doc. Mgr. art. Elena Zahoráková

Dlhoročné skúsenosti z vytvárania choreografie v operných, operetných a muzikálových inscenáciách v slovenských divadlách, ale predovšetkým viac ako tridsaťročná pedagogická prax v predmetoch javiskový pohyb a operné štúdio na Katedre spevu Hudobnej a tanečnej fakulty Vysokej školy múzických v umení Bratislave ma priviedli k poznaniu, že študenti operného spevu potrebujú špecifickú pohybovú prípravu. Operná literatúra vo svojom žánrovom spektre obsahuje komické aj vážne situácie, veľké vášne a emócie, a spevák ich musí vedieť zvládnuť svojím vokálnym prejavom v koordinácii s prejavom herecko-pohybovým. Študijné programy na Katedre tanečnej tvorby Vysokej školy múzických umení neponúkajú špeciálny program pre pedagógov javiskového pohybu pre operných spevákov. Na umeleckých školách väčšinou vyučujú predmet javiskový pohyb pedagógovia, ktorí sú absolventi iných študijných programov a často sú to bývalí profesionálni tanečníci, ktorí svoju kariéru ukončili a svoje mnohoročné interpretačné skúsenosti odovzdávajú študentom spevu. Mnohí však nemajú skúsenosti s inscenačnou praxou v opere formou participácie na vytváraní choreografie alebo pohybovej spolupráce.

Cieľom pripravovanej publikácie je reflexia empirických skúseností nadobudnutých pri výučbe javiskového pohybu a pri tvorbe choreografie v opernom štúdiu Vysokej školy múzických umení a v divadelnej praxi. Práca sa opiera aj o odbornú literatúru, čerpá z rôznych tanečných a pohybových techník a hereckých postupov a poskytuje pedagógom, choreografom a interpretom možnosť zorientovať sa v danej problematike a potrebách, ktoré od operných spevákov vyžaduje účinkovanie v operných inscenáciách. Poznatky, ktoré predkladám, by preto pre nich mohli byť inšpiráciou.

„Z pokoja sa rodí inšpirácia, z pohybu vyrastá tvorivosť.“ Isabel Allende

Príprava interpretov pre potreby hudobnodramatického divadla dnes predstavuje širokospektrálne vzdelávanie v oblasti speváckeho, hereckého a tanečno-pohybového umenia. Súčasné trendy v inscenovaní operných i operetných diel kladú na interpreta náročné požiadavky pri realizácii moderného syntetického divadelného predstavenia.

Umelecká osobnosť v opere sa môže naplno uplatniť len vtedy, ak bude spevácke a herecké umenie interpreta v rovnováhe s pohybovou vyspelosťou, založenou na zvládnutí techniky pohybu a techniky tanca. Podľa Eugenia Barbu[1] tieto techniky používajú telo zvláštnym spôsobom, nie sú každodenné. „Používanie tela v bežnom živote sa zásadne líši od spôsobu, akým ho používame pri divadelnom predstavení“.[2] Účelom každodenných techník je komunikácia, zmyslom nezvyčajných je formovanie tela. Je to proces, pri ktorom sa herec, spevák, tanečník učí ovládať princípy scénického života a zároveň osobnostne dozrieva.[3]

Cieľom výučby javiskového pohybu je empirické používanie spomínaných techník a súčasne vypestovanie hudobnomotorického cítenia a rozvinutie kreativity a pohybovej fantázie natoľko, aby bol interpret schopný na scéne nielen plniť požiadavky režiséra a choreografa, ale aby dal vlastným tvorivým prístupom a prínosom vytvorenej postave presvedčivý výraz. K tomu potrebuje získať istú zásobu pohybových vyjadrovacích prostriedkov, s ktorými bude môcť narábať a tvorivo ich rozvíjať. Skôr ako interpret k stvárňovaniu postavy pristúpi, mal by poznať odpovede na tri základné otázky: Čo? (idem robiť). Prečo? (to idem robiť). Ako? (to idem robiť).Všetky možno nebude poznať ihneď, možno sa budú vynárať postupne v procese tvorby, ale je dôležité odpovede hľadať.

Zadania v publikácii majú byť prostriedkom, východiskom a cestou k nadstavbe – k umeleckému stvárneniu operných postáv. Javiskový pohyb vo svojej šírke a komplexnosti nemožno chápať ako súhrn vedľa seba existujúcich komponentov, ale ako komplementárny systém navzájom sa dopĺňajúcich a prelínajúcich sa tém, tvoriacich súčasť syntetického umenia, akým opera nesporne je. Pohyb operného herca je zakotvený v empírii niekoľkých storočí premien tohto divadelného druhu, v ktorých bol operný herec, jeho bytie na scéne, fókusom pozornosti samotných interpretov, inscenátorov aj divákov. Okruh tém, ktoré predkladám ako obsah výučby, treba chápať ako základný a východiskový náčrt. Pedagogický proces je otvorený prijímať tvorivé podnety z rôznych oblastí, ktoré prípravu interpretov obohatia a posunú k dokonalejšiemu výsledku. Anatómia, pedagogika, psychológia, teória hudby či hra na hudobný nástroj sú nevyčerpateľné zdroje inšpirácie pri formovaní komplexnej umeleckej osobnosti.

Publikácia sa podrobne venuje nasledovným témam:

1 Pohyb a hudba

2 Pohyb a telo

3 Držanie tela – postúra

4 Etuda

5 Balans, ťažisko tela

6 Postoj

7 Dýchanie

8 Chôdza, beh

9 Mimika, gestika

10 Scénické pády

11 Rytmus, tempo, temporytmus, dynamika

12 Scénický priestor

13 Tanečné techniky

14 Historické spoločenské tance

15 Charakterový tanec

16 Motivácia

17 Kostým, rekvizity, scénické prvky

18 Metodické poznámky k organizácii vyučovacej hodiny

Nižšie v článku uvádzam ukážky z niektorých tém.

Odporúčané hudobnodramatické diela na precvičovanie tematických okruhov týkajúcich sa javiskového pohybu

Námety na precvičovanie rôznych typov postáv a ich pohybovoscénické stvárnenie so zapojením typických znakov pri chôdzi, v držaní tela, hlavy, práce rúk, mimiky a gestiky[4] nájdeme v mnohých operách. Z veľkého množstva titulov uvádzam niekoľko príkladov opier, ktoré boli, alebo sú aktuálne v repertoári slovenských operných domov a s väčšinou ktorých som sa stretla ako choreografka v inscenáciách slovenských divadiel alebo v opernom štúdiu Vysokej školy múzických umení. Táto skúsenosť sa ukázala ako veľmi dobre prenosná do vyučovacieho procesu. Mizanscény z týchto opier som spracovávala pri tvorbe hereckopohybových etúd v predmete javiskový pohyb.

Opery s rozprávkovým námetom:

- Wolfgang Amadeus Mozart: *Čarovná flauta,*
- Engelbert Humperdinck: *Medovníková chalúpka*,
- Antonín Dvořák: *Čert a Káča, Rusalka,*
- Tibor Frešo*: Martin a Slnko,*
- Juraj Hatrík: *Statočný cínový vojačik,*
- Ladislav Kupkovič*: Trojruža,*
- Milan Dubovský: *Veľká doktorská rozprávka, Tajomný kľúč.*

V týchto operách nachádzame postavy rôznych zvierat, rozprávkových, nadprirodzených,

fantastických bytostí aj reálnych ľudí. Postavy v inscenáciách majú zväčša bohaté kostýmy, čo prináša na jednej strane inšpiráciu pri ich stvárňovaní, na strane druhej aj výzvu pre študentovu imagináciu, pretože pri výučbe sa väčšinou používajú iba náznaky kostýmov.

Opery s vážnym námetom:

- Giuseppe Verdi: *Nabucco, Rigoletto, Trubadúr, La traviata, Otello,*
- Giacomo Puccini: *Tosca,*
- Piotr Iljič Čajkovskij: *Eugen Onegin*.

Postavy sú z vyšších spoločenských kruhov, ich chôdza je dôstojná, držanie tela vznešené, gestá významné. Súčasťou pánskeho odevu je často kord a je treba ho vedieť správne nosiť v puzdre na opasku na ľavom boku, prípadne v šermiarskom súboji používať. Dámy majú v inscenáciách nezriedka šaty s vlečkou, preto je potrebné naučiť sa s ňou narábať, pohybovať sa rôznymi smermi, čo je náročné. Súčasne nachádzame aj postavy služobníctva, ktoré sa podľa režijnej koncepcie pohybujú dôstojne, úslužne alebo naopak dynamicky.

Opery s komickým námetom:

- Giovanni Battista Pergolesi: *Slúžka paňou,*
- Wolfgang Amadeus Mozart: *Také sú všetky,*
- Gioacchino Rossini: *Barbier zo Sevilly,*
- Gaetano Donizetti*: Nápoj lásky, Don Pasquale*.

V týchto operách sa stretávame s paródiou, satirou či spoločensko-kritickým nábojom.Postavy parodujú, zosmiešňujú osoby a situácie v príbehu a tomu prispôsobujú svoje konanie, chôdzu, gestikuláciu, držanie tela.

Opery a operety s národnými prvkami:

- Georges Bizet: *Carmen,*

- Bedřich Smetana: *Predaná nevesta,*
- Piotr Iljič Čajkovskij*: Jevgenij Onegin,*
- Giacomo Puccini: *Madama Butterfly, Turandot,*
- Eugen Suchoň: *Krútňava, Svätopluk*,
- Oskar Nedbal: *Poľská krv*,
- Franz Lehár: *Veselá vdova, Zem úsmevov*,
- Emmerich Kálmán: *Čardášová princezná*.

V týchto dielach sa v pohybovom a tanečnom prejave uplatňuje scénická štylizácia a charakter španielsky, český, ruský, japonský, slovenský, poľský, maďarský a podobne.

Opery a operety s tzv. „nohavicovými“ postavami

- Ludwig van Beethoven: *Fidelio*, postava Fidelia,
- Giuseppe Verdi: *Maškarný bál,* postava Oskara,
- Charles Gounod: *Faust a Margaréta,* postava Siebela,
- Jacques Offenbach: *Hoffmanove poviedky,* postava Nicklaussa,
- Johann Strauss ml.: *Netopier*, postava grófa Orlofského.

Stvárniť mužskú postavu ženou si vyžaduje nácvik mužského držania tela, postoja, chôdze a gestikulácie. Iba trpezlivým precvičovaním sa študentky dokážu mentálne aj fyzicky identifikovať s mužskou rolou a presvedčivo ju umelecky stvárniť.

Vypäté situácie so smrťou na javisku z oblasti vážnych opier (ale hľadajte aj v komických operách):

- Wolfgang Amadeus Mozart: *Don Giovanni*: Don Giovanni zabije v súboji Komtúra,

- Georges Bizet: *Carmen* – José zabije Carmen,
- Charles Gounod: *Rómeo a Júlia* – súboj Mercutia a Tybalta: smrť Mercutia, súboj Rómea a Tybalta: smrť Tybalta, smrť Rómea, smrť Júlie,

- Giuseppe Verdi: *Otello*: Otello zaškrtí Desdemonu, potom seba prebodne,
- Giacomo Puccini: *Tosca*: Tosca prebodne Scarpiu,
- Giacomo Puccini: *Madama Butterfly*: Cio-Cio San (Butterfly) spácha harakiri,
- Giacomo Puccini: *Manon Lescaut*: Manon vyčerpaná umiera v náručí rytiera Des Grieux.

Pohyb a hudba

Ak sa necháte viesť hudbou, váš pohyb bude určite správny.

Pohyb v spojení s hudbou nás dokáže preniesť do iného sveta, do sveta emócií, fantázie a tvorivosti. Pohybom dokážeme pocítiť a vyjadriť rytmus, tempo, dynamiku, agogiku, náladu, atmosféru a ďalšie vlastnosti hudby, a to všetko dokáže umocniť spev, v našom prípade spev operný. Ak necháme vstúpiť hudbu do svojho vnútra, dokáže v tele rozpútať prílev energie, ktorá nás rozhýbe. Je to spočiatku jemné chvenie, ktoré prúdi z centra (v oblasti solaru plexus) do celého tela, zosilnie a núti nás pohnúť sa do priestoru. Hudba nás svojou silou dokáže pripútať k zemi, ale aj povzniesť do emocionálnych výšin. Preto je pri výučbe javiskového pohybu pre operných spevákov nesmierne dôležitá spolupráca s klaviristom-korepetítorom. Vzťah medzi pedagógom pohybu a korepetítorom musí byť založený na rešpekte, tvorivosti a vzájomnom obohacovaní sa pri koordinácii tvorivých procesov. Kľúčová je pre korepetítora schopnosť improvizácie. Pri vytváraní mizanscén a hereckopohybových etúd dostáva zadanie nielen od pedagóga, ale aj od študentov a v tej chvíli sa stáva inšpirátorom v ich tvorivom procese.

Pohyb a telo

„V opere sa telo speváka podriaďuje dychu, spevu, hlasovému výrazu, technike spevu.“[5]

Pohyb je život a život je pohyb. Všetko živé sa hýbe a vďaka otáčaniu zemegule sa hýbu aj neživé objekty. Dieťa sa hýbe ešte pred narodením, pred príchodom na tento svet a žije vďaka pohybu a fungovaniu svojich vnútorných orgánov. V neustálom pohybe je srdce, pľúca, krv a ďalšie zložité súčasti ľudského organizmu, tekutiny a hmota, ktoré udržujú naše telo pri

živote a v pohybe aj keď spíme a sme v relatívnom pokoji. K tomu, aby sa človek mohol pohybovať, musí byť v súčinnosti celý súbor kostí, svalov, šliach, kĺbov, chrupiek a ďalších komponentov tvoriacich ľudské telo. Je to komplexne fungujúci celok a všetky jeho zložky sú navzájom viac či menej poprepájané. V kontexte našej problematiky je dôležitý kostrový aparát tvoriaci opornú sústavu a nervovo-svalový aparát tvoriaci motorickú sústavu.

Kultúra pohybu herca, speváka či tanečníka v akomkoľvek divadelnom druhu je podmienená ovládaním vlastného tela, lebo telo je jeho pracovným nástrojom, ktorý má stále so sebou a nikdy ho neodkladá. Pre speváka sú primárnym nástrojom hlasivky, preto vo svojej scénickej praxi používa oba nástroje a obidva je potrebné udržiavať v zdraví a dobrej kondícii, pracovať a narábať s nimi efektívne a minimalizovať prebytočné napätie. „V tanci a herectve splýva umelec, jeho nástroj a jeho výtvor v jednu fyzickú vec: ľudské telo.“[6] Z toho nevyhnutne vyplýva, že umelec, v našom prípade spevák, skôr ako začne spievať a hrať, musí si byť vedomý svojho tela. Na jeho poznanie je dôležité a potrebné absolvovať cvičenia, ktoré nám poskytnú informácie o našej rovnováhe, stabilite, tiaži, flexibilite, o tvaroch tela, o jeho častiach a ich vzájomnom vzťahu, o rozsahu pohybu, o chápaní dychu ako základnej, neustále plynúcej fyziologickej podpory pohybu.[7] Realizácia zadaní zároveň podporuje rozvíjanie pohybovej pamäti, ktorá je potrebná v scénickej praxi pri interpretácii operných postáv v kontexte režijnej koncepcie, inscenačného kľúča a jednotlivých mizanscén. Nič z toho by nefungovalo bez mentálneho prepojenia pohybu telesného a pohybu myšlienkového. K tomu je potrebná energia, spájajúca a napĺňajúca techniku pohybu s emóciou.

Etuda

„…postupnosť je nasledovná: prvá je hudba, potom myšlienka, až potom pohyb…“ Tomáš Surý

Na rozvíjanie pohybového slovníka operného herca v tvorivom procese možno okrem

fyzických cvičení využiť aj hereckopohybové etudy. Etuda je malý scénický útvar zameraný

na precvičovanie rôznych zadaní, ktoré v komplexe s ďalšími motívmi, ako napríklad chôdza, scénické pády, rovnováha, mimika, gestika a podobne, vytvárajú dramatickú postavu a súčasne predstavujú pre študentov možnosť pracovať s intuíciou a imagináciou. Každá etuda musí mať, aj na malej ploche, príbeh a štruktúru, a to úvod, zápletku a rozuzlenie – pointu. Časovo sa etudy pohybujú v rozmedzí troch až piatich minút. Etudy začíname vytvárať podľa zadania pedagóga, neskôr príbehy vymýšľajú študenti a hudobný sprievod si dohovárajú s korepetítorom. Tu sa môže uplatniť určitá forma brainstormingu[8], keď študenti v skupine navrhujú rôzne námety a možnosti spracovania, až kým nevyberú jednu. Časopriestorové riešenie etudy je náročné, pretože na malej ploche je potrebné vymyslieť originálny príbeh, proporčne ho zadeliť do jednotlivých častí a kľúčové momenty umiestniť a orientovať v priestore tak, aby boli pre diváka čitateľné. To je dôležité najmä v skupinových etudách, kde sa môžu prelínať viaceré dejové línie. Vtedy je potrebné stanoviť hierarchiu jednotlivých epizód, ich časovú následnosť, priestorové riešenie a smerovanie k pointe.

Do procesu vstupuje aj improvizácia, ktorá dokáže obohatiť etudu o zaujímavé momenty. Improvizácia môže byť náhodná, ktorá vznikne ako nepredvídaná situácia a aktéri ju musia pohotovo spracovať, alebo ju pedagóg použije ako metódu a určí v danej etude určitý priestor na improvizáciu. Dôležitou súčasťou etudy je hudba. Korepetítor po dohovore so študentmi zväčša improvizuje a charakterom, žánrom a dynamikou klavírneho sprievodu inšpiruje študentov a pomáha naplniť umelecký zámer etudy.

Nasleduje reflexia – každú etudu pedagóg spolu so študentmi analyzuje – námet, časové a priestorové členenie, temporytmus, mimiku, gestiku, zapojenie práce celého tela, vnútorné nasadenie energie, sprostredkovanie emócie, kreativitu, zrozumiteľnosť a obsahové splnenie zadania. Pedagóg zhodnotí etudu – ako bolo splnené zadanie: čo bolo dobré, výstižné a prečo, čo sa nevydarilo a prečo. To je najdôležitejšia časť výučby, pretože prináša poučenie z nedostatkov aj kladov riešenia. Aby tento proces fungoval a študenti prinášali a prijímali nové podnety, musí v skupine vládnuť dobrá tvorivá atmosféra, edukačná klíma.[9] V každej skupine, ročníku sa vytvára špecifická klíma, ktorú charakterizuje sociálne, ale predovšetkým emocionálne naladenie, ktoré spoločne v interakcii vytvárajú študenti a pedagóg a študenti medzi sebou.[10] Výrazným činiteľom, ktorý ovplyvňuje edukačnú klímu, je samotný

pedagóg. Dôležitým aspektom je práve vzťah, aký si vytvorí so študentmi – či ich vedie k vzájomnej dôvere a rešpektu.[11] Pozitívne ladená edukačná klíma stimuluje k novým originálnym prístupom, k spontánnosti a tvorivosti.[12]

V predmete javiskový pohyb sú hereckopohybové etudy mimoriadne dôležitou súčasťou vyučovacieho procesu, pretože študenti tu zúročia zručnosti z jednotlivých tematických oblastí obsahu výučby.

Za etudu nemožno považovať prosté napodobovanie bežných činností zo života (napríklad vstanem, umývam si zuby, obliekam sa a odídem z domu). Zadávajte študentom abstraktné námety, aby mohli používať aj metaforické myslenie a vyjadrovanie. Tvorivý potenciál študentov tak dostáva neobmedzený priestor na rozvoj fantázie, imaginácie, kreativity. Vytváranie etúd s rôznym zameraním je veľmi dobrou prípravou na tvorbu mizanscén pri inscenovaní opernej či inej hudobnodramatickej inscenácie.

Metodická poznámka:Používajte heuristickú metódu – študentomvždy jasne zadajte úlohu, teda čo majú robiť, ale nehovorte im ako to majú robiť, nechajte ich objavovať…

---

[1] Eugenio Barba (1936), taliansky divadelný režisér žijúci v Dánsku, herecký pedagóg, popredný teoretik tzv. druhej divadelnej reformy.

[2] BARBA, Eugenio – SAVARESE, Nicola: Slovník divadelní antropologie. Praha : Divadení ústav, 2000, s. 7.

[3] BARBA, Eugenio – SAVARESE, Nicola: c. d., s. 5.

[4] Gestický systém, gestika (neologizmus zo začiatku 20. storočia) Je to spôsob pohybu typický pre určitého herca, postavu alebo štýl hry. In: Pavis Patrice: Divadelný slovník, s.173

[5] ČORBA, Milan: Kostýmová tvorba. Bratislava : Divadelný ústav, VŠMU, 2009, s. 115.

[6] BARBA, Eugenio – SAVARESE, Nicola: cit. d., s. 83.

[7] CLARK, Mark Ross: Singig, Acting and Movement in Opera. Indiana : University Press, 2002, s. 3.

[8] Brainstormig (búrka mozgov) – tvorivá metóda, ktorej autorom je Alex F. Osborn, čím je viac nápadov, tým je väčšia pravdepodobnosť, že sa medzi nimi objaví originálny nápad. Podstatou je uvoľniť fantáziu, predstavivosť, obrazotvornosť.

[9] PETLÁK, Erich: Klíma školy a klíma triedy. Bratislava : Iris, 2006, s. 15.

[10] ČAPEK. Robert: Odměny a tresty ve školní praxi. Praha : Grada, 2008, s .125.

[11] HANULIAKOVÁ Jana: Kreovanie klímy triedy v edukačnej praxi. Bratislava : Iris 2010, s. 21.

[12] SZOBIOVÁ, Eva: Tvorivosť od záhady k poznaniu. Bratislava : FIF UK, 1999, s. 39-54.