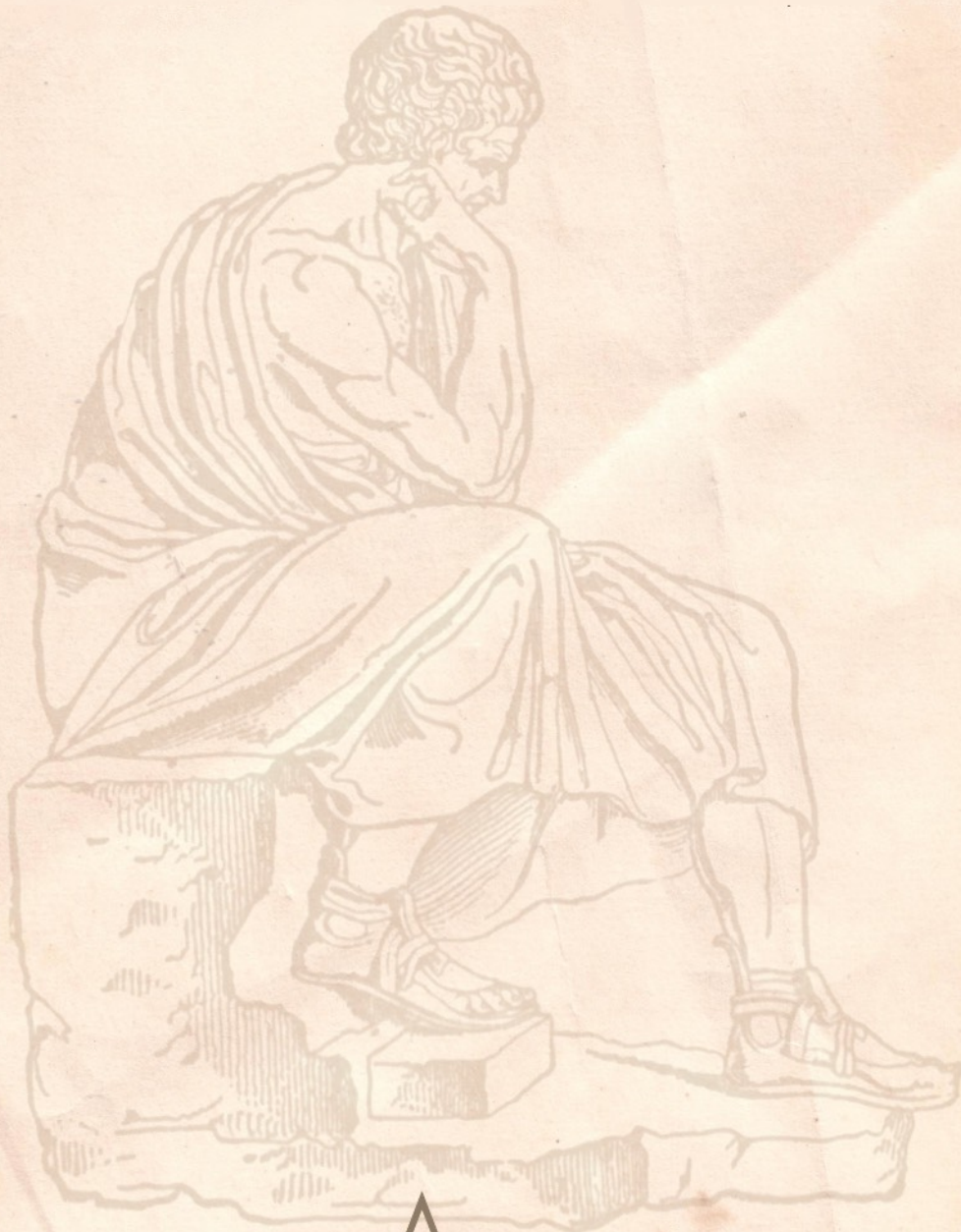


ACTA TEATRALIA NEOSOLIENSIS

2018



AKADÉMIA UMENÍ

FAKULTA DRAMATICKÝCH UMENÍ
AKADÉMIA UMENÍ V BANSKEJ BYSTRICI

ACTA TEATRALIA NEOSOLIENSIS

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

2018 © Akadémia umení v Banskej Bystrici, 2018

ACTA TEATRALIA NEOSOLIENSIS 2018

Revue pre teóriu a dejiny divadla.

Vydáva Fakulta dramatických umení Akadémia umení v Banskej Bystrici.

Redakčná rada:

doc. PhDr. PeadDr. Karol Orban, PhD., dekan FDU AU – predseda
prof. PhDr. Oliver Bakoš, CSc., prof. Ľuboslav Majera, doc. PhDr.
Michal Babiak, PhD., PhDr. Elena Knopová, PhD., PhDr. Silvia
Kováčiková, ArtD., Mgr. Peter Himič, PhD., Mgr.art. Martin Timko,
ArtD.

Recenzent: prof. MgA. Jan Vedral, PhD.

Toto číslo zostavil a zredigoval: Mgr.art. Jakub Mudrák

Grafický návrh titulnej strany: Filip Sirotiar

Príspevky neprešli jazykovou redakciou.

Vychádza v elektronickej verzii 1-krát ročne

ISSN 1339 – 780X

OBSAH

Marek Rozkoš: Miera požadovaných predispozícií pre štúdium herectva (Psychologické aspekty, osobnostné predispozície a fyzické predpoklady pri koordinácii rečového a fyzického konania pri výučbe študentov herectva).....3

Veronika Slamková: Funkčný rozvoj hlasu (Metódy rozvoja vokálnych dispozií činoherca)21

Milan Zvada: Mozaika doby a charakterov v dramatickom diele Petra Karvaša (Peter Karvaš – teória dramaturgie a scénického umenia)35

Jakub Mudrák: Ideál krásy a jeho záhuba alebo „idioti“ na slovenských profesionálnych javiskách (Inscenácie dramatisácii diel F.M. Dostojevského na slovenských profesionálnych javiskách v období od roku 1920 až po rok 2016).....
.....44

Sandra Polovková: Pravidelná a projektová dramaturgia po roku 1989 (Pravidelná a projektová dramaturgia po roku 1989).....58

Miera požadovaných predispozícií pre štúdium herectva

(téma dizertačnej práce: Psychologické aspekty, osobnostné predispozície a fyzické predpoklady pri koordinácii rečového a fyzického konania pri výučbe študentov herectva)

Mgr. art. Marek Rozkoš

V názve tejto podkapitoly by sme mohli výraz „požadovaných“ nahradiť výrazom „dostatočných,“ alebo dostačujúcich. Ide tu teda o určenie miery fyzických, rečových a psychologických predpokladov, ktoré sú dostatočne vyvinuté, aby adept dokázal zvládnuť štúdium herectva a tiež hereckú profesiu s jej technickou i psychologicko-emocionálnou podstatou.¹ Preto sa táto kapitola venuje skôr prijímaciemu procesu na vysokú umeleckú školu, teda prijímacia komisia pozoruje a následne hodnotí dostatočnú mieru predispozícií. Dostatočná miera fyzických, rečových a psychologických predpokladov je vo všeobecnosti taká, ktorá evidentne dovoľí adeptovi ďalej sa rozvíjať v každej spomenutej oblasti so zameraním na profesionálnu umeleckú tvorbu. Adept musí splňať mieru predpokladov v každej z týchto oblastí, nakoľko herecké umenie využíva celý hercov psycho-fyzický aparát. Preto konkretizujeme požiadavky v oblasti reči, pohybu i psychológie.

Psychologické predispozície

Základnou predispozíciou, akoby stojacou nad ostatnými, je práve psychologická. Nad ostatnými akoby stojí preto, že práve psychická stránka človeka ovplyvňuje a usmerňuje vonkajšie ľudské konanie. Akákoľvek ľudská sebarealizácia (aj tá umelecká) je riadená psychickými procesmi, či už vedomými alebo podvedomými. Psychologické predispozície definujeme ako schopnosť adepta vedome vnímať vnútorné psychologické a emocionálne procesy, rovnako tak aj vonkajšie skutočnosti. Zjednodušene povedané, uvedomenie si vlastného JA v konkrétnom časopriestore. Ide teda o mieru introspekcie a sebakontroly. Psychické i emocionálne procesy a teda aj predpoklady sa dokážu prejaviť len prostriedkami, ktoré sú viditeľné, resp. počuteľné

1 Pre nasmerovanie životnej sebarealizácie každého človeka sa veľmi často, takmer vždy, používa termín talent. Nielen v profesionálnej „hereckej skutočnosti“ by sme tento pojem mohli nahradiť skôr pojmom predispozícia/predpoklad. Tento pojem v sebe obsahuje, respektíve zahŕňa potenciál, teda niečo, čo je možné rozvíjať, rozširovať a zlepšovať.

Neopomenuteľnou súčasťou dostatočnej psychickej vybavenosti adepta je inteligencia. Obsah pojmu inteligencia je veľmi široký, avšak pre herecké umelecké ciele hovoríme o psychickej vybavenosti človeka, ktorá zahŕňa predovšetkým oblasť poznávania skutočnosti, jej hodnotenia/analýzy, a na záver jej pretvárania, resp. vytvárania nových skutočností. To platí pre adepta ako človeka, aj adepta ako budúceho umelca. Z hľadiska posudzovania inteligencie adepta by sa mala komisia zamerať na tieto parametre – vnímavosť (seba a priestoru), logickosť interpretácií (pohybových i rečových), kritickosť/analytickosť (pri zadaní novej úlohy), Inteligencia je súčasťou psychickej výbavy človeka, prejaví sa len vonkajšími prostriedkami.

K psychologickým predpokladom výrazným spôsobom patrí predstavivosť, resp. obrazotvornosť. Každý z adeptov prichádza s rôznou mierou predstavivosti. Dostatočná/požadovaná miera predstavivosti je taká, že adept je schopný vytvoriť si taký vnútorný obraz, ktorý korešponduje s konkrétnou vybranou skutočnosťou, ktorú interpretuje verbálnym a pohybovým spôsobom. Najlepšie si prijímacia komisia overí túto mieru predstavivosti tak, že dá adeptovi zadanie, ktoré je viazané na jeho vlastné ja.² Tak je možné overiť si, ako sa adept vidí vo svojej predstave. To, ako sa vidí adept a neskôr študent vo svojej predstave je kľúčové pre jeho neskoršiu tvorbu hereckých postáv, nakoľko si práve v predstave kreuje svoj psychofyzický aparát do podoby konkrétnej postavy.

Na predstavivosť úzko nadväzuje aj tzv. „vnútorná citlivosť“ a empatia. V prípade vnútornej citlivosti, ktorá sa obracia smerom do vnútra človeka, ide o poznanie vlastných emocionálnych a psychologických procesov. Empatia síce z vnútra vychádza, ale je nasmerovaná voči iným ľuďom (aj tým, ktorých si človek predstavuje) a tiež aj voči vonkajším javom v skutočnosti. Mieru empatie a vnútornej citlivosti je možné overiť si konkrétnym zadaním pre adepta.³

Aspekty vylučujúce štúdium herectva spočívajú v psychických poruchách. Keďže psychických porúch je mnoho a čas adepta strávený pred komisiou je pomerne krátky (súhrne

2 Ako príklad uvidíme zadanie: „Predstavte si pravdivo a úprimne seba samého, svoje vlastné JA, ako listujete vo fotoalbeume, kde sú vaše fotografie poukladané chronologicky. Predstavte si každú jednu fotku ktorú práve vidíte a úprimne reagujte na to čo vidíte. Reagujte predovšetkým mimikou, ale ak je potrebné môžete aj verbalizovať svoju predstavu, alebo ju pohybovo znázorniť.“ Mimiku spomíname preto, že je to prvotný a najviac s predstavou korešpondujúci prostriedok vyjadrenia vnútornej predstavy v prirodzenej rovine.

3 Ako príklad uvidíme zadanie, počas ktorého adeptovi dávkuje informácie postupne, aby si ich stihol predstaviť a precítiť. Adept sedí na stoličke alebo stojí na mieste, a snaží sa predstavu vyjadrovať predovšetkým mimikou: „Predstavte si, že sa vášmu konkrétnemu najlepšiemu priateľovi/priateľke prihodil sled veľmi šťastných udalostí – získal vysokoškolský titul, týždeň na to vyhral v súťaži drahé auto a pred týždňom vás zavolať aby ste sa stali krstným otcom jeho novonarodeného dieťaťa. Dnes ste dostali telefonát o tom, že tragicky zahynul aj so svojou rodinou pri autonehode. A potom ste sa prebudili.“

neprekračujúci 30 minút) je potrebné všímať si v prejave adepta, či netrpí rôznymi poruchami správania a pozornosti. Pozornosť, sústredenie, zameranosť na cieľ sú základnými predpokladmi psychicky zdravého človeka a neskôr aj systematickej hereckej práce.

SÚHRN: Dostatočná miera psychologických predpokladov je taká, keď je na adeptovi badateľná miera sebauvedomenia a sebakontroly – teda je zrejmé, že si je vedomý toho čo a prečo konkrétnu činnosť vykonáva. Na túto základnú schopnosť nadväzuje predstavivosť. Jej obsah sa prejaví až vonkajšími prostriedkami – pohybom a rečou, pri ktorých tiež definujeme dostatočnú mieru predpokladov, nakoľko práve tie nám sprostredkujú vnútorné obsahy. Aby vnútorné obsahy mohli byť umeleckým spôsobom interpretované, musia byť prostriedky na ich vyjadrenie dostatočne vyvinuté, flexibilné a variabilné.

Pohybové predispozície

Ako už bolo vyššie spomenuté, aj pohyb je prostriedkom pre vonkajšie vyjadrenie vnútorných psychických procesov a emocionálneho stavu človeka. Fyzický aparát človeka (v prirodzenej rovine) okamžite a v každom momente odráža vnútorný stav človeka. Samozrejme často sa stáva, že človek vedome kontroluje svoje vonkajšie prejavy preto, aby zámerne nedal svoj vnútorný stav najavo z rôznych príčin ako napríklad – silná vnútorná fyzická bolesť žalúdka, ale človek vystupuje akoby ho nič nebolelo. Ako sme už pri psychologických predpokladoch naznačili, pohyb, rovnako ako reč sa v hereckom umení úzko viaže na predstavivosť. Preto základným kritériom pri posudzovaní dostatočnej miery pohybových/fyzických predpokladov je schopnosť adepta aplikovať konkrétnu predstavu do konkrétneho pohybu. S tým súvisí schopnosť adepta vedome vnímať svoj pohyb. Pri určovaní miery dostatočných pohybových predpokladov je tiež potrebné komisiou prihliadať aj na to, či je adept schopný variovať svoje predstavy a zakaždým novú predstavu pretaviť do pohybu po priestore. Konkrétne, adept by mal byť schopný aspoň v základných rysoch obsiahnuť škálu od jedného extrémneho pólu po druhý (v rámci svojich fyzických možností a psychických schopností)⁴. To znamená, že mal by zvládnuť malý, až nepatrný pohyb, cez zložitejší pohyb vo vyhradenom priestore až po čo najzložitejšie pohybové variácie vyjadrené veľkými gestami a postojmi v extrémnom svalovom napätí. Samozrejme, komisia by mala prihliadať na

4 Tieto možnosti a schopnosti je možné overiť si na pohybovej etude, ktorú si majú adepti pripraviť. Po jej predvedení komisia zadá adeptovi úlohu, aby tú istú etudu predviedol v spomenutej škále, resp. aspoň v jej extrémnych póloch. Ide o to, aby bol obsah etudy zachovaný, ale jej prevedenie by bolo z hľadiska pohybu v priestore minimalistické a následne maximalistické.

to, že adept pohyb vykonáva v rámci svojich fyzických možností, v každom prípade by sa mal, v rámci svojich možností a skúseností, predviesť v spomenutej škále náročnosti pohybu.

K fyzickým predpokladom patria aj tie, ktoré sú vyslovene fyzického a motorického charakteru a nemajú priamy súvis s predstavivosťou. Sú to aspekty, ktoré primárne determinujú predpoklad adepta vykonávať hereckú profesiu. Telo adepta pôsobí zdravo a svoj pohyb dokáže formovať a prispôbovať. Overiť si to je možné prostredníctvom základných telovýchovných cvikov (napríklad beh, kotúľ vpred a vzad, výskok, preskok, drepy, plazenie, skok cez prekážku a pod.). Je potrebné overiť si fyzickú zdatnosť adepta, nakoľko herecké cvičenia a neskôr aj samotná tvorba postáv si v niektorých situáciách môže vyžadovať vyslovene silové či akrobatické zaangažovanie herca. K miere fyzických predpokladov je nutné spomenúť aj aspekty vylučujúce štúdium herectva. Ide o rôzne kostrové alebo svalové defekty a anomálie, ktoré neumožňujú študentovi vykonávať fyzicky náročné pohyby. Rovnako tak obezita či anorexia sú pre štúdium herectva neprípustné z toho dôvodu, že by takýto študent nemohol plasticky formovať svoj pohyb. Na tieto fyzické problémy sa nutne viažu aj psychické, lepšie povedané – fyzické problémy sú veľmi často odrazom tých psychických a emocionálnych.

Vnímanie tempa, rytmu a dynamiky tiež priamo vplýva a súvisí s fyzickým pohybom. Dostatočná miera pre ďalšie formovanie adepta je taká, kedy adept dokáže jednoduchý rytmus sám vytvoriť (napríklad tlieskaním), potom ho dokáže zopakovať, následne ho preniesť do iných častí tela (napríklad dupaním, alebo pohybom hlavy) a napokon ho preniesie do fyzického pohybu po priestore. Podobne je to aj v prípade vnímania tempa – overiť si to komisia môže tým, že adept bude mať za úlohu zopakovať ním vytvorený rytmus minimálne v rýchlejšom i pomalšom tempe. A napokon aj vnímanie dynamiky je možné overiť si na schopnosti adepta variovať intenzitu svojho pohybu po priestore na základe jednoduchého zadania (napríklad chôdza/beh po priestore so striedaním dynamiky tohto pohybu). Rovnako do pohybových predpokladov spadá aj schopnosť adepta vedome pracovať s napätím a uvoľnením pohybového aparátu. Táto schopnosť patrí rovnako k základným elementom hereckej práce, nakoľko akákoľvek ľudská činnosť celá vyvíjaná v extrémnom napätí, alebo naopak v druhom extrémnom póle – v pasivite, vedie k neúspechu a v neposlednom rade môže spôsobiť prípadné zranenia pohybového aparátu. Tento aspekt „napätie – uvoľnenie“ úzko súvisí s dynamikou. Overiť schopnosti adepta v tejto oblasti je možné na ním pripravenej pohybovej etude, kedy od komisie dostane zadanie vedome pracovať s týmito prvkami. Splnenie tohto zadania spočíva v tom, že adept dokáže kooperovať s obsahom svojej pohybovej etudy a dokáže vybudovať fyzické napätie, resp. uvoľnenie na miestach, kde si to obsah etudy žiada.

Keďže herecké umenie je kolektívnym umením v určitom priestore, je potrebné aby mal adept vybudovanú dostatočnú schopnosť vnímať priestor v ktorom sa nachádza a osoby nachádzajúce v ňom. Overiť si túto schopnosť je možné jednoduchým zadaním, kedy po určitom čase strávenom v priestore pred komisiou znenazdajky dostane úlohu v momente zavrieť oči a verbálne popísať priestor a osoby v ňom. Následne by mal vykonať aj pohyb k vybraným objektom, ktoré sa v priestore nachádzajú.

Pri posudzovaní splnenia, resp. nesplnenia dostatočnej miery fyzických/pohybových predpokladov, by mala komisia prihliadať aj na to, že adept vstupuje pred komisiu s pocitom vnútornej neistoty sprevádzanej trémou. To sa navonok často prejaví v kŕčovitosti pohybov a zadania komisie adept často prijíma mechanicky bez vlastnej vnútornej analýzy požiadavky a jej vedomého spracovania. Preto by mala komisia postupovať tak, aby adept v prvom rade požiadavke porozumel a následne ju dokázal alebo nedokázal vedome zakomponovať do pohybového prevedenia svojej kreácie.

SÚHRN: Dostatočnú mieru fyzických/pohybových predpokladov určuje – fyzické proporcie adepta (rôzne fyzické hendikepy, anomálie svalov a kostí, obezita či anorexia nie sú prípustné), ktoré dokáže tvarovať, schopnosť preniesť svoju predstavu do fyzickej podoby vyformovaním svojho tela a pohybu po priestore, schopnosť vytvoriť a zopakovať ľubovoľný rytmus, schopnosť strieďať tempo a dynamiku svojho pohybu po priestore, schopnosť vnímať priestor a fyzické/materiálne prekážky v ňom, schopnosť zvládnuť základné telovýchovné cviky. Základný určujúci činiteľ dostatočnej miery je to, či pri overovaní si týchto schopností nastala zmena. Spoločným menovateľom pre určenie dostatočnej miery fyzických predispozícií je, podobne ako pri psychologických predpokladoch, schopnosť adepta vedome vnímať svoje telo, svoj pohyb na mieste i po priestore a aplikácia predstavivosti na pohybové kreácie.

Rečové predispozície

Reč, rovnako ako pohyb, je vonkajším prostriedkom, prostredníctvom ktorého človek vyjadruje vnútorné obsahy, myšlienky. Keď hovoríme o verbálnej podobe reči, hovoríme aj o hlase, bez ktorého by verbálna podoba reči jestvovať nemohla. Preto určujeme aj dostatočnú mieru hlasových predpokladov. Reč a hlas sú v prejave herca rovnako dôležité a neopomenuteľné ako pohyb. V činohernom a aj v muzikálovom herectve sú všetky tri vyjadrovacie prostriedky herca rovnako dôležité. Avšak reč a hlas v pohybovom type divadla ustupujú do značnej miery pohybu. Opačný prípad nastáva v rozhlasovom a dabingovom herectve, kde hercov pohyb nemá funkciu nositeľa celkového významu. Vysoká umelecká škola má študen-

tov pripraviť pre prax v divadlách či audiovizuálnych médiách, nakoľko (prirodzene) nie každý absolvent nájde, resp. chce nájsť svoje uplatnenie v činohernom divadle. Mnohí inklinujú k filmovému, rozhlasovému či dabingovému herectvu. Preto musí byť reč adepta na takej úrovni, aby bolo vôbec možné jeho hlasové a rečové predispozície cieľavedome rozvíjať.

Najskôr spomenieme aspekty vylučujúce štúdium herectva. Ide o rôzne defekty vyslovene fyziologického, neurotického, resp. motorického charakteru – tzv. vrodené račkovanie, neurózy reči do ktorých patrí zajakávanie alebo breptanie, šušľanie, fufňavosť, tzv. tupé alebo ostré mäččeňové spoluhlásky ž, š, č, dž, tupé alebo ostré sykavky, rôzne formy predkusov sánky. Pri takýchto prípadoch ani nie je nutné určovať mieru hlasových predpokladov. Avšak pristavíme sa pri spomenutých poruchách reči, pretože ak sa vyskytuje niektorá z nich (predovšetkým šušľanie, fufňavosť, vyslovovanie tupých resp. ostrých sykaviek alebo mäččeňových spoluhlások š, ž, č, dž) a komisia zhodnotí, že je možné postupnou prácou tieto nedostatky odstrániť, je možné uvažovať nad akceptáciou takejto prejavu s vidinou cieľavedomej práce v kooperácii adepta, rečového pedagóga a prípadne aj logopéda.

Základným kritériom určenia dostatočnej miery rečových predpokladov je reč bez spomenutých defektov. V tom prípade môže komisia ohodnotiť aj mieru dostatočných hlasových predispozícií. Najskôr však určíme aspekty vylučujúce štúdium herectva z hľadiska hlasu. Sú to rôzne druhy fyziologických defektov hlasiviek – dysfónia, ktorá sa prejavuje najčastejšie chripotom keď jedna hlasivková blana kmitá počas výdychového prúdu rýchlejšie ako druhá, ďalej sú to tzv. hlasivkové uzlíky, nedomykavosť hlasiviek, nedostatočne silne vyvinuté hlasivky neumožňujúce používať vyššiu intenzitu hlasu. Rovnako aj v týchto prípadoch je dôležité posúdiť či ide len o momentálnu hlasovú indispozíciu s ktorou môže pedagóg hlasu ďalej pracovať a postupne ju odstrániť, alebo či ide o trvalý stav, ktorý nie je možné napraviť správnou hlasovou technikou. Tiež pripomíname, že predovšetkým u adeptov adolescentov sa môže nárazovo zmeniť tón ich hlasu. Nie je to hlasový defekt, ale prirodzená mutácia hlasu. V prípade ak adept nevykazuje vyššie spomenuté hlasové defekty, komisia si overí či spĺňa dostatočnú mieru hlasových predpokladov podobným spôsobom ako pri pohybe – svoj hlasový prejav adept predvedie v rôznych stupňoch intenzity, teda od jedného extrémneho pólu (šepot) až po druhý (krik). Najlepšie je overiť si to na najotvorenejšej slovenskej samohláske A. Adept počas celého výdychového prúdu drží tón so samohláskou A, prechádza od šepotu až po krik v jednom výdychovom prúde. Samozrejme, adept vykonáva túto úlohu v rámci svojich fyzických (hlasivkových) dispozícií. Dostatočná miera hlasových predpokladov je taká, že adept dokáže svojim hlasom pocitovo vyplniť priestor. Ak jeho hlas akoby zostáva len pred ním, nespĺňa dostatočnú mieru dostatočných predpokladov. Rovnako

ako pri pohybe je základným kritériom určovania dostatočnej miery predpokladov zreteľná/počuteľná zmena intenzity hlasového prejavu.

Rečové predpoklady určuje viacero faktorov. Rečové predpoklady nespočívajú len v čistote samotnej artikulovanej reči, resp. čistej artikulácie hlások. Rovnako ako pri predchádzajúcich dvoch predispozíciách má predstavivosť kľúčovú úlohu. Táto predstavivosť sa prejavuje v intonácii, čo znamená variabilitu rečového prejavu. Z toho vyplýva, že prvým kritériom určujúcim dostatočnú mieru rečových predpokladov je predstavivosť vyjadrená intonačnou variabilitou. Prejav adepta nevyznieva monotónne a intonáciou reči sa snaží podať svoju predstavu. Rovnako dôležitým faktorom je aj interpretácia významu. Adept rozumie tomu o čom hovorí a aký význam má jeho interpretácia. Význam spočíva v logike a kauzálnom nadväzovaní jednotlivých myšlienok a myšlienkových celkov vyjadrených prostredníctvom reči. Aj pri týchto dvoch spomenutých faktoroch je základným určujúcim kritériom zmena v rečovom prejave. Overiť si schopnosť adepta variovať rečový prejav a prispôbiť ho konkrétnej predstave a konkrétnej situácii je možné prostredníctvom zadania – monológ, ktorý má adept pripravený a naučený prednesie v inej konkrétnej situácii. Komisia by mala zadať takú situáciu, ktorú je možné interpretovať a mala by sa vyhnúť vágnym či absurdným situáciám⁵. Mieru rečových predpokladov určuje aj schopnosť adepta zvládnuť spektrum premien medzi oboma extrémnymi polohami. Overiť si to je možné prostredníctvom zmeny tempa artikulovanej reči minimálne v oboch extrémnych polohách tak, aby bol význam adeptom pripravenej výpovede zachovaný.

SÚHRN: Dostatočnú mieru rečových a hlasových predpokladov určuje – čistota a bezchybný artikulovaný prúd reči, schopnosť adepta intonačne variovať rečový a hlasový prejav na základe predstavivosti, schopnosť adepta prispôbiť rečový a hlasový prejav novej situácii zadanej komisiou, schopnosť adepta variovať tempo rečového prejavu so zachovaním pôvodného významu, schopnosť adepta použiť rôznu intenzitu hlasu v škále od jedného (šepot) k druhému extrémnemu pólu (krik). Aspekty vylučujúce štúdium herectva – rečové/logopedické defekty fyziologického charakteru, ktoré nie je možné odstrániť (račkovanie, šušľanie, ostré alebo tupé sykavky a mäkkčeňové spoluhlásky (š, č, ž, dž), neurotické poruchy reči (zajakávanie, breptanie, fufňavosť), hlasové defekty fyziologického charakteru

5 Toto zadanie azda najlepšie overí schopnosť adepta prispôbiť rečový prejav konkrétne zadanej situácii. Je to preto, že adepti si pripraví svoj prejav podľa vlastnej predstavy a sú na ňu natoľko fixovaní, že nedokážu si okamžite vytvoriť novú predstavu na základe novej situácie a daných okolností, ktoré im boli zadané. K tomu je nutné pripočítať aj trému a pocit neistoty, ktoré zabraňujú myslí konštruovať nové predstavy.

(dysfónia, hlasivkové uzlíky, nedomykavosť hlasiviek, nedostatočne silne vyvinuté hlasivky neumožňujúce používať vyššiu intenzitu hlasu).

Zhrnutie

V odbornej hereckej literatúre, predovšetkým po nástupe divadelnej moderny sa čoraz častejšie používa termín „psycho-fyzická jednota herca.“ V súčasnosti je to bežne používaný termín predovšetkým v pedagogickej oblasti, ktorý najlepšie vystihuje podstatu hereckého umenia a herectva ako takého. Na to, aby sa adept mohol stať profesionálnym hercom, ktorý nájde svoje uplatnenie v rôznych divadelných či mediálnych odvetviach, musí spĺňať tak fyzickú ako aj psychologickú mieru predpokladov. Preto sme určili mieru predpokladov, ktorá umožní adeptom ďalej tieto psycho-fyzické predpoklady rozvíjať. Predpoklady v sebe skrývajú potenciál, ktorý však musí byť dostatočný, aby sa dokázal rozvinúť. Príklad pre toto tvrdenie nájdeme vo fyzike, kedy je potrebná dostatočná potenciálna energia aby bolo teleso uvedené do pohybu. Spoločným menovateľom pre všetky posudzované aspekty je predstavivosť, ktorú adept vyjadrí prostredníctvom vonkajších výrazových prostriedkov. Ak je dostatočne vyvinutá, je najväčší predpoklad, že ju adept pretaví cez spomenuté výrazové prostriedky. Avšak aj tie musia byť dostatočne vyvinuté, aby mohli tieto predstavy (vnútorné myšlienkové obsahy) umelecky vyjadriť. Akékoľvek defekty či hendikepy psychického alebo fyzického charakteru, v prevažnej miere, vylučujú štúdium herectva na vysokej umeleckej škole.

Impulzy

Určenie dostatočnej miery fyzických/pohybových ako aj rečových predispozícií otvára priestor pre cieľavedomú prácu študentov v spolupráci s pedagógom v oblasti nášho výskumu. Cieľom výskumu koordinácie reči a pohybu je nielen objavenie samotného mechanizmu koordinácie v príprave herca na konkrétnu dramatickú postavu, ale navyše musí táto koordinácia nadobudnúť umeleckú hodnotu v kontexte hercom stvárnenej postavy, respektíve hercovej javiskovej interpretácie. O impulzoch budeme hovoriť preto, že akákoľvek ľudská aktivita je podmienená vnútorným alebo vonkajším impulzom. Umelecká aktivita je človeku prirodzená, je človeku vlastná, pretože vychádzajúc z filozofie umenia, človek umenie tvorí kvôli tomu, aby vylepšoval/skrášľoval skutočnosť. Hercovým prostriedkom pre tvorbu umenia je jeho vlastné telo so všetkými vnútornými (psychologickými, emocionálnymi) a vonkajšími (fyzickými) danosťami. Na to, aby vzniklo umelecké dielo – v podobe hereckej postavy – musí postava spĺňať všetky estetické hodnoty – krásno, dobro a pravdu. Týmto estetickým kritériám sa herec pri kreovaní svojej postavy musí prispôbiť, aby jeho výtvor mohol byť umelecký. K výslednému umeleckému dielu sa však herec dostáva čiastkovo a postupne. Nebudeme popisovať celý proces tvorby hereckej postavy. Zameriame sa na fázu koordinácie reči a pohybu a aj to budeme rozoberať na báze prípravy študentov, respektíve vyučovacieho procesu v tejto oblasti.

Na prvý pohľad by sa mohlo zdať, že proces koordinácie reči a pohybu je rovnaký ako v bežnom, civilnom živote, v ktorom sa človek nezameriava na to, či jeho reč a pohyb korešpondujú alebo je medzi nimi cieľavedomá diskrepancia. V princípe to platí aj pre hereckú postavu, avšak v tomto prípade herec vedome pracuje s významami, ktoré sprostredkúva cez svoju reč a pohyb – preto s týmito aspektami oddelene, ako aj s ich skoordínovanou verzou pracuje iným spôsobom, predovšetkým cieľavedome. Nakoľko je herecká tvorba umením, teda zdokonaľovaním skutočnosti, musí byť aj koordinácia spomenutých aspektov tomuto podriadená. Umenie zastupuje, reflektuje a zdokonaľuje skutočnosť. Na to, aby percipient umeleckého diela mohol toto dielo dekodovať a následne pochopiť, musí poznať znaky, ktoré v umeleckom diele zastupujú konkrétnu skutočnosť. Jednými zo znakov, ktoré zastupujú skutočnosť v divadelnom/herckom umeleckom diele sú pohyb, reč a ich znakové sústavy. Herec preto musí poznať nielen sémantiku znakov reči a pohybu osobitne, ale aj sémantiku ich spojenia.

Klasifikácia impulzov a ich mechanizmy

Vnútorne impulzy

Ako sme už spomenuli, každej ľudskej aktivite predchádza konkrétny vonkajší alebo vnútorný impulz. Tento konkrétny impulz už sám v sebe nesie predikciu, kam bude ľudská činnosť / aktivita nasmerovaná. Pri klasifikácii impulzov pre reč, pohyb i pre ich koordináciu je nutné definovať ich spoločný menovateľ – psychologické a s nimi spojené emocionálne impulzy. Dôvod prečo sú tieto dva aspekty ľudského vnútra prvotným hýbateľom hercovej aktivity vychádza zo samotnej podstaty hereckej práce – herecká práca je emocionálno-intelektuálnou prácou. Tieto dva pojmy jasne potvrdzujú, že psychologický a emocionálny impulz je v hierarchii impulzov najvyššie. Túto tézu potvrdzujeme opäť filozofickým pohľadom na umenie, teda že ide o cieľavedomú ľudskú činnosť, o to viac v hereckom umení, kde umeleckým dielom herca je jeho vlastná, esteticky vytvarovaná, živá psychofyzická podstata.

Konkrétny psychologický impulz zadáva telu konkrétny príkaz pre konkrétnu činnosť. Psychologický impulz je vždy konkrétny, pretože sa vždy viaže na konkrétnu skutočnosť, ktorú chce človek dosiahnuť. Cieľom tejto štruktúry „psychologický impulz – psychologické alebo fyzické konanie“ je vždy primárne vnútorná satisfakcia. Sekundárne vonkajšia/fyzická satisfakcia. Hovoríme o tom preto, že do hercovej tvorby je potrebné preniesť tieto prirodzené aspekty fungovania ľudskej bytosti. A nielen to, herec nakoľko vytvára na javisku novú skutočnosť, musí byť matrica „psychologický impulz – psychologické alebo fyzické konanie - cieľ“ taktiež skutočná, pravdivá.

Psychologický impulz pre ďalšie konanie stojí vždy nad ostatnými aj v prípade, že nejde o čistý vnútorný popud človeka. Hovoríme o prípade, že náš psychologický impulz je reakciou na iný – vonkajší impulz. Ako príklad uvedieme, že dostaneme impulz od iného človeka v podobe verbálnej informácie o nejakej nepríjemnej skutočnosti. Psychologická, intelektuálna aj emocionálna stránka našej podstaty túto informáciu spracuje a okamžite vysiela impulz pre ďalšie psychické a prípadne aj fyzické konanie. O tomto mechanizme budeme podrobne hovoriť pri vonkajších impulzoch.

Doteraz sme hovorili o čisto prirodzenej, spontánnej rovine pôsobenia psychologického impulzu. Tou druhou rovinou je kontrolovaný, vedomý psychologický impulz. Práve ten najviac využívame nielen pri výučbe herectva, ale aj pri samotnej hereckej práci. O to viac, keď hercovým cieľom je vedome vytvoriť nové umelecké dielo. V tomto prípade spracúva-

me, tak vonkajšie psychologické a fyzické impulzy ako aj vlastné (vnútorné) impulzy plynúce z nášho poznania, asociácií a skúseností, do impulzu, ktorý má zmysel pre naše ďalšie konanie (fyzické, alebo psychické). Každý vnútorný impulz má „odstredivú“ tendenciu – teda rozširuje sa prostredníctvom našich vyjadrovacích prostriedkov do konkrétneho priestoru, v konkrétnom čase a pôsobí na konkrétne subjekty v ňom. Vnútorné impulzy pre reč a pohyb sú tak racionálneho ako aj emocionálneho charakteru.

Organickým zdrojom vnútorných impulzov je ľudská predstavivosť a fantázia. Práve prostredníctvom predstavivosti si herec prenáša obrazy a skúsenosti z reálnej skutočnosti do iluzívnej skutočnosti na javisku. Konštrukty predstavivosti, vždy podporené adekvátnou emóciou, sú samy osebe dostatočne silným impulzom pre viditeľnú hereckú aktivitu.

Vonkajšie impulzy

Vonkajšie impulzy do ľudského vedomia prichádzajú prostredníctvom zmyslového vnímania (päť zmyslov). Najčastejšie človek prijíma vnemy vizuálne, akustické a čuchové. Ako sme už v predchádzajúcej časti naznačili, vonkajší impulz pôsobí tak, že vyvoláva nový vnútorný impulz, ktorý je reakciou na ten vonkajší.

Mechanizmus vnímania vonkajších impulzov a následná reakcia na ne je nasledovná: človek prijme vnem prostredníctvom svojich zmyslov. Prichádzajúci impulz už sám predikuje, ktorými zmyslami má byť percipientom vnímaný. Môže mať komplexný charakter, teda že pôsobí na všetkých päť zmyslov naraz, alebo čiastkový charakter, kedy je najčastejší prípad, že jeden zo zmyslov je dominujúci, čo sa týka vnímania impulzu. Ak prijímateľ pozná a rozumie semiotike znakov, ktoré mu od vysielateľa informácie prichádzajú, začne psychický proces dekódovania a pochopenia informácie ukrytej v impulze. Môžeme teda tvrdiť, že impulz vždy v sebe ukrýva konkrétnu informáciu. Dokonca by sme mohli použiť schému obsah – forma na definíciu impulzu. Obsahom impulzu je informácia a formou vonkajší výrazový prostriedok, ktorý využije odosielateľ informácie. Z toho vyplýva, že impulz je jednoliatym celkom, ktorý musí mať tieto dva aspekty, inak nebude mať účinok, respektíve sa mienený účinok minie mienenému dôsledku.

Po analýze a pochopení impulzu/informácie prichádza reakcia na konkrétny vonkajší impulz. Táto reakcia je v počiatočnej fáze neviditeľná, pretože sa odohráva vo vedomí človeka. Najskôr si vytvorí psychologický konštrukt, novú informáciu, ktorú následne „zabalí“ do nového impulzu, ktorý je reakciou na ten prijatý. V tejto počiatočnej fáze tiež človek vyberá formu, ktorú použije, aby reakcia, ktorú chce vyslať, mala adekvátny účinok. Tým sa dostá-

vame k druhej, viditeľnej fáze reakcie – nový impulz je vyjadrený vonkajšími vyjadrovacími prostriedkami. Popísaný mechanizmus je akoby základnou bunkou komunikácie človeka s človekom, ale aj človeka s prírodou a neživou skutočnosťou. V prirodzenej/spontánnej rovine sa impulz prijatý i vyslaný prejavuje v celom psychofyzickom aparáte, teda v duševnom „záchveve,“ v motorickom aparáte, v pohybe v priestore, hlase, atď.

Na prvý pohľad by sa zdalo, že tento popísaný prirodzený proces prijatia impulzu a reakcia naň je zdĺhavý. Opak je však pravdou. Tento proces v prirodzenej rovine trvá maximálne niekoľko sekúnd, nie zriedka aj menej ako sekundu. My sme však tento zložitý proces chceli popísať vzhľadom na kontext našej práce. Uvedomenie si popísaných skutočností je vstupnou bránou pre výučbu herectva a koordinácie reči a pohybu, nakoľko v tomto prípade ide vždy o sled na seba nadväzujúcich impulzov, tak vonkajších ako aj vlastných, vnútorných. O to viac, že v hereckej tvorbe ide často o cieľavedomé impulzy, pri ktorých je dĺžka tohto procesu závislá od kontextu okolností dramatických situácií v ktorých sa konkrétne impulzy uplatňujú. Toto hľadisko upriamujeme na konfrontáciu hercov na javisku.

V krátkosti sme naznačili, že vonkajšie impulzy nevysiela len nejaký konkrétny človek v konkrétnej komunikačnej situácii, ale aj konkrétna skutočnosť (príroda, priestor) v ktorej sa človek nachádza. Mechanizmus vnímania a tvorby impulzov je rovnaký ako pri konfrontácii človeka s inou osobou – prostredníctvom zmyslových vnemov prijíma človek impulz a v ňom ukrytú informáciu o stave vnímanej skutočnosti. Dekóduje ju a vytvára si nový vnútorný impulz, ktorým bude na konkrétnu skutočnosť reagovať. Samozrejme, aj to, že človek na vonkajší impulz reagovať nebude, je už samo o sebe reakciou. Vnútorný impulz v tomto prípade posúva človeka k pasivite voči vnímanej skutočnosti. Toto hľadisko svoju pozornosť zameriava na hercovu prácu v priestore, v ktorom sa nachádza. K tomu patria všetky neživé objekty a skutočnosti, ktoré hercovi vysielajú impulzy (scénická výprava, rekvizity, kostýmy, scénická hudba, atď.).

Pri oboch spomínaných druhoch vonkajších impulzov (od inej osoby, alebo od neživej skutočnosti) je nutné pripomenúť, že vnem vonkajšieho impulzu, jeho dekodovanie, pochopenie a následná reakcia novým impulzom má nielen psychologický/racionálny rozmer, ale nutne aj emocionálny. Všetka vnímaná skutočnosť, tak živá ako aj neživá, má v človeku aj emocionálnu odozvu. Každý nový vonkajší impulz vyvolá okrem psychologickéj reakcie aj novú, aktuálne prežívanú emóciu so všetkými svojimi kvalitami, predovšetkým s intenzitou. Pri intenzite prežívanej emócie platí kauzalita – čím silnejšie vplývajúci impulz, tým intenzívnejšie prežívaná emócia.

SÚHRN: Impulzy pôsobia na psychiku i emocionalitu človeka a môžu mať dve rôzne odozvy – spontánnu a regulovanú. V hereckej praxi sú impulzy základným stavebným kameňom javiskovej komunikácie medzi hercami navzájom a hercami a časopriestorom inscenácie. Herecké umenie je ambivalentným, nakoľko hercova práca má tak intelektuálny/racionálny ako aj emocionálny rozmer. Pre ďalší výskum koordinácie reči a pohybu má poznanie mechanizmu vnímania a tvorby nových impulzov rozhodujúci význam, nakoľko dva naoko nehomogénne vyjadrovacie prostriedky herca – pohyb a reč – majú homogénnu, organickú spojitosť – hercovu psychofyzickú jednoliatosť. Ďalším čiastkovým cieľom práce je popísať a dokázať symbiózu týchto dvoch vyjadrovacích prostriedkov, teda ako reč môže ovplyvniť pohyb, ako pohyb ovplyvňuje verbálny prejav herca a ako sú si tieto dva prvky navzájom impulzom.

Pracovná verzia cvičení pre „experimentálnu“ skupinu vybraných študentov

1. Dychové cvičenie

Cieľ cvičenia: Cvičenie je zamerané na vyvolanie pocitu/emócie, ktorá sa v prirodzenej rovine vždy prejaví v určitom konkrétnom stupni napätia v celom tele, teda aj v napätí svalov a aj v určitom psychickom napätí. Tento cieľ dosiahneme za pomoci predstavivosti, s ktorou je vždy nutne spojená aj adekvátne emócia. Každá prežívaná emócia má svoju konkrétnu podobu intenzity dýchania. Pre vyvolanie emócie vedome pracujeme s konkrétnou predstavou. Podľa toho o akú predstavu ide, vedome volíme adekvátny spôsob dýchania.

Popis a postup cvičenia: Študenti dostanú najskôr jednoduché zadanie zamerané len na rôzne stupne intenzity dýchania. Tento všeobecnejší postup volíme predovšetkým so zreteľom na postupnú koncentráciu študentov na toto cvičenie. Začneme v ľahu prirodzeným dýchaním bez konkrétneho zadania. Po tejto fáze uvoľnenia zadávame študentom konkrétne príklady emócií, ktoré majú vyjadriť dychom. Bez slov sa niekoľko minút koncentrujú na intenzitu dýchania pri zadanej emócií. Ako príklad uvádzame všeobecne známe emócie: radosť, strach, smútok, neistota, hnev, zaľúbenie a pod. Keďže škála intenzity vymenovaných emócií je rôzna, necháme na študentoch, aby si zadanú emóciu spojili s vlastnou predstavou. Po tejto počiatočnej fáze v ľahu si bude študent pri ďalšom zadaní hľadať miesto v priestore v ľubovoľnej telesnej polohe, respektíve v polohe, ktorú prirodzene považuje za adekvátnu k emócií, ktorá mu bola zadaná. Preto sú aj ďalšie zadania už konkrétne, aby si študenti mohli vytvoriť konkrétnu časopriestorovú predstavu a mohli ju následne vyjadriť intenzitou dýchania. Príklady zadania konkrétnej predstavy: dýchanie pri rannom meškaní do práce/školy, dýchanie pri vyčkávaní na meškajúci vlak, dýchanie v perličkovom kúpeli po celom dni namáhavej práce, dýchanie pri sexuálnom napätí medzi mužom a ženou, dýchanie pri hneve na inú osobu za ohováranie, dýchanie v ľadovej vode, dýchanie pri dlhom pobyte v horúcej saune, dýchanie po behu, dýchanie pri žalúdočných nevoľnostiach, dýchanie pri alkoholickom opojení, a podobne. Aj v tejto fáze cvičenia vykonávajú študenti jedno konkrétne zadanie niekoľko minút, kým si úprimne nenavodia konkrétny pocit prostredníctvom dychu. Napätie plynúce z emócie sa študent snaží preniesť do celého tela. Môže pritom ostať na jednom mieste, alebo môže toto napätie preniesť do pohybu po priestore v závislosti od svojej vnútornej predstavy. Všetko sa však musí odohrávať v prirodzenej/úprimnej rovine. Študent nesmie predstierať emóciu a dýchanie, ani to nesmie „hrať“. Striedame rôzne príklady zadaní.

Po zvládnutí tejto fázy cvičenia prichádza aplikácia nadobudnutých skúseností (vplyvu dýchania na emócie) do konkrétnych situácií v predstavivosti študentov, ktoré by mali obsahovať minimálne dva kontrastné body, ktoré sú impulzmi pre diametrálnu zmenu dýchania. Zadanie však v tomto prípade priebežne hovorí pedagóg prostredníctvom krátkeho príbehu, ktorý si študenti majú predstavovať. Študentov je treba upozorniť, že všetky skutočnosti z príbehu si musia konkrétne predstaviť. Pedagóg hovorí príbeh paralelne s fázou v ktorej sa študenti nachádzajú. Ak ešte študent nemá navodený správny/adekvátny pocit a správnu/adekvátnu intenzitu dýchania, pedagóg počká alebo zopakuje tie časti príbehu, aby si študent cez predstavu navodil správnu intenzitu svojho dýchania a pocitu.⁶ Túto poslednú fázu cvičenia, v ktorej sa strieda napätie s uvoľnením, doplníme o pohyb v priestore. Študenti vedú svoj pohyb na základe svojej predstavy a prežívanej emócie.

Očakávaný výsledok cvičenia: V prirodzenej, psychicky neregulovanej rovine by mal študent prirodzene koordinovať intenzitu svojej emócie na základe intenzity dýchania. V poslednej fáze cvičenia by mal študent prirodzene koordinovať intenzitu svojho dýchania, intenzitu prežívanej emócie, intenzitu svalového napätia a tiež intenzitu svojho pohybu v priestore.

2. Impulzy pre predstavivosť

Cieľ cvičenia: Cieľom tohto cvičenia je stimulácia obrazotvornosti prostredníctvom rôznych impulzov (z hľadiska zmyslových vnemov) a s nimi spojených asociácií. Vytvorená predstava následne vyvolá s ňou spojené emócie a fyzické napätie v tele. Ide o vyvolávanie predstáv a pocitov viacnásobným opakovaním toho istého impulzu.

Popis a postup cvičenia: Pri tomto cvičení pôsobíme reálnymi impulzmi na jednotlivé zmysly študenta. Najskôr na každý osobitne, potom môžeme na viacero naraz. Uvádzame príklady:

6 Príklad príbehu: Neskoro večer prichádzate domov, oblečení sa zvalíte na posteľ s úsmevom na tvári, pretože dnes sa vám potvrdilo, že ste zaľúbení do svojho partnera až po uši. Ležíte na posteli a premieta sa vám celý romantický večer s vašou milovanou osobou. (Tu spomalíme tempo rozprávania) Predstavujete si všetky miesta kde ste boli, kde ste si vyznali lásku, kde všade ste sa potom bozkávali, opantá vás pocit ktorý ste mali, keď ste prvý krát povedali „ľúbim ťa“ a partner vám povedal to isté. Začínate si predstavovať spoločnú budúcnosť, živo si predstavíte, že zajtra vyhráte športku, kúpite si auto, dom, dovolenku, predstavujete si nespútaný a slobodný život so svojim partnerom a obleje vás pocit presvedčenia, že s týmto človekom chcete prežiť celý život. Zrazu vám zazvoní správa na mobilnom telefóne. Okamžite vyberáte telefón z vrečka nohavíc, aby ste si prečítali, ako veľmi vás vaša nová láska ľúbi a ako jej chýbate. Ešte ste neprečítali správu a už v hlave skladáte vyjadrenie vašej lásky. Vtom si otvoríte správu v ktorej je napísané – „Bol to nádherný večer, ale nechcem ťa už viac vidieť! Bol si len rozptýlenie na dnešný večer!“ Čo urobíte?

Zrak – študent vidí strom v plnom rozkvetu

Sluch – študent počúva pomalý valčík

Hmat – študent stojí na chladnej kamennej podlahe

Čuch – študent cíti vôňu parfumu osoby opačného pohlavia

Chuť – študent ochutná ľadovú vodu, potom horúci čaj

Predstavy a asociácie vyvolané týmito impulzmi si po skončení tejto fázy cvičenia študent uvedomí. Následne zopakuje toto isté cvičenie s tým, že impulzy už nebudú fyzického charakteru, ale impulzom bude už len samotná predstava (toho, že vidí strom v plnom rozkvetu, že počúva pomalý valčík, atď.) Po dokončení tejto fázy cvičenia študenti dostanú zadanie spojiť tieto impulzy v predstave do jedného, komplexného, obsahujúceho všetkých päť impulzov.

Očakávaný výsledok cvičenia: V prirodzenej, psychicky neregulovanej rovine by mal študent prirodzene reagovať na prijaté impulzy. Po fáze uvedomenia si vplyvu predstavivosti na psychické i fyzické reakcie by mal byť študent schopný vedome pracovať so svojou predstavivosťou ako s primárnym impulzom svojho ďalšieho konania, ktorého schému by sme mohli vyjadriť aj takto: PREDSTAVA – CIT – SNAHA – ČIN.

3. Impulzy pre fyzické konanie

Cieľ cvičenia: Študent by si mal uvedomiť vplyv predstavivosti a fantázie (ako komplexného impulzu) na fyzické konanie v priestore. Precvičuje a stimuluje svoju predstavivosť a fantáziu.

Popis a postup cvičenia: Študent si v predstavivosti vytvorí obraz/obrazy, ktoré sa mu v noci prisnili. Sen obsahuje aj element fantastickosti, resp. nepravdepodobnosti s reálnou skutočnosťou. Avšak v tom sne, sa človeku tá nepravdepodobnosť javí pravdepodobne, je organickou zložkou deja ľudského sna. Úlohou študenta je v priestore stelesniť svoj posledný sen so všetkým čo obsahoval (predovšetkým udalosti a svoje vlastné emócie a konanie v tom sne). Samotné predvádzanie sna musí byť úprimné a bez akéhokoľvek „prikrášlenia“. Keď človek sníva cíti aj emócie, ktoré plynú z udalostí, ktoré sa v sne odohrávajú. Budí sa občas na svalový kŕč, na zrýchlený tlkot srdca, zadýchanie, atď. To len potvrdzuje psychofyzickú podstatu ľudskej osobnosti a teda, že psychika vplyva na fyzický aparát a opačne. Študentom po tomto cvičení vysvetlíme a potvrdíme neoddeliteľné spojenie psychickej a fyzickej zložky ľudskej podstaty, ich prepojenie a vzájomné ovplyvňovanie sa.

Očakávaný výsledok cvičenia: Študent je schopný psychicky i citovo zaangažovať sa do vlastnej predstavy. Túto predstavu následne dokáže stelesniť v priestore sa zakaždým iným snom (predstavou). V tomto prípade máme z pedagogického hľadiska na zreteli študentovu „javiskovú“ úprimnosť. Na tomto cvičení si má študent tiež uvedomiť, že aj zdanlivo nepravdepodobná skutočnosť, môže byť v divadelnom kontexte pravdepodobnou – závisí od kontextu okolností divadelnej skutočnosti. Na tomto cvičení si tiež potvrdí, že predstava je prvotným impulzom k jeho vlastnému psychickému a aj fyzickému konaniu.

4. Vzájomné fyzické impulzy (spolupráca s partnerom)

Cieľ cvičenia: Študent sa naučí vysielat', prijímať a adekvátne reagovať na prijatý fyzický a verbálny impulz.

Popis a postup cvičenia: Študenti stoja vo dvojici oproti sebe. Jeden z nich dáva tomu druhému fyzické impulzy na rôzne časti tela. Obmieňa tiež intenzitu fyzických dotykov v škále dvoch extrémnych pólov (tak aby si študenti navzájom neublížili). Študent ktorý impulzy vysielal si pred každým impulzom musí predstaviť dané okolnosti, za ktorých impulz vyšle – musí si vnútorne vytvoriť dôvod, pre ktorý impulz vyšle. Intenzitu svojho impulzu si musí odôvodniť na základe svojej predstavy na ktorú sa naviaže aj emócia, ktorá v prirodzenej rovine udáva intenzitu impulzu. Úlohou študenta, ktorý impulzy prijíma je prirodzene a úprimne reagovať na miesto a intenzitu prijatého impulzu.⁷ Potom si obaja študenti pozície vymenia.

Po skončení tejto fázy cvičenia pedagóg upriami pozornosť na to, aby si študenti uvedomili, ako reagovali na prijatý impulz – z hľadiska ich fyzickej/pohybovej reakcie ako aj z hľadiska vnútornej psychologicko-emocionálnej odozvy. Táto analytická prestávka v cvičení je dôležitá pre druhú fázu cvičenia. V nej sú opäť študenti vo dvojiciach a jeden z nich vysielal fyzický impulz, avšak druhý na to zareaguje čisto hlasovou alebo rečovou/verbalizovanou formou. Zadanie pre študenta vysielajúceho impulz platí rovnaké ako v prvej časti cvičenia – ním vysielaný impulz musí byť vytvorený a odôvodnený predstavou konkrétnych daných okolností. Potom si študenti úlohy vymenia.

7 Príklad: Študent ktorý impulz vysielal si vytvorí predstavu, že ten druhý ho škaredo ohovoril pred ostatnými. V predstave si vytvorí obraz celej situácie, v ktorej sa to odohralo. Za pomoci dýchania si navodí adekvátnu emóciu, s ktorou vyšle fyzický impulz v podobe, napríklad, silného sotenia do druhého študenta. Študent, ktorý impulz prijme nesmie svoju prirodzenú reakciu brzdiť, respektíve môže ju skorigovať len do tej miery, aby si neublížil.

Aj po tejto fáze prichádza analýza hlasových, verbálnych reakcií na prijaté fyzické impulzy. Poslednou fázou cvičenia je vysielanie verbálnych impulzov a ich fyzická odozva. Jeden študent z dvojice vyšle verbálny impulz v podobe, napríklad, nejakej invektívy, ktorú si tak tiež vnútorne v predstave odôvodní a emocionálne naplní. Úlohou druhého študenta je tento verbálny impulz prijať, uvedomiť si ho a prirodzene, úprimne na to fyzicky / pohybom reagovať. V tomto prípade budú možno fyzické reakcie minimalistické, dôležité však je, akú odozvu tento impulz v študentovi vyvolá – teda či ho impulz uvedie do fyzického napätia, uvoľnenia a ako sa pocit, ktorý v ňom impulz vyvolá, prejaví v celom tele.

Očakávaný výsledok cvičenia: Študenti sa v prirodzenej, psychicky neregulovanej rovine naučia na jednej strane vytvoriť si v predstave dôvod fyzického či verbálneho impulzu a na strane druhej sa naučia prirodzene reagovať na prichádzajúce impulzy. Toto cvičenie má z pedagogického hľadiska na zreteli partnerskú spoluprácu hercov na javisku, kde ide v každom momente, každej situácii o vysielanie a prijímanie impulzov.

5. Impulzy – improvizácia

Cieľ cvičenia: Cieľom tohto cvičenia je prehľbiť v študentoch schopnosť spontánne reagovať na sled rôznych impulzov (improvizácia) a tiež prehľbiť priestorovú orientáciu, nakoľko toto cvičenie môže byť veľmi intenzívne z hľadiska pohybového rozptylu po priestore. Toto cvičenie vnímame skôr ako hru.

Popis a postup cvičenia: Študenti si vymieňajú rôzne impulzy tak, aby boli v ich podaní spontánne a pre druhého neočakávané, vopred nedohodnuté, aby nepripravili partnera o spontánnu, tvorivú reakciu. Princíp tohto cvičenia/hry je postavený na tom, že v dvojici dá jeden zo študentov akýkoľvek impulz. Druhý naň musí zareagovať a okamžite vyslať nový impulz, ktorý je iného charakteru ako ten, ktorý od partnera prijal.⁸ Vysielanie, prijímanie a opäť vysielanie impulzov musí byť v jednom neprerušovanom slede. Vyžaduje sa rýchla a spontánná reakcia. Toto cvičenie je možné vykonávať aj v skupine, kde jeden vyšle impulz a ostatní reagujú, každý jednotlivec podľa seba.

Očakávaný výsledok cvičenia: Ide predovšetkým o hru, študenti by mali prehľbiť svoju spontánnosť a prácu s predstavivosťou.

8 Príklad: Jeden zo študentov vyšle verbálny impulz v podobe ironickej poznámky na účes druhého. Ten druhý študent impulz prijme a vytvorí nový impulz, ktorým reaguje na ten prijatý. Tento impulz však nesmie byť verbálny, ale napríklad pohybový – postojom tela, prípadne gestom reaguje na prijatý impulz.

1. Funkčný rozvoj hlasu

(téma dizertačnej práce: Metóda rozvoja vokálnych dispozícií činoherca)

Mgr. art. Veronika Slamková

Pri detailnom sledovaní práce žiakov na hodinách techniky spevu a techniky hlasu na konzervatóriu vo Zvolene a na Akadémii umení v Banskej Bystrici sme si uvedomili, že väčšina poslucháčov a žiakov prichádza na jednotlivé hodiny určitým spôsobom spútane, nesústredene (alebo priveľmi sústredene), so strachom v očiach a v kŕči. Na základe vlastnej skúsenosti môžeme uviesť otázky, ktoré sa viacero žiakov svojich pedagógov (aj mňa osobne) v rámci vyučovacieho procesu (aj mimo neho) pýta a ktoré ich trápia. „Prečo vokálne cvičenia, ktoré ovládam nefungujú a môj hlas znie zvláštne?“ alebo „Stačí mi, ak sa naučím tieto vokálne cvičenia, budem ich neustále opakovať, snažiť sa a môj hlas bude zvučný, znely a plný?“ alebo „Prečo môj hlas neznie uvoľnene?“ alebo „V čom je problém, ak mám pocit, že sa nedokážem poriadne nadýchnuť?“. Pri zamýšľaní sa nad odpoveďami na tieto otázky nás zaujal odborne podložený názor M. Feldenkraisa, ktorý hovorí, že ak má človek problém s hlasom, ale problémom nie je samotný hlas (ak človek nemá žiadny fyziologický problém), problémom je sám človek alebo lepšie povedané jeho zlý obraz o sebe samom. „Zlý obraz o sebe samom.“ Keď sme si spojili výrazy alebo osobné vnútorné či mentálne nastavenia jednotlivých žiakov na jednotlivých hodinách s ich otázkami a akousi neschopnosťou funkčne využívať hlas, museli sme si odpovedať, že zrejme nedisponujú dostatočnými vlastnosťami potrebnými na vykonávanie rozvíjania svojich vlastných dispozícií či dokonca na uspokojivé a hlavne prosperujúce vykonávanie jednotlivých techník. Samozrejme nemôžeme povedať, že sa žiak nerozvíja v dostatočnej miere (ale v určite značnej miere) len preto, že nemá správne životné alebo osobné nastavenie. Je však dôležité povedať, že ak príde na hodinu v negatívnom osobnom rozpoložení, v kŕči alebo v prílišnej snahe dosiahnuť výsledky, je zrejme, že nebude úspešný. Kľč je negatívne svalové napätie a je to opozitum k tomu, čo podľa nášho názoru poslucháč na vyučovacích hodinách potrebuje dosiahnuť. Poslucháč sa totiž podľa nášho názoru a osobnej skúsenosti potrebuje na vyučovacích hodinách uvoľniť a takisto byť schopný sústrediť sa. A aj keď to možno na prvý pohľad vyzerá inak, sústredenie sa v tele neprejavuje ako napätie, ale ako uvoľnenie. Myslíme si, že mentálne nastavenie poslucháča pri tvorbe či výučbe je nesmierne podstatné pre základné vytvorenie pôdy na odbor-

né prijímanie, absorpciu a následnú schopnosť realizácie teoretických a praktických poznatkov. Ďalšie skúmanie, analýza, odborné konzultácie a v neposlednom rade aj naša empiria nám potvrdili, že 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 predtým ako začneme študovať a uskutočňovať jednotlivé techniky a metódy. 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 **celostný prístup**). Znamená to zamerať sa na človeka ako takého, na jeho myseľ, telo, na jeho celý psycho-fyzický aparát. Dôležité je zamerať sa na otvorenie mysle, uvoľnenie tela, sebaaprijatie, schopnosť sebareflexie a akýsi psycho-fyzický balans, ktorý je nesmierne podstatný pre hereckú tvorbu a v neposlednom rade pre funkčný rozvoj hlasu.

Nakoľko je cieľom dizertačnej práce praktický výskum rozvoja vokálnych dispozícií činoherca, budeme skúmať jednotlivé defekty, bloky, zábrany či kľče, pričom budeme vychádzať z konkrétnych prípadov (poslucháčov herectva na VŠ a žiakov hudobno-dramatického odboru na konzervatóriu) a budeme sa snažiť priblížiť a načrtnúť ako docieľiť oslobodenie tela a mysle, ktoré je pre funkčný rozvoj hlasu nesmierne podstatné. Dizertačná práca má za cieľ pokúsiť sa objasniť význam uvedomenia si seba samého v danom okamihu, v danej prítomnosti pre funkčný rozvoj hlasu a kultiváciu hlasového prejavu.

Na funkčný rozvoj hlasu podľa nášho názoru priamoúmerne pôsobia dva základné atribúty, ktorými sú: **psychika a telo**. Lepšie povedané ich správne nastavenie, ktoré súvisí s našou efektívnou tvorbou. V dizertačnej práci sa v nasledujúcich kapitolách budeme danú problematiku snažiť bližšie ozrejmiť.

1.1 Psychika poslucháča

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 uvedomenie si samého seba v danom okamihu, v prítomnosti. Bez toho, aby sme to dokázali sa plnohodnotne nemôžeme venovať žiadnej psychosomatickej činnosti. Môžeme povedať, že absolútne uvedomovanie si seba samého, precitnutie v našom tele a naša

plná, živá prítomnosť v danom okamihu je základný predpoklad ku koncentrácii potrebnej pre tvorbu. Schopnosť uvedomenia si samého seba súvisí aj so schopnosťou sebareflexie. 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. Vo všeobecnosti je známe, že ak má človek problémy či bloky, ktoré nerieši, samé sa neodstránia, nakopia sa v ňom a v nečakaný moment sa môžu negatívne prejaviť. Ak sú u poslucháča akékoľvek zábrany prítomné, nedovoľujú mu na sebe plnohodnotne pracovať. Prijíma ich ako akýsi negatívny stereotyp, ktorému podľahne a nechá ho v sebe pracovať. Jedna zábrana za druhou, strach alebo stres, ktorý sa neodstraňuje poslucháčovi dodá pocit neschopnosti vykonávať požadovanú prácu na uspokojivej úrovni. 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. Ako príklad môžeme uviesť moju osobnú skúsenosť zo štúdia na Akadémii umení v Banskej Bystrici. Pri hereckej tvorbe som bola neustále napomínaná za zlé držanie tela, zlú aktivizáciu chrbtice, padnuté ramená a hlavu postavenú príliš vpredu. Na hodinách som sa vždy snažila vystierať sa a telo mať v tej správnej pozícii či polohe. Keď hodina skončila, opäť som sa vrátila do svojho zlého pohybového stereotypu. Samozrejme som sa aj neskôr, dokonca už aj ako profesionálna herečka v profesionálnom divadle, stretla s negatívnym ohlasom na moje držanie tela. Uvedomila som si, že jediná cesta ako sa konečne zbaviť môjho zlého návyku je jeho odstránenie v mojom bežnom živote. Prijatť to za prirodzené. Myslím si, že uvedomenie si tohto faktu mi pomohlo. Príklad je síce pohybového charakteru, ale som presvedčená o tom, že je aplikovateľný aj na našu problematiku. Ak bude mať poslucháč otvorenú myseľ vo svojom živote, pri bežnej práci, bude celkom možné, že sa mu to podarí aj pri výučbe a tvorbe. Naopak, ak sa bude snažiť vytvoriť ju umelo pri výučbe a nebude ju aplikovať aj v bežnom živote, neprinesie mu to výsledky ani na jednej strane.

Rozvoj je označenie procesu, ktorý ma za cieľ zlepšiť pôvodný stav alebo jeho pretvorenie do lepšej, kvalitnejšej podoby. A človek, činoherec nevynímajúc, by sa mal neustále snažiť o sebazdokonaľovanie a posúvanie seba samého na vyššiu úroveň, posúvanie svojich limitov ďalej a ďalej. Jerzy Grotowski o prekonávaní limitov povedal, že je dôležité rozpoznať a prijať svoju aktuálnu úroveň, na ktorej sa nachádzame a takisto aj prijať naše individu-

álne a nemenné dispozície, znaky či vlohy. Každý máme odlišné vokálne dispozície, odlišný hlas (výšku, farbu, intenzitu). Ak poslucháč dokáže prijať svoj hlas a pracovať s ním, je na dobrej ceste k vytúženému cieľu. Poslucháčove sebprijatie bude mať za následok plasticitu, ktorá je pre tvorbu takisto potrebná. Jerzy Grotowski hovorí, že treba dať „*telu šancu žiť*“⁹ a cez ňu „*konfrontovať herca s jadrom tvorivosti*“¹⁰. Jadro tvorivosti sa nachádza hlboko v hercovom vnútri, má ho v sebe hlboko zakorenené a len na ňom je, do akej miery ho dokáže uchopiť a rozvíjať. Základným predpokladom pre uvedomenie si jadra tvorivosti je uvedomenie si samého seba v danom okamihu. Práve vtedy, keď je herec v danom okamihu naplno prítomný, precitne vo vlastnom tele a dokáže pracovať s otvorenou myslou, 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.

1.1.2 Prílišná snaha a strach

Môže vnímať alebo prijať poslucháč herectva, ktorý je príliš napätý, má svoje psychické zábrany alebo naopak je si príliš vedomý svojho ega dané podnety v dostatočnej miere? Môže vôbec herec, ktorý nie je psychicky a fyzicky vybalansovaný, vykonávať svoju prácu kvalitatívne dostatočne dobre?

Schopnosť uvedomiť si samého seba v danom okamihu je nesmierne náročné, pokiaľ sa neustále vraciame do minulosti alebo uvažujeme o prítomnosti. 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 psychicky nie je

9 GROTOWSKI, J., Divadlo a rituál In: Grotowski, J. Texty – Teatr Laboratorium II. Praha: Pražské kulturní středisko 1990, s. 80

10 GROTOWSKI, J., Divadlo a rituál In: Grotowski, J. Texty – Teatr Laboratorium II. Praha: Pražské kulturní středisko 1990, s. 81

prítomný, takže jeho aj práca pedagóga vychádza navnivoč. Dôležité je uvedomiť si, že poslucháčovi herectva môže pomôcť individuálny prístup na jednotlivých hodinách. 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. Na základe uvedeného je však potrebné dodať, že pri jednotlivých predmetoch je nutné využiť individuálnejší prístup ku žiakom. Nevyhnutnosťou je pozeráť sa na žiaka ako na jednotlivca so svojimi individuálnymi danosťami, vlastnosťami, schopnosťami, ale aj so svojím emočným nastavením a v neposlednom rade aj so svojimi psychickými blokmi. Z vlastnej skúsenosti môžeme povedať, 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 docieľiť dostatočne uspokojivý výsledok. 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. Individuálny pedagogický prístup sa napríklad môže prejavovať aj tak, že ak má poslucháč na hodine viditeľný strach z čohokoľvek (čo môžeme vidieť vo viacerých prípadoch vo všetkých ročníkoch), pedagóga by to mal vycítiť a odvieť jeho poslucháčovu pozornosť niekam inam, motivovať ho, ubezpečiť, že jeho napredovanie je v poriadku. Pretože každý z poslucháčov je individualita. 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. 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 vracáť 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 strachy a rôzne emočné stavy sa prejavujú stiahnutím horných dýchacích ciest. Ak mám stiahnuté horné dýchacie cesty, neexistuje, že bude môj prejav uvoľnený a môj hlas bude znieť prirodzene a že vôbec bude znieť. Mojou úlohou je docieľiť pocit uvoľnenosti, odstrániť strach, blok či inú zábranu, pretože je to potrebné pre moju prácu. Moja 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, nestimulovať prebytočnú snahu a plne odovzdať v prítomnom okamihu samého seba pre tvorbu. Declan Donnellan vo svojej už spomínanej knihe *Herec a jeho cíl* hovorí a my s ním súhlasíme, že „*O prítomnosť nemožno zápasiť, len ju objaviť.*“¹¹

1.1.3 Odovzdanie seba samého pre tvorbu

Ak je cieľom poslucháča herectva vykonávať svoju prácu dobre a naplno, mal by sa jej odovzdať úplne celý. J. Grotowski správne zdôrazňuje, že v hercovej práci je najdôležitejšia otázka odovzdávania sa. Ďalej hovorí, že svätý herec sa musí odovzdávať svojej hereckej práci či tvorbe s dôverou a úplne, inak nie je úprimný. Cvičenie mu môže slúžiť ako vypracovaný systém pripomienok/podnetov, s ich pomocou môže dôjsť k procesu sebadarovania. „*Nesmiernym pokúšením pre hercov, tak ako pre všetkých ľudí, je hľadanie receptu. Takýto recept neexistuje.*“¹² Správne tvrdenie poľského divadelného režiséra Grotowského nám hovorí, že neustála cesta hľadania súboru všeobecne platných cvičení pre každého herca a jeho dosiahnutie profesionálneho cieľa dokonale zvládnutého hereckého alebo hlasového prejavu nie je správna. Taký recept neexistuje. 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 absolútnym vnímaním v tejto prítomnej fáze môže byť pre svoju tvorbu užitočný. 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 spoved' 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*

11 DONNELAN, D., *Herec a jeho cíl*, str. 41

12 GROTOWSKI, J., *Divadlo a rituál* In: Grotowski, J. *Texty – Teatr Laboratorium II*. Praha: Pražské kulturní středisko 1990, s. 119

*ilúzie: je to čas prítomný. Odhaľuje sa: herec sa odkrýva a tým sa objavuje: ale musí to dokázať stále znovu.*¹³

Na základe vlastnej skúsenosti zo štúdia herectva na vysokej škole sme si uvedomili, že sa v ročníku nenašiel ani jeden študent, ktorý by bol psychický „vybalansovaný“, ktorého psychika by bola v dokonalej harmónii. Nie je to myslené výlučne v negatívnom zmysle slova. A nie je to myslené naivne idealisticky. 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 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 pre 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. Je prirodzené, že na psychiku poslucháča herectva/herca vplyvajú rôzne faktory, ktoré sa odrážajú na jeho psychike. A jeho psychika sa potom odráža na všetkom ostatnom. Malo by byť v záujme poslucháča/herca, aby svoje životné nastavenie smeroval tak, aby bolo čo najadekvátnejšie pre jeho tvorbu. Okrem mentálneho 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.

Myslíme si, že výsledkom práce na našej osobnosti by mal byť kvalitatívne prinajmenšom uspokojivý výsledný tvar aj v umeleckej praxi. Ak je človek v procese výučby naozaj prítomný, precitne vo vlastnom tele, 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*

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

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 poslucháčkovej osobnosti výrazným deficitom v celom školstve. Poslucháč by sa v procese výučby mal naučiť v prvom rade budovať vzťah sám so sebou, vedieť sa usmerniť, získať schopnosť sebareflexie a vedieť vykonávať psychohygienu. Pre herca je nesmierne podstatné, aby bol psychicky vybalansovaný, aby svojou otvorenou myslou a na základe sprítomnenia v danom momente dokázal slobodne tvoriť a neobmedzovaný samým sebou slobodne svoj umelecký výkon interpretovať.

1.1.4 Tréning vedomého sprítomnenia, uvedomenia si samého seba 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 schopní vytvoriť živú pôdu pre náš rozvoj. Jednoducho povedané, aby vykonávanie jednotlivých techník prinieslo svoje ovocie. Je to akási predpríprava alebo vytvorenie živej zeme, na ktorej môžu študenti stavať. Samozrejme je veľa aspektov, na ktoré treba pri tejto takzvanej predpríprave prihliadať. V tejto podkapitole sa zameriame na tréning vedomého sprítomnenia, uvedomenia si samého seba v danom okamihu.

V rámci tréningu vedomého sprítomnenia stačí vykonávať jednoduché cvičenia, ktoré prispievajú k uvoľneniu poslucháča, koncentrácii a uvedomeniu si samého seba v danom okamihu. Ide o vnútorné precitnutie vo vlastnom tele, bezmyšlienkovitý stav, zameranie sa na náš dych a uvoľnenie – meditácia.

Cvičenie č. 1

Poslucháč si sadne na podložku alebo na zem, 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. Sústredí sa len sám na seba a na svoj dych. Dýcha pomaly a pravidelne. Práve vo chvíli, keď nevníma nič iné, nastáva fáza otvorenia jeho vedomia. Je pripravený vnímať, prijímať nové informácie a poznatky, je pripravený efektívne pracovať. Ak sa neskôr opäť poslucháč dostane do fázy, kedy ním pre-

chádza množstvo myšlienok, obavy a strach, je potrebné opäť sa vrátiť do stavu otvorenia vedomia.

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 citeľného) žiarenia prechádza jednotlivými časťami jeho tela. Poslucháč sa snaží nezaoberať sa myšlienkami, ktoré by odpútavali jeho pozornosť od vykonávaného cvičenia. V každej časti jeho tela s touto energiou zotrva 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, 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 Muller, ktorá v tej dobe pôsobila na našich hodinách 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 vlastného vyučovacieho procesu na konzervatóriu vo Zvolene. Potvrdilo sa mi, že 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 poslucháčových dispozíciách. 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. Samozrejme, nechceme aby to vyznelo tak, že vykonávaním týchto uvoľňovacích cvičení nastane u poslucháča absolútna, dokonalá predpríprava na tvorbu. Záleží na mnohých elementoch, ktoré sú potrebné pre náš rozvoj a ktorými je potrebné sa zaoberať.

Je nesmierne potrebné a každý poslucháč sa musí (a mal by aj chcieť) zamerať sa 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. 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 nemenej potrebná pre funkčný rozvoj hlasu.

2. Telo poslucháča

Pre herca je jeho pracovným nástrojom jeho vlastný psycho-fyzický aparát. Psychické nastavenie alebo mentálny balans je pre poslucháča nesmierne dôležitý, ale pre jeho tvorbu nestačí, aby sa vybalansoval len psychicky. Ak má záujem funkčne rozvíjať svoj hlas, je nesmierne podstatné, aby pracoval aj na svojom tele, aby ho funkčne rozvíjal. Aby bolo poslucháčovo telo aktívne a funkčné. Kombinácia oboch je základom predprípravy, ktorú potrebuje poslucháč absolvovať pre svoj funkčný rozvoj. Staré známe grécke príslovie hovorí, že „v zdravom tele je zdravý duch“. Pohyb a to ako sa cítime spolu neodlúčiteľne súvisí. Pri pohybe sa nám na jednej strane v tele 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 lepšie. 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 ho mať dostatok. Mať dostatok aktívneho pohybu je potrebné kvôli rozvoju všetkých funkcií tela a to zase ovplyvňuje fonáciu a celkovú funkciu hlasu. Myslíme 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 stačí pracovať len v rámci vyučovacieho procesu. Niekoľko hodín výučby techník do týždňa mu nepostačí pre jeho plnohodnotný, kvalitný rozvoj (na hodinách sa pedagógovia venujú viac-menej výlučne výučbe techník a cvičení, veľký priestor na psycho-fyzický rozvoj nezostáva). 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 bezesporu sama o sobe spojená s rozvojom zdravia človeka a také jeho zdravým životným štýlom. Dle Mihulové a Svobody „jóga predstavuje

jeden z nejdokonalejších systémů pro udržení dobrého zdraví a zároveň tuto oblast svým zaměřením přesahuje.“ (Mihulová, Svoboda, 2013, str. 39).

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 Muller (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. Pohyb je to, cez čo by mal činoherec pracovať. Ak som 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 pociťujem napätie v tele, automaticky sa to prepojí s dychom, dych s hlasom a hlas s hereckým prejavom. Potrebná je neustála práca, neustále uvoľňovanie, posilňovanie, naťahovanie, 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 telo poslucháča nemyslíme len pravidelnú fyzickú aktivitu (aj keď tej budeme venovať značnú časť kapitoly). Opäť máme na mysli celostný prístup k človeku. Pretože tak ako treba pristupovať k rozvoju mysle človeka celostne, aj k rozvoju tela je potrebné pristupovať na základe celostného prístupu. 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 vďaka pravidelnému pohybu. Stačí zmeniť jednu vec, ktorú začne poslucháč robiť poriadne a ostatné zmeny sa dostavia - ako domino efekt.

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, vybalansovaná 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 následné neúspešné vykonávanie svojho povolania. Dôvodom je neúspešné nastavenie samého seba pri vlastnom rozvoji.

Myslíme si, že na školách absentuje povedomie o danej problematike. Kladú sa veľké nároky (čo je v poriadku), ale málo pozornosti sa venuje žiakovi ako individualite. Z vlastnej skúsenosti môžem povedať, že poslucháč má neustále pocit, že musí v čo najkratšom čase zvládnuť všetky cvičenia, techniky, prijíma príkazy, inštrukcie a nariadenia, porovnáva sa so spolužiakmi a nadobúda stále nové a nové bloky. Pritom je naozaj nutné poslucháčom vysvetliť, že každý má 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.

2.1 Zlé držanie tela

Väčšina poslucháčov má zlé držanie tela, ktoré 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, nie to ešte aby znel prirodzene a uvoľnene. Zlé držanie tela poslucháči nadobudnú prirodzene vo svojom bežnom živote. Stačí, že dlhší čas sedia, ich plecia aj hlava sa posúvajú automaticky dopredu. Stačí 30 minút sedenia a poslucháčove svaly sa auto-

matically vypínajú. Práve preto je potrebná neustála a pravidelná práca na sebe samom, na svojom tele. Nutnosťou je neustále posilňovanie chrbtice a panvového dna (trup musí byť takisto neustále aktívny).

Pri rozvoji funkčného hlasu musíme myslieť na prepojenie jednotlivých atribútov. Zjednodušene povedané poslucháčove/hercove zdravé telo (pravidelný aktívny pohyb, správne držanie tela, pohybová hygiena, tzn. funkčné telo) a zdravá myseľ (dodržiavanie psychohygieny, emocionálnej hygieny, odstránenie psychických zábran, vyrovnanie sa so samým sebou, prijatie seba samého ako osobnosť, získanie uvoľnenosti, vnímanie seba v danom okamihu) pripravuje živnú pôdu pre funkčný rozvoj hlasu. Ak je človek vybalansovaný fyzicky aj psychicky, má dokonale prebudené telo aj myseľ, vtedy môže začať rozvíjať svoj hlas. Pri rozvoji vokálnych dispozícií činoherca je nesmierne potrebné k poslucháčovi/hercovi pristupovať na základe celostného prístupu, zaoberať sa celým človekom a osobnosťou. Pri rozvoji je dôležitý človek ako celok. Len človek, ktorý je kompletne slobodný a uvoľnený môže na sebe naplno a funkčne pracovať.

BIBLIOGRAFIA

- BERGSON, H. 1995. Duše a tělo. Praha : Votobia, 1995, ISBN: 80-85885-68-9.
- BUGÁR, J. 2010. Myseľ, vedomie a duša vo filozofii. Banská Bystrica : Pedagogická fakulta UMB a Občianske združenie Pedagóg, 2010, ISBN: 978-80-557-0063-2.
- CZAKO, M., SEEMANOVÁ, M., BRATSKÁ, M. 1982. Kapitoly zo všeobecnej psychológie, Emócie. Bratislava: Slovenské pedagogické nakladateľstvo, 1982.
- DONNELAN, D., 2007. Herec a jeho cíľ. Bratislava: Brkola, Bratislava, 2007,. ISBN: 9788090384217.
- GROTOWSKI, J., 1999. Divadlo a rituál. Bratislava: Kalligram, Bratislava, 1999,. ISBN: 8071492760.
- HAYOVÁ, L. L. 2014. Miluj svoj život. Poprad: Gardenia Publishers, 2014, ISBN: 978-80-85662-57-3.
- MISTRÍK, M., 2003. Herecké techniky 20. Storočia: Bratislava:Veda, Bratislava, 2003, ISBN: 80-224-0779-8.
- VOJÁČEK,K. 1988. Autogenní trénink. Praha: Avicenum, 1988.
- VOSTRÝ, J. 1998. O hercích a herectví. Praha: Achát, 1998., ISBN: 80-902221-7-X.
- PAVIS, P., 2004. Divadelný slovník. Bratislava: Divadelný ústav, Bratislava, 2004,. ISBN: 80 – 88987-24-5.

Vysokoškolské záverečné práce:

1. MARTINÁKOVÁ, S. 2007. Etika herca ako súčasť jeho profesie, 2007.
2. MAGURSKÁ, S. 2006/2007. Etika herca ako súčasť jeho profesie, 2006 / 2007.

Mozaika doby a charakterov v dramatickom diele Petra Karvaša

(téma dizertačnej práce: Peter Karvaš – teória dramaturgie a scénického umenia)

Mgr. Milan Zvada

VŠEOBECNÁ CHARAKTERISTIKA

Pri hodnotení histórie z pohľadu súčasnosti sa často stáva, že autori resp. „rozprávači príbehov z minulosti“ môžu ľahko sklúzať, na jednej strane, do oslavných, na strane druhej, výsostne kritických interpretácií udalostí a činov jednotlivých postáv a ľudí. V oboch prípadoch ide o extrém a naratív závisí aj od toho, z akého svetonázoru a hodnotovej orientácie autori vychádzajú. Nielen v prípade Petra Karvaša je prístup k objektívnemu zobrazeniu významu a odkazu diela o to zložitejší. Ako vhodné metodologické východisko vo forme metafory preto môžeme použiť pojem „mozaika“. Mozaika doby, charakterov a osudov. Mozaika ako obraz či ornament zložený z drobných farebných kamienkov – útvar zostavený z malých častí – udalostí, faktov a dokumentov, citácií, dojmov a komentárov.

Karvašova kariéra literáta a dramatika je zaujímavá nielen z hľadiska chronológie vývoja a možnosti publikovania jeho prác – resp. verejného pôsobenia jeho osoby a myšlienok, ale tiež z hľadiska tém a kritickej reflexie spoločenských, politických a medziľudských pomerov, ktoré spoluvytvárali dané prostredie a vplývali na jeho život a tvorbu. Vieme, že vykonával viaceré riadiace kultúrno-politické funkcie a venoval sa aj teoretickým formuláciám princípov socialistického realizmu, čo sa z pohľadu súčasnosti môže javiť ako protirečivé.

Divadelný teoretik Miloš Mistrík tento fakt vysvetľuje v širšom kontexte: „Tieto dobové úlohy, ktorých bol často nositeľom a iniciátorom, však neprekryvali jeho nesporný literárny talent, a tak jeho dielo už v tom čase, ale hlavne neskôr, sa vymykalo úzko stanovovým hraniciam a vyvíjalo sa ani nie tak vďaka tzv. spoločenskej objednávke, ktorú pomáhal sám formulovať, ale v závislosti od jeho vnútorného umeleckého dozrievania a vývinu... Tak ako mnohí s ním spriaznení ľavicoví intelektuáli, spisovatelia a umelci, prešiel aj on zložitým vývinom od prijatia k neskoršiemu odmietnutiu omylov svojej epochy“¹⁴.

14 Mistrík, M.: Slovenská absurdná dráma. VEDA : Bratislava 2002, s. 83-84.

Nebol to však len Karvašov status potenciálne nebezpečného verejného intelektuála, a už vôbec nie „buriča“ z námestí či barikád, ktorý by ohraňoval jeho slobodný životný a profesionálny priestor v čase, keď bol na vrchole svojej kariéry. Z dochovaných výpovedí spisovateľov, historikov a pamätníkov z rôznych oblastí (literárna a divadelná kritika, teória divadla) sa dozvedáme, že to bola práve jeho umelecká tvorba – konkrétne dráma, ktorá zapríčinila jeho ostrakizáciu v rokoch 1970-1986. Pre totalitný režim je to symptomatické. Karvašove názory a tézy stelesnené v jeho dramatických postavách boli umlčané tesne pred začiatkom normalizácie. Oficiálne umenie, ktorého bol dovtedy súčasťou, by totiž malo režimu prislúhovať, nie ho kritizovať.

V prípade Petra Karvaša to nebola explicitná kritika spoločenských a politických pomerov – k čomu ho azda predurčovali aj jeho osobnostné črty ako rozvážnosť, opatrnosť a do istej miery – vypočítavosť. Okrem týchto vlastností to boli tiež jeho intelektuálna kultivovanosť, rozhladenosť a schopnosti diplomata. Avšak prišlo aj na dramatické, až „performatívne“ momenty. Z ústnych prameňov sa dozvedáme, že Karvaš si na komunistickú previerku priniesol kufrík plný vyznamenaní a pochvál, čím chcel akiste demonštrovať svoje zásluhy a spoločenský status, ktoré ho mali ochrániť pred svojvôľou mocných rozhodovať o jeho ďalšom pôsobení a publicite¹⁵. Ako vieme, nepodarilo sa mu to.

Divadelný kritik a dramaturg Milan Polák obdobie 1968-1969 nazýva Karvašovými „najhriešnejšími rokmi“: „Predovšetkým za ne musel si potom odpykávať svoj dlhoročný pôst. V týchto rokoch totiž vystupoval aj ako angažovaný spisovateľ, publicista, rétor a politológ, ktorý presne, výstižne a výrečne pomenúval jazykom občana to, čo pomenoval jazykom drámy a divadla, teda prímerom a metaforou. Ved' práve za svoje hry, exponujúce morálne otázky súvisiace s problematikou nekontrolovanej moci a kultu osobnosti (najmä *Veľká parochňa* a *Experiment Damokles*) zaslúžil si od oficiálnych kritikov hanebné prívlastky kontrarevolucionára a zradcu ideových princípov socialistického realizmu.“¹⁶

Na inom mieste Karvašovu postupnú ukotvenosť v dobe výstižne sumarizuje teoretik Miloš Mistrík: „Po takmer desaťročnej fáze ponoru do dogmatického socialistického realizmu“, ktorú reprezentujú hry ako *Ludia z našej ulice* (1950), *Srdce plné radosti* (1953) či *Pacient sto trinásť* (1955), „sa z neho postupne vynaňoval hrami *Diplomati* (1958), *Polnočná omša* (1959), *Antigona a tí druhí* (1962), až prešiel do fázy kriticizmu, vlastnej etickej očisty

15 Iná varianta tejto príhody hovorí o tom, ako si Karvaš, namiesto kufríka, vyzliekol dlhý tmavomodrý plášť, z ktorého vnútornej strany boli pripnuté rôzne vyznamenanania. Nechal im ho prehodený cez stoličku a odišiel.

16 Polák, Práca, 25.4.1990

a dištancovania sa od stalinistickej praxe z časov tzv. kultu osobnosti hrami *Jazva* (1963), *Velká parochňa* (1964), *Experiment Damokles* (1966) a *Absolútny zákaz* (1966-1969).¹⁷

Témy osobnej zodpovednosti, viny, momentov rozhodnutia a ich riešení boli pre Karvaša vždy aktuálne, zvlášť vo vzťahu k historickej situácii, v ktorej sa on sám alebo postavy jeho divadelných hier nachádzali. Vo verejnej diskusii bol Karvaš aktívny najmä v 60-tych rokoch. Milan Polák v osobnom rozhovore pokračuje a hovorí: „Jeho hry ako *Experiment Damokles*, *Jazva*, *Absolútny zákaz* boli v tej dobe určujúce, išli k podstate problému. Poukazyvali na princíp monolitnej vlády, čo je, samozrejme, choré, i keď aj demokracia ukazuje svoje sporné stránky.“ Je zaujímavé, že Karvašov *Absolútny zákaz* bol premiérován až v roku 1969, po udalostiach v auguste rok predtým. Tento fakt môže poukazovať aj na neústupčivosť autora a v istom zmysle odvážnosť.

Ak vychádzame z dramatickej tvorby Petra Karvaša, získavame tým zároveň obraz o zmenách, ktorými prešla divadelná kultúra v našich zemepisných šírkach z hľadiska dramaturgie a zámerov tvorcov vo vzťahu k spoločenskej realite. Dozvedáme sa o podmienkach tvorby v časoch totality resp. časoch umeleckej neslobody a praxe „kultúrnej politiky“ v podruží ideológie. Osobitným fenoménom v tejto dobe bola tzv. „špendlíková dramaturgia“, ktorej tvorcovia do textov zámerne zakomponovali „nepohodlné“ (tzn. kritické) témy, komentáre či odkazy. Takýto prístup sa stal súčasťou akéhosi dobrodružstva pre samotných tvorcov, ktoré mohlo, ale aj nemuselo, skončiť zákazom ich činnosti.

Peter Karvaš medzi nich nepatril – nepísal programovo, aby provokoval. Karvaš vždy uprednostňoval „sociálnu-kritickú funkciu dramatiky a jej profylaktickú úlohu na rozdiel od klasikov absurdného divadla, ktorí hovoria o konštatovaní javov, ich predvedení a dokonca aj o rezignácii pred absurditou sveta, pretože ona existuje nezávisle od nich a meniť sa nedá. Karvašova koncepcia je v konečnom dôsledku optimistická, kým hlavná línia absurdného divadla je pesimistická až nihilistická, pretože sa v nej nič nehovorí o premene sveta ani o premene človeka. Karvaš chce prinajmenšom náš svet a našu spoločnosť vylepšovať, zbaviť epidémie bezmocnosti a fatalizmu“¹⁸.

Z hľadiska historického a dramaturgického výskumu je príklad Petra Karvaša zaujímavý z dvoch dôvodov. Prvým je ten, že Karvaš bol svedkom i súčasťou niekoľkých výrazných spoločenských a politických zmien na územiach dnešnej Českej republiky a Slovenska, ktoré vo svojej tvorbe a verejnom pôsobení „dokumentoval“ od roku 1938 až do svojej smrti v roku 1999. Druhý dôvod je ten, že viac než inscenačný potenciál či kvalita dramatických

17 Mistrík, s. 85

18 Mistrík, s. 85

textov Petra Karvaša sú dôležité témy a diskusný charakter týchto textov. Všetky boli takmer výlučne ukotvené v spoločenskej realite, ktorú reflektovali. Azda z opatrnosti a predvídavosti, niektoré boli písané v alegorickej forme (*Meteor, Experiment Damokles, Veľká Parochňa, Absolútny zákaz, Zadný vchod, Vlastenci z mesta Yo*) alebo na motívy historických udalostí a známych postáv (*Hanibal pred bránami, Bašta, Antigona a tí druhí, Polnočná omša, Dvadsať noc*).

Charakterizovať Karvašove dramatické dielo komplexne vyžaduje vedomie zámerov, s ktorými jednotlivé dramatické hry písal. Pri tematickej charakteristike Karvašovej dramatiky ako aj v snahe žánrovo vymedziť jeho diela sa stretávame s dvomi interpretačnými líniami. Jedna z nich hovorí o časti Karvašovho diela ako o modifikácii absurdnej dramatiky (Rampák, Mrlían), tá druhá sa prikláňa k poetike „brechtovského a dürrenmattovského divadla zobrazujúceho dejinné rozpory a paradoxy, intelektuálne aj filozofické nesúlady moderného človeka oscilujúceho medzi marxizmom a existencializmom“¹⁹.

V snahe hľadať a definovať v našich končinách jedinečnosť a poetiku niektorých hier boli tieto diela kategorizované ako absurdná dráma, pričom v skutočnosti išlo o klasické alegórie s absurdnými dejovými prvkami. Cieľom týchto hier však nebolo poukazovať na ambivalentnosť hodnôt či nihilizmus doby, ale skryto na politický režim a spoločenské pomery v krajinách komunistického východného bloku.

Ako ďalej uvádza Mistrík, „Karvaš chápal a priznával absurditu sveta, na Západe aj na Východe. Hlboko prenikol do diel, ba aj do samotného myslenia absurdných dramatikov, pregnantne ich dokázal interpretovať a aplikovať na vtedajšie západné a východné pomery. Bol k nim kritický, ale aj ich rozhodným spôsobom uvítal a prijal. Ale neprestúpil k nim!“²⁰ A pokračuje: „Chcel sa vyjadriť k absurdnej dramatike nie ako jej spoluautor, ale ako spisovateľ-partner a ako vtedajší mienkotvorný teoretik“²¹. Pre Karvaša totiž absurdné nie je ne-divadelné, ale priam proti-divadelné.

Napriek tomu sa objavila tendencia chápať isté hry alegorického charakteru ako absurdnú drámu Východu, v ktorej, parafrázujúc Martina Esslina, ľudia nachádzajú podobnosť na svoju nezávideniahodnú politickú situáciu²². Absurdná dráma Západu, ako ju chápeme

19 Mistrík, s. 95

20 Mistrík, s. 87

21 Mistrík, s. 84

22 Mistrík, s. 88

v teórii, však poukazovala najmä „na celkový rozpad hodnôt, na absurdnosť moderného sveta ako takého“²³.

Dramatička a teoretička divadla Božena Čahojová, ktorá zažila karvašovskú školu potvrdzuje, že Karvaš obľuboval klasický typ drámy, nepísal avantgardné hry. Ak bolo niečo nekonvenčné, prejavilo sa to skôr v téme. Ako sama hovorí: „Karvaš sa usiloval predovšetkým tvoriť, písať, a keď prišiel s *Absolútnym zákazom*, to už súdruhovia dokázali prečítať, o čom tam hovorí, že hovorí o izolácii“²⁴. Môžeme povedať, že hra nie je o psychológii ľudí v bytovke či absurdnom obmedzení výhľadu z okien (mimochodom, to je jediný absurdný moment tejto hry), ale o čoraz zreteľnejšej monštruózności doby.

Čahojová prehodnocuje klasické žánrové kategorizovanie niektorých Karvašových hier. Hovorí, že Karvašove hry od iných odlišuje povaha vzťahu k realite, na základe čoho môžeme posudzovať mieru modelovosti a fikcie. Málo sa dokonca hovorí o hrách *Experiment Damokles* či *Velká parochňa* ako o groteskách. Podľa nej to boli konformné hry, no zároveň veľmi kritické alegórie. Sám Karvaš vraj na margo interpretácie a percepcie svojich hier divákmi hovorieval: „Čo sa koze cnelo, to sa koze snilo.“

Aj napriek spomínanému klasickému typu drámy, Karvaš bol moderný – vychádzal nielen zo súčasných európskych autorov a myšlienkových prúdov, ale aj z výtvarného umenia a impresionizmu obrazov starého otca Dominika Skuteckého. V jeho hrách sa tento impresionizmus prejavoval v zobrazovaní citov a pocitov postáv, ktoré boli niekedy viac, niekedy menej ich súčasťou. Vždy sa však jednalo buď o spoločensko-politické témy, alebo o témy vnútorné. Práve zápasy politického a vnútorného sú pre Karvašovu dramatikú príznačné. Bol politikom vtedy, keď sa bolo treba vyjadriť prostredníctvom umenia.

Pre Karvašovu dramatikú bolo vždy dôležité uvádzať príbehy postáv a celé výpovede jednotlivých hier do spoločensko-politických kontextov. Časť Karvašovej dramatickej tvorby však nevychádza len z opisu životnej reality, ale na pozadí vykonštruovaných situácií vedie k reflexii otázok hrdinstva, morálky, osobnej zodpovednosti, viny či zneužívania moci. Dejinné udalosti využíva na skúmanie hlbších ľudských problémov, ktoré stoja nad nimi. Môžeme sa domnievať, že tak robil aj z opatrnosti. Milan Polák v tejto súvislosti poznamenáva: „Karvaš počas života publikoval, a preto bol v tomto smere dosť opatrný, čo sa týka verejného vystupovania. Nerobil veľké gestá. Nasledoval skôr taký princíp, resp. mal tendenciu k tomu, aby v každom spoločenskom jave hľadal čosi všeobecné, spoločné, po česky povedané –

23 Mistrík, s. 88

24 Čahojová, rozhovor, 24.4.2018

„obecné“. Niečo, čo nesmeruje ku konfliktu. Išlo o zovšeobecnenie situácie a spoločenského pohybu. Nereagoval na jednotlivosti, ale ako systematik sa skôr snažil obnažiť systém.“²⁵

Karvaš často používa hyperbolu a grotesku, realistické dramatické situácie hraničia s domýšľavosťou. Z dialógov postáv vyčnieva intelektualizmus, čo súvisí s jeho racionálnym prístupom k citlivým osobným i spoločenským problémom. Zároveň, Karvaš veril vo funkciu drámy, ktorá je účastná na premene sveta. Formálne a kompozíciou svojich hier sa Karvaš pridržiaval aristotelovskej konzekventnej logiky, jeho postavy boli nositeľmi myšlienok a odkazov, ktoré chcel sprostredkovať. Snaha o vykreslenie hlbšieho psychologického profilu často ustupuje diskusii a filozofovaniu práve nad témou. Téma má prednosť, je spoločensky účinnejšia vo vzťahu k jedincovi, ktorého presahuje.

Vieme, že počas každého režimu existuje okruh tém, ktorých „rozmazávanie“ môže stáť umelca osobnú či tvorivú slobodu. Existovalo viacero dramatikov či verejných intelektuálov, ktorí boli za svoje názory ostrakizovaní. Verejný priestor z hľadiska diskutovaných tém a komentárov bol v dobe totality kontrolovaný. S nástupom demokracie sa však spolu s geopolitickými hranicami otvorili aj hranice slobody slova a prejavu. To malo priame dôsledky aj na koncepcie dramaturgie a kurátorstva nielen štátnych, ale aj nezávislých kultúrnych inštitúcií a divadiel, ktoré sa mohli konečne „nadýchnuť“, a mohli začať vznikať nové.

Po roku 1989 sa Karvaš vrátil na scénu – ale nie dostatočne, ako podotýka Čahojová. Podľa nej Karvaš svoju dobu predbehol, keď hovorí: „Najskôr som si myslela, že je to dvadsať rokov, teraz som opatrná. Myslím, že ešte chvíľu potrvá, kým príde v divadle obdobie na Petra Karvaša, ten čas nedozrel. On patrí k línii diskusno-filozofických autorov, tak ako bol Sartre, Camus, ktorí sú filozofujúci literáti. Tento typ dramatiky bol a je napríklad vo Francúzsku bežný.“²⁶ Čahojová zároveň poukazuje na fakt orientácie mladej generácie na iný typ drámy, tzv. pocitovej drámy. Podľa nej, táto generácia nezažila to, čo Karvaš a iní v tej dobe, a preto sú istým spôsobom uvažovania nalepení na postmodernu. Nevedia Karvaša doceniť, ani ho dobre inscenovať. Mnohí povedia, že „Karvaš je nuda.“ Keď sa ich opýtate prečo, nevedia odpovedať.

Tak, ako nie je jednoduché byť v tomto smere rezolútny a tvrdiť, že Karvaš je minulosťou, nie je ani jednoduché v praxi dokázať, že jeho hry sú z hľadiska divadelnej estetiky aktuálne. Ak je však niečo na Karvašovi súčasné, je to jednoznačne odkaz jeho hier, ktorému sa budeme venovať v nasledovnej kapitole vo vzťahu k zobrazovaným témam a vybraným etickým kategóriám.

25 Polák, rozhovor, 24.4.2018

26 Čahojová, rozhovor. 17.5.2018

Je možné, že je to práve racionálna, intelektuálna podstata Karvašových hier, ktorá niektorých čitateľov či divákov vedie k spochybňovaniu ich dramatickosti. Otázne je, nakoľko si bol vedomý kvalít a osobitostí vlastných dramatických textov. Z jeho vlastných teoretických úvah totiž cítiť „hľadačstvo“ a nespokojnosť. Na divadelné tvary aplikoval tie najprísnejšie kritériá, a to nielen vo vzťahu k spoločenskému dopadu prezentovanej inscenácie, ale aj ku kompozícii a spracovaniu témy. Bol produktívnym tvorcom, pričom, zdá sa, že subjektívne nespochybniteľným.

Jeho kariéru dramatika prirodzene charakterizovala vôľa presadiť sa, byť prvý a vypočutý. Dozvedáme sa to z výpovedí viacerých pamätníkov, ktorí hovorili o jeho rôznych spôsoboch protežovania vlastnej tvorby. Či už išlo o jeho precitlivosť na dramaturgické zásahy do textov alebo nasadzovanie hier do repertoárov divadiel.

Milan Polák na margo tejto dramatikovej črty hovorí: „Karvaš podobne, pokiaľ ide o jeho presadzovanie vlastnej tvorby do divadiel v 60-tych rokoch, a tiež predtým, nejakým spôsobom riaditeľom divadiel a dramaturgom, alebo revízorom, ale hlavne cez riaditeľov divadiel na to išiel – povedal to tak, že tú hru musia uviesť. On tvrdo pracoval na svojej publicite. Často nie celkom férovým spôsobom presadzoval prijatie a umiestnenie svojich hier do repertoáru regionálnych divadiel. Nechcem tým povedať, že bol kariérista. On bol skôr presvedčený o tom, že napísal vynikajúcu hru. To je niečo podobné, ako keď mnohí ľudia sú o svojej genialite tak presvedčení, že všetkých, ktorí ich neuznávajú, považujú za svojich nepriateľov. On bol povahovo tento typ.“²⁷

Polák však Karvašove hry nepovažuje za zlé. Hovorí len, že „z nich bolo vždy cítiť konštrukciu. Boli dobré z publicistického hľadiska, aj z literárneho, ale chýbala im dramatická šťava. Chýbalo im to, čo robí drámu drámou, to znamená spontánnosť, dramatická a vzťahová uvoľnenosť. Jeho postavy dýchali tézami, a vždy tam chcel presadiť čosi, čo by dokazovalo jeho jedinečnosť, jeho filozofickú a teoretickú fundovanosť. To bolo v tých hrách cítiť.“²⁸

Sú známe príhody o tom, čo Karvaš robil, aby divadlo jeho hru zobralo a zahralo. Tiež bolo známe, že v poslednom štádiu skúšania inscenácie chodieval do divadla a veľakrát tvorcom vyčítal, že sú v nej škrtnuté nejaké vety. Polák tieto momenty približuje nasledovne: „Neuznával veľmi nejaké dramaturgické úpravy. Býval z toho vraj niekedy zúrivý, čo aj prejavil. Tým, že bol vedúci odboru umenia na ministerstve kultúry, mali pred ním rešpekt,

27 Polák, rozhovor, 24.4.2018

28 Polák, Ibid.

a snažili sa mu vyhovieť. No keď mu začali hovoriť, že z predstavenia ľudia odídu, že to trvá dlho, že sa s tým musí niečo urobiť, potom sa dal nejako nalomiť.“²⁹

Byť na vedúcich umeleckých pozíciách v pomerne mladom veku s človekom a jeho egom akiste zamáva. Isté vedomie sebadôležitosti tam muselo zohrávať rolu. Ako otvorene priznáva Polák: „Karvaš sám seba zo všetkých obdivoval najviac, avšak to bolo prekryté jeho intelektuálnou kultivovanosťou, prácou a obrovskou produkciou... Každopádne, bol to jeden veľký zjav slovenskej divadelnej kultúry. I keď hovorím, osobne ho považujem za lepšieho teoretika ako dramatika.“

29 Polák, Ibid.

BIBLIOGRAFIA

ČAHOJOVÁ, Božena: *Osobný rozhovor*. Bratislava, 24. apríl 2018.

MISTRÍK, Miloš: *Slovenská absurdná dráma*. VEDA : Bratislava 2002.

POLÁK, Milan: *Osobný rozhovor*. Bratislava, 17. máj 2018,

Ideál krásy a jeho záhuba alebo „idioti“ na slovenských profesionálnych javiskách

(téma dizertačnej práce: Inscenácie dramatisácii diel F.M. Dostojevského na slovenských profesionálnych javiskách v období od roku 1920 až po rok 2016)

Mgr. art. Jakub Mudrák

Úvod

Ako prezrádza samotný názov, nasledujúca kapitola sa bude zaoberať inscenáciami, ktoré vznikli na základe dramatisácií Dostojevského románu *Idiot*. História adaptovania a uvádzania tohto vrcholného diela je tak isto na slovenských javiskách pomerne bohatá. Výber názvu kapitoly a spojka alebo v ňom obsiahnutá prezrádza na jednej strane hlavnú tému okolo ktorej oscilujú jednotlivé inscenácie ale tak isto chceme upriamiť pozornosť aj na hlavného hrdinu kniežaťa Myškina (idiota), ktorému aj v tomto prípade bude venovaná väčšia pozornosť a stane sa predmetom jednotlivých analýz.

Prvýkrát sa javisková podoba tohto románu udeje na doskách divadla P. O. Hviezdoslava - našej najväčšej scény - Slovenského národného divadla v roku 1965 v réžii, už viackrát spomenutého „milovníka“ Dostojevského prózy, Pavla Haspra. Podkladom k inscenácii sa mu stala dramatisácia známeho ruského režiséra G. Tovstonogova z roku 1958. Haspra ju zámerne upravuje a podstatne dopĺňa, aby vyhovovala jeho režijnému zámeru: „*Inšpirovaný a možno až premožený skúsenosťami z inscenovania Millerovho Pádu, Albeeho Virginie Woolfovej chcem, aby sa Myškin podrobil mučivej psychoanalýze, aby si všade tam, kde to materiál upravenej dramatisácie dovoľuje, líhal pod nemilosrdný lúč hĺbkového röntgenu, aby sa do všetkých dôsledkov naplnila základná téma románu – tragická záhuba krásy.*“³⁰

Po piatich rokoch sa táto istá dramatisácia objavuje na opačnom konci Slovenska - na javisku Štátneho divadla v Košiciach. Hostujúci režisér českého pôvodu Jiří Svoboda vychádza tak isto zo scénickej kompozície G. Tovstonogova a podobne ju značne upravuje. „*Pre inscenačný zámer treba hľadať motiváciu nielen národnej príslušnosti hry, ale aj v jej myšlienkovvej orientácii, schopnosti viesť bohatý dialóg s naším súčasníkom, ktorý s divadelným hrdinom rád diskutuje z pozícií dnešného chápania sveta. Je tu Idiot a zároveň aj otázka, čo s ním chce košická činohra povedať. [...] Dostojevskij sa usiloval v osobe Myškina stelesniť*

30 -be: Návrat Dostojevského na scénu. In Film a divadlo, 9.10.1965

kladnú ľudskú hodnotu. Divák má právo na to, aby s účasťou svojich skúseností a poznania podiskutoval si s Dostojevským, považoval o tom, do akej miery napĺňa spisovateľ jeho ideál o pozitívnych realitách života. Spoločne máme právo na to, aby sme s hrdinami Dostojevského diela polemizovali, brali ich na milosť i kriticky odmietali.“³¹ Takto sa o svojej inscenácii vyjadrujú jej tvorcovia v programovom bulletine.

Opäť, po uplynutí piatich rokov, objavuje sa román *Idiot* v jeho javiskovej podobe. Tentokrát na doskách Divadla Slovenského národného povstania v Martine v roku 1975. Autor a režisér dramatisácie je Ľubomír Vajdička, ktorý na jej vytvorení spolupracuje s hercom a predstaviteľom kniežat'a Myškina Emilom Horváthom mladším. Pozvánka k predstaveniu púta príbehom Myškina a varuje o tragickom konci ľudského dobra: „*Knieža Myškin, ktorí stojí v centre tohto príbehu, je človek detsky úprimný, jeho duša je čistá, bez kalných nánosov cynizmu a bezohľadnosti. Knieža sa vracia z liečenia vo Švajčiarsku, nepozná v Rusku nikoho, no už vo vlaku sa zoznámi s Rogožinom, s ktorým ho budú spájať osudové putá. Myškina postupne strháva krútnava intríg, vášní, falošnej pretvárdy, prameniaticich zo spoločnosti, ktorá ho obklopuje. Jeho snaha pomáhať ľuďom nakoniec vedie k tragickému koncu.*“³²

Idiot si nájde po dlhšej prestávke miesto na slovenských javiskách až o tridsať rokov neskôr a to v Prešove v divadle Alexandra Duchnoviča v roku 2005. O dramatisáciu sa postará kolektív tvorcov – pohostinsky holandský režisér Jan – Willem van den Bosch a Vladimír Čáp a domáci Vasil Turok. Všetci traja sa tak isto podieľajú aj na výslednom tvare inscenácie v poradí ako režisér, scénograf – kostýmový výtvarník a dramaturg. Režisér predstavenia Bosch sa o svojej budúcej inscenácii vyjadruje nasledovne: „*Výzva urobiť Idiota tkvela najmä v tom, ako pretlmočiť príbeh z listu na javisko. Je to extrémne mrazivý príbeh, emocionálne nabitý a psychologicky hnaný príbeh. Je tam toľko dialógov a situácií, že je ťažké sa rozhodnúť, čo dať na javisko aby sa učinilo Dostojevského románu zadosť. Veľa ľudí ho čítalo a každý má svoju interpretáciu. Preto sme sa nesnažili ho znovu vytvoriť, ale vyjadriť impresionistický výťah našich emocionálnych postojov ku knihe. Snažili sme sa vytvoriť pocit z románu a nielen vlastnú reprodukciu. Použili sme obrazy a text, ktorý dúfajme učiní románu zadosť a bude emocionálnym zážitkom pre ľudí, ktorí román čítali, ale aj pre tých ktorí ho nečítali.*“³³

31 FERKO, Tibor: Právo na Dostojevského. In bulletin Štátneho divadla v Košiciach, 1970, s. 6-7

32 Pozvánka na premiéru divadelnej inscenácie *Idiot*, Divadla SNP v Martine. Archív Divadelného ústavu.

33 BOSCH, Jan van den Willem: Bulletin k predstaveniu. DAD v Prešove, 2005.

V roku 2011 započne režisér Eduard Kudláč svoju líniu uvádzania dramatizácií viacerých Dostojevského románov.³⁴ Začína práve románom *Idiot* vo svojom domovskom Mestskom divadle Žilina. Vychádza z dramatizácie „na objednávku“ Michaely Zakuťanskej, vtedy ešte poslucháčky dramaturgie na Vysokej škole múzických umení. K budúcej inscenácii a dramatizácii sa vyjadruje Kudláč nasledovne: „*Dostane sa do spleti [knieža Myškin, poznámka J.M.] veľmi zložitých a skorumpovaných, súkromných aj spoločenských vzťahov. V predstavení diváci uvidia, aký vplyv zanechá Myškin na túto spoločnosť a naopak – aký vplyv zanechá spoločnosť na ňom. (...) Snažili sme sa urobiť veľmi zrozumiteľný, konkrétny príbeh ľudí, ktorí sa zmietajú medzi láskou a spoločenským poslaním.*“³⁵ A k dramatizácii ešte režisér predstavenia dodáva: „*S mladou dramatičkou Michaelou Zakuťanskou sme sa snažili urobiť, čerstvú, mladú dramatizáciu takpovediac na zákazku pre umelecký súbor, ktorý máme v Mestskom divadle Žilina. Oproti iným adaptáciám, ktoré boli podľa môjho názoru až príliš poznamenané ťažkou témou, ktorú *Idiot* spracúva, sa snažíme, aby naša vyšla sviežo.*“³⁶

Posledné naštudovanie tohto románu sa uskutoční v Divadle Astorka Korzo 90' s premiérou 24. januára 2013. Autor dramatizácie je český herec a režisér Miroslav Krobot, ktorý tak isto pohostinsky režíruje v Astorke aj svoju dramatizáciu: „*...svet zaujímavých postáv, svet, kde nechýba vášnivá láska, vášnivá žiarlivosť ani vášnivá nenávisť. Do tohto prostredia vstupuje výnimočný mladý muž, zvláštne vnímavý, dobrý a prívetivý ku všetkým naokolo. Je však možné, aby tu zavládla harmónia, všeobecná láska a добрota?*“³⁷

Zatiaľ to boli len náčrty, lepšie povedané predstavy tvorcov o svojich inscenáciách. Predtým než sa dostaneme k analýzam jednotlivých dramatizácií a ich inscenácií, vráťme sa k spomínanému Dostojevského vrcholnému románovi *Idiot*.

2.1 Román *Idiot*

Dostojevskij je pozoruhodný autor. K tomuto, síce banálnemu konštatovaniu, nás však vedie zamyslenie sa nad predošlou kapitolou o románe *Zločin a trest* v spojení s touto novou kapitolou o jeho románe *Idiot*. Pozoruhodné je to, ako v jednom románe vytvára Dostojevskij priam archetypálny charakter zločincina, silného individualistu, či „napoleonskú“ povahu (tak

34 2011 inscenácia *Idiot*, 2012 a 2013 inscenácie *Zločin a trest*, a v roku 2015 inscenácia *Besi I*.

35 MARČEKOVÁ, Katarína: *V mestskom divadle „ožije“ ruská klasika*. In *Žilinský večerník*, roč. 21, č. 10, s. 6

36 OPOLDUSOVÁ, Jena: *Príbeh výnimočného Idiota ožije v žilinskom divadle*. In *Pravda*, roč. 21, č. 58, s. 4

37 Dostupné na internete: <http://www.astorka.sk/event/107233/idiot>, 28.05.2018

ako sme o tom argumentovali v predošlej kapitole) a o rok na to (1868) si stanový nový cieľ. A ide na to úplne z opačného konca. Jeho snom je vytvoriť ideál. Ľudský ideál. Opäť sa budeme pýtať - Myškin ako archetyp, Myškin ako Don Quijote? Ale nepredbiehajme ešte...

Pozrime sa bližšie na genézu, ktorá predchádzala vzniku tohto pozoruhodného románu, charakterizovaného ako najväčší a zároveň najtragickejší pokus umeleckej literatúry s ambíciou vytvoriť ideál, ktorý by spätne pôsobil na optimálne formovanie a modelovanie človeka v realite.³⁸

Dostojevskij vstupuje do literárneho sveta ako zástanca sociálnej chudoby, ponižených a urazených. (Tak ako sme to spomenuli napríklad v úvode k románu *Zločin a trest*.) V dielach z predsibírskeho obdobia ale aj po návrate z nútených prác v okovách medzi sibírskymi väzňami³⁹ zobrazuje a modeluje svet a človeka **aký by nemal byť**. „*Spisovateľ odmieta svet, ktorý obral Makara Devuškina (román Chudobní ľudia) nielen o všetky hmotné radosti života, ale dokonca aj o duševnú radosť zo styku so sebe podobnými. Zmysel života, dokonca sám život odcudzili dvojníci (novela Dvojník), ktorí sa driapu ku kariére a prospechu cez mŕtvoly lepších a statočnejších tým, že zradia a odcudzujú sa svojej dobrej ľudskej prirodzenosti. Ak skutočný človek ešte kde-tu zostal, spoločnosť ho izolovala do sibírskych podzemných žalárov (román Zápisky z mŕtveho domu), alebo odsúdila na živorenie v biede a ponížení (román Ponížení a urazení). Novodobí reformátori a záchrancovia ľudstva majú v srdci faľošných bohov, človeka pokladajú iba za materiál pre stavbu vlastných válovov (román Zločin a trest), ich „dobro“ množí a násobí ľudské utrpenie a biedu. Život sa stal žalárom, lebo sa z neho vytratili city dobroty a bratstva. Človeku a ľudstvu treba ukázať takú cestu k záchrane, ktorý by bola prijateľná pre všetkých. Je to možné?*“⁴⁰

Ďalšou dôležitou okolnosťou v genéze diela *Idiot* je Dostojevského pobyt v Európe, ktorý absolvuje so svojou mladou manželkou Annou Grigorievnou. Skúma západného človeka, hľadá duchovné hodnoty, ktoré by ukázali východisko z duchovnej krízy súčasného (ruského a najmä európskeho) sveta. Výsledkom tohto záujmu už teda nebude zobrazenie človeka, takého aký by nemal byť ako v predošlej tvorbe ale práve naopak, zobrazenie človeka ta-

38 Pozri ČERVENĀK, Andrej: Ukrižované dobro. In *Idiot*. Preklad Felix Kostolanský. Bratislava : Tatran. 1989, s. 658

39 Roku 1849 bol Dostojevskij odsúdený na trest smrti zastrelením. Cárská spravodlivosť ho obvinila z troch zločinov: 1. že čítal „zločinecký“ list literáta Belinského Gogoľovi a dal ho prepísať ďalšiemu; 2. že bol pri čítaní hanebnej poémy Vojenský rozhovor poručíka Grigorieva; 3. že vedel o týchto písomnostiach a neudal ich autorov. Nakoniec v poslednej chvíli pricválal cár posol a oznámil zmenu rozsudku – štyri roky nútených prác na Sibíri a potom vojenská služba bez hodnosti.

40 ČERVENĀK, Andrej: Ukrižované dobro. In *Idiot*. Preklad Felix Kostolanský. Bratislava : Tatran. 1989, s. 660

kého, **aký by mal byť**. To je cieľom románu *Idiot* – vytvoriť taký typ človeka a hrdinu, ktorý by obsiahol všetko najlepšie k čomu ľudstvo dospelo. Cieľ však vôbec nie jednoduchý ako o tom vypovedá samotný autor v liste S.A. Ivanovovej-Chmyrovovej: „*Hlavní myšlenkou díla je vylíčit dokonale krásného člověka. Není na světě nic těžšího než to, a zvlášť nyní. Všichni spisovatelé, nejen naši, ale i všichni evropští, kteří se jen snažili vylíčit dokonale krásné – všichni poznali, jak jsou bezmocní protože je to nesmírně těžký úkol. Krásné je ideál a idál – ani náš, ani civilizované Evropy – se daleko ještě nevypracoval... Připomenu jen, že nejzavřenější z krásných osobností v literatuře je Don Quijote. Ale krásný je jedině proto, že je současně směšný... Objevuje se soucit s krásným, jež je vysmíváno a nezná svou cenu, a objevuje se tedy i sympatie v čtenáři.*“⁴¹

Don Quijote de la Mancha, jeden z najobľúbenejších Dostojevského románov, ktorý sa tak isto objavuje v samotnom *Idiotovi* a ktorý mu pri jeho čítaní uľahčoval chvíle na Sibíri, je tak isto jedným z jeho inšpiračných zdrojov k napísaniu tohoto románu. Dostojevskij pokladá (ako píše v Denníku spisovateľa) Cervantesov román za veľkú a najsmutnejšiu knihu zo všetkých, ktoré kedy vytvoril ľudský génus. Je to kniha veľká, nie taká, aké sa teraz píšu; takéto knihy sa posielajú ľudstvu raz za niekoľko sto rokov. Quijotovský ideál je krásny a zároveň smiešny. Podobne je to aj s Kristom. Ďalší mravný ideál – absolútne dobro, ktoré sa Dostojevskij snaží stelesniť v kniežati Myškinovi. Ako sám hovorí: „*Vzor a ideál mravnosti je pro mně Kristus.(...) Kristus se mýlil, namítnete – to je přece prokázáno! Můj nejhoroucnější cit mi ale říká: raději se mýlit, mýlit se s Kristem, než s Vámi.*“⁴² A nakoniec je to aj Jean Valjean, hrdina Hugovho románu *Bedári*, ktorý po úteku z galejí (Dostojevskij, vie čo znamenajú) celý život slúži dobru a bojuje so zlom. Genéza románu *Idiot* - traja literárny hrdinovia, ktorý „vyprodukuje“ jedného hrdinu v podobe kniežaťa Myškina. „*Abstraktné Dobro (Kristus) sa dnes stáva smiešnym (Don Quijote), preto ho treba doplniť čínorodým sociálnym Dobrom (Valjean).* (...) *Zo svetonázorového hľadiska sú to podnety spájajúce tri základné filozofické smerovania: tomistické (Kristus), sociologické (Valjean) a naturalistické (Don Quijote, ktorý nepozná ani filozofický, ani sociálny fanatizmus, ale prejavuje sa mimovoľne a dojmovo).* Román *Idiot* a predovšetkým postava Myškina je výsledkom tvorivého zlučenia všetkých filozofických (mravných) a literárnych úsilí o sformulovanie a vymodelovanie optimálneho etického ideálu človeka vo svete.“⁴³

41 HONZÍK J. - PAROLEK R.: Ruská klasická literatúra. Praha : Nakladatelství Svoboda, 1977, s. 394

42 BACHTIN, M. M.: *Dostojevskij umělec. K poetice prózy.* Praha: Československý spisovatel, 1971, s. 134

43 ČERVENĀK, Andrej: Ukrižované dobro. In *Idiot*. Preklad Felix Kostolanský. Bratislava : Tatran. 1989, s. 662

Dostojevského trápi čím ďalej tým viac problém človeka – ruského, európskeho a vôbec človeka. Nejde mu len o vytvorenie ideálneho človeka, otázky ako - V čom je podstata a zmysel ľudského života? Sú peniaze základom šťastia? Vražda zabíja obeť i vrahovu dušu. Môže človek žiť bez duše a bez boha ako morálnej zásady? Prečo sa v ľuďoch stráca súcit, dobro a láska? Kam tento stav povedie? - si tak isto nachádzajú miesto na stránkach jeho románu. Ideál krásneho človeka, vteleného do kniežat'a Myškina mu slúži na nie priamočiare, demonštratívne zobrazenie dobra. Ale práve naopak, na všestrannú, ideovú a morálnu konfrontáciu pozitívneho človeka – zhruba v priebehu troch šialených dní a nocí – so všetkými podobami ľudského a spoločenského zla.⁴⁴ Zla, ktoré sa netýkalo len ruskej spoločnosti ale aj Západu, ktorý autorovi nedával pokoja. Dostojevskij mal rád slávne hroby jeho veľkých mysliteľov ale súčasne odmietal jeho individualizmus a meštiacke hmotárstvo, ktoré zotročovali i ponižovali človeka. Práve: „jeho Myškin bude zlúčením Západu (vychovali ho vo Švajčiarsku) a Východu (Pochádza z Ruska), spojením západného rousseauizmu a pravoslávneho mesianizmu.“⁴⁵

Dotkli sme sa najzákladnejšieho, najmä duchovného zrodu hlavnej postavy románu – kniežat'a Myškina. Dôležité je si opäť pripomenúť, že on je hlavným nositeľom Dostojevského idey – mravného ideálu dobra, pravdy a krásy. Podľa Bachtina je hrdinom, ktorého hlas je konštruovaný tak, ako sa v románoch zvyčajného typu konštruuje hlas samotného autora. Hrdinovo slovo o sebe samom a o svete je také závažné, ako obyčajne býva slovo autora, nepodriaduje sa objektívnemu obrazu hrdinu ako jedna z jeho charakteristík, ale nie je ani tlmočníkom hlasu autora. V štruktúre diela zaujíma výnimočné samostatné postavenie, znie akoby v jednej rovine so slovom autora a zvláštnym spôsobom spája sa s ním i s plnohodnotnými hlasmi iných hrdinov.⁴⁶ Myškinov svetonázor tak musí byť opäť podrobený a konfrontovaný s hlasmi ďalších postáv z románu. Takže Myškinov význam, jeho poslanie ako najvyššieho mravného ideálu, musíme hľadať v tomto prípade najmä v štruktúre a funkcii medziľudských vzťahov.

Kristus, Don Quijote a Valjean v postave Myškina cestujú do Petrohradu zo Švajčiarska, kde sa hrdina lieči z duševnej choroby (idiotizmu). Už na ceste vo vlaku sa stretáva s Rogožinom, ktorý je jeho úplným protikladom. Myškin je ako bezbranné dieťa, muž ne-

44 Pozri PAŠTEKA, Július: Ak berieme Dostojevského. In Program divadla SNP k adaptácii románu F.M. Dostojevskij Idiot. Martin : Neografia. 1975, s. 10

45 ČERVEŇÁK, Andrej: Ukrižované dobro. In Idiot. Preklad Felix Kostolanský. Bratislava : Tatran. 1989, s. 663

46 Pozri BACHTIN, M. M.: Dostojevskij. In Program divadla SNP k adaptácii románu F.M. Dostojevskij Idiot. Martin : Neografia. 1975, s. 8

vyvinutý a nevšímavý, či úprimný a obetavý – ideálny človek na pozadí realistického kupca Rogožina, ktorý sa nazdáva, že ak má milión, môže vlastniť čokoľvek na svete, dokonca aj samotného Myškina. Ten však jeho spoločnosť taktne odmietne. Sám, len s uzlíkom (malým batôžkom) v ruke, ocitá sa v „neideálnom“ Petrohrade. Jeho ideálnosť, čiže prirodzenosť, sa však v neprirodzenom meste stáva kľúčom, ktorým sa otvárajú nielen všetky domy a salóny, ale aj všetky ľudské srdcia. Miesta a ľudia, v ktorých a s ktorými sa začnú písať Myškinove príbehy. Všetci sa, ako muchy k svetlu, utiekajú k nemu. Od vzdialenej príbuznej rodiny Jupančincov, cez Rogožina, Gaňu, až po krásavicu Nastasiu Filippovnu. Je pre nich ozajstným svetlom na konci tunela, pri ktorom pookrievajú a nadobúdajú nové sily. Možnože v ňom cítia aj isté nebezpečenstvo, akým býva všetko nové a nepochopiteľné, a preto sa mu chcú zapáčiť, odzbrojiť ho a zaviazať si ho. Je to dôkaz, že človek túži po ideáli. Generál Jupančin v ňom najprv vidí príživníka, ale o necelú hodinu urobí z neho takmer svojho dôverníka. Generálov tajomník Gaňa dá Myškinovi zaucho, ale keď uvidí jeho nesmierny súcit, akoby mu ponúkal aj druhé líce, zahanbí sa a prosí o odpustenie. Krásna Nastasia Filippovna, ktorú vychoval a zneuctil bohatý Tockij, stratila všetku vieru v seba a človeka, ale po stretnutí s Myškinom chce začať nový život. Rogožin zatúži po Myškinovej duchovnosti, chce sa mu priblížiť a výmenou krížikov sa s ním zbratá. Čím dlhšie sa s ním však ostatní stýkajú, presvedčia sa o jeho dokonalej, to znamená nepomstivej a bezbrannej добрote, vydýchnu si a znovu sa vracajú do svojich sebeckých odcudzených ulít. Začnú si za jeho chrbtom ukazovať na čelo - „svätý blázonko“ (asociácia na Dona Quijota). Uvedomujú si svoju protikladnosť: dobro – zlo, úprimnosť – faloš, obetavosť – sebeckosť, ľudskosť – dravosť. Samozrejme, najprv ich to dráždi, potom poburuje a nakoniec ich to začína hnevať. Každý kto prichádza do styku s kniežaťom, morálnym zrkadlom, uvidí svoju nemorálnosť, stratu ľudskej podstaty, stratu samého seba. Kto mu dal právo byť lepším ako sme my? Nakoniec ho všetci znevidia a urobia všetko preto, aby navždy odišiel.

Myškin ponúka svoju ruku Nastasii Filippovne a tá ju v návale pocitu sebazáchovy prijíma. Neskôr, keď si uvedomí svoju skazenosť, ponúkanú ruku odmietne. Celý život prežila medzi ľudským hmyzom, hmyzovosť prenikla do jej podstaty, inakšia už nevie byť. Odchádza s Rogožinom, čo sa jej stane osudným. Rogožin by sa rád podobal Myškinovi, no opäť vidí len svoju slabosť, zúfa si a chce Myškina zavraždiť. Presvedča sa, že nie všetko na svete sa dá kúpiť, ale on zaplatil za Nastasiu Filippovnu sto tisíc, v svadobnej noci v zúfalstve nakoniec vraždí – nie Myškina ale Nastasiu, ktorú podreže – a zošalie. Myškin príde neskoro. Obidvaja – telesnosť a duchovnosť – tieto protipóly budú bdiť pri vyhasínajúcom tele svojej lásky.

„Absolútne dobro prišlo medzi ľuďmi, tí sa mu potešili, spievali Hosana ale nakoniec s výkrikom Ukrižuj ho aj ukrižovali. (...) Nechceme také dobro, nechceme takú prvadu. (...) Začína sa vláda zla, lži a ošklivosti. A toto je to najhlbšie a najtragickejšie poznanie, ku ktorému dospieva vo svojom románe Dostojevskij. Poznanie, ktoré sa stáva mementom!.“ A ako ďalej dodáva Andrej Červeňák: „Myškin sa ukázal nežiadúci a zbytočný nielen ako človek, ale aj ako ideál. Toto poznanie je hlbokým filozofickým záverom románu *Idiot*. Ruská a európska šľachtická a dôstojnícka aristokracia (*Jepančinovia a Tockí*, ako aj kupectvo a buržoázia (*Rogožin*) svojim mravným rozkladom nakazili celú spoločnosť, čím spochybnili svoju opodstatnenosť. Taký záver sa núka realisticky a sociologicky orientovanému čitateľovi románu.“⁴⁷

Treba ešte dodať, že Dostojevskij vníma svet komplexnejšie. Ako jednotu prírodných, sociálnych a kozmických príčin a následkov. Nedaleko Petrohradu žije a zomiera hrdina Ippolit Terentiev, ktorý sociálne zápasy človeka posúva do súradníc nekonečného Vesmíru. Je chorý ako Myškin, ale kým toho pohltila starosť o druhých, Ippolit sa sústredil výlučne na seba. Pred tvárou blížiacej sa smrti uvažuje práve nad ňou ako nad najväčšou absurditou ľudského bytia. Všetky sociálne a morálne konflikty pokladá za riešiteľné, a preto naivné. Neriešiteľný je iba konflikt medzi životom a smrťou. Vzoprie sa tejto nevyhnutnosti a ne-slobode a odchádza z tohto sveta dobrovoľne. Základný konflikt života nie je konflikt – človek kontra spoločnosť, ale človek kontra príroda.

A nakoniec, ako si s týmto absolútnym dobrom poradí takmer sto rokov od vydania tohto románu slovenské divadlo a jeho divák? Zdá sa, že ideálny hrdina Myškin, sa vo svete zrelativizovaných a problematických hodnôt stáva nielen zbytočným, ale aj absurdným. Vo svete zrelativizovaných hodnôt sú absolútne hodnoty nežiadúce. Bude Myškin opäť len „ukrižovaným dobrom“ – našim morálnym mementom, alebo aj nositeľom túžby po lepšom, spravodlivejšom a krajšom svete, ktorá je tak stará ako samotné ľudstvo?

2.2 *Idiot* na scéne Slovenského národného divadla

Nasledujúca kapitola sa zaoberá inscenáciou *Idiot* činohry Slovenského národného divadla v réžii Pavla Haspru. Prvé dve kapitoly sa venujú dramaturgii G. Tovstonogova a Hasprovej úprave tejto dramaturgie, ktorá tvorí podklad k jeho predstaveniu. Druhá časť kapitoly sa venuje samotnej inscenácii.

47 ČERVENĀK, Andrej: Ukrižované dobro. In *Idiot*. Preklad Felix Kostolanský. Bratislava : Tatran. 1989, s. 667-668

2.2.1 Tovstonogov a jeho dramatinizácia

Georgij Alexandrovič Tovstonogov (1915-1989), významný ruský režisér, pedagóg, teatrológ, a rozvíjateľ Stanislavského odkazu. V súvislosti s jeho režisérským umením sa často hovorí o románovom chápaní dramatických predlôh. Značná časť jeho javiskovej tvorby je spätá s vyslovene epickými dielami – napríklad prepisy románov Šolochova (*Tichý Don*, *Rozoraná celina*), Dostojevského (*Idiot*, *Poníženi a urazení*), či viaceré Čechovove poviedky. Tak isto značná časť hier, ktoré inscenoval má z hľadiska šírky a vrstevnatosti románový (*Optimistická tragédia*, *Útrapy z rozumu*, *Meštiaci a a iné.*) alebo poviedkový charakter. Skoro, každé jeho dielo je tak javiskovou obdovou románu alebo novely. Avšak pri jeho románovom chápaní dramatických predlôh, ako dodáva Anton Kret: „*ide skôr o metódu režijnej práce (...) inscenáciou-románom možno nazvať každú Tovstonogovovu javiskovú prácu preto, lebo režisér sa vnútorne zmocňuje dramatického príbehu, „románovým“ spôsobom, čo znamená, že sa usiluje rozvíjať epickú stránku diela zdanlivo pokojne, akoby nekonfliktne, príbehovo paralelne a nie kopulatívne do „série“. (...) Táto metóda vyplýva bezprostredne z filozofie režiséra Tovstonogova, ktorý – rovnako, ako každý dobrý románopisec – vníma, reflektuje a pretvára svet do diel, z ktorých každé je novým svetom – so všetkými svojimi vrcholmi a priepasťami, s dravými, ale aj pokojnými tokmi, s búrkami a jasnými, svetlými dňami, s ustavičnými konfliktami, ktoré vždy znova a vždy zdanlivo bezvýsledne smerujú k dosiahnutiu harmónie.*“⁴⁸ V týchto intenciách píše Tovstonogov aj svoju dramatinizáciu (1957) románu *Idiot* pre inscenáciu, v ktorej uvedie a habilituje herca I. Smoktunovského, ktorý prvýkrát preukáže svoj výnimočný talent práve v Tovstonogovej inscenácii v role kniežaťa Myškina.

Bohužiaľ, zatiaľ sa nám nepodarilo dostať sa k originálnej verzii jeho dramatinizácie. V archíve Divadelného ústavu sa nachádza len Hasprova úprava. Preto prechádzame na ďalšiu kapitolu, ktorá sa zameriava už na jeho úpravu. Z dostupných materiálov môžeme vyčítať zmeny, ktoré Haspra urobil, avšak nie sú dostatočne relevantné na to, aby sme s prihliadnutím na tieto zmeny mohli vyvodit' záver, ako vyzeral skutočný originál.

2.2.2 Hasprova úprava

48 KRET, Anton: Tovstonogovo zrkadlo javiska. In TOVSTONOGOV, G.: Zrkadlo javiska. Bratislava : Tatran, 1988, s. 12 - 13

Pavol Haspra sa k Tovstonogovovej dramatisácii postavil kriticky. Na úvod budeme citovať jeho postoj k tejto dramatisácii a slová o rozhodnutí upraviť tento text: „*Tovstonogov dramatisoval Idiota pred ôsmimi rokmi, teda v čase, keď sa patrilo vyberať z Dostojevského len to vyhovujúce. Jeho dramatisácia je javiskovo zrelý, pôsobivý dramatický tvar, no príliš citelne ochudobňuje Dostojevského o myšlienkovú filozofickú zložitú, politickú rozpornosť, najmä v obraze samotného hrdinu. Lev Nikolajevič Myškin je v dramatisácii zjednodušený na ideálneho pozitívneho hrdinu našich čias, zamlčuje sa všetko, v čom sa Myškin mýli, niet priestoru pre jeho triedny konformizmus, niektoré jeho životné názory dramatisácia povyšuje na progresívne recepty, hoci už v jeho dobe boli prekonané odvážnejšími hlasmi jeho vrstovníkov. Upravovali sme teda, aby sme redukovali spomínané chyby, aby sa predovšetkým rozšírila filozofická zložitú Myškinovej existencie.*“⁴⁹ Haspra teda, ako sám tvrdí, poskromne mení a dosť podstatne dopĺňa. Z recenzentského materiálu sa dozvedáme, v čom spočívajú jeho hlavné úpravy. Tovstonogovovu scénickú kompozíciu by sme mohli charakterizovať ako dramaticky sklbený sled obrazov, v ktorých neraz absentujú určujúce motívy, ktoré objasňujú osud postáv. Dramatisácia sa snaží postihnúť základné myšlienkové jadro románu, avšak na úkor toho ochudobňuje ďalšie podstatné dimenzie: „*Autor dramatisácie napokon sám vy cítil, že sa podujal na sifyfovskú robotu, ktorú chcel z časti vykompenzovať napríklad vytrhnutím niekoľkých autentických rozprávačských viet z románu a umiestniť ich vo forme premietaných alebo napísaných titulok.*“⁵⁰ Akousi obhajobou, či iným názorom na Tovstonogovovu dramatisáciu je pohľad recenzentky K. Hrabovskej: „*U Tovstonogova, nazdávam sa, dramatisácia plne zodpovedá dohode, ktorú divadlo uzavrelo veľmi dávno – už v MCHATE – s divákom: že veľké diela ruských klasikov, každému známe, všetkým drahé, nebude na scéne interpretovať ale oživovať. Ráta sa s tým, že divák neprichádza do divadla, aby získal predstavu o Dostojevského románe ako celku. Čítal ho a asi nielen raz, pozná ho veľmi dokonale a prišiel si len skonfrontovať obraz, aký si vytvoríť o hrdinoch vo svojej predstavivosti, s tým ako mu ich najlepšie môže zobrazit' a jeho videnie obohatiť režijné a herecké umenie.*“⁵¹ Takýto pohľad nemusí byť celkom skresľujúci, keďže zodpovedá Tovstonogovovej režijnej metóde, tak ako sme ju pomenovali vyššie. Čo je pre nás však dôležitejšie, odhliadnuc od významu takejto dramatisácie a výslednej Tovstonogovovej inscenácie, je Hasprov upravovateľský zámer a potenciál, ktorý so sebou prináša.

49 -be: Návrat Dostojevského na scénu. In Film a divadlo, 9.10.1965

50 VRBKA, Stanislav: Knieža Myškin bez partnerov. In: Pravda, 21.10.1965

51 HRABOVSKÁ, Katarína: Návrat k prameňu. In: Kultúrny život, roč. 20, č. 48, 26.11.1965, s. 9

Hasprovi nestačí len preniesť dielo na javisko a tak isto sa nemôže opierať o takú divácku skúsenosť s Dostojevského dielom ako mal Tovstonogov u ruského diváka. Haspra túži ísť ďalej a tak upravuje, ako o tom dosvedčujú aj jeho predchádzajúce slová, ktoré sme citovali. Ako uvádza recenzentka Hrabovská – Haspra sa pokúša vo svojej úprave obsiahnuť z románu oveľa viac a prerozprávať z neho rečou divadla toľko koľko sa len dá. Dokonca má snahu Dostojevského aj interpretovať.⁵²

Vráťme sa k Hasprovým slovám, ktoré sme použili v úplnom úvode tejto kapitoly. Hovorí, že bol **inšpirovaný** a možno až **premožený** skúsenosťami z inscenovania Millerovho **Pádu** – táto jeho vnútorná situácia sa teda prejaví aj na jeho upravovateľskom zámere, kedy do Tovstonogovovej dramatisácie imputuje poetiku Millerovej dramatiky (kompozičná metóda z hry *Po páde*) a základný pocit životnej skepsy. „*Dejiskom je aj tu ľudská hlava, princípom usporiadania rozhádzaný sled myšlienok a spomienok, ako v mozgu víria, ako sa vynárajú v pamäti a zas tratia, raz iba útržky, raz súvislé celky.*“⁵³ Kvôli dosiahnutiu tohto efektu, Haspra do Tovstonogovovej scénickej kompozície pripisuje prológ a epilóg a od Tovstonogova prevzaté spojovacie časti odohrávajúce sa na proscéniu, vyslovene opisno-realistické (napríklad privítanie a uvedenie host'a), posúva do ireálnych podôb v podobnom štýle ako prológ a epilóg. Tie sa vyznačujú náhodilou, vedome zmetenou montážou útržkov dialógov, názorov a postojov postáv, štylizovaných na spôsob horúčkovitého sna, apokalyptických vízií, expresionistického kľča, hystérie a marazmu.⁵⁴ Toto je ten ponor do Myškinovej hlavy, ktorý sprevádza chaos, voľné príchody a odchody postáv v krátkych záberoch, ako dobiedzajúce utkvelé predstavy. Ako príklad použijeme krátky úryvok z tejto úpravy:

GAŇA. Prekliaty idiot, to ste im vy potárali, že sa žením? Nehanbíte sa, vy táraj!

MYŠKIN. Možno to neviete, ale pre svoju vrozenú chorobu ženy skoro ani nepoznám.

A jednako nedám na osla dopustiť: je to úprimné a užitočné zviera...

ALEXANDRA. Maman, ja som videla osla...

ADELAIDA. A ja som počula... iá... iáá...

JEPANČIN. Ty sa nemôžeš ženiť, ty si chorý! Sprostáčik, oslík z Bazileje... Igumen

Pafnutij ruku priložil...

JELIZAVETA. Čakali ste neboráčika, a tu ho máte – hotový filozof!

52 Pozri Tamtiež, s. 9

53 Tamtiež, s. 9

54 Pozri PALKOVIČ, Pavol: F.M. Dostojevskij na slovenskom javisku (k problému dramatisácie). In Slovenské divadlo, 1972, roč. 20, č. 1, s. 232

Vsunutý prológ anticipuje priebeh a napovedá zmysel Myškinovej tragédie, zatiaľ čo epilóg ho sumarizuje. Haspra interpretuje a chápe Myškinovu obeť ako márnú, neplodnú, skôr tragikomickú než tragickú. Cieľový bodom jeho úpravy sa nestáva tragická pointa zápletky, v ktorej sa stretávajú dva protipóly – charakter Myškina a Rogožina ako u Tovstonogova a tak isto u Dostojevského. Upravuje v intenciách, z ktorých sa Haspra „vyspovedá“ aj v rozhovore: *„Kristov žiak, darmo si zišiel z kríža, tvoja krása, čistota a naivná dobrota, tvoja nezmyselná láska je už smiešna, slabošská, tá nemôže zachrániť svet od záhuby. Svet temných sebeckých vášní, svet lži, pokrytectva, malosti, banálnosti neznesie krásu. Krása je nezlúčiteľná s týmto svetom, musí byť ponížená, potupená, ukrižovaná. Ako zachrániť krásu?“*⁵⁵ S týmto zámerom súvisí aj fakt, že Haspra do Tovstonogovovej úpravy vpišuje scénu s nihilistami. Ľudské zlo pohltilo všetko a všetkých. Pomaly pohlcuje aj stelesnené dobro – Myškina. Na konci by mala vyznieť frapujúca až existenciálna otázka, ako nás o tom oboznamuje bulletin: *„Kto zachráni krásu pred jej ukrižovaním?“*⁵⁶. Haspra, teda pristupuje k Dostojevskému opäť autorsky. Avšak jeho úprava a neskôr aj režijná interpretácia priniesla so sebou aj isté úskalia. Predtým, než sa k týmto kolíziám dostaneme v ďalšej kapitole, treba ešte dodať, že recenzenti nakoniec ocenili aj niektoré Hasprove úpravy, pretože rozširujú motivickú bázu konania a vzťahy postáv (Gaňu, Nastasie a Aglaje) a zaraďujú partie z filozoficko-polemických vrstiev románu, ktoré u Tovstonogova absentujú⁵⁷

55 -be: Návrat Dostojevského na scénu. In Film a divadlo, 9.10.1965

56 HASPRA, Pavol: Vážený Lev Nikolajevič Myškin. In Javsiko, bulletin Slovenského národného divadla, 1965, s.6

57 Pozri PALKOVIČ, Pavol: F.M. Dostojevskij na slovenskom javisku (k problému dramatizácie). In Slovenské divadlo, 1972, roč. 20, č. 1, s. 231

BIBLIOGRAFIA

Próza:

DOSTOJEVSKIJ, F. Michajlovič: Idiot. Preklad Felix Kostolanský a Hana Kostolanská. Bratislava : Tatran. 1989, 672 s. ISBN 88-222-0084-0

Dramatizácie:

HASPRO, Pavol: Idiot – úprava scénickej kompozície od G. Tovstonogova. Bratislava : Divadelný ústav. 1965

Bulletíny:

BOSCH, Jan van den Willem: Bulletin k predstaveniu. DAD v Prešove, 2005

MALINOVÁ, Eva: Javsiko, bulletin Slovenského národného divadla, 1965

ŠULAJ, Ondrej: Program divadla SNP k adaptácii románu F.M. Dostojevskij Idiot. Martin : Neografia. 1975

bulletin Štátneho divadla v Košiciach, 1970

Odborná literatúra:

BACHTIN, M. M.: Dostojevskij umělec. K poetice prózy. Praha: Československý spisovatel, 1971, 372 s.

HONZÍK J. - PAROLEK R.: Ruská klasická literatúra. Praha : Nakladatelství Svoboda 1977, 627 s.

KAUTMAN, František: *F.M. Dostojevskij dopisy*. Praha : Odeon, 1966, 372 s.

KRET, Anton: Pavol Haspra, režisér. Bratislava : Kubko Goral, 2005, 108 s., ISBN 80-88858-14-3

TOVSTONOGOV, G.: Zrkadlo javiska. Preklad Anton Kret. Bratislava : Tatran, 1988, 344 s.

Periodiká:

-be: Návrat Dostojevského na scénu. In Film a divadlo, 9.10.1965

HRABOVSKÁ, Katarína: Návrat k prameňu. In: Kultúrny život, roč. 20, č. 48, 26.11.1965, s. 9

MARČEKOVÁ, Katarína: V mestskom divadle „ožije“ ruská klasika. In Žilinský večerník, roč. 21, č. 10, s. 6

OPOLDUSOVÁ, Jena: Príbeh výnimočného Idiota ožije v žilinskom divadle. In Pravda, roč. 21, č. 58, s. 45

PALKOVIČ, Pavol: F.M. Dostojevskij na slovenskom javisku (k problému dramatizácie). In Slovenské divadlo, 1972, roč. 20, č. 1, s. 224 - 241

VRBKA, Stanislav: Knieža Myškin bez partnerov. In: Pravda, 21.10.1965

PALKOVIČ, Pavol: F.M. Dostojevskij na slovenskom javisku (k problému dramatizácie). In Slovenské divadlo, 1972, roč. 20, č. 1, s. 232

Audiovizuálny materiál:

RÁDIO DEVÍN: *Relácia autor na dnes. F.M. Dostojevskij*. Pripravil Jozef Lenhart a Andrej Červeňák. 11.10.2005. Dostupné na internete: <https://devin.rtv.s.sk/clanky/autor-na-dnes/93722/fiodor-michailovic-dostojevskij-1821-1881>

Dostupné na internete:

<http://www.astorka.sk/event/107233/idiot>, 28.05.2018

Pravidelná a projektová dramaturgia po roku 1989

(téma dizertačnej práce: Pravidelná a projektová dramaturgia po roku 1989)

Mgr. art. Sandra Polovková

Povolanie: dramaturg

*Slovenské a české divadlo*⁵⁸ (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*⁵⁹ a v diele Friedricha Schillera, *O mravnom poslaní divadla*⁶⁰.

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. 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 češtine⁶¹, bolo 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

58 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.

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

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

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

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 Grécka⁶², a teda primárnou spojitosťou s literatúrou.

Po rozdelení Rakúsko - Uhorska, po vzniku prvého Československa, teda v situácii iba vznikajúcej divadelnej kultúry a umeleckých pokusov, bolo problematickejším bodom uvádzať kvalitné domáce dramatické texty, nehovoriac o prekladoch svetovej drámy. Inštitúcia, ktorá napĺňa model spájania dramatických žánrov v jednej budove, 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.

Pre divadlo Československa; neskôr Československej socialistickej republiky⁶³; a nemej 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 ruských vojsk na 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.”⁶⁴

Tento zákon obsahoval hneď niekoľko bodov, ktoré ovplyvnili vývoj divadla, jeho súčasný obraz, a aj nazeranie na pozíciu dramaturga. Úlohou tohto zákona bolo zoštatniť

62 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 prazákľade pravidelnej dramaturgie.

Podľa KLÍMA, M.: O dramaturgii. Praha: Nakladatelství divadelní literatury Pražská scéna ve spolupráci s Výzkumným pracovištěm KALD DAMU / Nakladatelství v Prahe, 2016, s. 22.

63 Napriek spoločnému štátu, vzájomnému ovplyvňovaniu sa; čerpaním inšpirácie z českej strany divadla; existovalo divadlo oddelene. Spoločným menovateľom do roku 1989 bol štát, ktorý mal zvrchovanú a politickú moc nad tvorbou.

64 MAŤAŠÍK, A.: K niektorým umeleckým a mimoumeleckým dôvodom prejavov fenoménu generačnosti v slovenskom divadle 2. polovice 20. storočia. In: Slovenské divadlo, Bratislava: Slovenská akadémia vied, 2013, s. 15.

divadlo, programovo vytvoriť v spoločnosti pocit, že sa nejedná o komerčné podnikanie.⁶⁵ Postupne sa tvorila divadelná sieť subjektov, 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 poverenika školstva a osvety.”⁶⁶ Tá na čele s predsedom Mikulášom Hubom a s ďalšími 17 členmi zasahovala do riadenia divadiel, tvorila program a organizovala divadelnú mapu. Postupne sa tvoril dôkladný systém dramatickej tvorby, ktorý však narážal na nedostatočnú profesionálnu vyspelosť slovenského 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 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.”⁶⁷

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 a jej identite.

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

65 “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: MAŤAŠÍK, A.: K niektorým umeleckým a mimoumeleckým dôvodom prejavov fenoménu generačnosti v slovenskom divadle 2. polovice 20. storočia. In: Slovenské divadlo, Bratislava: Slovenská akadémia vied, 2013, s. 15.

66 Ibid, s.15.

67 Ibid, s.16-17.

ľudskej spoločnosti. Mnohokrát však taktiež podľahlo ideologickým tlakom a stalo sa hlasnou trúbou vládnucej elity.”⁶⁸

Až do súčasnosti je pre verejnosť, mnohokrát však aj pre odborníkov, pozícia dramaturga často nejasná. Ako príklad z praxe sa dá poukázať na udalosti z 21. storočia, kedy iba pred pár rokmi na pôde Slovenského národného divadla bola vedením táto pozícia delimitovaná.

Dramaturgia divadelných inštitúcií v bežnej praxi, ktorá podlieha pravidlám, “pravidelná dramaturgia”, má zodpovednú úlohu nielen v plnení umeleckých ideí, smerovania umeleckého súboru, ale aj v splnení prevádzkových a marketingových cieľov.

Napriek tomu, že počiatky dramaturgie možno hľadať už v antickom Grécku, práve štátny divadelný systém vytvoril dramaturga.

Povolanie dramaturga existuje od chvíle, kedy sa divadlo stalo národnou a štátnou inštitúciou. 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 výrazových prostriedkov a bez nástrojov. Snaží sa iba získať iných, skutočných umelcov, aby realizovali jeho predstavy.*”⁶⁹

Preto dramaturg, ktorý sa tejto aktivite venuje ako pracovnej činnosti, musí byť silnou osobnosťou. V procese pravidelnej dramaturgie, v inštitúcii, nesie zodpovednosť nielen za umeleckú výpoveď inscenácií, ale aj za ideové a biznisové plnenie cieľov. Svoju pracovnú pozíciu si však musí obhajovať nielen vo vedení divadla, ale aj v jednotlivých umeleckých, tvorivých procesoch. Môže sa zdať, že do nich iba prichádza kontrolovať, čím automaticky na seba upriamuje pozornosť. Tento pracovník divadla musí navyše reflektovať vývin, čo môže nad jeho už beztak zvláštnym povolaním vyvolať ďalšie otázky.

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

68 KLÍMA, M.: O dramaturgii. Praha: Nakladatelství divadelní literatury Pražská scéna ve spolupráci s Výskumným pracovištěm KALD DAMU / Nakladatelství v Prahe, 2016, s. 22.

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

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 má 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.*⁷⁰

Narušenie pravidelnej dramaturgie

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 ako bolo Česko a Slovensko, 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. Postupne vznikali umelecké univerzity, umelecké divadelné školy. Mladá česká a 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 česko-slovenskom kontexte sme mali zakaždým prirodzené omeškanie oproti vyspelejším kultúram. Od niekoľko pár rokov až po desaťročia.

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 seba vzdelávania nepoznaných autorov, alebo ju odmietol. Dramaturg spolu s umeleckým tímom môže diváka oslavovať alebo ho ignorovať. Väčšinou, najmä v systéme, 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

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

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. "Projekt" môže byť perzekvovaný medzi prvými, spolu so svojimi autorami.

V procese vývinu československej 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.⁷¹

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 nešťátnych divadiel práve z prostredia pravidelnej dramaturgie.

„Kde hľadať malé javiskové formy? V jednej z najväčších pražských sál s veľkým ansámbľom, 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.”⁷²

Ak vyššie tvrdíme, že pravidelná dramaturgia má svoj základ už v antickom Grécku, nie je tomu inak ani v prípade projektovej.

„Malé javiskové formy, divadlá malých foriem, tu boli už odpradávná, od magických počiatkov divadla po dnešok. A nielen divadla! Všetko veľké, reprezentatívne, oficiálne a posvätné si vynucuje vždy svoj malý, rozdrobujúci, znesväcujúci, parodický protiklad.”⁷³

Je možné konštatovať, že projekty, ktoré do divadla začali vstupovať, neboli spôsobe- né iba prirodzeným vývinom mladej divadelnej kultúry v československom kontexte. Projek-

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

72 JUST, V.: Malá divadla jako hnutí (Pokus o ontologický pohled na jeden z fenoménů šedesátých let). <http://www.divadlo.cz>

73 Ibid.

tové tituly a osobnosti malých divadelných foriem sú aj plodom uvoľnení(ia?) komunistickéj diktatúry. Despotizmus jednej vládnej strany automaticky ovplyvňoval aj umelecký svet a jeho slobodu, ako je vyššie uvedené, divadelný zákon bol jedným z prvých.

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 možnej kvality k ideologickej kvantite.

Odboj, ktorý začal vznikať, 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 zbedneného nadšenia. Bez húfnej rezignácie na slobodu, bez húfneho sacrificia intellectus nemuselo dôjsť k mnohým vážnym ujmám 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.”⁷⁴

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 scénu⁷⁵. O pôvodnej Malej scéne sa dá hovoriť ako o prvom oficiálnom fungovaní projektovej 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 tom čase svojskú 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, Vladimír Suchá-

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

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

nek. Neskôr sa stali súčasťou aj Vladimír Strnisko, Soňa Šimková, Stanislav Dančiak, Marián Labuda, Ivan Mistrík, Pavol Mikulík. Tvrdenie, že sa jedná o nówum, súčasť projektovej dramaturgie v pravidelnej, podporuje fakt, že pri inscenáciách Malej scény „uvádzalo Slovenské národné divadlo poznámku, že ide o projekt SoNDa.“⁷⁶ Práve Vladimír Strnisko, ktorý bol neskôr pri vzniku Divadla na korze, bol dramaturgom SoNDy.

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 Vach, Karol Machata, Jozef Kroner, Mária Kráľovičová a ďalší.

Ďalšou určujúcou kapitolou pre podporu experimentu bol vznik štátneho Divadelného štúdia (Divadlo Lasicu a Satinského, Divadla poézie, Činoherného súboru a hudobnej skupiny Prúdy), známejšie ako Divadlo na korze, ktoré bolo oficiálne prvým štátnym divadlom (i keď nie na dlho) s dramaturgiou projektového typu.

*„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.“*⁷⁷

Medzi umelecké osobnosti spojené s Divadlom na korze patria aj herci, ktorí odišli zo Slovenského národného divadla: Stanislav Dančiak, Marián Labuda, Pavol Mikulík, Martin Huba. Ďalej: Zita Furková, Peter Debnár, Ľubo Gregor, Zora Kolínska, Marta Rašlová, Helena Húsková, Milan Čorba, Juraj Kukura, Milan Kňazko, Magdaléna Vášaryová.

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

76 MAŤAŠÍK, A.: K niektorým umeleckým a mimoumeleckým dôvodom prejavov fenoménu generačnosti v slovenskom divadle 2. polovice 20. storočia. In: Slovenské divadlo, Bratislava: Slovenská akadémia vied, 2013, s. 20.

77 Ibid, s.23.

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.”⁷⁸

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 vystreľovali inšpiračné šípy aj na Slovensko.”⁷⁹

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 nezaferovali 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 zástož tu mala paródia, persifláž, asociatívne spájanie významových rovín, v ktorých sa uplatňovali prvky výtvarné, tanečné i pantomimické či aspoň nemožné. (...) Tieto súbory nerezignovali na kritické 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.”⁸⁰

78 Ibid, s. 24.

79 Štefko, V.: Malé javiskové formy - zrod alternatívneho divadla?. In: Javisko, ročník 2007/2.
<http://www.nocka.sk/javisko/2007/2/2>.

80 Ibid.

Slovenské divadlo počas normalizácie

Obdobie slobody počas 60. rokov, uvoľnenia diktatúry, sa neukončilo príchodom ruských 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.”⁸¹

Podľa profesora 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.”⁸²*

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 patril Karol Horák a Študentské divadlo FiF UPJŠ z Prešova, Radošinské naivné divadlo Stanislava Štepku, Z divadlo zo Zelenča s Bednárikom, či DISK z Trnavy a Blaho Uhlár.

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) je stále väčšinou označovaný ako alternatívne divadlo.⁸³

81 Ibid.

82 Ibid.

83 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

BIBLIOGRAFIA

LESSING, E. G.: Hamburgská dramaturgia. Bratislava: TATRAN, 1980, 411 s.

SCHILLER, A.: O mravním poslání divadla. Praha: Československé divadelní a literární jednatelství, 1955, 51 s.

KLÍMA, M.: O dramaturgii. Praha: Nakladatelství divadelní literatury Pražská scéna ve spolupráci s Výzkumným pracovištěm KALD DAMU / Nakladatelství v Prahe, 2016, 240 s

MAŤAŠÍK, A.: K niektorým umeleckým a mimoumeleckým dôvodom prejavov fenoménu generačnosti v slovenskom divadle 2. polovice 20. storočia. In: Slovenské divadlo, Bratislava: Slovenská akadémia vied, 2013,

KRAUS, K.: Divadlo ve službách dramatu. Praha: Divadelní ústav, 2001, 642 s.

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

ŠTEFKO, V.: Malé javiskové formy - zrod alternatívneho divadla?. In: Javisko, ročník 2007/2. <http://www.nocka.sk/javisko/2007/2/2>.

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 alternatíve. Pod termínom "alternatívne divadlo" sa skôr skrýva tvorba nezávislých divadiel.