

Tanečný kongres 2015

**TANEC.SK**

a odborné sympóziá

Osobnosti v tanečnom umení a ich prínos

Zborník príspevkov  
z druhého slovenského tanečného kongresu s medzinárodnou účasťou



VYSOKÁ  
ŠKOLA  
MÚZICKÝCH  
UMENÍ



Vysoká škola múzických umení v Bratislave  
Centrum výskumu HTF

# Tanečný kongres – Tanec.SK 2015

a odborné sympóziá  
Osobnosti v tanečnom umení a ich prínos

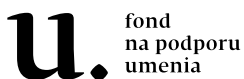
Zborník príspevkov  
z druhého slovenského tanečného kongresu  
s medzinárodnou účasťou

27. – 28. novembra 2015  
Vysoká škola múzických umení, Koncertná sieň Dvorana



BRATISLAVA 2016

Vydanie publikácie podporili:



S FINANČNOU PODPOROU  
MINISTERSTVA KULTÚRY  
SLOVENSKEJ REPUBLIKY



Autorky a koordinátorky projektu Tanečný kongres – Tanec.SK 2015:

Mgr. art. Ivica Liszkayová, PhD.

doc. Marta Poláková, ArtD.

Projekt sa realizoval za finančnej podpory Ministerstva kultúry SR

Zborník sa vydáva za finančnej podpory Fondu na podporu umenia ako súčasť materiálov k projektu Tanečný kongres Tanec.SK 2016/2017

Pod záštitou:

riaditeľa Baletu SND Mgr. art. Jozefa Dolinského

a dekanke profesorky Mgr. art. Iriny Čiernikovej, ArtD.

Zostavovateľka zborníka:

Mgr. art. Ivica Liszkayová, PhD.

Editorky zborníka:

Mgr. et Mgr. art. Zuzana Andrejcová Ferusová, Mgr. art. Ivica Liszkayová, PhD.

Za odbornú a jazykovú úroveň príspevkov zodpovedajú autori.

Recenzentky zborníka:

prof. Mgr. art. Irina Čierniková, ArtD. – Vysoká škola múzických umení, Bratislava

Mgr. art. Maja Hriešik, PhD. – Divadelný ústav, Bratislava

**ISBN: 978-80-8195-005-6**

## Úvodom

Zborník s názvom *Tanečný kongres 2015 – Tanec.SK a odborné sympóziá Osobnosti v tanečnom umení a ich prínos* je už ďalšou, veľmi cennou publikáciou, sumarizujúcou príspevky z druhého slovenského tanečného kongresu s medzinárodnou účasťou. Rozdelený je do štyroch tematických okruhov: Odborné príspevky; Osobnosti klasického tanca; Osobnosti ľudového tanca a Tanečné školstvo na Slovensku.

Prostredníctvom príspevkov v prvých troch častiach máme možnosť zoznámiť sa s výnimočnými predstaviteľmi tanečného umenia, s hĺbkou, šírkou a silou ich osobnosti. Jednotlivé texty obsahujú aj analýzu ich umeleckého alebo pedagogického prínosu v historickom kontexte.

Príspevky v poslednom tematickom okruhu, ktoré sa dotýkajú problematiky tanečného školstva na Slovensku, plynule nadväzujú na niektoré alarmujúce témy prednesené na Tanečnom kongrese 2014 Tanec.SK.

Predložený zborník je cenným, kvalitne spracovaným dokumentom a jednoznačne vyplňuje biele miesta v oblasti tanečnej reflexie.

*prof. Mgr. art. Irina Čierniková, ArtD.  
Hudobná a tanečná fakulta  
Vysoká škola múzických umení*



## Obsah

Úvodom .....	5
Uvítací príhovor organizátoriek kongresu z Centra výskumu HTF VŠMU <i>Mgr. art. Ivica Liskayová, PhD., doc. Marta Poláková, ArtD.</i> .....	11
Príhovor rektorky VŠMU <i>doc. Mária Heinzová, ArtD.</i> .....	13
Príhovor dekanke Hudobnej a tanečnej fakulty VŠMU <i>prof. Mgr. art. Irina Čierniková, ArtD.</i> .....	14
Príhovor generálnej riaditeľky Sekcie umenia a štátneho jazyka Ministerstva kultúry SR <i>Mgr. Zuzana Komárová, PhD.</i> .....	15
Príhovor riaditeľky Divadelného ústavu <i>Mgr. art. Vladislava Fekete, ArtD.</i> .....	17
Odborné sympóziá ako súčasť projektu Tanečný kongres – Tanec.SK 2015	
Osobnosti ľudového tanca <i>Matúš Ivan</i> .....	19
Osobnosti klasického tanca <i>Ivica Liskayová</i> .....	23
Výstup zo sympózia o tanečnom školstve na Slovensku <i>Marta Poláková</i> .....	27
Predstavenie vzniku Platformy pre súčasný tanec <i>Marta Poláková</i> .....	31
<b>Odborné príspevky</b>	
Tanečné umenie vo vzdelávaní konzervatórií <i>Anna Jurkovičová</i> .....	35
Balet Štátneho divadla Košice <i>Andrej Sukhanov</i> .....	39
Zuzana Ďuricová Hájková a zázrak kontinuity <i>Katarína Zagorski</i> .....	44
Olga Szentpál <i>Katalin Lörinc</i> .....	49
Jacek Łumiński – človek s predstavou <i>Sylwia Hefczynska Lewandowska</i> .....	54

Fanny Elssler <i>Simona Noja</i> .....	63
Poslanie a úloha Vysokej školy múzických umení pri výchove a formovaní budúcich pedagogických osobností v oblasti tanca <i>Irina Čierniková</i> .....	66
Dimenzie tanečnej komiky (Stanislav Dobák) <i>Miroslav Ballay</i> .....	73
Debris Company – fyzické divadlo na Slovensku <i>Marek Godovič</i> .....	78
Umělecká spolupráce Petra Weigla a Miroslava Kůry <i>Monika Čižmáriková</i> .....	82
Jan Reimoser, mocný a bezmocný <i>Dorota Gremlicová</i> .....	88
Představitelé slovenské taneční scény na I. celostátní konferenci československých tanečních umělců v Brně (1950) <i>Josef Bartoš</i> .....	92
Ivo Váňa-Psota versus Jan Reimoser: střet dvou osobností <i>Natálie Nečasová</i> .....	100
Jiří Kylián – učitelé a žáci <i>Elvíra Němečková</i> .....	106

### Osobnosti ľudového tanca

Osobnosti ľudového tanca (úvodné slovo) <i>Ivana Kleiblová</i> .....	115
Súbory ľudového tanca 1945 – 2014 <i>Emil T. Bartko</i> .....	117
Činitele vstupujúce do tvorby tanečného diela <i>Stanislav Marišler</i> .....	119
Osobnosti v tanečnom umení alebo úcta nielen v tanečnom umení <i>Michal Dudáš</i> .....	124
András Takács <i>Agáta Krausová</i> .....	128
Cyril Zálešák a jeho prínos v tanečnom umení <i>Katarína Babčáková</i> .....	132
Stanislav Důžek a jeho prínos v tanečnom umení <i>Katarína Babčáková</i> .....	140



Igor Kovačovič – osobnosť vo folklórnom hnutí <i>Matúš Ivan</i> .....	147
Profil Helena Blahová Jurasovová <i>Veronika Miščíková</i> .....	152
K potrebe a formám vzdelávania v oblasti ľudového tanca v Národnom osvetovom centre a regionálnych osvetových strediskách <i>Katarína Babčáková</i> .....	156
Osobnosti choreografickej tvorby stredného Slovenska a ich vplyv na folklorizmus <i>Martin Urban</i> .....	165
<b>Osobnosti klasického tanca</b>	
Jozef Dolinský <i>Emil T. Bartko</i> .....	174
Narodeninové fragmenty pre pani Marilenu <i>Peter Maťo</i> .....	177
Emil Bartko – 50 rokov v slovenskom tanci <i>Eva Gajdošová</i> .....	187
Významná osobnosť slovenského baletného umenia Eva Jaczová <i>Miklós Vojtek</i> .....	191
Ella Fuchsová Lehotská <i>Eva Gajdošová</i> .....	197
Zoltán Nagy, sólista baletu a pedagóg <i>Jana Bílková</i> .....	200
<b>Tanečné školstvo na Slovensku</b>	
Analýza regionálneho tanečného školstva na Slovensku <i>Katarína Sninská</i> .....	206
Význam odbornej kvalifikácie tanečného pedagóga <i>Eva Ohraďanová</i> .....	213
Potreba efektívneho prepojenia jednotlivých stupňov umeleckých škôl <i>Adam Kavec</i> .....	219
Životopisy autorov príspevkov – Tanec.SK 2015 .....	227



# Uvítací príhovor organizátoriek kongresu z Centra výskumu HTF VŠMU

Mgr. art. Ivica Liskayová, PhD., doc. Marta Poláková, ArtD.

Milí tanečníci! Milí priatelia!

Je nám nesmiernou ctou opäť Vás po roku privítať na druhom Tanečnom kongrese – Tanec.SK 2015 s medzinárodnou účasťou tu, v priestoroch Koncertnej siene Dvorany Vysokej školy múzických umení.

Druhý ročník Tanečného kongresu sme zamerali na tému Osobnosti v tanečnom umení a ich prínos. Pre tanečné umenie, ktoré je tak nádherne prchavé, je mimoriadne dôležité, aby sme jeho históriu mapovali najmä prostredníctvom osobností, ktoré ho tvoria a posúvajú vo vývoji.

Zamerali sme sa na osobnosti, ktoré pôsobia vo všetkých oblastiach tanečného umenia, či už je to balet, ľudový alebo súčasný tanec. Tanečný kongres s medzinárodnou účasťou nám umožňuje predstaviť aj tanečné osobnosti zo susedných krajín, ktoré mali na vývoj tanečného umenia zásadný vplyv, predovšetkým z Českej republiky, ale aj z Poľska, Maďarska a Rakúska.

Minulý rok sme skonštatovali, že tanečné umenie na Slovensku reprezentujú viaceré štátne inštitúcie (tanečné súbory v divadlách a vzdelávacie inštitúcie), ako aj nezávislé zoskupenia. Vzájomné inštitucionálne väzby sú zatiaľ veľmi slabé a spolupráca viacerých subjektov je postavená skôr na osobných vzťahoch, chýba systémové fungovanie na základe celonárodnej vízie rozvoja tanečného umenia.

Od minulého roka sa síce situácia zázračne nezmenila, no z iniciatívy Centra výskumu HTF VŠMU sa prostredníctvom projektu Tanečný kongres podarilo uskutočniť niekoľko zásadných krôčikov a udalostí.

Iniciovali sme pracovné stretnutia na pôde MK SR zamerané na spoluprácu MK SR a MŠVVaŠ, iniciovali sme návrh na zástupcu za tanečné umenie do Rady novovzniknutého Fondu na podporu umenia. Členkou Rady fondu sa stala prof. Irina Čierniková, ArtD., súčasná dekanka HTF VŠMU – zároveň garantka projektu Tanečný kongres – Tanec.SK 2015. V priebehu leta sa sformovala Platforma pre súčasný tanec, ktorá združuje nezávislých tvorcov scény súčasného tanca.

Minulý mesiac, v októbri, sme realizovali tri odborné tanečné sympózia, venované osobnostiam klasického tanca, osobnostiam ľudového tanca a problematike tanečného školstva. Na jednotlivých sympóziách sa otvorilo viacero odborných problematik, ako aj vyplynula potreba pokračovať v snahe realizo-

vať odborné a legislatívne kroky v prospech tanečného umenia. O ich priebehu Vás dnes budeme informovať.

Popri tom sa nám podarilo vydať zborník príspevkov z minuloročného kongresu, ktorý o malú chvíľu spoločne pokrstíme. Prostredníctvom zborníka máme v rukách hmatateľný dôkaz o súčasnom stave tanečného umenia na Slovensku a na jeho 232 stranách sú zachytené faktické informácie ako významná základňa argumentov pre komunikáciu s relevantnými štátnymi inštitúciami. Ďakujeme za ústretovú spoluprácu riaditeľke Divadelnému ústavu, ktorá zabezpečila odborné editovanie zborníka.

Odborné fórum – Tanečný kongres – Tanec.SK 2015 sme aj tento rok usporiadali s finančnou podporou MK SR a s partnerom – Baletom SND, v snahe vytvárať priestor pre stretnutie zástupcov partnerských inštitúcií, s ktorými pre pokrok v tanci máme záujem spolupracovať.

Dovoľte mi, milí priatelia, milí tanečníci, privítať vzácných hostí Tanečného kongresu – Tanec.SK 2015:

pani rektorku VŠMU doc. Máriu Heinzovú, ArtD., pani dekanu HTF prof. Irinu Čiernikovou, ArtD., pani vedúcu Katedry tanečnej tvorby Mgr. Miroslavu Kovářovú, ArtD.

Srdečne medzi nami vítame pani generálnu riaditeľku Sekcie umenia a štátneho jazyka MK SR Mgr. Zuzanu Komárovú, PhD., pána riaditeľa Baletu SND Mgr. art. Jozefa Dolinského ml., pani dramaturgičku Baletu SND Mgr. Evu Gajdošovú, pani riaditeľku Divadelného ústavu Mgr. art. Vladislavu Fekete, ArtD., pána riaditeľa baletu Štátneho baletu Košice Andreja Sukhanova a pani štátnu radkyňu PhDr. Annu Jurkovičovou, PhD., z MŠ VVaŠ SR.

Vítame vzácných hostí najstaršej generácie tanečných umelcov a vzácných hostí zo zahraničia, vítame pedagógov a študentov Katedry tanečnej tvorby a ďalších hostí z partnerských inštitúcií a partnerských škôl.

Srdečne vítame Vás všetkých, ktorí ste svojou prítomnosťou prišli podporiť našu aktivitu. Želáme si, aby ste sa v priebehu dvoch dní cítili príjemne a veríme, že sa spoločne obohatíme o mnohé zaujímavé informácie.

# Príhovor rektorky VŠMU

doc. Mária Heinzová, ArtD.

Vážená pani dekanke, vážení a milí hostia, kolegovia, študenti!

Už z priebehu Tanečného kongresu, ktorý sa konal minulý rok, bolo zrejmé, že komunita tanečníkov spojená s našou vysokou školou – pedagógov, študentov, ale aj tanečníkov z profesionálneho prostredia – tanečných umelcov, interpretov, cíti, že je veľmi potrebné hovoriť o otázkach, problémoch i úspechoch tanečného umenia a o jeho ďalšom rozvoji. Mnohé témy, ktoré boli otvorené na tomto podujatí, sú aktuálne aj dnes a sú dobrým dôvodom na to, aby sme sa k nim vrátili a uvažovali nad tým, aké šance a perspektívy tanec v dnešnej dobe má, čo je potrebné riešiť, ak chceme k tanečnému umeniu pritiahnúť čo najviac mladých ľudí, jednak k štúdiu tanca, k dosiahnutiu profesionality, ale aj k získaniu budúceho publika v tanečných divadlách.

Témou tohtoročného kongresu sú **Osobnosti v tanečnom umení**. To je práve jedna z tém, ktorá zarezonovala aj minulý rok. Privítali sme našich milých bývalých kolegov, ktorí venovali najväčšiu časť života práve tanečnému umeniu, navyše na našej alma mater. Teším sa, že tento ročník je špeciálne venovaný ďalším významným predstaviteľom tanečného umenia na Slovensku i v zahraničí, a to nielen v oblasti vzdelávania, ale aj v oblasti profesionálnych tanečných telies.

Veľmi si ceníme, že Tanečný kongres prebieha v spolupráci so Slovenským národným divadlom, že nás svojou návštevou poctili významní zástupcovia Ministerstva kultúry SR, Ministerstva školstva, vedy, výskumu a športu SR, Divadelného ústavu, tanečných scén na Slovensku i predstavitelia tanečných škôl v zahraničí.

Verím, že na pôde Vysokej školy múzických umení v Bratislave strávite príjemné i poučné chvíle, ďakujem za prípravu Tanečného kongresu v prvom rade pani dekanke prof. I. Čiernikovej, ArtD., ktorá je nielen garantkou študijného programu Tanečné umenie, ale i garantkou v podstate všetkého, čo súvisí s tancom na Vysokej škole múzických umení, ďakujem tiež pani Mgr. art. Ing. Mirke Kovářovej, ArtD., vedúcej Katedry tanečnej tvorby, ale aj organizátorkám Tanečného kongresu – Mgr. art. Ivici Liszkayovej a Ph.D., doc. Marte Polákovej, ArtD.

Všetkých Vás srdečne vítam a želám Vám v rokovaní veľa úspechov!

## Príhovor dekanky Hudobnej a tanečnej fakulty VŠMU

prof. Mgr. art. Irina Čierniková, ArtD.

Vážení a ctení hostia, vážený akademický zbor, milí študenti, priatelia,

dovoľte mi, prosím, aby som Vás v mene Hudobnej a tanečnej fakulty Vysokej školy múzických umení v Bratislave takisto privítala na druhom Tanečnom kongrese – Tanec.SK 2015 s medzinárodnou účasťou.

Naša fakulta sa v túto krásnu zlatistú a slnečnú jeseň stala dejiskom vysokého počtu úspešných podujatí, koncertov, festivalov a zaujímavých seminárov. Spomeniem aspoň posledné podujatie – medzinárodný projekt *Grieg Day in Bratislava*, ktorého sa zúčastnili významné osobnosti z The International Edward Grieg Society.

Tohtoročného Tanečného kongresu – Tanec.SK 2015 sa opäť zúčastňujú okrem odborníkov zo Slovenska aj vzácne osobnosti zo zahraničia. Verím, že nás prednášky a stretnutia vzájomne obohatia, prinesú veľa cenných podnetov k zamysleniu a pomôžu vyriešiť mnohé problémy.

Dovoľte mi, prosím, vyjadriť poďakovanie Ministerstvu kultúry Slovenskej republiky za podporu, Slovenskému národnému divadlu za spoluprácu, riaditeľke Divadelného ústavu Mgr. art. Vladislave Fekete, ArtD., a Mgr. art. Maji Hriešik, PhD., za editovanie Zborníka Tanečného kongresu 2014 Tanec.SK a pánovi Mgr. art. Vladimírovi Sirotovi za pomoc pri organizácii podujatia.

Veľká vďaka patrí, samozrejme, vedúcej Centra výskumu HTF VŠMU, Mgr. art. Ivici Liszkayovej, PhD., a doc. Marte Polákovej, ArtD., za ich čas a osobný prínos v rámci náročnej prípravy kongresu.

Želám Vám príjemne strávené chvíle!

## Príhovor generálnej riaditeľky Sekcie umenia a štátneho jazyka Ministerstva kultúry SR

Mgr. Zuzana Komárová, PhD.

Vážené dámy, vážení páni,

je pre mňa veľkou ctou sa Vám opäť prihovoriť. Nesmierne ma teší, že také krehké umenie, ako tanec mnohí vnímajú, dokazuje svoju silu začínajúcou tradíciou kongresov – kvalitným odborným stretnutím s pútavou témou a významnými rečníkmi. Pre mňa je kongres miestom pre nastoľovanie tém, pomenovanie problémov, ale aj rekapituláciou toho, čo sa od minulého roka podarilo. A tomu by som sa rada venovala vo svojom príhovore.

Ako tu už zaznelo, ministerstvo kultúry v tomto roku pretransformovalo podstatnú časť dotačného systému a zriadilo novú verejnoprávnu inštitúciu – Fond na podporu umenia. Tanec má v rámci štruktúry podpornej činnosti fondu samostatný program. Tvorcovia, inscenátori a interpreti tanečného diela tak už nemusia o dotácie súťažiť s inými divadelnými produkciami. Tanec sa stal rovnocennou oblasťou podpory popri hudbe, divadle či vizuálnom umení.

Rada fondu, ktorá je jeho najvyšším orgánom, je zložená z deviatich odborníkov a tanec tam má svoje zastúpenie v osobe najpopolanejšej – v osobe dekanke tejto fakulty, profesorky Iriny Čiernikovej.

Odkedy sme sa tu stretli vlani, tanec dokazuje nielen svoju životaschopnosť, ale aj spoločenské uplatnenie a prínos. Isto nie je náhoda, že Cenu ministra v oblasti profesionálneho umenia si v tomto roku odniesol súbor Baletu SND za dielo *Angelika*. Sú to významné úspechy, ktoré – aspoň mne – dávajú vieru a silu do budúcnosti, prekonávať problémy, s ktorými tanečná scéna stále zápasí. O problémoch však hovoriť nechcem, tie riešime na pracovných stretnutiach počas roka, dnes je atmosféra slávnostná.

Keď som sa zamyslela nad témou tohtoročného kongresu – osobnosti tanečného umenia – prekvapilo ma, koľko z nich ma formovalo, koľké som spoznala a s koľkými som spolupracovala.

Prvými osobnosťami tanečného umenia pre mňa boli pani docentka Grecmanová a pán Bartko, na hodinách ktorých som sedávala v tejto budove. Ďalšou osobnosťou tanečného umenia je pre mňa riaditeľ Baletu SND pán Jozef Dolinský. Vážim si ho za zážitky, ktoré som si najskôr ako diváčka odnášala z jeho interpretačných výkonov, a tiež za umenie, ktoré dnes prináša ako riaditeľ s hodnotnou víziou a koncepciou smerovania našej prvej baletnej scény.

V kontexte aktuálneho diania je pre mňa výraznou osobnosťou tanečného umenia riaditeľka Divadla Štúdia tanca Zuzana Hájková, za to, že ju ľudská

hlúposť, neprajnosť a skrivodlivosť nezlomili, ale podnietili k ďalším krokom, nielen tanečným.

Vynechať nemôžem ani usilovné organizátorky tanečného kongresu. Pani Mgr. art. Liszkayová a docentka Poláková sú pre mňa osobnosťami kvôli neobľomnosti, s akou sa zasadujú o infraštruktúrne, spoločenské, profesionálne a umelecké zlepšenie postavenia tanca na Slovensku.

Ďakujem za všetky malé i väčšie úspechy, ktoré sa nám spoločne za ten rok podarili a prajem nám, aby sme v práci pokračovali bez zaváhania ďalej. Lebo i dnešný kongres ukazuje, že to má zmysel. Aj preto, že Slovensko napriek svojej nevelkej rozlohe oplýva množstvom hodnotných osobností tanečného umenia. Vážim si Vašu prácu, ďakujem Vám za ňu a kongresu želim úspešný priebeh!



## Prihovor riaditeľky Divadelného ústavu

Mgr. art. Vladislava Fekete, ArtD.

Vážení prítomní,

dovoľte mi, aby som vás privítala na druhom tanečnom kongrese TANEC.SK 2015 v mene Divadelného ústavu.

V posledných rokoch sa stále častejšie v spojitosti s performatívnym umením dostáva do povedomia i širšej verejnosti tanečné umenie ako súčasť modernej, reprezentačnej a energetickej platformy, ktorá si hľadá inštitucionálnu plochu, ale i hodnotné kritické zázemie, priestor na prezentáciu a konfrontáciu.

Komunikácia bez slov, alebo s minimom slov, zabezpečuje silný typ zážitku, interakciu pohybu, zvuku a vizuálnych zložiek. Slovenské tanečné umenie je však zaujímavé najmä kvôli tomu, že do priestoru scénického umenia prináša niečo nové, silné, niečo, na čo sme tu dlhé roky neboli zvyknutí – interaktívne, moderné, otvorené, komunikatívne. No aj napriek tomu u väčšiny tanečníkov stále pretrváva trpký názor, že priestor na ich tvorbu nie je postačujúci, kritická platforma v médiách málo zastúpená. A tak sa paradoxne priestor na ich tvorbu rozširuje a slovenskí tanečníci sa stávajú vo veľkej väčšine prípadov členmi európskych zoskupení. Získavajú tam potrebné technické zázemie pre svoju tvorbu, dostačujúce finančné vykrytie a satisfakciu. Reprezentujú slovenský tanec globálne. Stávajú sa osobnosťami tanečného umenia.

Súčasnú situáciu sa snažili v poslednom čase zo svojho uhla pohľadu pomenovať tanečné asociácie, zoskupenia či jednotlivci, práve z tohto dôvodu vznikla potreba založenia tanečného kongresu, ale i Platformy pre súčasný tanec, ktorá je prvým väčším spoločným výstupom pomerne rozdrobenej slovenskej scény súčasného tanca.

Divadelný ústav sa otázkam tanca venuje dlhodobejšie a kontinuálne na úrovni dokumentačnej (údaje o tanečných inscenáciách či projektoch nájdeme v informačnom systéme Divadelného ústavu THEATRE.SK či v online katalógu pre verejnosť etheatre.sk. Tieto údaje sa dopĺňajú na dennej báze, dohľadávajú sa projekty slovenských tanečníkov mimo Slovenska, dokonca i tie slovenské, o ktorých sa nezachovali záznamy, čo je samozrejme minuciózna dokumentačná práca, ale stala sa prioritnou vzhľadom na nutnosť vytvorenia komplexného obrazu o tanečnom umení). Tancu sa venujeme aj v oblasti výskumu a histórie (v rámci Centra výskumu divadla Divadelného ústavu prebieha výskumný projekt *Dejiny tanečného umenia na Slovensku*), edičnej činnosti (každoročne s veľkým úspechom vydávame publikácie súvisiace so slovenským tanečným umením autorov Marty Polákovéj: *Sloboda objavovať tanec*, Emila T. Bartka: *Podoby slovenského tanečného umenia 1920 – 2010*, Evy Gajdošovej: *Súčasný*

*tanec / Contemporary Dance. Made in Slovakia*, Miklósa Vojteka: *Terpsichora Istropolitana. Tanec v Prešporoku 18. storočia* a ďalších) a v nemalej miere slovenský tanec prezentujeme na zahraničných festivaloch, performatívnych veľtrhoch, spoločných V4 platformách (New York/USA, Yokohama/Japonsko, Kerala/India, Maribor/Slovinsko, Fira Tarrega/Španielsko, Soul/Kórea). Po zániku tanečného divadla elledanse sme priateľsky poskytli priestor rôznym tanečným súborom, ktoré zostali bez stálej scény súčasného tanca v Bratislave, v priestore nášho Štúdia 12 – štúdia pre novú drámu.

Žiadna z uvedených aktivít však nie je možná bez tesnej spolupráce s tanečnými umelcami, choreografmi, tanečnými skupinami, s ich aktívnou participáciou, informovaním, podporou, usmerňovaním a pomocou.

Verím, že konfrontácie – teoretické a praktické –, ktoré poskytne tento kongres, opäť posunú aktuálne témy o krok dopredu a pomôžu profesionálne etablovať súčasný tanec na Slovensku.

# Odborné sympóziá ako súčasť projektu Tanečný kongres – Tanec.SK 2015

## Osobnosti ľudového tanca

Matúš Ivan

Dňa 16. 10. 2015 sa na Hudobnej a tanečnej fakulte VŠMU v Bratislave konalo odborné sympóziium, ktoré je súčasťou projektu Tanečný kongres – Tanec.SK 2015. Organizátorom podujatia je Centrum výskumu Hudobnej a tanečnej fakulty VŠMU, pričom spomínaný projekt je realizovaný s finančnou podporou Ministerstva kultúry SR, v participácii s Baletom SND a neposlednom rade s Vysokou školou múzických umení. Keďže ide o pokračovanie podujatia, organizátori si pre tento ročník odborných sympózií zvolili ako ústrednú nosnú tému pojem „Osobnosť tanečného umenia“. Tanečný kongres je určený predovšetkým odborným kruhom z radov tanečného umenia, pedagógom a študentom katedry tanečnej tvorby VŠMU, ale aj širokej laickej verejnosti, ktorá sa o predmetnú problematiku zaujíma.

Sympóziium svojou prítomnosťou poctili dekanka Hudobnej a tanečnej fakulty VŠMU prof. Mgr. art. Irina Čierniková, ArtD., vedúca Katedry tanečnej tvorby VŠMU Mgr. Miroslava Kovařová, ArtD., i tajomníčka katedry Mgr. Ivana Kleiblová, ArtD. Divácku kulisu tvorili najmä študenti, ale aj výrazné osobnosti folkloristickej obce ako napríklad doc. PhDr. Hana Hlôšková, CSc., (Katedra etnológie a muzeológie UK), doc. Ján Blaho (Katedra tanečnej tvorby VŠMU), Mgr. Štefan Zima (Folklórna únia na Slovensku) či Mgr. Helena Jurasovová (Detský folklórny súbor Vienok).

V úvode všetkých prítomných privítala pracovníčka Centra výskumu a hlavná organizátorka celého kongresu v jednej osobe Mgr. art. Ivica Liszkayová, PhD., ktorej za realizáciu projektu patrí uznanie a úprimné poďakovanie. Do tematiky dňa prítomných divákov svojim veľmi výstižným a odborným slovom uviedol Mgr. Emil Bartko, PhD. Predostrel stručný historický prehľad najvýraznejších osobností Folklórneho hnutia na Slovensku, ktoré sa na jeho existencii i kreovaní nemalou mierou pričínili. Úvodný príspevok piatkového sympózia od Mgr. art. Stanislava Marišlera, ArtD., na tému *Činitele vstupujúce do tvorby tanečného diela*, mal za cieľ oboznámiť prítomných divákov so základnými pojmami a profesiami, ktoré zohrávajú primárnu úlohu pri zrode tanečného diela. Námet, scenár, réžia, choreografia, hudobná úprava, scénografia, kostým, dramaturgia a z toho vyplývajúce profesie ako napríklad režisér, choreograf, hudobný skladateľ, scénograf, výtvarník či dramaturg sú nápomocnou

súčasťou javiskovej formy ľudového tanca, aj keď nie nevyhnutnou. Súčasná situácia vo folklórnych kolektívoch napovedá, že menované aspekty sú v podmienkach amatérskeho hnutia veľmi vzdialenou metou, najmä z personálneho a s tým priamo súvisiaceho finančného hľadiska. V prostredí profesionálnych súborov by to nemal byť problém. Autor príspevku nielen exaktne charakterizuje jednotlivé činitele, ale dáva dôraz aj na ich spoločnú vzájomnú súvislosť. Tvorbu tanečného diela popisuje ako proces logicky na seba nadväzujúcich činností, pričom jedna dopĺňa ďalšiu. Aj keď sa názov príspevku zdanlivo vymyká téme piatkového sympózia, ktorá bola venovaná osobnostiam ľudového tanca, nie je to tak. V osobnostných profiloch, ktoré boli následne prezentované, totiž nachádzame profesie, ktoré sú v texte spomínané a môžeme si tak ku nim priradiť konkrétne mená.

Druhý príspevok od Mgr. art. Michala Dudáša, ArtD., na tému *Osobnosti v tanečnom umení alebo úcta v umení – nielen v tanečnom*, bol – ako píše sám autor – „konkrétne nekonkrétny, alebo ak chcete, nekonkrétne konkrétny, tak ako aj samotné jadro pojmu osobnosť“. Prispievateľ si dáva za cieľ charakterizovať osobnosť v tanečnom umení všeobecne tak, ako ju vníma on a na základe ktorej je jeho mienka k jednotlivcom v priestore tanečného umenia značne ovplyvnená. Príspevok miestami prerastá do osobnej výpovede autora. Veľmi trefne prostredníctvom osobnostných charakterových atribútov špecifikuje, kto to vlastne osobnosť je a prirodzene zužuje svoj pohľad zo širokej a všeobecnej charakteristiky na úzku a konkrétnu špecifikáciu tanečnej osobnosti, pričom v závere pisateľ vymenúva reálne mená, ktoré podľa neho spĺňajú kritéria a stávajú sa tak tanečnou osobnosťou. Úvodné dva príspevky svojou teoretickou a osobnou obsahovou náplňou pripravili solidne entré pre sériu osobnostných profilov významných osobností ľudového tanca.

Mgr. art. Agáta Krausová, ArtD., predstavila profil Andrása Takácsa. Vo svojom príspevku prezentuje bohatú odbornú pracovnú činnosť Andrása Takácsa, dlhoročného zanieteneho odborného pracovníka Csemadoku, tanečníka SLUK-u a umeleckého vedúceho súboru Népes. Je tiež porotcom na rôznych úrovniach súťaží, tvorcom desiatky choreografií v rôznych súboroch a v prvom rade etnochoreológom, bádateľom tanečných tradícií maďarského etnika žijúceho v Slovenskej republike. Autorka prezentuje jeho bohatú publikačnú činnosť, ako aj jeho trvalý osobný vklad do dejín folklórneho hnutia na Slovensku. V prednáškach pokračovala Mgr. Katarína Babčáková, PhD., ktorá sa na sympóziu predstavila hneď tromi príspevkami. Ako prvý to bol profil Stanislava Dúžeka, v ktorom prezentuje osobnosť jedného z najvýznamnejších predstaviteľov slovenskej etnochoreológie a folklórneho hnutia, výskumníka a vedeckého pracovníka. Prispievateľka vyzdvihuje jeho prínos pre tanečné umenie prostredníctvom charakteristiky výskumnej, dokumentačnej a publikačnej činnosti. Stanislav Dúžek ako autor odbornej literatúry bol vynikajúcim interpretom, neskôr výskumníkom v teréne a jedným z najaktívnejších dokumentaristov tanečných i hudobných tradícií na Slovensku. V príspevku sa nezabúda ani na fakt, že bol dlhoročným aktívnym členom umeleckých rád a programových komisií folklórnych festivalov, ktorý svoje odborné ve-

domosti implementoval i do umeleckej práce. Ďalší príspevok patril opäť Mgr. Kataríne Babčákovej, PhD. Tentokrát sa venovala osobnosti Cyrila Zálešáka. Vo svojom druhom príspevku predstavuje osobnosť nestora folklórneho hnutia na Slovensku Cyrila Zálešáka a prezentuje jeho prínos pre tanečné umenie prostredníctvom charakteristiky jeho výskumnej, publikačnej i umeleckej činnosti. Cyril Zálešák bol významným autorom dodnes použíwanej odbornej literatúry, výskumníkom v teréne a jedným z najaktívnejších organizačných a kultúrno-osvetových pracovníkov v oblasti folklórneho hnutia. Tanečné umenie obohatil ako choreograf, režisér, ale predovšetkým vedecký a organizačný pracovník. Svoje nadobudnuté odborné vedomosti využil v umeleckej, choreografickej a režijnej práci. Sympóziu pokračovalo sériou ďalších príspevkov, ktorých snahou bolo upriamiť pozornosť na konkrétne osoby a ich prínos i význam pre folklórne hnutie. V nasledujúcom príspevku sa PhDr. Matúš Ivan zaoberal profilom Igora Kovačoviča, ktorý je považovaný za jednu z najvýraznejších persón. Súčasný prezident Folklórneho festivalu vo Východnej reprezentuje najstaršiu generáciu osobností folklórneho hnutia na Slovensku. Autor sa nevyhýba nevyhnutnému sumáru a chronologicky opisuje život, tvorbu, diela a ocenenia. Príspevok obsahuje údaje od narodenia v rodnej dedine, prvý kontakt s ľudovým tancom, roky štúdií v Lučenci a Bratislave, život profesionálneho tanečníka v ďalekej Prahe, prácu v rôznych osvetových zariadeniach či Matici slovenskej až po aktivitu člena programových rád, pedagóga i choreografa. Text sa nesnaží len o násilnú faktografiu, premietnutú do čísel a údajov. Práve naopak. V príspevku autor vykresľuje Igora Kovačoviča aj ako starostlivého otca, manžela, šéfa či jednoducho Igora. Ponúka tak viacero náhľadov na prácu i charakter tejto osobnosti. Najmladšou prispievateľkou na sympóziu bola Mgr. art. Veronika Miščiková. Predstavila osobnosť Heleny Jurasovovej, tak ako ju ona osobne spoznala a zažila počas niekoľkých rokov pôsobenia v DFS Vienok. Autorka prináša vlastný uhol pohľadu na životné dielo tejto výnimočnej osobnosti ľudového tanca na Slovensku. Špecificky spracovaný text sa pri samotnej prezentácii ukázal ako zásah do čierneho. Fyzická prítomnosť tejto vitálnej a energetickej dámy na sympóziu len znásobila zážitok pri spomienkových návratoch do minulosti. Silným momentom bola výzva, ktorú Helena Jurasovová bez váhania prijala a na mieste bez problémov zaspievala.

Predposledným prispievateľom bol Mgr. art. Martin Urban, PhD. *Osobnosti choreografickej tvorby stredného Slovenska* bol názov témy, ktorú spracoval pre potreby sympózia. Za cieľ svojho príspevku si stanovil načrtnutie súvislostí tvorby a vplyvu vybraných choreografických osobností stredného Slovenska na folkloristické dianie. Prostredie stredného Slovenska oplýva množstvom talentovaných ľudí, so silnými väzbami na komunitu, prírodu a naturálny charakter prostredia, z ktorého tieto osoby čerpajú. Práve sociálne väzby a úcta voči ľuďom, s ktorými žijú, ktorých skúsenosť a múdrosť ich formovala, ovplyvnila ich umelecký názor a cítenie. To sa zákonite prejavilo v ich tvorbe. Autor sa v príspevku detailnejšie venuje konkrétnym menám regiónu stredného Slovenska, ktoré sa svojou tvorbou zviditeľnili v celoslovenskom meradle.

Na záver sympózia sa v poradí už svojím tretím príspevkom uviedla metodička Národného osvetového centra v Bratislave Mgr. Katarína Babčáková, PhD. Ako pomyselnú bodku celého piatkového sympózia venovaného osobnostiam ľudového tanca je možné vnímať výber témy – *Aktuálna situácia vo folklórnych súboroch z pohľadu pracovníka NOC*. V príspevku autorka predstavuje formy vzdelávania v ľudovom tanci v prostredí osvetových inštitúcií. Ďalej sú tu charakterizované i jednotlivé typy folklórnych kolektívov a súťaže v oblasti folklórneho hnutia, ktorých súčasťou sú odborné hodnotiace semináre. Jadro príspevku tvorí charakteristika kurzov Pedagóg tanca a Choreografia ľudového tanca, organizovaných Národným osvetovým centrom, ako aj charakteristika vzdelávacích aktivít v ľudovom tanci ostatných osvetových zariadení. V závere je identifikovaná aktuálna informačno-edukatívna funkcia folklórneho hnutia a potreba komplexného vzdelávania vedúcich folklórnych kolektívov ako predpoklad implikácie odborných znalostí z oblasti tradičnej kultúry do tvorby folklórnych kolektívov. Autorka svojím príspevkom naznačuje nevyhnutnosť vzdelaných jedincov pre ďalšiu existenciu folklórneho hnutia, s čím možno len súhlasiť.

Zostáva veriť, že v budúcnosti sa toto podujatie vyprofiluje na priestor kvalitnej diskusie s vlastnou tradíciou, ktorá si nájde svojho pravidelného diváka. Z prezentovaných príspevkov je zrejmé, že cieľom organizátorov tohtoročného sympózia bola snaha vyzdvihnúť jednotlivcov, ktorých môžeme právom nazývať osobnosťami. Význam jednotlivca je v spoločnosti často nedocenený. Preto je viac ako nevyhnutné, poukázať na prínos osobností napríklad aj v ľudovom tanci. Vzdať im hold a vďaka za mnohé roky tvrdej práce, ktorú pre tanečné umenie na Slovensku vykonali, pretože: „Osobnosťou sa človek nerodí, osobnosťou sa človek stáva počas svojho života.“

## Osobnosti klasického tanca

Ivica Liszkayová

Na prvom Tanečnom kongrese 2014 – Tanec.SK s medzinárodnou účasťou, ktorý sa konal v dňoch 26. – 28. septembra 2014, sme si stanovili za cieľ venovať pozornosť najstaršej generácii tanečných umelcov. Generácii, ktorá položila základy vzniku a rozvoja slovenského tanečného umenia.

Minulý rok sme privítali medzi nami 18 „pionierov“ tanečného umenia a v úvodnom príhovore im pani profesorka Irina Čierniková osobne poďakovala. V úcte k najstaršej generácii pokračujeme aj na tohtoročnom kongrese. Počet významných osobností v slovenskom tanečnom umení je obrovský a nepodarilo by sa nám vzdať úctu úplne všetkým. Niektorým z nich, ktorí v minulosti pôsobili na Katedre tanečnej tvorby VŠMU a na scéne SND, sme venovali osobitné sympóziu klasického tanca. Konalo sa 17. októbra 2015 a zameralo sa na šiestich tanečných umelcov, ktorí sa dožili v rokoch 2014 a 2015 významných životných jubileí. Zazneli profily o Mgr. art. Jozefovi Dolinskom staršom, ktorý v novembri 2014 oslávil 75 rokov; o docentke Marilene Halászovej, ktorá v septembri 2015 oslávila životné výročie 80 rokov; o Mgr. Emilovi T. Bartkovi, PhD., ktorý v júli 2015 vstúpil medzi sedemdesiatnikov; o primabaleríne Elle Fuchsovej-Lehotskej, ktorej v roku 2015 uplynulo 110 rokov od narodenia; o Eve Jaczovej, ktorá by sa v roku 2015 dožila 95 rokov a Mgr. art. Zoltánovi Nagyovi, ktorý oslávil aj s nami 75 rokov.

Na spomínanom sympóziu v úvode Mgr. Emil Bartko, PhD., v stručnosti načrtnol vývoj baletného umenia na Slovensku od roku 1920, vymenoval nosné osobnosti a následne nám predstavil prvého jubilanta, Mgr. art. Jozefa Dolinského staršieho.

1. Bartko vo svojom príspevku spomenul, že Jozef Dolinský starší (1939, Prešov), je absolventom tanečného oddelenia Konzervatória v Bratislave pod vedením M. Panovovej (1960) a Vysokej školy múzických umení v Bratislave v ročníku pani docentky M. Halászovej (1975). Dolinský bol kritikou označovaný za javiskovo tvárneho tanečníka so širokou paletou postáv v klasickom i modernom repertoári. Je dodnes považovaný za erudovaného choreografa. Bartko spomenul, že Dolinský v profesionálnej kariére bol od roku 1959 členom Baletu SND, od roku 1965 jeho sólistom. V rokoch 1975 – 1999 pôsobil v Baletu SND ako baletný majster a choreograf. V rokoch 1990 – 1992 bol šéfom baletného súboru Novej scény v Bratislave. Od roku 1980 bol pedagógom na Tanečnom konzervatóriu Evy Jaczovej v Bratislave, kde k jeho žiakom patrili významní baletní sólisti: Jozef Dolinský ml., Roman Lazík, František Šulek, Michal Zábavík a ďalší.

2. Prostredníctvom príspevku Mgr. art. Petra Maťa, doktoranda DF VŠMU, sme vzdali poctu pani doc. Marilene Halászovej, ktorá sa tohto roku dožila úctyhodného životného jubilea – 80 rokov. Peter Maťo rozprával o príprave a finalizovaní svojej štúdie o Marilene Halászovej do knižnej podoby, kde sa oprel o mapovanie časti jej choreografickej a pedagogickej práce. Uviedol, že Halászová pôsobila v bratislavskom aj košickom baletu v 2. polovici 20. storočia a predstavovala choreografickú líniu, ktorá sa pohybovala medzi tradičným baletným repertoárom, inscenačnými novinkami súčasných domácich a zahraničných hudobných skladateľov 20. storočia a divadelno-tanečnou tvorbou pre deti. Zdôraznil, že Halászová sa zaoberala klasickými a neoklasickými tanečnými výrazovými prostriedkami, ktoré dokázala obohatiť o špecifické dramaturgicko-tanečné prvky a emócie, s využívaním individuálnej tvorivej interpretačnej výpovede tanečníkov. Spolu s manželom Andrejom Halászom boli silnou tvorivou dvojicou. Bývalí kolegovia, sólisti SND pán Ján Haľama a Zoltán Nagy jej vzdali úprimné poďakovanie za obdobie tvorivej energie, za príležitosť tancovať v jej choreografiách na doskách Baletu SND, iní za príležitosť študovať pod jej vedením na VŠMU. Jej absolventi jej poďakovali za rozvoj baletného súboru v košickom divadle, ako aj za zásluhu na založení tanečného oddelenia na košickom konzervatóriu. Pani docentka Halászová je dodnes nadšená podporovateľka tanečného umenia a aktívna dejateľka. Medzi poslednými záslužnými projektmi je dobré spomenúť jej postavenie garantky pri založení Súkromného tanečného konzervatória na Zádielskej ulici v Košiciach i Baletnej prípravky pre najmladších, ktorú bratislavský Balet SND plánuje otvoriť od januára 2016.

3. V príspevku súčasnej dramaturgičky Baletu SND Mgr. Evy Gajdošovej zaznel profil osobnosti Mgr. Emila Bartka, PhD. Bartko absolvoval štúdium na KTT VŠMU v Bratislave, v odbore tanečná teória, dramaturgia a kritika (1971) u profesora Jána Reimosea. V roku 2003 obhájil dizertačnú prácu z teórie a dejín tanca. Vo svojom päťdesiatročnom profesionálnom živote obsiahol všetky žánre – od ľudového cez moderný tanec až po balet. Ako Gajdošová uviedla: „Vyskúšal si rôznorodosť tanečných profesií – cez profesiu tanečníka, pedagóga, choreografa, tanečného teoretika, porotcu, tanečného kritika, až napokon šéfa Baletu SND. Na poste umeleckého šéfa Baletu SND pôsobil Emil Bartko – s malou prestávkou – od roku 1989 do roku 2005, takmer sedemnásť rokov. Od začiatku pôsobenia sa zamieraval na vznik pôvodných diel a súčasnú slovenskú tvorbu.“ Gajdošová zdôraznila, že Bartko tanec na Slovensku spoznával nielen z javiska, ale aj z jeho zákulisia. Bol dramaturgom folklórnych festivalov, porotcom na prehliadkach amatérskeho moderného tanca, písal recenzie na tanečné diela aj prednášky pre študentov VŠMU. V roku 2011 mu Divadelný ústav vydal knihu *Podoby slovenského tanečného umenia*, ktorá je vyústením nazbieraných skúseností, zážitkov i postrehov. Bartko sa ani vo svojej sedemdesiatke neprestal aktívne zapájať do tanečného diania. Ešte vždy prednáša na KTT VŠMU, sleduje nové premiéry v celej šírke žánrov a úrovni – od študentských prác svojich žiakov v rámci súčasného tanca, cez premiéry SLUK-u, Lúčnice či amatérskych súborov, až po svetové baletné premiéry



v rámci Slovenska, Čiech i Európy. Popritom sa venuje publikačnej činnosti, finalizuje rukopis prvého slovenského baletného slovníka v edícii VŠMU.

4. Osobnosť Evy Jaczovej (30. 1. 1920 – 18. 6. 1998) priblížil v príspevku Mgr. Miklós Vojtek, PhD. Spomenul súvislosti, v ktorých sa osobnosť Evy Jaczovej formovala, pripomenul obdobie jej mladosti a situáciu, keď: „Stály baletný súbor vznikol až v poprevratovej Bratislave v rámci Slovenského národného divadla, založeného v roku 1920. Plynulý prílev hercov, spevákov a hudobníkov v tom období zabezpečovala Hudobná a dramatická akadémia pre Slovensko založená v roku 1919 v Bratislave.“ Vojtek zdôraznil, že to bolo obdobie, v ktorom sa na tanec akosi pozabudlo. Eva Jaczová získala svoje odborné vzdelanie v Bratislave u bývalej primabaleríny SND Elly Fuchsovej-Lehotskej, najúspešnejšej žiačky talianskeho majstra Achilleho Viscusiho. Na základe týchto skúseností prispela v povojnovom období po roku 1945 k výchove výkonných tanečných umelcov tým, že stála pri zrode a formovaní najskôr tanečného oddelenia na štátnom Konzervatóriu v Bratislave, neskôr sa zasadila o oddelenie tanečného odboru a pričiniť sa o vytvorenie samostatnej inštitúcie pod názvom Hudobná a tanečná škola, neskôr premenovanej na Tanečné konzervatórium, ktorá dnes pôsobí pod názvom Tanečné konzervatórium Evy Jaczovej (s osemročným odborným vzdelávaním). Vojtek uviedol, že Eva Jaczová sa vo významnej miere zaslúžila o budovanie štátneho odborného tanečného školstva, čím značne prispela k povzneseniu interpretačnej úrovne slovenského baletného súboru. Pôsobila ako prvá baletná dramaturgička SND, v súbore uvádzala diela svetovej a sovietskej baletnej literatúry, usilovala sa o vznik pôvodnej slovenskej baletnej tvorby. Nemenej významná bola jej publikačná činnosť. Do histórie vošla ako prvá slovenská autorka odborných publikácií o baletnom umení. Zaoberala sa Stanislavského metódou, spísala osnovy klasického tanca podľa Vaganovovej, bola autorkou prvej slovenskej knihy z oblasti baletného umenia na Slovensku.

5. Osobnosť Elly Fuchsovej-Lehotskej zmapovala v príspevku opäť dramaturgička Baletu SND Mgr. Eva Gajdošová. Predstavila Fuchsovú-Lehotskú ako dejateľku „úvodnej kapitoly“ slovenského baletu v období 1920 – 1940. (Narodila sa 24. augusta 1905 v Ostrave.) Gajdošová charakterizovala Fuchsovú-Lehotskú ako tanečnicu, baletnú majsterku, choreografku, šéfkou Baletu SND, ktorá ako absolventka baletnej školy Vladimíra Pirnikova a Achilleho Viscusiho stála pri profesionalizácii Baletu SND. Ako tanečnica pôsobila okrem Bratislavy v divadlách v Ostrave, Košiciach, Olomouci. Od roku 1931 sa ujala vedenia Baletu SND. Fuchsová-Lehotská viedla viacero súkromných baletných škôl v období, keď neexistovali štátne. K jej bývalým žiakom patria Ljuba Hermanová, Peter Rapoš, Augustína Herényiová, Katarína Gratznerová, Alica Hoppeová, Jarmila Manšingrová, Titus a Elena Pomšárovci, ale aj spomínaná Eva Jaczová. Počas bojov druhej svetovej vojny ju evakovali do Ľubietovej, kde vo svojej pedagogickej práci pokračovala napriek vojnovnej situácii. Po oslobodení sa vrátila do Bratislavy a založila si opäť svoju baletnú školu. S Baletom SND naposledy spolupracovala v roku 1946 – pri našťudovaní

*Slovanských tancov* od Antonína Dvořáka. V rokoch 1946 – 1948 pôsobila ako pedagogička na štátnom Konzervatóriu v Bratislave.

6. Na záver odborných príspevkov o osobnostiach klasického tanca vystúpila Mgr. art. Jana Bílková, ArtD., a predstavila filmovú prezentáciu o významnom slovenskom umelcovi, sólistovi Baletu SND a pedagógovi Tanečného konzervatória Evy Jaczovej, Mgr. art. Zoltánovi Nagyovi. Zoltán Nagy v tomto roku oslávil životné jubileum – 75. narodeniny. Bílková sa zamerala na prínos jeho umeleckej a pedagogickej činnosti pre rozvoj a propagáciu slovenského kultúrneho diania. Zaradila ho do generácie interpretov a bývalých kolegov z baletu SND, medzi ktorých patrili A. Herényiová, J. Haľama, P. Rapoš, M. Vojtek.

Priblížila hlavné míľniky života Zoltána Nagya, ktorý v roku 1958 absolvoval štúdium na tanečnom oddelení Konzervatória v Bratislave pod vedením E. Jaczovej, spomenula jeho pôsobenie v Štátnom divadle Košice, v tanečnej zložke Armádneho umeleckého súboru V. Nejedlého v Prahe, návrat do Štátneho divadla Košice už ako sólistu baletu, neskôr návrat ako sólistu do Baletu SND. Bílková spomenula Nagyovo ukončenie štúdia pedagogiky tanca na VŠMU, pedagogické pôsobenie popri divadle ako externého pedagóga na Hudobnej a tanečnej škole v Bratislave, kde sa stal aj zástupcom riaditeľa. Vo filmovom dokumente Bílková použila archívne video-ukážky z jeho profesionálnej kariéry zachytenej prostredníctvom Slovenskej televízie, ktoré prezentovali, najmä mladšej generácii, obdobie jeho interpretačnej mladosti, tvárnosti, mnohorakosti i technickej zrelosti. Celkovo tak zmapovala prostredia, v ktorých Nagy pôsobil a zanechal významné stopy v dejinách slovenského tanečného umenia.

Sympóziu venované osobnostiam klasického tanca pôsobiacich v minulosti na Katedre tanečnej tvorby VŠMU a na scéne Baletu SND, ktoré, ako som už spomínala v úvode, sa konalo dňa 17. 10. 2015, ukončilo predstavenie v historickej budove SND – inscenácia Oskara Nedbala *Z rozprávky do rozprávky* v choreografii nášho prvého spomínaného jubilanta Jozefa Dolinského staršieho. V úlohe hlavnej postavy – babičky – sme videli prvú primabalerínu Augustínu Herényiovú.

Všetkým spomínaným tanečným umelcom ešte raz srdečne blahozeláme ku krásnym životným jubileám, prajeme veľa zdravia, fyzických, ale aj tvorivých síl. Patrí vám naše úprimné poďakovanie a uznanie.

## Výstup zo sympózia o tanečnom školstve na Slovensku

Marta Poláková

V legislatívnych podmienkach Slovenskej republiky v súčasnosti existuje troj-úrovňové tanečné školstvo, ktoré tvoria základné umelecké školy, konzervatóriá a Vysoká škola múzických umení. Tento systém je v európskom kontexte výnimočný, a preto je našou veľkou snahou podieľať sa na jeho dlhodobej udržateľnosti a skvalitňovaní.

Sympóziu venované otázkam tanečného školstva na Slovensku sa konalo 24. októbra 2015 na Hudobnej a tanečnej fakulte VŠMU. Zúčastnili sa na ňom riaditelia či vedúci odborov konzervatórií v Nitre, Banskej Bystrici, Topoľčanoch, Liptovskom Hrádku a dvoch konzervatórií v Košiciach a päťdesiat odborníkov zo všetkých stupňov tanečných škôl. Účastníci sa zhodli na potrebe posilniť kvalitu v oblasti legislatívy tanečného školstva formou aktívnejšieho prístupu tanečnej obce pri tvorbe legislatívy a pri tvorbe vzdelávacích a študijných programov pre tanečný odbor s cieľom maximálneho uplatnenia absolventov v praxi a posilnením sociálneho a spoločenského postavenia profesie tanečný umelec.

Vysoká škola múzických umení na seba zobrala úlohu iniciátora v tomto procese. Zástupcovia Hudobnej a tanečnej fakulty VŠMU dali podnet k prvému stretnutiu zástupcov Ministerstva kultúry a Ministerstva školstva, vedy, výskumu a športu. Toto stretnutie sa konalo v júni 2015 a iniciovala ho generálna riaditeľka Sekcie umenia a štátneho jazyka, pani Mgr. Zuzana Komárová, PhD., ktorá je veľmi nápomocná vo všetkých snahách o vytvorenie dialógu medzi oboma ministerstvami. Takýto dialóg je nevyhnutný, pretože každé z ministerstiev je zodpovedné za časť jedného súvislého reťazca – profesionálneho uplatnenia študentov tanečných škôl.

Program októbrového sympózia pozostával z troch odborných príspevkov. Príspevky predniesli Mgr. art. Katarína Sninská, ArtD., riaditeľka súkromnej ZUŠ a Súkromného konzervatória v Košiciach na tému *Analýza tanečného školstva na Slovensku – silné a slabé stránky, príležitosti a riziká*, Mgr. art. Eva Ohradňanová, riaditeľka Súkromnej ZUŠ a Súkromného tanečného konzervatória v Liptovskom Hrádku na tému *Význam odbornej kvalifikácie tanečného pedagóga* a Mgr. art. Adam Kavec, PhD., vedúci tanečného odboru Konzervatória Dezidera Kardoša v Topoľčanoch na tému *Potreba efektívneho prepojenia jednotlivých stupňov umeleckých škôl*.

Druhá časť programu sympózia bola venovaná dvom panelovým diskusiám zameraným osobitne na problematiku ZUŠ a konzervatórií. Sumár príspevkov a výstupov panelových diskusií, ktorý teraz predostriem, vychádza z pokladov Kataríny Sninskej a Evy Ohradňanovej.

K problematike KONZERVATÓRIÍ chceme vyzdvihnúť týchto päť bodov:

#### 1. Garancia kvality/odbornosti – poradný orgán

- absencia zástupcu konzervatória v kurikulárnej rade ministra školstva
- absencia garanta kvality výchovno-vzdelávacieho procesu v podobe profesijnej organizácie tanečných pedagógov.

#### 2. Legislatíva

- Zákonom stanovený minimálny počet žiakov v triede strednej školy: 17, ktorý určuje školský zákon 245/2008 v § 33 ods. 7.

Záver z sympózia: Vzhľadom na udržanie kvality a individuálneho prístupu vo vzdelávaní absolventa konzervatória je počet 17 neprímeraný vzhľadom na skutočnosť, že ide o školy prijímajúce uchádzačov na základe talentu. Zníženie zákonom stanoveného počtu žiakov na konzervatóriách by eliminovalo prijímanie netalentovaných alebo nedisponovaných žiakov. Ohrozené sú hlavne tanečné konzervatóriá, ktoré nemôžu spojiť do jednej triedy žiakov viacerých odborov.

Návrh: doplniť písmeno c) 12 žiakov v triede hudobno-dramatického konzervatória a 8 žiakov v triede tanečného konzervatória v dennej forme štúdia.

- Vyhláška 65/2015 o stredných školách §2 ods. 4: Delenie, spájanie, rušenie a označovanie tried.

#### ZNENIE:

Ak počet žiakov v triede klesne pod najnižší počet žiakov v triede ustanovený v § 33 ods. 7 a 8 zákona, trieda sa na konci školského roka zruší a žiaci sa preberajú do inej triedy, zmenia študijný odbor alebo učebný odbor alebo prestúpia na inú strednú školu.

Záver z sympózia: Konzervatóriá vzdelávajú žiakov prijatých na základe miery ich talentu. Hrozba straty žiakov môže viesť k snahe prijímať aj menej talentovaných žiakov, aby bol zabezpečený predpísaný počet žiakov. Týmto spôsobom môže tento paragraf znížiť kvalitu vzdelávania na konzervatóriách a negatívne ovplyvniť pomer všetkých absolventov konzervatórií k absolventom uplatnených na trhu práce vo vyštudovanom odbore.

#### Návrh:

(4) Ak počet žiakov v triede klesne pod najnižší počet žiakov v triede ustanovený v § 33 ods. 7 a 8 zákona, trieda sa na konci školského roka môže zrušiť

a žiaci sa preradia do inej triedy, zmenia študijný odbor alebo učebný odbor alebo prestúpia na inú strednú školu.

Zasadzujeme sa o to, aby boli tieto zmeny v zákone explicitne určené, teda nielen znením v § 33 ods. 8 školského zákona písmeno e) ďalšie prípady hodné osobitného zreteľa.

### 3. Materiálno-technické a priestorové zabezpečenie – tvorba noratív

- Určenie minimálnej plochy 6 m<sup>2</sup> na žiaka v základnom vybavení učebných priestorov pre umelecké a umelecko-pedagogické vyučovanie (baletná/tanečná sála) v odbore 822 7 Q TANEC, 822 7 Q 01 Klasický tanec, 822 7 Q 02 Ľudový tanec, 822 7 Q 03 Moderný tanec.

Záver z sympózia: Stanovenie minimálneho priestoru pre jedného žiaka – tanečníka pri vyučovaní procesu je nevyhnutné nielen pre dosiahnutie požadovaného umeleckého výkonu podľa profilu absolventa, ale aj pre eliminovanie prípadov zranení pri výučbe.

### 4. Personalistika a ľudské zdroje

- Nedostatok kvalifikovaných pedagógov pre mnohé predmety v osnovách konzervatórií.

### 5. Prezentácia a verejné vystúpenia

- Absencia verejných produkcií žiakov konzervatórií na profesionálnych javiskách.

Záver sympózia: Pre zvýšenie kvality výučby na konzervatóriách je nevyhnutná prezentácia výkonov žiakov odboru TANEC formou celoštátnej prehliadky s finančnou podporou MŠVVaŠ SR, Ministerstva kultúry SR za aktívnej prítomnosti zástupcov KTT HTF VŠMU, zamestnávateľov z radov tanečnej profesie a s aktívnou účasťou zamestnancov MŠVVaŠ a MK SR.

Problematiku ZUŠ možno zhrnúť do týchto bodov:

#### 1. Financovanie

- Financovanie ZUŠ prostredníctvom originálnych kompetencií a návrh zníženia koeficientu pre noratívne financovanie na žiaka ZUŠ v skupinovej forme (z 7,0 na hodnotu 4,9).

#### 2. Personalistika a ľudské zdroje

- Nedostatok profesijne a odborne spôsobilých pedagógov.

### 3. Ďalšie vzdelávanie pedagógov

- Nedostatok kreditných programov pre tanečných pedagógov.

### 4. Poradný orgán

- Absencia zástupcu základnej umeleckej školy v kurikulárnej rade ministra školstva.

### 5. Prezentácia a verejný výstup

- Neexistencia celoštátnej prehliadky pre tanečné odbory ZUŠ z rozpočtovej kapitoly Ministerstva školstva za aktívnej prítomnosti zástupcov konzervatórií, KTT HTF VŠMU a s aktívnou účasťou zamestnancov MŠVVaŠ a MK SR.

Otázka vzdelávacích programov pre pedagógov a celoštátnej prehliadky umeleckého tanca sa objavili aj v odpovediach tanečných pedagógov na dotazníky, ktoré sme poslali do všetkých základných a stredných umeleckých škôl na Slovensku, aby sme získali od tanečných pedagógov spätnú väzbu. Pripomeňme, že na Slovensku už desiatky rokov neexistuje celoštátna prehliadka detských a mládežníckych súborov umeleckého tanca. Takáto udalosť je nepochybne významnou súčasťou odbornej konfrontácie, ale i komunikácie v podobe odborných seminárov, ktoré sú súčasťou takejto vrcholnej udalosti. Domnievame sa, že táto skutočnosť – teda neexistencia kvalitnej celoštátnej prehliadky detského a mládežníckeho umeleckého tanca – má zásadný vplyv na kvalitatívnu úroveň choreografie pre deti a mládež, ktorú by bolo potrebné pozdvihnúť, pretože tlaky komercializácie sú veľmi viditeľné.

V tomto smere bol príspevok Jiřího Lössla z Českej republiky s názvom *Ako môže štátna inštitúcia podporovať scénický tanec detí a mládeže*, ktorý tiež odznel na sympóziu, veľmi podnetný. Dozvedeli sme sa, že v Českej republike existuje viac ako tridsaťročná tradícia (presnejšie kontinuálne od roku 1968) usporadúvania celoštátnej prehliadky scénického tanca v podobe osobitnej prehliadky detských kolektívov a prehliadky kolektívov mládeže a dospelých. Odborne ich zastrešuje organizácia ministerstva kultúry ČR NIPOS ARTAMA, čo je obdoba nášho Národného osvetového centra, s finančnou podporou štátu, kraja a mesta. Veríme, že NOC sa v blízkej budúcnosti začne opäť venovať aj oblasti nefolklórneho scénického tanca, ktorej sa začiatkom 90-tych rokov vzdalo a začne koordinovať krajské prehliadky, ktoré samozrejme každoročne prebiehajú, takým spôsobom, aby sa podarilo vytvoriť aj jednu vrcholnú prehliadku s vysokou úrovňou odbornej garancie.

## Predstavenie vzniku Platformy pre súčasný tanec

Marta Poláková

V septembri tohto roku sa predstavitelia scény súčasného tanca na Slovensku zatiaľ neoficiálne združili pod iniciatívu s názvom PLATFORMA PRE SÚČASNÝ TANEC, s cieľom spoločnými silami riešiť problémy tejto oblasti umenia, jeho podpory a zahrnutia do kultúrnych stratégií. Ambíciou Platformy je stať sa v blízkej budúcnosti právnym subjektom, aby mohla vstupovať do spolupráce na projektoch so štátnymi a neštátnymi partnermi.

Iniciatíva sformulovala Vyhlásenie, ktoré pomenováva aktuálny stav a definuje jej ciele. Existujúci stav je totiž doslova kritický a je výsledkom skutočnosti, že na Slovensku dlhodobo pretrvávajú **nerovnováha v podpore a vnímaní úspechov** kamenných kultúrnych inštitúcií, t. j. príspevkových organizácií MK SR a produkcií tzv. nezávislej kultúry, ktorej súčasťou je aj scéna súčasného tanca. Pre súčasný tanec to znamená existenciu bez jasných pravidiel podpory, chýbajúcu kontinuitu a nedostatok organizácie tejto kultúry na celoštátnej úrovni.

Cieľom Vyhlásenia Platformy pre súčasný tanec je **podnieť kompetentné inštitúcie k spolupráci na systémových riešeniach** pre scénu súčasného tanca a získať **možnosť spolupodieľať sa na vypracovaní koncepčných projektov podpory** súčasného tanca na Slovensku.

V roku 1996 vzniklo prvé o. z. *Asociácia súčasného tanca*, ktorého cieľom bolo vytvoriť profesionálne podmienky pre tvorbu v oblasti súčasného tanca. Tvorcovia súčasného tanca sa popri svojej umeleckej praxi od začiatku venujú aj produkčnej činnosti vlastnej tvorby, organizácii festivalov, koprodukčným projektom, profesionálnemu vzdelávaniu a práci s verejnosťou. Aj po dvadsiatich rokoch však pôsobí scéna súčasného tanca v Bratislave nezávisle od zriaďovaných kultúrnych inštitúcií, mimo priamych väzieb na verejné rozpočty a bez kontinuálnej podpory umeleckých projektov a aktivít, čo výrazne limituje rozvoj tejto oblasti umenia. Hoci každoročne vznikne rozmanitý tanečný repertoár, nie je možné ho pravidelne uvádzať a budovať divácke zázemie. Najkritickejším faktorom existujúceho stavu je skutočnosť, že mizivá podpora pre scénu súčasného tanca na Slovensku spôsobuje rapidný odliv talentov do zahraničia. A tak paradoxne nie doma, ale až na európskej scéne sa stávajú „slovenský tanec“ a „slovenský tanečník“ rešpektovanými pojmami. Spomeniem len niekoľko mien, ktoré v Európe naozaj výrazne rezonujú: Jozef Fruček, Anton Lachký, Milan Tomášik, Martin Kilvály, Peter Mika, Milan Kozánek. O týchto umelcov sme prišli a nie je nám to jedno.

Keďže v súčasnosti prebieha zásadné redefinovanie spôsobu poskytovania dotácií neštátnym subjektom cez novovzniknutý Fond na podporu umenia, považujeme to za kľúčový moment pre začatie budovania strategických projektov na báze viaczdrojového financovania. Považujeme za nevyhnutné, aby jednotlivé úrovne štátnej správy začali intenzívnejšie komunikovať o spôsobe a kritériách viaczdrojového financovania projektov súčasného tanca, aby táto umelecká forma mohla na Slovensku prežiť a rozvíjať sa.

Myslíme si, že toto sa môže udiť v zásade len vtedy, ak sa nastaví fungujúci systém podpory tvorby a prezentácie súčasného tanca v spolupráci s inštitúciami na rôznych úrovniach tak, aby sa **podpora súčasného tanca stala kontinuálna a synergická**.

- Nevyhnutné je viacročné financovanie strategických projektov súčasného tanca.
- Vytvorenie projektového divadla/kultúrneho centra, ktorý bude zastrešovať vytváranie podmienok pre profesionálnu tvorbu, vzdelávanie, umelecký výskum, prácu s verejnosťou, sieťovanie činností subjektov umeleckého diania na celom Slovensku, efektívnu propagáciu, reflexiu a budovanie diváckeho zázemia.
- Zároveň je potrebné riešiť v súčinnosti so štátnymi inštitúciami prezentáciu slovenského súčasného tanca na medzinárodných platformách. Aj preto je podpora zahraničnej prezentácie slovenského súčasného tanca výrazne neefektívna a slovenský súčasný tanec nefiguruje na významných svetových tanečných festivaloch.

Signatármi Vyhlásenia Platformy pre súčasný tanec sa stalo 43 jednotlivcov a 8 občianskych združení, z ktorých viaceré sú organizátormi najväčších kultúrnych podujatí zameraných na súčasný tanec (Asociácia súčasného tanca, Asociácia Bratislava v pohybe,

Byť v pohybe / B in Motion, Debris Company, Nový Priestor, Skok!, Bees-R, BOD.Y).

### **Poznámka:**

Platforma pre súčasný tanec vznikla oficiálne ako občianske združenie 15. januára 2016 s tridsiatimi piatimi zakladajúcimi členmi.







# Tanečné umenie vo vzdelávaní konzervatórií

Anna Jurkovičová

## **Abstrakt**

*Príspevok popisuje súčasnú prípravu tanečných umelcov v Slovenskej republike prostredníctvom štúdia na hudobných a dramatických konzervatóriách a na tanečných konzervatóriách. Načrtáva súčasné i budúce úlohy, ktoré treba naplniť v spolupráci s odbornou verejnosťou.*

## **Kľúčové slová**

Hudobné a dramatické konzervatórium, tanečné konzervatórium, absolventská skúška, štátny vzdelávací program, podmienky vzdelávania, uplatnenie absolventov.

V príspevku vás budem informovať o príprave budúcich tanečných umelcov v konzervatóriách na Slovensku, o úlohách, ktoré plníme a ktoré nás v tejto oblasti umeleckého vzdelávania čakajú.

Vzdelanie v oblasti tanca u nás poskytujú hudobné a dramatické konzervatóriá a tanečné konzervatóriá. Hudobné a dramatické konzervatórium poskytuje vzdelanie v študijnom odbore 8227 Q tanec, je v dĺžke šesť rokov, pričom po štyroch rokoch štúdia žiak vykoná maturitnú skúšku a po nasledujúcich dvoch rokoch štúdia vykoná absolventskú skúšku. Absolventská skúška obsahuje absolventské výkony z hlavného odboru štúdia, absolventskú písomnú prácu a jej obhajobu a súbornú skúšku z pedagogickej prípravy. Absolvent získava vyššie odborné vzdelanie, dokladom o vzdelaní je vysvedčenie o absolventskej skúške a absolventský diplom.

V predmetnom študijnom odbore poskytuje vzdelávanie v školskom roku 2015/2016 deväť konzervatórií (z toho tri zriadené samosprávnymi krajinami, šesť je zriadených fyzickými alebo právnickými osobami) s 281 žiakmi vo všetkých ročníkoch štúdia (Tabuľka 1).

Tabuľka 1 Hudobné a dramatické konzervatóriá v Slovenskej republike poskytujúce vzdelávanie v študijnom odbore 8227 Q tanec a počty žiakov v nich

8227 Q tanec	1. ročník	2. ročník	3. ročník	4. ročník	5. ročník	6. ročník	Spolu:
Súkromné konzervatórium Nitra	6	5	6	7	5	4	33
Súkromné konzervatórium Dezidera Kardoša Topoľčany	5	7	4	5	5	2	28
Konzervatórium Jána Levoslava Bellu Banská Bystrica	7	8	0	8	2	0	25
Súkromné konzervatórium PinkHarmony Zvolen	0	0	0	5	2	0	7
Súkromné konzervatórium Dezidera Kardoša Prešov	7	8	7	4	4	2	32
Konzervatórium Košice	6	0	5	0	6	0	17
Súkromné konzervatórium Košice	9	7	6	6	4	0	32
Konzervatórium Jozefa Adamoviča Košice	17	16	14	14	14	0	75
Súkromné hudobné a dramatické konzervatórium Košice	0	9	2	7	14	0	32
<b>Spolu:</b>	<b>57</b>	<b>60</b>	<b>44</b>	<b>56</b>	<b>56</b>	<b>8</b>	<b>281</b>

Tanečné konzervatórium poskytuje vzdelanie v študijnom odbore 8227 Q tanec, štúdium je v dĺžke osem rokov. Po štyroch rokoch štúdia si žiaci volia zameranie na klasický, ľudový alebo moderný tanec. Ukončuje sa maturitnou a absolventskou skúškou. Absolventská skúška obsahuje absolventský výkon z hlavného odboru štúdia a súbornú skúšku z pedagogickej prípravy.

Toto vzdelávanie poskytujú v tomto školskom roku tri tanečné konzervatóriá (z toho jedno je zriadené samosprávnym krajom, dve zriadené fyzickými alebo právnickými osobami) s 211 žiakmi vo všetkých ročníkoch štúdia (Tabuľka 2).

Tabuľka 2 Tanečné konzervatóriá v Slovenskej republike poskytujúce vzdelávanie v študijnom odbore 8227 Q tanec a jeho zameraniach, počty žiakov v nich

Študijný odbor a zameranie študijného odboru	1. ročník	2. ročník	3. ročník	4. ročník	5. ročník	6. ročník	7. ročník	8. ročník	Spolu
<b>8227 Q 00 tanec</b>	<b>39</b>	<b>39</b>	<b>29</b>	<b>32</b>	<b>0</b>	<b>0</b>	<b>0</b>	<b>0</b>	<b>139</b>
Tanečné konzervatórium Evy Jaczovej Bratislava	24	26	14	20	0	0	0	0	84
Súkromné tanečné konzervatórium Dušana Nebylu Trnava	9	6	8	6	0	0	0	0	29

Súkromné tanečné konzervatórium Liptovský Hrádok	6	7	7	6	0	0	0	0	26
<b>8227 Q 01 tanec – klasický tanec</b>	<b>0</b>	<b>0</b>	<b>0</b>	<b>0</b>	<b>17</b>	<b>6</b>	<b>0</b>	<b>19</b>	<b>42</b>
Tanečné konzervatórium Evy Jaczovej Bratislava	0	0	0	0	10	6	0	12	28
Súkromné tanečné konzervatórium Dušana Nebylu Trnava	0	0	0	0	7	0	0	7	14
<b>8227 Q 02 tanec – ľudový tanec</b>	<b>0</b>	<b>0</b>	<b>0</b>	<b>0</b>	<b>4</b>	<b>0</b>	<b>0</b>	<b>7</b>	<b>11</b>
Tanečné konzervatórium Evy Jaczovej Bratislava	0	0	0	0	4	0	0	7	11
<b>8227 Q 03 tanec – moderný tanec</b>	<b>0</b>	<b>0</b>	<b>0</b>	<b>0</b>	<b>9</b>	<b>6</b>	<b>4</b>	<b>0</b>	<b>19</b>
Tanečné konzervatórium Evy Jaczovej Bratislava	0	0	0	0	0	6	0	0	6
Súkromné tanečné konzervatórium Dušana Nebylu Trnava	0	0	0	0	0	0	4	0	4
Súkromné tanečné konzervatórium Liptovský Hrádok	0	0	0	0	9	0	0	0	9
<b>Spolu:</b>	<b>39</b>	<b>39</b>	<b>29</b>	<b>32</b>	<b>30</b>	<b>12</b>	<b>4</b>	<b>26</b>	<b>211</b>

Oba typy konzervatórií poskytujú komplexné umelecké a umelecko-pedagogické vzdelanie, pripravujú žiakov na profesionálne umelecké uplatnenie a na vyučovanie umeleckých a odborných predmetov vo vzdelávacích programoch umeleckého zamerania.

Úlohy, súvisiace so vzdelávaním tanečných umelcov na konzervatóriách, ktoré plníme, resp. budeme plniť, sú zamerané na aktualizáciu obsahu vzdelávania a vymedzenie podmienok vzdelávania v študijnom odbore tanec.

Výchova a vzdelávanie v konzervatóriách sa realizuje od školského roka 2008/2009 podľa Štátneho vzdelávacieho programu pre konzervatóriá. Tento podrobne určuje skladbu odborných predmetov, ich hodinovú dotáciu v jednotlivých ročníkoch a obsah vzdelávania odborných predmetov. Štátny vzdelávací program je východiskom pre tvorbu školského vzdelávacieho programu, ktorý si pripravujú jednotlivé konzervatóriá v súlade s princípmi a cieľmi výchovy a vzdelávania podľa školského zákona. Školský vzdelávací program je základným dokumentom školy, podľa ktorého sa uskutočňuje výchova a vzdelávanie v školách podľa školského zákona. Štátny vzdelávací program je základným kurikulárnym dokumentom a tak ako v iných odboroch vzdelávania, aj v tanečnom umení je potrebná jeho aktualizácia a inovácia.

Stanovenie podmienok vzdelávania v konzervatóriách tak, aby boli naplnené požiadavky obsahu a rozsahu vzdelávania v konkrétnom odbore, predpokladá vymedzenie priestorových a materiálno-technických podmienok výučby v konkrétnom odbore vzdelávania, resp. v jeho zameraní. Tieto podmienky stanovujú normatívy materiálno-technického a priestorového zabezpečenia, ktoré určujú nevyhnutné a nadštandardné podmienky vzdelávania.

Aktualizáciu Štátneho vzdelávacieho programu pre konzervatóriá a tvorbou normatífov priestorového a materiálno-technického zabezpečenia realizuje Štátny inštitút odborného vzdelávania v Bratislave prostredníctvom odborných komisií a pracovných skupín. Uvítame podnety, návrhy a odporúčania odbornej verejnosti na zmeny v štátnom vzdelávacom programe a v normatívoch materiálno-technického a priestorového zabezpečenia, ktoré posunú prípravu žiakov v súlade s trendmi a smermi tanečného umenia, s terajšími i budúcimi požiadavkami na tanečných umelcov.

Ministerstvo školstva, vedy, výskumu a športu SR sleduje problematiku uplatňovania absolventov na trhu práce. V spolupráci s Ústredím práce, sociálnych vecí a rodiny zverejňuje na svojom webovom sídle informáciu o uplatnení absolventov stredných škôl na trhu práce podľa jednotlivých krajov, stredných škôl, študijných odborov a učebných odborov. Umelecké vzdelávanie a počty žiakov v jednotlivých odboroch vzdelávania je regulované prostredníctvom samosprávnych krajov, ktoré vydávajú všeobecne záväzné nariadenia, určujúce pre stredné školy vo svojej územnej pôsobnosti počty tried prvého ročníka v dennej forme štúdia v členení na jednotlivé odbory vzdelávania a počet spoločných tried prvého ročníka.

Kvalitné odborné vzdelávanie a príprava je vo všetkých oblastiach, teda aj v oblasti umeleckého vzdelávania, úzko previazaná na spoluprácu s odbornou verejnosťou, na požiadavky trhu práce, jeho analýzy a prognózy. Ako sme spomenuli, očakávame a vítame vstup profesionálnych tanečníkov, tanečných pedagógov a ďalších odborníkov do procesu skvalitňovania prípravy tanečných umelcov.

## Literatúra

*Zákon č. 245/2008 Z. z. o výchove a vzdelávaní (školský zákon) a o zmene a doplnení niektorých zákonov v znení neskorších predpisov.*

*Centrum vedecko-technických informácií Slovenskej republiky: Prehľad študijných a učebných odborov. 2015 [online]. Bratislava: CVTI SR. Aktualizované 7. októbra 2015. [cit. 2015-11-24]. Dostupné na: <<http://www.uips.sk/sub/uips.sk/images/JC/PREHLAD/SS/odbory.xls>>.*

# Balet Štátneho divadla Košice

Andrej Sukhanov

## **Abstrakt**

*Autor predostiera situáciu v súčasnom slovenskom balete cez pohľad na jeden z dvoch najväčších štátnych baletných súborov – balet košického Štátneho divadla. Z pozície vlastnej profesie hodnotí prednosti a dramaturgiu súboru, pričom spomína aj hlavné osobnosti, ktoré sa o kondíciu súboru pričínili. Zmieňuje sa o problémoch a úskaliach, ktoré trápia nielen košický súbor. Analogicky ich môžeme pozorovať aj v bratislavskom súbore Baletu SND. V závere zdôrazňuje potrebu riešiť problémy v školstve, vzdelávaní, ale aj vo financovaní tohto umeleckého druhu. Hovorí aj o nevyhnutnosti zaoberať sa témami, ktoré majú priamy vplyv na budúcnosť baletného umenia na Slovensku.*

## **Kľúčové slová**

Balet, Štátne divadlo Košice, repertoár, dramaturgia, Stanislav Remar, Ondrej Šoth, migrácia baletných umelcov.

## **Úvod**

Štátne divadlo Košice je po Slovenskom národnom divadle druhou kultúrnou, divadelnou inštitúciou Slovenskej republiky s trojzložkovým súborom: opera, činohra a balet.

Balet Štátneho divadla Košice je v súčasnosti druhým profesionálnym baletným telesom na Slovensku. Momentálne má 40 interných zamestnancov – 34 tanečníkov a 6 umeleckých a prevádzkových pracovníkov. Od svojho vzniku košický balet prešiel rôznymi etapami a reformami, ale najväčší historicky vzostup zožal začiatkom 50-tych rokov minulého storočia.

V sezóne 1947/48 niekdajší šéf baletu Stanislav Remar ukončil svoje pôsobenie v Košiciach. V dobe prvej konsolidácie baletu došlo k personálnej zmene vo vedení a nový šéf baletu R. Macharovský pôsobil v ďalších siedmich sezónach, v období 1948 – 1955. Dominantné postavenie mali vynikajúci sólisti celoštátneho formátu – Miroslav Kůra, ktorý pôsobil v divadle aj ako choreograf,

či Eliška Slancová, ktorí spoločne s domácim obsadením H. Hauptovou, A. Bartošovou, E. Gabájom, T. Ivanom a ďalšími značne prispeli k poprednému umiestneniu v celoštátnom rebríčku. Repertoár a potrebný tvorivý potenciál bol reprezentačný: napríklad *Petruška*, *Romeo a Júlia*, *Plamene Paríža*.

Obdobie 1955 – 1969 bolo v znamení návratu Stanislava Remara. V repertoári sa prelínali tituly baletov: *Labutie jazero*, *Spiaca krásavica*, *Luskáčik*, *Giselle* a ďalšie. Dnes by som však rád prezentoval súčasný stav košického baletu, jeho osobnosti, umeleckú víziu, úspechy, ale aj negatíva.

## 1. Dramaturgia

Ako každé baletné teleso „kamenného“ divadla, aj košický balet v súčasnosti disponuje rôznorodým repertoárom a rôznymi žánrami tanečného umenia. Máme v repertoári 15 celovečerných baletných titulov a niekoľko krátkych baletov. Počas divadelnej sezóny odohráme 65 až 86 predstavení. Pri dramaturgickom plánovaní, výbere titulov a autorov jednotlivých inscenácií sa snažíme splňať dve úlohy. Prvou je osloviť všetky kategórie divákov, ponúknuť širokospektrálny a žánrovo rozmanitý repertoár, aby si divák mohol vybrať predstavenie podľa vlastného vkusu. Druhou úlohou dramaturgie je zabezpečiť profesionálny rast súboru. Pre interpreta je nesmierne dôležité prejsť rôznymi štýlmi, technikami a žánrami tanca a nakoniec mať možnosť stretnúť sa pri práci s viacerými choreografmi, režisérmi a baletnými majstrami. Práve každá nová tvorba ponúka veľkorysý priestor pre tanečníka, aby sa zoznámil s iným choreografickým rukopisom a umeleckým názorom tvorcov jednotlivých inscenácií.

Súčasná dramaturgia baletného súboru prebieha v štyroch základných líniách:

### 1. Pôvodná klasická tvorba

Zahŕňa spracovanie „veľkoplošných“ svetoznámych klasických baletných titulov.

Repertoár: *Labutie jazero*, *Spiaca krásavica*, *Luskáčik*, *Bajadéra*.

### 2. Domáca a svetová autorská tvorba, na základe literárnych predlôh

Tvorba zameraná predovšetkým na autorské spracovanie baletných diel podľa domácej či svetovej literárnej predlohy.

Repertoár: *Sándor Márai*, *Smrť v Benátkach*, *Romeo a Júlia*, *Zvonár u Matky Božej*, *Jánošík*, *Anna Karenina*, *Carmen*.

### 3. Súčasná autorská a moderná tvorba

Experimentálne autorské tanečné divadlo

Repertoár: *ChaOtika*, *Nočná skúška*.

### 4. Predstavenia pre deti, mládež a rodinu

Repertoár: *Jánošík*, *Doktor Jajbolí*, *Ateliér* (workshop), *Class Concert*.



Počas môjho pôsobenia na poste umeleckého šéfa od roku 2012 balet Štátneho divadla uviedol 8 baletných premiér:

1. *Zvonár u Matky Božej* – V. Hugo, H. Leško/Ján Ďurovčík
2. *Spíaca krásavica* – P. I. Čajkovskij/M. Novikov, O. Šoth
3. *ChaOtika* – A. Gergely/Pál Frenák
4. *Smrť v Benátkach* – T. Mann, G. Mahler, L. Einaudi, P. Grass, W. Martens, A. Part/Z. Mistríková, O. Šoth
5. *Anna Karenina* – L. N. Tolstoj, R. Ščedrin/K. Simonov
6. *Nočná skúška* – výber hudby/Z. Mistríková, V. Janeček, O. Šoth
7. *ClassConcert* – S. S. Prokofiev, P. I. Čajkovskij, L. Minkus, C. Saint-Saens, A. Ch. Adam/A. Sukhanov, T. Iegorova, A. Khablo

V tejto divadelnej sezóne sa košický balet predstavil s dvomi premiérami:

1. *Bajadéra* – L. Minkus/J. Roig/V. Malakhov

Slávnostná premiéra sa konala 18. 9. 2015 pri príležitosti 70. výročia Štátneho divadla Košice.

2. *Spartakus* – A. Chačaturjan/P. Juráš/K. Simonov.

Premiéra 18. 3. 2016. Súčasný baletný titul z dielne popredného ruského choreografa Kirilla Simonova, autora úspešnej inscenácie *Anna Karenina* (premiéra 25. 4. 2014 Štátne divadlo Košice).

## 2. Prezentácia osobností a umelcov

V tejto kapitole si dovoľím vrátiť sa späť o 15 rokov, pretože práve vtedy začala nová profesionálna etapa košického baletu s osobnosťami, ktorí v súčasnosti prezentujú košický balet na domácich a zahraničných scénach a ovplyvňujú umelecky rozvoj baletného súboru. V roku 2000 som nastúpil do košického divadla, kde som pôsobil 10 rokov ako sólista baletu pod vedením Ondreja Šotha, po ktorom som neskôr prevzal vedenie súboru. Nedá mi nespomenúť toto obdobie, vzhľadom na to, že práve pod jeho vedením košický balet absolvoval veľký profesionálny rast. Získal množstvo domácich a zahraničných ocenení, ako napríklad *World Ballet Star*, hlavnú cenu na medzinárodnom baletnom festivale v Rusku v roku 2005 či domáce prestížne ocenenie Dosky za najlepšiu inscenáciu a réžiu sezóny *Svadba podľa Figara* (2007) a mnohé ďalšie. Súbor prezentoval slovenské tanečné umenie na prestížnych svetových scénach s autorskými tanečnými titulmi. Pod vedením Ondreja Šotha košický balet spolupracoval s nespočtým množstvom zahraničných a domácich choreografov, baletných majstrov, hudobných skladateľov, výtvarníkov a režisérov. Sú to napríklad Pavol Šmok (choreograf), Jiří Bubeníček (choreograf), Petr Zuska (choreograf), Natália Horečná (choreograf), Libor Vaculík (chore-

ograf), Radu Poklitaru (choreograf), Mário Radačovský (choreograf), Anatolij Kozlov (pedagóg), Laura Alonso (pedagóg), Denis Matvienko (pedagóg), Vlastimil Harapes (pedagóg), Michael Kocáb (skladateľ), Michal Novinski (skladateľ), Milan Čorba (výtvarník), Nikolaj Reznikovič (režisér) a mnohí ďalší, ktorí vo veľkej miere ovplyvnili formovanie osobností súboru. Ondrej Šoth počas tohto obdobia vytvoril pre košický balet ako choreograf a režisér 14 celovečerných titulov rôznych žánrov a niekoľko krátkych baletov. Počas šéfovania sa stal aj domácim choreografom a jeho diela boli v určitom ponímaní vizitkou košického baletu. Kladiem na to dôraz, pretože som prevzal súbor už profesionálne sformovaný a umelecky vyspelý. Bol by som nekorektný vo vlastných vyjadreniach, ak by som neuviedol na pravú mieru skutočnosť, že úspechom košického baletu nie je jednotlivец, ale celý kolektív ľudí, ktorí väčšiu časť svojej tanečnej kariéry zasvätili košickému baletu. Košický súbor je v určitom zmysle špecifický, pretože 90 % interpretov pôsobí v súbore už 15 rokov a nemigrujú do iných divadiel. Je to pozoruhodné vzhľadom na súčasnosť, keď vezmeme do úvahy absolútne nekonkurencieschopné financovanie (mzdové finančné prostriedky) štátnych kultúrnych inštitúcií v porovnaní s inými krajinami EÚ. Taký percentuálny pomer je obdivuhodný. Je to veľká výhra pre každého šéfa mať takýto súbor, pretože kolektív má kontinuálny vývoj, a umelci navzájom tvoria jediný celok, čo je pre divadelnú tvorbu nesmierne dôležité. Mnohí tanečníci súboru sa dnes aktívne podieľajú na umeleckej tvorbe pri vzniku nových inscenácií, či už ako choreografi, fotografi, výtvarníci, pedagógovia alebo filmári. Sú to väčšinou vedúci sólisti, ktorí nastavujú obraz a tvar súčasného košického baletu a popri tom rozvíjajú vlastnú osobnosť. Vychovávame teda z domácich zdrojov nasledujúcu generáciu umelcov v odboroch, bez ktorých prevádzkový a umelecký chod súboru z hľadiska kontinuity nie je možný. Napríklad sólisti baletu Ludmila Vasylyeva a Maksym Sklyar sa na tvorbe niektorých inscenácií podieľali aj ako choreografi. Za choreografickú tvorbu získali ocenenia a prémie v zahraničí na medzinárodných súťažiach. Sólista baletu Vasyl Sevastyanov je absolventom Vysokej školy v Kyjeve v odbore choreografia a čerstvým absolventom VŠMU v Bratislave v odbore filmová réžia, viackrát pripravil pre baletné predstavenia filmové projekcie, podieľal sa na natáčaní profesionálnych filmových produkcií na Ukrajine, v Rusku a Českej republike. Sólista baletu Jozef Marčinský bol ocenený cenami Literárneho fondu a Kvet baletu a je autorom mnohých plagátov a fotografií k činohrným, operným a baletným inscenáciám. Sólistka Elena Chetvernaya je absolventkou Vysokej školy v Rusku a učí koncertnú prax na tanečnom konzervatóriu v Košiciach. Sólistka baletu Eva Sklyarova bola viackrát ocenená cenami Literárneho fondu a po prvýkrát v histórii cien Dosky bola nominovaná za balet v kategórii najlepšie ženský herecký výkon sezóny za titulnú postavu v baletе *Anna Karenina* (Kirill Simonov). Dnes je vynikajúcou baletnou majsterkou a pedagogičkou v košickom súbore, učí hlavný predmet klasický tanec na tanečnom konzervatóriu v Košiciach. Sú to len niektoré mená sólistov, ktorí sú reprezentantmi, výraznými osobnosťami a tvármi košického baletu a ktorí sa aktívne podieľajú na jeho umeleckom, profesijnom a ľudskom formovaní.

### 3. Školstvo, vzdelávanie a migrácia baletných umelcov

Rád by som načrtol a stručne pomenoval niektoré body k tejto téme, ktoré považujem za problematické:

a) V súčasnosti máme na Slovensku niekoľko baletných tanečných súborov, ktoré fungujú autonómne, buď na komerčnom základe, alebo s podporou grantových systémov, a dve profesionálne „kamenné“ divadlá s trojzložkovými súbormi (Slovenské národné divadlo a košické Štátne divadlo). Dnes neexistujú žiadne výnimky na externé štúdium vysokých škôl práve pre tých baletných umelcov, ktorí reprezentujú slovenskú kultúru doma aj v zahraničí. Ide naozaj o špičkových tanečníkov, ktorí sú vyťažení repertoárom a každodennou fyzickou prácou a reálne nemajú dostatok voľného času na to, aby sa mohli prihlásiť na celodenné štúdium na vysoké školy a plnohodnotne sa tomu venovať. Paradoxne, práve títo umelci spĺňajú profesionálne kritéria na vysokej úrovni, a mali by byť zvýhodnení výnimkou na legitímne externé štúdium, a byť podporovaní, aby v budúcnosti mohli odovzdávať remeslo nasledujúcim generáciám.

b) Ďalším bodom je problém migrácie kvalitných domácich interpretov do zahraničia. Poznáme viacero mien slovenských tanečníkov, odchovancov domácich škôl, ktorí dnes zdobia popredné európske baletné súbory. Myslím si, že to má viacero dôvodov, no spomeniem ten hlavný: nedostatok finančných prostriedkov na to, aby sme mohli konkurovať európskym scénam svetovým repertoárom a ponúknuť našim interpretom stretnúť sa pri práci so svetovými poprednými choreografmi. Žijeme v čase, keď sa za kvalitné umenie kultúrnych inštitúcií platí, alebo aspoň by sa malo. Nechcem tým však povedať, že nerobíme vlastné kvalitné divadlo a nemáme domácich špičkových choreografov. Hovorím o tom, že nemáme na to, aby sme si mohli dovoliť zaplatiť popredného svetového špičkového choreografa, aby sme okrem domácej tvorby mohli ponúknuť našim umelcom mať doma aj taký typ kvalitného svetového repertoáru, za ktorým by nemuseli odchádzať do zahraničia.

Ďalším problémom je finančné ohodnotenie interpretov. V súčasnosti slovenské profesionálne divadlo je absolútne nekonkurencieschopné voči iným európskym divadlám práve v rozdielne financovania mzdových prostriedkov. Uvedomujeme si reálnu situáciu na Slovensku a vieme, že tento problém je behom na dlhú trať. Treba si však uvedomiť, že ak sa tomuto problému nebudeme venovať a dôsledne ho riešiť, hrozí, že o chvíľu nebudeme mať kvalitných pedagógov, baletných majstrov a tanečníkov, profesionálnosť ktorých nevieme primerane ohodnotiť, a baletné telesa sa budú skladať z druhotriednych umelcov.

A ešte jedna vec je rovnako dôležitá. Neviditeľným dôsledkom neútešnej situácie v ohodnotení tanečných umelcov je aj neustále klesajúci záujem mladých ľudí o takého špecifické štúdium. Ak by tento trend pokračoval a priznajme si, že sa netýka iba Slovenska, ale aj celej Európy, v budúcnosti by nastala krízová situácia charakterizovaná „vymretím“ mladej slovenskej tanečnej generácie.

# Zuzana Ďuricová Hájková a zázrak kontinuity

Katarína Zagorski

## **Abstrakt**

*Profil Zuzany Ďuricovej Hájkovej by sa dal ľahko zaplniť len rozborom jej choreografickej práce. Je však tiež jedinou osobnosťou súčasného tanca na Slovensku, ktorá je zakladateľkou a dlhoročnou riaditeľkou profesionálneho divadla s celoročnou prevádzkou. Jeho repertoár tvoria diela súčasného tanca, okrem jej vlastných uvádza diela aj takmer všetkých slovenských choreografov tejto umeleckej formy. V slovenskom súčasnom tanci, mnohokrát avantgardnom, zatiaľ neinštitucionalizovanom a neustále preskupujúcom sa médiu, reprezentuje niečo zázračné: kontinuitu.*

## **Kľúčové slová**

Divadlo Štúdio tanca, choreografia, Skupina súčasného tanca, Auriga, Štátna opera Banská Bystrica, Štyri (+1) dni tanca pre vás.

## **Úvod**

Spolupracovala s toľkými osobnosťami súčasného tanca, že by bolo ľahšie vymenovať, s kým nespolupracovala. Aj keď vytvorila množstvo choreografií pre rôzne zoskupenia a divadlá, najviac je spojená s jedným, ktoré sama založila a sedemnášť rokov vedie. O Divadle Štúdio tanca, jeho úspechoch a jeho samotnej existencii sa mnohí zmieňujú ako o zázraku.

## **Začiatok**

Po prvom nepriaznivom kontakte s tancom v baletnom štúdiu bolo zázrakom aj objavenie jazz-baletu na hodinách Zlatice Vozárovej v siedmej triede základnej školy. V sedemdesiatych rokoch bol u nás najmodernejšou formou tanca a Zuzanu Ďuricovú Hájkovú motivoval k vytvoreniu prvých tancov so svojou amatérskou školskou skupinou. Záluba v tejto aktivite ju neskôr navigovala k štúdiu choreografie na VŠMU v Bratislave. K jej inšpiráciám v tom období

patrili symfonické balety jej profesora a vtedajšieho šéfa baletu SND Karola Tótha a autorské balety Ivana Markóa v Gyórskom baletе, kde aj stážovala. V roku 1986, keď štúdiá ukončila, už bol u nej jasný odklon od klasického tanca a inklinácia k slobodnejšiemu pohybu, výrazu a mysleniu. Po škole nastúpila ako pedagogička moderného tanca na Tanečné konzervatórium Evy Jaczovej v Bratislave, medzi jej prvých študentov patrili napríklad Zuzana Kozánková, Mário Radačovský a Jozef Dolinský. Ešte v roku 1984 založila spolu s Martou Polákovou a Annou Sedlačkovou súbor moderného scénického tanca Auri-ga. V jeho závere v ňom spolupracovala so švajčiarskou choreografkou Tinou Mantel, vďaka ktorej absolvovala stáž vo švajčiarskom Boswile pod vedením americkej choreografky Doris Rudko. S týmito osobnosťami si rozšírila obzor v oblasti tanečnej postmodernity a kompozície, čo vyústilo do rozpustenia Aurigy a vytvorenia Skupiny súčasného tanca v roku 1992. Počas jej dvojročného trvania si definovala svoj vzťah k hudbe, spôsob tvorby pohybového slovníka, témy diel. Bol čas na realizáciu sna.

## Profesionálne divadlo

Sen dostal adresu Banská Bystrica a mal trochu krstných otcov. Prvým bol režisér Martin Bendik, ktorý tam ešte v roku 1990 Zuzanu Ďuricovú Hájkovú prizval k prvej choreografickej spolupráci v Štátnej opere na *Orfeovi a Eurydike*. Druhým bol riaditeľ Konzervatória Jána Levoslava Bellu Tibor Sedlický, ktorý ju po odchode z postu šéfy baletu Štátnej opery v roku 1995 presvedčil, aby zostala v Banskej Bystrici a založila na konzervatóriu tanečný odbor. Tým tretím bol riaditeľ Štátnej opery Rudolf Hromada, ktorý jej dal v roku 1998 možnosť a rozpočet na sformovanie samostatného súboru popri opere a činohre – Štúdiá tanca. Prvýkrát sa toto nové teleso predstavilo projektom *SATTÓ – tanec vetra* pri príležitosti slávnostného odovzdania japonského grantu pre Štátnu operu. V roku 1999 sa sen osamostatnil pod Štátnou operou a začlenil pod Krajský úrad v Banskej Bystrici. Spolu s riaditeľkou Zuzanou Ďuricovou Hájkovou, ktorou „sa všetko súčasné tanečné umenie v meste začalo“ (Glocková – Ďuricová Hájková, 2014, s. 6), ho tvorili šiesti tanečníci (väčšina z nich sú jej prví absolventi na konzervatóriu) a traja administratívni pracovníci.

## Vo vlastnom

Malý prelet časom a ponad kritické obdobia – v roku 2011 sa Štúdio tanca premenovalo na Divadlo Štúdio tanca a po rokoch v prenájmoch zakotvilo vo vlastných priestoroch. Zo zrekonštruovaného učilišťa je dnes multifunkčný objekt pre súčasný tanec a umenie. Štátom dotované divadlo má momentálne trinásť zamestnancov, z toho je päť stálych tanečníkov, všetci s osemhodinovým pracovným časom. Na naše pomery je to kolos. Cestuje po svete, je oceňované. Z takmer štyridsiatich diel v repertoári je Zuzana Ďuricová Hájková autorkou zhruba polovice. Tú druhú tvoria choreografi a režiséri súčasného

tanca v rámci platformy iniciovanej v roku 2001 projektom *Twins* a prizvaním Milana Kozánka ako prvého hosťujúceho slovenského choreografa. K tejto platforme sa od roku 2002 zaradil aj festival *Štyri (+1) dni tanca pre vás* ako prehliadka projektov súčasného tanca v slovenskej produkcii a koprodukcii. Zriaďovateľom divadla je Banskobystrický samosprávny kraj.\* Zuzana Ďuricová Hájková je riaditeľkou, pedagogičkou a choreografkou. Robila choreografiu, aby mohla uskutočniť svoj sen – kamenné repertoárové tanečné divadlo, aby v ňom mohla zase robiť choreografiu. Ako ju robí?

## Choreografia

Používa choreografické postupy a estetiku, ktorá aj v súčasnosti jej diela jasne vymedzuje do sféry tanca, a nie fyzického divadla alebo performancie. Nie je programovo experimentálna, ale je zaujímavá, lebo nie je povrchná. Povrchnosť vzťahov bola jednou z jej tém už na začiatku kariéry – chcela si všímať „čosi, čo prešlo okolo nás, bez toho, aby sme sa do toho ponorili“. (Rajchmanová, Kap. 3, str. 4.) Ona sa ponorí, hľadá poéziu. Sú ňou aj niektoré názvy diel, napríklad ešte z čias Skupiny súčasného tanca (*Pán modrej a zelenej nad ránom. Neustále*).

Mnohé predstavenia charakterizuje výrazná, výpravná scéna, ktorých autormi sú mená ako František Lipták či Aleš Votava. Kontakt tanečníkov s ňou tvorí často zásadnú črtu predstavení ako v *Lososoch* či *Zakázaných miestach*. V prípade čistého javiska túto úlohu preberajú rekvizity, napríklad ovocie a zelenina v *Bioprodukte*. Vzťah k hudobnej zložke je daný rovnocenným postavením s tancom a úspešnými spoluprácami so skladateľmi ako Pierre Michaud, Anton Popovič či Peter Zagar. Dvorným svetelným dizajnérom je Ján Čief.

Pohybový slovník tvorí v spolupráci s tanečníkmi, preto od obsadenia súboru toľko závisí jeho úspech. Tanečníkov, ktorí strávili v divadle viac sezón či len hosťovali, je už cez štyridsať. Od diktovania pohybu upustila ešte počas Skupiny súčasného tanca, predsa je v jej dielach rozpoznateľný jej choreografický rukopis.

Obrazy, ktoré ostanú v pamäti: krehká chôdza na zaváraninových pohároch v *Tak dávno som ti nenapísala* či na kovových ihlanoch za nohy visiace tanečnice v diele *Šachmat alebo šachymachy*. Sú surovo-poetické, možno aj preto, že ich protagonistkami sú ženy. Za všetky výrazné tanečnice súboru je to napríklad Stanislava Vlčeková, ktorú Zuzana Ďuricová Hájková vyučila na konzervatóriu, potom obsadila v súbore a neskôr už ako etablovanú choreografku viackrát prizvala k spolupráci. Mužské charaktery sú niekedy snové, vzdialené ako Koník/Gavaliér v *Šachmate*, ktorého úžasnosť je daná skôr opakovanými mdlobami jeho obdivovateľky, než jeho samotnou akciou. A niekedy tanečne veľmi výrazné – najmä tie, v ktorých ich protagonista strávil veľa sezón ako Tomáš Nepšinský a tanečne v nich vyrástol ako Tibor Trulík. Vzťah muža a ženy

je v predstaveniach často ústredný, postupom času už nie taký vyhrotený, akoby sa ich postavenie vyrovnalo a dôraz je skôr na ich vzťah k okoliu, dobe.

Autorkino ponímanie je rôznorodé, od tanečného divadla až po predstavenia formou abstraktnejšie. Viac než o koncept ide o tému, často osobnú, autobiografickú výpoveď: „Moja práca je, myslím, charakteristická tým, že nikdy nerobím nič bez toho, aby som nemala silné nutkanie niečo povedať. Keď ho nemám, tak nerobím... Pre mňa napríklad vôbec nie je dôležitý ten jazyk alebo štýl, akým to budem stvárňovať.“ (Hešková, 2015, str. 65)

V jednom z rozhovorov uviedla ako vzor americkú choreografku Twylu Tharp a v niečom pripomína jej spôsob práce – neromantizuje si proces umeleckej tvorby, ale nerobí kompromisy pri jej napĺňaní. Má schopnosť chytiť to „čosi, čo prešlo okolo nás“ za ruku, posadiť na kreslo a zľahka prebodnúť pohľadom. Domnievam sa, že túto schopnosť využíva aj pri riadení divadla, spolu s odstupom, analytickým hodnotením situácie a pevnosťou v rozhodnutiach.

Ako ďalšiu možnosť odčítania jej osobnosti ponúka v umeleckých kruhoch netradičnú vec: nadobudnutú vieru v Boha. Je tu teda ešte niekto, koho treba spomenúť v kreditoch, výpočte úspechov alebo pri zvládaní kritických momentov. „Ale toto je vec, ktorú človek ani na Slovensku nemôže povedať, lebo to vyzerá, že ani nemôže robiť umenie, alebo je slabý intelektuál, keď verí v Boha.“ (Hešková, 2015, str. 65.)

## Záver

Profil Zuzany Ďuricovej Hájkovej by sa dal ľahko zaplniť len rozborom jej choreografickej práce. Je skvelou choreografkou, prizývanou k spoluprácam v divadlách po Slovensku a v Čechách vrátane oboch prvých scén. Je významnou pedagogičkou, založila a roky viedla tanečný odbor Konzervatória J. L. Bellu v Banskej Bystrici. V niečom je však unikátna. Je jedinou osobnosťou súčasného tanca na Slovensku, ktorá je zakladateľkou a dlhoročnou riaditeľkou zázraku – profesionálneho divadla s celoročnou prevádzkou. Jeho repertoár už sedemnásť rokov tvoria diela súčasného tanca, okrem jej vlastných aj takmer všetkých slovenských choreografov tejto umeleckej formy. Pre nich je Divadlo Štúdio tanca u nás jedinou možnosťou vytvoriť dielo s profesionálnym tímom a zázemím. Dovolím si teda v závere tvrdiť, že podobnú osobnosť v slovenskom súčasnom tanečnom umení, ktorá by popri realizovaní vlastných umeleckých vízií dala zároveň možnosť vzniknúť toľkým ďalším, tu nemáme.

Ako o sebe sama hovorí, dosiahla vo svojej kariére všetko, čo chcela. Minimálne trikrát stála v živote pred výberom a zariskovala – súčasný tanec namiesto choreografie baletu, odchod z Bratislavy do Banskej Bystrice, osamostatnenie Štúdia tanca spod Štátnej opery. V slovenskom súčasnom tanci, mnohokrát avantgardnom, zatiaľ neinštitucionalizovanom a neustále preskupujúcom sa médiu, reprezentuje niečo zázračné: kontinuitu.

\* Festival sa pod názvom *Dni tanca pre vás* od roku 2013 zameriava na prezentáciu tvorby zahraničných umelcov. Tento rok bol zrušený z dôvodu nepodpísania grantových zmlúv Ministerstva kultúry Slovenskej republiky zriaďovateľom divadla, Banskobystrickým samosprávnym krajom. Jeho vedenie označilo produkciu divadla za „dekadentnú“, čím rozpútalo mediálnu búrku ohľadne svojich právomocí a postavenia umenia v spoločnosti. Táto kauza i rozpor medzi zriaďovateľom a divadlom v čase písania príspevku stále trvá.

## Literatúra

GLOCKOVÁ, M. – ĎURICOVÁ HÁJKOVÁ, Z.: 2013. *Divadlo Štúdio tanca. Príležitostná publikácia k 15. výročiu divadla*. Banská Bystrica: ENTERPRISE, spol. s r.o., ISBN 978-80-85342-33-8.

RAJCHMANOVÁ, L.: 2009. *Záverečná absolventská práca. Zuzana Hájková – osobnosť súčasného tanca*. Konzervatórium Jána Levoslava Bellu. Banská Bystrica.

BARTKO, E. T.: 2011. *Podoby slovenského tanečného umenia 1920 – 2010*. Bratislava: Divadelný ústav, ISBN 978-80-89369-40-9.

HEŠKOVÁ, K.: 2015. *Bakalárska práca. Divadlo Štúdio tanca v kontexte contemporary dance na Slovensku*. Univerzita Palackého v Olomouci. Filozofická fakulta.

[www.studiotanca.sk](http://www.studiotanca.sk)



# Olga Szentpál

Katalin Lörinc

## **Abstrakt**

*Príspevok predstavuje Olgu Szentpál ako významnú osobnosť v oblasti pedagogiky pohybu. Spomína fakty z jej osobného života na dotvorenie zložitej dobovej atmosféry polovice 20. storočia. Zameriava sa najmä na Szentpálovej teoretické názory, prácu a prínos v odbornej oblasti.*

## **Kľúčové slová**

Émile Jacques-Dalcroze, Laban, metóda rytmiky, pedagogická práca, výučba, výskum.

## **Úvod**

Olga Szentpál, narodená ako Olga Stricker. Žila v rokoch 1895 – 1968. Prečo som si vybrala túto osobnosť?

1. Jej cesta životom a jej osud v kultúrnych dejinách strednej Európy sú typické a zároveň jedinečné:

a.) vo vzťahu umelec a spoločnosť (v súvislosti s daným historickým obdobím bola uznávaná a vážená, no zároveň zaznávaná v historickom kontexte),

b.) vo vzťahu učiteľ a spoločnosť (vyhlásila: Tanec je prostriedkom vzdelávania nás; pre každého jednotlivca je spôsobom, ako sa stať zdravším a šťastnejším; profesionálna kariéra nebola cieľom jej vzdelávacích plánov),

c.) vo vzťahu človek a spoločnosť (život v extrémnych podmienkach ako osoba židovského pôvodu počas obdobia nacizmu a neskôr „občianka“ komunistického štátu).

2. Je vzorom pre umelcov, pedagógov a tvorivých osobností súčasnosti, je zdrojom inšpirácií v oblasti pedagogiky pohybu.

V roku 1914 ukončila akademické vzdelanie v odbore klavír na Maďarskej akadémii hudby. V tom čase videla predstavenie Émila Jacques-Dalcrozeho, ktorý vystúpil so svojimi študentami v Budapešti. Tento zážitok podnietil jej záujem a v rokoch 1914 – 1917 Szentpál absolvovala štúdium v slávnej „Škole tanca“ v Hellerau/Drážďanoch. Émile Jacques-Dalcroze bol učiteľom hudby a základ jeho metódy spočíval v opise hudby pomocou pohybov tela (metóda rytmiky). Dalcrozeho metóda sa stala základom pre moderný európsky tanec. (K jeho žiakom patrili R. Laban, M. Wigman, M. Rambert.) Po návrate do Budapešti (1917) začala Olga Szentpál spomínanú metódu aplikovať vo vyučovaní (súčasne so svojim veľkým učiteľom a ďalšími významnými odborníkmi na pohybové umenie tohto obdobia) spočiatku v hudobných školách.

Jej vyučovacia metóda sa stala čoraz vyhľadávanejšou. V roku 1919 sa Szentpál stáva pedagogičkou v Národnej hudobnej škole; začiatkom dvadsiatych rokov v Maďarskej akadémii hudby a Akadémii múzických umení. Metóda sa stáva čoraz relevantnejšou pre profesionálnych umelcov, i keď hlavnou myšlienkou Szentpálovej je zamerať sa na zlepšovanie všeobecného zdravotného stavu modernej spoločnosti: „Umenie pohybu (ako ho nazýva podľa nemeckého pojmu *Bewegungskunst*) je vzdelávacím nástrojom.“ Je to najlepší spôsob prekonávania prekážok a upevňovania sebakontroly.

Táto metóda ako prostriedok bezprostredného vyjadrenia hudobných a vnútorných rytmov tela znamená začiatok jej umeleckej kariéry. V roku 1924 účinkuje na svojom prvom sólovom večere usporiadanom podľa vtedajšej populárnej formy: krátke čísla na kvalitné skladby prevažne interpretované naživo na klavíri.

## Začiatky pedagogickej práce

V 1927 roku spolu s manželom Máriusom Rabinovszkým (1895 – 1953), historikom umenia, otvára v centre Budapešti svoju vlastnú školu. Bola to prvá budova v Maďarsku navrhnutá výlučne pre tanečnú školu. Szentpál mala v tom období už veľmi pevne určené princípy pohybovej výchovy, ktoré vypracovala čiastočne na základe Dalcrozeho metódy, čiastočne pridaním princípov podobných Labanovým a tiež podľa istej teoretickej bázy. Jej hlavným princípom bolo: Cieľom nie je vzdelávanie tanečníkov, ale vzdelávanie ľudí pohybovou aktivitou – čo do veľkej miery chýba v dnešných všeobecných školských osnovách. (O sto rokov neskôr, t. j. v súčasnosti, tento problém pretrváva!) Z tohto dôvodu považovala za najdôležitejšie vzdelávanie pedagógov pohybovej výchovy.

V dvadsiatych rokoch sa v Maďarsku stáva pohybová výchova veľmi obľúbenou a životaschopnou činnosťou. Popri Szentpálovej škole sa otvárajú ďalšie významné školy (medzi nimi škola žiačky Raymonda Duncana – Valérie Dienes) v rovnakom období ako v Nemecku a Rakúsku. Akadémia telesnej výchovy v roku 1927 považuje za nutné ustanoviť zákon: pedagógovia škôl telesnej

výchovy musia disponovať certifikátom, inak nemôžu vyučovať. Toto opatrenie prinútilo mnoho škôl tohto druhu pozmeniť svoje zameranie, aby sa vyhli zatvoreniu. Posilnili umelecké tanečné aktivity a týmto spôsobom poukázali na rozdiely medzi dvoma druhmi pohybovej výchovy.

V rokoch 1927 – 1942 inštitúcia Szentpálovej a jej manžela predstavovala multifunkčné duchovné miesto v Budapešti, ktoré zahrňovalo otvorenú školu, umelecké vzdelávanie, tanečné aktivity a progresívne duchovné miesto na stretnutia.

a.) Otvorená škola: pre deti, mládež, ženy: gymnastika na základe Dalcrozeho rytmiky;

b.) Umelecké vzdelávanie: založené na metóde Dalcrozeho, Labana, ako aj na rozvinutej „štúdiu výrazu tela“ samotnej Szentpálovej, s pridaním akrobacie, neskôr klasického tanca, hudby; (Szentpál osobne sprevádzala na klavíri na svojich hodinách)

c.) Učiteľské kurzy: zamerané na oblasť uvedenú v predošlom bode: kompozícia, „štúdium systému“ (analyzovala každý prvok svojej metódy), všeobecná pedagogika, pedagogická prax, anatómia, hudobná prax, dejiny kultúry, psychológia, Labanotácia (len v roku 1942)

d.) Centrum progresu: maliari, hudobníci, básnici, spisovatelia, herci a režiséri sa stretávali v obývačke Szentpálovej a jej manžela, kde sa viedli dlhé, plodné diskusie až do obdobia, keď v roku 1939 krutá židovská segregácia prinútila mnohých k úteku z krajiny.

V rokoch 1942 – 1945 zložitá a ťažká situácia vo svete prerušila mnohé umelecké kariéry, ako aj ľudské životy. Veľmi typická pre túto generáciu (vrátane mojich rodičov, hoci trochu mladších, tiež však prežili holokaust) bola snaha skutočne zabudnúť na prežitú hrôzu.

Moja mama, Zsuzsa Merényi (1925 – 1990), sama prežila holokaust. Bola slávnou baletnou majsterkou a pedagogičkou klasického tanca na Maďarskej tanečnej akadémii v rokoch 1952 – 1990. V rokoch 1936 – 1944 bola Szentpálovej žiačkou a neskôr napísala jej životopis (1978). V životopise Olgy Szentpál z tých rokov uvádza: v rokoch 1942 – 1945 sa s rodinou ukrývali v Budapešti s falošnými dokladmi totožnosti. Pravdivé a tiež dosť výnimočné je, že jedna celá židovská rodina v tých temných časoch unikla nacistickému zajatiu v Maďarsku.

V tých rokoch žiaci a učitelia školy, tanečníci a predovšetkým umelci a intelektuáli, ktorí patrili do jej salónneho života, boli transportovaní alebo zabití, ak sa im nepodarilo v pravý čas emigrovať.

## Nové plány

Nový začiatok roku 1945 je pre Olgu Szentpál tiež typický: syndróm „úniku do budúcnosti“; namiesto nariekania treba ísť vpred, v ústrety novým začiatkom. Je plná plánov.

Pripravuje:

- program výučby pohybu pre základné školy (táto myšlienka ešte stále nie je skutočnosťou v súčasnosti),
- novú Tanečnú akadémiu,
- katedru tanca v Akadémii telesnej výchovy.

Tieto programy, okrem posledného, nenašli podporu. Posledný program trval dva roky, ale študenti – jej absolventi pokračovali v používaní jej princípov na rôznych školách.

Uskutočnené plány:

Kurz choreografov v Akadémii múzických umení; Pohyb na základe Dalcrozeho metódy pre Hudobnú akadémiu; znovuoťvorenie jej vlastnej školy v roku 1946, ale pozastavenie jej činnosti v roku 1949.

Špeciálne nové úlohy:

- v Štátnom inštitúte klasického tanca založenom v roku 1950 spracovala repertoár historického tanca počnúc renesanciou do 19. storočia;
- výskum a analýza pôvodných maďarských ľudových tancov.

Na základe vlastného záujmu si prehľbuje vedomosti v oblasti techniky klasického tanca (1949: Sovietsky zväz vyslal do Budapešti baletných majstrov, aby upevnili úroveň klasického baletu, vyučovali hlavne v Opernom dome a Balette a položili základy pre školu profesionálneho klasického tanca.)

Zastavila svoje vlastné aktivity z dvadsiatych rokov, ktoré budovala a v ktoré verila. Nečakala, kým ich pozastaví komunistická štátna moc, ako sa to stalo v roku 1951 v oblasti nezávislého tanca. Nebolo to len z dôvodu, že očakávala takýto postup, ale mala pocit, že je otvorená novým výzvam, novým príležitosťami a novým vedomostiam.

## Pedagogický prínos

V roku 1937 začala do učebných osnov na svojich školách zahrňovať klasický tanec, ešte predtým, ako sa to stalo „povinným“ a tiež z vlastného záujmu začala v tridsiatych rokoch rekonštruovať historické tance. Takže aj keď z politických dôvodov nastali radikálne zmeny a mnohé pozitívne a dôležité prvky (napr. improvizácia, individuálny výraz) boli z osnov vyčiarknuté, Szentpál urobila určité zmeny v predstihu.

A opäť typické pre ňu: dúfala v nový, lepší svet, ktorý by mal nasledovať po utrpeniach, ktorými prešla jej generácia a bola pripravená zaplatiť za to cenu. Jej kolegovia tanečníci a pedagógovia, ktorí ostali v Maďarsku, buď pokračovali v profesionálnej kariére v klasickom tanci či ľudovom tanci, prípadne sa stali dôležitými osobnosťami v spoločnosti vďaka vysokej intelektuálnej úrovni a kultúrnemu rozhľadu, ktoré získali na školách Szentpál/Rabinovszky.

V roku 1957, keď Inštitút klasického tanca (v súčasnosti Maďarská akadémia tanca) nasledoval medzinárodný trend – zamerať sa viac na technickú dokonalosť klasického tanca, odišla do dôchodku. Zostala však činná v teoretickej oblasti, v bádani, systemizovaní, budovaní myšlienok, prvkov a významov. Pracovala na zbierke tancov (kdekoľvek sa nachádzajú), analyzovala ich, zaznamenávala (niektoré z nich pomocou Labanovej kinetografie) a hľadala ich kontexty.

Neskúmali sme jej choreografickú prácu, hoci vytvorila 120 tanečných choreografií pre svoju tanečnú skupinu a množstvo choreografií pre operu a divadlo – renomované budapeštianske kultúrne stánky. Je to preto, lebo tvorba tancov nebola jej hlavným zámerom, i keď mala veľmi tvorivé myslenie, vynikajúci vkus a cit pre proporcionalitu. Nemala vlastnú skutočne profesionálnu tanečnú skupinu s tanečníkmi, zamestnanými na plný úväzok, čo by bolo dodalo oficiálnosť jej choreografickej práci.

Je tu jeden príklad z roku 1983: jej choreografia z roku 1934 bola zrekonštruovaná (ide o ľudovú povesť o dvoch dievčatách, ktoré hádajú, čo im prinesie budúcnosť, jedna z nich čoskoro zomrie), v nej som takisto účinkovala.

## **Záver**

Sledovali sme život plný sily a tvorivej energie, život pedagogičky, tvorivej osobnosti, teoretičky, matky troch detí, manželky, organizátorky spoločenských kontaktov, a to všetko v jednej osobe stojacej vo vetre a búrkach európskych dejín v polovici 20. storočia.

Olga Szentpál je dobrým príkladom ľudskej bytosti, ktorá robí to najlepšie, čo je v jej moci v každom čase, nevzdáva sa, je silná bez toho, aby škodila alebo ublížila, robí v rámci svojich reálnych možností, čo robiť treba.

Dovoľte mi na záver jeden z jej výrokov z roku 1935: „Pred dvadsiatimi rokmi sa z nás ľudia smiali, pred pätnástimi rokmi sme upútali ich pozornosť. Možno nám teraz rozumejú. Ak nie, určite budú o pätnásť, dvadsať rokov.“

(Po príspevku bolo prezentované krátke video z roku 1938.)

# Jacek Łumiński – człowiek s predstavou

Sylwia Hefczynska Lewandowska

## **Abstrakt**

*Príspevok predstavuje poľského tanečníka Jaceka Łumińskiego ako všestrannú osobnosť. Vracia sa k začiatkom jeho kariéry, k práci spojenej so Sliezkym divadlom. Snaží sa pomenovať osobitosti jeho techniky. Nezabúda ani na jeho choreografické a pedagogické pôsobenie. Štúdia podáva ucelený obraz o Łumińskom a jeho prínose pre súčasný tanec.*

## **Kľúčové slová**

Sliezske divadlo, Bytom, tanečník, herec, folklór, výskum, prvé profesionálne divadlo súčasného tanca v Poľsku.

## **Úvod**

Jaceka Łumińskiego som spoznala začiatkom 90. rokov. Pracoval ako externý vysokoškolský pedagóg a viedol kurz súčasného tanca v krakovskom štúdiu, ktoré som navštevovala ako poslucháčka. Už vtedy som ho pokladala za niekoho neobyčajného. Jeho hodiny a výzvy, na ktoré som narazila počas štúdia, spôsob, akým hovoril o pohybe, jeho chápanie pohybu, ako aj druh energie, ktorú vyžaroval – všetko nasvedčovalo tomu, že má netradičný prístup k tanču. V jednej chvíli som musela prehodnotiť všetko, čo som dovtedy vedela o tanci, alebo čo sa mi zdalo, že o ňom viem. Vtedy som ešte netušila prečo, ale bola som presvedčená, že ide o prelomový moment. Vedela som, že sa to nemôže skončiť len pri jednom stretnutí. Łumińskiego a jeho techniku som vnímala ako tajomstvo a výzvu. Chcela som ho bližšie spoznať, no nielen ako osobnosť, ale aj jeho predstavu. Ako sa ukázalo, jeho svet bol natoľko zaujímavý, že som v ňom ostala doteraz. Najskôr ako tanečnica Sliezskeho divadla tanca, ktoré založil a stále vedie, a v súčasnosti ako odborná asistentka na Fakulte divadla tanca Štátnej divadelnej vysokej školy Ludwika Solského v Krakove.

## Začiatky kariéry

Jacek Łumiński sa narodil vo Varšave v roku 1958. Keď mal 16 rokov, bol prijatý na štvorročný kurz do Štátnej baletnej školy. Baletný kostým ho však zväzoval. Klasický tanec bol až príliš uzatvorenou formou pre Łumińského nepokojnú povahu. Nakoniec sa vzdal baletu v prospech štúdia hereckej hry v Štátnom židovskom divadle (1981 – 1985). Vyštudoval tanečnú pedagogiku na Hudobnej akadémii Fryderyka Chopina vo Varšave. Hneď po skončení štúdia v roku 1985 začal pracovať v Poľskom divadle tanca pod vedením Conrada Drzewieckeho, kde pôsobil celé tri sezóny. Od roku 1981 sa vo svojom výskume na viac ako desať rokov zameril na folklór a bohatstvo židovskej kultúry a zároveň na archiváciu materiálov o poľských ľudových tancoch, zvykoch a obradoch v rôznych regiónoch Poľska. V roku 1988 sa Łumiński pokúsil založiť divadlo tanca. Nieslo názov Divadlo nového tanca, ale rozpadlo sa už po dvoch sezónach, pričom pôsobilo v mestách Olsztyn a Chorzów. To však Łumińského neodradilo. Ako sám píše: „V divadle som chcel pôsobiť už ako dieťa. Cesta, ktorá k tomuto snu viedla, bola nerovná a kľukatá, ale z každej skúsenosti som sa snažil poučiť. Skúmal som svoje dovtedajšie kroky, menil som metódy postupu, hľadal som nové spôsoby, akými môžem získať poznatky a nadobudnúť nové schopnosti. Nikdy ma nezaujímali najjednoduchšie riešenia – hľadal som vždy tie zložitejšie.“<sup>1</sup>

## Sliezske divadlo

V roku 1991 Łumiński založil Sliezske divadlo tanca v Bytome – prvé profesionálne divadlo súčasného tanca v Poľsku. Spolu s Avim Kaiserom, izraelským choreografom, ktorý pracuje v Belgicku, dal dokopy skupinu ôsmich tanečníkov. Vtedajší predstavitelia mesta vyjadrili záujem financovať divadlo a rozumeli potrebe znovuvybudovania ekonomického a kultúrneho potenciálu mesta Bytom. Bytom, zanedbané banícke mesto, ktoré bolo v kríze, malo vďaka novým kultúrnym inštitúciám reálnu šancu zmeniť svoju podobu. Aj vďaka aktivite Sliezskeho divadla tanca sa Bytom objavil na mape sveta ako popredné stredisko rozvoja súčasného tanca v Poľsku. Łumiński sa nechal inšpirovať postpriemyselným územím Bytomu a vďaka nemu také miesta ako tepláreň Szombierki, depo, ale aj pozemok a budovy patriace bani Rozbark začali žiť novým životom, tentoraz umeleckým.

„Nápad vytvoriť divadlo tanca založené na súčasných tendenciách a s ďalekosiahlou misiou vo mne dozrieval už dlho. Začal som o ňom snívať asi začiatkom 80. rokov. [...] Ťažká politická situácia, prázdne regály v obchodoch, absencia kontaktu so svetom, ničota, izolácia a všeobecná nedôvera voči všetkému. A všetko bolo vtedy logicky ‚inak‘. Ale ja som chcel spraviť niečo hod-

<sup>1</sup> Lewandowski, R.: *W teatrze chciałem być zawsze*, Teatr, 1999, s. 8 – 9.

notné! Dal som si iba jednu podmienku – nesmel som kopírovať už objavené a známe postupy.“<sup>2</sup>

Sliezske divadlo tanca bolo šancou, vďaka ktorej mohol Łumiński naplniť sen o novej estetike. Umelec začína tvoriť autorskú koncepciu, ktorá odzrkadľuje poľskú mentalitu a tradície. Na začiatku hľadal korene, neskôr postupne koncipoval kánon techniky a štýlu. Łumiński, ktorý si bol vedomý a poznal mnoho svetových tanečných techník, sa ich nesnaží kopírovať, ale hľadá vlastnú, originálnu cestu. Pri tom všetkom neodmieta modernistický prúd (nezabúda na tvorbu Mary Wigman, koncepciu Marthy Graham, nadväzuje na Josého Limónu, ale aj na práce Anny Sokolow) a kombinuje ho s prvkami folklóru rôznych regiónov Poľska, ako aj s kultúrou poľských Židov. Vyjadruje pochopenie, že „poľská kultúra je výnimočná a prejavuje sa mnohokrátými umeleckými formami a duchovnými tradíciami“.<sup>3</sup> Prostredníctvom analýzy a transformácie prvkov „poľskosti“ buduje svoju techniku, ktorá sa dnes volá „poľský tanec“.

Počas celej existencie divadla Łumiński do svojej koncepcie hľadal a zapájal nové prvky. Spôsob, akým sa tanečníci pohybovali, originálna scénografia, špecifická hudobná vrstva (vytvorená zo zdanlivo vzdialených svetov), nadväzovanie na obradnosť a rituál charakterizujú Sliezske divadlo tanca. Łumińského predstavenia sú viacvýznamové a plastické. Choreograf využíva symbol a metaforu, pričom „nerozpráva príbeh, neinscenuje obrady a neznižuje scénické dianie len na ošúchané frázy. Prúd jeho predstavení nie je súvislý.“<sup>4</sup> Bohato využíva obrazy, ktoré sú spojené na základe asociácií. Nelineárny priebeh akcie tak môže prekvapovať kontrastnými zmenami nálady. Łumiński vedome odmietol dramatické divadlo. V jeho divadle dramaturgiu netvorili slová, ale napätie v tele a pohybové kontrasty, ako aj energia vyžarujúca z tiel tanečníkov a špeciálne vytvorené pohybové frázy. Opakujúce sa sekvencie prešli analýzou a početnými zmenami, pričom extrémna intenzita pohybu privádzala tanečníkov – a prostredníctvom nich aj divákov – do iného stavu vedomia.

Łumiński zasadzuje svoju prácu do konkrétneho kontextu. Odkazuje na aktuálnu spoločensko-politickú situáciu v krajine, regiónu či meste. Badá nerozdeľiteľný vzťah medzi divadlom s priestorom a ľuďmi navôkol. Hovorí: „Keď som prišiel do Sliezska, mojím cieľom bolo predovšetkým spojiť umenie s tým, čo sa priamo dotýka obyčajných ľudí – so zmenami identity, so záujmom o prostredie, infraštruktúru a architektúru. Nikdy som sa nezaujímal iba o samo umenie – teda o umenie pre umenie. Lebo umenie má konkrétny ľudský roz-

<sup>2</sup> Łumiński, J.: *Śląski Teatr Tańca 1992 – 2002*, Jubilejny album, vydaný pri príležitosti 10. výročia existencie divadla.

<sup>3</sup> Catherina Peila v liste k príležitosti 10. výročia Sliezskeho divadla tanca – od roku 1993 spolupracovala s Łumińským pri tvorbe administratívnych programov a výmenných medzinárodných programov.

<sup>4</sup> Jasica, P.: *Cud w Nowej Hucie*, Przekrój, 1999, č. 3.



mer [...] a vďaka tancu sa dozvedám o ľuďoch informácie, a tak im môžem pomôcť.“<sup>5</sup>

Łumińskiego predstavenia sú univerzálne, pričom človek a jeho problémy tvoria os každého z nich. Joanna Leśniewska nazvala Łumińskiego divadlo ako „absolútne antropocentrické divadlo“.<sup>6</sup> Človek v jeho prácach neustále bojuje a ostáva v konflikte so samým sebou alebo s druhým človekom či so skupinou ľudí, prípadne priestorom alebo fyzickými silami. Pocit neustáleho boja či konfliktu umocňujú Łumińským využívané konštrukcie, podstavce, kartónové steny, laná, ktoré sú nielen súčasťou scénografie predstavenia, ale aj prvkom, ktorý dotvára dramaturgiu. Fyzické atribúty objektov na scéne podmienili spôsob pohybu tanečníkov, čo od nich vyžadovalo neobyčajnú silu, vytrvalosť a odvahu. „Obraz ľudskej postavy, ktorú zmietajú zdrvivúce, neoblomné sily sa opätovne objavuje v predstaveniach bez ohľadu na to, či ide o technologické, historické, spoločenské alebo tiež metafyzické sily – tieto obrazy ostávajú zámerne dvojzmyselné.“<sup>7</sup>

Jacek Łumiński a jeho tanečníci vytvorili silný tím. V priebehu viac ako dvadsiatich rokov existencie divadla vzniklo niekoľko desiatok predstavení v choreografii Łumińskiego a pozvaných tvorcov. Tanečníci spolupracovali okrem iného s takými prestížnymi umelcami ako sú: Anna Sokolow, Mark Haim, Wendel Beavers, Christine Brunel, Henrietta Horn, Jay Hirabayashi, Conrad Drzewiecki, Idan Cohen či Paul Clayden, a tiež pripravovali vlastné koncepcie v rámci Choreografického laboratória Sliezskeho divadla tanca.

Sliezske divadlo tanca preniklo aj na medzinárodnú scénu, keď mnohokrát vystúpilo a predstavilo svoju tvorbu v rámci rôznych festivalov alebo umeleckých podujatí (napr. v Česku, na Slovensku, v Nemecku, Francúzsku, Fínsku, Rusku, Litve, Číne, Kórei, Vietname a Indii). Divadelný tím bol niekoľkonásobne pozvaný do Spojených štátov amerických, kde nielen predstavil svoju tvorbu, ale pôsobil aj vzdelávacou formou. Prácu Łumińskiego si všimli a pozitívne hodnotili aj mnohí zahraniční kritici. Anna Kisselgoff, popredná kritička periodika *The New York Times*<sup>8</sup>, v roku 1995 napísala, že Łumińskiego tanečníci: „sa ženú do priestoru s divokou silou a vystreľujúcou rýchlosťou, s kvalitou, ktorá vyviera z pohybovej sily choreografického štýlu. Jeho diela sú intenzívne a obsesívne.“

<sup>5</sup> Jacek Łumiński v rozhovore s Magdalenou Podziwską. *Jacek Łumiński: Taniec jest życiem*, Ultramarina, 6/2011.

<sup>6</sup> Leśniewska Joanna: Na czym polega fenomen ŚTT na polskiej scenie? *Śląski Teatr Tańca 1992 – 2002*, Jubilejny album Sliezskeho divadla tanca, Bytom, 2002, s. 6.

<sup>7</sup> „The image of the human figure pulled, suspended, or trapped by relentless and overwhelming forces recurs in the work. Whatever these forces are technological, historical, social or metaphysical is deliberately ambiguous.“ Allen Kuharski – director of the theatre studies program of Swarthmore College (USA). *Cztery wymiary Śląskiego Teatru Tańca, Śląski Teatr Tańca 1992 – 2002*, Jubilejny album Sliezskeho divadla tanca, Bytom, 2002.

<sup>8</sup> Anna Kisselgoff, *Dance Review; Distinctive Ideas at Top Speed*, *The New York Times*, 10. 1. 1995.

Mike Steele z periodika *The Star Tribune* (1996) v Minneapolise napísal: „Ohromujúce napätie v dielach Jaceka Łumińskiego vyplýva zo skutočnosti, že je nemožné ani len na sekundu pozastaviť emocionálne hodnoty každého pohybu – pretože v pohybe všetko podlieha neustálym premenám a evolúcii, ktorá sa dostáva do hlbších zón psychiky. Vo svojej lyrickej dráme (Łumiński) pripomína na jednej strane Josého Limóna, a na strane druhej zase Pinu Bausch s jej divadlom tanca plným predstavivosti.“

A ešte slová Adrienne Sichel z periodika *The Star* v Johannesburgu (1996): „Fyzická šírka pohybu je dokonale zohratá s hudobnou plynulosťou a silnou duchovnou stránkou. Łumińskiego predstavenia a jeho tanečníci sa na prvý pohľad vyznačujú ladnosťou, ale keď tvorca načiera do odhaľovania duše, pred očami diváka sa dostávajú na povrch pulzujúce útrapy a tiež skrývaná esencia nepokoja.“

Marek Skocza v *Správě o tanci* z roku 2010 napísal, že „kdekoľvek v zahraničí skupina vystupuje alebo vedie tvorivé dielne, všetci ju pokladajú za absolútne neporovnateľnú a novátorskú“. V čom spočíva táto inakosť?

Vnímanie techniky v koncepcii, ktorú navrhuje Łumiński, sa neobmedzuje len na pohyb tela. Ide skôr o zjednotenie tela a mysle do jedného nástroja umeleckého odkazu. Prostredníctvom telesnej skúsenosti sa človek dostáva na inú úroveň myslenia. A presne o túto manifestáciu mysle ide. Takýto prístup k pohybu vplýva na spôsob práce tanečníkov Sliezskeho divadla tanca. Bez ohľadu na skúšky aktuálnych predstavení a práce na materiáli k novým predstaveniam Łumiński a jeho tanečníci venujú štyri hodiny denne zdokonaľovaniu pohybového umenia. Každá lekcija je iná, skladá sa z rozličných cvičení a pohybových sekvencií. Takýto rozvrh práce vyžaduje od tanečníkov neustálu pripravenosť a plné sústredenie mysle a psychiky. Takýmto spôsobom členovia pracujú na výraze tela a rozprúdení každej možnej cesty umeleckého výrazu. Pre Łumińskiego bolo veľmi dôležité, aby dal dokopy tím ľudí, ktorí sa absolútne oddávajú navrhovanej koncepcii. Tanečníci Sliezskeho divadla tanca pochádzajú z rôznych prostredí. Majú rôzne povolania (najčastejšie nevyštudovali nijakú profesionálnu tanečnú školu) a spája ich podobné chápanie tanca. Prisojili si Łumińskiego neopakovateľný štýl a pretvárajú ho na jazyk vlastného tela, pričom využívajú predchádzajúce skúsenosti a zohľadňujú individuálne možnosti.

## **Łumińskiego technika**

Práca na vytvorení vlastného štýlu a techniky trvala Łumińskému 15 rokov (a v skutočnosti stále trvá, lebo ako hovorí sám jej tvorca, ide o nepretržitý proces a kodifikovanie techniky by malo za následok pozastavenie jej rozvoja a možnosti modifikácie). V čase početných ciest, počas ktorých sa Łumiński stretával s poľskými Židmi a predstaviteľmi rôznych regiónov Poľska, pomaly klíčila idea poľskej techniky. Aké sú jej prednosti?

1. Telo rozdeľuje na dve časti: hornú – odkazujúcu na zónu ducha; a dolnú, prízemnú – ktorá prináleží ľudskej povahe. Pohyby v rámci týchto častí sú navzájom nezávislé a pretrvávajú v konflikte, v neustálej opozícii (týka sa to tiež tempa, intenzity pohybu, rytmov, druhu napätia a uvoľnenia). Vrch tela je harmonický – znázorňuje snahu a smerovanie človeka k dosiahnutiu ideálneho stavu ducha. Pohyby sú mäkké, rozprestierajú sa do priestoru, hore k nebu. Dolná časť sa pohybuje rýchlo, hoci s viditeľnou ťažkosťou, často s rozptýlenými pohybmi, ale s neobyčajnou silou, ostrosťou a dynamickosťou, pričom pretína priestor. Vyjadruje uspokojovanie pozemských potrieb. Táto myšlienka bola prevzatá z chasidskej tradície.
2. Dôraz na náležitú koordináciu chrbtice a panvy – vďaka pevnej, dlhej línii tela sa tanečník môže v každom smere hýbať neuveriteľne rýchlo. Panva predznamenáva smer pohybu a je jeho nositeľkou. Vďaka uvedomeniu si priestoru a spôsobu pohybu nadobúda tanečník obratnosť, značnú mobilitu a možnosť posúvať a formovať roviny pohybu.
3. Pohybové impulzy vznikajú polycentricky. Je dôležité, aby mentálne impulzy simultánne prebiehali s pohybovými, čím telo aktivizuje myseľ.
4. Telo má šesť končatín zasahujúcich do priestoru, pričom dolná časť tela je odzrkadlením hornej. Hlava zodpovedá kostrči. Hlava často iniciuje pohyb, „čo má fascinujúce následky, pretože v nej sa nachádza náš zmysel pre rovnováhu, ktorý sa týmto spôsobom naruší [...]. V dôsledku narušenia rovnováhy tanečník koná akoby pod vplyvom drogy a jeho pohyb nabera extatické vlastnosti, až priam exploduje energiou.“<sup>9</sup>
5. Vďaka dodržiavaniu zásady opozície a negácie sa posilňuje dynamika pohybu. Opačné impulzy istým spôsobom „trhajú“ telo a vďaka schopnému využívaniu energie sa táto energia môže kumulovať alebo vytrácať, pričom vytvára požadované dynamické kvality. Telo je po celý čas nestabilné, v prudkom pohybe. Po úplnom uvoľnení nasleduje rýchle natiahnutie svalov – v tejto chvíli pohyb nemožno predpokladať.
6. Keď do tanca premietneme jav apokopy (ktorý je charakteristický pre hudbu folklóru Kurpov a spočíva v zanikaní alebo nevyspíevaní poslednej slabiky), získame trhaný pohyb bez zakončenia, ktorý náhle a neočakávane mení smer.
7. Pohybové frázy sú nepravidelné a nesymetrické, prebiehajú medzi hudobnými akcentmi a často nadväzujú na znenie jednotlivého nástroja. Pohyb má predbiehať hudbu a telo tanečníka musí ostať v hudobnom pulze bez zjavného kopírovania hudobných akcentov. Použitie tempa rubato v pohy-

<sup>9</sup> Paul Parish v rozhovore s Bartosom Kamińským a Philipom Szporerom pre Gazetu Wyborczu, *Ich ruch nas uderza*, 12. 7. 2000, č. 161.

Paul Parish – nezávislý tanečný kritik zo San Franciska, študoval na univerzitách v Oxforde a Berkeley. Philip Szporer – nezávislý tanečný kritik z Montrealu, ale aj spisovateľ, vysokoškolský pedagóg a filmár.

be – svojskej tempovej vratkosti, ktorá vyplýva zo zmeny rytmu v rámci daného hudobného výrazu – spôsobuje pretvorenie intencií a pocitov.

8. Intenzita pohybu, výraz a rozhýbanie tela v maximálnej možnej miere, spôsob kumulovania a uvoľňovania energie sú idey, ktoré nadväzujú na biely spev (hrdlový spev nielen gorálov, ale aj Kurpov), v ktorom je intenzita a prenikavosť zvuku nadradená čistote tónov.

Sliezske divadlo tanca získalo popularitu a Bytom, banícke mesto, ktoré sa bo- rilo s problémami v oblasti hospodárstva a identity, sa objavilo na tanečnej mape Poľska, ako aj sveta. A to vďaka jedinečnej predstave Łumińskiego, ktorý zohľadňoval nielen umelecký, ale aj vzdelávací aspekt. Obširny, mnohoaspek- tový prístup k umeniu mal svoj bezprostredný vplyv na spoločenskú a vzdelá- vaciu aktivitu Łumińskiego divadla. Práve tu vznikli podujatia, ktoré pomohli celému tanečnému prostrediu, ako aj obyvateľom tohto regiónu. Od roku 1994 sa v Sliezskom divadle tanca koná Medzinárodná konferencia súčasného tan- ca a Festival tanečného umenia, ktoré každoročne sústreďujú (už viac ako 20 rokov) milovníkov súčasného tanca – tanečníkov, tvorcov, kritikov a divákov. Na festivale sa konali predstavenia divadiel tanca z celého sveta, workshopy rôznych tanečných techník, stretnutia kritikov zaoberajúcich sa tancom, fo- tografické a kostýmové workshopy či vzdelávacie projekty pre rôzne skupiny a prostredia. Bytom a Sliezske divadlo tanca sa stali miestom, na ktorom boli prezentované nové tendencie týkajúce sa divadla tanca, miestom pre výmenu a konfrontáciu rôznych názorov na umenie. V mesačných intervaloch na pre- lome niekoľkých rokov sa na tomto mieste konal workshop súčasného tanca. Divadlo tiež pripravilo vzdelávaciu ponuku, vďaka ktorej získalo novú skupi- nu divákov a rozšírilo rady prijímateľov umenia tanca.

Divadlo sa prostredníctvom svojich aktivít dostalo aj do tzv. okrajových a ohrozených prostredí, keďže ponúklo hodiny tanca a umelecké predstavenia pre rozličné sociálne skupiny. Tanečníci Sliezskeho divadla tanca a pozvaní pedagógovia viedli kurzy v strediskách sociálnych služieb, workshopy, terapie a kurzy integračného tanca. Pre Łumińskiego to bol tiež dôležitý aspekt jeho práce. Svedčí to o tom, ako široko Łumiński vníma význam tanca v súčasnom svete.

Łumiński bol za svoju prácu viacnásobne oceňovaný. Za úspechy v oblasti tan- ca dostal cenu Ben Sommers Award (USA/Izrael, 1986), ocenenie Ballet Inter- national Fellowship (Nemecko, 1988), dvakrát ocenenie Arts Link Fellowship (USA, 1994 a 2002) a cenu Pola Nireńska Award (USA, 1996). Stal sa laureátom ceny primátora mesta Bytom v oblasti kultúry („Múza“) a ceny „Zlatá maska“. Je držiteľom Zlatého kríža za zásluhy (2004) a v roku 2012 mu bola ministrom kultúry a národného dedičstva udelená medaila „Gloria Artis“.

## Odborné a pedagogické pôsobenie

Łumiński dokáže úspešne propagovať svoju tvorbu, poskytuje rozhovory, dostáva slovo v dôležitých diskusiách, stojí na čele komisií, píše – všetko pre to, aby sa stal tanec uznávaným a ceneným umením. Je aktívny v mnohých oblastiach. Vede početné workshopy na amerických univerzitách, ale aj v Holandsku, Nemecku a v Indii. V roku 2000 sa stal hosťujúcim profesorom na americkej univerzite Swarthmore College. V roku 2004 nastúpil na doktorandské štúdium na Univerzite v Indiane na Fakulte antropológie, pričom školiteľkou mu bola prof. Anya Peterson Royce. Spolu s Agnieszkou Jelewskou je vedeckým redaktorom publikácie A. P. Royce, s názvom *Antropológia divadelných umení – umenie, virtuozita a interpretácie v medzikultúrnej perspektíve*. V roku 2014 preložil do poľštiny *Antropológiu tanca*, ktorej autorkou je tiež Anya Peterson Royce.

Łumiński má obsírnú predstavu o poli pôsobnosti. Vždy sa pozerá do budúcnosti. V jeho povahe je zakódované smerovanie k zmene aktuálnej súčasnosti. U neho však neexistujú veci, ktoré sa nedajú uskutočniť. Prirodzeným vyvrcholením jeho snahy bolo vytvorenie nového programu na Fakulte herectva Štátnej divadelnej vysokej školy v Krakove v roku 2007, ktorý bol o rok neskôr pretransformovaný na Fakultu divadla tanca. Po počiatočných prípravách, ktoré trvali niekoľko rokov, so súhlasom vtedajšieho rektora Štátnej vysokej divadelnej školy Ludwika Solského v Krakove – Jerzyho Stuhra, vznikla fakulta s unikátnym vzdelávacím programom, ktorá pripravuje hercov divadla tanca. Łumiński obhájil doktorát v oblasti divadelných umení a stal sa dekanom novovytvorenej fakulty. Túto funkciu spravuje do dnešného dňa.

„Misiou fakulty je stelesniť umeleckosť, t. j. rozvíjať umeleckosť na základe stelesnenej technickej zručnosti a medzi študentmi kultivovať prístupy pokory a úcty voči umeniu. Fakulta pripravuje lídrov v každej disciplíne divadelných umení, ktorí vytvárajú nové, odvážne diela a rozširujú hranice tohto druhu umenia, pričom predznamenávajú spoločenské premeny.“<sup>10</sup>

Absolventov Fakulty divadla tanca charakterizuje neobyčajná odhodlanosť, nezávislosť a kreativita v profesionálnom svete. Stávajú sa známymi osobnosťami na umeleckom trhu. Riaditelia divadiel a iniciátori tanečných projektov začínajú vnímať hodnotu ich práce a schopností, ako aj profesionálny prístup k úlohám a prejavový záujem.

## Záver

Jacek Łumiński je výraznou osobnosťou. Charakterizuje ho sila charakteru, neodbytnosť a presvedčenie, pokiaľ ide o smer, ktorým kráča. Okrem talentu a vytrvalosti v dosahovaní jednotlivých cieľov mu pomáha aj úplná oddanosť svojej vášni. Ako profesionál, ale zároveň aj workoholik, má svoje nároky. Býva

<sup>10</sup> Łumiński, J.: *Misja i wizja WTT w Bytomiu PWST im. L. Solskiego w Krakowie*, Bytom, 2012, s. 1.

náročný a apodiktický. No nemám najmenšie pochybnosti, že práve na základe týchto vlastností dokáže Łumiński realizovať svoju životnú predstavu takým veľkolepým spôsobom.

Jacek Łumiński neúnavne pracuje na svojom sne už mnoho rokov. Jeho svedomitý výskum, odvaha vyjadrovať sa iným spôsobom, časté smerovanie proti prúdu a charisma sa postarali o úspech Sliezskeho divadla tanca – prvého profesionálneho divadla tanca v postkomunistickom Poľsku –, zdefinovali nové performatívne kvality (poľská technika súčasného tanca), pričínili sa o rozvoj a popularizáciu tanca ako umenia (konferencia, festival, workshopy, sociálne projekty, predstavenia) a naštartovali rozvoj tanečného vzdelávania – v novom formáte – na akademickej úrovni (Fakulta divadla tanca v Bytome).

# Fanny Elssler

Simona Noja

## **Abstrakt**

*Príspevok približuje životnú dráhu jednej z najznámejších viedenských balerín klasického tanca 19. storočia. Približuje jej osobný život, ale aj tanečné úspechy na baletných scénach v Európe, Rusku, na Kube aj v Severnej Amerike. Fanny Elssler tiež získala čestný doktorát na Oxforde.*

## **Kľúčové slová**

Viedenská balerína, charakterové tance, čestný doktorát.

Fanny Elssler, spolu s Mariou Taglioni najslávnejšia viedenská balerína, patrí k najdôležitejším osobnostiam klasického tanca 19. storočia. Narodila sa v Gumperndorfe – Viedni 23. júna 1810 ako dcéra komorníka a prepisovateľa skladateľa Franza Josepha Haydna. Študovala u Jeana-Pierra Aumera a spolu so sestrou Therese, tiež talentovanou tanečnicou, už v detskom veku vystupovali v divadle Kärntnertor, kde obidve dlhodobo slávil úspechy.

Začiatky štúdia klasického tanca Fanny Elsslerovej vo Viedni sú zahalené rúškom tajomstva. Podľa legendy boli obe sestry pravdepodobne členkami Horschelt Kinderballet, divadla s nie najlepšou povestou, ktoré bolo známe „prenajímaním“ mladých tanečníc slávnym mužom. Toto však Fanny Elssler oficiálne nikdy nepotvrdila. No vieme s istotou povedať, že študovala v škole klasického tanca pri Viedenskom dvornom divadle.

Jej prvé angažmán bolo v roku 1824 v divadle San Carlo v Neapoli, kam pricestovala spolu s matkou a sestrou a stala sa miestnou hviezdou nielen na divadelných doskách, ale aj mimo nich. Podľa legendy vďaka ľúbostnému vzťahu s Leopoldom, salernským princom a reichstadtským kniežaťom, prišiel na svet jej syn Franz.

Fanny sa však rozhodla, že Franz nebude žiť s ňou, ale v Eisenstadte. Vychovávala ho jej teta, pretože Fanny si chcela ďalej budovať kariéru, ktorú uprednostnila pred materstvom. Jej dve deti vychovávali v Eisenstadte a v Londýne.

V roku 1829 sa zoznámila s Friedrichom Gentzom, Metternichovým sekretárom, ktorý bol od nej o 46 rokov starší. S ním udržiavala blízky vzťah od roku 1830 až do jeho smrti v roku 1832. Gentz sa stal jej poradcom, učil ju francúzštinu a spisovnú nemčinu, podporoval ju v čítaní kníh a zoznámil ju s mnohými vplyvnými ľuďmi. Fanny sa mu za to odvdáčila úprimnou láskou, čo možno vidieť v ich korešpondencii. Mimoriadny úspech Elsslerovej sa dostavil v roku 1830 v Berlíne a pokračoval v Paríži, Európe, Rusku, na Kube a v Severnej Amerike, kde absolvovala turné a získala veľké uznanie. S národnými tancami ako tarantella, polka, krakoviak, smolenskaja a slávnou cachuchou dobyla svetové pódia.

V roku 1843 jej Oxfordská univerzita udelila čestný doktorát za tanečné umenie. Na konci kariéry účinkovala v Petrohrade a Moskve. Na rozdiel od Marie Taglioni, Fanny Elssler tancovala v rolách, ktoré neboli pôvodne vytvorené pre ňu, ale pre iné tanečnice.

Veľký úspech dosiahla v dielach:

**Švajčiarska dojička** (Switzerland's milkmaid), choreografia F. Taglioni, hudba Gyrowetz a Karafa – rola Natálie

**Víla a rytier** (The Fairy and the Knight), choreografia A. Vestris, hudba Rossini, Puccini, Parcini, Romani, 1829

**Bajadéra** (God and the Bayadere) operný balet, hudba Auber – rola Zolve

**Búrka** (The Tempest) choreografia Coralli, hudba Schnetzhoeffler

**Krívajúci diabol** (The Limping Devil) choreografia Coralli, hudba Gide (tu tancovala slávnou cachuchu)

**Nemé dievča z Portici** (The Dumb from Portici) opera, hudba Auber – rola Fenelly

**Klietka** (The Cage) choreografia Therese Elssler, hudba Gide

**Tarantela** (La Tarentule) choreografia Coralli, hudba Gide

**Márna opatrnosť** (La fille mal gardee) choreografia Aumer a Daubervale, hudba Herold (od roku 1837 s Fanny Elssler Pas de deux)

**Giselle**, choreografia Coralli, hudba Adam

**Katarina** choreografia Perrot, hudba Adam

**Esmeralda** choreografia Perrot, hudba Pugni, Drigo

**Maliarov sen** (The Painter's Dream) choreografia Perrot

**Faust** choreografia Perrot, hudba Bajetti, Costa Panizza – rola Margarete; tento balet uviedli v La Scale, v roku 1848 ho vybrali ako jej rozlúčkové predstavenie vo viedenskom Kärntnertortheater (21. 6. 1851), v ktorom pred rokmi začala svoju kariéru.



**Mačka premenená na ženu** (The Cat transformed into a Woman) choreografia Coralli, hudba Montfort, Burgmuller – rola mačky

**Sylfidy** (La Sylphide) choreografia F. Taglioni, hudba J. Schnetzhoeffer

V Paríži sa odvážila zatancovať rolu Sylfidy, ktorá preslávila jej rivalku Mariu Taglioni. Následkom jej účinkovania v tejto úlohe sa parížske publikum rozdelilo na fanúšikov Marie Taglioni – „taglionistov“ – a fanúšikov Fanny Elsslerovej – „elssleristov“. Tieto rivalské skupiny sa púšťali do zúrivých bitiek nielen v divadle, ale aj na uliciach.

V roku 1851 odišla do dôchodku, v tom čase bola ešte stále slávna.

Fanny Elssler zomrela roku 1874 vo Viedni, pochovali ju na cintoríne Hietzing.

Podľa môjho názoru je Fanny Elssler pozoruhodná aj v súčasnosti z týchto dôvodov:

1/ je priekopníčkou charakterového tanca v klasickom tanci,

2/ kvôli odvahe prezentovať svoje umenie pred celkom neznámym publikom, napríklad v USA alebo na Kube, hoci netušila, ako publikum prijme jej umenie,

3/ vďaka nasadeniu a sebadôvere pri konfrontácii s legendou romantického klasického tanca Mariou Taglioni dosiahla rovnocenné postavenie v dejinách klasického tanca 19. storočia. Predstavila publiku typ tanečnice klasického tanca – temperamentnú a vášnivú balerínu, vďaka tomuto talentu bola akceptovaná a uznávaná ako najlepšia.

Pravdepodobne bola očarujúcou osobnosťou so schopnosťou ľahko sa prispôbiť akýmkoľvek situáciám. Môžeme na ňu spomínať vďaka bohatému kultúrnemu dedičstvu, ktoré zanechala: film *Fanny Elssler* (1937, hrá ju Lilian Harvey), operetu Johanna Straussa *Tanečnica Fanny Elssler*, balet – Suzanne Kirnbauer *Fanny Elssler – žena a mýtus*, prsteň *Prsteň Fanny Elsslerovej*, ktorý vytvorila Niki Raab v roku 1960 a je venovaný rakúskym balerínam, romány ako *Fanny Elssler: sen o láske Friedricha von Gentza* od Army von Hofer. Takisto máme dodnes mnoho výrobkov – čokoládu, víno, torty, porcelánové a bronzové sošky, maľby, rytiny, dokonca existuje organizácia „Spoločnosť Fanny Elsslerovej“, ktorá propaguje knihy, DVD, CD vína a ďalšie produkty.

# Poslanie a úloha Vysokej školy múzických umení pri výchove a formovaní budúcich pedagogických osobností v oblasti tanca

Irina Čierniková

## **Abstrakt**

*Príspevok sa zameriava na poslanie a úlohu Vysokej školy múzických umení v Bratislave pri komplexnej výchove a formovaní budúcich pedagogických osobností v oblasti tanca. Konkrétne sa venuje osobnosti pedagóga – baletného majstra a baletného majstra – repetitora v profesionálnom baletnom súbore.*

## **Kľúčové slová:**

VŠMU, osobnosť, baletný majster – repetitor, baletný súbor, tanečný umelec, psychológia.

## **Úvod**

V úvode by som rada citovala časť z hodnotiacej správy Akreditačnej komisie, ktorá bola schválená na 87. zasadnutí Akreditačnej komisie 1. až 3. júla 2015 v Liptovskom Mikuláši.

*„Vysoká škola múzických umení je verejná vysoká škola univerzitného typu a je najstaršou a najkomplexnejšou vzdelávacou inštitúciou v oblasti hudobného, tanečného, divadelného a filmového umenia na Slovensku (vznikla v roku 1949). Na škole pôsobilo viacero významných osobností a vyrástli generácie umelcov, ktorí ovplyvnili vývoj slovenskej kultúry a niektorí zasiahli aj do medzinárodného kultúrneho diania.*

*VŠMU naplňa svoje poslanie v systéme vysokých škôl v súlade so zákonom o vysokých školách a vychováva odborníkov v duchu súčasného myslenia v oblasti hudobného, tanečného, divadelného a filmového umenia, hodnôt demokracie, humanizmu a tolerancie a vedie študentov k tvorivému, kritickému a nezávislému mysleniu a etickým postojom.*

a) vychováva študentov k chápaniu, zachovávaniu, šíreniu a zvelaďovaniu národného kultúrneho dedičstva a pochopenia rôznych kultúr v duchu kultúrneho pluralizmu,

b) rozvíja, uchováva a šíri poznanie prostredníctvom umelecko-výskumnej, vývojovej a svojej ďalšej tvorivej činnosti,

c) poskytuje ďalšie vzdelávanie,

d) rozvíja medzinárodnú spoluprácu, mobilitu, účasť pedagógov a študentov na medzinárodnom kultúrnom dianí, podporuje spoločné projekty s vysokými školami a inými zahraničnými inštitúciami, vrátene vzájomného uznávania štúdia a dokladov o vzdelaní.“ (Komplexná akreditácia činností Vysokej školy múzických umení v Bratislave – Hodnotiaca správa – návrh správy schválený na 87. zasadnutí Akreditačnej komisie 1. až 3. júla 2015, Liptovský Mikuláš.)

Významné miesto pri zabezpečovaní vysokoškolského vzdelania v oblasti tanečného umenia zastávala a zastáva Katedra tanečnej tvorby (ďalej iba KTT) Vysokej školy múzických umení v Bratislave, ktorá bola založená v roku 1951. Podieľala sa na formovaní mnohých pedagogických osobností, ktoré pôsobili alebo dodnes úspešne pôsobia v mnohých tanečných vzdelávacích inštitúciách alebo tanečných amatérskych a profesionálnych súboroch u nás a v zahraničí. Samozrejme, KTT vychovala aj veľa významných osobností choreografov a interpretov, ale vzhľadom na zameranie príspevku, svoju pozornosť budem venovať iba výchove a formovaní budúcich pedagógov.

VŠMU poskytuje vysokoškolské vzdelávanie v rámci akreditovaného študijného programu **tanečné umenie**, ktorý sa uskutočňuje v troch stupňoch (bakalárskom, magisterskom a doktorandskom študijnom programe). Od roku 2014 má akreditované aj **Doplňujúce pedagogické štúdium** (ďalej iba DPŠ) v dennej a externej forme v 1. a 2. stupni. Toto štúdium umožňuje študentom alebo absolventom 1. stupňa získať umelecko-profesijné kompetencie, a tým pedagogickú spôsobilosť na výkon pedagogickej činnosti učiteľa tanca na základnej umeleckej škole. Študentom alebo absolventom 2. stupňa umožňuje získať pedagogickú spôsobilosť na výkon pedagogickej činnosti učiteľa tanca na konzervatóriu a základnej umeleckej škole. Študijné plány DPŠ sú vytvorené tak, aby v plnej miere reflektovali požiadavky praxe a rozširovali profesijné kompetencie našich absolventov o schopnosti, zručnosti, vedomosti a postoje potrebné pre výkon pedagóga tanca. V rámci DPŠ študent bakalárskeho štúdia absolvuje spolu 97 hodín výučby predmetu **Učiteľská psychológia** a **Školská pedagogika**, 87 hodín výučby **predmetovej didaktiky** + 60 hodín **vyučovacej praxe**. V prípade študenta magisterského štúdia je to spolu 97 hodín výučby predmetu **Učiteľská psychológia** a **Školská pedagogika**; 96 hodín výučby **predmetovej didaktiky** + 60 hodín **vyučovacej praxe**. Vzhľadom na skutočnosť, že mnohí naši absolventi sa uplatňujú najmä ako pedagógovia tanca, absolvujú študenti bakalárskeho a magisterského štúdia aj tri semestre predmetu **Funkcionálna anatómia (80 hodín)**, ktorý je pre pedagogickú činnosť na základných a umeleckých školách a konzervatóriách nevyhnutný. Pedagóg tan-

ca pracuje s telom svojho žiaka v procese jeho jednotlivých vývinových etáp a bez dostatočných vedomostí z oblasti anatómie by mohol negatívnym spôsobom poškodiť zdravie a celkový fyzický vývin žiaka. Z uvedeného vyplýva, že VŠMU zohráva významnú úlohu pri výchove a formovaní budúcich pedagogických osobností v oblasti tanca.

Ako garantka študijného programu tanečné umenie a absolventka pedagogiky tanca, ktorá mala to šťastie študovať popri zamestnaní, pociťujem nevyhnutnosť v čo najkratšom čase podať žiadosť o akreditáciu aj externej formy štúdia v 1. a 2. stupni štúdia tohto programu. V prípade úspešnej akreditácie by sme konečne mohli vytvoriť podmienky na to, aby získalo vysokoškolské vzdelanie väčšie množstvo aktívnych profesionálnych umelcov s bohatými interpretačnými, prípadne choreografickými skúsenosťami alebo učiteľov s dlhoročnou praxou. Uvádzam to aj v tej súvislosti, že by som daný príspevok chcela konkrétnejšie zamerať na osobnosť baletného majstra – pedagóga a baletného majstra – repetítora v profesionálnom baletnom súbore. Je to špecifická problematika, ktorá je mnohým našim študentom, ktorí, žiaľ, nemajú možnosť získať cenné interpretačné skúsenosti v profesionálnych tanečných súboroch, veľmi vzdialená.

## **Baletný majster – pedagóg a baletný majster – repetítor**

Termín (Ballet Master alebo Maître de ballet) sa viaže k obdobiu vzniku dvorských tancov a jeho význam sa v priebehu storočí menil. Ako baletný majster bol označovaný človek, ktorý pôsobil na šľachtickom dvore a bol zodpovedný za prípravu, naštudovanie a za predvedenie týchto tancov.

V súvislosti s obsahom činnosti sa v baletných súboroch kamenných divadiel, akým je napr. aj Balet SND, stretávame s dvomi typmi baletných majstrov: **baletný majster – pedagóg** a **baletný majster – repetítor**, často označovaný aj termínom asistent. Ich práca je chápaná ako špecificky orientovaná výchovná činnosť, ktorá z odborného hľadiska má viacero zaujímavých charakteristík. Princíp, metóda a prostriedky odborného vedenia priamo súvisia s ich erudovanosťou v oblasti tanca a s dlhoročnou profesionálnou praxou. Rozdiel medzi týmito dvomi funkciami je nasledovný: **Baletný majster – pedagóg** je zodpovedný za vedenie tréningov baletného súboru a jeho funkciu môže zastávať iba taká umelecká osobnosť, ktorá je schopná viesť každodenné tréningy baletného súboru na vysokej profesionálnej úrovni. Ide teda o komplexne erudovanú osobnosť, ktorá svoju činnosť a snahu zameriava na dosiahnutie tréningového cieľa, ktorým je predovšetkým rast výkonnosti, technickej úrovne a udržiavanie tzv. baletnej formy všetkých členov súboru.

Osobnosť baletného majstra – pedagóga zohráva v činnosti profesionálneho baletného súboru významnú úlohu a zasluhuje si veľkú pozornosť, ktorej podrobnejšiu analýzu mi však časový limit nedovoľuje. V každom prípade považujem za dôležité zdôrazniť, že úroveň kvality činnosti baletného majstra –

pedagóga do značnej miery ovplyvňuje efektivitu práce baletného majstra – repetítora.

**Baletný majster – repetítor** (ďalej iba repetítor) je zodpovedný za prípravu a realizáciu repertoárových predstavení. Funkciu repetítora zastáva väčšinou skúsený sólista alebo sólistka baletu (vo výnimočných prípadoch člen alebo členka baletného zboru), ktorý završuje svoju aktívnu umeleckú kariéru (často v dôsledku dôchodkového veku alebo zdravotných problémov) a svoje ďalšie umelecké uplatnenie vidí v repetítorskej práci. Aby sa mohol vyprofilovať ako repetítor, mal by vyhovieť viacerým kritériám, ktoré úzko súvisia s jeho pracovnou náplňou:

1/ Asistuje choreografovi pri vzniku nového predstavenia (mal by si vedieť zapamätať choreografický text sólových aj zborových scén, presné prepojenie pohybov s hudbou, ich štýl a požiadavky na herecký prejav).

2/ Po premiére často preberá plnú zodpovednosť za dané predstavenie (mal by vytvoriť kvalitné podmienky pre komplexnú umeleckú prípravu baletu a zabezpečiť vysokú profesionálnu úroveň všetkých repríz. Organizuje a vedie skúšky sólistické (dámy aj pánov), zborové, celého súboru a v prípade potreby pripravuje ďalšie alternácie).

3/ Zostavuje obsadenie pre jednotlivé predstavenia.

4/ Vykonáva umelecký dozor počas predstavenia.

Uvedené fakty, týkajúce sa hlavnej pracovnej náplne a nárokov na sociálnu komunikáciu ukazujú, že úspešnosť činnosti repetítora, ako už bolo skôr spomenuté, je determinovaná nielen jeho dlhoročnou profesionálnou praxou (vynikajúcou pohybovou pamäťou, pohotovosťou, kombinačnými a pozorovacími schopnosťami a výbornou predstavivosťou), ale aj jeho emocionálnou inteligenciou a celkovým profilom jeho osobnosti. Kvalitu jeho činnosti vo výraznej miere (ak si počas kariéry doplnil vysokoškolské vzdelanie) ovplyvňujú aj vysokoškolské poznatky získané na prednáškach didaktiky klasického tancu, choreografie, tradičného klasického repertoáru, dejín hudby, dejín umenia, psychológie tanečného umelca, pedagogiky, anatómie a mnohých iných. Tento široký okruh znalostí má svoj jednoznačný dôvod – pedagóg preberá podstatnú časť zodpovednosti za celkový harmonický vývoj tanečníka a rast jeho výkonnosti.

Časový limit mi nedovoľuje opísať, ako sa jednotlivé vedomostné okruhy a požadované kvality osobnostnej štruktúry repetítora premietajú v praxi, ale rada by som aspoň načrtla význam vzdelania v oblasti psychológie.

Najcitlivejším a pre mnohých repetítorov aj najťažším momentom v ich práci je skutočnosť, že v rámci svojej činnosti sa dostávajú do kontaktu s výrazne heterogénnou pracovnou skupinou. Členovia profesionálneho baletného súboru sa vyznačujú rôznorodosťou vekových kategórií, pozícií jednotlivcov,

rôznou dĺžkou praxe, odlišnou kvalitou profesionálnej pripravenosti, pracovnou disciplínou a samozrejme, aj osobnostnou štruktúrou.

V rámci svojej činnosti musí repetítor riešiť situácie a problémy aj s členmi iných zložiek divadla (s dirigentmi, orchestrom, zvukármi, inšpicientmi, technikou, osvetlovačmi, maskérmi, kostymérmi, rekvizitármi atď.). Kvalitu práce a charakter komunikácie s touto rôznorodou sociálnou skupinou výraznou mierou ovplyvňuje práve úroveň sociálnej zrelosti repetítora – tzn. jeho schopnosť reagovať na dané prostredie. Ideálnym typom pre profesionálny baletný súbor, ako môžeme potvrdiť aj na základe svojich skúseností, je osobnosť zlučujúca pozitívne znaky autokratického a demokratického typu. Extrémne situácie (typické pre divadelné prostredie) si často vyžadujú direktívne vedenie, ktoré je však schopné brať ohľad aj na ľudský faktor a medziludské vzťahy.

Dovolím si použiť slová docenta Václava Janečka – vedúceho Katedry tanca na HAMU v Prahe, pedagóga, dramaturga, baletného majstra a publicistu, s ktorými sa v plnej miere stotožňujem. O činnosti repetítorov sa vyjadril nasledovne: „... *ich funkcia ,byť po ruke' šéfom, choreografom a tanečníkom pri násia najmä veľmi efektívnu ,nárazníkovú stenu' a nikto (!), kto sa v tejto funkcii neocitol, si túto prácu nedokáže predstaviť. Za svoje výkony dnes rozhodne nie sú ,kráľovský' odmeňovaní a napriek tomu, že túto prácu nemôže robiť každý, každý, kto ju robí, sa do značnej miery obetuje. Ich pracovný záber a výkon často presahuje miesto a čas skúšky, alebo predstavenia a sú najdôležitejším komunikačným nástrojom baletnej hierarchie.*“

Napriek tomu, že samotná činnosť repetítora neprebíha pod priamym dohľadom verejnosti, je ustavične verejnosťou preverovaná. Jeho rukopis a úroveň profesionality sa vždy významným spôsobom odrážajú nielen na kvalite interpretácie jednotlivých sólistov a zboru, ale aj na atmosfére celého predstavenia.

V tejto súvislosti by som rada citovala niekoľko myšlienok zo záveru mojej dizertačnej práce: „... *výkonný sólista je tvorivá ľudská bytosť s množstvom želaní, predsavzatí a, samozrejme, i problémov. Pre splnenie svojich snov je ochotný priňať značné obete. Silná potreba sebarealizácie a neustále obete (psychofyzické zaťaženie, bolesť, vyčerpanie, deficit času a permanentný stres) spôsobujú u interpreta, v porovnaní s neumelecky založeným jedincom, senzitívnejší a emocionálnejší vzťah ku skutočnosti, ktorú reflektuje citlivejším spôsobom. To sa prejavuje v zraniteľnosti jeho psychiky, v emocionálnom prežívaní všetkých úspechov, ale aj vo výrazných reakciách na nesplnené túžby, rôzne prehry a pracovné bariéry. Vďaka svojmu povolaniu, lepšie povedané poslaniu, môže na javisku prežiť a precítiť množstvo zaujímavých životných osudov a prostredníctvom svojho vysokého profesionálneho interpretačného umenia pozitívne pôsobiť na psychiku diváka. Na tom je založená príťažlivosť a sila tanečného umenia a v tom vidí interpret zmysel svojej činnosti.*“ Pracovať s takouto citlivou osobnosťou je nesmierne ťažká a zodpovedná úloha, ktorá často presahuje rámec pracovných povinností repetítora. Bohužiaľ, nie každý tanečný umelec dokáže oceniť

význam človeka, ktorý ho v priebehu aktívnej umeleckej činnosti sprevádza a často zabúda alebo si neuvedomuje, komu vďačí za svoju úspešnú kariéru.

Odvážim sa povedať, že vzájomný vzťah repetítora a tanečného umelca (najmä výkonného sólistu) sa v mnohých aspektoch podobá vzťahu medzi rodičom a dieťaťom. Ako v živote malého dieťaťa, ktoré rodičia najskôr musia naučiť jesť, chodiť, hovoriť, obliekať sa, ktorému musia pomáhať pri prekonaní prvých problémov spojených s adaptáciou na nové prostredie (v škôlke, v škole) a viesť ho k racionálnemu riešeniu vzniknutých problémov, tak aj repetítor svojho interpreta učí krok za krokom jednotlivé úlohy, do detailov vypracováva každý jeho pohyb, pracuje na jeho hereckom prejave, pomáha mu pri riešení rôznych problémov a extrémnych situácií.

Pre každodenný osemhodinový pracovný aj osobný kontakt repetítora s výkonným sólistom je charakteristická predovšetkým tvrdá drina a psychofyzická únava, pri ktorých dochádza k obnaženiu tak silných, ako aj slabých stránok ľudskej povahy. Obidve strany veľmi intenzívne prežívajú všetky úspechy, ale aj prípadné ťažkosti.

Po skončení aktívnej interpretačnej činnosti som dostala vďaka svojmu vysokoškolskému vzdelaniu príležitosť pracovať ako hosťujúci baletný majster – pedagóg a baletný majster – repetítor Baletu Slovenského národného divadla a zúročiť tak predovšetkým vysokoškolské vzdelanie, interpretačné skúsenosti a dlhoročnú pedagogickú prax. Usilovala som sa eliminovať všetky faktory, ktoré bránia plnému uplatneniu tvorivosti tanečných umelcov a vytvoreniu čo najpriaznivejších podmienok pre rozvoj ich potenciálu. V danom období ma veľmi zaujímala najmä problematika práce so začínajúcimi tanečníkmi. Pri hľadaní najracionálnejšej stratégie a taktiky spolupráce so začínajúcimi interpretmi som sa snažila vychádzať z myslenia mladých tanečných umelcov a ich predstáv o živote, vychovávať z nich nielen kvalitných interpretov, ale najmä harmonické osobnosti. Mojm cieľom pri vedení tanečných umelcov bolo, aby napriek často zložitým ekonomickým faktorom milovali svoju prácu a aby táto znamenala pre nich všetko: životné poslanie, potrebu, záujem, hybnú silu, hodnotu, šťastie a lásku. Bez tohto vzťahu sa toto krásne, ale nesmierne náročné povolanie nedá kvalitne vykonávať.

## **Záver**

Rada by som sa z celého srdca poďakovala svojim pedagógom a Vysokej škole múzických umení, že som mohla získať vysokoškolské vzdelanie a následne vykonávať túto veľmi náročnú, mimoriadne zodpovednú, ale zároveň aj šťastím naplňujúcu srdce činnosť. Ďakujem!

Z pozície dekanke Hudobnej a tanečnej fakulty a garanta študijného programu tanečné umenie by som prostredníctvom úspešnej akreditácie externej formy štúdia v 1. a 2. stupni štúdia chcela spomenuté podmienky vytvoriť aj pre aktívnych profesionálnych umelcov s bohatými interpretačnými, prípadne

choreografickými skúsenosťami a, samozrejme, aj pre vysoké počty učiteľov s dlhoročnou praxou.

## **Literatúra**

ČIERNIKOVÁ, Irina: *Psychológia a jej vplyv na výkonnosť tanečného umelca – dizertačná práca*. Bratislava: 2002.

ČIERNIKOVÁ, Irina: *Psychológia tanečného umelca – vysokoškolské učebné texty – 1. vyd.* – Bratislava: Vysoká škola múzických umení, Hudobná a tanečná fakulta, 2008. ISBN 978-80-85182-95-8, 80 s.

ČIERNIKOVÁ, Irina: *Psychológia tanečného umelca – 2. doplnené vyd.* – Bratislava: Vysoká škola múzických umení, Hudobná a tanečná fakulta, 2015. ISBN 978-80-89439-75-1, 110 s.



# Dimenzie tanečnej komiky (Stanislav Dobák)

Miroslav Ballay

## Abstrakt

*Autor sa v príspevku venuje dimenziám tvorivosti slovenského tanečníka a choreografa Stanislava Dobáka (1987). Reflektuje jeho tvorivé východiská a osobitne si všíma individuálne projekty, spolupráce, vznikajúce tandemy a pod. Svoju pozornosť špeciálne zameriava na portrét mladého slovenského tanečníka a choreografa a profilujúce sa konštantné princípy jeho tvorby.*

## Kľúčové slová

Tanec, performancia, improvizácia, intertextualita, Peter Šavel, choreografia.

## Úvod

Slovenský tanečník a choreograf Stanislav Dobák (1987), absolvent Konzervatória J. L. Bellu v Banskej Bystrici a prestížnej tanečnej školy P. A. R. T. S. (Performing Arts Research and Training Studios, Brusel, Belgicko) evidentne zarezonoval v domácom i zahraničnom kontexte súčasnej tanečnej scény. Dosiaľ sa aktívne podieľal na viacerých projektoch, rôznych kolaboráciách, workshopoch či rezidenciách doma i v zahraničí. Bezprostredne po skončení štúdia v Bruseli tvorivo spolupracoval so svetoznámymi choreografmi, ako sú napríklad David Zambrano, David Hernandez, Salva Sanchis či Pierre Droulers. Jeho projekty sa u nás objavili najmä v sieti nezávislých kultúrnych centier (napríklad v renomovanom kultúrnom uzle Stanica Žilina-Záriečie). V rokoch 2010 – 2011 sa predstavil na letnom festivale nezávislého divadla a tanca KioSK spolu so slovenským tanečníkom a choreografom Petrom Šavelom (1984) a stali sa jeho maskotmi.

## Tandemy Stanislava Dobáka

Spoločné tanečné diela Stanislava Dobáka a Petra Šavela ako napríklad: *One for you, two for me* (2009) a *Much to much* (2011) azda najvernejšie odrážali

niektoré osobité prístupy a tendencie tanečnej tvorby tejto dvojice (predovšetkým Dobáka). V rámci komického dua (Šavel – Dobák) prezentovali aktívnu a tvorivú slobodu v objavovaní tanca zo špeciálne vzbudenej hravosti, bezprostrednej spontánnosti a živelnosti vo svojich pôsobivých a najmä vtipných performanciách. Choreografka, tanečnica a pohybová analytička Marta Poláková charakterizuje spontánnu tvorbu ako: „tvorivú metódu, pri ktorej tanečník dáva priestor vlastnej tvorivej slobode, bez akýchkoľvek obmedzení“ (Poláková, 2010, s. 13). Najmä z týchto atribútov Dobákovej tvorivosti kryštalizovali i jeho choreografické tendencie myslenia.

Dobák sa často púšťal do jednotlivých projektov intuitívne, t. j. bez vopred skomponovanej partitúry či predstavy. Často mu pri tvorbe vyhovovala relatívne „nulová“ východisková tendencia. Predstavovala tzv. predprípravnú fázu, z ktorej neraz spontánne vytryskla idea či koncept diela. Dobák nesporne dokázal túto svoju tanečnú potencialitu (tanečnú „predexpresivitu“) najideálnejšie rozvinúť v konkrétnych podmienkach optimálnej tvorivej spolupráce. Podľa intencií talianskeho divadelného antropológa ide v tzv. *predexpresivite* predovšetkým o: „využití princípů jak dosáhnout bytostné jevištní přítomnosti a životnosti herce/tanečníka“ (Barba – Savarese, 2000, s. 174). Zjavne mu k tomu pomohla improvizácia, ktorú vedome využíval ako legitímnu súčasť tvorby. Nebyť jej, čiastočne by nevznikla časť Dobákových experimentov v oblasti performancie a tanečného predstavenia napríklad v spolupráci so Šavelom. Improvizácia a náhoda sa stali inšpiratívnym princípom ich tvorby. Oba ja posúvali v kontexte svojich projektov hranicu medzi tanečnou ilúziou na javisku a bežnou civilnou realitou a určitým spôsobom cielene odcudzovali tanec.

Na Dobáka a Šavela by sme v tomto zmysle mohli nazerať ako na performerov, tanečníkov/choreografov, ktorí súčasnému nezávislému tancu jednoducho dodávali živosť bezprostrednosti, neakademickú hravosť, spontánnosť i odvahu búrať bežné konvencie tanečného umenia.

Mohli by sme povedať, že Dobák vo svojich dielach, či už sám alebo v tandeme so Šavelom, poväčšine balansoval medzi vyslovene fixovanou predstavou, t. j. premysleným tanečným konceptom a voľnou, improvizovanou akciou, náhodou. Dobák často zámerne vyvolával komickú varietu nápaditého pohybu. Evidentne mu nechýbala snaha zaujať paradoxne prostou jednoduchosťou. Vo svojich dielach prinášal osviežujúci esprit, čerstvý prúd energie, vitality a živelej spontánnosti.

## Dimenzie tanečnej komiky

Dobák a Šavel predstavovali okrem iného výrazný typ komickej dvojice tanečníkov/performerov. Je viac než isté, že v oboch spoločných projektoch: *One for you, two for me* (2009) a *Much to much* (2011) prezentovali samých seba s typovou príznačnosťou (ako to už býva zvykom pri komických dvojiciach).

Stála za tým idea doceliť civilnú prirodzenosť a hlavne otvorenosť tanečného výrazu. Hra so svetlom, reprodukoványm zvukom i autentickým spevom, javiskovými elementmi, priznanou nepripravenosťou (dotváranie diela pred očami divákov) a najmä využitými princípmi náhody tvorili v tomto zmysle žiaduci zdroj komickosti.

Slovenský tanečník sa už v týchto raných projektoch (v spolupráci s Petrom Šavelom) výrazne profiloval ako „introvert“ popri svojom extrovertnom partnerovi. Táto jeho zvolená poloha vyplývala z intenzívnej hravosti – nie žoviálnosti, ale dôvtipne skúmanej uzavretosti i so štipkou tajuplnosti. Dobákovo prínos v rámci komickej dvojice Dobák – Šavel spočíval viac v nonverbálnej polohe prejavu. Dobák fungoval v tanečnom tandeme so Šavelom v jednotlivých scénických obrazoch kvázi ako zdanlivo tichý, nenápadný partner. Obvykle sa viac prejavil v niektorých prekvapivých momentoch: operáciách so svetlom napríklad s „čelovkou“ na hlave (nie nadarmo ich performancia *Much to much* získala cenu za svetlený dizajn „POUČŇ“ na festivale KioSK v roku 2011), presných pohybových interakciách až po citácie niektorých výtvarných diel v osobitých aranžmánoch.

Dobák neraz vtipne kontrastoval so Šavelom. Kontrapunkticky vytváral pohybový dôvetok, bleskovú a pohotovú reakciu či výstižnú interakciu v okamihu vzájomného vnímania a reflektovania toho druhého. Išlo neraz o prosté fyzické dopovedanie, príp. rozvinuté dotiahnutie fyzickej vety a pod. Výrazne týmto spôsobom potvrdzoval svoju plasticnosť, resp. cit pre elasticnosť koordinácií jednotlivých pohybových reakcií na partnera. V rámci tejto komickej dvojice väčšmi sekundoval spievajúcemu a rozprávajúcemu Šavelovi ako tichý kontrastný partner. Špeciálne vychádzal z kompaktného napojenia na svojho partnera v plynúcich dueloch, kombinovaných variáciách, v ktorých sa ich výkony markantne i citlivo dopĺňali. Evidentne mu sedela menej dominantná poloha, v ktorej mohol nenápadne vzbudiť tendencie k jednoznačnej individualnosti svojich tvorivých parametrov.

Tvorivý tandem Dobáka a Šavela sa naplno prejavil v tanečnej performancii *Much more than nothing*, pri ktorej prekvapujúco spolupracovali s rozsiahlejším tímom zo Studia ALTA a ME – SA Company (ČR). Tím tvorila skupina slovenských a českých tanečných tvorcov – Tereza Ondrová, Andrea Opavská, Lucia Kašiarová, Martina Hajdyla Lacová, Karolína Hejnová, vrátane choreografického dua Peter Šavel a Stano Dobák. Voľne tu (opäť v parodickej rovine) nadviazali v tematike a objavovaní ideálnej hranice medzi autentickosťou a štylizáciou na predchádzajúce diela: *One for you, two for me* (2009) a *Much to much* (2011).

Šiesti tanečníci karikovali tanečnú prítomnosť na scéne pod tlakom všeobecného diktátu komerčnej zábavnosti. Poukazovali predovšetkým na to, ako sa v mainstreamovom priemysle redukuje umelecký výkon na gýčovitú produkciu s plytkosťou a presýtenosťou. Skupina tanečníkov zradikalizovala tento

princíp na maximum. Istým spôsobom vytvorili polohu tanečnej hyperboly v horúčkovitom nasadení.

Už na začiatku prekvapili svojou statickou pozíciou akoby pred športovým výkonom, keď svorne sedeli s prehodeným uterákom na ramenách či okolo krku, maximálne sústredení na výkon. Priznaný zvukár na scéne spustením hudby zdynamizoval skupinu čakajúcich tanečníkov k stereotypne opakujúcim sa pohybovým vzorcom. Trvalo to neskutočných osem minút (!), čo bolo istotne náročné i pre divákov. Mechanické, stereotypné repetície pohybov tanečníkov umorili protagonistov i divákov. Prezentovali sa v šialenom chvate bez prestania. Výrazne spotení, zadýchaní tanečníci, ledva lapajúc dych sa vzápätí zoradili v jednom šíku a jednostaj civeli na divákov v tichej konfrontácii. Šou musela pokračovať ďalej a tanečníci v nej otrocky menili rôzne štýly bez akejkoľvek logickej nadväznosti. Na podnet zvukára striedali motívy napríklad akčného strieľania, imitovania populárnych hudobných skupín, rozprávok, formátov reality šou, príp. počítačových povelov a pod. Stali sa bábkami, poslúchajúcimi príkazy umelého hlasu z počítača. V konečnom výsledku išlo o extrémny úlet tanečníkov, odhodlaných ísť až na prah vlastného vyčerpania. Je viac než evidentné, že im záležalo na parodizujúcom akcente takejto prezentácie. V závere ležali absolútne zničení na jednej hromade za zvukov českej a slovenskej hymny. Ich samotná parodická prezentácia sa zároveň ukončila vlastnou, národnou sebareflexiou.

## Konštantné postupy v tanečnej tvorbe

Dalo by sa povedať, že tanečný rukopis Dobáka bol výrazne modelovaný od samotných začiatkov spoluprácou s generačne blízkym Šavelom. Analogicky sa pokúšali rozvíjať podobné princípy tvorby v spoločných, ako aj neskôr v samostatných projektoch, keď sa pôvodná komická dvojica rozčesla. Kým Šavel kontinuálne spolupracoval ďalej s českou tanečnicou Terezou Ondrovou, Dobák obdobne tvoril so slovenskou tanečnicou Martinou Hajdylou Lacovou v rámci Studia ALTA a ME – SA Company (ČR). Inak povedané, komický mužský pár vzápätí nahradili mužsko-ženské dvojice. Mohli by sme konštatovať, že aj v individuálnych projektoch Dobáka a Šavela zostali tematické inklinácie oboch tvorcov nemenné: skúmanie a relativizovanie tanečnej prítomnosti na scéne, hravé experimentovanie s tanečnými variáciami, odcudzovanie tanca, postupné narúšanie tanečnej ilúzie, obnažený proces vzniku tanečného diela, postmoderné tendencie tvorby, citelné intertextuálne odkazy, tvorivé využívanie postupov improvizácie a pod.

V tanečnom predstavení *Super/Naturals* (ME – SA Company) mužsko-ženská dvojica (Dobák, Hajdyla Lacová) vychádzala rozmanitým spôsobom z napodobňovania rôznych heroických póz tzv. superhrdinov predovšetkým z popkultúry. Podľa divadelnej kritičky Kataríny Cvečkovej: „samotnú choreografiu možno interpretovať ako súboj dvoch superhrdinov, ale i ako každodenný boj v mužsko-ženskom vzťahu, či dokonca ako príbeh vzniku a vývoja jedného

vzťahu. (...) Zároveň však tanečníkom nechýba nadhľad, humor im vlastný, profesionalita pohybovej stránky, v tanečnom divadle taká vzácna práca s mimikou, istá miera hravej improvizácie a voľnosti i nepriama interakcia s divákmi.“ (Cvečková, 2015, s. 35). Dobák sa choreograficky čoraz viac pohrával s princípmi porušovania predvídateľného deja (príbehu), experimentovaním so svetlom, fyzickým vyčerpaním oboch tanečníkov až nadoraz, príp. repetíciou v extrémnom rozmere. Do popredia sa opäť dostala (podobne ako v tanečnom predstavení *Much more than nothing*) práca s hyperbolou par excellence.

## Záver

Stanislav Dobák momentálne (presnejšie od roku 2014) zjavne rozširuje svoj obzor i smerom k výrazovosti iných umeleckých druhov. Spolu s manželkou Jamie Lee zakladá spoločnosť *Memoryhouse Productions*, v rámci ktorej participuje na projekte *Dreams* (inštalácia tanečných filmov a fotografií vytvorených na báze sna). Ako sám uvádza: „Dnes je moja tvorba rozdelená na viaceré oblasti a ako tanečník, choreograf, fotograf, kameraman a editor som našiel skvelú rovnováhu v aktívnej tvorbe. (...) Spoločne tvoríme fotografie a filmy, ktoré sú inšpirované snom. Sny zapisujeme a používame ich ako zdroj, začiatkový bod tvorby. Taktiež spolu vytvárame pohybové performancie.“ (Dobák, 2015, s. 59.) Aj to svedčí o značnom rozptýlení osobnosti mladého tanečníka a choreografa v univerzálnejších a multimedialných dimenziách autorstva.

## Literatúra

BARBA, E. – SAVARESE, N.: 2000. *Slovník divadelní antropologie. O skrytém umění herců*. Praha: Nakladatelství Lidové noviny, Divadelní ústav, 2000. 285 s. ISBN 80-7008-109-0.

CVEČKOVÁ, K.: 2015. *KioSK 2015 alebo Politické vs. osobné*. Časopis kôd – konkrétne o divadle. Bratislava: Divadelný ústav. R. IX, 08/2015.

DOBÁK, S.: 2015. *Ja a divadlo*. Časopis kôd – konkrétne o divadle, Bratislava: Divadelný ústav. R. IX, 07/2015.

POLÁKOVÁ, M.: 2010. *Sloboda objavovať tanec*. Bratislava: Divadelný ústav, 2010, 165 s. ISBN 978-80-89369-23-2.

# Debris Company – fyzické divadlo na Slovensku

Marek Godovič

## **Abstrakt**

*Príspevok sa zaoberá jedným z najprogresívnejších nezávislých zoskupení na Slovensku. Dotýka sa tvorby a tvorivých východísk jedného z mála slovenských fyzických divadiel a jeho prepojenia aj na tvorbu na scénach kamenných divadiel.*

## **Kľúčové slová**

Fyzické divadlo, tanec, Debris Company, postdramatické divadlo, balet.

## **Úvod**

Fyzické divadlo sa dá charakterizovať ako performatívne umenie, ktoré v sebe obsahuje prvky performancie, divadla a tanca. Nie je v ňom prítomný text alebo dramatický autor ako v klasickom type divadla. Performer v kontexte zvolenej témy hľadá v sebe odpoveď na širšie otázky, ktoré sa dotýkajú fyzického prejavu, skúsenosti a významu. Rezignácia na slovnú výpoveď dáva omnoho väčší priestor telu, pohybu a rytmu. Na Slovensku sa v týchto intenciách pohybuje Debris Company.

## **Fyzické divadlo**

Fyzické divadlo vychádza z estetiky divadla Jerzyho Grotowského, ale aj z tzv. postgrotowského divadla, rovnako ako aj z práce amerického The Living Theatre. Herec alebo performer vo fyzickom divadle nevytvára postavu podľa literárnej predlohy či libreta, ale skladá si ju. Pracuje s pohybom, tancom, s časťami textu, a tieto zložky spája do svojbytného diela. Pristupuje k pohybu a prejavu ako autor, nie ako interpret. K fyzickým divadlám sa radia aj tvorcovia, ktorí pracujú s rôznymi podobami pohybu (v českom a slovenskom kontexte: Farma v jeskyni, SKUTR či Teatr Novogo Fronta, z európskej scény Ultima Vez či Rootlesroot Company). Na druhej strane, fyzickým divadlom sa dajú stvárniť

aj bolestivé témy minulosti či súčasnosti (medzinárodné divadelné štúdio Farma v jaskyni so slovenským režisérom Viliamom Dočolomanským).

## **Stav fyzického divadla na Slovensku: Divadlo, tanec alebo oboje?**

Na Slovensku sa k fyzickým divadlám radí divadelné zoskupenie Debris Company pod vedením režiséra Jozefa Vlka, projekty Jozefa Fručka *From side of the man, from side of the woman* (spolupráca s Divadlom Štúdio tanca), projekt Petra Šavela *Bakkheia* a sčasti aj performancie Slávy Daubnerovej.

Debris Company vznikol z pôvodného súboru Hubris. Existuje a tvorí s dlhšou prestávkou už šesťnásť rokov. Či už išlo o Becketta, Joycea alebo Kafku, tvorcovia hľadajú za slovom predovšetkým pohyb, za motiváciou emóciu, za príbehom asociáciu alebo obraz. Práve pre svoj výrazný fyzický jazyk, prácu so svetlom, hudbou a zvukom sú na Slovensku fenoménom. *Debris Company sa radí k fyzickým divadlám, ktoré na Slovensku ešte stále nie sú dostatočne preskúmané, ale ich projekty vzbudzujú medzi divákmi vždy veľký ohlas. Metódy zberu materiálu, experimentovanie s formou a obsahom či rezignácia na klasickú výstavbu inscenácie robia z Debris Company laboratórium. Fragmentarizuje text, priestor a zároveň aj vnímanie divákov, redukuje ich na impulzy, inšpirácie, ktoré si divák musí poskladať intuitívne sám.*(1) V *Soliloquy* napríklad performerka pracuje so snom a realitou, minulosťou a súčasnosťou. Svoj pohybový prejav skladá z prejavu speváčky a snových výjavov, ktoré ju prenasledujú. V diele cítiť presahy na dielo Jamesa Joycea. Projekt *Epic* sa inšpiruje východiskami brechtovského divadla, v ktorom tvorcovia spájajú súčasný tanec s operou, kabaretom a nemeckým expresionistickým filmom z 20-tych a 30-tych rokov 20. storočia.

Pracuje s gýčom, nadsadením, paródiou. Performeri spájajú slovo s pohybom a spolu s video vizualizáciou vytvárajú dielo, ktoré archetypálne demonštruje vzťah medzi obeťou a agresorom, nižším a vyšším či chudobným a vykorisťovaným, v mnohom aj medzi občanom a štátom. V medzinárodnom priestore používa pohybový jazyk a prostriedky, ktoré sa pomerne často a pravidelne objavujú v tradícii fyzických divadiel ovplyvnených (priznane i menej priznane) postgrotovským vnímaním performerovho tela a fyzického prejavu (tvorcovia to mnohokrát neradi priznávajú) a je divácky čitateľný a obľúbený (hlavne v USA či vo východnej Ázii). *Epic* tento pohľad na pohyb a fyzický prejav dostáva do slovenského kontextu, ktorého prvky sú už v zahraničí známe, ale na Slovensku stále nezvyklé.

Za obdobie svojej existencie divadlo (najprv ako Hubris, neskôr ako Debris) vyprodukovalo viac než šesťnásť predstavení, okrem projektov, na ktorých sa zúčastňovali členovia pri spolupráci s viacerými významnými divadlami a osobnosťami domácej a zahraničnej scény. Projekty vychádzajú z poznania vývoja súčasného tanca, performancie, inštalácie a site specific. Vizualna, hu-

dobná, literárna, zvuková a pohybová stránka existujú paralelne vedľa seba a vytvárajú novú realitu. To súbor odlišuje napríklad od Farmy v jeskyni, kde fyzikalita performerovho tela vychádza predovšetkým z osobnej skúsenosti, už menej až veľmi málo z literatúry či filozofie.

Produkcie z predchádzajúcich rokov demonštrujú prvky charakteristické pre Debris Company – inšpirácia literatúrou, akceptácia hudby a scény ako rovnocennej zložky k tancu, tvorivá práca s asociáciami, jemné výrazové odtiene a experimentovanie s obrazom, pohybom, slovom.

Debris Company v zmysle postdramatického divadla fragmentarizuje text, priestor a zároveň aj vnímanie divákov, redukuje ich na impulzy, inšpirácie, ktoré si musí poskladať intuitívne sám. Na poskladanie týchto fragmentov sa musí režisér stať zároveň aj dramaturgom (prípadne sa jeho tvorivým oponentom môže stať choreograf) a nájsť súčasné prostriedky na to, aby takto tvorené dielo dokázalo v čo najautentickejšej podobe preniesť na diváka. Na jednej strane vyznieva koncept jednotlivých projektov možno až prekomplikovane či nadmieru intelektuálne. No vo svojej podstate sa snaží dopátrať k niečomu podstatnému, aj keď to môže zostať skryté aj po premiére diela. Práve toto hľadáčstvo je dnes v slovenskom kontexte niečo, čo nachádzame ešte stále len zriedka.

Vo svojom najnovšom projekte *Clear* sa tvorcovia Debris Company nechali inšpirovať osvieteneckým filozofom Reném Descartesom a textom slovenského prekladateľa a dramatika Petra Lomnického. Herec (M. Prevendarčík) a dve tanečnice (S. Vlčeková a N. Rafaelisová) vytvárajú konfrontáciu medzi svetom povedaného a svetom, v ktorom sa hýbe – napätie medzi slovom a pohybom. Vzajomne si nastavujú zrkadlo, konfrontujú sa, ničia zdanie i pravdu o sebe navzájom. Debris Company spolupracovali aj pri tvorbe titulov v repertoárových divadlách, hoci to prinieslo aj rôzne úskalia. Spomeniem hlavne spoluprácu režiséra Jozefa Vlka s Baletom SND. Inscenácia *The Tempest* (na motívy hry W. Shakespeara) zaznamenala rôznorodé reakcie odbornej aj laickej verejnosti. Pre Balet SND Vlkov spôsob práce s telom, priestorom a s pohybom bol nówum. Súčasný tanec a fyzické divadlo sa dostalo do prostredia, ktoré predtým bolo vyhradené klasickému alebo neoklasickému tancu. *The Tempest je inscenácia, ktorá provokuje svojou existenciou, určite prináša rozporuplné reakcie divákov, ale tiež posúva Balet SND k súčasnému jazyku tanca, čím objavuje balet pre súčasný tanec a opačne. Nielen pre samotný súbor je toto zistenie viac než povzbudzujúce.*(2) *V kontexte SND je priam potrebné, aby existovali aj iné pohľady na telo tanečníka ako tie zaužívané.*

Okrem SND spolupracovalo Debris Company aj s Divadlom Štúdio tanca, a to najnovšie na inscenácii *Roots* (Korene, réžia J. Vlk, choreografia S. Vlčeková). *Treba povedať, že v kontexte súčasného tanca a hlavne fyzického divadla ide o ďalší projekt s poctivo preskúmaným konceptom, ktorý so svojou emocionálnou aj pohybovou naliehavosťou podnecuje diváka k premýšľaniu, asociovaniu a väčšiemu pochopeniu jeho vlastných ciest, blúdení či návratov.*(3)



## **Kontinuálni solitéri**

Debris Company kontinuálne pracuje na svojej estetike a experimentuje. Vlastný spôsob práce nevyužíva len vo svojich projektoch, ale spolupracuje aj s klasickými repertoárovými divadlami (napr. *Oblaky* v Činohre SND). Tým prekročil súbor aj hranice alternatívneho divadla a mnohé prvky ich práce sa objavujú v tradičnejšom kontexte. V tomto smere je snáď na Slovensku jediným súborom fyzického divadla, ktorý programovo pracuje na vlastnom scénickom rukopise a estetike.

## **Literatúra**

GODOVIČ, M.: *Fyzické divadlo*, In: Culture attack 1/2015, Divadlo Pôtoň, Bátorovce, s. 1

GODOVIČ, M.: *Premeny pohybu v búrkovom oblaku*, In: Tanec 1-2/2014, s. 18

GODOVIČ, M.: *Nekonečné cesty od tela k poznaniu*, In: Tanec 1/2015, s. 57

# Umělecká spolupráce Petra Weigla a Miroslava Kůry

Monika Čižmáriková

## **Abstrakt**

*Autor představuje spolupráci režiséra Petra Weigla a choreografa a tanečníka Miroslava Kůry. Všímá si nejen Weiglovi taneční filmy, ale také taneční inscenace. Vzpomíná na řadu úspěšných divadelních inscenací, zejména pak na největší úspěch dvojice – inscenaci Romeo a Julie (ND Praha 1971). Výjimečnost díla dokládají vzpomínky protagonistů, ale také vyjádření odborní kritiky.*

## **Klíčová slova**

Tvůrčí kooperace, taneční filmy, Miroslav Kůra, divadelní spolupráce.

Balet jako divadelní forma vyžaduje při svém vzniku kooperaci tvůrců několika uměleckých oborů. Pokud se podaří vytvořit shodně naladěný tým, je naděje, že vzniknou pozoruhodná baletní díla. V české/československé baletní minulosti můžeme považovat za příklad takové „ideální“ spolupráce společnou tvorbu režiséra Petra Weigla a choreografa Miroslava Kůry.

Režisér Petr Weigl se narodil 16. března 1939 v Brně. Po studiu na gymnáziu byl přijat na obor Filmová produkce na Filmové fakultě Akademie múzických umění v Praze. Po skončení vysoké školy nastoupil do Československé televize, kde působil jako dramaturg a režisér. V letech 1976 až 1991 pracoval v baletu Národního divadla v Praze na postu dramaturga a režiséra. Petr Weigl působil v mnoha zahraničních divadlech, spolupracoval především se zahraničními televizemi a uplatnil se také u filmových společnosti Bavaria Film, Unitel, TV 2000.

Režisér Weigl vytvořil mnoho operních a hudebně dramatických filmů. Pro nás je však stěžejní Weiglova tvorba jak tanečních filmů, které mají velkou hodnotu nejen jako umělecká díla, ale jako dokumenty, o dobovém tanečním umění, tak také tanečních inscenací, na nichž se Weigl jako režisér podílel.

Mezi taneční filmy Weigla, které nenatočil s Miroslavem Kůrou, patří například *Apollón a múzy* v choreografii George Balanchina z roku 1973, *Achil-*

les v choreografii Heinze Sporliho natočený v roce 1984 či *Dáma s kaméliemi* v choreografii Roberta Balogha z roku 1992.

## Setkání a spolupráce s Miroslavem Kůrou

Tanečník Miroslav Kůra se narodil 26. května 1924 v Brně. Jako interpret působil mimo jiné v Praze, Brně, v Katovicích, Košicích či Bratislavě. Čeští recenzenti popisovali jeho výkon například takto: „Výraznost a přesvědčivost Kůrova tance je vsutku strhující.“<sup>1</sup> uvedl Jan Rey v roce 1954. Vladimír Vašut v časopise *Kultura* napsal: „Kůra je talent, jaký se rodí jednou za dlouhý čas (...) Kůru poznáš po pohybu mezi tisíci jinými tanečníky, Kůra se zároveň s kostým sám proměňuje v člověka, jenž ho obléká a nosí. Kůra se převtěluje,“<sup>2</sup> pokračoval Vašut.

Petr Weigl znal Miroslava Kůru jako mimořádného tanečníka ze svého dětství. Říká o něm, že to byl neobyčejný český tanečník, kterého doposud u nás nikdo nepřekonal. Nebyl to jen strhující výkon, dokonalá estetika těla, nevídaná muzikálnost, ale především zvláštní sugestivní jevištní magie, něco, co u žádného ze světových tanečníků nezažil.<sup>3</sup> Proto se ho rozhodl oslovit, sám říká, když byl již Kůra trochu v zapomnění na konci umělecké dráhy.<sup>4</sup> A započala velmi plodná spolupráce. S Miroslavem Kůrou Weigl vytvořil nejvíce filmů. Jako první to byl v roce 1965 snímek *Epizoda ze života umělce*, sólový tanec Kůry. V roce 1967 Ravelovo *Bolero* a *Pas de quatre* – adaptace *Labutího jezera*. Také film *Vily*, natočený v roce 1970, je adaptací baletu, a to *Giselle*. V téže roce vzniklo také zfilmované pas de deux z baletu *Don Quijote*. Ve všech výše zmíněných dílech tančil Miroslav Kůra se svou manželkou, slovenskou tanečnicí Jarmilou Manšingerovou.

## Divadelní spolupráce

Během spolupráce choreografa Kůry a režiséra Weigla v Národním divadle v Praze vznikla řada úspěšných inscenací, které měly nespočet repríz. Prvním dílem byla inscenace *Romeo a Julie* v roce 1971, která dosáhla nevídaného úspěchu a vrátím se k ní za chvíli.

Druhým dílem byla Šípková Růženka Petra Iljiče Čajkovského, která vznikla v roce 1973, nedosáhla ale úspěchu *Romea a Julie*. Tanečnice Astrid Štúrová, která v ní tančila, říká, že to není velké dramatické dílo, ale pohádka, a režiséru Weiglovi sedí dramatické věci.<sup>5</sup>

<sup>1</sup> REY, J.: *Podobizna tanečníka* (nečitelné – 1954, č. 5)

<sup>2</sup> VAŠUT, V.: Pan tanečník, *Kultura*, 1962, číslo 29, str. 3

<sup>3</sup> E-mailová konverzace s P. Weiglem – únor 2014

<sup>4</sup> Osobní rozhovor s Petrem Weiglem

<sup>5</sup> Osobní rozhovor s Astrid Štúrovou 17. dubna 2015

V roce 1976 následovalo lyrické dílo *Radúz a Mahulena* na hudbu Josefa Suka.

Dramatické dílo *Vášeň* mělo premiéru v témže roce, i ve stejném večeru. Inscenace vycházející ze známé předlohy *Carmen* Prospera Mériméeho, se velmi zdařila. Jana Hošková jí komentuje v *Tanečních listech* například takto: „*Kůrova-Weigl*ova tvůrčí metoda, uplatněná již úspěšně v *Romeovi a Julii*, se osvědčila i ve *Vášni v práci s partiturou a libretem Bizetovy-Ščedrinovy Carmen*. (...) *Jednotlivé obrazy za sebou následují po způsobu filmových střihů, dramatické výrazové tance sólistů se střídají s ansámblly, které svým tancem vyjadřují atmosféru situace nebo jsou spoluhráči konfliktů.*(...) *Myslím, že se jim (tvůrcům pozn. ed.) záměr podařil, ba získal ještě další kvalitu: drama sdělené stylizovaným, umocněným tanečním gestem beze slov, dává divákovi možnost vlastního subjektivního podtextu a tudíž emocionálně intenzivnějšího zážitku.*“<sup>6</sup>

## Inscenace *Romeo a Julie* Petra Weigla a Miroslava Kůry

Největší úspěch tvorby „tandemu“ Petra Weigla a Miroslava Kůry na scéně Národního divadla v Praze, měla inscenace *Romeo a Julie* na hudbu Sergeje Prokofjeva. Premiéra se uskutečnila 18. června 1971 a dílo se hrálo až do roku 1990 přesně dvě stě šestadvacetkrát. Plakát i program k baletu připravil národní umělec Jan Zrzavý. Velmi zajímavou a neobvyklou scénu, pozůstávající jen ze schodů a balkónu, jakési chodby pár metrů nad zemí, vytvořil profesor Josef Svoboda. Michaela Vítková, představitelka Julie to krásně shrnula: „*Petr Weigl s Miroslavem Kůrou pečlivě vybírali každou postavu baletu, architekta Josefa Svobodu pro scénu, Jindřišku Hirschovou pro kostýmy, dirigenta Bohumila Gregora a v neposlední řadě tvůrce plakátu akademického malíře Jana Zrzavého. Nikdy předtím, ani potom jsem již nezažila něco podobného.*“<sup>7</sup>

V baletu tančili výteční tanečníci, v původním obsazení to byla Michaela Vítková jako Julie, Bohumil Reisner jako Romeo, Vlastimil Harapes jako Mercurio, Pavel Ždichynec jako Tybalt, Astrid Štúrová jako Lady Kapuletová a další. Choreografie Miroslava Kůry byla nejspíš ovlivněna kromě jiných úspěšným *Romeem a Julií* Saši Machova, ve kterém v padesátých letech 20. století tančil. Miroslav Kůra a Petr Weigl v programu k inscenaci píšou: „... *budeme se snažit v duchu Shakespearově vyjádřit mladou, ničím nezatíženou lásku něhou, křehkostí a okouzlením. (...) Chceme vyličit renesanci skvělou v zábavách a bezostyšnou ve vraždách, temnou i slunečnou. Těmito prostředky má vzniknout nejen rychlý střih renesančními dějinami a renesančním pojetím života, ale má také vyniknout protismyslnost požadavků této společnosti, která nepřírozeně vymyslela rodový svár a s ním i to, co je dobré k velebení a špatné k nenávidění. Tím současně zničila k vlastní obžalobě to, co je přirozeně dobré a sobě vyvolené.*“<sup>8</sup>

<sup>6</sup> HOŠKOVÁ, J.: K premiéře čtyř baletů ve Smetanově divadle, *Taneční listy*, 1976, ročník 13, číslo 3, str. 2

<sup>7</sup> E-mailová konverzace s Michaelou Vítkovou 9. dubna 2015

<sup>8</sup> Nalezeno ve fondech Archivu Národního divadla, Archiv Národního divadla, poštovní schránka 865, 112 30 Praha 1. Národní divadlo – *Romeo a Julie*, vydalo Národní divadlo.

Díky filmovému záznamu, který byl pořízen, můžeme dodnes vidět toto výjimečné dílo. Například taneční i herecký výkon mladé Michaely Vítkové v roli Julie je autentický, jemný a přesný. Obzvláště silný moment v choreografii byl z mého pohledu závěr, kdy se Julie a Romeo setkají v hrobce. Julie neví, že Romeo požil jed a nadšeně s ním tančí a spolu stoupají do schodů. Jakoby konečně mohli vyjít z temnot. Najednou ale Romeo z ničeho nic padne a je konec. Velký kontrast radosti a náhlé smrti.

Kromě zhlédnutí filmu jsem také měla možnost mluvit s umělci, kteří v této verzi tančili. Vlastimil Harapes řekl: „Bylo to svým způsobem nadčasové. Právě proto, že na tom pracoval a vymyslel to filmový režisér, tak jsou tam skvělé střihy. Také to představení bylo o dost kratší, ale ději to velmi prospělo.“<sup>9</sup> Michaela Vítková zase říká: „I zde v Romeovi a Julii měl Petr Weigl odvalu experimentovat, přeházel hudbu a vypustil určité pasáže, což mu bylo vyčítáno, ale výsledek se dostavil. S Miroslavem Kůrou pracovali v nesmírném porozumění a vzájemném respektu. Pamatuju se, jak Weigl soustředěně pozoroval choreografii a pak se tiše přiblížil ke Kůrovi, něco mu pošpítal a začalo se znovu.(...) Dodnes mi, již baletní důchodci, opakují, jak chodili na závěrečnou klaněčku dříve a nejednou uronili slzu nad tak působivým koncem představení.(...) V tomto baletu byla srozumitelnost pro baletní i nebaletní diváky, byl zde silný citový náboj a možná, že toto představení díky tomu neupadne v zapomnění. Hodně mě mrzí, že se na tak velký přínos pro naši kulturu u nás i v zahraničí úplně zapomnělo. Jak velká škoda pro nás všechny.“<sup>10</sup> Astrid Štúrová, představitelka Lady Kapuletové zmínila, že každý choreograf či režisér většinou roli vystaví krokově, a poté tanečník musí sám studovat charakter té postavy, jestli například Julie byla potvora nebo naivní dívka, protože každý předpokládá, že to tanečník ví. A blíže to vysvětluje: „U režiséra Weigla, přesně na hudbu byl text. Gesto, které vymyslel Miroslav Kůra, bylo na základě jeho textu. Text odpovídal vybrané hudbě. To nedělá nikdo. V tom byla ta výjimečnost. A tím dosahoval sdílnost a přesvědčivost interpretů.“<sup>11</sup>

Kladně se k představení vyjadřovala i odborná kritika. Věra Fistejnová v Tanečních listech píše: „Scéna Národního divadla asi nepamatuje křehčí a tak jiskřivě čistou Julii jako je Michaela Vítková, zamilovanějšího Romea než je Reiserův a klukovštějšího Merkucia než jaký je v podání Harapesa. Souboj zpupného Tybalt s Merkuciem je nesporně vrcholem představení, Paris je tolik ušlechtilý a chůva mateřská.(...) Miroslav Kůra jakoby vdechl něco ze své umělecké duše do všech tanečníků. Snad právě proto máte při představení pocit, že Merkurcio tančí jen tak, z touhy po krásném pohybu, z pocitu veselosti, že Julie tančí o své lásce, protože to jinak ani nejde říct, Tybalt by snad svou kohoutí povahu ani jinak nemohl projevit,“<sup>12</sup> píše Fistejnová a Věra Moravcová na ní navazuje: „Autoři zaujali k nově uváděnému dílu osobité stanovisko, v němž je patrna

<sup>9</sup> Osobní rozhovor s Vlastimilem Harapesem 12. března 2015

<sup>10</sup> E-mailová konverzace s Michaelou Vítkovou 9. dubna 2015

<sup>11</sup> Osobní rozhovor s Astrid Štúrovou 17. dubna 2015

<sup>12</sup> FISTEJNOVÁ, V.: Netradiční premiéra v ND, *Taneční listy*, 1971, ročník 9, číslo 7, str. 12

snaha pojmout představení z nového pohledu, vytěžit z něj podstatné a celek zhutnit na tvar únosný pro délku baletního představení současné doby. Tento tvůrčí záměr si vyžádal hudebně dramatickou úpravu díla a projevil se v celkové koncepci představení, v němž dochází k vzácné stylové jednotě všech složek.“ Dále Moravcová mluví o tom, že režijní a choreografické pojetí se soustředilo na klíčová místa, na vykreslení typů a charakterů jednotlivých postav a na vytižení atmosféry.<sup>13</sup>

## Závěrem

Spolupráce režiséra Petra Weigla a tanečníka a choreografa Miroslava Kůry přinesla ceněná díla. Jak řekl sám Petr Weigl, vytvořili úspěšné představení tehdy, když byli v osobním souladu. Když mu Kůra absolutně důvěřoval a on mu mohl „navozovat to, co se má odehrávat, tehdy to bylo úspěšné“<sup>14</sup>. Paradoxně, vztahy mezi oběma umělci však neskončily příliš harmonicky. Miroslav Kůra již delší dobu s veřejností příliš nekomunikuje, takže jeho komentář se mi nepodařilo získat. A Petr Weigl k jejich uměleckému i lidskému rozchodu jen podotkl: „Měl takové klima v rodině, které s ním trošku manipulovalo, takže se velmi často dostával do neshod s lidmi. A já jsem byl vždycky takový typ, který se snažil, aby to bylo všechno harmonické a pěkné, ale pak už se to vymklo...“<sup>15</sup> Filmový záznam jejich společných děl však dodnes zůstává jako svědectví o jejich tvůrčím uměleckém souznění.

## Literatura

AMBRUZOVÁ, O. *Balet a jeho repertoár*. Vyd. 1. Praha: JUDr. Vladimír Ambroz, 2001, 340 s. ISBN 80-903051-0-5.

AMBRUZOVÁ, O. *Balet a jeho osobnosti*. Vyd. 1. Praha: Ježek, 1999, 341 s. ISBN 80-85996-28-6

BECHTOLDOVÁ, A. *Svět Petra Weigla*. 1. vyd. Praha: Odeon, 1993, 157 s. ISBN 80-207-0426-4

ČIŽMÁRIKOVÁ, M.: *Petr Weigl jako režisér baletních inscenací*, bakalářská práce, AMU, Praha 2015

FISTEJNOVÁ, V.: Netradiční premiéra v ND, *Taneční listy*, 1971, ročník 9, číslo 7, str. 12

HOLEŇOVÁ, Jana (ed.). *Český taneční slovník: tanec, balet, pantomima*. Vyd. 1. Praha: Divadelní ústav, 2001, xlii, 381 s. ISBN 80-7008-112-0.

<sup>13</sup> MORAVCOVÁ, V.: Premiéra mimořádné inscenační kvality, Prokofjevův Romeo a Julie v Národním divadle, *Rudé Právo*, 1971, ročník 51, číslo 149, str. 5

<sup>14</sup> Osobní rozhovor s Petrem Weiglem, leden 2015

<sup>15</sup> Osobní rozhovor s Petrem Weiglem, leden 2015

HOŠKOVÁ, J.: K premiéře čtyř baletů ve Smetanově divadle, *Taneční listy*, 1976, ročník 13, číslo 3, str. 2

MORAVCOVÁ, V.: Premiéra mimořádné inscenační kvality, Prokofjevův Romeo a Julie v Národním divadle, *Rudé Právo*, 1971, ročník 51, číslo 149, str. 5

REY, J.: *Podobizna tanečníka* (nečitelné – 1954, čísl. 5)

VAŠUT, V.: Pan tanečník, *Kultura*, 1962, číslo 29, str. 3

WEIGL, P. *Hledání smyslu: filmy, myšlenky a reflexe*. [Praha: P. Weigl], c2013, 409 s. ISBN 978-80-260-4691-2.

Fotografie v prezentaci:

ČIŽMÁRIKOVÁ, M.: *Petr Weigl jako režisér baletních inscenací*, bakalářská práce, AMU, Praha 2015

# Jan Reimoser, mocný a bezmocný

Dorota Gremlicová

## **Abstrakt**

*Kritik, taneční teoretik a pedagog Jan Reimoser patřil k uznávaným autoritám českého a slovenského tanečního umění, které výrazně ovlivňoval. Příspěvek se pokouší načrtnout jeho složitý obraz, postihnout, jakým způsobem se uplatňovala jeho moc a vůči jakým vlivům byl bezmocný, především v době po roce 1948.*

## **Klíčová slova**

Taneční teoretik, zakladatel teorie tanca, zakladatel časopisu, taneční školství.

Taneční teoretik, kritik, libretista a pedagog Jan Reimoser patří mezi osobnosti českého a fakticky i slovenského tanečního života 20. století, které vnímáme jako vlivné a určující. Vidíme ho jako jednoho z nejvýraznějších tanečních kritiků, zakladatele taneční teorie, aktivního organizátora tanečního života a literární reflexe tanečního umění (autor, překladatel a vydavatel tanečních publikací, zakladatel odborného časopisu *Taneční listy* a Společnosti přátel tance), baletního libretistu (spoluautora asi nejúspěšnějšího původního českého poválečného baletu *Viktorka*), zakladatele profesionálního státem zřizovaného tanečního školství (taneční oddělení konzervatoří, katedry tance na Akademii múzických umění v Praze a Vysoké škole múzických umění v Bratislavě). Jsme si vědomi jeho kritické pohotovosti, přísnosti, přímosti až nekompromisnosti, i jeho kritické stranickosti, nespravedlnosti, až zaslepenosti. Je známé, že po druhé světové válce těžil z blízkých vztahů s ministrem školství Zdeňkem Nejedlým, jehož přednášky navštěvoval již jako student ve 20. letech (a Nejedlý již tehdy sympatizoval s radikálně levicovými politickými názory a křídlem Klementa Gottwalda). Stejně tak je známé, že ho pojilo přátelství a tvůrčí spolupráce se Sašou Machovem, jedním z tanečních tvůrců, který byl pro své modernistické umělecké postoje, válečné angažmá u západních spojenců (britské sbory v Africe) a soukromý život vystaven politické, ideologické kritice po roce 1948. Jan Reimoser se tedy jeví nejen jako osobnost silná, mocná, ale i jako jedinec vystavený proměnlivým vlivům doby, vůči kterým byl více či méně



bezmocným. Když celé jeho odborné dílo a jednání přehlédneme, narazíme na diskrepance, rozpory, drastické obraty v postojích, bezradnost i ponížení. Přestože patří k uznávaným autoritám českého a slovenského tanečního umění, nejsme si pozadí těchto jevů dostatečně vědomi. Jeho osobnosti byla zatím věnována jedna diplomová práce<sup>1</sup>, několik slovníkových hesel (z nichž jedno napsala i autorka tohoto příspěvku<sup>2</sup>), pár retrospektivních článků při příležitosti životních jubileí nebo připomínek in memoriam. V nich však odpovědi pro pochopení motivací jeho postojů a jednání vždy nenajdeme. Je tedy na místě uvažovat o možnostech jejich doplnění. Archivní prameny osobní povahy jsou už zřejmě víceméně vyčerpány. Čerpání z rodinných zdrojů bude také krajně obtížné, Reimoserova první manželka Eva Vrchlická mladší (Korbelářová) zemřela v roce 1996, jejich dcera Eva Reimoserová-Košlerová v roce 2011. Můžeme však mluvit s lidmi, kteří se s ním setkali jako jeho studenti nebo spolupracovníci. Můžeme dál pátrat v poznacích historie blízkých oborů, v archiváliích úřední povahy. Nedávno tak posloužil stenografický zápis z *1. Celostátní konference čs. tanečních umělců konané v roce 1950*.<sup>3</sup> V tomto textu bych ráda upozornila na některé z problémových okruhů, v nichž byl Jan Reimoser mocný či bezmocný, v nichž je patrné jeho lavírování, přebíhání mezi názorovými póly a jejichž vysvětlení, pochopení je zatím neúplné.

Moc Jana Reimosera v tanečním světě stála především na jeho činnosti kritika, které se začal soustavně věnovat koncem 20. let a pokračoval v ní ještě v první polovině 60. let. Psal do rozmanitých periodik, od levicově zaměřených přes neutrální až k agrárnickému *Venkovu*, do časopisů odborných i populárních, do deníků. Po druhé světové válce sledoval systematicky taneční dění nejen v Praze, ale v celém Československu, na čemž trval i u svých studentů. Jako kritik byl známý svou přísností, ostrostí, inteligencí. Byl obávaným.

K tanci se Jan Reimoser dostal spíš pod vlivem druhých, zřejmě především své první manželky, tanečnice baletu ND v Praze, Evy Vrchlické mladší. Té věnoval v roce 1928 svůj první tanečně teoretický spis nazvaný *Psychologie tance*. Sám říkal, že se rozhodl pro teorii tance během svých studií u Otakara Zicha na filosofické fakultě pražské Univerzity Karlovy, protože šlo o umění „nejvíce opomíjené“.<sup>4</sup> Vysledovat z dostupných pramenů, jaká byla jeho „živá“ zkušenost s tancem, je takřka nemožné. Zdá se, že ne moc velká, ve sféře uměleckého tance snad zprostředkovaná Evou Vrchlickou, žačkou Jelizavety Nikolské a Olgy Preobraženské, tedy představitelk modernistického klasického tance. Na druhé straně ve svých kritikách a teoretických textech se otázkám pohybové materie tance věnoval, vyslovoval se k tématům taneční techniky, byl autorem jedné z prvních učebnic klasické taneční techniky (velmi stručné),

<sup>1</sup> Yvonna Kreuzmannová-Nováková: *Život a dílo prof. Jana Reimosera*. Katedra tance HAMU 1991.

<sup>2</sup> Český hudební slovník osob a institucí. Dostupný online.

<sup>3</sup> Téma zpracováno v bakalářské práci Bartoš, Josef: *Konference čs. tanečních umělců 1950 v kontextu dobové kultury a politiky*. Praha: AMU 2015.

<sup>4</sup> Vlastní životopis, archiv AMU. Cit. podle Kreuzmannová-Nováková, Yvonna: *Život a dílo prof. Jana Reimosera*. Diplomová práce, Praha: AMU 1991, s. 4.

*Učebnice akademického tance*, vydané ve dvou dílech v letech 1946 a 1948.<sup>5</sup> Problematiky výuky tanci/tanečním technikám se Reimoser dotýkal výrazně během svého „školského“ působení, zejména na postu vedoucího tanečního oddělení Státní konzervatoře v Praze. V letech po druhé světové válce se téma „hlavní“ taneční techniky pro výuku budoucích tanečních profesionálů stalo i otázkou politickou a ideologickou; úzce souvisela s otázkou tanečního jazyka choreografické tvorby. Zvítězila klasická taneční technika, i u Reimosera. Přestože mezi válkami se spíše klonil k myšlence uměleckého vyčerpání klasického tance<sup>6</sup> a Jelizavetu Nikolskou stíhal ostrou kritikou jako představitelku tohoto uměleckého úpadku, po válce, a to již před Únorem 1948, tyto postoje zcela opustil. Klasický tanec označil jako nezbytný základ, východisko profesionálního tance, což v roce 1935 spíše ironizoval, a jeho možné „obohacení“ viděl v prolnutí s lidovým tancem.<sup>7</sup> Jak rozumět tomuto obratu? Byl projevem pozvolného podléhání ideologickým tlakům, které se projevovaly již od roku 1945? Reagoval na dobové tendence uvnitř tanečního umění? Již od 30. let probíhala v tvorbě některých choreografů a pedagogů syntéza klasického tance s výrazovým tancem<sup>8</sup>, lidový tanec se také již od té doby objevoval jako inspirační zdroj a umělecký kód<sup>9</sup>. Navíc těsně po válce byla česká taneční veřejnost nadchnuta pro lidový tanec na scéně vystoupeními souboru Igora Mojsejeva i Festivalem lidového tance v rámci Slovanské zemědělské výstavy v roce 1948.

Jak jsem již naznačila, některé Reimoserovy kritické soudy byly zaujaté. Přestože jinak vynikal schopností argumentace a jasností formulací, v některých případech zřejmě převládly osobní sympatie a antipatie, což vedlo až k nekonzistentnosti stanovisek. Zřetelně je to vidět na jeho postojích k výrazovému tanci a jeho představitelům/představitelkám. Mezi válkami se zdá, že spíše chválil zahraniční hostující tanečníky, zejména ty, kteří vynikali i v tanečně technické rovině interpretace (Harald Kreutzberg, Rosalie Chladeková, z „českých“ Němek Camilla Steinhartová). Trudi Schoopová se svým pantomimicky tanečně pohybovým divadlem v civilistním pojetí pro něj zůstala nesrozumitelnou.<sup>10</sup> K aktivitám domácích tanečnic byl příkrý, neakceptoval ani styl a tvorbu Jarmily Kröschlové, její „mluvu pohybu“, ani strohý, atletický projev Milči Mayerové, žačky Labanovy, jejíž kompozice kritizoval pro nemuzikálnost (přitom byla absolventkou i hudebně zaměřené školy Jaques-Dalcroze v Hellerau). Právě vůdčí proud u nás, rytmická gymnastika Émile Jaques-Dalcroze, mu byl cizí, většinou v něm spatřoval diletantismus (ale chválená Rosalie Chladeková vyšla z téhož zdroje). O něco později přijímal se sympatií styl Jarmily Jeřábkové, odvozený z duncanismu, pro nějž určitě nebyla „tech-

<sup>5</sup> Již v roce 1932 vydal spolu s Evou Vrchlickou tenkou brožurku *Klasické taneční názvosloví s výkladem základních pojmů klasické taneční techniky*. Tuto problémovou sféru uzavřel *Baletní slovníček* z roku 1950.

<sup>6</sup> Např. v textu Soumrak klasického baletu. Útok, 5, 1935 – 1936, s. 164.

<sup>7</sup> Jan Rey: Nové perspektivy baletu. *Divadelní zápisník*, 2, 1947, č. 5, s. 277 – 281.

<sup>8</sup> Týká se to např. Kurta Joosse a Sigurda Leedera, Leonida Mjassina nebo naší Zory Šemberové.

<sup>9</sup> U nás např. v tvorbě Saši Machova, zejména ve spolupráci s Emilem Františkem Burianem v divadle D.

<sup>10</sup> Gremlicová, Dorota: *Taneční umění na scénách Nového německého divadla v Praze/Die Tanzkunst am Neuen deutschen Theater Prag (1888 – 1938)*. Praha: Státní opera Praha; Taneční listy 2002, s. 151.

ničnost“ tanečního projevu ústřední kvalitou. Není tedy jednoduché rozumět kritériím, podle kterých své soudy utvářel. Po válce tato nesrozumitelnost pokračovala – Lauretta Hrdinová, o jejímž choreografickém umu se vyjadřoval s despektem, se stala jeho pedagožkou na tanečním oddělení konzervatoře. Nakonec však „obětoval“ výrazový tanec ideologii a ve výuce na konzervatoři mu zbyla služební role taneční gymnastiky.

Svoji moc, vyplývající z autority kritika a v odborném prostředí aktivní osobnosti, používal Reimoser i k přímému jednání ve vztahu k jiným osobnostem. Ve 30. letech apeloval na angažování Joe Jenčíka jako jediného choreografa baletu Národního divadla v Praze (v době nestálého dvojvládní Jenčíka s Jelizavetou Nikolskou), po válce využil váhy svých kontaktů k povolání Saši Machova do čela téhož souboru. Se stejnou pádností v téže době, kdy spolupracoval s Machovem a chválil jeho tvorbu, bez pochopení odsuzoval práci jiného navrátilce, Ivo Váni Psoty v Brně. I on sám se však v poválečném období ocital v pozici bezmocného ve vztahu k jiné moci. Na konferenci československých tanečních umělců v roce 1950 a při dalších příležitostech vysvětluje, že ty vlastnosti a charakteristiky, které utvářely jeho odbornou moc, byly i zdrojem střetů s novou politickou mocí. Účastníci konference ho spolu s Machovem a Psotou označili za individualistu, příznivce přežívajícího formalismu, vyzývali ho k sebekritice. V roce 1951 byl spolu s Hrdinovou obviněn v článku v časopise *Divadlo*, že jsou příčinou akademismu, intelektuáliství ve výchově na konzervatoři.<sup>11</sup> Balet *Filosofská historie*, pro který napsal libreto, byl na téže konferenci označen za příklad nevhodného směřování baletního repertoáru (přestože o něm psal pochvalně sám Zdeněk Nejedlý<sup>12</sup>). Sovětský choreograf Alexandr Tomskij si stěžoval na Reimoserovu kritiku jeho inscenace baletu *Bachčisarajská fontána* v ND na sovětském konzulátu, problém zahladila až intervence rektora AMU, Antonína Brousila.<sup>13</sup> Ještě s Machovem se pokusil svoji politicky nejistou pozici vyvážit „budovatelským“ libretem baletního manifestu *Mír* s hudbou Jiřího Šusta, narazili však jak u členů souboru, tak u Divadelní dramaturgické rady, pro schematismus, odtržení od konkrétních lidí, nevěrohodnost zápletky, nedostatečné třídní ukotvení konfliktu.<sup>14</sup> Balet nakonec bylo povoleno uvést po úpravách v Ostravě, kde ho choreograficky nastudoval v roce 1951 (premiéra 1. července) Emerich Gabzdyl. Saša Machov spáchal 23. června 1951 sebevraždu. Jan Reimoser údajně nebyl na jeho pohřbu, poprvé se k jeho smrti vyslovil až v roce 1963. Tlak moci v padesátých letech tedy on sám „přečkal“, zčásti v „závěťtí“ maličké katedry tance AMU, autorita v síti kompromisů. V jeho archívním fondu je v deskách baletu *Mír* na kousku papírku poznámka: Víckrát ne! Nikdy víc! Už nikdy!<sup>15</sup>

<sup>11</sup> Kreuzmannová-Nováková, Yvonna: Život a dílo prof. Jana Reimose. Diplomová práce. Praha: AMU 1991, s. 96.

<sup>12</sup> V časopise *Var*. Op. cit. s. 62 – 63.

<sup>13</sup> Rozhovor s prof. Boženu Brodskou v rámci projektu Dějiny AMU, 13. 7. 2015.

<sup>14</sup> Kreuzmannová-Nováková, Yvonna: Život a dílo prof. Jana Reimose. Diplomová práce. Praha: AMU 1991, s. 65-66, 180-182.

<sup>15</sup> Op. cit. s. 66.

# Představitelé slovenské taneční scény na I. celostátní konferenci československých tanečních umělců v Brně (1950)

Josef Bartoš

## **Abstrakt**

*Příspěvek hovoří o dokumentu důležitém pro československou poválečnou taneční historii – o záznamu z I. celostátní konference československých tanečních umělců v Brně v roce 1950. Na konferenci vystoupili zástupci slovenského tanečního umění (Eva Jaczová-Teplá, Ella Fuchsová-Lehotská a tanečníci Ján Kadlečík, František Dvorský a Zdeňek Hanzlovský). Zmiňují se o problémech ideových (socialistický realismus), ale také praktických – taneční dramaturgie, taneční školství, technická vybavenost tanečníků, taneční kritika.*

## **Klíčová slova**

Pováleční taneční historie, zástupci slovenského tanečního umění, výrazový tanec, akademický tanec.

Prameny, které by při studiu historie tance zprostředkovaly autentický vhled do názorů, postojů či sociálních vztahů taneční veřejnosti určitého období, jsou v dnešní době vzácným artiklem. Jedním z takových dokumentů je pro československou poválečnou taneční historii záznam z jednání na I. celostátní konferenci československých tanečních umělců konané v Brně v roce 1950. Setkání tanečníků, choreografů a teoretiků se uskutečnilo dva roky po komunistickém převratu v únoru 1948 a tato změna politické orientace se výrazně projevila na obsahu i vyznění celé akce. Byla jednou z mnohých, jimiž se vládnoucí komunistická strana snažila řídit umělecký profil veškerého tvůrčího, nejen tanečního života. Jedinečnost brněnské konference spočívá ve výlučném zaměření na taneční umění.

Průběh první oficiální debaty dokumentuje stenografický zápis, jenž nese název *Protokol I. celostátní konference čs. tanečních umělců v Brně ve dnech 28.*

a 29. března 1950<sup>1</sup> (dále Protokol)<sup>2</sup>. Jedná se o obsáhlý zápis (130 stran), v němž se objevuje nesčetné množství názorů, komentářů, požadavků, kritických poznámek i osobních útoků. Protokol zprostředkovává rozsáhlý referát Miroslava Kouřila, vůdčí osobnosti kulturní politiky poválečného Československa a zápis velmi živé debaty účastníků spolu se závěrečnou rezolucí. Dokument nebyl po konferenci redigován ani cenzurován, a poskytuje tak autentický záznam proslovů jednotlivých účastníků, který má vysokou výpovědní hodnotu. Dalším významným zdrojem jsou vstupní referáty<sup>3</sup>, jejichž autory byli předem oslovení doboví taneční umělci. Témata referátů byla následující: baletní a taneční dramaturgie, metoda socialistického realismu, metodika školení tanečníků, taneční složka v operách, taneční složka ve zpěvohře, koncertní tanec, artistický tanec a lidový tanec a jeho jevištní ztvárnění.

Mezi účastníky konference nalézáme významné osobnosti poválečného tanečního dění; byli to například baletní mistři a choreografové předních českých scén Emerich Gabzdyl, Jiří Němeček, Saša Machov nebo Ivo Váňa Psota. Dále se konference zúčastnila významná taneční pedagožka Marie Anna Tymichová a odborníci z řad teoretiků a kritiků tance Jan Reimoser a Lidka Schmidová. Na konferenci vystoupili i zástupci slovenského tanečního umění – byly to pedagožky Eva Jaczová-Teplá nebo Ella Fuchsová-Lehotská (českého původu) a tanečníci souboru Národního divadla v Bratislavě Ján Kadlečík, František Dvorský a Zdeňek Hanzlovský. Konference se zúčastnil také slovenský kulturní referent Anton Pastírik, výtvarnice a dramatička Elena Holéczyová či český choreograf Boris Slovák, který od konce padesátých let dlouhodobě působil v Bratislavě<sup>4</sup>. Výrazným projevem se přihlásil ke slovu také český choreograf působící na Slovensku Loris Relský.

Hlavním tématem referátu Evy Jaczové-Teplé byla metoda socialistického realismu v taneční tvorbě. Hned v úvodu poznamenala, že k této umělecké metodě měl československý tanec ještě daleko. Zmínila historická díla, která tematicky ani formou zpracování nevyhovovala dobovým požadavkům tanečního umění, potažmo společnosti; zejména pak mluvila o období od přelomu 19. a 20. století do konce 2. světové války. *„Baletné diela, ktoré sme zdedili, často čerpajú svoju tému z raja utópií a fantázií, ktoré nemajú nič spoločného so skutočnosťou, s každodenným životom človeka a s jeho triednym bojom o lepší zajtrašok. Nie sú teda ani realistické, tobôž nie socialistické. Svojím obsahom a formou boli predurčené k príjemnému pobaveniu buržoáznej spoločnosti, čerpajúc*

<sup>1</sup> *Protokol I. celostátní konference čs. tanečních umělců v Brně ve dnech 28. a 29. března 1950.* [s. l.], [s. n.], [1950]. Institut umění – Divadelní ústav, Knihovna divadelního ústavu, MB 978.

<sup>2</sup> Je uložen ve dvou kopiích v Institutu umění – Divadelním ústavu v Praze, signatura: MB 978, MB 978a, a je také součástí nezpracovaného fondu Archivu Ústředního domu lidové umělecké tvorivosti (ÚDLUT), krabice č. 1, signatura 1.

<sup>3</sup> *Referáty I. celostátní konference československých tanečních umělců.* [s. l.], [s. n.], [1950]. Institut umění – Divadelní ústav, Knihovna Divadelního ústavu, MB 1515.

<sup>4</sup> Hošková, Jana. *Cesty k tanečnímu a baletnímu mistrovství: Taneční konzervatoř hlavního města Prahy, 1945–2005.* Liberec: Knihy 555, 2005, s. 292.

a zámerne idealizujúc témata z jej pokryteckého prostredia.<sup>45</sup> Elena Holéczyová se ve svém referátu zabývala lidovým tancem, který podle jejího názoru mizel ze slovenského prostředí; zmínila také možnosti a úskalí jevištního ztvárnění lidové tance.

Samotné konferenční příspěvky slovenských mluvčích se ve valné většině shodovaly se všeobecnými tématy konference. Tím nejvýraznějším bylo taneční školství, jeho představitelé a metodika. Ella Fuchsová–Lehotská konstatovala, že technická vybavenost tanečníků značně klesla. „*Bylo trapné vidět tanečnici sotva držící se na špičkách se strnulým [sic] výrazem a křečovitými rukama.*“<sup>46</sup> Podle jejího mínění tento stav způsobila vyčerpání šéfů baletních souborů, kteří neměli dostatek času na praktické školení svých interpretů. Fuchsová–Lehotská se dotkla i vyučovacích metod užívaných při výuce tanečníků a vyzdvihla akademickou taneční techniku nad metodami výrazového tance<sup>7</sup>. Přispěla tím do velmi živé debaty o „nejvhodnějších metodách“ školení výkonných tanečníků, která proběhla na konferenci i mimo ni v souvislosti s kritikou pedagogické činnosti představitelky meziválečného výrazového tance – zejména se jednalo o Laurette Hrdinovou, Jarmilu Kröschlovou a Milču Mayerovou. V kritice pokračovala Fuchsová–Lehotská dále, když zmínila nedostatečnou vybavenost a příliš úzkou profilaci tanečnic: „*U většiny našich divadel mají nedostatečně vyškolené tanečnice, pocházející z různých škol. Jedna ovládá klasiku, druhá jen rytmiku a třetí výraz. Choreografové mají těžkou práci a jednotný kolektivní pohyb těžce docílí.*“<sup>48</sup> Výmluvná v tomto ohledu byla také část proslovu Jána Kadlečíka; poukázal na taneční školy, které z jeho pohledu upevňovaly individuální originalitu tance na úkor jeho pravé podstaty a poslání<sup>9</sup>. Požadoval také ustanovení jedné základní vyučovací i tvůrčí metody<sup>10</sup>. Stejnou problematikou se zabývala i Eva Jaczová–Teplá, která přednesla vyčerpávající popis výuky na taneční konzervatoři v Bratislavě, ve kterém zmínila i rozdílnost názorů na metody výchovy. „*Dodnes převládá u nás názor zastánců novodobého tance /novodobárů/, takže se zdá, že konzervatoř má poslání vychovat učitele novodobého tance a ne výkonné umělce pro naše scény.*“<sup>11</sup> Tato rozdílnost podle jejích slov „*brzdila práci*“<sup>12</sup>. V závěru se zmínila o cílech výuky nově založených státních škol (konzervatoří a vysokých uměleckých škol), která byla taktéž velmi ožehavým tématem diskuze a zdrojem četných útoků na představitele těchto institucí. Například Loris Relský ostře kritizoval

<sup>5</sup> Teplá, Eva: „Metóda socialistického realizmu v baletnej a tanečnej práci“. In: *Referáty I. celostátní konference československých tanečních umělců*. [s. l.], [s. n.], [1950]. Institut umění – Divadelní ústav, Knihovna Divadelního ústavu, MB 1515.

<sup>6</sup> Protokol, Fuchsová, 1/29.

<sup>7</sup> Tamtéž.

<sup>8</sup> Tamtéž.

<sup>9</sup> Protokol, Kadlečík, 2/25.

<sup>10</sup> Tamtéž.

<sup>11</sup> Protokol Teplá, 1/41.

<sup>12</sup> Tamtéž.

pražskou Akademii múzických umění, označil ji za „továrnu na choreografy“<sup>13</sup> produkující „pseudochoreografy“<sup>14</sup> a „choreografické začátečníky“<sup>15</sup>. Stejně kritický byl i k Janu Reimoserovi, iniciátorovi státního tanečního školství, jehož působení považoval za nekvalifikované, samolibé a nedostatečně sebekritické. Jeho činnost vnímal jako „sabotáž nového socialistického rozkvětu. (...) *Může se tu snad mluvit o továrně na choreografy, promiňte mi ten silný výraz, která byla uvedena v život a vmetla jen chaos do našeho uměleckého působení. Snad nám vysvětlí s. Reymoser, co chce tím docílit, když bude chrlít tyto choreografické začátečníky a vyřazovat navždy staré odborníky?*“ Činnost katedry tance na pražské AMU začala teprve v roce 1949 a první studenti choreografie – Antonín Hodek a Šárka Smetanová – absolvovali v roce 1953<sup>16</sup>. Relského soudy byly tedy velmi předčasné, jelikož žádný „pseudochoreograf“ v té době ještě neexistoval. Relský patřil ke starší generaci choreografů (narozen 1902), můžeme tedy předpokládat, že se jednalo o obavy ze ztráty vlastní pozice. Relský dále navrhl založení kartotéky choreografů při Divadelním ústavu v Praze a rozdělení choreografů do 3 skupin: choreografové s 15 letou praxí u velkých divadel, choreografové s 5-letou operetní praxí a choreografičtí začátečníci<sup>17</sup>.

Dalším tématem, které spojovalo slovenské výkonné tanečnický s českými, byl problém nedostatečného zázemí tanečních souborů včetně základních sociálních podmínek. Tomu se ve velké míře věnoval tanečník František Dvorský, který poukázal na fakt, že členové operních či divadelních souborů měli mnohdy vyšší platy než členové tanečních souborů na obdobných pozicích<sup>18</sup>. Stejně tak jeho kolega Ján Kadlečík mluvil o přehlížení baletních souborů v otázkách finančního zabezpečení. „*Důležité je také to, aby baletní soubory nebyly stavěny na vedlejší kolej. Tanečníci musí dostat všechno to, co potřebují k vykonávání svého zaměstnání, jako pracovní úbory, hygienické místnosti, sprchy atd. Nemá se jim to neustále slibovat, ale plnit.*“<sup>19</sup>

Posledním slovenským zástupcem, který se dostal na konferenci ke slovu, byl již zmiňovaný Anton Pastírik. Vystoupil na začátku druhého konferenčního dne, přečetl svůj rozsáhlý referát na téma *Literatura a tisk v oblasti tance*. Pastírik se stavěl velmi kriticky k zájmu tanečních umělců o oborovou literaturu, mluvil dokonce o katastrofálním nezájmu: „*Každý z vás určitě s radostí bere do rukou nějakou knihu o baletu nebo tanci. Většina však přehlédne jen obrázky a text zůstává bez povšimnutí. (...) musíme právě nyní apelovat na všechny ty, u nichž je katastrofální nezájem o taneční literaturu.*“<sup>20</sup> Ačkoliv byla podle

<sup>13</sup> Protokol, Relský, 1/61.

<sup>14</sup> Tamtéž.

<sup>15</sup> Tamtéž.

<sup>16</sup> Štindlová, Eliška. *65 let katedry tance HAMU*. Bakalářská práce. Praha: Akademie múzických umění, taneční katedra, 2011, s. 64.

<sup>17</sup> Tamtéž.

<sup>18</sup> Protokol, Dvorský, 1/21.

<sup>19</sup> Protokol, Kadlečík, 2/26.

<sup>20</sup> Protokol, Pastierik, str. 2/5.

jeho názoru dobová československá literatura o tanci velmi bohatá, tanečníci se mnohdy uchýlovali k literatuře francouzské nebo anglické, již označil za literární kýč. Konkrétní publikace neuvedl. V otázkách vydávané literatury účastníci konference kritizovali i dílo Jana Reimosea *Učebnice akademického tance I a II* (1946<sup>21</sup>, 1948<sup>22</sup>). Zdrojem nespokojenosti byl fakt, že v době konání konference doposud nebyl vydán český překlad knihy Aggripiny Vaganovové *Základy klasického tance*<sup>23</sup>. Učebnice vyšla o rok později v roce 1951 v překladu Anny Hüttlové. Publikace Evy Jaczové-Teplé *Učebnica klasického tanca*, jejíž první díl<sup>24</sup> byl vydán v roce 1949, nebyla zmíněna vůbec.

Pastírik se dále věnoval tématu taneční kritiky, která podle něj nedostávala v tištěných médiích dostatek místa ani pozornosti. Kritika by měla podle jeho názoru pomáhat v tvorbě tanečních děl a odstraňování jejich nedostatků<sup>25</sup>. Zmínil také zasílání anonymních a výhružných dopisů redakcím, konkrétní případ však neuvedl. Poukázal i na běžnou praxi tzv. „přítelíčkování“ – recenze by měla posuzovat bez ohledu na vztah mezi kritikem a tvůrcem<sup>26</sup>. S jeho názory souhlasil i tanečník Zdeněk Hanzlovský, který mluvil o tom, že taneční kritiku v tisku často psali sportovní referenti nebo se neobjevila vůbec<sup>27</sup>.

Vedle již zmíněných témat byl obsah konferenčních příspěvků různorodý, avšak jen zlomek se dostal skrze ideologické síto do závěrečné rezoluce. Ta obsahovala pět základních okruhů. Prvním bodem byla taneční dramaturgie a umocnění jejího ideologického obsahu<sup>28</sup>. Na druhém místě byl kladen důraz na nutnost pochopení a následnou aplikaci principů socialistického realismu v rámci uměleckého projevu<sup>29</sup>. Třetím bodem byla výzva všem pedagogům a vedoucím tanečních souborů, aby do června téhož roku (tedy během tří měsíců) byly stanoveny metody ve výchově tanečníků a tím byl položen základ dlouhodobé práce<sup>30</sup>. Čtvrtý bod se týkal tématu československé kritiky, která měla být „*spravedlivě přísnou, objektivní, principiálně [sic] trvající na stranickosti tanečního umění, lidsky laskavou a pomáhající neustálému růstu tanečního umění.*“<sup>31</sup> V pátém bodu byl podán návrh na zrušení soukromých tanečních studií a převedení schopných pedagogů do systému státního tanečního školství<sup>32</sup>.

<sup>21</sup> Rey, Jan. *Učebnice akademického tance*. Ilustrace Jozef Soukup. Praha: Melantrich, 1946.

<sup>22</sup> Rey, Jan. *Učebnice akademického tance*. 2. díl. Praha: Melantrich, 1948.

<sup>23</sup> Vaganova, Agrippina Jakovlevna. *Základy klasického tance: učebnice pro školy uměleckého směru*. Praha: Státní pedagogické nakladatelství, 1951.

<sup>24</sup> Teplá, Eva. *Učebnica klasického tanca*. Díl I. Sv. Martin: Matica slovenská, 1949.

<sup>25</sup> Protokol, Pastierik, 2/7.

<sup>26</sup> Tamtéž.

<sup>27</sup> Protokol, Hanzlovský, 2/38.

<sup>28</sup> Protokol, Feldstein, 2/45.

<sup>29</sup> Tamtéž.

<sup>30</sup> Tamtéž.

<sup>31</sup> Tamtéž.

<sup>32</sup> Tamtéž.



V souvislosti s ideologickou dramaturgií se u nás objevila nová forma tzv. drambaletu, která kladla důraz na dějovost, psychologické prokreslení postav a mnohdy se inspirovala literárními náměty. V československém prostředí se z této linie objevil například celovečerní titul *Bachčisarajská fontána*<sup>33</sup> inscenovaný Rudolfem Karhánkem v Brně (1952), Stanislavem Remarem v Bratislavě (1953) a zejména pak v pražském Národním divadle (1954), kam byl přizván ke spolupráci moskevský choreograf Alexandr Tomskij<sup>34</sup>. Vzácným dokumentárním záznamem této produkce je pak filmová verze baletu *Červený mak* v Tomského choreografii a v provedení baletu SND v Bratislavě s Miroslavem Kůrou a Jarmilou Manšingrovou v hlavních rolích z roku 1955<sup>35</sup>.

Zástupci slovenského tance se ve svých referátech shodovali s rámcovou tematikou konference. Zřejmě nejvýrazněji je v jejich projevech citelný osten proti meziválečnému výrazovému tanci včetně proklamace akademické taneční techniky jako „nejvhodnějšího“ tanečního stylu pro tvorbu děl. I otázky finančního zabezpečení souborů se prolínaly téměř všemi příspěvky. Oproti tomu téma literatury a taneční kritiky jaksi zapadlo mezi ostatními, i když jej vyzdvihl Miroslav Kouřil ve svém úvodním referátu. Jediným, kdo se jím podrobněji zabýval, byl vedle české taneční kritičky a teoretičky Lidky Schmidové i slovenský zástupce Anton Pastírik. Na jeho osudu je paradoxní, že zřejmě už v průběhu konference byl předmětem zájmu Státní bezpečnosti – díky svým studiím hudby ve Vídni získal pověst „západáka“ – a v roce 1951 byl na tři roky uvězněn.

## Bibliografie

### Prameny

*Protokol I. celostátní konference čs. tanečních umělců v Brně: ve dnech 28. a 29. března 1950.* Národní archiv (NA), Ústřední dům lidové umělecké tvořivosti, kartotéka 1, signatura 1.

*Referáty I. celostátní konference československých tanečních umělců.* [s. l.], [s. n.], [1950]. Institut umění – Divadelní ústav, Knihovna Divadelního ústavu, MB 1515.

<sup>33</sup> Původní premiéra se konala v roce 1934 v choreografii Rostislava Zacharova na hudbu Borise Asafjeva v Kirovově divadle v Leningradě. Srov. Brodská, Božena – Vašut, Vladimír. *Svět tance a baletu.* V Praze: Akademie múzických umění, 2004, s. 42.

<sup>34</sup> Brodská, Božena – Vašut, Vladimír. *Svět tance a baletu.* V Praze: Akademie múzických umění, 2004, s. 42.

<sup>35</sup> Dostupné online na adrese <https://www.youtube.com/watch?v=DkTm5OVKyKc>, 24. 11. 2015.

## Literatura

BLECH, Richard (red.). *Encyklopédia dramatických umení Slovenska*. Bratislava: Veda, 1989.

BRODSKÁ, Božena – VAŠUT, Vladimír. *Svět tance a baletu*. V Praze: Akademie múzických umění, 2004.

ČERNÝ, Jindřich. *Osudy českého divadla po druhé světové válce: divadlo a společnost 1945–1955*. Praha: Academia, 2007.

DUFEK, Kornel. „Spomienka na Antona Pastírika (1924–1986)“. *Revue Piešťany*. 2014, roč. 50 (podzim), s. 38–41.

-GK-. „Pedagog a filmový vyslanec AMB“. *Kino*. 1982, roč. 37, č. 10, s. 5.

GREMLICOVÁ, Dorota. *Tanec v Čechách 1945–1989: Problematika výzkumu, zdroje a metody, sféry a formy tance v dobové české kultuře, periodizace, klíčové osobnosti a události*. Rukopis.

HOLEŇOVÁ, Jana (ed.). *Český taneční slovník: tanec, balet, pantomima*. Praha: Divadelní ústav, 2001.

HOŠKOVÁ, Jana. *Cesty k tanečnímu a baletnímu mistrovství: Taneční konzervatoř hlavního města Prahy, 1945–2005*. Liberec: Knihy 555, 2005.

JUST, Vladimír. *Divadlo v totalitním systému: příběh českého divadla (1945–1989) nejen v datech a souvislostech*. Praha: Academia, 2010.

KAPLAN, Karel. *Československo v letech 1945–1948*. Praha: Státní pedagogické nakladatelství, 1991.

KREUZMANNOVÁ, Yvona. *Význam a dílo prof. Jana Reimoserera*. Diplomová práce. Vedoucí práce Vladimír Vašut. Praha: Akademie múzických umění, 1991.

PROCHÁZKA, Vladimír (red.). *Národní divadlo a jeho předchůdci*. Praha: Academia, 1988.

PURŠ, Jiří. „Profesor A. M. Brousil bude vždycky s námi“. *Film a doba: čtvrtletník pro filmovou a televizní kulturu*. 1986, roč. 32, č. 9, s. 486–487.

RAUCHOVÁ, Jitka. *Spoutané divadlo: Jindřich Honzl, Jiří Frejka a Emil František Burian v systému kulturní politiky (1945–1959)*. České Budějovice: Společnost pro kulturní dějiny, 2011.

REITTEROVÁ, Vlasta. „Téměř anonymní torzo: Informace o Milu Brožkové-Štursové“. In: Gremlicová, Dorota (ed.). *Stopy tance: taneční prameny a jejich interpretace*. Praha: Akademie múzických umění, 2007, s. 88–100.

REY, Jan. *Učebnice akademického tance*. 1. díl. Praha: Melantrich, 1946. 2. díl. Praha: Melantrich, 1948.

SCHMIDOVÁ, Lidka. *Československý balet*. Praha: Orbis, 1962.

SMUGALOVÁ, Zuzana. *Vývoj českého neprofesionálního scénického tance 1945–1968*. Diplomová práce. Vedoucí práce Dorota Gremlíková. Praha: Akademie múzických umění, 2007.

ŠORMOVÁ, Eva (red.). *Česká divadla – encyklopedie divadelních souborů*. Praha: Divadelní ústav, 2000.

ŠTINDLOVÁ, Eliška. *65 let katedry tance HAMU*. Bakalářská práce. Vedoucí práce Helena Kazárová. Praha: Akademie múzických umění, 2011.

VAGANOVA, Agrippina Jakovlevna. *Základy klasického tance: učebnice pro školy uměleckého směru*. Praha: Státní pedagogické nakladatelství, 1951.

VAŠUT, Vladimír – LÉBL, Vladimír (ed.). *Soupis baletního repertoáru československých divadel, 1945–1960*. Praha: Divadelní ústav, 1960.

# Ivo Váňa-Psota versus Jan Reimoser: střet dvou osobností

Natálie Nečasová

## **Abstrakt**

*V příspěvku se líčí průběh a hlavní témata sporu mezi tanečníkem a choreografem Ivo Váňou Psotou a kritikem Janem Reimoserem. Polemika o Psotově choreografické tvorbě probíhala na stránkách Tanečních listů i deníku Práce. Vyhrocená korespondence mezi Reimoserem a Psotou zdánlivě skončila až poté, co se dvojice potkala na I. celostátní konferenci československých tanečních umělců v Brně v roce 1950, kde si obě významné osobnosti československého tance na důkaz smíru podaly ruce.*

## **Klíčová slova**

Tanečník, kritik, domácí taneční scéna, zahraniční taneční uznání.

Polemika mezi kritikem Janem Reimoserem a tanečníkem a choreografem Ivo Váňou Psotou, v níž předmětem sporu byla Psotova choreografická tvorba, patří k nejvýznamnějším podobným střetům v českém tanci. Proti kritizovanému Psotovi stál na opačném pólu choreograf Saša Machov, kterého Reimoser cenil a podporoval.

Ivo Váňa Psota působil v letech 1941 – 1947 jako baletní mistr, choreograf a zástupce Vasilije de Basila v *Original Ballet Russe*, což byl nástupnický soubor *Les Ballets Russes de Serge Diaghilev*, který se ve válečných a poválečných letech zdržoval především v Jižní Americe. Po písemné nabídce ředitele Národního divadla Brno Oty Zítka, se Psota vrátil do vlasti, aby převzal vedení brněnského baletu. Na tomto postě působil už v letech 1928 – 1931 a 1936 – 1941, kdy v roce 1938 nastudoval jako vůbec první zkrácenou verzi baletu *Romeo a Julie* na hudbu Sergeje Prokofjeva.

Po svém návratu uvedl Psota řadu baletů ďagilevovského a postďagilevovského repertoáru, které znal ze svého pobytu v zahraničí. Byly to např. *Polovecké tance*, *Sylfidy* nebo *Ples kadetů*. V době, kdy Psota vedl brněnský balet, neměl soubor po technické stránce u nás konkurenci, jak o tom svědčí i řada uznání.

V roce 1948 soubor vyhrál první tři ceny v *Soutěži sólistů v Mariánských lázních* nebo první cenu na *Divadelní žatvě 1949* za Psotovu *Symfonii života a Ples kadetů*.

Přibližme si nyní polemiku, kterou spolu Reimoser s Psotou v letech 1948 – 1950 vedli a co byla hlavní témata jejich sporu. Reimoser opakovaně zpochybňoval Psotův choreografický talent i jeho zahraniční angažmá, na kterém si Psota velmi zakládal. Jejich vzájemnou nevraživost posiloval nejspíš i fakt, že si nesedli ani po lidské stránce.

V *Tanečních listech*<sup>1</sup> z roku 1948 reaguje Reimoser na článek, který napsal Psota 17. června téhož roku do moravského vydání deníku *Práce*. Psota se v něm vyjadřoval k otázce taneční kritiky u nás. Deník jsem bohužel neměla do této doby k dispozici, ale díky tématům, o kterých se Reimoser zmiňoval, si můžeme vytvořit obrázek o tom, na co si Psota stěžoval. Například vyžadoval, aby byl taneční kritik prakticky zasvěcen do oboru, který posuzuje. K tomu Reimoser dodával, že každý poctivý kritik si znalost řemesla toho kterého oboru obstará co nejlépe. Dále Psota vyžadoval, aby si recenzent vysloužil a zasloužil umělcovu úctu. Na to mu Reimoser odpověděl, že jde o chvályhodný požadavek, který ale závisí rovněž na postoji kritizovaného tvůrce, protože pro vztahovačného umělce bude i ten nejlepší kritik pořád jen pitomcem. Ve třetím bodě si Psota stěžoval na nerovnost zbraní kritika a umělce. Kritik může o umělci napsat cokoli, ale umělec se může bránit leda soudním procesem. Přičemž čtenářův špatný dojem po přečtení negativního posudku to nijak nezmění. Reimoser Psotovi vzkazoval, že k tomu dochází pouze v těch případech, kdy sám kritik není objektivní a jde mu jen o to umělce poškodit.

Podívejme se nyní na dvě Reimoserovy kritiky. V jedné komentoval práci Machova, ve druhé Psotovu. V *Kulturní politice* z 28. února 1947 vzkazoval vedoucím činitelům, aby Machovovi poskytli co nejlepší podmínky pro jeho práci a plně mu důvěřovali, že nesmí být rušen nežádoucími zásahy ani neschopnými lidmi. Napsal: „Nemáme talentů – a choreografických nejméně – nazbyt. Nemůžeme s nimi hazardovat.“

Jako protipól k jeho povzbudivým slovům na účet Machova, nám poslouží verdikt nad Psotovým baletem *Romeo a Julie*, který po návratu do Brna nastudoval v roce 1947 tentokrát už celý. Podle Reimoserova soudu brněnský balet sice vynikal technickou suverenitou, ale naprosto postrádal psychologické propracování jednotlivých postav.<sup>2</sup>

Jak je vidět, o Machově talentu Reimoser nepochyboval a jasně mu projevoval své sympatie. Psota byl přesný opak. Reimoserovi byl nesympatický, možná ho iritovala jeho noblesa a navíc oprávněně považoval Psotovu choreografickou práci za méně osobitou a umělecky jedinečnou.

<sup>1</sup> REIMOSER, Jan. O taneční kritiku. *Taneční listy: Sborník pro taneční kulturu*. s. 108 – 110.

<sup>2</sup> DUFKOVÁ, Eugenie. *Váňa Psota*, s. 112.

Vraťme se ale k článku v *Tanečních listech*, ze kterého dále vyplývá Psotovo pohrdání zdejší taneční kritikou a vyslovuje pochyby o její odbornosti. Proti tomu se Reimoser samozřejmě ohrazoval a citoval názor divadelního režiséra Louise Yudkina, který o československé taneční kritice prohlásil: „Kritika je inteligentní a tvořivá, kontrastující s obvykle idiotskou kritikou ve Spojeném království.“<sup>3</sup> Yudkin to prohlásil v souvislosti s hostováním Královského londýnského baletu, který v září 1948 přijel do Prahy a vystoupil v Divadle 5. května (dnešní Státní opera).

Když Psota neuznával kritiku zdejší, rozhodl se Reimoser obrátit na tu zahraniční. Konkrétně na ty posudky, které se věnovaly Psotově baletu *Slavonica* na hudbu Dvořákových *Slovanských tanců*, který nastudoval v roce 1941 s Ballet Theatre v Metropolitní opeře v New Yorku. Psota byl hrdý na své zahraniční angažmá a tvrdil, že v cizině jeho choreografické kvality nezpochybňovali. Reimoserovi Psotova suverenita vadila a snažil se mu dokázat, že jeho práce v zahraničí nebyla tak vynikající, jak sám tvrdil. Citoval proto nejuznávanější amerického kritika Johna Martina, který o baletu *Slavonica* napsal: „Je to pozoruhodně chudý a slabý pokus. [...] Ačkoliv poznámka v programu hovoří o jakémsi ději, choreografii se nedaří přivést k životu i tento skromný slib a spokojuje se předvedením řady mírných a beztvárných čísel, jež jsou mdlým ohlasem lidových a národních tanců československých. Dílo se vskutku nikdy nerozjede a končí alespoň třikrát, než je u konce.“<sup>4</sup> Rovněž impresárió Sol Hurok označil *Slavoniku* za „téměř naprostou ztrátu z každého úhlu pohledu“.<sup>5</sup>

Svůj článek v *Tanečních listech* uzavíral Reimoser slovy, že rozhodně nechce, aby Psota zanechal své práce, ale že má značné pochybnosti o míře jeho choreografického talentu. Děkuje mu za jeho článek o kritice a ptá se ho, kdy že se mu dostalo uznání od Sergeje Ďagileva, který zemřel již v roce 1929. Psota byl přitom členem nástupnické skupiny *Les Ballets Russes de Monte Carlo* až od roku 1932.

Reimoserova slova samozřejmě nezůstala bez odpovědi. V dopise<sup>6</sup>, který mu Psota napsal, ho označil za zaujatého a domníval se, že pouhé jméno Psota mu musí působit fyzickou trýzeň. Připomíná Reimoserovi své zahraniční úspěchy a vysvětluje, jak se mu dostalo uznání od Sergeje Ďagileva. Ďagilev se svým souborem hostoval v roce 1927 v Brně, viděl tehdejší Psotovu práci a nabídl mu, aby se připojil k jeho skupině. Psota nabídku odmítl, protože byl právě jmenován baletním mistrem. Tento Psotův dopis měl být původně otištěn v *Tanečních listech* jako reakce na Reimoserův článek, k tomu však nedošlo a Psotovi se dostalo od Reimosera následující odpovědi: „Jsem ochoten váš dopis otisknout hned v dalším čísle za těchto podmínek: opravíte pravopisné i slohové chyby [...] a zkrátíte svoji odpověď na polovinu.“ Psota s největší

<sup>3</sup> REIMOSER, Jan. O taneční kritiku, s. 109.

<sup>4</sup> Tamtéž.

<sup>5</sup> WALKER, Kathrine Sorley. *De Basil's Ballets russes*, s. 125.

<sup>6</sup> DUFKOVÁ, Eugenie. *Váňa Psota*, s. 102-103.

pravděpodobností článek upravil a poslal do redakce *Tanečních listů* znovu, ale po dvou měsících mu bylo sděleno, že změnou nakladatele ztratil Reimoser rozhodující právo o příspěvcích. Navíc by na Psotův článek opět odpověděl a jejich polemika by se tak táhla do nekonečna. Reimoser dodával: „Ostatně v Práci 8. listopadu minulého roku vás prohlásili za vedoucího nejslavnějších světových choreografů – co vám pak může záležet na mínění jednoho ‚pana kritika‘ z Prahy?“

Tímto podle všeho skončila korespondence mezi Psotou a Reimoserem. Ale tváří v tvář se mohli setkat již zakrátko na *I. celostátní konferenci československých tanečních umělců v Brně v roce 1950*<sup>7</sup>. Cílem tohoto setkání tanečních umělců bylo vyřešit naléhavé otázky dobového tanečního umění. Během konference došlo také na osobní výpady proti osobě Jana Reimosea. Loris Relský, který byl v té době šéfem baletu v Prešově, zpochybňoval Reimoserovu odbornost. Tím, že Reimoser nebyl tanečník ani tvůrce, nepředstavoval pro umělce dostatečnou autoritu. Jeho připomínky proto někteří nepovažovali za adekvátní a jeho kritické výpady označili dokonce za sabotáž.

Rovněž Psota využil příležitosti a obvinil Reimosea z vytváření nepřátelské atmosféry mezi choreografy. Tvrdil, že pro své oblíbence si najde vždy slova chvály, zatímco na těch druhých hledá jen chyby. Jako příklad uvedl brněnské tanečnické stroje, které Reimoser označil za mechanické stroje bez jakéhokoliv výrazu. Vzápětí Psota dodal, že právě tito tanečníci vyhráli první tři ceny v *Soutěži sólistů v Mariánských lázních*. Svůj příspěvek ukončil přáním, aby taneční umělci a tvůrci byli posuzováni přísně, ale spravedlivě. Jeho referát se u přítomných setkal s velkým úspěchem.

O slovo se vzápětí přihlásil Reimoser. Přiznával, že někdy volil směrem k brněnskému baletu tvrdá slova, ale že se domnívá, že choreograf Psotova formátu a se světovými zkušenostmi tak ostrou kritiku snese. Požadoval, aby došlo k užší spolupráci mezi tanečními praktiky a teoretiky. Na závěr se zavazoval, že se nadále bude snažit o spravedlivou a konstruktivní kritiku. Při příchodu k předsednickému stolu si Psota s Reimoserem podali na důkaz usmíření ruce, načež všichni přítomní povstali a nadšeně aplaudovali.<sup>8</sup>

V reakci na Reimoserovo gesto se následující mluvčí vzdali slova a například Emerich Gabzdyl reagoval takto: „S radostí konstatujeme, že konečně došlo k vyřešení některých nedorozumění mezi vedoucími činiteli čs. baletu. [...] Nemáme již ‚Psotovců a Reimoserovců‘ [...]“ Luboš Ogoun dodával: „Přiznám se, že bych toho měl o polovinu více, ale ten ruky stisk nám nejlépe ukazuje, že se již nemusíme zabývat věcmi, které nám – tanečníkům – hodně vadily.“<sup>9</sup>

<sup>7</sup> BARTOŠ, Josef. Konference čs. tanečních umělců 1950: v kontextu dobové kultury a politiky, Praha, 2015, 118 s. Bakalářská práce. Akademie múzických umění. Vedoucí práce Dorota Gremlicová. Uložena v knihovně HAMU.

<sup>8</sup> BARTOŠ, Josef. Konference čs. tanečních umělců 1950: v kontextu dobové kultury a politiky, Praha, 2015, 118 s. Bakalářská práce. Akademie múzických umění. Vedoucí práce Dorota Gremlicová. Uložena v knihovně HAMU, s. 52.

<sup>9</sup> Tamtéž, s. 52 – 53

Z předešlých komentářů tak můžeme usoudit, že napětí mezi Reimoserem a Psotou vnímala celá taneční společnost jako palčivý problém, který se jedním stiskem ruky zdál býti vyřešen.

Význam Ivo Váni Psoty spočíval v jeho znalosti dagilevovského a postdagilevovského repertoáru a tanečního stylu, který posléze přinesl na brněnskou scénu. Bezpochyby byl vynikající pedagog se smyslem pro styl a významně pozvednul technickou úroveň brněnského baletu. Stejně tak byla důležitá jeho činnost v baletní škole, kterou v Brně vedl od roku 1929 se svojí sestrou Ljubov. Jeho choreografický talent ale nedosahoval kvalit Machovovy práce. Psota nebyl inovátor, ctěl klasickou taneční techniku a kladl důraz na estetickou krásu pohybu. Rozdílnost jejich choreografického smýšlení dokazují Psotova slova<sup>10</sup>, která pronesl po zhlédnutí pražské premiéry Machovova baletu *Popelka* v roce 1948. Balet se mu velmi líbil, především mu imponovala režijní práce a herecké ztvárnění rolí. Méně se mu už líbila choreografie, která podle něj nebyla dostatečně klasická a technicky náročná.

Politické ovzduší padesátých let mělo dopad i na Sašu Machova. Hlavní problém představoval fakt, že stejně jako Psota, prožil válečná léta na Západě. Machov rezignoval na funkci šéfa baletu Národního divadla a následně spáchal sebevraždu. Zemřel o půlroku dříve než Psota, 23. června 1951. Oba stěžejní tvůrci poválečného baletu byli označeni za „západáky“, a tím se stali pro režim nepohodlnými. Postupně se zhoršovaly podmínky i v brněnském divadle a na Psotu začali útočit i tanečníci z jeho souboru. V této době bylo Psotovi nabídnuto místo externího pedagoga na VŠMU v Bratislavě, které přijal a vedl zde přednášky a cvičení akademického i novodobého tance. Dále vyučoval choreografii a na dramatickém a operním oddělení choreografickou režii.<sup>11</sup>

Poslední balet, který Psota před svou smrtí v Brně nastudoval, byla *Spící krásvičce*. Premiéry se už ale nedočkal, byl stížen záchvatem mozkové mrtvice a 16. února 1952 zemřel. Polemika tak skončila, odešel jak jeden z jejích aktérů Psota, tak pasivní spoluúčastník Machov; jen ostrý, někdy nespravedlivý kritik Reimoser zůstal.

## Literatura

BARTOŠ, Josef. *Konference čs. tanečních umělců 1950: v kontextu dobové kultury a politiky*, Praha, 2015, 118 s. Bakalářská práce. Akademie múzických umění. Vedoucí práce Dorota Gremlicová. Uložena v knihovně HAMU.

DUFKOVÁ, Eugenie. *Váňa Psota*. Brno: Nakladatelství Šimon Ryšavý, 1997, 165 s.

REIMOSER, Jan. O taneční kritiku. *Taneční listy: Sborník pro taneční kulturu*. Praha: Athos, 1948, 2.: 108-110.

<sup>10</sup> VAŠUT, Vladimír. *Saša Machov*, s. 153.

<sup>11</sup> DUFKOVÁ, Eugenie. *Váňa Psota*, s. 118.



VAŠUT, Vladimír. *Saša Machov*. 1. vyd. Praha: Panorama, 1986, 269 s., obr. příl. Dramatická umění.

WALKER, Kathrine Sorley. *De Basil's Ballets russes*. London: Hutchinson, 1982, xvii, 317 p., [16] p. of plates. ISBN 0091475104.

# Jiří Kylián – učitelé a žáci

Elvíra Němečková

## **Abstrakt**

*Jiří Kylián je tanečník, choreograf, režisér a výtvarník, ale také originální autor pohybové estetiky a choreografie. Příspěvek představí osobnosti, které měli na Kyliánův život i práci rozhodující vliv. Autorka se v závěru zmiňuje také o lidích, které Kylián jako mladé kolegy uvedl na evropskou scénu.*

## **Klíčová slova**

Tanečník, studium, zahraniční příležitosti, choreografická estetika.

## **Úvod**

Žádný člověk nekráčí životem po přímce. Na to je lidské žití příliš složité. Kdybychom dostali šanci podívat se na dráhy našich životů odněkud shora, asi by se nám zdálo, že často připomínáme kouli, která zdánlivě náhodně naráží na stěny kulečnickového stolu. V určitých chvílích v našich životech totiž dochází ke střetu s někým, kdo naši dráhu posune, odchýlí, kdo nás popostrčí dál, či odrazí nazpět. Někdy je to výsledek něčí mnohaleté práce na našem postupu vpřed. Někdy nás zásadně odrazí novým směrem jen mimoděk vyřčené věty, které se usídlí v mozku i v duši, náhodná setkání, jedinečné a neopakovatelné šance, kterých se nám dostane v ten pravý čas. V určitou dobu nám pak tyto záměrné i náhodné odrazy napomohou dosáhnout takové rychlosti a razance, že dokážeme stejným způsobem postrčit jiné lidi. Předat jim energii do dalšího putování. Právě tato setkání činí životní dráhu každého z nás tak jedinečnou.

Má dnešní přednáška se týká Jiřího Kyliána. Tanečníka, choreografa, režiséra, výtvarníka... tvůrce. Jiří Kylián jej jedním z nejhranějších a nejcitovanějších choreografů posledních třiceti let. Je autorem nezaměnitelného choreografického stylu a pohybové estetiky. Jeho jméno je spjato hned se třemi soubory Nizozemského tanečního divadla, které ve své době obsáhly všechny věkové dimenze tance, od prvních kroků profesionální dráhy po chvíli, kdy více než

fyzikalitou jevištního výkonu tanečník oslovuje diváka zkušeností – zralostí svého projevu. Je to člověk, který sám svým životem, uměním i názory ovlivnil mnoho lidí okolo sebe. Je jedním z mála lidí, který se ve svém díle dokáže neustále měnit. Hledat inspiraci, zkoumat, hrát si. Jeho choreografie se analyzují, rozebírají, popisují a srovnávají. Jeho dílo je škatulkováno, hledá se pro něj specifické výrazivo. To všechno víme a mnohokrát jsme se k tomu v různých obměnách vraceli. Tuto dnešní přednášku bych ale ráda věnovala lidem, které Jiří Kylián na své pouti životem potkal a kteří jej v jeho myšlení a konání ovlivnili. Protože nebýt některých z nich, možná by bylo všechno úplně jinak.

## Počátky

Jiří Kylián se narodil 21. dubna 1947 v Praze, do rodiny bankovního úředníka a matky v domácnosti. Rodina bývá vždycky prvním důležitým místem, ve kterém se formují naše zájmy a názory. Zaslouhuje si tedy naši pozornost. Tatínek Václav Kylián byl podle všeho vážný a přísný člověk, který své potomky miloval a podporoval, i když možná mnohdy nerozuměl jejich zálibám. Důkazem je, že ani jeho jediné přání směřující k budoucnosti synů, aby se nezabývali ani válčením, ani pobíháním po jevišti, nebylo nikdy vyslyšeno. Starší Jan se stal vojákem z povolání, mladší Jiří tanečníkem a choreografem.

Jiřího náklonnost k pohybovému umění a tanci je asi třeba hledat v ženské linii rodu. Milovaná babička Štěpánka sice sama umělecký talent neprokázala, za to spolu se svým manželem Janem Peštou oddaně věnovala veškerou svou péči dětem, které poprvé na jevišti stály už ve čtyřech letech. Zejména dceři Markétě, která pod pseudonymem Rita-Rita ohromovala nejen české, ale i zahraniční publikum, coby zázračné dítě – dětská hvězda tance. Dědeček Jan Pešta, kapelník vojenské kapely 21. pěšího pluku rakousko-uherské armády, muzikant, houslový virtuos a skladatel, psal hudbu. Maminka dcerku doprovázela všude a vedla si velmi pečlivě dojemný deník o jejích vystoupeních. Dočteme se v něm nejen, kde hrála a co tančila, ale i kolik lidí bylo přítomno, kolik peněz se vybralo, jaké dary a květiny Rita-Rita obdržela, ale i to, jak se dceřina kariéra posouvala kupředu. Zde například zmínka o knihkupci Švábovi, který děvčátko přislíbil protlačit do filmu, nebo o protekci, kterou mohl poskytnout spisovatel Ignát Hermann.

Kariéra Rity-Rity pokračovala i v dospělosti velmi úspěšně. Proslula tancem Jota Pilarica, vystupovala ve Velké operetě v Praze. Populární bulvární deníky čtenářkám sdělovaly, jakou kosmetiku užívá, a bavily je historkami o obdivovatelích, kteří se jí pokoušeli unést. Objela svět. Proslulé bylo například její vystoupení v lázních Scheveningenu, v Nizozemí (dnes součást hlavního města Den Haagu). Tehdy nemohla tušit, že ve stejném místě se jednou začne světová kariéra jejího syna Jiřího. Svou vlastní dokonale rozjetou kariéru Rita-Rita ukončila na konci druhé světové války v té chvíli, kdy se provdala. Poté svou energii věnovala už jen svým dvěma synům, zejména Jiřímu. Dáma proslulá bystrým okem, humorem a odzbrojující upřímností tak na dlouhá léta byla

Kyliánovým prvním a často nemilosrdným kritikem. Tím je ostatně i dnes, ve svých 103 letech. Jejich vzájemný jiskřivý vztah dokládá například popisek na rubu této fotografie psaný rukou Jiřího Kyliána: Babizna, doma, s kyselým mlékem.

Zejména v počáteční fázi Kyliánova uměleckého života byla matka tím, kdo jej popostrčil nejvíce kupředu. Když v šesti letech projevil přání stát se cirkusovým akrobatem, odvedla ho do třídy Franka Towena, který byl později znám jako výtečný stepař a učitel společenských tanců a stepu, ale v té době vyučoval děti v gymnastickém kroužku při Fakultě tělesné výchovy a sportu UK. Jiří by se zřejmě skutečně stal gymnastou, kdyby se Towenovi nezdálo, že by bylo lepší jeho talent směřovat spíše k tanci a neporadil matce, aby synka zapsala do baletní přípravy ND v Praze. Odtud pak jeho cesta vedla na taneční konzervatoř.

## Léta učení

Na konzervatoř nastoupil Jiří Kylián v patnácti letech ve školním roce 1962/63. Psala se zlatá léta šedesátá a ta znamenala celosvětově nástup nové vlny. Byla to léta tání ledu, pozvolného otvírání se světu. Pro Kyliána jedno z nejdůležitějších období života. Přinesla mnohá setkání, která ovlivnila jeho myšlení i tvorbu. S Pavlem Šmokem, Lubošem Ogounem, Alfrédem Radokem, ale hlavně mu do cesty postavila Zoru Šemberovou.

## Zora Šemberová

Žačka Rosalie Chladek. Tanečnice, choreografka, pedagožka. První česká Julie, nezapomenutelná Viktorka. Impulzivní a přísný člověk, který svým žákům vštípil především profesionální přístup k práci v divadle. Dokázala v nich podnítit touhu tvořit. V Kyliánovi neomylně rozpoznala talent a neváhala ho okamžitě podpořit nejen tím, že mu dala příležitosti taneční, (například ve své choreografii V mlhách na hudbu Leoše Janáčka, ve které tančil duet se spolužačkou Lucií Novotnou). Dala mu také příležitost choreografickou. Tak vznikla Kyliánova prvotina *Devět osmín* na jazzovou skladbu dnes již ztraceného autora a také absolventské představení ročníku s názvem *Kvartet* na adagio ze smyčcového kvartetu Bély Bartóka. To se psal rok 1967 a zasáhla další náhoda. Velvyslanectví Velké Británie tehdy zprostředkovalo několik ročních studijních grantů pro mladé československé umělce. Jeden z nich připadl Jiřímu Kyliánovi, podle všeho na základě absolventské choreografie *Kvartet*. Ještě předtím ale jiný důležitý člověk posunul jeho vnímání estetiky a dynamiky tance zcela novým směrem.

## František Pokorný

Jestliže o Zoře Šemberové Kylián hovoří jako o své nejdůležitější učitelce, o Františku Pokorném pak říká, že je to člověk, který v něm podnítl touhu stát se choreografem. V době, kdy se seznámili, František Pokorný vedl Vysokošolský umělecký soubor Univerzity Karlovy – zájmový „kroužek“, původně zaměřený na lidový tanec, který se za Pokorného vedení stal jedním z ostrovů nově vznikajícího moderního tance. Pokorný si vytvořil vlastní pohybový slovník, který vycházel z techniky Jazz Dance, a kterou z nedostatku možností načerpat znalosti o již existujících tanečních technikách na workshopech nebo studiem v zahraničí, dotvořil podle své fantazie. Vytvořil tak zcela jedinečnou českou variantu jazzového tance. Pro VUS postavil několik choreografií, se kterými soubor vystupoval při různých příležitostech, většinou spojených s koncerty jazzové hudby a se kterými se účastnil i zájezdů do zahraničí. Jiří Kylián se tak nejen poprvé dostal za hranice Československé socialistické republiky, ale poprvé se také setkal s novým pohybovým slovníkem, který se neopíral o klasickou taneční techniku. Jednou z nejúspěšnějších Pokorného choreografií tohoto období byla Jazzová suita – milostné duety shakespearovských párů. Takto vybaven se v roce 1967 vydal na roční stáž do Velké Británie.

## Stáž na Royal Ballet Academy

Anglie devatenáctiletému Kyliánovi pomohla nejen otevřít oči, ale také mu otevřela dveře. Setkal se zde jednak s množstvím nových tanečních technik, které obohatili jeho pozdější choreografický slovník, zdokonalil se zde jako tanečník a získal mnohé cenné kontakty s významnými osobnostmi tanečního světa.

Při absolventském představení své třídy Kylián tančil po boku své tehdejší spolužačky Hilary Tickner v klasickém baletu *Giselle* roli Alberta. Toto představení se konalo v malém divadle v Holland Parcu, které přináleželo ke Covent Garden. Ve stejném večeru také tančil v moderní choreografii s názvem *Modern Ilusion*. V hledišti tehdy také seděla tehdejší hvězda Stuttgartského baletu, Marcia Haydée. Ještě ten večer telefonovala svému šefovi, kterým byl John Cranko, aby mu sdělila, že: „je tam kluk, který by mohl být zajímavý“. O několik dní později dostal Kylián pozvání na konkurs do Stuttgartu od Cranka osobně. Domů se vracel se smlouvou na místo tanečníka Stuttgartského baletu.

Bylo léto roku 1968. Kyliánovi bylo 21 let a hodlal si užít kratičkých prázdnin, o kterých si myslel, že tvoří předěl mezi jeho pobytem v Anglii a v Německu. Netušil ještě, že budou tvořit jeden z největších předělů jeho života. 21. srpna vjely do Československa tanky spřátelených zemí socialistického bloku.

## John Cranko choreograf, učitel a hybatel

Právě ve Stuttgartu Jiří Kylián poznal jednoho z největších učitelů a přátel Johna Cranka. Crankovo stuttgartské období bylo nesmírně úspěšné. Za velice krátkou dobu zde dokázal vybudovat technicky i interpretačně jedinečný soubor. To mu v zápětí umožnilo dát dohromady repertoár, kterým dobyl celý svět. Toto období bývá novináři často nazýváno „Stuttgartským zázrakem“. Crankovou silnou stránkou byly dějové balety, co ale inspirovalo Jiřího Kyliána v jeho další tvorbě, bylo Crankovo hledačství v oblasti pohybových experimentů v jeho dílech nedějových.

Kromě všeho jiného byl Cranko člověk, který dokázal neomylně ve svých kolezích a podřízených najít talent a nezištně jej podporovat. Jedním z jeho největších odkazů byly Noverrovské večery, které divadlo pořádalo. Byly to, jak bychom dnes řekli, workshopy určené mladým choreografům na kterých mohli představit svá raná díla. Mnozí z těch, které dnes zveme „Crankovými žáky“ zde také začínali. Mezi všemi jmenujme alespoň ty nejznámější: Williama Forsythea, Johna Neumeiera, Uweho Scholze. A samozřejmě zde své první choreografie zkoušel i Jiří Kylián. Tady získal jistotu, kterou zúročil v dalších letech. Šťastné období ukončila Crankova nešťastná smrt v roce 1973 při návratu z vele úspěšného turné po USA. Stuttgartský zázrak dospěl ke svému konci, ale Crankovi žáci se rozletěli do světa, aby v příštích třiceti letech udávali tón světové choreografii. Jiří Kylián zamířil do Nederlands Dans Theater, které se stalo jeho domovskou scénou až do roku 2014. Kromě bohatých zkušeností získal Kylián ve Stuttgartu také řadu spolupracovníků a přátel a našel zde svou celoživotní múzu, Sabine Kupferrerberg.

Po Kyliánově příchodu do Haagu se karta obrací. Ze žáka se stává mistr a učitel a energie vložená do kulečnickové koule začíná měnit směr lidí ve svém okolí.

Uvedl na evropskou scénu mladé kolegy: Mats Ek, Ohad Naharin. Workshopy, které zavedl v NDT se staly líhní pro další choreografy, kteří vzešli z řad tanečníků NDT: Nacho Duato, Paul Lightfoot, Patrick Marin, Mario Radačovský, Johan Inger, Jorma Elo a mnoho dalších.

Vytvořil NDT2, jako přechod mezi světem školy a světem divadla, a NDT3 jako soubor pro zralé tanečníky. Inspiroval mnohé jiné.

I nadále se v Kyliánově životě objevují osobnosti, které mění jeho přístup k choreografické práci, zdroj jeho inspirace: výtvarníci, hudebníci, světelní designéři, filmoví režiséři. Bohužel nám vymezený čas už ale nedovoluje se s nimi seznámit.

### Literatura:

PASEKOVÁ, Dana. Jiří Kylián. Praha: Akademie múzických umění v Praze, 2001. ISBN 80-85883-77-5

LANZ, Isabella. *Různé břehy: choreograf Jiří Kylián mezi Haagem a Prahou*. Praha: Institut umění – Divadelní ústav, 2011. ISBN 978-80-7008-267-6

GILLASPY, Elizabeth Ann. *Movement is the essence : choreographer Jiri Kylian*. Lubbock: Texas Tech University, 1991

ZELLERER, Yvette. *Jiri Kylian : zeven balletten nader bekeken*. Amsterdam Utrecht: Theaterwetenschap, 1990.

*Jiří Kylián retrospective*. Den Haag: Nederlands Dans Theater, 1991.

ŠEMBEROVÁ, Zora. *Na šťastné planetě*. Praha: Národní divadlo, 2008. ISBN 978-80-7258-272-3

KOEGLER, Horst. *John Cranko und das Stuttgarter Ballett : 1961-1973*. Pfullingen: Günther Neske, c1975. ISBN 3-7885-0052-2

KOEGLER, Horst. *Ballett in Stuttgart : Werkstattgespräch mit John Cranko, eine Chronik seit 1960*. Stuttgart: Belser, 1964.

*Hans van Manen : foto's - feiten - meningen; photographs - facts - opinions*. Amsterdam: Nederlands Instituut voor de Dans, 1992.

*Dancing Dutch: contemporary dance in the Netherlands*. Amsterdam: Theater instituut Nederland, c2000. ISBN 90-70892-61-8 (brož.)





# **Tanečný kongres – Tanec.SK 2015**

**a odborné sympóziá  
Osobnosti v tanečnom umení a ich prínos**

**Príspevky z odborného sympózia – Osobnosti ľudového tanca  
ako súčasť projektu druhého slovenského tanečného kongresu  
s medzinárodnou účasťou**

**16. októbra 2015  
Vysoká škola múzických umení, Koncertná sieň Dvorana**



## Osobnosti ľudového tanca (úvodné slovo)

Ivana Kleiblová

Minuloročný prvý ročník tanečného kongresu sa zamerlal na zmapovanie súčasného stavu tanečného umenia na Slovensku, na vyskytujúce sa javy v tanečnom umení, s ktorými sa stretávame. Reagoval tiež na problémy, ktoré nás znepokojujú, a to predovšetkým v oblasti tanečného školstva, profesionálnych tanečných súborov a divadiel, či v oblasti nezávislej scény, no rovnako aj v oblasti dokumentácie, reflexie i teórie tanečného umenia. A ako som si po prečítaní tém vlašajších prezentovaných príspevkov pripomenula, boli a sú to problémy rozmanité.

V druhom ročníku sa podarilo organizátorom rozdeliť program tanečného kongresu do štyroch odborných sympózií.

Vďaka tomu sa stretávame na odbornom sympóziu venovanému ľudovému tancu, ľudovému tanečnému umeniu alebo ešte inak – slovenskému tanečnému umeniu v oblasti ľudového tanca. Toto odborné stretnutie je podľa hlavnej témy celého kongresu venované osobnostiam ľudového tanca.

Daná téma sa zrejme priamo nedotýka problémov a otázok definovaných a spomínaných na vlašajšom stretnutí. Nebude riešenia hľadať, ani ich ponúkať. A pravdepodobne nevyvolá až také búrlivé diskusie a reakcie.

Cieľom je skôr pripomenúť si osobnosti, ktoré sa venovali ľudovému tancu v rôznych rovinách a oblastiach, v jeho rôznych formách. Tým, ktorí ľudový tanec zaznamenávali, skúmali, interpretovali, pretvárali do rôznych podôb, šíрили ho medzi iných a ostatných ľudovému tancu priučali.

Boli a sú to ľudia, ktorí ovplyvnili našich učiteľov i nás samých, ako taneční pedagógovia, vedúci detských i tzv. mládežníckych/amatérskych folklórnych súborov, ako choreografi, v ktorých dielach sme mali možnosť tancovať alebo ich aspoň vidieť. Takisto medzi nich patria vedeckí pracovníci – napr. etnológovia a etnochoreológovia, ktorí nám predstavili ľudový tanec v kontexte celej ľudovej kultúry osobne alebo prostredníctvom svojich publikácií.

V jednotlivých príspevkoch budeme počuť o osobnosti tanečného umenia všeobecne, napríklad v kontexte tvorivého procesu, ale v prevažnej miere si vypočujeme profily konkrétnych odborníkov.

Významné osobnosti v spomenutých oblastiach ľudového tanečného umenia mnohých nielen formovali po stránke ľudskej a odbornej, ale boli aj inšpiráciou robiť veci rovnako dobre, lepšie alebo inak.

Časové obmedzenie neumožňuje venovať samostatnú stať všetkým významným folklórnym dejateľom, ale vzhľadom na skutočnosť, že sa nachádzame v priestoroch VŠMU, dovoľím si pripomenúť mená tých, ktorí na KTT v oblasti ľudového tanečného umenia pôsobili a pôsobia, tých, ktorí sú stále aktívni či v povedomí, aj tých, na ktorých sa možno trochu pozabudlo, prípadne sa s ľudovým tancom nespájajú v prvom rade – Štefan Tóth, Dorothea Tóthová, Štefan Nosál, Ervín Varga, Ján Blaho, Helena Žitňanová, Marcela Grecmanová, Emil Bartko a iní.

# Súbory ľudového tanca 1945 – 2014

Emil T. Bartko

Vznik slovenského tanečného umenia v oblasti ľudového tanca môžeme ohraničiť rokom 1948. Obdobie po skončení druhej svetovej vojny otvorilo možnosti vzniku ďalším podobám tanečného umenia. Zmenil sa oficiálny vzťah k folklóru. Evidentný záujem štátu priniesol v tejto oblasti tanca najväčší rozmach, ale aj jeho využitie, použitie či zneužitie. Pozitívnym príkladom je javiskové uvádzanie folklóru, lepšie povedané – ľudového umenia v rôznych podobách štylizácie, niekedy spájaného i s pojmom folklórne hnutie.

Jeho podoby možno zhrnúť nasledovne:

## I. Súbory

- súbor neskôr známy ako Lúčnica (1948) a najvýraznejšia osobnosť súboru Štefan Nosál,

- profesionálny Slovenský ľudový umelecký súbor – SEUK (1949) spojený s menami Štefan Tóth, Juraj Kubánka a Martin Ťapák,

- profesionálny Ukrajinský ľudový umelecký kolektív (1953 – 1955) s českým choreografom Jurijom F. Procházkom, absolventom učilišťa na Ukrajine. Neskôr tiež jeho nasledovník, ktorý bol založený v roku 1956, Poddukliansky ukrajinský súbor (dnes Umelecký ľudový súbor, od 2008 existuje samostatne) s tvorcami ako Melánia Nemcová, Juraj Goga, Vladimír Marušin,

- Maďarský ľudový umelecký kolektív NÉPES pôsobil v rokoch 1953 – 1955 s vedúcou osobnosťou Andrásom Takácsom, na ktorého tvorbu v roku 1955 nadviazal súbor vysokoškolákov Mladé srdcia/Ifjú Szivek a od roku 2000 pôsobí ako profesionálne Tanečné divadlo Mladé srdcia s tvorcami ako Jozef Kvočák, Ervín Varga a Dusýn Hégli,

- krátke extempore Tanečného štúdia Divadla Alexandra Duchnoviča (1991 – 1996) a Folklórneho súboru Jánošík so sídlom vo Zvolene (2003 – 2011).

## II. Druhú podobu formovali paralelne vznikajúce:

a) vidiecke skupiny (národopisné, amatérske – dnes folklórne skupiny)

b) tanečné súbory, neskôr súbory ľudového tanca a piesní – dnes folklórne súbory a detské folklórne súbory. V istom období bolo registrovaných až 450 skupín a súborov.

III. Tretia podoba boli súťaže a prehliadky pod rôznymi názvami: Súťaž tvorivosti mládeže, Súťaž ľudovej umeleckej tvorivosti, Československý festival amatérskych folklórnych súborov, Celoslovenská prehliadka choreografií folklórnych súborov atď.

IV. Štvrtú podobu v poradí tvorili rozličné festivaly a prehliadky ako Folklórny festival v Strážnici, Folklórny festival vo Východnej, Slávnosti národnostných menšín, krajské folklórne slávnosti – Myjava a Detva, regionálne slávnosti (Fialakovo, Michalovce, Terchová, Spišská Nová Ves, Rozhanovce), Detský folklórny festival atď.

Situácia sa po roku 1990 radikálne zmenila. To, aká je situácia dnes a kam smeruje folklór, je veľmi zložitá téma.

# Činitele vstupujúce do tvorby tanečného diela

Stanislav Marišler

## **Abstrakt**

*Autor vo svojom príspevku uvádza základné pojmy a profesie, dôležité pre pochopenie procesu vytvárania tanečného diela. Definuje tiež rozdiel medzi námetom a scenárom umeleckého diela. Zrozumiteľne tlmočí, ktorú časť prípravy tanečného diela majú na starosti jednotliví umelci – režisér, dramaturg, choreograf, scénograf, autor kostýmov a autor hudby.*

## **Kľúčové slová**

Tanečné tradície, námet tvorivého procesu, tanečné stvárnenie, hudobná úprava, scenár, réžia.

## **Úvod**

Tanečné tradície Slovenska môžeme v súčasnosti prezentovať širokej verejnosti rôznymi spôsobmi. Dominantnou formou však stále zostáva javisková prezentácia ľudového tanca. Javisko je súčasťou divadelného priestoru, platia na ňom zákonitosti scény, a preto je potrebné pri uvádzaní akéhokoľvek javiskového diela pristupovať k nemu aj z pohľadu divadelnej tvorby. Obzvlášť dnes, keď sa v rámci konkurenčného prostredia snažia všetky divadelné žánre viac priblížiť k divákovi, už nie je nepredstaviteľné, že bežný návštevník folkloristického predstavenia uvidí v tom istom období aj činohru a muzikál. Javiskový ľudový tanec sa tak ocitá v konkurencii nielen vzájomnej – medzi množstvom folklórnych kolektívov, ale aj ako žánru mu konkurujú ďalšie tanečné štýly a divadelné útvary. Vo svojom príspevku by som preto rád uviedol niektoré základné pojmy a profesie, ktoré vstupujú do tvorby tanečného diela. Aj keď je zrejmé, že v podmienkach amatérskeho hnutia, ktoré je najväčšou základňou kolektívov, ktoré prezentujú ľudový tanec na scéne, väčšinou nie je možné v dostatočnej miere realizovať celý tvorivý proces.

## Námet

Na začiatku tvorivého procesu stojí námet. Námet je hlavnou myšlienkou diela. Námetom môže byť existujúci jav, konkrétna situácia, príbeh, ale napríklad aj iné umelecké dielo. V písomnej podobe môže mať námet iba jednu vetu, ale aj niekoľko strán. V tvorbe folklórnych súborov sa najčastejšie vyskytujú námety, ktoré odzrkadľujú prirodzený život ľudového tanca, čiže tanečné príležitosti a situácie s nimi spojené. Prevládajúcim námetom sa v poslednom období stáva stvárnenie tanečnej zábavy, čo je najmenej problematické na spracovanie, podľa môjho názoru však nie veľmi invenčné. Zvolený námet môže predurčiť aj mieru štylizácie tanečného diela a celkový prístup k jeho spracovaniu.

## Scenár/libreto

Rozpracovaním námetu do konkrétnej podoby vzniká scenár/libreto. Libreto má skôr formu voľného textu, ktorý hovorí o myšlienkach, emóciách či dejovej línii tanečného diela. Ide o text, z ktorého vychádza autorský tím pri tvorbe diela, ale aj o umelecký text, ktorý môže byť prezentovaný divákovi prostredníctvom bulletinu a poskytuje mu návod na pochopenie zámeru autora. Scenár má charakter pracovného textu, okrem dialógov a textov piesní obsahuje aj scénické poznámky o pohybe účinkujúcich na javisku, režijné poznámky o situáciách a motiváciách jednotlivých postáv a technické poznámky pre svetelnú a zvukovú réžiu. Dobre napísaný scenár sa stáva základnou pracovnou pomôckou celého autorského tímu, pri tvorbe obsahuje množstvo praktických informácií, v procese skúšania dáva prehľad o objeme hotovej práce a nasledujúcich úlohách, dáva informáciu o chronologickom slede obrazov, ktoré sa môžu skúšať samostatne a podobne. S dokončeným scenárom vstupuje do hry režisér.

## Réžia

„Réžia je umelecko-tvorivá činnosť, ktorá spočíva v celkovej organizácii javiskového diania, v konzistentnej interpretácii scenára (libreta) a sprostredkovaní jeho myšlienky divákovi. Je to činnosť zameraná na koordináciu a integráciu jednotlivých zložiek a prvkov dramatickej štruktúry a na ich pretváranie do ideovo a štýlovo jednotného, celistvého diela.“<sup>1</sup>

Režisér je spravidla považovaný za hlavného autora diela. Koordinuje činnosť všetkých členov autorského tímu, ktorí sa pritom snažia reflektovať jeho umelecké predstavy na základe vopred pripravenej režijnej koncepcie. Úlohou režiséra je pretaviť scenár/libreto do konkrétnej javiskovej podoby. Rozhoduje o tom, akým jazykom bude dielo komunikovať s divákom, do akej miery bude popisné, ako bude využívať symboly, akým spôsobom sa vytvoria požadované atmosféry či ako divákovi odovzdať potrebné informácie a myšlienky, ktoré má dielo obsahovať.

---

<sup>1</sup> zdroj: wikipédia



## Choreografia

V prípade tanečného diela režisér úzko spolupracuje s choreografom (okrem prípadov, keď režisérom a choreografom je tá istá osoba), keďže hlavným vyjadrovacím prostriedkom je tanec. Choreografia je tvorivý proces, pri ktorom choreograf pracuje s pohybovým materiálom tak, aby ho prispôbil potrebám scény, aby s využitím vlastnej invencie pohybom sprostredkoval myšlienky divákovi a výsledkom bolo tanečné umelecké dielo. Choreograf si na základe námetu a libreta (pričom nie je vylúčené, že je autorom oboch) volí jazyk, ktorým bude tanečné dielo s divákom komunikovať – čo bude nositeľom informácií, či pôjde len o tanečný prejav, či hovorené slovo, či použije symboly, či divadelnú skratku, aký bude stupeň štylizácie a podobne. Následne sa rozhodne pre pohybový slovník, ktorý v choreografii použije. Pokiaľ je námetom iba prezentácia tanečnej zábavy a zvolený stupeň štylizácie je nízky, pohybový slovník choreografie je v zásade totožný s pohybovým slovníkom autentickej tanečnej predlohy. Čím vernejšie má byť tanec vyobrazенý, tým dôkladnejšie musí choreograf tanečný materiál predlohy poznať, aby s ním mohol pracovať bez rizika jeho deformácie oproti predlohe. Pokiaľ je však námet založený na sprostredkovaní rôznych emócií, odovzdaní konkrétnych informácií či dejovej línie, musí choreograf podriaďiť pohybový slovník námetu. Snaží sa v predlohe identifikovať motívy vhodné pre konkrétnu emóciu (napríklad motívy vhodné pre agresívny pohyb, pre upokojenie, vhodné pre zvýraznenie mužského alebo ženského elementu, vhodné na znázornenie pozitívnych či negatívnych emócií medzi hlavnými postavami, alebo pohyby, ktoré môžu vyjadriť povahu postavy – lenivý, odvážny, najkrajšia a podobne). Tanečný materiál potom volí tak, aby mohol tieto motívy použiť.

## Hudobná úprava

Na výslednej podobe tanečného diela sa obrovskou mierou podieľa autor hudby. Hudobný podklad je neoddeliteľnou súčasťou pohybovej stránky diela. Pre tanečníkov je jeho rytmická stránka podstatná pre synchronný pohyb, hudba môže zvýrazňovať akcenty v pohybe, môže vytvárať atmosféry. Dokonca môže byť aj nositeľom informácie, ktorú je potrebné sprostredkovať divákovi. Pri diele s folklórnou tematikou je dôležitým faktorom zvolený stupeň štylizácie. Pri nižších stupňoch sa nástrojové obsadenie, melodika, harmónia a interpretačný prejav muzikantov približujú autentickej predlohe. Hudobný upravovateľ v tomto prípade spolupracuje s choreografom prevažne na výbere konkrétnych melódií a ich zoradení. Tak ako choreograf aj na nižšom stupni štylizácie s pohybom na scéne pracuje (pokiaľ ide o choreografiu a nie napríklad o prezentáciu pôvodnej podoby tanca improvizácnou formou, kde hudba vzniká v danom okamihu na základe komunikácie medzi muzikantom a tanečníkom), mal by aj autor hudobnej úpravy v rámci daných mantinelov podporiť dianie na scéne, či len dbať vo výsledku o ucelený hudobný tvar. V rámci vyšších stupňov štylizácie sa z hudobného sprievodu stáva hudobné dielo, čo

dáva skladateľovi viac príležitostí pre autorský vklad. Komunikácia choreografa s hudobným skladateľom prebieha dvomi spôsobmi:

1. Choreograf má podrobnú predstavu o hudobnom podklade k svojej choreografii. Má vybrané hudobné témy, má predstavu o dĺžke jednotlivých tém, vie presne, v ktorej časti potrebuje akú dynamickú zmenu. Skladateľ v tomto prípade tvorí hudbu na základe týchto inštrukcií, jeho tvorivý prínos spočíva predovšetkým v inštrumentácii a harmonizácii jednotlivých tém.

2. Choreograf nemá podrobnú predstavu o hudobnom podklade. Vie presne, čo sa bude v choreografii diať, v akej postupnosti pôjdu dynamické zmeny, prípadne aká informácia má byť kedy sprostredkovaná divákovi. Táto predstava choreografa v písomnej forme plní funkciu scenára/libreta. Skladateľ v tomto prípade vytvorí vlastnú predstavu zhudobnenia scenára/libreta a ponúkne ju choreografovi, ktorý následne tvorí pohyb na vytvorené hudobné dielo.

Spolupráca choreografa s hudobným skladateľom je veľmi intenzívna, pretože v procese tvorby sa obidvaja navzájom ovplyvňujú a inšpirujú. Nie je preto zriedkavým javom, že spoluprácu opakujú a stávajú sa autorskou dvojicou.

## Scénografia a kostýmy

Z hľadiska estetického pôsobenia na diváka je veľmi významnou zložkou divadelnej tvorby scénografia. „Scénografia je označením pre výtvarnú zložku divadla. Okrem toho ide o jeden z odborov divadelnej vedy, ktorý sa zaoberá výtvarnými prejavmi v divadle z teoretického a historického hľadiska. Divadelný výtvarník zaoberajúci sa scénografiou sa nazýva scénograf.“<sup>2</sup>

Scénografia v sebe zahŕňa: architektonické štruktúry, svetlo, projekciu, zvuk, kostýmy, objekty a rekvizity, ktoré sú posudzované vo vzťahu k telu herca, textu, priestoru, v ktorom sa predstavenie odohráva a k umiestneniu diváka.<sup>3</sup>

Scénograf navrhuje režisérovi scénické riešenia na základe jeho umeleckých predstáv, ale aj praktickej funkčnosti požadovanej scény. Zohľadňuje tiež pripomienky choreografa, ktorému vytvára tanečný priestor. Scénografia musí mať svoj priebeh a príbeh, rodí sa v procese inscenácie a má svoju poetiku a logiku. „Scénografia je integrujúci dialóg spájajúci motorické s estetickým, telesné s duchovným. Pomáha širokou škálou svojich možností prispieť k zmysluplnému účinku na diváka a podčiarknuť zmysel divadelnej produkcie. Scénografia má provokovať režiséra, inšpirovať herca a prekvapiť diváka.“<sup>4</sup>

Kostýmový výtvarník musí vo svojich návrhoch vždy kombinovať umeleckú a praktickú stránku. Vychádzajúc z námetu, scenára, požiadaviek režiséra

<sup>2</sup> zdroj: wikipédia

<sup>3</sup> McKINNEY, Josslin, BUTTERWORTH, Philip – The Cambridge Introduction to Scenography, New York 2009

<sup>4</sup> CILLER, Jozef – zdroj: <http://nitrianskagaleria.sk/event/pripravujeme-jozef-ciller-naco-je-scenografia/>

a choreografa musí vytvoriť také kostýmové riešenia, ktoré zohľadňujú umelecký zámer výsledného diela, spĺňajú požadovanú funkčnosť a zároveň dovoľujú interpretom vykonávať predpísané pohyby. Pri nižších stupňoch štylizácie ľudového tanca nie je funkcia kostýmového návrhára potrebná a použijú sa originály, prípadne repliky krojov. Drobné úpravy pre javisko prevezme choreograf alebo umelecký vedúci telesa. Pri štylizovaných podobách je však úloha výtvarníka mimoriadne dôležitá, pričom platí pravidlo, že rovnaký stupeň štylizácie sa musí odraziť vo všetkých zložkách tanečného diela, a to v pohybovej, hudobnej aj výtvarnej.

## **Dramaturgia**

Do autorského tímu patrí a významne sa na výslednom tvare podieľa aj dramaturg. Dramaturgia patrí do divadelnej tvorby, najmä tvorby dramatického textu a procesu inscenovania ako jeden zo základných stavebných kameňov už od 18. storočia.<sup>5</sup> Dramaturgia rieši problémy správneho prenesenia textu na javisko, dramaturg sa pozerá na vznikajúce dielo z pohľadu diváka. Snaží sa nájsť čo najlepšie scénické riešenie pre daný okamih podľa logiky a situácie inscenačného zámeru, pričom berie do úvahy aj účinkujúcich, aj budúce publikum. Dramaturg sa tak stáva v procese tvorby akýmsi oponentom režiséra a snaží sa ustriechnúť výpovednú hodnotu a čitateľnosť diela. Možno povedať, že je medzičlánkom medzi osobou, ktorá hovorí, a osobou, ktorá počúva. Hľadá logické napojenia jednotlivých obrazov, vníma dramaturgickú krivku a kompaktnosť celého diela, hľadá logiku v postupnosti scén, pýta sa na motívacie konania jednotlivých postáv, pomáha tomu, aby sa dielo stalo pre diváka čitateľným. „Zavádzanie termínu dramaturgia pri rozprávaní o tvorbe zrkadlí potrebu všetkých zaangażovaných tvorcov uvažovať o skladbe, forme a komunikatívности diela a povahe myšlienok či prvkov v ňom obsiahnutých.“<sup>6</sup>

## **Záver**

Výsledné tanečné dielo je zmesou viacerých umeleckých diel, pretože scenárista, choreograf, režisér, dramaturg, hudobný skladateľ aj scénograf vniesli do diela svoj autorský vklad, ktorý vzájomnou komunikáciou pri dodržaní režijného zámeru zjednotili do kompaktného celku. Konečný tvar je ešte mierne ovplyvnený interpretáciou umelcov (tanečníkov, hercov, hudobníkov), ktorí sa snažia naplniť zámer režiséra a choreografa osobným umeleckým vkladom.

---

<sup>5</sup> HRIEŠIK, Maja – Telesnosť súčasného divadla, Bratislava 2012 (str. 35 – 42) ISBN 978-80-89484-01-0

<sup>6</sup> Tamže.

# Osobnosti v tanečnom umení alebo úcta nielen v tanečnom umení

Michal Dudáš

## **Abstrakt**

*Autor uvažuje o pojme osobnosť v tanečnom umení, aké má mať v súčasnosti atribúty a vlastnosti. Zamýšľa sa nad tým, čo osobnosti môžu priniesť do umenia, ako ho dokážu pozitívne ovplyvniť. Spomína mená tých, ktoré sám považuje za významné osobnosti v oblasti tanečného umenia.*

## **Kľúčové slová**

Osobnosť, vlastnosti, úcta, vzor.

Môj príspevok k téme „Osobnosti v tanečnom umení“ bude konkrétne nekonkrétne, alebo ak chcete, nekonkrétne konkrétne, tak ako aj jadro pojmu osobnosť. Prečo?

V súčasnosti, no aj v predchádzajúcich historických obdobiach sa pojem osobnosť miestami pripisuje a pripisoval jednotlivcom subjektívne. To bolo často zdrojom rôznych diskusií, špekulácií, nie zriedka i nesúhlasov verejnosti. Je to prirodzené, normálne a zdravé, vzhľadom na bohatosť a pestrosť vkusu spoločnosti, ktorú tiež môžeme vnímať s ohľadom na jednotlivé obdobia ako inú, horšiu či lepšiu, pokrivenú, alebo v našom odvetví kultúrne zaostalú, či naopak, vyspelejšiu. Ako príklad poslúžia dnešné médiá, ktoré podľa vlastnej potreby umelo vyprodukovujú osobnosť z kadekoho.

Aká je však pravda? Je nositeľ „titulu“ osobnosť v tanečnom umení „definíciou“ skutočnosti? Mohli by sme dlhé hodiny polemizovať o tom, kto nadobudol titul osobnosť oprávnene.

V oblasti tanečného umenia mám aj ja sám niekoľko vzorov a zdrojov inšpirácie, ktoré pre mňa znamenajú veľa. Najmä v momentálnom období, keď som, či už ako interpret alebo ako autor najcitlivejší a najvnímavejší. Vážim si ich pre ich poslanstvo a prežívanie tanečného umenia, ktoré je jedným z vyjadro-

vacích prostriedkov ľudového umenia ako pozostatku naturálnej a prirodzenej ľudskej skutočnosti.

Podobne, ako pre mnohých z vás, aj pre mňa je tanec mojím životom, životným presvedčením a prostriedkom, cez ktorý môžem všeličo vypovedať, ale aj spoznávať.

Môj príspevok sa od ostatných zrejme bude značne líšiť. Nie preto, že by u mňa zadanie ostalo nepochopené, ale preto, že chcem povedať a zdôrazniť niečo, čo je v súčasnosti pri ľudovom tanci a pri vnímaní tvorby nafúkнутým problémom. Žiaľ, nie je to preto, že by bola spoločnosť horšia. Ani preto, že by niekde absentovala vzdelanosť. Ani nie preto, že by sa niekde presadzovali rôzne hodnoty, bez spoločných záujmov. Tak prečo vlastne?

V nasledujúcich riadkoch chcem charakterizovať osobnosť v tanečnom umení. Chcem vyjadriť, ako ju vnímam ja a ako to ovplyvňuje moju mienku o jednotlivcoch v oblasti tanečného umenia.

Za najpodstatnejšiu vlastnosť osobnosti v umení ľudového tanca považujem **úctu**. Úcta k predkom, úcta k umeniu, úcta umelca k umelcovi, úcta človeka k človeku, k inakosti, k rozličnému videniu toho istého. Pod úctou chápem pilier ostatných, nie menej dôležitých vlastností, ako sú rešpekt, skromnosť, poctivosť, odvážnosť, vernosť, tvorivosť, zodpovednosť, priamosť, družnosť, priateľskosť, tolerantnosť, presvedčivosť, vytrvalosť. A na záver už spomínaná, no nemenej hodnotná a dôležitá vzdelanosť, zastrešená nielen vzdelávacou inštitúciou, ale predovšetkým individuálnym prístupom k získavaniu vedomostí samostatne.

V spojitosti s talentom, ktorý je neodmysliteľnou zložkou v tvorbe čohokoľvek (umenia výtvarného, umenia športových výkonov, umenia gastronomického a pod.) sú spoločne mocným nástrojom nielen v plnení stanovených cieľov, ale aj úspechov v živote vydláždených náhodách. Talent vyplýva v prvom rade z vrodenných, ale aj zažitých telesných a duševných pozitív, ktoré značne ovplyvňujú kvalitu produkovaného. Osobnosť v tanečnom ľudovom umení, a je úplne jedno, či je to teoretik, tvorca, choreograf alebo interpret, musí zákonnite rešpektovať materiál ako zdroj inšpirácie, ktorý sa mu ponúka v rôznych formách a podobách. Úrovne inšpirácie sa rôznia. Tá najzákladnejšia vzniká už u jednotlivca v jeho pôvodnom prostredí. V ľudovom tanci u tzv. nositeľa, priameho účastníka, autora niečoho výnimočného, založeného na každodenných starostiach či radostiach, ktoré sa dnes v tej podobe, akú poznáme a chceme poznať, len udržiava. Akúkoľvek ďalšiu úroveň inšpirácie, to znamená, keď inšpiračným zdrojom je článok z prvej úrovne a vyššie, pokladáme za inšpiráciu sekundárnu. Z tohto dôvodu môžeme považovať prvú úroveň za dielo jedinečné a originálne. Jeho uchovávanie v čo najvernejšej podobe (verná podoba nie je plnohodnotne možná) je jedným z článkov inšpiračných zdrojov pre „vyššie“ umenie, a to opäť v rôznych podobách a formách. V našom prípade pre tanečné umenie na scéne. Okrem rešpektovania zdrojov ako materiálu nevyhnutného k práci, je na mieste rešpektovať názor iných autorov, čo

aj v pôvodnom prostredí bolo a našťastie ešte stále je súčasťou spoločenských pozitív – poväčšine. Svedčí to o sile osobnosti tvorcu a odvahe čeliť iným pohľadom v umení, ako aj o odvahe presadzovať svoje pochopenie a spracovanie ideí vzhľadom na vlastné schopnosti. S týmto súvisí aj miera zodpovednosti za to, ako k ľudovému umeniu pristupuje (nielen k tanečnému), a či vlastnou tvorbou, pod ktorú sa hlási ako autor, a ktorá je navyše jasne definovaná spoločenskými princípmi duchovného vlastníctva, tieto princípy neporušuje. Zodpovednosť za vhodné využívanie inšpiračných zdrojov podpisujúcich sa pod autorstvo je veľká, pretože veľký je aj priestor oddeľujúci dielo od imitácie – transkripcie. Pre upresnenie významu musím doplniť, že aj kvalitná imitácia je určitým pohľadom na umenie a využitím výnimočného pozorovacieho talentu a talentu určitého druhu prednesu.

Ak pôvodné prostredie predkladá autorovi (osobnosti) taký ohromný materiál, ktorým disponuje a on dokáže na základe atribútov umeleckého diela na scéne v spojení so zákonitostami réžie, dramaturgie, choreografie, scénografie, samozrejme predovšetkým však na základe svojich pocitov a osobného presvedčenia, alebo talentu vyprodukovať dielo verné (vernosť), má tento jeho „produkt“ právo niesť význam slovného spojenia – dielo – tanečná choreografia – autorské dielo a pod.

Treba samozrejme rešpektovať individuálny a subjektívny názor na kvalitu diela, a preto nemožno jednoznačne konštatovať jeho výslednú úroveň.

Aj preto pokladám napríklad súťaž medzi folklórnymi súbormi za nezmyselné a neopodstatnené. Ak nie sú v súčasnosti nástrojom niečích osobných ambícií, nevidím žiadnu prekážku, aby sme namiesto súťaží mali len prehliadky folklórnych súborov, ktorých výsledkom budú užitočné rady kompetentných, prirodzená nenútená diskusia širokej verejnosti, resp. divákov, a nie dlho doznievajúce a zbytočné konflikty. Skúsme si predstaviť súťaž o najkrajšiu klasickú skladbu či najkrajší renesančný obraz, ktorý bol kedy namalovaný... Je to predsa nezmysel. Priateľskosť, družnosť, tolerantnosť by mohli sprevádzať kvalitné výkony tanečníkov, choreografov, hudobníkov a ostatných tvorcov na týchto stretnutiach, spoločných projektoch alebo v diskusiách na sociálnych sieťach. Aj taká je moja, možno naivná predstava.

Moje záľuby vo voľnom čase ma výrazne obmedzujú a nedovoľujú mi zúčastňovať sa na stretnutiach, ktoré chcú riešiť, podľa môjho názoru umelo vytvorený problém, ktorý môžeme miestami považovať až za diktátorské usmerňovanie tvorby. Ale akým smerom?

Preto podobne ako **osobnosti, ktoré akékoľvek úsilie obmedzovania vlastného názoru prostredníctvom umeleckého diela niekým iným pokladajú za prežitý režim, aj ja si myslím, že reakcie na tento fakt sú a budú stratou času.**

Skromnosť je ďalšou z výsad osobnosti. Nedokazujme umelo svoje úspechy na papieri cez dlhé životopisy a diplomy, ale prostredníctvom najobjektívnejších

reakcií, a to reakcií spoločnosti. Len vďaka nim mohli prežiť diela Van Gogha, Vivaldiho, Da Vinciho, Edisona, Verneho a ďalších veľikánov, ktorým úcta k umeniu a k ostatným autorom nechýbala.

Preto verejne a s úctou ďakujem mojim osobnostiam v tanečnom umení, ktoré chceli a chcú byť slobodné vo svojom diele, či už praktickom alebo teoretickom. Ich vplyv na mňa v oboch smeroch (pozitívnom, no miestami aj negatívnom) bol značný, a to bez ohľadu na ich presvedčenie, názorovú rovnosť, inakosť či podobu vyjadrovacieho jazyka.

Patria medzi nich: profesor Štefan Nosál, Juraj Kubánka, Ján Blaho, Viliam Ján Gruska, Stanislav Dúžek, Jožko Majerčík, Emil Tomáš Bartko, Eliška Hrbíková, Vladimír Urban, Ján Jamriška, Mário Radačovský, Ján Ďurovčík, Milan Hvižďák, Ervín Varga, Vladimír Marušin, Jiří Kylián, Martin Ťapák, Ondrej Demo, Svetozár Stračina, Gene Kelly a mnohé iné odvážne, originálne, úctu si zaslúžiace osobnosti, ktoré svoje dielo reprezentovali cestou vlastných úspechov.

Na záver uvediem dva z mojich obľúbených citátov, ktoré úzko súvisia s mojou výpoveďou a ktorých znenie je nádejne pravdivé a blízko aktuálne.

„Všetky ambície sú zákonné, okrem tých, ktoré sa šplhajú hore po trápeniach alebo dôverčivostiach iných.“

(Joseph Conrad)

„Umenie sa začína tam, kde sa končí imitácia.“

(Guillaume Apollinaire)

# András Takács

Agáta Krausová

## **Abstrakt**

*Príspevok prezentuje bohatú odbornú pracovnú činnosť Andrása Takácsa, dlhoročného zanieteneho odborného pracovníka Csemadoku, tanečníka SEUK-u a umeleckého vedúceho súboru Népes. Bol tiež porotcom na rôznych úrovniach súťaží, tvorcom desiatky choreografií v rôznych súboroch a v prvom rade etnochoreológom, bádateľom tanečných tradícií maďarského etnika žijúceho v Slovenskej republike. V príspevku prezentujem jeho bohatú publikačnú činnosť, ako aj jeho trvalý vklad do dejín folklórneho hnutia na Slovensku, ktorého hodnoty bude čas iba znásobovať.*

## **Kľúčové slová**

Maďarské folklórne hnutie, choreograf, organizátor, zakladateľ, etnochoreológ.

## **Úvod**

S odstupom času je zaujímavé zamyslieť sa nad myšlienkovým sledom mladej interpretky ľudového tanca, akou som bola ja. Kým som tancovala, najdôležitejšou bytosťou pre mňa bol choreograf, resp. tanečný pedagóg. Až o pár rokov neskôr, keď som sama prešla na „druhý breh“ a ako choreografka alebo pedagogička ľudového tanca formovala umeleckú tvár nasledujúcej generácie, som odhadla dôležitosť a kvalitu dovtedy pre mňa nezaujímavého a dlho „neviditeľného“ odborníka – etnochoreológa. Takýto „neviditeľný“ človek (vždy pracoval skromne v pozadí), ktorého osobne poznám a mala som česť s ním dlhé roky spolupracovať, je András Takács, dlhodobý odborný pracovník Csemadoku<sup>1</sup>, interpret, choreograf, neúnavný organizátor a hodnotiteľ festivalov, ale v prvom rade etnochoreológ.

---

<sup>1</sup> Csemadok – Kultúrny zväz maďarských pracujúcich



## András Takács ako budovateľ, organizátor a výskumník

Familiárne ho voláme „Taki“, resp. „Bandi bácsi“. Jeho kolískou bolo Bohúňovo, kde sa narodil 8. januára 1931. Štúdium začal v rodnej dedine a neskôr v Rožňave. V roku 1945 sa na základe politického rozhodnutia<sup>2</sup> v Slovenskej republike zatvárali maďarské školy. *„Vo februári 1947, pri hľadaní maďarskej školy, ma moje cesty viedli cez zelenú hranicu, do od nás asi 80 kilometrov vzdialeného Miskolca. [...] Strávil som tam štyri roky a popri učení som sa tam stretol s niečím, čo sa neskôr stalo mojím povoláním. [...] Keď v roku 1950 znovu otvorili maďarské školy v Československu, viedol som už tanečný súbor gymnázia v Komárne. Odtiaľ viedla moja cesta do ŠLUK-u. Aj keď som v tomto kolektíve strávil iba jeden rok, nikdy som to neolutoval.“* (Takács, 2011). K odchodu z tohto kolektívu ho „nútila“ lákavá a zaujímavá ponuka<sup>3</sup>, miesto choreografa a umeleckého vedúceho tanečnej zložky v novovzniknutom profesionálnom ľudoumeleckom súbore NÉPES.<sup>4</sup> *„Moja kariéra však ani tu netrvala dlho, lebo roku 1955 bol administratívnym zásahom súbor zrušený.“*<sup>5</sup> Všade, kde bolo treba začínať, vybudovať, vytvárať nové, bol postavený do čela kvôli vytrvalosti a organizačným schopnostiam. V rokoch 1956 – 1960 pracoval v Slovenskom dome EUT<sup>6</sup> a nadviazal úzke kontakty s osobnosťami slovenského folklóru K. Ondrejkom, S. Dúžekom, J. Majerčíkom, E. Medveckou a v spolupráci s nimi organizoval aj folklórne slávnosti vo Východnej. Svoju osobu vnímal ako „spojovací článok“ medzi maďarským a slovenským folklórnym hnutím. *„Je to úloha neľahká, lebo chceme byť mostom, po ktorom sa chodí oboma smermi.“* (Takács 1988) Je jedným zo zakladateľov MUS<sup>7</sup> Mladé Srdcia v roku 1957, kde pracoval ako umelecký vedúci a choreograf a neskôr v rokoch 1995 – 1996 aj ako riaditeľ súboru. Bol prvým predsedom Maďarskej folklórnej únie na Slovensku<sup>8</sup>. Ako odborný metodik v Csemadoku<sup>9</sup> mal prioritnú pracovnú povinnosť zabezpečiť ústredné riadenie a organizáciu maďarského amatérskeho tanečného hnutia na Slovensku a určovať jeho smerovanie. *„Riadil som činnosť ústredného poradného zboru pre maďarský ľudový tanec pri OV Csemadoku, činnosť poradných zborov v 15 okresoch, klub choreografov a umelecké smerovanie folklórnych festivalov v Želiezovciach a Gombaseku. [...] Som jedným z organizátorov týchto festivalov od ich vzniku.“* (Takács 1988)

Od tejto chvíle sa začala dlhá kapitola spolupráce s maďarskými folklórnymi súbormi na Slovensku. Ako porotca na rôznych úrovniach súťaží starostlivo hodnotil prínosy, citlivo kritizoval povrchnosť a nedôslednosť. Metodické semináre, inštruktáže a diskusie tiež tvorili časť jeho koncepcnej práce. Popri

<sup>2</sup> Benešove dekréty

<sup>3</sup> V roku 1951

<sup>4</sup> Csehszlovákiai Magyar Népművészeti Együttes – Československý maďarský ľudoumelecký súbor

<sup>5</sup> Rytmus 1988/6, s. 32

<sup>6</sup> Dnešné Národné osvetové centrum v Bratislave

<sup>7</sup> Maďarský umelecký súbor, terajšie Tanečné divadlo Mladé Srdcia – Ifjú Szivek

<sup>8</sup> V roku 1992

<sup>9</sup> Kde pracoval v rokoch 1960 – 1992

tom vytvoril aj desiatky choreografií v rôznych súboroch a obracal zrak predovšetkým k živým prameňom ľudovej tradície. „*Ludový tanec som spoznával v jeho najrýdzejšej podobe a vždy som sa snažil túto podobu premeniť aj do choreografií. Spočiatku to bola snáď intuícia, ale postupne sa to stalo mojím vedomím krédom. Viem, že ani ja som sa nevyhol niektorým módnym alebo kultúrno-politickým vplyvom. Napriek tomu neviem o takej choreografii, ku ktorej by som sa nepriznal.*“ (Takács 1988) Výskumná, bádateľská a dokumentačná činnosť A. Takácsa v oblasti tanečného folklóru sa formovala v roku 1951. „*Prvú spoločnú cestu za pôvodným ľudovým umením sme vykonali s T. Ágom<sup>10</sup> [...]. On sa zaujímal o hudbu a spev, ja o tanec. Pre svoju choreografickú činnosť som potreboval materiál, a ten som si musel vyhľadať.*“ (Takács, 1988) Ako metodik Csemadoku sa významnou mierou pričínil o výskum ľudového tanca na Slovensku. V spolupráci so Sekciou ľudového tanca Ústavu hudobnej vedy Maďarskej akadémie vied v časovom horizonte 1952 – 1979 realizoval terénny výskum v 91 dedinách južného Slovenska obývaných maďarským etnikom a v zmiešaných dedinách.<sup>11</sup> Za danú erudovanú činnosť ho zaradili do Maďarského národopisného lexikónu<sup>12</sup> ako odborníka, ktorý sa významnou mierou pričínil o výskum ľudového tanca. Od počiatku svojich zberateľských ciest a výskumov považoval za dôležité, aby získané skúsenosti, vedomosti a tanečný materiál neboli iba osobným obohatením, ale mali čo najširší spoločenský dosah. „*Výsledky mojich výskumov som však nevyužíval iba sám, ale najmä pomocou Osvetového ústavu som ich publikoval. V tej dobe sa počet amatérskych súborov rozrástol, a tak vedúci nachádzali v týchto publikáciách zdroje pre svoje choreografie.*“ (Takács, 1988) Vedomosti, ktoré boli nadobudnuté počas jeho bohatej životnej dráhy, sú zosumarizované v publikáciách:

*Népi tánc- és ritmusgyakorlatok* (Bratislava, 1966), *Eredeti magyar népi táncok* (I – VII. Bratislava, 1959 – 72), *Táncoljunk: műsor és metodikai tanácsadó a táncsoportvezetők részére* (Bratislava, 1979), *Mátyusföldi népi táncai* (Bratislava, 1981), *Gömöri népi táncok* (spolu autor János Fügedi<sup>13</sup>, Pozsony, 1992), *Csallóközi néptáncok* (Bratislava, 2000), *A Bertóké és társai: Jóka falu hagyományos táncai* (spoluautor Fügedi János, Dunajská Streda, 2005), *Az országos népművészeti fesztiválok ötven éve* (Dunajská Streda, 2007), *A legkisebb fiú vándorlásai: a felvidéki magyar kulturális életről, folklórról, népi táncművészetről egy élet tükrében* (Bratislava, 2010).

Za svoj umelecký prínos a výskumu prácu bol vyznamenaný v Maďarskej republike v rokoch 1998 (Nemzeti Kulturális Örökség Minisztériumának Életfa-díja) a 2011 (Magyar Köztársasági Érdemrend lovagkeresztje), ako aj

<sup>10</sup> Etnomuzikológ (1928 – 2013)

<sup>11</sup> Presný zoznam tanečnej dokumentácie z 91 dedín a ich zaradenie do tanečných oblastí a mikroregiónov je uvedený v publikácii *Dél – Szlovákiai magyar lakta falvak táncai*, s. 20 – 27.

<sup>12</sup> V päťväzkovej knihe zo Slovenska sú uvedené len dve mená: A. Takács a T. Ág.

<sup>13</sup> Doc. Ján Fügedi, pracovník Maďarskej vysokej školy tanečného umenia, pracovník Maďarskej akadémie vied

v Slovenskej republike v roku 2001 (Strieborná plaketa Slovenskej republiky) a v roku 2006 získal cenu Pro Probitate.

## **Záver**

Celoživotné dielo Andrása Takácsa znamená trvalý vklad do dejín folklórneho hnutia Maďarov na Slovensku a pretože čerpal z tých najrýdzejších zdrojov, súčasne sa stáva neoddeliteľnou súčasťou aj národnej kultúry, ktorej hodnoty bude čas iba znásobovať.

## **Literatúra**

TAKÁCS A. – FÜGEDI, M.: 1992. *Gömöri népi táncok*. Bratislava: Madách Kiadó, 1992. ISBN 80 7089 186 6

TAKÁCS, A.: 2004. *A Népes*. Dunajská Streda: VALEUR KFT, 2004. ISBN 80-89001-31-9

GÁL, J.: 1988. Za úspechmi sa skrýva náročná práca. In: *Rytmus* Bratislava: R. XXXIX, 06/1988.

## **Internetové zdroje:**

*Takács András*. [online]. [s.a.]. [cit. 2015-7-25].

Dostupné na: <<http://www.felvidek.ma/felvidek/kultura/43246-nepmuveszeti-dij-takacs-andrasnak>>

*Takács András*. [online]. [s.a.]. [cit. 2015-7-25].

Dostupné na: <<http://mek.oszk.hu/02100/02115/html/5-301.html>>

# Cyril Zálešák a jeho prínos v tanečnom umení

Katarína Babčáková

## Abstrakt

*Príspevok predstavuje osobnosť nestora folklórneho hnutia na Slovensku Cyrila Zálešáka a prezentuje jeho prínos pre tanečné umenie prostredníctvom charakteristiky jeho výskumnej, publikačnej i umeleckej činnosti. Bol významným autorom dodnes používanej odbornej literatúry, výskumníkom v teréne a jedným z najaktívnejších organizačných a kultúrno-osvetových pracovníkov v oblasti folklórneho hnutia. Tanečné umenie obohatil ako choreograf, režisér, ale predovšetkým vedecký a organizačný pracovník. Svoje odborné vedomosti implementoval i do umeleckej – choreografickej a režijnej práce.*

## Kľúčové slová

Cyril Zálešák, ľudový tanec, folklórne hnutie, kultúrno-osvetový pracovník, choreograf, režisér, publikácia, výskum, Folklórny festival Východná, Folklórny súbor Technik.

## Úvod

Ľudový tanec je integrálnou súčasťou nehmotného kultúrneho dedičstva. Jeho dokumentácia a systematický výskum boli u nás iniciované od polovice 20. storočia.<sup>1</sup> Jedným z prvých odborníkov v oblasti výskumu ľudového tanca na Slovensku bol nestor folklórneho hnutia, muzikant, režisér, choreograf a kultúrno-osvetový pracovník Cyril Zálešák.

Narodil sa 4. februára 1920 v Kuželove na Hornácku, v juhomoravskom kraji so živou hudobno-tanečnou tradíciou. Počas štúdia na gymnáziu v Strážnici v rokoch 1931 – 1939 účinkoval ako hudobník a tanečník vo folklórnej skupine študentov z Velkej nad Veličkou. Po roku štúdia na Filozofickej fakulte Masarykovej univerzity v Brne prestúpil na Prírodovednú fakultu Slovenskej

---

<sup>1</sup> Medzi prvých odborníkov patrili K. Poloczek, Z. Jelínková, Š. Tóth, K. Ondrejka, C. Zálešák, A. Takács, S. Dúžek a ďalší.

univerzity v Bratislave, kde študoval geografiu a telesnú výchovu<sup>2</sup>. Po ukončení štúdia v roku 1945 sa zamestnal v telovýchovnej sekcii Povereníctva školstva a kultúry v Bratislave, kde mal možnosť uskutočniť prvé výskumy a publikovať.

*... som, aby som Vám poslal niečo, čo niečo  
o vývoji mojho vzťahu k folklórnemu hnutiu  
(pre Vašu informáciu a prípadne pre do-  
plnenie mojho predkladacieho osvedčenia):*

*Stal som sa „folklóristom“ už ako študent  
vysokej školy v Brne. Hral som na husle  
v slovenskej ľudovke (študentskej), koncertom  
som sa stal v mojej rodnej moravskej dedine  
(pri tanečných zábavách). Písalo kačičky  
me priviedli k folklórnym súborom a  
po štúdiu na vysokej škole v Bratislave  
k výskumom slovenského folklóru.*

*S pozdravom Zálešák*

*F.S. Odpunkte mojej roztrasenej ruke - medm už  
92 rokov*

Zálešák o počiatkoch svojho vzťahu k folklóru (rukopis).

## Osvetová, výskumná a publikačná činnosť Cyrila Zálešáka

Prvú publikáciu pod názvom *Hornácky odzemok a verbunk* vydal Zálešák v roku 1950. Už o tri roky publikoval regionálnu tanečnú monografiu pod názvom *Pohronské tance*, v ktorej opisuje typy tancov a uvádza notový zápis piesní z tejto oblasti. V roku 1956 vydal jednu z prvých publikácií o systéme zápisu tanca pod názvom *Opisovanie ľudových tancov*. Publikácie sa stretli s úspechom u odbornej verejnosti. Etnológ Andrej Melicherčík mu ponúkol pracovné miesto v Matici slovenskej v Martine, kde sa kreoval odbor ľudovej umeleckej tvorivosti (ďalej len „EUT“). Zálešák tu založil Ústredie národopisných a tanečných ochotníckych skupín, Poradný zbor pre národopisné skupiny i depozitár krojov.

V roku 1953 v Bratislave vzniklo Osvetové ústredie, ktoré prevzalo starostlivosť o EUT a z rozhodnutia Povereníctva pre školstvo a kultúru vznikol Osvetový ústav (ďalej len „OÚ“) s Tanečným oddelením. V ňom Zálešák ako vedúci pôsobil až do svojho odchodu do dôchodku v roku 1977.

<sup>2</sup> Cyril Zálešák bol i vynikajúcim športovcom a majstrom Slovenska v skoku o žrdi.

Už od 60-tych rokov sa na tanečnom oddelení začínali uskutočňovať terénne výskumy ľudového tanca spojené s filmovou dokumentáciou jeho nositeľov v rôznych lokalitách na Slovensku. Vznikli tak záznamy hudobných a tanečných tradícií z Kysúc (1962), film *Ovčí zdych* (1965), záznam tanečných motívov z Liptova (1966), Myjavy (1969), Horných Orešian (1973), záznamy tanečných typov z Križovian nad Dudváhom (1974) a Parchovian (1975) i záznamy víťazov súťaže sólistov tanečníkov z Folklórneho festivalu Východná (ďalej len „FFV“) v roku 1972.

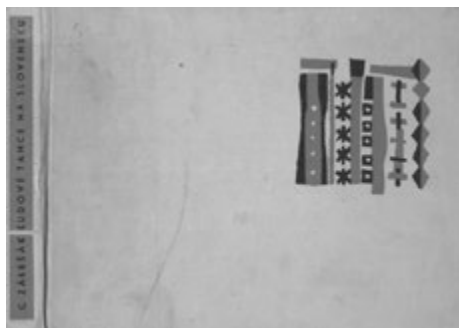


Cyril Zálešák ako tanečník, hudobník a choreograf (vľavo) a ako výskumník a osvetový pracovník (vpravo).

Zálešák sa popri organizačnej práci rozsiahle venoval i výskumnej a dokumentačnej činnosti v teréne, na základe ktorej vzniklo jedno z dosiaľ najvyužívanejších diel slovenskej etnochoreológie pod názvom *Ľudové tance na Slovensku*. Monografickú syntézu vydalo v roku 1964 vydavateľstvo Osveta v Bratislave. Recenzentmi boli choreograf Štefan Nosál a etnochoreológ Štefan Tóth. Publikácia sa zaoberá typmi ľudového tanca z jednotlivých lokalít na základe terénnych výskumov v rokoch 1947 – 1959 v 87 obciach na Slovensku. V úvode autorom definovaná problematika systematizácie ľudových tancov je predmetom úvodných kapitol, v ktorých ju autor uvádza na základe historických faktov, tanečného vývoja a foriem tanečných typov. Ako sám uvádza, ide o jeden z prvých systémov triedenia ľudových tancov u nás<sup>3</sup>, používaného v etnochoreologickej praxi i v edukácii čiastočne i v súčasnosti. V kapitole *Vznik a vývoj tanečných vrstiev autor charakterizuje tanečnú históriu. Tance z prvých štádií vývoja spoločnosti charakterizuje ako tance obradové* (bojové, lovecké, zaklínacie a tance rodinných obradov). Stáročia vývoja transformovali funkcie tanca; dominovať začala funkcia zábavná a prechodovú formu tvorili tance *slávnostné*. Nosná kapitola pod názvom *Charakteristika, rozbory a opisy jednotlivých druhov tancov je venovaná charakteristike a vzniku jednotlivých ta-*

<sup>3</sup> Prvú typológiu v diele *Slovenské ľudové tance* uvádzajú J. Kovalčíková a F. Poloczek (1955). Po publikácii C. Zálešáka *Ľudové tance na Slovensku* (1964) sa ďalšia klasifikácia v odbornej literatúre objavila až v publikácii S. Dúžeka a B. Garaja *Slovenské ľudové tance a hudba na sklonku 20. storočia* (2001).

nečných vrstiev<sup>4</sup> a popisu typov tancov z rôznych lokalít s doplnením notových zápisov a náčrtom priestorovej kresby či motívov.



Publikácia *Ludové tance na Slovensku* (1964).



Publikácia *Folklórne hnutie na Slovensku* (1982).

V roku 1976 OÚ publikoval Zálešákovu stručnú monografiu *Prehľad slovenských ľudových tancov*, ktorá vyšla v reedícii v roku 1988.

Zálešák stál i pri zrode časopisu *Hudba, spev, tanec* v roku 1963 (od roku 1969 do roku 1991 vychádzal pod názvom *Rytmus*), do ktorého pravidelne prispieval odbornými článkami (*Klenoty našich tancov: Tanec z Vrboviev*, 1967; *Figurálne tance z Myjavskej pahorkatiny*, *Sedliacke tance z Myjavskej pahorkatiny*, 1970), ale aj materiálmi z terénnych výskumov a správami o práci folklórnych kolektívov. Články publikoval i v časopisoch *Ludová tvorivosť* (*Tanec starobabská z Myjavy*, *Uklakovaná*, 1954), *Naša práca* (*Tanec Turkov zo Šaštína*, 1957), *Tanečné listy*, *Osvetová práca*, *Kultúrny život* a v denníkoch *Mladá fronta*, *Pravda*, *Práca* a *Šport*. Bol jedným z prvých autorov metodických príručiek pre folklórne kolektívy, v ktorých zúročil svoje odborné vedomosti o ľudovom

<sup>4</sup> Tance člení na vrstvy z historického hľadiska nasledovne: chorovody, chorovodné hry a dievčenské kolesá; tance roľníckej kultúry; tance valaskej kultúry; tance šľachtické; tance cechové; tance vojenské; tance mladej buržoázie; moderné spoločenské tance; tance súťaživé či akrobatické.

tanci i pohybovej príprave interpreta (*Motívy a zostavy pre nácvik slovenských ľudových tancov*, 1978; *Rytmika a ľudové tance*, 1963; *Tradičné zvyky na Slovensku, spojené s tancami*, 1970). Ako prednášajúci a lektor sa zúčastňoval odborných školení, seminárov, konferencií a sympózií o ľudovom tanci a folklórnom hnutí.

Pri jeho odchode do dôchodku na jeseň v roku 1977 v rámci koordinačnej porady metodikov pre folklór z Okresných osvetových stredísk vznikla požiadavka, aby spracoval dejiny folklórneho hnutia. V roku 1982 tak bola publikovaná jedna z jeho najvýznamnejších prác pod názvom *Folklórne hnutie na Slovensku: od oslobodenia do súčasnosti*, ktorú vydalo vydavateľstvo Obzor v Bratislave a recenzentmi boli etnochoreológovia Dúžek a Ondrejka. Autor v práci charakterizuje vznik a význam folklórneho hnutia v rokoch 1948 – 1980, definuje historické korene vzniku folklórnych kolektívov, metodickú pomoc a prezentuje folklórne festivaly, prehliadky a súťaže.

Výsledky svojich terénnych výskumov a informácie o práci v oblasti folklórneho hnutia publikoval Zálešák vo viac ako 240-tich príspevkoch v zborníkoch, metodických materiáloch i samostatných publikáciách. Bol autorom príspevkov o problematike tanečnej tradície v prostredí folklórneho hnutia, štylizácie a inscenácie folklórnych javov, funkcii folklórneho hnutia<sup>5</sup> a histórii a dramaturgii festivalov<sup>6</sup>. Za svoju odbornú prácu získal viacero ocenení a štátnych vyznamenaní. V roku 2000 mu bola udelená Medaila D. G. Licharda. Zomrel vo veku 93 rokov 16. apríla 2013 v Bratislave.

## Cyril Zálešák a jeho podiel na rozvoji Folklórneho festivalu Východná

Ako vedúci Tanečného oddelenia OÚ bol Zálešák v rokoch 1956 – 1968 jedným z prvých predsedov Programovej komisie FFV: „*Východná, Východná... to neboli pre mňa iba vo dva rady domy. Od začiatkov najvýznačnejšieho slovenského folklórneho festivalu, ktorý mi prirástol k srdcu, som hrdý, že som sa mohol – ako pracovník OÚ a dlhoročný predseda programovej komisie podieľať na jeho vzniku a umeleckom rozvoji.*“ (rukopis)

Bol autorom jednej z čiastkových koncepcií, na základe ktorých v roku 1975 Dúžek, Švehlák, Ondrejka a N. A. Zoberi vytvorili dlhodobú koncepciu FFV. Festival bol koncipovaný ako vrcholná prehliadka ľudového umenia, odrážajúca stav folklórneho hnutia na Slovensku. V programovej štruktúre figurovali *Klenotnice* (programy nositeľov tradícií a FSk), *Prehliadky tichej krásy*, progra-

<sup>5</sup> *O spoločenskej funkcii folklórnych súborov* (1971), *Folklór v amatérskych tanečných súboroch* (1973), *Folklórne súbory a skupiny na Slovensku* (1975), *Zrkadlo folklórneho hnutia na Slovensku* (1985), *Nositelia pôvodných folklórnych tradícií a ich vplyv na tvorbu súborov* (1983), *Problémy štylizovania folklóru v amatérskych súboroch* (1972), *Problematika tvorby v súboroch piesní a tancov na Slovensku* (1965), *Spoločné znaky vývoja folklórneho hnutia na Slovensku a v Českej republike od roku 1945* (1994).

<sup>6</sup> *Folklór na scéne* (1990), *Scénická tvár folklóru* (1995), *Padesátiletý vývoj dramaturgie a stavby strážníckych pořadů* (1995), *Návrh dlhodobej dramaturgickej koncepcie Folklórneho festivalu Východná* (1996).



my DFS, FS, sprievody obcou, galaprogramy, folklórne súťaže, rozhlasové programy, výstavy i rezbárske sympóziu *Kresané do dreva*.

Po výzve na vytvorenie dlhodobej koncepcie festivalu v roku 1996 dodal Zálešák dňa 18. 6. 1996 rukopis dramaturgickej koncepcie FFV na obdobie piatich rokov. Osvedčené typy programov doplnil originálnymi námetmi a programovú štruktúru obohatil o komorné, náučno-odborné i výstavné typy programov. Rešpektoval i zámer prezentovať na tomto vrcholnom podujatí výsledky celoštátnych folklórnych súťaží. Veľký dôraz kládol na identifikáciu a prezentáciu jednotlivých javov tradičnej kultúry a folklóru v ich špecifickosti, akcentujúc i prezentáciu tradičných foriem prostredníctvom archívnych záznamov či žijúcich nositeľov tradičnej kultúry. Dramaturgický plán členil typy programov na veľké programy v amfiteátri (klenotnicové programy<sup>7</sup>; programy reflektujúce novú tvorbu kolektívov a víťazov celoštátnych súťaží; zmiešané regionálne programy<sup>8</sup>; programy profesionálnych kolektívov; programy zahraničných FS, DFS; originálne námety ako *Pramene a tvorba* o jednotlivých stupňoch štylizácie; interaktívny program *Talenty*, sprievod obcou, hudobné programy, vystúpenia na Malej scéne, programy prezentácie sólistov – víťazov folklórnych súťaží, zábavy) a komorné programy (rozhlasový *Pozdrav z Východnej*; profilové programy kolektívov a jubilantov; hudobno-spevácke programy<sup>9</sup>; odborné a náučné programy s námetmi ako *Vývoj odzemkov a verbunku v tvorbe súborov*, *Žena a muž v tanci*, *Tance s pevnou formou*, *Mužské tance karpatského regiónu*, *Krúživé tance karpatského regiónu*. Navrhol ich prepojenie s interaktívnymi tanečnými školami, premietaním archívnych záznamov tanca a ukázkami nositeľov. Koncepcia je výsledkom odbornej erudície a dlhoročnej praxe Cyrila Zálešáka. Mnohé originálne námety a interaktívne koncepty sú aktuálnymi dodnes.

## Režijná a choreografická tvorba Cyrila Zálešáka

Cyril Zálešák pôsobil desaťročia i ako aktívny člen Programovej rady Medzinárodného folklórneho festivalu v Strážnici. Bol autorom a režisérom 47 festivalových programov v Strážnici, Myjave i vo Východnej<sup>10</sup>. Vytvoril 11 te-

<sup>7</sup> S námetmi *Pastierska kultúra karpatskej oblasti*, *Práca a zábava na dedine v zime*, *Vzťah muža a ženy*.

<sup>8</sup> S námetmi ako *Moravsko-slovenské pomedzie*, *Z oboch strán Tatier*, *Rusíni Zemplína*, *Šariša a Spiša*, *Vinorodé a chlebojárne nížiny Slovenska* a pod.

<sup>9</sup> S aktuálnymi námetmi ako *Vývojové stupne štylizácie ľudovej piesne*, *Skladby z prameňa*, *Dychovky a ľudová pieseň*, *Hudobné nárečia*, *Kroj a prostredie* a pod.

<sup>10</sup> Napr. programy *Pomoraví*, MFF Strážnice 1998; *Zo Záhoria a Myjavská*, MFF Myjava 1977; *Rieka, ktorá rozdeľuje i spája*, MFF Myjava 1998. Na FFV pôsobil i ako scenárista a režisér programov *Klenotnica tradičnej ľudovej hudby*, *Vetříček sadá, nôcka ide tmavá...*, *Môj otec bol dobrý, ja musím byť zbojník*, *Kvety domova*, *On a ona v tanci*, *Dedičstvo nad zlato vzácnejšie*, *Pieseň večne živá* a mnohých iných.

levíznych scenárov a 66 choreografií vo folklórnych súboroch (Skaličan<sup>11</sup>, Kapaničiar, Karpaty<sup>12</sup>, Jánošík, Turiec<sup>13</sup> a ďalších).

V rokoch 1966 – 1990 pôsobil ako umelecký vedúci a choreograf popredného bratislavského VFS Technik. Vo svojej tvorbe zúročil množstvo výskumov a znalostí z dokumentácií z východného a stredného, neskôr i západného Slovenska<sup>14</sup> a práve folklórne prejavy z oblasti Záhoria, Trenčianska a moravsko-slovenského pomedzia boli dôležitou inšpiráciou jeho choreografickej práce: „Môj záujem o slovenský folklór sa zo začiatku orientoval viac na stredné a východné Slovensko, kde som mal možnosť skúmať a popisovať živé a bohaté tanečné prejavy. O tancoch Záhoria sme vtedy v 50. a 60. rokoch nevedeli takmer nič. To sa odrážalo v repertoári môjho súboru Technik, kde som bol choreografom. Záhorie, toto tanečno-folklórne vákuum ma však čím ďalej, tým viac priťahovalo. Nebolo to len preto, že som už v súbore zužitkoval najefektnejšie tanečné oblasti. Môj záujem o Záhorie mal aj iný impulz: jeho folklórnu príbuznosť s mojím rodiskom – Horňáckom. Začiatkom 70. rokov som robil sústavnejšie výskumy po dedinách Záhoria, aby som prišiel na kĺb základnému štýlu a štruktúre cifrovania pri sedliackych tancoch. Okrem dediny Brodské som sa stretol iba s čriepkami týchto tancov, vlastne iba s ojedinelými motívmi mužského cifrovania. Napriek tomu som sa odvážil zrekonštruovať a nacvičiť niektoré záhorské tance – najprv v súbore Skaličan zo Skalice a neskôr v bratislavskom súbore Technik, kde vznikol v priebehu niekoľkých rokov dokonca 45-minútový tematický blok nazvaný *O mladosti, kráse a láske*.“<sup>15</sup>

## Záverom

Plodná odborná, organizačná, výskumná, dokumentačná, publikačná i umelecká aktivita Cyrila Zálešáka položila v povojnovom období základy organizovaného folklórneho hnutia, odborného etnochoreologického výskumu, publikačnej činnosti i implementácie odborných vedomostí do dramaturgickej, režijnej a choreografickej práce. Jeho odborné publikácie sú dodnes aktuálnymi, jeho dramaturgická koncepcia FFV je základom súčasnej programovej štruktúry festivalu a jeho dokumentačné práce sú dodnes zdrojom pramenného materiálu.

Za dlhoročnú výnimočnú prácu v oblasti tanečného umenia a folklórneho hnutia mu patrí úcta i vďaka aj od súčasných tvorcov a odborníkov.

<sup>11</sup> Choreografie z oblasti Záhoria a Myjavska Z vrbovských kopianíc, Fašang, Šlahačka, Šotiš polka.

<sup>12</sup> Medzi inými napr. choreografie Raslavické polky a Mazurky.

<sup>13</sup> Vytvoril tu choreografie Za Váhom, za Váhom..., Krucená či Z Vrbovíc.

<sup>14</sup> Tak vznikli choreografie Ze Záhorá, Fašangy či bloky O mladosti, kráse a láske a Veselo na Záhorí.

<sup>15</sup> <http://www.zahorskemuzeum.sk/ako-prist-na-klb-zahoriu-venovane-80-narodeninam-cyrila-zalesaka/>

## Literatúra

DÚŽEK, S. – GARAJ, B.: 2001. *Slovenské ľudové tance a hudba na sklonku 20. storočia*. Bratislava: Ústav hudobnej vedy SAV, 2001. 476 s. ISBN 80-968279-3-6.

ZÁLEŠÁK, C.: 1964. *Ľudové tance na Slovensku*. Bratislava: Osveta, 1964. 316 s.

ZÁLEŠÁK, C.: 1982. *Folklórne hnutie na Slovensku*. Bratislava: Obzor, 1982. 278 s. ISBN 65-056-82.

ZÁLEŠÁK, C.: 1956. *Opisovanie ľudových tancov: učebnica opisovania a čítania opisov ľudových tancov*. Martin: Osveta, 1956. 164 s.

ZÁLEŠÁK, C.: 1976. *Prehľad slovenských ľudových tancov*. Bratislava: Osvetový ústav, 1976. 172 s.

BABČÁKOVÁ, K. – KLOBUŠICKÁ, P. – ŠTANGOVÁ, S.: *Návrh dramatickej koncepcie Folklórneho festivalu Východná*. Bratislava: Národné osvetové centrum, 2011 [interný materiál NOC]

ZÁLEŠÁK, C.: 1995. Padesátiletý vývoj dramaturgie a stavby strážnických pořadů. In *Národopisná revue*, 1995, č. 2. Strážnice : Ústav lidové kultury ve Strážnici, 1995. ISSN 0862-8351, s. 80 – 84.

# Stanislav Dúžek a jeho prínos v tanečnom umení

Katarína Babčáková

## Abstrakt

*Príspevok predstavuje osobnosť jedného z najvýznamnejších predstaviteľov slovenskej etnochoreológie a folklórneho hnutia, výskumníka a vedeckého pracovníka PhDr. Stanislava Dúžeka, CSc. Prezentuje jeho prínos pre tanečné umenie prostredníctvom charakteristiky jeho výskumnej, dokumentačnej a publikačnej činnosti. Je autorom odbornej literatúry, bol vynikajúcim interpretom, neskôr výskumníkom v teréne, jedným z najaktívnejších dokumentaristov tanečných i hudobných tradícií na Slovensku, ale i dlhoročným aktívnym členom umeleckých rád a programových komisií folklórnych festivalov. Svoje odborné vedomosti implementoval i do umeleckej práce.*

## Kľúčové slová:

Stanislav Dúžek, ľudový tanec, ľudová hudba, etnochoreológia, publikačná činnosť, výskum, dokumentácia, programová rada, Ústav hudobnej vedy SAV, US Lúčnica, Folklórny festival Východná, folklórne hnutie.

## Úvodom

Jedným zo zakladateľov systematického výskumu a analýzy ľudového tanca na Slovensku je vedec, výskumník, odborný pracovník PhDr. Stanislav Dúžek, CSc., najvýznamnejší etnochoreológ 2. polovice 20. storočia<sup>1</sup>.

Narodil sa 1. apríla 1934 v Trenčianskych Biskupiciach. Počas štúdia na gymnáziu v rokoch 1945 – 1953 bol aktívnym členom folklórneho súboru (ďalej len „FS“) Trenčan a už v tomto období ho ako interpreta – tanečníka začal ľudový tanec zaujímať v širších kontextoch. Začal sa venovať zberu ľudových piesní na Trenčiansku a v Púchovskej doline. Nástup na vysokoškolské štúdium mu však bol z ideologických dôvodov hatený.

---

<sup>1</sup> Výskum a štúdium ľudového tanca sa u nás rozvíjal od polovice 20. storočia i vďaka ďalším odborníkom (Z. Jelínková, F. Poloczek, Š. Tóth, K. Ondrejka, C. Zálešák, A. Takács) a ich spolupráci na výskumných projektoch.

Ako vynikajúci tanečník sa v roku 1953 zúčastnil celoštátneho kola Česko-slovenskej umeleckej súťaže v ľudovom tanci a za interpretáciu myjavského *čardáša* získal titul laureáta.

Tak po významných interpretačných úspechoch nakoniec v roku 1953 mohol začať študovať ľudový tanec na Vysokej škole múzických umení v Bratislave. Po dvoch semestroch prestúpil na Filozofickú fakultu Univerzity Komenského (ďalej len FIF UK), kde absolvoval štúdium národopisu a histórie a obhájil diplomovú prácu *Svadba na trenčianskej dedine*. Vojenskú službu absolvoval vo Vojenskom umeleckom súbore.

Po ukončení štúdia v rokoch 1958 – 1961 pracoval v Osvetovom ústave<sup>2</sup> (ďalej len „OÚ“). Tu v Tanečnom oddelení mal možnosť uskutočniť výskumy a dokumentácie tanečných tradícií a venoval sa i metodologickej a inštruktážnej práci vo folklórnych kolektívoch.

V rokoch 1962 – 1965 bol interným aspirantom vo vtedajšom Národopisnom ústave Slovenskej akadémie vied (ďalej len „SAV“), kde obhájil dizertačnú prácu pod názvom *Tanečná tradícia na Podpoľaní. Spôsoby uchovávaní a podmienky existencie ľudového tanca*. Ide o jednu z prvých a dodnes ojedinelých etnochoreologických prác, zaoberajúcich sa i ekológiou tanečnej tradície – diachrónnym vývojom, nositeľmi, tanečnými príležitosťami a funkciami jednotlivých tanečných typov. Po ukončení aspirantúry pôsobil ako vedecký asistent, pracovník a neskôr samostatný vedecký pracovník Ústavu hudobnej vedy (ďalej len „ÚHV“) SAV v Bratislave až do roku 2005. V rokoch 1989 – 1997 na tomto pracovisku viedol Etnomuzikologické oddelenie a v rokoch 1990 – 1996 bol predsedom Vedeckej rady Ústavu a delegátom pracoviska v Rade vedcov SAV.

## 1 Výskumná a publikačná činnosť Stanislava Dúžeka

Prvé zbory ľudových hier a piesní Dúžek publikoval v časopise *Ľudová tvorivosť* (neskoršie *Hudba, spev, tanec*)<sup>3</sup>. Počas odborného pôsobenia v ÚHV SAV realizoval množstvo terénnych výskumov tanečných typov, súčasnej tanečnej tradície, tanečnej ekológie a tanca v kontexte svadby, kalendárneho obradového cyklu (fašiangov). Systematicky sa venoval výskumu tanečnej tradície Podpoľania (1964 – 1972) a Trenčianska (1969 – 1980)<sup>4</sup>, publikoval články i štúdie v monografiách<sup>5</sup>.

<sup>2</sup> V súčasnosti Národné osvetové centrum (ďalej len „NOC“).

<sup>3</sup> V rokoch 1969 – 1991 časopis vychádzal pod názvom *Rytmus*.

<sup>4</sup> V kooperácii s etnomuzikológmi L. Lengom, L. Galkom a J. Kováčovou.

<sup>5</sup> Dúžek, S.: *Podpoľanie – tradície a súčasnosť*. Bratislava: Obzor, 1979.

Dúžek, S.: Hudobné a tanečné tradície obcí pričlenených k mestu Trenčín. In *Trenčín*. Bratislava: Alfa, 1993. Dúžek, S.: Tanečná tradícia Podpoľania – spôsoby uchovávaní a podmienky existencie ľudového tanca. In *Slovenský národopis*, 1969, roč. 17, č.1.

Dúžek, S. – Ondrejka, K.: *Tance z okolia Senice*. Bratislava: OÚ, 1962.

Dúžek, S.: *Tance z obce Riečnica (a Harvelka)*. Banská Bystrica: KOS, 1983.



Stanislav Dúžek a etnomuzikologička J. Kováčová na výskume piesňovej tradície s informátorkou v obci Krivosúd – Bodovka na Trenčiansku (1982).

V rokoch 1969 – 1992 Dúžek spolupracoval s Ústavom zahraničných Slovákov Matice slovenskej, ktorých tanečnú tradíciu dokumentoval počas výskumných ciest vo vtedajšej Juhoslávii, Poľsku, Rumunsku, Maďarsku, Francúzsku, Kanade i USA, ale hlavne v rámci ich prezentácie na folklórnych festivaloch u nás<sup>6</sup>.

Dúžek sa ako vedúci riešiteľského kolektívu podieľal na grantových úlohách a projektoch *Slovenská ľudová tanečná hudba* (1990 – 1992) a *Svadba ako synkretická umelecká forma* (1993 – 1994). Rozsiahly materiál z terénneho výskumu hudobnej a tanečnej tradície bol zdrojom mnohých odborných štúdií. Výsledkom projektu<sup>7</sup> spojeného s terénnym výskumom v 41 obciach rôznych regiónov v rokoch 1990 – 1992 je ojedinelá monografia *Slovenské ľudové tance a hudba na sklonku 20. storočia* (2001)<sup>8</sup>, ktorej spoluautorom je etnomuzikológ Bernard Garaj. Cieľom projektu bolo „v kompletne znejúcej podobe zaznamenať folklórne a folklorizované tance v syntetickej interpretácii hudobníkov a tanečníkov... popredných súčasných nositeľov tanečnej tradície v rôznych re-

---

Dúžek, S.: Tanečná tradícia. In *Cífer*. Bratislava: Obzor, 1991.

<sup>6</sup> Pozri Dúžek, S.: Audiovizuálna dokumentácia ľudových tancov zahraničných Slovákov. In *Ethnomusicologicum* IV, Bratislava: ASCO Art&Science, 2005, s. 155 – 172.

<sup>7</sup> Výstupom projektu je i vzácna fónická antológia pod názvom *Slovenská ľudová tanečná hudba* s faktografickými údajmi a sprievodnými štúdiami o tancoch z etnochoreologického a etnomuzikologického aspektu. Audiokazety so záznamom hudby k tancom z jednotlivých skupín (*Krúživé tance; Párové tance; Ženské a mužské tance; Obyčajové tance*) vydal ÚHV SAV vo vydavateľstve ASCO v Bratislave v rokoch 1993 a 1997.

<sup>8</sup> Projekt vznikol na základe vedeckého grantu *Slovenská ľudová a tanečná hudba a jej pretrvávajúce na sklonku 20. storočia*. Výskumný tím Etnomuzikologického oddelenia ÚHV SAV tvorili S. Dúžek (vedúci výskumu), B. Garaj, odborný pracovník P. Michalovič a technik T. Szabó. Po počiatkových prieskumoch a dohovoroch s informátormi bolo uskutočnených 12 výskumno-dokumentačných výjazdov v 12 obciach západného Slovenska (Brodské, Cífer, Červeník, Kubrá, Mestečko, Zárčie, Myjava, Pukanec, Selec, Smolenice, Turá Lúka, Vráble, Vrbovce, Zlaté Moravce), 17 obciach stredného Slovenska (Čierny Balog, Detva, Hriňová, Hrušov, Kokava nad Rimavicou, Malá Lehota, Sihelné, Sliache, Suchá Hora, Sučany, Štiavnik, Telgárt, Terchová, Važec, Zuberec, Žaškov) a 12 obciach východného Slovenska (Bystrany, Chmeľnica, Kežmarok, Krivany, Margecany, Myslava, Parchovany, Poruba pod Vihorlatom, Rakovec nad Ondavou, Raslavice, Vítaz a Zámotov).

giónoch Slovenska“ (Dúžek – Garaj 2001:7). Ojedinelá etnochoreologická publikácia obsahuje štúdie o slovenských ľudových tancoch z hľadísk tanečného a hudobného a kvantitatívnu analýzu súčasného stavu tanečnej tradície. Kapitola *Tance a hudba v príkladoch* obsahuje popisy typov tancov z jednotlivých výskumných lokalít, členených do skupín krúživých tancov, párových tancov, ženských a mužských tancov, obyčajových tancov<sup>9</sup>, doplnené o notový zápis a texty piesní<sup>10</sup>. Ako člen výskumného a publikačného tímu Dúžek kooperoval na významných syntézach a komplexných projektoch, ktoré sú aktuálnym zdrojom informácií o prejavoch tradičnej ľudovej kultúry. V redakcii NÚ SAV tak vznikol *Etnografický atlas Slovenska* (1990)<sup>11</sup>, *Encyklopédia ľudovej kultúry Slovenska I a II* (1995) a publikácia *Slovakia. European Contexts of the Folk Culture* (1997, 2000) v slovenskej i anglickej mutácii. Autorom štúdií a hesiel o tanečnej tradícii je Dúžek. Zaoberal sa i stavom etnochoreologického bádania u nás<sup>12</sup>.

Dúžek bol odborným garantom a režisérom rozsiahleho projektu audiovizuálnej dokumentácie tanca, ktorý vznikol v spolupráci NOC, ÚHV SAV a VŠMU pod názvom *Ľudové tance slovenských regiónov* v rokoch 2000 – 2009. Cieľom projektu bolo zdokumentovať ľudové tance v interpretácii nositeľov s viacgeneračným zastúpením a vytvoriť komplexnú audiovizuálnu dokumentáciu variantov jednotlivých tanečných typov i s hudobným, spevným sprievodom či obradovým kontextom. Výsledkom projektu je desať audiovizuálnych titulov zaznamenávajúcich asi 900 tancov z 84 obcí 14 slovenských regiónov a mikroregiónov<sup>13</sup>, ktoré sú dokumentačnou, reprezentačnou i metodickou pomocou<sup>14</sup>.

<sup>9</sup> Autorom notografie je B. Garaj, recenzentmi Prof. Š. Nosál a Prof. PhDr. O. Elschek, DrSc. Zvuková a videodokumentácia 443 tancov a 350 snímok interpretov je v archívnych fondoch ÚHV SAV.

<sup>10</sup> Orientáciu zjednodušujú uvedené záznamy účinkujúcich, tancov, piesní i lokalít v závere knihy.

<sup>11</sup> Na jeho základe vznikol v roku 1994 televízny dokumentárny seriál o historickom vývoji našej tradičnej kultúry. Časti seriálu sa zaoberajú jej jednotlivými fenoménmi (*Agrárna kultúra; Rodinné obrady; Remeslá a remeselná výroba; Tanec; Divadelný prejav* atď.).

<sup>12</sup> Dúžek, S.: Súčasný výskum folklórneho tanca. In *Ethnomusicologicum 1*. Bratislava: ÚHV SAV, ASCO, 1993.

Dúžek, S.: Východiská a problémy folkloristického výskumu tanca na Slovensku. In *Musicologica Slovaca et Europea* 18. Bratislava: ÚHV SAV, ASCO, 1993.

Dúžek, S.: Ľudový tanec v projekte EAS. In *Sociologické a štýlovokritické koncepty v etnomuzikológii*. Bratislava, 1990.

Dúžek, S.: Etnochoreologické bádanie na Slovensku a jeho aktuálne problémy. In *Národopisná revue*. Strážnice: Ústav lidové kultúry, 2001, č. 2.

Dúžek, S.: K problematike regionálneho členenia slovenského ľudového tanca. In *Slovenská hudba* 23 (1997), č. 1 – 2.

<sup>13</sup> *Ľudové tance Zemplína* (2001), *Ľudové tance regiónu Dolný Trenčín*, *Ľudové tance okolia Púchova, Považskej Bystrice a Kysúc* (2002), *Ľudové tance Záhoria a Myjav* (2003), *Ľudové tance Oravy* (2004), *Ľudové tance Spiša* (2005), *Ľudové tance Šariša* (2006), *Ľudové tance juhozápadného Slovenska* (2007), *Ľudové tance Gemera a Malohontu* (2008), *Ľudové tance okolia Nitry a horného povodia rieky Nitra* (2009).

<sup>14</sup> Vydané boli i dva z plánovaných metodických bulletinov (pozri Dúžek, S. – Garaj, B. – Klepáčová, E.: *Ľudové tance Spiša. Ľudové tance slovenských regiónov*. Bratislava: NOC, 2006).



Publikácia *Slovenské ľudové tance a hudba na sklonku 20. storočia* (2001) a DVD *Ľudové tance Spiša* (2005) zo série titulov v rámci projektu *Ľudové tance slovenských regiónov*.

Dúžek bol členom Study Group for Ethnochoreology v rámci International Council for traditional Music (Medzinárodná rada pre tradičnú hudbu) UNESCO.

Ako vysokoškolský pedagóg prednášal etnochoreologické témy na FIF UK, VŠMU v Bratislave i na Univerzite Konštantína Filozofa (ďalej len „UKF“) v Nitre.

## **2 Umelecký a odborný prínos Stanislava Dúžeka v oblasti rozvoja folklórneho hnutia**

Ako interpret – tanečník, neskôr i tanečný pedagóg a asistent choreografa pôsobil Dúžek v rokoch 1953 – 1964 v Umeleckom súbore Lúčnica, s ktorým absolvoval niekoľko významných zahraničných zájazdov. Do súčasnosti je členom Umeleckej rady US Lúčnica (spolupracoval napríklad na slávnostnom programe Lúčnica 1948 – 2008: *60 rokov krásy*)<sup>15</sup>.

Ako choreograf a tanečný pedagóg pôsobil v rokoch 1959 – 1963 vo FS Technik, kde vytvoril niekoľko choreografií (*Myjavský čardáš*, *Medveď*), ocenených titulom laureáta na celoštátnych československých súťažiach v Prahe.

V rokoch 1974 – 1978 bol predsedom Programovej komisie Folklórneho festivalu Východná (ďalej len FFV) a jej dlhoročným členom (1964 – 2008). Spolu s choreografom I. Kovačovičom a odborným pracovníkom OÚ N. A. Zoberim

<sup>15</sup> Námet, scenár, dramaturgiu a choreografie vytvoril Š. Nosál a režijne sa na programe podieľal J. Ďurovčík.



zostavil prvú koncepciu FFV v roku 1970.<sup>16</sup> Akcentovala vyváženosť dramaturgie, výchovno-vzdelávacej a inštruktážnej funkcie, vytvorenie stabilných typov programov a kultúrnych podujatí. Koncepciu festivalu z roku 1975 na základe čiastkových koncepcií<sup>17</sup> vypracoval Dúžek v spolupráci s folkloristom S. Švehlákom, etnochoreológom K. Ondrejkom a N. A. Zoberim. FFV bol koncipovaný ako vrcholná prehliadka ľudového umenia, odrážajúca stav folklórneho hnutia u nás<sup>18</sup> a tento dramaturgický koncept tvorí základ programovej štruktúry dodnes.

Dúžek stál i pri zrode Folklórnych slávností pod Poľanou (ďalej len „FSP“) v Detve a Západoslovenských folklórnych slávností<sup>19</sup>. Bol tiež dlhoročným členom umeleckej rady Medzinárodného folklórneho festivalu v Strážnici.

Venoval sa i tvorivej umeleckej práci a bol autorom scenárov a režisérom programov na MFF Myjava, FSP Detva i FFV, kde vytvoril množstvo originálnych a odborne prepracovaných programov v priebehu takmer 30-tich rokov (1964 – 1994).<sup>20</sup> Odborne pripravil i niekoľko hudobných nosičov nahrávok tradičnej ľudovej hudby interpretov FFV<sup>21</sup>.

Ako lektor a člen odborných porôt sa pravidelne zúčastňoval celoštátnych súťaží na poli folklórneho hnutia (súťaže sólistov tanečníkov, folklórnych skupín a súborov, súťaže hudobného folklóru a súťaže choreografií vysokoškolských súborov).

## Záver

Stanislav Dúžek je držiteľom niekoľkých vyznamenaní a ocenení za vynikajúcu odbornú prácu. V roku 1987 získal Cenu za najlepšiu vedeckú štúdiu roka udelenú Slovenskou národopisnou spoločnosťou (ďalej len „SNS“), neskôr

<sup>16</sup> Autormi čiastkových koncepcií, na základe ktorých bola sformulovaná, boli choreograf Š. Nosál, etnomuzikológ L. Leng, etnochoreológ K. Ondrejka a folklorista O. Demo.

<sup>17</sup> Ich autormi boli folklorista, bývalý vedúci Katedry etnológie FiF UK Prof. M. Leščák, CSc., choreograf a nestor folklórneho hnutia C. Zálešák, etnomuzikológ Prof. PhDr. O. Elschek, drSc., a architekt Ing. V. Gruska.

<sup>18</sup> V programovej štruktúre sa nachádzali programy *Klenotnice* (programy nositeľov tradícií a folklórnych skupín), *Prehliadky tichej krásy* (tvorba nositeľov ľudového výtvarného prejavu), programy FS, DFS, sprievody, profilové programy, galaprogramy, súťaže, výstavy i rezbárske sympóziu *Kresané do dreva*.

<sup>19</sup> V súčasnosti MFF Myjava, ktorému predchádzali slávnosti vo Vrbovom, Krakovanoch a Piešťanoch.

<sup>20</sup> Program s aktuálnou družstevnou tematikou *Veselá je dedina* (1964), program venovaný 20. výročiu SNP *Domovina moja* (1965), programy zahraničných Slovákov *Pozdrav krajov Poludňových* (1966), *Zvítanie pod Kriváňom* (1968) a *Vitajte, priatelia* (1983, 1984, 1985), pozdravný program FSP Detva *Spoza vrch Poľany* (1970), programy nositeľov tradícií – folklórnych skupín (1971, 1972, 1973, 1982), program *Klenotnica* (1974), prezentujúci tradičnú kultúru povstaleckých obcí, program prezentujúci tradície roľníckej kultúry *Piesne nad hrudami* (1978), program prezentujúci vzácné fenomény hudobného folklóru *Naše poklady* (2014) a galaprogramy *Spievanky domova* (1986) a *Naša rodina* (1994).

<sup>21</sup> *Spevy a tance z Východnej* (1969), *Folklór zo západného Slovenska*, *Spoza vrch Poľany* (1970), *Vitazi súťaže* (1971), *Keď si my Goralí* (1972), *Folklórny festival Východná* (1973), *Slovenské ľudové tance* (1976), na ktorých neskôr spolupracoval i s L. Lengom a *Piesne nad hrudami* spolu s O. Demom (1979).

Cenu SNS, Cenu Slovenského hudobného fondu a Cenu Spolku hudobného folklóru za monografiu *Slovenské ľudové tance a hudba na sklonku 20. storočia*. Ako spoluautor je držiteľom Ceny SAV za dielo *Slovensko - Európske kontexty ľudovej kultúry* a Ceny Ministerstva kultúry SR za dielo *Etnografický atlas Slovenska* i držiteľom Zlatých plakiet FFV, FSP Detva a MFF Myjava. Pri príležitosti 80. narodenín mu bol venovaný program v rámci Etnologických dní na Katedre etnológie a folkloristiky FF UKF v Nitre.

Odborná výskumná, dokumentačná a publikačná práca Stanislava Dúžeka položila základy odborného etnochoreologického prístupu k štúdiu tanca na Slovensku a nadviazala na prácu Š. Tótha, C. Zálešáka a K. Ondrejku i na poli implementácie odborných vedomostí do dramaturgickej a režijnej práce v oblasti folklórneho hnutia.

## Literatúra

DÚŽEK, S. – GARAJ, B.: 2001. *Slovenské ľudové tance a hudba na sklonku 20. storočia*. Bratislava: Ústav hudobnej vedy SAV, 2001. 476 s. ISBN 80-968279-3-6.

DÚŽEK, S., 1988. Zbojnícke tance v slovenskej ľudovej tanečnej tradícii. In *Slovenský národopis*, ISSN: 1335-1303, 1988, roč. 36, č. 3 – 4, s. 493 – 507.

DÚŽEK, S., 1996. Krúživé tance na Slovensku (so zameraním na východoslovenské regióny). In *Slovenský národopis*, ISSN: 1335-1303, 1996, roč. 44, č. 4, s. 434 – 448.

DÚŽEK, S., 1997. Tance a tanečné príležitosti v slovenskej svadbe. In *Slovenský národopis*, ISSN: 1335-1303, 1997, roč. 45, č. 4, s. 403 – 415.

DÚŽEK, S., 1989. Ľudové tance vo fašiangových obyčajoch na Slovensku. In *Musicologica slovacica. Ľudové hudobné a tanečné zvykoslovie*. Ed. Oskar Elschek. VEDA, Bratislava 1989, s. 20 – 71. ISBN 80-224-0068-8.

DÚŽEK, S., 1995. K súčasnému repertoáru ženských a mužských tancov na Slovensku. In *Slovenský národopis*, ISSN: 1335-1303, 1995, roč. 43, č. 3, s. 313 – 321

BABČÁKOVÁ, K. – KLOBUŠICKÁ, P. – ŠTANGOVÁ, S.: *Návrh dramaturgickej koncepcie Folklórneho festivalu Východná*. Bratislava: Národné osvetové centrum, 2011 [interný materiál NOC]

<http://www.nocka.sk/medzinarodne-svetove-dni/2009/osobnosti/april/stanislav-duzek>

<http://folklorika.sk/phdr-stanislav-duzek-csc>

# Igor Kovačovič – osobnosť vo folklórnom hnutí

Matúš Ivan

## **Abstrakt**

*Predkladaný príspevok charakterizuje osobnosť Igora Kovačoviča ako jednej z popredných osobností folklórneho hnutia na Slovensku. Príspevok sumarizuje a chronologicky popisuje životopis, tvorbu, dielo a ocenenia Igora Kovačoviča. Snahou príspevku je upriamiť pozornosť na význam osobnosti Igora Kovačoviča vo folklórnom hnutí na Slovensku.*

## **Kľúčové slová**

Folklórne hnutie, folklorizmus, folklór, ľudový tanec, Igor Kovačovič.

## **Úvod**

Ako národ by sme mali byť hrdý na všetko krásne, čo nám zostalo z minulosti, čo tvorili generácie našich predkov a „korene“, ktoré utvorili, by sme si mali ctiť, chrániť a odovzdávať súčasnej generácii.

V súčasnosti často zanedbávame význam jednotlivcov – osobností, ktoré závažným spôsobom prispeli ku tvorbe našej kultúry, histórie i národného povedomia. Slovenský folklór býva väčšinou prezentovaný činnosťou folklórnych skupín a súborov. Málokedy býva docenený význam jednotlivcov, ktorý formujú a ovplyvňujú tieto telesá a tým aj folklórne hnutie na Slovensku. Z tohto dôvodu si dávame za cieľ v predkladanom príspevku poukázať a vyzdvihnúť prínos a význam osobnosti Igora Kovačoviča.

## **Začiatky**

Igor Kovačovič je človek plný optimizmu a životnej sily, ktorú čerpá z prostredia, kde žije. Pretavuje tento cit nielen k folklóru, ale i k svojej vlasti a rodisku. Už rodinné prostredie malo veľký vplyv na formovanie osobnosti Igora Kovačoviča, čo sa neskôr odrazilo v jeho názoroch a postojoch v živote, akými sú vzťah k tradičnej ľudovej kultúre, úcta k ľuďom, priamosť konania a uspokoj-

vania vlastných názorov, rešpektovanie názorov iných a získanie čo najširšieho poznania o národnom kultúrnom dedičstve.

Igor Kovačovič sa narodil 24. apríla 1938 v Kokave nad Rimavicou ako stredné dieťa z troch synov. Starší Svetozár bol stavbárom a počas školských rokov i neskôr pôsobil ako harmonikár vo viacerých hudobných skupinách v Kokave. Mladší Ivan bol učiteľom a počas života v rodnej obci sa aktívne zapájal najmä do hudobného života v rodisku a v Lučenci. Bol vynikajúcim muzikantom, hrával na saxofón.

Igor prežil prvé roky života v Kokave a vždy sa sem veľmi rád vracia. Okrem samotného miesta sa spomienky Igora Kovačoviča viažu nielen k prostrediu, ale i k ľuďom, s ktorými vyrastal či sa stretával alebo jednoducho žil a nažíval. Nie každý z nás má takýto blízky vzťah k svojmu rodisku. Nie každý z nás ho vníma s úctou a pokorou ako niečo vzácne, jedinečné a večne živé v jeho pamäti. Ludovú a meštiansku školu navštevoval v rodnej obci a v roku 1953 ju ukončil záverečnými skúškami. Počas štúdia na základnej škole v rokoch 1950 – 1953 tancoval v detskom folklórnom súbore v Kokave. Životná cesta posunula Igora Kovačoviča do Lučenca, kde v roku 1956 úspešne zmaturoval na Jedenástročnej strednej škole. Ani počas štúdií v Lučenci nezanevrel na tanec a v rokoch 1953 – 1958 tancoval v školskom súbore a v kokavskej folklórnej skupine. Po absolvovaní strednej školy sa Igor Kovačovič rozhodol pre učiteľské štúdium na Vyššej pedagogickej škole v Bratislave v študijnej kombinácii dejepis, zemepis. Štúdium úspešne ukončil s titulom promovanej pedagóg v roku 1958. Aj v Bratislave si popri štúdiu vyplňal voľný čas tancovaním. V rokoch 1956 – 1958 pôsobil vo folklórnych súboroch Pedagóg a v Železničiarском umeleckom súbore a vo folklórnom súbore Lúčnica.

## Životná púť

Po vysokoškolskom štúdiu sa rozhodol pre náročné, ale krásne povolanie profesionálneho tanečníka. Jeho kroky viedli do Československého súboru piesní a tancov v Prahe, aj keď jeho rodičia zo začiatku nesúhlasili s týmto rozhodnutím. V Prahe prežil šesť rokov, na ktoré spomína nasledovne: „Praha je v mojom živote významnou etapou. V tom čase sa moja záľuba stala profesiou, a to je iný spôsob žitia i vzťahu k záľube. Byť profesionálnym tanečníkom mnohým nič nehovorí, mnohí to nepovažujú za poriadne zamestnanie a všeličo s ním spájajú. Praha, to bolo hlavné mesto spoločného štátu Čechov a Slovákov a v ňom veľa možností. Pre mňa to boli roky spoznávania veľkého mesta, boli to roky skoro denných stretnutí so svetom veľkého umenia, boli to roky uvedomovania si hodnôt kultúry, spoznávania významných pamiatok, čarovných pražských zákutí, ale aj roky tvrdého života vo vtedajšom veľkom svete. Súbor, to bola iná kapitola. To bol kolektív výnimočných ľudí s veľkým vzťahom k ľudovej kultúre, ale aj so vzťahmi k prírode, pamiatkam, vzdelávaniu a iným záľubám. Žili sme spolu vo veľkom meste ako rodina, navštevovali sa vo voľnom čase a na zájazdoch sa venovali učeniu cudzích jazykov, športovej

činnosti, spoznávaníu histórie a iným záľubám. Boli to často cesty za poznáním, pri ktorých sme rozdávali na vystúpeniach ľuďom šťastie a na základe toho sa profilovala aj moja orientácia na budúce tvorivé procesy v choreografii, tanečnej pedagogike či scénickej réžii, ku ktorým ma viedli choreografky Československého súboru piesní a tancov Libuše Hynková a Jiřina Mlíková, ako aj Ján Novenko a Mária Mázorová. V nadviazaní na predchádzajúce pôsobenie v Bratislave to boli Heda Šimoneková, Juraj Kubánka a Štefan Nosál. A neskôr pri profílovaní festivalov vo Východnej a Detve spolupracovníci Ladislav Leng, Stanislav Dúžek, Svetozár Švehlák, Mikuláš Senko a Viliam Gruska.“ (Kovačovič 2009)

V roku 1963 sa vrátil do Banskej Bystrice. Tu pôsobil v rokoch do roku 1970 ako člen baletu Divadla Jozefa Gregora Tajovského. Popri tom si v rozpätí rokov 1963 – 1973 doplnil vzdelanie a absolvoval viacročné školenia Osvetového ústavu so zameraním na osvetovú prácu, knihovníctvo, folkloristiku, ale i na choreografiu a pedagogiku ľudového tanca.

V Krajskom osvetovom stredisku (ďalej ako KOS) v Banskej Bystrici začal pracovať v roku 1963. Začínal ako metodik, neskôr sa stal vedúcim oddelenia a v roku 1976 riaditeľom.

Dňa 26. 12. 1966 sa vo Zvolene oženil s Evou, rodenou Melicherčíkovou. V manželstve sa narodili tri dievčatá: Andrea, Martina a Eva. Počas práce v KOS začal v roku 1965 študovať tanečnú pedagogiku na Vysokej škole múzických umení v Bratislave, ktorú ukončil v roku 1967. Neskôr v roku 1979 začal študovať národopis na Filozofickej fakulte Univerzity Komenského v Bratislave, ktorý nedokončil a roku 1981 zo štúdií odišiel. V KOS pracoval celých dvadsaťosem rokov, až kým v roku 1991 nenastúpil do Národného osvetového centra v Bratislave, kde pôsobil do roku 1993 ako vedúci oddelenia tanca. V roku 1993 sa po vyhratom konkurze stal riaditeľom novovzniknutého Domu Matice slovenskej v Banskej Bystrici. Počas svojej práce v rokoch 1995 – 1997 bol menovaný riaditeľom členského ústredia Matice slovenskej a v rozpätí rokov 1996 – 2007 vykonával funkciu prvého podpredsedu Matice slovenskej. Od roku 2007 je podpredsedom Prezídia Matice slovenskej.

Igor Kovačovič zasvätil svoj život práci, ktorá je úzko prepojená s tradičnou ľudovou kultúrou. Jeho meno sa objavuje vo viacerých folklórnych súboroch na Slovensku, s ktorými spolupracoval a stále spolupracuje. V rokoch 1963 – 1970 pôsobil vo folklórnom súbore Urpín v Banskej Bystrici ako tanečník, pedagóg, choreograf i ako umelecký vedúci. Od roku 1970 pôsobí ako umelecký vedúci folklórneho súboru Partizán Biotika Slovenská Lupča. Od roku 1963 spolupracoval ako pedagóg a choreograf s folklórnymi súbormi Marína, Gymnik, Zemplín, Vršatec, Rozsutec, Detva, SLUK a PULS a mnohými ďalšími súbormi na Slovensku, ale i so zahraničnými telesami v Maďarsku, Juhoslávii, Francúzsku a Kanade.

Pre folklórne súbory doma i v zahraničí spracoval 89 choreografií, pre Maticu slovenskú pripravil 37 autorsky ucelených programov. Na našom najväč-

šom festivale na Slovensku, vo Východnej, spracoval režijne 42 programových blokov. Bol pri začiatkoch festivalu Folklórne slávnosti pod Poľanou v Detve a prezentoval 62 programových celkov. Ďalej spolupracoval a spolupracuje s festivalmi v Strážnici, v Helpe, rodnej Kokave i na detskom festivale v Prešove. Tvoril aj na podujatí Dni kolied kresťanov Slovenska v Chrenovci a v Bojniciach, na festivale detských ľudových hudieb Staré nôty mladých strún v Habovke i na Podroháčskych folklórnych slávnostiach v Zuberco, Jánošíkových dňoch v Terchovej či Očovskej folklórnej hrude. Naďalej pôsobí a pomáha aj v ďalších iných podujatiach nielen v banskobystrickom kraji, ale i v rámci celého Slovenska. Igor Kovačovič pripravil počas svojho pôsobenia celkovo 308 programových celkov. Okrem toho pracoval a tvoril i v oblasti médií, televízie či rozhlasu, kde bola prezentovaná tradičná ľudová kultúra. Scenáristicky, choreograficky a režijne pripravil Igor Kovačovič 16 televíznych filmov, ako aj mnoho scenárov a réžií programov Slovenského rozhlasu. Mnohí si pamätajú gramofónové albumy ľudovej hudobnej kultúry rôznych regiónov, na ktorých sa takisto podieľal. Igor Kovačovič je podľa zoznamu významných osobností, ktorý vydáva Národné osvetové centrum (2008), autorom vyše 100 odborných štúdií a autorsky sa podieľal na 26 publikáciách a štúdiách z oblasti tradičnej ľudovej kultúry.

Igor Kovačovič získal počas svojho života za svoju prácu viacero ocenení, významenani či čestných členstiev doma i v zahraničí, rovnako aj za svoju prácu v Matici slovenskej. Prezident Slovenskej republiky Ivan Gašparovič mu v roku 2008 za mimoriadne zásluhy v oblasti rozvoja slovenskej ľudovej kultúry a umenia udelil ocenenie Rad Ľudovíta Štúra III. triedy.

## Záver

V predkladanom príspevku bolo našim cieľom poukázať na význam osobnosti Igora Kovačoviča ako jednej z popredných osobností folklórneho hnutia na Slovensku. Naše úsilie predstavuje drobný príspevok k poznaniu a rozvoju najmä tanečného folklóru.

## Literatúra

KOLEKTÍV AUTOROV: *Encyklopédia Slovenska II*. Bratislava, Veda, 1987.

KOLEKTÍV AUTOROV: *Encyklopédia ľudovej kultúry Slovenska I*. Bratislava, Veda, 1995.

LEŠČÁK, M. – ŠVEHLÁK, S.: *Folklór ako umenie socialistickej spoločnosti*. In. *Folklór a scéna*. Bratislava, Osvetový ústav, 1976, s. 7 – 19.

SIROVÁTKA, O.: *Lidová kultura, folklór a folklorizmus*. In. *Folklór a scéna*. Bratislava, Osvetový ústav, 1976, s. 41 – 49.

ZÁLEŠÁK, C.: *Folklórne hnutie na Slovensku*. Bratislava, Obzor, 1982.

ZÁLEŠÁK, C.: *Folklór na scéne*. Bratislava, Osvetový ústav, 1990.

# Profil Helena Blahová Jurasovová

Veronika Miščíková

## **Abstrakt**

*Osobnosť Heleny Blahovej Jurasovovej je výnimočná najmä z pohľadu jej niekoľkoročnej pedagogickej práce s desiatkami detí, ktoré majú vzťah k folklóru. Miesta jej pôsobenia sa menili – či už pracovala v Opernom štúdiu alebo v DFS Vienok, jej nevšedný pedagogický talent a bytostná záľuba vo folklóre, tanci i speve, poznamenala celé generácie detí. Druhým pracovným okruhom, v ktorom má výrazný prínos, je zachovanie tancov zo Záhoria ako výsledok výskumnej práce, ktorú podnikla so svojim otcom.*

## **Kľúčové slová**

Vienok, tanec, spev, Skalica, teta Helenka, tvorba s deťmi.

Teta Helenka, ako ju familiárne nazývajú medzi Vienkarmi, sa narodila v lete roku 1933 v Bratislave, ale už po pár dňoch ju odviezli do Skalice, rodného mesta jej otca. Jej matka pochádzala z Maďarska, ale žila v Bratislave.

A práve tieto dve mestá sa spájajú so životom umelkyne, pedagogičky, metodičky, speváčky, herečky, rozprávačky, tanečnice – steperky, ženy, ktorá sa narodila dvom veľkým umelcom. Obaja rodičia boli prvými profesionálnymi opernými spevákmi Národného divadla v Bratislave – tenor Dr. Janko Blaho a dramatický soprán Helena Bartošová. Po rozvode rodičov ju vychovával tretí operný spevák Emil Schütz. Umelecké prostredie, v ktorom vyrastala, ju poznačilo na celý život. Vďaka tomu, veľmi pozitívne!

Vyrastala v prostredí operných sál, v priestoroch divadiel a prvýkrát sa na javisku objavila ako 4-ročná v opere *Madame-Butterfly* spolu so svojimi rodičmi. Napriek speváckemu prostrediu sa vydala cestou tanečníčky. Sama vraví, že jej to šlo lepšie, aj keď zdedené gény sa nezapreli a spev a pieseň ju predsa len sprevádzali celým životom. Začala teda tancovať balet v najlepšej baletnej škole Elly Fuchsovej. Veľmi dobre jej išiel aj step.



Cez vojnu strávila jeden celý rok v Skalici, ale každoročne tam trávila dlhé letá. Semienko vzťahu k folklóru sa zasadilo na tradičných skalických svadbách, kde sprevádzala svojho otca. Aj keď to vtedy nebola jej srdcová záležitosť, neskôr s veľkým záujmom zužitkovala zážitky a vedomosti, ktoré na svadbách získala. Po neúspešnom semestri na chemickej fakulte sa dostala do svojho živlu vo Vojenskom Umeleckom Súbore ako sólistka.

## Štúdium, spojenie tanca a spevu

Vyštudovala VŠMU – odbor tanečný pedagóg. Počas štúdia učila na Ľudovej škole umenia, venovala sa práci s nepočujúcimi tanečnicami, ktoré študovali za krajčírky, spolupracovala na pohybovej príprave v Bábkovom divadle (*Princezná Kukulienka*), ale jej hlavným pôsobiskom bolo Operné štúdio, ktoré sídlilo v Redute. Tu pracovala najskôr externe, neskôr ako odborný asistent a jej náplňou bola pohybová príprava a choreografie v operách. Boli to známe opery ako *La traviata*, *Čarovná flauta*, *Oklamaný Kadi*, *Apatekár*, *Orfeus*, *Hubička* a iné. Precíznosť jej práce by sme videli napríklad v opere *Žvanivý slimák* so svetoznámu speváčkou Luciou Popp. Teta Helenka chodila do zoologickej záhrady odpozorovať pohyby opíc, ktoré sa potom snažila naučiť Luciu aj svojho syna, ktorý účinkoval ako malá opička. Pod vedením Štefana Tótha napísala diplomovú prácu s názvom *Tanečné oblasti západného Slovenska*.

Po škole sa dostala do tzv. „pinkáča“ – Pionierskeho paláca (dnes Prezidentský palác), kde pracovala ako vedúca estetického oddelenia. Svoju lásku k folklóru zasvätila DFS Vienku, ktorý vznikol v roku 1968. Nebola veľmi naklonená politickému režimu a ako pravá, hrdá, spolovice Skaličanka aj dávala najavo svoj postoj. Keď už sa jej nedalo vydržať v práci toľko hodín, šla sa prejsť von do záhrady a do knihy odchodov napísala: IDEM DO LESA. Keď sa jej pýtali, čo to znamená, povedala, že pre svoju tvorbu s deťmi potrebuje odpočúvať zvuky lesa a živočíchov. Počas práce v „pinkáci“ okrem iného tvorila školenia pre učiteľky tanca z celého Slovenska.

Keďže pracovala stále pre Operné štúdio, ako asistentka réžie a choreografie, zaangažovala do predstavení v Národnom divadle aj deti z Vienku. Boli to opery *Soročinský jarmok*, *Líška Bystrouška*, *Bohéma*, *Predaná nevesta*, *Carmen*, *Krútnava* a *Ženský zákon* od J. G. Tajovského. Do tejto opery dodala piesne, lebo je celá preložená do záhoráčtiny. Pri tvorbe ani nečakali úspech v počte viac ako 250 repríz. A ani sa nedivím, veď záhoráčtina je veľmi špecifický jazyk, ktorý buď nemáte radi, alebo si ho zamilujete. Odzrkadľuje osobitosť, pravdovravnosť a vtipnosť regiónu.

Vďaka poznaniu ľudových tradícií západného Slovenska ju oslovili na spracovanie tretej časti tanečno-hudobného obrázku *Hanča – Janko – Lucia*, ktorý bol akoby reprezentačnou ukážkou slovenského folklóru východného, stredného a západného Slovenska. Tradičný magický zvyk vymetania kútov na Luciu mala tú česť spracovať so Svetom Stračinom, ktorý skomponoval hudbu,

a s Martinom Ľapákom, ktorý celý projekt režíroval. Na súťaži v Dubline vyhrali 2. miesto.

## Herečka, speváčka a ľudová rozprávačka

Ako ľudová rozprávačka si v *Ženskom zákone* zahrála „Rózku z Mokrého Hája“, ako sa sama nazvala. Inšpiráciou pre ňu boli postavičky zo Skalice ako tetička Ivánková, Ferenc a Júlia Buchtová, Bjetka Hránková či Janošek Hrebíček, ktorých sa snažila čo najvernejšie stelesniť aj pri tvorbe tancov pre Vienok.

Aj keď vravela, že je lepšia tanečnica ako speváčka, naučila sa spievať veľmi ojedinelým, náročným, ornamentálnym spôsobom záhorácke ľudové piesne. Spolu s otcom, vášnivým zberateľom ľudových piesní, si zaspievali napríklad pieseň *V tej našej zahrádce*. Helenku volali „*ľudová šansonierka*“.

## Tvorkyňa

Počas prvých rokov existencie Vienku, asi od roku 1970, začala spolu s otcom svoje cesty po Záhorí. Robili výskum v takmer všetkých dedinách, a tak sa nazbierala pekná kopa materiálu, ktorý bolo treba spracovať. Osobné zážitky tety Helenky alebo vyrozprávané tradície Záhoria nájdeme v tancoch: *Trontatáši* (hry chlapcov na vojakov), *Za štyri rýnske* (jarmok na Záhorí), *Zelárky* (spracovanie kapusty zo Stupavy), *Kráľovníčky* (dievčenské jarné chorovody), *Frajírske pjesničky* (rozkazovanie pri muzike), *Vodníci Trajlínci* (príbeh o vodníkoch, ktorí kradli dušičky) a *Gróf Gvadányi – Jak Skaličané k trdelníku došli*. Nekonečnú kreativitu, alebo ako to ona nazýva: „umelecké stvárnenie pôvodného materiálu“, vidíme už vo výbere tém, ktoré sú samy osebe živnou pôdou pre tvorcovu nápaditosť.

V roku 1977 natočili film *Rozmarín zelený, trdelník pečený*, kde účinkoval FS Skaličan. Je to stvárnenie výroby trdelníka, trošku spoetizovanej verzie, obohatenej o lúbostnú zápletku. Vždy sa riadi tým, že treba poznať pôvodné, a to potom niekam umelecky pozdvihnúť. Okrem Záhoria vo Vienku spracováva aj tance okolia Bratislavy: *Heliška z Vajnora* či *Prešpurskí kominári* (tanec kominárskeho cechu).

Priebeh jej tvorby je veľmi ojedinelý. Nápad sa zrodí na základe inšpiračného zdroja, čo môže byť čokoľvek, čo je hodné spracovania na javisku. Môže to byť socha, obraz, zážitok, poviedka, čokoľvek, čo má za sebou nejakú históriu, príbeh. Najčastejšie to však býva pieseň. Potom nasleduje niekedy aj dlhoročné pátranie a zbieranie informácií od knižnice, cez archív, po osobné rozprávanie. Pri tvorbe tanca o trdelníku napríklad zistila, že gróf Gvadányi nemal kuchárku, ale kuchára! To celkom zmenilo obsadenie hlavných úloh v tanci.

## Práca s deťmi

Ako tvrdí: „Pre diváka je dôležitý nápad, musíme vytvoriť divadlo.“ Preto pri konkrétnej tvorbe na sále často využíva detskú fantáziu, tvorivosť a dáva sa inšpirovať deťmi. Zadá im úlohu: ako by sa hrali na vojakov či vodníkov, a nápady, ktoré sa dajú umelecky spracovať, upraví a vhodne vloží do tanca. Bez pozitívneho vzťahu k deťom by sa jej nedarilo. Má individuálny záujem o každé jedno dieťa, dbá o rozvoj zdravého sebavedomia, temperamentu, plnohodnotnej radosti z tanca. Výchova ako táto napomáha deťom aj v osobnom živote a rozvoji. Pri práci s deťmi dbá o komplexnú múzickú výchovu: hudobno-tanečno-spevno-dramatickú.

Mala som tú česť s ňou spolupracovať vo Vienku. Naučila ma, že k deťom treba pristupovať veľmi blízko, nie vzdialenostne, ale v zmysle snažiť sa im podať svoju požiadavku tak, aby ju pochopili. Ak učí deti v prípravke, ktoré majú 4 roky, ona sa na hodine premení z babky Helenky na 4-ročnú Helišku. Využíva asociácie, vďaka ktorým deti ukážu presne to, čo od nich chce. Poskok sa neučia staticky a odpozeraním mechanického pohybu. No na príkaz tety Helenky si chytia do ruky imaginárnu zmrzlinu a poskakujú od radosti netušiac, že začínajú tancovať. Snaží sa, aby chápali, čo je smutné, čo veselé, čo je dramatické či vznosné. Áno, aj takýmto náročným slovám a prejavom sa deti v prípravke pod jej vedením hravo naučia.

Vienok je pre tetu Helenku všetkým. Veď doň zasvätila celú rodinu. Tancovali v ňom jej syn, obe dcéry, tri vnučky, vnuk. Vďaka tejto rodinnej tradícii sa môže tešiť, že vychovala osoby, ktoré sa budú Vienku navždy venovať s veľkou láskou. S Vienkom precestovala svet: Turecko, Benátky, Paríž či Švajčiarsko. Z povolania Matice slovenskej v Kanade založila DFS Rozmarín pre Slovákov žijúcich v zahraničí.

Teta Helenka, spolovice Skaličanka, umelkyňa telom aj dušou, verná folklóru sa celý život riadi heslom: „Humor je najlepšia droga.“ (J. Werich).

# K potrebe a formám vzdelávania v oblasti ľudového tanca v Národnom osvetovom centre a regionálnych osvetových strediskách

Katarína Babčáková

## Abstrakt

*Príspevok predstavuje formy vzdelávania v ľudovom tanci v prostredí osvetových inštitúcií. V príspevku sú charakterizované i jednotlivé typy folklórnych kolektívov a súťaže v oblasti folklórneho hnutia, ktorých súčasťou sú odborné hodnotiace semináre. Jadro príspevku tvorí charakteristika kurzov Pedagóg tanca a Choreografia ľudového tanca, organizovaných Národným osvetovým centrom, ako aj charakteristika vzdelávacích aktivít v ľudovom tanci ostatných osvetových zariadení. V závere je identifikovaná aktuálna informačno-edukatívna funkcia folklórneho hnutia a potreba komplexného vzdelávania vedúcich folklórnych kolektívov ako predpoklad implikácie odborných znalostí z oblasti tradičnej kultúry do tvorby folklórnych kolektívov.*

## Kľúčové slová

Ľudový tanec, vzdelávanie, metodické školenie, folklórne hnutie, Národné osvetové centrum, tanečná pedagogika, choreografia, etnochoreológia.

## Folklórne kolektívy a súťaže na poli folklórneho hnutia v súčasnosti

Na Slovensku v súčasnosti v oblasti folklórneho hnutia pracuje takmer 1 000 tanečných kolektívov: detských folklórnych súborov, folklórnych súborov, seniorských súborov i folklórnych skupín<sup>1</sup>. Vo všeobecnosti môžeme hovoriť asi

<sup>1</sup> Ide približne o 420 detských folklórnych súborov (ďalej len DFS), takmer 390 folklórnych skupín (ďalej len FSk) a asi 190 folklórnych súborov (ďalej len FS). K nim možno pripočítať desiatky sólistov – tanečníkov. Špecializácia týchto kolektívov sa postupom času mení: vzniká množstvo mládežníckych kolektívov, vo FSk pracujú všetky generácie, FS spracúvajú i pásma tradičných zvykoslovných príležitostí (v minulosti inscenované predovšetkým skupinami). Popri amatérskom folklórnom hnutí sa inscenovaniu ľudového hudobno-tanečného a divadelného umenia venujú i profesionálne telesá: US Lúcnica, SLUK, PULS a Ifjú Szivek.

o 40 000 aktívnych interpretov – tanečníkoch ľudového tanca v prostredí folklórneho hnutia. Folklórne kolektívy fungujú prevažne vo forme občianskych združení, prípadne je ich zriaďovateľom školské zariadenie. S výnimkou súťaží v oblasti folklórneho hnutia neexistuje nástroj spätnej väzby, pri ktorej je možné prácu kolektívu odborne analyzovať či konštruktívne hodnotiť<sup>2</sup>. V súčasnosti existuje u nás niekoľko typov súťaží v oblasti ľudového tanca, ktorých vyhlasovateľom a odborným garantom je z poverenia Ministerstva kultúry SR Národné osvetové centrum (ďalej len NOC) a organizátormi jednotlivé regionálne či krajské osvetové strediská (ďalej len ROS, KOS) v spolupráci s miestnymi samosprávami. Realizovaná je tak Celoštátna postupová súťaž a prehliadka detských folklórnych súborov (s dvojročnou periodicitou), Celoštátna postupová súťaž a prehliadka choreografií folklórnych kolektívov (s trojročnou periodicitou), Celoštátna postupová súťaž a prehliadka folklórnych skupín *Notitelia tradícií* (s trojročnou periodicitou) a každoročne sa konajúca Celoštátna postupová súťaž a prehliadka sólistov – tanečníkov v ľudovom tanci s medzinárodnou účasťou *Šaffova ostroha*. Súťaže sú trojstupňové: majú regionálne, krajské a celoštátne kolá. Odborné poroty pracujú v počte 3, 5 a 7 osôb a sú menované ROS či KOS. Porotu celoštátnej súťaže menuje NOC. Vzhľadom na potrebu skvalitňovania práce folklórnych kolektívov sa rozborové semináre po každom kole súťaže stávajú takmer 4-hodinovými rýchlokurzmi, počas ktorých je možné analyzovať prípadné nedostatky a predovšetkým v konkrétnych príkladoch pomáhať konštruktívnymi odbornými radami z oblasti pedagogiky ľudového tanca, hudby či spevu, etnomuzikológie, etnochoreológie, choreografickej, režijnej, dramaturgickej či scénografickej práce<sup>3</sup>.

## Vzdelávanie v oblasti ľudového tanca v Národnom osvetovom centre

Vzdelávanie v praxi folklórneho hnutia prebieha prostredníctvom NOC<sup>4</sup>, siete regionálnych a dvoch krajských osvetových stredísk. NOC v spolupráci s Katedrou tanečnej tvorby Vysokej školy múzických umení (ďalej len KTT VŠMU) ako garantom v ostatných desiatich rokoch organizovalo dva akreditované kurzy: *Pedagóg tanca* a *Choreografia ľudového tanca*. Kurz *Pedagóg tanca* bol akreditovaným rekvalifikačným kurzom ďalšieho vzdelávania dob-

<sup>2</sup> V roku 1976 Osvetový ústav (dnes NOC) zaviedol kvalitatívne prehrávky FS, ktoré mali trojročnú periodicitu. Odborníci radili zúčastnené kolektívy do kategórií A, B a C (neskôr i D). V ďalšom ročníku súťaže bolo potrebné kategóriu obhájiť. Deväťčlenné poroty zložené z choreografov, tanečných pedagógov, etnológov, etnomuzikológov, výtvarníkov i režisérov hodnotili tieto trojdňové podujatia, v rámci ktorých sa v jednotlivých krajoch prezentovalo aj 30 súborov. Boli príležitosťou hodnotiť prácu súborov a analyzovať možnosti skvalitnenia ich práce. Zanikli po roku 1989.

<sup>3</sup> Zámerom odborného garanta je preto menovať 1 – 2 členov poroty z radov odborníkov už v nižších kolách.

<sup>4</sup> Okrem akreditovaných kurzov sú pracovníci Útvaru ZUČ lektormi vzdelávacích kurzov, workshopov v oblasti ľudového tanca a hudby a členmi odborných porôt folklórnych súťaží. Vykonávajú i inštruktážne školenia, ktoré však zatiaľ nie sú zaradené medzi prioritné aktivity organizácie, ako boli v minulosti.

rovoľných pracovníkov v oblasti kultúry. Realizovalo ho v rokoch 2007 – 2010 Oddelenie vzdelávania v spolupráci s vtedajším Kabinetom scénického folklorizmu NOC. Vydali učebný plán<sup>5</sup> a osnovy i organizačný poriadok obsahujúci prijímacie postupy, povinnosti študujúcich, kontrolu vzdelávania, formu záverečných prác a ich obhajoby. Kurz pozostával z trojdňových víkendových sústredení jedenkrát v mesiaci v trvaní troch rokov. Celkový rozsah predstavoval 360 hodín: 150 hodín cvičení, 150 hodín prednášok a 60 hodín určených pre vypracovanie záverečnej práce, skúšky a obhajobu. Cieľom kurzu bolo „*vychovať nových odborníkov – špecialistov v oblasti pedagogiky tanca, pripraviť špecialistov pre amatérske tanečné kolektívy v oblasti záujmovej umeleckej činnosti, podporovať odborný rast tanečných pedagógov...*“.<sup>6</sup> V praxi frekventanti absolvovali praktické cvičenia z predmetov *Základy jazzového tanca; Základy moderného tanca a rôznych techník jazzového tanca a technika tanečných štýlov moderného tanca; Základy tanečnej prípravy a praktické cvičenia z historických tancov; Praktické cvičenia z techniky španielskeho tanca; Základy tanečnej pedagogiky a praktické cvičenia z techniky charakterového tanca*. Výnimočne dôležité poznatky z oblasti technickej, kondičnej a psychomotorickej prípravy detských a mládežníckych interpretov boli frekventantom sprostredkované v rámci predmetu *Základy tanečnej prípravy a praktické cvičenia z tanečnej prípravy detí*, ako aj *Základy klasického tanca a praktické cvičenia z klasickej prípravy detí*, ktoré tvorili jadro kurzu. Teoretické i praktické hodiny viedla Mgr. art. Helena Žitňanová, ArtD. V súčasnej etnochoreológii využívané metódy štrukturálnej analýzy tanca spojené s teoretickými prednáškami zo základov etnochoreológie a tanečnej typológie a praktickými cvičeniami z *Techniky slovenského ľudového tanca*, ktoré viedla Mgr. art. Agáta Krausová, ArtD., sprostredkovali frekventantom odborný pohľad na problematiku ľudového tanca a jeho pedagogiku. Súčasťou študijného plánu boli tiež teoretické prednášky z *Dejín tanca a Základov hudobnej náuky*. Kurz absolvovali dvadsiati vedúci, choreografi či pedagógovia rôznych tanečných kolektívov bez predchádzajúceho tanečno-pedagogického vzdelania, ktorí dostali Osvedčenie o získanom vzdelaní s celoštátnou platnosťou, akreditované Ministerstvom školstva SR. Asi 50 % z nich sa ďalej úspešne venuje pedagogickej i choreografickej práci vo folklórnych kolektívoch, traja absolventi sa venujú pedagogike v iných žánroch (IDO, argentínske tango a iné). Pre potreby vedúcich folklórnych kolektívov však bola časová dotácia venovaná predmetom o ľudovom tanci v porovnaní s inými žánrami a technikami poddimenzovaná. Absentovali i teoretické etnologické a komplexné etnochoreologické prednášky a predmety z vývinovej a pedagogickej psychológie a didaktiky.

Kurz *Choreografia ľudového tanca* bol realizovaný v rokoch 2011 – 2013 v kooperácii NOC a KTT VŠMU. Prebiehal formou víkendových školení raz mesačne v priebehu troch rokov. Cieľovú skupinu tvorili „*súčasní a budúci cho-*

<sup>5</sup> Študijný plán zahŕňal predmety *Základy hudobnej náuky a tanečno-hudobná rytmika; Teória a dejiny tanca; Technika pohybu a tanečná príprava; Tanečná pedagogika a metodika nácviku tanca a Slovenské ľudové tance*.

<sup>6</sup> Zakladajúca listina projektu (interný materiál NOC).

reografi bez potrebnej kvalifikácie, vedúci a členovia tanečných kolektívov zo všetkých regiónov Slovenska. Ďalej odborní poradenský a metodický pracovníci v oblasti kultúry, dobrovoľní pracovníci – vedúci záujmových kolektívov, resp. ich členovia, aj nezamestnaní občania, ktorí si chcú rozšíriť vedomosti, zručnosti a schopnosti v oblasti tanečného umenia<sup>7</sup>. Celkový rozsah kurzu predstavovalo 360 hodín (192 hodín prednášok, 108 hodín cvičení, 60 hodín konzultácií, tvorby a obhajoby záverečnej práce). Študijný plán tvorili predmety *Vybrané problémy v oblasti kultúry; Teória a dejiny tanca, tance iných národov; Slovenský ľudový tanec; Teória a dejiny hudby, ľudová hudba; Dramaturgia a réžia ľudového tanca; Scénografia, kostým a ľudový odev pri tvorbe tanečného diela; Základy tanečnej pedagogiky; Folkloristika, folklórny výskum; Choreografia ľudového tanca*. Frekventanti v praxi absolvovali prednášky z predmetov *Dramaturgia, Dejiny tanca a Teória tanca, Dejiny ľudového tanca, Choreografia slovenského ľudového tanca, Choreografia ľudového tanca, Metodika terénneho výskumu a Slovenský ľudový tanec*. Z pôvodných 24 frekventantov kurzu ho absolvovalo 17 vedúcich DFS, FS a FSk bez predošlého choreografického, prevažne i tanečno-pedagogického vzdelania<sup>8</sup>. V kurze určenom pre vedúcich folklórnych kolektívov však absentovalo vzdelávanie z oblasti scénografie (vrátane technických poznatkov) a etnochoreológie, ktorá analyzuje tradičné formy ľudového tanca v jeho komplexnej podobe a v kontextoch, ako aj prednášky o ľudovom odeve v jeho tradičnej forme i potenciálnom scénickom využití. Do budúcnosti by do kurzu bolo potrebné zaradiť i vzdelávanie z oblasti tanečnej pedagogiky (pomáhajúce pri výbere materiálu a spôsobu spracovania s ohľadom na povahu interpretov) a z oblasti etnomuzikológie (štýlotvorné znaky ľudovej hudby, vývoj a regionálne členenie a možnosti scénického spracovania). Etnologické prednášky by frekventantom predstavili komplexný rámec tradičnej kultúry, determinujúcej formy tanečnej tradície a poskytli i režijné námety z oblasti rodinného, kalendárneho obradového cyklu, pracovných zvykov, závažných príležitostí a kontextu života v tradičného spoločenstva.

## Vzdelávanie v ľudovom tanci v regionálnych a krajských osvetových strediskách

Na Slovensku existuje sieť osvetových stredísk, ktorých zriaďovateľmi sú vyššie územné celky. Odborne a metodicky ich činnosť prostredníctvom vyhlasovaných súťaží ZUČ koordinuje NOC, avšak na realizáciu ich aktivít nemá vzhľadom na systém zriadenia priamy dosah<sup>9</sup>. Na základe analýzy systému vzdelávania v ľudovom tanci prostredníctvom týchto organizácií možno konštatovať, že ide prevažne o jednorazové, alebo cyklické jedno- až trojdňové

<sup>7</sup> Zakladajúca listina projektu (interný materiál NOC).

<sup>8</sup> Jeden z nich, ktorý bol aktívnym tanečným pedagógom, je autorom ocenej choreografie v celoštátnom kole súťaže; ostatní absolventi sa choreografickej dráhe primárne nevenujú.

<sup>9</sup> Kompetencia metodikov pre folklór je v jednotlivých strediskách rozličná. Od nej závisí organizácia i kvalita vzdelávania, podmienená výberom odborných lektorov, vhodným študijným plánom a harmonogramom.

školenia vedúcich folklórnych kolektívov s nižšími stupňami akreditácie či bez akreditácie, no s konkrétnejším zameraním na prácu vo folklórnych kolektívov. Kvantitatívne i kvalitatívne sú rozdielne: často majú formu jednoduchých „rýchlokurzov“ choreografie, či tanečných škôl s výučbou 1 – 2 tanečných typov. Spomedzi 40 osvetových stredísk vzdelávanie v ľudovom tanci v uplynulých 10 rokoch uskutočnilo približne 16 stredísk. Erudovaní taneční pedagógovia, choreografi a etnochoreológovia netvorí ani tretinu lektorov školení, ktoré sú často jedinou formou vzdelávania vedúcich DFS, FS a FSK.

Školenia a vzdelávacie workshopy pre vedúcich folklórnych kolektívov s komplexnejšie koncipovaným študijným plánom a za účasti erudovaných lektorov organizuje menej ako pätina osvetových stredísk (ROS Levice, KOS Nitra<sup>10</sup>, CTK Myjava<sup>11</sup>, OOS Dolný Kubín<sup>12</sup>, SOS Spišská Nová Ves<sup>13</sup>, LKS Liptovský Mikuláš<sup>14</sup>, TNOS Trenčín<sup>15</sup>). Väčšina z nich má regionálne zameranie a v štu-

<sup>10</sup> KOS v Nitre organizuje od roku 2007 jednorazové, od roku 2009 cyklické vzdelávacie kurzy pod názvom *K prameňom tradícií*. Vedúci DFS, FSK a pedagógovia ZŠ a MŠ z Nitrianskeho a Trnavského kraja majú možnosť pod vedením odborných lektorov z radov etnológov, etnochoreológov, tanečných pedagógov, choreografov a etnomuzikológov získať odborné vedomosti i praktické skúsenosti z oblasti metodiky výučby ľudového tanca, priebehu nácviku, výstavby programu, dramaturgie a réžie, využívania rekvizít, nácviku speváckeho čísla, ale aj vedomosti z oblasti terénneho výskumu, kalendárneho a rodinného obradového cyklu a folkloristiky.

<sup>11</sup> Centrum tradičnej kultúry v Myjave (bývalé Myjavské osvetové stredisko, ďalej len CTK) uskutočňuje už od roku 2001 každoročne metodické školenia vedúcich folklórnych kolektívov, ktoré vedú okrem iných choreografka a tanečná pedagogička Mgr. art. Lenka Konečná, ArtD., a folklorista, zberateľ a organizačný pracovník Ing. Jozef Lehocký, spolu s odborníkmi z radov etnomuzikológov, etnochoreológov a etnológov. Išlo spočiatku o trojdňové školenia, neskôr o cyklické vzdelávanie (*Naučte nás tancovať!; Tancujem, teda som*), ktoré sa stali vzorom i pre niekoľko ďalších ROS a KOS. Zúčastňujú sa ich pedagógovia folklórnych kolektívov z regiónov Trenčianskeho kraja. CTK vydalo už i niekoľko edukačných audiovizuálnych titulov: metodické DVD pre výučbu tancov myjavského regiónu pod názvom *Tanečné tradície Myjavska*, DVD pre výučbu tancov u detí *Ohybaj ma mamko, pokiaľ som ja Janko...* (2008, 2015) a metodické CD s hudobným podkladom (2009). V roku 2012 vydalo metodické CD *Starobabská, verbunk, čardáš*. Sú výsledkom erudovanej spolupráce metodikov – etnologickej, choreografky, tanečnej pedagogičky a etnomuzikológa.

<sup>12</sup> Oravské kultúrne stredisko (ďalej len OKS) organizuje akreditovaný kurz *Hudobná a tanečná folkloristika*. Zameraný je na teoretickú a praktickú výučbu v predmetoch *Základy folkloristiky; Žánre folklóru (hudba, tanec – typológia, regionalistika); Rodinný a kalendárny obradový cyklus; Práca s FS, FSK, DFS; Odievanie; Metódy a formy terénneho výskumu a Scénické využitie a spracovanie folklórneho materiálu*. Má formu 2-dňových školení v celkovom rozsahu 108 hodín v priebehu roka. Garantom kurzu je doc. Anna Hlůšková, CSc., a pedagógmi sú prevažne etnologickej, ale aj tanečnej pedagogičky a etnomuzikologička.

<sup>13</sup> Spišské osvetové stredisko (ďalej len SOS) od roku 2013 organizuje raz ročne školenie pre vedúcich folklórnych kolektívov Spiša. Teoretické prednášky z etnochoreológie, choreografie a etnomuzikológie sú doplnené praktickými hodinami a ukázkami didaktiky ľudového tanca v rôznych vekových skupinách, prednáškami a praktickými hodinami hudobnej pedagogiky, práce s archívnym a terénnym materiálom. Školenie vedú etnochoreológovia, taneční pedagógovia, choreografi a etnomuzikológovia.

<sup>14</sup> Liptovské kultúrne stredisko (ďalej len LKS) od roku 2011 organizuje trojročné cyklické vzdelávacie kurzy pod názvom *Školenie liptovských folkloristov*, ktoré sa uskutočňujú vždy jeden víkend v mesiaci. Vedúci FSK, DFS, taneční pedagógovia, ale aj pedagógovia MŠ absolvujú prednášky z pedagogiky tanca, choreografie, základov etnológie, rytmiky, metodiky práce s materiálom a hlasovej prípravy, doplnené praktickými cvičeniami. Lektormi sú taneční pedagógovia, choreografi, ale i etnologickej a hlasová pedagogička.

<sup>15</sup> Trenčianske osvetové stredisko (ďalej len TNOS) od roku 2007 organizuje každoročne seminár pre vedúcich folklórnych kolektívov a pedagógov ZŠ a MŠ z okolia Trenčína. Taneční pedagógovia, choreografi, etnomuzikológovia a etnochoreológovia v teoretických i praktických častiach kurzu predstavujú



dijných plánoch sú zaradené teoretické i praktické predmety z oblasti etnológie (získavanie a práca s audiovizuálnych a terénnym materiálom, tanečné príležitosti), tanečnej pedagogiky (vedenie nácviku vo folklórnom kolektíve) a základov choreografie (inscenovanie folklórneho materiálu). Vo väčšine absentuje komplexné vzdelávanie v oblasti etnochoreológie (dejiny tanca, tanečná typológia, štrukturálna analýza), etnomuzikológie, pedagogickej psychológie, didaktiky, pohybovej analýzy a didaktiky tanca.

Ako špecificky zameraný príklad odborného vzdelávania uvádzam cyklické vzdelávanie tanečných pedagógov v ROS Levice. Vzdelávací cyklus pre vedúcich a tanečných pedagógov folklórnych kolektívov je na podnet metodickej pre folklór, tanečnej pedagogickej Estery Juhászovej organizovaný od roku 2011 v spolupráci s pedagógmi Vysokej školy tanečného umenia (MTF) v Budapešti. Prvý cyklus pod názvom *Kultúra – hodnota – zmena v tanečnom umení, v pedagogike a vo výskume tanca* frekventantom sprostredkoval teoretické poznatky doplnené praktickými ukážkami cvičení, zameraných na tanečno-pedagogickú prácu s rôznymi vekovými kategóriami interpretov, analýzu audiovizuálneho pramenného materiálu a pohybovú analýzu, ako i didakticko-metodické postupy zamerané na interiorizáciu tanečných typov. Výučbu metodiky tanečnej pedagogiky podľa I. Molnára uviedol tanečný pedagóg Dr. Péter Lévai. Školenie bolo ukončené záverečnými skúškami a absolventi získali osvedčenie o absolvovaní akreditovaného vzdelávania v oblasti tanečnej analýzy a pedagogiky ľudového tanca. Na vzdelávací cyklus v roku 2013 nadviazal akreditačný kurz *Metodika výučby ľudového tanca*, zameraný na teoretickú a praktickú didaktiku tanca a pohybových hier prostredníctvom aktuálneho didaktického systému vzdelávacích modulov, ktorý vypracoval P. Lévai<sup>16</sup>. Doc. Katalin Mizeráková, vedúca Katedry pedagogiky MTF, upriamila pozornosť na psychologické aspekty vyučovacieho procesu tanca. Popri praktických hodinách mali frekventanti kurzu možnosť naučiť sa špecializované typy herných cvičení zameraných na zvládanie agresivity, podporu kreativity, kooperácie, schopnosť improvizácie, komunikácie, ale i na správne dýchanie, relaxáciu či koordináciu a získavanie vybraných kľúčových kompetencií žiaka – tanečníka. Frekventanti kurzu zároveň nadobudli základné vedomosti z vývinovej psychológie a biológie, venujúc pozornosť i sociálno-emocionálnym faktorom vyučovania. Absolventi<sup>17</sup> získali akreditovaný certifikát maďarského

---

frekventantom témy ako metodika nácviku ľudového tanca, možnosti využitia techniky, tanečný motív a práca s ním, nácvik improvizácie tanca, hudobný sprievod k tancu, spracovávanie a uchovávanie tanečného folklóru, osobnosť pedagóga, získavanie informácií o tanci a tradíciách. V rokoch 2009 – 2011 organizovalo cyklus vzdelávacích seminárov *Tancujem, teda som* v spolupráci s CTK v Myjave. Školenie prebiehalo raz mesačne a pribudli i predmety kalendárny a rodinný obradový folklór, základy choreografie, dramaturgie, réžie, miera štylizácie. Výstupom boli záverečné pedagogické ukážky a prezentácie choreografických námetov. V rokoch 2013, 2014, 2015 kurz pokračoval pod názvom *Hudobno-spevné a tanečné tradície v trenčianskom regióne*.

<sup>16</sup> Systém umožňuje zefektívniť pedagogický proces výučby tanca s dôrazom na rozšírenie jeho limitov daných rôznymi predpokladmi a vzdelanostnými stupňami žiakov. Výsledkom je kombinačné využívanie vedomostí, využívajúce kognitívne spracovanie kinetických aktivít.

<sup>17</sup> Teoretické a praktické skúšky boli doplnené obhajobou záverečných prác, ktoré spočívali vo vytvorení dvoch typov modulov a praktickej ukážky vyučovacej hodiny.

Ministerstva ľudských zdrojov. Seminárov sa zúčastnilo takmer 40 tanečných pedagógov a vedúcich folklórnych kolektívov z celého Slovenska. Od roku 2014 ROS Levice do kurzu zaradilo i vzdelávanie v oblasti choreografie. Systematická, koncepcná metodická práca na poli výučby, spracovania a scénickej prezentácie ľudového tanca reflektuje najaktuálnejšie poznatky etnochoreológie, tanečnej analýzy, choreografie a pedagogiky<sup>18</sup>.

## Záver

Ľudový tanec<sup>19</sup> ako integrálna súčasť systému tradičnej kultúry má synkretický ráz. Historicko-geografické, etnicko-konfesionálne, sociokultúrne determinanty v procese vývoja tanca sú základom existencie tanečných typov, existujúcich po stáročia v kolektívnej pamäti vo forme variantov tradovaného invariantu. Konkrétny tanečný prejav bol podľa maďarského etnochoreológa L. Felföldiho (FELFÖLDI 2005: 25) determinovaný faktormi, ktorými sú tanečný materiál, hudobný sprievod, náradie a odev, tanečná príležitosť a socio-kultúrne prostredie. Prezentácia scénickej formy ľudového tanca, v súčasnosti primárna forma jeho sekundárnej existencie, by preto mala byť tvorená konštruktívnou spoluprácou trojice odborníkov: etnochoreológ – tanečný pedagóg – choreograf<sup>20</sup>.

Etnochoreológia analyzuje historicko-geografický kontext, štruktúru tanca, jeho formu a štýlotvorné znaky. Zaoberá sa pohybovou analýzou, tanečnou ekológiou, antropológiou, funkciami tanca, ale i funkciami a formou motívov, gest, motivických celkov. Identifikuje dynamické, rytmické a plastické varianty motívov („slová“ spoločnej pohybovej zásoby spoločenstva), napomáha rozoznať logickosť a funkciu radenia motivických radov a reťazí („gramatika“) a tak pochopiť, ako je možné „hovoríť pohybom“ – nielen citovať tanečný sled jediného nositeľa či imitovať pohybové vzorce pedagóga („recitovať básneň v neznámom jazyku“). Táto vedná disciplína analyzuje aj kognitívne aspekty tanečnej tradície, tanečné príležitosti, nositeľov tanečných tradícií, vzťah tanečných a hudobných typov, vzťah tanečného prejavu v závislosti od súdobých

<sup>18</sup> V rokoch 2006 – 2013 kurz *Školenie učiteľov slovenských ľudových tancov* organizovalo Centrum folklórnych aktivít Slovenska pod garanciou Mgr. art. Ing. Slavomíra Ondrejku. Kurz prebiehal počas dvoch 3-dňových stretnutí (25 teoretických, 12 praktických hodín). Viedli ho taneční pedagógovia, etnológovia, etnochoreológovia a choreografi. V časovo-tematickom pláne boli teoretické predmety (folkloristika, folklórne hnutie, kalendárny obradový cyklus, tanečná ekológia a príležitosti, tanečná terminológia, základné pojmy choreografie) a praktické predmety (etnochoreologická analýza, terénny výskum, základy Labanovej kinetografie, formy rozcvičovania, získavania tanečných kompetencií, výučba tanečných typov).

<sup>19</sup> „*Pohybovo-hudobné umenie vidieckeho, ale i meštianskeho obyvateľstva, v minulosti predovšetkým roľníkov, pastierov a remeselníkov, ako aj tanečné prejavy prebraté z iných kultúrnych a etnických prostredí... Má synkretický ráz a popri piesni a hudbe – najvýznamnejších zložkách tancov – sa pojí s ďalšími prejavmi ľudovej kultúry (hlavne obyčajami, etiketou, hrami, ľudovým divadlom a odevom atď.)*“ (DŮŽEK 1995: 248).

<sup>20</sup> V praxi amatérskeho folklórneho hnutia sme obvykle svedkami „zjednotenia“ vyššie uvedených povolaní. Vzdelanie vedúceho folklórneho kolektívu (pedagóga, tvorcu v jednej osobe) by v tomto prípade malo byť komplexnou kombináciou vedomostí o tanečnej pedagogike, etnochoreológii a choreografii.

etických noriem a kontext tradovania prostredníctvom kolektívnej pamäte lokálneho spoločenstva, ktoré tanečnú tradíciu formovalo, tradovalo, menilo - determinovalo. Štrukturálna a antropologická analýza ľudového tanca z rúk etnochoreológa tak môže byť prostredníctvom erudovaného tanečného pedagóga pretavená do súčasných didakticko-metodologických postupov špirálovitého osnovania (PETLÁK 2004). Tak interpreti získajú nielen technické zručnosti<sup>21</sup> a pohybové návyky, ale dospejú k interiorizácii (porozumeniu a zvládnutiu) typu tanca až po dosiahnutie schopnosti jeho improvizáčnej interpretácie<sup>22</sup>, pre náš tanečný dialekt charakteristickej.

Choreograf – „režisér, ktorý myslí tanečne“ (I. Mojsejev, cit. NOSÁL 1984: 18) v tvorivom procese hudobno-tanečný materiál inscenuje. Etnochoreologické vedomosti (najmä z oblasti štrukturálnej analýzy, tanečnej ekológie a antropológie) mu poskytujú spektrum možností spracovania a výrazových prostriedkov, ako i námetov pre scénickú prezentáciu (potenciál obradovej, zábavnej, pracovnej či slávnostnej príležitosti, ktorá tanec determinovala a spätne dotvárala; špecifické etické a estetické normy a pravidlá daného spoločenstva; antropologický, rodový, či symbolický kontext a determinanty tanca, jeho forma, funkcia, štruktúra, špecifickí nositelia a pod.).

V súčasnosti neexistuje forma systematického vzdelávania v oblasti folklóru v prostredí základných či stredných škôl<sup>23</sup>. Je preto potrebné reflektovať i edukačnú funkciu folklórneho hnutia, ktoré má vďaka mediálnej komunikácii významný vplyv na šírenie informácií o folklórnych formách. Prezentovať ľudový tanec v scénickej podobe na základe komplexných vedomostí o systéme tradičnej kultúry, ktorá ho vytvorila, determinovala i tradovala, preto znamená nielen napĺňať zámery legislatívnych dokumentov, ale aj poskytovať interpretom širšie znalosti a sprostredkovať divákovi pravdivý obraz o formách nášho tanečného kultúrneho dedičstva. Tanec totiž nie je len systémom motívov a gest: je metajazykom, kódujúcim estetiku, ale i kultúrne normy spoločenstva (KAEPPLER 2000).

## Literatúra

DŮŽEK, S.: Tanec. In: BOTÍK, J. – SLAVKOVSKÝ, P. *Encyklopédia ľudovej kultúry Slovenska 2*. Bratislava: Veda, 1995, s. 248 – 249. ISBN 80-224-0235-4.

<sup>21</sup> Ako napr. svalový rozvoj, rozvíjanie rozsahu pohybu, kondičné, tempo-rytmické cvičenia, rozvoj kompetencie dynamiky, koordinácie, kooperácie, párovej komunikácie, vnímania priestoru, rozvoj tanečnej pamäte a pod.

<sup>22</sup> „... spôsob interpretácie, spočívajúci na individuálnej schopnosti pohoťovo pozmeniť podobu folklórneho diela, zachovajúc pritom jeho základný výraz a význam. Ide o súčasť tvorivého procesu folklórnej interpretácie. Interpret môže čiastočne pozmeniť významové a výrazové, ako aj štýlové prostriedky diela, pokiaľ nenaruší kolektívom vymedzené princípy“ (ONDREJKA – LEŠČÁK 1995: 204).

<sup>23</sup> Tradičná kultúra nie je súčasťou učebných osnov základných ani stredných škôl. Vybrané fenomény sa s výnimkou asi 30 ZŠ s regionálnou výchovou vyučujú prierezovo, bez špecializovaných učebníc a pedagógov.

FELFÖLDI, L.: Considerations and Problems in Performer-Centered Folk Dance Research. In: IVANCICH DUNIN, E. - BIBRA WHARTON, A. - FELFÖLDI, L. *Dance and Society*. Budapest: Akadémiai Kiadó, 2005, s. 24 – 32. ISSN 1419-7901.

KAEPLER, A. L.: Dance Ethnology and the Anthropology of Dance. In: *Dance Research Journal*, 32(1), 2000, s. 116 – 125. ISSN 0149-7667.

NOSÁL, Š.: *Choreografia ľudového tanca*. Bratislava: 1984.

ONDREJKA, K. – LEŠČÁK, M.: Improvizácia. In: BOTÍK, J. – SLAVKOVSKÝ, P. *Encyklopédia ľudovej kultúry Slovenska 1*. Bratislava: Veda, 1995, s. 204. ISBN 80-224-0235-4.

PETLÁK, E.: *Všeobecná didaktika*. Bratislava: Iris, 2004. ISBN 80-090-1864-5.

# Osobnosti choreografickej tvorby stredného Slovenska a ich vplyv na folklorizmus

Martin Urban

## **Abstrakt**

*Príspevok načrtáva súvislosti tvorby a vplyvu vybraných choreografických osobností stredného Slovenska na folkloristické dianie. Jednotlivo sa venuje charakteristike emblémových osobností – Márie Mázorovej, Igora Kovačoviča, Jána Husárika a Jána Jamrišku. Zdôrazňuje ich prepojenie s regiónom, výnimočný talent, znalosť zdrojov, no nezabúda ani na ich záslužnú pedagogickú činnosť. V závere spomína aj ďalšie významné osoby folklóru stredoslovenského regiónu.*

## **Kľúčové slová**

Tvorba, znalosť sociálnych súvislostí a vzťahov, výchova interpretov, podpora mladých tvorcov.

## **Úvod**

Prostredie stredného Slovenska oplýva množstvom talentovaných ľudí so silnými väzbami na komunitu, prírodu a naturálny charakter prostredia, z ktorého čerpajú. Práve sociálne väzby a úcta voči ľuďom, s ktorými žijú, ktorých skúsenosť a múdrosť ich formovala, ovplyvnila ich umelecký názor a cítenie. To sa zákonite prejavilo v ich tvorbe. Tým, že stredné Slovensko oplývalo živou tradičnou kultúrou, ktorú až do 70-tych rokov 20. storočia mohli zažívať na vlastnej koži, získali priamu osobnú skúsenosť v hudobno-tanečnom, slovesnom, obradovom a vzťahovom folklóre. Práve morálka vtedajšej generácie sa v súčasnosti opomína, pritom vzťahy a väzby definovali všetko. V prenesenom význame sa tieto aspekty vyskytujú aj v obsahu tvorby osobností ako je Mária Mázorová, Igor Kovačovič, Ján Husárik, Ján Jamriška, Jozef Kulišiak, Ján Priečhodský, Ján Škoda, ale aj Pavol Bútor, Mikuláš Senko, Gustáv Nickel a ďalší. Je jedno, či ostali na strednom Slovensku, alebo svoju tvorivú platformu presúvali do iných centier, je jedno, či sa zaoberali prácou vo folklórnej skupine, alebo v štylizovanom tvare vo folklórnych súboroch či v divadlách. Spoločnú

majú hlbokú znalosť zdrojov, ktorými sa zaoberali, ktoré motivovali do ďalšej činnosti, ktorú dokumentovali, keď už strácala dych, ktorú pre nás priniesli na scénu, aby sme mali čo obdivovať. Jednoducho sa stali nositeľmi pridanej hodnoty folklóru a pre súčasnosť je nemysliteľné ich bytie, tvorbu a žitie opomínať.

Ďalším dôležitým aspektom, ktorý je pre súčasnosť kľúčový, je ich výchovné pôsobenie. Mnohí výnimoční pedagógovia sa postarali o inteligenčné a emocionálne vybavenie Slovače, ale umelecká práca dáva človeku výnimočnosť. A títo choreografi mali v rukách veľa generácií interpretov. Každá osobnosť na sále je formotvorná, mienkotvorná a poznačí myslenie a cítenie tanečníkov a vôbec umelcov komplexne. Zároveň sa stali aj hybnou silou rozvoja základného umeleckého školstva, detských folklórnych súborov, dedinských kolektívov a samozrejme formovali charakter a spôsob scénickej prezentácie folklórnych súborov, s ktorými pracovali. Z mnohých ich interpretov sa stali výnimoční sólisti, veľa z nich sa uplatnilo v bratislavských kolektívoch, viacerí šli s dobrým základom študovať na VŠMU, málokto sa vrátili do domovského prostredia, niektorí sa ale uplatnili aj ako nová generácia autorov a prevzali štafetu tvorby a výchovy od svojich motivátorov. Jedným z nich je aj Janko Jamriška, od ktorého postupne vyšlo veľa ďalších interpretačných, pedagogických a aj choreografických osobností. A pred ním to bola pani Mária Mázorová.

## **Mária Mázorová**

Rodáčka z Prahy, profesionálna tanečnica zo Štátneho súboru piesní a tancov, naturalizovaná tanečnica, ktorá sa učila autenticky tancovať priamo v teréne. Známa je epizóda z Važca a jej skúška v praxi na dedinskej zábave. Svoju vtedajšiu skúsenosť preniesla aj na scénu a podobne to bolo s viacerými dielami. Hlbšia znalosť pomerov v dedine, vzťahov a ich vplyvu na hudobno-tanečnú a obradovú kultúru komunity, z ktorej čerpala, úcta voči morálke generácií, s ktorými sa zžila – to všetko preniesla nielen do umeleckej tvorby, ale aj do osobnej doktríny a pravidiel v súbore a škole. Bola to choreografka, metodička, autorka učebných textov a osnov pre ZUŠ, režisérka, výskumníčka a spolupracovníčka osobností ako sú Svetozár Stračina, Martin Ťapák, Kliment Ondrejka, Jožko Majerčík, Ladislav Leng a celý jeho tím pri výskumoch v teréne. Je autorkou knihy *Slovenské ľudové tance*, ktorá by si zaslúžila modernú adaptáciu jej žiakmi, študentmi VŠMU. Je zakladateľkou medzinárodného detského folklórneho festivalu vo Zvolene. Je aj vychovávateľkou mnohých generácií detí, ktorým vštepila poctivosť a morálku, na ktorej vždy trvala a dodnes neznesie neúprimnosť, neúctu a zavádzanie. Mária Mázorová sa narodila v roku 1828.

Neodmysliteľnou súčasťou činnosti uvedených tvorcov bola a je kompozícia veľkých programových celkov na festivaloch a to nielen lokálneho charakteru. Aktivita v programových a dramaturgických radách dosiaľ znamená záruku kontinuity na dlhodobé koncepcie, ktoré boli odlišné od čoraz preferovanejších dramaturgií typu „čo sezóna priniesla“. Často išlo o dlhodobú prácu v teréne, s kolektívami i jednotlivcami, s témami, ktoré sa bežne na javisko nepri-

nášali. Jednoducho formovali tento žáner do často až dokumentačnej polohy. Pre zachovanie a zaznamenanie prchavých momentov podmienených prepojenosťou tradičnej kultúry na prostredie a generačné väzby to bolo a je kľúčové.

## Igor Kovačovič

V tomto zmysle je dosiaľ plne aktívny Igor Štefan Kovačovič. Vo folklórnych skupinách považovaný za „ich“ človeka, priam čestného člena. Nestor viacerých špičkových folklórnych festivalov, ich spoluzakladateľ a formovateľ, často programový riaditeľ, dosiaľ autor a režisér programových celkov. Na jeho tvorbe s Partizánom bolo odchovaných veľa tvorcov, jeho rukopis sa preniesol do viacerých diel iných autorov, ktoré sa len tesne vyhnú názvu plagiát. Pre Kovačovičovú tvorbu je typické, že vždy čerpal z ľudí, ich dispozícií, ich väzieb na konkrétne zdrojové prostredia, predovšetkým horehronskej obce. Ako metodik pôsobil nielen v priestore stredného Slovenska, bol a je reprezentantom horehronskeho a aj podpolianskeho regiónu, ako taký bol využívaný ako lektor na školeniach, metodik a autor aj v krajanských kolektívoch. Je z generácie tvorcov, ktorých diela sa tancujú v nezmenenej forme dosiaľ, odolávajú momentálnym formálnym módam, sú stále aktuálne a majú čo povedať divákovi aj interpretovi. Schopnosť dať dokopy v kľúčových momentoch „mančaft“ a repertoár, svedčí o majstrovstve aj v psychologickú a logistickej oblasti. Igor Kovačovič vychoval výrazné osobnosti, pôsobil v širokom spektre súborov ako hosťujúci choreograf, umožnil tvoriť v Partizáne viacerým známym choreografom, ale aj začínajúcim talentom. Spomeňme Ivana Murína a Táňu Knižkovú Salajovú, ktorá má svoj rukopis výrazne ovplyvnený formálnym cítením majstra Kovačoviča. Jej tvorba sa stala základom vo všetkých banskobystrických a regionálnych kolektívoch, zároveň však robí skvelú prácu na Stredoslovenskom osvetovom stredisku a v dvoch kolektívoch – domovskej folklórnej skupine Telgárt a tancujúcej speváckej skupine Trnki.

## Ján Husárik

Ján Husárik je tiež jedným z „kultových“ choreografov. Dlhodobo sa venoval Urpínu, podobne ako aj osvetovej činnosti v Banskej Bystrici. Súbor Urpín pod súčasným úspešným vedením Petra Pohančaníka nedávno uviedol retrospektívny program zložený výlučne z tvorby Jána Husárika (rodáka zo Zvolenskej Slatiny). Veľké formálne choreografie s osvedčenou, divácky úspešnou koncepciou boli pre viacerých mladých choreografov užitočnou školou. Ešte za svojho vedenia umožnil týmto mladíkom a jednej dáme tvorbu v Urpíne, hoc pod prísny odborný dohľadom. Začnime dámu. Pedagogička Jana Kassová a jej lyrika v tanci, napríklad v príjemnej choreografii Ženíchovo pierko. Výrazný, nápaditý a nezabudnuteľný Juraj Bartko, ešte ako študent VŠMU s *Barokom*, *Svadobným vozom*, *Uhliarmi* a *Meruôsmym* v Brezovane. Z Urpínu vzišiel aj Stano Marišler so svojou bohatou a rozrastajúcou sa tvorbou a tiež

Michal Majer so špecifickým motivickým a priestorovým čítaním, v súčasnosti dvorný choreograf súboru.

Zaujímavé je zistenie, že niektoré výrazné choreografické osobnosti majú korene v Kokave nad Rimavicou – napríklad Igor Kovačovič a Paľo Bútor, alebo na Podpoľaní, predovšetkým v Očovej – Ján Priechodský, Ján Jamriška, Ján Pivoluska, Paľo Holík, vo Zvolenskej Slatine zase: Ján Husárik a Ján Urban. Je to téma na samostatnú analýzu, pretože kreatívnych osobností je v tomto priestore radovo viac. A samozrejme, nielen tam.

Vráťme sa k Očovanom. Ján Priechodský dlhodobo viedol Očovany, či už v podobe folklórnej skupiny, alebo menej vyhranenej podobe folklórneho súboru. Jeho Mitrovačka je pamätná pre širokú divácku obec. Ako to už bolo zvykom na Podpoľaní, žiaden tanečník sa nechcel podobať na iného a svoj štýl v cifrovaní sa snažil výrazne odlíšiť. Janko Jamriška sa stal takouto improvizáčnou osobnosťou, podobne ako Paľo Holík, Ján Chabada Chovan a ďalší. Veľa sa zmenilo s príchodom filmov a videí, s výraznými osobnosťami, ktoré bolo hodno napodobňovať. Súčasní tanečníci tiež „tvoria“, ale sú výrazne ovplyvnení dostupnosťou video záznamov. Viacerí podľahli tendencii analyzovať a preberať celé motivické sledy, držanie tela a gestiku. Väčšinou bez opodstatnenia, pretože nik nemá také psychofyzické dispozície ako jeho predobraz. Nik nemôže byť Jánom Gaškom alebo Jurajom Šaffom a podobne. Môžeme ho napodobniť, prevziať niektoré cifry, priniesť jeho rukopis na scénu. Má to ďalšie nebezpečenstvo, zúžená optika na jedného-dvoch sólistov nám neponúka celkový obraz o spôsobe tancovania v dedine alebo regióne. Je dobré mať napozieraného Gaška, ale urobiť z neho univerzálneho reprezentanta motiviky Očovej je nezmysel. Ak však do prevzatého pohybového slovníku vložíme svoju osobnosť a čítanie, môže vzniknúť zaujímavý originál, s niektorými kľúčovými štýlotvornými prvkami, ktoré už môžu zapadnúť do celkového obrazu. Platí to aj v tvorbe – sloboda a hravosť. Sloboda môcť si vybrať, nenútiť seba ani druhých obmedzovať sa predobrazom, ale naopak inšpirovať sa ku kreatívnej a osobnostnej výpovedi, či svojej alebo interpretov. Hravosť a radosť nielen z tvorby, ale aj z osobnostnej výpovede počas choreografie na scéne. Klasické „odtancovanie choreografie“ je v podstate prvá fáza tvorby, motivovanie tanečníkov, aby boli kreatívni v rámci diela, je ďalším cieľom nielen autora, ale aj pedagógov a nositeľov autorovej myšlienky – interpretov. Dostupnosť záznamov má však aj zaujímavé komparačné dôsledky. Statická vertikálna figúra zo záznamov z päťdesiatych rokov sa výrazne zmenila. Ak si uvedomíme fakt a logiku vývoja osobnostného slovníku, vplyvy navrátených súboristov atď., je zaujímavé, že si Očovania vedome dosiaľ udržali archetypy a svoje charakteristické, dlhodobým vývojom vyprofilované črty. Osobnostné, aj kolektívne. Vždy sú za tým jednotlivci a ich vplyv na celok.



## Ján Jamriška

Ján Jamriška je ideálnym príkladom týchto procesov a jeho precízne prepracovaná motivická výstavba, priamo naviazaná na konkrétnu štruktúru hudby, je pre všetkých marinárov výzvou a zároveň osobnostným naplnením. Zároveň je aj vítaným vybavením pri prechode do Lúčnice a podobných kolektívov, po vzore Jána Jamrišku, Paľa Holíka, Maťa Weisa, Petra Cicáka, Petra Kaššu, Fera Moronga a mnohých ďalších, vrátane dievčat, ktorých je minimálne toľko isto – za všetky vyberme Ivanu Majerovú Kleiblovú.

Charakteristickým znakom Jamriškovej tvorby je poctivá príprava a výber materiálu, odkrývanie klenotov z hrúd zeme, obrovská úcta k dedičstvu, s ktorým narába a snaha vyhnúť sa opakovaniu tém, tvorby či kočovaniu po kolektívoch. Z tohto hľadiska je frekvencia tvorby logická, výchova nových generácií interpretov dominantná. Snaha o naplnenie interpretačnej úrovne a vysokého štandardu kvality Maríny nie je jednoduchá, zvlášť, ak narába predovšetkým so stredoškólakmi, ktorí v istom momente odídu na vysoké školy. Spravidla mimo regiónu.

Predstavme si Jána Jamrišku ako choreografa v profesionálnom SEUK-u. Málokde sa uvádza, že pôsobil ako interný zamestnanec a bol rok súčasťou procesu tvorby programu *Moja rodná*, pri príležitosti 40. výročia. Po dlhšom čase sa vrátil na režijnú stoličku Martin Ľapák, oslovil štyroch choreografov – Jana Blaha, Yvonu Kraváčkovú, Ervína Vargu a Jána Jamrišku. Téma bola oslavná, Jamriška zvolil tému oslavy úrody na slovanské motívy a na hudbu Svetozára Stračinu, naživo so zborom, vytvoril náročnú kompozíciu s extrakciou čistého pohybového slovníka. Náročné pre interpretov, náročné pre autora na spoluprácu s nespolupracujúcimi tanečníkmi, ktorí mali vlastné predstavy... Ako sa autor vyjadril, chcelo to dielo dotiahnuť, dať mu ďalší život a celý program vyvíjať ďalej. Prežil rok, na základe nepochopenia divákov nezvyknutých na progresívne spôsoby tvorby a na základe vnútorných a politických vplyvov zriaďovateľa – štátu. V súčasnosti sa javí táto tvorba ako progresívna – spojenie Breinerovej hudby s choreografickým slovníkom Ervína Vargu, Jamriškov odvážny rukopis a skvelá Stračinova úprava, hravosť a epika v Blahovom diele. Je škoda, že na nadviazanie takejto tvorby nie je v lokálnom prostredí stredného Slovenska priestor. Žeby opäť v profesionálnom kolektíve? S novými podmienkami a súčasným technickým a vedomostným vybavením? Autori, ktorí sa vďaka svojmu dlhodobému vývoju prepracovali do zrelosti umeleckého názoru a rukopisu, by mali byť našimi uznanými majstrami s prístupom k zdrojom a prostriedkom a nie terčom konkurenčného súperenia na regionálnej úrovni na postupových prehliadkach. Často s porotou, ktorá by mala vážiť účinok vyslovených súdov. Môžu nielen stopnúť súbor v postupe, ale aj autora v chuti tvoríť v daných podmienkach. Úcta, vedomosť o súvislostiach, schopnosť vhodným spôsobom vyjadriť svoj názor, a rešpekt, by mal byť súčasťou osobnostného vybavenia porotcov, ktorí vezmú na seba bremeno hodnotiť autorov s dlhodobou praxou. Dôsledok môže byť likvidačný.

Aby tento príspevok nekončil v konfrontačnom duchu, bolo by dobre okrem suchej a formálnej databázy názvov vytvoriť databázu záznamov diel, zdigitalizovaných najkvalitnejšou možnou technikou. V prípade potreby ich znovu naštudovať a zaznamenať. Mali by byť predmetom analýzy študentov, aby mali odrazový mostík a vedomosť o kontinuite tvorby na Slovensku. Možno potom cudzie vzory nebudú až také lukratívne a princípy obsiahnuté v „drobnostiach majstrov“ dobrým návodom pre tvorbu súčasnej a budúcej choreografickej generácie.

## **Mená**

Vyberáme mená stredoslovenských choreografov zo sumárneho materiálu Jána Viliama Grusku, doplneným Igorom Kovačovičom:

Ján Blaho – Gymnik, Ponitran, SLUK, Lúčnica, Partizán

Pavol Bútor – Dimitrovec, Lúčnica, Lipa, Kokavan

Ján Husárik – Urpín

Ján Jamriška – SLUK, Marína, Očován, Vršatec

Igor Kovačovič – Urpín, Marína, Partizán, Kokavan, Lipa, Rozsutec, Skorušina, Vtáčnik,

Detva, Hriňovčan, Vršatec, Dargov, Zemplín, SLUK, PULS

Vladimír Kysel – Ekonóm, Ponitran

Jozef Kulišiak – Podpoľanec, Vršatec, Mladosť

Vojtech Litva – Liptov, Partizán

Mária Mázorová – Marína, Zornička

Vladimír Polívka – Strážčan, Detva, Technik

Mikuláš Senko – Čierťazeň, Revúca, Vršatec, Tisovec, Rimavan, Vepor

Augustin Nickel – Mostár, Vepor, Považan

Ján Urban – Vatra Tlmače

Vladimír Urban – Stavbár, Železiar

Ján Tlučák – Poľana Zvolen

František Chudý – Poľana Zvolen

Igor Krista – Ipel' Lučenec, Poľana Zvolen

Miroslav Vallo – Stavbár, Rozsutec

Peter Gančár – Kysučan Čadca

Tibor Hlbočan – Jánošík Brno, Stavbár Žilina  
Ivo Novák – Turiec, Stavbár  
Ján Pivoluska – Bystrina  
Ľudmila Štrkolcová – Máj, Ďumbier Liptovský Mikuláš  
Ján Priechodský – Očován  
Pavol Kužma – Kysučan  
Mária Palasthyová – Kočišová, Partizán, Váh LM, Mladosť BB  
Miroslava Palanová – Váh LM, Gymnik  
Dana Šedová – Stavbár  
Stanislav Marišler – SEUK, Lúčnica, Urpín, Mostár, Všetecníci, Bystrina, Sl-  
nečnica Piešťany  
Tatiana Knižková – Partizán, Mladosť, Urpín, Telgárt  
Martin Urban – Vatra Tlmače, Mladosť BB, US Folkus Bratislava, Urpín, Po-  
ľana Zvolen, Vršatec, Trnafčan, Limbora Praha, Sálašan Nadlak Rumunsko,  
VFS Jánošík, SEUK  
Juraj Bartko – Urpín, Slnečnica Piešťany, Ekonóm



# **Tanečný kongres – Tanec.SK 2015**

**a odborné sympóziá  
Osobnosti v tanečnom umení a ich prínos**

**Príspevky z odborného sympózia – Osobnosti klasického tanca  
ako súčasť projektu druhého slovenského tanečného kongresu  
s medzinárodnou účasťou**

**17. októbra 2015**

**Vysoká škola múzických umení, Koncertná sieň Dvorana**

# Jozef Dolinský

Emil T. Bartko

## **Abstrakt**

*Príspevok predstavuje krátky portrét Jozefa Dolinského – tanečníka, choreografa, baletného majstra a pedagóga. Jeho súčasťou je aj malý súpis jeho postáv (titulných, hlavných a sólových) a tiež súpis jeho choreografií. Spomína generáciu umelcov, z ktorej Dolinský pochádza, a jeho pedagogické pôsobenie.*

## **Kľúčové slová**

Jozef Dolinský, súpis postáv, choreografie, balet, VŠMU, SND, generácia, pedagóg.

Slovenské tanečné umenie je v druhej polovici XX. storočia späté nielen so svojimi kultovými kultúrnymi a vzdelávacími inštitúciami, ale i s množstvom špičkových umelcov – tvorcov, interpretov a pedagógov. Je to generácia, ktorá sa formovala na Slovensku po druhej svetovej vojne, prakticky na zelenej, ale úrodnej planine. Medzi týchto umelcov možno zaradiť postavou síce menšieho, ale na javisku vždy brilantného, tvárneho a cítiaceho interpreta, s dominantným pohybovým jazykom klasického tanca – sólistu Baletu SND Jozefa Dolinského. S malou poznámkou, že šťastlivý to otec jedného z predstaviteľov novej generácie v SND, Jozefa Dolinského mladšieho. Možno zakladateľ Ságy rodu Dolinských.

Jozef Dolinský bol tanečník, choreograf, baletný majster, pedagóg. Narodil sa 26. novembra 1939 v Prešove. Jeho začiatky sú spojené s Divadlom J. Záborského, kde začínal svoju prvú časť kariéry ako elév v rokoch 1954 – 1955. Mal šťastie a dostal sa na Tanečné oddelenia Konzervatória v Bratislave, kde sa jeho pedagógom stala pani Muška (Magdaléna) Panovová. Školu, ako ináč, absolvoval v pohode v roku 1960. Divadlo nedalo na seba čakať. Do Baletu SND nastúpil ako žiak ToK v 1959, riadnym členom sa stal v roku 1960 a pokračoval vo svojej spanilej jazde ako sólista v rokoch 1965 – 1975, vrátane obdobia povinnej jazdy pri obrane vlasti vo VUS-e v rokoch 1960 – 1962.

Obráťme pozornosť k jeho postavám, ktoré stvárnil v tituloch repertoáru Baletu SND, kde dominoval nielen mimoriadnou technickou dispozíciou, ale aj

javiskovou čitateľnosťou svojich interpretovaných postáv, v širšej palete charakterov, v klasickom i modernom repertoári.

Malý súpis jeho titulných, hlavných a sólových postáv:

Gavaliér (*Straussiáda*, 1962), Barmalej (*Doktor Jajbolí*, 1962), Harlekýn (*Karneval*, 1963), Pán (*Valpurgina noc*, 1963), Šašo, Rotbart, pas de trois (*Labutie jazero*, 1964, 1972), Chuschbog (*Skýtska suita*, 1964), Peter (*Peter a vlk*, 1965), Vendelín (*Slovanské tance*, 1966), Američan (*Američan v Paríži*, 1967), Merkurcio, Benvolio, Pater Lorenzo (*Romeo a Júlia*, 1968, 1976, 2001), Modrý vták (*Spiaca krásavica*, 1968), Nur Ali (*Bachčisarajská fontána*, 1973), Muž (*Listy dôverné*, 1973), Karen (*Gajané*, 1974), Zverbovaný (*Ej, husári*, 1974), Alan (*Márna opatrnosť*, 1977), Petruška (*Petruška*, 1979), Coppélius (*Coppélia*, 1980), ďalej postavy v baletoch *4Men/Made in Slovakia* (2011), *Raymonda* (1965), *Giselle* (1966), *Dievča a chuligán* a *Tanečná suita* (1967), *Z rozprávky do rozprávky* (1970), *Bolero* (1973).

Po roku 1975 sa začína jeho druhá umelecko-životná kapitola, a to kapitola choreografa a pedagóga. Aby splnil požadované kritériá, absolvoval štúdium choreografie na KTT VŠMU u pani Marileny Halászovej, v roku 1975. Okrem toho si ešte doplnil svoj mozgový trust o študijné pobyty v Palucca Schule (1971) a u M. Bějarta (1979). Pôsobenie v Balet SND je v tomto období spojené a pozíciou hosťujúceho pedagóga a choreografa (1975 – 1999), externého baletného majstra – (2000 – 2001) Baletu SND, vyjmúc obdobia 1990 – 1992, kedy pôsobil na Novej scéne v Bratislave ako šéf baletného súboru.

Z jeho choreografickej tvorby:

\* Balet SND – *Tri karty* (svetová/československá premiéra, 1983); slovenské premiéry *Márnotratný syn* (1984), *Metamorfózy* (1985), *Revízor* (1987), ďalej *Petruška* (1979), *Dafnis a Chloé* (1986), *Coppélia* (1995), *Klasická symfónia* (1999), *Ples kadetov* (podľa J. Zajka, 1997), *Z rozprávky do rozprávky* (2015);

\* Balet Novej scény v Bratislave – *Petrík a vlk*, *Zvieratká a zbojníci* (1991);

\* Balet Opery DJGT v Banskej Bystrici – *Zázračný obchodík* (1991), *Petrík a vlk* (1992).

Balet Štátnej opery v Banskej Bystrici uviedol balety: *Američan v Paríži* (2000), *Čarodejná láska* (2000).

Je autorom mnohých tanečných častí do oper:

\* v Slovenskom národnom divadle – *Faust a Margaréta* – *Valpurgina noc* (1975), *Krútnava* (1978), *Jánošík*

\* v MD v Olomouci – *Aida* a ND v Brne – *Jánošík*

Vytvoril aj tanečné časti operiet:

\* v Divadle Jonáša Záborského Prešov – *Tajomstvo modrej ruže* (1976), *Povodeň* (1984)

\* v DJGT v Banskej Bystrici *Biely agát* (1976), *Pán Turcaret* (1977), *Kráľ tulákov*, *Poľská krv*

Tretou kapitolou umeleckej cesty Jozefa Dolinského je pedagogické pôsobenie na Tanečnom konzervatóriu Evy Jaczovej v Bratislave (1980 – 2000, 2015). Z jeho žiakov spomeňme aspoň výberovo – Jozef Dolinský ml., Roman Lazík, František Šulek a Michal Zábavík. V posledných rokoch pedagogicky pôsobil aj na Konzervatóriu Dušana Nebylu v Trnave.



# Narodeninové fragmenty pre pani Marilenu

Peter Maťo

## **Abstrakt**

*Štúdia mapuje časť choreografickej a pedagogickej práce Marileny Halászovej, ktorá pôsobila v bratislavskom a košickom baletе 2. polovice 20. storočia. Halászovej choreografická línia sa pohybuje medzi tradičným baletným repertoárom, inscenačnými novinkami súčasných domácich a zahraničných hudobných skladateľov 20. storočia a divadelno-tanečnou tvorbou pre deti. Klasické a neoklasické tanečné výrazové prostriedky, o ktoré sa opierala, dokázala obohatiť aj o špecifické dramaturgicko-tanečné pohybové jazyky.*

## **Kľúčové slová**

Balet, divadlo, choreografia, tanečník, baletná majsterka.

Profesionálne som spoznal Marilenu a Ondreja Halászovcov až v divadle v Ústí nad Labem v období, keď šéfom baletu bol Ondrej Šoth. Mal som pred nimi vždy veľký profesionálny rešpekt. Ich tanečné tréningy v Pražskom komornom baletе boli „otvorené“ aj pre činoherných zvedavcov. Tým, že ma Pavel Šmok učil tanečnú prax na hudobno-dramatickom odbore pražského konzervatória, zdala sa mi moja zvedavosť samozrejma. Pravidelne som navštevoval nezabudnuteľné tanečné inscenácie v pražských Mestských divadlách, kde v normalizačnom období sedemdesiatych rokov minulého storočia získal Šmokov Pražský komorný balet umelecký azyl. Šoth svojich tanečných „rodičov“, Marilenu a Ondreja Halászovcov, zavolať do ústeckého baletu<sup>1</sup>. Viedli tréningy, začali sa odborne starať o naštudovania klasických repertoárových inscenácií. Umelecký dialóg medzi pedagógmi a študentmi sa presunul do profesionálneho divadla. Marilena Halászová na to spomína takto: „Balet je tým druhom umenia, ktorý nestačí iba konzumovať, musí sa mu aj rozumieť. Napadá mi spomienka z Moskvy. Keď sme po predstavení nastupovali do elek-

<sup>1</sup> *Giselle* mala premiéru 27. 10. 2000 v ŠD Košice. Manželia Halászovci boli spoluautormi choreografie. Opäť prijali Šothovo pozvanie do košického baletu, v ktorom šéfoval, aby sa postarali o tréningy a klasický repertoár.

tričiek, sprievodcovia sa nás pýtali, kto a ako alternoval dnes tú alebo tú rolu v tom-ktorom predstavení. Cítili sme v tom spontánny záujem publika, taký celkom podobný futbalu, ako keď sa fanúšikovia pýtajú na stav zápasu. I keď sa u nás s takou masovosťou nestretávame, začíname s pôsobením na najmladšiu generáciu, ktorá azda splní všetky požiadavky. Detské štúdio má približne sto detí a vedie ich známa sólistka Alica Hoppeová.“<sup>2</sup>

Baletný súbor divadla v Ústí nad Labem umelecky stagnoval. Návštevnosť divadla bola katastrofálna. O profesionálny rast ústeckého baletu 2. polovice 90-tych rokov minulého storočia sa začali postupne starať „cudzinci“ zo Slovenska. Bolo to obdobie plné tvorivého hľadania, vášnivých rozhovorov o smerovaní európskeho tanečného a baletného umenia, ako aj kreovania súboru čerstvými ukrajinskými a ruskými absolventmi tanečných konzervatórií, ktorých Šoth prijal do angažmánu. „Ústecké divadlo je pro mne oázou klidné a radostné práce. V tanečnom souboru pod vedením Ondreje Šotha panuje vstřícná a kolegiální atmosféra, naplněná nadšeným úsilím. Je zde angažovaná řada ruských tanečníků, kteří mají výbornou školu, profesionální prestiž a disciplínu.“<sup>3</sup>

Aj košický baletný súbor koncom šesťdesiatych rokov minulého storočia pod vedením Stanislava Remara zažíval umeleckú a interpretačnú krízu. Psychofyzická opotrebovanosť súboru a nízka divácka návštevnosť začali dlhodobo „strašiť“ na javisku aj v hľadisku divadla. Aj keď Remarova zakladateľská éra v oblasti nielen slovenského autorského baletného umenia 2. polovice 20. storočia je v našom domácom tanečno-inscenačnom kontexte nenahraditeľná, bolo nutné začať v čo najkratšom čase umelecky napredovať. Tanečných umelcov bolo treba profesionalizovať v repertoári, ktorý by pritiahol na seba nielen divácku, ale i odbornú pozornosť.

Divadelná sezóna 1968/1969 sa zapísala do slovensko-českých tanečných dejín ako obdobie reformovania baletného umenia mimo hlavných centier vtedajšej Československej socialistickej republiky. Košické divadlo angažovalo dvoch výkonných umelcov – Marilenu a Ondreja Halászovcov<sup>4</sup>. Pricestovali z baletu SND Bratislava a mali za sebou úctyhodný profesionálny životopis. „Keď má niekto rád skutočne naše povolanie a toto umenie, potom dokáže možno viac, ako býva v ľudských silách. Môj pracovný deň sa začína o piatej a končí sa v neskorých večerných hodinách. Preto ma poteší, keď stretávam ľudí s úprimným záujmom o naše dobré výsledky. Čas vymedzený na cvičenie musíme tiež využívať veľmi racionálne, ako aj priestorové možnosti, ktorých nemáme nazvyš. Svoje si žiadajú sólisti, páry, skupiny i celky, a to sa musí zladíť vždy tak, ako si žiada program a situácia. Kto by uveril, že jedna minúta tanca na javisku si

<sup>2</sup> NOVÁKOVÁ, Jana. Kým sa zdvihne opona. In *Východoslovenské noviny*, 19. 8. 1977.

<sup>3</sup> KRAKEŠOVÁ, Eva. Růže pro Marilenu Halászovou. In *Taneční listy*, 1995, roč. 33, č. 7, s. 4 – 5.

<sup>4</sup> Manželia Halászovci sú zakladateľmi okrem iného i dvoch tanečných odborov v Košiciach. Na košickom Štátnom konzervatóriu založili tanečné oddelenie v roku 1974. Na súkromnom konzervatóriu na Zádielskej ulici akreditovali tanečný odbor v roku 2005. Košická vysoká škola s tanečným zameraním z objektívnych príčin zanikla.

vyžiada tri hodiny naštudovania? A to najlepšie zvýrazňuje náročnosť našej práce,“ spomína Marilena Halászová.<sup>5</sup>

Pre novú šéfkou baletu Marilenu Halászovú sa začala strastiplná cesta k umeleckej stabilizácii súboru. Novinárka Milena Kuxová 25. júla 1969 v košickom *Večeri* komentovala Halászovej prvú júnovú baletnú premiéru *Máte radi balet?* v Štátnom divadle výstižne. Dokázala na veľmi krátkej ploche vystihnúť podstatu Halászovej tanečnej profesionality. A tou je jej pedagogická erudovanosť na baletnej sále, ako aj jej choreografický odhad pri výbere tanečno-divadelných tém. „Vo vedení divadla sa prejavila snaha vzkriesiť baletný súbor, potlačiť snahy o jeho zánik. Angažovalo preto začiatkom tohto roku novú choreografku, absolventku moskovskej školy baletného majstrovstva Marilenu Halászovú a jej manžela, tanečníka Andreja Halásza. M. Halászová sa predstavila na záver sezóny baletnou inscenáciou *Máte radi balet?* Laik, pravda, laik s otvorenými očami, zbadal na tomto predstavení niečo, čo ho vytrhlo z letargie z predošlých baletných inscenácií. Zbadal, že M. Halászová je vynikajúcim pedagógom, ktorý vie odhadnúť možnosti súboru, s ktorým pracuje, a vie sólistom prísť choreografiu na telo. Lebo nie každý vie všetko, ale každý vie čosi. To si M. Halászová zrejme uvedomuje a podľa toho pracuje. Navyše vie vyťažiť maximum z jestvujúcich schopností všetkých členov súboru. Dokázala to i vo svojej inscenácii, kde sa nám členovia baletného súboru predstavili tak, ako ich nepoznáme.“<sup>6</sup>

Aj ďalšia novinová recenzia charakterizovala Halászovej choreografickú odvalu. „Choreografka netúžila po lacnom efekte a zamerala sa na lyrickú stránku jednotlivých diel. V každom našla niečo krásneho, špecifického. Čím kratšie dielo, tým ťažšie nájsť slová, v našom prípade pohyb, aby vyjadril hĺbku myšlienky. Pritom každá časť, každý fragment bol predvedený štýlovo úplne ináč. A to je správne...“<sup>7</sup> Dramaturgická skladba tanečného trojčastového večera charakterizovala široký záber tanečných štýlov choreografky Marileny Halászovej.

Jej premiérový večer predznamenal dramaturgické smerovanie košického baletu v zložitom normalizačnom období sedemdesiatych rokov minulého storočia. [I. časť Chopin – Fokin – Halászová: *Chopiniána (Sylfidy)*; II. časť *Choreografické miniatúry*, ch: Halászová; Čajkovskij: *Labutie jazero (Adagio Odetty a Princa)*, Holoubek: ... *A jedno „ja“*, Saint-Saëns: *Umierajúca labuť*, Minkus: *Don Quijote (Pas de deux Bazila a Kitry)*, Schuman: *Extáza*, Holoubek: *Túžba*, Debussy: *Triptych (výtvarné pas de six)*; III. časť: Gounod – Halászová: *Valpurgina noc (opera Faust a Margaréta)*]. Halászovej choreografický záber bol širokospektrálny. Obsahoval v sebe všetky inšpirujúce, živé odkazy klasického i neoklasického baletu. Koncertné čísla so sprievodom živých hudobných nástrojov rešpektovali klasicko-populárny tanečný repertoár i Fokinovu tanečnú

<sup>5</sup> NOVÁKOVÁ, Jana. Kým sa zdvihne opona. In *Východoslovenské noviny*, 19. 8. 1977.

<sup>6</sup> KUXOVÁ, Milena. Niekoľko slov o košickom baletu. In *Večer*, 25. 7. 1969.

<sup>7</sup> GRUNWALD, Ján. Úvahy nad premiérou *Máte radi balet?*. In *Východ*, 11. 7. 1969, roč. 18, č. 161, s. 7.

reformu, inšpirovanú modernými divadelnými odkazmi zo začiatku 20. storočia. Ján Grunwald to v recenzii zaznamenal nasledovne: „*Triptych* na klavírne prelúdiá Clauda Debussyho, ktorý virtuózne a s patričnou náladou zahral Vlastimil Tichý. Tri súsošia jedno po druhom ožívajú a vyjadrujú impresionistickú hudbu Debussyho. Prvý pár Bedřiška Kováčová a Juraj Goga, druhý pár Vlasta Pačajová a Jozef Tkáč, tretí pár Alica Hoppeová a Gabriel Bidovský. Naozaj pekné vyvrcholenie strednej časti. (...) Orchester, ktorý hral v I. a III. časti v *Chopiniáne*, zbytočne ‚neforzíroval‘, takže tance vyzneli vyrovnane. Vo *Valpurginej noci* už vyznel dramaticky, kde dirigent Roman Skřeppek správne rozlišoval rôzne štýly. Výtvarník pracoval hlavne so závesmi a so svetlom, a predsa vytvoril náladovú scénu, v ktorej mal balet dosť priestoru.“<sup>8</sup>

Kuxová v závere svojej reflexie potvrdila správnosť výberu novej šéfky baletu ŠD Košice Marileny Halászovej, ktorá svoju neúnavnú profesionálnu zvedavosť odovzdávala baletnému umeniu nenápadne, s dôrazom na celoživotné vzdelávanie tanečných umelcov. „V oboru metodiky klasického tance bym mým nezapomenutelným učiteľom profesor N. I. Tarasov. Vedl mne k poznaniu hĺbky tejto disciplíny, ktorou jsem během své profesionální dráhy soustavně prověřovala, konfrontovala a obohacovala.“<sup>9</sup> Nebránila sa na javisku „otvárať“ všetky spôsoby inscenovania tanečných a baletných interpretácií. „Baletomanské“ konzervatívno-manieristické myslenie v duchu operetnej klasičky jej na slovenských javiskách bolo cudzie. „Ak sa má rozhodovať a rozhoduje sa o existencii a ďalšej budúcnosti baletného súboru, ak sa má hľadať a nájsť *raison d'être* tohto súboru, ak sa má tento súbor stať rovnocenným partnerom súboru činohry a opery, nazdávam sa, že tu rozhodujúce slovo môže povedať práve ďalšia činnosť a pedagogické vedenie M. Halászovej.“<sup>10</sup>

Halászovej (Tóthovej) bratislavské obdobie, ktoré spadá do začiatku šesťdesiatych rokov minulého storočia, bolo profesionálne nasýtené ako pedagogicko-systematickou prácou so súborom, tak i choreografiami inscenácií širokého hudobno-dramaturgického záberu. Zastavil by som sa pri Šostakovičovom choreografickom večeri *Tanečná suita, Dievča a chuligán, Leningradská symfónia* (slovenská premiéra 3. novembra 1967), ktorý otvoril nové možnosti inscenovania u nás nepoznanej „sovietskej“ tanečno-divadelnej tvorby.<sup>11</sup> Hudobný skladateľ Ivan Parík priblížil Šostakoviča a jeho hudobné dielo veľmi súčasne: „dráždi, provokuje a znepokojuje nás, lebo sám nemôže zostať pokojný v prebiehajúcom úsilí o presadenie pozitívnych hodnôt v našom rozporuplnom svete – svete, v ktorom kríza hodnôt nie je, žiaľ, problémom iba filozofickým, ale vtieravo reálnym. Šostakovič je nepochybne rozporná osobnosť, jeho umelecká výpoveď neraz osciluje medzi krajnými hranicami pocitov tragična, smútku, irónie, úsmešku i úsmevu a radosti. Jeho dielo je zrkadlom nastaveným dobe, tomu nezmyselnému, neurotickému, biedy a nenávisti plnému a predsa o po-

<sup>8</sup> GRUNWALD, Ján. Úvahy nad premiérou *Máte radi balet?*. In *Východ*, 11. 7. 1969, roč. 18, č. 161, s. 7.

<sup>9</sup> KRAKEŠOVÁ, Eva. Růže pro Marilenu Halászovou. In *Taneční listy*, 1995, roč. 33, č. 7, s. 4 – 5.

<sup>10</sup> KUXOVÁ, Milena. Niekoľko slov o košickom balete. In *Večer*, 25. 7. 1969.

<sup>11</sup> Premiéra sa konala pri príležitosti 50. výročia Veľkej októbrovej socialistickej revolúcie.

znanie, múdrosť a poludštenie človeka usilujúcemu nášmu storočiu.“<sup>12</sup> Tóthová-Halászová uviedla Šostakovičovo symfonicko-baletné dielo na slovenské profesionálne javisko po prvý raz.

Odvážna hudobno-choreografická dramaturgia si našla cestu ako k divákovi, tak i k odbornej verejnosti. Tanečný večer (prvá a tretia scénická kompozícia bola v spolupráci s Andrejom Halászom) sa niesol v niekoľkých tematických rovinách. V *Tanečnej suite* autorka choreografie zhmotnila bežný deň na baletnej sále. V *Dievčati a chuligánovi* (Šostakovič odobril pre tento balet svoje hudobné diela) sa prostredníctvom Majakovského filmového scenára (libreto A. Bielinskij a I. Glikman; scénická úprava Tóthová a Halász) choreografka vyjadřila k téme lásky, ktorá vie poludštiť človeka aj napriek jeho „negatívnym“ vlastnostiam. V *Leningradskej symfónii* sa Tóthová-Halászová venovala udalostiam 2. svetovej vojny. Vojna a jej hrôzy boli autorkinými inšpiračnými zdrojmi pre stvárnenie hlboko vnútorného a inscenačne dramatického príbehu o nezmyselnosti zabíjania.

Odborné reflexie dokumentujú správnosť Halászovej výberu a uvedenia Šostakovičových neznámych symfonických diel na našich javiskách. Ich choreografické spracovania sa sústredili najmä na riešenie (bez)hraničných ľudských situácií. Aj napriek niekoľkým koncepcným výhradám bola premiéra prijatá kladne. „Šostakovičove diela venované baletu sa datujú z jeho raného tvorivého obdobia (balet *Zlatý vek* z. r. 1929, *Šroub* z. r. 1930 / 31, *Svetlý potok* z. r. 1934), ďalšie tanečné diela sú už zväčša zostavou a úpravou z baletov komponovaných v tridsiatych rokoch, nevynímajúc ani štyri baletné suity, ktoré vznikli v päťdesiatych rokoch. (...) *Tanečná suita* zlučuje v skladateľovej úprave hudbu z jeho baletov, valčík, romancu, galop atď., a vytvára tak priam ideálnu koncertnú suitu vábiacu k tanečnému prejavu. Choreografka použila Šostakovičovú suitu, aby ukázala divákovi základy klasického tanca, a to cvičenie pri tyči aj v priestore, skoky a aj voľné väzby krokov. Je veľmi správne, keď sa návštevníci baletných predstavení oboznámia s tvrdou školou a každodennou prácou tanečného umelca; škoda len, že zostava nemala viac vzruchu, brilantnosti a celkové predvedenie viac presnosti. (...) Pre *Dievča a chuligána* skladateľ vybral hudbu zo svojich baletov, včlenil do nej aj fragment sonáty a zvolených 13 čísel podložil dejom, celkove veľmi prostým i trochu sentimentálnym, vytvoreným podľa filmového scenára Vl. Majakovského. Chuligán, ktorý sa zalúbi do učiteľky, opustí svoju bandu a smrteľne poranený pre svoju zradu priateľov zomiera v náručí učiteľky, pre ktorú sa chcel stať lepším človekom. Choreografka dej upravila, odosobnila a z konkrétnej učiteľky sa stala akási dievčina, z jej žiačok skupina chuligánok. Záver, keď chlapci hrajú o dievča a chuligán zostáva sám, je nielen nejasný a nepochopiteľný, ale prenesený do roviny, kde ho autor pravdepodobne nemienil zaviesť. A tak je táto ‚choreografická novela‘, ako je dielko nazvané, v akejsi trochu pochybenej úprave. Leningradská symfónia, vrátane jej I. vety, priťahovala už rad choreografov svojou nesmierne

<sup>12</sup> PARÍK, Ivan. Dovoľte prosím... In *Bulletin baletu SND Bratislava, Šostakovič – Tóthová: Tanečná suita, Dievča a chuligán a Leningradská symfónia*, 3. 10. 1967.

dramatickou, sugestívnou hudbou. Tóthová prichádza s osobitým pohybovým stvárnením, v ktorom sa pridáva hudobného programu, ktorý určil skladateľ, a aj melodicky ide po líniu hudby. Scénicky vyplnila predstavenie úvodným a záverečným pohybom točne, zo stredu ktorej vystupuje akýsi plot, ktorý delí dievčatá a chlapcov v tábore. Lyrické časti vety, ospevujúce krásu krajiny a jej ľudu, potom tlmočí v pas de deux hlavný pár On a Ona. M. Tóthová sa predstavila na večere ako nápaditá a vynaliezavá tvorivá choreografka, ktorá však ešte plne nezvládla režijné úskalie tanečnej tvorby, čo sa prejavilo predovšetkým v *Leningradskej symfónii*, kde veľké plochy hudby plynú a unikajú pri stemnej scéne, iba preto, aby tanečníci zmenili svoje postavenia. Súbor ako celok sa na premiére vypál k technicky dobrým výkonom a potvrdil tak svoju profesionálnu úroveň. (...) Napriek mnohým výhradám k predstaveniu zostáva Šostakovičov večer v Bratislave po dramaturgickej stránke vzácné uceleným...<sup>13</sup>

Významný česko-slovenský tanečný teoretik a libretista Jan Rey charakterizoval premiérový večer ako „tancujúcu hudbu“. Jasne a zrozumiteľne autor tanečno-divadelnej reflexie analyzoval choreografické kvality trojvečera Šostakovičových baletov. Rey ocenil najmä choreografkin jasný, aj keď občas dramaticky „nedotiahnutý“ prístup k zobrazovaným témam. Pohybovo-tanečné výrazové plochy trojinscenácie vytvorili zrozumiteľný choreografický štýl interpretovaný sólistami ľahko, bez technických problémov. „Bratislavská dramaturgická úprava sa pokusila zbaviť sovietskou predlohu jej téměř kalendárové dojemnosti, čož se jí sice v podstatné míře podařilo, ovšem na úkor zrozumitelnosti. Chuligán v závěru neumírá, zápletko s nožem je nejasná a odchod děvčete ze scény vyvolá otazníky. Účinkující podávají pěkné a po zásluze aplausem odměňované výkony: Florentina Lojeková v Děvčeti, Ján Haľama v Chuligánovi a Jozef Dolinský v Ryšavci. (...) Choreografka Marilena Tóthová usiluje ve svém režijně choreografickém přepisu programaticky konkrétní hudby Šostakovičovy o vyšší zobecnění, o jakýsi protiválečný manifest. Do postav milenců (citlivá Gusta Herényiová-Starostová a Ján Haľama) soustřeďuje lidský svět citů, ohrožený válečnými paliči (nepřátelé). Jde tu však všude o osobitý přístup a ten nutno ocenit.“<sup>14</sup>

Rád by som sa ešte zastavil pri hodnotení člena Komunistickej strany Slovenska Fera Dvorského. Jeho hodnotenie baletného súboru SND, v ktorom tancoval, bolo vypracované pre potreby Výročnej plenárnej schôdze KSS. Nezabúdajme, že okrem odborných/interných hodnotení, existovali v normalizačnom období ešte aj „iné“ divadelné hodnotenia. Tie v mnohých prípadoch boli „dôležitejšie“ ako tie od hodnotiacich profesionálov. Našťastie v tomto prípade išlo iba o bežnú správu „o stave premiéry“. „Baletný súbor od začiatku sezóny 1967/68 uviedol premiéru baletov Dimitrija Šostakoviča: ‚*Tanečná suita – Dievča a chuligán – Leningradská symfónia*‘ v choreografii a réžii Marileny Tóthovej, za dirigovania Adolfa Vykydala, na scéne Ladislava Vychodila a v kostýmoch Ľudmily Purkyňovej k 50. výročiu VOSR. Premiéru prijala

<sup>13</sup> SCHMIDOVÁ, Lidka. V baletе SND Šostakovičova hudba. In *Film a divadlo*, 18. 1. 1968.

<sup>14</sup> REY, Jan. Roztančená hudba. In *Hudební rozhledy*, 2. 3. 1968.

kritika kladne a obecenstvo tak, že návštevnosť nedosahuje priemer. Myslíme si, že z hľadiska dramaturgie a hudobného výberu nie je najšťastnejšie volená skladba jednotlivých častí. Z toho vyplýva jednotvárnosť hudobnej predlohy až na *Leningradskú symfóniu*. Režijné a choreografické stvárnenie je pod vplyvom určitej modernosti, i keď námetová stránka si vyžaduje viac realistického pochopenia. Scénická výprava, ktorá zodpovedá zámeru *Tanečnej suity* nevyhovuje, ba rušivo pôsobí v ostatných dvoch častiach baletného večera. Tanečné výkony sólistov a zboru sú na patričnej umeleckej úrovni, zvlášť vyniká však sólista Ján Haľama.<sup>15</sup>

Osobitý a neopakovateľný dramaturgicko-choreografický prístup uplatnila Marilena Halászová ako v bratislavskom, tak i v košickom baletе. Jej choreografická tvorba akcentovala okrem klasických opusov *Labutieho jazera* (SND Bratislava 1964; ŠD Košice 1972 a 2005), *Spiacej krásavice* (ŠD Košice 1970), *Kamenného kvietku* (ŠD Košice 1971) atď., najmä tanečné a baletné diela, ktoré sa uviedli v česko-slovenských premiérach. Halászovej dramaturgické novinky nezabúdali ani na detského diváka. *Doktor Jajbolí* (SND Bratislava 1962; ŠD Košice 1972), *Čippolino* (ŠD Košice 1979) a ďalšie tituly obohatili detskú baletnú tvorbu.

Halászová ako šéfkа vytvorila v sedemdesiatych rokoch minulého storočia dramaturgický priestor aj pre divadelnú tvorbu súčasných skladateľov. „Súbor košického baletu sa v tejto sezóne prezentoval závažným dramaturgickým činom – uvedením večera pôvodných slovenských baletov pod názvom *Pieseň o živote*<sup>16</sup>. Očenášov *Román o ruži*, Paríkové *Premeny* a Hirnerova *Duklianska poéma* sú nielen príspevkom hudobným, ale aj dramaturgickým v zmysle hľadania nových tém a ich nepopisného stvárnenia. Košický súbor sa úlohy chopil s plným zánietením a choreografia a réžia manželov Halászových patrí vo svojej oblasti k tomu najlepšiemu z celoslovenskej žatvy posledných sezón.“<sup>17</sup>

Recenzia tanečného kritika a dlhoročného riaditeľa baletu SND Emila T. Bartka nám podrobne odkryla pozítiva i negátiva autorskej choreografickej tvorby manželov Halászových. „Treba konštatovať evidentné enormné kvantum práce baletného súboru ŠD Košice, ktorý svojimi personálnymi danosťami, a z toho vychádzajúcimi možnosťami odviehol v súvislostiach celkového efektu predstavenia najväčší kus práce. To však na druhej strane znamená, že napriek netradičnosti ideového pokusu a snahe o novátorstvo v celkovom riešení, nie vždy bolo choreografické riešenie Marileny a Andreja Halászovcov identické tomuto množstvu práce baletného súboru. Prvá časť večera je venovaná javiskovej symfónii Andreja Očenáša – *Román o ruži*. (...) Dielo vzniklo

<sup>15</sup> Divadelný ústav Bratislava, ODDID, Zbierka tematických hesiel, Divadlá – SND – 25 – balet. DVORSKÝ, Fero. *Hodnotenie baletného súboru SND pre Výročnú plenárnu schôdzu*. Bratislava, 26. januára 1968.

<sup>16</sup> Česko-slovenská premiéra 12. apríla 1975, ŠD Košice.

<sup>17</sup> Divadelný ústav Bratislava, ODDID, Zbierka tematických hesiel, Hodnotenia inscenácií uvedených v sezóne 1974/75 na javiskách slovenských profesionálnych divadiel. BALET – *Hodnotenie inscenácií v sezóne 1974 – 75*, s. 404 – 405. Autor nie je uvedený.

na podklade veršov zo zbierky Jána Smreka *Knihy slnečné*. Tento dramatický útvar syntetizuje rôzne vyjadrovacie prostriedky – recitáciu, sólo, miešaný zbor a v prvom rade pohyb. Náročný integrujúci spôsob vyjadrenia životných vzťahov a situácií tematicky sa viažucich na psychologický proces resp. pohľad na znovuzrodeného človeka: vývoj dievčaťa od bezstarostnej mladosti cez ambitus možných túžob, vášní, sklamaní, ústiaci v jedno konečné resumé – dieťa a slastné slovo mama (inak najsuggestívnejší moment inscenácie). Tomuto bolo treba podriadiť réžiu, pretože choreografia sa v podstate vyrovnala s daným parciálnym hudobným materiálom. (...) V diele sa objavili pekné choreografické pasáže, duetá, prakticky samostatné choreografické opusy. Ivan Parík – *Premeny*. (...) Súčasou kompozičnou technikou riešené dielo, výrazný vzťah rytmickej a dynamickej stránky kompozície tvorili hutnú predlohu pre pohybové vyjadrenie myšlienok súčasného moderného človeka v dvoch psychologických polohách: reakcia na každodenné potreby, pocity, vnútorný obsah a zmysel konania voči partnerke, okoliu a k sebe samému je zachytená v impulze konfliktu dvoch charakterov – sangvinik-melancholik. Toto dielo je štýlovo vyrovnané, jasný je výber pohybového vyjadrenia (výrazový tanec), reálny je i vzťah k hudobnému riešeniu i k celkovej koncepcii. (...) Pri tomto diele bol evidentný jeden pozitívny fakt – proporcia hudobného riešenia v jednotlivých častiach, ako v celých *Premenách*, reálna diváckemu vnemu.<sup>18</sup> Hirnerova *Duklianska poéma* splnila normalizačnú dramaturgickú nutnosť uvádzania „angažovaných“ diel z našich národno-oslobodzovacích dejín, konkrétne z obdobia 2. svetovej vojny. Ich umelecká a inscenačná hodnota sa v mnohých prípadoch musela prispôsobovať ministerským ideovým očakávaniam.

Marilena Halászová aj napriek ideovo zošnúrovanej dobe červenej totality vedela obratne žonglovať s dramaturgickým smerovaním košického baletu. Ako šéfkba baletu dokázala s komorným súborom interpretovať diela, ktoré tvorili divadelnú os európskych baletných domov. Eva Krakešová v *Tanečných listoch* o tom napísala: „... snaha po dokonalém výkone je všude stejná. Bohužel v oblastních divadlech dochází velmi často k přetížení členů baletního souboru. Mají mnoho povinností v opeře, operetě, případně i v činohře. Pro přípravu samotného představení balet tzv. krade čas i síly.“<sup>19</sup> Aj napriek profesionálnym obmedzeniam vidieckych divadiel Halászová tvrdohlavo uvádzala okrem slovenských súčasných skladateľov i diela nadčasových autorov. Bizet – Šcedrin: *Carmen – suita* a Bartókov *Zázračný mandarín*<sup>20</sup> sa objavili vďaka Halászovej interpretačno-choreografickému vkusu v repertoári košického baletu. Nehovoriac o tom, že svojím výberom dokázala potvrdiť interpretačné kvality sólistov, ale i baletného zboru.

Andrej Halász ako zrelý tanečník interpretačne naplnil javiskový charakter postáv Toreadora (*Carmen*) a nebezpečného vodcu pouličnej party *Zázračného mandarína* (*Zázračný mandarín*). Halászovej choreografický zámer predviest

<sup>18</sup> BARTKO, Emil. Slovenskí skladatelia a balet. In *Hudobný život*, 12. 5. 1975.

<sup>19</sup> KRAKEŠOVÁ, Eva. Růže pro Marilenu Halászovou. In *Taneční listy*, 1995, roč. 33, č. 7, s. 4 – 5.

<sup>20</sup> Premiéra 23. februára 1974, ŠD Košice.



sólistov baletu v čo najpriliehavějších javiskových postavách sa jej vyplatil. Bol odmenený recenziami, v ktorých sa vyjadrovalo o inscenácii v superlatívoch. Odvážny tanečný dvojevečer sa na košickom javisku premenil na interpretačnú divadelnú slávnosť. „Pre milovníkov tanečného umenia priniesli obidva balety nevšedný umelecký zážitok, pretože zhliadli moderné, netradičné a nekonvenčné inscenácie týchto, dnes už klasických baletov. V *Carmen – suite* sa režisérka Marilena Halászová usilovala nielen o plné vyjadrenie tanca po formálnej stránke, ale využitím obsahu hudby aj o vyjadrenie psychického stavu hlavných postáv aj ich vzájomných vzťahov, teda o silnú baletnú drámu v pravom slova zmysle. *Zázračného mandarína* sa podarilo inscenovať až teraz, pričom sa jeho spojenie s baletom *Carmen – suite* do jedného baletného večera ukázalo ako celkovo šťastné. Réžia Marileny Halászovej koncipovala tento balet tak, že pôvodné libreto Menyhérta Lengyela s fabulou o brlohoch a zlej morálke veľkomestskej prostitúcie pozmenila na fabulu o toxikománii vo forme modernej baletnej rozprávky, kde sa protestuje proti zvrhlej morálke dekadentnej spoločnosti a poukazuje sa na veľkú silu čistého ľudského citu. S koncepciou tejto adaptácie možno diskutovať (najmä vo vzťahu hudba a tanečný prejav), ale napriek niektorým úskaliam, v konečnom výsledku bola práca úspešná.“<sup>21</sup>

Ďalšia recenzia potvrdila vyrovnanosť súboru ako funkčného javiskového celku. Sólisti sa predviedli v inscenáciách s patričnou tanečnou plasticitou. „Pohybové vyjadrenie nevybočilo z rámca bežných charakteristických vyjadrovacích prostriedkov, ktoré sú typické pre tento typ, t. j. španielsky národný kolorit, komunikovaný baletnými prostriedkami. Z jednotlivých interpretov nadpriemerne vynikol Andrej Halász v postave Toreadora. Jeho vynikajúce stelesnenie postavy i technicky, výrazovo, s nenapodobiteľným šarmom naplnilo atmosféru príbehu. Vlasta Pačajová v úlohe Carmen bola dôstojným partnerom – hlavne po výrazovo charakterovej stránke. Jozef Tkáč realizoval postavu Dona Josého len v polohe herecko-pantomimickej kreácie, výrazne ochudobnenej o tanečný part. (...) Za základnú myšlienku si choreograf Andrej a Marilena Halászovci vzali ‚aktuálny‘ problém dnešného sveta, fetovanie a oddávanie sa omamným prostriedkom najrozličnejšieho druhu. Voľba pohybového vyjadrenia ústrednej témy *Zázračného mandarína* je – na rozdiel od *Carmen* – oveľa vyrovnanejšia, adresnejšia a čo je hlavné – predstavuje baletný súbor ŠD Košice ako pohybovo vyrovnaný celok.“<sup>22</sup>

Marilena Halászová priniesla do nášho slovensko-českého tanečného a baletného umenia 2. polovice 20. storočia množstvo inšpiratívnych podnetov. Načrtnuté fragmenty z jej bohatej inscenačnej tvorby nám prezradili jej široký profesionálny teoreticko-praktický záber. Jej umelecké pôsobenie v úzko špecializovanom baletnom svete neustále osciluje medzi vyučovaním na odborných tanečných školách (od baletnej prípravky až po akademické vzdelanie tanečného typu) a tvorbou pre profesionálne javisko. Svet akademickej a di-

<sup>21</sup> NEMEC, Ladislav. Vydarený baletný večer. In *Východ*, bez dátumu.

<sup>22</sup> BARTKO, Emil. *Carmen – Zázračný mandarín*. In *Hudobný život*, 1. 4. 1974.

vadelnej slobody sa stal pre pani Marilenu umeleckým domovom. Pokorne, s veľkou dávkou humoru, mu obetovala celý svoj profesionálny i súkromný život.

## Literatúra

### Periodiká

BARTKO, Emil. *Carmen – Zázračný mandarín*. In *Hudobný život*, 1. 4. 1974.

BARTKO, Emil. Slovenskí skladatelia a balet. In *Hudobný život*, 12. 5. 1975.

GRUNWALD, Ján. Úvahy nad premiérou *Máte radi balet?*. In *Východ*, 11. 7. 1969, roč. 18, č. 161, s. 7.

KRAKEŠOVÁ, Eva. Růže pro Marilenu Halászovou. In *Taneční listy*, 1995, roč. 33, č. 7, s. 4 – 5.

KUXOVÁ, Milena. Niekoľko slov o košickom balete. In *Večer*, 25. 7. 1969.

NEMEC, Ladislav. Vydarený baletný večer. In *Východ*, bez dátumu.

NOVÁKOVÁ, Jana. Kým sa zdvihne opona. In *Východoslovenské noviny*, 19. 8. 1977.

PARÍK, Ivan. Dovoľte prosím... In *Bulletin baletu SND Bratislava, Šostakovič – Tóthová: Tanečná suita, Dievča a chuligán a Leningradská symfónia*, 3. 10. 1967.

REY, Jan. Roztančená hudba. In *Hudební rozhledy*, 2. 3. 1968.

SCHMIDOVÁ, Lidka. V balete SND Šostakovičova hudba. In *Film a divadlo*, 18. 1. 1968.

### Pramene

Divadelný ústav Bratislava, ODDID, Zbierka tematických hesiel, Hodnotenia inscenácií uvedených v sezóne 1974/75 na javiskách slovenských profesionálnych divadiel. BALET – *Hodnotenie inscenácií v sezóne 1974 – 75*, s. 404 – 405. Autor nie je uvedený.

Divadelný ústav Bratislava, ODDID, Zbierka tematických hesiel, Divadlá – SND – 25 – balet. DVORSKÝ, Fero. *Hodnotenie baletného súboru SND pre Výročnú plenárnu schôdzu*. Bratislava, 26. januára 1968.

# Emil Bartko – 50 rokov v slovenskom tanci

Eva Gajdošová

## **Abstrakt**

*Emil Bartko sa počas svojej päťdesiatročnej kariéry výrazným spôsobom podieľal na rozvoji tanečného umenia na Slovensku v celej šírke jeho žánrov. Svojou činnosťou obsiahol rôzne tanečné žánre a profesie, školy, inštitúcie a platformy. V histórii SND bol riaditeľom, ktorý najdlhšie viedol a formoval Balet Slovenského národného divadla (SND).*

## **Kľúčové slová**

Balet SND, baletná dramaturgia, folklórne festivaly, publikácia *Podoby slovenského tanečného umenia*.

## **Úvod**

Emil Bartko obsiahol počas svojho dlhoročného pôsobenia v tanečnom umení života takmer všetky žánre – od ľudového cez moderný tanec až po balet. Vyskúšal si rôznorodosť tanečných profesií – cez profesiu tanečníka, pedagóga, choreografa, tanečného teoretika, porotcu, tanečného kritika, až bol napokon aj šéfom baletu. Spoznával tanec na Slovensku z javiska, aj z jeho zákulisia. Bol dramaturgom folklórnych festivalov, porotcom na prehliadkach amatérskeho moderného tanca, sedemnást rokov viedol baletný súbor našej prvej scény, písal recenzie na tanečné diela aj prednášky pre študentov VŠMU. V roku 2011 v Divadelnom ústave vydal knihu *Podoby slovenského tanečného umenia*, ktorá je vyústením nazbieraných skúseností, zážitkov i postrehov.

## **Tanečné curriculum**

Emil Bartko sa narodil 21. júla 1945 v Košiciach. Po maturite na košickej Strednej priemyselnej škole stavebnej absolvoval štúdium na VŠMU v Bratislave, odbor tanečná teória, dramaturgia a kritika (1971) u profesora Jána Reimoseru. V roku 2003 obhájil dizertačnú prácu z teórie a dejín tanca. Na

svojej alma mater pôsobí od roku 1980 až dodnes ako pedagóg, neskôr aj ako tajomník Katedry tanečnej tvorby HTF VŠMU (teória a dejiny tanca, dramaturgia baletu, dramaturgia ľudových súborov, estetika tanca). Externe pôsobil na Konzervatóriu v Bratislave a na Súkromnom konzervatóriu v Nitre.

Jeho profesionálna kariéra je celoživotne prepojená s tanečným umením. Ako tanečník a choreograf pôsobil vo folklórnych súboroch Čarnica, Lúčnica, v Štátnom súbore pre srbskú ľudovú kultúru v Budišine v Nemecku. V rokoch 1963 – 1979 tancoval v poloprofesionálnom umeleckom súbore Lúčnica, kde niekoľko rokov pôsobil aj ako asistent. Je autorom choreografií pre Lúčnicu, SLUK, pre súbory Čarnica, Gymnik, Zobor. V zahraničí vytvoril tance pre súbor v Budišine v Nemecku, pre folklórne súbory v USA a Kanade (Toronto, Windsor, New York, Pittsburgh, Milwaukee, San Diego, Cleveland, Detroit); v Čechách (Krútnava, Olomouc). V Slovenskom ľudovom umeleckom kolektíve (SLUK) pracoval ako dramaturg. V šesťdesiatych rokoch pracoval ako referent pre tanečné umenie v Osvetovom ústave, bol redaktorom časopisu *Hudba, spev, tanec*. V rokoch 1972 – 1974 bol dramaturgom SLUK-u. Na Ministerstve kultúry SR pôsobil ako vedúci odborný referent špecialista (1979 – 1982), neskôr ako generálny riaditeľ sekcie (1998) a vedúci úradu (1999 – 2001). Od roku 1994 bol poslancom miestneho zastupiteľstva Bratislava-Staré Mesto. Ako porotca pôsobil na celoštátnych baletných a choreografických súťažiach (1977 – 1995), na medzinárodnej baletnej súťaži vo Viedni (2004) i na celoslovenských prehliadkach a súťažiach folklórnych súborov.

Je autorom mnohých reprezentačných monografií. Ako autor recenzií, kritik a článkov publikoval v denníkoch, týždenníkoch a časopisoch *Pravda, Smeňa, Film a divadlo, Hudobný život, Tanečné listy, Rytmus* atď. Emil Bartko bol tiež dlhoročným spolupracovníkom Národného osvetového centra v oblasti tradičnej ľudovej kultúry. Ako dramaturg, autor scenárov a režisér pôsobí na folklórnych festivaloch: FF Východná – Vitajte (1971), Privítanka (2008, 2010), Legendy, mýty a spomienky (2008), Jubilujúce FS (2010), Hontianske slávnosti (1970). K vrcholom jeho kariéry patrí post riaditeľa Baletu SND, ktorý prijal v prelomovom roku 1989.

## **Na čele Baletu Slovenského národného divadla**

Na poste umeleckého šéfa Baletu SND pôsobil Emil Bartko – s malou prestávkou – od roku 1989 do roku 2005. Od začiatku pôsobenia sa zameriaval na vznik pôvodných diel a súčasnú tvorbu. Výsledkom jeho úsilia boli uvedenia pôvodných slovenských diel choreografov: Ondreja Šotha (*Zvláštna radosť žiť* na hudbu Michala Pavlíčka a *Svetlo v tme* na hudbu Michala Ničíka), Libora Vaculíka (*Stmievaníčko, Snehulienka a sedem pretekárov*), Igora Holováča (*Kvarteto pre jedného* Ilju Zeljenku, *Don Juan* Mirka Krajčího), Jána Ďurovčíka (Stravinského *Svätenie jari*, *Rasputin* Henricha Leška), Vladimíra Marušina (*Musica slovaca* na hudbu Ilju Zeljenku).

Pád železnej opony otvára aj na prvej baletnej scéne okno do sveta. Emil Bartko pozýva na prvú baletnú scénu tvorcov, ktorí po prvý raz prezentujú svoju tvorbu na Slovensku: Francúz Bruno Genty predstavuje súčasnú tanečnú inscenáciu *Slová z úst anjelov*. Švajčiar Etienne Frey je autorom večera súčasnej choreografie s názvom *Les Mutants*. Po prvý raz sa na scéne Baletu SND prezentujú tvorcovia z Ameriky – Mark Diamond uviedol *Magnificat* s hudbou Johanna S. Bacha a bývalý sólista New York City Ballet Christopher d'Amboise so slovenským skladateľom Dušanom Rapošom inscenoval balet s protidrogovou tematikou *Deti Titanicu*. Obohatením repertoáru sú dve diela legendy českej choreografie Pavla Šmoka *Svadba* a *Vták ohnivák* Igora Stravinského. Súčasnú maďarskú baletnú scénu prezentoval Tamás Juronicsa s *Dreveným princom*. Svetovú klasiku zastupovali diela v našťudovaní hostujúceho pedagóga Rafaela G. Avnikjana *Labutie jazero* v originálnej verzii petrohradského Mariinského divadla, ďalej *Márna opatrnosť* Louisa J. F. Hérola a Petra L. Hertela, ako aj *Don Quijote* Ludwiga A. Minkusa, *Luskáčik*. Korzár A. Adama v našťudovaní R. G. Avnikjana a Karin Alaverdian *Bajadéra*, *Spiaca krásavica*, *Sylfida*, (Niels Kehlet). Bartko chce priniesť do repertoáru diela z repertoáru Ballets Russes: *balety Šeherezáda* od N. Beriozoffa, *Karneval* v choreografii Kûru, *Paganini* v našťudovaní J. Secha. Veľkú baletnú literatúru predstavoval Prokofievov *Romeo a Júlia* v našťudovaní Riccarda Duseho a Jozefa Dolinského podľa choreografie N. Beriozoffa. Emil Bartko dramaturgicky pripravil tiež niekoľko galavečerov, poväčšine spojených s výročiami divadla, kde sa okrem sólistov Baletu SND prezentovali hostia – významní sólisti z divadiel v Budapešti, Moskve, Paríži, Prahe a vo Viedni.

### **Publikačná činnosť – prínos do slovenskej baletnej literatúry**

Emil Bartko je autorom viacerých reprezentačných monografií, venovaných umeleckým telesám Lúčnica a Slovenský ľudový umelecký kolektív (SLUK, 2000), autorom vyše 600 menných a 210 vecných hesiel z nášho a svetového tanečného umenia do encyklopédií (Encyklopédia Slovenska, Malá časť encyklopédia, 1987, Encyklopédia dramatických umení Slovenska, bulletinov pre baletné a choreografické súťaže i pre Balet SND). Publikuje články, štúdie, kritiky a recenzie v odbornej literatúre i dennej tlači a v časopisoch (*Pravda*, *Smeňa*, *Film a divadlo*, *Hudobný život*, *Tanečné listy*, *Rytmus* atď.). Je dlhoročným spolupracovníkom Národného osvetového centra v oblasti tradičnej ľudovej kultúry.

Zhrnutím jeho publikačnej činnosti je kniha *Podoby slovenského tanečného umenia 1920 – 2010*, ktorú vydal v roku 2011 Divadelný ústav v Bratislave. Kompletizuje rokmi získané informácie a poznatky o profesionálnom tanečnom dianí na Slovensku – od jeho zrodu až po súčasnosť. Dominantnú časť knihy tvorí téma slovenského baletu, kde prináša historický prehľad nielen v rámci prvej baletnej scény, ale venuje sa aj baletu ŠD Košice, baletu ŠO v Banskej Bystrici, baletu spevohry DJZ v Prešove, baletu Novej scény či

baletu VUS-u. Taktiež zaznamenáva krátkodobé pôsobenie baletných telies – Slovenský komorný balet, Balet Bratislava, balet Torzo a baletný súbor Tatra revue v Bratislave. Značnú časť publikácie tvorí kapitola *Súbory ľudového tanca, ktoré profesionálne pôsobia od roku 1948*. Tam patria súbory Slovenský umelecký ľudový kolektív (SLUK), Lúčnica, Poddukelský národný súbor piesní a tancov (PULS), Maďarský ľudový umelecký kolektív (MLUK), Mladé srdcia. Významnú kapitolu tvoria osobnosti, prináša krátke profily umeleckých šéfov, riaditeľov súborov a divadiel, slovenských i zahraničných choreografov, pôsobiacich na Slovensku. Súčasťou knihy sú prílohy, súpisy diel z repertoárov všetkých profesionálnych telies, prehľad pôvodnej tvorby i diel od zahraničných tvorcov. Kniha tak prináša cenný dokument – prvú databázu inscenácií v rámci profesionálneho tanečného umenia na Slovensku. V knihe je aj časť zaoberajúca sa históriou a osobnosťami moderného a súčasného tanca, ktorú som sama vytvorila ako autorka.

## Záver

Emil Bartko sa ani vo svojej sedemdesiatke neprestal aktívne zapájať do tanečného diania. Ešte vždy prednáša na KTT VŠMU. Sleduje nové premiéry v celej šírke žánrov a úrovne – od študentských prác svojich žiakov v rámci súčasného tanca, cez premiéry SLUK-u, Lúčnice či amatérskych súborov, až po svetové baletné premiéry v rámci Slovenska, Čiech i Európy. Popritom sa venuje publikačnej činnosti, finalizuje rukopis prvého slovenského baletného slovníka. Pri príležitosti jeho 70. narodenín uviedol Balet SND slávnostné predstavenie *Labutieho jazera*, ktoré malo v naštudovaní Rafaela Avnikjana svoju premiéru v SND v roku 1991, pod riaditeľskou taktovkou vtedajšieho umeleckého šéfa Emila Bartka. *Labutie jazero* v originálnej verzii petrohradského Mariinského divadla odvtedy nezmizlo z repertoáru Baletu SND, naopak – teší sa stálej diváckej priazni. Jeho slávnostné uvedenie s Ninou Polákovou a Masayu Kimotom bolo symbolickým poďakovaním od Baletu SND Emilovi Bartkovi za jeho vklad pri rozvoji prvej baletnej scény a prínos do slovenského tanečného diania.

## Literatúra

JACZOVÁ, E.: 1971. *Balet Slovenského národného divadla*. Bratislava: Vydavateľstvo Slovenskej akadémie vied, 1971. 536 s.

BARTKO, E.: 2011. *Podoby slovenského tanečného umenia*. Bratislava: Divadelný ústav, 2011.

# Významná osobnosť slovenského baletného umenia Eva Jaczová

Miklós Vojtek

## **Abstrakt**

*Eva Jaczová sa vo významnej miere zaslúžila o budovanie štátneho odborného tanečného školstva, čím značne prispela k povzneseniu interpretačnej úrovne slovenského baletu. Ako prvá baletná dramaturgička SND uvádzala diela svetovej a sovietskej baletnej literatúry, pričom sa usilovala o vznik pôvodnej slovenskej baletnej tvorby. Nemenej významná je aj jej publikačná činnosť. Do histórie vošla ako prvá slovenská autorka odborných publikácií o baletnom umení.*

## **Kľúčové slová**

Inštitucionalizovaná výchova výkonných tanečných umelcov, Stanislavského metóda, slovenské národné baletné dielo, osnovy klasického tanca podľa Vaganovovej, autorka prvej slovenskej knihy z oblasti baletného umenia.

## **Úvod**

Nemecky a maďarsky hrajúce prešporské slobodné kráľovské Mestské divadlo nedisponovalo stálym baletným ansámbľom. Stály baletný súbor vznikol až v poprevratovej Bratislave v rámci Slovenského národného divadla založeného v roku 1920. Plynulý prílev hercov, spevákov a hudobníkov pre Slovensko zabezpečovala Hudobná a dramatická akadémia, založená v roku 1919 v Bratislave. Na tanec sa akosi pozabudlo, čo svedčí o jeho vtedajšom postavení v hierarchii umení a spoločenského vnímania. K inštitucionálnej výchove výkonných tanečných umelcov došlo až po druhej svetovej vojne, v čom nemalú úlohu zohrala Eva Jaczová (30. 1. 1920 – 18. 6. 1998).

## **Roky prípravy**

Tanečnica, pedagogička, dramaturgička a publicistka Eva Jaczová (tiež Tep-lá, rod. Šajová) pochádzala z piešťanskej advokátskej rodiny. Svoje odborné

vzdelanie získala v Bratislave u bývalej primabaleríny SND Elly Fuchsovej, najúspešnejšej žiačky talianskeho majstra Achilleho Viscusiho. V školských rokoch 1937/38 – 1938/39 pokračovala v štúdiu na budapeštianskej súkromnej Baletnej akadémii V. G. Trojanova<sup>1</sup> (Troianov, Troyanoff), predstaviteľa ruskej cárskej školy. K Trojanovovým žiakom patrili popredný sólista baletu budapeštianskej Opery Károly Zsedényi, neskorší významný americký impresáριο baletu a moderného tanca Pál Szilárd (Paul Szilard), známa pedagogička charakterového tanca pôsobiaca na Západe Ágnes Roboz, muzikálový choreograf Richard Bogár (Gedeon, 2008, s. 218, 194, 175, 25) a ďalší. Bola to vo vtedajšej Budapešti najprestížnejšia škola svojho druhu, ktorú maďarská historiografia nepochopiteľne opomína. Jaczová vždy s veľkým rešpektom hovorila o svojom pedagógovi. Ako napísala: „Smernicou mi boli vedomosti získané hlavne v baletnej akadémii môjho učiteľa, majstra V. G. Trojanova.“ (Jaczová, 1949, s. 9.)

Mladá adeptka Šajová navštevovala baletné predstavenia Maďarskej kráľovskej opery. Obdivovala vtedajšie hviezdy súboru: technicky čistú Karolu Szalay, lyrickú Ilonu Veru a temperamentnú Bellu Bordy. Tie účinkovali v inscenáciách v tom čase nastupujúceho mladého choreografa Gyulu Harangozóa, ktorý vo svojich kreáciách exceloval aj ako charakterový tanečník. Z Harangozóových baletov videla Šajová jednoaktovky *Csárdajelenet* (Jenő Hubay)<sup>2</sup>, *Francúzsky šalát* (Darius Milhaud), *Prešporský majáles* (Lajos Rajter), *Romeo a Júlia* (Pjotr Iljič Čajkovskij) a *Polovecké tance* (Alexander Porfirjevič Borodin). Pre Jaczovú budapeštiansky balet zostal navždy akýmsi etalónom.

## Na scéne Slovenského národného divadla

Šajová sa vrátila do Bratislavy v sezóne 1939/40 a nastúpila do súboru SND, ktorý viedol Bohumil Relský. Prvé malé sólové úlohy dostala v jeho choreografiách, ako Máj v baletе *Z rozprávky do rozprávky* od Oskara Nedbala. Jej kariéru zlomil nástup fašizmu v období Slovenskej republiky (1939 – 1945).

Aktívne sa zúčastnila odboja v Slovenskom národnom povstaní, kde sa spoznala so svojim prvým manželom, lekárom MUDr. Richardom Teplým. Pomáhala pri ošetrovaní zranených partizánov z Maliašky a pri zaobstarávaní zdravotníckeho materiálu. Jej celá rodina zahynula v koncentračnom tábore (Rapoš, 1998, s. 42).

Po oslobodení pôsobila v Baletе SND, s prerušením až do roku 1954. V sezóne 1948/49 bola angažovaná v pražskom Tanečnom divadle Umění lidu v Karlíne. Jaczová (Teplá) vytvorila na scéne SND celý rad väčších-menších sólových kreácií. Debutovala v Dvořákových *Slovanských tancoch*, v ktorých jej partnerom bol renomovaný sólista Fridrich Füssegger. Choreografiu vytvorila Jaczovej

<sup>1</sup> Trojanoff Balettakadémia Igazolvány, Budapest, 1941 január 16. Zo súkromného archívu Mgr. art. Zory Dvorinovej

<sup>2</sup> Tento balet sa prepracoval a rozšíril na hudbu Jenőa Kenessyho a mal premiéru roku 1951 pod názvom *Keszkenő* (Šatôčka).



niekdajšia učiteľka Ella Fuchsová. Jaczovej najpamätnejšou úlohou bola démonická postava kráľovnej Raguny v *Labuťom jazere* v choreografii Rudolfa Macharovského. So scénou sa lúčila ako Capuletová v Prokofievovom baletе *Romeo a Júlia* v naštudovaní Miroslava Kúru.

## Prvá slovenská baletná dramaturgička

V päťdesiatych rokoch minulého storočia baletný súbor SND administratívne podliehal vedeniu opery. V súvislosti s uvádzaním sovietskych celovečerných dejových baletov riaditeľstvo divadla uznalo za potrebné zriadiť miesto dramaturga baletu. Do funkcie bola vymenovaná Jaczová a zastávala ju v rokoch 1951 – 1956. Jaczová uplatňovala Stanislavského metódu, ktorá v našom baletе bola novinkou. Ako pomôcku pri štúdiu novej inscenácie pripravila „rozsiahly dramaturgický rozbor diela, počnúc literárnymi a historickými údajmi, týkajúcimi sa obsahu a končiac typizáciou jednotlivých postáv. Rozbor dostal každý člen baletu a po preštudovaní materiálu, po umeleckej porade o diele a po oznámení choreografickej koncepcie sa začalo študovať.“ (Jaczová, 1971, s. 99.) Takýto tvorivý postup preto považovala za potrebný, lebo ako uvádza: „Náš divák je náročný. Neuspokojuje sa už len s nič nehovoriacim tanečným prejavom, ale chce baletu rozumieť ako dramatickému dielu, chce vidieť pútavý dej a odniesť si z predstavenia silné estetické dojmy.“ (Jaczová, 1961.) Jaczová do repertoáru zaraďovala tituly ako *Plamene Paríža* a *Bachčisarajská fontána*, ktoré mali československú premiéru.

Okrem uvádzania sovietskej baletnej literatúry Jaczovej cieľom bolo vytvoriť slovenské národné baletné diela. Prvý slovenský balet *Orfeus* (1949) Tibora Andrašovana svojím námetom nebol slovenský. S uvedením Harangozóovej *Šatôčky* (1955) na našej prvej scéne Jaczovej zámerom bolo ukázať národný balet *par excellence*, ako inšpiráciu pre slovenských tvorcov. Prvým baletom, ktorý sa so svojou historickou tematikou viaže k Slovensku, je *Rytierska balada* Šimona Jurovského. Bol uvedený v roku 1960 v choreografii Jozefa Zajka. Jaczová však už vtedy nebola členkou Baletu SND, všetky svoje sily a energie venovala výchove novej generácie tanečníkov.

## Zakladateľská osobnosť slovenskej baletnej pedagogiky

Jaczová svoju pedagogickú činnosť začala ešte ako aktívna tanečnica. V zmysle v tých časoch zaužívaného socialistického záväzku spolu so sólistom Jozefom Zajkom po pracovnom čase bezplatne dávali dvakrát týždenne hodiny klasického tanca pre nadané deti. V roku 1949 nastúpila ako externá pedagogička klasického tanca na vtedy zriadenom Tanečnom oddelení Štátneho konzervatória v Bratislave. Na tamojšie pomery spomínala takto: „Na základe pomýlených predstáv o poslaní oddelenia sa forsíroval a považoval za hlavný predmet tzv. novodobý tanec, ktorý mal žiakov pripraviť na koncertnú, a nie divadelnú dráhu. Navyše sa predmet vyučoval na nedostatočnej odbornej úrovni a jej di-

letantská náplň odrádzala žiakov od štúdia.“ (Jaczová, 1969, s. 79.) V školskom roku 1954/55 s Magdalénou Panovovou<sup>3</sup> nastúpila na interné miesto pedagóga klasického tanca, zároveň bola vymenovaná za vedúcu Tanečného oddelenia. Po nástupe do funkcie musela posilniť disciplínu a hlavne dochádzku žiakov na odborné a všeobecno vzdelávacie predmety. Hlavným predmetom sa stal klasický tanec, k nemu sa pridružili tanec s partnerom, koncertná a scénická prax, charakterový tanec, slovenský ľudový tanec, herecká výchova, tanečná gymnastika a rytmika, ako aj historický tanec a šerm. Pedagógovia týchto predmetov boli prevažne externisti, ak mali povinnosti vo svojom hlavnom zamestnaní (SND, SLUK), vyučovacie hodiny odpadávali. Jaczová sa snažila o dobudovanie pedagogického zboru. Svedčí o jej ľudských kvalitách, že zamestnala aj tzv. kádruvo nespoľahlivé osoby, ak mali odborné kvality.

Jaczová sa usilovala neustále rozširovať svoje odborné vedomosti. Roku 1957 absolvovala dvojmesačný študijný pobyt na Moskovskom a Leningradskom akademickom choreografickom učilišti. Svoje skúsenosti zhrnula v článku *Ako je to s výchovou baletného dorastu u nás a v SSSR* (Jaczová, 1958). Bola aj na dvojtýždňovej hospitácii v budapeštianskom Štátnom baletnom ústave. Maďarským kolegom sa podarilo podľa sovietskeho vzoru už v roku 1950 založiť samostatnú, priestorovo dobre vybavenú školu s podrobne vypracovanými osnovami klasického tanca podľa Vaganovovej metodiky pre deväťročnú výučbu.<sup>4</sup> Tieto osnovy sa Jaczová snažila aplikovať na naše podmienky, keď sme mali iba štvor-, neskôr päťročnú výučbu, ktorú žiaci začínali oproti sovietskemu systému oneskorene, ako štrnásťroční. Táto skutočnosť dlhé desaťročia hatila vývoj československého baletného umenia. Tanečné oddelenia pri hudobných konzervatóriách Jaczová považovala oproti predvojnovému stavu súkromných škôl za pokrok, no systémovo to bolo nevyhovujúce riešenie. Na Slovensku Jaczová najviac bojovala o dobudovanie štátneho tanečného školstva. Nesmierne množstvo energie jej odčerpávalo nekonečné presviedčanie politických byrokratov a nadriadených orgánov o dôležitosti zriadenia samostatnej internátnej školy s celoslovenskou pôsobnosťou. V roku 1973 vypracovala pre takýto typ školy návrh na organizačný štatút, na osnovy a učebné plány pre osemročnú výučbu, ktoré postúpila nadriadeným orgánom. V tejto práci ju podporili jej najbližší spolupracovníci Zlatica Vincentová, Oľga Markovičová a Peter Rapoš. Po úspešnom experimentálnom období sledovanom Výskumným ústavom pedagogickým v roku 1979 vznikla Hudobná a tanečná škola na Gorazdovej 20, v roku 1991 premenované na Tanečné konzervatórium s oddelením klasického a ľudového tanca.<sup>5</sup>

Jaczová popri svojich povinnostiach zástupkyne riaditeľa pre odborné predmety nepretržite vyučovala klasický tanec a koncertnú a scénickú prax. K jej žiakom patrili F. Lojeková, Ž. Kúdelová, H. Hazuchová, R. Brunnerová, A. Macháčová, I. Murčeková, A. Svobodová, M. Štauder, J. Haľama, Z. Nagy, M.

<sup>3</sup> Žiačka K. P. Maklecovej (1890 – 1974), predstaviteľky ruskej cárskej školy.

<sup>4</sup> Tieto osnovy vyšli aj knižne v Nemeckej demokratickej republike, pozri Lórinč, 1964.

<sup>5</sup> V roku 2006 sa zriadilo oddelenie moderného tanca.

Hatala, I. Jakuš, Z. Hanzlovský, M. Vojtek, L. Ačaj a ďalší. Mnohí z nich sa neskôr stali pedagógmi Tanečného konzervatória.

## Priekopníčka slovenskej baletnej literatúry

Priekopníčka je Jaczovej publikačná činnosť, v čom jej výdatne pomáhala znalosť francúzštiny, maďarčiny, nemčiny a ruštiny. Je autorkou prvej slovenskej knihy z oblasti baletného umenia. Matica slovenská v Martine vydala jej dvojzväzkovú metodickú príručku *Učebnica klasického tanca* (I. 1949, II. 1951) „venovanú nášmu nádejnému slovenskému dorastu“ (Jaczová, 1949, s. 8). Na tejto publikácii okrem ilustrátora Františka Kudláča sa podieľal aj jej manžel, Richard Teplý anatomicko-fyzikálnou a lekársko-zdravotníckou časťou, ako aj skladateľ Tibor Andrašovan, ktorý je autorom klavírneho sprievodu k *exercices*. Knihu obohacuje aj fotografická príloha o umelcoch Baletu SND na baletnej sále, ako aj zábery z predstavení. Jaczová pravidelne prispievala aj do dennej tlače s recenziami baletných predstavení. Aj maďarské odborné periodiká uverejnili jej články (Jaczová, 1956, s. 205 – 207; Jaczová, 1975, s. 81 – 93). Jaczová písala heslá o tanečnom umení a baletu do populárneho encyklopedického časopisu *Pyramída* vychádzajúceho v rokoch 1971 –1990. Cielene zbierala materiály pre slovenský baletný lexikón. Žiaľ, k jeho realizácii nedošlo. Najmonumentálnejšie dielo zanechala v oblasti tanečnej histórie. Jej *Dejiny Baletu SND*, ktoré vyšli vo Vydavateľstve Slovenskej akadémie vied (1971), sa stali základným dielom. V ňom veľmi podrobne spracovala prvé štyridsaťpäťročné pôsobenie baletného súboru našej prvej reprezentačnej scény. Je to prvé dielo svojho druhu nie iba v slovenskej, ale aj vtedajšej československej divadelnej literatúre.

Jaczová pripravovala rôzne príspevky a referáty pre konferencie o baletnom umení a neraz bola členkou poroty na celoštátnych baletných súťažiach.

## Záver

Aj po odchode do dôchodku sa Jaczová naďalej veľmi živo zaujímala o tanečné dianie a obzvlášť o to, čo sa dialo v škole. Svojou prítomnosťou poctila záverečné ročníkové i maturitné skúšky, ako aj školské a absolventské koncerty. Z úspechov žiakov mala vždy veľkú radosť. Jeden z kolegov – spolupracovníkov ju charakterizoval takto: „Bola prísnou učiteľkou, aj nadriadenou, náročná k sebe, i k druhým, ale aj vtipnou a láskavou, vždy ochotná pomôcť“ (Rapoš, 1998, s. 42). Jaczovej sa splnil životný cieľ: v štátnej inštitúcii poskytnúť budúcim tanečným umelcom všestrannú, systematickú výchovu. Škola, pre ktorú žila, od roku 1991 nesie meno Tanečné konzervatórium Evy Jaczovej.

## Literatúra

DIENES, G. (ed.): 2008. *Magyar táncművészeti lexikon*. Budapest: Planétás Kiadó, 2008. 228 s.

JACZOVÁ, E.: 1949. *Učebnica klasického tanca 1. diel*, Turčiansky Svätý Martin: Matica slovenská, 1949. 86 s.

JACZOVÁ, E.: 1956. Meséről-mesére. Oskar Nedbal balettjének felújítása a pozsonyi Nemzeti Színházban. In: *Táncművészet*, Budapest: R. IV, 05/1956, s. 205 – 207.

JACZOVÁ, E.: 1958. Ako je to s výchovou baletného dorastu u nás a v SSSR. In: *Svet socializmu*. Bratislava: R. VIII, 1958.

JACZOVÁ, E.: 1961. O cestách dramaturgie baletu SND. In: *Pravda*. Bratislava: 16. 11. 1961.

JACZOVÁ, E.: 1969. O výchove výkonných baletných umelcov na Slovensku. In: *Pamätnica Konzervatória v Bratislave 1919 – 1969*. Bratislava: Tatran, 1969. 172 s.

JACZOVÁ, E.: 1971. *Balet Slovenského národného divadla*. Bratislava: Vydavateľstvo Slovenskej akadémie vied, 1971. 536 s.

JACZOVÁ, E.: 1975. A szlovák balett fejlődéséről. In: Dienes, G. (ed.): *Táncstudományi tanulmányok*. Budapest: A Magyar Táncművészek Szövetsége Tudományos Tagozata, 1975. s.81-93.

LŐRINCZ, GY. (ed.): 1964. *Methodik des klassischen Tanzes*. Berlin: Henschelverlag, 1964. 724 s.

RAPOŠ, P.: 1998. Eva Jaczová. In: *Tanec*. Bratislava: R. V, 03/1998, s. 42.

# Ella Fuchsová Lehotská

Eva Gajdošová

## **Abstrakt**

*Ella Fuchsová Lehotská (24. august 1905 v Ostrave – 9. máj 1967 v Piešťanoch) bola primabalerína, choreografka a pedagogička, neskôr aj šéfka baletu. Príspevok približuje jej prínos v oblasti súkromného baletného školstva, vo výchove talentovaných sólistov i vo vedení baletného súboru SND.*

## **Kľúčové slová**

Súkromné baletné školstvo, primabalerína baletu SND, operetná choreografia.

## **Úvod**

Medzi osobnosťami, ktoré písali úvodnú kapitolu dejín slovenského baletu, nemôže chýbať meno Elly Fuchsovej Lehotskej. Tanečnica, baletná majsterka, choreografka, šéfka baletu, matka dvoch synov (hudobníkov Jána a Juraja Lehotského) svoj život delila medzi niekoľko miest, divadiel, súborov, profesií. Počas svojej kariéry pôsobila v divadlách v Prahe, Ostrave, Olomouci, Košiciach a Bratislave. V období 1920 až 1940 stála pri zrode slovenského baletu a formovaní a profesionalizácii Baletu Slovenského národného divadla.

## **Tanečné curriculum**

Narodila sa v roku 1905 v Ostrave, kde navštevovala súkromnú baletnú školu Vladimíra Pirnikova a neskôr Achilleho Viscusiho. V trinástich sa stala – spolu so sestrami Emíliou a Boženou – členkou baletu Národného divadla moravskosliezského v Ostrave, pod vedením Viscusiho získala čoskoro post sólistky. Svojho učiteľa a šéfa nasledovala do Bratislavy, od roku 1923 do roku 1925 bola sólistkou Baletu SND. Na podnet Oskara Nedbala odišla v roku 1925 na dva roky do Štátneho divadla v Košiciach, kde sa prejavil jej muzikálový a operetný talent. Neskôr prijala ponuku viesť baletný súbor v olomouckom divadle. V Olomouci si založila svoju prvú baletnú školu, jej najslávnejšou žiačkou bola

Manon Chauffeur, ktorá sa neskôr stala primabalerínou baletu Berlínskej štátnej opery a patrila medzi najslávnejšie tanečnice Európy, bola brilantná v balete i modernom tanci. V rokoch 1931 – 1933 a 1935 – 1937 pôsobila Ella Fuchsová opäť v Baletu SND ako choreografka, primabalerína a šéfica baletu. Po tragickej smrti Oskara Nedbala a ukončení pôsobenia Viscusiho Bratislave sa Ella Fuchsová ujíma v roku 1931 vedenia súboru. Pokračuje v budovaní súboru a nadväzuje na predchádzajúce umelecké smerovanie uvedením slovenských premiér baletov: *Nikotíny* od Vítězslava Nováka, *Vtáka ohniváka* Igora F. Stravinského a *Pána Twardowského* od Ludomira Rózyckého. V mladom súbore sa pod jej vedením sformovala prvá generácia sólistov, ktorú tvorili okrem nej aj Oľga Janatová-Doušová, Ria Astrová, Božena Holoubková, Anděla Křístková, Alžbeta a Irma Vécseyové, Tamara Corpona, Viktor Jassik, Miloš Pokorný, Ivo Richard Stuchlý, Jindřich Jercký, Karel Křeček, Emerich Gabzdyl a ďalší.

Významným bolo aj pôsobenie Elly Fuchsovej Lehotskej vo Východoslovenskom národnom divadle v Košiciach, kde so svojím tanečným partnerom Viktorom Jassikom založila roku 1924 pri operete prvú baletnú skupinu. S Jassikom neskôr podnikla turné po Švajčiarsku, Taliansku a Poľsku.

## Baletné školy Elly Fuchsovej

Ella Fuchsová založila a viedla niekoľko súkromných škôl, vďaka ktorým mohli vzniknúť profesionálne baletné telesá v čase, keď ešte neexistovali štátne školy. V roku 1931 si v Bratislave založila súkromnú baletnú školu, v ktorej vchovala množstvo tanečných umelcov (k jej žiačkam patrila aj speváčka a tanečnica, operetná diva Ljuba Hermanová). Od roku 1938 bola choreografkou Tylovoho divadla a veľkej operety v Prahe. Nasledovala svadba s Ferdinandom Lehotským, operetným spevákom a hercom, neskôr narodenie syna Juraja. Opäť sa vrátila sa do Bratislavy, do Baletu SND, ktorý v tom období uvádzal popri baletoch aj operety. Oskar Nedbal jej ponúkol spevácku rolu a Ella sa čoskoro stala miláčikom operetného publika. Predstavila sa napríklad v úlohe Vandy v operete *Rosemary*. Počas druhej svetovej vojny pre svoj česko-židovský pôvod nemohla tancovať v divadle. Sústredila sa na školu a denne trénovala – s cieľom čo najskôr sa opäť vrátiť do divadla. Počas bojov v Bratislave ju evakovali do Lubietovej – ani tam neprestala tancovať a učiť. Vyučovala základy baletu miestne deti (jedným z nich bol aj Peter Rapoš, neskôr sólista Baletu SND). Jej škola pokračovala aj po návrate do Bratislavy, v budove na Námestí 1. mája. Absolventi tejto školy tvorili v Bratislave i Košiciach základňu domácich sólistov, spomeňme Augustu Herényiovú, Katarínu Gratzzerovú, Petra Rapoša, Alicu Hoppeovú, Vlastu Potašovú, Bedřicha Füsseggera, Jarmilu Manšingrovú, Titusa Pomšára, Eleny Pomšárovú atď.

Jej sen – vrátiť sa po vojne do SND na post primabaleríny a choreografky – sa jej už, žiaľ, nesplnil. Od riaditeľa Andreja Bagara však dostala ponuku – naštudovať s baletným súborom *Slovanské tance*. Úspešná premiéra Dvořákových *Slovanských tancov* bola v roku 1946 jej poslednou spoluprácou s národným

divadlom. O rok neskôr sa narodil jej druhý syn Janko Lehotský. Bol jedným z jej žiakov na Štátnom konzervatóriu, kde Ella v rokoch 1946 – 1948 pôsobila a vychovala ešte rad známych tanečníkov.

V auguste sme si pripomenuli 110 rokov od narodenia osobnosti, ktorá sa významne zapísala do histórie slovenského baletu.

# Zoltán Nagy, sólista baletu a pedagóg

Jana Bílková

## **Abstrakt**

*Podnetom pre vznik príspevku je vznik dokumentu o významnom slovenskom umelcovi Zoltánovi Nagyovi, ktorý prednedávnom oslávil svoje životné jubileum – 75. narodeniny. V príspevku autorka spomína umelcove pôsobenie, prínos jeho umeleckej a pedagogickej činnosti pre rozvoj a propagáciu slovenského kultúrneho diania. Takisto poskytuje súpis jeho baletných rolí, ktoré vytvoril počas angažmánu v ŠD Košice a v Balete SND.*

## **Kľúčové slová**

ŠD Košice, SND, tanec, balet, umenie, pedagóg, jubileum, sólista baletu.

## **Úvod**

Životopisné údaje sólistu baletu Zoltána Nagya boli pri príležitosti jeho 75. narodenín upravené do DVD prezentácie. Jubilejný dokument je akýsi curriculum vitae umelca spracovaný vizuálne, so živými vstupmi umelca, najbližšej rodiny a priateľov, bývalých kolegov z baletu SND (napríklad: A. Herényiová, J. Haľama, P. Rapoš, M. Vojtek).

DVD prezentácia je obohatená hudobným podmazom a živými vstupmi umelca, ktorý spomína na svoje začiatky, rozpráva o svojich vzoroch, o ľuďoch, ktorí ho ovplyvnili, o tých, ktorí mu v jeho kariére umelca pomáhali ísť vpred. Hlavným zámerom DVD prezentácie – dokumentu o umelcovi je, aby sa zbierka fotografií uložená v súkromnej zásuvke stala verejnou a slúžila tak širokej umeleckej verejnosti. Dôraz na významné umelecké osobnosti dáva pri spoločnej prezentácii možnosť vyniknúť ich kvalite, jedinečnosti a individuálnemu prínosu.

## **1**

Premietanie DVD prezentácie na plátne.



## 2

Jubilant **Zoltán Nagy** sa narodil 7. 7. 1940 vo Veľkých Kapušanoch. Pôsobil ako sólista baletu ŠD Košice, sólista baletu SND, asistent a dlhoročný pedagóg.

- 1958 absolvoval štúdium na baletnom oddelení Štátneho konzervatória v Bratislave pod vedením E. Jaczovej.
- 1959 – 1960 člen baletného súboru ŠD Košice
- 1960 – 1962 člen tanečnej zložky Armádneho umeleckého súboru V. Nejedlého v Prahe
- 1962 – 1965 návrat do ŠD Košice ako sólista baletu
- 1966 – 1986 sólista baletu SND
- 1975 ukončenie VŠMU, pedagogika tanca
- 1976 popri divadle zároveň pôsobil ako externý pedagóg na Tanečnom konzervatóriu v Bratislave
- 1986 zástupca riaditeľa Hudobnej a tanečnej školy v BA

### **Stvárnené postavy v ŠD Košice:**

*Nikotína* (V. Novák) 1959 – pastier

*Signiorina Gioventú* (V. Novák) 1959 – africký kúzelník

*Vietor vo vlasoch* (M. Vacek) 1963 – hlavná postava Feri

*Hirošima* (W. Bukový) 1963 – atóm

*Šatôčka* (J. Kenessey) 1963 – hlavná postava Feri

*Snehulienka* (Z. Vostřák) 1963 – princ

*Romeo a Júlia* (P. I. Čajkovskij) 1964 – Romeo

*V. symfónia* (P. I. Čajkovskij) 1964 – nepriateľ

*b-mol klavírny koncert* (P. I. Čajkovskij) 1964 – sólista

*Metamorfózy* (J. Ježek) 1964 – hl. postava Don Juan

*Giselle* (Ch. Adam) 1965 – hl. postava Albert

*Bachčisarajská fontána* (B. Asafiev) 1965 – hlavná postava Václav

*Labutie jazero* (P. I. Čajkovskij) 1966 – princ Siegfried

### **Stvárnené postavy v Slovenskom národnom divadle od r. 1966:**

*Slovanské tance* (A. Dvořák) 1966 – hl. postava Martin

*Tanečná suita* (D. Šostakovič) 1967 – hl. postava – sólista  
*Skrinka hračiek* (C. Debussy) 1967 – cínový vojačik  
*Čarodejná láska* (M. de Falla) 1967 – hl. postava  
*Spiaca krásavica* (P. I. Čajkovskij) 1968 – princ Désiré, pas de deux Modrý vták  
*Romeo a Júlia* (S. Prokofiev) 1968 – Romeo, Paris  
*Don Quijote* (L. Minkus) 1970 – hl. postava Basilio  
*Labutie jazero* (P. I. Čajkovskij) 1972 – princ Siegfried (po novootvorenom SND)  
*Z rozprávky do rozprávky* (V. Nedbal) 1970 – princ  
*Bachčisarajská fontána* (B. Asafiev) 1973 – hl. postava Václav  
*Klasická symfónia* (S. Prokofiev) 1974 – hl. postava – sólista  
*Bolero* (M. Ravel) 1974 – hl. postava Valente  
*Gajané* (A. Chačaturjan) 1974 – hl. postava David  
*Balada o strome* (M. Novák) 1975 – láska  
*Giselle* (Ch. Adam) 1979 – pas de deux, pri príležitosti 60. výročia založenia Konzervatória v Bratislave (doštudované)  
*Stretnutie s Mahlerom* (na symfónie G. Mahlera) 1975 – pas de trois, prvá láska  
*Márna opatrnosť* (L. J. F. Hérold) 1977 – hl. postava Kolas  
*Popoluška* (S. Prokofiev) 1979 – charakterová postava, tanečný majster  
*Rímske fontány* (O. Respigni) 1979 – štyria sólisti  
*Carmen* (R. Ščedrin) 1979 – Escamilo  
*Čarodejná noc* (E. Suchoň) 1980 hlavná postava – chlapec  
*Poem macabre* (E. Suchoň) 1980 – postava – On  
*Spartakus* (A. Chačaturjan) 1981 – Harmódios  
*Chopiniáda, Ples kadetov* 1981 – hl. postava – sólista  
*Luskáčik* (P. I. Čajkovskij) 1981 – char. postava Drosselmeyer  
*Zvonár z Notre Dame* (M. Jarré) 1982 – hl. postava Frollo  
*Legenda o láske* (A. Melikov) 1982 – charakt. postava – neznámy  
*Tri karty* 1983 – postava Saint German  
*Márnotratný syn* (S. Prokofiev) 1983 – postava otca  
*Svätenie jari* (I. Stravinskij) 1983 – postava – On  
*Špalíček* (B. Martinů) 1984 – Černokňažník, Hájnik, v Legende o Dorote – kráľ

*Metamorfózy* (E. Suchoň) 1985 – hl. postava Mládenec

*Labutie jazero* (P. I. Čajkovskij) 1985 – charakt. postava – Rotbart

## **Hlavné postavy v baletných inscenáciách v československej televízii:**

*Carmen* – Don José (prvá farebná inscenácia)

*Arménska svadba* v choreografii E. N. Jelanjana zo ZSSR

*Tri palmy, Hrdinská balada* (tiež v choreografiách umelcov zo ZSSR)

## **Prevzaté inscenácie zo SND:**

*Bachčisarajská fontána, Čarodejná noc, Balada o strome, Poem macabre*, pôvodná televízna inscenácia baletu *Peer Gynt*.

## **Ocenenia:**

1986 titul zaslúžilý umelec,

2002 Cena literárneho fondu za celoživotné dielo v oblasti baletu,

2005 Cena predsedu Bratislavského samosprávneho kraja za dlhoročnú a obeťavú prácu pri výchove a vzdelávaní mladej generácie pri príležitosti Dňa učiteľov 2005.

## **Záver**

Cieľom DVD dokumentu je vzdať hold umelcovi pri príležitosti jeho životného jubilea. Cenné materiály z rodinného archívu umelcovej rodiny sa týmto stanú viditeľnými aj dnes. DVD odhalí postoje a pocity umelca, jeho aktívny vzťah k umeniu. DVD preukáže bohatú a dlhú životnú umeleckú dráhu Zoltána Nagya ako pedagóga a jeho aktívny prínos pre tanečné umenie aj dnes.

## **Literatúra**

JACZOVÁ, E.: *Balet SND*. Bratislava : SAV, 1971.

KOLEKTÍV AUTOROV: *ENCYKLOPÉDIA DRAMATICKÝCH UMENÍ SLOVENSKA 2 M-Ž*, BRATISLAVA : VEDA, VYDAVATELSTVO SLOVENSKEJ AKADÉMIE VIED, 1990. ISBN80-224-0001-7.

Súkromný archív umelca Z. Nagya a jeho rodiny.



# **Tanečný kongres – Tanec.SK 2015**

**a odborné sympóziá  
Osobnosti v tanečnom umení a ich prínos**

**Príspevky z odborného sympózia – Tanečné školstvo na Slovensku  
ako súčasť projektu druhého slovenského tanečného kongresu  
s medzinárodnou účasťou**

**24. októbra 2015**

**Vysoká škola múzických umení, Koncertná sieň Dvorana**

# Analýza regionálneho tanečného školstva na Slovensku

Katarína Sninská

## Abstrakt

*Príspevok prináša analýzu tanečného školstva pomocou SWOT analýzy. Zvlášť analyzuje tanečný odbor na ZUŠ, ako aj na konzervatóriách. V závere ponúka konkrétne riešenia, ktoré by pomohli zlepšiť tanečné školstvo a jeho stav, v ktorom sa momentálne nachádza.*

## Kľúčové slová

SWOT analýza, tanečný odbor, vzdelávanie, konzervatórium, základné umelecké školy (ZUŠ), silné stránky, slabé stránky, hrozby, príležitosti, riešenie.

## Úvod

Pre vytvorenie analýzy tanečného školstva na Slovensku som sa inšpirovala SWOT analýzou.

SWOT analýza je základným nástrojom, ktorý sa používa na vyhodnotenie súčasného stavu z rôznych hľadísk, a to z hľadiska silných a slabých stránok, príležitostí a ohrození. Načrtáva možné alternatívy budúceho vývoja, možnosti na ich využitie, prípadne ich riešenie. Je skratkou z anglických slov: **S**trenghths – silné stránky, **W**eakness – slabé stránky, **O**pportunities – príležitosti, **T**hreats – hrozby. Predstavuje kombináciu analýzy O – T a S – W. O – T analýza predstavuje vonkajšiu (externú) analýzu, ktorá sa zameriava hlavne na vonkajšie prostredie (príležitosti a ohrozenia). S – W analýza predstavuje vnútornú (internú) analýzu, v ktorej ide o rozbor vnútorných faktorov organizácie (silných a slabých stránok).

## SÚČASNÝ STAV

**Vzdelanie** je nesporne rozhodujúcim strategickým faktorom pre budúcnosť Slovenska a jeho význam s prudko sa vyvíjajúcim technologickým pokrokom a demografickým vývojom vo svete priamo úmerne narastá.

Uvedená skutočnosť následne kladie nové požiadavky na spoločnosť a v konečnom dôsledku i na systém financovania a poskytovania vzdelávacích služieb.

**Tanečné školstvo** na Slovensku tvorí 321 základných umeleckých škôl, 18 konzervatórií (z toho 12 vzdeláva v odbore Tanec) a jedna vysoká škola.<sup>1</sup> Sú zaradené do siete škôl a školských zariadení riadenej Ministerstvom školstva, vedy, výskumu a športu SR. Podliehajú zákonu a kontrole štátu bez ohľadu na zriaďovateľa. Tieto 3 úrovne umeleckého školstva poskytovali v tanečnom odbore<sup>2</sup> v šk. roku 2014/2015 spolu na štátnych, súkromných a cirkevných školách vzdelávanie pre 38 444 žiakov a študentov: 37 858 na ZUŠ, 492 na konzervatóriách a 94 na VŠ.

## PROBLEMATIKA

Autori ekonomických publikácií Samuelson a Nordhaus uvádzajú, že ekonomické štúdie vzdelania a príjmov dokazujú, že **ľudský kapitál** je pre štát v priemere dobrou investíciou.

Termín ľudský kapitál odkazuje na akýsi „sklad“ užitočných a cenných znalostí, nahromadených v ľuďoch počas procesu ich vzdelávania a školenia.

**Aktuálny stav** tanečnej profesie poukazuje na kritický úbytok kvalitných tanečníkov a odborne spôsobilých tanečných pedagógov. Strategické baletné súbory SND a ŠD Košice sú vytvárané väčšinou z kvalitných zahraničných umelcov, „dobrí“ baletní majstri a repetítori sú ihlou v kope sena. Bohužiaľ, jediné profesionálne tanečné zoskupenie z druhej strany – teda zo súčasnej tvorby, ktoré poskytuje profesionálne zázemie pre „slovenských modernistov“ z radov absolventov slovenských konzervatórií a jediné z profesionálnych tanečných telies na Slovensku, ktoré vytváralo každoročne edukačné aktivity v oblasti tanečnej profesie pre študentov konzervatórií – Štúdio tanca Banská Bystrica – zápasí o existenciu. Vo sfére odbornej pedagogickej obce na konzervatóriách a základných umeleckých školách sa intenzívne skloňuje slovné spojenie „stav profesijnej a odbornej spôsobilosti“. Kritický je pohľad na existenciu veľkého počtu tanečných škôl a následne každoročnej veľkej produkcií ich absolventov bez uplatnenia v profesii tanečník v profesionálnych tanečných telesách alebo bez uplatnenia v pedagogickej tanečnej praxi.

Na tomto mieste nebudem reagovať otázkou: PREČO? Odpoveďou by mohlo byť: LEBO, ako to často býva. Pýtam sa otázkou: Aký je DŮVOD? Odpoveď by mala byť konštruktívna, s použiteľnými faktami. Preto sa v tomto príspevku budem venovať analýze stavu regionálneho tanečného školstva, teda ZUŠ a konzervatórií stanovením ich silných a slabých stránok, príležitostí a hrozieb.

<sup>1</sup> Štatistické údaje UIPŠ [www.uips.sk](http://www.uips.sk)

<sup>2</sup> školy s odborom tanec

## **2.1. ANALÝZA TANEČNÉHO ODBORU ZUŠ**

Základná umelecká škola je najnižšia úroveň tanečného školstva. Prvé ľudové školy umenia (v súčasnosti základné umelecké školy) sa dostali do zákona v roku 1984 a cez mnohé legislatívne zmeny sa v ňom udržali až dodnes. Dnes 321 ZUŠ vzdeláva spolu cca 37 858 tanečníkov (dosiahnuté vzdelanie ISCED 1B a 2B).

Analýza pre ZUŠ, tanečný odbor:

### **ANALÝZA ZUŠ – TANEČNÝ ODBOR**

#### **SILNÉ STRÁNKY**

- Zaradenie v sieti škôl a školských zariadení SR
- Nový inovovaný Štátny vzdelávací program pre tanečný odbor
- Stanovenie podmienok materiálno-technického zabezpečenia pre tanečné sály aj s priamym určením m<sup>2</sup> na žiaka
- Pedagogovia spĺňajúci kvalifikačné predpoklady stanovené štátom
- Záujem uchádzačov o štúdium
- Uplatnenie absolventov v praxi – štúdium na konzervatóriách a VŠMU
- Dopyt po verejných produkciách tanečného odboru
- Záujem žiakov o divadelné produkcie – výchova vzdelaného diváka

#### **SLABÉ STRÁNKY**

- Pedagogická dokumentácia nekorešpondujúca so ŠVP
- Vybavenie tanečných sál v nesúlade s povinným materiálno-technickým zabezpečením výchovno-vzdelávacieho procesu
- Nedostatok profesijne a odborne spôsobilých pedagógov
- Nedodržiavanie obsahových a výkonových štandardov
- Absencia verejných produkcií na profesionálnych javiskách z finančných dôvodov
- Financovanie prostredníctvom originálnych kompetencií
- Absencia zástupcu základnej umeleckej školy v kurikulárnej rade ministra školstva
- Slabá spolupráca s ďalšími dvoma úrovňami tanečného školstva – konzervatóriami a VŠMU pri tvorbe vzdelávacích programov a študijných programov



- Neexistujúci vnútorný systém pre kontrolu úrovne vzdelávania
- Chýbajúci garant kvality výchovno-vzdelávacieho procesu – komora tanečníkov a tanečných pedagógov
- Nedostatočná legislatívna gramotnosť tanečných pedagógov
- Nedostatok kreditných programov pre tanečných pedagógov
- Neexistujúca súťaž alebo prehliadka pre tanečné odbory ZUŠ z rozpočtovej kapitoly Ministerstva školstva s podporou druhej a tretej úrovne tanečného školstva

## PRÍLEŽITOSTI

- Možnosť pripomienkovania legislatívnych zmien prostredníctvom asociácie štátnych ZUŠ (AZUŠ) a Asociácie súkromných škôl a školských zariadení (ASŠŠZS)
- Komunikačné fóra na VŠMU prostredníctvom centra výskumu HTF
- Spolupráca s ŠŠI, ŠPÚ
- Spolupráca s konzervatóriami a VŠMU pri tvorbe obsahových a výkonných štandardov a ich výstupov
- Existencia komerčných tanečných súťaží

## HROZBY

- Vyradenie ZUŠ zo zákona
- Slabý záujem zo strany štátu o konštruktívne riešenie legislatívnych problémov
- Likvidačné zníženie koeficientu pre normatívne financovanie v skupinovej výučbe z 7,0 na 4,6
- Zlyhanie ľudského faktoru pri určovaní miery talentu uchádzača v prijímacom procese z dôvodu normatívneho financovania na žiaka

## 2.2 ANALÝZA ODBORU TANEC – KONZERVATÓRIUM

**Konzervatórium** reprezentuje druhú úroveň tanečného školstva.

Konzervatóriá sa členia na dva typy: hudobné a dramatické konzervatórium, ktoré poskytuje výchovu a vzdelávanie v odbore spev, hudba, tanec a hudobno-dramatické umenie podľa šesťročného vzdelávacieho programu a tanečné konzervatórium, ktoré poskytuje výchovu a vzdelávanie v odbore tanec podľa osemročného vzdelávacieho programu. Podľa medzinárodnej štandardnej

klasifikácie vzdelania poskytuje vzdelanie na úrovni podľa typu konzervatória ISCED 2, ISCED 3A a ISCED 5B.

V súčasnosti sa v oboch typoch konzervatórií v odbore TANEC vzdeláva 492 študentov.

Analýza pre konzervatórium, odbor TANEC:

### **ANALÝZA KONZERVATÓRIUM – ODBOR TANEC**

#### **SILNÉ STRÁNKY**

- Pedagógovia spĺňajúci kvalifikačné predpoklady stanovené štátom
- Dopyt po absolventoch konzervatórií (ZUŠ, divadlá, tanečné súbory, VŠMU)
- Záujem uchádzačov o štúdium
- Dopyt po verejných produkciách tanečného odboru

#### **SLABÉ STRÁNKY**

- Určenie minimálneho počtu žiakov v triede: 17
- Nedostatok profesijne a odborne spôsobilých pedagógov
- Nedostatok kvalifikovaných pedagógov pre predmety Klasický tanec, tanec s partnerom, umelecká prax z KLT, moderný tanec
- Nedodržovanie obsahových a výkonových štandardov
- Absencia verejných produkcií na profesionálnych javiskách z finančných dôvodov
- Absencia zástupcu konzervatória v kurikulárnej rade ministra školstva
- Slabá spolupráca s ďalšími dvoma úrovňami tanečného školstva – ZUŠ a VŠMU pri tvorbe vzdelávacích programov a študijných programov
- Chýbajúci garant kvality výchovno-vzdelávacieho procesu – komora tanečníkov a tanečných pedagógov
- Nedostatočná legislatívna gramotnosť tanečných pedagógov
- Nedostatok kreditných programov pre tanečných pedagógov
- Stret záujmov – Garant 6-ročného štúdia pre odbor tanec je riaditeľom 8-ročného tanečného konzervatória

- Nízka spolupráca baletných súborov so školami – chýbajúca povinná stáž študentov v profesijnej organizácii

## PRÍLEŽITOSTI

- Možnosť pripomienkovania legislatívnych zmien
- Komunikačné fóra na VŠMU prostredníctvom centra výskumu HTF
- Spolupráca so Štátnou školskou inšpekciou a Štátnym pedagogickým ústavom
- Spolupráca s konzervatóriami a VŠMU pri tvorbe obsahových a výkonných štandardov a ich výstupov
- Kontrola výstupu absolventa: praktickej časti Maturitnej skúšky a absolventských skúšok
- Iniciatíva na podporu sociálneho a spoločenského postavenia tanečného umelca a tanečného pedagóga

## HROZBY

- Slabý záujem štátu o konštruktívne riešenie legislatívnych problémov
- Zlé nastavenie normatívu priestorového a materiálno-technického zabezpečenia
- Zlyhanie ľudského faktoru pri určovaní miery talentu uchádzača v prijímacom procese z dôvodu normatívneho financovania na žiaka a určenia minimálneho počtu v triede (17 žiakov minimum!)
- Snaha o Zákonnú likvidáciu malých konzervatórií

## ZÁVER

Na záver podávam návrh na riešenie:

- Zintenzívniť priestor pre 3-úrovňovú komunikáciu škôl (ZUŠ, konzervatóriá a VŠ).
- Zjednotiť myšlienky a návrhy vo forme vyhlásenia pre MŠ SR a MK SR.
- Presadiť povinnú ročnú prezentáciu všetkých 3 úrovní slovenského tanečného školstva formou prehliadok za prítomnosti zástupcov 3 úrovní + zástupcov zamestnávateľov z radov tanečnej profesie a s aktívnou účasťou zamestnancov MŠ a MK SR zodpovedných za konzervatóriá.
- Zriadiť tanečnú organizáciu ako poradný orgán MŠV a VaŠ SR a MK SR.

- Podporiť záujem mnohých ZUŠ a konzervatórií, aby pri výstupných skúškach boli do komisií prizvaní predstavitelia vyššej úrovne vzdelávania + profesijných organizácií.

„Profesionalita a kvalita tímu, ktorý svoj dlhodobý zámer spracúva, určuje jeho kvalitu.“

# Význam odbornej kvalifikácie tanečného pedagóga

Eva Ohradaňová

## **Abstrakt**

*Autorka sa v príspevku zaoberá témou vzdelávania tanečných pedagógov. Spomína problémy vyplývajúce z legislatívy, i praktické obmedzenia, ktoré plynú zo stavu umeleckého školstva u nás. Vyzdvihuje význam neustálej rekvalifikácie a celoživotnej odbornej práce pedagóga. Navrhuje i konkrétne riešenia, ktoré môžu prispieť k zlepšeniu školstva i výučby, ako i k skvalitneniu procesov vzdelávania tanečných i umeleckých pedagógov.*

## **Kľúčové slová**

Tanečné školstvo, pedagóg, odborná kvalifikácia, umelecké školy, celoživotné vzdelávanie.

Príprava môjho príspevku bola veľmi rýchla a hektická. Kongres s témou tanečného školstva prichádza totiž v takom náročnom období pre školstvo, ako je začiatok školského roka. Osobne vediem dve školy, snažím sa manažovať novovzniknuté divadlo, budovať školský internát, dohliadať nad rodinným centrom a popritom samozrejme učiť. Dlhú som svoju účasť na dnešnom kongrese zvažovala. No potom som si uvedomila, že práve učenie je to, čo ma z toho všetkého najviac baví a mám dokonca to šťastie, že som pedagóg kvalifikovaný. Vlastne, aby som bola presná, splňam ustanovené podmienky tohto štátu, aby som mohla vykonávať toto krásne povolanie. Pre porozumenie môjho zvláštneho úvodu, skúsím to rozkúskovať na drobné.

Môj príspevok sa má zaoberať významom odbornej kvalifikácie tanečného pedagóga. Priznám sa, že to bolo to prvé, čo mi pred niekoľkými týždňami napadlo. Ide o tému širokú, dôstojnú a súčasne aj páľčivú. Isto budem mať o čom hovoriť. Keď som však začala reálne pripravovať dnešné vystúpenie, nevedela som, ako mám túto tému uchopiť. Je vôbec nutné zaoberať sa dôležitosťou odbornej kvalifikácie tanečného pedagóga? Hľadať alebo objasňovať význam našej odbornosti pri práci s tanečníkmi, s deťmi? Nie je to ako objavovanie Ameriky? Veď odpovede na tieto otázky sú predsa nad slnko jasné. Polemi-

ka na tému odbornej kvalifikovanosti pedagóga akéhokoľvek odboru nie je na mieste. Že má byť pedagóg kvalifikovaný, to je predsa celospoločenská objednávka. Je totiž zodpovedný za vývoj svojich žiakov a ich zdravé sebavedomie. Ovplyvňuje ich budúcnosť, kreuje osobnosť a v prípade tanečného pedagóga aj vkus, umelecké cítenie, empatiu, telesnú zdatnosť, zdravý fyzický vývoj a pod. Mal by mať nadhľad, byť zdrojom inšpirácie, vedomostí, ale aj istoty – a mal by sám byť tanečníkom. To, že má byť pedagóg pre svoju prácu kvalifikovaný, je predsa jasné. Otázkou ostáva, čo si pod kvalifikáciou predstavujeme. Štát vyžaduje povinné vysokoškolské vzdelanie a pravidelné kontinuálne prehľbovanie vedomostí. Umelecká obec prízvukuje dôležitosť osobnej javiskovej a divadelnej skúsenosti. Žiak očakáva vládny prístup a pocit slobody a rodič odborníka za pár rokov. Nedá sa to samozrejme paušalizovať, no je zrejmé, že predstavy o kvalitnom učiteľovi sa líšia.

Tanečné vzdelávanie zabezpečujú na základnom stupni *základné umelecké školy* (ISCED 1B, ISCED 2B), na sekundárnom stupni *konzervatóriá* (ISCED 2, ISCED 3A, ISCED 5B) a na terciárnom stupni VŠMU. Všetky legislatívne patria do kompetencií Ministerstva školstva, vedy, výskumu a športu SR. Svojím zameraním a odbornosťou však patria pod pôsobnosť Ministerstva kultúry SR. Odbornosť a úroveň kultúry zabezpečujú absolventi umeleckých škôl. Problematika a postavenie umeleckých škôl teda istým spôsobom podmieňuje kvalitu a úroveň poskytovanej kultúry a rozhodovanie o umeleckých školách by preto malo prebiehať v komunikácii s Ministerstvom kultúry a jeho poradnými orgánmi. Dnes sa to však nedeje. Umelecké školy sú v systéme školstva doslova „na chvoste“. Sú posledné v poradí pri tvorbe základných školských dokumentov a noriem, pri tvorbe učebníc, nemajú takmer žiadnu možnosť zapojiť sa do štrukturálnych fondov a keď sa na Ministerstve školstva hľadajú spôsoby ako ušetriť finančné prostriedky, prvý je na stole návrh na zníženie koeficientov pre ZUŠ a noriatív pre konzervatóriá úradníkom priam bije do očí. Z pohľadu Ministerstva školstva možno tento postoj vnímať s miernym pochopením. Veď treba najprv uspokojiť potreby základných a stredných škôl, ktoré pripravujú svojich absolventov na budúce povolanie, a teda na pravidelné plnenie štátnej pokladnice. Z pohľadu Ministerstva kultúry už taká zhovievavá nie som. Ako producent budúcich profesionálnych umelcov totiž očakávam presný opak. Tu by malo byť umelecké školstvo prioritou. Malo by, ale nie je. V mojej 15-ročnej praxi som sa zatiaľ nestretla s ochranným postojom Ministerstva kultúry. ZUŠ aj konzervatóriá potrebujú väčšiu stabilitu v systéme škôl, a to legislatívne, finančne aj organizačne. Postavenie týchto škôl nemôže byť Ministerstvu kultúry ľahostajné. Zdalo by sa, že som sa vzdialila od témy kvalifikovanosti tanečného pedagóga. Nie však celkom. Profesia tanečný umelec je z pohľadu fyzických spôsobilostí ohraničená vekom. Absolventi odboru tanec hľadajú okamžitú šancu umiestnenia v praxi, ktorú uprednostňujú pred štúdiom na vysokých školách. Využívajú svoju možnosť okamžitého zaradenia sa do pracovného pomeru, pracujú na svojom umeleckom raste, dvíhajú úroveň kultúry vyššie a vyššie. Stávajú sa často umeleckými ikonami. Keď ich telo časom pomaly vypovie službu, umelecká obec samozrejme očakáva, že

svoje nadobudnuté zručnosti budú ďalej odovzdávať ďalším pokoleniam. Veď sú pre nich priamou inšpiráciou. Tu však nastáva problém. Napriek tomu, že pre kultúrnu obec sú títo ľudia zárukou maximálnej kvality, pre školstvo to takmer nič neznamená. Príklady z praxe dokazujú, že ani sólisti baletu alebo baletní majstri, ktorí vykonávali svoju profesiu dlhoročne, sa po ukončení aktívnej kariéry nemôžu zúčastňovať na vzdelávaní študentov konzervatórií a odovzdávať im svoje dlhoročné odborné profesijné znalosti a zručnosti. Nesplňajú totiž kvalifikačné predpoklady stanovené zákonom č. 317/2009 a vyhláškou 437/2009. Ministerstvo školstva ich vníma ako nekvalifikovaných, aj keď z pohľadu Ministerstva kultúry môže ísť možno o najlepších odborníkov v odbore. Títo umelci majú sťaženú možnosť si požadované vzdelanie získať – hlavne z iných regiónov Slovenska, pretože VŠMU v Bratislave ako jediná vysoká škola tohto zamerania na Slovensku do dnešného dňa neposkytuje externé štúdium. Riešením by mohlo byť zohľadnenie dlhodobej profesijnej praxe v baletných súboroch divadiel SR a v zahraničí, ktoré zaručia profesionálnu odbornosť pedagóga, samozrejme so súčasným stanovením minimálnej hranice získanej praxe (napr. na 15 rokov). Z pohľadu didaktiky a metodiky umeleckého praktického predmetu je profesionál z praxe vysokou zárukou kvality. Zišla by sa podpora Ministerstva kultúry pri presadzovaní takejto zmeny? Nielen to. Ministerstvo kultúry by túto zmenu malo priam iniciovať. A možno umelecké školy priamo zastrešiť. Veď ak je to možné pri zdravotných či vojenských školách, prečo nie pri školách umeleckých? To je však téma na dlhú a odbornú diskusiu.

Podme ale späť k pedagógovi. Učiteľ dnešnej doby zohráva také množstvo rozličných rolí, ako nikdy predtým. Musí byť otvorený voči zmenám, schopný adaptovať sa na nové a neustále sa meniace podmienky a zároveň vedieť tvoriť riešenie nové neštandardné pedagogické situácie. Navyše je nutné zdôrazniť, že učiteľ prestal byť pre žiakov jediným zdrojom poznatkov. Masovokomunikačné prostriedky a elektronické médiá sú nevyčerpatelným zdrojom informácií, ktoré môže žiak využiť v procese vzdelávania. So sebou však prinášajú veľké riziká.

Štátny zástupca Svetového zväzu učiteľských organizácií pri UNESCO, pán Evers, otváral v roku 1968 medzinárodnú konferenciu o učiteľoch a modernej výchove s týmito slovami: „Úloha učiteľa sa práve v blízkej budúcnosti zmení rýchlo a od základov tak, ako nikdy predtým v dejinách školstva: po prvé, poznanie sa momentálne zdvojnásobuje každých desať rokov. Po druhé, je veľmi veľký počet inovácií. Vynálezy a objavy sa šíria rýchlejšie než kedykoľvek predtým. Ešte prednedávnom trvalo v školstve približne 50 rokov, než sa všeobecne presadila inovácia. V súčasnosti sa toto obdobie skrátilo na približne 10 rokov. Tým vznikajú v súvislosti s úlohou učiteľa také problémy, aké sme doteraz vôbec nepoznali.“<sup>1</sup>

<sup>1</sup> Mária Hrabinská – Učiteľ v súčasnom svete; Slovenská pedagogická knižnica a ústav školských informácií, Bratislava 1984 – str. 10.

Poznajúc túto informáciu, kladiem si otázku, akému tempu a množstvu inovácií čelia učitelia súčasnosti, keď pred takmer pol storočím bolo tempo takéto? Je zrejme, že tlak na učiteľov je v tomto smere obrovský. V učiteľovej osobnosti má preto nezastupiteľné miesto sebarozvoj a neustále zvyšovanie kvalifikácie. Je dôležité, aby učiteľ pokračoval vo vzdelávaní sa, rozvoji vlastnej osobnosti a svojich tvorivých síl. Len tak získa vždy nové informácie v súvislosti s rýchlo sa meniacimi trendmi a inováciami. Zároveň sa vyhne rutine, monotónnosti, šablónovitosti a bude na žiakov pôsobiť podnecujúco. V tejto súvislosti je na mieste spomenúť, že nielen učiteľské povolanie podlieha rýchlym zmenám a nutnosti neustáleho sebarozvoja. Do paralely možno dať učiteľské povolanie napríklad s lekárskeým, v ktorom je pravidelné dovzdelávanie povinným kritériom. Problematiku celoživotného vzdelávania rieši zákon č. 568/2009 Z. z. o celoživotnom vzdelávaní, ktorý sa vzťahuje na všetkých občanov SR a všetky povolania. Koncom júla 2009 však vstúpil do platnosti zákon č. 317/2009 Z. z. o pedagogických zamestnancoch a odborných zamestnancoch, ktorý začal ako prvý riešiť problematiku vzdelávania učiteľov separátne od ostatných povolanií. Nastavuje kreditný kariérový systém pedagogických zamestnancov, ktorý úzko prepojuje so systémom odmeňovania.

Na Slovensku je v súčasnosti bezmála 30 pedagogických fakúlt. Okrem toho pedagogickú spôsobilosť môže získať aj absolvent akejkoľvek inej fakulty, ak ukončí 200-hodinové doplnkové pedagogické štúdium. Spolu teda hovoríme o tisícoch absolventov v systéme základných a stredných škôl. A predsa je na našich školách veľa učiteľov, ktorí vôbec **nemajú kvalifikáciu** na predmet, ktorý vyučujú. V prípade tanečných pedagógov je to ešte horšie. Kvalifikovanosť tanečných pedagógov je jedným z najväčších nedostatkov tanečných odborov ZUŠ na Slovensku. Napriek náročnosti a zodpovednosti práce tanečného pedagóga, vykonávajú ju aj učitelia bez vzdelania, profesionálnych či aspoň dlhodobých amatérskych tanečných skúseností. Štatistiky zverejnené Ústavom informácií a prognóz školstva tento fakt potvrdzujú. Podľa nich len 68,5 % tanečných pedagógov na ZUŠ spĺňa kvalifikačné predpoklady. K 31. 12. 2014 chýba v tanečných odboroch ZUŠ v celej republike 414 učiteľov. Toto číslo vzniklo súčtom tých pedagógov, ktorí momentálne vyučujú neodborne, alebo sú už v dôchodkovom veku. Číslo hovorí jasnou rečou. Máme málo kvalifikovaných tanečných pedagógov. Navyše treba zdôrazniť, že pri súčasnom tempe produkovania kvalifikovaných tanečných pedagógov konzervatóriami a VŠMU bude tento trend pokračovať ešte dlhé roky. Situácia by sa dala výrazne zlepšiť otvorením externého štúdia na konzervatóriách či VŠMU, ktorým by si mohli súčasní taneční pedagógovia doplniť svoju kvalifikáciu. Dnes túto možnosť nemajú a čelia riziku výpovede.

Taneční pedagógovia však nie sú len tí, ktorí vykonávajú svoju činnosť v niektorom zo stupňov umeleckého školského systému. Rovnako sú nimi aj tí, ktorí pôsobia v tanečných súboroch, neinštitucionalizovaných tanečných školách alebo dokonca pedagógovia „na voľnej nohe“, ktorí vzdelávajú tanečníkov prostredníctvom príležitostných workshopov, pričom cestujú po celom Slovensku



aj zahraničí. Každý z nich sa vo svojej práci opiera o znalosti a schopnosti, získané počas štúdií tanečnej pedagogiky. Z dlhodobého hľadiska to však nestačí. Ako v každej oblasti, aj v tanečnom umení sme svedkami rýchlych inovácií a zmien, nástupu nových a nových tanečných štýlov a zmien umeleckého vkusu. Tanečný pedagóg, bez ohľadu na to, či je alebo nie je zamestnaný v niektorej zo vzdelávacích inštitúcií, je povinný pri svojej práci na tieto zmeny reagovať. Na rozdiel od pedagógov „na voľnej nohe“, učitelia na umeleckých školách pri nástupe do zamestnania automaticky vstupujú do systému exaktne stanoveného kariérového rastu s presne definovanou štruktúrou od začínajúceho učiteľa, cez samostatného učiteľa, až po učiteľa s prvou, resp. druhou atestáciou. Okrem toho majú možnosť prostredníctvom absolvovaných vzdelávaní získať kreditový príplatok. Taneční pedagógovia by určite veľmi radi uvítali možnosť získavania kreditov. Na rozdiel od svojich kolegov z hudobných odborov nemajú na to však takmer žiadne možnosti. Kým hudobné a najmä pedagogické fakulty ponúkajú pravidelne kontinuálne vzdelávania pre učiteľov ZUŠ a učiteľov hudobnej výchovy, jediná tanečná katedra na Slovensku a žiaľ ani konzervatóriá to nerobia. Najväčším poskytovateľom kontinuálnych vzdelávaní je Metodicko-pedagogické centrum. Kvantitatívne zastrešuje až polovicu z nich. Prečo nie? Je to predsa priamo riadená organizácia Ministerstva školstva, ktorá má vzdelávanie pedagógov v predmete činnosti. Otázkou však ostáva, prečo ani MPC nemyslí na vzdelávanie tanečných pedagógov? Vo svojej ponuke má síce jednu lastovičku s názvom „Pedagogika tanca pre učiteľov“, dokonca s rozsahom až 210 hodín. Napriek enormnému záujmu pedagógov však k riadnemu otvoreniu tejto vzdelávacej aktivity doteraz nedošlo. Množstvom kreditov pritom sľubuje absolventom okamžite ten najvyšší možný kreditový príplatok. Zaoberám sa otázkou, prečo je situácia takáto? Kde je chyba, keď situáciu s množstvom nekvalifikovaných pedagógov nikto nerieši?

Ministerstvo školstva k 24. 8. 2015 zverejňuje na svojej webovej stránke presne 1 524 akreditovaných programov kontinuálneho vzdelávania, z toho 605 programov ponúka MPC.

Taneční pedagógovia majú v súčasnosti len jednu možnosť kontinuálneho vzdelávania, vďaka Labanovmu ateliéru Bratislava, ktoré poskytuje akreditované vzdelávanie v kreatívnom tanci. Aj tomuto vzdelávaniu však čoskoro skončí akreditácia. Čo teraz?

Hovoriť o tom, že dôvodom je pasivita a neochota poskytovateľov by však nebolo celkom presné. Ich snahy ostávajú často zastavené na Ministerstve školstva, vedy, výskumu a športu, ktoré vzdelávacie aktivity akredituje. Sama som sa o to pod hlavičkou môjho konzervatória pokúšala. Proces akreditácie sa však zo zákonných 60 dní predĺžil na niekoľko rokov a s negatívnym výsledkom. Zisk akreditácie v tanečnom umení je v súčasnosti takmer nemožný, a to paradoxne vďaka tej inštitúcii, ktorá učiteľov k získavaniu kreditov priamo zaväzuje. Ďalšie vzdelávanie tanečných pedagógov tak ostáva z väčšiny časti len „na ich pleciach“, spoliehajúc sa na ponuku tanečných workshopov, letných škôl či dokonca lekcii tanečnej pedagogiky na youtube.

Ako z tejto situácie von? Ja osobne vidím hneď niekoľko možností. Na ich presadenie je však potrebná synergia viacerých inštitúcií a samozrejme aj nás všetkých. Zmenu môžu priniesť nové kontinuálne vzdelávania pre tanečných pedagógov. To, že je ich dnes žalostne málo, je nepopierateľné. Ktorá inštitúcia sa však snaží ponúknuť niečo nové? Koľko žiadostí o akreditáciu dnes leží na ministerskom stole? Možno, že žiadna. Tu je priestor pre nás, pre konzervatóriá a VŠMU. Ak vieme, že je zmena nutná, urobme ju my a teraz. Nespoliehajme sa na programy MPC. Ministerstvo môže pomôcť zmenou v ustanoveniach o pomaturitnom vzdelávaní, aby ho mohli poskytovať aj konzervatóriá. Zvýšili by sa tak možnosti pedagógov ZUŠ pre ich vzdelanie aj vo vyššom veku a doplnenie odbornej kvalifikácie pre tých, ktorí ju zatiaľ nezískali. Rovnako cesta vedie cez akreditovanie externého štúdia tanečnej pedagogiky na VŠMU. A rozhodne treba aj v budúcnosti organizovať odborné konferencie, ako je tá dnešná. Vzájomná podpora nie je síce akreditovaná, no je viac ako žiaduca.

Na záver môjho príspevku si požičiam zopár viet z blogu Vlada Burjana z Dobrej školy. Slovo *pedagóg* pochádza z gréckeho „paidagógos“. Toto označenie patrilo v starovekom Grécku najspoľahlivejším otrokom, ktorých úlohou bolo strážiť správanie a chrániť morálku mladých chlapcov z bohatých rodín. Kým mladíci nedospeli, nesmeli bez svojho *paidagóga* opustiť dom. Ten ich vonku (napríklad po ceste do školy a zo školy) chránil pred kontaktom s hétérami (prostitutkami) a pred inými „nežiaducimi“ životnými skúsenosťami. Časy sa našťastie v mnohom zmenili: dnes už sa pedagógovia venujú aj dievčatám a deťom z chudobných rodín a ich úlohou už nie je iba strážiť. Nemôžem sa však ubrániť dojmu, že štát sa na nich stále pozerá tak trochu ako na „spoľahlivých otrokov“.

Toľko slová pána Burjana a ja k nim už len doplním moju poslednú vetu: Je aj na nás, ako dlho bude tento stav trvať.

# Potreba efektívneho prepojenia jednotlivých stupňov umeleckých škôl

Adam Kavec

## **Abstrakt**

*Štúdia sa zaoberá systematizáciou tanečnej pedagogiky ako vednej disciplíny, ktorej predmetom je reflexia tanečno-edukačného procesu. Poukazuje na nevyhnutnosť rozvoja profesijných kompetencií a analýzu vzdelávacích potrieb učiteľov jednotlivých stupňov umeleckých škôl ako kľúčových činiteľov ovplyvňujúcich inováciu výučby v tanečnej pedagogike a efektívne prepojenie jednotlivých stupňov umeleckých škôl.*

## **Kľúčové slová**

Tanečné školstvo, profesijná kompetencia, model profesijnej kompetencie, ďalšie profesijné vzdelávanie učiteľa, analýza vzdelávacích potrieb, učiteľ tanca.

## **Úvod**

Tanečné školstvo v Slovenskej republike sa riadi príslušnou legislatívou, k novelizácii ktorej dochádza spravidla s každou zmenou vlády. Analýzou noviel zákonov, nariadení, vyhlášok, rezortných predpisov, oznámení a opatrení sme dospeli k zisteniu, že pri ich tvorbe došlo k mnohým viac alebo menej závažným chybám, resp. že v nich absentujú mnohé údaje. Tento fakt zároveň sťažuje ich uplatňovanie v školstve, čo znižuje efektivitu rozvoja školského systému tanečného vzdelávania na Slovensku.

Predmetom príspevku je prepojenie troch stupňov tanečného vzdelávania, jeho ukotvenie v systéme tanečného vzdelávania na Slovensku, ako aj skvalitnenie ďalšieho profesijného vzdelávania učiteľa tanca formou analýzy jeho vzdelávacích potrieb.

## Tanečné školstvo na Slovensku

Systém tanečného školstva (tanečného vzdelávania) na Slovensku zahŕňa tak formálne, ako aj neformálne vzdelávanie, t. j. od vzdelávania predprimárneho a primárneho, cez vzdelávanie sekundárne a terciárne (zamerané na interpretov a učiteľov tanca) až po ďalšie vzdelávanie učiteľov tanca (viď obrázok 1).

Predprimárne vzdelanie poskytujú materské školy v rámci hudobno-pohybových zameraní. Primárne až nižšie sekundárne vzdelanie zabezpečuje základná umelecká škola, ktorá ponúka pod jednou „strechou“ štyri umelecké odvetvia: tanec, hudba, výtvarné umenie a literárno-dramatické umenie. Na základnú umeleckú školu nadväzuje jej druhý stupeň a šesťročný konzervatórium, ktoré poskytuje sekundárne vyššie vzdelanie. Konzervatórium zároveň ponúka aj možnosť vyššieho odborného vzdelania (5. a 6. ročník šesťročného konzervatória a 6., 7. a 8. ročník osemročného konzervatória). Terciárne vzdelávanie sa na Slovensku realizuje formou bakalárskych, magisterských, ako aj doktorandských študijných programov v rámci štúdia tanečného umenia na Vysokej škole múzických umení v Bratislave.

Systém ponúka trojstupňové vzdelávanie v oblasti tanečného umenia v rámci tanečnej interpretácie. V prípade prípravy budúceho pedagóga tanca ide o druhý a tretí stupeň. No stretávame sa s faktom, že na základných umeleckých školách je veľké percento učiteľov tanca bez adekvátneho vzdelania. Ako príklad nereflektovania potrieb školstva aktuálnou slovenskou legislatívou možno uviesť vyhlášku Ministerstva školstva Slovenskej republiky č. 437/2009 Z.z., ktorou sa ustanovujú kvalifikačné predpoklady a osobitné kvalifikačné požiadavky pre jednotlivé kategórie pedagogických zamestnancov a odborných zamestnancov v znení neskorších predpisov. Vo vyhláške sa uvádza ako vyššie odborné vzdelanie päťsemestrálny kurz tanečnej pedagogiky, ktorý v súčasnosti neexistuje.

		Aktuálny systém všeobecného vzdelávania v SR				Aktuálny systém tanečného vzdelávania v SR			
		systémové vzdelávanie							
Stupne vzdelávania		Možnosti tanečného vzdelávania				Odborné tanečné vzdelávanie			
	Vek	Metodicko-pedagogické centrá Štúdium na univerzite		Rôzne akreditované študijné programy absolvované v kultúrnych inštitúciách	Inštitúcie pre ďalšie vzdelávanie	Rôzne akreditované študijné programy absolvované v kultúrnych inštitúciách		Metodicko-pedagogické centrá Štúdium na univerzite	formálne a neformálne vzdelávanie
terciálne vzdelávanie (bakalárske, magisterské a doktorské)	24+	Univerzita vzdelávanie pre učiteľov - trénerov FTVS UK		Vysoká škola (pohybové a športové zameranie)	vyššie odborné štúdium	Univerzita vzdelávanie pre učiteľov - trénerov FTVS UK		Vysoká škola tanečné zameranie VŠMU odborné tanečné vzdelávanie	formálne vzdelávanie
sekundárne vzdelávanie vyššie	23 22 21 20 19	Maturita				Maturita			
sekundárne vzdelávanie nižšie	18 17 16 15	Gymnázium - 8/5/4-ročné štúdium pohybové a tanečné krúžky		Stredná odborná škola	Učilište	Základná umelecká škola 2. stupeň	Konzervatórium odbor Tanec 1. - 4. ročník	Tanečné konzervatórium 1. - 8. ročník	formálne vzdelávanie
primárne vzdelávanie	14 13 12 11 10	Základná škola 1. - 4. ročník pohybové a tanečné krúžky		Základná škola 5. - 9. ročník pohybové a tanečné krúžky		Základná umelecká škola 1. stupeň		4 umelecké smery Tanec Hudba Literárno-dramatické umenie a Výtvarné umenie	
predprimárne vzdelávanie	9 8 7 6	Základná škola 1. - 4. ročník pohybové a tanečné krúžky							
	5 4 3 2	Materská škola hudobno-pohybová príprava v spolupráci ZUŠ							

Obrázok 1 Graf – systém všeobecného a tanečného vzdelávania v SR

## Profesijná kompetencia, model profesijnej kompetencie (nielen) pre učiteľa tanca

Za optimálny spôsob prepojenia tanečného vzdelávania a v prvom rade jeho skvalitnenia považujeme rozvoj profesijných kompetencií učiteľov tanca (osobitne na základných umeleckých školách), a to formou ich ďalšieho profesijného vzdelávania. Konzervatóriá majú v súčasnosti absentujúce pokrytie žiakov v odbore tanec, pretože uchádzači o tento odbor (ktorí sú hlavne z radov základných umeleckých škôl) majú neraz skreslenú predstavu o tanečnom umení a jednotlivých tanečných technikách. Jednou z možností skvalitnenia samotej výučby je preto ich vzájomné prepojenie, a tým aj skvalitnenie samotného vzdelávania.

Profesijné kompetencie sú schopnosti, zručnosti, vedomosti a postoje, ktoré umožňujú komplexné odborné a sociálne konanie jednotlivca v oblasti profesijnej práce. Pritom je zahrnutá i využiteľnosť na trhu práce, no nie ako kritérium odporujúce vlohám a rozvoju osobnosti subjektu. (DEHNBOSTEL, 2008, s. 50.)

Rozvoj kompetencií je aktívny, prevažne zamestnancami utváraný proces vyžadujúci vo veľkej miere reflexívne a sebariadené učenie sa. V ďalšom profesijnom vzdelávaní vedie rozvoj kompetencií k budovaniu komplexnej profesijnej kompetencie, v ktorej sa zlučujú rozličné dimenzie kompetencií.

Joachim Münch tvrdí, že profesijná kompetencia sa zakladá na „bázických kompetenciách“, z ktorých každá je síce sama osebe významná, ale len spo-

ločne a v úzkom vzájomnom prepojení vedú k úplnej schopnosti konať či už v profesijných alebo mimoprofesionálnych situáciách. Medzi teóriou a praxou panuje pomerná zhoda v delení základných kompetencií na: odborné, metodické, sociálne a osobné kompetencie. (MÜNCH, 2003, s. 92 – 93.)

Z uvedeného vyplýva model profesionálnej kompetencie (platný nielen pre učiteľa tanca), ktorého jednotlivé základné kompetencie definuje M. Schubert (2011, s. 643) na základe porovnania vybranej odbornej literatúry nasledovne:

- Odborná kompetencia označuje pripravenosť a schopnosť na základe odborných vedomostí a zručností cielavedome, primerane, metodicky správne a samostatne riešiť úlohy a problémy, ako aj posúdiť výsledok.
- Metodická kompetencia označuje pripravenosť a schopnosť cielavedomého, plánovitého postupu pri spracovávaní úloh a problémov, napr. plánovanie jednotlivých pracovných operácií.
- Sociálna kompetencia označuje pripravenosť a schopnosť vnímať a chápať sociálne vzťahy a záujmy, zodpovedne zaobchádzať a vychádzať s ľuďmi, pracovať v tíme a kooperatívne riešiť problémy. Patrí sem najmä rozvoj sociálnej zodpovednosti a solidarity.
- Osobná kompetencia označuje pripravenosť a schopnosť reflektovať vlastný rozvoj a ďalej sa rozvíjať v súlade s individuálnymi a spoločenskými hodnotovými predstavami. Zahŕňa vlastnosti ako samostatnosť, schopnosť prijímať kritiku, sebadôvera, spoľahlivosť, zmysel pre zodpovednosť a povinnosť.

## Ďalšie profesionálne vzdelávanie pre učiteľov tanca

Inovácia výučby v tanečnej pedagogike, ako aj odbornosť učiteľov tanca v príprave žiakov na vyšší stupeň odborného vzdelávania patria medzi kľúčové faktory ďalšieho profesionálneho vzdelávania učiteľov tanca. Jeho realizácia je predmetom skúmania profesionálnej andragogiky, ktorá je podľa Prusákovskej integrálnou súčasťou andragogiky a zameriava sa na skúmanie výchovy a vzdelávania dospelého človeka v jeho profesionálnom živote. Jej významnou úlohou je tvorba teórií, ktoré umožňujú orientáciu pri plánovaní profesionálnej kariéry a v aplikačnej rovine ponúkajú metódy a techniky zvládania záťažových situácií v našom profesionálnom živote. Význam profesionálnej andragogiky ako zdroja poznania pre prax bude stále narastať predovšetkým v súvislosti so zmenami v koncepciách ďalšieho profesionálneho vzdelávania. (PRUSÁKOVÁ, 2010, s. 6 – 7.)

Ďalšie profesionálne vzdelávanie je súčasťou profesionálneho (odborného) vzdelávania a vo všeobecnosti sa člení na dva hlavné druhy: kvalifikačné a rekvalifikačné. Pre potreby príspevku je významné hlavne kvalifikačné vzdelávanie, ktoré sa podľa Prusákovskej (2010, s. 9) zameriava najmä na: zvyšovanie kvalifikácie, prehĺbovanie kvalifikácie, inováciu kvalifikácie, špecializáciu kvalifikácie, rozširovanie kvalifikácie a obnovovanie kvalifikácie.

Zmysel ďalšieho profesijného vzdelávania je len vtedy, ak sú analyzované potreby vzdelávania a na ich základe stanovené ciele vzdelávania. V našom prípade ide o analýzu vzdelávacích potrieb učiteľov tanca na jednotlivých stupňoch umeleckých škôl. Predpokladmi pre jej realizáciu sú chápanie problematiky kvalifikácií, kľúčových kvalifikácií a kompetencií, ich vzájomných vzťahov a profesijného štandardu učiteľa tanca.

## **Analýza vzdelávacích potrieb učiteľa tanca**

Analýza vzdelávacích potrieb učiteľov tanca je integrálnou súčasťou systémoveho prístupu k vzdelávaniu zamestnancov na jednotlivých stupňoch umeleckých škôl. Ako konštatuje Prusáková – „vzdelávanie musí mať svoj účel – a ten bude mať, ak zmena, ktorá sa vzdelávaním dosiahne, bude využiteľná ako pre organizáciu, tak aj pre jednotlivca. Zvyčajne sa analýza vzdelávacích potrieb sústreďuje na definovanie rozdielov medzi tým, aká je situácia v súčasnosti a aká by mala byť. Zisťuje sa rozdiel a identifikujú sa možnosti riešenia nedostatkov prostredníctvom vzdelávania.“ (PRUSÁKOVÁ, 2010, s. 14.)

V rámci vzdelávania učiteľov tanca na jednotlivých stupňoch umeleckých škôl možno hovoriť o troch typoch analýz vzdelávacích potrieb:

1. komplexná analýza, ktorá sa týka všetkých aspektov daného zamestnania, pričom medzi situácie, ktoré si zaslúžia takúto analýzu, patria napr. zavedenie nových technológií a postupov, ktoré si vyžadujú celkovo novú škálu kompetencií a menia charakter zamestnania,
2. analýza kľúčových otázok, ktorá sa týka hlavných činností pracovného miesta (veľký význam má napr. pre manažment, pretože sa sústreďuje najmä na úlohy podstatné pre efektívnosť ich výkonu),
3. analýza zameraná na problémy, t. j. na tie úlohy, kde sa prejavuje nedostatočný pracovný výkon (ide najmä o reaktívnu cestu ku vzdelávaniu). (BUCKLEY – CAPLE, 2004)

Ak aplikujeme myšlienky Prusákovovej, ktoré uvádza v štúdiu *Analýza vzdelávacích potrieb cieľových skupín v rámci skúmania profesijnej andragogiky* (2010), potom by analýza vzdelávacích potrieb učiteľov tanca na jednotlivých stupňoch umeleckých škôl mala vychádzať z:

- analýzy základných umeleckých škôl, konzervatórií a vysokých škôl, ako celku,
- analýzy skupín, t. j. z analýzy oddelení, tímov, pracovných miest,
- analýzy jednotlivcov – ich pracovného výkonu.

Pre potreby nášho príspevku postačí, ak sa zameriame predovšetkým na **analýzu pracovného miesta**. Pri analýze pracovného miesta učiteľa tanca nás

zaujíma celý súbor skutočností, resp. informácií o pracovnom mieste a jeho potrebe pre organizáciu. Tu ide o:

- **účel**, t. j. prečo toto pracovné miesto existuje, čo bolo dôvodom jeho vzniku a aký má byť jeho očakávaný prínos pre fungovanie organizácie, teda pre jednotlivé stupne umeleckých škôl,
- **organizačné zaradenie**, t. j. kde sa pracovné miesto v organizačnej štruktúre nachádza, aké sú jeho procesné, kooperačné a komunikačné väzby v rámci organizácie, prípadne jej časti,
- **obsah**, t. j. aké pracovné činnosti sú na tomto mieste zisťované a aké sú úlohy pridelené tomuto pracovnému miestu,
- **zodpovednosť**, t. j. aká je miera a rozsah zodpovednosti za plnenie jednotlivých úloh a dodržiavanie pracovných postupov, štandardov správania a kvality na tomto pracovnom mieste,
- **kompetencie**, t. j. ako ďaleko môže učiteľ v rámci svojho pracovného miesta zasahovať do celkového chodu organizácie a ovplyvňovať, akú oblasť pracovnej problematiky bude v rámci svojej funkcie riešiť a do akej miery za to bude zodpovedný,
- **výkonnosť**, t. j. aké sú ukazovatele optimálnej výkonnosti na tomto pracovnom mieste, nastavenie miery štandardov pracovného a ľudského správania sa meradla kvality pracovného výkonu,
- **požiadavky na pracovníka**, t. j. aký je požadovaný optimálny ľudský a profesijný profil pracovníka pre túto funkciu (vzdelanie, pracovné skúsenosti, kompetencie) a ako by mal byť ďalej vzdelávaný, aby naplnil požiadavky na výkon na tomto pracovnom mieste,
- **vedenie, riadenie a odmeňovanie**, t. j. formy riadenia a personálnej práce, ktoré budú uplatňované pri zabezpečovaní požadovaného výkonu na tomto pracovnom mieste a aké budú motivačné stimuly pre pracovníka,
- **pracovné prostredie**, t. j. vonkajšie vplyvy, ktoré môžu zhoršiť alebo naopak podporiť výkonnosť, rozvrhnutie pracovnej doby, ergonomie pracoviska, bezpečnosť práce, klimatické podmienky, pracovný rytmus a možnosti odpočinku po pracovnom výkone,
- špecifikácia požiadaviek na výkon pracovnej funkcie pridelenej tomuto pracovnému miestu, t. j. zvláštne požiadavky na profil pracovníka, vybavenie pracoviska, špecifiká motivácie, hodnotenie a odmeňovanie pracovníkov. (VRONSKÝ, 2012, s. 103.)

Výsledky analýzy vzdelávacích potrieb na úrovni pracovného miesta, no hlavne v oblasti vedomostí, zručností a celkových spôsobilostí (kompetencií) vyúsťujú do tvorby koncepcie obsahu vzdelávania. Podľa Prusákovej (2010) ide o veľmi náročnú androdidaktickú činnosť, pretože ide o vzdelávanie, ktoré má byť orientované na uspokojenie identifikovaných potrieb, či už ide o odstráne-



nie problémov alebo proaktívneho vzdelávania na základe budúcich vzdelávacích potrieb.

## Záver

Zhrňujúco možno konštatovať, že medzi jednotlivými stupňami vzdelávania, na ktorých stojí systém tanečného vzdelávania na Slovensku, doposiaľ neexistuje funkčné prepojenie. Dôvodmi sú nielen nekvalifikovanosť učiteľov, ale i neprímeraný počet žiakov, ktorý je striktne daný. To, samozrejme, negatívne vplýva na kvalitu vzdelávania žiakov základných umeleckých škôl, konzervatórií a tiež študentov tanečného umenia na Vysokej škole múzických umení.

Vzhľadom na aktuálnu situáciu tanečného vzdelávania by bolo potrebné zaviesť ďalšie profesijné vzdelávanie najmä pre učiteľov tanca základných umeleckých škôl, ako aj pre dlhoročných profesionálov tanca, ktorí ukončili aktívnu kariéru tanečníka. Práve oni sú ideálnymi učiteľmi tanca v rámci didaktiky a metodiky klasického tanca. V prípade ich záujmu o profesiu učiteľa tanca im treba poskytnúť možnosť kvalifikovať sa. Rozvoj profesijných kompetencií učiteľa tanca si preto bude vyžadovať komplexnú analýzu tanečného vzdelávacieho systému na Slovensku.

Oprávnené sa domnievame, že je nevyhnutné doplniť, upraviť a napokon i zmeňiť nielen legislatívne ustanovenia pre učiteľov tanca na jednotlivých stupňoch vzdelávania, ale aj zefektívniť ďalšie profesijné vzdelávanie tanečných učiteľov. Našou ambíciou je vytvoriť ucelený systém vzdelávania v danom odbore.

## Literatúra

BUCKLEY, R. – CAPLE, J. 2004. *Trénink a školení*. Brno: Computer Press, 2004. 288 s. ISBN 80-251-0358-7.

DEHNBOSTEL, P. 2008. *Berufliche Bildung*. Berlin: edition sigma, 2008. 200 s. ISBN 978-3-89404-562-3.

MÜNCH, J. 2003. Theorien der beruflichen Bildung. In *Berufs- und Erwachsenenpädagogik*. Baltmannsweiler : Schneider Verlag Hohengehren, 2003, s. 86 – 105. ISBN 3-89676-707-0.

PRUSÁKOVÁ, V. (ed.). 2010. *Analýza vzdelávacích potrieb vybraných cieľových skupín : Profesijná andragogika*. Banská Bystrica: Univerzita Mateja Bela v Banskej Bystrici, 2010. 89 s. ISBN 978-80-557-0119-6.

SCHUBERT, M. 2011. Rozvoj profesijnej kompetencie ako predmet skúmania profesijnej andragogiky. In *Aktuální problémy pedagogiky ve výzkumech studentů doktorských studijních programů VIII : Sborník příspěvků ze VIII. ročníku konference konané dne 1. prosince 2010*. Olomouc: Univerzita Palackého v Olomouci, 2011. ISBN 978-80-244-2815-4, s. 639 – 649.

VRONSKÝ, J. 2012. *Profesiografie a její praktické využití při řízení lidských zdrojů v organizaci*. Praha: Wolters Kluwer ČR, 2012. 200 s. ISBN 978-80-7357-747-6.

## Životopisy autorov príspevkov – Tanec.SK 2015

**PhDr. Bc. Matúš Ivan** (Zvolen, 1987)

Vyštudoval Konzervatórium Jána Levoslava Bellu v Banskej Bystrici, odbor tanec. Pokračoval štúdiom etnológie a etnomuzikológie na FF UKF v Nitre, ktoré úspešne ukončil v roku 2011. V súčasnosti je študentom KTT HTF na VŠMU v Bratislave v odbore Tanečné umenie – študijné zameranie Ľudový tanec. V roku 2015 obhájl rigoróznou prácu na FF UCM v Trnave, kde pôsobí ako interný doktorand na Katedre etnológie a mimoeurópskych štúdií. Venuje sa tanečnej folkloristike, tanečnej pedagogike a etnochoreológii. Ako profesionálny tanečník pôsobil vo VFS Jánošík vo Zvolene. Pracoval v Matici slovenskej na pozícii kultúrno-osvetového referenta. Niekoľko rokov pôsobí ako tanečný pedagóg a choreograf.

**Mgr. art. Ivica Liszkayová, PhD.** (Trnava, 1962)

Absolventka Katedry tanečnej tvorby na Vysokej škole múzických umení v Bratislave v odbore pedagogika tanca, študijného pobytu vo Vedeckom a záznamovom centre VŠMU a doktorandského štúdia na Katedre hudby Pedagogickej fakulty UKF v Nitre. Pedagogicky pôsobí od 1999 na Tanečnom konzervatóriu Evy Jaczovej v Bratislave, kde vyučuje techniku džezového tanca a techniku Marty Graham. Pôsobila dvanásť rokov aj na Konzervatóriu v Bratislave na Tolstého ulici ako pedagogička moderného tanca. Od roku 2011 pracuje ako výskumná pracovníčka na Vysokej škole múzických umení v Centre výskumu HTF a na Katedre bábkarskej tvorby DF. Iniciovala grantové aktivity *Teoretické analýzy v tanečnom umení* v rokoch 2011 – 2015 a Tanečný kongres *Tanec.SK 2014, 2015*.

**doc. Marta Poláková, ArtD.** (Bratislava, 1963)

Absolventka Vysokej školy múzických umení v Bratislave a niekoľkých študijných stáží v zahraničí vrátane prestížneho Fulbrightovho štipendia v USA (2007). V roku 2008 získala certifikát z Laban/Bartenieff Institute of Movement Studies v New Yorku. Od roku 1990 pôsobí ako nezávislá choreografka a pre rôzne zoskupenia vytvorila viac ako dvadsať choreografických diel, ktoré boli prezentované aj v zahraničí. Je autorkou troch monografií o tanci a pravidelne publikuje články v odborných časopisoch (*Tanec, kôd, Taneční zóna*). Od roku 2008 vedie Labanov Ateliér Bratislava – platformu pre tanec a pohyb, ktorá je bázou umeleckých a vzdelávacích projektov zameraných na progresívne prístupy k telu. Na HTF VŠMU vyučuje od roku 1994 techniku súčasného tanca a improvizáciu. Prednášala aj na univerzitách v USA, Poľsku a Číne.

### **Andrej Sukhanov** (Ukrajina, 1981)

V Kyjeve študoval tanečné umenie na Tanečnom konzervatóriu. Po ukončení štúdia v roku 1998 nastúpil ako sólista do kyjevského Malého divadla. V roku 2010 prijal angažmán do baletu Štátneho divadla v Košiciach, kde ako sólista stvárnil množstvo titulných a sólových postáv v klasických baletoch ako *La-butie jazero*, *Don Quijote*, *Luskáčik*, *Giselle* a *Romeo a Júlia*. V jeho repertoári nechýbali ani sólové postavy v súčasných produkciách ako *Requiem*, *Zvláštna radosť žiť*, *Mahler*, *Carmina Burana* a mnohé ďalšie. V rokoch 2011 – 2012 pôsobil ako riaditeľ Baletu SND a v rokoch 2013 – 2016 ako umelecký šéf baletu Štátneho divadla v Košiciach, kde od roku 2016 zastáva funkciu riaditeľa.

### **Katarína Zagorski** (Uherské Hradište, 1975)

Absolvovala magisterské štúdium na KTT HTF Vysokej školy múzických umení v Bratislave. Spolupracovala na vzniku mnohých umeleckých projektov v oblasti tanca, divadla a performacie, ako aj krátkeho filmu či televízie. Sedem rokov pôsobila v Írsku ako nezávislá tanečná umelkyňa a hosťujúca pedagogička na University of Limerick. Príspevky o tanci publikuje v denníku *SME*, *Denníku N*, časopisoch *Taneční zóna*, *Vlna*, *Tanec* a *The Vienna Review*.

### **Katalin Lőrinc** (Maďarsko, 1957)

Absolventka Állami Balettintézet v Budapešti a v období 1977 – 1978 žiačka školy Mudra Mauricea Bújarta v Bruseli. V rokoch 1978 – 1981 pôsobila v Cul-berg baletu a zároveň študovala na London School of Contemporary Dance. Pôsobila ako pedagogička, tanečnica a asistentka v baletnom súbore v Pécsi, neskôr sa stala tanečnicou Tanztheater Wien (1984 – 1988). V rokoch 1989 – 1991 pedagogicky pôsobila na konzervatóriu v Luxemburgu. V rokoch 1996 – 1997 absolvovala štúdium žurnalistiky. Publikuje v mnohých maďarských aj medzinárodných časopisoch.

### **Sylvia Hefczynska Lewandowska** (Poľsko, 1969)

Vyštudovala Akadémiu telesnej výchovy vo Vroclavi. Od 1995 – 2013 pôsobila ako tanečnica Sliezskeho tanečného divadla v Bytome. Zúčastnila sa niekoľkých rekonštrukcií tanečných diel choreografa Pola Nireňského. Ako tanečnica a asistentka choreografa spolupracovala s Kokoro Dance Company (Kanada, 2005) a Ballet Met (Columbus, USA, 2006). Zúčastnila sa divadelných festivalov v Poľsku, Európe a Ázii ako interpretka, pedagogička a choreografka (Medzinárodný tanečný a divadelný festival v Lubline, divadelný festival v Avignone, Tanzmesse v Düsseldorfe, Medzinárodný festival súčasného tanca v Guandongu v Číne). Pedagogicky pôsobila na štátnej Baletnej škole v Bytome na Tanečnej katedre, ako aj na Swarthmore College v USA, kde vyučovala

súčasný tanec. Od roku 2007 je pedagogičkou na fakulte Tanečného divadla v Bytome (Štátna herecká škola v Krakove).

**Simona Noja** (Rumunsko, 1968)

Absolvovala prípravu v olympijskom gymnastickom tíme v Rumunsku, neskôr študovala klasický tanec podľa Vaganovovej metódy na Liceul de coregrafie v Cluj-Napoca v Rumunsku. Absolvovala filologické štúdium (rumunský a anglický jazyk) na Babeş-Bolyai University. Pôsobila ako sólistka vo Viedenskej štátnej opere, Nemeckej opere v Berlíne, Nemeckej opere na Rýne, Düsseldorf a v Opera Națională Română Cluj-Napoca. V roku 2002 sa podieľala na založení kultúrnej nadácie *Simona Noja* a v roku 2006 na založení tanečnej školy spolu s Borisom Nebylom. V rokoch 2006 – 2009 bola hosťujúcou pedagogičkou festivalu ImPulsTanz vo Viedni. Od roku 2010 je výkonnou riaditeľkou baletnej akadémie Viedenskej štátnej opery. Je prizývaná ako porotkyňa do medzinárodných baletných súťaží vo Francúzsku, Japonsku, Taliansku, Rumunsku, Švajčiarsku, Taiwane a USA. V roku 2014 založila *Studiourile de balet* a *Balet Transilvania* v Cluj-Napoca a pôsobí ako veľvyslankyňa projektu *Cluj-Napoca-EHMK 2021*.

**prof. Mgr. art. Irina Čierniková, ArtD.** (Košice, 1963)

Absolvovala Tanečné konzervatórium v Prahe v odbore klasický tanec, štúdium na Hudobnej fakulte Vysokej škole múzických umení v Bratislave – odbor pedagogika tanca a doktorandské štúdium na Hudobnej a tanečnej fakulte VŠMU. Umelecky a pedagogicky pôsobila v Balete SND v Bratislave, pedagogicky na Tanečnom konzervatóriu Evy Jaczovej a Katedre tanečnej tvorby HTF VŠMU. Dnes pôsobí vo funkcii dekanky HTF. K najvýznamnejším baletným úlohám patrí Bernarda Alba (*Dom Bernardy Alby*) a Myrtha (*Giselle*). Ako repetítorka participovala na príprave predstavení v SND: *Snehulienka a sedem pretekárov*, *Giselle*, *Zvonár z Notre Dame* a *Spiaca krásavica*. Je autorku monografie *Psychológia tanečného umelca* (2015).

**doc. Miroslav Ballay, PhD.** (Nitra, 1978)

Vysokoškolské štúdium absolvoval na Pedagogickej fakulte Univerzity Konštantína Filozofa (UKF) v Nitre v odbore psychológia – estetika. V súčasnosti pôsobí ako vysokoškolský pedagóg, divadelný vedec, publicista a kritik. Prednáša na Katedre kulturológie Filozofickej fakulty UKF v Nitre disciplíny: Dejiny slovenského divadla, Divadelná tvorba a recepcia, Žánre dramatickej tvorby a Dejiny svetového divadla. Publikuje vo viacerých divadelných magazínoch na Slovensku. Centrom jeho záujmu je interpretácia divadelného dieľa. Vydal monografie *Ticho v divadelnom diele* (2006), *Farma v jeskyni* (2012),

*Kontinuita Študentského divadla VYDI* (2012). Je členom Slovenského centra Medzinárodnej asociácie divadelných kritikov AICT/IATC.

**Mgr. Marek Godovič** (Trnava, 1978)

Je absolventom Vysokej školy múzických umení v Bratislave v odbore divadelná veda a polonistika a Filmovej a televíznej fakulty Akadémie múzických umení v Prahe v odbore scenáristika a dramaturgia. V priebehu štúdia sa zúčastnil semestrálnych pobytov na Escola Superior de Teatro e Cinema v Lisabone a na Jagielonskej Univerzite v Krakove. Ako autor, dramaturg a scenárista spolupracoval na divadelných, rozhlasových inscenáciách a krátkych filmoch. Je finalista viacerých literárnych, dramatických a scenáristických súťaží (*Poviedka, Dráma, Artscript*). V rokoch 2005 – 2011 spolupracoval ako asistent réžie a produkcie s medzinárodným divadelným štúdiom Farma v jeskyni. Od roku 2011 pracuje v Divadelnom ústave na Projektovom oddelení. Recenzie a kritiky publikoval v časopisoch *kod, Tanec, Salto* a v denníkoch *SME* a *Pravda*. Ako kritik sa zaoberá súčasnou drámou, fyzickým divadlom a súčasným tancom.

**BcA. Monika Čížmariková, DiS** (Handlová, 1993)

Studovala na Taneční konzervatoři Ivo Váni-Psoty v Praze, pokračovala na Taneční katedře Akademie múzických umění, obor Taneční veda. V súčasnosti je interná redaktorka internetového časopisu *Taneční listy*, ďalšie články publikuje v časopisoch *Opera+*, *PamPam*, *Národní divadlo*. Je vedúcou kroužku moderného tance pro děti i dospělé, lektorka Fitjazzu Level I.

**prof. Mgr. Dorota Gremlicová, Ph.D** (Praha, 1966)

Vystudovala obor Teorie tance na katedře tance Hudební fakulty Akademie múzických umění v Praze (1989), absolvovala doktorské štúdium Taneční vědy tamtéž (2004, disertační práce *Sociální funkce tance v moderní době. Menuet kontra valčík*). Působila jako redaktorka časopisu *Taneční listy* (1989 – 1994), od roku 1992 je pedagožkou katedry tance HAMU (profesorkou jmenována 2008). Zabývá sa dejinami tance v moderní době, analýzou a zápisem tance, sociológií tance. Publikovala historicky zaměřenou práci *Taneční umění na scénách Nového německého divadla v Praze/Die Tanzkunst am Neuen deutschen Theater Prag (1888 – 1938)*, řadu štúdií, podílela sa na publikáciách *Profese tanečnicka: mezi obdivem a odsouzením* a *Různé břehy – choreograf Jiří Kylián mezi Haagem a Prahou*. Spolupracuje na mezinárodním výzkumu v oblasti tance v rámci Study Group on Ethnochoreology při International Council for Traditional Music. V súčasnej dobe sa venuje výzkumu poválečného tanečního dění v Česku (umělecký tanec, folklorní hnutí) a štúdiu taneční formy valčíku v různých historických a analytických souvislostech.

**BcA. Josef Bartoš, DiS** (Harrachov, 1990)

Absolvent Konzervatoře Duncan Centre v Praze, nyní je studentem navazujícího magisterského programu Taneční věda na taneční katedře HAMU. V rámci svých studií se zúčastnil studijní stáže na José Limón Institute v New Yorku a tanečních festivalů v Holandsku, Maďarsku a Německu. Jako interpret spolupracoval s českými i zahraničními choreografy (Lenka Bartůňková, Kateřina Stupecká, Veronika Švábová, Karel Vaňek, Felix Landerer a další), aktuálně působí v souboru Lenka Vágnerová & Company. Od roku 2012 přispívá pravidelně svými texty do internetového časopisu *Taneční aktuality.cz* a od roku 2016 vyučuje předmět Dějiny tance na Konzervatoři Duncan Centre v Praze.

**BcA. Natálie Nečasová** (Svitavy, 1992)

V současné době je studentkou magisterského studia oboru Taneční věda na pražské HAMU a interní redaktorkou internetového portálu *Taneční aktuality.cz*. V roce 2013 absolvovala mezinárodní intenzivní kurz zaměřený na taneční antropologii IPEDAK/IPEDAM v norském Trondheimu (Norwegian University of Science and Technology). V současné době se zabývá činností českých tanečníků v meziválečné Paříži.

**Mgr. Elvíra Němečková, Ph.D.** (Česko, 1970)

Vystudovala na Hudební fakultě AMU, obor teorie tance, který ukončila diplomovou prací na téma *Nizozemské taneční divadlo* (1996). V roce 2009 dokončila doktorské studium s disertační prací s názvem *Jiří Kylián – sonda do choreografického procesu* na TK HAMU. V roce 2003 absolvovala seminář Labanovy kinetografie v Institutu chorologii v Poznani (Polsko). Od roku 1998 působila jako externí pedagog Taneční katedry HAMU a od roku 2011 jako interní pedagog. V letech 2010 – 2012 pracovala jako samostatná odborná dokumentaristka – archivářka Institutu umění – Divadelního ústavu Praha. V současnosti působí jako odborná pracovnice knihovny HAMU. Od roku 2012 je vedoucí Kyliánova tanečního centra a knihovny (KDCL) při knihovně HAMU v Praze. Od roku 1993 pracuje pro nizozemskou část Kyliánovy nadace v Haagu. Jako spoluautorka publikovala v roce 2011 knihu *Různé břehy – choreograf Jiří Kylián mezi Haagem a Prahou*. Zabývá se výzkumem tanečního umění v Česku a v Evropě v období po roce 1945.

**Mgr. Ivana Kleiblová, ArtD.** (Zvolen, 1972)

Vysokoškolské štúdium na Katedre tanečnej tvorby Hudobnej a tanečnej fakulty VŠMU v Bratislave v odbore Pedagogika ľudového tanca ukončila v roku 1996, v rokoch 1997 – 2000 pokračovala v internom doktorandskom štúdiu. V roku 2005 získala titul ArtD. s dizertačnou prácou *Ľudový tanec na základ-*

ných umeleckých školách. Od roku 2000 pôsobí na Katedre tanečnej tvorby HTF VŠMU ako odborná asistentka. V rokoch 1992 – 1998 bola členkou a sólistkou US Lúčnica, kde od roku 1997 pôsobí ako tanečný pedagóg. Takmer desať rokov bola učiteľkou v tanečnom odbore ZUŠ L. Rajtera v Bratislave. Je autorkou Metodickéj príručky pre predmet Ľudový tanec v 4., 5., 6. a 7. ročníku na ZUŠ (MŠ SR, r. 2005). Od roku 2014 spolupracuje s Metodicko-pedagogickým regionálnym centrom v Bratislave ako predsedníčka atestačnej komisie a odborná recenzentka.

**Mgr. Emil Bartko, PhD.** (Košice, 1945)

Absolvoval štúdium na Vysokej škole múzických umení v Bratislave (špecializácia tanečná teória, dramaturgia a kritika). V roku 2003 obhájil dizertačnú prácu z teórie a dejín tanca. Jeho profesionálne aktivity sú späté s baletom i ľudovým tancom, ktorým sa venoval na všetkých úrovniach: ako tanečník, choreograf, dramaturg, pedagóg, teoretik, kritik a riadiaci pracovník. Tancoval a spolupracoval ako choreograf vo folklórnych súboroch Čarnica, Lúčnica, v Štátnom súbore pre srbskú ľudovú kultúru v Bautzene (Nemecko). Bol dramaturgom SLUK-u, umeleckým šéfom (1989 – 1995) a riaditeľom Baletu SND (1996, 1999 – 2006). Od roku 1980 pôsobí ako pedagóg (dejiny a teória, dramaturgia baletu, dramaturgia ľudových súborov, estetika tanca) na Katedre tanečnej tvorby HTF VŠMU. Je autorom niekoľkých monografií o tanci: *Lúčnica, Moderné tendencie v slovenskom tanečnom umení 70. rokov, Spoločné úsilie, Jubileum Ďusa Kubánku, Slovenské divadlo v XX. storočí – slovenský balet, Balet SND 1920 – 2000, Balet SND 1920 – 2003, Slovenský ľudový umelecký kolektív, Podoby slovenského tanečného umenia 1920 – 2010*.

**Mgr. art. Stanislav Marišler, ArtD.** (Brezno, 1976)

Je absolventom Vysokej školy múzických umení, odboru Pedagogika ľudového tanca. V súčasnosti je umeleckým vedúcim SLUK-u a tiež pôsobí ako odborný asistent na Katedre tanečnej tvorby VŠMU v Bratislave. Po ukončení štúdia na Katedre tanečnej tvorby v rokoch 1998 – 2003 začal na katedre pôsobiť ako interný doktorand. Doktorát získal v roku 2008. V rokoch 1995 – 2006 bol členom tanečnej zložky umeleckého súboru Lúčnica a následne bol v tomto telese štyri roky tanečným pedagógom. V roku 2010 nastúpil na pozíciu umeleckého vedúceho do SLUK-u. Okrem Lúčnice sa ako interpret objavil v tanečných projektoch *Husľovačka 1 a 2, Husári, Cigáni idú do neba, Gasp 1, 2 a 3, Tanec medzi črepinami*. Ako choreograf tvoril pre amatérske súbory na Slovensku a v Čechách, ale aj pre Lúčnicu a SLUK. Venuje sa aj workshopom a kurzom ľudového tanca doma aj v zahraničí a je členom odborných porôt tanečných súťaží.



**Mgr. art. Michal Dudáš, ArtD.** (Bojnice, 1983)

V roku 2009 absolvoval na Hudobnej a tanečnej fakulte VŠMU v Bratislave štúdium v odbore Tanečné umenie so zameraním na ľudový tanec, kde pokračoval v doktorandskom štúdiu až do roku 2014. Od 2014 pôsobí ako pedagóg tanca na Katedre tanečnej tvorby VŠMU. Už od 2003 pôsobí ako tanečník v Umeleckom súbore Lúčnica, od 2007 – ako asistent choreografa v programe US Lúčnica (V. Urban, J. Blaho) – *Slovenský triptych* a od 2009 ako pedagóg tanca. Popri tom začal vyučovať od roku 2009 na Muzikálovom gymnázium Alkana nielen ako tanečný pedagóg, ale aj ako choreograf detských muzikálov. V roku 2012 bol asistentom choreografa (J. Blaho) v programe US Lúčnica, v rokoch 2014 – 2015 pracoval na príprave komorného programu pre US Lúčnica a dokončuje scenár väčšieho celovečerného hudobno-tanečného diela s tradičnou ľudovou tematikou. Od 2016 pracuje pre ÚEUV – Ústredie ľudovej umeleckej výroby (organizovanie a propagácia podujatí, výstavy atď.).

**Mgr. art. Agáta Krausová, ArtD.** (Dunajská Streda, 1964)

Je absolventkou Vysokej školy múzických umení v Bratislave. Ako tanečná pedagogička pôsobila v ZUŠ Dunajská Streda a na Súkromnom konzervatóriu v Nitre. V súčasnosti pôsobí ako odborná asistentka na FF KETNO na UKF v Nitre, lektorka školení a porotkyňa celoštátnych súťaží. Dizertačnú prácu s názvom *Aplikácia princípov autentických foriem ľudového tanca pri výchove interpreta* obhájila v roku 2011 na KTT HTF VŠMU. Je viacnásobnou držiteľkou ocenení za svoju pedagogickú činnosť. Bola režisérkou programov na FF Východná, MFF Myjava, Spišské folklórne slávnosti 2014, FF Koliesko Kokava nad Rimavicou 2015. Za choreografickú činnosť bola ocenená na Slovensku aj v zahraničí.

**Mgr. Katarína Babčáková, PhD.** (Bratislava, 1977)

V roku 2002 ukončila vysokoškolské štúdium v odboroch etnológia – religionistika na Katedre etnológie a kultúrnej antropológie FF UK v Bratislave a doktorandské štúdium v odbore etnochoreológia ukončila na Katedre etnológie a folkloristiky FF UKF v Nitre v roku 2015. Absolvovala trojročný akreditovaný kurz Pedagóg tanca, ktorý realizovalo NOC v spolupráci s KTT VŠMU a od roku 2011 sa zúčastňuje školení v oblasti tanečnej pedagogiky organizovaných ROS Levice v spolupráci s Univerzitou tanečného umenia v Budapešti. Od roku 2002 pracuje ako odborná pracovníčka pre folklór v Národnom osvetovom centre. Interpretačne pôsobila v Tanečnom štúdiu SLUK-u, vo FS Lipa a TS Partia. Je členkou odborných komisií a porôt v celoštátnych súťažiach v oblasti tradičného tanečného umenia, členkou stálej PR MFF Myjava, autorkou umeleckých i mimoscénických programov na folklórnych festivaloch (FF Myjava, FF Východná, Spišské folklórne slávnosti, FSP Detva, FLK Koliesko a i.). V rokoch 2011 – 2013 bola riaditeľkou, predsedníčkou či podpredsedníčkou

PR FF Východná, neskôr predsedníčkou PR FLK Koliesko a Spišských folklórnych slávností.

**Mgr. art. Veronika Miščíková** (Trenčín, 1989)

Vyštudovala Strednú umeleckú školu v Trenčíne, odbor Propagačná grafika, pokračovala na Vysokej škole múzických umení v študijnom pláne Tanečné umenie – Ludový tanec. Pedagogicky pôsobí v Detskom folklórnom súbore Vienok v Bratislave, ako pedagogička ZUŠ, lektorka na seminároch a workshopoch v SR aj ČR a pôsobila ako hosťujúca pedagogička vo Východná Slovak Dancers Toronto – Canada. Je aktívna v organizácii seminárov o folklóre v o.z. FolkloRoviny, vytvára choreografie pre DFS Vienok, spoluorganizovala 30. výročie Východná Slovak Dancers.

**Mgr. art. Martin Urban, PhD.** (Levice, 1972)

Je absolventom VŠMU (1998) v odbore choreografia a réžia ľudového tanca (žiak profesora Nosáľa). Pôbil ako aktívny interpret v telesách Vatra Tlmače, Lúčnica, Folkus Bratislava, AUS, SLUK, Nová scéna, aj v projektovej tvorbe a vo filmoch *To je Lúčnica* a *Tanec medzi črepinami*. Tvorí v amatérskom aj v profesionálnom prostredí (SLUK, ŠO BB, nezávislé projekty). Počas štúdia pôbil ako umelecký vedúci a choreograf experimentálneho Umeleckého súboru Folkus (pri VŠMU a ZUŠ J. Kresánka Ba, 3 programy). V rokoch 2002 – 2007 bol umeleckým vedúcim a choreografom VFS Jánošík Zvolen (4 celovečerné premiéry). V súčasnosti umelecky vedie UFS Mladosť v Banskej Bystrici. Aktuálne pôsobí ako odborný asistent na Katedre hudobnej kultúry Pedagogickej fakulty UMB v Banskej Bystrici.

**Mgr. art. Peter Maňo, PhD.** (Bratislava, 1961)

Je absolventom Katedry divadelných štúdií VŠMU. Venoval sa multidruhovej umeleckej interpretačnej, autorskej/libretistickej a režisérскеj praxi v divadlách na Slovensku a v Čechách. V súčasnosti sa venuje publikačnej (*Hudobný život*, *Salto* a i.) a pedagogickej činnosti (Súkromné tanečné konzervatórium Liptovský Hrádok a Súkromné konzervatórium Košice, Zádielska ulica). Jeho ústrednou témou sa stali postdramatické tanečné, baletné a performatívne projekty, v ktorých sa prelínajú pohybovo-múzické divadelné umenia súčasnosti. Po úspešných premiérach v SLUK-u *Chorea slova* (2010) a *Krížom-krážom* (2012) nadviazal na libretistickú, dramaturgickú a režijnú prácu. Výsledkom sú prvé uvedenia neuvádzaných slovenských autorov/autoriek prelomu 19. a 20. storočia. Edukatívny projekt „netradičné v netradičných priestoroch“ uviedol inscenácie hier Terézie Vansovej *V salóne speváčky* (2014) a Jozefa Hollého *Emancipácia* (2015) v pivnici Kamperovej kúrie Archeologického múzea SNM v Bratislave na Žižkovej ulici. Je dramaturgom Liptovské-

ho divadla tanca, ktoré v minulom roku uviedlo tanečnú inscenáciu *Pra@h* v choreografii Radoslava Piovarčiho. V septembri 2015 vyšiel jeho miniportrét baletnej majsterky a choreografky Marileny Halászovej pri príležitosti jej významného životného jubilea.

**Mgr. Eva Gajdošová** (Žilina, 1964)

Absolvovala teóriu tanca na Vysokej škole múzických umení v Bratislave (1993). Tanečne pôsobila vo VUS-e (1986 – 1996), neskôr v nezávislých zoskupeniach a projektoch súčasného tanca. Bola šéfredaktorkou prvého odborného tanečného časopisu *Tanec*, neskôr viedla časopis *Salto*. Písala o tanci a divadle do rôznych umeleckých periodík: *Javisko*, *Taneční listy*, *Taneční zóna*, *Kultúrny život*, pre denníky *Sme* a *Pravda* atď. Pôsobila ako dramaturgička Baletu SND (1998 – 2000), neskôr na edičnom oddelení Divadelného ústavu Bratislava, kde autorsky realizovala edičné a výstavné projekty v oblasti tanca na Slovensku. V rokoch 2004 – 2010 pôsobila v Slovenskom národnom divadle, kde viedla edičné oddelenie Centra marketingu. Bola editorkou publikácií SND (*Malé dejiny Hamleta*, *Súpis repertoáru SND 1920 – 2010*), šéfredaktorkou časopisu *Scéna SND*. V rokoch 2010 – 2012 pôsobila v mediálnej spoločnosti Film Europe a písala recenzie o tanci. Od roku 2012 je dramaturgičkou Baletu SND. Ďalej publikuje texty o tanci najmä v odbornom časopise *Tanec*.

**Mgr. Miklós Vojtek, PhD.** (Bratislava, 1947)

Absolvoval Konzervatórium v Bratislave, Leningradské akademické choreografické učilište A. J. Vaganovovej, Katedru tanečnej tvorby Vysokej školy múzických umení v Bratislave. Pôsobil ako sólista v Baletu SND 1968 – 1991, VUS v Bratislave 1975 – 1976 a berlínskej Komische Oper 1976 – 1978. V Baletu SND zastával funkciu baletného majstra 1988 – 1991 a dramaturga 1997 – 1998. Od roku 1978 vyučuje na Tanečnom konzervatóriu Evy Jaczovej predmety klasický tanec a koncertná a scénická prax. Je autorom publikácie *Terpsichora Istropolitana – tanec v Prešporku 18. storočia*.

**Mgr. art. Jana Bílková, ArtD.** (Bratislava, 1966)

Študovala na Konzervatóriu v Košiciach (1980 – 1981), Hudební a taneční škole v Prahe (1981 – 1984), Accademia Di Belle Arti Di Brera v Miláne odbor Pedagogika umenia a výtvarné umenie (1998). Absolvovala magisterské a doktorandské štúdium na KTT HTF Vysokej školy múzických umení v Bratislave v študijnom odbore tanečné umenie. Pôsobila ako členka baletného súboru SND (1984 – 1989), neskôr od roku 1989 pracovala v Taliansku vo vlastných súkromných tanečných školách. Spolupracovala s Teatro Carcano v Miláne, La Scala v Miláne. Pôsobila na Tanečnom konzervatóriu Evy Jaczovej. V súčasnosti pôsobí na ZUŠ J. Albrechta v Bratislave.

**Mgr. Katarína Sninská, ArtD.** (Košice, 1973)

V roku 1994 študovala tanec na Belgickej tanečnej akadémii v Antverpách, v roku 1996 ukončila magisterské štúdium na Vysokej škole múzických umení v Bratislave v odbore choreografia a réžia baletu a v roku 2011 doktorandské štúdium na VŠMU Bratislava. Je zakladateľkou Súkromného konzervatória v Košiciach a Súkromnej základnej umeleckej školy v Košiciach. Choreograficky spolupracovala so ŠD Košice, divadlom Thália, JAMU Brno a Slovenskou televíziou. Režijne a dramaturgicky sa podieľala na medzinárodnom projekte *4 ŽIVLY – festival medzinárodnej tanečnej spolupráce* v Košiciach.

**Mgr. art. Eva Ohradánová** (Liptovský Mikuláš, 1979)

Absolvovala na HTF Vysokej škole múzických umení v Bratislave odbor pedagogika tanca pre ZUŠ a pedagogika ľudového tanca, v súčasnosti je poslucháčkou externého doktorandského štúdia HTF VŠMU v odbore Tanečné umenie. Pôsobí ako zriaďovateľka a riaditeľka Súkromného tanečného konzervatória a Súkromnej základnej umeleckej školy v Liptovskom Hrádku, vedúca odbornej sekcie ZUŠ a členka predstavenstva Asociácie súkromných škôl a školských zariadení Slovenska. Je členka pracovnej skupiny pre tvorbu profesijných štandardov učiteľov ZUŠ a členka odbornej komisie pre konzervatória pri Štátnom inštitúte odborného vzdelávania.

**Mgr. art. Adam Kavec, PhD.** (Žilina, 1982)

Študoval hudobno-dramatický odbor na Súkromnom konzervatóriu Dezidera Kardoša v Topolčanoch. Magisterské štúdium ukončil na Hudobnej a tanečnej fakulte Vysokej škole múzických umení v Bratislave a doktorandské štúdium na Katedre hudby Pedagogickej fakulty Univerzity Konštantína Filozofa v Nitre. Už počas vysokoškolského štúdia umelecky pôsobil ako člen baletu ŠOBB. Zároveň pôsobil ako pedagóg na Konzervatóriu J. L. Bellu v Banskej Bystrici, po ukončení doktorandského štúdia aj na Katedre hudby UKF v Nitre a v roku 2010 stál pri zrode odboru tanec na SKDK v Topolčanoch, kde v súčasnosti zastáva pozíciu zástupcu riaditeľa školy a vedúceho odboru tanec. Vo svojej vedecko-výskumnej a publikačnej činnosti sa primárne venuje otázkam tanečnej korepetície. Je autorom 10 vedeckých prác publikovaných v zahraničných a domácich recenzovaných periodikách a zborníkoch (*Pohyb a zdravie XI.; Výzvy a inšpirácie v pedagogických vedách; Musica et educatio IV.; Teorie a praxe hudební výchovy III.; Ars Sonas 4; Slovenská hudba; PROF február 2015; Hudba a hudobné aktivity na podporu rozvoja osobnosti a kreativity u detí*).



**Tanečný kongres – Tanec.SK 2015**

Vydala Vysoká škola múzických umení v Bratislave, 2016

Ventúrska 3, 813 01 Bratislava

Zostavila: Mgr. art. Ivica Liszkayová, PhD.

Editorky zborníka:

Mgr. et Mgr. art. Zuzana Andrejcová Ferusová, Mgr. art. Ivica Liszkayová, PhD.

Grafický dizajn: Grafit3, Michal Mojžiš, Zuzana Mojžišová

1. vydanie

Tlač: EQUILIBRIA, s.r.o., Košice

ISBN: 978-80-8195-005-6



Zborník príspevkov prednesených na druhom Tanečnom kongrese – Tanec SK 2015, ktorý sa konal z iniciatívy Centra výskumu Hudobnej a tanečnej fakulty VŠMU v novembri 2015, prináša tridsaťpäť odborných príspevkov na tému osobností v tanečnom umení a analýzu ich prínosu. Nadväzuje na započatú snahu Centra výskumu HTF VŠMU systematicky posilňovať bádateľské zázemie v oblasti dejín tanca a prispieť k mapovaniu zlomových okamihov, ako aj prominentných osobností, ktoré tanečnú tvorbu a pedagogiku výrazne posunuli vpred.

Ako editorka zborníka príspevkov z prvého Tanečného kongresu – Tanec.SK 2014 badám kontinuitu v snahe organizátorov, ako aj prispievateľov naďalej skúmať tému inovácie v tanci, a to aj z historického hľadiska. Čitateľ v zborníku nájde rozmanitý súbor príspevkov, ktoré sa dotýkajú tohto problému rovnako v oblasti klasického, ľudového a súčasného tanca. Mnohí autori sa okrem osvetlenia histórie snažia pomenovať aj súčasné výzvy, pred ktorými tanečný umelec alebo pedagóg tanca stojí dnes.

Domnievam sa, že tanečný kongres znamená prepotrebnú možnosť konfrontácie slovenskej vedy so zahraničným prostredím, a vďaka zahraničnej účasti prispievateľov a účasti pedagógov a študentov HAMU prináša vzácne príspevky o českých choreografoch, ktorí slovenský tanec ovplyvňovali v čase budovania tanečného školstva a umenia po roku 1951, ako aj príspevky o poľských a maďarských tanečníkoch a pedagógoch, ktorých vplyv dokonca presahuje hranice strednej Európy.

*Mgr. art. Maja Hriešik, PhD.*

ISBN 978-80-8195-005-6

