

ACTA TEATRALIA NEOSOLIENSIS

2020, roč. 7, č. 1 – 2



AKADÉMIA UMENÍ

FAKULTA DRAMATICKÝCH UMENÍ
AKADÉMIA UMENÍ V BANSKEJ BYSTRICI

ACTA TEATRALIA NEOSOLIENSIS

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

©Akadémia umení v Banskej Bystrici, 2020

**ACTA TEATRALIA NEOSOLIENSIS
Číslo 1 – 2/2020, roč. 7**

Revue pre teóriu a dejiny divadla

Vydáva Fakulta dramatických umení Akadémie umení v Banskej Bystrici.

Redakčná rada:

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

Prof. PhDr. Oliver Bakoš, CSc.

doc. PhDr. Michal Babiak, Mr.

Mgr. Peter Himič, PhD.

doc. PhDr. Elena Knopová, PhD.

PhDr. Silvia Kováčiková, ArtD.

PhD. Mgr.art. Martin Timko, ArtD.

Prof. MgA. Jan Vedral, PhD.

Číslo zostavili a zredigovali:

Mgr. Peter Himič, PhD.

Mgr.art. Mikuláš Macala

Mgr.art. Dávid Szöke

Mgr.art. Filip Jekkel

Grafický návrh: Filip Sirotiar

Príspevky prešli recenzným konaním. Autori jednotlivých štúdií sú zodpovední za ich obsahovú a jazykovú správnosť. Vychádza v elektronickej verzii 2-krát ročne.

ISSN 1339 – 780X

OBSAH

Štúdie

Filip Jekkel: Praktické postupy analýzy dramatického textu pre hercov podľa hereckej techniky „Practical aesthetics“	3
Dávid Szöke: Blahoslav Uhlár, Karol Horák a ich vplyv na vývoj alternatívneho divadla na Slovensku do roku 1989 a po roku 1989	20
Mikuláš Macala: Inscenačná prax Záborského Najdúcha v Slovenskom národnom divadle	42
Marek Rozkoš: Metodické postupy koordinácie reči, hlasu a pohybu pri výučbe študentov herectva	66

PRAKTICKÉ POSTUPY ANALÝZY DRAMATICKÉHO TEXTU PRE HERCOV PODĽA HERECKEJ TECHNIKY „PRACTICAL AESTHETICS“

Mgr. et Mgr. art. Filip Jekkel

Fakulta dramatických umení Akadémie umení v Banskej Bystrici

Abstrakt: Cieľom tejto štúdie je zanalyzovať presný postup práce herca s dramatickým textom podľa princípov americkej hereckej techniky s názvom „Practical aesthetics“ (v preklade Praktická estetika). Zohľadňuje viaceré prístupy rôznych modifikátorov a praktických šíriteľov tejto techniky a zamýšľa sa nad ich prínosmi v divadelnej praxi. Ide o ľahko aplikovateľnú pomôcku, ktorá má potenciál poskytnúť praktické východisko v prípade akýchkoľvek problémov a nejasností. Zohľadňuje aj dramatikove myšlienkové pochody pri stavaní jednotlivých dramatických situácií. Odkrýva skutočnosti, ktoré sú podstatné práve pre herca v procese hereckej tvorby.

Kľúčové slová: Praktická estetika, analýza dramatického textu, túžba postavy, konanie, herecova úloha, taktiky, denné sny, mindset

Úvod

Practicalaesthetics (ďalej len Praktická estetika) je herecká technika vytvorená v USA Davidom Mametom a Williamom Hallom Macym. Jej základom sú poznatky Sanforda Meisnera, ktorými rozvinul systém učenia hercov vytvorený Konstantinom Sergejevičom Stanislavským. V rámci našej štúdie sa zameriame na úvodné štádium skúšobného procesu inscenácie, ktoré je v Praktickej estetike venované podrobnej analýze dramatického textu s presnými pravidlami, ktoré hercovi predpisujú jasný postup práce. Je to obdobie, v ktorom herci prijímajú veľa rôznych informácií a práve tieto pravidlá im pomáhajú určiť, ktoré informácie sú dôležité a naopak, ktoré sú pre nich z hereckej stránky nepodstatné, resp. nadbytočné. Praktická estetika pre tieto účely používa pojem „analýza scény“. Naopak, pojem „analýza textu“ – čiže proces skúmania témy, symbolov a žánru – považuje skôr za predmet výskumu literárnych vedcov. Nič z toho podľa nej nedokážeme zahrať, a preto z hľadiska herecovej práce ide o nepraktické informácie.

Analýza scény naopak objasňuje nasledovné, pre herca podstatné informácií: kto chce čo a od koho to chce, čo sa stane ak to nedosiahne a aké prostriedky bude používať pre dosiahnutie tohto cieľa. Adekvátne analýza vedie herca k akcii, teda k niečomu aktívnemu.

Praktická estetika vychádza z predpokladu, že slová, ktoré hovoríme, reprezentujú iba malú časť toho, čo reálne zamýšľame – náš zámer. Konštrukcia dialógu predstavuje iba to, čo postava vysloví. Keď analyzujeme scénu, snažíme sa odкрыť dramatikov zámer pre danú scénu. Dialóg je len hovoreným aspektom scény, analýza naopak odkrýva hrateľné elementy, ktoré sú pre herca podstatné. Analýzu scény potom môžeme chápať ako metódu transformácie ideí dramatika do konkrétnych akcií herca, premenu znakov, ktoré sú napísané na papieri, do živého, dýchajúceho výkonu herca.¹

Pri práci so scenárom praktická estetika akcentuje, vo vzťahu k dramatikovi, tri základné povinnosti:

1. Naučiť sa texty vopred – so stopercentnou presnosťou a bez akejkoľvek intonácie. Zo začiatku to môže byť ťažké, keďže herci majú prirodzenú tendenciu okamžite dávať zmysel jednotlivým slovám. Ide však o zručnosť, ktorá sa rozvíja pravidelným praktizovaním. V tomto štádiu text nevnímame ako scénu, ale iba ako zhuk rôznych replík.
2. Pochopiť scénu – je potrebné naučiť sa klásť správne otázky vo vzťahu k scenáru, aby sme odhalili jeho hrateľné elementy.²
3. Objaviť autorove dramatické intencie – odkryť a následne porozumieť základným stavebným komponentom danej hry. Nezaujíma sa o hľadanie autorových filozofických zámerov v súvislosti s danou témou, postavou alebo odkazom textu. Keď pochopíme princíp, akým sa tvoria jednotlivé príbehy, môžeme rozpoznať jasné stavebné jednotky, ktoré boli použité dramatikom. Prostredníctvom správnych otázok odkrývame dramatické zámery autora.³

V nasledujúcich podkapitolách uvedieme okruhy problémov, resp. nástroje, ktoré by sme mali podľa Praktickej estetiky v rámci analýzy presne definovať. Môžeme ich chápať ako určitú osnovu, ktorá nám má pomôcť v určení všetkých podstatných skutočností, ktoré potrebujeme vedieť pred začiatkom práce s hereckým partnerom v priestore.

¹ WESTBROOK, M. D. *Truth in action*. Glasgow: lulu.com, 2013, s. 60. Preložil: Filip Jekkel.

² Pojem, ktorý sa často používa v rámci Praktickej estetiky, ale aj hereckej terminológie v USA. V rámci analýzy dramatického textu odkazuje na tie prvky, ktoré sú pre herca prakticky využiteľné v skúšobnom procese. Teda je možné ich priamo pretaviť do hereckého výkonu.

³ WESTBROOK, M. D. *Truth in action*. Glasgow: lulu.com, 2013, s. 62. Preložil: Filip Jekkel.

Čo postava doslovne robí?

Prvým krokom analýzy scény podľa Troya L. Dobosiewicza⁴ je určenie toho, čo postava doslovne robí. Vlastnými slovami na základe indícií v scenári, presne popísať všetky jej konania bez hlbšej analýzy. V tejto fáze je podstatné byť veľmi deskriptívny a vyvarovať sa akejkoľvek interpretácie. Napríklad postava má rozhovor o financiách so svojou manželkou alebo matka sa rozpráva so svojou dcérou o jej požiadavke požičať si auto na večerné rande. Úlohou je čo najpresnejšie opísať danú situáciu. Je potrebné sa vyhýbať slovám, ktoré podnecujú akúkoľvek snahu o hlbšiu analýzu. Tá nastane v nasledujúcich krokoch.⁵

Mierne odlišný prístup zastáva Mark Westbrook⁶. Na prvý krok nazerá najmä z pohľadu dramatického autora ako „tvoriteľa“ scény. Pri tvorbe scény musí dramatik vedome určiť dve protichodné sily, ktoré sú reprezentované konfliktom vôlí jednotlivých postáv. Ide o základný predpoklad vzniku drámy. To, čo postava robí ako výsledok svojej vôle, nazýva Westbrook jej dramatickou akciou. Kombináciu dvoch protichodných dramatických akcií potom nazýva dramatickou esenciou scény.⁷

Pri konštruovaní dramatickej akcie postavy často používa slová ako „žiada“ alebo „hovori“, nakoľko tieto nepredpisujú spôsob konania. Ak náhodou použijeme v pomenovaní dramatickej akcie viac hrateľné termíny, takmer vždy vedú herca ku konkrétnemu hraniu a scéna získava fixnú kvalitu, a teda pôsobí obmedzujúco.

Ako ďalšiu pomoc pre herca Westbrook uvádza prostriedok s názvom „zlatá replika“⁸. Pri čítaní dramatického textu môžeme objaviť určité repliky, v ktorých sa nachádza rébus pre danú scénu. Ide o repliky, ktoré posúvajú dej dopredu a sú esenciálne pre danú scénu. Tieto esenciálne repliky nazýva zlatými replikami. Zvyšné repliky sa v texte nachádzajú jednoducho preto, aby vytvorili konverzáciu. Tie nazýva pomocnými replikami.

Oba prístupy sú vo svojej podstate značne podobné, avšak pre účely tejto štúdie budeme ďalej pracovať s Westbrookovými pojmami, nakoľko ich považujeme za systematickejšie.

⁴ Troy L. Dobosiewicz je asistent profesor divadelných štúdií na Ball State University v Muncii. Venuje sa praktickej výučbe adeptov herectva prostredníctvom princípov praktickej estetiky.

⁵ DOBOSIEWICZ, T. L. *Teaching acting with practical aesthetics*. New York: Routledge, 2019, s. 57. Preložil: Filip Jekkel.

⁶ Mark Westbrook je zakladateľ vzdelávacej inštitúcie pre hercov s názvom „Acting coach Scotland“ v Glasgowe, ktorá sa ako jediná venuje výučbe praktickej estetiky v Európe.

⁷ WESTBROOK, M. D. *Truth in action*. Glasgow: lulu.com, 2013, s. 62. Preložil: Filip Jekkel.

⁸ Tamže ,s. 65.

Oporu pre tento prístup môžeme nájsť aj v objavoch Stanislavského o fyzických akciách/konaniach a v prácach niektorých jeho nasledovníkov, ako napríklad u Márie Osipovny Knebelovej. Pri analýze jednotlivých scén v rámci Knebelovej systému tzv. „aktívnej analýzy“, sa určujú dve protichodné sily a označujú sa ako akcia a kontraakcia. Knebelová tvrdí, že hlavná udalosť danej scény je tvorená ich vzájomnou kolíziou - hnacia akcia naráža na odporujúcu kontraakciu. Informácie, ktoré sú pre danú analýzu podstatné, však poníma omnoho širšie. Neberie do úvahy len príbeh a dané okolnosti, dôraz kladie aj na to, ako jednotlivé postavy hovoria, aký štýl jazyka používa dramatik, a ako dokázu, napríklad jednotlivé slová v texte, podnietiť imagináciu.⁹

Čo postava chce?

Prechod od objektívnej analýzy k interpretácii je väčšinou náročný, nakoľko dramatický text hercovi ponúka veľké množstvo informácií. Je veľmi podstatné dokázať sa v nich zorientovať, t.j. oddeliť podstatné od nepodstatných. Herci sa často sústredia na informácie, ktoré sú pre ich herectvo nepodstatné, respektíve ide o skutočnosti, ktoré sa nedajú prakticky pretaviť do hereckého výkonu. Nemôžeme však opomenúť ich potenciálny podvedomý vplyv na správanie daného herca, ktorému už však Praktická estetika nevenuje pozornosť.

Westbrook uvádza demonštratívny výpočet informácií, ktoré sa o dramatickej postave môžeme dozvedieť už po prvom prečítaní scenára. Ide napríklad o fyzický zjav, znamenie zverokruhu, sexuálnu orientáciu, ekonomický status, koničky, vek, strachy, zdravotný stav a pod. Jedinou prakticky hodnotnou informáciou je však podľa Westbrooka túžba postavy. Svoje tvrdenie opiera o nasledujúce konštatovanie: „Pretože všetko, čo postava robí, hlavný dôvod prečo sa nachádza v danej scéne, prečo otvára ústa alebo naopak mlčí, je ovplyvnený jej túžbami. Ak pochopíme túto túžbu, potom pochopíme aj to, čo poháňa všetky jej konania.“¹⁰ Zjednodušene povedané, prečo robí to, čo robí.

Samozrejme, toto tvrdenie nesmieme chápať absolútne. Praktická estetika sa venuje napríklad aj tzv. „externals“, čo sú v podstate vonkajškové prejavy postavy. Tu patria tri skupiny skutočností: telesné dispozície (fyzický hendikep), ornamente (kostým, mejkap) a fyzické stavy (opitosť, vyčerpanie, zima a pod.). Pre ich herecké stvárnenie budú

⁹ HODGE, A. *Twentieth Century Actor Training*. New York: Routledge. 2 edition, 2010, s. 110. Preložil: Filip Jekkel.

¹⁰ WESTBROOK, M. D. *Truth in action*. Glasgow: lulu.com, 2013, s. 71. Preložil: Filip Jekkel.

smerodajné aj skutočnosti, na ktoré v rámci analýzy scény neprihliadame. Ide však o prvky, ktoré existujú nezávisle od konania. V prípade, že sú súčasťou postavy, je potrebné ich naskúšať tak, aby sa stali hercovou „druhou kožou“, t.j. stanú sa podvedomými a on sa bude môcť plne sústrediť na konanie.

V tomto druhom kroku už teda herec začína s interpretáciou, nakoľko musí určiť konkrétnu túžbu postavy v analyzovanej scéne. Toto chcenie vždy určuje osobitne pre každú scénu. Konkrétne, avšak trochu všeobecnejšie chcenie postavy, môže určiť aj v rámci celej hry – jednotlivé kroky, ktoré aplikuje na analýzu scény, vie aplikovať aj na analýzu hry ako celku. V tom prípade musia byť všetky jednotlivé chcenia v daných scénach kompatibilné s celkovým chcením.¹¹

Westbrook určuje chcenie postavy ešte špecifickejšie. Priamo ho viaže na druhú postavu v scéne. Pýta sa: „Čo chce moja postava, aby urobila druhá postava práve teraz?“¹² Teda súbor všetkých konaní postavy musí určovať konkrétnu túžbu po zmene - nejakej akcii, konaní, skutku, ktorú má urobiť druhá postava. Z toho vyplýva aj hlavný dôvod existencie postavy v danej scéne - získať niečo od inej postavy. Toto je konflikt vôlí, ktorý vytvára drámu. Dramatik určuje dramatický charakter akejkoľvek scény práve tým, že určí chcenia jednotlivých postáv tak, aby boli vo vzájomnom, zámernom konflikte.

„Ľudia nemusia povedať čo si myslia, ale vždy povedia niečo s úmyslom dostať to, čo naozaj chcú.“¹³ Nezáleží teda na obsahu dialógu. Postava ide vždy po niečom konkrétnom, dosahuje určitý cieľ. V našom prípade však bude esenciálnou súčasťou otázky chcenia postavy aj konanie druhej postavy. Prítomnosť postavy v scéne je teda vždy zameraná na pohnutie, presvedčenie alebo prinútenie inej postavy k akcii, konkrétnemu konaniu.

V terminológii Praktickej estetiky je to chcenie, avšak v rámci iných prístupov hovoríme v tejto súvislosti o ciele, túžbe, zámere, vnútorných pohnútkach alebo motivácii. Vo väčšine hereckých techník je toto určenie konečnou metou analýzy scény hercom. Z neho by malo ďalej vychádzať jeho konanie na javisku.

Podľa Praktickej estetiky však samotné poznanie chcenia nie je dostačujúce pre zahranie scény. Chcenie postavy herec nedokáže zahrať. Je fiktívne a nemôže ho dosiahnuť v reálnom svete. Herec nemá predstierať, že chce to isté, čo chce jeho postava vo fiktívnom

¹¹ DOBOSIEWICZ, T. L. *Teaching acting with practical aesthetics*. New York: Routledge, 2019, s. 58. Preložil: Filip Jekkel.

¹² WESTBROOK, M. D. *Truth in action*. Glasgow: lulu.com, 2013, s. 71. Preložil: Filip Jekkel.

¹³ MAMET, D. *True and False: Heresy and Common Sense for the Actor*. New York: PantheonBooks, 1997, s. 67. Preložil: Filip Jekkel.

príbehu. V konečnom dôsledku takýmto prístupom dosiahne len spomínané predstieranie, a to by nemalo byť cieľom.

Veľa hereckých techník sa spolieha na rozvinutú empatiu hercov, prostredníctvom ktorej by dokázali pochopiť dané túžby a konať na ich popud. Takýto prístup je však veľmi intuitívny a odporuje cieľu hereckých techník ako takých – nájsť čo najuniverzálnejší a najefektívnejší systém, aplikovateľný čo najširšou skupinou ľudí. Nie len talentovanými jedincami, ktorí postupujú inštinktívne a bez potreby takejto analýzy.

Aká je herecova úloha?

Tretou otázkou, na ktorú herec musí pri analýze odpovedať, je: „Aká je akcia, resp. konanie postavy?“. Namiesto sústredenia sa na chcenie postavy, by sa herec mal pokúšať o vykonávanie akcie. Z textu a replík danej postavy je potrebné vydestilovať jeho esenciálnu akciu, čím sa odstránia všetky emocionálne významy, ktoré môžu byť na prvý pohľad navrhované danými okolnosťami hry. Esenciálna akcia danej scény je teda výsledok, ktorý vznikne elimináciou všetkých myšlienok o autorom predpokladaných emóciách v jej rôznych momentoch, v prospech toho, čo sa snaží postava dosiahnuť. Scéna bude mať bezpochyby emocionálny život, avšak ten sa zrodí spontánne z herecovho zážitku zo snahy dosiahnuť niečo konkrétne (ovplyvnenom faktom, či sa mu to darí dosahovať alebo nie) a jeho reakcií na iné osoby počas tejto snahy.¹⁴

Akcia hercovi poskytne niečo veľmi konkrétne, čo musí dosiahnuť. V takomto prípade je podľa Pratickej estetiky vhodné vytvoriť akýsi zoznam akcií, ktoré môže herec vykonávať na javisku. Nejde však o taxatívny výpočet. Môžeme ho chápať skôr ako ukážku akcií, s ktorými sa počas svojej praxe stretli jednotliví šíritelia tejto techniky, počnúc Davidom Mametom. Väčšina z nich pochádza z praxe Atlantic Theatre Acting School v New Yorku. William H. Macy je zástancom ešte vyhrotenejšieho názoru a tvrdí, že existuje len sedem základných akcií, ktoré môže herec vykonávať. Všetky ostatné možnosti sú len modifikáciami týchto základných akcií.¹⁵

Tieto modifikácie však považujeme za podstatné, nakoľko musíme brať do úvahy individualitu každého herca; konkrétne pomenovanie akcie môže vyvolávať u jednotlivých hercov mierne odlišnosti, týkajúce sa rôznych faktorov (špecifické doterajšie

¹⁴ DOBOSIEWICZ, T. L. *Teaching acting with practical aesthetics*. New York: Routledge, 2019, s. 58. Preložil Filip Jekkel.

¹⁵ Tamže, s. 59.

skúsenosti, sociálne prostredie a iné vplyvy). Tým pádom môžeme chápať tento zoznam akcií len ako určitý východiskový bod.

Herec môže hrať vždy len jednu akciu naraz, takže akcia, ktorú si zvolí, musí byť vhodná pre celú scénu. Ak to nedokáže destilovať do jednej akcie, buď potrebuje hru viac analyzovať alebo scéna musí byť rozdrobená na viacero rozličných častí. Občas môže mať teda scéna viacero častí, v takom prípade má každá časť vlastnú akciu. Zmena časti nastáva, keď je uvedená nová informácia alebo nastane udalosť, nad ktorou nemá postava kontrolu, a ktorá svojou podstatou musí zmeniť to, čo robí. Toto si však herec nesmie myliť so snahou vykonať tú istú akciu inými spôsobmi, t.j. použitím iných taktík.¹⁶

Westbrook má mierne odlišnú terminológiu a z nej vyplývajúci prístup k akciám herca. Vychádza z výroku Jevgenija Bagrationoviča Vachtangova, ktorý tvrdil, že všetko javiskové herectvo je spĺňaním určitej úlohy. Úlohu považujeme za konkrétnejšie a prakticky efektívnejšie pomenovanie ako akcia, zámer, cieľ a pod., nakoľko predpokladá určitú aktivitu zameranú na vyriešenie problému – je aktívna. Pôvodcom tejto terminologickej nezhody je podľa Westbrooka nesprávny preklad ruského pojmu „zadacha“. Slová ako úloha, zámer, akcia, cieľ alebo chcenie, sú často používané ako synonymá, čo môže byť pre herca značne mäťúce.¹⁷

Aby sme ich jednoznačne odlišili, pojmom úloha budeme odkazovať na to, čo herec bude reálne robiť v danej scéne a nie na fiktívne túžby postavy. Úloha musí naplno zamestnávať herca v každom momente scény. Aby to dosiahol, musí si preložiť fiktívnu túžbu postavy určenú analýzou scény do niečoho praktického a najmä dosiahnuteľného v reálnom svete. K tomu mu slúži pomocná otázka: „Čo je prekážkou postavy k dosiahnutiu toho, čo chce?“ Keď si určí túto prekážku, úloha bude následne koncipovaná ako prostriedok na prekonanie tejto prekážky. Toto bude súčasťou hercovej vlastnej interpretácie danej scény.¹⁸

Aby bolo pomenovanie úlohy prakticky čo najefektívnejšie, malo by spĺňať určité kritériá. Melissa Bruderová¹⁹ uvádza deväť konkrétnych vlastností, ktoré by mala obsahovať dobrá úloha (v Bruderovej terminológii akcia). Úloha:

1. musí byť fyzicky uskutočniteľná,

¹⁶ BRUDER, M. - COHN, Michael L. - OLNEK, M. - POLLACK, N. - PREVITO, R. - ZIGLER, S. *A Practical Handbook for the Actor*. New York: Vintage, 1986, s. 67. Preložil: Filip Jekkel.

¹⁷ WESTBROOK, M. D. *Truth in action*. Glasgow: lulu.com, 2013, s. 73. Preložil: Filip Jekkel.

¹⁸ Tamže.

¹⁹ Herečka, divadelná teoretička a herecká pedagogička venujúca sa praktickému výskumu Praktickej estetiky v Austrálii.

2. jej vykonávanie nás musí baviť,
3. musí byť konkrétna,
4. musí byť pozorovateľná v druhej osobe (pokiaľ ide o efektivitu jej splňania),
5. nesmie byť posolstvom alebo filozofickou myšlienkou,
6. nesmie predpokladať určitý fyzický alebo emocionálny stav,
7. nesmie byť manipulatívna,
8. musí mať možnosť záveru,
9. musí byť v súlade so zámerom dramatika.²⁰

Praktická estetika teda vychádza z faktu, že nikdy sa nemôžeme stať postavou v dráme, napísanej dramatikom. Aby sme sa však javili ako táto postava v divákovej mysli, musíme vykonávať niečo podobné, avšak reálne dosiahnuteľné v skutočnom svete. A to je práve vyššie spomenutá úloha, ako spôsob vykonávania niečoho podobného chceniu postavy v reálnom svete voči reálnej osobe, vyvolávajúc reálnu zmenu v tejto osobe.²¹

„Mindset“ úlohy

Ide o koncept, ktorý pridal do systému Praktickej estetiky Mark Westbrook. Považujeme ho za rozvinutie a sprehľadnenie systému úloh. V slovenskom preklade ide doslovne o nastavenie mysle, prípadne uhol pohľadu, my však budeme pre účely našej štúdie používať pôvodný názov „mindset“.

Najjednoduchší a najefektívnejší spôsob ako používať koncept úloh, je pozrieť sa na úlohy z uhla pohľadu (nastavenia mysle), ktorý ponúkajú. Ak si herec určil konkrétnu úlohu, má aj z nej vyplývajúci špecifický pohľad na posudzovanie scény, replík a správanie jeho scénického partnera. Fakt, že má určitý mindset znamená, že má názor, perspektívu alebo postoj voči danej scéne a všetkému čo obsahuje (repliky, ostatných hercov).²²

Ako príklad si môžeme vziať úlohu získať priznanie. Táto úloha ponúka určitý mindset, ktorý sa vzťahuje na analyzovanú scénu, a to napríklad: „Si vinný, priznaj to!“ S týmto nastavením následne prichádza herec do danej scény a všetko jeho správanie by malo byť v súlade s tým, čo od neho toto nastavenie mysle vyžaduje. Môžeme to chápať aj ako určitý filter, cez ktorý vníma správanie druhej osoby v scéne, a cez ktorý vyslovuje jeho

²⁰ BRUDER, M. - COHN, Michael L. - OLNEK, M. - POLLACK, N. - PREVITO, R. - ZIGLER, S. *A Practical Handbook for the Actor*. New York: Vintage, 1986, s. 45. Preložil: Filip Jekkel.

²¹ WESTBROOK, M. D. *Truth in action*. Glasgow: lulu.com, 2013, s. 78. Preložil: Filip Jekkel.

²² Tamže, s. 75.

repliky. Ide o jednoduchý, avšak veľmi jasný zámer v hercovej mysli, s ktorým vchádza do scény.

Aké budú taktiky herca?

Taktiky patria medzi nástroje, ktoré herec využíva pri dosahovaní analýzou určenej úlohy. Ide o spôsoby konania, ktoré vykonávame aj v našom bežnom živote na psychofyzickej úrovni, aby sme dostali to, čo chceme. Sú to stratégie používané na prekonávanie prekážok, ktoré vnímame v rámci dosahovania našich cieľov.

Nejde o znázornenia pocitov, emócií, stavov alebo postojov. Skôr ich vnímame ako spôsoby správania, skrz ktoré môže mať herec vplyv na druhých hercov. Keď sa plne odovzdá určitej taktike, jeho vedomie bude naplno pohltené jej použitím v súvislosti s druhou osobou. Herecký výkon potom môžeme v esenciálnej rovine definovať ako prúd taktík používaných hercom od momentu k momentu²³, ktorý pre divákov vyzerá navonok ako konanie danej postavy.²⁴

Pri formulovaní jednotlivých taktík platia určité pravidlá. Dobrá taktika by mala:

- a) byť aktívnym slovesom (vykonateľné voči niekomu) – niektoré sú čisto fyzické, iné majú na prvý pohľad čisto fyzický charakter, avšak sú myslené psychofyzicky (uštipnúť, objat'),
- b) zapadnúť medzi zámená Ja a Nieкого v nasledujúcom zmysle: Ja SLOVESO Nieкого. Napríklad: ja dokopávam niekoho, ja drgám niekoho, ja karhám niekoho,
- c) dostať herca bližšie k dosiahnutiu jeho cieľa,
- d) jednať s čímkoľvek, čo herec odpozoroval a identifikoval v druhom hercovi,
- e) ovplyvniť a zmeniť druhého herca/hercov,
- f) byť psychofyzická – súčasne fyzická aj psychická vo svojej podstate.²⁵

Taktiky sú všade okolo nás. Stačí ich jednoducho pozorovať a učiť sa. Pozorovať, ako ich ľudia používajú voči sebe, voči nám, ako ich aj my väčšinou nevedome používame voči druhým osobám. V praxi sa používajú po identifikovaní úlohy a z nej vyplývajúceho mindsetu. Vychádzajúc z tohto mindsetu, mal by herec vytvoriť zoznam približne desiatich

²³ Výraz „od momentu k momentu“ je často používaný v hereckej terminológii v USA, najmä pri definíciách hercovej spontánnosti. Vyjadruje potrebu zaoberať sa tým, čo sa aktuálne odohráva na javisku v danom momente bez racionálneho plánovania ďalšej reakcie. Tieto reakcie majú byť spontánne a vždy vychádzať z aktuálneho diania na javisku.

²⁴ WESTBROOK, M. D. *Truth in action*. Glasgow: lulu.com, 2013, s. 117. Preložil: Filip Jekkel.

²⁵ Tamže.

možných taktík, ktoré môže použiť, aby splnil danú úlohu. Nesmie ich však vyberať svojvoľne. Musí byť presný a konkrétny. Rovnako musí mať spojenie s danými taktikami. Ak si zvolí napríklad taktiku karhať, najprv musí pochopiť, čo to znamená a následne musí pochopiť aj to, čo znamená prakticky vykonávať túto taktiku voči druhej osobe.²⁶ Vykonávanie danej taktiky musí pochopiť najmä na fyzickej úrovni. Ak to neurobí, výsledkom bude len intelektuálne pochopenie. Jeho telo ju v praxi nebude schopné použiť na ovplyvnenie druhej osoby – zostane len ďalšou ideou uviaznutou v hlave.

Výrazy ako „hovoriť niečo niekomu“ nie sú taktikou. Ide o častú chybu v začiatkoch práce s taktikami. Aby herec ovplyvnil druhú osobu, omnoho účinnejšie je použiť taktiky ako udrieť, presvedčiť, podplatiť a pod. Hovoriť je niečo, čo používame zakaždým, keď otvoríme ústa. Informovať spadá do rovnakej kategórie – ide o obmenu slova hovoriť. Podobne je to aj s výrazom „dohadovať sa“. Zaujímajú nás iba taktiky, ktoré môžu byť aktívne vykonané voči druhej osobe na splnenie zvolenej úlohy.²⁷

Pri používaní taktík sa naplno uplatňuje Westbrookove pravidlo 93/7, ktoré tvrdí, že 93 percent ľudskej komunikácie tvorí nonverbálna komunikácia a iba 7 percent verbálna. Taktika, ktorá plynie popod určitú repliku, môže naplno zmeniť jej význam. Význam slova je komunikovaný nielen tým, čo sa povie, ale aj tým, ako sa to povie. To znamená, že daných 93 percent, ktoré určujeme svojim správaním, je rozhodujúcich pri používaní taktík. Každá replika môže mať viacero rozličných vplyvov na druhého herca a na publikum. Všetko závisí od použitia konkrétnej taktiky, ktorá ovplyvňuje reč hercovho tela, výraz tváre, očný kontakt, proxemiku, gestá, postoj, a elementy reči ako tón, rytmus, prozódium, dôraz, hlasitosť a tempo. Tieto zmeny dávajú replike konkrétny význam. Repliky sa v rámci dialógu nemenia. Menia sa len nonverbálne prvky. Teda nie to, čo herec hovorí, ale tie elementy, ktoré ovplyvňujú ako to hovorí a následný vplyv, aký majú na niekoho iného. Pomocou týchto nonverbálnych elementov, ktoré sa pod replikou ukrývajú, môže byť jej význam potvrdený, modifikovaný alebo úplne opačný.²⁸

Nikdy by však herci nemali priradovať taktiky konkrétnym replikám. Zástancovia niektorých techník často radia hercom, aby si podelili scenár a dopredu určili jednotlivé podtexty. Tento postup však podľa Práctickej estetiky zničí hercovu prácu „od momentu k momentu“, pretože predurčením taktiky ignorujeme všetko, čo momentálne robí náš herecký partner.

²⁶ WESTBROOK, M. D. *Truth in action*. Glasgow: lulu.com, 2013, s. 119. Preložil: Filip Jekkel.

²⁷ Tamže, s. 120.

²⁸ Tamže, s. 121.

Herci teda používajú taktiky, ktoré sú v súlade s ich určenou úlohou a reagujú na aktuálne pozorovanie prítomnej situácie v kontakte s druhým hercom, aby podporili, alebo naopak, odradili dané správanie. Tú istú taktiku môžu používať aj niekoľkokrát, avšak platí tu tzv. „zákon klesajúceho efektu“ – s každým opakovaním má efekt na iného herca klesajúcu tendenciu. Platí tu Einsteinova definícia šialenstva: „Stav, keď skúšame zakaždým rovnakú vec dokola, a pritom očakávame odlišné výsledky.“ To isté platí aj na herca, ktorý používa rovnakú taktiku.²⁹

Uvedené teoretické poznatky môžeme pre lepšie pochopenie demonštrovať na modelovej situácii. Môžeme si zvoliť napríklad úlohu „prinútiť niekoho nech sa konečne prebudí“. Hercovou prácou je teda dostať inú osobu do tohto stavu a udržiavať ju v ňom. Ak sa nachádza v akomkoľvek inom stave (napr. na základe pozorovania vyhodnotil, že jeho herecký partner je zmätený), musí aktívne pracovať na ďalšom presvedčení. To znamená, že sa musí rozhodnúť, čo chce povedať, aby sa pokúsil presvedčiť ho, nech sa konečne prebudí. V podmienkach činoherného divadla má však tieto slová predpísané dramatikom. Môže sa teda jedine rozhodnúť, ako dané repliky vysloví, t.j. akú taktiku použije na splnenie jeho úlohy. To môže urobiť, až keď mentálne identifikuje to, čo aktuálne pozoruje v druhej osobe. Na základe tohto aktuálneho pozorovania pristupuje k voľbe vhodnej taktiky (napr. lichotiť, argumentovať alebo aj vyhrážať sa, ak je vzdialený od výsledku, ku ktorému sa snaží dopracovať), ktorá automaticky emočne zafarbuje dané repliky – herec nikdy nehrá nejakú emóciu, tá bude sprievodným javom aktívneho uplatnenia danej taktiky. Taktiky mení, keď potrebuje použiť nové spôsoby dosiahnutia zvolenej úlohy, vzhľadom na aktuálne správanie jeho partnera. Tieto rozhodnutia robí neustále na základe toho, čo pozoruje v prítomnom okamihu.

Aké bude „ako keby“ ?

Typ taktík, ktoré herec použije a spôsob ich použitia, budú formovať pohľad divákov na postavu, ktorú stvárňuje. Ako však zistí, ktoré taktiky má používať na dosiahnutie ilúzie danej postavy v mysliach divákov v súlade s autorovými zámermi? Aby to dosiahol, podľa Práctickej estetiky musí nájsť paralely medzi fiktívnou situáciou postavy a vykonávaním jeho úlohy v reálnom svete. Na tento účel slúži pomôcka „ako keby“.

²⁹ Tamže, s. 123.

Hercove správanie musí byť zosúladené s potrebami scény napísanej autorom. Nemôže byť nekonečnou a voľnou improvizáciou bez určenej štruktúry. „Ako keby“ je nástroj, ktorý využíva princípy denného snenia³⁰, a ktorý pomáha hercovi napasovať jeho správanie odvodené od mindsetu zvolenej úlohy do konkrétnych vzorcov správania vyžadovaných danou scénou. Slúži v podstate na emocionálne pochopenie situácie postavy napísanej autorom, ktorá je mu spočiatku cudzia. V Stanislavského terminológii nachádzame podobný spôsob práce s magickým „keby“.

V Praktickej estetike môžeme pozorovať dva rozličné prístupy k práci s týmto nástrojom. Dobosiewicz pri určovaní „ako keby“ kladie otázku nasledovne: „Kedy som vykonával rovnakú akciu/úlohu v mojom osobnom živote?“ Nemusí ísť o rovnakú, ani paralelnú situáciu, dôležité je vykonávanie danej akcie voči určitej osobe v hercovom živote. Jediným kritériom je, že musí ísť o veľmi konkrétnu situáciu, ktorú je schopný opäť vyvolať v jeho pamäti so všetkými podrobnosťami. Čiže ak má herec v analýze určenú úlohu „prinútiť niekoho čeliť faktom“, spomenie si na konkrétnu situáciu v jeho živote, v ktorej chcel tiež prinútiť určitú osobu, aby čelila faktom.³¹

Všeobecnejšie formulovanie úloh, ktoré má vystihovať ich vnútornú esenciu, hercovi pomáha v ich jednoduchšej aplikovateľnosti na jeho životné situácie. Má potrebnú voľnosť, ktorá je veľmi podstatná, aby nemusel vyberať paralelné alebo veľmi podobné situácie. Vo väčšine klasických dramatických diel sa nachádzajú hraničné situácie (často „na život a na smrť“), ktoré by v súkromnom živote hľadal veľmi ťažko. A práve tento rozdiel medzi napísanou situáciou a situáciou v hercovom „ako keby“ môže vytvárať zaujímavé a pre situáciu prínosné napätie. Ako podporný príklad pre toto tvrdenie môžeme použiť situáciu pri skúšaní scény z Othella pod vedením Jerzyho Grotowského. Jeho herec mal hrať na javisku svoju smrť, avšak chceli sa vyhnúť všetkým možným nástrahám vyplývajúcim zo stvárnenia podobných situácií na javisku. Na pokyn Grotowského pracoval herec v danej scéne s predstavou svojho prvého sexuálneho zážitku. Teda namiesto predstierania niečoho, čo nikdy nezažil, pracoval s predstavou veľmi silnej osobnej skúsenosti zo svojho života, ktorý vonkajšími prejavmi mohol evokovať scenárom vyžadovanú situáciu umierania.

Dobosiewicz zároveň pripúšťa aj možnosť práce s fantáziou, teda situáciou vytvorenou len v našej imaginácii. Ide však až o alternatívne riešenie v prípadoch, kedy by

³⁰ Ide o psychologický koncept, ktorý popisuje snenie v bdelom stave. Jeho obsahom býva to, čo stojí na vrchole hodnotovej orientácie človeka a čo nemôže dosiahnuť, ďalej to, čo má šancu získať alebo aj to, čo ho v najbližšej dobe čaká. Ide o prirodzenú súčasť nášho každodenného života.

³¹ DOBOSIEWICZ, T. L. *Teaching acting with practical aesthetics*. New York: Routledge, 2019, s. 60. Preložil: Filip Jekkel.

bola daná situácia z hercovho života napríklad príliš strápňujúca, nakoľko sa tieto situácie v jeho prístupe zakomponávajú do konkrétnych cvičení na hodinách. Ak by sa však herec nechcel vzdať danej situácie, pretože práve takéto situácie môžu byť pre neho veľmi stimulujúce, môže pri práci používať napríklad zámená, aby verejne odhalil čo najmenej identifikujúcich detailov. V jeho imaginácii sú však všetky detaily neustále prítomné.³²

Karen Kohlhaasová hovorí o „ako keby“ ako o určitom osobnom texte, s ktorým herec precvičuje vykonávanie danej úlohy. Pri voľbe situácie sa zameriava na súčasné alebo jednoducho akceptovateľné scenáre z jeho osobného života, v ktorých má chcenie, prípadne potrebu dosiahnuť danú úlohu. Teda nevyužíva už minulé situácie, nakoľko ich považuje za menej účinné (strácajú na sile plynutím času) a obmedzujúce, keďže herec presne vie, ako sa táto situácia odohrala.³³

Podľa nášho názoru by mohla byť aj minulé situácia efektívna, ak je pre herca aj v súčasnosti aktuálna, dostatočne silná a pristupujem k nej ako k „druhej šanci“ na konfrontáciu. Často sú súčasťou našich denných snov práve situácie, ktoré sa už odohrali, avšak v našej predstave k nim pristupujeme inak – rozhodujeme sa a hovoríme veci, na ktoré sme možno v rámci reálnej situácie nemali odvahu.

„Ako keby“ sú bežnou súčasťou našich životov. V našich hlavách vedieme denne stovky podobných konverzácií typu „čo keby“. Pochádzajú z našich fantázií, z toho, čo by sme radi povedali niekomu, prípadne by sme si želali, aby sme mali odvahu to povedať, a to z akéhokoľvek dôvodu. Hľadanie vhodného „ako keby“ je veľmi osobný proces. Najlepší spôsob ako ho nájsť je podľa Kohlhaasovej navrhnuť si danú úlohu so zatvorenými očami. Herec by sa mal spýtať: „Koho by som chcel najradšej presvedčiť nech čelí faktom (alebo akákoľvek iná akcia)?“. Potom pozoruje aké tváre, prípadne situácie sa vynoria v jeho mysli. Následne musí situáciu skonkretizovať, aby vedel, prečo je dôležitá, a prečo by ho mala nútiť konať práve teraz.³⁴

Westbrook pracuje v rámci „ako keby“ iba s dennými snami, teda skutočnosťami, ktoré by sa mohli stať, a o ktorých snívame, namiesto reálnych minulých skutočností. Rovnako nekopíruje situácie, v ktorých sa nachádza postava, ale hľadá paralely v nasledujúcich podmienkach: typ vzťahu, prostredie, stávky, úloha a prekážka.

Hlavná určujúca otázka pri hľadaní paralelného typu vzťahu je: „Ako moja postava vidí druhú postavu?“ Môžu to byť súrodenci, priatelia, rodič a dieťa, kolegovia z práce,

³² Tamže.

³³ KOHLHAAS, K. *The Monologue Audition: A Practical Guide for Actors*. London: Limelight, 2004, s. 73. Preložil: Filip Jekkel.

³⁴ Tamže, s. 76.

študent a učiteľ, šéf a zamestnanec, milované osoby, cudzinci, milenci, partneri, nepriatelia, autorita a osoba k nej vzhládajúca a pod. Pre vhodné správanie sa v scéne, považuje určenie vzťahu za esenciálne. Je však dôležité, aby ho herec určoval z perspektívy postavy, teda ide o subjektívne určenie. Pri objektívnom určovaní môžu nastať chyby, nakoľko pomenovanie daného vzťahu zo sociologického hľadiska nemusí zodpovedať aj reálnej vnútornej povahe daného vzťahu (napríklad vzťah medzi partnermi môže byť v danej scéne z hľadiska vnútornej povahy vzťahom dvoch nepriateľov „na život a na smrť“).³⁵

Prostredie, v ktorom sa nachádzame, formuje naše správanie. Naše konania sa menia v závislosti od skutočností, ktoré nás obklopujú. Vo verejných priestoroch napríklad nezvykneme kričať na ľudí, pretože nám záleží na tom, čo si o nás ostatní myslia. Hádka s milovanou osobou vyzerá vo verejnom priestore inak, ako v súkromí spoločného bytu. V súkromí sa menej staráme o to, čo by mohli ostatní počuť. Nemusíme naše správanie prispôbovať verejnému hodnoteniu. Existujú aj situácie, keď je verejný priestor privátny, a naopak, privátny priestor verejný. Napríklad hádka s milovanou osobou v kancelárii. Mimo nej sa nachádzajú ďalší ľudia, teda aj keď sme sami, nechceme, aby ľudia vonku počuli našu konverzáciu. Je to tzv. situácia „aj aj“.³⁶

Ďalším faktorom ovplyvňujúcim naše správanie v konkrétnom vzťahu sú stávky. To, čo môžeme získať alebo stratiť, má podstatný efekt na naše správanie. Westbrook rozlišuje dve kategórie stávok: vysoké stávky (môžeme veľa získať, ale aj veľa stratiť) a veľmi vysoké stávky (život a smrť). Prečo neexistuje žiadna iná možnosť? Pretože dráma môže existovať len v prostredí vysokých alebo veľmi vysokých stávok. Stávky ovplyvňujú naše správanie urgenciou, s ktorou sledujeme dosahovanie našej úlohy.³⁷

A práve úloha je jednou z kľúčových okolností určovania vzťahu. Keď si herec určí úlohu napríklad prinútiť niekoho, nech ho zachráni, kladie si otázku: „Prečo by som chcel niekoho prinútiť nech ma zachráni?“. Musí nájsť imaginárnu situáciu, v ktorej by pociťoval reálnu potrebu prinútiť reálnu osobu, aby ho zachránila. Teda reálnu osobu vkladá do imaginárnej situácie. Použitie reálnej osoby znamená, že efektívnejšie zamestná svoju imagináciu, pretože jeho pocity vzhľadom k tejto osobe nie sú neutrálne. Imaginárna situácia ho zase neobmedzuje len na udalosti, ktoré sa reálne stali. Tak isto to nemusia byť len

³⁵ WESTBROOK, M. D. *Truth in action*. Glasgow: lulu.com, 2013, s. 127. Preložil: Filip Jekkel.

³⁶ Tamže, s. 128.

³⁷ Tamže, s. 129.

situácie, ktoré si myslí, že by sa mohli stať. Môže ísť aj o situácie, ktoré túži, aby sa stali, avšak reálne si nemyslí, že sa niekedy stanú.³⁸

Poslednou podmienkou pri určovaní „ako keby“ sú prekážky. Teda to, čo hercovi bráni, aby naplnil svoju túžbu – dosiahol svoj cieľ. Ak nájde paralelu vhodného typu prekážky, vytvorí správnu bariéru na prekonávanie. Prekážka mu tak isto prináša do zvolenej situácie odpor a spôsobuje, že musí bojovať, aby dosiahol to, čo chce.³⁹

„Cap“

Poslednou skutočnosťou, ktorú si herec určuje v rámci analýzy, a ktorá má priamo pomôcť jeho hereckému výkonu, je tzv. „cap“. V doslovnom preklade môže ísť o nejaký záver, uzavretie niečoho, pre účely štúdie však budeme naďalej používať tento termín. Ide o niečo, čo musí herec na základe pozorovania vidieť v jeho partnerovi. Cap je niečo, čo by videl svojho partnera v scéne robiť, ak by nastala ideálna situácia a splnil by svoju úlohu.

Priblížime si to na príklade úlohy prinútiť niekoho, nech čelí faktom. Ak by herec na javisku pracoval na splnení tejto úlohy, aký fyzický pohyb by musel vykonať jeho partner, aby herec vedel, že splnil svoju úlohu? Tento fyzický pohyb je jeho cap. V tomto prípade to môže byť napríklad sklonená hlava partnera a jej prikyvovanie na znak súhlasu. Je prínosné neustále si vizualizovať svoje cap, aj keď ho herec možno nikdy nedosiahne, pretože mu dáva vizuálne potvrdenie ukončenia jeho úlohy. Nevie, či jeho partner naozaj prikývne na znak súhlasu, avšak vie, že to je to, čo by chcel vidieť. Ponúka mu to niečo, k čomu sa bude chcieť prostredníctvom vytrvalého dosahovania jeho úlohy čo najviac priblížiť.⁴⁰

Zároveň môže cap chápať ako určitú priebežnú kontrolu, či úspešne dosahuje výsledok zvolenej úlohy, respektíve či sa k nemu približuje, alebo naopak sa mu vzdáľuje. Na základe tohto pozorovania potom pristupuje aj k taktikám – ak sa približuje k tomu, čo chce dosiahnuť, drží sa zvolenej taktiky, naopak, ak sa tomu vzdáľuje, musí niečo zmeniť.

Záver

Uvedený špecifický spôsob analýzy dramatického textu je len jedným z mnohých postupov, ktoré môže herec využívať pri praktickej práci s ním v inscenačnom procese. Jeho

³⁸ Tamže, s. 127.

³⁹ Tamže.

⁴⁰ DOBOSIEWICZ, T. L. *Teaching acting with practical aesthetics*. New York: Routledge, 2019, s. 56. Preložil: Filip Jekkel.

hlavným prínosom je analýza danej problematiky najmä z pohľadu herca. Dané postupy sú navrhnuté tak, aby mu poskytli všetky podstatné informácie, ktoré môže prakticky využiť pri svojej práci. Ide o určitý maják, ktorý môže herca nasmerovať na správnu cestu v prípadoch, keď sa cíti stratený.

V prvom rade je potrebné zistiť, čo postava doslovne robí a následne z toho odvodiť jej túžby. Ďalším krokom analýzy je určenie esenciálnej akcie, resp. úlohy, ktorú bude herec vykonávať priamo v danej scéne. Prvé dva kroky sa vzťahujú na postavu, tretí sa vzťahuje priamo na hercovo konanie. Posledným, štvrtým krokom je určenie „ako keby“, ktoré slúži na emocionálne pochopenie danej situácie, okolností a vzťahov. V podstate pomáha hercovi pochopiť ako sa organicky správať v danej situácii. Ďalšími pomocnými nástrojmi sú taktiky, „cap“ a mindset.

Aj keď ide o prístup využívaný najmä v americkej divadelnej a filmovej kultúre, jeho aplikácia môže byť prínosná aj v našich divadelných podmienkach – či už ho preberieme ako celok alebo využijeme len niektoré jeho elementy.

Autor je doktorandom na Fakulte dramatických umení Akadémie umení v Banskej Bystrici, školiteľ doc. Mgr. art. František Výrostko, konzultant Mgr. art. Tomáš Mischura, ArtD.

PRACTICAL PROCEDURES OF DRAMATIC TEXT ANALYSIS FOR ACTORS ACCORDING TO THE ACTING TECHNIQUE „PRACTICAL AESTHETICS“

The submitted study deals with the exact procedure of working with text for actors according to the principles of american acting technique called Practical aesthetics. It takes into account various attitudes of different modifiers and practical propagators of this technique and contemplates about their contributions in theatre practice. This process of analysis is easily applicable tool, which has potential to provide practical basis in case of any problems or uncertainties. It is based on mental thinking of playwrights and their process of building dramatic situations. This procedure reveals facts, that are important for actors in process of his creative work.

BIBLIOGRAFIA

BRUDER, Melissa - COHN, Michael Lee - OLNEK, Madeleine - POLLACK, Nathaniel - PREVITO, Robert - ZIGLER, Scott. *A Practical Handbook for the Actor*. New York: Vintage, 1986. 94 s. ISBN 0-394-74412-8

DOBOSIEWICZ, Troy L. *Teaching acting with practical aesthetics*. New York: Routledge, 2019. 158 s. ISBN 978-0-367-23109-5

HODGE, Alison. *Twentieth Century Actor Training*. New York: Routledge; 2 edition, 2010. 368 s. ISBN 9780415471688

KOHLHAAS, Karen. *The Monologue Audition: A Practical Guide for Actors*. London: Limelight, 2004. 132 s. ISBN 1 85459 608 X

MAMET, David. *True and False: Heresy and Common Sense for the Actor*. New York: Pantheon Books, 1997. 127 s. ISBN 978-0-571-19261-8

WESTBROOK, Mark David. *Truth in action*. Glasgow: lulu.com, 2013. 202 s. ISBN 978-1-291-58116-4

Kontakt:

Filip Jekkel

Akadémia umení v Banskej Bystrici, fakulta dramatických umení

Horná ul. 95

974 01 Banská Bystrica

e-mail: filip.jekkel@gmail.com

**BLAHOŠLAV UHLÁR, KAROL HORÁK A ICH VPLYV NA VÝVOJ
ALTERNATÍVNEHO DIVADLA NA SLOVENSKU DO ROKU 1989 A PO ROKU
1989**

Mgr.art. Dávid Szöke

Fakulta dramatických umení, Akadémia umení v Banskej Bystrici

Abstrakt: Štúdiá sa zaoberá alternatívnym divadlom pred a po roku 1989. Prvá časť štúdie je zameraná na tvorbu Blahoslava Uhlára a Karola Horáka, ich vplyvom, postupmi, zámermi v divadelníctve na Slovensku pred rokom 1989. Druhá časť je zameraná na situáciu a vývoj alternatívneho divadla na Slovensku po Nežnej revolúcii a v tretej časti premostíme opäť na tvorbu Blahoslava Uhlára a Karola Horáka po roku 1989, predovšetkým v Divadle Stoka a Študentskom divadle v Prešove. Cieľom tejto štúdie je zmapovať činnosť dvoch významných osobností v alternatívnej divadelnej sfére a poukázať na to, ako ovplyvnili slovenskú divadelnú scénu.

Kľúčové slová: Karol Horák, Blahoslav Uhlár, alternatívne divadlo.

Úvod

K slovu alternatívny nájdeme synonymá ako náhradný, iný. Čo sa však týka spojenia alternatívne divadlo, odpovede už také jednoduché a priame nie sú. Čo je v divadle komerčné, bežné, štandardné? V akom prípade hovoríme o kreativite, tvorbe, inovácii, progrese? Dokážeme vôbec na to, čo človek vytvorí na základe vlastnej fantázie, predstavivosti, schopnosti interpretácie, subjektívneho jazyka a vnímania okolitého sveta, nutkania výpovede k istým témam a jedinečnej osobitosti ich spracovania, najst' presný a konkrétny termín či definíciu? Pojem alternatívne divadlo sa väčšinou používa s ohľadom na druhové a žánrové kritériá pre také divadelné umenie, ktoré popiera a substituuje tradičné prostriedky, techniky a konvencie divadelnej výpovede, predovšetkým v činohernom divadle. Ako alternatívne voči nemu môžeme vnímať napríklad divadlo nonverbálne, pohybové, site-specific. „Alternatívu ku komerčnému a k subvencovanému verejnoprávnemu divadlu predstavuje neľahká existencia experimentálneho divadla alebo tretieho divadla (paradivadlo), ktoré ponúka

celkom originálny program, štýl a spôsob fungovania.“¹ Na čo sa diváci v divadle pozerali kedysi, čo od neho očakávali a čo ich prekvapilo, šokovalo? Čo diváci vidia v divadle dnes, v dobe, v ktorej sa hovorí, že „tu už bolo všetko“? Bolo tu už naozaj všetko? Alebo sa môžeme ako tvorcovia opäť pokúšať o narúšanie, kombinovanie, popieranie, hyperbolizovanie, a pod. toho, čo práve teraz, v tejto dobe, s dnešnými technickými vymoženosťami poznáme? A teda možno sa pokúsiť opäť hľadať alternatívy k dnešnému alternatívneému?

„Vnímať vývin súčasnej slovenskej drámy bez rešpektovania určitých kontextov z obdobia pred roku 1989 (a presahujúcich aj do obdobia po tomto roku, teda na sklonok 20. a začiatok 21. storočia) by bolo redukciou skúmanej problematiky, jej neadekvátnym sploštením.“² Aj preto sa v tejto štúdii zaoberáme Blahoslavom Uhlárom a Karolom Horákom, osobnosťami, ktoré majú na alternatívnej slovenskej divadelnej scéne nepochybne svoje významné miesto.

Blahoslav Uhlár a jeho vplyv na vývoj alternatívneho divadla na Slovensku do roku 1989

V roku 1974 bolo v Trnave založené Divadlo pre deti a mládež, ktoré formovali režiséri Blahoslav Uhlár a Juraj Nvota. Tak ako Karol Horák, taktiež Blahoslav Uhlár sa vo svojej tvorbe zaoberal históriou. Uhlár však, na rozdiel od Horáka, skúmal aj rôzne politické a sociálne modely a sústredil sa na obyčajných ľudí a ich každodenný život. Využíval rôzne artefakty popkultúry: „dobové reklamy, novinové správy, piesne, denníkové záznamy.“³ V jednom rozhovore sa vyjadril takto: „Ja osobne som stratil vieru v totálne racionálne poznanie sveta tak, ako to veda v 19. storočí postulovala (...). Na základe osobných zážitkov a skúseností som došiel k názoru, že racionálna zložka človeka nie je schopná celú tú komplikovanosť postihnúť. Mozaikové, dekomponované, neprogramové poznávanie sveta môže o ňom vypovedať viac a hlbšie dôjsť k jeho problému, hoci nie vždy (...)“⁴ V spolupráci so scenáristom Ondrejom Šulajom a scénografom Jánom Zavorským inicioval pre svoje diela scenáre ako *Epizóda 39 – 44* (1979) a *Commune de Paris* v (1981). Inscenácie

¹ PAVIS, P. *Divadelný slovník*. Bratislava: Divadelný ústav, 2004, s.35.

² HORÁK, K. *Metamorfózy alternatívneho divadla*. Levoča: Modrý Peter, 2009, s. 158.

³ ŠIMKO, J. Pokus o rekonštrukciu divadelného pohybu na Slovensku po roku 1989. In *Kontexty alternatívneho divadla II*. (Eds. Gbúr, J. – Horák, K. – Pukan, M.). Prešov: Filozofická fakulta Prešovskej univerzity, 2006/2007, s. 95.

⁴ BAKOŠOVÁ-HLAVENKOVÁ, Z. *Režisér: Profesionálny životopis Blaho Uhlár*. [online]. [cit.: 17. 05. 2020]. Dostupné na internete: <<http://www.stoka.sk/Studie/hlavenkova3.htm>>.

Frontové divadlo v spolupráci s Ondrejom Šulajom (1973), *Laco Novomeský* v spolupráci so spoluautorom Mikulášom Fehérom (1984), *Téma Majakovskij* v spolupráci so spoluautorkou Janou Juráňovou (1987) vznikli ako bytostný Uhlárov záujem o témy týkajúce sa hnutia odporu, ako napríklad Slovenské národné povstanie. S týmito témami tiež súvisela aj téma revoltujúcich osobností, ako to konštatoval divadelný kritik Ján Šimko: „V hrách s historickými námetmi sa Uhlár sústredil na osobnosti, ktoré nerezignovali, ale naopak, viedli boj proti okolnostiam, v ktorých žili.“⁵ Boj s neprajnou spoločenskou situáciou sa odzrkadlil aj v jeho dielach, v ktorých sa pokúšal vyprovokovať publikum k ostrej spoločenskej kritike.

Na metódu kolektívnej tvorby sa viac sústreďoval v 80. rokoch, tú uplatňoval aj pri práci s trnavským ochotníckym súborom Disk a Ukrajinským národným divadlom v Prešove⁶.

Z inscenovania vopred napísaných textov, režirovania scenárov upúšťal, „prichádzal na skúšky iba s vybranou témou a zaznamenával improvizácie hercov, z ktorých postupne tvoril inscenáciu.“⁷ Usiloval sa o dramatizované literárne scenáre, prejavoval úsilie v aktivite, ktorá smerovala do jeho vlastných námetov, scenárov a dramatických libriet. Ako alternatívny spôsob formulácie divadelnej výpovede využíval kolektívnu improvizáciu, kde jeho tvorba v tomto období je „akýmsi pomyselným vrcholom ľadovca. Jeho základ je oveľa širší, splieta sa v ňom množstvo tendencií a nálad nielen divadelných, estetických, ale aj historických, sociálnych, politických. Vedno vytvárajú fenomén, ktorý si dovoľím označiť: vôľa k improvizácii.“⁸ Hoci teda po roku 1989 nastala nielen v divadelnej tvorbe a divadelnej obci, ale tiež v celej širokej verejnosti istá úľava, Blahoslav Uhlár aj naďalej poukazoval na všetky nedemokratické mechanizmy spoločnosti. Uhlár v rôznych rozhovoroch či diskusiách „vo svojom diele otvorene formuloval svoje kritické postoje voči aktuálnej politike a konkrétnym riešeniam a často schladzoval pretrvávajúce zaslepené revolučné nadšenia mnohých.“⁹

Formou kolektívnej improvizácie vznikla divadelná hra *Kvinteto* (1985), ktorá bola prelomová. Uhlár bol známy aj ako tvorca klauniád pre deti. Aj táto hra bola klauniáda, ale pre dospelých. Obsahovala témy, ktoré sa obmieňajú v Uhlárovej tvorbe: vzťah človeka a spoločnosti, problém moci, vzťah medzi mužom a ženou, hľadanie zmyslu ľudskej existencie,

⁵ ŠIMKO, J. Pokus o rekonštrukciu divadelného pohybu na Slovensku po roku 1989. In *Kontexty alternatívneho divadla II.* (Eds. Gbúr, J. – Horák K. – Pukan, M.). Prešov: Filozofická fakulta Prešovskej univerzity, 2006/2007, s. 95.

⁶ Divadlo bolo v roku 1990 premenované na Divadlo Alexandra Duchnoviča.

⁷ Tamže, s. 96.

⁸ LINDOVSKÁ, N. Improvizáčný princíp v slovenskom divadle druhej polovice osemdesiatych rokov režiséra Blahoslava Uhlára [online]. [cit. 16. 12. 2020] Dostupné na internete: <<http://www.stoka.sk/Studie/lindovska.htm>>.

⁹ ŠIMKO, J. Pokus o rekonštrukciu divadelného pohybu na Slovensku po roku 1989. In *Kontexty alternatívneho divadla II.* (Eds. Gbúr, J. – Horák, K. – Pukan, M.). Prešov: Filozofická fakulta Prešovskej univerzity, 2006/2007, s. 98.

problém umeleckej tvorby a osudu umelca. V slovenskom kontexte ide predovšetkým o inovatívny spôsob vzniku tejto inscenácie. Herci sa stali spoluautormi nie len svojich postáv, ale aj celej inscenácie. „Libreto v danom prípade poslúžilo len ako určitá východisková kostra. Počas skúškového obdobia boli situácie, postavy aj text dotvárané v sérii improvizovaných etúd. Najlepšie boli fixované a použité v inscenácii.“¹⁰ Uhlár sa týmto spôsobom chcel vrátiť k ponímaniu divadla ako kolektívneho umenia. Nechcel, aby herec plnil funkciu len akéhosi performeru, ktorý plnil požiadavky režiséra, ale sám sa aktívne zapájal do celého procesu vzniku inscenácie. Predpokladal, že ak sa herec aktivizuje a aktívne sa zapojí do procesu, aktivizuje sa aj divák. Vďaka Uhlárovi sa zvýšila pozornosť k improvizácii, kolektívnej tvorbe, dekompozícii a „vzrástla na Slovensku dôvera v možnosti autorského divadla a v tvorivú silu skupinových improvizácií. Zvýšenie pozornosti k improvizácii ako výzvu chápu aj slovenskí profesionálni divadelní režiséri.“¹¹ Ďalšími prelomovými inscenáciami boli napríklad *Ochotníci*(1987), *A čo?* (1988) a *TANAP* (1989), ktoré vytvoril metódou kolektívnej tvorby v amatérskom divadle DISK v Trnave. Uhlár sa otvorene hlásil k tvorbe Divadla na provázku spojeného s tvorbou Petra Scherhaufera. Práve tam môžeme hľadať korene jeho kolektívnej metódy (taktiež aj v Piscatorovom divadle). Uhlár v jednom rozhovore uvádza: „Inšpiratívne bolo pre mňa stretnutie s Divadlom na provázku v roku 1973, s ich 'nepravidelnou dramaturgiou'. Už oni zistili, že 'hra' nie je to jediné, čo sa môže v divadle robiť. A toto presvedčenie zrodilo niekoľko inscenácií už v Trnave. (...) Scherhauffer nám už ako sopľošom z VŠMU vyložil celý filozoficko-teoretický základ práce ich divadla, rozprával nám, že divák môže vnímať realitu aj fragmentárne - ako keď číta noviny. Výsledok si v hlave poskladá sám.“¹² Divadlo na provázku sa spája termínom „otvorené divadlo“ a tento termín „presahuje a prekračuje bežnú predstavu divadla ako inštitúcie 'vytvárajúcej predstavenie', zahŕňa v sebe celú kultúrnu a spoločenskú aktivitu rozvíjajúcu sa viacerými smermi. Nie je estetickou doktrínou, naopak usiluje o 'otvorenosť' voči celému rozmeru ľudského bytia a všetkým jeho prejavom.“¹³ Otvorenosť v zmysle autentickosť, plnokrvnosť, ľudskosť, presahovanie foriem.

¹⁰ LINDOVSKÁ, N. Improvizačný princíp v slovenskom divadle druhej polovice osemdesiatych rokov a tvorba režiséra Blahoslava Uhlára. [online]. [cit. 16. 12. 2020]. Dostupné na internete: <<http://www.stoka.sk/Studie/lindovska.htm>>.

¹¹ Tamže.

¹² KRÉNOVÁ, M. *Na slovo s Blahom Uhlárom*[Interview] Slovenské pohľady, 1992, č. 1, str. 108.[online].[cit. 17. 05. 2020]. Dostupné na internete: <<http://www.stoka.sk/roz16sp1992.html>>.

¹³ KOVALČUK, J. *Téma: Autorské divadlo*. Brno: Janáčkovákademie múzických umění v Brne, 2009, s. 41. Preložil: Dávid Szöke.

Blahoslav Uhlár hľadal nový typ inscenačnej praxe, v tom videl východisko zo sklamaní, až znechutenia z vtedajšieho stavu divadla a tiež spoločenského vedomia. Svoje vyhlásenia Uhlár spísal spolu so scénografom, dramatikom a svojim blízkym spolutvorcom Milošom Karáskom v spomínanom I. slovenskom divadelnom manifeste, ktorý bol v roku 1988 uverejnený v bulletine súboru DISK v Trnávke k inscenácii *A čo!?*. V ňom Karásek píše: „Momentálny stav divadla na Slovensku je tragický. Väčšina divadiel väzí ešte hlboko v XIX. storočí a dusí svojich už aj tak preriedených !!! divákov svojimi tradičnými predstavami o zábave. Z napudrovaných divadelných portálov bez prestania bez prestania bez prestania bez prestania (vystrkuje rožky) vyviera nezastaviteľný fixatív balzamujúci publikum v osvedčených polohách meštiackeho spôsobu života. Skutočne nevidím dôvod, aby sme teraz, na konci XX. storočia so sebou naďalej vláčili rozpadajúcu sa mŕtvolu divadelnej konvencie minulých stáročí.“¹⁴ Blahoslav Uhlár vidí riešenie v zaujatí osobného stanoviska herca, dekompozícii javiskovej postavy. Uhlárovi a Karáskovi názory hovoria napríklad aj postavy v Uhlárových hrách, uverejňujú sa v bulletinoch, ale tiež v novinových rozhovoroch. Tieto vyhlásenia nielen provokovali a prinášali nový, radikálny program, ale tiež nastoľovali nové otázky. V roku 1988 uverejnili v bulletine Ukrajinského národného divadla v Prešove k inscenácii *Ocot* II. slovenský divadelný manifest. V ňom artikulovali témy ako napríklad divák, boj za slobodu diváka, postmodernizmus je mŕtvy, supersubjektivismus, dekompozícia, autorské divadlo, dekomponované autorské divadlo. II. slovenský divadelný manifest končí heslom: „slobodu hercom slobodu divákovi svetu mier.“¹⁵

Uhlár sa venoval sa taktiež tvorbe pre deti, vytvoril takmer dvadsať divadelných hier, ako sú napríklad *Princezná Maru* (1979), *Noc zázrakov* (1982), *O veľkom Karbusovi Barbusovi* (1982). Rozprávka *Princezná Maru* „sa stala východiskom niekoľko rokov trvajúcej série skvelých predstavení, rozvíjajúcich fantáziu detského diváka, inšpirujúcich obrovským množstvom nápadov, podnetov, prekvapujúcich gagov, (...) vlastne nový štýl divadelnej tvorby pre deti.“¹⁶

Pre konkrétnejšiu predstavu, ako divadelné hry Blahoslava Uhlára vznikali a ako prebiehal tvorivý proces, možno uviesť hru *Ochotníci*. Obsahom tejto inscenácie je proces, počas ktorého ochotníci študujú novú hru. Súbor však počas skúšobného obdobia prichádza na to, že nemá význam „opätovne sa pokúšať o kópiu mnohokrát zrealizovaných akoby

¹⁴ KARÁSEK, M. Divadlo krízy. In. *I. slovenský divadelný manifest*, 29.4.1988.[online]. [cit.: 29. 05. 2020]. Dostupné na internete: <<http://www.stoka.sk/uhlar/slovdivmanif.html>>.

¹⁵ UHLÁR, B. – KARÁSEK, M. EUDU EUDUEUDU. In. *II. Slovenský divadelný manifest*, 15.12.1988. [online]. [cit.: 29. 05. 2020]. Dostupné na internete: <<http://www.stoka.sk/uhlar/slovdivmanif.html>>.

¹⁶ MAŤAŠÍK, A. *Pohyb slovenskej drámy*. Bratislava: Združenie literátov SVOJPOMOC, 2005, s. 134.

profesionálne‘ sa tváriacich inscenácií tradičných dramatických textov. Pokúsi sa vytvoriť dielo, ktoré by hovorilo o ľuďoch, ktorí toto predstavenie pripravili, o samotnej príprave tejto inscenácie, o názore istej skupiny v našej súčasnej spoločnosti, problémoch, radoostiach a starostiach jej konkrétnych členov.“¹⁷ Predložený text je netradičný, pretože ide o zápis inscenácie a jej jednotlivých fáz, počas ktorých sa inscenácia postupne vyvíjala až po finálnu verziu. Otázkou bolo, či mohla aj iným súborom poslúžiť ako „literárna predloha“, keďže bola vo svojej podstate šitá „na mieru“ konkrétnemu súboru a vychádzala z jeho možností, skutočností, príbehov, individuálnych a subjektívnych prínosov. „Pre takéto dramatické texty sa – na rozdiel od tzv. ‘pravidelnej dramaturgie‘ - vžil termín ‘nepravidelná dramaturgia‘, čím sa chce zdôrazniť uvoľnenosť názoru na formálne zákonitosti limitujúce klasickú drámu.“¹⁸ Pre iné súbory tento spôsob tvorivej práce prináša podnetnú inšpiráciu vydať sa podobnou cestou. Taktiež progres v línii kolektívnej improvizácie je nesporne prínosom a má z tohto hľadiska určite význam.

Čo sa týka Uhlárových scenárov asi od roku 1988 (v Ukrajinskom národnom divadle, v Disku a Stoke), sa uňho opäť „konštituuje niečo ako scenár, vyjadrujúci inscenačnú podobu. Lenže je to uhlárovský scenár ako zápis replík, útržkovitých dialógov, zvukov a pazvukov, ktoré v procese inscenácie postupne navrstvili členovia súboru pod režiséroým vedením.“¹⁹ Potvrďuje to sám Uhlár, keď hovorí o vzniku inscenácie *A čo!?*, druhej inscenácie so súborom DISK: „Zatiaľ čo v Ochotníkoch bolo možné hovoriť o ‘jednote deja‘, predsa len išlo o jeden rozvíjajúci sa problém, v tomto prípade už som rezignoval na takmer všetko, čo som dovedty vyznával: jednotu deja, kompaktnosť témy, štýlovú čistotu. A celkom v duchu (asi) postmoderny som otvoril hrádku bezbrehej a neviazanej tvorivosti. Určite mi v tom pomohlo aj stretnutie s výtvarníkom Milošom Karáskom, s ktorým sme si priam zázračne porozumeli.“²⁰ Hoci teatrológ Vadimír Štefko píše, že je „ťažké stanoviť, či inscenácie DISK-u sú autorským divadlom Blaha Uhlára, keďže sa na ich vzniku podieľali herci, scénografickí či hudobní spolupracovníci. Pojem autorstvo sa v tomto prípade rozkladá na viacero tvorcov, nejde totižto o autorstvo textu, ktorý sa inscenuje. Ide o autorské divadlo ako kolektívne dielo, v ktorom režisér je najmä inšpirátorom, regulátorom, teda spoluautorom.“²¹ Blahoslav Uhlár určite zanechal v trnavskom ochotníckom súbore hlbokú stopu. Svoje prvé

¹⁷ MAŤAŠÍK, A. *Slovenské divadlo v premenách času*. Bratislava: Združenie literátov SVOJPOMOC, 2003, s. 145.

¹⁸ MAŤAŠÍK, A. *Pohyb slovenskej drámy*. Bratislava: Združenie literátov SVOJPOMOC, 2005, s. 249.

¹⁹ MISTRÍK, M. Alternatívne divadlo v súčasnej optike. In *Kontexty alternatívneho divadla I.* (Eds. Gbúr, J. – Horák, K.). Prešov: Filozofická fakulta Prešovskej univerzity, 2003, s. 39.

²⁰ UHLÁR, B. *Blaho Uhlár a DISK: Hry*. Bratislava: Divadelný ústav v Bratislave, 2019, s. 14.

²¹ ŠTEFKO, V. Uhlárantepostas. In *Blaho Uhlár a DISK: Hry*. (Ed. Uhlár, B.). Bratislava: Divadelný ústav v Bratislave, 2019, s. 25.

pôsobenie v DISK-u, kde vytvoril spolu so súborom šesť inscenácií, okrem už spomínaných tiež *PAT (Kto sú svine)* (1990), *AD LIBITUM* (1991), zavŕšil inscenáciou *Bieda (Koniec divadla v meste T.)* (1992), potom sa už naplno začal venovať Stoke.

Karol Horák a jeho vplyv na vývoj alternatívneho divadla na Slovensku do roku 1989

Z iniciatívy členov katedry slovenského jazyka a literatúry na Filozofickej fakulte Univerzity Pavla Jozefa Šafárika v Prešove vzniklo v roku 1960 študentské divadlo Filozofickej fakulty UPJŠ v Prešove a nazývalo sa Divadlo poézie Filozofickej fakulty UPJŠ v Prešove (neskôr ŠD FF PU). Tento súbor patrí medzi najstaršie amatérske vysokoškolské divadlá na Slovensku. Divadlo poézie vo svojej prvej perióde (1960 – 1962) nepracovalo systematicky a pravidelne (ako to bolo až neskôr vo jeho vrcholovej fáze). Prezentoval sa príležitostnými pásmami poézie pod vedením odborného asistenta na FF UPJŠ Františka Andraščíka, napríklad na rôznych spoločenských podujatiach, večeroch poézie či fakultných oslavách.

Vo svojej druhej perióde (1962 – 1965) súbor nielen zmenil názov na Divadielko poézie a hudby FF UPJŠ v Prešove, ale začal pod vedením pedagóga Imricha Vaška pracovať a tvoriť systematicky a pravidelne. „A ja keď som prišiel na filozofickú fakultu do Prešova 1960 – 65, tu vychádzal časopis a učiteľ ako napríklad Imrich Vaško (...) podporovali vlastnú literárnu tvorbu. No a potom keď som bol redaktor ďalej a pracoval aj v študentskom divadle a Divadle Poézie predovšetkým predtým, tak som sa podieľal aj na tvorbe scenárov, spolu s Vaškom. Tak ja som vlastne počas toho štúdia vstupoval oveľa hlbšie do literatúry a do problematiky literárneho textu.“²²

Hoci sa svojimi výstupmi neprezentovali na javisku, ale v rohu spoločenskej miestnosti, tento nedivadelný priestor a jeho komornosť bola výhodou pri bezprostrednom kontakte interpretov s publikom. Okrem toho, že sa súbor stal základňou pre recitačné talenty vysokoškolákov, svojím pôsobením rámec fakulty presiahol, so svojimi produkciami vystupoval i mimo nej, čím sa vytvorili predpoklady „na zmenu jeho charakteru: literárnosť divadla poézie (adekvátne publiku vysokoškolákov, budúcich stredoškolských profesorov jazyka a literatúry) sa postupne nahrádza divadelnosťou, resp. tendenciou k harmonizácii slova a ďalších výrazových prostriedkov javiskovej interpretácie básnických textov (pre

²² TA3 – spravodajská televízia. [online]. Relácia *Portrét (Portrét Karola Horáka)* odvysielaná dňa 10. 03. 2018. Hovorí: Karol Horák, 01:57 min. www.ta3.com [cit.: 23. 05. 2020]. Dostupné na internete: <<https://www.ta3.com/clanok/1123607/portret-karola-horaka.html>>.

mimofakultné, sociálne veľmi pestré publikum).“²³ Recitátori z jadra súboru sa v rámci kategórie umeleckého prednesu zúčastňovali a vyhrávali nielen na celoslovenských, ale tiež celoštátnych²⁴ podujatiach. Na základe toho sa členovia súboru stretávali tiež s českými divadlami poézie, čo tvorivú prácu súboru pozitívne ovplyvňovalo v rôznych smeroch. Práve táto perióda a činnosť súboru v tomto období sa stali predpokladom vzniku novej tradície Akademického Prešova, celoslovenskej prehliadky záujmovej činnosti vysokoškolákov v kategóriách divadla, umeleckého prednesu a vlastnej literárnej tvorby.

V tretej perióde (1965 – 1972) súbor na základe svojej činnosti pracuje ešte kvalitatívnejšie a efektívnejšie. Príchod nových, mladších vysokoškolákov, získanie vlastného hracieho priestoru (zadná časť študentskej jedálne s pódium a elementárnou technikou), pravidelnosť nácvikov, hľadanie nových interpretačných postupov a najmä umelecké vedenie Karola Horáka k tomu tiež nepochybne prispeli. Horák ako dlhoročný a úspešný recitátor začal v roku 1965 pôsobiť ako režisér a neskôr ako dramaturg. Keďže sa zloženie súboru menilo vzhľadom na pravidelnú výmenu generácií študentov a teda ustálené herecké zostavy spolu pracovali tri až päť rokov, môžeme v jeho histórii sledovať nové generácie študentov a ich vlastné záujmy, ktorým bol Horák naklonený. Napríklad záľubou v pantomíme Štefana Kekelyho, či prirodzeným nadaním pre fyzické divadlo Ľubomíra Šárika sa toto študentské divadlo orientovalo na nové žánre a tvorivé postupy. Horák sa sústreďoval na jednotlivca v krízovej situácii, v ktorej sa musí rozhodnúť, alebo konať a už od konca 60. rokov využíval na zvýraznenie tejto situácie ako jeden z prvých autorov na Slovensku postmoderné a experimentálne postupy. Najskôr v dramatických textoch či javiskových formách, neskôr tiež v prozaickej tvorbe. Podstata Horákovej tvorby v postmodernej koncepcii sa spája s konfliktom, narátorom a kompozíciou textu. Hrá sa so slovom a tiež previazanosťou v kontexte s ďalšími výrazovými prostriedkami (napríklad pohybom, zvukmi) mení typy kompozícií. S narastajúcim politickým tlakom sa mládežnícke súbory „odvažovali metaforicky v rôznych symboloch vyjadrovať takpovediac opozičné názory a Karol Horák začínal so svojím súborom ako s recitačným súborom (...), ale hľadal aj isté metaforické, priestorové, výtvarné a hudobné akcenty, vrátane povedzme pantomímy.“²⁵ Potom prešli k zložitejším a náročnejším komponovaným útvarom, „ktoré predznamenávali jednu významnú vec a totižto vstup postmoderny na slovenské javiská. Častokrát sa u nás hovorí, že

²³ Tamže, s. 131.

²⁴ Obdobie ČSR.

²⁵ TA3 – spravodajská televízia. [online]. Relácia *Portrét (Portrét Karola Horáka)* odvysielaná dňa 10. 03. 2018. Hovorí: Vladimír Štefko, 06:25 min. www.ta3.com [cit.: 23. 05. 2020]. Dostupné na internete: <<https://www.ta3.com/clanok/1123607/portret-karola-horaka.html>>.

tá postmoderna sa k nám doviezla, ale ja sa odvažujem tvrdiť aj vďaka Karolovi Horákovi, že vznikala z domácich pomerov, z poznania domácej situácie a z istého takého vnútorného vzdoru proti tomu, čo predstavovala normalizácia. Takže Horák so svojim súborom veľmi rýchlo dosiahol takpovediac nielen celoslovenské ale aj celoštátne parametre.²⁶ Fakultný súbor, ktorý v jeho začiatkoch vystupoval len pre publikum UPJŠ v Prešove, sa v tejto perióde pod vedením Horáka „(...) postupne presadzuje aj v celoslovenskom amatérskom kontexte. Spomeňme prezentáciu i ocenenia na popredných národných i celoštátnych súťažiach i festivaloch: Wolkrova Polianka, Hviezdoslavov Kubín, Wolkrov Prostějov, Štúrov Zvolen, Akademický Prešov, Generace Ostrava, Scénická žatva v Martine a pod., ako aj prvé úspešné vystúpenia v zahraničí: Poľsko, Juhoslávia a vtedajšia Nemecká spolková republika.“²⁷ Významné inscenácie tejto periódy sú napríklad *Pahorok* Edgara Lee Mastersa (1966), *Démon I.* Michaila Jurieviča Lermontova (1967), *Démon II.* (1968), *Diogenes – kinik* Jána Ámosa Komenského (1969), inscenácia zostavená z pantomimických etúd *Kópie* Ladislava Fialku (1970), prvá umelecká syntéza súboru v žánri divadla poézie *V ako Válek* (1970), pohybovo – slovná kreácia *Džura* (1969 – 1970), inscenácia pripravená k 50. výročiu KSČ *Svetlá* (1971). Počas prípravy týchto inscenácií Horák spolu so svojimi študentmi experimentoval a pracoval tiež napríklad so sošnými pózami, pohyblivými reflektormi, ktorými pohybovali interpreti, pohybovou kultúrou hercov, väzbou slova a pohybu, kolektívnymi biomechanickými scénami, expresivitou pohybu, spevom, tancom, zvukovými a svetelnými efektmi, arénovým typom scény, striedaním básnických a prozaických textov. „To divadielko, (...) tam som sa našiel aj našiel svoj zmysel života. Aj tí študenti si myslím, že prežili čosi, čo nie je možné cez iné aktivity. A tam bola vlastne tá parketa tých možností druhových a žánrových. Divadlo Poézie jedna šanca, kabaret druhý, pohybovo – slovná kreácia Džura, čo sme hrali, fantastické.“²⁸

V štvrtej perióde (1973 – 1978) tohto súboru sa opäť mení jeho názov, súbor sa volá Študentské divadlo SZM FF UPJŠ v Prešove. Po nedobrovoľnej prestávke, ktorá trvala takmer rok, súbor pokračuje od roku 1973 ďalej vo svojej činnosti s ďalšou generáciou študentov, ale mení sa jeho typ, vzniká nová poetika, vlastná osobitná divadelná metóda aj metodika práce. V priebehu štvrtej periódy si súbor vytvoril „vlastnú osobitnú divadelnú

²⁶ Tamže.

²⁷ HORÁK, K. (Takmer) 50 rokov Študentského divadla Filozofickej fakulty Prešovskej univerzity v Prešove. In *Kontexty alternatívneho divadla III.* (Eds. Horák, K. – Pukan, M. – Mitrová, A. – Kušnírová, E.). Prešov: Filozofická fakulta Prešovskej univerzity, 2007/2008, s. 133.

²⁸ TA3 – spravodajská televízia. [online]. Relácia *Portrét (Portrét Karola Horáka)* odvysielaná dňa 10. 03. 2018. Hovorí: Karol Horák, 08:37 min. www.ta3.com [cit.: 23. 05. 2020]. Dostupné na internete: <<https://www.ta3.com/clanok/1123607/portret-karola-horaka.html>>.

metódu a svojskú metodiku prác nad inscenáciou študentského divadla. Vedel efektívne zúročiť vlastné skúsenosti z práce nad inscenáciami divadla poézie (vypracovanosť slovesnej zložky, javisková metaforika, rytmické prepájanie slova a pohybu) i podnety moderného divadla 20. storočia (Mejerchol'dov biomechanický divadelný princíp, práca herca s telom v Grotovského divadle), pričom súbor vedome inklinoval k typu syntetického divadla.²⁹ Do súboru v tom čase nastúpila už spomínaná nová generácia študentov a jeho jadro tvorili zväčša študenti prvého ročníka filozofickej fakulty a tí nemali s divadelnou tvorbou žiadne, alebo minimálne skúsenosti. Keďže sa predpokladalo, že súbor bude v tomto zložení v tvorbe pokračovať niekoľko ďalších rokov, jeho umelecké vedenie „predsunulo pred vlastný inscenačný proces dlhšie študijné obdobie individuálnych skúšok režiséra s hercom:³⁰ Taktiež im záležalo na tom, aby boli členovia technicky pripravení na „pomerné náročnú divadelnú poetiku osobitného autorského divadla.“³¹ To znamená, že absolvovali pred prípravou inscenácie tiež pohybovú prípravu a počas nej rôzne tréningy (kondičné, gymnastické), zaoberali sa pantomímou, kultivovali pohyb na javisku a pod. „V štvrtej vývinovej perióde súboru vznikol taký typ divadla, ktorý vďaka obrode či znovuobjaveniu základných hereckých výrazových prostriedkov (slovo, mimika, gesto, pohyb) chcel minimálnymi výrazovými prostriedkami (herec) dosahovať maximálne estetické účinky (príjemca).“³² V tomto období sa práve pohybová zložka stala dominantnou a došlo k „odliternárneniu“³³ činnosti divadla. O tejto precíznej pohybovej príprave svedčí tiež dôkladné časové rozvrhnutie časti skúšky, napríklad pri príprave inscenácie *Tip-Top biotop* (tvorcovia pri jej príprave vychádzali z predchádzajúcej skúsenosti počas skúšania inscenácie *Živý nábytok*): „Štruktúra skúšky: Rozcvička spojená s hrou – 15 min. Cviky na skrini – 15 min. Opakovanie osvojených partií – 20 min. Nový materiál – 45 min. Individuálne skúšky – 20 min. Záverečné opakovanie – 20 min.“³⁴ Samozrejme okrem zvládnutia rôznych pohybových kreácií skúšaniam inscenácie predchádzalo prípravné obdobie a celková tvorba inscenácie trvala asi štyri mesiace. Počas tejto periódy vznikli významné inscenácie ako napríklad *Fragmenty* (1974) a už spomínané *Živý nábytok* (1975), *Tip-top biotop* (1976).

²⁹ HORÁK, K. *Metamorfózy alternatívneho divadla*. Levoča: Modrý Peter, 2009, s. 99.

³⁰ Tamže, s. 101.

³¹ Tamže.

³² HORÁK, K. (Takmer) 50 rokov Študentského divadla Filozofickej fakulty Prešovskej univerzity v Prešove. In *Kontexty alternatívneho divadla III*. (Eds. Horák, K. – Pukan, M. – Mitrová, A. – Kušnírová, E.). Prešov: Filozofická fakulta Prešovskej univerzity, 2007/2008. s. 139.

³³ PUKAN, M. Medzi umením a vedou. In *Metamorfózy alternatívneho divadla*. (Ed. Hroák, K.). Levoča: Modrý Peter, 2009, s. 231.

³⁴ HORÁK, K. *Metamorfózy alternatívneho divadla*. Levoča: Modrý Peter, 2009, s. 125.

„Podľa kritiky tieto tri divadelné diela svojou umeleckou úrovňou patria medzi špičkové inscenácie slovenského amatérskeho divadla tohto typu v spomínanom období.“³⁵

Pre pochopenie metódy, akou vtedy súbor pracoval, pedagogicko-režijnej práce a podstaty tohto nového typu autorského divadla opíšeme časť skúšky, počas ktorej súbor pripravoval predstavenie *Fragmenty*. Okrem fyzickej prípravy herci absolvovali akúsi základnú školu herectva, zaoberali sa gestom, mimikou, vzťahom k partnerovi, priestoru. Tento proces prebiehal na základe vytvárania rôznych etúd, ktorými mali vyjadriť vzťah k rôznym predmetom, napríklad stola, noža. Tieto vzťahy a ich vyjadrenia boli samozrejme u každého jednotlivca špecifické, subjektívne a vždy iné „a hoci šlo vo väčšine prípadov o mladých ľudí bez divadelných skúseností, ich 'kreácie' nadobudli prekvapujúcu atmosféru akýchsi ľudských minipríbehov, fragmentov zo života, pričom zo skúšky na skúšku sa prehlbovala ich úroveň do tej miery, že jednotlivé etudy tvorili pevné, homogénne a uzavreté sekvencie so sugestívnou atmosférou, zaujímavou expresívne sfarbenou.“³⁶ Týmto spôsobom si študenti vytvorili akýsi 'repertoár etúd' v počte 3 -5 a tie vytvárali náznak dejovej línie, dejových akcií a „postupne vznikali scénický útvar, ktorý sám zo seba vytváral dramatický príbeh, kvantitatívne i kvalitatívne sa vyvíjal zo skúšky na skúšku.“³⁷ Tento spôsob práce tvoril východisko pre prípravu inscenácie, teda niekoľko náhodných replík študentov (ktoré sa ďalej tiež rôzne vyvíjali podľa potreby inscenácie) sa stalo základom pre ďalšiu scenáristickú a režijnú prácu. Najslávnejšia inscenácia z tohto obdobia je *Živý nábytok*, v ktorej „herec musí svojím základným aparátom výrazovým, slovom, gestom, mimikou a fyzickým nasadením a využitím toho fyzického fondu generačného stvárniť všetko. Podobným predstavením bolo predstavenie *Tip-top biotop*.“³⁸ Týmto spôsobom sa Horák usiloval o prekonanie jazykových prekážok divadelnosťou.

V prvej polovici 70. rokov sa súbor profiloval v kontexte stredoeurópskeho avantgardného divadla, stál pri zrode študentského divadla ako nového útvaru alternatívneho divadla na Slovensku a jeho poetika prinášala niekoľko inšpiratívnych a inovatívnych východísk. „V Horákových dramatických textoch zo 70. rokov *Džura* (1971), *Živý nábytok* (1975) a *Tip-top biotop alebo Blšinec* (1976) je evidentná snaha o nadviazanie dialógu

³⁵ Tamže, s. 97.

³⁶ Tamže, s. 101.

³⁷ Tamže, s. 102.

³⁸ Tamže.

s aktuálnymi západnými dramatickými trendmi, s poľskými modernistickými programami a snaha o organické pokračovanie v línii, ktorá bola rokom 1968 na Slovensku prerušená.³⁹

V piatej perióde (1980 – 1984) súbor zmenil svoje sídlo, z Filozofickej fakulty UPJŠ v Prešove sa toto Študentské divadlo spolu s Pedagogickou fakultou UPJŠ v roku 1984 presťahovalo do Vysokoškolského areálu na vtedajšej Gottwaldovej ulici.⁴⁰ Táto zmena priestoru na istý čas jeho činnosť pribrzdila, avšak nezastavila. Študentské divadlo nadväzovalo na svoju predošlú umeleckú a divadelnú prácu v rámci svojej divadelnej poetiky a tiež zábavných javiskových foriem. No táto perióda sa neradí v histórii súboru medzi „umelecky najefektívnejšie. (...) Súbor sa ťažko zžíval s novým prostredím, zároveň sa (...) vyskytuje oveľa viac externých spolupracovníkov súboru na poste režisérov než v uplynulom dvadsaťročí.“⁴¹ Hostovali tu profesionálni režiséri ako napríklad Marián Kleis ml. (vtedajší režisér STV Košice), ale tiež čerství absolventi réžie z VŠMU Bratislava, ako napríklad aj Blahoslav Uhlár v tandeme s Milošom Karáskom a ďalší umelci, ktorí sa alternatívne divadlu venovali. Taktiež vedúci súboru, Karol Horák, na konci tejto periódy začal spolupracovať s profesionálnymi divadlami a usiloval sa „prepojiť umelecké výsledky alternatívneho študentského divadla na kontext profesionálneho divadla, (...)“⁴² Dôležité inscenácie tejto periódy sú napríklad *Šu – šu – šu Šukšín* (1980), *Elementaristika* (1981), *Poetica axiologica – Averčenko* (1982), *Verzia I. alebo Válek ako Slovo* (1983), od Tomáša Janovica *Satirikóón* (1984), všetky v réžii Karola Horáka.

Progres súboru, zmenu v tvorivých postupoch, metódach a prístupoch, môžeme pozorovať v inscenovaní Váľkových textov z roku 1970 *V ako Válek* (1983) *Verzia I. alebo Válek ako Slovo*. Inscenácia *V ako Válek* bola prvou umeleckou syntézou v žánri divadla poézie a už vtedy nešlo len o kompilát textov, Váľkových básní zo zbierok *Nepokoj* a *Milovanie v husej koži*, ktoré prednášali recitátori poézie. Výrazové prostriedky, ktoré súbor využíval, boli variabilné, interpreti nielen recitovali, ale tiež spievali, tancovali, využívali hyperbolizované makety zmyslov, nadrozmerne plastické rekvizity, napríklad oko, ruka, ucho, ktoré boli vodené hercami, používali zvukové a svetelné efekty, biele plátno so stopami červenej farby. Karol Horák sa snažil práve prostredníctvom týchto veľkých rekvizít ako oko

³⁹ BABIAK, M. Slovenská dramatika na prahu 21. storočia (Kontinuita do 21. storočia). In *Kontexty alternatívneho divadla II.* (Eds. Gbúr, J. – Horák, K. – Pukan, M.). Prešov: Filozofická fakulta Prešovskej univerzity, 2006/2007, s. 130.

⁴⁰ Dnes Ul. 17. novembra.

⁴¹ KUŠNÍROVÁ, E. Študentské divadlo Filozofickej fakulty UPJŠ v Prešove v rokoch 1980-1990. In *Kontexty alternatívneho divadla III.* (Eds. Horák, K. – Pukan, M. – Mitrová, A. – Kušnírová, E.). Prešov: Filozofická fakulta Prešovskej univerzity, 2007/2008, s. 158.

⁴² Tamže.

(zrak), ucho (sluch), ruka (hmat) vyjadriť „zmyslovú konkrétnosť“⁴³ Váľkových básní. Viditeľné bolo aj úsilie zdívadelniť „poéziu s vysokým kvantom výrazových interpretačných možností nielen prostredníctvom jej akustickej konkretizácie, ale zároveň aj prostredníctvom celého registra vizuálnych prostriedkov, postupov, akými mohli byť scénografia, kostýmovanie, scénický predmet, figurína, zvukové akustické prostriedky vrátane hudobných (zhrávaných z magnetofónového záznamu i priamo tvorených na javisku) a živého prednesu.“⁴⁴ O tejto divadelnej inscenácii píše aj Vladimír Štefko: „Poézia v modernom chápaní nie je totožná s krásnom, je spôsobom vnímania a interpretovania sveta a človeka. A teda aj ona musí ísť svojimi vyjadrovacími prostriedkami, básnickým slovníkom, celým poetickým arzenálom ruka v ruke so systémom a štruktúrou svojho objektu, t. j. života. A teda aj ona má právo na šok, pretože každé prekvapenie, každý objav javu skrytého pod povrch vecí, udalostí je vlastne šok.“⁴⁵ V tejto inscenácii môžeme vidieť Horákovu inšpiráciu divadlom *The Bread and Puppet*. „Môj jednorazový divácky kontakt s americkým divadlom *The Bread and Puppet Theatre* na wroclavskom festivale bol inšpiratívny. Jednota života a umenia v tomto divadle – komúne – ma fascinovala svojou poetikou i názorovou koncepciou: divadlo je potrebné ako chlieb.“⁴⁶ Inscenácia *Váľek ako Slovo* (1983) nie je len „recitovanie poézie“, využíva javiskové metafory, makulatúry z novín vo všetkých svetových jazykoch, herci využívajú doposiaľ nadobudnuté skúsenosti, biomechanické prepojenie pohybu, slova, rytmu, hudby, hranej naživo. Apelatívny bezprostredný kontakt s divákom umocňuje princíp chudobného divadla bez veľkých scénických efektov. Tentoraz na javisku nepoužíva hyperbolizované rekvizity, stroboskopické výrazné svetelné efekty či umelé zvukové efekty (ale prirodzené, ktoré vytvárali interpreti), „on naozaj poéziu inscenuje, nenecháva ju teda recitovať, ale rozohrávať, hrať. Pohyb, zvuk, rekvizity nepoužíva mechanicky, ale tvorivo.“⁴⁷ O tejto inscenácii píše člen komisie na Akademickom Prešove⁴⁸ Ernest Weidler: „Okolo veľkej kopy novinovej makulatúry, ktorá sa využíva funkčne v prepojení na jednotlivé

⁴³ HORÁK, K. Impulzy, stimuly a modifikátory divadla alternatívneho typu. In *Kontexty alternatívneho divadla II.* (Eds. Gbúr, J. – Horák, K. – Pukan, M.). Prešov: Filozofická fakulta Prešovskej univerzity, 2006/2007, s 36.

⁴⁴ HORÁK, K. *Metamorfózy alternatívneho divadla*. Levoča: Modrý Peter, 2009, s. 86.

⁴⁵ INŠTĹTORISOVÁ, D. *Čítanie v mysli dramatika (Karola Horáka)*. Bratislava: Tatran, 2007, s. 74.

⁴⁶ HORÁK, K. Medzi spoločensko-ideovou apelatívnosťou a umeleckou nonkonformnosťou. In *Javisko 39*, 2007, č. 2, s. 4-7.

⁴⁷ KUŠNĹROVÁ, E. Študentské divadlo Filozofickej fakulty UPJŠ v Prešove v rokoch 1980-1990. In *Kontexty alternatívneho divadla III.* (Eds. Horák, K. - Pukan, M. – Mitrová, A. – Kušnirová, E.). Prešov: Filozofická fakulta Prešovskej univerzity, 2007/2008, s. 162.

⁴⁸ Súťaž umeleckej tvorivosti vysokoškolákov Slovenska.

sekvencie (devalvácia slova, anonymy, lži, frázy a pod.) sa uskutočňuje takmer 'obrad' poéziou – mladí ľudia nastoľujú cez Váľkov text otázky zmyslu života.“⁴⁹

V šiestej perióde (1985 – 1989) pracujú so súborom opäť externí režiséri, nielen profesionálni či absolventi réžie z VŠMU, ale tiež amatéri (generační kolegovia hercov, či bývalí členovia súboru). V tomto období sa uvádzali klasické aj autorské texty a kompozície básní. Zaujímavé inscenácie z tohto obdobia sú napríklad autorský typ hra *Inšpícia alebo Sifyfos po slovensky* (1985), moderný výraz apokalyptických výjavov v smerovaní k rituálnemu divadlu od Miroslava Váľka *Štvornožci* (réžia Marián Kleis ml., 1986), nová verzia Váľkovho Slova stvárnená formou rockovej opery *Slovo* (réžia Marián Kleis ml., 1987), autorský text bývalého člena súboru a režiséra hra *Truhla pre vás* (Tomáš Leňo, 1988), futuristická provokácia *Tragédia V. Majakovského* (réžia Blahoslav Uhlár, 1988). Súbor teda inscenoval činohru, divadlo poézie, dekomponované programy a podobne a táto skutočnosť signalizuje, že „dynamika historicko-spoločenských udalostí na sklonku 90. rokov vo vtedajšom Československu nachádzala svoj odraz aj v pestrej ponuke divadelných poetík (...).“⁵⁰

Vývoj alternatívneho divadla na Slovensku po roku 1989

Po Nežnej revolúcii od roku 1989 až do roku 1993 sa na Slovensku udialo niekoľko zmien. A to tiež v divadelnej sfére. Spočiatku boli divadlá priestorom, v ktorých prebiehali verejné diskusie o aktuálnych živých témach súvisiacich s pádom komunistického režimu. Ľudia zrazu mohli slobodne vyjadriť svoje subjektívne názory bez strachu z rôznych sankcií. Hoci boli tieto kroky, ktoré smerovali k slobodnému prejavu a tvorbe spočiatku opatrné, divadelní umelci boli tí, ktorí „dali svoje známe tváre, svoje schopnosti veľkých gest, deklamačného prejavu do služieb Nežnej revolúcie.“⁵¹ Práve ich osobná angažovanosť bola vtedy službou spoločnosti. Divadlo sa v týchto časoch stávalo prostriedkom, cez ktorý sa mohli hlásať myšlienky novej doby a túto dobu oslavovať. Kultúra na Slovensku a domáca dráma „prežívajú obdobie emancipácie, počas ktorého znovu objavujú centrum, respektíve

⁴⁹ KUŠNÍROVÁ, E. Študentské divadlo Filozofickej fakulty UPJŠ v Prešove v rokoch 1980-1990. In *Kontexty alternatívneho divadla III*. (Eds. Horák, K. – Pukan, M. – Mitrová, A. – Kušnírová, E.). Prešov: Filozofická fakulta Prešovskej univerzity, 2007/2008, s. 162.

⁵⁰ Tamže.

⁵¹ MISTRÍK, M. - MAŤAŠÍK, A. Divadlo, ľudia a inštitúcie v nových situáciách. In *Súčasný slovenský divadlo v dobe spoločenských premien* (Ed. Knopová, E.). Bratislava: VEDA, vydavateľstvo Slovenskej akadémie vied, 2017, s. 27.

centrá domácej kultúry a konfrontujú sa so zahraničnou drámou pod vlastnou zástavou."⁵² Divadlá boli však tiež na chvíľu zaskočené touto novovzniknutou situáciou, novou dobou a „divadelníci (...) nedokázali naplniť túto (...) požiadavku, preto návštevnosť divadiel na niekoľko rokov prudko poklesla.“⁵³ Všetci, taktiež i divadelníci, potrebovali istý priestor a čas na zorientovanie sa v novej situácii, v ktorej sa spoločnosť ocitla. Štúdiové divadlá si diváci hľadali sami, ale kamenné zívajú prázdnotou. Odlišovali sa dramaturgiou, poetikou, ale aj „odlišným spôsobom, akým kamenné divadlá získavali divákov.“⁵⁴ V období po roku 1989 sa divácke očakávanie a nároky na repertoár zmenili, vzhľadom na dynamické zmeny a turbulentné aktuálne situácie bežného života, sa stal súčasný repertoár kamenných divadiel nezaujímavý. A tak sa tvorcovia v týchto divadlách museli vysporiadať s novou, nie jednoduchou úlohou, a to nanovo definovať repertoár. „Problém spočíval jednak v tom, že vtedajší tvorcovia kamenných divadiel neboli dostatočne pripravení na drámu inej, než psychologicko-realistickej poetiky a jednak kamenné divadlá neboli schopné inscenovať už existujúce hry z prostredia autorských divadiel či angažovať tvorcov z prostredia autorských divadiel do svojich inscenácií.“⁵⁵ Bojovali tiež so zhoršením ekonomických podmienok, „štátne dotácie sa významne znížili, na činnosť divadiel sa okrem rozpočtových prostriedkov využívalo financovanie prostredníctvom jednorazových projektov a grantov a nestále zdroje zo zahraničných nadácií.“⁵⁶ Kým teda profesionálne divadlá boli prázdne, štúdiové divadlá boli, čo sa tvorby týka, v inej situácii, pretože vo svojej tvorbe reflektovali práve súčasnú situáciu, hry boli teda pre obecenstvo prítiahľivé a aktuálne, živé. Začali sa objavovať tiež témy ako napríklad drogy, viera, sex, ktoré boli dovtedy v spoločnosti tabuizované. To súvisí aj s takzvanou drámou IN-YER-FACE, ktorá smeruje k prelomeniu rôznych tabu, používa explicitné scény násilia a sexu, má silu šokovať. Taktiež sa objavovali doposiaľ utlmené divadelné formy ako napríklad pouličné divadlo, muzikál, pantomíma, kabaret. O týchto zmenách Horák píše: „Po roku 1989 zostali predstavitelia alternatívneho divadla (na Slovensku, no aj v Poľsku) načas zaskočení vzniknutou situáciou – zmizol politický protivník,

⁵² ŠIMKO, J. Pokus o rekonštrukciu divadelného pohybu na Slovensku po roku 1989. In *Kontexty alternatívneho divadla II.* (Eds. Gbúr, J. – Horák, K. – Pukan, M.). Prešov: Filozofická fakulta Prešovskej univerzity, 2006/2007, s. 87.

⁵³ Tamže, s. 98.

⁵⁴ Tamže, s. 87.

⁵⁵ Tamže, s. 88.

⁵⁶ MISTRÍK., M. - MAŤAŠÍK, A. Divadlo, ľudia a inštitúcie v nových situáciách. In *Súčasný slovenský divadlo v dobe spoločenských premien.* (Ed. Knopová E.). Bratislava: VEDA, vydavateľstvo Slovenskej akadémie vied, 2017, s. 68.

ktorý na dlhé desaťročia formou existujúcej cenzúry i represiami obmedzoval slobodu tvorby.“⁵⁷

Medzi štúdióvymi divadlami, ktoré boli úspešné a vďaka svojej činnosti boli výrazne navštevované aj v tomto období, patrí nesporne Divadlo Stoka a s ním aj režisér Blahoslav Uhlár, ktorý už dávno pred vznikom tohto divadla (1991) svojim novátorským zmysľaním ovplyvnil alternatívne divadlá na Slovensku ešte pred Nežnou revolúciou.

Blahoslav Uhlár a jeho vplyv na vývoj alternatívneho divadla na Slovensku po roku 1989 a Divadlo Stoka

V roku 1991 vzniklo Divadlo Stoka, ktoré Blahoslav Uhlár založil s Milošom Karáskom, ktorý bol tiež spoluautorom inscenácií aj provokatívnych divadelných vyhlásení. Hoci Uhlár spolupracoval aj s inými scénografmi, napríklad Jánom Zavarským, avšak práve s Karáskom tvorili tandem a vytvorili spolu množstvo inscenácií. Uhlár na to spomína takto: „S Karáskom to bolo osudové stretnutie, lebo ja som slabá osobnosť a keď sa niečo vo mne zrodí, tak tomu v prvom rade neverím. Karásek, o desať rokov mladší človek, je naproti tomu osobnostne vyhranený, a jeho stanovisko v prípadoch, keď som váhal, veľmi veci urýchlilo.“⁵⁸ Prvým spoločným projektom Blahoslava Uhlára a Miloša Karáska bol *Sens nonsens* z roku 1988 a ako už zo samotného názvu vyplýva, poukazoval na zrážku protikladov, tiež na relativizáciu hodnôt, možnosť prevrátiť poradie zmyslu a nezmyslu. Prevrátením reality sa zjavila jej ukrývaná tvár, kríza spoločnosti. Uhlárova a Karáskova tvorba predstavovala sériu divadelných provokácií, ktoré „sú zámerné, často majú až škandalóznou príchuť. Škandalizácia znamená radikálne zrušenie kolobehu všetkého obyčajného, bežného, zaužívaného, nudného... Uhlár, Karásek a ich spolutvorcovia uvádzajú do života novú divadelnú realitu a každý nový krok na ceste cieľavedomého ničenia všetkých divadelných konvencií prezentujú ako sviatok. Dodávam, že sviatok šokujúci, teda akýsi antisviatok, sviatok naruby.“⁵⁹ Uhlár v rozvíjaní kolektívnej tvorby pokračoval, prehľboval prácou s autentickým textovým materiálom, záznamami pouličných konverzácií a korešpondenciou.

⁵⁷ HORÁK., K. Impulzy, stimuly a modifikátory tvorby divadla alternatívneho typu alebo Alternatívne divadlo na Slovensku po roku 1989. In *Kontexty alternatívneho divadla IV.* (Eds. Horák, K. – Pukan, M. – Kušnírová, E.). Prešov: Filozofická fakulta Prešovskej univerzity, 2011, s. 9.

⁵⁸ KRÉNOVÁ, M. *Na slovo s Blahom Uhlárom* [Interview] Slovenské pohľady, 1992, č. 1, str. 108.[online]. [cit. 17. 05. 2020]. Dostupné na internete: <<http://www.stoka.sk/roz16sp1992.html>>.

⁵⁹ LINDOVSKÁ, N. Improvizovaný princíp v slovenskom divadle druhej polovice osemdesiatych rokov režiséra Blahoslava Uhlára. In *Otvorené divadlo v uzavretej spoločnosti.* (Ed. Štefko, V.). Bratislava: Tália – press, 1996, s. 189-215.

Na základe tohto materiálu vytvoril diela vysokej metaforickej výpovede, považované za plnokrvné dramatické texty, ako napríklad *Kolaps* (1991), *Eoipso* (1994), *Monodrámy* (2000).

Blahoslav Uhlár okrem Miloša Karáska počas svojho pôsobenia v Divadle Stoka spolupracoval tiež s ďalším dramatikom, Lacom Keratom, ktorý sa zameriaval predovšetkým na hry z meštiackeho prostredia. „Svoje hry píše kultivovaným jazykom. S jazykom a jeho vyjadrovacími limitmi rád experimentuje v poézii a kratších dramoletoch (...).“⁶⁰ Laco Kerata v Divadle Stoka s touto tematikou uviedol hry, ako napríklad *SAMI MERI VARI*, *Lido di Jesolo*. Témy rozkladu rodinných vzťahov analyzuje v dielach *Zvlčenie* (1994) a *Večera nad mestom* (1994). V dielach *Na hladine* (1995) a *Chrobáci v škatuli* (1996) rieši tému „otvorenia“ svojich hrdinov žijúcich v uzavretých priestoroch, v ktorých na povrch vyplávajú rôzne vzťahové deformácie.

Karol Horák a jeho vplyv na vývoj alternatívneho divadla na Slovensku po roku 1989 a Študentské divadlo

Po roku 1989, vzhľadom na meniacu sa spoločenskú i politickú situáciu, nadobúdalo Študentské divadlo v Prešove iné kontúry, keďže malo vedenie i členovia súboru tendencie na tieto zmeny flexibilne reagovať. Pre toto obdobie je pre súbor Študentského divadla v Prešove charakteristické pokračovanie v spolupráci s externými režisérmi, často už aj známymi na profesionálnych javiskách, ako napríklad Jozef Pražmári, Roman Polák, Peter Scherhauser, Rastislav Ballek, Patrik Lančarič, Jaroslav Sisák. Hoci títo profesionálni režiséri so súborom pracovali často len niekoľko dní, „ich dosah pôsobenia v ďalšej interpretačnej práci súboru bol markantný.“⁶¹ O ďalšom presahu tejto spolupráce píše profesionálny režisér Roman Polák, ktorý so študentským divadlom Karola Horáka inscenoval text vychádzajúci z románu *Pokušenie svätého Antona* od Gustáva Flauberta *Nové utrpenie Antona*, v ktorom Horák riešil „tragédiu učiteľa marxizmu-leninizmu po nežnej revolúcii. Osudy jeho aj celej frustrovanej rodiny prechádzajú do alegorickej scény boja smrti, diabla a rozkoše o dušu putujúceho Antona.“⁶² Neskôr vznikol filmový scenár a Roman Polák natočil videofilm, ktorý po premietnutí na medzinárodnom televíznom festivale v roku 1999 v Remeši (Francúzsko)

⁶⁰ ŠIMKO, J. Pokus o rekonštrukciu divadelného pohybu na Slovensku po roku 1989. In *Kontexty alternatívneho divadla II.* (Eds. Gbúr, J. – Horák, K. – Pukan, M.). Prešov: Filozofická fakulta Prešovskej univerzity, 2006/2007, s. 97.

⁶¹ PUKAN, M. Študentské divadlo Filozofickej fakulty Univerzity Pavla Jozefa Šafárika/Prešovskej univerzity v Prešove v rokoch 1989-2008. In *Kontexty alternatívneho divadla III.* (Eds. Horák, K. – Pukan, M. – Mítrová, A. – Kušnírová, E.). Prešov: Filozofická fakulta Prešovskej univerzity, 2007/2008, s. 177.

⁶² POLÁK, R. Karol Horák, pútnik v čase i priestore. In *Slovo, gesto, pohyb, obraz, tvar.* (Eds. Pukan, M. – Kušnírová, E.). Prešov: Vydavateľstvo Prešovskej univerzity, 2013, s. 217.

prirovnávali „k francúzskej novej vlne. S Karolom sme prenikli aspoň na chvíľu do Európy.“⁶³

Divadelný súbor prišiel už v piatej perióde v polovici 90. rokoch svojho pôsobenia o svoj materský hrací priestor a ovplyvnilo to jeho ďalšiu činnosť. Hoci sa vedenie súboru snažilo získať nové priestory, podobné priestorom na vtedajšej Gottwaldovej ulici a v blízkosti VŠA, napokon našli priestory v mestskej knižnici, kde bol tiež lokalizovaný vysokoškolský klub. Tento priestor však pre ich tvorbu nebol z hľadiska technických dispozícií ideálny. „Na jednej strane tento priestor síce vytváral predpoklady na kontaktové herectvo, no na druhej strane práca s divadelnou ilúziou, prípadne s využitím javiskovej techniky pri uvádzaní poézie, ktorá bola viazaná na prepojenie slova a tvorby 'lyrickej atmosféry', mala v tomto klubovom priestore minimálne šance.“⁶⁴ Horák sa teda na sklonku 20. storočia púšťa v intenciách moderného divadla do ďalšieho experimentovania s novými nedivadelnými priestormi, ako napríklad kostoly, pivnice, skúšobne, krypty, baletné sály, ale tiež exteriéry neudržiavanej záhrady a pod. Ak prostredia SITE-SPECIFIC delíme na štyri základné okruhy a to „priestor ulice, opustený priestor, prírodný priestor, sakrálny priestor“⁶⁵, môžeme v Horákových tvorivých snaženiach pozorovať prvé počiatky SITE-SPECIFIC na Slovensku.

Členovia súboru prešovského Študentského divadla uviedli v priestore ulice projekt *Redundancia alebo šumy ulice prešovskej*, v opustenom priestore protiatómového krytu *Iné spätné zrkadlo* v réžii Dušan Bajina v roku 2005, v priestore františkánskeho kostola projekt *Košický mučeníci* v réžii Karola Horáka v roku 2005, v prírodnom priestore v kombinácii s urbánnym priestorom projekt *Panelstory* v produkcii Júlie Nižníkovej v roku 2001, ktorý bol realizovaný vo vnútornom átriu VŠA na Ul. 17. novembra.⁶⁶

Často bola súčasťou tvorivého procesu pri vzniku týchto projektov tvorivá dielňa, workshop. V tejto súvislosti so vznikom projektu *Iné spätné zrkadlo* realizovanom v opustenom priestore a taktiež aj v súvislosti s druhou divadelnou reformou Horák píše „Táto produkcia by sa mohla označiť ako 'performatívny workshop', jeho tvorba bola viazaná na týždennú tvorivú dielňu počas Akademického Prešova. Špecifikum dielne spočívalo v jej

⁶³ Tamže, s. 217-218.

⁶⁴ KUŠNÍROVÁ, E. Študentské divadlo Filozofickej fakulty UPJŠ v Prešove v rokoch 1980-1990. In *Kontexty alternatívneho divadla III.* (Ed. Horák, K. – Pukan, M. – Mitrová, A. – Kušnírová, E.). Prešov: Filozofická fakulta Prešovskej univerzity, 2007/2008, s. 158.

⁶⁵ ŠEBOVÁ, S. Kategória divadelného priestoru v súčasnom alternatívnom divadle. In *Kontexty alternatívneho divadla II.* (Eds. Gbúr, J. – Horák, K. – Pukan, M.). Prešov: Filozofická fakulta Prešovskej univerzity, 2006/2007, s. 162.

⁶⁶ KNOPOVÁ, E. Divadlo v nedivadelnom priestore – Teoretické východiská. In *Reflexie divadla, divadlo reflexie* (Eds. Horák, K. – Pukan, M. – Kušnírová, E.). Prešov: Filozofická fakulta Prešovskej univerzity, 2011, s. 120-121.

lokalizácii do 'rokmi opusteného priestoru' protiatómového krytu v suteréne Študentského domova (...). Nediadelné prostredie krytu poskytoval šancu na tvorbu autentického (aj) 'postmoderného alebo postdramatického' divadelného tvaru, inšpirácia podnetmi súčasného alternatívneho divadla experimentálneho typu bola evidentná.⁶⁷

Záver

Karol Horák sa v posledných rokoch druhej polovice 90. rokov pokúšal preniesť svoje doterajšie skúsenosti a poznatky v rámci alternatívnych divadelných postupov nadobudnuté tvorivou prácou so študentmi na profesionálne javiská, po „nežnej revolúcii“ od druhej polovice 90. rokov sa stierajú „hranice medzi profesionálnym a amatérskym divadlom, vzájomne sa prelínajú, umožňujú amatérskym tvorcom divadla alternatívneho typu zažiť tvorbu inscenácie spolu s profesionálnymi hercami. Pričom dominantnou, vládnuou črtou scénického tvaru sa stáva 'inakosť'- teda inscenačný tvar, ktorý vo svojej dramaturgickej ponuke nemôže alebo nechce uvádzať kamenné, repertoárové profesionálne divadlo.“⁶⁸ Keďže to doposiaľ nebolo bežné a tento koncept bol novátorský, môžeme hovoriť, že prešovský súbor bol v tomto smere akýmsi priekopníkom.

Divadlo Stoka sa síce v roku 2000 rozpadlo, no niektorí z jeho členov v metóde kolektívnej tvorby, s ktorou Blahoslav Uhlár pracoval, ďalej pokračovali a združili sa ako Divadlo SkRAT. Uhlár sa so svojimi najbližšími spolupracovníkmi často rozišiel v zlej nálade. „Najskôr tvorivé zblíženie, veľký vzťah a vášeň, plodná spolupráca - a potom sa to vždy nejako hnusne zvrhne. (...) Môže to vyzeráť tak, že neznesiem pri sebe tvorivého partnera, ale ja si to nemyslím. Ja naozaj túžim a prahnem po rovnocennom partnerovi, ale dosiaľ si všetci z mojich odvrhnutých spolupracovníkov zo mňa skôr či neskôr chceli urobiť sluhu.“⁶⁹ Divadlo SkRAT naďalej variovalo podobné témy a ich tvorba stála na podobných metódach ako počas obdobia spolupráce Blahoslavom Uhlárom.

Autor je doktorandom na Fakulte dramatických umení Akadémie umení v Banskej Bystrici, konzultant Mgr. Peter Himič, PhD.

⁶⁷ HORÁK, K. Divadlo v nediadelnom priestore – Opustený priestor. In *Reflexie divadla, divadlo reflexie* (Eds. Horák, K. – Pukan, M. – Kušnírová, E.). Prešov: Filozofická fakulta Prešovskej univerzity, 2011, s. 120-121.

⁶⁸ PUKAN, M. Študentské divadlo Filozofickej fakulty Univerzity Pavla Jozefa Šafárika/Prešovskej univerzity v Prešove v rokoch 1989-2008. In *Kontexty alternatívneho divadla III.* (Eds. Horák, K. – Pukan, M. – Mitrová, A. – Kušnírová, E.). Prešov: Filozofická fakulta Prešovskej univerzity, 2007/2008, s. 178-179.

⁶⁹ HRONCOVÁ, S. – ULMANOVÁ, M. *Detstvo, otročestvo, junosť.* [Interview]. In *Divadlo v medzičase*, 1998. [online]. [cit.: 17. 05. 2020]. Dostupné na internete: <<http://www.stoka.sk/roz7.html>>.

BLAHOSLAV UHLÁR, KAROL HORÁK AND THEIR INFLUENCE FOR DEVELOPMENT CONTEMPORARY THEATRE IN SLOVAKIA BEFORE 1989 AND AFTER 1989

Abstract: This study is primarily focused on the period before 1989 and after 1989 in the sphere of contemporary theatre. The first part will be devoted to the work of Blahoslav Uhlár and Karol Horák, their influence, procedures and tendencies in theatre in Slovakia before 1989. In the second part we will describe the situation and development of contemporary theatre in Slovakia after the Velvet Revolution and the third part will be dedicated to the work of Blahoslav Uhlár and Karol Horák after 1989, especially in theatres Stoka and Študentské divadlo in Prešov. The goal of this study is to map out the activities of two important figures in the sphere of contemporary theatre and to survey their influence in the Slovak theatre environment.

Keywords: Karol Horák, Blahoslav Uhlár, contemporary theater.

BIBLIOGRAFIA

BABIAK, Michal. Slovenská dramatika na prahu 21. storočia (Kontinuita do 21. storočia). In *Kontexty alternatívneho divadla II.* (Eds. Ján Gbúr – Karol Horák – Miron Pukan). Prešov: Filozofická fakulta Prešovskej univerzity, 2006/2007, s. 126 – 142. ISBN 80-8068-561-4.

HORÁK, Karol. *Metamorfózy alternatívneho divadla.* Levoča: Modrý Peter, 2009. 270 s. ISBN-978-80-85515-89-3.

HORÁK, Karol. *Hra ako divadlo.* Levoča: Modrý Peter, 2011. 243 s. ISBN 97-88-089-54-50-87.

HORÁK, Karol. Impulzy, stimuly a modifikátory tvorby divadla alternatívneho typu. In *Kontexty alternatívneho divadla II.* (Eds. Ján Gbúr – Karol Horák – Miron Pukan). Prešov: Filozofická fakulta, 2006/2007, s. 18 – 86. ISBN 80-8068-561-4.

HORÁK, Karol. Divadlo v nedivadelnom priestore – Opustený priestor. In *Reflexie divadla, divadlo reflexie* (Eds. Karol Horák – Miron Pukan – Eva Kušnírová). Prešov: Filozofická fakulta Prešovskej univerzity, 2011, ISBN 978-80-555-0346-2.

- INŠTITORISOVÁ, Dagmar. *Čítanie v mysli dramatika (Karola Horáka)*. Bratislava: Tatran, 2007. 199 s. ISBN 978-80-222-0539-9.
- INŠTITORISOVÁ, Dagmar. O divadle osemdesiatych rokov 20. storočia. In *Tváre súčasného slovenského divadla*. (Eds. Dagmar Inštitorisová – Peter Oravec – Miroslav Ballay). Nitra: Univerzita Konštantína Filozofa, 2006, s. 17-42. ISBN 80-8094-012-6.
- KNOPOVÁ, Elena. Divadlo v nedivadelnom priestore – Teoretické východiská. In *Reflexie divadla, divadlo reflexie* (Eds. Karol Horák – Miron Pukan – Eva Kušnírová). Prešov: Filozofická fakulta Prešovskej univerzity, 2011, s. 118-121. ISBN 978-80-555-0346-2.
- KUŠNÍROVÁ, Eva. Študentské divadlo Filozofickej fakulty UPJŠ v Prešove v rokoch 1980-1990. In *Kontexty alternatívneho divadla III*. (Eds. Karol Horák – Miron Pukan – Adela Mitrová – Eva Kušnírová). Prešov: Filozofická fakulta Prešovskej univerzity, 2007/2008, s. 156 – 171. ISBN 978-80-555-650-6.
- LINDOVSKÁ, Nadežda. Improvizačný princíp v slovenskom divadle druhej polovice osemdesiatych rokov režiséra Blahoslava Uhlára. In *Otvorené divadlo v uzavretej spoločnosti*. (Ed. Vladimír Štefko). Bratislava: Tália – press, 1996, s. 187-215. ISBN 80-85718-30-8.
- MAŤAŠÍK, Andrej. *Pohyb slovenskej drámy* Bratislava: Združenie literátov SVOJPOMOC, 2005. 278 s. ISBN 80-968930-1-7.
- MISTRÍK, Miloš. a KOL. *Slovenské divadlo v 20. storočí*. Bratislava: Veda 1999. 542 s. ISBN 80-224057-7-9.
- MISTRÍK, Miloš. Alternatívne divadlo v súčasnej optike. In *Kontexty Alternatívneho divadla I*. (Eds. Ján Gbúr – Karol Horák). Prešov: Filozofická fakulta, 2003, s. 36 – 40. ISBN 80-8068-243-7.
- MISTRÍK, Miloš - MAŤAŠÍK, Andrej. Divadlo, ľudia a inštitúcie v nových situáciách. In *Súčasné slovenské divadlo v dobe spoločenských premien* (Ed. Elena Knopová). Bratislava: VEDA, vydavateľstvo Slovenskej akadémie vied, 2017, s. 217-218. ISBN 978-80-224-1620-7.
- PAVIS, Patrice. *Divadelný slovník*. Bratislava: Divadelný ústav, 2004. 542 s. ISBN 80-88987-24-5.
- PAVLOVSKÝ, Petr a kol.: 2004. *Základní pojmy divadla*. Praha: Nakladatelství Libri a Národní divadlo, 2004. 348 s. ISBN 80-7277-194-9.
- POLÁK, Roman. Karol Horák, pútnik v čase i priestore. In *Slovo, gesto, pohyb, obraz, tvar* (Eds. Miron Pukan – Eva Kušnírová). Prešov: Vydavateľstvo Prešovskej univerzity, 2013, s. 217-218. ISBN 978-80-555-0807-8.
- PUKAN, Miron. Študentské divadlo Filozofickej fakulty Univerzity Pavla Jozefa Šafárika/Prešovskej univerzity v Prešove v rokoch 1989-2008. In *Kontexty alternatívneho*

- divadla III.* (Eds. Karol Horák – Miron Pukan – Adela Mitrová – Eva Kušnírová). Prešov: Filozofická fakulta Prešovskej univerzity, 2007/2008, s. 176 – 196. ISBN 978-80-555-650-6.
- ŠEBOVÁ, Soňa. Kategória divadelného priestoru v súčasnom alternatívnom divadle. In *Kontexty alternatívneho divadla II.* (Eds. Ján Gbúr – Karol Horák – Miron Pukan). Prešov: Filozofická fakulta Prešovskej univerzity, 2006/2007, s. 159 – 170. ISBN 80-8068-561-4.
- ŠIMKO, Ján. Pokus o rekonštrukciu divadelného pohybu na Slovensku po roku 1989. In *Kontexty alternatívneho divadla II.* (Eds. Ján Gbúr – Karol Horák – Miron Pukan). Prešov: Filozofická fakulta Prešovskej univerzity, 2006/2007, s. 87 – 103. ISBN 80-8068-561-4.
- ŠIMKO, Ján. Tri podoby po slovensky písanej drámy po roku 1989. In *Kontexty alternatívneho divadla IV.* (Eds. Karol Horák – Miron Pukan – Eva Kušnírová). Prešov: Filozofická fakulta Prešovskej univerzity, 2011, s. 85 – 119. ISBN 978-80-555-0464-3.
- ŠTEFKO, Vladimír. Uhlár ante portas. In *Blaho Uhlár a DISK: Hry* (Ed. Blahoslav Uhlár). Bratislava: Divadelný ústav v Bratislave, 2019, ISBN: 978-80-8190-033-4.
- UHLÁR, Blahoslav. *Blaho Uhlár a DISK: Hry*. Bratislava: Divadelný ústav v Bratislave, 2019. 528 s. ISBN 978-80-8190-033-4.

Kontakt:

Dávid Szöke

Fakulta dramatických umení, Akadémia umení v Banskej Bystrici

Horná ul. 95

974 01 Banská Bystrica

e-mail: szoke.david112@gmail.com

INSCENAČNÁ PRAX ZÁBORSKÉHO *NAJDÚCHA* V SLOVENSKOM NÁRODNOM DIVADLE

Mgr.art. Mikuláš Macala

Fakulta dramatických umení Akadémie umení v Banskej Bystrici

Abstrakt: Obsahom tejto štúdie je analýza inscenovania Záborského *Najdúcha* dvoch slovenských režisérov Slovenského národného divadla. V prvom prípade ide o Janka Borodáča, ktorý po prvýkrát v medzivojnovom období upravoval hru a uvádzal *Najdúcha* na profesionálnom javisku, a druhý krát pár rokov neskôr, počas 2. svetovej vojny. Jeho zámerom v inscenácii bolo zdôrazniť myšlienku národného a sociálneho útlaku. Druhým režisérom *Najdúcha* na scéne Slovenského národného divadla bol Karol L. Zachar, ktorý o necelé tri desaťročia po Borodáčovi ponúka túto hru v inej podobe a prirovnáva ju skôr k štúdiu sociologickej. Cieľom prítomného textu je reflektovať inscenačnú prax Záborského *Najdúcha* u dvoch režisérov na základe historických prameňov a podkladov. Porovnanie ich tvorby, najmä práce s hercom, by malo prispieť k podnecovaniu budúcich tvorcov k inscenovaniu tejto jedinej Záborského veselohry uvádzanej na javiskách profesionálnych divadiel.

Kľúčové slová: Jonáš Záborský, Najdúch, Janko Borodáč, Karol L. Zachar, Slovenské národné divadlo

Úvod

Jonáš Záborský (1812-1876), bol slovenský prozaik, dramatik, básnik, historik, novinár, teológ, kňaz, kazateľ a pedagóg, ktorý v období romantizmu obohatil svojou tvorbou a osobnosťou slovenskú kultúru a snažil sa o pozdvihnutie národa prostredníctvom edukácie, a vďaka nej sa mal pozdvihnúť intelekt slovenského národa. V tejto štúdiu sa budeme zaoberať inscenovaním hry *Najdúch* v Slovenskom národnom divadle v rokoch 1935, 1940 a 1966. Záborský napísal tridsaťpäť drám, ktoré boli väčšinou historické, písal aj tragédie, no doposiaľ z jeho tvorby ožilo na slovenských javiskách iba sedem: *Najdúch*, *Podivuhodný*

skon sedliaka Škorca, Alžbeta Báthoryčka, Bitka pri Rozhanovciach, Felicián Sáh a dramtizácia prózy *Dva dni v Chujave* a *Vstúpenie Krista do raja*.

Veselohra *Najdúch* bola napísaná v roku 1866. Roku 1935 ju inscenoval v Slovenskom národnom divadle v Bratislave Janko Borodáč, s presvedčením, že ide o dramaturgický objav, teda, že hra nebola nikdy uvádzaná, dokonca ani v ochotníckych divadlách. Jeho presvedčenie ale nebolo správne, aj vzhľadom na nedostatočne preskúmané historické pramene, pretože *Najdúcha* prvýkrát inscenoval roku 1867 divadelný súbor pri Osvetovej besede Lorinčík (okres Košice), no po čase sa na hru zabudlo.

Môžeme iba predpokladať, že k nadviazaniu tradície inscenovania *Najdúcha* cez ochotnícke spolky až k profesionálnemu divadlu nedošlo aj z istých dôvodov. Napríklad Borodáč túto hru musel upraviť pre potreby javiska, aby sa z nej stal kus javiskovým a nie knižným a to nadväzuje na skutočnosť, že prvé naštudovanie sa odohralo v ochotníckom prostredí, kedy absentoval dramaturgický zásah a tak sa na *Najdúcha* na istý čas zabudlo. Karol L. Zachar sa neskôr takisto ubral cestou úpravy textu hry, neprebral Borodáčovu koncepciu a snažil sa o vytvorenie štúdií postáv, pracoval precízne s textom, hercom, hudbou, scénou, ba aj s kostýmom.

Cieľom tejto štúdie je analyzovať inscenačnú prax Janka Borodáča a Karola L. Zachara pri inscenovaní veselohry Jonáša Záborského *Najdúch* v Slovenskom národnom divadle v rokoch 1935 a 1940 (Borodáč) a následne v roku 1966 (Zachar) na základe historických prameňov a podkladov. Zámerom je poukázať na inovátorstvo a prínos do inscenačnej praxe a samotného divadla týchto dvoch režisérov a zároveň poukázať klady a zápory už spomínanej veselohry.

Najdúch v Slovenskom národnom divadle (SND) roku 1935

Inscenácia *Najdúch* z roku 1935 v réžii Janka Borodáča (1892-1964) mala viac významových rovín, ako len prvé uvedenie Záborského hry na profesionálnej scéne na Slovensku. V prvom rade to bol takzvaný objav hry; Borodáč bol v tomto prípade upravovateľom hry, ktorý Záborského veselohru preniesol na slovenské javisko. Z dobových prameňov sa dozvedáme, že toto uvedenie *Najdúcha* prináša do povedomia ľudí akési národné obrodzenie a hrdosť slovenských divákov ku klenotom dovtedy neobjavenej romantickej dramatickej tvorby.

„Hra skončila a nastal búrlivý potlesk. Tu zrazu, ako keby účinkoval čarovný prútik, všetko stíchlo, lebo naše študentstvo začalo spievať hymnu *Hej Slováci*. Tak nadšene, tak oduševnene sme si už dávno nezaspievali, ako v sobotu večer v Bratislave v SND.“¹

V jednom článku bola táto situácia opísaná ako chabý pokus študentov o spev, ktorý pôsobil bojzljivo a suchopárne, dokonca popisuje uvádzanie inscenácie *Najdúcha* ako zlý krok a nedáva jej význam. No bol to iba jeden negatívny názor, ktorý nebol potvrdený iným prameňom.

„Zo sobotňajšieho predstavenia sme odchádzali bez rozdielu a bez výhrady všetci nadšení. Taký kus nás poučil a zároveň vliat nám nádej na lepšie časy. To je pre nás Slovákov, to je nám treba. My nesmieme hľiviť! Predsa my sme tu doma, my sme tu páni, a preto urobme si už raz náležitý poriadok i v SND. Nedokazujme svoju nemohúcnosť, ale prikročme rázne k činu.“²

Na základe uvedeného citátu možno vidieť oduševnenie a nadšenie z tvorby Záborského hry, o ktorej všetci predpokladali, že nastal štart k jej uvádzaniu na javiskách. Tento veľký Borodáčov triumf trval istý čas, a postupne nastal trend uvádzania *Najdúcha* v slovenských divadlách. No do konca 20. storočia sa postupne tento trend eliminoval a vytrácal z povedomia divákov, ale aj divadelných tvorcov. Už spomínanú premiéru si ľudia vzali k srdcu ako samotný boj Slovákov za svoju národnosť a hrdosť, i keď prešlo niekoľko rokov od rozdelenia Rakúsko-Uhorska. Slováci neustále bojovali za svoj slobodný národ v novom štáte a nepochybne za svoje národné divadlo, v ktorom chceli vidieť kvalitu a umeleckú hodnotu pre ich samotný nielen duchovný, ale aj kultúrny rast.

Ďalší význam uvedenia Záborského *Najdúcha* roku 1935 spočíval aj k odhaleniu kvality dramatických romantických diel na Slovensku a presvedčeniu o kvalite týchto textov. V našom ponímaní sú romantickí autori iba revoluční štúrovskí básnici, o ktorých tvorbe vieme viac ako o tvorbe už spomínaného Záborského.

„Zvykli sme si na ustálenie, že sme národ lyrický, že dramatu sa nedarí pod našim podnebí.“³

Nastávala aj istá obava u novinárov a recenzentov, či toto predstavenie obstojí u vtedajšieho publika, už len z jedného dôvodu: ľudia neprichádzali do divadla na Záborského, ale malo to skôr slávnostnú formu Matičných dní. No obavy sa pomínuli hneď

¹ Anonym. Matičné dni v Bratislave. In *Národné noviny*, 9. 10. 1935, roč. 66, č. 85, s. 2.

² Tamže.

³ Lč. Úspech starej slovenskej hry. 8. 10. 1935. (Výstrižok, inscenačná obálka, archív Divadelného ústavu).

v prvom výstupe dvojice liptovských furmanov, ktorá bola originálna v geste reči a vtipe (Jozef Kello, Rudolf Bachlet).⁴

Inscenáciu diváci sledovali s veľkým záujmom, dokonca sa neobišla bez buráčajúceho potlesku na otvorenej scéne. Ferdinand Hoffmann podčiarkoval úspech inscenácie a dodáva, že sa hralo prvýkrát pred plným publikom pri predstavení slovenskej činohry. Sám Hoffmann posudzoval toto dielo ako bujnú a samopašnú frašku, v ktorej bez logickej súvislosti sa zamieňajú scény s viacerými nie veľmi vyhranenými motívmi, ale ako sám dodáva: „Ale, ako som už bol spomenul, úspech nepatrí upravovateľovi, ba možno povedať, že ani autor nemá na ňom veľký podiel, ale skôr dobrému režisérovi, ktorý pozná svoje obecenstvo, pozná javisko i hľadisko, všetok živý i mŕtvy materiál javištný, s ktorým narába, a napokon, ktorý sám veľmi dobre vie, čo chce dosiahnuť.“⁵ Borodáč z hry extrahoval čo najviac a podarilo sa mu zinscenovať úspešnú inscenáciu. Nemal tendenciu vypichnúť do popredia ani jeden z motívov, pretože by sa prekrývali a *Najdúch* by skončil v poznámke pod čiarou: na motívy Záborského *Najdúcha*. Preto Borodáč sám hľadal prostriedky ako motívy nechať v jednej rovine a neuškodiť každému jednému v rámci samotného deja v inscenácii; vyzdvihol v jednotlivých scénach vtíp, pridal hudbu, spev a atď.

„... ukázalo sa, že naši dramatickí spisovatelia, ktorým sa vyčíta nejavištnosť, ak na ich hry siahnu praktickí divadelníci, vedia z nich spraviť strhujúce divadlo, ktoré osviežujúc pôsobí v záplave cudzieho repertoáru. Pravda Janko Borodáč šťastne upravil túto hru a ešte lepšie zrežiroval.“⁶

Opäť sa vráťme k Hoffmannovmu názoru, že úspech nepatrí upravovateľovi, dokonca tvrdí, že sa ani autorovi neprikladá taký veľký podiel na úspechu inscenácie. No vyzdvihuje režisérov počin, jeho prácu na celom diele. Napokon dodáva a uznáva Borodáčov zmysel pre poznanie diváka a dodáva, že Borodáč sám vedel ako postupovať pri tvorbe, a ktorá inscenácia s istotou naplní sálu, ale aj uspokojí ľudí v hľadisku.

„Hlavne išlo mi o to, sociálny a národný útisk oživiť v scénickej forme v súvislosti s veselou anekdotou.“⁷ (Janko Borodáč)

Môžeme predpokladať, že Borodáč sa opieral aj o celkové súžitie Maďarov a Slovákov, zemanov a sedliakov v Uhorsku. Slováci mali pocit, že musia neustále trpieť a žiť s komplexom menejcennosti, preto Záborský vtipne oživoval scény so zemanmi kvôli

⁴ Jak. Jonáš Záborský na javisku SND. In *Politika*, 15. 10. 1935, roč. 5, č. 19, s. 219.

⁵ HOFFMANN, F. Jonáš Záborský na scéne SND. In *Slovenské pohľady*, 1935, roč. 51, č. 10, s. 572-573.

⁶ Anonym. Zo Slovenského národného divadla. In *Naše divadlo*, 1935, roč. 8, č. 8, s. 120.

⁷ S. Š. Z bratislavské činohry. In *Lidové noviny*, 8. 10. 1935. (Výstrižok, inscenačná obálka, archív Divadelného ústavu).

ich výsmechu, ich haštereniu. Poukazuje na duchovnú a hmotnú degeneráciu slovenského zemanstva, ktoré žilo a ťažilo z minulých privilégií svojho postavenia; týmto predkladá obraz doby z konca 19.storočia.

Ako sme už spomínali, Hoffmann vyzdvihoval Borodáčovu genialitu úpravy diela tým, že všetky dejové línie mali vyrovnaný status. Problém nastal v dejovej línii príbehu hrdinskej lásky Ludmily (Mária Švingerová) a Jablonkaya (František Dadej – v tom období poslucháč dramatickej akadémie⁸). Veselé putovanie najdúcha sa zachovalo, konflikty, hašterenie a klamstvá medzi zemanmi ostali neporušené a uvádzané, dokonca revolučná vzburá na panskom dvore pred príchodom farára Kozáka (Andrej Bagar) mala svoju silnú atmosféru.

Tu sa môžeme pozastaviť aj nad autorom článku, ktorý pripomínal nie príliš dobré obsadenie postavy farára Kozáka: „I keď sa nevyniklo [Bagarovo herectvo, pozn. M. M.], jednak i vinou nevhodného včlenenia v hru, ako u pána Bagara, predsa len bol zachovaný dobrý priemer a súhra.“⁹ Napriek tomu, celkový dojem z výkonu a celej inscenácie hodnotí ako štandard, ktorý patrí na javisko SND. Viac sa o postave farára Kozáka nedozvedáme.

Ako sme už spomínali, inscenácia mala svoju atmosféru, len téma lásky akosi zaostala a pôsobila v inscenácii nudne: „...mŕtva scéna milencov...“¹⁰

Máme dve krátke poznámky z dobových prameňov, reflektujúce scény Ludmily a Jablonkaya : láska v úzadí a mŕtva scéna. Nevieme túto situáciu rozanalyzovať z týchto krátkych poznámok, z ktorých nemožno ani zrekonštruovať výkony hercov v už spomínanej scéne mladých milencov. Dokonca o Dadejovom výkone sa ani nikto nevyjadril a Švingerovej výkon bol okomentovaný tiež nie dosť precízne: „zamilovaná Ludmilka s dievčenskou naivitou“.¹¹ Alebo naozaj Borodáč – režisér túto líniu len zanedbal? Nepotreboval ju? A prostredníctvom *Najdúcha* chcel poukázať iba na útlak pospolitého ľudu? Viac by sme sa mohli opierať o tú druhú možnosť. Môžeme to pripisovať našej minulosti a odvolávať sa na to, že nám lásky netreba v týchto zlých časoch, keď máme bojovať za svoje práva, jazyk a slobodu? Ak by Záborský nechcel lásku v hre, a bolo by to preňho zbytočné a bezvýznamné, tak by Jablonkaya a Ludmilu nespojil v tomto príbehu; určite mal istý precízny zámer. Ludmila sa za neho tajne vydá, nakoniec Jablonkay vyhrá voľby a šťastne sa pomeria so Sajhou a prichýlia ju so starým Chreňovským u nich doma. Pre niektorých je to scéna ako z rozprávky, niektorí za tým hľadajú niečo viac – odvahu, iróniu osudu,

⁸ František Dadej v roku 1948 stvárnil v *Najdúchovi* Kobozyho v Národnom divadle v Košiciach, réžia: J. Borodáč

⁹ DVOŘÁK, J. Vzkriesenie Jonáša Záborského. In *Robotnícké noviny*, 8. 10. 1935, roč. 32, č. 230, s. 6.

¹⁰ Jak. Jonáš Záborský na javisku SND. In *Politika*, 15. 10. 1935, roč. 5, č. 19, s. 219.

¹¹ hh. Jesenná sezóna Slovenskej činohry SND v Bratislave. In *Živena*, 1936, roč. 26, č. 1, s. 19-21.

odpustenie a zmier – i to patrí do romantizmu, kde konanie postáv a ich postoj je bezhraničný a niekedy nelogický.

Z viacerých zdrojov sa dozvedáme, že úspech zožal aj herecký súbor a ich výkony boli ocenené ako mimoriadne dobré. Niektorým recenzentom a novinárom prekážalo, že niektorí poprední herci a herečky mali malé (epizodické) postavy, keď ich herecké majstrovstvo bolo už skôr preverené vo veľkých a ťažkých postavách. Iní naopak vychválili ich majstrovstvo v týchto epizódnych postavách, napríklad Oľga Borodáčová Országhová v postave cigánky Kavky – pre niektorých nová herecká transfigurácia z bohatej galérie portrétov.

Ferdinand Hoffmann upozorňuje na výkon Emílie Wágnerovej v postave Kobozyčky (Vyububnovaná), v ktorej ukázala svoj postoj v troch podobách: iná medzi svojimi, iná v styku so zemanmi a iná vo vzťahu so Sajhou (Mária Sýkorová): „Všetky tieto tri tváre vedela krásne stelesniť v jednej osobe, podať ich s jemnými mimickými prechodmi tak, aby sa dramatická postava nerozpoltila“.¹²

Hoffman si všimol aj výkon Hany Meličkovej (Rojkovička), ktorá výrazne vytvorila charakter tiež pomerne epizódnej postavy.

„Záborského... dramata milo sa čítajú a možno – pri malej oprave milo sa budú hrať i na javisku... jediná príčina neúspechu jeho dramata: nehrali, nehrajú sa a tak ani nezdokonaľujú sa...Príde opravca, alebo príde dramatik, ktorý z jeho materiálu, tak krásne zoskupeného, utvorí nám klasické dramata, súce i na moderné javisko...“¹³

Prvá slovenská premiéra *Najdúcha* v SND mala veľký úspech, dokonca sa vyrovnala s vtedajším repertoárom divadla (hlavne ide o tvorbu a inscenovanie svetových autorov). Doteraz sme pozorovali, že dielo sa muselo upraviť, aby sa mohlo hrať, čo potvrdzuje aj fakt o úprave Jankom Borodáčom, o ktorom môžeme hovoriť ako o prvom „opravcovi“ Záborského diela. A to je zásadný výsledok prvého inscenovania *Najdúcha* v SND z roku 1935.

***Najdúch* v SND roku 1940**

Po necelých piatich rokoch sa Záborského *Najdúch* opäť dostáva na scénu SND a znova v úprave a réžii Janka Borodáča. Slovensko v tomto období opantával nacistický

¹² HOFFMANN, F. Jonáš Záborský na scéne SND. In *Slovenské pohľady*, 1935, roč. 51, č. 10, s. 573.

¹³ ŠTELLER, F. Záborský konečne na javisku. In *Slovenský východ*, 14. 1. 1936, roč. 18, č. 299, s. 5.

režim, svetová vojna bola v plnom prúde, ľudia pred budovou SND s pompou oslavovali narodeniny Adolfa Hitlera, v novinách sa píše percentuálne štatistiky koľko percent židov a árijcov vykonáva slobodne povolanie lekárov a právnikov, Hlinkove gardy rozťahujú svoje ramená a pomätený slovenský ľud nepoučený z dávnych dôb prepadol fanatizmu. I keď táto politická situácia nie je témou tejto práce, z istých dôvodov je dobré si ju pripomenúť a poznamenať, že aj v časopise *Gardista* sa spomína *Najdúch*, ale v inom zmysle, nie umeleckom, skôr triednom, cez toto dielo preferujúcom fašizmus.

„Kto napríklad u nás nechápe ľudí, ktorí intrigujú proti slovensko-nemeckému priateľstvu a ktorí sa desia hospodársko-sociálnych novôt, šírených z Nemecka, tomu vrele odporúčame, aby si šiel pozrieť do Slovenského národného divadla Záborského hru *Najdúch*.“¹⁴

Na príklade tohto úryvku vidíme, ako môže aj pre niektorých z nás obyčajný najdúch pôsobiť a ako si ho niektorí môžu pripodobňovať k svojim politickým a revolucionárskym zámerom. S istou iróniou podotýkame, že *Najdúch* z feudálneho obdobia dobre padol do nacistického sveta.

O tomto druhom počíne Borodáčovho inscenovania a výbornej úprave *Najdúcha*, môžeme to pomenovať aj ako Borodáčove spoluautorstvo so samotným Záborským; už to nie je rovina Záborský, ale Záborský – Borodáč. Jozef Félix v tejto súvislosti napísal: „Medzi najzasluhnejšie práce Borodáčove patrí práve toto jeho úsilie *zjavištniť*, zaktualizovať v rukopisoch zaležané dramatické práce našich starých spisovateľov, ktorých hodnoty sú zasypané štrkom primitivizmu.“¹⁵

Samozrejme, o vypracovaní detailov v inscenácii nepadlo ani jedno krivé slovo, dokonca môžeme zaznamenať superlatívy na Borodáčov zmysel pre detail a hlavne v tomto diele, ktoré malo za úlohu pred divákmi docieľiť výborný výsledok. Naopak, nastáva problém v tvorení figúr, o ktorých Andrej Mráz konštatuje a zvyčajne sa o nich hovorí, že herci v nich nemôžu osvedčiť svoje schopnosti; tiež reflektuje aj epizodickosť postáv, čo je možné vnímať aj ako výčitku, podobnú tej z roku 1935, kedy autori článkov pertraktovali výčitku, keď veľkí herci hrali malé postavy. No napriek tomu Mráz pokladal za potrebné charakterizovať isté výkony hercov, čo nám môže priblížiť, pomôcť a posunúť nás vpred aj v úvahách: „Medzi výkonmi toho mužstva, účinkujúcich v tejto hre, boli také vypuklé

¹⁴ GAŠPAR, Tido J. Jasná maršruta! In *Gardista*, 27. 4. 1940, roč. 2, č. 17-18, s. 6.

¹⁵ FÉLIX, J. Záborského hra na scéne SND. In *Národné noviny*, 27. 4. 1940, roč. 71, s. 4.

rozdiely, ktoré presvedčajú, že herec, i tú zdanlivo najnevďačnejšiu a najnetvárnejšiu úlohu môže podať pôsobivo a dobre.“¹⁶

Podľa Mrázovho názoru starý Kobozy (Ján Sýkora) bol dobrácky, chýbal mu status zemana a vyčítal mu stareckú žoviálnosť. Stotožňujeme sa, že takto nemôže pôsobiť jeden tvrdý a prísny zeman, ktorý má svoj postoj a potrebuje oženiť svojho neschopného syna a navyše potrebuje, aby syn vyhral voľby a bol tzv. predákom zemanov. Práve tá tvrdosť zemana, ktorý je prísny, má svoje postavenie v závere tejto hry, kedy vyjde na smiech a keď sa mu zrúti celý svet (Gejza nevyhrá, nemluví končí v jeho koči).

Kobozyčku, alebo Vybubnovanú (Emília Wágnerová) ospevuje už spomínaný Mráz ako rozpínavou pýchou zastierala sociálne a morálne defekty svojej rodiny; vedela byť pompéžna ako zemanka, ale i ľudsky prirodzená. Pozastavme sa nad výkonom Emílie Wágnerovej. Mali by sme opomenúť, že pani Wágnerová stvárňovala Kobozyovú aj v prvej premiére *Najdúcha* v roku 1935, kde si recenzenti všimli jej presné herectvo tzv. troch tvári, čo sa týka vo vzťahu s okolitým svetom. Takto má pôsobiť zemanka Kobozyová ako hrdá, pyšná, ale aj ako ľudská, hlavne pri starosti o svoj majetok a rodinu.

Gejza, syn Kobozyovcov (Ján Jamnický) pôsobil ako pechoriaci fičúr, drsný a cynický. Jeho prejav bol presný v klamaní, vo švihaní bičikom, vypínal sa hrdo v situáciách, ktoré neprinášali pre neho riziká a samozrejme, čo je potrebné pre postavu Gejzu, vedel byť zbabelý pred nebezpečenstvom - i keď Mráz napísal: „Neviem, či bolo vhodné dať tejto figúre masku a maniére, karikujúce džentríctvo hodne nápadne.“¹⁷

V tomto prípade sa môžeme nazdávať, či tu nešlo o zdeformovanie figúry Gejzu, no v prípade Jamnického prejavu a Borodáčovho zmyslu pre detail to mohlo skôr pôsobiť ako paródia a výsmech nižšej šľachty, veď postava Gejzu je na to ako stvorená.

Výborná kreatúra podpapučníka Chreňovského (Karol Rint), v ktorej bolo cítiť úbohosť a uľakanosť, výborne pôsobila v opozite so Sajhou Chreňovskou (Milada Frýdová), o ktorej výkone sa dočítame, že bol presný a čistý. Túto postavu interpretovala s jemným taktom, nikdy neupadla do lacnej frašky a jej výkon môžeme považovať za suverénny. Ich dcéra Ľudmila (Ružena Porubská) sa pohybovala v línii, keď jej postoj bol prehnane uľňukaný a pasívny, utrpenie prežívala sentimentálne. Ak má čo najviac vyjsť komika a šok v rodine Chreňovskej, mali by sa dodržať isté postupy, ktoré vyvrcholia k takémuto aktu. Predstavme si takúto situáciu: otec v chlieve, uzurpátorská matka, ktorá ho do chlieva zamyká a zaľúbená dcéra, ktorá ho z chlieva oslobodzuje a následne utečie z domu. Ľudmila

¹⁶ MRÁZ, A. Obnovený Záborského "Najdúch" II. časť. In *Slovák*, 20. 4. 1940, roč. 22, č. 94, s. 7.

¹⁷ Tamže.

v takomto prípade by nemala mať tendenciu k fňukaniu, práve naopak, bolo by dobré, keby sa prikláňala k istej aktivite, ktorá by ju nadchla pre skutok, a ten nie je po vôli jej matke. Ak pustí otca z chlieva a ujde z domu s Jablonkayom, je jasné, že to nespraví pasívne a ako sentimentálne dievča, ale odvážna mladá slečna - i keď s malým strachom v srdci, ale predsa.

Jablonkay (Jozef Budský) nezvíťazil len vo voľbách a v láske nad Gejzom, ale aj hereckou kreativitou. Pripisuje sa mu veľmi jemný výstup, keď utekajú s Ľudmilou z domu.

Postava farára Kozáka (Mikuláš Huba) mala veľký vplyv na vtedajšie premiérové publikum. Mráz poznamenáva, že v ňom bolo cítiť samotného Záborského. Huba s jeho plnozvučným a sugestívnym prejavom adresoval pánom mnohé kritické výčitky, no na strane druhej musel aj ľudí brzdiť v ich hneve. Predstaviteľ spravodlivosti a ochrana pospolitého ľudu nemôže byť ani nijako ináč vyobrazený, ako bol opísaný postoj Mikuláša Hubu.

Mladá Rojkovičová (Lea Juríčková) ako matka najdúcha bola tichá, nevýbojná a tak povediac skromná; tichá kvôli smútku, ktorý nosila v sebe, aj pre svoje pohanenie. Ale je to výborný postoj pre útrapu, ktorú musí znášať pri putovaní jej dieťaťa, ako aj starosť o jeho osud, ktorý mu predurčila podhodením na panskom dvore.

Matka (Ol'ga Borodáčová) vystúpila len raz v davovej scéne, no aj na tak malom priestore sa zaskvelo jej herecké umenie v epizódnej postave. Pôsobilo ako silné, strhujúce mravné krédo; slová pomsty a bolesti sú v jej podaní vyslovené s dynamikou a bolesť matky sa vyšplhala do dramaticka, a do vysokej kvality herectva, bez ktorého by sa nielen tá, ale žiadna iná postava neobišla.

Táto inscenácia *Najdúcha* v SND v čase druhej svetovej vojny sa javí ako úspešná aj v dvoch ďalších rovinách: jednak z ekonomických dôvodov, keď uvádzané hry v SND nemali veľkú návštevnosť, no tú sa podarilo zvýšiť *Najdúchom* a tak sa Borodáčovi po druhýkrát úspešne podarilo Záborského *Najdúcha* zinscenovať.

Najdúch v SND roku 1966

V polovici šesťdesiatych rokov sa v SND do úpravy a réžie Záborského *Najdúcha* podujal aj slovenský herec a režisér Karol L. Zachar (vlastným menom Karol Legény, 1918-2003). Premiéra sa uskutočnila na Silvestra v roku 1966. V tejto premiére sa symbolicky stretli tri jubileá: Záborský zomrel roku 1876, čiže sa končil deväťdesiaty rok výročia jeho úmrtia a pred dvermi bol stopäťdesiaty piaty rok od jeho narodenia (1812) - a samotná hra stála na prahu storočnice jej uverejnenia - vyšla roku 1867.

Z dobových prameňov sa dozvedáme, že úprava a réžia Karola L. Zachara bola diametrálne odlišná od Borodáčovej úpravy: snažil sa Záborského potenciálnu krutosť potlačiť a podsúva každej postave ľudskú tvár. Zachar sám dlho hľadal spôsob ako podať *Najdúcha* na javisku: neublížiť mu v interpretačnej rovine a prezentovať ho so snahou oživenia klasickej tvorby a s podtextom ľudskej tváre. Tento Zacharov náhľad by bolo dobré si ozrejmiť niekoľkými úryvkami z jeho rozprávania, ktoré vyšlo v bulletine k inscenácii. Zachar tu prezentuje nielen svoj výklad celej hry, ale aj pokorný ľudský prístup režiséra. Divadelného kritika Ladislava Obucha zaujal tento rozhovor so Zacharom, o ktorom vo svojom článku napísal: „Už dávno sme nečítali také ľudské, hlboko podložené, myšlienkami nabité vyznanie umelca o svojej práci a o prístupe k nej. Je to umelecké krédo, je to estetika – ktorú Zachar nielen hlása, ale aj uskutočňuje a napĺňa skutočnými umeleckými činmi.“¹⁸

Tí, ktorí poznajú Zacharove práce (mnohé mladšie generácie už iba z televíznej tvorby), určite budú súhlasiť, že v tomto jeho predslove je akoby skrytý podtext jeho celoživotnej práce, a nielen práce na *Najdúchovi*. Premoťme do vybraných odsekov Zacharovho rozprávania o Záborskom a práci na jeho diele. „Ak poznám Záborského, tak cez *Najdúcha*, kde je jasný, určitý, ak chcete – exaktne presný jeho vzťah k feudálom, sedliakom – ku všetkým vtedajším spoločenským vrstvám. *Najdúch* je vzrušujúca, obrazná a tou mierou i umelecky krásna sociologická štúdia čias prvej polovice minulého storočia... Nie. Záborský nie je žánrový maliar, neusiluje o harmóniu – *je krutý*. Bol možno proti vzdelancom, ale proti akým? Možno sa neznášali, ale proti ľudu nebol nikdy. Je dôležité, či chcel blížiť vzdelancom, či stačil niekto podnes zistiť, koľko pravdy mal on a koľko oni.“¹⁹

Ak chceme riešiť problematiku uvádzania *Najdúcha*, pokúsme sa sčasti sa inšpirovať aj K. L. Zacharom. Záborský je krutý, vie vyriečiť verdikt a potrestať Kobozyho, Gejzu. Zachar sa nesnažil na postavách vyhľadávať len bielu a čiernu farbu. Mal tendenciu zachytávať aj iné odtiene, pridal pár ľudských farieb.

„Klasika má poľudšťovacie poslanie a udržuje vedomie súvislosti a súdržnosti generácii, storočí. Je studnica národnej energie, veď ako vznikala? Z najslobodnejších a najkrajších, nesebeckých úsilí, v ustavičnom porovnaní s nás obklopujúcimi národmi a ich kultúrami... Cieľ bol reálny a dosažiteľný: *ľudsky žiť*. Ako národ i ako jedinec. Akoby

¹⁸ OBUCH, L. Zacharov silvestrovský dar. In *Večerník*, 2. 1. 1967, roč. 11, s. 3.

¹⁹ ZACHAR, K. L. Vedieť život vyžiť. In *Jonáš Záborský: Najdúch* [Bulletin k inscenácii]. Bratislava: Slovenské národné divadlo, 1966. [nestránkované].

pod čiarou obsahuje *Najdúch* túto Záborského silu názorného príkladu dnes práve tak ako v jeho časoch. Či nezabúdame ľudsky žiť?²⁰

Neustále sa staršie generácie pozastavujú nad mladšími a nerozumejú im - a naopak. Pritom si porozumejú pri neprávosti a to ich spája; ako napríklad v *Najdúchovi* Rojkovička a Maňuša. Matka, ktorá obraňuje a chráni svoju dcéru a svoje vnúča. I v tom poukazuje Záborský na ľudskosť, ktorá sa postavila proti zlu; zlu, ktoré je dosiaľ nepotrešané a veselo si počína, kde sa mu len zapáči. Ak klasika – v tomto ponímaní romantická dráma – má pretvoriť človeka tak, aby v ňom dominovali humanistické hodnoty, nemali by sme s ňou zaobchádzať ako s podpultovým zaprášeným materiálom. Práve opačne: cez ňu nazerať na svet a učiť sa z minulosti, aby sme sa nemuseli neskôr sami pýtať, či naozaj nezabúdame ľudsky žiť? Nezabúdame ľudsky nahliadať do problematiky inscenovania romantickej drámy? Neponímame ju len povrchne a nehľadáme za ňou niečo viac – alebo menej? Mali by sme sa zamyslieť nad všetkými aspektami uvádzania už spomínanej Záborského hry. Nielen text, ale aj vnútorný poryv postavy, podtext - to všetko je dôležité pri práci herca a režiséra.

A Zachar ďalej pokračuje: „Nikdy nepremýšľam o koncepcii. Ak ju v mojich predstaveniach nájdú, dobre. Iste sa už podaktorým prejedám, ale opätovne zdôrazňujem, že východným bodom i cieľom mi je človek. *Najdúch* mi ho dáva prebohato. Myslím si, že poznám slovenského človeka lepšie ako Francúzov, Rusov, či Angličanov, že ho môžem hlbšie a širšie, v jadre pochopiť a na javisku ukázať.“²¹

V tomto prípade je zaujímavý kritický postoj voči sebe samému a uvedomenie si svojej rutinnej práce ako prekážky pre druhých, i keď tento spôsob Zacharovej práce môžeme prijať ako jeho vlastnú metódu a tá, samozrejme, nemusela každému vyhovovať. Dokonca ani na úrovni herec – režisér. Snažil sa hľadať človeka a našiel ho v slovenskej dramatickej tvorbe a dával mu sviežu javiskovú podobu aj v podaní *Najdúcha*.

V tomto momente môžeme spomenúť výkony Jozefa Krónera a Júliusa Pántika, ktorí stvárňovali typických predstaviteľov slovenského pospolitého ľudu (liptovskí furmani). Rudolf Mrlian reflektuje ich výkony, ktoré prislúchajú do kontextu Zacharovej poznámky o tom, že pozná slovenského človeka; vzájomná spolupráca hercov a režiséra priniesla divákovi ich sympatie a absolútnu dôveru. Mrlian tieto výkony opisuje ako elektrizujúcu iskru, ktorá trvala od začiatku do konca predstavenia. Ich úprimnosť, bystrosť a humor odhaľovali základy prostého slovenského človeka a diváci to prijímali s nadšením. A na

²⁰ Tamže.

²¹ Tamže.

koniec Rudolf Mrlian dodáva: „Kto má rád divadlo, nájde ho v hojnej miere na tomto predstavení.“²²

Katarína Hrabovská v súvislosti s touto inscenáciou vyslovila názor, že Zacharove postavy z ľudu²³ majú akúsi čudnú a zdržanlivú bezprostrednosť. Jozef Króner dokonca k tomu prikladá aj prastarý smútok bezbranných a nežných duší s iskrou šibalstva. Krónerov výkon je od základov vyšperkovaný, režisér vsadil na jeho danosti a tak sa postava mohla vyvíjať prirodzene; vychádzal sám zo seba a pritom nepôsoobil ako Króner, ale vytvoril originál liptovského furmana Holbu. Divák mu verí; dlhé tiché pasáže s Krónerom sú podmanivé, nepotrebuje text, aby opantal hľadisko. S Pántikom (Žajdlík) sa dopĺňujú vo veľmi dobrom a zladenom dvojspeve. Dokonca ich komediálna žoviálnosť uvoľňovala divákov, spúšťala smiech a v ponímaní týchto dvoch hercov sa predstavenie posúvalo veselšími komediálnymi tónmi, akoby zakrývali vážnosť a problematiku celého *Najdúcha*. Táto problematika je síce vážna, pre niektorých maximálne veseloherná, ale v žiadnom prípade komická - no Zachar to pretvoril na zámer a využil potenciál týchto dvoch hercov. Zoltán Rampák tvrdí, že postavy Holba a Žajdlík sú výborný Zacharov čin a jeho pochopenie Záborského v tom, že sú v centre zámeru hry, najmä ak ide boj u tých, ktorí majú moc.²⁴ Text ich nepotiahol, pretože ho nemali veľa, museli sa vyjadrovať mimikou a gestom, ktorými nevyjadrovali len chvíľkové situácie na javisku, ale svoj celoživotný postoj v celej inscenácii a k všetkému, čo sa v nej deje. Priznáva na scéne charakterový, ale aj situačný humor, no nie so smiechom cez slzy - tie sú v úzadí; skôr slzy dojatia nad malým najdúchom, ba dokonca slzy hnevu a vzdoru nad nepravosťou pánov voči obyčajnému ľudu.

Tak isto aj Vladimír Štefko spomína úspech *Najdúcha* a vyslovuje názor, že mnohí považovali staré hry a podobne aj *Najdúcha* za mŕtve, nie schopné uvedenia na javisko a dokonca neaktuálne²⁵; tento postoj v dnešnej dobe je mottom pre tieto hry a viacerí divadelníci sa stretávajú a podaktorí aj súhlasia s týmto názorom. No Štefko vychádza zo samotného Zachara poznajúc jeho prácu, z ktorej vyplýva aj jeho názor na svet, prítakáva režisérovmu poznaniu mentality a psychiky slovenského človeka a tým mu pripisuje jeho úspech s takýmto typom hier.

Zachar v uvedenom rozhovore ďalej píše: „*Najdúch* ma trápil dlhé roky... Iba dnes si uvedomujem, že práve prítomnosť dietťaťa (všimnite si, že po celý čas nezaplače, Záborský mu na javisku ani plakať nedal a vedel prečo), svedčí o hlbokom konflikte dramatickom

²² MRLIAN, R. Iná podoba Najdúcha. In *Predvoj*, 12. 1. 1967, roč. 3, s. 15.

²³ HRABOVSKÁ, K. Slávnosť sebapoznávania. In *Kultúrny život*, 1967, roč. 22, č. 2, s. 9.

²⁴ RAMPÁK, Zoltán. Znovu našli Najdúcha. In *Film a divadlo*, 31. 1. 1967, roč. 11, č. 3, s. 13.

²⁵ ŠTEFKO, Vladimír. Milé obrázky zo Záborského. In *Smena*, 6. 1. 1967, roč. 20, s. 4.

i mravnom, o *jedinom oprávnení* hrať túto hru. Čo je tu cynizmus vlastnej matere dieťaťa, čo zverskosti jeho otca! A navôkol samé pachtenie sa, ktoré práve prítomnosť dieťaťa robí obrovitejším, otriasajúcejším. A ak chcel Záborský dačo spraviť v tejto hre, tak zvonit' zvonom na poplach: buď človekom človek! Vlastná mater Maňuša si kedy – tedy uvedomí, že robí veci matere nedôstojné, čo iba dokazuje: zdravý cit materstva, zmysel pre materské povinnosti, živú, z lások najsvätejšiu – lásku materinskú urobil systém.“²⁶

Vyskytli sa aj názory viacerých kritikov, že *Najdúch* opäť ostal len veselohrou a k dráme nedošlo. Dieťa je považované iba za rekvizitu, ku ktorému divák nemá citový vzťah a cez ňu a správanie k nej neposudzuje divák ľudské charaktery. Vznikol názor, že aj v situáciách, kedy by sa mohol súcitiť k nemluvnat'u ukázať (Holba, Žajdlík), sa premenila situácia na estrádu (pripisuje sa vina J. Krónerovi a jeho „kubovskej polohe“) a v tom momente nie dieťa, ale: „s prepáčením – lajnom umazané Holbove ruky si uzurpujú divácku pozornosť. Je síce pekné vyznávať „nič ľudského mi nie je cudzie“, ale v *Najdúchovi* ide predsa len o viac než o karikatúry takéhoto druhu.“²⁷

Nevieme a nemôžeme ani posudzovať, prečo Zachar dovoľuje Krónerovi utiahnuť sa do takejto „karikatúry“. Humor je akýmsi korením Zacharových inscenácií a je to tak i v *Najdúchovi* a sám priznáva, že je dobrosrdečný, chápaný, jemne ironizujúci a karikujúci, no popri tom má inscenácia tragický, baladický tón podporovaný hudobnými motívmi tvorcu hudby Tibora Andrašovana.

„Veľké umenie na javisku má v jednom oku slzu smútku, v druhom slzu smiechu. Nechcem sa pliesť divadelným a literárnym vedcom do remesla, ale povedať môžem, že veľkému umeniu divadelnému je akosi lepšie v širokom rozkmitení od veselého po to najsmutnejšie. Ak je toto v javiskovom *Najdúchovi*, tak len preto, že to tam Záborský má. Bol múdry teda i v *žánri*, múdrejší, než si myslíme.“²⁸

Môžeme ďalej nad tým polemizovať a teoreticky vychádzať z definície, že aj veselohra ako žáner je druh drámy, no časť kritickej obce očakávala drámu v plnom zmysle slova. Dráma sa u *Najdúcha* objavila napríklad v podaní Emílie Vášaryovej (Maňuša), zronenej matky malého najdúcha. Záver inscenácie bol v jej podaní ako z ľudovej balady, stála ako zlomená hriešnica, svojím držaním tela pripomínala nevinnú trpiteľku a samozrejme jej veľké nevinné oči napomáhali k žiaľu, ktorý sa nesie ticho, nemo; chrbtom otočená k publiku, sklóní hlavu, padnú ramena, opäť je ticho a zaznie hudba. Je to doklad

²⁶ Tamže.

²⁷ VRBKA, S. Nová Zacharova inscenace: Jen veselohra? In *Divadelní noviny*, 22. 2. 1967, roč.10, č.14-15, s.12.

²⁸ ZACHAR, K.L. Vedieť život vyžiť. In *Jonáš Záborský: Najdúch* [Bulletin k inscenácii].

peknej dramatickej chvíle, ktorá nepotrebuje slov a ani analýzu tejto situácie. Je v nej všetko: smútok, žiaľ, kajanie, ale aj pokoj a už spomínané očistenie. Stačí zronená slovenská žena, to je divákovi srdcu i duši bližšie - a presne toto nachádzame v polohe, ktorú stvárnila Emília Vášaryová.

Vo svojom analyticko-metodologickom rozbere Zachar ďalej hovorí: „Povedal som, že *Najdúch* je básnická štúdia sociologická, i keď sa na prvý pohľad básnik so sociológom neznáša. No *Najdúch* taký je... Nemám na mysli jej literárne hodnoty, nepremýšľam o jej estetických normách a formách. Silu noriem mravnosti a krásna, presnejšie: kto je človek a kto zver, kto cíti a kto srdca nemá, kto chce žiť a druhému života nedopraje, ten večný spor filozofov o bytie – nebytie človeka, to z diela cítiť a z jadra tohto sporu vychádza mocné žiarenie až k nám.“²⁹

V tejto línii Zacharovho uvažovania sa nám na prvý pohľad *Najdúch* môže zdať ako klasická ľudová hra, kde sú zlé a dobré postavy a všetci si hája svoje záujmy. Ako sme už spomínali, Záborský v *Najdúchovi* opísal dobu, v ktorej žil a pôsobil, čiže napísal hru o svojej dobe a predostrel nám spoločenskú situáciu a pomery tej doby. „Záborský nechcel dojímať dieťaťom. Veď dieťa, pes a kvet vždy na javisku vopred dojíma. Na to sa nespoliehal. Najdúšik nezaplače, nedovolí mu tamti ani ústka otvoriť, nemá ich ani kedy, nedajú mu dramatický priestor a čas na plač. Lebo priestor a čas si vyárendovali mocnejší, aj právo dejstvovať, ak chcete: hýbať dejinami si pobrali druhí – Gejzík, Kobozy, berte ich rad – radom.“³⁰

Karol L. Zachar sa musel veľmi dlho vyrovnávať s malým najdúchom, ktorý nedostal priestor pre svoj plač a len ticho ležal v košíku. Poznajúc tradície matiek sám podsunul motív bezmocného dieťaťa v podobe uspávanky, ktorá v opozite s čardášmi má tendenciu pôsobiť ako zúfalstvo a pripomínať detský plač. Napokon sa opomenul aj malý najdúch cez citlivé a jemné tóny ľudovej uspávanky.

Zachar sa vo svojej analýze pozastavil aj nad problémom dramatickej formy: „Herci sa ma dnes na prvej skúške pýtali na tvar *Najdúcha*, na žáner. Bolo by chybou, keby sme začali robotu premýšľaním o týchto veciach. Dieťa musí najprv normálne rásť, musia sa mu vytvoriť podmienky rastu a v tom ako rastie, formuje sa mu i tvár. Tvar – nesnažiac sa oň prvotne – ide s výkladom, obsahom, rozkrytím diela. Tvar je integrovaný, či rozptýlený, stále prítomný v obsahu diela, teda neviem, či možno o ňom samostatne hovoriť.“³¹ V tomto

²⁹ Tamže.

³⁰ Tamže.

³¹ Tamže.

momente by sme sa mohli pristaviť a pripomenúť si herecké výkony a spôsob hrania hercov v tejto inscenácii. O samotnej Sajhe (Hana Meličková) sa z textu dozvedáme, že je materialistická a pri prvom pokuse kúpiť niečo za lacný peniaz jej nerobí nič problém a zabúda aj na opatrnosť a paradoxne aj na to, že je matka, ktorú práve dcéra opustila a utiekla s Jablonkayom.

Jan Císař opisuje Meličkovej Sajhu ako dôstojnú matrónu, jej chôdza je vzpriamená, každý krok premyslený, sladký úsmev, hovorí pomaly a rozvážne; tak začína svoj postoj aj voči podvodníkovi, ktorému naletí a kúpi si od neho falošný náhrdelník.³² Ak spozná svoju príležitosť, prudko vstáva od stola a rýchlo naťahuje ruky; jediný pohyb jej stačil, aby schmatla náhrdelník, mohutne rozťahne ruky a ovíja si náhrdelník okolo krku a to potvrdzuje aj fyzickú činnosť herečky, ktorá týmto spôsobom obohacuje a znásobuje charakter.

O tejto rovine hereckého výrazu sa zmieňuje aj K. Hrabovská: „Čo dokáže vyťažiť pre charakterizovanie postavy z rekvizity, z dlhočiznej šnúry perál, nemožno sprostredkovať slovami, treba vidieť a obdivovať.“³³

Môžeme sa domnievať, že táto scéna podvodného obchodu bola asi najzaujímavejšia a tu Meličková aj odkryla najviac charakter Sajhy, ktorá presne jedným gestom, stisnutím pier, rozličným pohľadom vie presvedčiť diváka a z momentu na moment hereckým strihom mení sa na domácu bosorku, rozzúrenú fúriu, pretvárajúcu sa matku, starnúcu ženu, ba dokonca aj oklamanú obchodníčku.

Milan Polák s veľkým nadšením opisuje výkon Meličkovej a pridáva k nej aj Oľgu Borodáčovú (Kavka). Ich herecké výkony opisuje ako veľké a realistické. Potvrdzuje opäť ich triumf v *Najdúchovi*. Do popredia dáva ich spôsob hereckej skratky (opisuje ju ako zázračnú): rytmicky presne striedanie polôh výrazu, hereckú poddajnosť v štýle a v žánre predstavenia a samozrejme ľudsky presvedčivý obsah postáv pri ich stvárnení. Potvrdzuje tým jedinečnú ukážku veľkého hereckého umenia a dodáva, že na umelkyne tohto rázu by mohla byť aj tá najvyspelejšia divadelná kultúra hrdá.³⁴

Hanu Meličkovú v tejto inscenácii stavajú viacerí kritici na vrchol hereckého výkonu. Sajha v jej podaní je obdivuhodná v spojení majestátnosti a vulgárnosti, pričom má cit pre mieru a v hraničnej situácii ju zastaví a premieňa na dámsky vkus, pôvab a naďalej si ho zachováva aj pri komickom striptíze a neustále je ľudsky prítťažlivá a herecky naplnená.

³² CÍSAŘ, J. Divadelnost klasiky. In *Divadlo*, 1967, roč. 18, č. 4, s. 67.

³³ HRABOVSKÁ, K. Slávnosť sebapoznávania. In *Kultúrny život*, 1967, roč. 22, č. 2, s. 9.

³⁴ POLÁK, M. Záborského Najdúch v činohre SND : Herecký koncert. In *Pravda*, 8. 1. 1967, roč. 48, č. 8, s. 2.

Napriek tomu, že aj Rudolf Mrlian sa o Meličkovej výkone vyjadruje v superlatívoch (nevidaná sviežosť, bezprostrednosť a komediálna virtuosita), kriticky napomína aj režiséra na tzv. šmajchlovanie Sajhy a Mosera (Karol Machata) v scéne s perlami, odôvodňuje to Záborského predlohou a jeho profesným životom kňaza.³⁵

O tomto si musíme vytvoriť obraz sami, no nespochybnujúc herecký výkon Hany Meličkovej, môžeme predpokladať a domnievať sa, že Meličková svojou virtuositou a majstrovstvom vedela utáť v tzv. scéne „šmajchlovania“ s Machatom a preladiť na tón šarmu a ženskosti. Tým pádom táto situácia nepresiahla hranicu vulgárnosti, mohla pôsobiť ako komicky ladená situácia: veľká Sajha v náručí Mosera, čo istým spôsobom mohli pôsobiť komicky, a pritom každý z nich ako postava mal svoj cieľ (Sajha lacno kúpiť, Moser dobre predať).

Karol Machata (Moser) s neidentifikovateľnou rečou (Zachar tu nahrádza židovskú hantírku) a tým pádom aj pôvod podvodníka nie je známy a dôležitý (či už Žid, alebo Poliak). Hrabovská to vystihla, keď napísala, že Machata vytvoril svojou hereckou disciplínou typ, ktorý pripomínal „pokerového hráča“.³⁶ Nešlo o nič iné, iba o radosť z hry a výhry; jeho spôsob hry pripomínal vedeckú chladnú precíznosť a pritom to pôsobilo, akoby bol zúfalý zo svojej nevyliciteľnej vášne. Na adresu týchto dvoch výkonov (Meličková, Machata) Rampák potvrdzuje ich závažnú úlohu v inscenácii, prácu na dôvtipnom texte, ktorý dotvárali novými významovými prvkami.³⁷ Meličkovej excentrizmus a Machatove tlmené gesto vyvolávali komické situácie.

Ivan Mistrík (kočič Chruňo) stvárňuje naivného mládenca s dlhým intelektuálnym vedením, hlavne v situáciách, kde treba použiť rozum a chýba mu rýchle reagovanie; no napriek tomu mu nechýba milá nevinná žiarivá tvár v škodoradosti, čo muselo u publika iste vyvolávať úsmev na tvárach.

Prejdime aj na farára Kozáka, ktorého stvárnil Štefan Kvietik. Nebol to ostrý rečník z predchádzajúcich Borodáčových inscenácií *Najdúcha* (Andrej Bagar, Mikuláš Huba); Kvietikov Kozák bol iný. Zacharov výklad tejto postavy spoločne s Kvietikovým hereckým výkonom nedali Kozákovi podobu ostrého a karhajúceho Záborského (Kozáka). Aj súčasná kritická obec konštatuje, že farár Kozák je stelesnením samotného autora, takzvaná autobiografia. Zachar s Kvietikom tejto postave dali triezvosť a rozvahu namiesto afektu. Pridaním takýchto prvkov to môžeme považovať za akési nówum a posun tejto inscenácie, ale

³⁵ MRLIAN, R. Iná podoba Najdúcha. In *Predvoj*, 12. 1. 1967, roč. 3, s. 15.

³⁶ HRABOVSKÁ, K. Slávnosť sebaopoznávania. In *Kultúrny život*, 1967, roč. 22, č. 2, s. 9.

³⁷ RAMPÁK, Z. Znovu našli Najdúcha. In *Film a divadlo*, 31. 1. 1967, roč. 11, č. 3, s. 13.

aj samotnej postavy farára. Dostal iný glanc, glanc rečníka a uváženeho triezveho muža, ktorý takýmto spôsobom karhá a napomína zemanov a tíši a chráni pospolitý ľud. Je len na škodu veci, že sa nedočítame o veľkej scéne vzbury na Kobozyho panstve. Len okrajovo sa spomína individualita hrania hercov v nej, čo naznačuje presnosť vybudovania charakterov vsadených do masovej scény. Aj v tomto prípade konštatujeme detailnosť Zacharovej práce na postavách a ich postojoch v danej situácii - či už to bola spomenutá vzburá, alebo veselá zábava pred voľbami u Kobozyho, kde Zachar presne vyšperkoval každého jedného zemana prostredníctvom tanca. Jeden tancoval pomaly, druhý rýchlo, tretí pôsobil ako neriadená strela, štvrtý tancuje dokonca sám vo svojom svete, piaty na stole - všetci v jednom priestore a každý s iným naturelom.

O iných výkonoch hercov sa podrobnejšie viac nedočítame a nedopátrame, len okrajovo. Okrem iných boli spomenutý Oldo Hlaváček (Gejza Kobozy) - vyčítajú mu nedostatočnú životnú skúsenosť, ktorá sa v hre spomína, ale popasoval sa s tým a vedel vytvoriť prázdneho a hlúpeho despota, čo si aj táto konkrétna postava pýta. Gejzovi rodičia Kobozy a Vyububnovaná (Alojz Kramár, Mária Prechovská) sú opomenutí ako hrdý pár. V tomto inscenačnom ponímaní pôsobí Kobozy ako sedliak v zemianskej mentieke³⁸ a Vyububnová predstavuje hrdú zemianku, ktorú oslepuje jej postavenie a titul.

V skratke môžeme skonštatovať, že táto krátka charakterizácia výkonov v ponímaní Zacharovho inscenačného kľúča je presná - ironicky nazerá na vysokopostavených ľudí a nastavuje im zrkadlo cez veľkopanských rodičov, čo naznačuje aj zámer zosmiešnenia.

Zachar v citovanom rozhovore si kladie aj otázku poetického zaradenia svojej inscenácie: „Ešte som nepremýšľal, či robím naturalizmus, symbolizmus, realizmus. Nestarám sa o to, kradlo by mi to čas. Kdeže *Najdúch* a žánrový obrázok! *Vedieť vyžiť život*, to je veľké umenie. Vedieť ho vyniesť z tragických situácií a opäť a opäť sa ho držať, to hľadám v súčasných hrách. *Najdúch* je strašná kritika, strašná obžaloba a vidíte, teší, lebo je očisťujúca.“³⁹

Tieto Zacharove slová sú zaujímavým odkazom, v ktorom samotný režisér nerieši spôsob výkladu, nestará sa o to: až výsledok ukáže akým smerom sa ubrala inscenácia. *Vedieť vyžiť život* je nadpis celej Zacharovej rozpravy o *Najdúchovi*; neustále v nej odkazuje na sociálnu rovinu cez *Najdúcha*. Majme na pamäti, že na *Najdúchovi* sa snažil pracovať ako na súčasnej hre, najmä v rovine úpravy a hrania - ale kostýmy ponechal z histórie, čo samozrejme nie je výčitka. „Na úprave *Najdúcha* pracujem ako na súčasnej hre a budem tak

³⁸ Mentieka je krátky ozdobný kožuch (kabát), ktorý za feudalizmu nosili príslušníci vyšších vrstiev.

³⁹ ZACHAR, K. L. Vedieť život vyžiť. In *Jonáš Záborský: Najdúch* [Bulletin k inscenácii].

robiť až do premiéry. Zaujíma ma Záborský – *divadelník*, nie spisovateľ. A ak mi herci priebežne vyjavia zo *zmyslu Najdúcha* svojím umením to, na čo je u neho veľa slov, budeme texty vypúšťať. Veď text je iba zhrnutím – *summasummarum* – celého diania na javisku, nič viac. Upravil som miestami štraubovanosť vyjadrovania, najväčšmi v dialógoch Jablonkayho s Ľudmilou, aby sa nám neodcudzili, aby sa divákovi nevideli čudní. Tu som upravil syntax i slovník. Nebolo treba veľa. Záborského slovenčina je v *Najdúchovi* najhovorovejšia.⁴⁰

Ako sme už skôr spomínali, sám Záborský priznáva svoju neskúsenosť s javiskom a vo svojom odkaze pre budúcich tvorcov zanechal závet, kde spomína, aby sa jeho hry hrávali tak ako sú napísané, nie je dovolené nič pridávať a nič krátiť. Pri jeho veľkých hrách je to nemožné a taktiež aj u *Najdúcha*. So všetkou skromnosťou a poctou sa Zachar díva na Záborského ako na divadelníka a nie spisovateľa, no napriek tomu sa musí púšťať do úpravy diela a dať mu primeranú podobu pre diváka. I v *Najdúchovi* doplatili niektoré postavy na málo dramatický text, no napriek tomu si s tým Karol L. Zachar dal rady. Vypichol to majstrovsky, pozeral sa na postavy ako na ľudí a vychádzal z herca a dal postavám ľudskú hodnotu. Preto absencia divadelnosti v dramatickom texte nahradila ľudskú rovinu (napr. Holba a Žajdlík). Zoltán Rampák taktiež uvažuje nad významovou rovinou, v ktorej chýba dramatická situácia a je nahradená vyrozprávaním informácie o situácii, čo mali väčšinou v úvode Kobozy a Vyubnovaná. Za slabšie miesta považuje Rampák tie pasáže textu, kde Záborský mohol čerpať len z literárnej skúsenosti a nie z vlastnej životnej - a tou je Jablonkay (Jozef Adamovič) a Ľudmila (Božidara Turzonovová). V týchto súvislostiach nemožno neprihliadať aj na fakt, že Záborský bol kňaz. Najprv evanjelický, neskôr rímskokatolícky. V jedinom súhlasil so Štúrom a to bolo bezžestvo. V *Najdúchovi* sa to premieta do línie, ktorá bola moderná v dobovej svetovej dráme: romantická láska, ktorá bola nevysvetliteľná, resp. vysvetlená ako nepochopená, no Záborský ju len načrtol. Preto sa domnievame, že opisom pravej lásky medzi mužom a ženou vedel len písať a nie žiť; preto tieto časti vyznievajú ako nedostatočne zvládnuté, no dajú sa upraviť. Napríklad z Ľudmily nemusí byť „presladená slečna“, ako sa spomína na Turzonovovej výkon, ale jedna mladá, svieža, odvážna a zaľúbená zemianska dievka, milujúca chudobného Jablonkaya. Môžeme sa domnievať, že Záborský im dal preto iný slovník, iný jazyk. Potreboval ich takýmto spôsobom oddeliť od ostatných; to bola v jeho ponímaní jediná možnosť ako ich separovať a poukázať na ich lásku.

⁴⁰ Tamže.

Na strane druhej, ako uvádza Emil Lehuta, samotný Záborský odmietal erotickú zápletku v divadelných hrách. Erotiku považoval za zneuctenie umenia pre „duchoprázde obecnosť“ a vie si predstaviť hru bez lásky, dokonca aj rozprávku, čo v jeho ponímaní môže byť zaujímavé.⁴¹

No v dnešných možnostiach pre tvorbu Záborského *Najdúcha* je potrebné zostávať v medziach predlohy a primeraného výkladu hry. Snažil sa o to Zachar, lebo z úcty k autorovi nechcel byť nič dlhší žiadnej Záborského postave, ktorú napísal. Tomu môžeme pripisovať už spomínanú štúdiu každej postavy, či už je veľká, alebo epizódna. „Kostýmy som si do *Najdúcha* robil sám. Devätnáste storočie je môj koníček. Oblečenie ľudí na Slovensku – odkedy len ako národ sme – ma zaujíma od môjho príchodu do divadla. Pochodil som všetky naše múzeá, poznám i súkromné zbierky od zbraní po odev. Všetko som si pofotografoval a tak mi je radosťou kresliť haleny a mentieky, čistiť ich z módy do javiskových línií v tvare i vo farbách. A šable, počúvajte, na Slovensku máme šable... No, howgh. Nech ich rinčanie neublíži najdúšikovi. Nie o nich, o ňom je reč.“⁴²

Hra *Najdúch* v sebe nesie temno z feudálnej minulosti upadajúcich zemanov z konca devätnásteho storočia a zo života poddaného ľudu v tejto dobe. Napriek tomu Zachar paradoxne na to nedbal a obliekol všetkých hercov do tzv. čistoty, bez náznaku špiny (kostýmy sedliakov), či už zemanov, alebo sedliaci. Všetci pôsobili elegantne na osvetlenom javisku v čistej scéne Pavla Mária Gábora, ktorú tvorili dva biele múry – jeden rovný a druhý do oblúka. Málokedy sa v tomto období stávalo, že režisér vyvíjal „pridanú“ aktivitu a sám si navrhuje kostýmy, zháňa rekvizity a ladí všetko podľa svojej mienky a koncepcie do inscenácie. Režisérov rukopis bol podávaný s istou dávkou čistoty, svetla cez temno. I to má za následok ľudskosť, ktorú Zachar v tejto inscenácii hľadal.

Je potrebné pri tejto príležitosti pripomenúť si aj úspech Zacharovho *Najdúcha* vo Viedni; táto inscenácia bola v roku 1967 zaradená do oficiálneho festivalového programu Wiener Festwochen - i keď nebola uvedená na hlavných divadelných scénach (Theater an der Wien, Burgtheater), ale sa hrala vo Volkstheatre.⁴³ V tom istom roku sa na festivale prezentovalo aj Národné divadlo z Prahy, Teatro Piccolo di Milano, ako aj Moskovské umelecké divadlo.

⁴¹ LEHUTA, E. *Dramatik Jonáš Záborský*. Bratislava: Národné divadelné centrum, 1998, s. 54-55.

⁴² ZACHAR, K. L. Vedieť život vyžiť. In *Jonáš Záborský: Najdúch* [Bulletin k inscenácii].

⁴³ ŠUGÁR, Š. Co našli vídeňští kritici v Najdúchovi. In *Rudé právo*, 30. 6. 1967, roč. 48, s. 5.

Divadelný referent z Volksstimme Edmunt Theodor Kauer veľmi ocenil režisérovu prácu a po zhliadnutí predstavenia nabáda rakúske divadlá ku skončeniu komercie a k návratu plnenia pôvodnej a pravej funkcie divadla. Ďalší divadelný kritik z Arbeiter Zeitung ospevuje herecké výkony, najmä výkon M. Prechovskej a dodáva, že pri sledovaní inscenácie nevidel divadlo, ale život.

Len na okraj pripomíname, že tento kritik omylom uvádzal ako režiséra člena hereckého súboru SND Juraja Sarvaša (ktorý bol asistent režiséra Karola L. Zachara v predstavení, takže všetku poctu si v tomto denníku nakoniec odniesol Juraj Sarvaš.

Záver

Ak by sme mali porovnať a zhodnotiť jedného autora, dvoch upravovateľov jedného jeho diela, dvoch režisérov a celú plejádu hercov, mali by sme začať nasledovne: režiséri museli *Najdúcha* upraviť do javiskovej podoby a samozrejme vytvoriť takto pre hru mantinely hrania a zrozumiteľnosti nielen pre herca, ale aj pre diváka. Borodáčov prístup podčiarkoval patriotizmus so sociálnym podtónom, je tvrdý a priamy v hodnotení zemanov. Odsudzuje ich konanie a správanie. Ak by sme pripodobnili Borodáčovu a Zacharovu inscenáciu k hudobným stupniciam, tak Borodáčova koncepcia má charakter durovej stupnice, a naopak - Zachar nám predviedol mólovú stupnicu s nádychom básne, balady a atmosférickej ľudovej hudby (či už uspávanka, alebo čardáš). Vyobrazil nám aj patriotizmus (ktorý nachádzame aj u Borodáča), ale v Zacharovej úprave táto kategória je veľmi hlboko a vnútorne prežitá. Napokon Zachar posúva prácu hercov tak, že im napomáha pri tvorbe nových figúr, ktoré diváci do tej doby u členov SND ešte nevideli. Cez túto „ľudovú hru“, ktorá by možno zapadla prachom „primitivizmu“, sa podarilo Zacharovi vytvoriť každú jednu figúru osobitne, pozdvihol tým slovenské herectvo a postavil ho na vysoký piedestál. Zachar neupravil túto hru do filozofie bytia, existencie, ale človečenstva slovenského pospolitého ľudu. Hľadal a interpretoval cez *Najdúcha* človeka v primárnom postavení, a v tom môžeme hľadať Zacharov tzv. kľúč pre inscenovanie *Najdúcha*. Preto je možné konštatovať, že i keď táto hra bola vnímaná ako „zapadnutá štrkom primitivizmu“⁴⁴, predsa sa na svojej ceste k úspechu vybrala tým správnym smerom a našla si precíznu prípravu režiséra a dobre disponovaného herca – ako v rovine techniky, tak aj v rovine talentu. Herec, ktorý ju svojou intuíciou a hereckým talentom a prácou povýši cez svoj

⁴⁴ FÉLIX, J. Záborského hra na scéne SND. In *Národné noviny*, 27. 4. 1940, roč. 71, s. 4.

herecký koncert, dá postave dušu a naplní javisko charakterom, ktorý spĺňa predpoklady pre vytvorenie plnohodnotnej figúry s romantickými ideálmi. Ako je možné, že Zachar vedel pracovať s hercom a neponúkal mu zbytočné gestá, afekt a tzv. klišé? Ako sám priznáva, pozná slovenský ľud viacej ako iné národy, preto mu je bližšie bádať po slovenských hrách a ponúkať slovenské charaktery - či už z minulých dôb, alebo súčasnosti. Vie ako reaguje pán a ako chudobný človek, či už je mu dobre, alebo zle. Vedel nájsť škálu drobných, ale aj veľkých nuáns pre daný typ postavy. Mnoho českých hercov a teatrologov nám v minulosti závidelo naše tzv. slovenské herectvo. Najmä českí teatrologovia písali s údivom, kde sa v našich hercoch berie toľko energie, zemitosti a dokonalosti v hraní. Nevedeli si vysvetliť hravosť, ľahkosť a presvedčivosť s akou sa aj s najnáročnejšími dramatickými titulmi pasovali naši slovenskí herci v sedemdesiatych rokoch minulého storočia. Nevedeli si vysvetliť tento veľký dar našej hereckej obce, len s tichou závišťou hľadeli na herecké koncerty a bolo to aj v prípade *Najdúcha*. Každá, aj tá najmenšia epizódna postava v rovine Zachar-herec bola štúdiou; ale bola to štúdia dovedy nepoznaná a veľkú tradíciu inscenovania na Slovensku nemala. Zacharov výsledok nepoznanej a neobohranej hry prináša štúdia diela samotného režiséra a jeho spolupráca so všetkými zložkami podieľajúcimi sa na tvorbe inscenácie. Nehovoriac o potrebe poznať pomery istej doby, do ktorej je hra zasadená. Preto môžeme povzbudiť budúcich tvorcov *Najdúcha*, aby sa nebáli a nabrali odvahu mať tendenciu sa poučiť a inšpirovať okrem svojej intuície a nápaditosti aj Jankom Borodáčom a Karolom L. Zacharom pri tvorbe. Zanechali nám veľa odkazov, postupov a názorov pre tvorbu.

Na záver si odcitujme Ladislava Čavojského, ktorý v jednom zo svojich článkov dodáva: „Karol L. Zachar ukázal v *Najdúchovi* milotu slovenských sedliačikov, prešibanosť, furtáctvo furmanov a falošný lesk našich zemepánov bez zeme.“⁴⁵

A čím má byť *Najdúch* pre nás? Výsmech, irónia, veselohra alebo dráma? Nech je v ňom zo všetkého trochu, aby sa nám vyskladal na plnohodnotný kus.

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

⁴⁵ ČAVOJSKÝ, L. Stoosemdesiatročný národný hriešnik. In *Javisko*, 1992, roč. 24, č. 3, s. 39.

STAGE PRACTICE OF ZÁBORSKÝ NAJDÚCH IN THE SLOVAK NATIONAL THEATER

Abstract: The content of this study is an analysis of the inscenation of Záborský Najdúch by two Slovak directors of the Slovak National Theater. In the first place we have Janek Borodáč, who for the first time in the interwar period edited the play and presented "Najdúch" on a professional stage, and the second time a few years later, during World War II. His intention in the inscenation was to emphasize the idea of national and social oppression. The second director of Najdúch on the stage of the Slovak National Theater was Karol L. Zachar, who less than three decades after Borodáč offers this play in a different form and compares it more to the study of sociology. The aim of the present text is to reflect the staging practice of Záborský Najdúch with two directors on the basis of historical sources and records. A comparison of their work, especially work with the actor, should contribute to encouraging future creators to stage this single Záborský slapstick comedy performed on the stages of professional theaters.

Keywords: Jonáš Záborský, Najdúch, Janko Borodáč, Karol L. Zachar, Slovak National Theater

BIBLIOGRAFIA

- Anonym. Matičné dni v Bratislave. In *Národné noviny*, 9.10.1935, roč. 66, č. 85, s. 2.
- Anonym. Zo Slovenského národného divadla. In *Naše divadlo*, 1935, roč. 8, č. 8, s. 120.
- CÍSAŘ, Jan. Divadelnost klasiky. In *Divadlo*, 1967, roč. 18, č. 4, s. 5.
- ČAVOJSKÝ, Ladislav. Stoosemdesiatročný národný hriešnik. In *Javisko*, 1992, roč. 24, č. 3, s. 38-39.
- DVOŘÁK, Josef. Vzkriesenie Jonáša Záborského. In *Robotnícke noviny*, 8.10.1935, roč. 32, č. 230, s. 6.
- FÉLIX, Jozef. Záborského hra na scéne SND. In *Národné noviny*, 27.4.1940, roč. 71, s. 4.
- GAŠPAR, Tido J. Jasnámaršruta! In *Gardista*, 27.4.1940, roč. 2, č. 17-18, s. 5-6.

hh. Jesenná sezóna Slovenskej činohry SND v Bratislave. In *Živena*, 1936, roč. 26, č. 1, s. 19-21.

HOFFMANN, Ferdinand. Jonáš Záborský na scéne SND. In *Slovenské pohľady*, 1935, roč. 51, č. 10, s. 571-573.

HRABOVSKÁ, Katarína. Slávnosť sebapoznávania. In *Kultúrny život*, 1967, roč. 22, č. 2, s. 9.

Jak. Jonáš Záborský na javisku SND. In *Politika*, 15.10.1935, roč. 5, č. 19, s. 219.

Lč. Úspech starej slovenskej hry. 8.10.1935. (Výstrižok, inscenačná obálka, archív Divadelného ústavu).

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

MRÁZ, Andrej. Obnovený Záborského "Najdúch" II. časť. In *Slovák*, 20.4.1940, roč. 22, č. 94, s. 7.

MRLIAN, Rudolf. Iná podoba Najdúcha. In *Predvoj*, 12.1.1967, roč. 3, s. 15.

OBUCH, Ladislav. Zacharov silvestrovský dar. In *Večerník*, 2.1.1967, roč. 11, s. 3.

POLÁK, Milan. Záborského Najdúch v činohre SND : Herecký koncert. In *Pravda*, 8.1.1967, roč. 48, č. 8, s. 2.

RAMPÁK, Zoltán. Znovu našli Najdúcha. In *Film a divadlo*, 31.1.1967, roč. 11, č. 3, 12-13.

S. Š. Z bratislavské činohry. In *Lidové noviny*, 8.10.1935. (Výstrižok, inscenačná obálka, archív Divadelného ústavu).

ŠTEFKO, Vladimír. Milé obrázky zo Záborského. In *Smena*, 6.1.1967, roč. 20, s. 4.

ŠTELLER, Ferdinand. Záborský konečne na javisku. In *Slovenský východ*, 14.1.1936, roč. 18, s. 5.

ŠUGÁR, Štefan. Co našli vídeňští kritici v Najdúchovi. In *Rudé právo*, 30.6.1967, roč. 48, s. 5.

VRBKA, Stanislav. Nová Zacharova inscenace : Jen veselohra? In *Divadelní noviny*, 22.2.1967, roč. 10, č. 14-15, s. 12.

Jonáš Záborský: Najdúch [Bulletin k inscenácii]. Bratislava: Slovenské národné divadlo, 1966. [nestránkované].

Kontakt:

Mgr. art. Mikuláš Macala

Akadémia umení v Banskej Bystrici, Fakulta dramatických umení

Horná ul. 95

974 01 Banská Bystrica

e-mail: mikulasmac@gmail.com

METODICKÉ POSTUPY KOORDINÁCIE REČI, HLASU a POHYBU PRI VÝUČBE ŠTUDENTOV HERECTVA

Mgr. art. Marek Rozkoš

Fakulta dramatických umení Akadémie umení v Banskej Bystrici

Abstrakt: Cieľom tejto štúdie je načrtnúť prvú fázu procesu koordinácie reči a pohybu. Ide o metodické postupy, ktoré by bolo možné uplatniť pri výučbe techník reči, hlasu a sčasti aj pohybu. Úlohou vznikajúcich metodických postupov je zefektívniť osvojovanie si a následne aj používanie jednotlivých techník. Prienik teoretických a praktických súvislostí medzi jednotlivými technikami, ktorý nám vytvára platformu, na ktorej sa výsledná metodika bude realizovať, je kategória pohybu. Na počiatku akéhokoľvek hereckého prejavu je pohyb, respektíve všetko, čo spadá do kategórie pohybu. Máme na mysli vonkajší prejav (formu), je samozrejmé, že vnútorná (obsahová) príčina hereckého prejavu má racionálno-emocionálnu podstatu. Pri koncipovaní metodických postupov vychádzame z vlastnej pedagogickej skúsenosti a pozorovania, že študenti vnímajú jednotlivé praktické predmety (techniky) oddelene.

Kľúčové slová: koordinácia, reč, pohyb, metodické postupy

Úvod

Pre tvorbu metodických postupov pre koordináciu reči a pohybu je potrebné určiť platformu, na ktorej ju budeme realizovať. Táto platforma vzniká na prieniku teórie a praxe predmetov – Technika reči, Javiskový pohyb, Technika hlasu. Spoločným menovateľom, teda prienikom koordinačnej teórie i praxe je hercovo telo ako celok, respektíve kategória pohybu. Predovšetkým pedagogická i herecká prax nám ukazujú že miera aktivity fyzického aparátu herca určuje kvalitu skoordinovalých výrazových prostriedkov a rozhoduje aj o jej úspešnej, alebo neúspešnej realizácii. Postupnosť v aktivizácii herca pred výkonom - aktivizácia mysle, teda koncentrácia, predchádza akejkol'vek činnosti a usmerňuje ju. Aktivizácia telesného aparátu a jeho následná aktivita¹ je fyziologickým zdrojom koordinácie pohybu a reči. Je to

¹ Poznámka autora: V tomto prípade chápeme aktivitu aj ako statický jav. Telom sa fyzicky nepohybujeme po priestore. Aktivita v tomto prípade znamená, že svalstvo je dostatočne „zahriate“ a pripravené na fyzický pohyb v priestore akýmkoľvek smerom a akýmkoľvek spôsobom.

stav, kedy hercova psychika a telo dokážu prijímať psychologické i fyzické impulzy a flexibilne na ne reagovať.

KATEGÓRIA POHYBU

Do kategórie pohybu patrí samotné hercovo telo so všetkými orgánmi, fyzické postoje, gestá, mimika, kinetický vertikálny a horizontálny pohyb tela po priestore. Patrí sem teda všetka fyzická podstata herca a všetko fyzické konanie herca na javisku. Akýkoľvek hercov výkon (v zmysle fyzickom) má pohybovú podstatu, príčinu, priebeh i výsledok. Preto používame termín kategória pohybu, aby sme obsiahli čo najširšiu škálu fyzických impulzov a prejavov herca. Pojem pohyb sa v hereckej výučbe i hereckej praxi často vníma ako kinetický pohyb herca po priestore, prípadne sa obmedzuje postojové a gestické pohyby jednotlivých častí tela. Pohyb ako kategória je však komplex, ktorý vnímame z viacerých perspektív:

- Pohyb po priestore – kinetická zmena polohy tela vzhľadom na priestor. Môže byť horizontálna a vertikálna.
- Pohyb ako výkon konkrétnych telesných orgánov, orgánov, ktoré sa podieľajú na hercovom rečovom, hlasovom a pohybovom prejave.
- Pohyb a jeho význam – v hereckom umení obohacujeme pohyb o psychologické kvality. Rovnako tak môže byť pohyb samostatným znakovým systémom, slúžiacim na prenos informácií a tvorbu významov.
- Pohyb ako súčasť techniky – sem patrí predovšetkým vedomá práca s konkrétnymi orgánmi tela, ktoré zabezpečujú správnu techniku pohybu, reči a hlasu. S týmto bodom súvisí to, že pohyb, tak ako sme ho opísali, je hlavným činiteľom koordinácie reči, hlasu a pohybu. Neskôr to demonštrujeme na príklade.

Kategória pohybu má aj z titulu hereckej tvorby psychosomatickú povahu.

Na to, aby pri samotnej koordinačnej praxi vznikalo čo najmenej chýb, je potrebné aby študent poznal osobitne fungovanie všetkých výrazových prostriedkov, ktoré vstupujú do koordinácie. Tomu sa venujú samostatné, vyššie zmienené vyučovacie predmety. Nadobúdaním teoretických vedomostí a predovšetkým praktických skúseností pedagógovia jednotlivých predmetov priamo alebo nepriamo poukazujú na faktický fyziologický väzbu pohybu, reči a hlasu. Pedagógovia jednotlivých predmetov by ten svoj nemali vnímať ako uzavretý celok, v ktorom sa rieši len ich problematika - hlasu, reči alebo pohybu, ale naopak,

mali by ich explicitne všetky prepájať. Služi to efektívnejšej výučbe ich vyučovacieho predmetu.

Prostredníctvom tejto štúdie chceme poukázať na závislosť správneho koordinovania výrazových prostriedkov od fyzickej aktivity tela a rovnako chceme poukázať na súvislosti medzi jednotlivými výrazovými prostriedkami.

Teoretické východiská poskytuje obsahová náplň každého zo spomenutých vyučovacích predmetov. Tak jazykoveda ako aj somatológia, respektíve anatómia pomenúvajú zaužívanú rečovú prax, definujú prirodzené fungovanie ľudského tela po somatickej a motorickej stránke. Aj v tomto prípade platí, že prienikom teoretických východísk všetkých výrazových prostriedkov je ľudské telo, konkrétne anatómia, zaoberajúca sa jeho zložením a funkciami. Aby sme boli ešte konkrétnejší, ide o fyziologickú tvorbu hlasu a reči na báze anatomickej stavby orgánov podieľajúcich sa na ich tvorbe (predovšetkým hrudné svalstvo, medzirebrové, chrbtové svaly, bránica, brušné svalstvo, pľúca, hlasivky, artikulačné orgány). Teoretické poznanie anatómie a fungovania hlasu a reči študenti následne praktizujú v rámci svojich prirodzených dispozícií. Čo sa týka pohybu, ide predovšetkým o poznanie vlastného tela a jeho fyzických možností, na ktoré študent aplikuje fyziologicky správne držanie tela, ťažisko tela, usmernenie pohybu, napätie a uvoľnenie, dynamické zmeny polohy tela v priestore, rytmiku atď. Teória i prax nám dokazujú, že pre samotnú koordináciu reči a pohybu v hereckom prejave je kategória pohybu iniciátorom aktivity ako takej. Tej vo väčšine prípadov predchádza psychologická aktivizácia.

Z vyššie uvedených skutočností vyplýva, že teória i prax jednotlivých vyučovacích predmetov potvrdzujú závislosť správnej koordinácie reči a pohybu v hereckom prejave od kategórie pohybu. Kvalitatívnou analýzou sme upriamili pozornosť na závislosť všetkých výrazových prostriedkov od hereckého somaticky aktívneho tela. Táto závislosť spočíva v aktivizácii a následne v miere aktivity telesného aparátu, ktorý reguluje psychika herca, vzhľadom na dané okolnosti, za ktorých koordináciu vykonáva. Psychika sa v tomto prípade podieľa na uvedení tela do fázy vnútornej aktivity pohybového aparátu a rovnako tak na jej usmernení.

ŠTRUKTÚRA METODICKÝCH POSTUPOV

Analýza jednotlivých výrazových prostriedkov vstupujúcich do koordinačného procesu, ich fungovanie a predovšetkým ich závislosti a súvislosti nám ukázali spôsoby, ktorými je možné vytvoriť vhodné metodické postupy pre riešenie problematiky koordinácie reči a

pohybu. Empirické skúsenosti z pedagogickej a hereckej praxe, ako aj konkrétne teoretické východiská hlasu, reči a pohybu nás priviedli k nasledovnej obsahovej štruktúre metodických postupov:

1. Podvedomá koordinácia reči a pohybu
2. Vedomá koordinácia reči a pohybu
3. Podvedomá koordinácia reči a pohybu – dosiahnutie prirodzeného hereckého prejavu v cvičeniach na viacplošnú pozornosť a pri tvorbe hereckej postavy

Každá časť tejto štruktúry obsahuje osobitné metódy, postupnosť a stupňovanie náročnosti jednotlivých činností. Predpoklad, s ktorým vstupujeme do procesu koordinácie je, že študenti majú základné teoretické poznatky o jednotlivých hereckých výrazových prostriedkoch a základné praktické návyky z cvičení z vyučovacích hodín techniky reči, techniky hlasu a javiskového pohybu. Metodické postupy konkrétne predpokladajú, že študenti majú informácie o fyziologickom vzniku hlasu, o článkovaní (artikulácii), respektíve tvorbe jednotlivých hlások, o základných spôsoboch správneho držania tela, aktívneho postoja a pod. Prostredníctvom metodických postupov chceme prakticky demonštrovať spôsob vzájomného prepájania hereckých výrazových prostriedkov a poukazovať na ich závislosti a súvislosti tak, aby si každý študent našiel vlastný algoritmus správneho a efektívneho koordinovania reči a pohybu. Slovo algoritmus nepoužívame náhodou. Prostredníctvom tejto metodiky nám ide o to, aby si každý študent vytvoril také spôsoby a návyky koordinácie, ktoré budú využiteľné pre akýkoľvek jeho herecký prejav a zároveň koordináciu vnímame aj ako základný algoritmus hereckého prejavu ako takého.

Tieto metodické postupy nie sú vytvorené pre osobitný vyučovací predmet. Metodiku je možné využiť, respektíve aplikovať vo všetkých praktických predmetoch, ktoré sa vyučujú na vysokej umeleckej škole. Táto metodika má zefektívniť prácu s jednotlivými výrazovými prostriedkami a aj prácu na celkovom hereckom prejave každého jednotlivého študenta, efektívne prepájať jednotlivé vyučovacie predmety a budovať v študentoch od počiatku ich štúdia autentický herecký prejav.

Cieľom metodických postupov je zdokonalenie funkčnosti súčasných metodických postupov jednotlivých predmetov v oblasti koordinácie reči a pohybu, zlepšenie funkčnosti celého psychosomatického aparátu študentov pre potreby skordinovaného hereckého prejavu. Tento cieľ dosiahneme prostredníctvom funkčnej koordinácie výrazových prostriedkov tvoriacej výsledný tvar – hereckú postava. Táto metodika má na zreteli predovšetkým proces, ktorým sa má študent postupne dostať k výslednému tvaru. Spoločným menovateľom

úspešného prepájania hereckých výrazových prostriedkov je automatizácia nadobudnutých zručností a ich následná aplikácia do „hereckého správania.“

Inovativnosť týchto metodických postupov tkvie v zmene spôsobu myslenia a nazerania na prepojenie všetkých výrazových prostriedkov a následne tomu podriadená herecká výchovná prax. Študenti si častokrát neprepájajú poznatky a skúsenosti z jednotlivých predmetov. Je to spôsobené tým, že jednotlivé predmety vnímajú izolovane. Táto metodika slúži tomu, aby študenti poznatky a skúsenosti syntetizovali vo svojom prejave na akomkoľvek praktickom vyučovacom predmete a následne aj v mnohorakej praxi (divadlo, film, dabing, rozhlas, performancie a pod.).

OBSAH METODICKÝCH POSTUPOV

Obsahom vyučovania koordinácie reči a pohybu sú v prvom rade teoretické informácie a poznatky o jednotlivých výrazových prostriedkoch, ktoré sú obsahom jestvujúcich metodických postupov jednotlivých vyučovacích predmetov. Tie prostredníctvom koordinácie syntetizujeme na základe ich závislostí a súvislostí tak, aby si študent dokázal spojiť osobitne prijímané informácie – tým si vytvára obsahovú náplň koordinácie. Ako príklad uvádzame výslovnosť samohlások. Študent získa na predmete Technika reči informácie o správnej výslovnosti slovenských samohlások, o ich správnej akustickej hodnote, o správnom postavení artikulačných orgánov na ich vyslovovanie a pod. Z hodín Techniky hlasu využíva informácie o anatomickej stavbe a funkcii hlasiviek a bránice, o anatomickom vzniku hlasu, teóriu dýchania. Z hodín javiskového pohybu pripájame informácie o správnom držaní tela, aktívnom telesnom postoji, o svalovom napätí a uvoľnení, o vedomej práci so svalmi a pod. Syntézou týchto teoretických poznatkov prichádzame k nasledujúcemu záveru – závislosť akusticky korektného rečového prejavu samohlások spočíva v tom, že pred vyslovením samotnej samohlásky, napríklad samohlásky *a*, musí byť telo aktívne, v správnom aktívnom postoji, nasleduje hlboký nádych vzduchu do pľúc za pomoci aktívne pracujúcej bránice, hlasivky sú uvedené do aktívneho postavenia, spustenie sánky smerom nadol, uvoľnenie jazyka do jeho najnižšej polohy a na záver prichádza impulz bránice, ktorý pomáha vytlačiť výdychový prúd vzduchu cez hlasivky von z ústnej dutiny. Uviedli sme veľmi jednoduchý príklad prepájania výrazových prostriedkov a zároveň na ňom demonštrujeme na akých malých psychosomatických jednotkách funguje koordinácia reči a pohybu. Obsahovou náplňou koordinácie je tieto informácie systematicky a kauzálne pospájať tak, aby jej študent porozumel a aby bol teoreticky pripravený na praktickú realizáciu koordinácie. Túto

obsahovú náplň je možné uplatniť vo väčšine cvičení, ktoré študenti realizujú na jednotlivých vyučovacích predmetoch tak, že v nich upriamujeme pozornosť na vzájomnú prepojenosť pohybu, reči a hlasu. Ako toto prepojenie funguje v praxi uvedieme v nasledujúcich častiach, ktoré sa venujú priamo koordinačnej praxi. Na to, aby pri samotnej koordinačnej praxi vzniklo čo najmenej chýb, mal by študent poznať fungovanie jednotlivých výrazových prostriedkov osobitne, aby mohol systematicky spájať súvisiace elementy. Úroveň úspešnosti koordinácie je priamo úmerná tomu, ako študent dokáže využívať pohyb, reč a hlas osobitne, ako je vybavený teoretickým a empirickým poznaním vlastných výrazových prostriedkov.

FORMA METODICKÝCH POSTUPOV, METÓDY A FÁZY VYUČOVANIA

Formu metodických postupov predstavujú konkrétne cvičenia, v ktorých spájame jednotlivé elementy výrazových prostriedkov na báze ich vzájomných súvislostí. Forma ich samotnej realizácie závisí od pedagogických postupov a preferencií konkrétneho pedagóga. Táto metodika má spĺňať komplementárnu funkciu medzi jednotlivými vyučovacími predmetmi z praktického i teoretického hľadiska. Ide však o to, aby predovšetkým podvedomá koordinácia reči a pohybu bola súčasťou už praktizovaných cvičení v rámci jednotlivých predmetov. Výučba koordinácie reči a pohybu nijakým spôsobom neovplyvňuje časový harmonogram výučby techniky hlasu, reči a javiskového pohybu. Naopak, môže zefektívniť výučbu z časového hľadiska, pretože princípy fungujúce na hodine techniky reči, by mali fungovať aj na hodine techniky hlasu či javiskového pohybu (pokiaľ sa realizujú pohybové cvičenia s textom). Na základe pedagogického pôsobenia na Fakulte dramatických umení Akadémie umení ako doktorand na hodinách Mgr. art. Richarda Sanitru, s pedagogickým pozorovaním priebehu vyučovania techniky hlasu a javiskového pohybu prichádzame k záveru, že nasledujúce metodické postupy môžu koexistovať s metodickými postupmi, ktoré pedagógovia jednotlivých predmetov využívajú.

V prípade študentov prvého ročníka ide o praktickú demonštráciu cvičení, ktoré už poväčšine využívajú a poznajú. V tomto prípade poukazujeme na podvedomú/prirodzenú koordináciu reči a pohybu. Na základe pedagogických pozorovaní a realizovaných cvičení prichádzame k tomu, ako podvedomá koordinácia súvisí s vedomou koordináciou reči a pohybu, keďže podvedomé procesy študent prijme do svojho vedomia na základe spätnej analýzy podvedomej koordinácie. Následne môžeme pracovať s tým, že študent môže spájať elementy jednotlivých výrazových prostriedkov vedome, keďže ich pochopil a stali sa mu vedomými. Formu tretieho spôsobu koordinácie predstavujú rovnako cvičenia, ktoré čerpajú

z vedomej práce s jednotlivými výrazovými prostriedkami tak, aby študenti dokázali samostatne pracovať na významovej a formálnej rovine svojho prejavu a tiež, aby sa im koordinácia reči a pohybu stala prirodzenou – aby z ich hereckého prejavu nebola zjavná nijaká konkrétna herecká technika. Platí to aj pre herecké cvičenia zamerané na viacplošnú pozornosť, kedy sú jednotlivé výrazové prostriedky v zdanlivom nesúlade. Podobne postupujeme v spolupráci so študentmi pri tvorbe ich hereckých postáv v druhom a treťom ročníku štúdia.

Tieto metodické postupy uplatňujeme z dvoch hľadísk:

1. Pedagogický aspekt – ide o vedenie študenta k objavovaniu nových, respektíve doteraz neodhalených skutočností, týkajúcich sa jeho psychosomatických možností. Pedagóg tiež dbá o to, aby bol proces výučby kontinuálny z hľadiska náročnosti a pri prekážkach vedie študenta ku kritickej analýze dôvodu neúspechu a hľadaniu nového / iného spôsobu realizácie.
2. Študentský aspekt – ide o skúmanie procesov, ktoré študentov vedú k s správnym riešeniam. Dbáme pritom na to, aby sa pri procese prejavila študentova individualita z psychického a rovnako tak fyzického hľadiska. Skúmame tiež mieru sebareflexie v zmysle sebaidentifikácie nedostatkov a na druhej strane dosiahnutých pokrokov.

Forma vyučovania koordinácie reči a pohybu z hľadiska počtu študentov môže byť skupinová (odporúčaná), ale aj individuálna.

Forma vyučovania koordinácie reči a pohybu z hľadiska časového plánu sa poväčšine môže prekrývať s časovým plánom vyučovania jednotlivých praktických predmetov (predovšetkým Technika hlasu, Technika reči, Javiskový pohyb), alebo môže prebiehať osobitne formou blokovej výučby, prípadne formou workshopu.

METÓDY VYUČOVANIA

Z hľadiska pedagogického prístupu k vyučovaniu koordinácie reči a pohybu volíme viacero metód. Ich postupnosť a formy sú taktiež záležitosťou vyučovacích preferencií konkrétneho pedagóga. Avšak spoločným menovateľom využívaných metód je, že „metóda musí byť adekvátne aj zamýšľaným výsledkom. Tento postulát sa naplní, ak existuje objektívna závislosť medzi metódou a teóriou (vzájomné ovplyvňovanie). Na druhej strane rozdiel medzi teóriou a metódou spočíva v tom, že principiálnym cieľom teórie je odraz

skutočnosti (teória je deskriptívna) a metóda cieľovo usmerňuje ľudskú činnosť, čiže je preskriptívna.“² Spoločným cieľom využívaných metodických postupov na jednotlivých vyučovacích predmetoch je dosiahnutie poznania a správnych návykov vo využívaní jednotlivých výrazových prostriedkov tak, aby ich mohol študent uplatniť v mnohorakej umeleckej, či prípadne pedagogickej praxi.

Okrem zaužívaných vyučovacích metód v značnej miere využijeme metódu kladenia otázok. Študenti postupne nadobúdajú konkrétne poznatky o jednotlivých výrazových prostriedkoch a základné návyky ich využívania na jednotlivých predmetoch. Pozorovaním študentov pri procese výučby jednotlivých predmetov sme zistili, že študenti vnímajú tieto vyučovacie predmety v drvivej väčšine oddelene. „*Základom procesu učenia sa a vyučovania je aktívna, reálna činnosť žiakov, ktorá je založená na myšlienkových aktivitách, na experimentoch, na hľadaní variantných, alternatívnych riešení, ktoré môžu byť sprevádzané aj pokusom a omylom, chybou.*“³ Metódou kladenia otázok hľadáme so študentmi odpovede na to, ako spolu jednotlivé výrazové prostriedky súvisia po teoretickej, ale hlavne po praktickej stránke. Týmto chceme študentov primäť k tomu, aby sa stali „výskumnými pracovníkmi“ vlastného psychofyzického aparátu, aby objavovali prepojenie, závislosť a súvislosti medzi jednotlivými výrazovými prostriedkami. Tým, že budú študenti „nútení“ premýšľať, analyzovať, asociovať a napokon fyzicky spájať svoje poznatky a skúsenosti, vytvoria si vlastný systém prepájania reči a pohybu, ktorý môžu neskôr varírovať či inovovať. Túto metódu volíme aj preto, že ak študent pochopí súvislosti a príde na odpoveď, posunie tak svoje poznanie a možnosti vďaka satisfakcii z dosiahnutého poznania a fyzického výkonu. Tým dosiahnutú úroveň môže zafixovať a pre ďalšie koordinačné aktivity bude už táto úroveň štartovacou, základnou. Takto metóda kladenia otázok a hľadania odpovedí môže zefektívniť uvedomovací proces. Pri praktickej realizácii koordinácie rátame aj s metódou pokus – omyl.

Ďalšími metódami, ktoré využijeme a ktoré je možné využiť sú:

- Metódy z didaktického aspektu, t. j. z hľadiska zdroja informácií:

Metódy hovoreného slova - monologické (vysvetľovanie)
- dialogické (rozhovor, diskusia)

Metódy názorno-demonštračné (pozorovanie, porovnávanie, demonštrácia)

Metódy praktické (cvičenie, pokus)

² JUSCZYK S. *Metodológia empirických výskumov v spoločenských vedách*. Bratislava: IRIS 2003. s. 53.

³ VIŠŇOVSKÝ, E. – KAČÁNI, V. *Základy školskej pedagogiky*. Bratislava: IRIS, 2000. s. 83.

- Metódy z psychologického aspektu, t. j. z hľadiska aktivity a samostatnej činnosti žiaka:
metódy produkčné, ktoré podporujú samostatnosť a tvorivosť žiakov (metódy riešenia problému, inscenačné a situačné metódy, hra, brainstormingová metóda)
- Metódy z logického aspektu, t. j. analýza, syntéza, komparácia a pod.
- Metódy z procesuálneho aspektu, t. j. z hľadiska etáp vyučovacej hodiny:
Fixačné metódy, t. j. metódy, ktoré zabezpečujú upevňovanie učiva, formujú zručnosti a zabezpečujú tok spätnoväzbových informácií
Diagnostické metódy, ktoré sú schopné zabezpečiť diagnostikovanie, prognózovanie, regulovanie a spätnú väzbu.⁴

FÁZY VYUČOVANIA

Metodické postupy môžeme uplatňovať paralelne s výučbou jednotlivých hereckých výrazových prostriedkov. Koordináciu reči a pohybu je možné realizovať na takmer každom cvičení, v ktorom sa spája reč s pohybom. Tieto postupy nie sú striktné fixované na tri konkrétne vyučovacie predmety, môžeme ich realizovať na akomkoľvek praktickom vyučovacom predmete, alebo aj úplne osobitne, len v rámci nejakého cvičenia, ktoré je zamerané na koordináciu reči a pohybu. V každom z popísaných prípadov však musíme dodržať určité fázy výučby.

Pre výučbu koordinácie reči a pohybu je najdôležitejšie procesuálne ponímanie výučby, ktoré „akcentuje aktuálny východiskový stav rozvoja osobnosti jednotlivca, kde kritériom efektívnosti výchovy je, aký posun vpred nastal po pedagogickom zásahu voči predchádzajúcemu stavu.“⁵ Uvedená definícia korešponduje s charakterom výučby na vysokej umeleckej škole, kde sa v značnej miere pedagogicky zameriavame na individualitu študenta.

Etapy výučby z procesuálneho hľadiska:

Fáza výberu konkrétnej problematiky a stanovenie úloh (motivačná fáza)

⁴ Tamže, s. 93.

⁵ Tamže, s. 95.

Táto fáza má študenta motivovať k poznávaniu skutočností, ktoré vyplývajú z nastolenej problematiky koordinácie reči a pohybu. Aktivizuje študenta k psychickej a fyzickej činnosti a navodzuje smer jeho aktivity. Hlavným motivačným činiteľom pre študentov je ich uplatnenie v praxi a teda získavanie skúseností a vedomostí pre budúcu úspešnú tvorbu hereckých postáv. Na dosiahnutie cieľa – vyriešenia konkrétnej problematiky – stanovujeme / pomenujeme úlohu.

Fáza výberu cvičení zameraných na konkrétnu problematiku, teoretické východisko problematiky (expozičná fáza)

Vybranú problematiku popisujeme z teoretického hľadiska. Využívame predovšetkým metódy hovoreného slova. Spájame teoretické východiská z jednotlivých vyučovacích predmetov, hľadáme a pomenujeme závislosti a spojitosti medzi teoretickými poznatkami o jednotlivých výrazových prostriedkoch, ktoré vstupujú do procesu koordinácie. Vyberáme konkrétne cvičenia, ktoré sú zamerané na riešenie problematiky, ozrejmujeme študentom výber týchto cvičení.⁶

Fáza riešenia a realizácie úlohy a cvičení (empirická fáza)

V tejto fáze je možné využiť viacero metód, v závislosti od riešenej úlohy a realizovaných cvičení. Prevažne sú to však metódy názorno-demonštračné, praktické, metódy z psychologického aspektu (metódy riešenia problému, inscenačné a situačné metódy, hra a iné). V tejto fáze študenti prakticky realizujú cvičenia, zamerané na vybranú problematiku. Cvičenia na konkrétnu problematiku varírujeme, aby obsahol čo najviac spôsobov realizácie cvičenia a aby mal študent čo najviac materiálu na nasledujúcu, diagnostickú fázu.

Fáza analýzy dosiahnutých výsledkov (diagnostická fáza)

Táto fáza je z hľadiska ďalšieho formovania študentov v koordinačnej praxi veľmi dôležitá. Prostredníctvom diagnostických metód (analýza, komparácia, syntéza, brainstorming a pod.) skúmame so študentmi dôvody úspechu či neúspechu cvičenia, spôsoby, akým proces realizovali, či nástroje, ktoré pri tom využili. Táto fáza nemusí mať len slovnú podobu, dokonca vhodnejšie sa javí analýza, komparácia či syntéza paralelne s fyzickým prevedením. V tejto fáze tiež budujeme u študentov schopnosť správne identifikovať nedostatky a pokroky.

⁶ Poznámka autora: Nie vždy a pri každom cvičení musíme z pozície pedagóga študentom ozrejmiť, prečo konkrétne cvičenie ideme realizovať. Niekedy je vhodné nechať študentov úlohu riešiť bez vysvetlenia zamerania cvičenia preto, aby na to prišli spätne sami. Takáto satisfakcia dosiahnutia cieľa môže niekedy výraznejšie zafixovať poznatky a skúsenosti z neho získané.

V tomto bode ide tiež o spätnú väzbu aj pre pedagóga v tom zmysle, či dostatočne vytýčil úlohy, teoreticky oboznámil študentov a tiež či vybral vhodné metódy.

Fáza variácie cvičení a ich realizácie (aplikačná fáza)

Na základe diagnostiky skúmaného konkrétneho problému pri koordinácii reči a pohybu rozvíjame schopnosť študenta nadobudnuté poznatky a skúsenosti využiť vo variácii pôvodného cvičenia, alebo v iných cvičeniach so zreteľom na hereckú prax.

HODNOTENIE

Integrálnou súčasťou každého vzdelávacieho procesu je nejaký konkrétny spôsob hodnotenia. „Úloha skúšania a preverovania spočíva v objektívnom a spravodlivom zistení a zhodnotení úrovne a kvality obsahu a rozsahu žiakových vedomostí, zručností a návykov.“⁷ V prípade týchto metodických postupov ostávame v rovine hodnotenia, ktoré nevyjadrujeme nejakým normatívnym spôsobom (známkovaním), ale slovne zhodnotíme stupeň pokročilosti študenta v danej oblasti. Do slovného hodnotenia zahrňame osobnú zaangažovanosť študenta, aktivitu študenta, schopnosť študenta analyzovať, spájať teoretické poznatky a konfrontovať ich s praktickou realizáciou v cvičeniach, schopnosť študenta diagnostikovať problém a nájsť pre neho vhodné riešenie. Pri hodnotení študentov nezovšeobecňujeme, ale každého študenta hodnotíme individuálne.

To, či koordinácia reči a pohybu má u študenta progresívny charakter, ukázu normatívne hodnotenia študentov na jednotlivých praktických vyučovacích predmetoch. Práve tam sa prejavia schopnosti študenta efektívne využívať nadobudnuté skúsenosti a poznatky.

Frekvencia slovného hodnotenia koordinácie reči a pohybu nemusí byť striktná (každý mesiac, štvrťrok, semester). Odporúčame ju realizovať paralelne s hodnotením z iných predmetov a pri tom definovať so študentom, či a ako mu koordinácia reči a pohybu fungovala a na čom ešte musí zapracovať.

PODVEDOMÁ KOORDINÁCIA REČI A POHYBU

Prvou časťou, z hľadiska chronológie a tiež stupňa náročnosti vyučovacieho procesu, je podvedomá koordinácia reči a pohybu. Uplatňujeme ju v prvom ročníku štúdia a je využiteľná vo väčšine cvičení, ktoré pedagógovia realizujú v rámci vyučovania jednotlivých hereckých výrazových prostriedkov. Koordináciu reči a pohybu uplatňujeme v osobitnej

⁷ VIŠŇOVSKÝ, E. – KAČÁNI, V. *Základy školskej pedagogiky*. Bratislava: IRIS, 2000. s. 106.

blokovej výučbe, alebo v rámci cvičení na predmetoch technika reči a technika hlasu. Javiskový pohyb je v prvom ročníku predovšetkým o poznaní vlastných fyzických dispozícií, odbúravaní nesprávnych pohybových stereotypov, o nadobúdanie základných rytmických návykov, a práci s telesným napätím a uvoľnením a pod., teda nespájame ešte pohyb s rečou.

Základnou štruktúrou tejto fázy je podvedomá koordinácia reči a pohybu a uvedomovací proces.

Ide o realizáciu cvičení, na ktorých spätne prebieha uvedomovací proces, teda študent splní zadanie cvičenia a spätne analyzuje a uvedomuje si kvalitatívne zmeny vo svojom prejave.

V prvom ročníku študenti nadobúdajú základné poznatky a návyky z vyučovania praktických predmetov. Táto prvá etapa koordinácie reči a pohybu vedie k tomu, aby si už v tejto fáze študenti osvojovali schopnosť prepájať poznatky a skúsenosti z jednotlivých vyučovacích predmetov, aby vnímali tieto predmety ako súvisiace časti tvoriace komplex.

Cieľom tejto fázy je vytvorenie spomínaného algoritmu koordinácie reči a pohybu. Tento pojem je pre systematickú hereckú výchovu veľmi dôležitý. Algoritmus je „presný a logicky jednoznačný predpis na vykonanie určitej sústavy operácií, pričom je určené poradie riešenia úloh daného typu.“⁸ Na prvý pohľad matematický či technologický pojem sa týka aj živých subjektov, teda aj človeka. Algoritmus vnímame ako metodický súbor krokov, ktoré nám umožňujú počítať, riešiť problémy alebo robiť rozhodnutia. Algoritmus nie je konkrétny výsledok, resp. výpočet. Je to metóda, ktorú pri výpočte, v našom prípade pri tvorbe hereckého prejavu, používame. Algoritmy, ktoré ovládajú človeka fungujú prostredníctvom pocitov, emócií a myšlienok. Interpretáciou tohto pojmu sa dostávame k našej problematike. Koordinácia reči a pohybu nie je konkrétnym výsledkom, konkrétnym výsledkom je herecký prejav, respektíve herecká postava. Reč, pohyb a hlas sú premennými, ktoré spôsobia zakaždým iný výsledok, ale ich koordinácia / prepojenie musí vždy prebehnúť. Primárnym cieľom teda je naučiť študentov, že prepojenie výrazových prostriedkov musí nastať, nech realizujú akýkoľvek herecký prejav. Sekundárnym cieľom je, aby si vybudoval individuálny algoritmus každý študent.

Základný algoritmus koordinácie reči a pohybu tkvie v tom, že akýkoľvek herecký výkon / prejav je postavený na aktivizácii a aktivite hercovho tela a mysle. Aktívne telo má vplyv na aktívne dýchanie, to má vplyv na aktívnu tvorbu hlasu a v konečnom dôsledku aj na aktívnu artikuláciu reči. Základom je somaticky aktívne telo. Algoritmus koordinácie reči

⁸ ŠALING S. – IVANOVÁ - ŠALINGOVÁ M. – MANÍKOVÁ Z. *Veľký slovník cudzích slov*. Prešov: Vydavateľstvo SAMO, 2008. s. 50.

a pohybu stojí na senzomotorickom učení sa, čo „prezentuje osvojovanie si pohybových operácií rozličných manuálnych zručností a návykov prakticky vo všetkých druhoch činnosti.“⁹

Táto fáza podvedomej koordinácie reči a pohybu je určená študentom, ktorí začínajú štúdium na vysokej umeleckej škole a oboznamujú sa s výučbou techniky reči, techniky hlasu, javiskového pohybu a iných praktických vyučovacích predmetov. Ide o počiatočnú fázu hereckej výučby v tejto oblasti, na ktorú kontinuálne nadväzujú ďalšie dve – vedomá a podvedomá koordinácia reči a pohybu so zameraním na tvorbu hereckej postavy.

V tejto počiatočnej fáze je potrebné, aby si študent osvojil skutočnosť, že všetky praktické predmety na vysokej umeleckej škole sú teoreticky a aj prakticky prepojené, aby pochopil ich funkčnú obsahovú a praktickú zviazanosť.

Pri tvorbe metodických postupov vychádzame z postupov, ktoré sa momentálne uplatňujú na Fakulte dramatických umení Akadémie umení:

1. Metodické postupy Alexandry Záborskej a Richarda Sanitru využívané na hodinách techniky reči.
2. Metodické postupy Heleny Čertíkovej využívané na hodinách techniky hlasu.
3. Metodické postupy v pohybovej príprave adeptov herectva Ireny Pavlitovej, Soni Capkovej a Anny Gromanovej.
4. Cvičenia vybraných hereckých pedagogických osobností, ktoré prispôbujeme danej problematike. (Václav Martinec, Moshe Feldenkrais, Sanford Meisner, Michail Čechov a iní)
5. Vychádzame tiež z vlastných skúseností z pedagogickej praxe na FDU AU.

Cieľ fázy podvedomej koordinácie reči a pohybu

Vybudovať a zautomatizovať v každom študentovi základný algoritmus prepájania reči, hlasu a pohybu v teoretickej a predovšetkým v praktickej rovine.

Forma výučby

V tejto fáze pracujeme so študentmi najskôr skupinovo, následne sa venujeme individuálnym potrebám jednotlivcov. Pracujeme na báze cvičení. Cvičebný materiál

⁹ VIŠŇOVSKÝ, E. – KAČÁNI, V. *Základy školskej pedagogiky*. Bratislava: IRIS, 2000. s. 44.

poskytuje väčšina cvičení, ktoré pedagógovia využívajú na hodinách techniky hlasu a techniky reči.

Obsah výučby

Obsahom výučby tejto fázy koordinácie je poznávanie a uvedomenie si východiskových rečových, hlasových a pohybových dispozícií u každého študenta, diagnostika a analýza nedostatkov pri koordinácii reči, hlasu a pohybu, rozvíjanie dispozícií za pomoci vybraných cvičení, fixovanie základného algoritmu koordinácie.

Postup výučby

- Koncentrácia
- Koordinácia pohybu a dýchania
- Koordinácia pohybu a hlasu
- Koordinácia pohybu a reči

Nástroje výučby

Nástroje, ktorými budeme cvičenia a samotnú podvedomú koordináciu realizovať sú:

- Koncentrácia
- Predstavivosť
- Impulzy
- Analýza procesu a sebaanalýza
- Frekventované pojmy (ako komunikačný prostriedok medzi pedagógom a študentom)

METODICKÉ POSTUPY PODVEDOMEJ FÁZY KOORDINÁCIE REČI A POHYBU

Koncentrácia

Aby pri výučbe koordinácie reči a pohybu vzniklo čo najmenej chýb, je potrebné študentov skoncentrovať. Je to fáza pred výkonom cvičení, ktorá je zároveň fázou uvoľnenia. Spôsobov a cvičení ako skoncentrovať telo a myseľ je mnoho. Psychosomatický aparát študenta možno aktivizovať zvonku (prostredníctvom svalov) alebo z vnútra (prostredníctvom psychiky). *„Prostredníctvom svalového napätia možno aktivizovať psychiku a psychickou inerváciou aktivovať svalové napätie. Celkovo sa tak zvyšujú psychosomatické napätia*

organizmu, ktoré fyziologickým podnetom inervujú ďalšie muskulatúry.“¹⁰ Uvádzame príklad cvičenia na koncentráciu:

Cieľ cvičenia: Stimulovanie psychosomatického aparátu

Popis cvičenia: Prostredníctvom kinetickej predstavy koncentrujeme študentovu pozornosť na jeho výrazové prostriedky. Prostredníctvom predstavy si študenti všímajú koordináciu svojich výrazových prostriedkov. Pedagóg, prípadne vybraný študent rozpráva príbeh. Ostatní študenti ležia na zemi v uvoľnenej polohe na chrbte so zatvorenými očami – nohy mierne od seba, ruky vystreté v úrovni ramien. Ústrednou postavou príbehu je v predstave každého študenta on sám. Rozprávajúci vytvára taký príbeh, aby sa v predstave každý pohyboval po priestore v rôznych prostrediach, aby si ostatní mali možnosť vytvoriť kinetickú, akustickú, hmatovú, čuchovú predstavu. Vizuálna predstava je pri tomto automatická.

Metodická poznámka: 1. Pri tomto cvičení je možné (a vhodné) využiť hudbu ako aktivizačný a sprievodný prostriedok pre predstavu. Hudba, jej temporytmus a dynamika podvedome vplýva na kvalitu a intenzitu predstavy. 2. Sledujeme prirodzený výraz tváre študentov počas rozprávania príbehu a tiež sledujeme malé pohyby tela, ktoré sú podvedomým výsledkom kvalitnej predstavy.

Dýchanie

Dýchanie je prirodzenou a prevažne podvedomou činnosťou ľudského tela. Dýchame vždy, pri pohybe, pri rozprávaní, v tichosti či vo fyzickom pokoji. Dalo by sa povedať, že dýchanie je samostatný herecký výrazový prvok. Technika dýchania je nesmierne dôležitá, avšak často opomínaný aspekt hereckého výkonu a výrazu. Správna technika dýchania priamo ovplyvňuje kvalitu koordinácie. Základy techniky dýchania študenti dostávajú predovšetkým na hodinách techniky hlasu. Jej využitie je rovnako dôležité aj na všetkých praktických predmetoch, respektíve v akomkoľvek hereckom prejave. Najčastejším odpozorovaným problémom je nedostatočná práca s respiračným ústrojenstvom, predovšetkým ide o nedostatočnú hĺbku nádychu a nedostatočnú prácu s bránicou. Pri tomto aspekte nám ide o to, aby študenti dokázali využiť, každý individuálne, svoj respiračný potenciál tak, aby dýchanie nebolo prekážkou pre koordináciu tela a hlasu, ale aby vytváralo funkčnú somatickú podporu pre hlas a reč v koordinácii s pohybom. Z hodín techniky hlasu či techniky reči

¹⁰ VYSKOČILOVÁ E. Hlas individuality, Psychosomatické pojetí hlasové výchovy. Praha: Akademie muzických umění v Praze, 2017. s. 30.

môžeme využiť známe zaužívané cvičenia, ktoré však zameriavame na koordináciu dýchania, pohybu, hlasu a reči.

Príklady cvičení

Názov cvičenia: Lyžiar

Cieľ cvičenia: Cvičenie je zamerané na aktivizáciu respiračného ústrojenstva so zreteľom na funkčnú koordináciu dýchania a pohybu, prácu s bránicou, pľúcami, nádychom a výdychom.

Popis cvičenia: Študenti sú rozmiestnení v priestore tak, aby mal každý dost' miesta okolo seba. Toto cvičenie vykonávame v dvoch fázach – napätie a uvoľnenie. Počiatočnou fázou cvičenia je aktívny postoj. Z neho študenti prechádzajú do fázy napätia tak, že pokrčia kolená, nohy sú od seba vzdialené na šírku ramien (prípadne trochu širšie) tak, aby cítili stabilitu, ruky sú vystreté za mierne predkloneným telom. Potom sa študent odrazí nohami od zeme do výskoku. Nasleduje výskok počas ktorého sa študent nadýchne. V najvyššom bode výskoku je celé telo vystreté – nohy, ruky sú vystreté nad hlavou a aj celý stred tela tvoria akoby priamku. To je najvyššia intenzita napätia. Nasleduje fáza uvoľnenia a dopad na zem tak, že ruky pri pohybe nadol uvoľníme tak, aby ich pohyb smeroval opäť za telo a bol úplne voľný, kolená v momente dotyku so zemou pokrčíme, chrbát ohneme tak, aby sa prsia ľahučko dotkli kolien. Pri dopade, v momente dotyku so zemou, vydychujeme vzduch z pľúc na spoluhlásku š a „držíme“ ju až kým nevyčerpáme vzduch z pľúc. Pri výdychu sa zameriavame na silný impulz bránice, aby sme všetok vzduch z pľúc vyčerpali do momentu, kým sa dostaneme do najnižšieho vertikálneho bodu. V najnižšom vertikálnom bode, čo sa týka polohy tela, je fáza najväčšieho uvoľnenia. Výskoky a zoskoky následne opakujeme aspoň desaťkrát tak, že striedame aj horizontálnu polohu tela v priestore.

Metodická poznámka: 1. Študentom je treba ozrejmiť, ktorá fáza cvičenia je napätie a ktorá je uvoľnenie. 2. Pri tomto cvičení využívame ďalší koordinačný nástroj – predstavivosť. Študenti si predstavujú slalomový pohyb lyžiara na svahu.

Názov cvičenia: Emócia dychu

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 adekvátna 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 jennom 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 konkrétne časti príbehu, aby si študent cez predstavu navodil správnu intenzitu svojho dýchania a pocitu. 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.

Názov cvičenia: Pozor!

Cieľ cvičenia: pre správnu koordináciu pohybu a reči je nevyhnutné, aby mali študenti zvládnutú techniku dýchania, ktorá ovplyvňuje rovnako pohyb ako aj reč. Cieľom tohto cvičenia je, aby si študenti osvojili takú techniku dýchania, ktorá im zabezpečí maximálny rečový a pohybový herecký prejav a nenaruší prirodzený tok artikulovanej reči alebo pohybu v priestore.

Popis a postup cvičenia: Spôsob vykonávania tohto cvičenia a teda celej koordinácie reči, pohybu a dýchania môžeme prirovnať k športovému výkonu, alebo k namáhavej fyzickej práci. Intenzívny pohyb a výrazný hlasový alebo rečový prejav vykonáme potom ako na chvíľu zadržíme dych a tým stimulujeme celé telo a svaly na fyzický alebo verbálny. Spoločným znakom pre rečový i pohybový výkon je hlboký nádych, ktorý vytvorí oporu v bránici. Činnosť tohto svalu je pre tvorbu artikulovanej reči nevyhnutná. Aj pre samotný pohyb, zvlášť silovo veľmi intenzívny alebo nárazový, je hlboký nádych nesmierne dôležitý. Hlboký nádych vytvorí tlak na bránicu, brušné i medzirebrové svalstvo, čím sa aktivizujú a stávajú sa tak pružnejšie a môžeme mať v nich oporu pre fyzický výkon. Verbálny prejav herca je tiež vo svojej podstate fyzický výkon, pretože zapájame pritom rôzne svaly a orgány rôznou intenzitou. Sprievodným efektom hlbokého nádychu je, že svaly budú mať pre svoju činnosť dostatočné množstvo kyslíka.

Konkrétnym príkladom cvičenia môže byť práca s imaginárnymi predmetmi¹¹: dvíhanie ťažkého bremena, kopnutie do lopty, prudký výkrik POZOR!, a pod. následne kombinujeme dvíhanie ťažkého bremena s výkrikom Pozor!, alebo kopnutie do lopty s výkrikom Gól!, a pod. Kombinujeme vždy také činnosti a verbálne prejavy, aby boli čo najviac náročné na ich koordináciu s hlbokým nádychom. Po celý čas si musia študenti uvedomovať, akým aktivátorom ich činnosti verbálnej aj fyzickej je dych a jeho opora

¹¹ S imaginárnymi predmetmi v tomto cvičení pracujeme aj preto, aby sme v študentoch stimulovali predstavivosť. Toto cvičenie môžeme kontinuálne napojiť za cvičenie č.2 kde študenti reagovali na fyzické impulzy. V tomto prípade je teda dôležité aby do svojej predstavy preniesli všetky kvality predmetov a javov, ktoré v cvičení č.2 vnímali reálne.

v bránici. Toto cvičenie vykonávajú študenti v rôznych stupňoch intenzity od najnižšej po najvyššiu.

Očakávaný výsledok cvičenia: Študenti si uvedomia a následne osvoja takú techniku dýchania, ktorá im zabezpečí maximálny rečový a fyzický výkon. Na vlastnej skúsenosti si uvedomia ako dýchanie vplýva na aktivizáciu a aktivitu tela a vedome sa naučia pracovať s dychom ako impulzom, ktorý aktivizuje ich prejav.

Koordinácia pohybu a hlasu

Jednou z najťažších pedagogických úloh je u študentov nájsť ich prirodzenú, znelú polohu hlasu. Hľadáme ju so študentmi preto, aby využili svoj hlasivkový a rezonančný potenciál, ktorý budú samozrejme, správne rozvíjať. Najčastejším problémom je to, že študenti sa pri hlasových cvičeniach zameriavajú len na hlasivky, dýchanie a to, ako im znie hlas (farba a sila hlasu). Často však zabúdajú na to, že poloha tela, držanie tela a somatická aktivita majú zásadný vplyv na znelosť a prirodzenosť znenia ich hlasu. Aktívne telo, respektíve aktívny postoj je základom pri akomkoľvek hlasovom cvičení. Aj pri hlasových cvičeniach využívame predstavivosť na to, aby sa študenti dokázali zamerať prioritne na svaly a rezonančné dutiny, ktoré sa podieľajú na tvorbe a znení hlasu / tónu. Ide nám o to, aby v aktívnom tele dokázal študent odizolovať všetky prebytočné napätia, ktoré bránia prirodzenému, uvoľnenému, znelému hlasu. Ako príklad uvádzame, že pri statických hlasových cvičeniach najčastejšie prechádza prebytočné a tým pádom nežiaduce napätie do ramien, rúk a mierne aj do hrudného svalstva. Z toho vyplýva, že neuvoľnené telo, neuvoľní hlas. Práve na to slúži táto podvedomá fáza koordinácie pohybu a hlasu, aby študenti dokázali s aktívnym telom, vedome (psychicky) izolovať orgány a svalstvo zamerané na konkrétnu vec bez toho, aby niekde inde v tele vznikalo prebytočné napätie.

Príklady cvičení

Názov cvičenia: Brumendo

Cieľ cvičenia: Uvedenie hlasiviek do činnosti, nájdenie uvoľnenej a znejšej polohy hlasu, uvoľnenie rezonančných dutín. Koordinácia pohybu, dychu, hlasu.

Popis cvičenia: Študent v aktívnom postoji je v maximálnom možnom somatickom uvoľnení. Z tejto základnej polohy prechádzame postupne do fázy napätia, ktorého vrchol intenzity je

v momente najhlbšieho nádychu. Nasleduje výdych. V momente výdychu aktivujeme hlasivky a výdychový prúd vzduchu vypúšťame nosom, pretože pery máme spojené na spoluhlásku pripomínajúcu m. Pracuje len bránica, hrudné svalstvo, medzirebrové svalstvo, pľúca, krčné svalstvo a hlasivky. Všetky ostatné časti tela sú uvoľnené a „drží“ ich len aktívny postoj. Fáza výdychu je zároveň fázou postupného uvoľňovania až do momentu opätovného nádychu. Aktívny postoj vytvára oporu pre obe fázy dýchania.

Metodická poznámka: Aj v tomto cvičení upozorňujeme študentov na to, aby izolovali od zvyšku tela tie svaly a orgány, ktoré sa podieľajú na tvorbe hlasu a dýchaní.

Koordinácia pohybu a reči

Poslednou fázou koordinácie je koordinácia všetkých troch hereckých výrazových prostriedkov. Ako sme už spomenuli, aj samotná reč je vo svojej fyzickej podstate pohybom. Psychologickým podložíom pre reč sú myšlienky a emócie, ktoré priamo ovplyvňujú jej vonkajší výraz. V tejto podvedomej fáze výučby koordinácie reči a pohybu sa zameriame prioritne na technickú (vonkajšiu) stránku reči, teda ako funguje v kooperácii s pohybom. Reč a aj hlas sú závislé na kategórii pohybu, teda na aktivite tela.. Aktívne telo vytvára vhodné podmienky pre správne využívanie reči. V podvedomej rovine sa aktivita tela priamo prejaví v artikulovanej reči. Ak je telo somaticky aktívne, aktívna je aj reč. Aktívne telo má priamy vplyv na aktivitu artikulačných orgánov. Pre zmysluplnú koordináciu reči a pohybu je nutné aktivizovať respiračné ústrojenstvo, hlasové a napokon aj vôľou ovládané artikulačné orgány, ktoré sa najviac podieľajú na článkovaní reči – sánka, jazyk, pery. Rečová rozcvička predchádza koordinácii reči a pohybu. Podvedomá koordinácia reči a pohybu nám slúži aj na postupné odstraňovanie rečových nedostatkov. Uvedieme príklady cvičení, kde poukážeme na to, že reč je závislá od pohybu a aj to, ako vplýva aktivita tela na kvalitu artikulovanej reči.

Príklady cvičení

Názov cvičenia: Bi be ba bo bu

Cieľ cvičenia: Aktivizácia tela, dychu, hlasu a artikulačných orgánov. Koordinácia reči a priestorového pohybu.

Popis cvičenia: Toto cvičenie je súčasťou rečovej rozcvičky na hodinách techniky reči. Je veľmi vhodnou platformou na demonštráciu toho, ako pohyb ovplyvňuje reč a hlas. Študenti stoja rozmiestení v priestore v aktívnom postoji tak, aby mali vpravo i vľavo od seba dostatok priestoru. Kolená sú mierne pokrčené, ruky sú pokrčené tak, aby vystreté dlane boli na

horizontálnej úrovni ramien. Táto poloha tela je v procese cvičenia fázou uvoľnenia. Študenti si predstavia, že naľavo i napravo od nich je stena, od ktorej sa budú dľaňami odtláčať. Táto predstava slúži na to, aby bol pohyb usmernený a presný. Presnosť pohybu má zásadný vplyv na intenzitu hlasu a kvalitu artikulácie. Pedagóg vytlieska rytmus, v ktorom sa študenti budú odrážať od pomyselných stien. Pri každom odtlačení sa od steny zaznie jedna slabika v poradí bi, be, ba, bo, bu. Tie študenti artikulujú v momente, kedy sa odtláčajú od steny - v tom spočíva koordinácia priestorového pohybu, artikulovanej reči a hlasu. Pri odtlačaní od steny študenti pracujú celým telom, tak, ako by to robili prirodzene pri odtlačaní sa od skutočnej steny. Sila odtlačenia sa od steny je adekvátna sile hlasu a rovnako tak aj kvalitatívnej hodnote vyartikulovaných slabík. Moment odtlačenia sa od steny je zároveň impulzom pre bránicu, ktorá pomôže vytlačiť z pľúc prúd vzduchu.

Metodická poznámka: 1. Pri odtlačaní sa od pomyselných stien je treba dbať na to, aby slabika odznela v momente odtlačania sa od steny, nie v momente prvotného dotyku s pomyselnou stenou. 2. Varujeme spoluhlásky. 3. Najčastejšou chybou pri tomto cvičení je, že študenti pri odtlačaní sa od steny pracujú iba vrchnou časťou tela, najmä rukami a ramenami. Je potrebné ustriehnuť, aby toto cvičenie vykonávali celým telom tak, ako by to bola skutočná stena.

Analýza cvičení a uvedomovací proces

Fáza analýzy realizovaných cvičení a diagnostika úspešnej i neúspešnej koordinácie pohybu, dýchania, hlasu a reči je vlastne uvedomovacím procesom. Cieľom tejto fázy je poukázať na to, ako kategória pohybu ovplyvňuje kvalitu dýchania, hlasu a reči. Spravidla platí zásada, že miera aktivity tela sa rovná intenzite hlasu a kvalite artikulovanej reči. Odporúčame túto fázu vykonávať po viacnásobnej realizácii cvičení. Každého študenta individuálne upozorníme na to, aby si uvedomil, či nastala pri viacnásobnej realizácii konkrétneho cvičenia kvalitatívna zmena, či ju na sebe spozoroval. Ak áno, koordinácia prebehla úspešne, ak nie, analyzujeme ďalšie príčiny neúspešnej koordinácie.

Záver

V tejto štúdií sme popísali prienik teoretických a praktických východísk pre tvorbu metodických postupov pre oblasť koordinácie reči a pohybu v hereckej príprave. V rámci nášho dizertačného výskumu pracujeme na konkrétnych postupoch, ktoré majú na zreteli predovšetkým procesnú stránku koordinácie hlasu, reči a pohybu – teda prepojenie

spomínaných techník. Takáto metodika nie je určená pre konkrétny predmet. Je možné využiť ju na každom predmete, kde sa spája hlas, reč a pohyb. Cieľom tejto metodiky je zefektívniť už fungujúce postupy, ktoré v podstate smerujú k jedinému výsledku/cieľu – hereckej postave.

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

METHODICAL PROCEDURES OF COORDINATION OF SPEECH, VOICE AND MOVEMENT IN TEACHING ACTING STUDENTS

The aim of this study is to outline the first phase of the speech and movement coordination process. These are methodological procedures that could be applied in the teaching of speech voice and partly also movement techniques. The task of the emerging methodological procedures is to streamline the acquisition and consequently, the use of individual techniques. The intersection of theoretical and practical connections between individual techniques, which creates a platform for us on which the resulting methodology will be implemented is a category of movement. At the beginning of any acting is movement or category of movement. We mean external expression (form), it is obvious that the internal (content) cause of acting has a rational-emotional essence. When designing methodological procedures, we are based on our own pedagogical experience and the observation that students perceive individual practical subjects (techniques) separately.

Key words: coordination, speech, movement, methodical procedures

BIBLIOGRAFIA

- ADCOCK, Chris J. *Základy psychológie*. Praha : EDICE PYRAMIDA, 1973. 264 s.
- COUROS, George. *Zmýšľanie inovátora*. Bratislava: Slovenská inovačná a energetická agentúra, 2018. 255 s. ISBN 978-0-9861554-9-9.
- ČERTÍKOVÁ, Helena. *Moderátor za mikrofónom*. Bratislava: Vysoká škola múzických umení, 2008. 175 s. ISBN 978-80-85182-97-2.
- KRÁL, Ābel. *Pravidlá slovenskej výslovnosti*. Bratislava: Slovenské pedagogické nakladateľstvo, 1988. 626 s. PSV 067-034-88.
- JUSCZYK, Stanislaw. *Metodológia empirických výskumov v spoločenských vedách*. Bratislava: IRIS 2003. 137 s. ISBN 80-89018-13-0.

- MISTRÍK, Jozef. *Pohyb ako reč*. Bratislava: Národné divadelné centrum, 1998. 108 s. ISBN 80-222-0267-3.
- STRENÁČIKOVÁ, Mária. *Pedagogika 2b*. Zlín: Alisa Group, 2015. 138 s. ISBN 978-80-88038-03-0.
- STRENÁČIKOVÁ, Mária. *Teoretické východiská učiteľskej praxe pre doplňujúce štúdium učiteľov umeleckých predmetov I. diel*. Košice: Equilibria, 2017. 133 s. ISBN 978-80-89555-82-6.
- ROZENTAL' Mojsejevič, Mark. 1974. *Filozofický slovník*. Bratislava: Nakladateľstvo Pravda, 1974. 619 s.
- VIŠŇOVSKÝ, Ľudovít. – KAČÁNI, Vladislav. *Základy školskej pedagogiky*. Bratislava: IRIS, 2000. 227 s. ISBN 80-89018-25-4.
- VOSTRÝ, Jaroslav. *O hercích a herectví*. Praha: Nakladatelství ACHÁT, 1998. 275 s. ISBN 80-902221-7-X.
- ZÁBORSKÁ, Alexandra. *Technika reči – praktické cvičenia*. Druhé doplnené vydanie. Bratislava: Akadémia umení v Banskej Bystrici, Fakulta dramatických umení, 2010. 85 s. ISBN 978-80-890-78-66-0.
- ZÁBORSKÁ, Alexandra. *Technika reči 2*. Bratislava: Akadémia umení v Banskej Bystrici, Fakulta múzických umení, 2009. 50 s. ISBN 978-80-89078-54-7.

Kontakt:

Mgr. art. Marek Rozkoš

Akadémia umení v Banskej Bystrici, fakulta dramatických umení

Horná 95

974 01 Banská Bystrica

e-mail: rozkosmarek@gmail.com, marek.rozkos@aku.sk

ACTA TEATRALIA NEOSOLIENSIS

FAKULTA DRAMATICKÝCH UMENÍ
Akadémie umení v Banskej Bystrici

©Akadémia umení v Banskej Bystrici, 2020

ACTA TEATRALIA NEOSOLIENSIS
Číslo 1 – 2/2020, roč. 7

Revue pre teóriu a dejiny divadla

Vydáva Fakulta dramatických umení Akadémie umení v Banskej Bystrici.

Redakčná rada:

doc. Mgr.art. Matúš Oľha, PhD. – predseda
Prof. PhDr. Oliver Bakoš, CSc.
doc. PhDr. Michal Babiak, Mr.
Mgr. Peter Himič, PhD.
doc. PhDr. Elena Knopová, PhD.
PhDr. Silvia Kováčiková, ArtD.
PhD. Mgr.art. Martin Timko, ArtD.
Prof. MgA. Jan Vedral, PhD.

Číslo zostavili a zredigovali:

Mgr. Peter Himič, PhD.
Mgr.art. Mikuláš Macala
Mgr.art. Dávid Szöke
Mgr.art. Filip Jekkel

Grafický návrh: Filip Sirotiar

Príspevky prešli recenzným konaním. Autori jednotlivých štúdií sú zodpovední za ich obsahovú a jazykovú správnosť. Vychádza v elektronickej verzii 2-krát ročne.

ISSN 1339 – 780X