

## K SPÔSOBU ŽIVOTA A PRÁCE HERCOV (Etnologické pohľady)

MIRIAM ONUFRÁKOVÁ

V súčasnosti sa v centre záujmu etnológov čoraz častejšie objavuje aj snaha o dokumentáciu transformovaných kultúrnych prejavov, charakteristických pre mestskú kultúru, resp. pre jej niektoré sociálne skupiny. Etnologické práce, orientujúce sa na výskum určitých profesionálnych skupín v tradičnom prostredí, boli zamerané prevažne na remeselníkov. Donedávna prevládal názor, že v mestskom prostredí sa v takom rozsahu materiál pre výskum nenachádza. To bol jeden z impulzov, ktorý ma priviedol k tomu, overiť si situáciu na spoločenstve príznačnom pre mestské prostredie – na komunite hercov. V česko-slovenskej národopisnej vede dodnes existuje iba jedna štúdia, ktorá nahliada do vnútra tejto uzavretej komunity, a to štúdia P. Bogatyriova *Herecké poverý* z roku 1927 (BOGATYRIOV, 1971).

Už počas prvých stretnutí s hercami som zistila, že táto komunita si ešte stále chráni pred verejnosťou svoj vnútorný život. Znamená to, že pre jednotlivca z vonkajšieho prostredia je veľmi náročné, ak vôbec možné, dostať sa medzi nich. Mne sa tento handicap podarilo prekonať len vďaka hercom z rodiny a za pomoci priateľov, ktorí mi umožnili navštíviť tri činoherné súbory – v Bratislave SND – Divadlo P. O. Hviezdoslava, v Nitre Divadlo A. Bagara a vo Zvolene Divadlo J. G. Tajovského. Spolu som získala informácie od 26 respondentov (16 mužov a 10 žien).

V dnešnej dobe má herecká komunita na Slovensku približne dve tisícky profesionálnych hercov. Táto informácia naznačuje, že nemám v úmysle podávať ucelené závery, ale pokúsím sa zhrnúť niekoľko špecifik práce hercov a z nej vyplývajúcich fenoménov existujúcich v danej komunite.

Skôr, ako sa dostanem k vlastnej práci hercov a k ich rituálom, pokúsím sa nahliadnuť do vnútorného života spomínanej komunity, ktorý zahŕňa divadelnú etiku a ich vlastný spoločenský život. Oba tematické okruhy sú nevyhnutnou súčasťou hereckého života.

Neoddeliteľnou súčasťou života hercov v divadle je rešpektovanie určitých platných, alebo aj konvenčných princípov správania sa. Život v divadle – t.j. práca na javisku, spoločenský život, priateľské a kamarátske spolunažívanie atď. – nie je možný bez podriadenia sa daným pravidlám – normám, modelom správania sa, teda podrobenia sa morálke, divadelnej etike.

Spoločenstvo hercov je viac či menej špecifická skupina, a tak popri spoločenských normách, zakódovaných a akceptovaných všeobecne, je opodstatnený aj vznik tzv. parti-

kulárnych noriem, noriem platiacich len na určitom území, špecifických len pre určitú skupinu.

Jednotlivec si osobité normy osvojuje v procese enkulturácie, v učení sa tradíciám určitej skupiny (RATICA, 1995). Tento proces prebieha u hercov v menšej miere počas štúdií na umeleckej škole, vlastným vzdelávaním alebo vplyvom rodičov – hercov, najčastejšie až pri práci v divadle samotnom. Jednotlivec pritom mení svoj status, no nepreberá dané modely správania sa pasívne, vyberá len tie, ktoré sú adekvátne jeho sociálnej roli a s ktorými sa bytostne stotožňuje. Vo väčšine prípadov ide len o tzv. ideál v zmysle “má byť” a už zriedkavejšie o faktickú stránku “je”. Mojim úmyslom je zistiť špecifické normy, akú tendenciu má rešpektovanie jednotlivých pravidiel a prípadne aké formy sankcií existujú pri ich porušení.

Divadelné pravidlá správania sa možno nazvať tiež nepísanými zákonmi, medzi ktorými sa nachádzajú aj zásady približujúce sa svojou povahou poverám, no sú tu začlenené preto, lebo medzi hercami prestali spĺňať úlohu povier a stali sa vnútri komunity všeobecne uznávanými pravidlami správania sa, ktorých dôsledné dodržiavanie je určené individualitou každého jednotlivca. Každá norma – pravidlo – zákon má svoju viac či menej logickú interpretáciu, napr. pri vstupe do divadla sa má zložiť pokrývka hlavy:

*Kedysi, keď niekto v civilnom oblečení vkročil s klobúkom na javisko, bol ostatnými prekliaty. Je to zneuctenie nášho posvätného miesta. Tento zákon sa už veselo obchádza (M 1934).*

V budove divadla sa nedovoľuje písať, aby nebola hra vypísaná, hrešiť, kričať, pretože divadlo je pre herca chrám, fajčiť (iba na vyhradených miestach) viacmenej z bezpečnostných dôvodov, vykladať nohy na stôl. Vodenie si návštev do šatníc, hoci aj rodinných príslušníkov, nosí údajne nešťastie.

Pri skúškach:

*Bývalo zvykom, že stolička, na ktorú si herec v skúšobni sadol pri prvej čítačke, bola jeho až do poslednej čítačky. Nik iný si na ňu nesadol, aj keď dotýčný napr. pre chorobu chýbal. Dnes už poslucháčovi VŠMU, ktorý u nás hostuje, nevadí, keď si sadne hoci za vrch stola, kde sedáva režisér. Tento zákon by mal pre všetkých platiť aj pri predstavení. V zákuľisí sú pripravené stoličky pre hercov, ktorí na chvíľu opustia javisko, aby nemuseli stáť. Neustále sú obsadené stávačmi kulis alebo hasičmi. Nikto im zrejme nepovedal, pre koho sú stoličky určené (M 1934).*

Počas skúšok sa nemajú čítať noviny, nemajú sa vykladať z prvého radu nohy na javisko, nesmie sa pred premiérou sedieť v prvom rade, nesmie sa sedieť ani pred režisérom, ktorý má svoj pracovný pult inštalovaný v strede hľadiska. Porušenie posledných dvoch spomínaných zákonov by prinieslo nevydarenú premiéru. Bolo to tiež zavedené z praktických dôvodov (vyrušuje to režiséra pri práci).

Ďalšiu skupinu tvoria pravidlá patriace k tzv. vnútornej etikete, napr. počas skúšok, ale aj pred predstaveniami by sa nemali jesť ryby, cibuľa, cesnak, vajcia, jednoducho všetky tie potraviny, ktoré sprevádza nepríjemný zápach. Bolo by to voči kolegom netaktné. Nemá sa používať alkohol, a tiež sa nemá na javisku žuť žuvačka. Skúsenejší herci sa držia zásady, že sa nemá jesť aspoň dve hodiny pred predstavením, pretože s prázdnejším žalúdkom to lepšie myslí.

Medzi nepísané zákony patrí aj dodržiavanie všeobecnej slušnosti – vážiť si a rešpektovať starších, pozdraviť sa atď.

Ďalej tu platia aj normy súvisiace so samotnou prácou: herec nesmie meškať na skúšku, na predstavenie, nesmie zmeškať svoj výstup, nesmie zabudnúť prísť na predstavenie, v kto-

rom hrá, musí ovládať texty, nesmie sa zraziť s partnerom na javisku, pokiaľ to nie je naranžované atď.

Už skôr som sa zmienila o tom, že individualita jednotlivca zohráva pri rešpektovaní zákonov dôležitú úlohu, no predsa len u najmladších hercov sa s ich porušovaním (ťažko povedať, či vedomým alebo nevedomým, pretože ide zväčša o všeobecne známe zásady) stretávajú skúsenejší herci v omnoho väčšej miere. Vtedy preberajú úlohu akýchysi pseudo-governantiek, pričom sa snažia odovzdávať herecké tradície nasledujúcej generácii. Takéto zaúčania a poučovania majú u mladých hercov rôzne ohlasy, nedajú sa však generalizovať, čoho dôkazom je aj niekoľko nasledujúcich výpovedí:

*Myslím si, že divadlo je posledná bašta feudalizmu, že by sa to mohlo vrátiť k vyžadovaniu určitých vecí, zvyklostí a pravidiel. Demokratický spôsob života to nedovoľuje, lebo je to v protiklade s ľudskými právami. Je tu rozpor záujmov. Doba sa zmenila. Tým, že učím na škole, snažím sa chápať tých mladých, a som aj tak dosť nemilo prekvapený. Vyžaduje sa slušnosť en block. V divadle by nemala byť slušnosť navyše, taká normálna, ale keď tá absentuje, žiaľbohu, dosť absentuje, potom už musí človek do toho zasiahnuť. Nedá sa to generalizovať – niekto sú až príliš slušní, iní absolútne ignoranti. Keď sme my nastupovali, tak to bolo úplne jasne dané. Nebolo možné napr. sedieť so starými v bufete, nebolo možné ísť výtahom. Boli to absurdné veci, bola to krajnosť, a to zase nemusí byť, ale dnes skončím predstavenie a pri výtahu ma predbehnú nielen študenti, ale aj komparz, garderóba, technikári. Tie hierarchie sa posunuli. Je to možno aj našou vinou (M 1943).*

*Upozorniť mladých sa neoplatí! Ja som ešte mladý a nestačím sa čudovať, ako sa mladí študenti z VŠMU správajú. My sme sa takmer klaňali starším hercom, profesorom, dobre že sme sa neplazili. Už z diaľky sme ich zdravili. Teraz mladší častokrát ani neodzdraví. Mňa učil otec (herec) od mala, aby som sa v divadle zdravil každému, aj koho nepoznám. Herecké zvyklosti ich už nemá kto naučiť. Tí ľudia nevedia, ako sa majú správať v divadle a k staršiemu hercovi. Starších hercov neakceptujú. Tvária sa, akoby zjedli múdrosť sveta. Nech je to hocijaký človek, už len preto, že má toľko rokov, že zažil to i ono v divadle, že má obrovské skúsenosti, už len preto si ho musím a chcem vážiť. Pre každého, kto príde mladý do divadla, môže byť učiteľom a môže si brať z neho príklad, aspoň v divadelnej práci. Pred revolúciou '89 to bolo fantastické, vtedy sa všetko dodržiavalo. Malo to tradíciu. Dobre by bolo, keby sa tradícia divadla vrátila aspoň 20 rokov dozadu (M 1966).*

*Pri mojom nástupe do divadla bolo úplnou samozrejmosťou, že starší kolegovia elévo neustále upozorňovali na okolnosti, ktorým sa v divadle treba podriaďiť, vyžadovali, aby i tí najmladší nerušili ich tabuizované prostredie. Obávam sa, že tieto zvyklosti dožívajú. Úcta k starším hercom, akási hierarchia jednotlivých členov umeleckého súboru sa pomaly, ale isto z divadla vytráca. Vzťah mladého študenta alebo mladšieho kolegu k starším sa od mojich začiatkov v divadle podstatne zmenil. Svojimi študentskými očami som vo svojich pedagógoch a neskôr starších kolegoch videl bohov. Nenadsadzujem! Úctivo som ich zdravil, vážil som si každú ich pripomienku a sledoval každý ich krok či slovo, pretože som chcel byť raz ich rovnocenným partnerom (M 1934).*

*Moja zásada je – nesmie sa vyžadovať rešpekt a úcta. Cez kamarátstvo dosiahnuť rešpekt je lepšie, ako si ho vynútiť. My sme si priniesli väčší rešpekt a úctu. Bolo to v tých vzťahoch aj cítiť (M 1931).*

*Ja rešpekt vyžadujem, dávam to aj najavo, lebo keď som ja začínal, starších sme si vážili. Oni si napr. prví sadali pri rôznych posedeniach, my až potom, kde ostalo voľné miesto (M 1941).*

Neakceptovanie nepísaných zákonov nemožno trestať na základe legislatívy (nejde o právne podložené zákony), ale iba neformálne – spontánnymi reakciami okolia. Vykoná-

vateľom sankcií býva často celá societa, alebo osoby, ktorých autorita priamo ovplyvňuje formy a efektívnosť trestov, teda skúsení herci alebo režisér, príp. umelecký šéf.

Rešpektovanie spomínaných noriem, prispôsobenie sa vnútornému životu a kolektívu, udržiavanie "poriadku" v divadle – to všetko sa podieľa na úspešnej práci hercov, no pre dosahovanie pozitívnych výsledkov je veľmi dôležité aj vzájomné dôverné spoznanie sa hercov v súbore. Často len vtedy je možné dobre hrať s partnerom, keď ho kolega pozná (t.j. keď vie, prečo sa smeje, prečo reaguje podráždene...), ako sa o tom vyjadrila jedna režisérka:

*Divadlo musí byť kolektív. Divadlo sa bez kolektívu nedá robiť. Boli medzi nami aj cudzí ľudia, ktorí mali skúšať novú hru. Pred skúšobným obdobím sme si všetci sadli za stôl a urobili sme si veľké hody, aby sme sa spoznali, porozprávali, zoznámili sa. Hovorili sme o všetkom – o súkromí, o práci – nech by to trvalo aj do rána alebo dva dni. Až potom sa mohli začať pracovať. Až potom ten kolektív fungoval. V slovenských divadlách mi to chýba (Ž 1963).*

Podobné názory charakterizuje aj nasledujúca výpoveď:

*Divadlo potrebuje klub, aby vznikli kamarátstva, až potom sa dá robiť dobré divadlo (M 1941).*

Podľa získaných informácií je spoločenský život hercov v divadle do veľkej miery ovplyvnený možnosťou využitia divadelných priestorov určených na realizovanie rôznych stretnutí. V divadlách, ktoré majú usporiadané priestory na spoločenské posedenia, je ešte stále pravidlom, že sa po premiére, ako významnejšej spoločenskej i divadelnej udalosti, uskutoční aj spoločenské posedenie. Tam, kde nie je k dispozícii divadelný klub, sa takéto spoločné stretnutia obchádzajú, príp. sa konajú v reštaurácii vo veľmi osobnom okruhu známych, alebo herci odchádzajú domov. O dôležitosti, ktorú starší herci pripisujú popremiérovému slávnostnému posedeniu, svedčí napr. táto výpoveď:

*Herci musia svoje dorobené dielo tiež osláviť. Patrí to medzi nepísané zákony. Pravdu povediac – patriť! Keď som začínal pred 30 rokmi v Prešove, bol som presvedčený, že popremiérové posedenie patrí medzi pracovné povinnosti herca. I v Bratislave sa herci po premiére stretli všetci do jedného a premiéru riadne oslávili spolu s režisérom, autorom, rodinnými príslušníkmi a najvernejšími divákmi. Dnes po premiére ako keď do kráľa vrbcov uderí granát, herci sa rozprchnu každý svojou stranou a veľmi rýchlo za posledným potleskom divákov na ostatných spolutvorcov zabudnú. Škoda, lebo prichádzame o konfrontačné výmeny názorov, ktoré bývali úprimné, neľútostné a pri tom všetkom kamarátske. Obávam sa, že absencia takýchto osláv za účasti všetkých spôsobí nemalé problémy v živote divadla (M 1934).*

Posedenia majú často charakter adekvátny vnútorným popremiérovým pocitom hercov. Bolo preto zaujímavé sledovať tieto pocity bezprostredne po premiére:

vydarenú premiéru vycíti herec z ohlasu divákov – opadne z neho starosť – dobrý pocit má až neskôr, keď zistí, či premiéra mala zmysel – teší ho, že deväť týždňov nerobil zbytočne – nehanbí sa ísť pokloniť – najkrajšie pocity prežíva pri klaňačke, cíti zadostučinenie za svoju robotu – prežíva osobnú spokojnosť – prebieha to v dvoch fázach: útlm, dozrievanie a potom rekapitulácie svojej hry a reakcií divákov – všetko je nádherné, vtedy príde únava – je rád, že je to za ním a neprestáva na postave pracovať – je to pocit úľavy a spokojnosti – pocit spolupatričnosti a radosti – úžasné – ako keď sa zamiluje, nevie poriadne o čo ide – každý hovorí len v superlatívoch a vtedy *kytice nesiem kvetmi nahor a na tvári mám úsmev (M. 1934).*

Keď premiéra nedopadla podľa očakávaní, vtedy je herec sklamaný z toho, že celá niekoľkotýždňová robota nevyšla. Sťažuje sa na dramaturgiu, na kolegov a napokon uzná, že

aj on má na tom svoj podiel. Často nemajú herci chuť hrať ďalšiu reprízu a niekedy nemajú chuť ani sa ísť pokloniť. Na takú premiéru veľmi rýchlo a radi zabúdajú.

Ďalšou z príležitostí, kde sa herci môžu uvoľniť a rozptýliť, je posedenie po poslednej repríze – medzi hercami nazývanej derniéra, najmä ak bola hra úspešná a u hercov obľúbená. Tieto stretnutia mávajú inú atmosféru ako posedenia po premiére. Nie je to už spoločenská udalosť za prítomnosti známych a príbuzných, nálada je uvoľnenejšia a prevládajú spomienky. Uskutočňujú sa aj s menšou pravidelnosťou ako posedenia po premiére, pretože herci sa dozvedia o vyradení hry z repertoáru často až na začiatku sezóny (najmä v divadlách, v ktorých je repertoár inscenácií bohatý), alebo:

*Derniéry nám zatajujú, lebo nemáme klub* (M 1948).

*Dnes o spoločenskom posedení po predstavení inscenácie, ktorá odchádza z repertoáru, nemôže byť vôbec reč* (M 1934).

K spoločenským príležitostiam v živote hercov neodmysliteľne patrí aj prijímanie nového člena – eléva do súboru, ide o tzv. recepčné obrady. Vykonaním týchto obradov jednotlivec získava nové práva a povinnosti, podriaďuje sa skupinovým hodnotám. Môže ísť napr. o prísahu, rôzne skúšky a pod. Svoju úlohu tu zohráva aj tzv. prístupné (príchodné, zápisné) – dary, pohostenie, prípitky. Oficiálnou časťou prijatia herca do zamestnania je podpísanie zmluvy, predstavenie nového člena súboru ostatnému kolektívu na aktívoch pri otváraní sezóny, príp. počas nej. Noví adepti pritom spontánne priniesli, tzv. priskočné. Takto prebiehalo prijímanie ešte pred 5 – 6 rokmi. V súčasnosti to už v niektorých divadlách nepovažujú ani za prirodzenú slušnosť, o čom svedčí nasledujúca výpoveď:

*Dnes stretávam na chodbách nášho divadla mladých ľudí, nemo sa miňame a až keď natrafím na kolegu, ktorý je lepšie informovaný, dozviem sa, že stretávam nových členov našej činohry. Viac sa mi páči taktnosť a seriózna príprava mladého človeka pre budúcnosť, medzi čo patrí bezosporu jeho predstavenie všetkým členom súboru, aby ten nový vedel, že s tými staršími bude spolupracovať* (M 1934).

Spomenuté priskočné dáva elévovi veľkú možnosť nevtieravým spôsobom “zapísať sa” v kolektíve, vybudovať a upevniť si vzťahy, zbližiť sa so súborom. V niektorých súboroch vyprovokujú mladých k “priskočnému” starší, inde napr.:

*Niektorí noví kolegovia považujú za slušnosť ponúknuť súboru priskočné. Pozvú súbor pri najbližšej vhodnej príležitosti na pohárik vína a zopár obložených chlebičkov. Je to milé a my vieme, že takýto človek si angažovanie do súboru cení a plne chápe, čo to pre neho znamená* (M 1934).

Najčastejšie sa takéto “zápisné” nosí po prvej premiére, alebo ešte v skúšobnom období. Pre mladého – čerstvého absolventa platila v istom divadle aj iná, akoby učňovská povinnosť:

*Mladý bol kandrdas a robil poskoka. Napr., keď sme sedeli v bufete okolo jedného stola, jeden hodil na stôl 20 Kčs, ostatní sa pridali a kandrdasa sme poslali niečo kúpiť. Bol to dobrý zvyk* (M 1952).

Z výpovedí staršej generácie hercov som sa dozvedela, že zvyk nosiť zápisné v období, keď boli oni prijímaní, nebol verejne zaužívaný, to znamená, že “priskočné” sa nesmeli nosiť do divadla, ale zaplatili ho mimo inštitúcie:

*Priskočné verejne nebolo možné. Iba v užšom kruhu, s ľuďmi, ktorí mali bližšie k mladým ľuďom, sa išlo napr. k Františkánom* (M 1943).

Prijímanie tzv. hotového herca z iného súboru prebieha takmer rovnako, len s tým rozdielom, že v kolektíve vedia, čo môžu od neho čakať (ale to sa už netýka recepčných obradov).

Súčasťou prijímacích obradov bola aj inštitúcia tútorstva. V súčasnosti táto ustanovizeň funguje v nemalej miere i v societe hercov, pretože pre mladého herca, nastupujúceho do divadla, je dosť dôležité, aby mal svojho tútora, ktorý by mu pomáhal po umeleckej stránke, ale ktorý by ho zasväcoval aj do mimopracovného hereckého života. Človeka, ktorý by bol pre neho učiteľom a zároveň ochrancom. Dosiahnutie úspechu v herectve si takmer vyžaduje dôkladne poznať obidve strany, divadlo aj človeka. Tútorami sa stávali zväčša herci – pedagógovia zo školy, ktorí v divadle v tútorstve pokračovali. Istý herec sa o svojich tzv. krstných otcoch vyjadril:

*Bol to ujo P., býval som u neho, napokon som zdedil po ňom byt a zoznámil ma s mojou manželkou. Ďalej to bol J. Š., ktorý ma pozýval na obedy. J. B. ma vytiahol ako herca – venoval sa mi. Pre herca je dôležité, aby mal svojho režiséra (M 1943).*

Iný herec mal k mladým blízky vzťah a raz za pomoci niekoľkých kolegov pripravil nastupujúcim elévom posedenie v klube a privítal ich v divadle. Išlo síce o oficiálne posedenie, no zorganizované z iniciatívy herca, nie vedenia divadla:

*Vtedy boli prijímaní viacerí. Zaradil som ich pred všetkých, povedal som pár privítacích slov a daroval som im staré zbrane – kopiju, štít a pod., aby sa mali v divadle čím "brániť" (M 1931).*

O podobnom prijímaní do divadla sa už žiadny z respondentov nezmienil.

Nebýva zriedkavosťou, že ak herec pochádza z hereckej rodiny, tútorom je mu otec – herec, mama – herečka. V týchto prípadoch nie je časté, že sú rodičia – herci umeleckými tútorami, zväčša ich od detstva nenásilnou formou zasväcujú do zvyklostí, spoznávajú nepísané zákony a pod.

Súčasťou vnútorného kolektívneho života sú i neoficiálne oslavované, najmä v menších kolektívoch, aj menej významné udalosti v živote herca, napr. meniny, neokrúhle narodeniny alebo rodinné udalosti – sobáš, narodenie potomka, prípadne zabíjačky, vinobranie atď. V nijakom prípade to však nie je všeobecným pravidlom.

Pri neformálnej, spontánnej oslave životných jubileí bolo takmer nepísaným zákonom, že oslávenec usporiadal väčšie (menšie) pohostenie pre kolegov a známych. V súčasnosti takéto slávnostné posedenia nie sú tak zaužívané ako v minulosti (pred 5-6 rokmi). Má na tom svoj podiel niekoľko faktorov (charakter človeka, ekonomická situácia, rodinné problémy..., ktorých rozoberanie nebolo mojim zámerom).

Už oficiálnejšiu a vyššiu spoločenskú formu majú oslavy vyšších okrúhlych jubileí. Pokiaľ ide o okrúhle jubileá – 50, 60 a viac rokov – vedenie a prevádzkové oddelenie divadla zaradí do plánu predstavenie, v ktorom hrá oslávenec hlavnú postavu a jubileum sa potom oznámi verejne pred publikom. (Často sa takto verejne oznámi a oslávi len vek mužov.)

Napríklad v bratislavskom divadle je zaužívaný zvyk venovať pri 60. životnom jubileu *Zlatý prsteň divadla činohry SND*. Vo Zvolene sa ešte pred 20 rokmi organizovali benefičné predstavenia, z ktorých výťažok bol venovaný jubilujúcim hercom.

Na dokreslenie priebehu takýchto spoločenských udalostí uvádzam výpoveď jedného respondenta:

*Samotný súbor svojim členom z vlastnej kasičky usporadúva okázalé, krásne oslavy. Do súborovej kasičky prispievame dobrovoľne každý mesiac určitou sumou, zodpovedajúcou výške mzdy. Po predstavení jubilant zvyčajne pozýva kolegov na bohatú večeru. To je krásny zvyk (M 1934).*

Pri výročiaciach účinkovania herca v divadle, obyčajne sa pripomína 25, 30, 35, 40 a viac rokov pôsobenia, nie je a nebývalo pravidlom, že sa uskutoční oficiálna oslava. Napr.:

*Dĺžka odslúžených rokov v divadle sa u nás neoslavuje (M 1934).*

Ak sa pripomenie hercovo pôsobenie v súbore verejne, prebieha to obdobne ako pri životných výročiach. Pri oboch jubileách býva zvykom, že oslávencomi vedenie divadla daruje finančnú pozornosť.

Menej živá udalosť, no stále patriaca k spoločenskému životu tejto skupiny, je rozlúčka s hercom, ktorý odchádza zo súboru. Môže ísť o odchod herca do iného súboru, alebo odchod herca do dôchodku. V prvom prípade to nebýva často z pozitívnych dôvodov, ani oficiálna rozlúčka sa zväčša neuskutoční a tzv. "odskočné" prinesú len v individuálnych prípadoch. O odchodoch hercov na dôchodok sa respondenti vyjadrili nasledovne:

*Nevenuje sa tomu dostatočná vážnosť. Niekedy sa hercovi poďakuje na spoločnom ak-  
tíve, niekedy odíde bez toho. Iba nám to potom oficiálne oznámia (Ž 1954).*

V menších divadlách sa s hercom rozlúči vedenie divadla a odborová organizácia formou malého posedenia v užšom kruhu s venovaním vecného alebo finančného darčeka. Herci, ktorí odchádzajú do dôchodku, uskutočnia malé rozlúčkové posedenie s najbližšími kolegami.

Poslednou rozlúčkou je rozlúčka pri úmrtí. V takejto situácii sa položí rakva so zosnulým na javisko a prednesú sa nekrológy za prítomnosti pozostalých a divákov.

Ďalej sa zaoberám uzlovými javmi, orientovanými k hlavnému bodu práce hercov – k premiére. Komplex príprav začína učením za textov. Stretla som sa s niekoľkými faktormi, ktoré sa podieľajú na veľmi dôležitom procese v tejto profesii – na zapamätávaní si textov.

Prvým faktorom je herec ako jednotlivec. Od jeho daností, dispozícií a uváženia závisí rýchlosť učenia sa a zapamätania si textu, keď začne prebiehať proces "vcítania sa" do postavy alebo "žitia" s postavou a či vôbec k tomu dôjde.

Ďalšiu skupinu faktorov tvorí: spôsob a forma zapamätávania si, príležitosti a prostredie, v akom sa herec učí, pomôcky, ktoré mu napomáhajú k rýchlejšiemu a trvalejšiemu zapamätaniu a čas, ktorý je pre herca najvyhovujúcejší.

Posledným faktorom je herecká pamäť, jej typy, prípadné zmeny v schopnostiach a dokonalosti pamäti, resp. jej neustále zdokonaľovanie.

Rýchlosť naučenia sa textov je priamo podmienená viacerými okolnosťami: fažkosťou, veľkosťou či šírkou a rozsahom roly, formou textu (napr. verš, staroslovienčina), danosťami a dispozíciami herca a časom, kedy začne herec na postave pracovať. Herci, s ktorými som sa stretla, sa zväčša začínajú učiť text hneď po jeho definitívnej úprave a po vysvetlení predstáv režiséra o jednotlivých postavách (hoci nie je zriedkavé, že jeho predstavy sa menia do poslednej chvíle, čo hercom nevyhovuje):

*Začínam okamžite vtedy, keď je upravený text, to znamená možno už na prvej čítačke. Nie som rád, keď sa už začnem učiť a potom sa robia podstatné úpravy. Drobnosti mi nevidia (M 1943).*

Iní začínajú hneď po prvých čítacích skúškach, prípadne aj skôr, ak je text upravený a k dispozícii ešte pred týmito skúškami:

*Pokiaľ je to možné, to znamená, ak text dostanem skôr, najradšej sa učim v predstihu (M 1936).*

*Začínam od čítačiek, ale ak je veľká postava, som rád, keď sa môžem učiť ešte pred čítačkami. Malé postavy aj neskôr (M 1941).*

Herci, ktorí sa začnú venovať postave až neskôr, to znamená asi od prvých aranžovacích skúšok, t. j. skúšok v priestore, tvorili veľmi malú skupinu. Asi 80% hercov je na aranžovacích skúškach takmer pripravených.

Samotné učenie a zapamätanie si textu je veľmi úzko spojené s procesom "vcítania sa" do postavy, "žitia" s postavou alebo "hľadania" postavy. Takto rôzne pomenovali herci ten

okamih, to obdobie, keď sa pokúšajú nájsť a vystihnúť charakter danej postavy, jej vlastnosti a pod. Herci sa snažia najprv nájsť logickú súvislosť v texte a aj za pomoci režiséra pochopiť jeho obsah. Preto sú často schopní v prípade vypadnutia textu – “okna” – namiesto presného textu povedať jeho obsah inými slovami, pričom sa uplatňuje sémantická – významová pamäť (PARDEL, 1997). Potom, v niektorých prípadoch súčasne s tým dochádza k samotnému procesu “hľadania charakteru” postavy. Herci sú individualitami aj v tejto oblasti. Podľa zhromaždeného materiálu ich môžem zaradiť do troch skupín:

Do prvej patria herci, ktorí sa učia text mechanicky, drilom, biflovaním:

*Vždy sa učím mechanicky s logikou textu. Som skôr rozumový herec, ako citový – ide to skôr cez rúcie, než cez vnútro. Logika je ale dôležitá. Bez vciťovania sa. Ja sa nevciťujem celý život do ničoho (M 1943).*

*Text sa učím mechanicky, lebo od režiséra nikdy neviete, čo s ním bude robiť. Naučíte sa zlý podtext, a potom sa to ťažko maže z pamäti (Ž 1970).*

Do druhej skupiny patria herci, ktorí odkrývajú postavu častým čítaním textov, rozoberaním a premýšľaním nad postavou:

*Vôbec sa neučím tak, že text vtĺkam do hlavy. Na rozsahu postavy, na počte strán mi nezáleží, ale keď pracujem nad tou postavou doma, to znamená, že o nej rozmýšľam, čítam texty rôznymi spôsobmi, hľadám povahu, charakter postavy a vytváram si jej dušu, tak ani neviem ako, jednoducho viem texty vždy, keď idem do priestoru. Neznášam biflovanie. Pre mňa sú najhoršie záskoky zo dňa na deň, lebo sa musím text nabiflovať (Ž 1963).*

*Učím sa zásadne len na čítačkách. Doma nikdy nad tým neseďím tak, že by som sa učil – bifloval. Snáď iba pri ťažšom texte (Shakespeare, verše, staroslovienčina a pod.) S postavou začínam žiť podľa náročnosti. Ak je to napr. Shakespeare, tak už od začiatku sa snažím konať tak, ako tá postava, to znamená, snažím sa chodiť tak, jesť tak, reagovať tak ako by reagovala tá postava. No niekedy režisér stále mení svoje predstavy, a tak ani týždeň pred premiérou neviem, čo mám hrať (M 1966).*

Tretia skupina je podľa mojich výskumov zastúpená v najväčšom počte. Tvoria ju herci, ktorí istým spôsobom skĺbili mechanické učenie sa textu s “hľadaním zmyslu” postavy:

*Vciťujem sa až potom, keď si vysvetlíme, o čom to je. Postava je ako biele plátno pre maliara. Postupne sa na to biele plátno dávajú farby a dostáva to obrisy a tvar (M 1936).*

*Od prvého čítania textov si predstavujem, ako sa asi postava, ktorú budem hrať, správa, ako rozpráva. Takmer vždy si nájdem podobnú postavu, ktorú som videl, stretol alebo sa s ňou stretávam. Nie vždy sa moja predstava stotožňuje s predstavou režiséra, a vtedy hľadáme spoločné riešenie. V každom prípade sa snažím priblížiť predstave režiséra. Mám však svoj názor na vciťovanie sa do textu. Dobré sa na javisku cítim vtedy, keď sa slovo stane pre mňa nástrojom, ktorým narábam ako chcem ja (M 1934).*

*Snažím sa vciťovať od začiatku a na každej skúške niečo nové nabieram. Na predstavení sa hrá postava už mechanicky. Je potrebné mať správne pocity na správnom mieste, lebo precitovať na javisku celý čas sa nedá. To by sa herec zbláznil (M 1941).*

Nasledujúcu skupinu tvoria faktory – spôsob, prostredie, pomôcky a čas. Opäť sa tu prejavili individuality hercov, a tak na základe podkladov vyskúmaného materiálu som mohla pri jednotlivých faktoroch vyčleniť niekoľko podskupín:

Najmenej rozmanité sa ukázali spôsoby – formy učenia sa, pri ktorých sa mi podarilo získať iba dva. V prvom prípade išlo o učenie sa od vety k vete, od repliky k replike, od výstupu k výstupu atď. Ide o najbežnejší spôsob učenia sa, čomu nasvedčuje aj veľké zastúpenie opýtaných hercov. Ďalej sú to herci, ktorí si prečítajú celú repliku niekoľkokrát a snažia sa ju zopakovať. Skúšajú pritom rôznu artikuláciu, spodobovanie, intonáciu a pod.



Hercom v druhej skupine stačí text často čítať a premýšľať nad ním, teda zapamätávajú si ho na základe latentného učenia podľa princípu: “neviem, že to viem” (MARSÁLKOVÁ, 1977).

Individuality hercov sa prejavili predovšetkým v rozmanitosti používaných pomôcok pri učení sa textov. Vymedzila som z nich 8 typov – a) kresby a značky, b) nahrávky, c) partneri, d) prepisovanie textu, e) grafický záznam, f) predstava situácie, g) výrazné slová, h) hľadanie rýmu, pričom nemožno tvrdiť, že herec používa pri učení sa len jeden typ, ale dochádza tu k prelínaniu jednotlivých typov.

V skupine kresby a značky si herci, okrem všeobecne zaužívaného podčiarkovania svojho textu výraznou ceruzkou, kreslia obrázky (kvietky, zvieratká, štvorčky, čiary, ...) k určitej replike a na základe vycibrenej vizuálnej pamäti sa im pri vypadnutí repliky text obnoví aj s daným obrázkom (napr. M 1941, M 1957) a tzv. významové značky, ako sú napr. farebné značenia myšlienkových celkov, dôrazov, prízvukov, páuz, podstatných obsahových slov, ktoré sú v replike (napr. M 1936, M 1957).

Ďalej herci rôznymi spôsobmi využívali nahrávky: napr. herec má nahratý svoj text, pri ktorom sleduje daný text v knihe a zároveň s nahrávkou ho aj číta (M 1957), alebo si herec nahrá viackrát za sebou (napr. 7-8 krát) určitú časť textu, pričom každý opakovaný text má inú kvalitu, čo sa týka zafarbenia hlasu, intenzity, akcentu, intonácie... Pri počúvaní si jednak zapamätáva text, a zároveň môže hodnotiť, triediť, hierarchizovať a vyberať ten najlepší – najadekvátnejší spôsob vyjadrenia sa cez postavu (M 1948). Nie zriedkavo, najmä pri učení sa dialógov, si herci nahrávajú partnerove texty s vynechaním miesta pre svoje texty:

*Pre ľahšie zapamätanie si dialógu používam často magnetofón, na ktorý si zaznamenám – nahovorím – partnerove texty. Pre svoje repliky vynechám primeranú pauzu. Pri učení sa počúvam partnerove repliky z magnetofónu a svoj text hovorím nahlas v pauzách, ktorých dĺžka zodpovedá mojej replike. Magnetofónovú pásku si vozím v aute a dlhé cesty využívam na učenie sa (M 1934).*

V záverečných fázach učenia sa nahrávanie využíva herec na to, aby sa presvedčil, či svoj text vie. Ak je schopný nahrat ho ako monológ, rolu už definitívne ovláda.

Pri učení sa hercom občas pomáhajú partneri – manželky, manželia, deti a kolegovia – najmä vtedy, ak je už text trochu naučený. Partner “nahradzuje” texty skutočného hereckého partnera, príp. “nahodí” len “šlágvort” (narážka – niekoľko posledných slov partnerovho textu) a herec na to reaguje svojím textom.

Veľmi ojedinele vyskytujúcou sa pomôckou je prepisovanie textu na papier (Ž 1934, M 1934).

Iba v jednom prípade som našla zvlášť osobitú pomôcku vo forme grafického záznamu:

*Fyzické konanie na javisku si graficky zaznamenávam na priložený hárok papiera. Bývajú to poznámky, podľa ktorých sa na nasledujúcej skúške správam, príchody, výrazné gestá, práce s rekvizitami či s nábytkom (M 1936).*

Omnoho častejšie som sa stretla s predstavovaním si konkrétnej situácie – mizanscény. Takáto predstava pomáha hercom takmer bez výnimky.

*Keď mám presne danú situáciu – aranžmá – text sa mi vybavuje sám pri predstave danej situácie, a to nielen na javisku, ale aj na ulici, doma a pod. (Ž 1934).*

*Mojou pomôckou je mizanscéna. Keď je hra už “nahodená” v priestore, predstavujem si, čo pri určitých textoch robím alebo cítim. Takto sa mi text lepšie vryje do pamäti (Ž 1932).*

Niektorým hercom pomáha objavenie určitého slova – známeho, výrazného alebo slovných hračiek a pod. O to sa herec opiera. Pomáha mu to zapamätať si text (len v jednom prípade M 1925).

Tým, ktorí sa často učia poéziu, pomáha hľadanie rýmu aj v dramatickom texte. Ak sa tam rým dá nájsť, omnoho ľahšie si text zapamätávajú. (Ojedinelé, napr. M 1957.)

Nezanedbateľnú úlohu pri dosahovaní kvality i kvantity v učení sa zohráva aj prostredie, v ktorom sa herec učí. Medzi opýtanými boli herci, ktorým v domácom prostredí vyhovuje absolútny pokoj, ale i takí, ktorí v pokoji nie sú schopní niečo sa naučiť, napr.:

*Učím sa programovo, náročky a najradšej v rušnom prostredí. To preto, aby ma neskôr pri interpretácii textov nevyviedli z rovnováhy vonkajšie vplyvy, ktorých v divadle na javisku býva niekedy až príliš veľa* (M 1934).

V oboch prípadoch musí byť herec sám, učí sa nahlas, v sede, poležiačky, prechádza sa, príp. vykonáva domáce práce.

Okrem vlastného bytu a domu využívajú herci aj divadelnú šatnicu, najmä ak sú v časovej tiesni, napr. ak ide o nejaký rýchly “záskok” a text sa treba naučiť v krátkom čase.

Do prírody sa uchyluje, aj to iba zriedkakedy, len jeden z opýtaných hercov (1925).

Na rôznych iných miestach, ako je park, ulica, električka, autobus, auto... si herci svoje texty prevažne už len opakujú.

Posledne spomínaný údaj tak trochu napovedá, že herci využívajú všetok voľný čas na učenie a opakovanie si textov. Tento čas sa však nedá presne vymedziť. Väčšine opýtaných vyhovuje predpoludnie, keď nikto nie je doma. Zriedkavejšie sa učia vo večerných a nočných hodinách, pretože v tom čase sú herci často po predstavení unavení, ale ak čas tlačí, sú nútení učiť sa aj v noci.

Ak hovorím o spôsoboch, formách a dĺžke učenia sa, nesmiem obísť jav, ku ktorému zákonite s vekom a skúsenosťami muselo dôjsť. Ide o zmeny v spôsobe, forme, a najmä v dĺžke učenia sa. Zmenu v dĺžke učenia sa si uvedomovali častejšie v starších a stredných ročníkoch (1932 až 1948), nie u všetkých. Títo herci sa dnes učia s väčšou námahou, urputne, čo pri nástupe do divadla nepoznali. K zmene dĺžky učenia sa došlo aj v opačnom smere – s narastajúcim počtom postáv sa herec učí rýchlejšie, napr. Ž 1962, alebo:

*Na VŠMU to bolo ťažšie. Učenie sa dlhých monológov, básní a poviedok naspamäť mi strpčovalo život. Učil som sa najmä v noci, sám, zatvorený v študovni. Nič ma neskoro vyrušovalo. Sústreďovanie na text si vtedy vyžadovalo samotu, ticho a tmu. No ... a teraz je to práve naopak* (M 1934).

Dôležitý fenomén, podieľajúci sa na zapamätaní si textov, je pamäť. Asi tri štvrtiny opýtaných boli so svojou hereckou pamäťou veľmi spokojní, čo sa týka rýchlosti zapamätania si, ale aj trvácnosti zapamätaného:

*Vizuálnu pamäť mám mimoriadnu, som typ krízového herca, to znamená, som schopný sa text naučiť na poslednú chvíľu, hoci aj za jednu noc, keď povedia, že zajtra máme vedieť texty. Som špecialista na záskoky. Dajú mi o 15.00 hod. text a viem, že horí pri..., tak si sadnem do šatnice, väčšinou tam je najlepšie a vrazím to do hlavy. Záleží aj na tom, aký je text a koľko ho je. Verš je pre mňa zložitejší. Hral som aj tak, že mi dali text o desať minút sedem, takže prvú časť som si vymyslel, druhú som hral spamäti. Pamäť sa mi zdokonalila v tom, že mám väčšiu prax v používaní istej metódy, ale neviem ju pomenovať ani popísať* (M 1943).

Veľká väčšina hercov tvrdí, že sa im pamäť vycibrila, zdokonalila, je zručnejšia oproti začiatkom v divadle. Mladšie ročníky (1974 – 1966) ešte nevedeli posúdiť, či sa ich pamäť zdokonaluje, no zatiaľ nemajú problémy a sú spokojní s jej úrovňou.

Ďalší hodnotia svoju pamäť ako dostatočne vyhovujúcu napriek tomu, že sa nenaucia text za taký krátky, alebo extrémne krátky čas ako niektorí ich kolegovia. (Týkalo sa to ročníkov 1934 až 1944.)

Zo vzorky vystupuje skupina hercov (nad 40 rokov), ktorí so svojou pamäťou nie sú veľmi spokojní. Tvrdia, že sa im po štyridsiatke – štyridsatpäťke pamäť zhoršila:

*Vždy som sa ťažko učil a teraz mám pocit, že je to stále horšie* (M 1955).

*Myslím, že moja pamäť sa neustále zdokonaľovala. Tak do štyridsiatich piatich rokov môjho života. Čím bližšie je päťdesiatka, tým väčší strach a panika ma chytá pred predstavením, ktoré som nehral, dajme tomu, mesiac a čoraz častejšie chytám do ruky knihu, aby som si text zopakoval. Pred piatimi rokmi som to nerobil* (M 1948).

*Pamäť sa mi oproti začiatkom zdokonalila, ale teraz si musím stále pozerat' text. Predtým som veľkú postavu vedela za dva-tri týždne. To, že sa pamäť opotrebovala, cítim vtedy, ak nehrám v hrách, ktoré sa skúšajú hneď po sebe. Cítim, že to učenie ide pomalšie, ale sklerózu nemám* (Ž 1934).

*Pamäť sa mi opotrebovala teraz. Učím sa urputne a ťažšie. Zo začiatku mojej praxe to išlo ľahko, mal som v učení prax* (M 1925).

Z výpovedí plynie, že oslabenie hereckej pamäti sa u niekoľkých hercov prejavuje zvlášť vtedy, keď si majú zopakovať texty hry, ktorá nebola zaradená do plánu 3 – 4 týždne, prípadne aj dlhšie. Vo väčšej miere sa tu prejavuje proces zabúdania, ktorý je v tomto prípade ovplyvnený časovým faktorom.

Pre herca je veľmi dôležité, ako si daný text ľahšie a rýchlejšie zapamätá. Využíva pri tom rôzne typy pamäti: vizuálnu pamäť, pamäť spojenú so situáciou (s mizanscénou) a viažúcu sa na isté rekvizity, teda spojenú so senzomotorickým učením (MARŠÁLKOVÁ 1977) a pamäť zvukovú. Nie všetci herci rovnomerne využívajú všetky uvedené typy.

U mojich respondentov prevláda pamäť vizuálna. Niektorí ju majú tak vyvinutú, že sú schopní už pri priestorových skúškach v prípade výpadku textu “nalistovať” v pamäti to miesto, kde im text vypadol:

*Viem, kde majú slová v knihe svoje miesto. Postupne sa však toto videnie vytráca a text sa stáva taký samozrejmy ako dýchanie, chôdza alebo čuch* (M 1934).

Iný herec je schopný naučiť sa, hoci len periférnym videním, aj text partnera (M 1943).

V jednom prípade bola kombinovaná vizuálna a zvuková pamäť:

*Keď sa učim bez magnetofónu, vidím vnútorným zrakom presne, kde je ten ktorý text v knihe umiestnený. Pri magnetofónovom učení mám už na druhý deň ambíciu, aby živý Ja hovoril texty skôr, ako ten na kazete. Táto ambícia, ješitnosť ma poháňa tak, že sa text naučím pomerne rýchlo a pamätám si ho aj po mnohé roky* (M 1948).

Iba v jednom prípade boli využité dva zmysly (sluch, zrak) spolu s rečou naraz:

*Ak sa potrebujem veľmi rýchlo naučiť, pomáha mi nahrávka s textom, pri ktorej sledujem očami text v knihe a súčasne ten text aj hovorím* (M 1957).

Často (najmä u žien) sa vyskytuje kombinovaná situačná a vizuálna pamäť.

Z napísaného vyplýva, že pri senzomotorickom učení si herci text zapamätávajú jednoduchšie a dochádza i k pomalšiemu zabúdaniu, čo je pre herca veľmi dôležité.

Takáto niekoľkotýždňová príprava (8 až 10 týždňov) doma a na scéne vrcholí v deň premiéry. Pre herca je to deň veľkého nervového vzrušenia a psychického napätia. Herec sa v tento deň snaží orientovať činnosť celého dňa na to, aby premiéra dopadla podľa očakávaní celého pracovného kolektívu. Celodenná koncentrácia na večer je sprevádzaná rôznymi špecifickými zvykmi, ktoré je možné prirovnat k rituálu. Bez vykonania týchto zvykov by mnohí herci ani nevstúpili na javisko. Individualita hercov, ktorá sa teraz prejavuje obzvlášť výnimočne, sa odráža v prežívaných pocitoch a samotných osobných rituáloch.

Pre herca je viac ako v iný deň dôležité dosiahnuť optimálnu fyzickú, a predovšetkým psychickú pozíciu. Strach, obava, u niekoho tréna z premiéry sa začnú prejavovať už v noci pred dňom premiéry, keď sa hercovi snívajú “infarktové sny” o tom, že je na javisku a nič nevie.

Podľa mojich výskumov jedným zo spôsobov celodennej prípravy je relaxácia v samote, spánkom, alebo napr.:

*Cez deň potrebujem, aby som sa s nikým nestretla. Potrebujem totálnu samotu. Vždy relaxujem, pustím si hudbu podľa typu hry – ak hráme komédiu, tak niečo na zbláznenie, ak drámu, tak niečo, aby som sa psychicky do toho dostala (Ž 1963).*

Niektorí herci sa pokúšajú pospať si v priebehu dňa, no veľké napätie im to nedovoľuje, neplánujú si ani nijakú duševnú prácu.

Opakom tejto skupiny hercov sú tí, ktorí práve vyhľadávajú nejakú fyzickú prácu, neustály pohyb a zhon, aký bol počas uplynulého vrcholiaceho generáľkového týždňa, aby oddialili myšlienky na premiéru:

*Celý deň musím mať taký nabitý ako každý jeden deň. Nemôžem oddychovať. Len raz v živote som to urobila a ... nikdy viac. Bola som lenivá a malátna. Radšej začnem upratovať, robím rôzne roboty, a tým na večer nemyslím. Relax v klude má na mňa opačný vplyv (Ž 1934).*

Súčasťou prípravy je intenzívnejšia životospráva – obmedzené požívanie jedla a tekutín a niektorí sa aj celý deň postia. Dôležitú úlohu pred odchodom do divadla (podľa výskumu všetci) herci pripisujú očiste tela – kúpeľ, sprcha alebo sauna. V niektorých prípadoch bola očista tela vnímaná ako dôležitý príkaz patriaci k očistnej mágii. Je známe, že voda ako posvätný živel má i magicko-očistnú funkciu (HORVÁTHOVÁ – STOLICNÁ, 1995). Dá sa predpokladať, že u hercov sa stretávame s pozostatkami, príp. s uspôsobenými formami očistnej mágie, napr. istý herec by sa určite vrátil aj z polcesty, ak by na to z nejakých príčin zabudol, alebo, hoci by sa pár hodín pred tým umýval, umyl by sa ešte raz.

V samotnom divadle rituál pokračuje, príp. u niekoho sa ešte len začína. Všeobecne som sa stretla s tým, že si herci ešte raz texty zopakujú. V šatnici sa potom sústreďujú, alebo sa prechádzajú po chodbách. Veľmi častým javom je pobudnutie v priestoroch javiska, keď ešte diváci nie sú v hľadisku:

*Musím ísť na javisko, potrebujem “napáchnuť” tým priestorom, cítiť ho predtým, ako je tam divák. Ak je dôležitá postava, tak tam aj relaxujem – sadnem si na scénu a snažím sa dostať do pocitu postavy, ktorú hrám. Milujem atmosféru pred premiérou. Má to svoje čaro: prvýkrát pred divákom! Už leďva čakám po celom dni koncentrácie doslova vybehnúť na javisko a “rozbaľiť to”. Je to pocit už-už... aby som to mohla zo seba dostať (Ž 1963).*

*Prejdem sa po scéne. Znamená to pre mňa akýsi pozdrav s javiskom, s kulisami, s rekvizitami, so všetkým (M 1970).*

Okrem spomínanej psychickej prípravy si tam herci skontrolujú svoje rekvizity.

Navodenie optimálneho stavu u niektorých hercov zahŕňa aj fyzickú, artikulačnú, mimickú a dýchaciu rozcvičku. Na túto časť prípravy majú herci rôzne názory. Väčšinou takéto rozcvičenie prestali praktizovať, keď nastúpili do profesionálneho divadla.

Jedna časť starších, skúsených hercov sa nerozcvičuje vôbec preto, lebo majú pocit, že to nepotrebujú:

*Považujem to za zbytočné, pretože divák sa už prispôbil tomu, či má herec chrapľavý hlas a pod. Stáva sa to súčasťou imidžu herca (M 1944).*

Druhá časť starších hercov, naopak, veľmi striktné takéto rozcvičky dodržiava.

Je aj tretia skupina – herci, ktorí sa rozcvičujú iba pred ťažkým predstavením, pred muzikálom, pred predstavením, kde majú nejaké náročnejšie fyzické cvičenie.

Zvyčajne sa rituál každého herca končí pokrižovaním, príp. modlitbou, alebo vyslovením pár slov k Bohu. Neobchádzajú to ani neveriaci herci, pretože na základe vnútornej potreby, možno presvedčenia, konkrétne slová musia vysloviť.

Súčasťou každého osobného rituálu je aj tradičné kopnutie a poplutie, prípadne slogan “zlom väz”.

Medzi hercami sú aj takí, ktorí skutočne, okrem zopakovania si textov a poplútia nemajú nijakú psychickú prípravu:

*Psychicky vyrovnaný som stále, nepotrebujem sa do toho dostávať. Poviem iba – len aby nám to dobre dopadlo (M 1943).*

V profesionálnom divadle sa herci pred premiérou pripravujú zväčša individuálne, ale na škole prebiehalo “vyhecovanie” aj kolektívne, napr.:

*Pochytali sme sa celý krúžok do kruhu za ruky a od ticha až do výkriku sme húkali úúú...úá, pričom sme celý čas triasli rukami. Znamenalo to, že všetci budeme držať spolu (M 1966).*

V niektorých divadlách podobný zvyk uplatňuje partia mladých hercov až doteraz.

Veľmi častým sprievodným znakom premiérového dňa je tréma.

*Hovorí sa, neviem prečo, že by premiéra mala byť taká najnervóznejšia, s najväčším napätím. Hoci, malo by to byť predstavenie logicky to najpripravenejšie, pretože mu predchádzal osem až desať týždňový proces, ktorý vrcholí premiérou. Tam by mal byť herec absolútne pripravený. Oveľa väčšie nervy by mal mať vtedy, keď to nehrá päť týždňov. Premiéra je častokrát možno aj štvrté predstavenie – prvé a druhé sú generálky, tretie je predpremiéra a štvrté je premiéra. To má herec najviac zažitú. Robí to deväť týždňov, takže nevidím dôvod, aby tam mala byť nejaká neistota, tréma a iné sprievodné znaky. Je to tradičný rituál, kedy sa dodržiava tá formalita, že sa poplúje a kopne (M 1943).*

Mnohí herci nepoužívajú pojem tréma. Tvrdia, že ide o určitý pocit – pocit zodpovednosti voči divákovi, pocit očakávania, ako budú diváci reagovať, isté napätie, sústredenie v tom je princíp herectva, nie v tréme (M 1943), je to vnútorný stav nabudenosti organizmu.

Tréma síce môže byť zväzujúca až ochromujúca, ale aj motivujúca, a preto niektorí herci zastávajú názor, že je zle, ak ju človek nemá.

Sú herci, u ktorých sa pocit zodpovednosti s vekom stupňuje, napr.:

*Čím som starší, mávam obrovskú trému. Začnem ju cítiť hneď ráno, až kým nevstúpim na javisko. Je mi až na zvracanie. Mám ju väčšiu pred malým výstupom, lebo keď hrám veľkú rolu, chybu, ktorú urobím v prvom výstupe, môžem v druhom, treťom, vo štvrtom napraviť. Pri malej role sa to napraviť tak ľahko nedá. Cítim veľmi veľkú zodpovednosť pred divákovi (M 1941).*

O niečo viac bolo takých hercov, u ktorých sa tréma s vekom, skúsenosťami a praxou zmiernila, alebo úplne stratila. Pozorovali to aj celkom mladí herci, napr. M 1974.

*Bol som veľmi silný trémista. Až tak, že som si myslel, že preto nemôžem byť hercom, hanbil som sa povedať, čím chcem byť. Aj teraz ju síce mám, ale mám s ňou väčšiu skúsenosť a viem ju lepšie ovládať, spracovať a oklamať okolie (M 1957).*

V jednom prípade som zaznamenala, že ani praxou a skúsenosťami sa veľkosť trémy ani pozitívne, ani negatívne nezmenila (M 1947). U niektorých stredných ročníkov (1952-1955) tréma závisí od veľkosti postavy a náročnosti predstavenia.

Ak je zodpovednosť alebo tréma veľmi veľká, môže dôjsť ku vzniku hereckého “okna”. “Okno” je okamih, keď hercovi vypadne text. Trvá asi dve-tri sekundy, kým “text nenaskočí”. Herec má pocit, že je to čas dlhý aspoň pár minút. V takej chvíli sa obracia o pomoc k šepkárke. Je veľmi málo hercov, ktorí vedia “chytiť šepkárku”, pretože v tom momente

sa medzi hercom a šepkárkou vytvorí tzv. "sklo", to znamená, že šepkanie počujú kolegovia, počujú to diváci, ale herec nepočuje nič. V takých prípadoch sú na to kolegovia – špecialisti, ktorí zachránia situáciu nejakou replikou, a tá pomôže hercovi pokračovať.

*Šepkárka je na predstavení pre mňa úplne zbytočná, pretože, keď mi vypadne text, zásadne šepkárku nepočujem. V tej chvíli sa zo mňa stáva spisovateľ, básnik i dramatik súčasne* (M 1948).

*Raz som si vypýtal knihu na javisko. Bol som tam sám, dlhý monológ, ona bola na opačnom konci javiska. Nevedela, čo ide ďalej, nedávala pozor, díval som sa na ňu a nič. Začala mi niečo šepkať, ale nebolo to ono, tak som išiel po knihu, začal som text čítať, a keď som sa do toho dostal, zatvoril som knihu a vrátil som jej ju. Poďakoval som jej, divákovi som povedal prepáčte, oni zatlieskali a išli sme ďalej* (M 1952).

Niektorí herci sa pred predstavením so šepkárkou dohodnú, na ktorých miestach v texte má byť v strehu viac ako inokedy. Iní zídu pred každým predstavením šepkárku pozdraviť a pobozkať. Jeden herec má poveru, že sa jej musí pred premiérou dotknúť a povie jej "drž ma!".

Sú herci, ktorým stačí, že je šepkárka na predstavení na svojom mieste, vtedy majú pocit istoty. Mnohí starší herci však nie sú s terajšími šepkárkami spokojní:

*Kedysi veľkí herci hrávali "po šepkárovi". Text nevedeli naspamäť, ale perfektne opakovali to, čo im šepkár ponúkol. Preto ich diváci videli pohybovať sa len tam, kde sedel šepkár. Boli to samozrejme majstri šepkania, zvyčajne bývalí herci, a takých už nieto* (M 1934).

Na záver sa pokúsim v krátkosti zhrnúť výsledky, ku ktorým som dospela.

V etickom kódexe, donedávna platnom v hereckom prostredí, sa odrazil vplyv činiteľov podieľajúcich sa aj na vnútornom kolektívnom živote. Vo veľkých súboroch vo väčšej miere ako v malých absentuje preukazovanie úcty a rešpektu voči starším, je zjavná diferenciácia medzi generáciami, sú narušené vzťahy k starším hercom a k divadlu samotnému. Nedostatočné vzájomné poznanie sa spôsobuje u starších hercov vytváranie skreslených názorov o elévoch. Výsledkom takéhoto stavu je narušená hierarchia statusov vnútri komunity, ktorá sa stáva heterogénnou aj navonok.

Postupný prechod v heterogénnu skupinu potvrdzuje aj nedostatočná šírka spoločenských kontaktov. Determinuje ju nedostatok vhodných priestorov, tradície divadla, vedenie a odbory, početnosť súboru i vzťah jednotlivcov ku kolektívu. V menších kolektívoch existuje viac spontánnych stretnutí, ani rozlúčky s hercom sa neobchádzajú, panuje väčšia súdržnosť a vzájomná spätosť členov v kolektíve.

Významná sa ukázala inštitúcia tútorstva, ktorá sa dnes vyskytuje v malej miere, napriek tomu, že pre nastupujúceho herca môže byť veľmi osožná.

Ďalej som sa zaoberala uzlovými javmi orientovanými k hlavnému momentu práce hercov – k premiére. Vzhľadom na špecifickosť, rozmanitosť a šírku výpovedí nie je možné nájsť paradigmu pre všetky výpovede.

Komplex príprav začína učením sa textov. Medzi respondentami sa vytvorili tri skupiny s rôznym začiatkom učenia sa: ešte pred čítacími skúškami (10 %), zároveň so začiatkom čítacích skúšok (88 %) a od aranžovacích skúšok (2 %).

Rozdielnosť sa vyskytla i pri spôsobe učenia sa – dril, biflovanie, čítanie, "odkrývanie duše postavy", v prostredí – doma v pokoji, v hluku, šatnica, príroda, ulica (záverečné fázy), v čase – doobeda, v noci, po celý deň (prevažne záverečné fázy), v pomôckach – kresby, značky do scenára, nahrávky, partneri, prepisovanie textu, grafický záznam, predstava situácie, výrazné slová, hľadanie rýmu.

Predpokladom naučenia sa textu je aj úroveň pamäti, bez ktorej by bolo účinkovanie pre herca takmer nemožné. Schopnosti pamäti – zapamätanie si a uchovanie – sú dost individuálne, u 95 % respondentov sa vekom či praxou zdokonalila, resp. zdokonaľovala do 40. až 45. roku veku. Po spomenutom roku veku je znásobená aj dĺžka učenia sa. U mladých hercov som sa stretla len s pozitívnym hodnotením pamäti.

Špecifická pamäť sa prejavila aj v druhej pamäti. Vyskytli sa: pamäť vizuálna (80 %), pamätanie si na základe zvuku (15 %) a pamätanie si na základe situácie, činnosti (pri senzomotorickom učení 99 %). Jednotlivé typy pamäti sa u jednotlivcov navzájom prelínali.

V nasledujúcej časti rozoberám rôzne spôsoby psychickej a fyzickej prípravy hercov v deň premiéry, v ktorých hrajú dominujúcu úlohu rôzne formy tzv. osobných rituálov. Bez ich vykonania by mnohí nevstúpili na javisko, a to predovšetkým v deň premiéry. Spomedzi nich je všeobecne rozšírený iba akt očisty tela, ktorý sa radí k tzv. hygienicko-očistnej mágii, pričom tento termín si herci neuvedomujú.

Ďalej ma zaujímalo, akým spôsobom herci odstraňujú sprievodný znak najmä premiérového dňa – trému (podľa iných pocit zodpovednosti, očakávania, napätia, sústredenia, stav nabudenosti organizmu). 99 % hercov sa so spomínanými pocitmi vysporiadalo praxou, skúsenosťami a u ostatných, najmä po 40. roku veku, je pocit zodpovednosti naopak vystupňovaný.

Ďalej sa ukázalo, že funkcia šepkárky ako človeka, ktorého prítomnosť vyvoláva u hercov pocit istoty a chápu ju aj ako istý talizman, sa vníma len v ojedinelých prípadoch.

Výsledky tejto práce nemožno chápať ako uzavreté fakty. Chcela by som rozšíriť danú problematiku o poznatky z preštudovaných archívnych materiálov, memoárovej literatúry, príp. rozšíriť vzorku o respondentov mladšej generácie aj hercov dôchodcov. Až potom bude možné komplexnejšie vypovedať o existencii i vývine tradícií v divadelnej komunite.

## LITERATÚRA

BOGATYREV, P.: Souvislosti tvorby. Odeon, Praha 1971.

ČAPEK, K.: Jak vzniká divadelní hra, Jak se dělá film. Orbis, Praha 1966.

HORVÁTHOVÁ, E. – STOLIČNÁ, R.: Voda (heslo). In: Encyklopédia ľudovej kultúry Slovenska. Veda, Bratislava 1995.

KRECH, D. – CRUTCHFIELD, R. – BALLACHEY, E.: Človek v spoločnosti. Veda, Bratislava 1968.

MARŠÁLKOVÁ, L.: Druhy učenia sa. In: Ďurič, L. – Štefanovič, J. a kol.: Psychológia pre učiteľov. Bratislava 1977.

RATICA, D.: Morálka (heslo). In: Encyklopédia ľudovej kultúry Slovenska. Veda, Bratislava 1995.