Kehle zuschnürt'. Psychische Belastungen, vermehrter Stress und Ängste stehen also in Zusammenhang mit Verengung der oberen Atemwege. Da die Atmung zum größten Teil unterbewusst gesteuert wird, können Störungen in diesem Bereich *ihrerseits* zu diffusem Unwohlsein, Gefühlen der Hilflosigkeit und des Ausgeliefertseins, schlimmstenfalls zu anhaltenden Angstzuständen führen. Dieser Umstand wird durch Krankheiten wie chronisches Asthma oder COPD verstärkt und birgt die Gefahr, in einen Circulus vitiosus zu münden.“⁹ Ak má poslucháč stiahnuté horné dýchacie cesty, prejaví sa to aj v jeho prejave. Študentov hlas nebude znieť prirodzene, uvoľnene a v niektorých prípadoch nebude znieť vôbec. Poslucháčovou úlohou (za pomoci odborného pedagogického vedenia) je docieľiť pocit uvoľnenosti, odstrániť strach, fyzický blok, emočné napätie či inú zábranu, pretože je to potrebné pre jeho prácu. Ľudská emocionálna inteligencia to pochopí, prijme a prinesie výsledok. Naopak, ak poslucháč príde na hodinu s príliš preexponovaným nasadením, prílišnou snahou a neprimeranou túžbou po výsledku, tak isto sa nedokáže uvoľniť v danom momente. Koncentruje sa sám na seba, na svoje ego a nedokáže byť plne prítomný a sústredený na to, čo je podstatné. Dôležité je nájsť zlatú strednú cestu, odstrániť zábrany,

⁹ Dostupné na internete na: <http://physio-logisch-atmen.de/index.php/pulmonary-rehab?fbclid=IwAR2hiPduqM4OBUXoDm4RGwsIurR34cfsBZnWN9DleGDEX219YfbnhvLR1bk> [Diskomfort, ktorý človek cíti v oblasti emocionálne a psychicky veľmi citlivého systému – ľudského krku, už pozná ľudový jazyk, ktorý hovorí o tom, že má človek „hrču v krku“, alebo „zovreté hrdlo“. Duševný záťaž, strach, nadbytočný stres a úzkosť sú preto spojené so zúžením horných dýchacích ciest. Pretože väčšina procesu dýchania je podvedome kontrolovaná, poruchy v tejto oblasti môžu následne viesť k rozptýleným neprijemnostiam, pocitom bezmocnosti a bezmocnosti, v najhoršom prípade k pretrvávajúcej úzkosti. Tento stav zhoršujú choroby ako chronická astma alebo CHOCHP a hrozí riziko vstupu do začarovaného kruhu.] Preklad VS.

nestimulovať prebytočnú snahu a plne odovzdať v prítomnom okamihu samého seba pre tvorbu. Declan Donnelan vo svojej už vyššie spomínanej knihe *Herec a jeho cíl* hovorí, že „O prítomnosť nemožno zápasit', len ju objaviť.“¹⁰

Odobzdanie seba samého pre tvorbu

Ak je cieľom poslucháča herectva vykonávať svoju prácu v čo najvyššej možnej kvalite, mal by sa jej odovzdať úplne celý. J. Grotowski správne zdôrazňuje, že v herecovej práci musíme vnímať jednu z dôležitých otázok a tou je otázka odovzdávania sa. Hovorí, že takzvaný svätý herec sa musí odovzdávať svojej hereckej práci či tvorbe s dôverou a úplne, inak nie je úprimný. Poslucháč by sa mal snažiť byť prítomný v danom momente, snažiť sa žiť správne a naplno, byť dobre mentálne nastavený a nezameriavať sa na výsledný tvar, ale na daný okamih/prítomnosť. Práve absolútne vnímanie v tejto prítomnej fáze môže byť pre poslucháčovu tvorbu užitočné. Jerzy Grotowski vo svojej knihe *Divadlo a rituál* opisuje absolútne sprítomnenie a úplnosť či celistvosť herca na javisku ako úplný akt: „Keď herec rozpráva nejaký príbeh alebo niečo hrá, nie je to akt v čase prítomnom. Bezpochybne je potrebné vykonať určitý čin – to je podstatné. Ten akt musí fungovať ako odhalenie, akt spovede. Herec tu nemá hrať, ale má prenikať oblasťami vlastnej skúsenosti, má ju akosi analyzovať vlastným telom a hlasom. Musí vyhľadávať impulzy plynúce z hĺbky jeho tela a s plnou jasnosťou ich nasmerovať k istému bodu, ktorý je pre predstavenie nutný; musí tú spoveď vykonať v mieste, kde je to potrebné. Vo chvíli, keď herec dosiahne tento akt, stáva sa fenoménom *hic et nunc* ; nie je to ani rozprávanie, ani vytváranie ilúzie: je to čas prítomný. Odhaľuje sa: herec sa odkrýva a tým sa objavuje: ale musí to dokázať stále znovu.“¹¹

Na základe vlastnej skúsenosti zo štúdia herectva na vysokej škole sme si uvedomili, že sa v našom hereckom ročníku nenašiel ani jeden študent, ktorý by disponoval psychofyzickou jednotou (alebo balansom). Prejavovali sa u nás rôzne emočné strachy prameniace z nedostatočnej sebadôvery, z nedostatočného uvoľnenia, z nedostatočnej koncentrácie. Prenášali sme si ich z predmetu na predmet a stále sa v nás hlbšie zakoreňovali. Poslucháči herectva by mali mať na zreteli (a malo by im to byť pripomínané), že každý z nich má svoju vlastnú cestu. Spoločným znakom týchto divergentných hereckých ciest by však mal byť

10 DONNELAN, D. *Herec a jeho cíl*, Bratislava : Brkola, 2007, s. 41.

11 GROTOWSKI, J. *Divadlo a rituál*. In Grotowski, J. *Texty – Teatr Laboratorium II*. Praha : Pražské kulturní středisko, 1990, s. 94 – 95.

spoločný znak – odovzdanie sa pre tvorbu. Ak chcú byť vo svojej profesii naozaj dobrí, tak k počiatočnému talentu musia pridať aj vlastné úprimné odovzdanie sa. Samozrejme, že v živote človeka nastanú situácie, ktoré ho ovplyvnia (negatívne alebo pozitívne). Dôležité je vedieť danú situáciu analyzovať, prijať a vedieť spracovať čo najlepšie vo svoj prospech. Dôležité je byť vo všeobecnosti vo svojom živote a so svojim životom, so samým sebou v harmónii – duševnej aj telesnej. Vtedy môže aj náš hlas pracovať naplno. Vtedy sa môže začať naplno rozvíjať rôznymi vokálnymi cvičeniami, technikami a metódami. Pretože sila myslenia sa prepája so silou hlasu a tým pádom aj silou slova. Ak nie sme schopní dostatočne slobodne myslieť, vnímať, cítiť, precítiť a uvoľniť sa, nie sme schopní uvoľnene používať svoj hlas a ten je potrebný na pretlmočenie slova. Ak sa má odraz herca odzrkadliť v psyché diváka, musí prostredníctvom úprimného prejavu nastať nesilený, prirodzený kontakt. Najlepšie pre vnímanie diváka je čo najosobnejšie priblíženie sa k hercovi. Ak má herec nejaký problém, prenáša sa aj na diváka. Ak napríklad nie je herec na javisku uvoľnený, pocit napätia prenáša aj na diváka, ak má herec problém s hlasom a začne napríklad kašľať, pocit bolesti prenesie aj na diváka. Malo by byť v záujme poslucháča/herca, aby svoje životné nastavenie smeroval tak, aby bolo čo najvýhodnejšie a najlepšie pre jeho tvorbu. Zmena životného nastavenie sa neudeje zo sekundy na sekundu. Poslucháč musí začať tým, že odstráni zábrany a tie prelomí práve vtedy, keď bude akceptovať samého seba. Samozrejme tým nemyslíme, že bude stagnovať na tej pozícii, na ktorej sa nachádza. Práve naopak, prijme samého seba, ale bude sa neustále snažiť približovať k svojmu cieľu. Okrem psychického nastavenia, uvoľnenia a absolútneho sprítomnenia pri tvorbe, tým máme na mysli aj jeho životný štýl, stravu, dostatok/nedostatok spánku, dostatok/nedostatok pohybu, hodnoty a princípy, ktoré vyznáva a prijíma, morálne a etické zásady, ktoré sa taktiež prenášajú do jeho povolania.

Dôkladná práca na hereckej osobnosti sa kvalitatívne odrazí aj v umeleckej praxi. Ak je študent v procese výučby naozaj prítomný, dokáže prijať samého seba, je schopný sebareflexie, usmernenia, psychohygieny, dokáže si budovať vzťah k samému sebe a pracovať s otvorenou myslou, výsledkom bude, že dokáže pracovať na kvalitatívne vyššej úrovni. Doktor Jung hovorí, že najvyšším cieľom života je optimálny vývoj k celostnosti osobnosti: “Osobnosť je najvyššou realizáciou vrodenej idiosynkrázie živej bytosti. Je to akt veľkej odvahy postaviť sa zoči voči životu, absolútne prijatie všetkého, čo vytvára individuum, najúspešnejšia adaptácia na univerzálne podmienky existencie, spárená s najväčšou možnou

slobodou na sebaurčenie.“ (Jung, 1934) Podľa nášho názoru je práve práca na poslucháčovej osobnosti výrazným deficitom v celom školstve. Poslucháč by sa v procese výučby mal naučiť v prvom rade budovať vzťah sám so sebou, získať schopnosť sebareflexie a vedieť vykonávať psychohygienu. Pre herca je nesmierne podstatné, aby bol v psychickej harmónii, aby dokázal slobodne tvoriť a neobmedzovaný sám sebou slobodne a uvoľnene svoj umelecký výkon interpretovať.

Tréning vedomého sprítomnenia v danom okamihu

Vedomý stav sprítomnenia alebo uvedomenia si samého seba v danom okamihu je to, čo je pri výučbe, vykonávaní jednotlivých techník a aj pri našej samotnej hereckej tvorbe nesmierne potrebné. Potrebné preto, aby sme sa dokázali dostatočne správne psychicky nastaviť tak, aby sme boli schopný vytvoriť živnú pôdu pre náš ďalší tvorivý proces a taktiež pre náš celkový rozvoj. Jednoducho povedané, aby vykonávanie jednotlivých techník prinieslo uspokojivý výsledok. Je to základný predpoklad, z ktorého by mali študenti vychádzať alebo akási predpríprava, vytvorenie živnej zeme, na ktorej môžu študenti stavať.

V rámci tréningu vedomého sprítomnenia stačí vykonávať jednoduché cvičenia, ktoré prispievajú k uvoľneniu psychiky aj tela poslucháča, navodeniu pocitu pokoja, tiež trénujú koncentráciu a prispievajú k uvedomeniu si samého seba v danom okamihu. Ide o vnútorné uvedomenie si samého seba vo vlastnom tele, zameranie sa na náš dych a celkové uvoľnenie. Pri vykonávaní nasledovných cvičení je dôležité, aby sme sa nezaoberali myšlienkami, ktoré k nám prirodzene prichádzajú, ale aby sme našu pozornosť presmerovali na niečo jednoduché a konkrétne – dych.

Cvičenie č. 1

Poslucháč si sadne na podložku alebo na zem. Sedí vo vzpriamenej polohe. Zavrie si oči, snaží sa v tichu zamerať na svoje vnútro, na svoje vnútorné energetické pole, sám na seba. Vníma svoj dych. Snaží sa nezameriavať sa na tok myšlienok, ktoré ho v tichu sprevádzajú. Sústreď sa len sám na seba a na svoj dych. Dýcha pomaly, hlboko a pravidelne. Práve vo chvíli koncentrácie, nastáva fáza uvoľnenia. Je pripravený vnímať, prijímať nové informácie a poznatky, je pripravený efektívne pracovať.

Cvičenie č. 2

Poslucháč si ľahne na zem do polohy, v ktorej sa cíti príjemne. Uvoľní sa. Dýcha pomaly, pravidelne a postupne si začne uvedomovať svoju vnútornú energiu. Túto energiu prenáša do jednotlivých častí svojho tela – chodidlá, lýtka, kolená, panvu, brucho, hrud', ramená, ruky, lakty, dlane a aj hlavu. Pomaly si predstavuje ako jeho vnútorná energia, plná sily a akéhosi neviditeľného (ale cititeľného) žiarenia prechádza jednotlivými časťami jeho tela. Poslucháč sa snaží nezaoberať sa myšlienkami, ktoré by odpúťovali jeho pozornosť od vykonávaného cvičenia. V každej časti jeho tela s touto energiou zotrúva niekoľko sekúnd a prejde na ďalšiu časť. Nakoniec poslucháč vníma jednotlivé časti tela ako celok – jednotné energetické pole. Je potrebné aby mu venoval úplnú pozornosť, aby si vlastné jednotné energetické pole naplno uvedomoval. Výsledkom cvičenia by mala byť uvoľnená myseľ, uvoľnené telo naplnené vnútornou energiou a pripravené na kreatívnu prácu.

Tieto cvičenia (a samozrejme ďalšie iné založené na rovnakej báze) je podľa nášho názoru vhodné zaradiť aj do vyučovacieho procesu (na úvod hodiny) ešte predtým ako sa pristúpi k výučbe jednotlivých techník. Toto tvrdenie uvádzame na základe vlastnej skúsenosti, ktorú sme získali pri štúdiu na Akadémii umení v Banskej Bystrici. Uvoľňovacie cvičenia nám na hodinách techniky hlasu priblížila Mgr. art. Nina Mueller, ktorá v tej dobe pôsobila na Fakulte dramatických umení ako praktikantka. Sami na sebe sme si mohli vyskúšať, že náš psycho-fyzický aparát bol po vykonaní uvoľňovacích cvičení pripravený na kreatívnu prácu. Naša myseľ bola otvorená, naše telo nabudené a plné energie. Tak isto som zaradila uvoľňovacie cvičenia do vyučovacieho procesu na konzervatóriu vo Zvolene. Potvrdilo sa mi, že niektorí žiaci po vykonaní týchto cvičení nadobudli pocit vnútorného pokoja, uvoľnenosti, boli čulí a aj práca na ďalších cvičeniach bola efektívnejšia. Pedagóg si aj takýmto spôsobom pripraví už vyššie spomínanú živnú pôdu pre prácu na rôznych technikách. Samozrejme, poslucháč oboznámený s danými cvičeniami by mal tento tréning vykonávať aj doma vo svojom bežnom živote. Prijat' ho za prirodzený a osvojiť si ho. Potom bude jednoduchšie nastaviť sa na kreatívnu tvorbu na hodinách. Herec nedokáže kreatívne pracovať pod tlakom. Kreatívne sily sú veľmi jemné, a nápady prichádzajú v uvoľnenej atmosfére. S charakterom, obrazmi, pohybom dokáže študent pracovať v uvoľnenosti. Je potrebné uviesť, že uvoľnenosť neznamená pasivitu (napríklad ležanie na zemi). Znamená to, že v tele nie je zbytočné napätie. V tele je stále nejaké, určité napätie, ale je dôležité odstrániť prebytočné napätie. Uvoľnené telo je príprava pôdy na tvorivú prácu, uvoľnená myseľ je

príprava „ducha“ na tvorivú prácu - následne sa môžu otvoriť aj kreatívne dráhy, ktoré sprostredkujú nápady. Stretávame sa s prípadmi, kedy sa študenti do spomínaného uvoľneného stavu dostanú len pod vplyvom psycho – aktívnej látky (alkohol, drogy) - cítia sa dobre a dokážu prijímať z okolia impulzy, signály, dokážu tvoriť. Musíme konštatovať, že veľa poslucháčov, s ktorými sa na umeleckých školách stretávame sú veľmi pohodlní. Mali by byť schopní (a v prvom rade by to malo patriť medzi ich priority) hľadať samého seba a uvoľnenosť v sebe bez škodlivého účinku.

Je nesmierne potrebné a každý poslucháč sa musí (a mal by aj chcieť) zamerať na to, čo je nutné sa naučiť, aby náš hlas znel uvoľnene, prirodzene, aby bol plastický a naopak, čoho sa musí vzdať, aby jeho hlas znel. Myslieť si, že ide len o správne psychické nastavenie by bolo prinajmenšom nedostatočné. Vykonávaním uvoľňovacích cvičení u poslucháča nemusí nastať absolútna, dokonalá predpríprava na umeleckú tvorbu. Záleží na mnohých elementoch, ktoré sú potrebné pre jeho rozvoj a ktorými je potrebné sa zaoberať. Schopnosť uvoľnenia tiež pramení z psycho-fyzickej kondície, ktorú sme spomínali vyššie. Hercovým pracovným nástrojom je totiž celý psycho-fyzický aparát. A tak ako je potrebné starať sa o psychiku a naše mentálne nastavenie, tak isto je potrebné starať sa aj o naše telo.

V nasledujúcej kapitole sa zameriame na fyzické predpoklady alebo fyzickú predprípravu, ktorá je pre funkčný rozvoj hlasu takisto nesmierne potrebná.

Fyzická kondícia poslucháča herectva

Ako sme už spomínali, pre herca je jeho pracovným nástrojom jeho vlastný psycho-fyzický aparát. Psychická kondícia je pre poslucháča veľmi dôležitá, ale pre jeho umeleckú tvorbu nestačí, aby sa zaoberal len týmto smerom. Ak má záujem funkčne rozvíjať svoj hlas, je dôležité, aby pracoval aj na svojom tele – aby bolo poslucháčove telo aktívne a funkčné. Okrem toho sa psyché herca a jeho telo priamo ovplyvňujú. Kombinácia vzájomnej vyváženej spolupráce je základom predprípravy, ktorú si potrebuje poslucháč osvojiť pre svoj funkčný rozvoj. Staré známe grécke príslovie hovorí, že „v zdravom tele je zdravý duch“. Pohyb a to ako sa cítíme spolu neodlúčiteľne súvisí. Pri pohybe sa nám na jednej strane z tela vyplavujú látky (hormóny) zvané endorfíny, ktoré nám navodzujú pocit šťastia. Na druhej strane je pravidelný pohyb kľúčom k úspechu na základe toho, že aj náš celý systém začne pracovať omnoho aktívnejšie a efektívnejšie. A potom sa aj človek, ktorého cieľom je na sebe pracovať,

cíti lepšie a v prvom rade je lepšie pripravený na tvorivý proces. Pohyb rozvíja všetky funkcie tela a práve kvôli tomu je potrebné mať ho dostatok. Dostatkom aktívneho pohybu je potrebné disponovať kvôli správne mu rozvoju všetkých funkcií tela, ktoré ovplyvňujú správnu fonáciu a celkovú funkciu hlasu. Myslím si, že na školách je všeobecne málo pohybu a preto by mal poslucháč na sebe naplno pracovať aj mimo vyučovacieho procesu. Je nedostatočné ak si poslucháč myslí, že mu na fyzickom aparáte stačí pracovať len v rámci vyučovacieho procesu. Niekoľko hodín výučby techník do týždňa (pričom sa na hodinách pedagógovia venujú viac – menej výlučne výučbe techník a cvičení) mu nepostačí pre jeho plnohodnotný, kvalitný rozvoj. Musí na sebe pracovať neustále aj vo svojom voľnom čase. V rámci udržiavania sa v dobrej fyzickej forme je dobré ísť si zabehať, posilňovať svalstvo alebo ísť na jógu. Jóga je sama o sebe spojená s rozvojom zdravia človeka a tiež s jeho zdravým životným štýlom. Podľa Mihulovej a Svobody „jóga predstavuje jeden z nejdokonalejších systémů pro udržení dobrého zdraví a zároveň tuto oblast svým zaměřením přesahuje.“¹²

Hovoríme o tom kvôli tomu, že pravidelná pohybová aktivita rozvíja všetky funkcie tela – hlas nevynímajúc. Takisto napríklad dych, ktorý je potrebný pre našu interpretáciu. Koľkokrát sa stane, že poslucháč nestačí s dychom. Je to výsledok toho, že nevykonáva pravidelne cvičenia a nemá pravidelný pohyb. Ak nestačí s dychom, nemôže kvalitne vykonávať cvičenia, ktoré mu pedagóg zadá alebo čo je ešte horšie, v praxi svoj umelecký výkon.

Nina Mueller (absolventka štúdia herectva na Akadémii umení, odborníčka hlasovej výchovy a profesionálna osobná trénerka) hovorí, že najlepšie je pre činoherca vykonávať pravidelne tri druhy pohybu (3x týždenne, 30 minút). Všetky tri frakcie sú pre herecký rozvoj veľmi dôležité.

1. Kontrakcia svalov – posilňovanie svalstva, funkčný tréning
2. Pohyb, ktorý otvára telo – jóga, pilates (naťahovanie, práca s dychom)
3. Kardio – vaskulárny pohyb – beh, prúdenie krvi, srdce

Nutnou potrebou poslucháča herectva je uvedomiť si, že práca na svojom tele ho môže pozitívne ovplyvniť v jeho práci, v jeho povolání. Pružné, aktívne telo ponúka slobodnejší a uvoľnenejší priestor pre tvorbu. Opäť vytvára pôdu pre vlastný rozvoj.

12 MIHULOVÁ M, SVOBODA M. *Skrytá pravda za jógou*, Praha : Santal , 2013, s. 39.

Pri tvorbe hlasu sa podieľajú svaly, ktoré sa podieľajú aj na dýchaní a tieto isté svaly sa podieľajú aj na fyziologicky správnom držaní tela. Ak sú skrz denné zlozvyky, priveľa sedenia a podobne tieto svaly ochabnuté alebo inaktívne, prípadne v kŕči, tak môžeme tlačiť na hlasový aparát koľko chceme, nič sa tam nepohne. A ak sa pohne, narazí to na ďalšiu prekážku cestou von. Poslucháč herectva by sa preto mal snažiť o neustále nachádzanie prirodzeného stavu svojho psycho-fyzického aparátu, o jeho uvoľňovanie: „Musím porušiť prísnu systematickosť a teoretickú postupnosť našej osnovy a najprv vás oboznámiť s dôležitým úsekom hercovej práce, a tým je uvoľnenie svalstva. Pre tvorivý proces je hádam najväčším zlom kľč, kľčovité zvieranie tela. Ak zachváti hlasový orgán, herec začne sipieť, chripieť a niekedy celkom prestane hovoriť. Ak dostane kľče do nôh, začne chodiť ako paralyzovaný, ak kľč postihne ruky, stuhnú mu a zmenia sa na palice, ktoré sa dvíhajú ako železničné závory. Taký istý kľč môže postihnúť aj chrbticu, šiju a ramená. Najväčším nešťastím je, ak zachváti tvár a skrívá ju. (...) Kým pristúpíte k tvorivej práci, musíte si dať do poriadku svalstvo, aby nehatilo slobodnú aktivitu. (...) Stála kontrola a boj proti kľčovitosti musí byť pre herca na javisku normálnym stavom. Musíme sa k nemu dopracúvať dlhým a systematickým cvičením, a to nielen na vyučovaní, ale aj v reálnom živote, keď si líhame, keď vstávame, prechádzame sa, odpočívame, slovom, v každom momente svojho bytia. Svalový kontrolór sa musí stať súčasťou našej prirodzenosti, naším druhým ja. Ak budeme pracovať na svalovom uvoľnení len v istých hodinách, nedosiahneme želaný výsledok, pretože nezískame návyk, podvedomú mechanickú činnosť.“¹³

Zaujímavú štúdiu k danej téme prináša Thomas Myers, ktorý vypracoval koncept *Anatomy Trains* inšpirovaný americkou biochemičkou Dr. Idou Rolf, PhD, ktorá študovala fasciálne tkanivá a ich vzťah k štruktúre tela. Základom metódy je zasahovanie do štruktúry tela pomocou efektívneho uvoľnenia a naťahovania fasciálneho tkaniva. Metóda integrácie po nej nesie aj názov – Rolfing alebo Rolfterapia. Cieľom tejto integrácie podľa I. Rolfovej je štrukturálna integrácia tela (ladnosť, ľahkosť, vyváženosť, organizmus bez bolesti, stuhnutosti, napätia) – vyrovnanosť tela ako takého samého so sebou a so zemským gravitačným poľom. Táto metóda sa začala využívať v 70 rokoch minulého storočia a presahy má až dodnes. Thomas Myers bol pri návšteve kurzu I. Rolf natoľko očarený, že sa od toho momentu funkčnému tréningu profesionálne venuje: „I da chose my friend as a model to work on. He was one of these people, who looks normal when you look at them

13 STANISLAVSKIJ, K.S. *O hercovej práci*, Bratislava : Tália press, 1997, s. 40 – 41.

from the front, but when you look at them from the side, you can hardly see him because his chest was collapsed so badly, his breast bone was nearly on his back. In 45 minutes, Ida Rolf took a hold of his ribcage and changed its shape so that he was visibly deeper from front to back. His voice changed. Even his emotional affect changed. He became a deeper person. I was so impressed at the level of change that this woman could generate in a short time that I thought, “Hmm, I really want to do this.”¹⁴

Anatomy trains sa zaoberá svalovými reťazcami v ľudskom tele a priamymi súvislosťami medzi nimi a funkčnosťou dychového aparátu. Takisto sa zapodieva štúdiom fascie (spojové tkanivo, ktoré má každý človek a obklopuje každý orgán v tele, každé jedno svalové vlákno, šľachy a podobne), ktoré vytvára v našom organizme pevnú (a pružnú) fasciálnu sieť, ktorá spája všetky časti do jedného celku a drží organizmus pohromade a podopiera ho. Tonus fasciálneho tkaniva je dôležitý pre pohybovú sústavu, ale taktiež aj pre všetky orgánové sústavy – ovplyvňuje fyzickú, ale aj psychickú úroveň človeka. Spojové tkanivo je správne štruktúrované, keď sa človek pravidelne hýbe, stará sa o seba a rovnomerne telo zaťažuje (napríklad tanečníci). Naopak, keď človek nemá dostatok pohybu, nestará sa o seba, nevykonáva strečing, vykonáva veci jednostranne, vykonáva stereotypné pohyby alebo stereotypné pózy, neposilňuje telo a podobne, spojové tkanivo sa zlepí a jeho štruktúra sa mení na chaotickú štruktúru, ochabne. Svalová ochabnosť má priamy vplyv na schopnosť herca plnohodnotne využívať svoj hlas. Metóda Anatomy trains hovorí, že je potrebné uvoľniť svalstvo od prebytočného napätia a napraviť (uvoľniť) fasciálnu sieť tak, aby neobmedzovala pohyb a kvalitu práce svalov alebo kĺbov. Táto metóda úzko súvisí aj s úrovňou správneho držania tela – od miery napnutia fasciálneho tkaniva (sietí) závisí ako vzpriamene bude človek stáť. Okrem toho fasciálna sieť priamo súvisí s procesom dýchania a s procesom tvorby hlasu. Ovplyvňuje všetky svaly, ktoré sa podieľajú na tvorbe hlasu (bránica, hlasivky, všetky priečne pruhované svaly). Pokiaľ má herec v tele mechanickú blokádu, tak to pozdĺž celého reťazca nemôže fungovať. Preto je pre herca nesmierne dôležitá

14 Dostupné na internete: <https://www.yogauonline.com/yogau-wellness-blog/century-body-fascia-yoga-and-medicine-future>. [Ida si vybrala ako model, na ktorom bude pracovať môjho priateľa. Bol to jeden z tých ľudí, ktorý vyzerá normálne, keď sa na nich pozeráte spredu, ale keď sa na neho pozriete z bočnej strany, sotva ho vidíte, pretože jeho hrud' je tak zborená, že jeho prsná kosť je skoro na jeho chrbte. Počas 45 minút Ida Rolf chytila môjho priateľa za hrudník a zmenila jeho tvar tak, že bol viditeľne hlbší smerom spredu dozadu. Jeho hlas sa zmenil. Aj jeho emocionálny prejav sa zmenil. Stal sa hlbšou osobou. Bol som tak ohromený úrovňou zmien, ktoré táto žena vykonala v tak krátkom čase, že som si pomyslel, “Hmm, toto naozaj chcem robiť.”] Preklad VS.

celková, celistvá starostlivosť o telo. Svalových reťazcov je v tele 7 veľkých a 4 menšie reťazce horných končatín.

Pri tomto reťazci je jasne vidieť prítomnú aj bránicu. Ak má herec problém v nejakej časti tejto spleti svalov – môže ísť o ochabnutosť, prípadne nerovnováhu alebo zlepené svalové vlákna, nastáva funkčný problém.



Fasciálny tréning nie je náročným cvičením, ktoré musí poslucháč vykonávať pod dozorom profesionála. Fasciálny tréning môžeme popísať ako základné, jednoduché techniky, ktoré sa každý herec dokáže naučiť a osvojiť si ich. Keď vzniknú fasciálne uzly, vzniká nedostatočná a neúplná funkčnosť organizmu (na určitých miestach svalstvo ochabuje, sťahuje sa). Každý má fasciálne blokády na iných miestach v závislosti od toho ako funguje a ako sa pohybuje, ako je vystresovaný, aké má predispozície. Ale každý herec viac alebo menej fasciálny tréning potrebuje.

Typické miesta, ktoré sú väčšinou zablokované (a majú vždy súvis s držaním tela, s celkovou pohyblivosťou, s tým ako používame telo, s tým ako dýchame a majú priamu náväznosť na hlas) sú lýtka, nohy, chodidlá (najväčšie napätie je v spodnej časti chodidiel), stehná (predná strana stehien), potom je to sval iliopsoas, sedacie svaly a hlboké sedacie svaly – piriformis, svaly chrbta (predovšetkým v strede chrbta a medzi lopatkami), prsné svalstvo. Všetky tieto svaly majú priamy vplyv na držanie tela. Môžeme predpokladať, že ak nastane funkčný problém v niektorej z týchto častí nášho tela, ovplyvní to držanie tela, následne dýchanie (stráca sa elasticita bránice) a tým pádom celkový hlasový prejav. Jednotlivé svaly nemôžeme vnímať samostatne – ovplyvňujú celý rad ďalších procesov v celom tele. Pokiaľ tieto svaly nebudú najprv uvoľnené napríklad prostredníctvom masáže, manuálnej terapie alebo sebaterapie, jednotlivé svaly nedokážeme poriadne ani strečovať a to má zase za následok, že nedokážeme pokrivené držanie tela ani upraviť. Ak má herec zablokované svalstvo, príkazy ako „Vystri sa!“ alebo „Vypni hrud!“ budú zbytočné. Nedokáže sa vystrieť, pretože má zablokované svalstvo. Samozrejme, aj tento spôsob pohybu (zhrbenie sa) môže činohrec využívať pri tvorbe dramatickej postavy. Ak sa zhrbí na 2 hodiny na predstavení alebo 3 hodiny na hereckej skúške, je to v poriadku. Následne ale musí byť schopný vystrieť sa a práve toto nazývame plasticitou. Herec dokáže byť aj zhrbený aj vystretý a využíva to vo

svoj prospech. Ďalšie napätia sa nachádzajú aj vo svalstve šije, vo svalstve okolo čeľustného kĺbu a takisto aj v spánkoch. Tieto napäté miesta sa dajú veľmi ľahko spracovať pomocou jednoduchých nástrojov, ktoré si herec kúpi raz za život a zostanú mu na celý život.

1. lakrossová loptička (punktuálne dokáže uvoľniť sedacie svalstvo, tiež chodidlá, prsné svaly, svalstvo okolo lopatiek, šiju, čeľustný kĺb)
2. masážna rolka (rolka na uvoľnenie fascií, black roll)

Čeľustný kĺb napríklad súvisí s tým ako je herec schopný uvoľniť sánku a ako dokáže pracovať s jazykom, ako dokáže svoj spevácky prejav takpovediac nazývnuť. Pokiaľ má na týchto miestach veľa napätia (a to pocíti, keď zatlačí prstom na sval a keď pri kĺbe pocíti bolesť, má tam napätie), má tam uzly, ktoré sa dajú pomocou spomínaných nástrojov rozpustiť. Využívajú sa jednoducho – herec si napríklad na lakrossovú loptičku ľahne (konkrétne na to miesto, na sval, kde pociťuje bolesť, zostane na tom mieste 1 minútu, 2 minúty, kým nepocíti zmenu. Nepotrebuje na to profesionálov alebo odborné a drahé kurzy. Referenčným bodom je len hercov vlastný pocit – pri prvom cvičení pocíti zmenu a bude vedieť ako má danú techniku vykonávať. Táto technika sa využíva na uvoľnenie uzlov, zlepeného tkaniva. K tomu by mal činoherec ďalej vykonávať strečing a mierny svalový tréning. Neznamená to, že musí herec chodiť do fitnesscentra, pracovať na svojom tele môže aj doma. Dôležité je, aby dokázal používať telo, napnúť svaly, dokázal ťahať, tlačiť a sám seba držať. Daná metóda nám ukazuje možnosť, akou môžeme na sebe pracovať tak, aby sme sa dostali do požadovanej kondície. Opäť sa nesnažíme ukázať všeobecne platný recept na rozvoj, avšak Anatomy trains je pre činoherca zaujímavou alternatívou. Pohyb je to, cez čo by mal činoherec pracovať. Ak je v napätí, je potrebné si to uvedomiť, pretože pocit napätia sa ťahá celou našou sústavou. Telo je komplexne poprepájané, pracuje v sústave svalov a jedna časť ovplyvňuje druhú. Preto ak herec pociťuje napätie v tele, automaticky sa to prepojí s dychom, dych s hlasom a hlas s hereckým prejavom. Herci sa musia starať o svoje telo, musia ho udržiavať v dostatočnej kondícii. Neznamená to, že musia dvíhať veľké váhy, byť kulturistami alebo atlétmi. Musia sa starať o svoje telo takým spôsobom, aby bolo plastické – aby mali dostatočnú ohybnosť v kĺboch, aby mali plastické svalstvo, aby mali určitú silu v brušnom svalstve tiež v trupe a v chrbtici. Aby mali silu v strede tela – v „core“. Každý herec by mal mať v tomto strede tela určitú silu. Opäť prízvukujeme, že to neznamená, zvládnutie veľkého množstva cvikov za minimálny čas. Ale dostatočnou silou (ktorou herec dokáže kontrolovať napätie v bruchu, v chrbte). Musíme si uvedomiť, že väčšina z nás

niekoľko hodín dňa sedí a takisto niekoľko hodín spí v tej istej polohe (svalstvo si to zapamätá) - nevyhneme sa tomu, ale musíme si uvedomiť, že v hereckej profesii sa o telo treba starať. Potrebná je neustála práca, neustále uvoľňovanie, posilňovanie, nat'ahovanie, ktoré prispieva k celkovému otvoreniu sa. Nemôžeme hovoriť o tele samostatne a oddelene od ostatných zložiek. Je dokázané, že vplyv nášho tela a našej psychiky sa prepája a ovplyvňuje. Stav jedného sa okamžite odrazí na stave druhého. Odborne sa vplyv telesného stavu na našu psychiku označuje ako somatopsychika. A naopak, vplyv psychiky na náš telesný stav sa označuje ako psychosomatika.

Pod pojmom rozvoj fyzických zručností poslucháča nemyslíme len pravidelnú fyzickú aktivitu (aj keď tej budeme venovať značnú časť kapitoly). Opäť máme na mysli celostný prístup. Telo poslucháča ovplyvňuje jeho celková životospráva a životný štýl. Dostatok/nedostatok spánku, to ako spíme, zdravá strava, morálne a etické zásady (alkohol, drogy, vzťahy, ...), držanie tela, spôsob nášho sedenia, naše princípy a zásady. Všetky vymenované elementy sa pozitívne alebo negatívne prenášajú do hercovho povolania.

Prečo hovoríme o fyzickej aktivite, pravidelnom pohybe či o životnom štýle? Pretože ako je známe, hlas je predĺžením tela. A podľa toho, na akej úrovni sa budeme starať o naše telo (a samozrejme aj myseľ), na takej úrovni bude náš hlas schopný fungovať. S určitosťou môžeme povedať, že náš vokálny prejav, dych a aj držanie tela sa zlepšia aj vďaka pravidelnému pohybu. Aj v tomto prípade platí pravidlo Charlesa Duhigga - stačí zmeniť jednu vec, ktorú začne poslucháč robiť poriadne a ostatné zmeny sa dostavia.

Dokonalým príkladom môže byť pre nás malé dieťa. Všimnime si nakoľko je aktívne, ako prirodzene dýcha, nemá stres, je mobilné, prirodzene sa pohybuje a krásne mu rezonuje hlas. Môže za to, pravidelný pohyb, pravidelná dostatočne výživná strava, ničím nezaťažaná myseľ, žiadny stres (pokiaľ mu ho nevytvorí rodina), nemá bloky, žiadne zábrany, je prirodzené. Životný štýl ľudí od obdobia puberty sa viditeľne mení. Často sedia, sú málo aktívny, vykonávajú málo pohybu, ich svalstvo ochabuje, stáva sa až atrofickým a telo „hrdzavie“. K tomu prispieva nesprávne nastavené myslenie, neustále premýšľanie, prílišná snaha, opäť životnou cestou vytvorené bloky a zábrany, pocit nespokojnosti, strach a v niektorých prípadoch následné nedostatočne úspešné vykonávanie svojho povolania.

Myslíme si, že na školách absentuje povedomie o danej problematike. Kladú sa veľké nároky (čo je v poriadku), ale menej pozornosti sa venuje žiakovi ako individualite. Z vlastnej skúsenosti môžem povedať, že pri štúdiu má poslucháč v mnohých prípadoch neustále pocit,

že musí v čo najkratšom čase zvládnuť všetky cvičenia, techniky, prijíma príkazy, inštrukcie a nariadenia a porovnáva sa so spolužiakmi. Pritom je naozaj nutné poslucháčom vysvetliť, že má každý svoju cestu, na ktorej musí pravidelne a aktívne pracovať (v danom momente), ale je v poriadku ak mu to bude trvať dlhšie alebo kratšie ako jeho spolužiakovi.

Zlé držanie tela

Pri návštevách vyučovacích hodín na Akadémii umení a takisto pri sledovaní žiakov na konzervatóriu sme si všimli, že viacero poslucháčov herectva má zlé držanie tela – plecيا predsunuté dopredu, hlava vychýlená dopredu, vykrivená chrbtica doľava alebo doprava – skoliotická chrbtica, predsunutá panva, nedostatočne vzpriamená chrbtica, príliš prepnuté kolená a podobne. Najčastejšou príčinou je buď narušená rovnováha svalov (dysbalancia), nesprávne postavenie chrbtice a panvy alebo tiež nesprávna vedomosť o správnom držaní tela. Svalová nerovnováha vzniká kvôli tomu, že posturálne svaly (zaisťujú vzpriamenosť a stabilnú polohu tela) strácajú pružnosť, skracujú sa a naopak fázické svaly (starajú sa o pohyb a jemnú koordináciu) pri nečinnosti ochabujú. Svaly je preto potrebné posilňovať, naťahovať, precvičovať – je potrebné mať dostatok pohybovej aktivity. Hovoríme o tom kvôli tomu, že správne držanie tela je pre hereckú prácu nesmierne potrebné. Ovplyvňuje činnosť mnohých vnútorných orgánov, psychiku a v prvom rade je potrebné pre správne dýchanie a takisto fonáciu. Pokiaľ má poslucháč zlé držanie tela, nedokáže sa poriadne nadýchnuť a vydýchnuť, jeho bránica je stlačená a nemá elasticitu. To znamená, že jeho hlas nemá priestor na to, aby mohol znieť prirodzene, čisto a uvoľnene. Zlé držanie tela spôsobuje aj rôzne zablokovania napríklad krčnej chrbtice, ramien a následnú bolesť. Stretla som sa s príkladom, kedy hlas mojej žiačky (so zlým držaním tela – hlava vpredu, plecيا spadnuté, chrbát guľatý) znel neustále unavene a taktiež v nedostatočnej intenzite. Hlasovú techniku mala v poriadku, avšak neustále sa sťažovala na bolesť v krčnej chrbtici. Poslala som ju za fyzioterapeutom, ktorý jej vysvetlil, že si zlým držaním tela a nedostatočnou fyzickou aktivitou zablokovala krčnú chrbticu a stuhnutie svalov, ktoré jej spôsobujú fyzickú bolesť.

Prostredníctvom dlhodobých cvičení jej chrbticu odblokoval a na hodinách jej hlas znel opäť voľnejšie a bez pocitu únavy. Po konzultácii s odborným fyzioterapeutom môžeme uviesť, že zlé držanie tela má priamy vplyv na činnosť hlasiviek. Zlé držanie tela poslucháči nadobudnú prirodzene vo svojom bežnom živote. Stačí, že dlhší čas sedia, ich plecيا aj hlava

sa posúvajú automaticky dopredu. Zlé držanie tela takisto ovplyvňujú súčasné technológie – mobily, počítače, tablety a podobne. Ľudia trávajú minimálne 2 až 4 hodiny denne používaním týchto technológií. Znamená to, že 2 až 4 hodiny každý deň majú krk ohnutý smerom dole. Štúdie dokázali, že vplyvom gravitácie ľudská hlava (pri 60 stupňovom uhle – sledovaním správ na telefónoch, tabletoch, pri trávení množstva času pri notebookoch), ktorá v neutrálnom stave váži okolo 5kg mení svoju váhu približne na 30 kg.

Každodenné neprirodzené zakrivenie krčnej chrbtice ju preťažuje a samozrejme negatívne ovplyvňuje aj ďalšie procesy. Držanie tela aké má netrénovaný poslucháč herectva väčšinu času je neprirodzené. Fyzioterapeuti hovoria, že svalstvo šije človek využíva na dýchanie oveľa viac ako je od prírody dané. Svaly šije by sa mali na dýchaní podieľať z 20% - svojou silou a svojim výkonom a ten zvyšok by malo vykonávať svalstvo bránice, panvového dna, medzirebrové svaly (svalstvá ktoré sú k nim pripojené) a svalstvo chrbta. Ale tým, že má človek napríklad svalstvo chrbta ochabnuté, nedostatočne fungujúce, pľúca sú v zohnutom stave (zhrbením sú stlačené), bránica je stlačená, dýchanie nefunguje optimálne a svalstvo šije namiesto 20% musí vykonávať 100%. Takže aj keď poslucháč nie je napríklad pod vplyvom psychického stresu, takýto spôsob držania tela je obrovský stres pre jednotlivé svaly (lebo musia vykonávať viac než na čo boli predurčené od prírody). Najprv tie svaly musí študent uvoľniť, ponaučovať a následne posilniť tie svaly, ktoré sú určené na takú funkciu, na ktorú boli od prírody predurčené. Jednotlivé svaly (svalstvo chrbta, trupu a podobne) musí dostať do formy. Opäť nehovoríme o tom, že každý poslucháč herectva musí chodiť dennodenne do fitnesscentra, ale bolo by optimálne, aby sa herci o seba starali takým spôsobom, že by dokázali kráčať prirodzene vzpriamene, so správnym držaním tela. Taktiež je dokázané, že správne držanie tela prispieva k zvýšeniu hladiny hormónov v tele ako sú napríklad serotonín a testosterón, ktoré ovplyvňujú dobrú náladu, pozitívne myslenie a správny životný prístup a takisto znižuje hladinu kortizolu (hormón stresového napätia v tele). Je dokázané, že stačí 30 minút pasívneho sedenia a poslucháčove svaly sa automaticky vypínajú. Práve preto je pre herca nesmierne potrebný dostatok fyzickej aktivity. Nutnosťou je neustále posilňovanie chrbtice a panvového dna (trup musí byť takisto neustále aktívny). Pohybová aktivita by sa mala stať samozrejmosťou súčasťou každodenného hereckého života.

Záver

Vokálne dispozície činoherca ovplyvňuje množstvo faktorov, na ktoré sa musí každý poslucháč herectva zamerať, ak má za cieľ dosiahnuť v rámci svojho povolania čo najvyššiu možnú úroveň. Ak hovoríme o funkčnom rozvoji hlasu, musíme sa na danú problematiku pozrieť z hľadiska holistického prístupu. Ľudský hlas je komplexný fenomén. Jednotlivé oblasti ľudského organizmu, ktoré majú vplyv na hlasový aparát sa navzájom ovplyvňujú a nemôžeme ich vnímať ako oddelené časti – sú prepojené. Práve preto rozvoj vokálnych dispozícií činoherca vnímame na základe celostnosti. Dostatočná alebo nedostatočná funkčnosť hlasového aparátu a takisto aj jeho kvalitatívna úroveň je priamo ovplyvňovaná študentovou psycho-fyzickou kondíciou. Sloboda hlasu je vo vzájomnom kontakte so slobodou mysle a tela. Psychická aj fyzická kondícia študenta herectva priaznivo alebo nepriaznivo pôsobí na jeho schopnosť rozvíjať sa a takisto na samotnú schopnosť umeleckej tvorby. Štúdiá analyzuje konkrétne prípady defektov, blokov, zábran či krčív jednotlivých poslucháčov umeleckých škôl, s ktorými sa pedagógovia najčastejšie stretávajú. Explikuje a približuje možnosti odstránenia zábran, ktoré sú potrebné na dopracovanie sa k čistému, kultivovanému a slobodne znejúcemu hlasu. Hlas je predĺžením tela. Ľudský hlas si vyžaduje koordináciu niekoľkých desiatok svalov v našom organizme. Platí tá istá zásada, ako pri všetkých svaloch ľudského tela - čím dlhšie sa nepoužívajú, tým sú lenivejšie a slabšie. Ochabnutosť svalstva, zlepenie fascií, ktoré majú ľudský organizmus držať vo funkčnom celku, nedostatočná elasticita svalstva aj nesprávne držanie tela majú za následok nedostatočnú funkčnosť celého psycho – fyzického aparátu. Dôležitosť a nutnosť pravidelnej pohybovej aktivity je v práci popísaná ako neoddeliteľná súčasť hercovho rozvoja a takisto aj hercovej prípravy na umeleckú tvorbu. Na základe uvedeného môžeme povedať, že psycho-fyzická kondícia činoherca je základnou prípravou pre jeho funkčný rozvoj hlasu.

Autorka je doktorandkou na Fakulte dramatických umení Akadémie umení v Banskej Bystrici, školiteľ doc. Mgr. art. Dušan Jarjabek.

FUNCTIONAL DEVELOPMENT OF VOICE

The study deals with the development of the vocal dispositions of a drama player. Since each actor / actor adept must be seen as an individual with individual abilities and circumstances, the study does not intend to describe one particular method or one particular method or technique of developing vocal dispositions for each drama actor. The aim of the study is to describe the various possibilities of functional development, by which the actors can develop their vocal potential and thus reach the highest possible level of their artistic expression. The study analyzes the psycho - physical condition of the dramatic actor, whose level directly influences the individual components of the voice expression. It is precisely because of the mutual influences of the individual components that the author chose a holistic (holistic) approach in her research. Based on her own experience in pedagogical activities, the author brings an insight into specific cases of the students she has encountered in the given issue.

BIBLIOGRAFIA

BARBA, Eugenio - SAVARESE, Nicola. *Slovník divadelnej antropológie*. Bratislava: Divadelný ústav, 2000. 285 s. ISBN: 807-10-6369X.

ČERTÍKOVÁ, Helena. *Hlasová technika v bábkoherckej praxi*. Bratislava: VŠMU, 1991. 54 s. ISBN: 978-80-85182-59-0

DONNELLAN, Declan. *Herec a jeho cíl*. Bratislava: Brkola, 2007. 248 s. ISBN: 978-80-90384-21-7

GODIN, Imrich - PALOVČÍK, Michal. *Hlasová výchova*. Bratislava: Slovenské vydavateľstvo krásnej literatúry, 1958. 158s. ISBN: neznáme

GROTOWSKI, Jerzy. *Divadlo a rituál*. Bratislava: Kalligram, 1999. 208s. ISBN: 80 – 7149 – 276 – 0

JARJABEK, Dušan. *Spevohra novej scény*. Bratislava: Ars centrum umelecká agentúra, 2014. 144s. ISBN: 978-80-971918-0-1

KOČÍ, Přemysl. *Základy pěvecké techniky*. Praha – Bratislava: Editio Supraphon, 1970. 94s. ISBN: neznáme

LACINA, Oldřich. *Problémy zpěvného hlasu*. Praha: Panton, 1977. 147s. ISBN: neznáme

MIHULOVÁ, Marie - SVOBODA, Milan. *Skrytá pravda za jógou*. Praha: Santal, 2013. 160s. ISBN: 978-80-85965-93-3

MISTRÍK, Miloš. *Herecké techniky 20. Storočia*. Bratislava: Slovenská akadémia vied, 2003. 305 s. ISBN: 80-224-0779-8

- PAVIS, Patrice. *Divadelný slovník*. Bratislava: Divadelný ústav, Bratislava, 2004. 542s. ISBN:80-88987-24-5.
- SMUTNÁ-VLKOVÁ, Mária. *Metodika spevu a prehľad literatúry spevu*. Bratislava: Ústredná knižnica VŠMU,1981. 121 s. ISBN: neznáme
- STANISLAVSKIJ, Konstantin, Sergejevič. *O hercovej práci*. Bratislava: Tália – press, 1997. 276 s. ISBN: 80 – 85455-47-1
- STANISLAVSKIJ, Konstantin, Sergejevič. *Môj život v umení*. Bratislava: Slovenské vydavateľstvo krásnej literatúry, 1954. 580 s. ISBN: neznáme
- ŠPÁNIKOVÁ, Barbora. *Technika hlasu I*. Banská Bystrica: Akadémia umení v Banskej Bystrici, Fakulta dramatických umení, 2018. 74s. ISBN: 978-80-89555-91-8
- THOMMES, Frank. *Uvoľňovanie fascií*. Praha: Poznání, 2016. 188s. ISBN: 978-80-8741-9496
- TUGENDLIEB, František. *Hlasová výchova zpěváků populární hudby*. Praha: Hudobní agentura Pepa, 2002. 54s. ISBN: 80-238-8292-9
- VAŠEK, Rudolf. *Kultivovaný zpěv*. Praha: Panton, 1977. 142s. ISBN: neznáme
- VAŠKOVIČ, Ladislav. *Spracovanie signálov vo frekvenčnej oblasti ľudskej reči (Diplomová práca)*. Bratislava: STUBA, 2011, 51 s. ISBN: neznáme
- VOSTRÝ, Jaroslav. *O hercích a herectví*. Praha: ACHÁT, 1998. 274 s. ISBN: 80 – 902221-7-x
- ZÁBORSKÁ, Alexandra. *Technika reči*. Banská Bystrica: Akadémia umení v Banskej Bystrici, Fakulta dramatických umení, 2010. 87s. ISBN: 978-80-89078-66-0
- MYERS, Tom. The Century of the body - Fascia, yoga and the medicine of the future. [online]. [cit. 04. 04. 2019]. Dostupné na internete: <https://www.yogauonline.com/yogau-wellness-blog/century-body-fascia-yoga-and-medicine-future>.
- RABE, Valker. Pulmonale Rehabilitation. [online]. [cit. 21. 03. 2019]. Dostupné na internete na: <http://physio-logisch-atmen.de/index.php/pulmonary-rehab?fbclid=IwAR2hiPduqM4OBUXoDm4RGwsIurR34cfsBZnWN9DleGDEX219YfbnhvLR1bk>

Kontakt:

Veronika Slamková

Akadémia umení v Banskej Bystrici, fakulta dramatických umení

Horná ul. 95

974 01 Banská Bystrica

e-mail: veronika.cepeova@gmail.com

PRAVIDELNÁ A PROJEKTOVÁ DRAMATURGIA

Mgr. art. Sandra Polovková

Fakulta dramatických umení Akadémie umení v Banskej Bystrici

Abstrakt: Predložená štúdia sa zaoberá pravidelnou a projektovou dramaturgiou pred a po roku 1989. Venuje sa dramaturgii v líniiach profesionalizácie slovenského divadla s ohľadom na české divadlo, ktoré v počiatkoch formovania výrazne ovplyvňovalo slovenské divadlo. Charakterizuje pojem a obsah termínu dramaturgia divadla. Ten sa viaže k určitému typu divadla, najmä k činohre a repertoárovej prevádzke. Slovenské divadlo bolo počas svojho kreovania výrazne ovplyvnené politickými režimami.

Kľúčové slová: dramaturgia, nežná revolúcia, fašizmus, komunizmus, cenzúra, repertoár, projekt, experiment

Úvod

Pojem pravidelná a projektová, respektíve nepravidelná dramaturgia, nie sú v slovenskej teatrologickej terminológii zaužívanými pojmami. V štúdiu sa venujem dramaturgii v líniiach profesionalizácie slovenského divadla s ohľadom na české divadlo, ktoré v počiatkoch formovania výrazne ovplyvňovalo slovenské divadlo. Pojem a obsah termínu dramaturgia divadla sa viaže k určitému typu divadla, najmä k činohre a repertoárovej prevádzke.

Profesionálne divadlo na Slovensku vznikalo, rovnako ako v strednej Európe, na základe osvietenských ideí, ale s oneskorením. Súviselo to s politickými okolnosťami národného obrodzenia slovenskej spoločnosti. Idea národnej kultúry ako identifikačného znaku národnej svojbytnosti, ktorá vytvára nárok na ustanovenie národného štátu, bola súčasťou osvietenských myšlienok a predstáv. Romantizmus ju ešte viac umocnil. Pri formovaní národnej kultúry malo divadlo zohrať zásadnú rolu. Táto zamýšľaná, spoločenská funkcia prevyšovala funkciu zábavnú. Preto sa v prevádzke meštianskeho divadla začínajú formulovať estetické predstavy o tom, ako má dráma schopná naplniť túto svoju funkciu, vyzerať. Vzniká súbor pravidiel.

Postupne sa nastavovala repertoárová dramaturgia s ohľadom na podporu mladých národov a štátov. Jadro osvietenskej idey je súbor pravidiel. Medzi ne patrí aj to, ako má byť napísaný dramatický text, ako má byť inscenovaný a najmä, ako má fungovať divadelná

inštitúcia, akú rolu má zohrávať v spoločnosti. Preto používam aj slovné spojenie pravidelná dramaturgia.

Pri tvorbe dramaturgie sa rodiace slovenské divadlo zameralo na hľadanie domácich autorov, vytvorenie puta s divákmi, skultúrnenie života, ktorý bol výraznejšie agrárnym, než mestským.

Slovenské divadlo bolo počas svojho kreovania výrazne ovplyvnené politickými režimami. Už jeho samotné založenie obsahovalo politický akcent. Nebolo však výnimkou, podobne na tom bola väčšina najmä stredoeurópskych scén. Prvá svetová vojna skončila rozpadom monarchistických ríš a vznikom osvietenstvom a romantizmom projektovaných národných štátov. V 20. a 30. rokoch vo väčšine z nich (výnimkou bolo do roku 1938 Československo) demokracia nenašla uplatnenie. Pre kultúru a divadlo to znamenalo zmenu spoločenskej funkcie. Zo subverzívnej sa stala štátotvorná a reprezentatívna. Problémy s obmedzovaním demokracie sa nemohli v divadelnej dramaturgii neprejavovať.

Výsledkom 2. svetovej vojny bolo rozdelenie Európy do dvoch sfér vplyvu. Medzi nimi vzápätí vypukla takzvaná studená vojna. Obnovené Československo sa ocitlo v sovietskej sfére vplyvu. V ňom bol v roku 1948 ustanovený totalitný režim. Ten sa snažil svoju kultúrnu (teda aj divadelnú) politiku praktizovať podľa sovietskeho vzoru, a to často v rozpore so stredoeurópskymi národnými tradíciami a potrebami.

Ku skutočnej profesionalizácii (a zrodu slovenskej dramaturgie) dochádza v 2. polovici 30. rokov, počas Slovenského štátu (neskôr Slovenská republika), kedy sa formovala prvá profesionálne pripravená generácia slovenských divadelných tvorcov. Tá sa však čiastočne skompromitovala počas fašistickej totality a čiastočne bola ostrakizovaná nastupujúcou komunistickou totalitou. Až na prelome 50. a 60. rokov zaznamenávame výrazný nástup ďalšej profesionálne pripravenej divadelnej generácie. Ide o obdobie 60. rokov 20. storočia, počas ktorého bolo poznateľné uvoľnenie diktatúry. Súčasne vo svete bolo silné hnutie hippies, ktoré odmietalo spoločenské konvencie, apelovalo proti vojne a násiliu. Mladí umelci a umelkyne, ovplyvnení zahraničnými produkciami, v období 60. rokov aj samotní študenti Vysokej školy múzických umení, veľa cestovali, mali možnosť stretávať sa so západným svetom, komunikovať o umení, či už z prostredia divadla, ale výrazne aj z filmovej a výtvarnej oblasti, túžili, čo aj napĺňali, po zmene tvorby a odpútaní sa od socialistického realizmu. V tomto období, čo pokračovalo aj po vstupe vojsk Varšavskej zmluvy v roku 1968, v období protestov proti okupácii a následne počas obdobia

normalizácie, sa etablovalo do roku 1989 hneď niekoľko zoskupení, ktoré pracovali v rozmeroch štátom organizovanej kultúrnej divadelnej mapy, ale aj v novovzniknutých súboroch. Niektoré mali dlhšiu životnosť, ďalšie kratšiu, najmä kvôli etape normalizácie, ktorá po roku 1968 získala hlavnú silu a realizovala ideológiu režimu. Obdobie demokratizácie a následnej normalizácie československej spoločnosti umožňovalo aj výraznejšie experimenty.

Utvorili sa umelecké skupiny (najmä generačné ako napríklad Divadlo na Korze), ale vyčnievali i jednotlivci (najmä vo výtvarnej oblasti), ktorí sú dodnes označovaní ako takzvaná alternatívna scéna.

Počas uvoľňovania diktatúry komunistického režimu najmä v 60. rokoch 20. storočia sa do dramaturgie a fungovania divadelných, kultúrnych inštitúcií (aj priestory napríklad galérií, či múzeí), dostávali rôzne projektové tituly, ktoré sa vymykali Divadelnému zákonu z roku 1948. Vymedzovali sa daným hraniciam, čo vôbec možno v divadle uvádzať?

Divadelný zákon z obdobia februárového prevratu alebo prevzatia moci (na Slovensku získala vo voľbách väčšinu hlasov Demokratická strana) obsahoval témy a akcie, ako napr. zoštátnenie divadiel, vytvorenie geografickej siete divadiel či dramaturgickej rady, ktorá mala v kompetenciách výber dramatických titulov. Texty boli podrobené cenzúre, ale posudzoval sa aj inscenačný tvar. Mnohokrát preto umelci použili metódy improvizácie, a teda často sa stávalo i to, že príprava inscenácie a titulu prešla dramaturgickou radou, bola uvedená v repertoári a následne po premiére zakázaná, stiahnutá z repertoáru. Zasahovala diktatúra komunistickej strany, centrálne riadená kultúra, ktorej sa väčšina spoločnosti podvolila.

Ku každému experimentu je však nutné mať aj vzorkové skupiny a vyhodnotiť výsledky. Divadelné umenie, ktoré začalo využívať odlišné výrazové prostriedky v kontraste k prevažujúcemu socialistickému realizmu a improvizovať na javisku, potrebovalo aj svojho diváka, čo je nevyhnutné do súčasnosti.

Práve divák je látkou vhodnou na vyhodnocovanie pokusov v dramatickom umení. Divák počas komunistickej diktatúry bol a naplňal sály takzvaných alternatívnych či projektových titulov, ako hodnotia aj respondenti v druhej kapitole. Rovnako ten divák sa po Nežnej revolúcii začal vytrácať. V štúdiu sa snažím pomenovať aj dôvody straty diváka a vôbec vzťah diváka a dramatického umenia po roku 1989. Samostatne sa venujem roku 1989, Nežnej revolúcii. Práve tento politický odboj spojil viaceré komunity ľudí (umelcov,

filozofov, politikov, ekologických aktivistov, študentov). Výraznou súčasťou, hlasom revolúcie, boli práve umelci, aktéri takzvanej alternatívnej scény.

Divadelný dramaturg a dramaturgia pred rokom 1989

Povolanie: dramaturg (vo vývoji mladého štátu a národov)

Slovenské a české divadlo¹ (podobne ako väčšina mladých európskych kultúr) sa inšpirovalo pri svojej profesionalizácii osvietenským modelom inštitúcie a tvorby divadelného umenia určenej najmä pre strednú vrstvu spoločnosti. Ideu je možné nachádzať v diele a pôsobení Gottholda E. Lessinga, zvlášť v diele *Hamburská dramaturgia*² a v diele Friedricha Schillera *O mravnom poslaní divadla*.³

Druhou výraznou líniou pri formovaní profesionálnej divadelnej kultúry v československom kontexte je dôležité prepájať s ideami a pôsobením romantizmu, a teda bojom o národnú slobodu, vznikom nového spisovného slovenského jazyka, výchovou k vlastenectvu. Romantizmus podľa Johana Gottfrieda Herdera, ktorý podnecoval národnooslobodzovacie hnutia slovanských národov, bol základom aj slovenskej koncepcie obroditeľov národa.⁴ Tieto aktivity malo podporiť aj národné divadlo, ktoré zastupovalo funkciu reprezentatívnej scény. Pre slovenské Národné divadlo, ktoré vznikalo prostredníctvom skúsenejšieho českého divadla, uvádzaním hier prevažne v češtine⁵, bolo

1 Aj po roku 1993, t.j. po druhom rozdelení Československa, je dôležité uvažovať a spomínať divadelný vývoj a tendencie v divadelnej kultúre oboch národov. Počas svojej existencie sa vzájomne ovplyvňovali. Systém štátnej slovenskej profesionálnej divadelnej kultúry vznikol podľa vzoru českej; počas existencie prvej, demokratickej Československej republiky. Spoločné geopolitické určenie krajín reflektuje aj divadlo. Oba národy sú príliš mladé, samostatná štátnosť nedosahuje ani svoju tridsaťročnicu, čo sa zrkadlí aj vo vnímaní a vyspelosti kultúry. Profesionalizácia divadla musela reagovať na urbánne a najmä agrárne členenie štátu (štátov), prelínanie mestského, svetského umenia s dedinskou tematikou, folklórom; čo bolo a je prítomné v tvorbe a percepcii umenia do súčasnosti.

2 LESSING, E. G. *Hamburská dramaturgia*. Bratislava : TATRAN, 1980.

3 SCHILLER, A. *O mravním poslaní divadla*. Praha : Československé divadelní a literární jednatelství, 1955.

4 Túto hypotézu opisuje Jan Vedral primárne pre český kontext v publikácii *Dramaturg*. Je podobná aj pre slovenský priestor. „Základným sprostredkovateľom šírenia obrodeneckých, z Herderovho romantizmu odvodených národných predstáv bolo v českej histórii divadlo. Mýtus divadla ako nástroja ustanovenia národa, našiel svoj hmotný výraz v budove a hagiografii Národného divadla, jeho prejavom bol a dosiaľ v Európe je, nebývalý počet miestnych ochotníckych spolkov. Národné divadlo ako jedna z inštitúcií obrodzujúceho sa národa, kompenzovalo prirodzene pociťovaný deficit vlastnej štátnosti. Podieľalo sa na vytváraní kanónu českej kultúry, okolo kodifikujúceho sa jazyka. Pri tomto budovanom kultúrnom kanóne boli sústredené štátotvorné snahy na prvý pohľad zreteľnejšie ako v oblasti politickej alebo hospodárskej.” Podľa VEDRAL, J. *Dramaturg*. Praha : Větrné mlýny, 2018, s. 362-363.

5 Prevádzku SND otvoril Bedřich Jerábek; budova bola otvorená inscenáciou opery *Hubička* od Bedřicha Smetanu, činohra bola otvorená inscenáciou *Maryša* od autorov bratov Mrštíkovcov, v SND pôsobil český herecký súbor až do roku 1938.

Slovenská divadelná kultúra ako inštitucionalizovaný systém však vznikla najmä vďaka Andrejovi Bagarovi po roku 1945. Po skončení vojny sa riaditeľom SND stal práve Bagar. „18 členov slovenskej

mravné poslanie divadla a edukácia publika jednou z primárnych úloh a cieľov. Táto reprezentatívna a osvetová funkcia divadla je výrazným elementom v štátnej štruktúre divadelnej kultúry až do súčasnosti.

Ak nazeráme na vývoj profesionálneho divadla, s osobitou časťou prerodu amatérskeho, ochotníckeho umenia smerom k odbornosti, funkcia dramaturgie bola od jeho počiatku zreteľnejšia ako pozícia réžie. Vznik inštitúcií s jasnými, i keď stále sa obnovujúcimi pravidlami, v spojitosti s národnými tendenciami nasledovali divadelný vývoj známy už z antického Grécka⁶. Išlo o divadelné aktivity, ktoré boli primárne vo vzťahu k literatúre, neskôr aj k interpretácii. V etape aktivít Schillera, Lessinga a Diderota, v období osvietenstva je možné dramaturgiu vnímať ako dialóg medzi literatúrou a javiskom.

„Praotcovia vnímania dramaturgie ako spoločenského povolania sú osvietenci F. Schiller a G. E. Lessing. Schiller presadzuje predstavu divadla ako nástroja na utváranie a zdieľanie hodnôt. Lessing praktizuje a pomenuje dramaturgiu ako sústavné kritické premýšľanie o týchto hodnotách, o nástrojoch a spôsoboch, ktorými ich má ‚osvietené‘ a ‚národné‘ divadlo povinnosť svojej obci nastoľovať. Obaja praotcovia dramaturgie sú literáti, presadzujú prím slova, textu, básnického obrazu nad herectvom a ďalšími zložkami scénického umenia. Dramaturgia v tomto poňatí teda zjednodušene znamená obstaranie prenosu drámy vnímanej ako autonómny literárny text na scénu tak, aby neutrpeli jej

Divadelnej a dramaturgickej rady pod vedením predsedu Mikuláša Hubu potom uskutočňovalo koncepciu, ktorú načrtol, rámcovo pripravil a čiastočne i presadil Bagar ešte ako povojnový intendant divadiel na Slovensku a ktorá predpokladala vytvoriť popri v roku 1945 už existujúcich profesionálnych divadlách v Bratislave, Prešove a Martine ďalšie divadelné inštitúcie po celom území Slovenska. Jednotný zväz roľníkov zriadil – na základe skúseností s Vesníckym divadlom v Čechách, do ktorého zväzku krátko patril aj prvý slovenský súbor – vo svojej pôsobnosti Dedinské divadlo, ktoré malo neskôr až päť súborov (jeden hral predstavenia v maďarskom jazyku a pôsobil na národnostne zmiešaných územiach južného Slovenska a jeden sa špecializoval na tvorbu pre deti a mládež), pričom jasnou spoločenskou objednávkou bola propagácia novej spoločnosti – a predovšetkým jej agrárnej politiky – na celom teritórii Slovenska. Zo súborov Dedinského divadla neskôr priamo vznikli Maďarské oblastné divadlo v Komárne, Spišské divadlo v Spišskej Novej Vsi a Krajské divadlo v Trnave, ale herci a režiséri s kratšou či dlhšou skúsenosťou v súboroch Dedinského divadla pôsobili v čase, keď sa tento zájazdový model profesionálneho divadla morálne opotreboval (na začiatku 60. rokov) prakticky vo všetkých divadlách. Československá ľudová armáda zasa prevzala do svojho zväzku Slovenské komorné divadlo v Martine a premenila ho na Armádne divadlo, s povinnosťou hrať predstavenia tam, kde sa koncentrovali vyššie počty slovenských vojakov, teda aj v českých posádkach.“

In MAŤAŠÍK, A. K niektorým umeleckým a mimoumeleckým dôvodom prejavov fenoménu generičnosti v slovenskom divadle 2. polovice 20. storočia. In *Slovenské divadlo*, 2013, roč. 61, č. 1, s. s.15-16. 6 Toto tvrdenie je možné podporiť aj úvahou Miloslava Klímu, ktorý v knihe *O dramaturgii* opisuje, že „výber tém do súťaže v dramatickom Grécku a neskôr aj nájdenie originálnej interpretácie príbehu, bolo zreteľne dramaturgiou, bez toho, aby to tak bolo nazývané.“ Vzhľadom na to, že súťaž podliehala jasným pravidlám a normám, je možné uvažovať o súťaži ako o prazáklade pravidelnej dramaturgie.

Podľa KLÍMA, M. *O dramaturgii*. Praha : Nakladatelství divadelní literatury Pražská scéna ve spolupráci s Výskumným pracovištěm KALD DAMU, 2016, s. 22.

myšlienkové a estetické kvality a súčasne, aby boli pre jej zosilnenie zodpovedajúcim spôsobom využité všetky možnosti scénického umenia.”⁷

Osvietenstvo ako filozofický smer, kultúrne hnutie je výrazným subjektom kreovania národných inštitúcií i národného divadla aj na území dnešného Slovenska. Predstava osvietenstva v 18. storočí, na čo nadväzovali mladé, rodiace sa štáty, medzi inými aj český a slovenský, bolo publikum kultivovať, vychovávať spoločnosť naprieč jej všetkými vrstvami. „Zásady, ktoré vtesnali do zrodu dramaturgickej profesie (v stredoeurópskom kultúrnom priestore) Schiller a Lessing, predstavovali koncept divadla ako univerzálnej, mravnej, vzdelávacej a kultivujúcej inštitúcie.”⁸

Po rozdelení Rakúsko-Uhorska, po vzniku prvého Československa (rok 1918), teda v situácii iba vznikajúcej divadelnej kultúry a umeleckých pokusov, bolo problematickejším bodom uvádzať kvalitné domáce dramatické texty, nehovoriac o prekladoch svetovej drámy. Reprezentatívnu funkciu (ktorá vyjadruje komplexnosť národnej kultúry) plnia viac súborové divadlá, ktoré sú zastrešené jednou inštitúciou (a niekedy aj v jednej budove). Súbory činohry, opery, baletu, prípadne aj operety a muzikálu. Podlieha presným pravidlám fungovania a práce, čomu podlieha aj dramaturgia. Pravidelná dramaturgia obsahuje súbor noriem. Bazálne je vnímaná ako výber dramatických titulov, avšak tie podliehajú viacerým faktorom: víziám inštitúcie; víziám donora - (najmä) štátu; vzťahom vo vnútri inštitúcie; vzťahom voči divákovi či všeobecne publiku. Aj keď Slovenské národné divadlo vzniklo v roku 1920, slovenská profesionálna činohra takmer neexistovala. Vznik národného divadla skôr obsahuje kontext politika, národno-uvedomovacej identity a kultúry.

Už počas prvej sezóny fungovania Slovenského národného divadla (1920-1921) to boli prvé inscenácie dramatických textov v slovenčine: *Hana* (autor Martin Rázus, réžia Vilém Táborský); *Z otroctva vekov* (autor Ján Dvorský, réžia Vilém Táborský) a *Sedliacka nevesta* (autor Pavol Socháň, réžia Vilém Táborský). Česká národná povedomosť, z ktorej vychádzala skúsenosť pri kreovaní národného divadla, bola pre slovenské súvislosti primárnou. Preto i ďalšie výraznejšie inscenácie Slovenského národného divadla v jeho počiatkoch boli režírované Čechmi a stvárňované majoritne českými hercami a herečkami. K rozdeleniu činohry na slovenskú a českú došlo v roku 1932. Inscenovanie slovenských dramatických textov najmä kvôli nedostatku takých, ktoré by zodpovedali konvenciám vtedajšej činohry, bolo taktiež v menšine. SND malo vo svojich počiatkoch problém so

⁷ Podľa VEDRAL, J. *Dramaturg*. Praha : Větrné mlýny, 2018, s. 23.

⁸ Tamže, s. 134-135.

slovensky hovoriacim a národne cítiacim publikom. To sa (nielen) v Bratislave muselo najskôr sformovať. Jednou z najviditeľnejších vzdelávacích aktivít a poslovenčovanie repertoáru, na ktorú bolo i naviazané získavanie publika, bolo založenie Vidieckej činohernej spoločnosti SND (Činoherný zájazdový súbor SND, Marška). Tento zájazdový súbor však pracoval iba jeden rok.

„Počas jedinej sezóny našťudovali dvadsaťosem inscenácií, ale len deväť z nich bolo v slovenskom jazyku. Najviac predstavení odohral súbor v Košiciach (67) a najmenej v Dolnom Kubíne (8). Marška však nezanechala v slovenskom regióne príliš výraznú stopu, miestami sa stretávala s nezaujmom a zápasit' musela i s nie veľmi premyslenou dramaturgiou a poetikou. Vzhľadom na povojnovú situáciu sa vo výbere väčšiny hier zrkadlila tendencia k biedermeirovskému adorovaniu meštianskej spoločnosti, pretože práve ona a jej hodnoty tvorili základ prvej republiky (i potenciálneho divadelného publika). Meštianske komédie, ktoré boli do repertoáru zaradené ako tituly pre kasu, sa vyznačovali istou podobnosťou v typoch postáv, dejových schémach, vo výstavbe konfliktu a napokon i v podobnom katarznom účinku. Marška prostredníctvom nich ponúkala divákovi možnosť predovšetkým sa rozptýliť a zabaviť, emocionálne sa nasýtiť a vnútorne povzbudiť, väčšina hier nabádala k zdokonaleniu v oblasti morálky a mravov.“⁹

I keď úspech Maršky v regiónoch nebol podľa očakávaní, práve tento zájazdový súbor vytvoril prvú generáciu slovenských hercov a herečiek. „V Marške sa prvýkrát sa prvý raz zišli Ján Borodáč, Oľga Borodáčová - Országhová, Andrej Bagar, Jozef Kello, Gašpar Arbet a niekoľko českých hercov (Jan Sykora, Marie Pochmannová), ktorí významne slúžili slovenskej divadelnej kultúre.“¹⁰

V prípade Slovenského národného divadla v Bratislave sa osvietenský, obdrodzovací proces nenaplnil hneď. Už pri svojom vzniku na to nemal dostatočné podmienky. V prvých sezónach mala v metropolitnej Bratislave väčší úspech opera. Činohra, ktorá nevyhnutne potrebovala dramatické texty, slovenský herecký súbor a divákov, sa s tým musela vysporadúvať ďalšie roky. Jednoducho povedané, ak malo Slovenské národné divadlo podporovať národnú identitu, potrebovalo poslovenčenie.

V sezóne 1925/26 bola prvýkrát oficiálne vytvorená pozícia dramaturga činohry. Stal sa ním na krátky čas (do roku 1927) Tido J. Gašpar. On už výraznejšie činohru poslovenčil.

9 KYSELOVÁ, E. *Jedna republika - jedno divadlo? Dialóg slovenskej a českej činohry 1918 - 1992*. Bratislava : Divadelný ústav, 2018, s. 31.

10 PAŠUTHOVÁ, Z. - HUDEC R. *Marška. Denník Karla Baláka*. Bratislava : Divadelný ústav, 2011, s. 35.

„Gašpar zaradil do repertoáru SND významné staršie domáce preklady svetovej klasiky (Hviezdoslavovo prebásnenie Mádacha) - v tejto tradícii a orientácii pokračoval po ňom dramaturg Andrej Mráz (pozn. S.P.: literárny kritik, ktorý bol na pozícii dramaturga ešte kratšie, iba od februára do júna roku 1930). Gašpar však inšpiroval aj vznik nových prekladov významných hier.”¹¹

Popri Tidovi J. Gašparovi, v režijno-dramaturgickom tandeme s ním, je nevyhnutné spomenúť Václava Jiříkovského, šéfa činohry. Dá sa zjednodušene povedať, že práve oni dvaja postupne otvárali priestor pre Jána Borodáča do činohry SND (a Andreja Bagara). Dokonca Borodáč na funkcii aj dramaturga Gašpara vystriedal. Práve Tido J. Gašpar a Václav Jiříkovský v činohre SND ustálili, že každá sezóna mala nadpolovičný počet slovenských premiér. V roku 1926 vo vedení činohry Jiříkovským bola v réžii Jána Borodáča prvýkrát inscenovaná hra *Náš pán minister* od Ivana Stodolu. Ten ako dramatik utváral slovenskú činohru v jej postupnom vývoji; bol dvorným dramatikom Borodáča, ale skúšal aj umelecké schopnosti hereckého súboru i režisérov. Václav Jiříkovský pôsobil v SND od roku 1926 do 1929. Z Bratislavy sa Jiříkovský presunul do Brna, kde pokračoval v obrodzovacích aktivitách. Jiříkovský bol v roku 1942 popravený v Osvienčime. Po jeho odchode z bratislavskej činohry SND prebral vedenie Ján Borodáč.

Je dôležité poznamenať, že popri základných procesoch v Slovenskom národnom divadle, v českom prostredí vznikali inscenácie, ktoré sa dajú hodnotiť v zmysle projektovej dramaturgie. Boli to inscenácie s poetikou moderny, ktorá reflektovala najmä západoeurópsky vývoj v umení. A nielen to, vytvárali sa divadelné priestory, ktoré sa v dramaturgii zamierovali na projektovú činnosť, ktorá však začala fungovať v norme pravidiel. Šlo napríklad o rok 1925 a založenie Osvobozeného divadla, či rok 1927, kedy bola v Umeleckej besede v Prahe premiéra *Vest pocket revue* Voskovca a Wericha. V roku 1932 to bola ďalej ich inscenácia *Caesar* v Osvobozenom divadle. V tom istom priestore, v roku 1933 premiéra ich revue *Osel a stín*. V roku 1933 založil E. F. Burian scénu D34.

Modernistický prístup sa v činohre Slovenského národného divadla začal uplatňovať najmä vďaka príchodu Viktora Šulca (prvé hosťovanie bolo v roku 1931, réžia hry Tieň od Niccodemiho. Moderna v SND s výraznými prvkami expresionizmu však ostávala v českej časti činohry. V roku 1932 sa činohra rozdelila na slovenskú a českú. Riaditeľom SND sa stal Antonín Drašar. „Riaditeľ SND sa zaviazal, že splní štyri podmienky:

¹¹ ČAVOJSKÝ, L. Zo spomienok prvého slovenského dramaturga. In *Slovenské divadlo*, 1969, roč. 17, č.1, s. 132.

- herci a umelci, ktorí sa osvedčili, najmä slovenskí, musia zostať na svojich miestach.
- z celkového počtu činoherných predstavení 50 percent musí byť slovenských.
- slovenské hry musia mať dôstojnú výpravu.
- SND musí navštíviť slovenský vidiek s hodnotnými inscenáciami.¹²

Práve Drašar prilákal do činohry SND režiséra Viktora Šulca, ktorého poetika bola ovplyvnená nemeckou modernou, nepreferoval realizmus v divadle, mal skúsenosti z práce v Národnom divadle v Prahe. Na Slovensko prišiel viesť českú činohru SND.

Obe časti činohry SND podliehala prevádzke a teda predajnosti jednotlivých titulov. „Bola to teda dramaturgia čiastočne pre všetkých a bezvýhradne pre nikoho. Mala náter demokracie a v podstate bola diktátorom abonentov, divadelného podnikateľa, pražských i bratislavských úradníkov.“¹³ Divácky úspešné tituly nasadzoval Drašar ako divadelný manažér. Šlo najmä o veselohry, bulvárne komédie.

Viktor Šulc sa v českej časti činohry prejavil aj svojím dramaturgickým uvažovaním. Pozícia dramaturga bola po odchode Tida J. Gašpara neobsadená. Slovenská časť činohry bola výrazne poznamenaná Jánom Borodáčom, ktorý vyznával Stanislavovského školu psychologického realizmu, odmietal modernu a avantgardu. Pokračoval v obrodeneckej činnosti v snahe dobehnúť vyspelejšie české divadlo. Ján Borodáč sa nenaladil na rovnakú vlnu so Šulcom.

Šulc inscenoval nielen českú súčasnú tvorbu a klasiku, ale aj svetovú klasiku, modernú drámu. V jeho pôsobení v českej činohre bolo badať aj intenzívnejší dialóg s hercami, a najmä vo výtvarnej zložke. Tú pri niektorých inscenáciách navrhoval sám, avšak aj pre ďalší vývoj slovenskej časti činohry a dnes spätne v historikom hodnotení rozvoja slovenského divadla, to bola spolupráca s architektom Františkom Tröstrom (ten v rovnakom čase spolupracoval aj s Jiřím Frejkom).

Šulc vo svojej tvorbe akcentoval humánnosť a reflektoval súčasné dianie. Jasný politický akcent mali jedno inscenácie *Tartuffe* (1936) a *Bíla nemoc* (1937). *Bíla nemoc* reagovala na vzrastajúce fašistické tendencie v Európe. „V poslednom dejstve púšťal film z Talianska, autentický záznam verejnej demonštrácie sfanatizovaných fašistov. To bolo politické divadlo v zmysle Piscatora.“¹⁴

12 LAJCHA, L. *Zápas o zmysel a podobu SND (1920 - 1938)*. Bratislava : Divadelný ústav, 2000, s. 101.

13 ČAVOJSKÝ, L. Dramaturgia slovenskej činohry SND 1932-1938. In *Slovenské divadlo*, 1980, roč. 28, č.2, s. 185.

14 CÍSAŘ, J. František Tröster o Viktorovi Šulcovi (rozhovor s Františkom Trösterom). In *Film a divadlo*, 1959, roč. 3, č.4, s. 16.

V roku 1938, po podpísaní Mníchovskej dohody, bola česká časť činohry zrušená a Šulc bol nútený odísť z Bratislavy (spolu s ďalšími českými umelcami). Necelý rok režíroval vo Švandovom divadle v Prahe, ktorú však opustil po obsadení nacistami. V kočovnej divadelnej spoločnosti pod pseudonymom Vít Suk ešte realizoval pár réžií. Jeho životný osud skončil tragicky. V roku 1942 bol transportovaný do Terezína a odtiaľ do tábora v okupovanom Poľsku (presné miesto nie je jasné), kde zahynul. Slovenské divadlo však neskôr ďalej formovali Šulcovi žiaci, najmä Ján Jamnický a Jozef Budský.

Miloslav Klíma vystihuje kľúčovú úlohu, ale aj zlyhania, ktoré zrkadlia postavenie dramaturgie v československých pomeroch: „J. W. Goethe a zvlášť F. Schiller pripomenuli morálne poslanie divadelnej tvorby nielen v edukačnom aspekte, ale aj nevyhnutnosti štúdia historických súvislostí. Etický moment poslania divadla sa neskôr preukázal zreteľne v rôznych kritických situáciách vývoja ľudskej spoločnosti. Dramaturgia bývala vždy tou silou, ktorá stráži hypotetický kantovský obrat. Často sa tak divadlo podieľalo na spoločenských zmenách, upozorňovalo na choroby ľudskej spoločnosti. Mnohokrát však taktiež podľahlo ideologickým tlakom a stalo sa hlasnou trúbou vládnucej elity.”¹⁵

Stopy osvietenскеj filozofie sú prítomné v oblasti kultúry dodnes, čo jasne analyzuje Theodor W. Adorno a Max Horkheimer v diele *Dialektika osvietenstva*. Avšak poznamenané pravidelnou deštrukciou osvietenскеho modelu výrazne prostredníctvom antihumánnych, nedemokratických režimov - nacizmom, fašizmom, komunizmom, socializmom „s ľudskou tvárou”.

Prvý totalitný režim

V roku 1939 vznikol Slovenský štát ako predĺžená ruka nacistického Nemecka. V tom istom roku vypukla 2. svetová vojna. V tomto období sa uskutočnilo niekoľko transformácií. Do Slovenského národného divadla sa na dve a pol sezóny dostal prvýkrát dramaturg Ferdinand Hoffmann. Do SND vstúpil v čase politických zmien, čo nemalo vplyv len na vnútorný chod divadla, ale aj na publikum, keďže väčšina národností, ktorá ho tvorila, bola nútená odísť. Spolu s Hoffmanom však v divadle pribudol aj historicky prvýslovenský riaditeľ Dušan Úradníček. Drašarova opera a opereta sa zjednotili do jedného súboru s názvom Spevohra. K Borodáčovi, ktorý stál stále vo vedení činohry, pribudol ďalší režisér Ján

15 KLÍMA, M. *O dramaturgii*. Praha : Nakladatelství divadelní literatury Pražská scéna ve spolupráci s Výskumným pracovištěm KALD DAMU, 2016, s. 22.

Jamnický, okrem iného člen hereckého súboru. Z rasových dôvodov zas museli z činohry odísť Andrej Bagar a Martin Gregor.

Z pohľadu dramaturgie bol Hoffmann v tvorivom tandeme s Jánom Jamnickým a orientoval sa na západnú dramatikú. Uviedol hry Eugena O' Neilla *Túžba na farme* (1938), *Dni bez konca* (1939), *Americká Elektra*¹⁶ (1940); ďalej hry G. B. Shawa *Pygmalion* (1939). S Jamnickým inscenovali napríklad Ibsenov *Rosmersholm* (1940), Molièrovho *Mizantropa* (1940), Marivauxovu *Hru lásky a náhody* (1940). „...vytvorili základy moderného pohľadu na divadlo v rovine dramaturgicko-divadelnej interpretácie textu a jeho javiskovej realizácie. Programovo realizovali ideu moderného divadla, kde autorom inscenácie je režisér. Polemizovali tak s Borodáčom, ktorý vyznaniami demonštroval svoju ideu divadla stojaceho v službe autorovi, pritom ho, najmä v týchto časoch, výrazne deformoval.”¹⁷ Osudovými sa stali preň jeho inscenácie Barčovho *Mastného hrnca* (1940) a *Jánošíka* od Márie Rázusovej Martákovej (1941). Obe inscenácie boli uvedené v období výročia vzniku Slovenského štátu. Boli kritické voči aktuálnemu daniu a Ferdinand Hoffmann tak prišiel o možnosť predĺženia zmluvy v SND. Hoffmann nielen vyberal tituly do repertoáru, inscenoval, ale aj hry prekladal. Borodáčovi pripravil preklad Sofoklovej *Antigony* (premiéra 1940) a Rostandovho *Cyryana z Bergeracu* (premiéra 1942). „Hoffmannov odchod sa oficiálne interpretoval ako odchod divadelníka, ktorý bol pracovne nedisciplinovaný.”¹⁸ Po odchode z SND pôsobil Hoffmann na úrade propagandy (kde bol vedúcim prvý dramaturg Tido J. Gašpar) a po vojne emigroval do Argentíny, Buenos Aires.

Po Hoffmanovi dostal ponuku byť dramaturgom Ján Jamnický, ten to však neprijal. Činohra SND mala troch režisérov: Borodáča, Jamnického, ku ktorým pribudol Ivan Lichard. V sezóne 1941/42 nastúpil ako interný dramaturg komunistickej strane verný Ján Sedlák. V septembri 1941 bol prijatý Židovský kódex, ktorý propaganda prezentovala ako súbor noriem voči židovskému obyvateľstvu. Bol dôslednejší než samotné nemecké zákony. To sa prejavilo aj v prostredí divadla jasne danými možnosťami na inscenovanie. „Bol oficiálny zákaz uvádzania ruských a sovietskych hier, nemohla sa uvádzať česká i poľská dramatika, po Viedenskej arbitráži ani maďarská dramatika a po vstupe USA do vojny ani americká dramatika. ... Nemecká dramatika bola povinná jazda. Z nemeckého veľvyslanectva v

16 Ide o Hoffmannov preklad dramatického textu *Smútok pristane Elektre*.

17 SLÁDEČEK, J. *Úskalia dramaturgie a osudy dramaturgov činohry SND v období dvoch totalít (1939-1989)*. Rukopis, s. 2.

18 Tamže, s. 4.

Bratislave bol vyvíjaný nemalý tlak na jej uvádzanie, pochopiteľne najmä uvádzanie hier súčasných nemeckých fašistických autorov.”¹⁹

Borodáč v tom čase inscenoval svetovú klasiku (Sofokles, Shakespeare, Rostand) a súčasnú slovenskú drámu (I. Stodola: *Marína Havranová* 1941, H. Zelinová Gajdošová: *Mária*, 1943, J. Barč Ivan: *Matka*, 1944) a slovenskú klasiku, ktorú v súlade s ideológiou režimu upravoval (F. Urbánek: *Škriatok* 1942 a J. Palárik: *Drotár*, 1943).

Sezónu 1944/45 skončilo divadlo už v mieri. Okrem hereckého súboru, s výnimkou Jána Borodáča a jeho manželky, museli všetci intendantí nacistického režimu z divadla odísť. „Ján Sedlák dostal od vedenia novozaloženej Slovenskej filmovej spoločnosti (Slovfis) ponuku na funkciu dramaturga filmu, kde už dva dni po februárových udalostiach a politických previerkach bol prepustený a začal nový život - na základe známosti - ako stredoškolský profesor na dievčenskom gymnáziu. Za komunistického režimu jeho dramaturgická činnosť bola hodnotená veľmi kriticky.”²⁰

Druhý totalitný režim

Počas krátkej vsuvky medzi režimami sa v roku 1945 stal riaditeľom SND Andrej Bagar, šéfom činohry Jozef Budský a dramaturgom divadelný kritik Jozef Felix. Felix spolupracoval s režisérmi: Ivanom Lichardom, Andrejom Bagarom a režisérskymi hercami: Jozefom Budským, Karolom L. Zacharom a Mikulášom Hubom. V tomto čase prichádza aj začínajúci asistent réžie Tibor Rakovský. Toto intermezzo už naznačilo ďalší vývoj činohry v uvádzaní titulov ruskej a sovietskej dramatiky, ale ponúklo aj Felixovo smerovanie dramaturgie k inscenáciám poézie. V danom období vznikla v réžii Budského inscenácia *Pásmo poézie Janka Jesenského*, Bottova *Smrť Jánošíkova* (1948), Sládkovičova *Marína* (1948); Huba uviedol Kostrovu *Ave Evu* (1947), či folklórne pásmo *Rok na dedine* (1948). K výberu z hier pôvodných dramatikov sa pripojili aj autori ako Peter Karvaš, či Leopold Lahola. Jozef Felix odišiel z pozície dramaturga činohry po vytvorení režimovej Divadelnej a dramaturgickej rady.

19 Tamže, s. 5-6.

20 Tamže, s. 7.

Pre divadlo Československa; neskôr Československej socialistickej republiky²¹; a nemenej pre súčasné slovenské a české divadlo je výrazným dejateľom vývoja práve komunistická diktatúra, špeciálne s dvomi zvratmi vo svojom pôsobení. A to Víťazným februárom v roku 1948 a vpádom vojsk Varšavskej zmluvy na slovenské územie v roku 1968.

Okrem iných, prevažne negatívnych udalostí, ktoré ovplyvnili slobodu, sa medzi prvými zákonmi prijal aj Divadelný zákon: „Zákon č. 32/48 o divadle, tzv. divadelný zákon, vôbec prvá legislatívna norma, ktorá Národným zhromaždením ČSR prešla po prevzatí moci Klementom Gottwaldom.“²²

Tento zákon obsahoval hneď niekoľko bodov, ktoré ovplyvnili vývoj divadla, jeho súčasný obraz a aj nazeranie na pozíciu dramaturga. Úlohou tohto zákona bolo zoštatniť divadlo, programovo vytvoriť v spoločnosti pocit, že komerčné podnikanie prostredníctvom divadla neexistuje. Samotná kultúra z hľadiska ideológie marxizmu a leninizmu je iba nadstavbou, nie plnohodnotnou a mienkotvornou súčasťou života.²³ Postupne sa tvorila divadelná sieť subjektov (vyššie v kapitole uvádzam jej štruktúru, jej vytvorenie prináleží Andrejovi Bagarovi), ktoré ponúkali svoju umeleckú tvorbu pre rôzne cieľové skupiny. Súčasťou zákona bolo aj zriadenie Divadelnej a dramaturgickej rady – „jedna pre Čechy a Moravu, druhá pre Slovensko ako poradný orgán povereníka školstva a osvetu.“²⁴

Na čele s predsedom Mikulášom Hubom a s ďalšími 17 členmi zasahovala do riadenia divadiel, tvorila program a organizovala divadelnú mapu. „Ich úlohou bolo usmerňovať vývin slovenského divadla v intenciách politiky KSČ, posudzovať dramaturgické plány divadiel, a divadlo ako nástroj propagandy malo propagovať oficiálnu politiku a Divadelná a propagačná komisia aj organizovať návštevnosť divadla.“²⁵ Postupne sa tvoril dôkladný systém dramatickej tvorby, ktorý však narážal na nedostatočnú profesionálnu vyspelosť slovenského divadla. V konečnom dôsledku šlo o vytvorenie jasnej ideologickej dramaturgie.

Dňa 15. a 16. januára 1949 sa konala bratislavská konferencia divadelnej a dramaturgickej rady, orgánu Ministerstva školstva a osvetu, ktorá započala prorežimovosť

21 Napriek spoločnému štátu, vzájomnému ovplyvňovaniu sa; čerpaním inšpirácie z českej strany divadla; existovali samostatné dve divadelné kultúry. Spoločným menovateľom do roku 1989 bol štát, ktorý mal zvrchovanú a politickú moc nad tvorbou.

22 MAŤAŠÍK, A. K niektorým umeleckým a mimoumeleckým dôvodom prejavov fenoménu generačnosti v slovenskom divadle 2. polovice 20. storočia, s. 15

23 „20. marca v roku 1948 zákon zrušil všetky dovtedy zriadené súkromné, mestské a s malým časovým odstupom aj družstevné divadlá a jedine štátne inštitúcie a krajské národné výbory boli oprávnené zriaďovať a prevádzkovať divadelné inštitúcie.“ In Tamže.

24 Tamže, s.15.

25 SLÁDEČEK, J. *Úskalia dramaturgie a osudy dramaturgov činohry SND v období dvoch totalít (1939-1989)*. Rukopis, s. 10.

divadla. Ide o centralizovanú dramaturgiu. „Vybraní divadelníci spoločne s politickými pracovníkmi okrem iných vecí uzniesli divadelné hry rozdeliť na päť skupín, ktoré sa pre divadlá stali akýmsi dramaturgickým kľúčom pri profilovaní divadelných telies. Do prvej skupiny patrila pôvodná hra, ale so súčasnou tematikou. Druhú skupinu tvorilo dramatické dedičstvo národnej klasiky, slovenskej a českej, ale s upozornením, že ide o hry prehodnocujúce. (Zo slovenskej sa neodporúčal Chalupka a z českej sa zas nariadoval Tyl a Jirásek). V praxi to znamenalo, že texty domácej klasiky treba interpretovať triedne, z marxisticko - leninských pozícií. Tretiu skupinu tvorili sovietske hry a hry národov z ľudovodemokratického tábora. Štvrtú skupinu hry svetovej klasiky. Piatu, pokrokové hry západnej dramatiky. Pritom bolo rozhodnuté klásť dôraz na prvé štyri skupiny.”²⁶

Je nevyhnutné spomenúť, že po Víťaznom februári bola obmedzená nielen dramaturgická tvorba, ale aj režijná a herecká, keďže bola nariadená poetika socialistického realizmu, ktorá nadväzovala na Stanislavského hereckú metódu. Preklady Stanislavského kľúčových prác *Môj život v umení* a *Hercova práca na sebe* vyšli v preklade až v roku 1954. „Výsledkom bolo umŕtvenie dramatického diela, jeho schematizácia. Bol to dôsledok boja proti buržoáznemu formalizmu. Uniformita inscenácií, kde sa každá podobala ako vajce vajcu, spôsobila hlbokú krízu divadla, ktorá vyvrcholila v roku 1953, kedy hľadisko zívalo prázdnotou.”²⁷

Počas 50. rokov sa odohrávali politické, vykonštruované monsterprocesy. Najznámejší bol s pôvodnými spolutvorcami režimu, s Rudolfom Slánskym a ďalšími, ktorý bol aj v rozhlasovom prenose a jeho verdiktom bolo 11 rozsudkov smrti. V tomto období opäť narástla vlna antisemitizmu, ale príznačné bolo najmä obdobie strachu a bezmocnosti, lebo každý sa mohol stať vinníkom, triednym nepriateľom.

V roku 1949 bola založená Vysoká škola múzických umení, ktorá podporila profesionalizáciu divadla.

Vyššie už uvádzam, že slovenské profesionálne divadlo je výrazne späté s ochotníckym divadlom. Počas začiatku komunistickej diktatúry sa tento vzťah ďalej prehľboval. Andrej Maťašík uvádza: „... základy profesionálnych divadelných inštitúcií kládli predovšetkým vyspelí ochotníci, ktorí svoje civilné povolanie na čas, či na trvalo zamenili za zamestnanecké pôsobenie v nových divadelných inštitúciách. Mnohí absolvovali Odborný divadelný kurz, ktorý v rokoch 1950-54 z iniciatívy Jozefa Budského v troch centrách (pri

26 Tamže.

27 Tamže, s. 11.

Novej scéne v Bratislave, pri Štátnom divadle v Košiciach a pri Ukrajinskom národnom divadle v Prešove) umožnil získať v priebehu dvoch rokov popri zamestnaní základnú divadelnú kvalifikáciu na úrovni diplomu Štátneho konzervatória.”²⁸

Dramaturgovia, či kultúrni odborní pracovníci, ktorí mnohokrát v regionálnych subjektoch divadelnej mapy zastupovali pozíciu dramaturga, museli tieto aspekty spojené so štátnou politickou mocou vnímať ako východisko ich práce. A to aj v momentoch zmierenia sa, či podvolenia sa nastupujúcej cenzúre.

V roku 1953 zomrel J. V. Stalin, krátko po ňom K. Gottwald. Budský sa vzdal pozície vedenia činohry, na jeho miesto nastupuje Mikuláš Huba. V roku 1955 nastúpil na miesto dramaturga Ján Rozner. Neskôr sa aj on stane nepriateľom štátu, spolu so svojou manželkou, prekladateľkou Zorou Jesenskou. Koncom roku 1953 sa ruší Divadelná a dramaturgická rada, divadlo však ostáva pod drobnohlľadom komunistickej strany. V máji 1955 sa z Košíc vracia Ján Borodáč, vzniká nové divadlo P. O. Hviezdoslava. Postupne sa uvoľňuje atmosféra a odporúčaná dramaturgia sa začala obchádzať. Rozner spolu s Hubom sa snaží modernizovať divadlo. To, že využili divácky a teatrologický neúspech Borodáčovej inscenácie *Zlatý koč* (1957), a nepozvali ho opäť režírovať v sezóne 1958/59, sa im obom stalo osudným. Huba sa vrátil do súboru ako herec a Rozner sa umiestnil v Literárnovednom ústave Slovenskej akadémie vied. Mikuláša Hubu nahradil Rudolf Mrlan. Dramaturgom sa stal Anton Kret. Najmä pod Mrlianovým tlakom sa dramaturgia vrátila ku kľúču zo začiatku 50. rokov.

Narušenie pravidelnej dramaturgie

Dramaturga intenzívnejšie vnímame od chvíle, kedy sa divadlo stalo národnou a štátnou inštitúciou, i keď v nej mnohokrát absentoval. Dramaturg môže byť vnímaný ako šedá eminencia, ktorej dôležitosť si nikto neuvedomuje, ale aj ako nenahraditeľný radca.

Kraus označuje dramaturga za toho, ktorý na seba berie príliš veľkú zodpovednosť. „Čím väčší je jeho vplyv, tým slobodnejšie môže rozhodovať o repertoári, tým zreteľnejšie sa javí základný rozpor jeho funkcie, jeho postavenia v divadle. Dramaturg je potenciálny umelec, ktorý však nie je schopný podať o svojom umení hmotný dôkaz. Je umelcom bez

²⁸ MAŤAŠÍK, A. *K niektorým umeleckým a mimoumeleckým dôvodom prejavov fenoménu generačnosti v slovenskom divadle 2. polovice 20. Storočia*, s.16 - 17.

výrazových prostriedkov a bez nástrojov. Snaží sa iba získať iných, skutočných umelcov, aby realizovali jeho predstavy.”²⁹

V procese pravidelnej dramaturgie, v inštitúcii nesie dramaturg zodpovednosť nielen za umeleckú výpoveď inscenácií, ale aj za ideové plnenie cieľov. Svoju pracovnú pozíciu si však musí obhajovať nielen vo vedení divadla, ale aj v jednotlivých umeleckých, tvorivých procesoch.

V procese vývinu spoločenského a divadelného vývoja počas 20. storočia na území Československa sa dramaturg ocitol počas spoločenského a divadelného vývoja v ťažkostiach.

Karel Kraus vo svojich úvahách v roku 1970 píše, že pred dvadsiatimi alebo aj desiatimi rokmi, by na otázku, čo je dramaturgia, odpovedal s menšími rozpakmi. Pracoval vtedy vo veľkých divadlách, organizovaných podľa tradičného nemecko - rakúskeho vzoru. Dramaturg mal v podstate úlohu vybrať osem až pätnásť hier pre každú sezónu a pri svojom výbere uplatniť predovšetkým umenie kompromisu medzi vkusom obecnstva, viac menej oprávnenými požiadavkami hercov a medzi vlastnou ideálnou predstavou o divadle. Ak dokázal prispieť k prestíži divadla jednou alebo dvoma európskymi, či svetovými premiérami, tešil sa dramaturg istej vážnosti a jeho sprostredkovateľská a kombinačná úloha sa dokonca zdala byť potrebná. Podľa jeho názoru spočíva istá neistota sporného remesla aj v tom, že funkcia dramaturga nevznikla z umeleckej potreby, ale z organizácie divadelného života.³⁰

Karel Kraus v roku 1970 reflektoval zmeny, ktoré sa počas 20. storočia odohrávali predovšetkým v českom kontexte divadla a ktoré samozrejme pôsobili aj na slovenský kontext. Počas prirodzeného vývoja spoločnosti, ktorú zrkadlilo umenie, sa mladé národy akým bol český a ešte výraznejšie slovenský, o čosi špecifickejšie vyrovnávali so zmenami a najmä s inšpiráciami, ktoré prenikali z vyspelejších európskych kultúr. Počiatky štátnej divadelnej kultúry boli primárne založené na dramaturgii titulov. Zo začiatku s nedostatkom odborníkov, autorov, režisérov, hercov a herečiek.

Situácia sa však pomaly menila. Mladá slovenská divadelná kultúra sa oboznamovala s novými autormi, do popredia sa podľa vzoru vyspelejších kultúr dostával režisér a menila sa aj dramaturgia, ktorá bola odvážnejšia, volila náročnejšie tituly. Dôležité je však pripomenúť, že v československom kontexte sme mali zakaždým prirodzené omeškanie oproti vyspelejším kultúram. Od niekoľko pár rokov až po desaťročia.

29 Podľa KRAUS, K. *Divadlo ve službách dramatu*. Praha : Divadelní ústav, 2001, s. 43.

30 Podľa KRAUS, K. *Divadlo ve službách dramatu*. Praha : Divadelní ústav, 2001, s. 40.

Už tento moment prijatia iného, novšieho modelu výberu titulov znamenal pre pravidelnú dramaturgiu projekt. Samotnou zmenou v dramaturgii titulov sa menil divák, ktorý buď prijal možnosť aj sebazvedávania nepoznaných autorov, alebo ju odmietol. Dramaturg spolu s umeleckým tímom môže diváka oslavovať alebo ho ignorovať. Väčšinou, najmä v systéme prevádzky divadelnej inštitúcie, však naň nesmie zabúdať, lebo divák znamená pre divadlo finančný zisk a bez neho by divadlo neexistovalo. Preto sa postupne projekty stávali súčasťou divadelného života pravidiel, v ktorom si divák mohol vybrať titul či režiséra. Možnosť voľby je v štátnej hierarchii divadelných inštitúcií prítomný dodnes. Projekt v pravidelnej dramaturgii je vnímaný ako experiment, či už v literárnej podobe alebo v inscenačnej, prostredníctvom nového režiséra, host'a v zabehnutom organizačnom priestore. Ten, keď sa vydarí (ideálne aspoň párkrát), má potenciál stať sa súčasťou pravidiel a prijať tak povinnosti, ktoré normy regulujú. Riskuje však to, že inštitúcia so svojimi normami je podriadená ideológii, politickej moci, smerovaniu národa. Teda v daných intenciách reprezentatívnej a verejnoprávnej funkcii. „Projekt“ môže byť perzekvovaný medzi prvými, spolu so svojimi autormi.

V procese vývinu českej a slovenskej spoločnosti možno hľadať prepojenie medzi prvotným vstupom projektovej dramaturgie do pravidelnej, ktorá však práve v procese zmeny štátnej ideológie sa rozhodla osamostatniť ako samostatná inštitúcia, čím na seba prevzala potreby pravidiel, ktoré zrazu bez podpory stabilnej organizácie nie je mnohokrát možné bez problémov zvládnuť.³¹ Ako úspešná projektová dramaturgia, ktorá však naplnila aj potreby pravidelnej dramaturgie, sú dodnes vnímané „malé javiskové formy“, štúdiové formy v českom divadelnom priestore najmä Osvobozené divadlo, Divadlo Na zábradlí, Semafor, Kladivadlo, Ypsilonka, Divadlo Jára Cimrmana a ďalšie. O čom sa však vážnejšie nekomunikuje je vývin týchto neštátnych divadiel práve z prostredia pravidelnej dramaturgie. „Kde hľadať malé javiskové formy? V jednej z najväčších pražských sál s veľkým ansámblom, baletom a nemenej veľkým orchestrom Karla Vlacha? Nie sme na zlej adrese? Sme aj nie sme. Malé formy aj v tomto veľkom divadle prítomné boli, a to dokonca veľmi podstatne: malou javiskovou formou par excellence boli predsa tie legendárne predscény, extempóra a songy, teda presne to, čo z tvorby Werichovho ABC prežilo dodnes.“³² Ak vyššie tvrdíme, že pravidelná dramaturgia má svoj základ už v antickom Grécku, nie je tomu inak

31 Podobne ako pri vzniku národných divadelných subjektov je inšpirácia pre slovenský kontext práve česká strana vtedajšieho spoločného štátu.

32 JUST, V. *Malá divadla jako hnutí (Pokus o ontologický pohled na jeden z fenoménů šedesátých let.* [online]. [cit. 14.4.2019]. Dostupné na: <http://www.divadlo.cz>.

ani v prípade projektovej. „Malé javiskové formy, divadlá malých foriem tu boli už odpradáva, od magických počiatkov divadla po dnešok. A nielen divadla! Všetko veľké, reprezentatívne, oficiálne a posvätné si vynucuje vždy svoj malý, rozdrobujúci, znesväcujúci, parodický protiklad.“³³

Je možné konštatovať, že projekty, ktoré do divadla začali vstupovať, neboli spôsobené iba prirodzeným vývinom mladej divadelnej kultúry v československom kontexte. Projektové tituly a osobnosti malých divadelných foriem sú aj plodom uvoľnení komunistickej diktatúry. Despotizmus jednej vládnej strany automaticky ovplyvňoval aj umelecký svet a jeho slobodu, ako je vyššie uvedené, divadelný zákon bol jedným z prvých prijatých novým režimom. Dodnes slávne „malé divadlá“, ktoré v súčasnosti už malými nie sú, naopak, stali sa fungujúcimi článkami českej kultúry, vznikali ako alternatíva, ako revolta voči niečomu, čo je dané smernicami a čo sa od naštartovaného vývoja odkláňa nesprávnym smerom. Od nožnej kvality k ideologickej kvantite. Odboj, ktorý začal vznikáť, však nereagoval výlučne na politickú scénu. Pre vnímanie situácie pred rokom 1989 v československom divadle je však dôležité poznamenať, že podriadenie totalite nebolo realizované iba v direktíve štátu. Vždy sa našlo dostatok ľudí, ktorí buď v nevedomosti, pre možné dobro doby alebo i v plnom vedomí spolupracovali na riadení aparátu. Aj Karel Kraus, ako jeden z dramaturgov, svedkov doby, uvádza: „Každý zásah proti slobode mohol byť prevedený iba za spoluúčasti umelcov, ich poslušnosti, ľahostajnosti, cynizmu alebo zamedneného nadšenia. Bez hufnej rezignácie na slobodu, bez hufného sacrificia intellectus nemuselo dôjsť k mnohým vážnym ujám českého divadla. ... Každý sme väčším alebo menším dielom spoluzodpovední za to, čomu sme nemali odvahu sa postaviť, za neslobodu, ktorú sme sami na seba vložili.“³⁴ Práve štúdiové divadlá, malé javiskové formy sa intenzívnejší boj o slobodu rozhodli obnoviť.

Projektová = generačná dramaturgia

Na začiatku šesťdesiatych rokov, v období „uvoľnenia“, malo Slovenské národné divadlo svoj prvý štúdiový priestor – Malú scénu³⁵. Malá scéna SND bola otvorená v roku 1962. O pôvodnej Malej scéne sa dá hovoriť ako o prvom oficiálnom fungovaní projektovej

³³ Tamže.

³⁴ Podľa KRAUS, K. *Divadlo ve službách dramatu*. Praha : Divadelní ústav, 2001, s. 120.

³⁵ Neskôr Malá scéna VŠMU na Dostojevskom rade, ktorá slúžila ako školské - skúšobné divadlo Vysokej školy múzických umení.

dramaturgie priamo v repertoárovom divadle, teda v pravidelnej dramaturgii. V repertoári Slovenského národného divadla sa tak objavili tituly, ktoré boli v 50. rokoch priam nepredstaviteľné. V roku 1961 dostal prekladateľ a kritik Emil Lehuta od vedenia SND úlohu, aby vytvoril koncepciu vznikajúcej Malej scény SND. Tá mala byť priestorom na dramaturgické experimenty. Lehuta mal vo svojej koncepcii aj to, že Malá scéna bude mať samostatný herecký súbor. V tom čase Malú scénu formovali osobnosti ako Pavol Haspra, Jozef Adamovič, Michal Dočolomanský, Oldřich Hlaváček, Štefan Kvietik, Peter Mikulík, Eva Poláková, Hana Sarvašová, Juraj Slezáček, Viera Topinková, Božidara Turzonovová, Emília Vášaryová, Eduard Žlábek, Milan Sládek, dramaturgičky Eva Malinová (neskôr emigrovala do Švajčiarska) a Margita Mayerová, scénograf Vladimír Suchánek. Neskôr sa stali súčasťou aj Vladimír Strnisko, Soňa Šimková, Stanislav Dančiak, Marián Labuda, Ivan Mistrík, Pavol Mikulík. Tvrdenie, že išlo o nówum, súčasť projektovej dramaturgie v pravidelnej, podporuje fakt, že pri inscenáciách Malej scény „uvádzalo Slovenské národné divadlo poznámku, že ide o projekt SoNDa.“³⁶ SonNDa bola založená v roku 1965. Práve Vladimír Strnisko, ktorý bol neskôr pri vzniku Divadla na korze, bol dramaturgom SonDy. Dá sa povedať, že práve SoNDa bola predchodcom Divadla na korze. Skupina mladých divadelníkov, generácia absolventov tu získavala prvé profesionálne skúsenosti. Nasledovali však až po úspešných školských projektoch na Divadelnej fakulte VŠMU, ako napríklad inscenácia *Lásky hra osudná* (autori bratia Čapkovci, preklad Milan Lasica, réžia Peter Mikulík, 1962). Lasica takmer vytvoril nový text, ktorý bol skôr na motívy predlohy. „Bezozvyšku prebrali len komediálneho ducha tejto predlohy, ideu vzbury mladosti proti šablóne. ... Určujúcim momentom pri tvorbe tejto poslednej absolventskej inscenácie bolo spoločné vedomie samostatného a vyhraneného javiskového názoru režiséra a všetkých účinkujúcich.“³⁷

Najmä v 60. rokoch prichádzali do pracovného prostredia čerství absolventi umeleckých škôl, ktorí sa vo vnímaní sveta, divadla a celkovo umenia prirodzene vymedzovali voči umelcom zo 40. rokov, t.j. voči generácii režisérov Jána Jamnického a Jozefa Budského, do ktorej patrili osobnosti ako Viliam Záborský, Mikuláš Huba, Ladislav Chudík, Gustáv Valach, Karol Machata, Jozef Kroner, Mária Kráľovičová a ďalší.

36 MAŤAŠÍK, A. *K niektorým umeleckým a mimoumeleckým dôvodom prejavov fenoménu generačnosti v slovenskom divadle 2. polovice 20. Storočia*, s. 20.

37 „hs“: Prísľub mladých. In *Predvoj*. Bratislava, 24.5.1962, s.18 a 19.

SoNDu možno s odstupom času vnímať ako snahu vytvoriť generačné divadlo (členmi súboru boli napríklad Marián Labuda, Stano Dančiak, Pavol Mikulík, režisér Peter Mikulík, dramaturg Vladimír Strnisko). Cieľom bolo vytvoriť laboratórium na dramaturgické a inscenačné experimenty, čo avizoval aj názov. „Kryptogramový charakter názvu obsahoval iniciály inštitúcie, predovšetkým však vyjadroval zámery výbojnejšej a hľadačskej tvorivej činnosti mladej generácie.”³⁸

SoNDa uviedla iba päť inscenácií:

- Pán Leonida a reakcia (autor Ion Luc Caragieli) a Meniny v devätnástom (autor Alexander Serafimovič), obe v premiére 14.3.1965 a v réžii Petra Mikulíka;
- Neviete náhodou, koľko dostal Gagarin za ten let? (autor Marko Rozovský) taktiež v réžii Mikulíka, premiéra: 25.9.1965
- Stoličky (autor Heiner Kipphardt), v réžii Karola Spišáka, premiéra: 4.12.1965
- Vyrozumenie (autor Václav Havel), v réžii Petra Mikulíka, premiéra: 19.2.1966.

Napriek tomu, že tento súbor nemal dlhú existenciu, bol pre slovenský divadelný kontext zásadný. Mladá generácia vyhľadávala odlišné dramatické tituly než SND, prinášala pre slovenské divadlo nové prístupy najmä v hereckej, ale aj režijnej, interpretačnej zložke.

„Tento dôraz na herectvo, na herca ako jedinečnú osobnosť, bol skutočne nový v období, keď v divadlách prevládal režisérizmus.”³⁹

Na projekt SoNDy nadviazala určujúca kapitola pre podporu experimentu - vznik štátneho Divadla na Korze, ktoré tvorili súbory Divadelné štúdio (Divadlo Lasicu a Satinského, Divadla poézie, Činoherného súboru a hudobnej skupiny Prúdy), ktoré bolo oficiálne prvým štátnym divadlom (i keď nie na dlho) s dramaturgiou projektového typu. Základom inscenačnej práce tohto divadla bola absurdná dráma a groteska.

„Divadlo na korze, predovšetkým činoherný súbor, bolo prvým slovenským profesionálnym divadlom, ktoré sa programovo formovalo ako opozitum proti súdobému divadelnému mainstreamu. Iniciátorom jeho vzniku bol predovšetkým absolvent dramaturgie Vladimír Strnisko, ktorý však jasne smeroval k ďalšiemu pôsobeniu vo funkcii režiséra. Dramaturgom činohry sa stal Martin Porubjak.”⁴⁰

Medzi umelecké osobnosti spojené s Divadlom na korze patria aj herci, ktorí odišli zo Slovenského národného divadla: Stanislav Dančiak, Marián Labuda, Pavol Mikulík, Martin

38 JABORNÍK, J. *Divadlá na Slovensku, sezóna 1965/1966*. Bratislava : Divadelný ústav, 2009, s. 21.

39 PORUBJAK, M. Na okraj krátkej histórie Malej scény SND. In *Slovenské divadlo*, 1971, roč. 19, č. 3, s. 354.

40 MAŤAŠÍK, A. *K niektorým umeleckým a mimoumeleckým dôvodom prejavov fenoménu generačnosti v slovenskom divadle 2. polovice 20. Storočia*, s.23.

Huba. Ďalej: Zita Furková, Peter Debnár, Ľubo Gregor, Zora Kolínska, Marta Rašlová, Helena Húsková, Milan Čorba, Juraj Kukura, Milan Kňažko, Magdaléna Vášáryová.

Hneď na začiatku normalizácie, v roku 1971 bolo toto divadlo zrušené a mnohí z umelcov prešli na Novú scénu. „Dôvod intenzívnej a hlbkej stopy, ktorú Divadlo na korze v dejinách našej divadelnej kultúry zanechalo a ktorá dodnes ovplyvňuje jej podobu cez nasledovníkov a žiakov, treba hľadať prioritne v tom, že po prvý raz nevznikol divadelný súbor ‚podľa pravidiel‘, teda nevytvoril ho princípál či intendant a nezostavoval ho ako kolektív potenciálne spôsobilý obsadiť istý typ plánovaných produkcií, ale že súbor vznikol ako tím spriaznených ľudí. Ľudí, ktorí vedeli, že z istoty divadiel s tradíciou idú do neistoty nového projektu, ľudí, ktorí možno nevedeli jasne artikulovať aké divadlo by chceli a po akej poetike túžia, ale vedeli pomerne presne, kde svoju budúcnosť nevidia.“⁴¹

Slovenské „alternatívne“ divadlo

Pojem alternatívne divadlo je omnoho výraznejší v slovenskej kultúre než v českej, ktorá bola inšpiračným zdrojom. „Špecifikom nášho vývinu k alternatívnosti je kabaret, produkt parížskych intelektuálnych kaviarní 19. storočia, ktorého sa postupne zmocnili aj iné kultúry v Nemecku, Švajčiarsku, Maďarsku, Rakúsku, Poľsku a, samozrejme, aj v Čechách. Z Čiech potom vystrelovali inšpiračné šípy aj na Slovensko.“⁴² Práve 50. roky v českom divadle ovplyvnili slovenskú tvorbu, ktorú sme začali označovať ako alternatívnu. Na rozdiel od českej tvorby, ktorá mala primárne základ v osobnostiach aktívnych v repertoárových divadlách, na Slovensku bolo alternatívne divadlo najsilnejšie najmä na vysokoškolskej, stredoškolskej a amatérskej pôde. Aj na Slovensku, podobne ako v Čechách, sa v alternatívnom divadle tvorcovia nezameriavali na dramaturgiu titulov, ale skôr na proces tvorby, rôznorodosť prístupov. „Malé javiskové formy zavrhlí postupy tradičnej činohry a nahradili ich montážnym princípom, skladačkou viacerých druhov, nielen divadelných. Okrem slova tu dostal priestor pohyb, hudba (jazz, blues, rock and roll) odlišná od bežnej pop music. Sled javiskových situácií smeroval k metaforizácii, významný zástoj tu mala paródia, persifláž, asociatívne spájanie významových rovín, v ktorých sa uplatňovali prvky výtvarné, tanečné i pantomimické či aspoň nemoherné. (...)Tieto súbory nerezignovali na kritické

41 Tamže, s. 24.

42 ŠTEFKO, V. Malé javiskové formy - zrod alternatívneho divadla?. In *Javisko*, 2007, roč. 39, č. 2. Dostupné na: <http://www.nocka.sk/javisko/2007/2/2>.

postoje voči dobe a neraz odvrhli celkom radikálne službu panujúcej ideológii. Oficiálne heslá a transparenty sa neraz stali zdrojom parodovania oficiálnej propagandy. (...) Nástup malých javiskových foriem a divadla poézie bol taký razantný, že inscenácie tohto typu začali prizývať na činoherné prehliadky amatérskeho divadla a patrili obvykle k tomu najzaujímavejšiemu a najprogresívnejšiemu, čo sa na nich odohralo.”⁴³

Obdobie normalizácie - proces tichého vývinu slovenskej projektovej dramaturgie

S príchodom okupačných ruských vojsk a postupnou normalizáciou bolo možné v stálej divadelnej sieti so stabilným repertoárom, teda v pravidelnej dramaturgii, sledovať inscenácie, ktoré sa nemohli vymykať Divadelnému zákonu. Teda aspoň nie otvorene. Normalizácia zrušila pôsobenie Divadla na Korze, Tatra Revue Bratislava. Zriaďovateľom divadelných inštitúcií bolo ministerstvo kultúry, ktoré jasne stanovovalo počet premiér, ale aj dramaturgiu, ideovú zložku divadla. Tá riadila tituly, ktoré divadlá uvádzali, ktoré výročia mohli pripomínať, akých autorov (sovietskych, ale aj domácich) možno uvádzať, aké hry ponúkať pre deti a mládež. Na rozdiel od českej časti federácie, „kde výrazne zasahovali krajskí politici, na Slovensku boli tieto kompetencie na ministerstve kultúry, ktoré poskytovalo divadlám značnú dávku autonómie.”⁴⁴

Podľa nariadení mocenskej strany bol hlavnou umeleckou metódou socialistický realizmus ako estetická doktrína, podľa ktorej má umelecké dielo slúžiť ľudu. Umelecká stránka bola potlačená do úzadia. Do popredia sa dostávalo vzdelávanie a zábava pre pracujúci ľud a samozrejme boj voči triednemu nepriateľovi.

Obdobie slobody počas 60. rokov uvoľnenia diktatúry sa neukončilo príchodom sovietskych vojsk zo dňa na deň. Z repertoárových divadiel bola štúdiová, projektová dramaturgia viac menej vyhostená. Jej dominantné miesto bolo v ochotníckom divadle, v ktorom našlo svoje pôsobenie aj množstvo profesionálnych umelcov, najmä režisérov. Popri nastupujúcej normalizácii, a teda výraznému zosilneniu cenzúry, sa slovenské alternatívne, projektové divadlo, opäť intenzívnejšie etablovalo na študentskej a ochotníckej pôde. „Do priestoru vstúpili aj súbory ľudových škôl umenia, čo signalizovalo nielen zvýšený záujem o túto tvorbu, ale aj zvýšenú vzdelanosť a poučenosť o postupoch moderného divadla.”⁴⁵ Podľa

43 Tamže.

44 MAŤAŠÍK, A. *Inštitucionálne peripetie slovenského profesionálneho divadla po roku 1989*. In *Slovenské divadlo*, 2013, roč. 61, č. 2. s. s. 153.

45 Tamže.

V. Štefka bola tvorba malých javiskových foriem v 70. a 80. rokoch už „štruktúrovanejšia, vyspelejšia, poučenejšia a stávala sa skutočnou alternatívou k tradičnej činohre. Dekompozícia, prerušovanie časového toku, modelovosť - umelosť situácií, metaforické rozsahy, persifláže i hravosť sa stali dominantnými princípmi. (...) Metóda improvizácie, kolektívna tvorba predlohy i inscenačného tvaru boli viac - samozrejmosťou.“⁴⁶

Počas normalizácie svoju tvorbu rozvíjali osobnosti, ktoré možno porovnávať v rozsahu významu s generáciou Divadla na korze. Boli to osobnosti, neskôr lídri divadiel, ktoré napriek svojmu projektovému začiatku, sa dostávali do pozície divadiel s pravidelnou dramaturgiou. Medzi najvýraznejších patrili Karol Horák a Študentské divadlo FiF UPJŠ z Prešova, Radošinské naivné divadlo Stanislava Štepku, Z divadlo zo Zelenča s Bednárnikom, či DISK z Trnavy a Blaho Uhlár. Pred pádom komunistického režimu sa našlo niekoľko ostrovčekov repertoárových divadiel, v ktorých sa tvorba odlišovala od socialistického realizmu, ako napríklad Ukrajinské národné divadlo v Prešove, či Divadlo pre deti a mládež v Trnave.

Malé javiskové formy, kabaretné inscenácie, štúdiové inscenácie, teda projektová dramaturgia, sú počiatkom projektovej dramaturgie pred rokom 1989. Na Slovensku tento typ tvorby, ktorý pokračoval (a pokračuje rôznymi smermi vývoja aj po Nežnej revolúcii) a je stále väčšinou označovaný ako alternatívne divadlo.⁴⁷ Všetko, čo vznikalo na pôde študentskej či malých javiskových foriem, bolo opozitom voči štátnemu, a teda i profesionálnemu, repertoárovému divadlu. I to však pracovalo v 80. rokoch už v uvoľnenejšej atmosfére. Andrej Maťašík uvádza: „Proces schvaľovania dramaturgických plánov mal v 80. rokoch už len formálny charakter a ministerstvo akceptovalo odborné stanoviská Divadelného ústavu, od roku 1984 začleneného do Ústavu umeleckej kritiky a divadelnej dokumentácie. Dramaturgické plány divadiel posudzovali odborní pracovníci, napríklad Jaroslav Blaho, Ján Jaborník, Zuzana Bakošová-Hlavenková, Ida Hledíková, Jana Bžochová-Šmatláková (Wild), Dana Sliuková, Stanislav Mičinec, Andrej Maťašík, Dalibor Heger.“⁴⁸

46 Tamže.

47 Alternatívne divadlo je terminus technicus, ktorý je aj v súčasnosti výrazne zaužívaný. Podobne ako už v 60. rokoch označuje väčšinou divadlo, ktoré sa v istých aspektoch - tvorby, prezentácie, vymedzuje voči prevažnej tvorbe v divadlách, vytvára teda alternatívu. Najživší je tento výraz v ochotníckom divadle, z ktorého pochádza. Je možné tvrdiť, že ho v súčasnosti staršia generácia opätovne do užívania prináša. V roku 2018 Národné osvetové centrum ako organizátor súťažných ochotníckych prehliadok začalo používať spojenie, ktoré by malo byť opozitom voči tradičnému inscenovaniu dramatických titulov v podobe: „súčasný prúd divadla.“ Aktuálne je však ťažko hovoriť o alternatívne. Pod termínom „alternatívne divadlo“ sa skôr skrýva tvorba nezávislých divadiel.

48 MAŤAŠÍK, A. Inštitucionálne peripetie slovenského profesionálneho divadla po roku 1989s. 153-154.

Počas normalizácie sa omnoho výraznejšie pracovalo v divadlách s metaforami, inotajmi, ktoré umožňovali komunikovať s divákmi aj o zakázaných témach.

Vzostup demokracie - Nežná revolúcia, 16. november až 29. december 1989

O Nežnej revolúcii dnes hovoríme, že bola aj výrazne divadelnou. K jej úspešnej realizácii vo východnej Európe prispievali geopolitické zmeny, nadväznosť napríklad aj na Chartu 77 a postupne silnejúce spojenie študentskej generácie s výraznými autoritami v čele koordinačných výborov. Ak by sme mali byť konkrétnejší, divadlo ponúklo revolúcii, najmä v slovenskom kontexte, svoje priestory a osobnosti, ktoré boli vďaka javiskám a televíznym obrazovkám autoritami pre pracujúci ľud. Ten bolo treba spojiť a iniciovať ho k účasti na námestiach. Ak by sme sa detailnejšie pozreli na zostavenie výborov, ktoré následne vyústili do hnutia Verejnosť proti násiliu, išlo sa o spektrum kultúrne aktívnych osôb, medzi ktorými okrem filozofov, novinárov, disidentov (aj konzervatívnych a katolíckych), výtvarníkov, hudobníkov, ekologických aktivistov sa ocitlo aj niekoľko profesionálnych divadelníkov ako napríklad Milan Kňažko, Martin Krajčovič, Vladimír Oktavec. Toto vzácne prepojenie ľudí z rozličných sfér so spoločným cieľom, so stále vzrastajúcou podporou mladej generácie študentov, odštartovalo zmeny, ktoré spoločne s ďalšími krajinami docielili pád železnej opony. Rovnako slovenskí divadelníci po vzore českých boli okamžite aktívni po brutálnom potlačení demonštrácie pražských študentov, 17. novembra 1989, hneď vznikali štrajkové výbory, ktoré smerovali k spoločnému generálnemu štrajku 27. novembra. Bratislavskí herci 19. novembra 1989 v divadlách Malá scéna a Astorka neodohrali divadelné predstavenie, ale diskutovali s divákmi. Práve na Malej scéne oznámil Martin Huba vstup hercov do štrajku. Práve v tento deň vzniklo počas stretnutia v Umeleckej besede hnutie Verejnosť proti násiliu, ktoré iniciovali výtvarníci v zastúpení Rudolfa Sikoru a Miroslava Cipára.

Eufória, ktorá je spojená s Nežnou revolúciou, je opodstatnená. Podarilo sa bez násilia zlomiť režim, ktorý mnohým ublížil, avšak mnohí si žili aj spokojne. Mali svoje dennodenné životné istoty, ktoré sa s príchodom kapitalizmu, voľného trhu začali strácať. Neoficiálnou hymnou Nežnej revolúcie je pieseň Ivana Hoffmana s názvom *Slúbili sme si lásku*. Emílii Vášáryovej stačilo na tribúne povedať pri pohľade na dav jednoduché slovo - Láska - a masa jej ho vrátila nadšením. Napriek tomu, že revolúcia spojila osobnosti z rôznych kultúrno-spoločenských sfér, úlohy, ktoré nasledovali po jej úspešnom konci, neboli vôbec jednoduché.

Navyše, v spoločnosti, ktorá v socialistickom duchu žila desaťročia. Láska, ktorá spájala ľudí na námestiach sa postupne vytrácala i v samotnej Verejnosti proti násiliu a spoločnosť sa ďalej trieštila, k čomu napomáhali hneď politické kauzy vo vysokej politike. Rozkoly začali ovplyvňovať ďalšie smerovanie vtedajšej federácie, neskôr samostatných štátov. Roztržky samozrejme zaznamenala aj umelecká obec, divadlá a celkovo kultúra, čo budem konkrétnejšie rozoberať ďalej.

V roku 2019, v roku, kedy si pripomíname 30. výročie jestvovania v demokratickej spoločnosti, sa názory občanov na Nežnú revolúciu v mnohom štiepia. Mnohé sociálne istoty dnes neexistujú a spoločnosť sa omnoho viditeľnejšie rozdeľuje v oblasti chudoby a blahobytu. Ľudia, ktorí musia pracovať, mnohokrát v zamestnaní, ktoré ich nenapĺňa, iba zotročuje, navyše za nízku mzdu, chcú jednoduché riešenia náročných tém, avšak zvádza ich aj sentiment za mladosťou. Aj to sú časti odpovedí na otázky, prečo sa spoločnosť radikalizuje a prečo výsledky prieskumu Inštitútu pre verejné otázky v roku 2018 hovoria o tom, že väčšina slovenskej populácie by si želala vrátiť komunizmus.

Akiste sa stalo mnoho omylov, nedorozumení, ktoré s budovaním de facto nových štátov vznikli. Sloboda, ktorú si aktuálne však už takmer nevedomujeme, by mala ostať ako najvýraznejšie memento. Pretože práve slovo sloboda ovplyvňuje aj dramatické, a celkovo umenie a kultúru.

Kroky v kultúre po Nežnej

Divadlo sa stalo počas Nežnej revolúcie aj priestorom na politické diskusie, čo znamenalo pre jeho návštevníka zmenu oproti režimu. Táto situácia bola logickým vyústením, keďže sa k slovu výraznejšie dostávali disidenti, umelci, ktorí boli perzekvovaní, delimitovaní, nemohli tvoriť. Dá sa povedať, že umelcov, hercov, režisérov pred rokom 1989 spájali v tvorbe intenzívnejších metafor, ktoré sú charakteristické pre divadlo z čias normalizácie, práve spoločný nepriateľ, a teda systém, v ktorom fungovali. Ako vyššie uvádzam, našli sa v časti slovenskej (divadelnej) kultúry miesta, ktoré sa režimovému stereotypu vymykali výraznejšie. Najmä v nich bola nastupujúca generačná obmena štartovacou čiarou pre osobnosti divadla, ktoré mali obrovský priestor v situácii pri reštarte pôvodne federácii, neskôr (od roku 1993) samostatného štátu. Práve strata sily diktatúry otvorila priestor na zmeny aj v dramaturgii a fungovaní divadiel. Otvorenie trhu s kultúrou

odomklo možnosti aj projektovej dramaturgii, dá sa povedať, že aj alternatíve, ktorá sa dodnes formuje ako opozitum voči štátnej, zriadenej, pravidelnej dramaturgii.

Prirodzenou aktivitou po zrútení režimu bola obmena ľudí na riadiacich pozíciách, v organizačných zložkách. „Okrem personálnych zmien prišlo v roku 1990 aj k zmenám v organizačnej štruktúre slovenských profesionálnych divadiel. Nové vedenie ministerstva kultúry (na prelome rokov 1989 a 1990 bol štyri mesiace ministrom Ladislav Chudík, potom funkciu prevzal jeho dovtedajší 1. námestník Ladislav Snopko) podporovalo úsilie niektorých divadelných zoskupení o samostatnosť.“⁴⁹

Postupne tak vznikli tak divadlá ako Korzo '90, Jókaiho divadlo v Komárne, divadlo Thália v Košiciach, divadlo a škola LUDUS, v Klube Čierny Havran divadlo GUnaGU a Stoka. Taktiež odčlenením od monopolnej agentúry Slovkoncert vzniká v apríli 1990 Agentúra S, dnešné Štúdio L+S. Práve „demonopolizácia umeleckej agentáže a následne prijatie zákona č. 96/1991 Zb. o verejných kultúrnych podujatiach umožnilo vznik viacerých súkromných divadiel.“⁵⁰

Ďalej existovali (a niektoré na začiatku 90. rokov vznikali) divadlá ako Romathan, Aréna, Divadlo J. G. Tajovského vo Zvolene, Štátna opera v Banskej Bystrici, Spišské divadlo, Mestské divadlo v Žiline, ktoré boli financované primárne zo štátneho rozpočtu. Ten sa však nenavýšoval, čo spôsobovalo napätie medzi jednotlivými divadlami a podvýživenie zamestnancov v divadlách.

Práve dramaturgia ako stále pracovné miesto, spolu s réžiou takmer vymizla z divadiel v nadväznosti na finančné podvýživenie kultúrnych inštitúcií. Dá sa povedať, že aj tento fakt nahral projektovej dramaturgii. Do divadiel prichádzali stále iné tváre, s rozličnými poetikami, dramatickými textami, ktoré domáci divák nepoznal. Pre projekty, ale aj skúšanie diváckych mantinelov, to bol pozitívny krok. Ak však nazeráme na divadelnú sieť ako na systém, ten sa postupne vytrácal - postupne začalo stagnovať profilovanie jednotlivých divadiel a experiment zabúdal na tradičného, aj konzervatívneho diváka.

Akoby sloboda, ktorej koniec kalendárneho roka 1989 do divadla otvoril dvere, nepoznala svoje hranice. Prieky medzi inštitúciami, ktoré fungovali roky a ktoré vznikali, vytvorili hranice s mnohokrát poznačenými medziludskými vzťahmi, ktoré divák, či už stabilný alebo potenciálny, vnímal cez svoju optiku. To do istej miery ovplyvňovalo aj ďalšiu návštevu divadla, či jednoducho postoj k divadlu.

49 MAŤAŠÍK A. Inštitucionálne peripetie slovenského profesionálneho divadla po roku 1989, s. 155.

50 Tamže, 156.

V meniacej sa spoločnosti, v ktorej veľmi rýchlo opadla eufória z porazenia komunistickej nadvlády Verejnou verejnou proti násiliu⁵¹, sa podobne v divadle, rovnako ako v celej krajine, prestávalo postupne myslieť na občanov, vstupovalo sa do vyostrených bojov o získanie väčšej moci, čo je koniec koncov prítomné do dnešných dní. A to najmä prostredníctvom vysokej politiky, ktorá sa transformuje do všetkých sfér života. Po Nežnej revolúcii a formovaní demokracie sa nedostávali do sporu iba repertoárové divadlá so vznikajúcimi takzvanými alternatívnymi. Do sporu sa dostávali aj občania, ale aj stranícke záujmy. Deväťdesiate roky, ktoré mali byť demokratickými, v ktorých nepanovala žiadna totalita, boli presným opakom.

V čerstvo slobodnej krajine bol strach dennodennou rutinou, rozkrádal sa štát. Prebiehala ďalšia kolektivizácia majetku, tentokrát pod názvom privatizácia (v existencii meniacej sa krajiny v priebehu jedného storočia už tretia - prvou bola arizácia, druhou znárodňovanie alebo kolektivizácia), ktorá bola epicentrom výraznej segregácie obyvateľstva. Ľudia boli čoraz viac nezamestnaní, strácali svoje bytostné istoty, dostávali sa do nepríjemných kontaktov s mafiou, politická moc ovládala médiá.

Čo spôsobila tá Nežná revolúcia? Tá, ktorej hlavní aktéri a hlavné priestory boli spojené najmä s divadlom? A do tejto galiby vstupujú práve aktéri revolúcie so svojimi problémami ohľadom financovania práve zo štátnych zdrojov, ktoré sa strácajú pred očami obyvateľov. Navyše, ak vstúpíte do divadla, už to nie sú tie inscenácie socialistického realizmu, ktorým každý porozumel a ktoré naplňali očakávania obyčajného ľudu.

Divadlo zrazu začalo akútne potrebovať diváka. Rovnako ako nové divadlá vo väčších mestách s projektovou dramaturgiou. Práve divák je potenciálny zdroj príjmu, avšak umelci si veľmi jasne a skoro uvedomovali, že obecnosť nezaručí kapitál na bežné fungovanie divadelnej organizácie.

Záver

Ďalšou hypotézou výskumu je, že projektová dramaturgia aj po roku 1989 bude naďalej občasnou vložkou do dramaturgie pravidelnej. Na základe niekoľkých ukážok (napríklad projekt Desatoro v Slovenskom národnom divadle alebo divadelný seriál Národný cintorín, či projekt samostatného priestoru: Modrý salón Slovenského národného divadla),

51 Aj samotné najskôr občianske hnutie, neskôr politické, zaznamenalo vážne medziľudské a politické rozkoly. V roku 2019 by bolo takmer nemožné hnutie a jeho lídrov opäťovne spojiť.

budem analyzovať nakoľko divácky úspešná je, a akým divákom je vyhľadávaná práve projektová práca v stabilnej umeleckej inštitúcii.

Nežná revolúcia a pád režimu zmenil aj kultúrny a divadelný priestor, pôvodne v Československu, a po rozpade federácie, v roku 1993, v samostatnom Slovensku. Vznik dotačných programov a fondov otvoril priestor neinštitucionalizovaným umelcom. Práve dotačné systémy sa stali základom pre vznik nezávislej umeleckej divadelnej scény na Slovensku. Jej pôsobenie a vývoj sledujem na zoskupeniach, ktoré svoje projekty, i keď v nezávislom prostredí, postupne dostávajú do situácie pravidelnosti. Fokusujem sa na Divadlo Pôtoň, S.T.O.K.A., SkRAT.

Široká spleť občianskych združení, ktoré tvoria projektovo predstavuje dnes najmä najmladšia generácia absolventov umeleckých škôl, ktorí sa aj angažujú vo vytvorení spoločnej pravidelnej dramaturgie, napríklad pokus subjektov Divadlo DPM, Gaffa a Uhol_92 o spoločné divadlo založené na projektovej dramaturgii, Miesto M. Práve dotačný systém a projektové fungovanie je miestom, kde sa množstvo absolventov dokáže realizovať po skončení umeleckej vysokej školy, či konzervatórií.

Napriek tomu, že jestvujeme v demokratickej spoločnosti, prežívame krízu. A to nielen v slovenskom, či českom kontexte, ale naprieč svetom, či už prostredníctvom rozhodnutia Veľkej Británie odísť z Európskej únie, zvolením Donalda Trumpa za prezidenta, vplyv putinovského Ruska na dianie vo svete, vojenský konflikt na Ukrajine, devalvácia demokracie v Maďarsku, ktoré je v moci Orbána, či susedného Poľska, kde je dominantnou stranou Právo a spravodlivosť.

Prostredníctvom projektových, angažovaných inscenácií, ako napr. *Elity*, *O Natálke* (Slovenské národné divadlo), *Vojna nemá ženskú tvár* (Slovenské komorné divadlo, Martin), politické inscenácie divadla Aréna: *Tiso*, *Masaryk/Štefánik* (inscenácia nepravidelnej dramaturgie a nepravidelného priestoru - ide o spojenie divadla Aréna a Mestského divadla Zlín), *#dubček*, *Krajina nepokosených lúk*, *Pastierska symfónia* (Divadlo Pôtoň), *Moral Insanity* (Prešovské národné divadlo) sa núka komparácia odoziev divákov na divadelné produkcie a vôbec spájanie umelcov s tvorbou pred rokom 1989 a súčasnosťou. Podobne ako pred Nežnou revolúciou ide o tvorbu, ktorá sa vymedzuje proti pravidelnej dramaturgii, respektíve do nej vstupuje v repertoárových divadlách. Zaujímavé je však sledovať a porovnávať, akú má návštevnosť, ako rezonuje v spoločnosti.

Autorka je doktorandkou na Fakulte dramatických umení Akadémie umení v Banskej Bystrici, školiteľ prof. MgA. Jan Vedral, PhD.

REPERTOIRE (PROGRAMME) AND PROJECT DRAMATURGY

The submitted study deals with the repertoire (programme) and project dramaturgy before and after 1989, in the theoretical research part. It deals with the dramaturgy in the lines of professionalization of Slovak theater with regard to the Czech theater, which in the beginning of formation significantly influenced the Slovak theater. It characterizes the concept and content of theater dramaturgy. This is related to a certain type of theater, especially to drama and repertoire. Slovak theater was significantly influenced by political regimes during its creation.

BIBLIOGRAFIA

ARISTOTELES : *Poetika*. Bratislava : Thetis, 2009, 148 s.

ADORNO, Theodor. W. - HORKHEIMER, Max. *Dialektika osvícenství*. Praha : Oikoymenth, 2009, 248 s.

CARSLON, M.arvin *Divadlo je krajšie ako vojna*. Bratislava : Divadelný ústav, 2016, 296 s.

CÍSAŘ, Jan. František Tröster o Viktorovi Šulcovi (rozhovor s Františkom Trösterom). In *Film a divadlo*, 1959, roč. 3, č. 4.

ČAVOJSKÝ, Ladislav. Zo spomienok prvého slovenského dramaturga. In *Slovenské divadlo*, 1969, roč. 17, č.1.

ČAVOJSKÝ, Ladislav. Dramaturgia slovenskej činohry SND 1932-1938. In *Slovenské divadlo*, 1980, roč. 28, č.2.

“hs”. Prísľub mladých. In *Predvoj*, 24.5.1962.

DUPONT, Florence. *Aristoteles alebo upír západného divadla*. Bratislava : Divadelný ústav, 2016, 227 s.

JABORNÍK, Ján. *Divadlá na Slovensku, sezóna 1965/1966*. Bratislava : Divadelný ústav, 2009, 352 s.

JUST, Vladimír. *Malá divadlá jako hnutí (Pokus o ontologický pohled na jeden z fenoménů šedesátých let)*. Dostupné na: <http://www.divadlo.cz>.

- KLÍMA, Miloslav. *O dramaturgii*. Praha : Nakladatelství divadelní literatury Pražská scéna ve spolupráci s Výzkumným pracovištěm KALD DAMU / Nakladatelství v Praze, 2016, 240 s.
- KRAUS, Karel. *Divadlo ve službách dramatu*. Praha : Divadelní ústav, 2001, 638 s.
- KYSELOVÁ, Eva. *Jedna republika - jedno divadlo? Dialóg slovenskej a českej činohry 1918 - 1992*. Bratislava : Divadelný ústav, 2018, 240 s.
- LAJCHA, Ladislav. *Zápas o zmysel a podobu SND (1920 - 1938)*. Bratislava : Divadelný ústav, 2000, 1003 + 585 s.
- LESSING, Ephraim Gotthold. *Hamburská dramaturgia*. Bratislava : TATRAN, 1980, 411 s.
- MAŤAŠÍK, Andrej. Inštitucionálne peripetie slovenského profesionálneho divadla po roku 1989. In *Slovenské divadlo*, 2013, roč. 61, č. 2.
- MAŤAŠÍK, Andrej. K niektorým umeleckým a mimoumeleckým dôvodom prejavov fenoménu generačnosti v slovenskom divadle 2. polovice 20. storočia. In *Slovenské divadlo*, 2013, roč. 61, č. 1.
- PAŠUTHOVÁ, Zdenka - HUDEC Rudolf. *Marška. Denník Karla Baláka*. Bratislava : Divadelný ústav, 2011, 276 s.
- PORUBJAK, Martin. Na okraj krátkej histórie Malej scény SND. In *Slovenské divadlo*, 1971, roč. 19, č. 3.
- SCHILLER, Friedrich. *O mravním poslání divadla*. Praha : Československé divadelní a literární jednatelství, 1955, 51 s.
- SLÁDEČEK, Ján. *Úskalia dramaturgie a osudy dramaturgov činohry SND v období dvoch totalít (1939-1989)*. Rukopis.
- ŠTEFKO, Vladimír. Malé javiskové formy - zrod alternatívneho divadla? In *Javisko*, 2007, roč. 39, č. 2. Dostupné na: <http://www.nocka.sk/javisko/2007/2/2>.
- ŠTEFKO, Vladimír a kol. *Dejiny slovenskej drámy 20. storočia*. Bratislava : Divadelný ústav, 2011, 816 s.
- UHLÁR, Blahoslav : *Bulletin k inscenácii Prekroč svoj tieň*. DPDM Trnava, 1974
- VEDRAL, Jan. *Horizont událostí: Dramaturgie řádu, postdramaturgie chaosu*. Praha - Bratislava : Pražská scéna - Ústav divadelnej a filmovej vedy SAV, 2016, 288 s.
- VEDRAL, Jan. *Dramaturg*. Praha : Větrné mlýny, 2018, 416 s.

Kontakt:

Sandra Polovková

Akadémia umení v Banskej Bystrici, fakulta dramatických umení

Horná ul. 95

974 01 Banská Bystrica

e-mail: sash.polovkova@gmail.com

ACTA TEATRALIA NEOSOLIENSIS

FAKULTA DRAMATICKÝCH UMENÍ
Akadémia umení v Banskej Bystrici

© Akadémia umení v Banskej Bystrici, 2019

ACTA TEATRALIA NEOSOLIENSIS
číslo 1/2019, 6. Ročník

Revue pre teóriu a dejiny divadla

Vydáva Fakulta dramatických umení Akadémie umení v Banskej
Bystrici

Redakčná rada:

doc. Mgr.art. Matúš Ol'ha, PhD. – predseda

prof. PhDr. Oliver Bakoš, CSc.

doc. PhDr. Michal Babiak, PhD.

Mgr. Peter Himič, PhD.

PhDr. Elena Knopová, PhD.

PhDr. Silvia Kováčiková, ArtD.

PhD., Mgr.art. Martin Timko, ArtD.

prof. MgA. Jan Vedral, PhD.

Číslo zostavil a zredigoval: Mgr.art. Jakub Mudrák

Grafický návrh: Filip Sirotiar

Príspevky prešli recenzným konaním

Autori jednotlivých štúdií sú zodpovední za ich obsahovú a jazykovú
správnosť

Vychádza v elektronickej verzii 2-krát ročne

ISSN 1339 – 780X