

OBSAH

Vladimír Štefko SLOVO NA ÚVOD	7
Soňa Šimková ARTAUDOV PROJEKT DIVADLA A JEHO REALIZÁCIE	9
Zuzana Bakošová-Hlavenková SLOVO TELA A TELO SLOVA	26
Nadežda Lindovská MICHAIL ČECHOV (1891 – 1955) HEREC, PEDAGÓG, TEORETIK, MYSTIK...	51
Jana Bžochová-Wild HAMLET NA SLOVENSKU	69
Vladimír Štefko PROFILÁCIA SLOVENSKEJ ČINOHRY 1938 – 1945	84
Ján Jaborník ETIKA A ESTETIKA REŽISÉRA JÁNA JAMNICKÉHO (K niektorým menej známym súvislostiam divadelnej tvorby Jána Jamnického)	98
Božena Čahojová MODERNA A SLOVENSKÁ DRÁMA NA JAVISKU SND V ROKOCH 1938 – 1945	114
Ľubomír Vajdička PRIESTOR AKO VYJADRENIE VNÚTORNÉHO STAVU POSTÁV	134
Jozef Ciller SCÉNOGRAFIA AKO VIŠŇOVÝ SAD	156
Ján Zavarský OD SCÉNOGRAFIE V NEPRAVIDELNOM DIVADELNOM PRIESTORE K PROJEKTU VARIABILNÉHO DIVADELNÉHO KOMPLEXU	178
Peter Čanecký CIT A VEDOMIE V KOSTÝMOVEJ TVORBE	189
Aleš Votava FARBA V PRIESTORE JAVISKA	202
Martin Huba VRÚCNY CHLAD NA JAVISKU MÔJHO PRÍBEHU!	216
Emília Vášáryová UČEBNÝ PREDMET HERECKÁ TVORBA A MOJA HERECKÁ PRAX	239

Milan Lasica	
AUTORSKÉ DIVADLO	255
Mirka Čibenková	
DIVADLO AKO SPÔSOB ŽIVOTA	266
Helena Čertíková	
VYUŽÍVANIE PROZODICKÝCH PRVKOV REČI V HERECKOM PREJAVE	278
Juraj Letenay	
POHYB - ROVNOCENNÝ VÝRAZOVÝ PROSTRIEDOK HERECKEJ VÝPOVEDE	294
Eva Žilineková	
TAJOMSTVO SLOVA V PEDAGOGICKOM PROCESE	309
Štefan Bučko	
O POÉZII A ZMYSE JEJ INTERPRETÁCIE	321
Elena Holičková	
SPOLOČNÉ PRINCÍPY HLASOVEJ TECHNIKY, HOVORENÉHO SLOVA A UMELECKÉHO SPEVU A ICH UPLATNENIE V PROCESE HERECKEJ TVORBY	332
Ján Uličiansky	
INTERPRETÁCIA VÝTVARNEJ ZLOŽKY BÁBKOVÉHO DIVADLA	343
Andrej Pachinger	
V SLUŽBÁCH DREVENEJ THÁLIE	358

„Na Západe neznáma súvislá tradícia a ďalej tendencia k realizmu, či skôr k naturalizmu a k psychologickému skôr než fyzickému správaniu a konaniu, zničili postupne dedičstvo pravidiel, ktoré určovali správanie účinkujúcich na javisku. Takéto pravidlá celkom určite jestvovali v európskom divadle v čase najväčšieho rozkvetu *commedie dell'arte*, ich dedičstvo sa však vytratilo. Je charakteristické, že priama divadelná výučba, či už na Západe alebo na Východe, nedostala nikdy písomnú podobu.“²⁹

Tradícia *commedie dell'arte* je dodnes tradíciou fyzického a konkrétneho divadla a je navyše úzko spätá s princípom improvizácie, ktorý spontánnosť bytia na scéne ešte podčiarkuje. Preexpressivita, o ktorej E. Barba obširne hovorí, je vlastne scénický bios, teda bytie na scéne, telo v pohotovosti, „to je život pripravený na to, aby bol transformovaný do presných akcií a reakcií“,³⁰ tvrdí Barba.

Ak je zásadou herca *nó*, že „musí zostať v stave fikcie“,³¹ je to preto, že práve tento herec dokáže zahrať aj svoju vlastnú neprítomnosť.

S tým všetkým súvisí aj podoba inscenácie – reprezentácie scénického aktu. Reprezentácia – kľúčový termín modernej teatrológie – prináša so sebou množstvo protirečení. Na jednej strane textové podložie, odrazový mostík textovosti – vo francúzskych súvislostiach – ale aj jej nadväznosť na časopriestorové konotácie. Ako Performance – akciu – súvislosť čisto scénickú, časopriestorovú, akčnú, zmyslovú, telesnú a konkrétnu, ako by dodal A. Artaud a spolu s ním Richard Schechner, otec teórie performance.

Slovenské herectvo dlho váhalo nad touto podobou inscenácie – spontánneho aktu. Liplo neustále na jasne štruktúrovanej logike inscenačného diela, kde miesto textu bolo určené presne ako východisko a pevný bod.

„Vynikajúca herecká generácia odchovaná Jamnickým kultivovala svoje umenie okrem iného aj na veršovanej dráme, v nej menovite aj zvládaním alexandrínu,“ zdôrazňuje J. Jaborník v práci *Etika a estetika J. Jamnického*.³²

Francúzska kultúra a jej dedičstvo – dokonalosť deklamácie, poézia javiska, verš ako doména javiska – to všetko ovplyvnilo aj slovenské činoherné divadlo, „okrem iného“, ako zdôrazňuje Jaborník. To „iné“ bol aj vplyv českej avantgardy a jej barda E. F. Buriana. Dotyk s poéziou a jej autonómnou podobou má na svedomí práve Jamnický. „Vlastný autonómny materiál poézie sa na slovenskom javisku stáva predmetom divadelného stvárnenia,“ píše Jaborník v súvislosti s Jamnického réžiou Poničanovej básnickej tvorby (Štyria, 1942).

PROFILÁCIA SLOVENSKEJ ČINOHRY 1938 – 1945

prof. PhDr. Vladimír Štefko, CSc.

Obdobie 1938 – 1945, to je sedem rokov, sedem divadelných sezón nabitých spoločenskými udalosťami a zmenami. Tá prvá, 1938/39, a posledná, 1944/45, boli nepokojné, sprevádzané búrlivými udalosťami. Najprv dvomi mobilizáciami proti fašistickému Nemecku a rozpínavému Maďarsku, vyhlásením autonómie, vznikom Slovenskej republiky a potom, tá posledná, Slovenským národným povstaním a prechodom frontu. A predsa v takomto krátkom čase sa vzopälo slovenské divadelníctvo, najmä jeho činohra, lebo o tej bude reč, k rozmachu dovtedy nevídanému. S určitou licenciou sa toto konštatovanie týka nielen činohry bratislavského Národného divadla, ale aj divadla ochotníckeho, sčasti pôsobenia činohry Slovenského ľudového divadla riaditeľa Fraňa Devinského a mladučkých súborov Slovenského komorného divadla v Martine a Slovenského divadla v Prešove.

Je vari namieste otázka, aké boli zdroje, motívy tohto rozmachu, čo ho spôsobilo a podmienilo.

Predovšetkým sa prirodzene zavŕšila zakladateľská etapa slovenskej činohry, pričom najvýznamnejšou jej fázou bolo pôsobenie slovenskej činohry SND od sezóny 1932/33 pod vedením Jána Borodáča. V tomto období slovenský súbor zmocnel, pribral do svojich radov evidentné talenty, akumuloval skúsenosti s profesionálnou tvorbou i prevádzkou, osvojil si určitý systém a pravidelnosť práce. Synchronne s vývinom slovenskej society si profesionálny súbor uvedomoval vyčerpanosť modelu národno-uvedomovacieho divadelného programu a pod vplyvom okolitých kultúr začal rozširovať svoj repertoárový i inscenačný diapazón. Už koncom tridsiatych rokov začal v slovenskej činohre pôsobiť vplyv vyspelého, adaptabilného, naozaj profesionálneho českého herectva českej činohry SND, ale najmä metropolitných (Praha, Brno) činoherných súborov. Predovšetkým réžie Viktora Šulca v českej činohre SND otvárali aj pred mladými slovenskými divadelníkmi nové obzory, upozorňovali na nové požiadavky v oblasti režijnej, predovšetkým interpretačnej tvorby a v oblasti spolupráce režiséra s hercom. Obísť nemožno ani podnety, ktoré bratislavskému divadelníctvu poskytli aj pravidelne hosťujúce rakúske, predovšetkým viedenské divadlá. Čas absorbovania týchto podnetov sa naplnil práve na konci tridsiatych a na začiatku štyridsiatych rokov.