

1. Vznik divadelného tvaru cez improvizáciu

Zopakujte si:

Čo je to improvizácia a aké druhy poznáme?

Ak sa rozhodneme pracovať na príprave „divadelného predstavenia“, mali by sme si predovšetkým uvedomiť, čo je **cieľom** takejto práce:

- 1/ Účastníci sa učia porozumieť témam, s ktorými pracujú.
 - 2/ Učia sa porozumieť prostriedkom divadelného vyjadrovania a tým aj rozumieť divadelnému predstaveniu.
 - 3/ Spoznávajú a rozvíjajú sami seba vo svojich schopnostiach, zručnostiach /pohybových, rečových, komunikačných/ a postojoch, spoznávajú schopnosti, zručnosti a postoje druhých.
 - 4/ Učia sa pracovať v skupine a zažívajú radosť zo spoločnej tvorby. Zažívajú pocit spoločne dokončenej práce a úspechu z jej predvedenia.
- Deti sú schopné improvizovať už v materskej škole, okolo 4-5.roku života.

Pri príprave predstavenia môžeme postupovať nasledujúcim spôsobom:

- 1/ Zvolíme si tému alebo **predlohu**, ktorá bude obsahom aj rozsahom zodpovedať veku a vyspelosti skupiny.
- 2/ Navrhujeme prípravnú fázu:
 - a/ aktivity spojené s postupným zoznámením sa s témou a predlohou, ujasňujeme si postoj účastníkov k danej téme
 - b/ aktivity rozvíjajúce ich zručnosti a schopnosti pri tvorbe divadelného tvaru /pohybové a rečové zručnosti a pod./
- 3/ Vytvoríme si vlastnú **konceptiu výsledného tvaru**. Táto koncepcia sa môže v priebehu práce meniť v závislosti od prebiehajúcej tvorivej práce.
- 4/ Spočiatku pracujeme na jednotlivých situáciách. Rozvíjame ich pomocou **improvizácie**. Výsledky práce zaznamenávame /zapisujeme alebo nahrávame na kameru/. Postupne tak v priebehu práce vzniká **divadelný scenár**.
- 5/ Ďalšia veľká časť práce je venovaná prepájaniu častí v celok. Stáva sa, že samostatne fungujúce časti už v rámci celku tak dobre nefungujú. Ak sa tak stane, musíme robiť určité úpravy. Všetky zmeny si zapisujeme.
- 6/ Práca, ktorá zavíši celý proces prípravy je neustále **prehrávanie a fixovanie celku**.

Uvedenie dramatického diela na scéne (divadelnej, rozhlasovej či televíznej) sa volá ***inscenácia***.

2. Dramatizácia, základy divadelnej transkripcie

V procese inscenačnej tvorby je veľmi dôležité, čo je jej **námetom**, podnetom. Môže ním byť:

- a) dramatický text,
- b) literárny text,
- c) vlastná životná skúsenosť

a) dramatický text:

Ak si zvolíme hotový dramatický text, často musíme pristúpiť k jeho úpravám, takzvané ho „ušiť na mieru“ konkrétnej skupine. Práca na takýchto dramaturgických úpravách si vyžaduje aspoň základnú znalosť stavby dramatického textu, ako aj určité skúsenosti a zručnosti.

Dráma v širšom zmysle slova je literárny druh, rovnocenný s lyrikou a epikou.

Znaky drámy v širšom zmysle slova sú:

1. dialogická forma
2. konflikt, napätie
3. neprítomnosť rozprávača, postavy rozprávajú a konajú
4. prítomný čas, odohráva sa priamo pred očami diváka
5. dramatické dielo býva realizované ako:
 - **divadlo** - audio-vizuálne s dôrazom na sluchové vnímanie textu
 - **film** - vizuálno-auditívny s dôrazom na zrkové vnímanie
 - **televízna hra** - dôraz na text
 - **rozhlasová hra** - auditívna (iba sluchová), nemôže použiť obraz

Základné žánre drámy sú: - tragédia

- komédia
- dráma v užšom zmysle slova

Tragédia vo všetkých jej vývojových obdobiach bola obrazom boja človeka s nepriateľskými silami, ktoré sú silnejšie ako on. Človek v tomto boji zomiera. Obraz hlavného hrdinu ako tragickej postavy sa udržal do dnešných čias. Menil sa však charakter nepriateľských síl, proti ktorým musel bojovať. Pôvodne to bol osud a bohovia, neskôr to boli spoločenské predsudky, nespravodlivosť, spoločenský a politický útlak a pod. Hrdinami tragédie bývajú silní jedinci. Tragédia vzbudzuje v človeku pocity hrôzy, ale i vznešenosti a krásy. Koniec je vždy tragický. Text je písaný vo veršoch, ale aj v próze.

Komédia (veselohra) je forma dramatického žánru, pre ktorý je príznačný komický vzťah k svetu. Autor v nej zosmiešňuje nedostatky života jednotlivcov i spoločnosti. Prostriedkom na vyvolanie smiechu je zobrazovanie malicherných sporov medzi ľuďmi. Autor obyčajne ostrým komédie mieri do svojej súčasnosti, tým sa komédia stáva prostriedkom boja proti zlu.

Ak sa komickosť sústreďuje na charaktery, vzniká *charakterová komédia*, ak sa sústreďuje na situácie, vzniká *situačná komédia*. Autor však môže aj obidva princípy použiť v jednom diele (Gogol': Revízor). Komédie sú veršované i neveršované. Jazyk je prostriedkom humoru (slovné hračky, skomoleniny slov...). Osobitným druhom komédie je *fraška*, v ktorej sa odohrávajú nepravdepodobné situácie a zápletky, charakteristickým znakom je hrubšia, až násilná komickosť.

Dráma v užšom zmysle slova sa vyvíjala popri tragédii a komédii od 19. storočia. Zrodila sa v realizme a naturalizme, keď sa dramatici snažili verne zobrazovať skutočnosť. Hrdinami nie sú výnimočné osobnosti, ale ľudia v bežnom občianskom živote, reprezentanti rôznych sociálnych skupín. Základom drámy sú rozpory medzi postavami, ktoré sa prehlbujú a vyúsťujú do konfliktu. Na rozdiel od tragédie však nedochádza k bezvýchodiskovým situáciám, ktoré by končili smrťou hrdinu. Jazyk nebýva veršovaný.

Stavba dramatického textu

Dramatický text má svoje zákonitosti a postupy. Jeho výstavba prebieha v dvoch rovinách – vonkajšej a vnútornej.

Vonkajšia stavba dramatického textu:

Autor člení svoje dielo na menšie úseky nazývané **dejstvá**. Oddelujú sa zatvorením a znovuotvorením opony. Diela s jedným dejstvom sa nazývajú jednoaktovky. Dejstvá sa členia na niekoľko **obrazov** – keď dôjde k zmene počtu postáv alebo prostredia, v ktorom sa dej odohráva. Obrazy sa ďalej členia na **scény** – kedy sa vymenia všetky osoby na javisku, a na **výstupy** jednotlivých osôb.

Ak sa v dramatickom texte vyskytnú momenty, kedy je potrebné opisným spôsobom priblížiť konanie postáv a okolnosti deja (čo je v epickom diele úlohou rozprávača), uvedú sa v zátvorkách takzvané **scénické poznámky**.

V scénických poznámkach býva uvedený aj **dramatický priestor** – exteriér, interiér, rôzny počet a veľkosť, môže byť aj zdvojený (sen, hra v hre...)

Vnútoraná stavba dramatického textu:

Dej musí byť v dráme stavaný tak, aby sa v krátkych časových úsekoch (dejstvách) odohrali udalosti, ktoré tvoria jeho najpodstatnejšie momenty. V deji klasických dramatických diel rozlišujeme tieto fázy (podľa Aristotela):

- expozícia (úvod)
- kolízia (zápletky)
- kríza (zauzľovanie)
- peripetia (zvrät, vyvrcholenie)
- katastrofa (rozuzlenie)

Grécky filozof a teoretik divadelného umenia – Aristoteles venoval podstatnú časť svojho diela tragédii. Chcel, aby divák pochopil jej význam a zmysel, aby prenikol do jej zákutí. Tragédia podľa neho vedie ľudí k poznaniu, očisťuje ich od vlastného strachu, frustrácie a vášni prostredníctvom súcitu s hlavným hrdinom. Takýto proces očistenia diváka sa nazýva **katarzia**. Mala pomôcť ľuďom dosiahnuť **kalokagatiu** – harmóniu tela a duše, spojenie dobra a krásy v dokonalej rovnováhe.

Dôležitou kategóriou vo výstavbe drámy je **dramatický čas**. Delí sa na **vonkajší (reálny) čas**, počas ktorého divák (poslucháč) prijíma dielo a na **vnútorný čas** zobrazený v dráme, v príbehu. Niekedy je vnútorný čas totožný s reálnym (konverzačné hry), inokedy je to jednotkový čas (dej prebehne za 24 hodín), kronikársky čas (mnoho rokov), mýtický čas (nemerateľný) alebo vyprázdnený čas (typický pre absurdné drámy).

Plynutie času sa uvádza v scénických poznámkach, alebo vyplýva priamo z konania postáv.

Pomocou dejstiev a obrazov v dráme skáčeme v čase, alebo meníme jej temporytmus, prípadne čas úplne zastavíme (počas dlhých monológov).

b) literárny text:

Ak si ako predlohu inscenácie zvolíme literárny text, musíme ho najskôr prepísať do dramatickej, teda dialogickej podoby. **Dramatizácia literárnej predlohy** predpokladá našu kreativitu a predstavivosť, s ktorou vdýchneme postavám a situáciám život, pravdivosť a vierohodnosť a zachováme kvalitu príbehu. V prvom rade si musíme ujasniť, komu bude dramatizácia určená, t.j. kto bude daný dramatický text inscenovať. Ak to budú deti, je dôležité, o akú vekovú kategóriu pôjde. Ak hru budú hrať dospelí, pre akú vekovú skupinu divákov bude určená? – podľa toho vyberieme predlohu, literárny text.

(ako ukážku použijeme text *Tomáša Janovica – Les*, v prílohe)

Postup pri dramatizácii:

1. **prvé čítanie** – malo by byť bez prerušenia a sústredené.
2. **prvé vízie** – po prečítaní si zaznačíme všetky predstavy, nápady, inšpiratívne podnety, ktoré sa nám vďaka našej fantázii vybavili. Charakterizujeme subjektívnu tému – čím je príbeh pre nás.
3. **výber faktov** – v texte označíme všetky fakty, pričom určíme, o aký typ faktu ide. Fakty delíme na:
 - **charakterizačné** – charakterizujú postavy (*človek so zlatým srdcom, nemá rád dlhé reči...*)
 - **dejové** – opisujú, čo sa v príbehu udialo (*ovešal sa ozdobami, odniesol Kmína do lesa...*)
 - **scénické** – otvárajú vizualizáciu priestoru a času (*je december a les vyzerá ako v rozprávke*)
 - **priamu reč**

Fakty si v texte podčiarkneme farebnými ceruzkami podľa jednotlivých typov.

4. určenie témy

5. situačný rozbor – vypíšeme jednotlivé situácie, rozdelíme si ich podľa toho, aký vzťah majú k hlavnej téme a do akej miery motivujú pohyb dramatického deja (**hlavné, vedľajšie a epizodické situácie**).

Ak sa neskôr rozhodneme dramatický text krátiť, budeme mať prehľad o tom, ktoré situácie sú pre hlavný dramatický dej podstatné (hlavné, príp. vedľajšie), a ktoré môžeme vyčiar knuť (epizodické).

Vytvoríme si **situačný graf** – vyznačíme vzťahy medzi jednotlivými situáciami (výstupmi).

6. úprava situácií – tá môže prebiehať dvojakým spôsobom:

1. variant: **situácie prepisujeme do dialógov** – používame dialógy z predlohy (priamu reč) a vytvárame aj vlastné, v duchu predlohy, snažiac sa zachovať autorov jazyk a štýl.
2. variant: **situácie predložíme hercom** (deťom, žiakom), ktorí ich potom **rozvíjajú v improvizáciách**. Najlepšie repliky a dialógy zapisujeme = **fixácia textu**. Následne spájame a upravujeme jednotlivé situácie tak, aby fungovali spolu = **tvorba štruktúry textu ako celku**. Text môžeme počas jeho fixácie naďalej upravovať, a konečná podoba dramatického textu tak vzniká spoločnou tvorivou prácou.

c) autorský text:

Vlastná skúsenosť môže byť taktiež námetom pre vznik inscenácie, vtedy hovoríme o tvorbe **autorského textu**. Oproti dramatizácii literárnej predlohy má tú nevýhodu, že nemáme oporu v kvalitnom príbehu. Ak však režisér (učiteľ, animátor) má odvahu s ním pracovať, môže dramatický text (príp. divadelný scenár) vzniknúť aj takto:

1. skúsime rozprávať príbeh, vyjadriť podstatu jednou vetou, v ktorej je obsiahnutý hlavný konflikt a postavy; píšeme verzie príbehu, ktoré sú limitované dĺžkou, alebo tým, ktorá postava to rozpráva a pod.

2. vytvoríme bodový scenár – sled jednotlivých situácií, a to buď v rovine rozprávania a písania, alebo v rovine improvizácie, konania v herných situáciách.

Usilujeme sa zachovať v príbehu štruktúru klasickej drámy (konflikt, gradácia napätia, rozuzlenie a katarzia).

3. budujeme jednotlivé javiskové situácie – tvoríme dialógy a javiskové konanie. Vhodným prostriedkom je pritom improvizácia, pretože herci tak textom rozumejú a jazyk pôsobí prirodzene. Improvizácia sa však nedá používať stále – tvorba scenára by trvala veľmi dlho. Preto režisér text aj sám dopisuje, až určí finálnu podobu textu. Treba si pritom uvedomiť, že v divadle sa veľa vecí dá namiesto textov vyjadriť pohybom, gestom, akciou a výrazom.

3. Predloha divadelnej inscenácie.

Okrem dramatického textu, ktorým sme sa zaoberali v predchádzajúcich kapitolách, môže byť predlohou inscenačnej práce ešte libreto alebo scenár.

Libreto je podklad opery, operety, oratória, muzikálu alebo baletu. Musí sa prispôbiť nielen divadelnému prevedeniu, ale aj hudbe daného diela. Operné libretá sa často píše vo veršoch, operetné a muzikálové tak, že spievané celky sú veršované a hovorené časti sú písané v próze.

Scenár slúži ako predloha na inscenáciu televíznej hry, filmu, rozhlasovej hry, a v špecifických prípadoch aj divadelného predstavenia.

- *filmový a televízny scenár* má tzv. ľavú a pravú stranu. Pravá strana obsahuje dialogizovaný text, ľavá strana vychádza z epického základu a obsahuje inštrukcie na realizáciu hry (konanie postáv, výpravu, hudbu atď.)

- *technický scenár* - obsahuje aj pokyny pre kameru a inú filmovú techniku

- *rozhlasový scenár* má inštrukcie priamo v texte, podobne ako sú v dramatickom texte scénické poznámky (v zátvorke, odlišené kurzívou a pod.)

- *divadelný scenár* sa vyskytuje zriedkavo, väčšinou sa vzťahuje na predstavenia, ktoré sa nezakladajú na texte, ale na neverbálnych scénických činnostiach.

4. Autorské divadlo

V 60.-tych, 70.-tych a v prvej polovici 80.-tych rokov dvadsiateho storočia vznikali nekonvenčné štúdiové divadlá, ktoré používali iné postupy pri tvorbe a príprave divadelnej inscenácie ako „klasické“ divadlá. Medzi takéto divadlá patrili napr. Milan Lasica a Július Satinský, RND (SR), Husa na provázku, Divadlo Járy Cimrmana, Semafor (ČR) a mnohé ďalšie.

Základom ich tvorby bola **kolektívna autorsko-inscenačná práca**. Používali neštandardné divadelné metódy a postupy, každé z divadiel trochu iné, čím boli jedinečné a neopakovateľné. Namiesto dramatického textu používali **divadelný scenár**, ktorý bol určený len pre ten konkrétny divadelný súbor, a okrem textu obsahoval už aj sled scénických akcií a obrazov.

Scenár sa vytváral buď pred začatím inscenačnej práce, alebo postupne vznikol počas nej. Základom bola kolektívna tvorba a improvizácia. Aj scénografia dávala svojou otvorenosťou a „nedorobenosťou“ priestor pre rozvoj kreativity hereckej práce.

Na rozdiel od „klasických“ diel tu bola uvoľnená štruktúra diela, bez zviazanosti pevnou dejovou líniou.

5. Tvorcovia inscenácie drámy:

Pri príprave divadelného predstavenia je dôležitá spolupráca viacerých tvorcov:

režisér - nacvičuje hranie s hercami (riadi ich, ako majú hrať)

-je tvorcom koncepcie stvárnenia drámy

scenárista -píše scenár = prepracuje pôvodný text na dialógy a monológy postáv a doplní ich scénickými poznámkami

dramaturg - vyberá dielo na divadelnú realizáciu, predstavuje literárneho a divadelného poradcu režiséra či osoby zodpovednej za prípravu divadelnej inscenácie. Dramaturg ďalej obstaráva dokumentáciu o diele a jeho súvislostiach. V niektorých prípadoch rediguje bulletin - program bohatý na dokumenty v kontexte dramatického diela. Jeho úlohou je adaptovať text alebo ho modifikovať (montáž, koláž, škrtý a opakovanie pasáží), prípadne text samostatne alebo v spolupráci s režisérom preložiť. Dramaturg by mal odkryť významové spojenia (súvislosti) a vpísať interpretáciu dramatického diela do nejakého celkového kontextu doby, či už sociálneho, politického alebo ekonomického.

Dramaturg sa aj aktívne zúčastňuje skúšobného procesu a pôsobí ako prvý kritik predstavenia.

herci - stvárajú postavy

výtvarník scény - tvorca scény (kulisy a pod.)

hudobný skladateľ - tvorca scénickej hudby

a **osvetľovači, zvukári, kostyméri** atď.

6. Historický prehľad vývoja divadla.

- rituály

Pred 30 až 10-tisíc rokmi pred našim letopočtom sa vo výtvarných pamiatkach začínajú objavovať výjavy ľudí, ktorí vzali na seba podobu (masku) zvierat, a teda predstavovali niekoho, kým v skutočnosti neboli (ako dnes herci). Účelom prestrojovania človeka za zviera bolo oklamať ho a tak ľahšie uloviť. Na iných obrazoch má človek podobu zvierat za účelom „loveckého tanca“, ktorých cieľom bolo nakloniť si na svoju stranu neznáme, nevysvetliteľné sily za účelom úspešného lovu, ale aj pre zaistenie plodnosti, povzbudenie pohlavnej sily. Hovoríme o tzv. **magických rituáloch**. Obrad mal kolektívny charakter, zúčastňovali sa ho všetci.

Neskôr sa do magického rituálu, tanca, začal vkrádať príbeh = mýtus, snaha o vysvetlenie prírodných úkazov, vzniku sveta a pod. Obrad sa mení na **mytologický rituál**. Mýtus nemá konkrétneho autora, je to kolektívny výtvar. Jeho cieľom bolo ovplyvniť pozitívne neznáme sily, prírodné úkazy, ale aj informovať účastníkov o vzniku kmeňa, o bohoch...

- miméza

V rituáli sa pomaly začína rozpadat' kolektivita, vyčleňujú sa jednotlivci, ktorí vykonávajú rituály, priamo sa obracajú k neznámym silám – a ostatní len cez nich, sprostredkovane. Objavuje sa potreba niečo ostatným povedať, objavuje sa téma. Rituál získal dej. Ľudský pohyb nadobudol zobrazujúcu funkciu – človek napodobňuje skutočnosť prostriedkami vlastného tela. Zámerné obrazné konanie určené divákovi sa nazýva miméza. Človek sa prezliekal do kostýmu, používal masku, poznal hudobné nástroje.

- divadlo

Postupne konanie „hercov“ stratilo funkciu rituálu, diváci sa od nich celkom oddelili a obidve strany vedeli, že nejde o realitu, že herci zobrazujú umelú skutočnosť. Tu sú počiatky divadla.

- epos, dramatické prvky v rozprávaní

S prechodom na poľnohospodárstvo sa magické pantomímy menia na náboženské obrady, sviatky kmeňa, pripomínanie si dôležitých udalostí rodu a odovzdávanie skúseností a tradícií mladej generácii.

Postupne sa príbehy obradov rozširujú, prehľbujú a obohacujú, a zároveň sa mení ich povaha – človek koná v zastúpení duchov a démonov, niektorí sú dobrí a niektorí zlí – do príbehu vstupuje konflikt. Vzniká dramatický dej.

Pri náboženských obradoch sa spočiatku príbehy spievali a tancovali za sprievodu rôznych hudobných nástrojov. Thespis, autor divadálnych hier, však v 6. storočí pred n.l. prišiel s nápadom: vystupuje v úlohe herca, ktorý vedie so zborom dialóg. Vďaka tomu sa na „javisku“ objavujú dva postoje – názory. Vystúpenie tak získava napätie, čo viac vŕahuje diváka do deja.

Mýty sa šírili rozprávaním, ako ľudová slovesnosť. Neskôr so vznikom písma, sa začali zapisovať – vznikali prvé eposy – rozmerné veršované skladby. Zaznamenávajú hrdinské činy bohov alebo legendárnych hrdinov. Prednášali ich potulní recitátori.

- maska

Za kolísku divadla sa považuje Grécko. V antickej dobe sa tu postupne z náboženských obradov ustanovil nový druh umenia – divadlo. Viazalo sa na oficiálne štátne sviatky („veľké dionýsie“ a „malé dionýsie“) a predvádzalo komédie, tragédie a satyrské drámy. Grécke divadlo malo veľký vplyv na vývoj rímskeho divadla. Bolo to improvizované komické divadlo, ktoré používalo ustálené komické typy z ľudového života (lakomý starec, prešibaný táraj, nenásytný hlupák...)

Divadlo sa hralo pod holým nebom a bolo syntézou hovoreného slova, spevu, hudby a tanca. Spev a tanec zabezpečoval zbor. Hercami boli iba muži, ktorí hrali aj ženské role. Premenu postáv okrem iného umožňovala hercovi aj maska. Okrem vizuálneho účinku svojimi rezonančnými vlastnosťami posilňovala a sfarbovala hercov hlas.

Masky sa používali v komédiách aj v tragédiách. Ich úlohou bolo aj to, aby aj z veľkej vzdialenosti divák videl výraz tváre postavy. Pri komédiách bolo úlohou masky vyvolať smiech.

Okrem ľudských bytostí vystupovali v komédii aj masky fantastických bytostí – žiab, vtákov a pod.

Popri maskách sa používali aj kostýmy – tragický kostým niesol prvky kráľovskej vznešenosti, dlhé chitóny a plášte hercov sa zdobil kresbami ľudí a zvierat, čo nebolo zvykom na bežne nosených odevoch. Namiesto topánok Gréci používali koturny – zvláštne sandále na vysokých (až 20 cm) podrážkach, Rimania používali chodúle. Postavu herca zvyšovala aj vysoká parochňa.

Kostýmom komédie bol krátky chitón s deformačnými vypchávkami, pitvorné masky, a u všetkých mužských postáv veľký kožený falus – napodobenina mužského pohlavia, ktorou bola znásobená karikatúra a komickosť výrazu. Kostýmy predstavovali ľudí rozličných zamestnaní, výšky aj veku.

Na rímsku „atellánsku frašku“ nadviazala po niekoľkých desaťročiach, v období renesancie, talianska commedia dell'arte. To už bolo herecké divadlo – nebolo postavené na výprave, ale na hereckom prejave. Herci pracovali na podklade scenára, ktorý opisoval výstupy, ale neobsahoval dialógy. Herci improvizovali priamo na javisku, s vopred nacvičenými komickými vsuvkami, hudbou, spevom, tancom, pantomímou a klauniádou. Predstavenia sa vyznačovali živou hrou, ktorá mala spád, a typovosťou postáv – každý herec hral celý život jeden typ postavy (harlekýn – hlúpy a nemotorný sluha, schudobnelý poľnohospodár, pantalone – chamtivý a konzervatívny starec, vášnivý milovník, rád sa chvastá a dostane od ženy parohy...)

- reforma divadla

V 20.storočí divadlo pocítilo veľkú konkurenciu nových masovo-komunikačných prostriedkov, filmu, rozhlasu a televízie. Reakcie na to boli rôzne – niektorí sa pokúsili využiť nové prostriedky na svoje účely, iní sa usilovali o návrat k podstate divadelného umenia. Vznikli experimentálne, nekonvenčné a štúdiové divadlá.

V 60.-tych rokoch bolo napríklad založené Divadlo Fórum, v ktorom divákovi predvádzali situácie s nevyriešeným alebo „zlým“ koncom. Divák mal možnosť pozrieť si predstavenie druhýkrát a zastaviť ho v ktoromkoľvek momente, kedy má pocit, že by postava mala konať inak – prevezme túto postavu a koná ďalej za ňu, pričom ale nesmie zásadne zmeniť jej charakter.

Aktívna účasť divákov na predstavení je od začiatku daná, niekedy predstaveniu predchádza spoločná dielňa, ktorej cieľom je vytvoriť atmosféru vzájomnej dôvery medzi hercami a divákmi. Reforma divadla v 20.storočí naštartovala obrovský rozvoj malých divadelných laboratórií, a súčasne ovplyvnila aj prax veľkých divadiel. Do európskej divadelnej kultúry vniesla prvky z kultúr celého sveta, ktoré boli dovtedy európskemu divákovi cudzie a neznáme. Tento proces nie je dodnes ukončený a vplýva aj na súčasné divadlo.

- happening

V 50. a 60. rokoch 20.storočia sa objavuje nová forma umenia, označovaná tiež ako divadlo na ulici. Spája prvky divadla, hudobného koncertu, poézie a výtvarného umenia. Cieľom je, aby sa divák aktívne zapojil do akcie a aby sa spojilo umenie s realitou.

Príklad: Kaprowov ulmský happening.

250 účastníkov rozvážali po meste podľa určitého programu: na letisku počúvali hukot lietadiel, navštívili automatickú umývárňu áut, podzemné garáže, smetisko, bitúnok – prizerali sa zabíjaniu dobytku a zároveň im ukázali trojdňové teliatko, a nakoniec ich po 8 hodinách vysadili v rozličných častiach mesta. Reakcie účastníkov boli rôzne...

Cieľom bol bezprostredný zážitok reality.

7. Vývoj divadelného priestoru:

I. Antika

Grécke divadlo - amfiteáter:

Súčasne s rozvojom gréckeho divadla prebiehal aj vývoj gréckej divadelnej budovy. Pre Grékov nebolo divadlo len zdrojom poučenia a zábavy, ale náboženským obradom. Preto boli divadlá vždy v bezprostrednej blízkosti chrámov. Grécky herec Thespídos putoval po Grécku iba s károu, v ktorej si vozil pomôcky.

Neskôr to bol plátený stan, v ktorom sa herec prezliekal. Vo vrcholnom období to bol amfiteáter – divadelný priestor, ktorý zjednocoval divákov a hercov do jedného spoločenstva, nútilo k spoluúčasti. Delil sa na:

- theatron (divácke miesta) – väčšinou bol vystavaný na kopci, aby sa využili vlastnosti okolitého terénu
- orchestru (kruhový, neskôr polkruhový priestor pre nástroje a chór)
- skénu (drevená prístavba, neskôr trvalá stavba)
- proskenion (predná stena skény – fasáda, prípadne dekoratívna stena postavená pred skénou).

V tragédiách sa používali jednoduché dekorácie, v komédii bohatšie. Ak sa dej odohrával v rôznych prostrediach, boli tieto postavené všetky vedľa seba, v strede bola hlavná dekorácia a po bokoch vedľajšie.

V helenistickom období sa objavujú periakty-trojboké hranoly, otočením ktorých sa menila dekorácia.

V gréckom divadle sa používali aj stroje – žeriavy na zdvihnutie hercov, ktorí znázorňovali let k bohom, prípadne ktorí hrali bohov zasahujúcich do deja na zemi, drevené pódia, ktoré sa vysúvali z dverí proskenia aj s hercami – aby divák videl, čo sa odohráva vnútri v budove, či tzv. Cháronovo schodisko, ktorým z podzemia na javisko vystupovali „tiene mŕtvych“.

Rímske divadlo - amfiteáter, aréna:

Rímsky divadelný priestor nadväzoval na grécky: bol tiež polkruhovitého tvaru, avšak stúpanie hľadiska nekopírovalo prírodné nerovnosti, ale bolo postavené na umelej konštrukcii. Po obvode orchestry boli čestné miesta. Javisko bolo neskôr kryté.

Okrem divadiel stavali Rimania **arény**. Boli to uzavreté priestory kruhového alebo oválneho tvaru. Dookola boli miesta pre divákov, ktorí mali dobrý výhľad, keďže plocha uprostred bola položená najnižšie. Arény boli určené na štylizované predstavenia námorných bitiek, na popravy alebo gladiátorské zápasy, zápasy so zvieratami. V súčasnosti aréna znamená aj krytý štadión.

II. Stredovek

chrám:

V stredoveku bolo divadlo spojené s kresťanskou legendou, a teda nenadväzovalo na tradície antického divadla. Liturgické hry vznikli z náboženských obradov, prvými hercami teda boli kňazi. Spočiatku sa využíval oltár a chór, neskôr sa pre potreby divadla upravoval celý chrámový priestor. So vzrastajúcou popularitou hier (veľa divákov, rozšírenie deja, viac hercov) – sa dianie presunulo pred portál chrámu, neskôr na námestia. Vznikol vrcholný tvar stredovekej náboženskej drámy (mystérium), ktoré sa odohrávalo v tzv. „domčekovej scenérii“ – vedľa seba na javisku boli postavené domčeky, z ktorých každý predstavoval iný biblický výjav (simultánna scéna). Dej sa začínal vľavo, kde boli situované „nebesá“, pokračoval jednotlivými domčkami (mansionmi), medzi ktorými bol niekedy aj bazén s vodou a korábom, a končil „peklom“ na pravej strane javiska. Nebo bolo nádherne vyzdobené kaširovanými oblakmi, kvetmi a zlatom. Svätci sa tam vznášali pomocou kladkostrojov a mizli v oblakoch, z ktorých sa ozýval anjelský chór. V pravo bola čo najvernejšie zobrazená vtedajšia predstava pekla s ohňom, dymom a pachom síry. Používali sa prepadliská, znázornené ako obľudná papuľa netvora, ktorý požíral hriešnikov. V ostrovnom Anglicku sa namiesto domčekov používali špeciálne poschodové vozy so šiestimi kolesami, kde sa v spodnej časti nachádzala šatňa hercov a horná časť slúžila ako javisko. Diváci pokojne sedeli a celé mystérium sa pred nimi postupne previezlo na vozoch. Mystériá boli impozantné slávnosti, ktoré trvali niekoľko dní, počas ktorých sa v mestách nepracovalo. Nešetřilo sa ani na kostýmoch, ktoré často nekorešpondovali s charakterom postáv (častí boli napr. žobráci a malomocní v brokátových rúchach). Stredoveké divadlo sa usilovalo predovšetkým o nádheru a okázalosť.

improvizované javisko:

Rímska komédia bola v tom čase zakázaným druhom umenia, avšak našli sa potulní herci, ktorí pokračovali vo svojom remesle po celej vtedajšej Európe. Mali väčšinou vyholené hlavy, šachovnicové nohavice (jednu červenú a druhú zelenú) a špicaté čiapky. Hrali na námestiach, jarmokoch, ale aj na kráľovských dvoroch a zámkoch. Divadelný priestor bol pre nich kdekoľvek na rohu ulice, neskôr používali jednoduché prenosné pódium a strú plachtu, ktorú na dvoch povrazoch poťahovali doprava a doľava. Hrali frašky, ktorých úlohou bolo zabaviť a rozosmiať, herci reagovali priamo na publikum, improvizovali, často sa strácala hranica medzi divákmi a hercami, čím sa vytvoril syntetický jednotný divadelný priestor, ktorý znásoboval divadelný zážitok. Vytvorili sa základné typy postáv (lekár-šarlatán, hádavá žena, vystatovačný vojak, sluha, čert), ktoré sú jedným z predchodcov renesančnej commedie dell' arte.

III. Renesancia

Talianske humanistické divadlo:

Pokúšalo sa o návrat k antike, avšak nedostatočné poznatky o nej spôsobili, že jeho priestor bol akýmsi kompromisom medzi antickým divadlom a stredovekou simultánnou scénou. Spočiatku sa hrávalo v miestnosti, do ktorej sa vstupovalo postrannými dverami, neskôr sa pridalo improvizované pódium a stupňovité hľadisko. Na pódiu stálo niekoľko domčekov rovnakej veľkosti, na ktorých bolo napísané meno dramatickej postavy, ktorá z neho vychádzala a po svojom výstupe sa doň vracala. Keď bol na domčeku zatiahnutý záves, scéna predstavovala ulicu alebo námestie. Odhrnutím závesu vznikol interiér. Nekládol sa dôraz na kostýmy a masky, nehrali tu ženy – herečky.

Talianske renesančné divadlo:

Okolo roku 1500 sa objavuje v divadle perspektíva, prechádza sa od primitívnej scény k iluzívnej. Pozadie javiska tvorila plocha pomalovaných kulís či architektonických makiet, ktoré boli rozmiestnené na šikmej ploche stúpajúcej v pomere 1:9, vypočítanej na dosiahnutie priestorového efektu. Objav perspektívneho reliéfu prilákal do divadla mnoho významných maliarov a architektov. Jedným z nich bol napr. Sebastiano Serlio Bolognese, ktorý navrhol imitovanie hrmenia guľaním kamennej gule v drevenom žľabe za javiskom,

efekt farebného svetla použitím fľaše červeného vína pred svetelný zdroj, či použitie lesklej holičskej misky na znásobenie a usmernenie svetelného toku (reflektor).

Významným medzníkom v dejinách vývoja divadelného priestoru je vznik prvej stálej divadelnej budovy Teatro Olimpico vo Vicenze v roku 1580. Divadlo bolo bohato sochársky zdobené, vzniklo množstvo detailov scénickej techniky (napr. ilúzia vln vytvorená pomocou otočných valcov zabudovaných do podlahy), osvetlenie bolo riešené pomocou množstva svietnikov, javisko a hľadisko boli oddelené portálom a znovu bola zavedená opona a maľovaná dekorácia. Vznikol tak architektonický typ, ktorý sa s malými obmenami používa dodnes.

Veľmi obľúbený bol aj ľudový divadelný prejav Commedie dell'arte, ktorý nemal svoje divadelné budovy. Hrало sa na námestiach, alebo v sálach palácov a literárnych akadémií. Používali realistické rekvizity.

Anglické alžbetínske divadlo – bolo protikladom talianskeho divadla. Nemalo množstvo scénických efektov, hrало sa pod holým nebom, centrom pozornosti bol herec a text. Základ tejto formy divadla sa položil za vlády Alžbety I. (1558-1603), vyrástol tu napr. Wiliam Shakespeare. Keď mal 12 rokov, postavili v Anglicku prvú stálu divadelnú scénu, neskôr vzniklo v okolí Londýna 6 stálych divadiel. Napriek zúrivému odporu puritánskych kazateľov voči „hriešnemu“ divadlu, ľudia do divadla chodili a divadelné podnikanie bolo veľmi výnosné.

- stavba divadla bola drevená, viacposchodová, s 8-uholníkovým pôdorysom,
- javisko s prístreškom malo takmer štvorcový tvar, vybiehajúca časť javiska bola nekrytá. Z ľudového divadla sa prevzalo výškové členenie (využitie pavlače), z humanistického závesy a symetria vchodov.
- hľadisko bolo na rovnom povrchu a určené na státie. Javisko obklopovalo z troch strán a z nadhľadu. Nepoužívala sa dekorácia, jednoduchosť scény však nahrádzal bohatý kostým, rekvizity a nábytok. Začali vznikať požičkovne kostýmov, prípadne herci skupovali oblečenie zosnulých šľachticov. V divadlách nehrali herečky, ženské postavy hrali mladí herci.

V roku 1642 puritáni zvíťazili, parlament uzavrel všetky divadlá a hercov postavil mimo zákon.

IV. Barok

Centrom divadelného umenia sa stáva Paríž. Kráľ Ľudovít XIII. a kardinál Richelieu štedro podporovali rozvoj divadla, dokonca v divadelných produkciách sami účinkovali. Pozývali talianskych komediantov – dvor, šľachta a mešťania uprednostňovali profesionálne divadlo, majitelia divadelných skupín zamestnávajú profesionálnych hercov. Vzniká tiež štatút profesionálneho divadelného výtvarníka – scénografa. V tomto období sa v Paríži prudko rozvíja opera a balet. Vynikajúco sa tu uplatnila iluzívna perspektívna dekorácia, stavali sa architektonicky komplikované a maliarsky veľmi bohaté kulisy. Používali sa dobové kostýmy, ktoré ale boli barokovo prizdobené. Panoval názor, že divadlo je prekrásna vznešená šou. Amfiteatrálny typ divadla vystriedalo tzv. **lôžové kukátkové divadlo** (diváci používali divadelné d'alekohľady – kukátka). Priestor bol prísne delený na javisko, orámované portálom a hľadisko, ktoré malo tvar podkovy.

V. Wagnerovské divadlo

Richard Wagner (1813 – 1883) patrí medzi najvplyvnejších skladateľov v dejinách hudby a najvýznamnejších reformátorov opery. Mal predstavu umeleckého diela ako syntézy všetkých druhov umení – hudba, divadlo, tanec, maľba, sochárstvo, architektúra a literatúra. Zrušil zaužívanú stavbu opery, založenej na striedaní árií, recitátívov a zborov. Honosné koloratúry musia podľa jeho názoru ustúpiť "nekonečnej melódii", spevnému recitátívu, ktorý je v prísnej závislosti od dramaticko-poetického výrazu. Funkcia zborov sa úzko viaže s dramatickým prúdom, hlas je rovnocenný s nástrojom.

Tento druh divadla je medzníkom súčasného tvaru divadiel so stupňovitým usporiadaním sedadiel, bez radiálne vedených prístupových uličiek. Diváci sú v jednom priestore a je tam dobrá viditeľnosť a počuteľnosť. Orchester je vysunutým proscénium. Loggie sú vzadu. Poprvýkrát bolo hľadisko počas predstavenia zatemnené.

VI. Moderné divadlo

Začiatok 20.storočia vnáša do divadla snahy o novátorské postupy, experimentálne divadlo – je univerzálnym priestorom, v ktorom sa dajú vytvoriť formy všetkých predchádzajúcich divadiel, aj ďalšie nové varianty. Ponímanie priestoru a práca s ním je rôznorodá, dôraz sa kladie na dôslednú individualizáciu, nezameniteľnosť a neopakovateľnosť.

Využívajú sa 4 základné priestory:

1. priestor ulice (verejné priestranstvá, ulice, námestia, nákupné centrá, MHD, chodby škôl)
2. opustený priestor (bane, továrenské haly, garáže...ktoré kedysi plnili nejakú funkciu a človek ich opustil)
3. prírodný priestor (v ktorom sa pôsobenie človeka neprejavilo, alebo len minimálne)
4. sakrálny priestor (chrámy, cintoríny, pamätníky, zvonice... miesta stretnutia s Bohom alebo miesta venované úcte človeku, príznačné svojou umeleckou hodnotou, tichom a osamelosťou, zašlou veľkoleposťou.)

8. Slovná a mimoslovná komunikácia:

Na základe pochopenia divadelnej komunikácie a získania zručností v tejto oblasti, môžeme formovať a kultivovať aj skutočné medziľudské vzťahy, alebo využiť vedomosti o vyjadrovaní a komunikačných prostriedkoch divadla pri animačnej činnosti (dovolenka, edukácia, spoločenské podujatia...)
Divadelná komunikácia je, tak ako iné druhy komunikácie, tiež akýmsi prenosom (vysielaním a prijímaním) informácií. Klasická schéma komunikácie je takáto:

ODOSIELATEĽ (tvorca myšlienky) ----- **VYSIELATEĽ** (zakóduje správu pomocou obrazu, zvuku, pohybu...) ----- **komunikačný kanál** ----- **PRÍJEMCA** (dekóduje správu: pozerá, počúva, vníma) ----- **ADRESÁT** (prijme správu: pochopí jej zmysel, kontext) ----- **spätná väzba (pozitívna al. negatívna)**

Odosielateľ a vysielateľ môže byť jedna osoba, ako aj príjemca a adresát. Pri komunikácii môže dôjsť k chybám, napr. adresát chápe informáciu v inom kontexte ako odosielateľ (často hrá rolu jeho očakávanie, sympatie/nesympatie, dôvera/nedôvera, otvorenosť/uzavretosť...)

Pri divadelnom predstavení neustále prebieha komunikácia medzi hercami a divákmi. Informácia, ktorú predstavenie vysielá, nie je jednoduchá správa, je to sústava informácií v rôznych kódoch ktoré diváci dekódujú rôznymi spôsobmi.

DIVADELNÉ KÓDY sú zložky hereckého prejavu (javisková reč, pohyb, gestika, mimika, spev, tanec) a tiež mimoherecké scénické prejavy (javiskový priestor, predmety, kostýmy, rekvizity, masky, osvetlenie, hudba, zvuky, či vône/zápach).

DEKÓDOVANIE informácií z javiska divákmi ovplyvňuje množstvo faktorov, ako sú vek, vzdelanie, pohlavie, temperament, záľuby, sociálne postavenie, charakter, kvalifikovanosť apod., ale tiež momentálna sústredenosť či únava, vzdialenosť od javiska (či dobre vidí a počuje), alebo kolektívna atmosféra v hľadisku.

9. Detské divadlo:

Detské divadlo môžeme vnímať v dvoch rôznych rovinách:

1. divadlo dospelých hercov určené pre detského diváka
2. divadlo s detskými hercami

- Pokiaľ hrajú divadlo (príp. bábkové divadlo) dospelí herci (bábkoherci), je pre nich dôležité vedieť, akej vekovej skupine detí je predstavenie určené. Podľa publika sa musí prispôbiť téma, zložitosť textu, rekvizity, hudba, zvuky, scéna a interaktívnosť divadla.

- Pri príprave divadelného predstavenia s detskými hercami je potrebné brať do úvahy ešte ďalšie špecifiká:

1. Detský herec sa smie venovať iba typovému herectvu, nikdy nie charakterovému (pozri kapitolu charakterizácia a improvizácia) Improvizácia a možnosť striedania rolí zvyšuje citlivosť dieťaťa na vznikajúce problémy v hre, prebúdza detskú predstavivosť a originálnu obrazotvornosť.

2. Detské divadlo musí byť syntézou výtvarných, hudobných, pohybových a dramatických činností (nie iba dramatických!). Dieťa cíbí svoj výtvarný a hudobný vkus a zároveň rozvíja svoje organizačné schopnosti tým, že sa podieľa na výbere a zhotovení svojho kostýmu, scény, na výbere hudby, zabezpečuje rekvizity...
3. Musí ísť o kolektívnu tvorbu, treba brať do úvahy nápady a individuálne schopnosti detí. Dieťa sa tak učí realizovať svoje nápady, formulovať myšlienky, rešpektovať iných. Dieťa sa pravidelne zúčastňuje nácviku v detskom súbore, učí sa plniť si svoje povinnosti, čo tiež vplýva na rozvoj komplexnej osobnosti jedného.
4. Musí sa rátať so zmenami v priebehu práce na divadelnom tvare - dieťa sa totiž neustále mení a vyvíja, môže sa zmeniť jeho záujem o tému, fyzické danosti a schopnosti...

Príprava detského divadla nie je len záujmovou činnosťou na vyplnenie voľného času. Čo je z pohľadu TVD dôležitejšie je to, že učí deti spolupracovať, realizovať svoje nápady, cíbí výtvarné a hudobné cítenie, dáva možnosť zažiť si spoločný úspech, rozvíja tvorivosť, divadelné aj organizačné zručnosti. Proces prípravy detského divadelného predstavenia je dôležitým aspektom pri výchove detskej osobnosti (premiéra je už len efektívny záver celého snaženia.)

Príbeh ako motív:

Pri práci s deťmi využívame nevyčerpatelný zdroj nápadov, podnetov a inšpirácií z literatúry pre deti a mládež. Výberu textu venujeme veľkú pozornosť, mal by byť skutočne hodnotný:

- musí obsahovať problém, ktorý stojí za to, aby sme sa ním zaoberali, a ktorý bude spĺňať aktuálne požiadavky súboru z hľadiska veku detí, typologickej skladby a zručností členov.
- musí poskytovať dostatočný priestor na rozlet fantázie, tvorivosť, hry a improvizácie, diskusie, výtvarnú činnosť a podobne.
- môže to byť ľudová slovesnosť (bájk, rozprávka, povesti...), klasická alebo súčasná literatúra (umelé rozprávky, fantastické príbehy, príklady zo života).

Výber vhodného príbehu je prvým krokom k úspešnej realizácii detského divadelného predstavenia. Prepis do dramatickej podoby a práca s textom prebieha potom rovnako ako sme popisali v kapitole 2 (*dramatizácia textu*).

Metódy tvorivej dramatiky a práca s textom sa dajú využiť v rámci výchovno-vzdelávacieho procesu na školách, ale tiež v mimoškolských zariadeniach ako záujmový krúžok. Jedná sa o projektový spôsob práce, ktorý si vyžaduje na strane učiteľa hlavne dostatok času a trpezlivosti, dôkladnú prípravu, ale aj určité vedomosti a schopnosti v tejto oblasti. Na strane účastníkov (detí) zase tvorivosť, hravosť, tímovosť, chuť pracovať a vytrvalosť.

10. Malé javiskové formy a divadlo mladých:

Pojem **malé javiskové formy (MJF)** vystihuje žánrovú orientáciu divadiel, ktoré boli malé nielen priestorom, v ktorých vznikali, ale aj žánrami (gag, skeč, paródia, groteska, pantomíma, imitácia, kuplet, poézia, kabaret). Vznikali ako protiklad k veľkým "kamenným" divadlám, ich honosným, profesionálne pripraveným produkciám a formám, ktoré sa v nich prezentovali (opera, opereta, balet, činohra, muzikál).

Začiatky tohto typu divadla je možné nájsť už v dvadsiatych rokoch minulého storočia v podobe forbín Osvobozeného divadla (Jiří Voskovec & Jan Werich, neskôr Jan Werich a Miroslav Horníček) a kabaretu. Najväčší rozmach zaznamenali MJF u nás v šesťdesiatych a sedemdesiatych rokoch minulého storočia, kedy vzniklo množstvo amatérskych aj profesionálnych formácií (v Čechách napr. Semafor, Rokoko, Reduta, Divadlo Na zábradlí, na Slovensku najmä Milan Lasica a Július Satinský, pantomíma Milana Sládka a RND). (pozri kap. 4 – *autorské divadlá*).

Už od 2. ročníka ZŠ môžeme začať s deťmi pracovať na umeleckom prednese. Všimame si deti, ktoré majú peknú výslovnosť a schopnosť logicky členiť text, predstaviť si obrazy z deja (t.j. dieťa vie, o čom hovorí). Dieťa vie vnímať a prežívať text vtedy, ak mu dobre rozumie, ak ho zaujme. Učiteľ by mal vedome usmerniť dieťa pri výbere vhodného textu a porozprávať sa s ním o jeho význame. Ďalej by mal pracovať na hlasovej príprave recitátora a eliminovať prípadné „spievanie“ textu motivujúcimi otázkami.

Tie deti, u ktorých učiteľ predpokladá (alebo zo skúsenosti už vie), že majú danosť premietnuť text do dramatického prejavu, vedíme týmto smerom. Ide o individuálny dramatický prejav, pri ktorom sa dodržiava text, ale deti ho hrajú v priestore s využitím pohybu a rekvizít na priblíženie deja. Pre mladých sú vhodné napr. umelecké čítanie, monológ ľudového rozprávača, estrádne slovesné vystúpenie (one-man-show) alebo divadlo poézie.

11. Bábkové divadlo.

Vývoj:

Bábkové divadlo sa vyvinulo z dávnych magických obradov, ktoré boli typické pre človeka v prvotnopospolnej spoločnosti. Bábky, ktoré sa používali pri týchto pohanských náboženských obradoch, mali magickú, nie estetickú funkciu, ako sa to vyvinulo neskôr. Významnú úlohu v tomto svete mal fetišizmus (viera v nadprirodzenú moc predmetov) a totemizmus (uctievanie zvieracích alebo rastlinných symbolov – totemov).

Známe sú tiež jarné obrady v Európe – vynášanie bábk Moreny, symbolu smrti.

Tak ako v afrických magických obradoch sa používali masky, používali sa neskôr aj v Európe pri dožinkových alebo fašiangových obradoch.

V kresťanskej ére sa v súvislosti s vianočnými sviatkami vyrábali bábky z rôzneho materiálu (betlehem). Archeologické nálezy potvrdili existenciu bábok v starom Egypte, v Číne, Indii, Japonsku...

Našli sa tiež bábky v Európe, napr. v starom Grécku a Ríme, už niekoľko rokov pred Kristom. Nevie sa však, či bábky boli používané v predstaveniach, alebo išlo iba o hračky.

Kresťanský stredovek považoval bábkové divadlo za pozostatok pohanského fetišizmu, preto mu nebol vôbec naklonený, vyvíjali sa však cirkevné bábky. V oživených soškách Panny Márie (Marion) je pôvod slova báбка = marioneta, vzniklo množstvo orlojov vrátane pražského, a tiež mechanických betlehemov.

Reformácia v 16.storočí umožnila popri vývoji cirkevných bábok zrod svetských foriem bábkového divadla, ktoré sa stalo kočovnou atrakciou.

K najstarším a najrozvetvenejším českým bábkarským rodinám patrila rodina Kopeckých. Repertoár sa dedil z generácie na generáciu, najtypickejšou postavou bol Gašparko, ktorý vystupoval vo všetkých hrách.

V 2.polovici 19.storočia sa objavujú záznamy o ľudových bábkaroch už aj na Slovensku. Najvýraznejším slovenským bábkarom bol Ján Stražan – v jeho súbore sa popri českých hrách začali objavovať už aj slovenské. Potomkovia Stražanovcov pôsobili na Slovensku niekoľko desaťročí.

Úroveň bábkových divadiel sa zvyšovala z kočovných bábkarov na umelecké rodiny. Ľudia si začali uvedomovať výchovný dosah bábkového divadla na detského diváka.

Začiatkom 20. Storočia sa ochotnícke bábkarstvo združilo. V povojnových rokoch sa hrávali kabaretné predstavenia pre dospelých, vznikli bábky Spejbla a Hurvínka, vznikli profesionálne bábkové divadlá a začali sa vydávať české, neskôr slovenské bábkové hry (v Martine a vo Zvolene). Zásluhou Matice slovenskej sa obnovila sériová výroba bábok a začala sa rozvíjať pôvodná bábkarska tvorba. V Prahe vznikla prvá vysoká bábkarska škola na svete. V r.1985 vznikla Katedra bábkarstva na Vysokej škole múzických umení v Bratislave.

Druhy bábok a ich vodenie:

Báбка od svojho dávneho predchodcu – modly, až po dnešok fascinuje človeka svojou dvojakosťou: jednak zmyslami vnímame jej materiálnu podstatu (materiál, farba, schopnosť pohybu od gúľania sa až po zložité pohyby) a zároveň sa nám zdá byť živou bytosťou.

Jestvuje veľa druhov bábok a každý z nich vnáša na scénu čosi svojské. My sa zameriame na tie, ktoré môžeme použiť v praxi v MŠ alebo na 1.stupni ZŠ:

1. Plošné bábky

Sú to figúrky vystrihnuté z papiera, kartónu, fólie a pod. Môžeme ju vyfarbiť, polepiť textilom alebo vlnou a pripevniť ju na špajľu alebo hrubšiu tyč. Hodí sa na umocnenie a dokreslenie textu (riekanky, básničky), je niečím medzi obrázkom a bábkou. Jej pohybové možnosti sú posun, otočenie, naklonenie – ale hrá aj tým, že sa objaví a zmizne.

2. Stolové bábk

Sú to tiež plošné bábk, ale namiesto tyče majú podstavec, aby dokázali stáť na ploche. Nehráme s nimi spoza stola, ako s plošnými bábkami, ale priamo na stole. Výhodou je, že môžeme využiť hlbšiu scénu, obraz je reálnejší.

3. Totemové bábk

Sú to sošky, väčšinou nepohyblivé alebo s možnosťou jedného – dvoch pohybov (napr. zdvihnutie ruky, prevrátenie očami). Je vhodná na velebné, dôstojné, obradné situácie a role.

4. Spodové bábk

Patria sem javajky, tyčové bábk (na tyči, nie však plošné, ale priestorové).

Na silnejší drôt nasadíme loptičku (hlavu), ku „krku“ pridáme dva silnejšie povrázky s uzlom na konci a pripevníme ich na drôtky. Takto sme si vyrobili jednoduchú javajku, s ktorou sa už dá pracovať.

Ak chceme dokonalejšiu spodovú bábk, z farebného papiera vystrihneme a nalepíme oči, nos a ústa, na vrch parochňu z vlny, pri krku upevníme štvorec textilu ako šaty a môžeme skúšať jej výrazové a pohybové možnosti. Zistíme, že takéto bábk pôsobia grációzne a jemne, ale nevedia pracovať s rekvizitou.

5. Maňajky

Sú to maňušky upevnené na tyči, teda kombinácia maňušky a tyčovej bábk javajky.

6. Marionety

Sú to bábk vedené zvrchu, upevnené na tyči a povrázkoch. Sú vhodné na výrazné fázové gestá.

7. Dľaňové bábk

Sú to bábk vedené bezprostredne časťou tela bábkoherca. Patria sem najjednoduchšie rukavicové bábk (natiahneme si rukavicu, palec použijeme ako nos, z gombíka prišijeme oko) alebo dokonca bábk z kuchynskej chňapky alebo žinky.

8. Maňušky

Maňuška je najvd'áčnejšou a najčastejšie používanou bábkou v materskej škole, má všestranné využitie, je výrazná, miluje rýchle pohyby, dobre pracuje s rekvizitou... Deti ju milujú a preto má časté využitie vo výchovnom procese v materskej škole.

9. alternatívne bábk

Nejde o klasické bábk, ale o predmety okolo nás, predmety dennej spotreby (stoličky, varešky, vešiak na prádlo, kniha, okuliare, lopta, gombičky...), ktoré využívame na vyjadrenie nejakej postavy a oživenie deja pri čítaní alebo rozprávaní príbehu. Napr. použijeme veľkú a menšiu naberačku ako kráľa a kráľovnú a lyžicu ako princeznú (využili sme vonkajší tvar vecí)...alebo nôž použijeme v role „drsného, ostrého“ zločinca, lopta bude predstavovať tučnú ženu, okuliare a kniha dvoch mudrcov (využili sme vlastnosti vecí na vyjadrenie vlastností postáv). ...a podobne. Hrou s predmetmi aktivujeme fantáziu a obrazotvornosť detského diváka, učíme ho vnímať veci, postavy, vzťahy, situácie či deje úplne inak, ako ich vnímal doteraz.

Kde bolo, tam bolo, bol raz jeden celkom obyčajný les. V rozprávkach sa obyčajne hovorí o neobyčajnom lese, ale táto rozprávka vôbec nie je obyčajná, preto taký neobyčajný začiatok. Ako teda taký obyčajný les vyzerá? Nuž presne tak ako každý iný les. Rastú v ňom stromy, celkom obyčajné stromy, prehánajú sa v ňom zvieratá, celkom obyčajné zvieratá, a v decembri, keď sneží, akoby celý les prikryla veľká biela perina.

Tak ako teraz. Je december a les vyzerá ako v rozprávke. Všetko je biele, šišky na stromoch sa strieborne ligocú a jemne vyzvávajú, čo je neklamný znak, že sa blížia Vianoce. Zatiaľ by to s naším obyčajným lesom bolo v poriadku, ale predsa je v ňom niečo neobyčajné. Keď to nie sú ani stromy, ani zvieratá, tak to niečo neobyčajné môže byť iba človek. A veru máte pravdu. Týmto neobyčajným človekom je horár Ondrej Peň, človek so zlatým srdcom, ktorý nemá rád dlhé reči. Preto sa náš obyčajný les veľmi začudoval, keď Ondrej Peň zrazu spustil: „Milé stromy! Celé roky rozdáвате ľuďom krásu a radosť. Každému zašumíte, každému zavoniate a nič nechcete za to, akoby ste z duba spadli. A tak som si povedal, že vám dnes pripravím malé prekvapenie.“ Ako horár Ondrej Peň povedal, tak aj urobil.

Ovešal sa vianočnými ozdobami, zvončekmi a guľami, hříbmi z plastelíny a hviezdičkami z farebného papiera, oblepil sa ihličím, na kožuch si pripevnil žiarovky, za baranicu si zastokol prskavku a rozťahol ruky. Stromy v lese onemeli, lebo taký neobyčajný vianočný stromček ešte v živote nevideli. Horár Ondrej Peň žiaril široko-d'aleko, a keď začal spievať svoju vianočnú pieseň, ani jedno oko v lese neostalo suché. „Toto je prvý raz, čo stromom niekto pripravil Vianoce,“ posmrkávali štihle smreký aj strieborné jedličky, staré buky aj mohutné duby a dojato počúvali neobyčajného horára. A ten spieval:

Ja som horár Ondrej Peň.

Nemlčím dnes ako peň.

Hoci je môj veršík krátky,

chcem vám želať krásne sviatky,

lebo

stromy, ako viete, rastú v lese voľne.

Nielen voľne, ale celkom dobrovoľne.

A práve tá voľnosť bude zárukou,

že nám stromy začnú spievať pod rukou.

Z dreva totiž možno spraviť ozaj všetko.

Samozrejme husle. Máme na to svedkov.

Z dreva taktiež možno spraviť kolísku,

keď sa náhle bocian zjaví nablízku.

Z dreva vyrastie aj rebrík do oblohy.

A deti už lezú, kým im vládzu nohy.

Iba s jedným býva veľké trápenie –

keď je hlava, keď je srdce drevené.

Za to však už nie sú zodpovedné stromy.

Myslieť si to môže iba nevedomý.

Ako vám to, stromy, v lese pristane!

Zaľúbi sa do vás, kto si privstane,

a tak

*hoci je môj veršík krátky,
chcem vám želať krásne sviatky.
Ved' som horár Ondrej Peň.
Dávno o vás všetko viem.*

Neobyčajná vianočná pieseň doznela a možno by sa už nič pozoruhodné nestalo a rozprávka by sa mohla skončiť, keby sa v lese neponevierať známy zlodej vianočných stromčekov Patrik Kmín. Ako iste viete, v každom lese sa pred Vianocami potuluje aspoň tucet zlodejov, ale Patrik Kmín je zo všetkých zlodejov ten najprefíkanejší. Už roky sa pravidelne koncom decembra vyberie na trabante do lesa a dovtedy nie je spokojný, kým neuchmatne najkrajšiu jedličku z celého revíru.

Veru, taký zlodej je Patrik Kmín! A tak len čo uvidí žiarit' horára Ondreja Pňa, začne okolo neho obiehať vo veľkých kruhoch. „Tristo hrmených, neverím vlastným očiam! Skade sa v obyčajnom lese vzala taká okrasa?“ A už si Ondreja Pňa prehadzuje cez plece a vlečie ho k svojmu trabantu. Tam ho opatrne priviaže na strechu a závratnou rýchlosťou sa rúti domov. Keď potom postaví vianočný stromček do jedálne, mädlí si ruky. „Ak teraz nepuknú od závidi všetci susedia, tak nikdy!“ A beží po svoju manželku Karmen Kmínovú, aby sa pochválil svojím neobyčajným úlovkom. „Len sa pod' pozrieť, drahá, to nie je vianočný stromček, to je zjavenie!“ A veru mal pravdu, lebo keď manželka Kmínovci vošli do jedálne, po stromčeku nebolo ani chýru, ani slychu, iba za stolom si pokojne poťahoval z fajky horár Ondrej Peň a usmieval sa na celé kolo. „Konečne ťa mám, Patrik Kmín! Roky si mi unikal, ale teraz zhasla faj-ka. Zaplatíš mi takú pokutu, že ti poriadne zhorknú tieto sviatky radosti a pokoja!“ A to je vlastne všetko. Potom už len horár Ondrej Peň zobral Patrika Kmína pod pazuchu a zanesol ho do obyčajného lesa, kde známy zlodej začal chodiť od stromu k stromu, a ako to už v rozprávkach býva, srdcervúco plakal a pomedzi slzy kajúcne spieval:

*Odpusťte mi, stromy, moje zlodejiny.
Budem síce Patrik, ale celkom iný.
Viem už, aké je to veľké trápenie,
keď je hlava, keď je srdce drevené.*

Takto sľuboval bývalý známy zlodej Patrik Kmín a verme spolu s ním, že sa naozaj polepší, hoci, ako ste si iste všimli, svoju neobyčajnú pieseň celkom obyčajne ukradol horárovi Ondrejovi Pňovi.