



XXXVIII. Medzinárodný
akademický festival
folklórnych súborov
AKADEMICKÁ
NITRA International
Academic Folk Groups
Festival

**Hudobno-tanečný
folklorizmus:
problémy
a ich riešenia**

**Zborník
z vedeckej
konferencie**

**Jana Ambrózová
(ed.)**



Hudobno-tanečný folklorizmus: Problémy a ich riešenia

Jana Ambrózová (ed.)

**Katedra etnológie a folkloristiky FF UKF
Nitra 2014**

Recenzenti: Prof. PhDr. Oskár Elschek, DrSc.
Mgr. art. Vladimír Kysel'

Zostavovateľka a zodpovedná redaktorka: Jana Ambrózová
Grafická úprava a sadzba: Jana Ambrózová
Návrh obálky a fotografie © Lubo Balko
Vydanie prvé. Rozsah 206 s.
Vydavateľ: Katedra etnológie a folkloristiky
Filozofická fakulta
Univerzita Konštantína Filozofa v Nitre

© Univerzita Konštantína Filozofa v Nitre, 2014

© Jana Ambrózová, Katarína Babčáková, Ján Blaho, Juraj Hamar, Margita Jágerová,
Karol Kočík, Agáta Krausová, Jozef Lehocký, Alžbeta Lukáčová, Stanislav Marišler,
Barbora Morongová, Peter Obuch

Všetky príspevky vrátane mediálnych príloh sa nachádzajú na internetovej stránke www.ketno.ff.ukf.sk (Publikačná činnosť).

ISBN 978-80-558-0187-2

EAN 9788055801872

OBSAH

- 7 Predhovor /*Jana Ambrózová*
- 11 Ludová hudba a prístupy k jej spracovaniu na pôde folklorizmu
/Alžbeta Lukáčová
- 29 Proces aranžérskeho spracovania ľudovej hudby pre konkrétne
choreografické dielo: víťazná choreografia FS Technik
/Peter Obuch
- 39 K vybraným problémom speváckej praxe vo folklórnych súboroch
a dedinských folklórnych skupinách
/Margita Jágerová
- 55 Vybrané pastierske ľudové hudobné nástroje a ich hudba
v minulosti a súčasnosti /*Karol Kočík*
- 76 Teoretické východiská k scénickému spracovaniu
krútivých tancov /*Barbora Morongová*
- 101 Analýza ľudového tanca /*Agáta Krausová*
- 139 Improvizácia ako jedna zo schopností interpreta
ľudového tanca /*Stanislav Marišler*
- 148 Organické prepojenie hudby a tanca v priebehu tradičnej tanečnej
príležitosti a otázka ich inscenovania v rôznych stupňoch štylizácie:
poznámky a skúsenosti z praxe /*Jozef Lehocký*
- 165 Systém celoštátnych súťažných prehliadok folklórnych kolektívov
a sólistov v súčasnosti /*Katarína Babčáková*
- 191 Choreografická tvorba a úroveň štylizácie v amatérskych folklórnych
súboroch na Slovensku /*Ján Blaho*
- 200 Folklor na scéne – čo s ním? /*Juraj Hamar*



Improvizácia ako jedna zo schopností interpreta ľudového tanca*

STANISLAV MARIŠLER

*Katedra tanečnej tvorby Hudobnej a tanečnej fakulty,
Vysoká škola múzických umení v Bratislave
/ marisler@gmail.com*

Abstrakt

Princíp realizácie veľkej časti slovenských ľudových tancov spočíva v samostatnej improvizácii interpretov. Interpreti vo folklórnych súboroch sú ešte aj v súčasnosti vedení skôr k choreografickému vnímaniu ľudového tanca, schopnosťou improvizovať v mnohých prípadoch nedisponujú. Metodika smerujúca k zvládnutiu schopnosti improvizovať je založená na rozvíjaní tzv. „pamäti na významy“. Interpreti sa učia pracovať s tanečnými motívmi podľa vlastného uváženia, súčasne ale musia zohľadňovať určité vopred zadané pravidlá, determinujúce motivickú štruktúru zvoleného tanca. K týmto vnútorným pravidlám, ktoré jednotlivé tance špecifikujú a podľa ktorých interpret tancuje, je možné dospieť analýzou tanca. Zdokonaľovaním schopností improvizácie sa tanečník zlepšuje nielen interpretačne, ale zlepšuje tiež vlastný cit pre rozpoznanie motivickej skladby tanca a schopnosť vnímať vnútorné zákonitosti, ktorými sú v jednotlivých lokálnych variantoch tancov tieto motívy vzájomne usporiadané.

Kľúčové slová: ľudový tanec, improvizácia, interpret, tanečná pamäť, štruktúra tanca, funkcia motívov

* Príspevok S. Marišlera dopĺňa séria inštruktážnych videí, natočených v súvislosti s vydaním zborníka. Všetky videá sa nachádzajú na internetovej stránke www.ketno.ff.ukf.sk (podstránka *Aktivita - Publikačná činnosť*).

Väčšina ľudových tancov bola vo svojom prirodzenom, autochtónnom prostredí založená na princípe voľnej tanečnej improvizácie (*mládenecké tance, krucená, do krutu, do skoku, šikovná, do vysoka, čardáš, verbunk, odzemok* a podobne). Pod pojmom „improvizácia v ľudovom tanci“ rozumieme spôsob tancovania, pri ktorom tanečník netancuje vopred naučenú choreografiu (čiže chronologicky zapamätaný sled motívov a priestorových zmien), ale pracuje s motívmi, motivickými väzbami a tanečnými dielmi podľa vlastného uváženia, pričom dodržiava zaužívané pravidlá a vnútornú štruktúru tanca. Zjednodušene môžeme povedať, že ide o tancovanie podľa určitých pravidiel. Cieľom môjho príspevku nie je podrobne vysvetliť, ako tieto pravidlá konkretizovať, skôr sa chcem venovať schopnosti interpreta ľudového tanca tieto pravidlá používať.

Metodiku smerujúcu k výslednej tanečnej improvizácii interpretov ľudového tanca začali na Katedre tanečnej tvorby HTF VŠMU formovať doc. Ján Blaho a Mgr. art. Ervín Varga, ktorí sa snažili okrem scénického vnímania tradičnej kultúry priviesť študentov aj k pochopeniu podstaty fungovania ľudových tancov vo svojom prirodzenom prostredí. Tu je namieste spomenúť aj paralelný rozmach tanečných domov na Slovensku podporovaný študentmi KTT v Bratislave (OZ Dragúni) a skupinou mladých tanečníkov a pedagógov v Košiciach (Klub milovníkov autentického folklóru) pred približne 11 rokmi. Napriek tomuto časovému úseku nie je dosiaľ na Slovensku k dispozícii odborná literatúra, ktorá by sa venovala priamo tejto metodike, a preto pri písaní príspevku vychádzam predovšetkým z osobnej pedagogickej praxe.

Začnem vysvetlením, prečo potrebujeme pravidlá. Dalo by sa tvrdiť, že „pôvodní nositelia“ ľudového tanca (v našom chápaní tanečníci žijúci v prostredí, kde sa tanec vyskytoval, ktorí si ho osvojili tradičným spôsobom – odporovaním od starších členov lokálneho spoločenstva) žiadne pravidlá nedodržiavali a že tancovali výhradne podľa aktuálneho rozpoloženia a pocitov. Toto však platí len do istej miery. Tu mi poslúži prirovnanie ku gramatickým pravidlám jazyka. Materinský jazyk používame bez toho, aby sme si uvedomovali, že napríklad tvoríme tvary podmieňovacieho spôsobu, že skloňujeme a časujeme, vytvárame súvetia a podobne. Pravidlá používame prirodzene a podvedome.

Keď chceme rovnaký obsah vyjadriť v cudzom jazyku a poznáme slová, ktoré možno použiť, bez uvedomovania si existencie a bez použitia gramatických pravidiel to nedokážeme. Učenie sa choreografického diela môžeme v tomto prípade prirovnáť k učeniu sa umeleckému prednesu. Učíme sa správne vyslovovať, pracovať s intonáciou reči, s dynamikou hlasu, pričom celý text a naučíme naspamäť. Osvojenie si schopnosti tanečnej improvizácie je na rozdiel od toho niečo ako zvládnutie konverzácie v jazyku podľa potreby, čiže používanie vhodných slovných spojení a ich prispôbo-

vane okamžitej potrebe.

Väčšina členov folklórnych súborov má kontakt s ľudovým tancom v prevažnej miere cez naštudovanie konkrétnych choreografií svojho folklórneho súboru. Proces naštudovania tanečného diela, či už v rámci tvorby nového, alebo pri repetícii existujúceho, je zásadne odlišný od tanečnej metodiky smerujúcej k zdokonaleniu schopnosti improvizovať. Členovia folklórnych súborov, ktorých javisková produkcia neobsahuje pasáže tanečnej improvizácie (a tu je nutné zdôrazniť, že kvalita choreografie nezávisí od toho, či obsahuje improvizačné časti, alebo nie), spravidla k takémuto spôsobu tancovania nie sú vedení.

Pri interpretácii ľudovej piesne je akosi prirodzené, že spievame „*jak čarna čar-nica*“ a nie spisovnou slovenčinou „*ako čierna černica*“, že spievame „*s košarikom na tarki*“ a nie „*s košíkom na trnky*“. Okrem jazykových nárečí existujú aj nárečia hudobné a tanečné. Čiže tak ako v jednotlivých regiónoch možno nájsť špecifické lokálne nárečové výrazy, svoju špecifickú tanečnú motiviku majú aj ľudové tance. Interpret, ktorý ovláda choreografie z viacerých regiónov, a teda disponuje bohatou zásobou tanečných motívov, sa môže pokúsiť tancovať podľa vlastného cítenia a aktuálneho emocionálneho rozpoloženia, ale ak sa rozhodne pohybovať v rámci určitého tanečného nárečia, tanečná motivika sa adekvátne obmedzí na príslušný motivický objem. Toto obmedzenie interpret vníma ako jedno z pravidiel, podľa ktorých by mal tancovať. (Môže dôjsť k tomu, že čím viac tanečných motívov z rôznych regiónov tanečník pozná, tým „nepohodľnejšie“ bude pre neho toto pravidlo, pretože selekcia bude o to náročnejšia.)

Mnohí tanečníci v súboroch podľa mojej osobnej skúsenosti stotožňujú tanec s názvom regiónu. Na moju otázku „Aké ľudové tance poznáte?“ je bežnou odpoveďou: „Tanec Liptov.“; „Tanec Detva.“; „Tanec Horehron.“; „Tanec Myjava.“; „Tanec Východ.“ a pod. Ide o výsledok zaužívanej praxe pomenúvať vo folklórnych súboroch choreografické diela podľa kultúrnych regiónov, z ktorých ich autori čerpali tanečné motívy (bez ohľadu na to, či sa obmedzili na istú lokalitu, alebo bol ich výber viacmenej „celoregionálny“). Skutočnosť je taká, že takmer v každom regióne poznáme pomalší krúťivý tanec, rýchlejší krúťivý tanec, mládenecký tanec, ženské koleso, tanečnú hru, novšie strofické tance, prípadne ďalšie tanečné formy. Ako možno odlišiť napríklad mužský tanec od rýchleho krúťivého, keď motivika je tá istá? Už pri snahe o jednoduché odlíšenie jednotlivých tancov narazíme na pravidlá, ktoré budeme musieť pri úsilí o ich improvizačnú realizáciu zohľadniť. Napríklad jeden tanec tancujú iba muži a druhý sa tancuje v pároch – nové pravidlo. V prípade tancovania v páre majú tanečníci určité typické párové držanie – ďalšie pravidlo. Tanec má nejaké časti (napr. krútenie páru, cifrovanie v držaní, cifrovanie od seba, pomalú a rýchlu

časť atď.) – nové pravidlo. Muži si chodia rozkázať pred muziku po jednom – pravidlo. Tanec má svoju typickú priestorovú kresbu – pravidlo. A „rana pod pás“: takmer vždy sú mužské tanečné motívy odlišné od ženských – ďalšie (s tým súvisiace) pravidlá.

Platí, že čím viac sa o tanci dozvieme, tým viac takýchto pravidiel nájdeme. Vychádzajúc z predošlého náčrtu, mohlo by vymedzenie základných pravidiel ako akýchsi inštrukcií (v zmysle chápania tohto pojmu v tomto príspevku) na voľnú improvizáciu vyzeráť aj takto: tanec *čardaš* z Telgártu – tancuj, čo len chceš, s tým, že začneš pomalým predspevom (musíš poznať nápevy patriace k tomuto typu tanca) a partnerku budeš mať vedľa seba, po zrýchlení používaj prevažne dupavé motívy a tie, pri ktorých sa nedupe, použi vtedy, keď sa nedržíš s partnerkou; počas tanca v skočnom tempe striedaj párové krútenie s cifrovaním v držaní za ruky oproti sebe alebo v držaní za pás oproti sebe a približne po dvoch rýchlych strofách piesne sa vráť k spevu v pomalom tempe. Z uvedeného vidíme, že ak chceme voľne improvizovať ľudový tanec a záleží nám na tom, aby bolo evidentné, či tancujeme *ozwodny* zo Suchej Hory, *žabecák* z Myjavy, resp. *čardaš* z Telgártu, musíme v tanci zohľadniť pravidlá, ktoré sú signifikantmi daného tanca, resp. jeho interpretácie.

Akým spôsobom je teda možné dospieť k tomu, aby boli interpreti schopní tancovať „podľa určitých pravidiel“? Nevyhnutné je uvedomenie si toho, v čom je odlišné tancovanie choreografie a tanečná improvizácia. Zásadným rozdielom je používanie, resp. práca s tzv. „tanečnou pamäťou“ interpretov.

Keďže existujú rôzne spôsoby kódovania a rôzne úrovne spracovania informácií v našich perцепčných a pamäťových centrách, uvádzajú sa v psychológii viaceré druhy pamäti:

- » vizuálna pamäť – prejavuje sa v schopnosti podržať, poznať alebo reprodukovat vizuálne prezentovaný materiál;
- » pamäť na idey – schopnosť reprodukovať predtým prezentované idey a myšlienky;
- » pamäť na významy – schopnosť zapamätať si zmysluplné súvislosti medzi prvkami istého materiálu;
- » pamäť na časové usporiadanie – schopnosť zapamätať si postupnosť, v ktorej sa objavujú udalosti a pod. (Porovnaj napr. s Boroš – Ondrišková – Živčicová, 1999).

Na lepšie pochopenie rozdielu v oboch metodikách majú význam posledné dva druhy pamäti. Počas interpretačnej a pedagogickej praxe sa ukázala dôležitosť dvoch základných nárokov na pamäť interpretov:

- » požiadavka chronologicky si zapamätať sled tanečných motívov, priestorových zmien a melódií;
- » požiadavka zapamätať si diapazón jednotlivých motívov a motivických väzieb

patriacich k danému tancu a ich funkciu v rámci vnútornej štruktúry tanca. V prvom prípade ide o učenie sa naspamäť. Je jedno, či ide o zapamätanie si textu, sledu nejakých obrazcov, postupnosti čísel, resp. pohybov. Úloha vyžaduje dobre rozvinutú pamäť na časové usporiadanie. Rozvíjať tento druh pamäti je pre tanečníka dôležité nielen pre nácvik choreografie, ale takisto aj pre nacvičovanie motivických väzieb a radov. Na zapamätanie si vzťahov medzi motivickými väzbami v štruktúre tanca pracuje u tanečníkov pamäť na významy. Tanečníci si nemusia pamätať chronologické usporiadanie motívov, ale ich funkciu, spôsoby použitia a vzťah k ostatným motívom. Ak si tanečník nebude schopný vybaviť tieto pravidlá počas tanca, nebude vedieť improvizovať, aj keď by bol technicky na vysokej úrovni. Často sa ako pedagóg stretávam s dvomi extrémnymi prípadmi nedostatočnej tanečnej pamäti. V častejšom prípade tanečníci dokážu uchovávať a bežne vyvolávať z pamäti obrovské množstvo tanečných kombinácií, nedokážu si však zapamätať funkciu niekoľkých motívov a na základe vybavenia si tejto informácie priamo počas tanca samostatne improvizovať. V druhom prípade tanečníci, prioritne zameraní na poznanie vnútornej štruktúry tanca a samostatnú improvizáciu, nedokážu udržať v pamäti dlhšie motivické rady a celé choreografie.

V snahe o získanie schopnosti improvizovať je preto najvhodnejšie zamerať sa na nácvik smerujúci k rozvoju pamäti na významy. Táto totiž funguje na inom princípe ako pamäť chronologická, pri ktorej sa tanečníci snažia nájsť v motivickom rade záchytné body, a tak si rozdeľovať tanečný materiál na menšie a ľahšie zapamätateľné časti. Zapamätanie si vnútornej štruktúry tanca však tento princíp neumožňuje. Tanečné motívy v tomto prípade nemajú svoju časovú následnosť. Skôr je potrebné zapamätať si pravidlá ich používania, ich funkčné rozdelenie a príslušnosť ku konkrétnemu tancu.

Pod funkčnými motívmi môžeme rozumieť také tanečné motívy, ktoré majú v rámci vnútornej štruktúry tanca určitú funkciu. Delíme ich na základné, prechodové, ukončovacie a ozdobné. Základné motívy sú tie, ktoré sa v tanci najčastejšie používajú a sú jeho základnou stavebnou jednotkou. Prechodové sa používajú na prechod medzi tanečnými dielmi (z cifrovania do krútenia, zmena smeru krútenia, prechod do cifrovania a podobne). Ukončovacie motívy sa používajú na ukončenie a akcentovanie motivického radu, ozdobné zase na ozvláštnenie tanca; spravidla sa vyskytujú zriedkavo podľa vlastného cítenia interpreta.

Vhodným spôsobom zapamätania si vnútornej štruktúry tanca je rozdelenie motívov do schémy podľa tanečných dielov. Keďže tanečných motívov je v slovenských ľudových tancoch veľké množstvo, je potrebné, aby si ich tanečníci zaradili do istého systému. Pamätanie si štruktúry podľa tanečných dielov znamená, že

ku konkrétnemu tancu si tanečník nemusí pamätať desiatky motívov, ale len niekoľko tanečných dielov. Ku každému dielu má potom priradené jeho motivické rady, väzby a funkčné motívy. (Príklad: k tancu *čardaš* z Telgártu si tanečník vybaví z pamäti diely „tancovanie v držaní bočnom“, „držanie za ruky oproti sebe“, „párové krútenie“, „samostatné cifrovanie“. Potom si napríklad pri tanečnom diele „párové krútenie“ hneď vybaví: 1. aký je tanečný motív krútenia, 2. ako začať krútenie, 3. ako zmeniť smer, 4. ako skončiť a podobne. /Podobný je aj princíp vytvárania adresárov a podadresárov pri ukladaní súborov v počítači./)

Pri nácviku by pedagóg mal vytvoriť samostatný priestor na precvičovanie štrukturálnej pamäti, pretože zvyšovanie technickej úrovne tanečníka a skúšanie výslednej choreografie nekladú na pamäť na významy žiadne nároky. Úlohou pedagóga je vytvoriť tanečníkom takú situáciu, v ktorej sú nútení používať funkčné motívy, samostatne rozhodovať o použití základných motívov, viesť partnerku (nechať sa viesť partnerom) a podobne.

Príklad 1: Precvičovanie funkčných motívov

Precvičovanie funkčných motívov by malo prebiehať v dvoch fázach. V prvej fáze sa tanečníci dozvedia, akú funkciu majú jednotlivé motívy a ako sa používajú (ako sa spájajú s ostatnými motívami). To znamená, že pedagóg ukáže presné rady motívov, ďalej kde je použitý funkčný motív a ktoré motívy musia tanečníci zopakovať. Napríklad ukáže niekoľko rôznych motivických radov, ktoré sú vždy zakončené tým istým ukončovacím motívom. Tanečníci sa tak dozvedia, ktorý je ukončovacím motívom, a zároveň dostanú príklady, ako sa môže napájať na motivický rad. V druhej fáze nechá pedagóg tanečníkov samých rozhodnúť, ktorý rad motívov použijú, ukončiť ho však musia dohodnutým motívom.

Ďalšou možnosťou je opačný princíp, to znamená, že v prvej fáze musia tanečníci opakovať stále tie isté motivické rady, každý však s iným ukončovacím motívom. V druhej fáze si tanečníci sami určujú, aké ukončenie použijú.

Stále musí platiť princíp postupu od jednoduchšieho k zložitejšiemu, to znamená, že na začiatku cvičenia by mali mať tanečníci čo najviac „záchytných bodov“ (časti, ktoré sú presne určené pedagógom) a ich pamäť by mala byť zaťažovaná len jednou akciou (motivický rad majú presne určený a rozhodujú o jeho zakončení alebo zakončenie majú určené a rozhodujú, aký rad motívov použijú). Až po zvládnutí týchto cvičení môže pedagóg pristúpiť k ich kombinácii. V tomto prípade nechá tanečníkov, aby si sami vybrali motivický rad a k nemu zvolili spôsob zakončenia. Rovnakým spôsobom môže pedagóg precvičiť aj ostatné funkčné motívy.

Príklad 2: Precvičovanie tanečných dielov

Pod tanečným dielom môžeme rozumieť vizuálne jasne odlišnú časť tanca (najvhodnejšie je pri tancovaní v páre stotožniť tanečné diely s rôznymi držaniami páru v tanci). Pri tomto cvičení sa tanečníci naučia zapamätať si tanečné diely konkrétneho tanca a možnosti ich striedania. Na každý tanečný diel určí pedagóg presný motivický rad (môže použiť motivické rady z príkladu 1). Na začiatok každého dielu určí prechodový motív. Pre lepšiu orientáciu je vhodné vybrať pre každý tanečný diel iný prechodový motív. V prvej časti cvičenia sa tanečníci naučia presné motivické rady (každý rad predstavuje jeden tanečný diel). Potom pedagóg určí dvojicu, resp. trojicu dielov, ktorú tanečníci zatancujú za sebou, aby si precvičili použitie prechodových motívov. V druhej časti nechá pedagóg tanečníkov tancovať dlhší čas. V priebehu tanca im určuje, aký tanečný diel má nasledovať, takže tanečníci nevedia dopredu, čo budú tancovať, musia reagovať na povely pedagóga. Zvýšiť náročnosť cvičenia môže pedagóg tým, že povely dáva čoraz neskôr, aby tanečníci mali čoraz kratší čas na reakciu. V tretej časti nechá pedagóg tanečníkov samostatne rozhodovať o tom, aký tanečný diel zaradia do svojho tanca.

Po zvládnutí týchto cvičení by mali byť interpreti schopní samostatnej improvizácie na základe vopred určených pravidiel. Takýto spôsob tancovania je spočiatku náročný a často až frustrujúci, pretože závisí viac od používania tanečnej pamäti než od schopnosti technicky zvládnuť pohyby, ktoré tanec vyžaduje. Preto sa stáva, že aj technicky menej náročný tanec obsahuje rovnaké pravidlá ako tanec náročný, čo – ako sa ukázalo – často znervózňuje najmä vyspelejších tanečníkov. Osvojenie si tejto schopnosti však prináša so sebou množstvo výhod. Napríklad pri zabudnutí časti choreografie nie je tanečník schopný pokračovať v tanci, ak však zabudne niekoľko motívov zo štruktúry tanca, dokáže improvizovať aj bez ich použitia. Taktiež päť choreografií z toho istého tanca si musí interpret päťkrát pamätať, a pokiaľ ich bežne nepoužíva, zabudne ich. Štruktúra a pravidlá tanca zostávajú v pamäti dlhšie, pretože väčšinu tanečných motívov si musí tanečník pamätať v rôznych významoch, čím sa proces zabúdania spomaľuje. A hlavne tú istú štruktúru tanečník používa vždy, keď daný tanec improvizuje, takže si ho stačí pamätať len raz na všetky tanečné príležitosti. Uvedené výhody platia pre potreby voľnej zábavy interpretov. V podmienkach javiskovej produkcie v prípade akútnej neschopnosti pokračovať v choreografii z dôvodu pamäťového výpadku môže byť zaradenie improvizovaného tanca nežiaduce. Uvádzam to preto, že mnohí tanečníci sú na tanečnej zábave odkázaní na používanie dlhších choreografických pasáží zo svojich súborov, ktoré sa snažia prispôbovať hudobnému podkladu.

Záver

Schopnosť samostatnej improvizácie v ľudovom tanci je len jednou časťou komplexne pripraveného interpreta ľudového tanca. Tanečník by mal zdokonaľovať aj estetickú kvalitu svojho tanečného pohybu (držanie tela, plynulosť pohybu, energia v pohybe), rozvíjať si tanečný charakter (vizuálne sa prispôbiť štýlotvorným znakom regiónu, predstavám choreografa), mal by mať zvládnutú osobitú rytmickú štruktúru realizácie tanca a v neposlednom rade udržiavať svoje telo pripravené na fyzickú záťaž (kondičné cvičenia, strečing). Je nesprávne myslieť si, že osvojením si schopnosti improvizovať sa stávame dokonalými interpretmi ľudového tanca. Tvrdenie z úvodu, bohužiaľ, platí doslovne. Improvizácia v ľudovom tanci je schopnosť tancovať na základe pravidiel. Avšak podľa akýchkoľvek pravidiel. Pre improvizáciu ako schopnosť je totiž jedno, či sú tie pravidlá vymyslené, nelogické, určené náhodne, resp. vymyslené špeciálne pre konkrétny tréning ako tanečná hra.

Čím viac však pravidlá vychádzajú z konkrétnej tanečnej predlohy (napr. čardaš z Telgártu), tým viac sa improvizácia blíži k analyzovanej predlohe. Odklon od predlohy kvalite improvizovania (ako schopnosti) neublíži, nie je vôbec zakázaný, a preto zdokonaľovanie sa v improvizácii v princípe nemôžeme považovať za primárne zdokonaľovanie sa v znalosti tanca samotného.

Nakoniec sa ešte raz vrátim k prirovnaniu ku gramatike. Inak sa vyjadruje dieťa, inak kamaráti pri pive, inak manažér, inak vedec, inak básnik. Všetci však používajú rovnaké gramatické pravidlá, len si z rôznych možností slovnej zásoby a miery abstrakcie, štylistickej práce s textom vyberajú alternatívy. Takisto sa dá ten istý tanec interpretovať na rôznych kvalitatívno-umeleckých úrovniach. Do hry vstupuje totiž aj osobnosť každého interpreta a jeho vlastný prístup a cítenie, pretože na rozdiel od tancovania choreografie, kde je úlohou interpreta prezentovať predstavu autora/choreografa, pri improvizačnom tanci nesie za tanec plnú zodpovednosť sám interpret.

POUŽITÁ LITERATÚRA

BOROŠ, J. – ONDRIŠKOVÁ, E. – ŽIVČICOVÁ, E. 1999. *Psychológia*. Bratislava: IRIS, 1999. 268 s. ISBN 80-88778-87-5.

MARIŠLER, S. 2013. *Dva metodické prístupy k výučbe improvizácie v ľudovom tanci*. Bratislava: Vysoká škola múzických umení, 2013. 83 s. ISBN 978-80-89434-47-3.