

# ACTA TEATRALIA NEOSOLIENSIS

---

2021, roč. 8, č.1



AKADÉMIA UMENÍ

FAKULTA DRAMATICKÝCH UMENÍ  
AKADÉMIA UMENÍ V BANSKEJ BYSTRICI

# **ACTA TEATRALIA NEOSOLIENSIS**

**Revue pre teóriu a dejiny divadla**

Ročník 8 – 2021 – Číslo 1

Vydáva Fakulta dramatických umení  
Akadémie umení v Banskej Bystrici

ISSN 1339 – 780X

# OBSAH

## Štúdie

---

Mikuláš Macala: Dráma na Slovensku v období romantizmu **3**

---

Marek Rozkoš: Teória a prax koordinácie reči a pohybu (vybrané časti z metodických postupov) **24**

---

Lucia Rakúsová: Viliam Klimáček a jeho pôsobenie v divadle GUnaGU do roku 1995 **50**

---

Matúš Hollý: Analýza hlavných princípov hereckej techniky a pedagogického prístupu Stelly Adler **68**

---

Filip Jekkel: Kultivovanie javiskovej prítomnosti hercov prostredníctvom hereckého cvičenia repetície **81**

---

Dávid Szöke: Náhľad do tvorby Malého divadelného štúdia **97**

**DRÁMA NA SLOVENSKU V OBDOBÍ ROMANTIZMU**

Mgr. art. Mikuláš Macala

Fakulta dramatických umení Akadémie umení v Banskej Bystrici

**Abstrakt:** Štúdia je venovaná reflexii drámy na Slovensku v období romantizmu. V prvej časti autor približuje tvorbu a vývin romantickej drámy od počiatku tridsiatych rokov devätnásteho storočia až po diela najväčších slovenských dejateľov a autorov drámy v tomto období - Ján Palárik, Jonáš Záborský - tzv. porevoluční autori. V druhej časti sa zaoberá životom a dielom Ľudovíta Kubániho. Upriamuje pozornosť na jeho drámu *Traja sokoli*, ktorá zachytáva predovšetkým revolučné roky 1848/1849 a zároveň je pokladaná za slovenskú národnú drámu, ktorá reaguje na konkrétne politické udalosti revolučných rokov. Cieľom štúdie je prebádať domácu dramatickú tvorbu romantizmu, poukázať na jej žánrovú bohatosť a bližšie predstaviť osobnosť Ľudovíta Kubániho, ktorý vo svojom diele pripisuje dôležitosť národnej hrdosti Slovákov, ako potrebnej vlastnosti pre budúcnosť a spolužitie.

**Kľúčové slová:** slovenská romantická dráma, historická dráma, komédia, Ľudovít Kubáni, *Traja sokoli*

**DRAMA IN SLOVAKIA IN THE ROMANTIC PERIOD**

**Abstract:** The study has two parts that follow themselves and help us when analyzing drama in Slovakia during romanticism. In the first part reflects the creation and development of a romantic drama from the beginning of the thirties of the nineteenth century to the largest actors of the drama during this period - Ján Palárik, Jonáš Záborský, so called post-revolution authors. In the second part deals with life and work of Ľudovít Kubáni. It draws attention on his drama *Traja sokoli* (Three falcons), which mainly captures the revolutionary years 1848/1849 and is also pointed out for the Slovak national drama that reflects on specific political events of revolutionary years. The aim of the study is to take over the dramatic creation of romanticism, to point out her genre richness and closer to the personality of Ľudovít Kubáni who attributes the importance of national pride of Slovaks that is needed for the future and cohabitation in his work.

**Keywords:** Slovak romantic drama, historical drama, comedy, Ľudovít Kubáni, *Traja sokoli* (Three falcons)

## Úvod

Doba politických otrasov v prvej polovici devätnásteho storočia prináša nové otázky, ktoré obracali pozornosť nielen na možnosti a hranice poznania človeka ako mysliacej existencie s vlastným rozumom, ale vystavili subjekt tlaku dôsledkov vyplývajúcich z jeho vlastnej neslobody. Sloboda preto jedincovi prináša nielen pocit moci vo vzťahu k prírode a zvláštne postavenie vo svete, ale aj pocit akejsi bezmocnosti. Oproti chladnému racionalizmu osvietenecov, ktorý velebil rozum a ľudskú univerzalitu, nastupuje romantická vízia vzťahu sveta a človeka: „Romantické je to, čo žije v prírode a pôsobí životodarne na daný okamžik“ ako píše profesor germanistiky a odborník na nemeckú romantickú literatúru Gerhard Schultz.<sup>1</sup>

Príroda sa tak stáva zrkadlom vnútorného diania človeka, súčasť tejto kultúry, prenikla takmer do všetkých sfér života a duchovných činností, ale predovšetkým do literatúry, čím vytvorila platformu pre návrat k jednotiacim princípom výkladu sveta a ľudských dejín. Subjekt je z romantického pohľadu vnímaný ako tvorivé, slobodné, spontánne ľudské „Ja“, otvárajúce svoj vnútorný priestor pre prílev aj výraz emócií, iracionality, mystiky a vízií, ktoré nachádzajú svoj najbezprostrednejší výraz v literárnej symbolike a prítomnou sa stáva radosť aj bolesť, vôľa aj nenávisť, odvaha aj strach.

Romantizmus posilnil normatívnu silu minulosti, v ktorej sa hľadali odpovede na otázky dejín, pričom národovtorné myslenie nadobúdalo kultúrny aj politický ráz. V druhej polovici devätnásteho storočia sa subjektom procesov modernizácie v slovenských podmienkach (v rámci Uhorska) stali národne cítiaci vzdelanci – národovci, ktorí – ako píše slovenský filozof Tibor Pichler: „nevchádzajú na javisko politiky inštitucionálnymi dverami prítomnosti, ale dverami spomienok na minulosť.“<sup>2</sup>

Romantizmus v slovenskej literatúre je úzko spätý s dobou a situáciou, v ktorej sa „Slovensko“ ako súčasť mnohonárodnostného útvaru (Rakúsko-Uhorsko) nachádzalo – nemalo štátoprávne tradície a netvorilo hospodársko-politický ani administratívny celok s vlastným centrom.

<sup>1</sup> SCHULZ, G. *Romantika. Dějiny a pojem*. Litomyšl – Praha : Paseka, 1999, s. 24.

<sup>2</sup> PICHLER, T. Dejiny a pohyb ideí v slovenskom politickom myslení. In *Filozofia*, 2003, roč. 58, č. 10, s. 685.

Slovenský romantizmus predstavuje novú kvalitu individualistického a kolektívneho vedomia, je hlavne návratom k prirodzenosti, k celkovým a národným prírodným hodnotám. Slovenské národné hnutie by nebolo vzniklo bez romantického ohňa, nadšenia a idealizmu. Na éru slovenskej romantiky treba nazerať na literárnej, sociálnej a politickej úrovni, a to aj preto, že tieto zložky sú často vzájomne prepojené. Pochopenie princípov „romantického vedomia“ môže byť v budúcnosti kľúčové v porozumení a skúmaní mnohých fenoménov kultúry a národného správania.

Téma slovenskej drámy v období slovenského romantizmu je pomerne obsiahla a z nášho pohľadu nie dostatočne prebádaná. Zdrojov by sme našli síce viacero, ale určite by sme uvítali oveľa obširnejšiu a dostupnú odbornú literatúru.

Ako hlavný cieľ tejto štúdie sme si stanovili analýzu drámy, jej vývoj v období romantizmu na Slovensku a krátku analýzu dramatického diela slovenského romantizmu, tragédie Ľudovíta Kubániho *Traja sokoli*.

V štúdiu sme upriamili pozornosť predovšetkým na štúdium a zber informácií z oblasti slovenského romantizmu. Východiskovou metódou práce bola rešeršná bibliografická metóda, v rámci ktorej sme sa zamerali na zhromaždenie všetkých dostupných informácií.

### **Slovenská romantická dráma**

Dráma bola pokladaná (aj) v slovenskom romantizme za najkomplexnejší literárny druh, za najvyššiu formu umeleckého slovesného prejavu, za syntézu umenia, preto slovenskí romantici (Mikuláš Dohnány, Ján Palárik, Jonáš Záborský, okrajovo Ľudovít Štúr, Samo Chalupka) venovali dráme teoretickú pozornosť.

Samotná dráma v slovenskom romantizme bola považovaná za najvyššiu formu umeleckého slovesného prejavu, čo dokumentuje aj Dohnányiho *Slovo o dramate slovenskom* (uverejnené v *Sokole* 1861), ktoré sa venovalo teoretickým otázkam písania drámy a dôvodom, prečo sa slovenskej dráme nedarilo rozvinúť:

„Čo je dráma? Dráma je predstavenie činov, mravov a života dajedného národa. Z toho nasleduje, že drámy len vtedy dostane národ, keď sa už začal na poli dejín pohybovať a život ukazovať. Najslávnejšie ale dramatické diela dostáva vtedy, keď sa najprv v činoch hrdinskosti a v sláve ukázal.“<sup>3</sup>

Autor hľadá odpoveď na otázku, aká má byť ideálna slovenská dráma. Odmietla nasledovanie gréckych divadelných hier, ktorých dramatickosť je budované na osudovosti,

---

<sup>3</sup> DOHNÁNY, M. *Dumy*. Bratislava : Tatran, 1968, s. 127.

odmieta aj germánske divadelné hry, ktoré považuje za „hrozné výtvary ducha rozorvaného a roztrhaného“ a „subjektu je tu ponechaná najväčšia svojvôľa.“<sup>4</sup>

Identifikuje tri polia, ktoré môžu predstavovať látkovú, tematickú či kompozičnú základňu pre budúcu slovenskú drámu:

1. slávna slovanská minulosť (čas Svätopluka).
2. prítomnosť Slovákov, ich domácnosť, zvyky, mravy (bačovia, mládenci a dievky slovenské).
3. povesti, rozprávky (šarkany, ježibaby, tátoše a človek, aký má byť – šuhaj, hrdina).

V päťdesiatych rokoch devätnásteho storočia krátko reflektovali dramatickú spisbu romantikov – Janka Matúšku, Mikuláša Dohnányho a Jozefa Podhradského vo svojom diele *Dejiny reči a literatúry slovenskej na Slovensku so životopisy slovenských literátov a poznačením jich príznivcov* – aj bernolákovci Michal Chrástek s Michalom Rešetkom.

Vďaka priaznivejším okolnostiam (súbeh drám vyhlásený časopisom Sokol, každoročné súbehy na dramatické práce vypisované Maticou slovenskou, rozvoj ochotníckeho divadla) zaznamenala dráma prudký (kvantitatívny, nie až tak kvalitatívny) rozvoj v šesťdesiatych rokoch devätnásteho storočia. Pokus o zvýšenie úrovne dramatickej spisby predstavoval súbeh vyhlásený časopisom *Sokol* v roku 1862, no úroveň hier nebola dostatočná, čo dokladá Palárikovo *Posúdenie dramatických kusov (Sokol, 1863)*, z veselohier neodporúčal oceniť ani jednu, zo smutnohier len *Bitku u Rozhanoviec* Jonáša Záborského.<sup>5</sup>

Rovnakú ambíciu, zvýšiť úroveň slovenskej dramatickej spisby, mal aj každoročne vyhlásený súbeh dramatických prác Maticou slovenskou, z posudzovateľov prác najfundovanejšie a najkonceptnejšie posudky vypracúvali Andrej Sládkovič, Ján Palárik a Pavol Dobšinský.<sup>6</sup>

Posudzovatelia drám i publikované recenzie prispievali k tvarovaniu koncepcie slovenskej drámy. O „prvej dráme“, vytvorenej na „základe národných povestí“ od Samuela Ormisa *Mataj*, napísanej v roku 1861, uvažoval Peter Kellner-Hostinský v príspevku *Mataj*, slovo k návestiu (*Sokol*, 1862) a zhodnotil ju pozitívne, oponoval mu Viliam Pauliny-Tóth (*Sokol*, 1863), *Mataja* pokladal len za zdramatizovanú povesť, čo napokon Samuel Ormis ako dramatik potvrdil v ďalších hrách na námety ľudových rozprávok *Dvaja šibali* (1863) a *Pravda* (1868), kde bol rovnako málo presvedčivý.

---

<sup>4</sup> Tamže, s. 128.

<sup>5</sup> KRAUS, C. *Slovenský literárny romantizmus*. Martin : Matica slovenská, 1999, s. 226.

<sup>6</sup> Tamže, s. 235.

Ján Palárik bol autorom, ale aj teoretikom drámy, v úvahe *Dôležitosť dramatickej národnej literatúry* (Sokol, 1860) poňal drámu ako účinný prostriedok v národnouvedomovacom procese, ostro zdôrazňujúc jej spoločenskú pôsobnosť. Okrem Jána Palárika sa dvojdomosť (autor drámy – teoretik drámy) týkala aj Jonáša Záborského, ktorého názory z oblasti teórie drámy obsahujú beletrizované rozhovory *Zhovor drotára Fedora so šafraníkom Trulom* (*Pešťbudínske vedomosti*, 1862), *Rozmluva o básnictve* (Sokol, 1863) a traktát *Básnici*, no klasické chápanie drámy neaplikoval pri vlastnom písaní (podobne ako slovanské chápanie drámy neuplatnil vo vlastnej praxi Mikuláš Dohnány).<sup>7</sup>

Teoreticky o forme a historickom obsahu smutnohier uvažoval Samo Chalupka (Sokol, 1864), vychádzal zo Záborského hier *Odboj zadunajských Slovákov a Arpádovci* uverejnených v almanachu *Lipa* (1864), v ktorých ocenil rešpektovanie historických faktov.

Na Záborského hry mal iný pohľad Pavol Dobšinský (*Pešťbudínske vedomosti*, 1865), ktorý ich nepokladal za prínos pre slovenskú literatúru, nakoľko v divadelných hrách podľa neho nebola dôležitá historická vernosť, ale skôr idea diela a jej umelecké stvárnenie.

Ján Palárik napísal do *Pešťbudínskych vedomostí* v roku 1869, hneď potom, ako myjavský magistrát zakázal predstavenie *Drotára*, článok *Ako má byť veselohra usporiadaná, čili obrana veselohry Drotár* a neskôr aj *Druhú obranu Drotára*, kde vysvetľuje koncepciu veselohry, upozorňuje na to, že pre divadelnú hru sú rozhodujúce predovšetkým umelecké kritériá, potom ucelená kompozícia a psychologická motivácia postáv, akcií.<sup>8</sup>

Eudovít Štúr v *Prednáškach o poézii slovanskej* i v spise *O národných písních a povestech plemen slovanských* sa aj napriek vysokému statusu – pripisujúceho dráme, vyjadroval k teórii drámy pomerne málo.

Slovenskej dramatickej tvorbe v období romantizmu sa venovali viacerí autori – Zoltán Rampák v knihe *Dráma, divadlo, spoločnosť* (1947), Oskár Čepan v *Dejinách slovenskej literatúry III* (1965), Ladislav Čavojský v príspevku *O dráme v matičných rokoch* (1956), Jaroslav Vlček v *Dejinách literatúry slovenskej* (1890) a ďalší.

### Začiatky slovenskej romantickej drámy

Začiatky slovenskej romantickej drámy môžeme situovať do tridsiatych rokov devätnásteho storočia, kedy nadväzuje na tvorbu Jána Chalupku, zároveň však aj na aktivity

<sup>7</sup> PALÁRIK, J. Dôležitosť dramatickej národnej literatúry. In *Zlatý fond SME*. [online]. [cit. 13.2.2021]. Dostupné na internete: [https://zlatyfond.sme.sk/dielo/163/Palarik\\_Dolezitosť-dramatickej-narodnej-literatury/1](https://zlatyfond.sme.sk/dielo/163/Palarik_Dolezitosť-dramatickej-narodnej-literatury/1).

<sup>8</sup> PALÁRIK, J. Za reč a práva ľudu. In *Zlatý fond SME*. [online]. [cit. 13.2.2021]. Dostupné na internete: [https://zlatyfond.sme.sk/dielo/1756/Palarik\\_Za-rec-a-prava-ludu/5](https://zlatyfond.sme.sk/dielo/1756/Palarik_Za-rec-a-prava-ludu/5).

Gašpara Fejérpataky-Belopotockého, ktorý sa zaslúžil v roku 1830 o zriadenie ochotníckeho divadla v Liptovskom Mikuláši.

Na začiatku štyridsiatych rokov devätnásteho storočia sa začína hrať už aj v Martine, v Dolnom Kubíne, Rajci, Sobotišti a na Myjave, no pôvodných divadelných hier vznikalo len málo.

Tu už môžeme hovoriť o dramatických pokusoch Janka Matúšku (*Siroty*), Mikuláša Dohnányho (*Podmanínovci*), Jozefa Miloslava Hurbana, Leopolda Abaffyho, Viliama Paulinyho-Tótha a o divadelných hrách Mikuláša Štefana Ferienčíka.

Výraznejšie zastúpenie dosiahla dráma až v šesťdesiatych rokoch devätnásteho storočia, a to v žánroch:

1. Historická tragédia (Jonáš Záborský, Ján Palárik, Peter Kellner-Hostinský, Samuel Ormis, Jozef Podhradský, Ľudovít Kubáni).
2. Činohra (Jonáš Záborský, Jozef Podhradský, Samuel Ormis, Jakub Grajchman).
3. Veselohra (Ján Palárik, Jonáš Záborský, Viliam Paulíny-Tóth, Samuel Ormis, Daniel Bachát, Mikuláš Štefan Ferienčík, Jakub Grajchman, Gustáv Kazimír Zechenter-Laskomerský).<sup>9</sup>

V dramatickej spisbe ostáva väčšina autorov žánrovo vyhranená, venujúc sa viac buď v komédii alebo historickej dráme, výnimku však predstavuje žánrovo rozmanitá dramatická spisba Jonáša Záborského, ktorý je autorom nielen tridsiatich piatich historických drám, ale aj viacerých činohier, veselohier a frašiek.

Okrem samotnej realizácie dramatického literárneho druhu sa tak postupy drámy stali súčasťou iných (básnických alebo prozaických) textov. Dramatizačné postupy (predovšetkým dialogickú formu výpovede) používali autori v rámci širšie koncipovaných básnických textov, ide napríklad o Janka Kráľa, ktorý tak urobil v skladbe *Strom nesmrteľnosti* alebo *Dvanásť slov (Dráma sveta)*, ešte výraznejšie ich aplikoval Andrej Sládkovič v skladbe *Sôvety v rodine Dušanovej*, ktorá obsahuje scénické poznámky a jej štyri časti sú analogické členeniu hry na dejstvá. Ďalej môžeme spomenúť skladbu Viliama Paulinyho-Tótha *Ľudská komédia*, zloženú z desiatich, dramaticky pointovaných častí – napísaná bola už v štyridsiatych rokoch devätnásteho storočia, vydaná v *Sokole* v roku 1862, majúca dve roviny: jednu situovanú do roku 1514 a druhú alegorickú.<sup>10</sup>

<sup>9</sup> SEDLÁK, I. a kol. Slovenský literárny romantizmus. In *Dejiny slovenskej literatúry*. Bratislava : Literárne informačné centrum, 2009, s. 393 - 414.

<sup>10</sup> KRAUS, C. *Slovenský literárny romantizmus*. Martin : Matica slovenská, 1999, s. 192 – 193.

O drámu sa pokúsil v roku 1846 aj Samo Vozár, ostalo však len pri veršovano-prozaickom fragmente, v troch *Výjavoch* s istým historickým pozadím naznačil, no nedopovedal osobný i spoločenský konflikt.

Záujem o dramatickú spisbu podnietilo založenie Slovenského národného divadla nitrianskeho v Sobotišti študentmi bratislavského lýcea. Na schôdzach bratislavského Ústavu reči a literatúry československej už v marci 1838 Jozef Miloslav Hurban čítal svoju trúchlohu v troch dejstvách *Olejkář aneb Poblouění člověka* a v októbri jednodejstvovú frašku *Drotár*.<sup>11</sup>

Divadelné predstavenia pripravovali aj členovia Jednoty mládeže slovenskej v Levoči, ktorí uvádzali hry Jána Chalupku (*Kocúrkovo, Trasorítka, Starúš plesnivec*), Václava Kliementa Klicperu a Augusta von Kotzebua ale aj hru Mikuláša Dohnányho *Odchod z Brešlavi* (hraná v roku 1846), teda okrem inscenácií divadelných hier už etablovaných slovenských, českých či nemeckých dramatikov sa levočskí študenti sami pokúsili o dramatickú tvorbu a zároveň úroveň divadelných hier a inscenácií reflektovali v recenziách, hodnotiacich príspevkoch v rukopisných zábavníkoch *Život, Holubica, Považie*. Študenti preferovali divadelné hry, v ktorých sa objavovala kritika zadubenosti, lakomstva a odrodilstva, ale aj študentský motív.

V levočských rukopisných zábavníkoch uverejnili divadelné hry:

1. Leopold Abaffy drámu v piatich dejstvách *Bozkovci* (*Život*, 1846), napísaná na základe prózy Jána Kalinčiaka *Bozkovci*.
2. Mikuláš Štefan Ferienčík veselohru *Nástin zo života slovenského* (*Život*, 1846), ktorá má veršovú podobu a predovšetkým osvetovo-buditeľskú funkciu, zaoberá sa myšlienkou zakladania spolkov „proti korhelicí“, *Veľa reči, málo vecí alebo Ostatný a prvý deň v roku z úradníckeho, pisárskeho prostredia*, v ktorom mravnosť, čestnosť porazí špekulantstvo, vypočítavosť a „Zverbuvaní“ (*Holubica*, 1846/1847), ktorej dej je postavený na situačnej komike vyplývajúcej z nedorozumenia, keď sú študenti pripravujúci divadelnú hru *Starúš plesnivec* oblečení do uniforiem mešťanmi mesta pokladaní za zverbovaných.

V štyridsiatych rokoch devätnásteho storočia okrem študentských divadelných hier vznikla ešte činohra Janka Matúšku *Siroty* - malá činohra v troch dejstvách (1846), jediná hra publikovaná za Matúškovho života.

V deji lokalizovanom na Orave využíva Janko Matúška tradičné romantické toposy cintorína, väzenia a postavy sirôt, väžňa. Drámu, tragické osudy majú na scéne stvárniť deti,

---

<sup>11</sup> PIŠŮT, M. Podľa MIŠIANIK, J. Romantizmus. In *Dejiny slovenskej literatúry*. Bratislava: Osveta, 1960, s. 207.

čo predstavuje prekážku, ktorú sa Jankovi Matúškovi nepodarilo zvládnuť. Aj preto jeho detské postavy vyznievajú nepresvedčivo – repliky, ktorými vypovedajú o sebe, svojou lexikálnou bohatosťou, syntaktickou a štylistickou náročnosťou prevyšujú schopnosti dieťaťa. Táto nepresvedčivosť sa týka aj dospelých postáv a jednotlivých scén v Matúškovej činohre, kde napríklad druhé dejstvo je situované do „tmavej temnice“, a tu podľa nášho názoru ide o redundantné spojenie a navyše úvodný monológ nedostatok svetla ešte podčiarkne: „Ohníček drahý, zhasol si?“<sup>12</sup>

So zámerom zvýrazniť pochmúrnosť situácie väzňa dochádza k nadužívaniu motívov tmy. Navyše sa v hre vyskytuje aj závažná faktografická nekorektnosť: Milka, teraz 11 ročná, „mohla mať asi rok“<sup>13</sup>, keď rodina videla otca naposledy, no zároveň má Milka mladších súrodencov, Ulka (8 - 9 ročná) a Janko (7 ročný), ktoré otec v treťom dejstve víta ako vlastné.

Záver Matúškovej činohry vyznieva harmonizujúco, na konci divadelnej hry s didaktickým zámerom nechýba šťastné zvítanie detí s oslobodeným otcom, prijatie siroty Hanky do rodiny a zmierenie otca s bratom, ktorý bol príčinou jeho uväznenia – a tým autor predostiera vyriešenie všetkých problémov na malom priestore, čo si ale vynútilo istú schematickosť a vyústilo do nepresvedčivého stvárnenia postáv a celkovo aj dramatickej scény. O divadelnej hre Janka Matúška napísal Michal Chrástek: „Prácička táto je dobrá pre cvičenie divadelné a malých dieťať; kritiku ale nevidrží.“<sup>14</sup>

## Historická dráma

Genéza historickej romantickej drámy začína v štyridsiatych rokoch devätnásteho storočia, prvé historické hry vznikali v levočskom prostredí – dráma Leopolda Abaffy Bozkovca, Mikuláša Dohnányi – *Podmanínovci*.

K autorom historickej tragédie sa postupne pridali Jonáš Záborský, Ján Palárik, Peter Kellner-Hostinský, Samuel Ormis, Jozef Podhradský, Ľudovít Kubáni.

Ján Palárik napísal tragédiu z ruských dejín – *Dimitrij Samozvanec* (1870), ktorá však nedosahovala kvalitu jeho veselohier. O „ideálnu slovenskú drámu“ sa pokúsil aj Peter Kellner-Hostinský v hre *Svätoslavičovci* (1869).<sup>15</sup>

<sup>12</sup> MATÚŠKA, J. *Sirotky*. [online]. [cit. 13.2.2021]. Dostupné na internete: [https://zlatyfond.sme.sk/dielo/900/Matuska\\_Sirotky/bibliografia](https://zlatyfond.sme.sk/dielo/900/Matuska_Sirotky/bibliografia).

<sup>13</sup> MATÚŠKA, J. *Sirotky*. [online]. [cit. 13.2.2021]. Dostupné na internete: [https://zlatyfond.sme.sk/dielo/900/Matuska\\_Sirotky/bibliografia](https://zlatyfond.sme.sk/dielo/900/Matuska_Sirotky/bibliografia).

<sup>14</sup> CHRÁSTEK, M. *Dejiny reči a literatúry slovenskej na Slovensku so životopisy slovenských literátov a poznačením jich príznivcov*. Martin : Matica slovenská, 1972, s. 51.

<sup>15</sup> KRAUS, C. *Slovenský literárny romantizmus*. Martin : Matica slovenská, 1999, s. 203.

K autorom šesťdesiatych rokov devätnásteho storočia sa zaradil aj Jakub Grajchman smutnouhrou *Slavín*. Napriek ambicióznym projektom sa mu však v tejto historickej dráme nepodarilo dosiahnuť presvedčivejšie výsledky.

Tri desiatky historických smutnohier napísal Jonáš Záborský, v ktorých išlo o zdramatizovanie historických udalostí:

1. Z dejín Veľkej Moravy: *Posledné dni Veľkej Moravy* (1865).
2. Z dejín Uhorska: *Odboj zadunajských Slovákov* (Lipa 1864), *Arpádovci* (Lipa 1864), *Bitka pri Rozhanovciach* (1865), *Felicián Sáh* (1865), *Huňadovci* (1870), *Dóža* (1870) *Alžbeta Ludienkovna* (1865) a i.
3. Z južnoslovanských dejín *Chorvátska Helena*, *Stroskotanie Srbska*, *Đorđe Čierny* (všetky napísané v roku 1870) a i.
4. Z ruských dejín: *Lžedimitrijady čili búrky Lžedimitrijovské v Rusku* predstavené v deviatich básňach dramatických Jonáša Záborského (1866).<sup>16</sup>

Jonáš Záborský sa ako autor veršovaných historických hier predstavil aj v almanachu *Lipa* (1864) a to štvordejstvom smutnouhrou *Arpádovci* a šesťdejstvom smutnouhrou *Odboj zadunajských Slovákov*, ktorá sa odohráva na blatenskom zámku, v Ostrihome a vo Vespréme.

V almanachu *Lipa* uverejnil Záborský aj historický príspevok *Úvahy o najstaršej histórii Uhorska*, ktorý dokladá záujem autora byť pri spracovaní histórie presný.

Spisovateľ sa vo svojich smutnohrách snažil vyhnúť tendenčnému skresľovaniu dejín, no nevyhol sa rétorizmu, závislosti na historických predlohách, rozvláčnosti, čo zapríčinilo, že tieto historické smutnohry ostali len knižnými drámami. Záborský komponuje drámu v paralelných dejových líniách, zmnožuje prekážky, využíva schému viacnásobnej zrady, reč postáv má deklamatívny ráz s častou inverziou. Dialógy Záborského postáv nie sú dramatické, nie sú charakterotvorné alebo konfliktné, ale debatné, polemické.

V dráme *Holub* ponúka vlastnú interpretáciu udalostí, postava Karola Holuba stelesňuje „nezrelé chlapčerstvo“ štúrovsko-hurbanovského chápania vecí, nacionálny fanatizmus, autor tu ironizuje hegelianizmus aj mesianizmus, štúrovsko-hurbanovsko-hodžovské myslenie.

Romantici dramaticky spracovali aj udalosti, ktoré patrili k ich vlastnej empírii, biografii, podnetom na vznik tragédií sa stali pohnuté revolučné udalosti rokov 1848 – 1849.

---

<sup>16</sup> MAŤAŠÍK, A. *Majstri scény*. Bratislava : Perfekt, 2003, s. 10 - 11.

Jozef Podhradský v smutnohre *Holuby a Šulek* (1850) stvárňuje predovšetkým tragickú udalosť popravu Holubyho a Šuleka počas revolúcie 1848/1849, no dej hry sa začína už v auguste 1845, keď Viliam Šulek zachráni z Váhu topiacu sa Klementínu (ľúbostná línia smutnohry).

V hre je celý rad historicky nekorektných obrazov (účasť Holubyho a Šuleka na bratislavskom exode, účasť Jána Francisciho-Rimavského a Štefana Marka Daxnera na septembrovej výprave 1848 a ďalšie, no väčším problémom divadelnej hry je patetickosť výpovede, nepresvedčivé až monologické a nedramatické repliky. Ľudovít Kubáni v tragédii *Traja sokoli* (dokončená v roku 1869, publikovaná prvýkrát 1905) vo veršovanej forme (použitý bol zväčša nerýmovaný 10-slabičník) predstavil osud troch sokolov revolúcie 1848 – 1849, dramatické postavy majú svoje reálne prototypy – Štefana Marka Daxnera, Jána Francisciho-Rimavského a Mikuláša Bakulínyho, ktorí revolučne pôsobili v rimavskej doline v Malohonte ešte pred začatím septembrovej dobrovoľníckej výpravy v roku 1848 a boli uväznení, súdení a odsúdení a temer až spod šibenice oslobodení.

## Komédia

Komédia patrí k najstarším žánrom drámy, využívajúcim modelové postavy, ľudské typy (na rozdiel od individualizovaného hrdinu tragédie). Ku komediálnym žánrom, vznikajúcim v slovenskom literárnom romantizme patria zápletkové komédie, v ktorých dominuje dej, ďalej situačné komédie, založené na vzťahu situácie a postavy (protipohyb – situácia demaskuje postavu alebo spolupohyb – postava využíva situáciu) a frašky, ktorých základom je groteskná, bizarná situácia.

Najčastejším zastúpeným komediálnym žánrom slovenského literárneho romantizmu je veselohra, ktorej písaniu sa venovali Ján Palárik, Jonáš Záborský, Viliam Pauliny-Tóth, Samuel Ormis, Daniel Bachát, Mikuláš Štefan Ferienčík, Jakub Grajchman, Gustáv Kazimír Zechenter-Laskomerský.

K najvýraznejším a umelecky najpresvedčivejším realizáciám veselohry patria divadelné hry Jána Palárika *Inkognito*, *Drotár a Zmierenie alebo Dobrodružstvo pri obžinkoch*. V almanáchu Concordia v roku 1858 Ján Palárik uverejnil *Inkognito*, ktoré recenzoval Pavol Dobšínský v *Priateľovi školy a literatúry* (1859).

Ján Palárik v *Inkognite* nadviazal na Kocúrkuvo v identifikácii neduhov malomesta, no je menej satirický a kritický ako Ján Chalupka, pri modelovaní postáv volí zhovievajúšu

optiku, na záver rieši disproporcie zmierlivo, zmierením postáv. Cyril Kraus označuje Inkognito za „prelomové dramatické dielo“ romantizmu.<sup>17</sup>

V almanachu *Lipa* (1860, 1862) publikoval Ján Palárik ďalšie veselohry *Drotár* a *Zmierenie alebo Dobrodružstvo pri obžinkoch*. Ján Palárik adaptuje inonárodné divadelné hry (francúzska veselohra *Hľadá sa vychovávateľ* → *Drotár*, poľská *Obžinky* → *Dobrodružstvo pri obžinkoch*), píše zápletkové komédie, v ktorých dominuje dej a postava na dosiahnutie cieľa a volí intrigu (sériu intríg) – prevlek, masku.

Okrem písaniu vyššie spomínanej historickej drámy písal Jonáš Záborský aj veselohry (*Najdúch*) a frašky (*Bohatý okradač*, *Korhel' a ožran*, *Cudzoložník* a i.) podľa jednoduchých schém (situačná komika), modelujúc čierno-biele postavy, v popredí ktorých je moralizujúci zámer. Jonáš Záborský divadelné hry *Korhel' a ožran*, *Bohatý okradač* a *Najdúch* uverejnil v časopise *Sokol* (1867), z komediálnych hier Jonáša Záborského vyniká *Najdúch*, lebo predstavuje jednotlivé vrstvy v spoločnosti, hlavne zemianstvo bez idealizácie.

Komédia sa často stávala prostriedkom výchovných snáh obrodencov, z komediálnych žánrov romantici okrem veselohry písali frašky zvyčajne založené na jednej, prepriato deformovanej udalosti. Ján Andraščík, kňaz, pedagóg, vychovávateľ, farár v Bardejove, je autorom hry *Šenk palenčení*, napísanej v šarišskom nárečí. Andraščíkova protialkoholická osveta bola v dobovej tlači pozitívne hodnotená Michalom Miloslavom Hodžom, Jozefom Miloslavom Hurbanom, Samom Bohdanom Hroboňom a aj predseda ústredného celoslovenského spolku miernosti, Štefan Závodník, hru uvítal ako účinný výchovný nástroj.<sup>18</sup>

Podobné tematické zameranie má divadelná hra Jozefa Podhradského *Korhel' a jeho nebožiatka* (1864) so zvýraznenou didaktickou intenciou. Gustáv Kazimír Zechenter-Laskomerský v tvorbe divadelných hier podobne ako v prozaickej tvorbe uprednostňoval kratšie humoristické žánre. Frašky Gustáva Kazimíra Zechentera-Laskomerského *Starý zaľúbenec*, *Komédia bez zaľúbenia alebo Oklamany klamár*, *Žide plat'*, *Súboj na pivo* sú humornými príbehmi zo života, s gradáciou, svižnými dialógmi, hovorovým jazykom okoreným prísloviami a vtipmi, no predstavujú len mini drámy, zdramatizované humoresky.<sup>19</sup>

Diapazón komediálnych žánrov romantizmu rozširuje Pavol Všudyslav Ollík, ktorý po prepustení z väzenia v roku 1858 (bol odsúdený za urážku kráľa) napísal pod

<sup>17</sup> KRAUS, C. *Slovenský literárny romantizmus*. Martin : Matica slovenská, 1999, s. 115.

<sup>18</sup> SEDLÁK, I. *Strieborný vek: národno-kultúrny a literárny pohyb na východnom Slovensku v období národného obrodenia*. Košice : Východoslovenské vydavateľstvo, 1970, s. 265 - 268.

<sup>19</sup> KRAUS, C. *Slovenský literárny romantizmus*. Martin : Matica slovenská, 1999, s. 202.

pseudonymom Svatovič satirickú hru, „kocurkoviádu“ *Znenadála*, v matičnom súbehu v roku 1864 však „pre jej nemravnú povahu“ neprešla. Až po vyše sto rokoch bola uvedená na javisku Slovenského národného divadla (1998).<sup>20</sup>

K autorom drámy v šesťdesiatych rokoch devätnásteho storočia sa okrem už dlhšie publikujúceho Jakuba Grajchmana (veselohra *Láska a smrť*, trojdejstvomá veselohra *Kto zaplatí nohavice?* (1867) pranierujúca lakomstvo s didaktizujúcim záverom) zaradil Daniel Bachát (Miloslav Dumný) veselohrami *Z iskry bude vatra* (1865), *Rodoľubci* (1868), *Veta za vetu* (1869), Mikuláš Štefan Ferienčík veselohrami *Škoda, že je Slovák*, *Pravda predsa zvíťazi* (1861).

Hoci sa počet vytvorených divadelných hier zvýšil, slovenská dráma v druhej polovici šesťdesiatych rokov devätnásteho storočia stagnovala, neprinášala už nové témy, ani nové postupy.

### **Pohľad na tvorbu a dielo Ľudovíta Kubániho**

Ľudovít Kubáni (pseudonym Hladovanský) sa narodil 16. októbra 1830 v Slovenských Zahoranoch a postupne získaval vzdelanie v Poprade, Miškovci, Ožďanoch a na gymnáziu v Levoči, kde sa začal aj literárne formovať.

Z dôvodu nedostatku finančných prostriedkov na ďalšie štúdium, musel začať pracovať. Stal sa úradníkom sklenenej huty v Zlatne, neskôr pracoval na slúžnovskom úrade v Rimavskom Brezove a v Rimavskej Sobote, potom sa stal notárom v Bátke, v roku 1856 aj slúžnym v Rimavskom Brezove a neskôr aj v Rožňave.

Jeho poézia bola pod výrazným vplyvom diela Andreja Sládkoviča, básne uverejňoval vo vlastnom rukopisnom časopise *Hodiny zábavy* a neskôr aj v periodikách *Sokol* a *Orol*. Okrem poézie, ktorá mala buditel'ský nádych – napríklad *Deň 6. a 7. junia roku 1861 v Turčianskom Sv. Martine* (1862, oslavovala Memorandové zhromaždenie v Martine) hľadal aj vlastnú poetiku a to so širokým záberom.

V poslednom desaťročí svojho života sa sústreďoval už len na diela s historickou tematikou, jeho obrovskou túžbou bolo napísať veľký historický román, čo ho viedlo k tomu, aby začal pracovať na rozsiahlom diele *Valgatha*, z neho však vyšla v roku 1872 len prvá časť. Ľudovít Kubáni zomrel tragicky 30. novembra 1869 v Rimavskom Brezove vo veku 39 rokov. Pri hre v karty ho bodol priamo do srdca jeho spoluhráč a švager Andrej Antalík.

---

<sup>20</sup> SEDLÁK, I. a kol. Slovenský literárny romantizmus. In *Dejiny slovenskej literatúry*. Bratislava : Literárne informačné centrum, 2009, s. 341.

Zomrel veľmi mladý, aj preto zanechal relatívne malú tvorbu. Slovenské literárne dejiny písania ho považujú za príslušníka tzv. druhej štúrovskej generácie.

V predhovore k vydaniu diela Oskára Čepana *Kubániho próza* z roku 1956 nás upozorňuje na tú skutočnosť, že jeho diela neobsahujú národný pátos; ktorý je mimochodom jednou z charakteristických čŕt prózy štúrovskej generácie.<sup>21</sup> Ak neberieme do úvahy *Valgathu* - historický román, o autorovi by sme mohli povedať, že jeho próza je charakterizovaná prezentáciou každodenných udalostí. Jeho texty nepripravujú čitateľa po obsahovej ani tematickej stránke na to, čo sa bude javiť ako špecifickosť Kubániho majstrovského diela - aj keď nedokončená - v jeho románe.

Ako spoločný prvok ide väčšinou o „rozprávanie príbehov“, ktoré je plné zvrátov, túto tendenciu by sme mohli zvýrazniť azda najviac. Kubáni sa stavia k literatúre ako umelec a nielen ako pedagóg k ľudu. Napriek tomu je zástupcom romantizmu, pretože považuje za dôležité, aby čitateľ mal potešenie z jeho textov. Ak sa zameriame iba na jeho kratšie prozaické texty, môžeme vyzdvihnúť tvorbu Kubániho práve kvôli jeho sociálnej citlivosti, zachytenie spoločenských problémov nemá náchylnosť k národnému sfarbeniu.<sup>22</sup>

Ako príklad môžeme uviesť poviedku *Mendík (Sokol, 1860)*, v ktorom je hlavná postava obľúbený - a nakoniec ľavicový - kandidát na ženícha jediný, kto inzeruje svoje podnikanie logom spoločnosti, znejúce čiastočne v maďarčine - „Volovec Bandi.“<sup>23</sup> Dôraz tu však autor kladie viac na rabínsku povahu a tendenciu kradnúť. Ľúbostný rival - Bohuslav Trnovský - číta Kollárovu *Slávy dceru* a sníva o bezpečnej práci, ktorú potrebuje, aby si mohol vziať Sidóniu Kleopatru Šípičkovú. Dominantné prvky pri vzájomnom porovnávaní týchto dvoch kandidátov sa ukazujú hrubá sila a duch, pričom autor tento konflikt rieši uvedením rôznych rozprávkových prvkov do deja.

Volovec sa ukazuje ako zlodej (aj keď autorova predstava, že chce odviazať kravu budúceho bratranca, je dosť bizarná), zatiaľ čo kaplán Trnovský dostane farársky úrad v dôsledku neočakávanej (a včasnej) smrti a tak muž ducha vychádza z „bitky“ víťazne a bez poškvrny.<sup>24</sup>

Aj keď predpokladáme, že národný prvok môže hrať pri víťazstve Trnovského pozitívnu úlohu, Kubániho próza predstavuje oveľa zložitejší obraz maďarskej a slovenskej dichotómie.

---

<sup>21</sup> ČEPAN, O. Ľudovít Kubáni a jeho prozaické dielo. In *Kubáni, Ľudovít: Valgatha a iné prózy*. Bratislava : SVKL, 1956, s. 17.

<sup>22</sup> Tamže.

<sup>23</sup> KUBÁNI, Ľ. *Valgatha a iné prózy*. Bratislava : SVKL, 1956, s. 50.

<sup>24</sup> ČEPAN, O. Ľudovít Kubáni a jeho prozaické dielo. In *Kubáni, Ľudovít: Valgatha a iné prózy*. Bratislava : SVKL, 1956, s. 17.

Kresba predrevolučnej situácie slovensky zameraných študentov a slovenských ašpirácií bola prvýkrát publikovaná v roku 1873 v poviedke *Suplikant*, ktorá však disponuje iba obmedzenou mierou textov, pretože ide o známy fakt literárnych dejín, a autor Pavol Dobšínský (zberateľ folklórov, redaktor Sokola) dokončil text, ktorý zostal nedokončený od konca piatej kapitoly.<sup>25</sup>

Oskár Čepan vo svojom už spomínanom písaní upozorňuje, že aj tak sa iba v deviatej kapitole zásadne mení tón prózy a humor, ktorý bol dovtedy charakteristický, je pátosom nadšenia pre národnú vec (redaktori navštvia Štúrove noviny - Slovenské národné noviny v bratislavskej redakcii).

Prvých päť kapitol diela *Suplikant*, ktoré pozostáva z jedenástich kapitol a má sa považovať výlučne za Kubániho text, sa zameriava na národnú tému. Je obzvlášť zaujímavý svojím vzhlľadom ako retrospektívny záznam charakteristiky štátu a verejného myslenia z roku 1845. Hrdinom ľahko štruktúrovaného textu je Pavol (Paľo) „Tulipán“, ktorý sa vyznačuje svojou znevýhodnenou sociálnou situáciou a národnou príslušnosťou. Príbeh z roku 1845 sa začína na konci školského roka v Miškovci, keď sa študenti luteránskej školy po zložení skúšok vydajú na cestu domov. Paľo však na oplátku za svoje dlhy je nútený vydať sa na podporné turné k fundraisingu.<sup>26</sup>

Situáciu slovenských študentov v Miškovci charakterizuje maďarizácia väčšiny, ale Paľo predstavuje menšinu, hrdú na svoju slovakizáciu. Je v núdzi, pomáha mu učiteľ, ktorý, hoci je Maďar, pomáha aj slovenským študentom, podporuje ich - aj keď pre Paľa to znamená vzdať sa letných prázdnin. Text, na rozdiel od diel, ktoré píše Kubáni dovtedy, sa vyznačuje zdôrazňovaním národnej príslušnosti ústrednej osobnosti. „Slovenský pane!“, tak učiteľ oslovuje svojho „Paľu“ a posielala ho na slovenský vidiek, aby získal peniaze (v mene školy) keď je to slovenský chlapec.<sup>27</sup>

V príbehu sa stretávame s odkazom J. Chalupku na jeho komédie o slovenskom vidieku, keď sa v texte objaví pán Tesnošil, známy svojimi čižmami, ktorý sa stal vďaka odhodlanej maďarčine symbolom.<sup>28</sup> Tento motív je typický pre tretiu a štvrtú kapitolu *Suplikanta*, v ktorých Paľo súťaží o zbieranie peňazí a stane sa obeťou obzvlášť úspešného žartu svojich rovesníkov. Presvedčia ho, že môže získať peknú sumu peňazí od „slovenského“ vlastenca menom Kazányi, ktorý však vždy podrobí skúške zberačov peňazí, aby si bol istý ich nezlomnosťou: „On vás bude všakovakým spôsobom skúšať, či ste pevný

---

<sup>25</sup> Tamže, s. 20.

<sup>26</sup> Tamže, s. 21.

<sup>27</sup> Tamže, s. 171.

<sup>28</sup> Tamže, s. 175.

v myšlienke o svojej národnosti; ukáže sa Vám ako zakorenený Maďarón, bude proti slovenskému národu v maďarskej reči horlivo brojiť.“ (Testuje po všetkých stránkach človeka, či je v ňom národné myslenie dostatočne pevné, ukazuje, že sa vzbúril proti slovenskému národu ako verný maďarský priateľ v maďarčine.).<sup>29</sup>

V dvojjazyčnom dialógu medzi vidieckym šľachticom a študentom je študent čoraz viac nadšený, zatiaľ čo Kazányi sa čoraz viac hnevá. Reaguje aj spochybnením mentálnych schopností chlapca: „O čom to hovorí? Možno sa zbláznil? Suplikant? Žobrák... ... Nevie môj brat, že hovorí s maďarským šľachticom? „Tento chlapec nemá rozum!“<sup>30</sup> Paľo však neodchádza, a keď sa už začne sťažovať na zlú situáciu slovenských študentov v školách kvôli „maďarskej mánii“, je vyhnaný z domu bičom.

V piatej kapitole sa opäť potvrdzuje už spomínaná Chalupkova niť s odkazom na Kocúrkovo, keď Kubáni charakterizuje situáciu pre druhé dejstvo Chalupkovej komédie a odkazuje na lesnú scénu „ďľa známej scény pri Gajarovom potoku z Kocúrkova“.<sup>31</sup>

Zatiaľ čo v prípade *Suplikanta* je spomienkou na predrevolučné obdobie oživenie slovenského sebauvedomenia v duchu vernosti veku, Kubániho historický román *Valgatha*, ktorý sa datuje do oveľa dávnejšej historickej minulosti, nesie nádeje slovenských túžob z predrevolučného obdobia. Ide o slovenský najslubnejší literárny experiment v žánri historického románu a oživuje udalosti vlády kráľa Mateja, ktoré sa dajú podľa vzoru spojiť s husitmi v Hornom Uhorsku. Prvá časť románu, pravdepodobne koncipovaná pre dva diely, bola dokončená už v roku 1861.<sup>32</sup>

Napriek tomu iba tri roky po autorovej smrti, v roku 1872 sa zjavil v skutočnosti ako fragment, pretože v príbehu zostalo mnoho nezpracovaných vlákien, čo naznačuje, že zverejnený text bol súčasťou väčšieho konceptu.

Takto formuluje aj Kubáni svoje dielo, zdôrazňujúc skutočnosť, že národná rovnosť je nevyhnutná pre budúcnosť a spolužitie. Kritizovaná je aj Kubániho koncepcia, že vykreslený obraz Jánosa Hunyadiho vo *Valgathe* vôbec nezodpovedá historickým skutočnostiam.<sup>33</sup> A Kubániho Hunyadi je skutočne rytierskym príkladom pána, slúžiaceho záujmom spoločnej krajiny. Druhá veta románu už jasne vystihuje tento obraz a nezmenia ho ani ďalšie udalosti:

---

<sup>29</sup> Tamže, s. 180.

<sup>30</sup> Tamže, s. 183.

<sup>31</sup> Tamže, s. 189.

<sup>32</sup> Tamže, s. 26.

<sup>33</sup> ORMIS, J. V. Kubáni a Jósika. In *Slovenská literatúra*, 1965, roč. 12, č.4, s. 362 - 363.

„Nad Uhorskom bola maďarizácia v predrevolučnej slovenskej literatúre dôležitou témou. Ako dominantný prvok sa javí napr. aj v diele Jána Chalupku.“<sup>34</sup>

Oskár Čepan interpretuje Kubániho koncept spoločnej slovanskej budúcnosti záznamov ako historický jav,<sup>35</sup> ale môžeme predpokladať, že Milica – dcéra Jiskry v románe symbolizuje „znovuvytvorenie“ možnosť možného dynastického zmierenia záujmov ako realistickú šancu.

Aj keď slovenská literatúra vykazuje značný záujem o historické témy v období romantizmu, čo sa týka historických tém, typicky sa do popredia dostáva žáner rozprávania (v tejto súvislosti môžeme spomenúť Jána Kalinčiaka), a teda ak by sme hľadali „príbuzných“ Kubániho románu, sú to predovšetkým vzťahy mimo slovenskej literatúry – v prípade *Valgathy* devätnásteho storočia je evidentný európsky vplyv historického románu spisovateľa Waltera Scotta.

### Traja sokoli

V dráme *Traja sokoli* Kubáni predstavuje poprednú slovenskú inteligenciu z rokov 1848/49, ktorá prijala svoju úlohu v boji za nezávislosť.

Prvýkrát sa dráma objavila v tlači v roku 1905, teda ešte v dvadsiatom storočí, kedy procesy, charakterizujúce slovenskú literatúru tohto veku sú v skutočnosti maďarskou interpretáciou Kubániho portrétu, ktorý sa dá považovať za obzvlášť významný.<sup>36</sup>

Kubáni v tejto päťdejtvovej dráme zachytáva predovšetkým revolučné roky, jej vyvrcholenie zobrazuje ako dôležitú epizódu. V roku 1848 slovenské národné hnutie predstavovali traja významní predstavitelia – Janko Francisci Rimavský, Štefan Marko Daxner a Michal Miloslav Bakulíny, ktorých postavili pred súd v Plešivci a obvinili ich ako veliteľov Slovenskej národnej gardy z podnecovania svojich ľudí k boju proti vojakom bána Jelačica. Prípád sa nakoniec dostal pred obyčajný súd a obvinení boli uväznení v Pešti, odkiaľ boli v roku 1849 prepustení vďaka postupu cisárskych vojsk.<sup>37</sup>

*Traja sokoli* boli najúspešnejším pokusom o napísanie slovenskej národnej drámy v 19. storočí v slovenskej literatúre. Kubáni má cit pre zobrazenie dramatických udalostí a konflikt, čo má nielen spoločenské, ale aj individuálne dôsledky. Pretože samotná dráma je akýmsi rámom v dôsledku vykreslenia konkrétnych politických udalostí, Kubáni tu venuje

<sup>34</sup> Chalupkove odkazy na Kubániho diela možno nájsť na viacerých miestach.

<sup>35</sup> ČEPAN, O. Ľudovít Kubáni a jeho prozaické dielo. In *Kubáni, Ľudovít: Valgatha a iné prózy*. Bratislava: SVKL, 1956, s. 33.

<sup>36</sup> PIŠŤŤ, M. Podľa MIŠIANIK, J. a kol. Romantizmus. In *Dejiny slovenskej literatúry*. Bratislava : Osveta, 1960, s. 283.

<sup>37</sup> Tamže.

osobitnú pozornosť každej postave. Názov diela poukazuje na tri hlavné postavy revolučnej udalosti, ale najkomplexnejšou postavou v diele je Juro Tisovský, zemepán, brat jedného z troch sokolov - Marka Tisovského.<sup>38</sup>

Marko Tisovský, Janko Rimavín a Miško Palička sú traja sokoli, ktorí zorganizujú odmietnutie boja proti Jelačicovým vojakom na ochranu slovenských záujmov. Dôvod k odmietnutiu sformuloval Rimavín a jeho slová počas aktu objasňujú, že občianske práva platia pre každého obyvateľa krajiny, ale Slovák ako Slovák je stále väzeň („*no otrokom je ešte jak Slovák*“<sup>39</sup>).

Rimavín a jeho spoločníci vidia, že počas revolúcie nastal čas, aby zodvihli hlas za práva Slovákov a v prípade potreby zdôraznili tieto argumenty zbraňami. V tejto súvislosti správanie ich druha Likérskeho je toho dôkazom, pretože práve on poukazuje na rozpory medzi Slovákmí, lúči sa s nimi, pretože sa považuje predovšetkým za vlastenca a národná príslušnosť je pre neho druhoradá: „S Bohom! S Bohom bratia! Na pôde odboja nemôžem stáť. Som najskôr vlastenec, potom Slovák.“<sup>40</sup>

Po jeho odchode sa „jastrabi“ navzájom posilňujú vo viere, že postavenie vedľa Jelačica ochráni ušľachtilý záujem, a ako potvrdenie sľubu spievajú pieseň Janka Matúška (neskôr sa táto stala slovenskou štátnou hymnou): „*Nad Tatrou sa blýska, hromy divo bijú ...*“<sup>41</sup>, ktorá bola aj národnou piesňou Štúrovej školy. Študenti ju v Bratislave začali spievať, keď bol Štúr odstránený z katedry slovenského jazyka.

Traja sokoli sú odhodlaní ísť vlastnou cestou, ktorá vďaka zradcom vedie priamo do väzenia, kde čakajú na rozsudok smrti. Ako memento trestu, ktorý čaká na zradcov, zaznieva v druhom dejstve balada o Uderskej Vande, ktorej záverečnú repliku v zbore opakujú všetci prítomní: „Nič to keď i zrada medzi nás sa vpletie; keď padnú sokoli, i ju Parom smetie!“

List, v ktorom sú sokoli zradení, sa dostáva do rúk Völgyessyho - sudcu, ktorého povinnosťou je hlásiť tento prípad, aj keď vedel, aké to bude mať následky. Chce odložiť túto povinnosť a jeho zápas sa prejaví v monológ:

„Že ľud búria oproti krajine,  
či ja za to môžem?... Čo nedajú  
im práva národné, keď národ sú?  
De mégsem; ved' v Uhorsku len jeden

<sup>38</sup> Tamže.

<sup>39</sup> KUBÁNY, L. *Traja sokoli*. Turčiansky Sv. Martin : Kníhkupecko-nakladateľský spolok, 1905, Vydanie v r. 1905 udáva meno autora vo forme Kubány, s. 6

<sup>40</sup> Tamže, s. 11.

<sup>41</sup> Tamže, s. 18.

<sup>42</sup> Tamže, s. 48.

je národ, a to my sme, zemani.  
 Igen! lež keď je už slobodný ľud,  
 következőleg je i národom;  
 uhorským persze... Eh, nechápem sám,  
 čo tá Slovač chce, veď je rovná už  
 i mne i grófom, slovom každému:  
 a predsa búri sa! ... Či búri sa?  
 Niet dôvodov na to. Ésmégiskell  
 a dologbanvalamineklenni”<sup>43</sup>

V treťom dejstve sme svedkami dialógu medzi dvoma bratmi Tisovskými, Jurom a Markom – a ten odkrýva podstatu dramatického konfliktu. Sám Juro obviňuje svojho brata zo zrady, ten však obvinenia popiera a hovorí: „Sum Hungarus - ale nie som Maďar”.<sup>44</sup> Vyčíta vlasti, že miluje iba svojich maďarských synov. Juro naopak tvrdí, že nepriateľ argumentuje, že práve obrátiť sa proti vlasti je zločin:

„Poslúchni hlas srdečný od brata,  
 veď ti dobre chce on! Keď padnúť máš,  
 stúpaj a choď, bi sa, padni za vlast’;  
 ináče zhyň jak zločinec podlý!”<sup>45</sup>

Marko je neoblomný, a tak Juro nadáva na brata. Toto je prekliatie hlbokého zúfalstva bude zdrojom skoku, keď budete chcieť, s odvolaním sa na ušľachtilé práva zabrániť uväzneniu jeho brata a prasknutiu, keď si uvedomí, že zostal sám - späť k životu svojho brata v jeho zápase: „Preč len pád tvoj otvoril mi oči?”<sup>46</sup>

Paradoxne, rodení Maďari sú tí, ktorí sa zastávajú sokolov Najskôr Elenka, dcéra väzenskej stráže v „Pelsóci”, ktorá sprostredkováva prácu medzi väzňami a dievčatami, plánujúc ich prepustenie. Evelína (Markova milá) cituje sestru bratov Tisovských Marienku slova mi Elenky:

„Nesmú svou padnúť katom v obeť;  
 bo svoj miluj tyčku nie hriechom!  
 Maďarka som, a i pyšná na to;  
 Pod’me cnosť nám, nemôže byť zločinom

<sup>43</sup> Tamže, s. 58.

<sup>44</sup> Tamže, s. 65.

<sup>45</sup> Tamže, s. 69.

<sup>46</sup> Tamže, s. 129.

Slovákovi, keď svoj ľúbi národ!“<sup>47</sup>

Slová referenta, čítajúceho rozsudok, prerušuje Völgyessy, ktorý väzňovi prináša milosť. Rimavín vzápätí sám seba a svojich spoločníkov nazýva skutočnými vlastencami, ktorí s nadšením oslavujú oslobodenie poddaných, a pýta sa, prečo by to bol hriech, ak by ostatné národy chceli ísť cestou bližneho národa:

„Lúbim ťa vlast' milá! Pod'me,  
preč' ma odmrš'uješ? preč' s' macochou  
Slováka, keď on verným ye synom?“<sup>48</sup>

Elenka reaguje na jej slová v mene prítomných, ako stelesnenie maďarského „Hungária“ (Uhorsko):

„Milujte sa mi, deti moje,  
Na práve rovnomerne, v bohatstve mieru  
utvorte nová voľnosť éru;  
vystavte spokojnosti dom nový !...  
Tak sláva vlasti !! Sláva kráľovi !!!“<sup>49</sup>

Pre tvorbu Kubániho drámy je zrejmé, že *Traja sokoli* sú výsledkom jednotného konceptu, ktorý spája celé dielo autora. Kubáni - predovšetkým v *Troch sokoloch* prináša myšlienku - pomocou umelecky platných prostriedkov – životaschopnosti slovenského národa.

## Záver

Porevolučná doba vniesla do tvorby slovenských literátov sklamanie a mnohých prinútila prehodnotiť program národného boja. Odozvou bola tzv. Nová škola v Levoči, no už bezprostredne pred ňou sa s totožnou myšlienkou ohlásil práve Kubáni.<sup>50</sup> Vysníval novú nádej, ktorá bola orientovaná na slovensko-maďarské spolužitie, a v podmienkach Bachovho absolutizmu predstaviteľnú a prijateľnú utópiu.

Vyrovnanie vzťahov dosiahol v dráme *Traja sokoli*, vo *Valgathe* ju však len načrtoval pod zámienkou dodržania historických faktov. Osobné záujmy – svoje aj záujmy postáv (ľúbostné city a vzájomné priateľstvá z oboch strán) – podriadil historickému konfliktu,

<sup>47</sup> Tamže.

<sup>48</sup> Tamže, s. 141.

<sup>49</sup> Tamže.

<sup>50</sup> ČEPAN, O. Ludovít Kubáni a jeho prozaické dielo. In *Kubáni, Ludovít: Valgatha a iné prózy*. Bratislava : SVKL, 1956, s. 17.

v skutočnosti ale charakteristiky postáv rozvrhol tak, aby podčiarkol výhru národnej idey, hoci ako zabstraktnej do lásky k Uhorsku.

Ak sa chceme zamyslieť nad drámou slovenského romantizmu, znamená to dôsledne si uvedomiť pôdorys osobného, osobnostného a spoločenského účinkovania autorov vo vývinových súvislostiach slovenskej literatúry a kultúry. Je to potrebné aj preto, lebo práve tieto atribúty vytvorili základné podnety na látku a tematiku ich drámy. Nielen Kubáni, ale aj Záborský a Palárik sú autori, ktorých diela majú svoju genézu, opodstatnenosť aj ozvenu. Je tomu tak preto, lebo ich dielo je späté s porevolučnými rokmi 1848 – 1849.

K tvorbe drámy sa naplno venovali v druhej polovici devätnásteho storočia a do stratégie autorského textu vložili svoje osobné rady, inštrukcie na organizovanie a riadenie modernej spoločnosti. Dejiny národnej literatúry vývinovo včlenili Jonáša Záborského, Ľudovíta Kubániho aj Jána Palárika medzi autorov prechodného obdobia, teda do pohybov medzi spoločenskými javmi sprevádzajúcimi klasicizmus a romantizmus a do medzigeneračného priestoru od Jána Chalupku po Ľudovíta Štúra.

Romantizmus ako forma spoločenského vedomia zásadným spôsobom obnovoval a aktualizoval otázku identity národa, ktorá sa vyjadrovala buď spôsobom monumentalizovania minulosti, označovala sa za národnú, alebo sa využívali ideovo a výrazovo netradičné postupy pri podpore národnej vedy a národného umenia.

Tieto črty súviseli s organizačným nástrojom štátnej formy a s jej inštitúciami aj s rozvinutosťou a kultivovaním národného jazyka ako výrazu identity a moderného sebavedomia v európskom štátotvornom priestore devätnásteho storočia.

*Autor je doktorandom na Fakulte dramatických umení Akadémie umení v Banskej Bystrici, školiteľ doc. PhDr. Michal Babiak, Mr.*

## BIBLIOGRAFIA

ČEPAN, Oskár a kol. Dramatická tvorba. In *Dejiny slovenskej literatúry III*. Bratislava : Slovenská akadémia vied, 1965. s. 140 – 156.

ČEPAN, Oskár. Ľudovít Kubáni a jeho prozaické dielo. In *Kubáni, Ľudovít: Valgathaa iné prózy*. Bratislava : SVKL, 1956. s. 9 – 33.

DOHNÁNY, Mikuláš. *Dumy*. Bratislava : Tatran, 1968. 232 s.

CHRÁSTEK, Michal. *Dejiny reči a literatúry slovenskej na Slovensku so životopisy slovenských literátov a poznačením jich príznivcov*. Martin : Matica slovenská. 80 s.

- KRAUS, Cyril. *Slovenský literárny romantizmus*. Martin : Matica slovenská, 1999. 238 s. ISBN8070905204.
- KUBÁNI, Ľudovít. *Valgatha a iné prózy*. Bratislava : SVKL, 1956. 280 s.
- KUBÁNI, Ľudovít. *Traja sokoli*. Turčiansky Sv. Martin : Kníhkupecko-nakladateľský spolok, 1905. Vydanie v roku 1905 udáva meno autora vo forme Kubány. 142 s.
- MATÚŠKA, Janko. *Siroty*. [online]. [cit. 13.2.2021]. Dostupné na internete: [https://zlatyfond.sme.sk/dielo/900/Matuska\\_Siroty/bibliografia](https://zlatyfond.sme.sk/dielo/900/Matuska_Siroty/bibliografia).
- MAŤAŠÍK, Andrej. *Majstri scény*. Bratislava : Perfekt, 2003. 85 s.
- ORMIS, Ján Vladimír. Kubáni a Jósika. In *Slovenská literatúra*, 1965. roč. 12, č. 4, s. 359 – 375.
- PALÁRIK, Ján. *Za reč a práva ľudu*. [online]. [cit. 13.2.2021]. Dostupné na internete : [https://zlatyfond.sme.sk/dielo/1756/Palarik\\_Za-rec-a-prava-ludu/5](https://zlatyfond.sme.sk/dielo/1756/Palarik_Za-rec-a-prava-ludu/5).
- PICHLER, Tibor. Dejiny a pohyb ideí v slovenskom politickom myslení. In *Filozofia*, 2003, roč. 58, č. 10, s. 684 – 689.
- PIŠÚT, Milan. Podľa MIŠIANIK, Ján a kol. Romantizmus. In *Dejiny slovenskej literatúry*. Bratislava : Obzor, 1960. s 195 – 306.
- RAMPÁK, Zoltán. *Dráma, divadlo, spoločnosť*. Bratislava : Tatran. 1976. 438 s.
- SEDLÁK, Imrich. *Strieborný vek: národno-kultúrny a literárny pohyb na východnom Slovensku v období národného obrodzenia*. Košice: Východoslovenské vydavateľstvo, 1970.
- SEDLÁK, Imrich a kol. *Dejiny slovenskej literatúry*. Bratislava : Literárne informačné centrum, 2009. s 314 – 415. ISBN9788070909355.
- SCHULZ, Gerhard. *Romantika. Dějiny a pojem*. Litomyšl – Praha : Paseka 1999. 121 s. ISBN807185235X.

Kontakt:

Mgr. art. Mikuláš Macala

Akadémia umení v Banskej Bystrici, Fakulta dramatických umení

Horná ul. 95

Banská Bystrica 947 01

e-mail: [mikuals.macala@student.aku.sk](mailto:mikuals.macala@student.aku.sk)

**TÉORIA A PRAX KOORDINÁCIE REČI A POHYBU (vybrané časti z metodických postupov)**

Mgr. art. Marek Rozkoš, ArtD.

Fakulta dramatických umení Akadémie umení v Banskej Bystrici

**Abstrakt:** V tejto štúdií ponúkame čitateľom výber niektorých častí z metodických postupov, ktoré sme publikovali v dizertačnej práci s názvom Psychologické aspekty, osobnostné predispozície a fyzické predpoklady pri koordinácii rečového a fyzického konania pri výučbe študentov herectva. Úlohou metodických postupov je poskytnúť študentom a pedagógom možnosti, ako systematicky a efektívnejšie budovať správnu profesionálnu techniku dýchania, hlasu, reči s využitím pohybu. Pohyb vnímame ako základný činiteľ v koordinácii s rečou. Metodickými postupmi nemáme za cieľ vyriešiť každý herecký problém, ale skôr ponúknuť univerzálny návod, ktorý by mohol pomôcť pri riešení problémov s budovaním správnej techniky a s jej zapájaním do hereckého prejavu.

**Kľúčové slová:** koordinácia, metodické postupy, pohyb, reč, študent

**THEORY AND PRACTICE OF SPEECH AND MOVEMENT COORDINATION  
(selected parts of the methodological procedures)**

**Abstract:** In this study, we offer readers a selection of some of the methodological procedures that we published in the dissertation entitled Psychological aspects, personality predispositions and physical prerequisites for linking speech and physical behavior in teaching students of acting. The task of methodological procedures is to provide students and teachers with opportunities to systematically and more effectively build the right professional technique of breathing, voice, speech using movement. We perceive movement as a basic factor in coordination with speech. Methodical procedures, we do not aim to solve every acting problem, but rather to offer a universal guide that could help solve problems with building the right technique and involving it in acting.

**Keywords:** coordination, methodical procedures, movement, speech, student

## Úvod

Štruktúru metodických postupov tvoria tri fázy koordinácie reči a pohybu:

1. Podvedomá koordinácia reči a pohybu
2. Vedomá koordinácia reči a pohybu
3. Podvedomá koordinácia reči a pohybu – fixovanie a automatizácia techniky a jej implementácia do tvorby hereckej postavy

V tejto štúdii predstavíme prvé dve fázy koordinácie reči a pohybu.

Uvedené fázy nemôžeme vnímať ako uzavreté časti, ale ako kontinuálny proces. Uvedené tri fázy sú v podstate fázami každého cvičenia. Opakovaním tohto procesu sa zapájanie jednotlivých elementov koordinácie fixuje a automatizuje. To vytvára predpoklad pre profesionálnu tvorbu hereckých postáv, kedy technika je zautomatizovaná a herec sa môže sústrediť na tvorivú činnosť.

Každá časť štruktúry má svoj obsah, zameranie, postupnosť krokov, nástroje výučby a príklady cvičení s popisom ich vykonávania. Frekventované pojmy slúžia ako nástroj komunikácie medzi pedagógom a študentmi.

## 1. Metodické postupy podvedomej fázy koordinácie reči a pohybu

### Koncentrácia a aktivizácia

Aby pri výučbe koordinácie reči a pohybu vzniklo čo najmenej chýb, je potrebné študentov skoncetrovať. Je to fáza pred výkonom cvičení, ktorá je zároveň fázou uvoľňovania. „Každé cvičenie koncentrácie je cvičením fantázie, ktorej prítomnosť je podmienkou tvorivého prístupu.“<sup>1</sup> Koncentrácia a aktivizácia študentov je zakaždým prvým krokom k nadobudnutiu správnej techniky koordinácie, pretože zintenzívňujeme pozornosť na tie časti tela, ktoré sa podieľajú na koordinácii. Spôsobov a cvičení ako skoncetrovať telo a myseľ je mnoho. Psychosomatický aparát študenta možno aktivizovať zvonku (prostredníctvom svalov) alebo z vnútra (prostredníctvom psychiky). „Prostredníctvom svalového napätia možno aktivizovať psychiku a psychickou inerváciou aktivovať svalové napätie. Celkovo sa tak zvyšujú psychosomatické napätia organizmu, ktoré fyziologickým podnetom inervujú ďalšie muskulatúry.“<sup>2</sup>

<sup>1</sup> ŠPAČKOVÁ, A. *Trénink techniky řeči*. Praha : Grada Publishing, 2015, s. 41. Preložil Marek Rozkoš.

<sup>2</sup> VYSKOČILOVÁ E. *Hlas individuality, Psychosomatické pojětí hlasové výchovy*. Praha : Akademie muzických umění v Praze, 2017. s. 30. Preložil Marek Rozkoš.

Proces koordinácie reči a pohybu si vyžaduje psychickú a svalovú aktivitu. Aktivizácia je proces uvedenia mysle a svalov do stavu „kedy je telo schopné vedome riadených výrazových zmien, ale pritom nepoužíva energiu zbytočne a v miestach, kde je jej využívanie nefunkčné.“<sup>3</sup> Aktivizácia je proces uvoľňovania, čo znamená, že vedome udržiavame telo v aktívnom stave s použitím minimálneho somatického a psychického napätia, ktoré je potrebné na koncentráciu mysle. Ako vhodné komplexné cvičenia na aktivizáciu celého psychofyzického aparátu sa javia cvičenia z jógy. Tie sú zo svojej povahy psychosomatické a majú značný vplyv na uvoľnenie a cieľnú aktivizáciu svalov, mysle, vedomia a dychu.<sup>4</sup> Jednou z možností, ako sa dostať do stavu sústredeného uvoľnenia je vnútorné sebauvedomenie.

Proces koncentrácie a aktivizácie psychofyzického aparátu by mal zahŕňať aj cvičenia zamerané na izolovanú aktivizáciu svalov, alebo svalových skupín. Napríklad, v aktívnom postoji sú uvoľnené (nie pasívne) svaly rúk, ramien, predné krčné svaly, mimické svalstvo a pod., zatiaľ čo svaly nôh, svaly stredu tela, svaly chrbta sú v primeranom napätí tak, aby s čo najmenším svalovým tonusom udržali telo vzpriamené. V procese koncentrácie a aktivizácie je dôležité uvedomenie si tých svalových partií a orgánov, ktoré sú v napätí a ktoré sú uvoľnené. Podobne postupujeme aj pri uvedomovaní si tých svalových partií a orgánov, ktoré sa podieľajú na vzniku a realizácii hlasu a reči. Zároveň ich izolujeme od tých, ktoré na tvorbu a realizáciu reči nie sú potrebné. Izoláciou máme na mysli vedomé uvoľnenie, alebo zvýšené napätie konkrétnych svalových partií. Schopnosťou odizolovať jednotlivé svalové partie a úroveň napätia v nich si študent nepriamo rozvíja ďalšiu schopnosť potrebnú pre hereckú prax – striedanie napätia a uvoľnenia (temporytmus). To je dôležité pri tvorbe hereckých postáv z hľadiska ich vnútorného a vonkajšieho temporytmu.

#### Príklad cvičenia

Názov cvičenia: *Príbeh*

Cieľ cvičenia: Stimulovanie psychosomatického aparátu

Popis cvičenia: Prostredníctvom predstavivosti koncentrujeme pozornosť na výrazové prostriedky študentov. Cez predstavu si študenti všímajú koordináciu svojich výrazových prostriedkov. Pedagóg, prípadne vybraný študent rozpráva príbeh. Ostatní študenti ležia na zemi v uvoľnenej polohe na chrbte so zatvorenými očami – nohy mierne od seba, ruky vystreté v úrovni ramien. Ústrednou postavou príbehu je v predstave každého študenta on sám.

---

<sup>3</sup> ŠPAČKOVÁ, A. *Trénink techniky řeči*. Praha : Grada Publishing, 2015, s. 57. Preložil Marek Rozkoš.

<sup>4</sup> Poznámka autora: cvičenia z jógy nevnímame z náboženského hľadiska, ale z duchovného, spirituálneho.

Rozprávajúci vytvára taký príbeh, aby sa v predstave každý pohyboval po priestore v rôznych prostrediach, aby si ostatní mali možnosť vytvoriť kinetickú, akustickú, hmatovú, čuchovú a, samozrejme, vizuálnu predstavu.

Metodická poznámka: 1. Pri tomto cvičení je možné (a vhodné) využiť hudbu ako aktivizačný a sprievodný zvukový impulz pre tvorbu predstáv. Hudba, jej temporytmus a dynamika podvedome vplýva na kvalitu a intenzitu predstavy. 2. Sledujeme prirodzený výraz tváre študentov počas rozprávania príbehu a tiež sledujeme malé pohyby tela, ktoré sú podvedomým výsledkom intenzívnej predstavy.

### **Koordinácia pohybu a dýchania**

Dýchanie je prirodzenou a prevažne podvedomou činnosťou ľudského tela. Prevažne preto, že dýchanie je možné riadiť aj vedome. Súvisí to so schopnosťou mozgu riadiť dýchanie z rôznych jeho častí. Táto informácia je pre nás dôležitá preto, že nadobúdanie správnej techniky dýchania je prevažne uvedomelým a riadeným procesom. Z toho vyplýva, že dýchanie môžeme ovplyvňovať. Dýchame vždy, pri pohybe, pri rozprávaní, v tichosti či vo fyzickom pokoji. Dalo by sa povedať, že dýchanie je samostatný herecký výrazový prvok. Technika dýchania je nesmierne dôležitý, avšak často opomínaný aspekt hereckého výkonu a výrazu. Správna technika dýchania priamo ovplyvňuje kvalitu a spôsob koordinácie. Základy techniky dýchania študenti dostávajú predovšetkým na hodinách techniky hlasu. Jej využitie je rovnako dôležité aj na všetkých praktických predmetoch, respektíve v akomkoľvek hereckom prejave.

Najčastejším odpozorovaným problémom je nedostatočná práca s respiračným ústrojenstvom, predovšetkým ide o nedostatočnú hĺbku nádychu a nedostatočnú prácu s brániou. Pri dýchaní nám ide o to, aby študenti dokázali využiť, každý individuálne, svoj respiračný potenciál tak, aby dýchanie nebolo prekážkou pre koordináciu tela, hlasu a reči, ale aby vytváralo funkčnú somatickú podporu pre hlas a reč v koordinácii s pohybom. Z hodín techniky hlasu či techniky reči môžeme využiť známe zaužívané cvičenia, ktoré však zameriavame na koordináciu dýchania, pohybu, hlasu a reči.

Dýchanie je nevyhnutným predpokladom tvorby a používania hlasu. Základom kvalitného a zvučného hlasu je držanie tela. Vychádzame pritom z aktívneho postoja. V prípade nesprávneho držania tela často dochádza k tomu, že bránica, svaly podieľajúce sa na dýchaní, či rezonančné dutiny sú v neprirodzenej polohe a nemôžeme tak využiť ich maximálny potenciál. Hlas potom znie nevýrazne, neprirodzene a stráca svoju zvučnosť. Popis fyziologickej

tvorby hlasu a technika dýchania je obsahom predmetu technika hlasu, preto nebudeme tento proces detailne rozoberať.

Z hľadiska koordinácie dychu a pohybu je dôležitý vplyv konkrétnych telesných orgánov a svalov na proces dýchania a následne vedomá práca s nimi za účelom nadobudnutia správnej techniky a variability hlasového, respektíve rečového prejavu. V profesionálnom rečnickom prejave, teda aj hereckom, využívame tzv. kostálnoabdominálne dýchanie. Je to zmiešaný spôsob dýchania, kedy využívame rôzny pomer zapojenia kostálneho (hrudného) a abdominálneho (bránicového) dýchania. Koordinácia dychu a pohybu teda tkvie v tom, že sa snažíme dostať k takej vedomej technike, ktorá nám umožňuje podľa potreby regulovať pomer jednotlivých typov dýchania. Dýchanie je riadené z predĺženej miechy, z ktorej vedie aj tzv. bráničný nerv (nervus phrenicus). Ten je prevažne motorický nerv, ktorý inervuje bránicu a medzirebrové svaly, čím vedome alebo podvedome zabezpečuje proces dýchania. Navyše „k práci medzirebrových svalov a hrudného koša a k činnosti bránice sa za určitých okolností pripájajú pomocné dýchacie svaly, teda brušné a bočné svaly a tiež svalstvo hornej časti tela, ktoré sa upína na hrudník a môže svojou činnosťou napomáhať k rýchlejšiemu a mohutnejšiemu nádychu.“<sup>5</sup> Pomocné dýchacie svaly zapájame v prípade zvýšenej spotreby vzduchu, čo herecký prejav na javisku bezpochyby je. V tejto fáze teda sledujeme spôsob a úroveň zapojenia pohybu do práce s dychom.

Pri technike dýchania je dôležité rozlišovať či ide o dýchanie vo všeobecnosti, dýchanie pri špecifickej činnosti, alebo dýchanie pre potreby rozprávania. Rozdiel je totiž v tom, že reč, konkrétne slovenčina, je tvorená výdychovým prúdom vzduchu. Preto koordinácia reči a pohybu v hereckom prejave spočíva v cieľavedomom využívaní svalov a orgánov, ktoré ovládajú predovšetkým výdychový prúd reči. Koordinácia pohybu a dýchania spočíva v tom, aby sa študenti naučili ovládať dýchací proces predovšetkým ovládaním svalov podieľajúcich sa na dýchaní. Bez správnej techniky sa často stáva, že študenti regulujú výdychový prúd vzduchu zvieraním hrtanu, alebo vytváraním hlasivkového záveru. Preto využívame predovšetkým zmiešaný typ dýchania, pretože pri ňom dýchame predovšetkým do spodnej časti hrudného koša a tým pádom nevytvárame nežiaduci tlak na hrtan a v ňom uložené hlasivky. Najväčšou mierou sa na nádychu a výdychu podieľa bránica. Pre herecký, ale aj akýkoľvek iný profesionálny rečový prejav je špecifickosť práce s bránicou taká, že ide o riadené dýchanie. Študenti spočiatku podvedome koordinujú prácu bránice a ostatných svalov podieľajúcich sa na

---

<sup>5</sup> ŠPAČKOVÁ, A. *Trénink techniky reči*. Praha : Grada Publishing, 2015, s. 83. Preložil Marek Rozkoš.

dýchaní a artikulácii s obsahom výpovede. Zvládnutie techniky dýchania je prvým krokom k budovaniu techniky hlasu, techniky reči a javiskového pohybu.

Proces osvojovania si správnej dýchacej techniky sa začína spoznávaním možnosti vlastného respiračného ústrojenstva, uvedomením si procesu dýchania, uvedomením si svalov a orgánov, ktoré sa podieľajú na dýchaní a v akej miere na dýchaní participujú. Na to nadväzujú cvičenia, pomocou ktorých sa študenti učia vedome riadiť dýchanie tak, aby využili čo najväčšiu kapacitu vlastného dýchacieho potenciálu.

V tejto fáze koordinácie sa zameriavame na činnosť a funkciu týchto orgánov a svalov:

- Orgány podieľajúce sa na dýchaní: nosná dutina, hltan, hrtan, priedušnica, priedušky pľúca.
- Svaly podieľajúce sa na dýchaní: hrudné svalstvo, medzirebrové svalstvo (vnútorné a vonkajšie), bránica, pomocné dýchacie svalstvo (Powerhouse – svaly stredu tela, ktoré tvoria stabilizačný komplex. Sú to svaly od dna rebier až po dno panvy<sup>6</sup>, ďalej zadný horný a dolný pílovitý sval, krčné svalstvo, hlboké svaly chrbtice).

Špeciálnu pozornosť pri budovaní techniky dýchania, techniky hlasu a v konečnom dôsledku aj techniky reči, musíme venovať bránici. Tento sval má najväčší podiel na procese dýchania. Diafragmatické, teda hlboké dýchanie za pomoci správne ovládanej bránice má, okrem iných benefitov, v kontexte hereckej tvorby tieto výhody:

- Zlepšuje stabilitu svalov stredu tela tzv. Powerhouse
- Zlepšuje schopnosť tela tolerovať intenzívne cvičenie, respektíve výkon
- Spomaľuje rýchlosť dýchania a tým pádom telo spotrebuje menej energie
- Správnymi cvičeniami pomáha zvýšiť kapacitu pľúc
- Pomáha pri relaxácii po náročnom psychickom výkone tým, že znižuje škodlivé účinky stresového hormónu – kortizolu<sup>7</sup>

Väčšina zaužívaných cvičení, ktoré sú zamerané na aktivizáciu a pružné využívanie bránice má v základe tento princíp, ktorý je treba vždy dodržať:

1. Uvoľniť svaly krku, ramien na nevyhnutné minimum
2. Plynulý nádych nosom v trvaní 3 - 5 sekúnd
3. Zadržanie dýchacieho procesu
4. Výdych až do vyčerpania kapacity pľúc. Výdych realizujeme tak, že pery uvedieme do postavenia, akoby sme mali v ústach slamku. To zabezpečí dlhší, plynulý a usmernený výdych.

<sup>6</sup> Love for pilates. [online.] [www.loveforpilates.com](http://www.loveforpilates.com) [cit.: 23.1.2021]. Dostupné na internete: <<https://loveforpilates.com/pilates-powerhouse-mean/>> Preložil Marek Rozkoš.

<sup>7</sup> Healthline. What is diaphragmatic breathing? [online] [www.healthline.com](http://www.healthline.com) [cit.: 5.3.2021]. Dostupné na internete: <<https://www.healthline.com/health/diaphragmatic-breathing>> Preložil Marek Rozkoš.

Tým, že takto postavené pery vytvárajú prekážku výdychovému prúdu vzduchu, môžeme flexibilnejšie regulovať intenzitu napätia bránice.

5. Proces študenti opakujú s tým, že postupne si začnú uvedomovať, ktoré svaly do tohto procesu zapájajú a ako sa im pohybujú jednotlivé časti tela. Pri uvedomovacom procese môže pomôcť priloženie jednej ruky na hrudník a druhej na brucho. Pri správnom dýchaní je dôležité, aby sa oblasť brucha pri nádychu vydúvala viac ako oblasť hrudníka.

6. Túto základnú techniku práce s bránicou je možné aplikovať na všetky cvičenia zamerané na tvorbu hlasu a reči.

7. Tento základný princíp dýchania študenti realizujú v rôznych polohách – v sede, v sede opieraním lakt'ov o stôl, v stoj opretí o stenu, v stoj opretí dľaňami o stôl, v ľahu s vystretým telom, v ľahu v schúlenej polohe, a ďalších variáciách polôh tela, s ktorými sa môžu stretnúť pri hereckej tvorbe na javisku.

#### Príklad cvičenia

Názov cvičenia: *Štyri polohy*

Cieľ cvičenia: Pozorovanie vlastného dýchania a uvedomenie si koordinácie svalov a orgánov podieľajúcich sa na dýchaní pri zmene telesných polôh.

Popis cvičenia: Študenti sú rozmiestnení v priestore tak, aby mali dostatok priestoru okolo seba. Každý zo študentov má pri sebe aj stoličku. V prvej fáze cvičenia študenti stoja v aktívnom postoji a prirodzene dýchajú. Postupne si začnú uvedomovať a vnútorným zrakom predstavovať, ktoré všetky orgány a svaly sa podieľajú na dýchaní, uvedomujú si hĺbku nádychu, aký majú pomer nádychu a výdychu v tomto pokojnom stave. Druhá fáza cvičenia je podobná, s tým rozdielom, že si študenti sadnú na stoličku, pričom sa neopierajú o operadlo. Uvedomujú si tie isté atribúty ako v prvej fáze, ale s tým rozdielom, že si začnú uvedomovať rozdiely v spôsobe dýchania. Snažia sa určiť, ktoré svaly a aká intenzita ich napätia pri ich zapojení do dýchania, musí kompenzovať to, že telo nie je vystreté a bránica je viac stlačená. Podobne postupujeme aj pri polohe v ľahu. Na záver, s použitím stoličky si študenti vymyslia a zaujmú nejakú extrémnu telesnú polohu (napríklad sú prevesení chrbtom cez operadlo, sedia na stoličke tak, že nohy majú akoby ovínuté okolo operadla a prehnú sa v chrbtici tak aby sa temenom dotýkali zeme a pod.).

Metodická poznámka: 1. Toto cvičenie je veľmi dôležité s ohľadom na tvorbu hereckých postáv. V inscenáciách herecká postava mení svoj temporytmus v závislosti od situácie v ktorej sa nachádza. Herec mení telesné polohy, dostáva sa do pohybovo exponovaných situácií, prípadne

choreografií, kedy musí byť schopný flexibilne prispôbiť prácu s dýchacím ústrojenstvom.

2. Myšlienkové podložie cvičenia – exkurzia po vlastnom tele prostredníctvom predstavy. Vnútorne odôvodnenie zmien polôh tela, napríklad, že ma niečo zaujalo a chcem sa tým smerom pozrieť a pod.

### **Koordinácia pohybu a hlasu**

Hlas je akustický prejav človeka, ktorý vzniká koordinovanou činnosťou konkrétnych svalov a orgánov. Pre koordináciu reči a pohybu má hlas rozhodujúci význam, keďže je zvukovým nositeľom reči. Teória fyziologického vzniku hlasu je obsahom vyučovania predmetu technika hlasu. V kontexte koordinácie reči a pohybu sa v tejto podvedomej fáze zameriavame na fyziologickú tvorbu a znenie hlasu v prirodzenej rovine. Rovnako tak sledujeme zapojenie pohybu do tvorby a znenia hlasu. Tento súvis vnímame na úrovni somatického napätia všetkých orgánov a svalov podieľajúcich sa na tvorbe a znení hlasu. Patria sem všetky orgány, ktoré sme spomínali pri dychu a navyše sa k nim teraz pridávajú aj hlasivky a rezonančné dutiny. Hlasivky spadajú do kategórie pohybu, pretože sa okrem iných častí skladajú z hlasivkového väzov, ktoré sú napojené na priečne pruhované hlasivkové svaly, ktoré sú inervované a sú vôľou ovládateľné. Dôležitým predpokladom pre správnu a profesionálnu prácu s tvorbou a znením hlasu je sluch, ktorý vplyva na znenie hlasu tým, že ho reguluje.

Jednou z najťažších pedagogických úloh je na začiatok nájsť u študentov ich prirodzenú, znelú polohu hlasu. Hľadáme ju so študentmi preto, aby využili svoj hlasivkový a rezonančný potenciál, ktorý budú, samozrejme, správne rozvíjať. Znelá poloha hlasu je uvoľnenou polohou, keď využívame len nevyhnutné napätie svalov a orgánov tvoriacich hlas. Základ pre túto uvoľnenú polohu hlasu poskytuje aktívny postoj. Najčastejším problémom je to, že študenti sa pri hlasových cvičeniach zameriavajú len na hlasivky, dýchanie alebo na to, ako im znie hlas (farba a sila hlasu). Často však zabúdajú na to, že poloha tela, držanie tela a somatická aktivita majú zásadný vplyv na znelosť a prirodzenosť farby ich hlasu. Aj pri hlasových cvičeniach využívame predstavivosť na to, aby sa študenti dokázali zamerať prioritne na svaly a rezonančné dutiny, ktoré sa podieľajú na tvorbe a znení hlasu /tónu. Ide nám o to, aby v aktívnom tele dokázal študent odizolovať všetky prebytočné napätia, ktoré bránia prirodzenému, uvoľnenému, znelému hlasu. Ako príklad uvádzame, že pri statických hlasových cvičeniach najčastejšie prechádza prebytočné a tým pádom nežiaduce napätie do ramien, rúk a mierne aj do hrudného svalstva. Blízkosť týchto svalových partií pri krku spôsobuje, že napätie sa prenáša aj do krčného svalstva. Z toho vyplýva, že neuvoľnený krk, neuvoľní hlas.

V tejto fáze koordinácie sa zameriavame na činnosť, funkciu a koordináciu týchto orgánov a svalov pri tvorbe hlasu:

- Orgány podieľajúce sa na dýchaní: nosná dutina, hltan, hrtan, priedušnica, priedušky pľúca
- Svaly podieľajúce sa na dýchaní: hrudné svalstvo, medzirebrové svalstvo (vnútorné a vonkajšie), bránica, pomocné dýchacie svalstvo (Powerhouse – svaly stredu tela, zadný horný a dolný pílovitý sval, krčné svalstvo, hlboké svaly chrbtice.)
- Orgány podieľajúce sa na fonácii a znení hlasu: hlasivky, rezonančné dutiny.

### Príklad cvičenia

Názov cvičenia: *Bamavi*

Cieľ cvičenia: Cieľom tohto cvičenia je koordinácia priestorového pohybu a hlasu. Rovnako poukazujeme na to, ako pohyb dokáže ovplyvniť polohu hlasu (vyššia, nižšia). Zároveň, tým, že ide o skupinové cvičenie, rozvíjame aj viacplošnú pozornosť.

Popis cvičenia: Študenti stoja v aktívnom postoji v kruhu. V cvičení využívame trojslabičné slovo *bamavi*. Princíp cvičenia spočíva v tom, že ako študenti po sebe nasledujú menia koncové samohlásky a dvojhásky v poradí *bamavi*, *bamave*, *bamava*, *bamavo*, *bamavu*, *bamavia*, *bamavie*, *bamaviu*, *bamavô*, *bamavou*. Navyše sa so zmenou koncovkej hlásky menia aj umiestnenie prízvuku, najskôr na prvú, potom na druhú a napokon na tretiu slabiku. Pri realizácii prízvuku si študenti pomáhajú gestom ruky, akoby hádzali nejakým predmetom. Okrem toho, že študenti rozvíjajú viacplošnú pozornosť je toto cvičenie vhodné aj preto, aby sme študentom demonštrovali vplyv pohybu na znelosť hlasu. Preto striedame spôsob pohybovej realizácie prízvuku a to tak, že študenti najskôr imitujú hod kameňom do diaľky pohybom ruky zhora a potom to isté cvičenie realizujú s imitáciou hodu guľou po zemi. Cvičenie opakujeme tak, že študenti striedajú tieto dve pohybové variácie. Pritom upriamujeme pozornosť študentov na kvalitatívne (sila hlasu, výška tónu) zmeny ich hlasového prejavu.

Metodická poznámka: 1. Textovú časť cvičenia môžeme variovať akýmkoľvek trojslabičným slovom (*jalali*, *traklakli*, *začali*, atď.), na konci ktorého môžeme striedať samohlásky a dvojhásky v uvedenom poradí. 2. Myšlienkové podložie cvičenia – pri pohybe ruky zhora si študenti predstavujú hod kameňom do diaľky, pri pohybe ruky zdola si študenti predstavujú že hrajú bowling.

## Koordinácia pohybu a reči

Poslednou fázou procesu koordinácie reči a pohybu je koordinácia všetkých troch hereckých výrazových prostriedkov. V tejto fáze sa zameriavame na fyziologický proces vzniku reči a na to, akým spôsobom a v akej miere sa jednotlivé zložky na reči podieľajú. Ako sme už spomenuli, aj samotná reč je vo svojej fyzickej podstate pohybom. Psychologickými impulzmi pre reč sú myšlienky, predstavy a emócie, ktoré priamo ovplyvňujú jej vonkajší výraz. Reč a aj hlas sú závislé od pohybu, teda od aktivity konkrétnych svalov a orgánov. Aktívne telo vytvára vhodné podmienky pre správne využívanie reči. V podvedomej rovine sa aktivita tela priamo prejaví v artikulovanej reči. Ak je telo somaticky aktívne, aktívna je aj reč. Aktívne telo má priamy vplyv na činnosť artikulačných orgánov.

Všetky vyššie popísané atribúty koordinácie (koncentrácia, aktivizácia, dych, hlas) sú uvedené v takom poradí, ako vzniká reč. Celý proces vzniku reči má, zjednodušene, nasledujúcu postupnosť: dych – hlas – artikulácia.

Reč dostáva svoju finálnu podobu artikuláciou výdychového prúdu vzduchu, ktorý nesie zvuk. Tento výdychový prúd artikulujeme, alebo v preklade článkujeme prostredníctvom artikulačných orgánov: pery, jazyk, sánka, mäkké podnebie, tvrdé podnebie, čapík, zuby d'asná. Na artikulácii sa v rôznej miere podieľajú aj dutiny: nosová, hrdlová a ústna. Z hľadiska profesionálnej tvorby reči je dôležité prispôbiť článkovanie výdychového prúdu vzduchu a zvuku ortoepii národného jazyka. V našom prípade ortoepii slovenčiny. Normy určujúce správne zvukové hodnoty slovenských hlások sú uvedené v jazykovednej príručke Ábela Kráľa *Pravidlá slovenskej výslovnosti*.

Artikulácia je motorický akt nášho tela, pretože na ňu využívame činnosť svalov, ktoré dokážeme vôľou ovládať. Reč vzniká rôznymi kombináciami vo využívaní artikulačných orgánov. V každom prípade však ide o kombináciu niektorého vôľou ovládaného artikulačného orgánu s ostatnými artikulačnými orgánmi, ktoré vôľou ovládať nemôžeme. Navyše sa zakaždým do tejto kombinácie v rôznej miere zapájajú aj rezonančné dutiny. Všetko závisí od postavenia a práce vôľou ovládaných artikulačných orgánov. Takto vznikajú samohlásky, spoluhlásky, dvojhlásky, slabiky, slová, vety, teda segmentálna rovina reči. Na tie sa navrstvujú tzv. suprasegmentálne prostriedky reči, o ktorých budeme hovoriť v súvislosti s vedomou fázou koordinácie. Podstatou tejto fázy koordinácie je tvorba segmentálnej roviny reči na základe ortoepických noriem. Potom nasleduje automatizácia správne realizovaných artikulačných pohybov – fixovanie správnych zvukových hodnôt jednotlivých hlások, ktoré vznikajú konkrétnym postavením artikulačných orgánov.

Postup koordinácie reči a pohybu - je nutné aktivizovať respiračné ústrojenstvo, hlasové a napokon aj vôľou ovládané artikulačné orgány, ktoré sa najviac podieľajú na článkovaní reči – sánka, jazyk, pery. Podvedomá koordinácia reči a pohybu nám slúži aj na postupné odstraňovanie rečových nedostatkov. Uvedieme príklady cvičení, kde poukážeme na to, že reč je závislá od pohybu a aj to, ako vplýva aktivita tela na kvalitu artikulovanej reči.

V tejto fáze koordinácie sa zameriavame na činnosť, funkciu a koordináciu týchto orgánov a svalov pri tvorbe segmentálnej roviny reči:

- Orgány podieľajúce sa na dýchaní: nosná dutina, hltan, hrtan, priedušnica, priedušky pľúca
- Svaly podieľajúce sa na dýchaní a artikulácii: hrudné svalstvo, medzirebrové svalstvo (vnútorné a vonkajšie), bránica, pomocné dýchacie svalstvo (Powerhouse – svaly stredu tela, zadný horný a dolný pílovitý sval, krčné svalstvo, hlboké svaly chrbtice), jazyk, pery, sánka.
- Orgány podieľajúce sa na fonácii a znení hlasu: hlasivky, rezonančné dutiny (ústna, nosová, hrdlová)

#### Príklad cvičenia

Názov cvičenia: *Fonetický opis slovenských hlások a Maľovaná abeceda*

Cieľ cvičenia: Cieľom cvičenia je nadobudnúť a zafixovať správne artikulačné pohyby na to, aby výslovnosť jednotlivých hlások bola v súlade s ortoepickou normou. Sprievodným cieľom tohto cvičenia je, aby študenti nadobudli schopnosť identifikovať správnu a nesprávnu zvukovú hodnotu konkrétnej hlásky.

Popis cvičenia: Prvá časť cvičenia je zameraná na oboznámenie sa s ortofóniou slovenských hlások. Slovenské hlásky rozdelíme do troch skupín (samohlásky, spoluhlásky, dvojhlásky) a postupne prejdeme so študentami výslovnosť každého písmena. Začíname samohláskami, ktoré sú nositeľom tónu, zvuku. Nasleduje tréning dvojhlások. Tréning spoluhlások realizujeme v rámci slabiky, keď ku každej spoluhláske pripojíme aj samohlásku a. Je to jednak z dôvodu ozvučenia neznelých spoluhlások a druhým dôvodom je to, že v rámci takto vzniknutej slabiky vieme identifikovať, či ide o nesprávnu výslovnosť spoluhlásky, alebo samohlásky. Pri realizácii tejto časti cvičenia sa zameriavame na prácu všetkých svalov a orgánov, ktoré sa podieľajú na tvorbe reči. Toto cvičenie opakujeme, kým študenti nadobudnú základný pohybový návyk, ako koordinovať konkrétne svaly so zvukom konkrétnej hlásky. Pri tomto cvičení dbáme na to, aby študenti mali oporu v aktívnom postoji. Po zvládnutí tejto fázy sú ďalším levelom tohto cvičenia básne z knihy Jána Smreka *Maľovaná abeceda*, ktoré sú vhodným a zároveň v praxi zaužívaným materiálom. Ten je zameraný na výslovnosť konkrétnych hlások

v prúde reči. Navyše sú tieto cvičenia realizované s cieľom cibriť u študentov schopnosť viazať reč, hospodáriť s dychom a využiť posadenú, znelú polohu hlasu. Z toho vyplýva, že v tomto cvičení syntetizujeme poznatky a skúsenosti z predchádzajúcich etáp koordinácie (koncentrácia, aktivizácia, dych, hlas). Zameriavame sa však prioritne na to, ako pohyb ovplyvňuje ortofonickú hodnotu konkrétnej hlásky, na ktorú je báseň zameraná. V prípade, že konkrétna hláska nemá správnu zvukovú hodnotu, pravdepodobne nastala nesprávna koordinácia konkrétnych svalov, ktoré sa na jej tvorbe a znení podieľajú.

Metodická poznámka: 1. Správne postavenie artikulačných orgánov pri každej slovenskej hláske nájdeme v kodifikačnej príručke *Pravidlá slovenskej výslovnosti* Ábela Kráľa. 2. Pedagóg musí vedieť identifikovať správnu a nesprávnu výslovnosť jednotlivých hlások. Poukázaním na odlišnosť správneho a nesprávneho variantu výslovnosti konkrétnej hlásky vedie študentov k tomu, aby boli schopní sluchovo ich rozoznať. 3. Stále platí, že najskôr študenti vykonávajú cvičenie tak „ako vedia“. Následne s pedagogickými pripomienkami, vysvetlením postupnosti krokov a odôvodnením cvičenia, aby pri analýze svojho prejavu mohli porovnať kvalitatívne zmeny.

## Hudba

Osobitnou kategóriou v rámci podvedomej koordinácie reči a pohybu je hudba. Hudbu môžeme využiť ako stimulačný prostriedok, ktorý sa v podvedomej rovine vnímania prejavuje nasledovne - hudba aktivizuje viaceré centrá v mozgu. Okrem iných je pre kontext tejto práce dôležitá časť mozgu s názvom putamen. Táto časť mozgu spracováva rytmus a reguluje pohyb človeka. Niektoré štúdie naznačujú, že srdcová frekvencia má tendenciu reagovať na tempo hudby, teda tep sa pri rýchlejšej hudbe zvyšuje a pri pomalejšej hudbe klesá.<sup>8</sup>

Každý hudobný žáner je charakteristický svojim dominantným tempom, ktoré sa meria počtom úderov za minútu. V rámci fázy koncentrácie a aktivizácie je hudba vhodným vonkajším impulzom na stimuláciu celého psychofyzického aparátu študentov. Vnem a dekodovanie zvuku vyvoláva pocit. Intenzita prežívaného pocitu je spojená s tempom vnímanej hudby, avšak nemusí to byť pravidlom. Hudba vyvoláva predstavy, asociácie a z nich plynú pocity.

Pri využívaní hudby v procese koordinácie reči a pohybu, v rámci tejto fázy, sledujeme odozvu v temporytme a dynamike študentom vykonávanej činnosti.

---

<sup>8</sup> The university of New Mexico. The effects of music on exercise? [online] [www.unm.edu](http://www.unm.edu) [cit.: 12.1.2021]. Dostupné na internete: <<https://www.unm.edu/~lkravitz/Article%20folder/musicexercise.html>> Preložil Marek Rozkoš.

Príklad cvičenia

- a) Tá istá pohybová partitúra realizovaná za sprievodu hudobných podkladov s rôznym tempom. Na záver tohto cvičenia študentom demonštrujeme, ako sa ich pohyb podvedome prispôbil tomu ktorému hudobnému podkladu.
- b) Čítanie, alebo rozprávanie toho istého textu za sprievodu hudobných podkladov s rôznym tempom. Na záver tohto cvičenia študentom demonštrujeme, ako sa ich hlas a reč podvedome prispôbili tomu ktorému hudobnému podkladu.

### **Analýza cvičení a uvedomovací proces**

Každá analýza si vyžaduje rozdelenie a pomenovanie jednotlivých súčastí celku a následne hľadáme medzi nimi súvislosti, v našom prípade aj závislosti. Fáza analýzy realizovaných cvičení a diagnostika úspešnej i neúspešnej koordinácie pohybu, dýchania, hlasu a reči je vlastne uvedomovacím procesom. Cieľom tejto fázy je ex post poukázať na to, ako pohyb ovplyvňuje kvalitu dýchania, hlasu a reči. Taktiež poukazujeme na to, ako sa premieňa energia a intenzita vnútorných a vonkajších impulzov a ako impulzy vytvárajú nepretržitú reťaz reakcií. Tie sa prejaví v pohybe, reči a hlase. Spravidla platí zásada, že miera aktivity tela sa rovná intenzite hlasu a kvalite artikulovanej reči. Odporúčame túto fázu vykonávať po viacnásobnej realizácii cvičení. Každého študenta vedieme metódou porovnávania k tomu aby si uvedomil, či nastala po viacnásobnej realizácii konkrétneho cvičenia kvalitatívna zmena, či ju na sebe spozoroval. Ak áno, koordinácia prebehla úspešne, ak nie, analyzujeme ďalšie príčiny neúspešnej koordinácie.

Sprievodným cieľom, respektíve efektom tejto fázy je, že študenti sa analýzou cvičení učia identifikovať správne a nesprávne návyky a postupy pri koordinácii reči a pohybu tým, že pociatia kvalitatívny rozdiel v realizácii toho istého cvičenia. To je pre vybudovanie techniky a ich budúcu profesionálnu prax nevyhnutné.

## **2. Metodické postupy vedomej fázy koordinácie reči a pohybu**

### **Koncentrácia a aktivizácia**

V hereckej práci je koncentrácia neoddeliteľne spätá s vnútornou - psychickou aktivitou. V tejto fáze koordinácie sa zameriavame na to, aby koncentrácia a aktivizácia boli prispôbené výkonu, na ktorý sa herec pripravuje. Teda nejde nám už o koncentráciu primárne

Koncentrácia úzko súvisí s dychom. Úroveň koncentrácie spravidla charakterizuje rytmus dýchania, kedy sa mení pomer nádychu a výdychu. Pri vypätej koncentrácii môže dôjsť až k zastaveniu dýchania. Túto skutočnosť môže herec využiť pri tvorbe postavy napríklad ako charakteristický rys postavy.

V tejto fáze, kedy sa náročnosť vyučovania stupňuje, sa študent musí sústrediť na viacero svojich výrazových prostriedkov, partnerov, objektov, javov, činností. Hovoríme o viacplošnej pozornosti. Problémom viacplošnej pozornosti je koordinácia spomenutých aspektov. Napríklad, aby študenti mohli vykonávať dve činnosti súčasne, musia jednu z nich ovládať natoľko, aby ju mali do značnej miery zautomatizovanú. To je úlohou koncentrácie v tejto fáze – rozdelenie pozornosti a automatizácia činností.

Aktivizáciou mysle je koncentrácia. Prostredníctvom nej aktivizujeme, respektíve uvádzame do aktivity tie svaly a orgány, ktoré sú potrebné na výkon konkrétnej činnosti.

Dôležitosť koncentrácie sa prejaví v tom, že uvádza psychiku a telo do uvoľnenia. To by mal byť východiskový stav akejkolvek hereckej tvorby. Psychická nepohoda priamo vplýva na svaly, ktoré ovládajú dýchanie, hlas a artikuláciu. Konkrétnym príkladom môže byť stav psychického vypätia, ktoré prechádza odstredivými nervovými vzruchmi aj do krčného svalstva, čím sa vytvára tlak na hrtan, na hlasivky a hlas ktorý sa tvorí v týchto podmienkach stráca svoje kvality, predovšetkým zvučnosť a rezonanciu.

## Technika dýchania

Správna profesionálna technika dýchania je jedným z predmetov vyučovania techniky hlasu. Sem vyberáme niektoré aspekty z techniky dýchania, dôležité pre konečnú koordináciu reči a pohybu. Tie sú využiteľné nielen v cvičeniach na budovanie správnej techniky, ale aj pri tvorbe hereckých postáv. Z hľadiska postupnosti v koordinácii reči a pohybu, stojí na začiatku formovania výslednej podoby reči dych. Podmienkou tvorby znelého hlasu a aktívnej artikulácie je tzv. dychová opora. Ide o vedomú koordináciu svalov, „ktorá pri výdychu udržuje dychové ústrojenstvo čo najdlhšie vo vdychovom postavení a výdych spomaľuje tak, aby bol čo najdlhší. Využitie bránice vedie k tomu, že pri maximálnom vdychu ostávajú krčné svaly a svaly ramien uvoľnené, netlačia na hrtan a hrdlovú dutinu.“<sup>9</sup> Popri aktívnej práci bránice je predpokladom k vytvoreniu dychovej opory vedomá regulácia výdychového prúdu.

---

<sup>9</sup> ŠPAČKOVÁ, A. *Trénink techniky reči*. Praha : Grada Publishing, 2015. ., 84. Preložil Marek Rozkoš.

S tým súvisia aj tzv. prídychy, ktoré sú charakteristické pre rozprávanie. To znamená, že nehovoríme dovtedy, kým úplne vyčerpáme vzduch z pľúc. Pre profesionálny prejav je dôležité mať zásobu vzduchu v pľúcach, ktorú doplníme rýchlymi prídychmi. Samozrejme, pridychujeme na miestach, kde to význam výpovede umožňuje. Dychovú oporu a prídychy zabezpečuje aktívny postoj, hrudné svalstvo, medzirebrové svalstvo (vnútorné a vonkajšie), bránica, pomocné dýchacie svalstvo (tzv. Powerhouse – svaly stredu tela, ktoré tvoria stabilizačný komplex, hlboké svaly chrbtice), zadný horný a dolný pílovitý sval, krčné svalstvo. Potrebu dychovej opory môžeme najviac pozorovať vtedy, keď je sa herec nachádza v nejakej extrémnej polohe (napríklad dole hlavou, skrčený v malom priestore a pod.), alebo v temporytmicky exponovanej situácii, alebo choreografii. V takýchto prípadoch zohráva najdôležitejšiu úlohu ani nie tak tvar tela, či telesná poloha, ako skôr rozloženie nervovosvalového napätia, ktoré prispôbuje naše telo daným podmienkam. Napríklad, v preplnenom autobuse prirodzene rozkladáme svalové napätie tak, aby sme sa cítili čo najkomfortnejšie v rámci daných okolností.

Mieru aktivity, respektíve napätia svalstva zabezpečujúceho dychovú oporu určuje situácia a telesná poloha, v ktorej sa herec nachádza. Preto dychové cvičenia varíujeme v rôznych temporytmických úrovniach so zmenou polohy tela. Cieľom takto vykonávaných cvičení je vybudovať u študentov schopnosť flexibilne koordinovať dýchanie, hlas, reč a priestorový pohyb. Dôležitú úlohu tu zohráva fixovanie správnej techniky dýchania, ktorá vytvorí návyk. V podvedomej fáze koordinácie sme uviedli, že v profesionálnom hereckom prejave využívame predovšetkým zmiešaný typ dýchania (kostálno-abdominálne).

Základný algoritmus techniky dýchania:

1. Vedomá aktivizácia bránice, svalov stredu tela – vytvárame predpoklad pre vytvorenie dychovej opory
2. Aktivizácia medzirebrových svalov, hrudného svalstva, zadných pílovitých svalov pre oporu zmiešaného typu dýchania (kostálnoabdominálne)
3. Uvoľnenie krčných svalov na nevyhnutné minimum, len aby dokázali držať hlavu
4. Hrtan je uvoľnený a hlasivky sú v laterálnom (pokojovom) postavení
5. Vedome ovládame dýchanie konkrétnymi svalmi podieľajúcimi sa na dýchaní
6. Nádych impulzom bránice – vydúvanie bránice smerom dopredu a nadol
7. Vedome spomalené dýchanie pre vytvorenie dychovej opory s vyrovnanou intenzitou výdychu počas celej doby výdychu

Metodická poznámka: môže sa stať, že študenti budú tento proces realizovať vedomou prácou s uvedenými svalmi, ale skutočné dýchanie budú realizovať svojim starým, navyknutým spôsobom. Navyše pri tréme sa dýchanie presúva do vrchnej časti pľúc, čo má za následok nežiaduce napätie v ramenách a krku. Preto musíme dbať na to, aby študenti vedome využívali svaly na zmiešaný typ dýchania, čím maximálne využijú svoj dýchací potenciál.

### Príklad cvičenia

Názov cvičenia: *Hady*

Cieľ cvičenia: Aktivizácia dychu. Vytvorenie dychovej opory pre hlas a reč v pokoji a v pohybe.

Popis cvičenia: Študenti stoja v aktívnom postoji. Dýchajú uvoľnene. Postupne si uvedomia a aktivizujú tie svaly, ktoré sa podieľajú na dýchaní. Využívajú pritom zmiešaný typ dýchania. Do naplnení celej kapacity pľúc nasleduje výdych impulzom bránice. Výdychový prúd regulujú študenti tak, aby bol rovnomerný. Výdych realizujeme ústami na spoluhlásku *s*. Výdychový prúd zameriavajú akoby do jedného konkrétneho bodu pred sebou. Po vyčerpaní vzduchu cvičenie študenti opakujú, kým nezískajú kontrolu nad rovnomerným výdychovým prúdom. Po zvládnutí tohto variantu cvičenia rovnako postupujeme aj v ľahu, v sede a postupne pridávame aj pohybovo náročné situácie. Neskôr pridáme variant cvičenia, v ktorom sa študenti budú pohybovať po priestore s tým, že si udržiavajú dychovú oporu. Potom môžeme pridať variant cvičenia – impulzmi bránice rytmicky zosilňovať a zoslabovať výdychový prúd vzduchu.

Metodická poznámka: 1. Toto cvičenie postupne varírujeme s rôznymi neznelými spoluhláskami, ktoré nie sú tzv. záverové. 2. Myšlienkové podložie cvičenia – študenti si predstavia, že sú hadmi, ktorí sa najskôr vyhrievajú na slnku, potom ich pozornosť zaujme napríklad korisť, alebo sa môžu dostať do vzájomného sporu.

### **Technika hlasu**

Teória a prax techniky hlasu sú obsahom vyučovania rovnomenného predmetu. Koordinácia reči a pohybu predpokladá zvládnutie techniky hlasu. Cieľom tejto etapy je vybudovať a zautomatizovať u študentov schopnosť flexibilne pracovať s pohybom konkrétnych telesných orgánov a svalov zabezpečujúcich tvorbu a znenie hlasu.

Navyše, vedomou reguláciou napätia konkrétnych svalov dokážeme vzniknutý zvuk/hlas modulovať. To ako hlas modulujeme závisí v hereckej profesii od viacerých faktorov. Sú to faktory psychologické (pocity, myšlienky, význam a obsah výpovede) a technické (veľkosť a akustika priestoru, práca s mikrofónom a pod.).

Pre zdravú a technicky správnu tvorbu hlasu (fonácia) je dôležité vedieť ako hlas rozoznať. Pri fonácii je dôležitý tzv. hlasový začiatok, teda spôsob, akým začína hlas znieť. Sú dva základné spôsoby hlasového začiatku – tvrdý a mäkký. Profesionálny rečový prejav si vyžaduje, aby herec ovládal oba spôsoby fonácie. Mäkký hlasový začiatok je šetrný k hlasivkám, pretože výdychovému prúdu, ktorý prechádza hlasovou štrbinou, nekladie odpor. Po uplynutí nepatrného okamihu vedome vyšleme hlasivkovým svalom pokyn, aby sa hlasivky pozvoľna postavili do fonačného postavenia. Potom začínajú hlasivky kmitať. Pre takýto hlasový začiatok je charakteristická rovnováha napätia svalov, ktoré zabezpečujú fonáciu. Tvrdý hlasový začiatok sa prejavuje okamžitým vyrazením hlasu. Na rozdiel od mäkkého začiatku ho tvoríme tak, že hlasivky sú vo fonačnom postavení ešte pred výdychovým prúdom vzduchu. Tlak vzduchu, ktorý sa nakumuluje pred uzavretou hlasovou štrbinou rozrazí hlasivky, ktoré začnú kmitať.

Kmitaním hlasiviek po mäkkom, alebo tvrdom hlasovom začiatku vzniká len primárny tón/zvuk. Podobu ľudského hlasu dávajú tomuto primárnemu tónu tzv. rezonančné dutiny. Rezonančné dutiny ovládať vôľou nedokážeme, vieme však v niektorých prípadoch riadiť svalstvo okolo nich a tým ovplyvňovať zvučnosť hlasu. Nadhrtanové (stredné) rezonančné dutiny sú: hrdlová, nosná a ústna. Tvar a veľkosť ústnej a hrdlovej dutiny dokážeme meniť. Nosová dutina je tvarovo nepremenná. Nepremenné sú aj hlavové rezonančné dutiny, z nich najdôležitejšie sú dutiny klinovej kosti a čelová dutina. Hrudné rezonančné dutiny vznikajú v priestoroch pod hlasivkami, priedušnica, priedušky, pľúcne mechúriky.

Podľa tvaru a veľkosti rezonančných dutín získava primárny tón svoje základné atribúty – výška, sila a farba hlasu. Zároveň sú to základné atribúty, ktoré vytvárajú akustickú podobu hlasu. Tieto atribúty uvádzame s ohľadom na koordináciu reči a pohybu preto, že ich moduláciu vykonávajú príslušné svalové partie. Výška hlasu je daná počtom kmitov hlasiviek za sekundu (čím väčší počet kmitov sa sekundu, tým vyšší tón hlasu), anatomickým usporiadaním hrtana (menšie, užšie hrtany s krátkymi hlasivkami vydávajú vyšší tón) a napätím hlasiviek (čím väčšie napätie, tým vyšší je tón hlasu). Sila hlasu je závislá od výdychového prúdu vzduchu. Čím je výdychový prúd silnejší, tým je silnejší aj tón. Sila hlasu závisí aj od veľkosti rezonančných dutín. Farbu hlasu určuje počet, výška a sila vrchných tónov oproti primárnemu

tónu, rovnako tak aj tvar hrdla, nosa a ústnej dutiny. Tieto kvalitatívne atribúty hlasu budeme rozoberať aj v nasledujúcej časti, pretože zároveň tvoria suprasegmentálnu rovinu reči – súvisia teda s obsahom reči.

Pri nadobúdaní správnej techniky hlasu prihliadame na individuálne dispozície každého študenta. Tón, ktorý vydajú ľudské hlasivky je závislý od stavby a veľkosti hrtana, tým pádom od spôsobu kmitania hlasiviek a od regulácie veľkosti niektorých rezonančných dutín.

Keďže sa nachádzame vo vedomej fáze procesu osvojovania si techniky hlasu prostredníctvom pohybu, je dôležité rozobrať aj to, ako na tomto procese participuje psychika. V tomto prípade môžeme hovoriť o reťazi vnútorných impulzov. Mozgový kmeň je časť mozgu, ktorá riadi medzirebrové svaly. Tie pomáhajú naplniť pľúca vzduchom. Takisto riadi brušné svaly, ktoré regulujú tlak vzduchu pri nádychu a výdychu. Veľkosť tlaku, ktorý vytvárame brušnými svalmi a bránicou na pľúca určuje rýchlosť vzduchu, ktorý prechádza hlasivkami. To je dôležité z hľadiska ekonomie dychu. Pri vytláčaní vzduchu z pľúc motorické rečové oblasti mozgu signalizujú hlasivkám, aby sa pohli v smere prúdenia vzduchu. Vzduch hlasivky rozkmitá a vytvorí sa tak primárny tón.

Základný algoritmus tvorby hlasu:

1. Dych – použijeme základný algoritmus správneho dýchania
2. Vedomá aktivizácia hlasiviek do fonačného postavenia pre tvrdý, alebo mäkký hlasový začiatok
3. Fonácia
4. Regulácia veľkosti rezonančných dutín, ktoré je možné veľkostne upraviť
5. Postavenie artikulačných orgánov v spolupráci s mimickým svalstvom pre vytvorenie konkrétnej hlásky

#### Príklad cvičenia

Názov cvičenia: *Zvon*

Cieľ cvičenia: Uvedenie hlasu do aktivity, prostredníctvom pohybu celého tela. Vedomé vytvorenie telesnej opory pre hlas.

Popis cvičenia: Študenti stoja v aktívnom postoji. Ruky majú vzpažené nad hlavou. Nasleduje predklon a švih rukami smerom nadol. Pritom vyslovia „bim“. V predklone sa pohyb nezastaví, ale zotrvačnosťou pohybu sa okamžite vracia do pôvodnej, vzpriamenej polohy. Pri tomto spätnom pohybe študenti vyslovia „bam“. V skutočnosti obe slabiky na seba nepretržite a rytmicky nadväzujú, čo vytvára imitáciu zvonenia zvonu. Cvičenie vykonávajú študenti

niekoľko krát za sebou. Dbáme pritom na to, aby v predklone študenti nedržali zátylok v záklone, ale aby hlavu povolili. Záklon hlavy a prebytočné napätie v krčných svaloch má za následok napätie v hrtane, kde sú uložené hlasivky. To jej umožní pohybovať sa v súlade pohybu celého tela. Pohyb do predklonu a potom do vystretia má byť nekontrolovaný. Kontrola pohybu môže spôsobiť nežiaduce napätie do svalov, ktoré pohyb vykonávajú. Základom koordinácie pohybu, dychu a hlasu je, aby jednotlivé svalové partie pracovali súbežne, aby si navzájom nevytvárali prekážku. To znamená, že napríklad impulz bránice pri výdychu, by mal prísť v momente začiatku pohybu rúk a tela, ktorý smeruje do predklonu.

Metodická poznámka: 1. Toto cvičenie sa javí ako vhodné, ak majú študenti problém so spontaneitou, ktorú blokuje intelekt. Pohyb, ktorý počas cvičenia študenti vykonávajú, rozptýli pozornosť na to, či to študent vykonáva za každú cenu dobre, prípadne „esteticky“. 2. Myšlienkové podložie cvičenia – študent je zvonár, ktorý oznamuje presný čas, alebo zvonár, ktorý bije na poplach, a pod.

### Technika reči

Technika reči je poslednou časťou pomyselnej skladačky koordinácie hereckých výrazových prostriedkov. Rovnako ako hlas a dych, je reč závislá od pohybu. Ortoepické a ortofonické normy sú obsahom vyučovania predmetu technika reči. V kontexte týchto metodických postupov je dôležité to, ako môže koordinácia pohybu a reči zefektívniť budovanie správnej, profesionálnej techniky reči. V reči syntetizujú dych, hlas a pohyb do verbálnej akustickej podoby. Keď vychádzame z definície koordinácie, teda že ide o systematické usporiadanie funkčných jednotiek, tak technika reči je vlastne vedomým koordinovaným postupom v zapájaní funkčných jednotiek, ktorými sú dych, hlas a pohyb (artikulácia). Je dôležité pozeráť sa na problematiku techniky reči takto komplexne. Pedagogická a herecká prax nám totiž ukazuje, že technika reči je nie zriedka vnímaná iba ako správna a dôsledná artikulácia. To by bolo príliš málo na to, aby sme ju mohli využiť pre účely tvorby hereckej postavy. Reč pri tvorbe hereckej postavy musí byť naplnená obsahom a musí spĺňať komunikačnú funkciu, nie len napĺňať ortoepické pravidlá.

Techniku reči môžeme chápať na dvoch základných úrovniach – čisto technickej a hereckej. Pri čisto technickej ide o dôsledné dodržiavanie ortoepických a ortofonických noriem pri budovaní správnej techniky. Základnou požiadavkou profesionálnej techniky reči je dokonalá artikulácia. Reč musí byť zrozumiteľná. Koordinácia reči a pohybu v tomto prípade tkvie

v tom, že pomocou pohybu dokážeme korigovať výslovnosť segmentálnych - hlásky, slabiky, slová, vety aj suprasegmentálnych častí reči – sila hlasu, prízvuk, tempo, emfáza, atď., hoci tie viac súvisia s obsahom rečovej výpovede.

Ovládanie čistej techniky reči je predpokladom pre druhú úroveň chápania techniky reči – hereckú. Herecká reč, presnejšie javisková reč je to, k čomu sa chceme pri budovaní správnej techniky dostať. Naplniť ortoepicky a ortofonicky správnu reč obsahom, logikou a hereckým výrazom.

Základný algoritmus tvorby reči:

1. Dych – použijeme základný algoritmus správneho dýchania

2. Hlas - použijeme základný algoritmus tvorby hlasu

3. Artikulácia – článkovanie výdychového prúdu vzduchu, ktorý nesie zvuk, do výslednej verbálnej podoby

Na segmentálnej úrovni spočíva koordinácia reči a pohybu v kombinácii konkrétnych artikulačných orgánov, ktoré vytvárajú konkrétne hlásky. V predchádzajúcich častiach sme uviedli jedenásť artikulačných orgánov, ktoré sa priamo podieľajú na tvorbe a výslednej podobe hlások. Vôľou ovládať môžeme tri z nich – sánka, pery a jazyk. Týmto troma, v kombinácii s ostatnými artikulačnými orgánmi, dokážeme korigovať ortoepicky a ortofonicky správnu výslovnosť hlások. Spôsob, miesto artikulácie, zvukový dojem a iné parametre artikulácie jednotlivých slovenských hlások sa nachádzajú v jazykovednej príručke Á. Kráľa *Pravidlá slovenskej výslovnosti*. Pri každej hláske je uvedená kombinácia konkrétnych artikulačných orgánov a spôsob zvukovej realizácie hlásky. Pre nás je dôležité vedieť, že čistou technikou reči ovládame konkrétnymi orgánmi a svalmi. Z toho vyplýva, že výslednú akustickú hodnotu jednotlivých hlások, slabík, slov, viet atď., určuje koordinovaná činnosť a intenzita napätia svalov, ktoré sa podieľajú na artikulácii.

Z hľadiska koordinácie pohybu troch uvedených, vôľou ovládateľných orgánov s ostatnými, nepohyblivými artikulačnými orgánmi, je v rámci slovenských ortoepických noriem dôležité vedieť:

- Jazyk – artikuluje špičkou jazyka, celou plochou špičky, alebo chrbtom jazyka
- Pery – artikuluje hornou aj dolnou perou, dolná pera je pri artikulácii pohyblivejšia, podieľajú sa hlavne na artikulácii tzv. pernoperných, pernozubných, záverových, úžinových a záverovo-úžinových hláskach
- Sánka – spodná čeľusť sa pohybuje ako celok. Konkrétne svaly tváre sťahovaním a uvoľňovaním umožňujú pohyb sánky smerom od alebo k hornej čeľusti. Pri niektorých hláskach (napríklad v, f) sa pohybuje mierne smerom dopredu.

Proces vzniku segmentálnej roviny reči:

1. Vnútorňý impulz vychádzajúci z mozgu, dáva podnety pre príslušné svalové partie a orgány, ktoré vytvárajú konkrétnu hlásku.

2. Artikulačné orgány sa dostávajú z uvoľnenia do artikulačného postavenia hlásky, ktorá má byť vytvorená. Táto fáza sa inak označuje ako intenzia.

3. Vo vrcholovej fáze sú artikulačné orgány presnom postavení pre konkrétnu hlásku. Táto fáza je fázou znenia konkrétnej hlásky, inak označovaná ako tenzia.

4. V záverečnej fáze artikulačné orgány opúšťajú svoje postavenie a prechádzajú buď do úplného uvoľnenia, alebo smerujú k vrcholovej fáze nasledujúcej hlásky. Inak sa táto fáza označuje ako detenzia.

Keďže v reči nevyslovujeme hlásky osobitne, ale v rámci slabík, slov a viet a tiež preto, že slovenčina je viazanou rečou, jednotlivé fázy sa plynule prelínajú. Hlavné fázy detenzie jednej a intenzie nasledujúcej hlásky. Opäť si môžeme všimnúť, že ide o koordinovanú činnosť svalov a orgánov, teda pohybu. Dôležitosť dodržiavať uvedený proces sa prejaví v zrozumiteľnosti rečového prejavu. Môže sa totiž stať, že hovoriacemu nie je dobre rozumieť, pretože realizuje fázu intenzie vo chvíli, keď už má prebiehať tenzia. Obe fázy tak realizuje naraz čím je ohrozená zrozumiteľnosť prejavu.

Suprasegmentálna rovina reči je takisto závislá od pohybu. Táto rovina nemôže existovať bez segmentálnej. Suprasegmenty, inak označované aj ako jazykovo-intonačné prostriedky reči sú takisto výsledkom syntézy dychu, hlasu, pohybu a reči. Pripomenieme, že suprasegmenty sa prejavujú na segmentoch reči, teda na hláskach, slabikách, slovách, vetách atď. Keďže sa prejavujú na segmentoch, a tie vznikajú postupne koordináciou dychu, hlasu, pohybu a artikulácie, aj suprasegmenty majú fyzickú, pohybovú podstatu. Zdôrazňujeme to preto, že suprasegmentálne prostriedky reči sú občas vnímané ako niečo neuchopiteľné, niečo veľmi abstraktné, čo môžeme ovplyvňovať len rozumom, intelektom, alebo emóciami. Suprasegmenty sú vo svojej podstate výsledkom konkrétnych pohybov. Napríklad, keď chceme využiť prízvuk alebo dôraz, bránicou vydáme intenzívnejší impulz, výdychový prúd vzduchu silnejšie rozrazí hlasivky, tie vydajú silnejší zvuk, ktorý vyartikulujeme do konečnej podoby. Tým chceme poukázať na to, suprasegmentálne prostriedky reči môžeme vedome ovplyvňovať pohybom, nakoľko fyzicky modulujú výdychový prúd vzduchu, ktorý nesie zvuk. Modulovať výdychový prúd vzduchu môžeme trojako – silovo, časovo a tónovo.

Samozrejme, suprasegmentálne prostriedky reči súvisia aj s obsahom a logikou reči. Uvedené spôsoby modulácie výdychového prúdu vzduchu sa na konečnej forme rečového

prejavu podieľajú rôznou mierou. Tá je závislá od obsahu, ktorý chceme vyjadriť. Teda to, akým spôsobom budeme modulovať výdychový prúd vzduchu závisí od myšlienok, pocitov, predstáv, teda od vnútorných impulzov. Mozog vyšle konkrétny vnútorný impulz s určitou energiou a intenzitou k výkonným orgánom, ktoré sa podieľajú na dýchaní, tvorbe hlasu, modulácii výdychového prúdu vzduchu a artikulácii. Takto vznikne zvuková forma – hláska, slabika, slovo, veta, atď., ktorá je určená na komunikáciu s okolím. V kontexte tejto práce to môžeme vnímať aj ako verbálny impulz, ktorý má podnietiť k reakcii objekt, ku ktorému je tento impulz vyslaný.

Pripomeňme, že predmet technika reči sa zaoberá, okrem budovania čistej techniky reči, aj obsahovou výstavbou reči.

Pri koordinácii reči a pohybu sa pristavme ešte pri jednej dôležitej skutočnosti. Technika reči, respektíve javisková reč, nie je len o tom, že študenti stoja ako sochy, hoci v aktívnom postoji a rozprávajú. Keďže reč má primárne komunikačnú funkciu, podieľajú sa na nej aj iné výrazové prostriedky, ktoré pomáhajú akoby dopovedať to, čo rečou nie sme schopní vyjadriť. Pri budovaní techniky reči ide aj o to, aby študenti dokázali vedome a následne podvedome pracovať s rečou tela, teda pohybom. Dôležité je pritom dbať na to, aby pohyby, ktoré pri interpretácii textu študenti vykonávajú, nepôsobili ako náhodné, aby boli v súlade s obsahom výpovede a aby študenti pohyb nevnímali ako prekážku. Častým problémom totiž býva nekoordinovaný a cyklicky sa opakujúci pohyb rúk, prípadne „krok sem, krok tam“, pohľad upretý do zeme a pod. Tieto problémy najčastejšie súvisia s odpozorovanou skutočnosťou – nedostatočne obsahovo vybudovaný text. Už sme uviedli, že obsah reči, teda myšlienky, predstavy, pocity sú vnútorným impulzom, ktorý by sa mal adekvátne prejaviť vo výkonných orgánoch, ku ktorým patria aj tie čo sa podieľajú na reči. Ak text nie je obsahovo dostatočne vybudovaný stáva sa to, že študenti sa uchýľujú k používaniu umelých intonácií, ktoré sa cyklicky opakujú. To sa často prejaví cyklickým opakovaním nejakého pohybu, najčastejšie, ako sme uviedli, pohybom rúk. Nedostatočne obsahovo vybudovaný text sa môže prejaviť aj umelo pôsobiacim pohybom. Napríklad gestá rúk sú „silnejšie“, ako to čo študent vysloví, teda pohyb nemá adekvátny vnútorný impulz a študenti ho „dohrávajú“ umelo. Sprievodným efektom takejto silenej, neprirodzenej koordinácie reči a pohybu je to, že prejav sa stáva monotónnym, pretože sa v ňom reč (intonácie), alebo pohyb opakujú.

Pomôcť vyriešiť uvedený problém v koordinácii reči a pohybu by mohlo zapojenie teórie o impulzoch a psychologických aspektoch koordinácie. Uviedli sme, že obsah reči vnímame ako vnútorný impulz.

Obsah reči tvoria:

- Predstava – musí byť komplexná (vizuálna, akustická, čuchová, hmatová, chuťová). Dôraz kladieme na presnosť a detaily predstáv. Je to subjektívna a skôr emocionálna časť obsahu reči.
- Logika – musí byť dôsledná (myšlienky vymenúvame, porovnávame, hierarchizujeme, dávame im chronologickú postupnosť, atď.). Je objektívna a tvorí racionálnu, intelektuálnu časť obsahu.
- Vôľa – musíme mať cieľ. Musíme si určiť, čo chceme rečovým konaním dosiahnuť.
- Motivácia – musí byť zameraná na cieľ. Udáva dôvod rečového konania.
- Pozornosť – udržiava psychiku zameranú na cieľ, pomáha odbúrať vplyvy, ktoré odvádzajú pozornosť od cieľa.
- Prežívanie – vyjadruje aktuálny psychický a emocionálny stav rozprávajúceho, čím prejav nadobúda autenticitu a spontaneitu.

Uviedli sme základné atribúty, ktoré by mali byť súčasťou budovania obsahu reči. Tieto atribúty splynú do obsahu, teda komplexného vnútorného impulzu. V artikulovanej reči sa tento impulz prejaví prostredníctvom suprasegmentálnych prostriedkov. Tie dávajú obsahu výslednú vonkajšiu formu, prostredníctvom konkrétnych výkonných orgánov.

Technika javiskovej reči smeruje k rečovému konaniu. Konanie evokuje nejaký prítomný proces. Konaním niečo vytvárame. Je to zaujímavé pre herca, jeho hereckého partnera a aj pre diváka kvôli tomu, že proces je niečo prítomné, niečo čo sa odohráva tu a teraz, tvorí sa priamo pred očami hereckého partnera a divákov. Podrobnejšie o tom bude reč v nasledujúcej kapitole, kde budeme hovoriť o tom, že reč sa má stať súčasťou hereckého výrazu.

Cvičenia, pomocou ktorých môžeme koordináciu reči a pohyb rozvíjať, sa nachádzajú vo vysokoškolských učebných materiáloch A. Záborskej *Technika reči praktické cvičenia, Technika reči 2*. Ďalšie vhodné cvičenia sa nachádzajú napríklad v publikáciách E. Čertíkovej *Hlasová technika v bábkoherckej praxi*, alebo v publikácii A. Špačkovej *Trénink techniky reči*. Pripomenieme, že k vybraným cvičeniam je nutné pristupovať tak, ako sme ich popísali v podvedomej a vedomej fáze koordinácie. Kladieme pri tom dôraz na to, ako pohyb ovplyvňuje výkon svalov a orgánov, podieľajúcich sa na reči. Pri cvičeniach musíme rozlišovať, či sú zamerané na budovanie segmentálnej roviny reči, alebo suprasegmentálnej. Cvičenia zamerané na využívanie suprasegmentálnych prostriedkov reči predstavujú v podstate aj akékoľvek myšlienkovito ucelené texty. Vhodné texty so stupňovaním náročnosti v používaní suprasegmentálnych prostriedkov reči sa nachádzajú v spomenutých skriptách A. Záborskej *Technika reči 2*.

## Záver

Metodické postupy nadväzujú na postupy, ktoré sú v súčasnosti využívané v rámci slovenských vysokých umeleckých škôl. Pri ich tvorbe sme vychádzali z teoretických súvislostí, pedagogickej a hereckej praxe. Štruktúru metodických postupov sme zvolili na základe toho, ako fungujú nástroje koordinácie – na podvedomej a vedomej úrovni. V rámci metodických častí sme upozornili na niekoľko problémov, ktoré sa môžu vyskytnúť v pedagogickej praxi. Tie sa viažu najmä k využívaniu kľúčového elementu koordinácie – pohybu. Vytvorené postupy majú pomôcť k efektívnejšiemu budovaniu profesionálnej techniky a tiež v rozvoji fyzických a osobnostných predispozícií. Práve problematika miery predispozícií potrebných pre zvládnutie vysokoškolského štúdia herectva by mohla byť predmetom ďalšieho možného výskumu.

Metodické postupy ponúkajú základný, univerzálne fungujúci mechanizmus koordinácie pohybu a reči, ktorý v prípade dodržania postupnosti funguje. Funkčnosť metodických postupov sme overovali priebežne počas posledných dvoch rokov doktorandskej pedagogickej praxe na hodinách techniky reči. Napriek tomu, že mechanizmus koordinácie obsiahnutý v metodických postupoch funguje, u niekoho viac u niekoho menej, je treba poznamenať, že doktorandské štúdium je príliš krátke na to, aby sme mohli objektívne zhodnotiť prínos vytvorených metodických postupov. Preto vytvorené metodické postupy netreba chápať ako nemenný a uzavretý súbor postupov, ale ako mechanizmus, ktorý je možné naďalej vhodne inovovať.

## BIBLIOGRAFIA

COUROS, George. *Zmýšľanie inovátora*. Bratislava : Slovenská inovačná a energetická agentúra, 2018. 255 s. ISBN 978-0-9861554-9-9.

ČECHOV Michail. *Hercova cesta, O herecké technice*. Edice disk, Velká řada – svazek 39. Praha : Nakladatelství KANT, 2017. 254 s. ISBN 978-80-7437-241-4.

ČERTÍKOVÁ, Helena. *Moderátor za mikrofónom*. Bratislava : Vysoká škola múzických umení, 2008. 175 s. ISBN 978-80-85182-97-2.

FINDRA, Ján. *Javisková reč a umelecký prednes*. Banská Bystrica : Akadémia umení v Banskej Bystrici, Fakulta dramatických umení, 2010. 160 s. ISBN 978-80-89078-69-1.

HARTL, Pavel. *Psychologický slovník*. Praha : Nakladatelství Budka, 1994. 297 s. ISBN 80-90-15 49-0-5.

JUSCZYK Stanislaw. *Metodológia empirických výskumov v spoločenských vedách*. Bratislava: IRIS 2003. 137 s. ISBN 80-89018-13-0.

KRÁL, Abel. *Pravidlá slovenskej výslovnosti*. Bratislava : Slovenské pedagogické nakladateľstvo, 1988. 632 s. 067-034-88.

KRÖSCHLOVÁ, Eva. *Jevištní pohyb*. Praha : Nakladatelství Akademie múzických umění v Praze, 2015. 282 s. ISBN 978-80-7331-343-2.

KUBÁNI, Viliam. *Všeobecná psychológia*. Prešov : Prešovská univerzita v Prešove, Fakulta humanitných a prírodných vied, 2010. 157 s. ISBN 978-80-555-0172-7

LOWEN, Alexander. *Bioenergetika*. Praha : Portál, 2015. 276 s. ISBN 978-80-262-0864-8.

MARTINEC Václav. *Herecké techniky a zdroje herecké tvorby*. Praha : Pražská scéna, 2003. s. 84. 191 s. ISBN 80-86102-38-6.

ORAVCOVÁ, Jitka. *Vývinová psychológia*. Banská Bystrica : Univerzita Mateja Bela v Banskej Bystrici, Pedagogická fakulta, 2010. 232 s. ISBN 978-80-8083-937-6.

ROZENTAL Mark Moiseevitch. *Filozofický slovník*. Bratislava : Nakladateľstvo Pravda, 1974. 619 s. ISBN chýba.

STANISLAVSKIJ, Konstantin Sergejevič. *O hercovej práci*. Bratislava : TÁLIA - PRESS, 1997. 276 s. ISBN 80-85455-47-1.

ŠPAČKOVÁ, Alena. *Trénink techniky řeči*. Praha : Grada Publishing, 2015. 255 s. ISBN 978-80-247-5578-6.

VAŠAŠOVÁ, Zlata. – SALBOT, Vladimír. *Kapitoly zo všeobecnej psychológie*. Banská Bystrica : Univerzita Mateja Bela v Banskej Bystrici, Pedagogická fakulta, Občianske združenie PEDAGÓG, 2010. 83 s. ISBN 978-80-8083-964-8.

VIŠŇOVSKÝ, Ľudovít. – KAČÁNI, Vladislav. *Psychológia a pedagogika pomáhajú v škole*. Bratislava: IRIS, 2005. 198 s. ISBN 80-89018-85-8.

VIŠŇOVSKÝ, Ľudovít. – KAČÁNI, Vladislav. *Základy školskej pedagogiky*. Bratislava : IRIS, 2000. 227 s. ISBN 80-89018-25-4.

ZÁBORSKÁ, Alexandra. *Technika reči – praktické cvičenia*. Druhé doplnené vydanie. Bratislava : Akadémia umení v Banskej Bystrici, Fakulta dramatických umení, 2010. 85 s. ISBN 978-80-890-78-66-0.

ZÁBORSKÁ, Alexandra. *Technika reči 2*. Bratislava : Akadémia umení v Banskej Bystrici, Fakulta múzických umení, 2009. 50 s. ISBN 978-80-89078-54-7.

Internetové zdroje:

Eduworld. Portál o vzdelávaní sebarozvoji. [online] [www.eduworld.sk/](http://www.eduworld.sk/) [cit.: 20.05.2019]. Dostupné na internete: <<https://eduworld.sk/cd/jaroslava-konickova/5466/130-psychologov-definovalo-5-ct-psychicky-zdravej-osobnosti>>.

PsyArXiv Preprints. A free preprint service for the psychological sciences. [online] [www.psyarxiv.com/](http://www.psyarxiv.com/) [cit.: 12.03.2019]. Dostupné na internete: <<https://psyarxiv.com/prdnf/>>. Preložil Marek Rozkoš.

Definitions. The web's largest resource for definitions translations. [online] [www.definitions.net/](http://www.definitions.net/) [cit.: 03.04.2021]. Dostupné na internete: <<https://www.definitions.net/definition/perception>>. Preložil Marek Rozkoš.

Psychology dictionary. Professional reference. [online] [www.psychologydictionary.org/](http://www.psychologydictionary.org/) [cit.: 05.04.2021]. Dostupné na internete: <<https://psychologydictionary.org/talent/>>. Preložil Marek Rozkoš.

Love for pilates. [online] [www.loveforpilates.com](http://www.loveforpilates.com) [cit.: 23.1.2021]. Dostupné na internete: <<https://loveforpilates.com/pilates-powerhouse-mean/>> Preložil Marek Rozkoš.

Healthline. What is diaphragmatic breathing? [online] [www.healthline.com](http://www.healthline.com) [cit.: 5.3.2021]. Dostupné na internete: <<https://www.healthline.com/health/diaphragmatic-breathing>> Preložil Marek Rozkoš.

The university of New Mexico. The effects of music on exercise? [online] [www.unm.edu](http://www.unm.edu) [cit.: 12.1.2021]. Dostupné na internete: <<https://www.unm.edu/~lkravitz/Article%20folder/musicexercise.html>> Preložil Marek Rozkoš.

Kontakt:

Mgr. art. Marek Rozkoš

Akadémia umení v Banskej Bystrici, Fakulta dramatických umení,

Horná ul. 95

Banská Bystrica 974 01

e-mail: [rozkosmarek@gmail.com](mailto:rozkosmarek@gmail.com), [marek.rozkos@aku.sk](mailto:marek.rozkos@aku.sk)

**VILIAM KLIMÁČEK A JEHO PÔSOBENIE V DIVADLE GUnAGU DO ROKU 1995**

Mgr. art. Lucia Rakúsová

Fakulta dramatických umení, Akadémia umení v Banskej Bystrici

**Abstrakt:** Štúdia sa zaoberá tvorbu dramatika, spisovateľa, režiséra, herca Viliama Klimáčka a divadla GUnAGU, ktoré založil spolu s Ivanom Mizerom, Zuzanou Benešovou, Milanom Paštékom a dodnes ho aj umelecky vedie. Cieľom štúdie je zaradiť dramatika a režiséra Viliama Klimáčka do vývinového kontextu slovenského divadla a drámy, pričom pozornosť je venovaná jeho tvorivému obdobiu do roku 1995; a taktiež charakterizácia znakov a črt jeho tvorby vrátane maloformistických postupov. Štúdia prináša pohľad na Klimáčkovu umeleckú činnosť a kontext doby, v ktorej začínal tvoriť. Približuje tiež formovanie Klimáčkovej dramatickej a divadelnej poetiky.

**Kľúčové slová:** Viliam Klimáček, divadlo GUnAGU, alternatívne divadlo, autorské divadlo, malé javiskové formy.

**VILIAM KLIMÁČEK AND HIS STINT IN GUnAGU THEATRE UNTL 1995**

**Abstract:** The study is dealing with production of dramatist, writer, director and actor Viliam Klimáček. Personage of Viliam Klimáček is closely connected to theatre GUnAGU since he is considered to be one of the founders along with Ivan Mizera, Zuzana Benešová, Milan Paštéka. And he is also leader of theatre mentioned above. Aim of the study is classifying Viliam Klimáček into advancing context of Slovak theatre and drama. While special attention is paid to his production until 1995 and to description of characteristics and features of his work, including small stage procedure and techniques. The study brings certain point of view on Klimáček's production of his dramatic and theatrical poetics.

**Keywords:** Viliam Klimáček, Theater GUnAGU, alternative theater, Author's theater, small stage forms.

**Úvod**

Spisovateľ, dramatik a všestranný divadelník Viliam Klimáček sa umeleckej tvorbe začal

venovať už počas svojho štúdia na lekárskej fakulte. Prvé skúsenosti s javiskovou praxou (ako herec) nadobudol v amatérskom súbore Ívery v Bratislave, ktoré patrilo medzi divadlá malých javiskových foriem (ďalej MJF), podobne ako Divadlo u Rolanda či Pegasník. Keďže chceme zachytiť črty Klimáčkovej tvorby, priblížime najskôr kontext doby, v ktorej začal tvoriť a špecifiká MJF.

### **Amatérske súbory malých javiskových foriem**

Amatérske divadlá MJF prinášali vlastné autorské predstavenia a slobodnejší výber tém ako repertoárové divadlá s vopred určeným dramaturgickým plánom. Divadlá MJF vznikli z iniciatívy študentov a absolventov vysokých škôl, ktorí popri svojich oficiálnych povolaniach chceli aj umelecky tvoriť. Inscenovali aktuálne, často kontroverzné témy, ktoré sa v repertoárových divadlách objavili až neskôr (napr. kritika politického systému). Herci v predstaveniach spievali, predvádzali skeče, znela živá hudba a verše. Námetom pre nich boli rovnako úryvky z novín, textové fragmenty alebo konkrétne dobové udalosti (napr. okupácia ČSSR v roku 1968). Scenáre vznikali montážou dramatických mikrovýstupov a hudobno-poetických čísel komponovaných do pásiem. Inscenovali autorské texty, pôvodná dráma teda vznikala kolektívnym spôsobom tvorby. Okrem pásiem predvádzali aj kabaretné predstavenia a venovali sa divadlu poézie, vnikalo tzv. lyrické divadlo. Svoje opodstatnené miesto v tomto prostredí mala i pantomíma.<sup>1</sup> Najznámejším divadlom MJF na Slovensku bolo Divadlo u Rolanda. Fungovalo v Bratislave v rokoch 1971 – 1988 a poskytovalo priestor na realizáciu viacerým maloformistickým súborom, napríklad Íverom.<sup>2</sup>

Alternatívne divadlá vznikali na Slovensku popri existujúcich tzv. kamenných divadlách z nadšenia mladých študentov vysokých škôl, divadelníkov, hudobníkov i neprofesionálnych umelcov. Formovali sa bez finančnej podpory štátu v provizórnych podmienkach, v školských prostrediach či pivničných priestoroch. Stretávali sa tam študenti z rôznych odborov vysokých škôl, ktorých spájala chuť tvoriť a na javisku aj experimentovať. Hľadali nekonvenčný javiskový inscenačný výraz, a to aj v prístupe k scénografii. Tieto poloprofesionálne alternatívne súbory priniesli divákovi nové témy, formy aj postupy.

---

<sup>1</sup> Na alternatívnej scéne pôsobilo aj Divadlo pantomímy, ktoré viedli Milan Sládek a Eduard Žlábek. V dôsledku emigrácie a ukončenia ich profesionálnej činnosti v ČSSR, skončilo aj profesionálne divadlo pantomímy. V Divadle u Rolanda vznikla z iniciatívy M. Jakubiskovej amatérska skupina pantomímy, v ktorej účinkovali aj študenti réžie VŠMU B. Uhlár a J. Prážmári. Obaja mali vo svojej nasledujúcej tvorbe blízko k pohybovému vyjadrovaniu a B. Uhlár v DPDM v Trnave vytvoril i niekoľko významných klauniád.

<sup>2</sup> Dominantnými autorskými osobnosťami v Divadle U Rolanda boli Ivan Hudec a Peter Belan.

Autorské texty boli zväčša atektonické, príbeh nahradili montáže obrazov či výstupov. Experimentálnym spôsobom pracoval napr. aj dramatik a režisér Karol Horák, ktorý v sedemdesiatych rokoch (min. stor.) tvoril v amatérskom súbore na prešovskej univerzite, kde pôsobil ako pedagóg. Teatrológ Vladimír Štefko charakterizuje Horákove hry tak, že v nich nie je na prvom mieste dej – príbeh, ale dominuje obraz. Okrem výstavby hier bolo špecifickým aj to, že K. Horák písal postavy priamo pre konkrétnych hercov, svojich študentov, ktorí v súbore pôsobili. Podľa Horáka sa amatérske súbory a študentské divadlá MJF v sedemdesiatych a osemdesiatych rokoch stali protikladmi komerčných divadiel, pretože priniesli odlišnú poetiku a výrazové prostriedky, či žánre ako kamenné divadlá.<sup>3</sup>

Komunikácia a interakcia hľadiska s javiskom v divadlách MJF bola intenzívna, pretože inscenácie sa realizovali v komornom priestore. V týchto klubových priestoroch vznikali hry, ktoré boli divákovi blízke. Začínajúci umelci mohli cez svoje diela verejne vyjadriť svoj názor k spoločenskému daniu v krajine. Miloš Janoušek napísal o amatérskej scéne nasledovne: „V samotnom podzemnom priestore divadla U Rolanda vyrástol celý rad osobností, s menami ktorých je možné stretnúť sa dodnes a to nielen v kultúre. Napriek ideologickým obmedzeniam, aké v tom čase existovali, vznikali za amatérskych podmienok, na báze čistého nadšenia entuziazmu, naliehavé a dôležité výpovede, správy o stave spoločnosti a ľudí v nej.“<sup>4</sup> Divadlá MJF poskytovali umelcom zázemie, kde sa mohli stretávať a napriek neslobodnej dobe slobodne tvoriť.

### **Inšpiračné zdroje slovenských alternatívnych divadelných súborov (do roku 1990)**

Inšpiračným zdrojom slovenských alternatívnych súborov boli české Divadlo na provázku, Ha divadlo a tvorba dvojice komikov Jiřího Voskovca a Jana Wericha, ktorí v v Osvobozenom divadle pracovali s alegóriou, satirou, princípom paródie. O vážnych témach hovorili cez glosy a ich humor bol divákovi blízky. (Poukazovali napr. na boj proti fašizmu, vojne, obraňovali ľudskú slobodu, mier a pod.)

Poetika Divadla na provázku sa stala inšpiráciou nielen pre Klimáčka, ale aj pre jeho súčasníkov – režisérov, ktorí v divadle MJF rovnako ako on, začínali. Klimáček nechával priestor pre herecké improvizácie, podobne ako režisér Blaho Uhlár, ktorý pracoval formou autorskej dekompozície. Okrem Klimáčka a Uhlára v divadle MJF začínal aj významný režisér Roman Polák (v tom čase režíroval v Takmer poetickom divadle).

<sup>3</sup> HORÁK, K. Impulzy, stimuly a modifikátory tvorby divadla alternatívneho typu. In. *Kontexty alternatívneho divadla II*. Prešov : Filozofická fakulta Prešovskej univerzity v Prešove, 2006/2007, s. 18.

<sup>4</sup> JANOUŠEK, M. *Divadlo u Rolanda ROLAND TEATRO*. Bratislava : TÁLIA press, 1996, s. 158.

Inscenačný tím umelcov pôsobiacich v divadle Pegasník mal zásadný vplyv na smerovanie budúceho súboru divadla GUnaGU, pretože v Pegasníku pôsobili Andrej Ferko, Ivan Mizera, Aleš Votava a Vladimír Balek. Klimáček účinkoval v divadle Ívery, ale pegasnícku poetiku poznal. Spájal ich teda vzťah k MJF, skúsenosti s nekonvenčnými autorskými inscenáciami, hlásili sa k rovnakým inšpiračným zdrojom. S Klimáčkom v GUnaGU dlhodobo spolupracovali všetci vyššie spomenutí divadelníci z divadla Pegasník.

Klimáček GUnaGU založil spolu s matematikom a hudobníkom I. Mizerom v roku 1985 v Bratislave. Prvými hercami boli, okrem Klimáčka a Mizeru, Zuzana Benešová (bývalá Mizerova študentka, neskôr jeho manželka) a matematik Milan Paštéka. Prvú premiéru novovzniknutého divadla zrealizovali pod režijným vedením A. Ferka. Klimáček s kolegami nepočítali s tým, že divadlo bude fungovať dlhodobo. Chceli si zahrať predstavenie pre kamarátov, zabaviť obecenstvo s cieľom zrušiť súbor po premiére. Inscenácia Vestpoketka mala však nečakaný úspech, a preto sa rozhodli v tvorbe pokračovať.

Tvorbu divadla GUnaGU ovplyvnili (už vyššie uvedené) české divadlá MJF a alternatívne zoskupenia.<sup>5</sup> Išlo o líniu predstavení, ktoré boli založené na hovorenom slove. Autori a herci prednášali alebo čítali svoje texty pred publikom. Prostredníctvom nich prezentovali svoje myšlienky, názory a postoje. Pri vytváraní postavy sa nesústredili na psychorealistickú drobnokresbu, ale pôsobili civilne. O tomto prístupe hovorí Jan Císař nasledovne: „Herec malých divadiel vychádzal na jevisko preto, aby stvoril ilúziu predpísanú textu. Prinášal len seba, svoje vnútorné kvality, svoj potenciál a schopnosti stvorit postavu k svojmu obrazu, urobiť na javisku to, čo je mu vlastné – a čo môže žiť práve a iba na javisku.“<sup>6</sup>

V predstaveniach MJF sa kládol dôraz teda najmä na prednesenie svojho názoru a tém, ktoré boli účinkujúcim blízke. V tomto duchu sa niesla aj nasledujúca tvorba autorského profesionálneho divadla GUnaGU. Klimáček prešiel k písaniu dramatických textov pre svojich hercov, ktorí sa zároveň stávali ich spoluautormi. Texty totiž vznikali počas skúšobného procesu a herci sa aktívne spolupodieľali na konečnej verzii scenára. Vstupovali do procesu svojimi nápadmi, pripomienkami a konzultovali svoje postavy s autorom.<sup>7</sup> Klimáček sa vyjadril, že si do svojich textov nechá od kolegov zasahovať, pretože pre neho je dôležitejšia cesta ku konkrétnemu tvaru, a teda samotný proces hľadania a komunikácie s hercami.

<sup>5</sup> Do „vlny“ MJF zaradujeme napr. aj tvorbu J. Suchého, J. Šlitra, J. Voskovca a J. Wericha.

<sup>6</sup> CÍSAŘ, J. *Divadla, která našla svou dobu*. Praha : Orbis, 1996, s. 28. Preložila Lucia Rakúsová.

<sup>7</sup> Herečka Petra Polnišová sa v rozhovore vyjadrila, že do divadla GUnaGU herci chodili tvoriť, nielen interpretovať postavu a vopred napísaný text.

Nelipol na presnom znení svojich replík, dokázal sa ich vzdať a nechával hercov dotvárať svoje postavy: „Škrtoť nie je nikdy dost'. Krátenie ako tvorivá metóda privádza k skratke, k zhustenému dej. Cit pre stručnosť si prinášam z básní.“<sup>8</sup> Vo svojich inscenáciách prepájali rôzne umelecké, literárne (ale aj hudobné formy a štýly) a pri tvorbe sa nechával inšpirovať svojimi kolegami, pretože svoje divadlo od počiatku vedie v zreteľnej línii spoluautorských hier a inscenácií.

### Dráma a divadlo na Slovensku po roku 1989

Divadlá MJF poskytovali priestor na slobodnú sebarealizáciu profesionálom aj amatérskym umelcom z rôznych profesií. Počas týchto neformálnych stretnutí a autorských programov sa vykryštalizovala cesta viacerým osobnostiam. Umelci z MJF postupne prechádzali do vlastných novozaložených autorských divadiel a viaceré študentské divadlá MJF prestali fungovať.

Po roku 1989 divadelníci prirodzene reagovali na spoločenské zmeny. V divadlách sa zmena dotkla najmä dramaturgie a uvádzania pôvodnej slovenskej drámy. Kamenné divadlá stiahli z repertoáru hry dramatikov, ktorých na javiskách uvádzali do roku 1989 a na vznik novej slovenskej drámy akoby čakali. Dráma však vznikala aj v tom čase, i keď v niektorých prípadoch ostala iba v knižnej, resp. zborníkovej podobe. Generačne spriaznenými spisovateľmi Klimáčka (1958) boli v deväťdesiatych rokoch napr. Pavol Janík (1956), Laco Kerata (1961), Silvester Lavrík (1964). Teatrológ M. Mistrík ich zaraďuje do tzv. strednej generácie dramatikov dvadsiateho storočia.

Okrem kamenných divadiel vedľa seba pôsobili viaceré alternatívne divadlá, ktoré prostredníctvom svojej poetiky reflektovali situáciu v spoločnosti. Okrem nastupujúcej novej generácie tvorcov okolo Klimáčka v divadle GUnaGU na Slovenskupa paralelne pôsobili významné staršie osobnosti so svojimi autorskými inscenáciami, napr. Milan Lasica a Július Satinský, Karol Horák, Stanislav Štepka a jeho Radošinské naivné divadlo, ale aj mladšie divadelné zoskupenia DISK či STOKA, v ktorých ako vedúca osobnosť pôsobil režisér Blahoslav Uhlár.

Najskôr reagovali na komunistický režim<sup>9</sup> a z neho vyvierajúcu neslobodu, ktorá sa prenikla do každodenných generačných pocitov a ovplyvnila život ľudí i tvorbu umelcov. V roku 1989 nastalo v krajine uvoľnenie politickej situácie, pretože v dôsledku Nežnej revolúcie skončil ideologický vplyv komunistického režimu a umelci prirodzene spontánne reagovali aj

<sup>8</sup> KLIMÁČEK, V. *GUnaGU>Remix. Kolektívne texty 1985-2000*. Bratislava : Divadelný ústav, 2000. s. 217-218.

<sup>9</sup> S. Štepka a jeho tvorba pre RND reagovalo na komunistický režim čiastočne.

na tieto zmeny. Po roku 1990 sa objavili v slovenskej dráme nové prvky. V textoch sa naplno prejavili témy, ktoré zobrazili pravdivú realitu, často krutú, plnú vulgarizmov a násilia. Dramatici odhaľovali tabuizované témy, poukazovali na nefunkčnosť a chorobnosť vzťahov, akúsi stratenosť ľudí. Divadelníci prešli od realistického stvárnenia k postmodernistickým prvkom, od klasickej textovej formy k fragmentárnosti. Hľadali nové vyjadrovacie prostriedky na inscenovanie svojich hier. Skladali montáže, v ktorých nedodržiavali časovú postupnosť a narúšali jednotu deja. V roku 1992 sa divadlo GUnaGU z amatérskeho zmenilo na profesionálne autorské divadlo, no naďalej reagovalo na dynamické zmeny v spoločnosti. Všetky spoločenské činitele odzrkadlili sa aj v dráme. Teatrologička Elena Knopová píše o faktoroch, ktoré ovplyvnili nové tendencie v dráme, nasledovne: „Ocitli sme sa v nových spoločensko-kultúrnych podmienkach, ktoré korešpondovali s vývojom vo svete (neskoromoderná kultúrna situácia, prienik umeleckých a mediálnych reprezentácií do sféry každodennosti) a do istej miery boli dôsledkom spoločensko-politického vývoja po roku 1989.“<sup>10</sup>

Alternatívne súbory sa odlišujú spôsobom zobrazenia tém, resp. reflexie žitej reality. Každý súbor má vlastnú režijnú poetiku, no niektoré prvky majú spoločné. Inscenácie V. Klimáčka nemajú klasickú výstavbu. Často išlo „o skladačky“ – situácie plné bizarností, v ktorých sa prejavili absurdné prvky. Vytváral ich napr. pomocou dialógov (rozhovor ženy s chladničkou v librete *Osamelá* a iné) alebo priestor obrátil naopak (luster na zemi, de facto všetko naopak, v hre *Loj*). Inšpiroval sa aj dramatikom E. Ionescom, pretože použil frázy z učebnice spisovného jazyka ako základný prvok pre vytvorenie hry *Piesa....* Išlo o totožný princíp, aký Ionesco použil vo svojej *Plešivej speváčke*. Teatroológ Miloš Mistrík o absurdných prvkoch v inscenáciách GUnaGU a Klimáčkových hrách tvrdí: „V inscenáciách nebýva absurdné všetko, v ich inscenáciách bývajú, paradoxne, najabsurdnejšie tie hodnoty ľudstva, ktorým sa hovorieva tradične: rodina, národ, rodný jazyk, drobná pracovitosť, pomoc cudziemu, láska k blížnemu a k vlasti.“<sup>11</sup> Klimáček kreoval vážne témy s humorom a naopak, do komických situácií zakódoval vážny odkaz. Diváci pocítili trpkú realitu cez smiech.

V. Klimáček v súčasnosti ako autor tvorí divadelné hry aj pre iné divadlá na SR i v zahraničí, ale jeho autorská a režijná poetika neustále divadlo GUnaGU formuje.

<sup>10</sup> KNOPOVÁ, E. *Svet kontroverznej drámy*. Bratislava : VEDA, 2010, s. 8.

<sup>11</sup> MISTRÍK, M. *Slovenská absurdná dráma*, Bratislava : VEDA, 2002, s. 174.

### Viliam Klimáček a kontext doby, v ktorej začal umelecky tvoriť

V druhej polovici osemdesiatych rokov sa prejavila jedna výrazná tendencia divadelníkov, ktorí reagovali na kultúrno-spoločenskú situáciu v krajine. Do svojich hier a inscenácií vkladali témy o neslobode a cez metafory vyjadrovali svoje politické postoje. Písali o pocite doby, vyjadrovali sa cez symboly, slovné hračky a satiru. Režiséri zobrazovali vo svojich inscenáciách pravdivú realitu, v ktorej žili (tzv. žitá skutočnosť).

V. Klimáček kriticky odsudzoval totalitu pred rokom 1989 a poukazoval aj na dobu v deväťdesiatych rokoch dvadsiateho storočia na Slovensku. Sústredil sa na také témy, ktoré boli v danom období spoločensky a občiansky rezonujúce, napríklad: mafia, korupcia, prostitúcia. Hry, ktoré sa rozhodol ku konkrétnym udalostiam napísať, vnímal ako svoju občiansku povinnosť: „Klimáček je principiálny provokatér a nikdy neútočí proti triviálnostiam.“<sup>12</sup>

Dráma a divadlo vždy prirodzene reagovali na kultúrno-spoločenskú situáciu a nebolo tomu inak ani v deväťdesiatych rokoch dvadsiateho storočia, kedy nastala tiež zmena v slovenskej dráme. M. Mistrík napísal, že premena zasiahla obsahovú aj formálnu zložku.<sup>13</sup> Do roku 1989 divadelníci reagovali najmä na politický režim a prinášali témy o stave spoločnosti, o absentujúcej slobode a túžbe po demokracii. V deväťdesiatych rokoch nastalo v spoločnosti uvoľnenie a dramatici mohli otvorene vyjadrovať svoje názory. Naďalej však zastávali kritické pozície.

Klimáčka zaradujeme ku generácii autorov, ktorí sa prikláňali k postmodernej tvorbe (ako napríklad A. Ferko, L. Kerata).<sup>14</sup> Od ostatných autorov spomenutého obdobia sa však odlišil nielen počtom svojich hier, ale aj vnímaním dramatického textu v kontexte inscenačnej tvorby: „(...) urobil značný pokrok jednak z hľadiska výdrže a počtu diel, ale aj v otázke bezprostredného zapojenia textu ako segmentu a nie vedúcej zložky inscenácie.“<sup>15</sup> Podobne aj B. Uhlár vo svojom autorskom divadle volil nový prístup k tvorbe (cez dekompozíciu) a ako spoluautor a režisér sa otvorene ironicky a kriticky vyjadroval k témam politicko-spoločenským. Keďže V. Klimáček a B. Uhlár pracovali podobným spôsobom a pohybovali sa v alternatívnom divadelnom prostredí, naša pozornosť a komparácia sa zameria na ich divadelné črty, základnú poetiku a vzťah text - inscenácia.

<sup>12</sup> MISTRÍK, M. *Slovenská absurdná dráma*. Bratislava : VEDA, 2002, s. 174.

<sup>13</sup> MISTRÍK, M. *Premeny súčasnej drámy Aj dráma je len človek*, Bratislava : Vydavateľstvo Spolku slovenských spisovateľov, 2003, s.7.

<sup>14</sup> Od čias študentských amatérskych divadiel tvorili, okrem Ferka, aj Václav Šuplataa Ivan Hudec. Nepretržitá bola experimentálna tvorba autora a režiséra Karola Horáka.

<sup>15</sup> KRET, A. *Dvadsaťdva Kádrové posudky slovenských dramatikov*. Bratislava : Spolok priateľov Spiša, 1998, s. 25.

Obaja režiséri boli (aj sú) zároveň aj spolu-autormi svojich inscenácií. Na javiská priniesli reč doby; slang aj vulgarizmy komunit, ktoré zobrazovali. V. Klimáček pomenúval vážne témy kontrapunkticky cez komické dialógy alebo humorné situácie. Nesnažil sa divákov poučať, ale na problém, napr. pokrivenej morálky, poukazoval cez životný príbeh niektoej z postáv alebo celospoločenský problém zobrazil na príklade jednej rodiny. B. Uhlár svojimi autorskými inscenáciami často divákov šokoval, pretože porušoval akékoľvek divadelné konvencie. Herci dopĺňali vopred napísané dialógy alebo rozpracovanú tému. V prípade Uhlára herci svoje postavy i situácie vytvárali cez improvizácie a etudy od začiatku skúšobného procesu v priestore. Výsledný tvar scenára režisér zapísal až po zafixovaní situácií. Režiséri Klimáček a Uhlár sa z maloformistických súborov prepracovali k založeniu vlastných amatérskych a postupne profesionálnych divadiel, ktoré fungujú i v súčasnosti a v ktorých naplno rozvinuli svoje vlastné princípy a poetiky.

Klimáček spočiatku nemal ambíciu zaradiť sa medzi profesionálnych dramatikov a viesť umelecký súbor. Prvá myšlienka o založení divadla vznikla, z recesie počas povinnej vojenskej služby V. Klimáčka a I. Mizera. V tom čase sa stretávali, rozprávali sa aj o divadle a dohodli sa, že spolu vytvoria predstavenie. Keďže obaja autori boli „racionálne typy“ (Klimáček pôvodným povoláním lekár a Mizera matematik – štatistik) názov divadla dôsledne premysleli. Klimáček vysvetlil názov divadla ako parafrázu na verše P. O. Hviezdoslava, ale zároveň aj matematicky: „(...) k ľudu, k ľudu mládež moja, k ľudu sa maj, k svojmu ľudu, GU národu, GU ľudu! (...) GUnaGU rovná sa guľa na guľatú.“<sup>16</sup>

Inšpiráciou v prvej tvorbe pre divadlo GUnaGU sa stal pre nich humor kultovej dvojice komikov Voskovec a Werich. S ich poetikou sa Klimáček stretol už v divadle Ívery a spoločne s Mizerom sa rozhodli, na počesť tejto dvojice, napísať *Vestpocketku*, ktorá sa stala prvou inscenáciou divadla GUnaGU.<sup>17</sup> Klimáček o vzniku *Vestpocketky* spomína v publikácii *GUnaGU...GUnaGU?GUnaGU!*: „Ako poctu sme im urobili parafrázu ich prvej hry *Vestpocket revue* tak, ako by ju asi napísali Voskovec a Werich dnes, keby boli v roku 1985 mladí, tak ako my dvaja s Mizerom. Samozrejme s inými témami a v inom kontexte“. Vďaka nečakanému úspechu *Vestpocketky* sa GUnaGU nerozpadlo, ale začalo systematicky fungovať a z amatérskeho divadla sa stalo postupne profesionálne. Klimáček spočiatku nemal v úmysle vkladať do inscenácií vážne posolstvo. Prevládala v nich najmä radosť, no postupne

<sup>16</sup> KLIMÁČEK, V. *GUnaGU...GUnaGU?GUnaGU!*. Bratislava : Ikar, 2014, s. 280.

<sup>17</sup> V. Klimáček a I. Mizera: *Vestpocketka*; réžia: kolektív pod vedením A. Ferka; scéna, kostýmy, technika: M. Červeňová, Z. Benešová, N. Englishová; hudba: I. Mizera; obsadenie: Z. Benešová, V. Klimáček, I. Mizera, M. Paštéka; premiéra: 30. 5. 1985.

<sup>18</sup> KLIMÁČEK, V. *GUnaGU...GUnaGU?GUnaGU!*. Bratislava : Ikar, 2014, s. 10.

sa od kabaretných diel inscenátori posunuli k vážnym hrám, komentujúcim aktuálnosť života: „My sme vtedy boli anarchisti, viac nás tešil dadaistický nálet na publikum a o poslanstvo súčasníkom či nedajbože budúcim generáciám nám vôbec nešlo.“<sup>19</sup> O rok neskôr napísali Klimáček s Mizerom hru s názvom *Osidla mladého muža* (1986). Inscenáciu režíroval Ján Krč – Jediný, ktorý tiež pôsobil najskôr v divadle Pegasník, podobne ako I. Mizera a A. Ferko.

Umeleckú činnosť V. Klimáčka je možné rozdeliť do niekoľkých období na základe výberu tém, štýlu tvorby a tiež prechodu od autorského súboru k tvorbe pre kamenné divadlá, no nie je to nepriepustné delenie. Klimáčkove pôsobenie v amatérskom súbore divadla GUnaGU v rokoch 1985 – 1992 bolo špecifické tým, že tvoril kabarety – predstavenia so živou autorskou hudbou a piesňami. V hrách používal prvky absurdného divadla, boli plné satiry, irónie aj humoru. Neskôr priniesol drámu s vážnymi (aj historickými) témami. Zo začiatku reflektoval spoločnosť, vyjadroval sa kriticky implicitne prostredníctvom metafory. Neskôr sa začal vyjadrovať k politickým súvislostiam na Slovensku i v zahraničí už explicitne. Často si za námet zvolil authority, s ktorými sa pohrával a s niektorými prejavoval aj nesúhlas. Od roku 1992 sa stalo GUnaGU profesionálnym divadlom a od druhej polovice deväťdesiatych rokov sa postupne mení aj Klimáčkov štýl písania. Prechádza aj k tvorbe vážnych hier s klasickejšou výstavbou dramatických situácií a zámerne vytvára dramatický oblúk. Súviselo to zrejme aj s tým, že Klimáček tvoril nielen pre svoje „domovské“ GUnaGU, ale aj na objednávku pre repertoárové divadlá na Slovensku a v zahraničí.

### **Témy hier Viliama Klimáčka a jeho špecifická poetika**

Napriek tomu, že Klimáček je autorom reagujúcim promptne na aktuálne témy, spracovával aj historické témy. V Klimáčkových hrách nachádzame postavy z bežnej rodiny, ktorá prežívala svoje každodenné problémy, tajomstvá i radostné udalosti. Okrem nich sa v hrách vyskytli aj ľudia z rôznych sociálnych vrstiev, napríklad prostitútky, bezdomovci, mafiáni, díleri, bohatí podnikatelia, politici, manažéri, prezidenti, ale aj historické a magické postavy.<sup>20</sup> Neformálnou a nenútenou formou Klimáček približoval rôzne historické udalosti a osobnosti mladým generáciám divákov. Poukazoval na komunizmus, neslobodu, chvíle uvoľnenia v roku 1989, a opäť nepokojné 90. roky, až po súčasné problémy v spoločnosti.

---

<sup>19</sup> Tamže, s. 12.

<sup>20</sup> Vkladal do hier magické postavy a prvky. Často opisoval svet mimo reality, ktorým vyjadril buď transcendentno, ktoré nás presahovalo alebo psychickú poruchu postavy. V príbehoch sme mali možnosť hľadať odpovede na otázky, kam siaha realita a tiež vnímať javy, odohrávajúce sa v hlave magických postáv, ktoré mali prekliatie alebo dar.

„Neboli sme a nie sme politickým divadlom, ale sociálnu a spoločenskú situáciu sme si vždy všímali svojím spôsobom – cez humor.“<sup>21</sup>

Podobne ako divadelník Miloš Karásek s Blahom Uhlárom, aj GUnaGU malo svoj manifest: „Realizmus na javisku Je hnusný netvor Preto v duchu realizmu NETVOR.“<sup>22</sup>

Tento manifest sa inscenačným tímom v divadle GUnaGU darilo naplňať. Okrem tém bol Klimáček inovatívny aj v spôsobe, ako svoje hry realizoval s hercami na javisku. Pri tvorbe inscenácií využívali nové technológie, montáž, klipy,<sup>23</sup> rôzne projekcie a dokumentárne materiály. Pre jeho poetiku bola (i je) dôležitou zložkou inscenácie aj hudba. Vnímal ju od detstva, prostredníctvom staršieho brata. Klimáček v inscenáciách využíval rôzne hudobné žánre, často hral i on na saxofóne. Vždy mal vzťah k jazzu i rocku a vnášal ich na javisko. V predstaveniach často využíval živú hudbu a spevy, dokonca i rapp, vďaka všestranne talentovaným hercom. Napriek tomu, že nemal vzťah ku klasickej opere, napísal i operné libretá a netajil obdiv k fenoménu The Beatles.

Klimáčkov vzťah k poézii sa prirodzene prenáša do jeho dramatických textov: „Človek s vycibreným literárnym vkusom a zvláštnym, dalo by sa povedať metaforicko-zvecneným, k postmodernizmu a miestami až k dada upriameným básnickým cítením.“<sup>24</sup> Štylistické figúry a poetické výrazy sa prejavili napríklad v texte *Angeleo*, najmä v jeho autorských poznámkach, alebo v hre *Mária Sabína*, kde boli verše napísané na stenách sanatória. Pri čítaní hier a sledovaní inscenácií Klimáčka si treba uvedomiť aj to, že autor pracoval v nemocnici, v dôležitej pozícii a zážitky z tohto prostredia sa do jeho diel prirodzene dostávali. Vystupovali v nich postavy lekárov, sestier, ošetrovateľov. Situácie sa odohrávali v prostrediach nemocnice, sanatória alebo ak nezasadil situáciu priamo do lekárskeho prostredia, aspoň ho v texte spomenul. Skúsenosti lekára sa odzrkadlili v spôsobe, ako svojimi textami poukazoval na hranicu medzi životom a „druhým svetom“, na rôzne neduhy človeka, choroby v spoločnosti a choré vzťahy. Neraz v dielach používal slovné spojenia: chorá doba, chorá spoločnosť. Profesia lekára vyžaduje sústredenie, presnosť, vnímanie detailov. Kvôli svojim zdravotným problémom sa nemohol venovať dlhodobo chirurgii. Prešiel teda k anestéziológii a potom už definitívne odišiel z medicínskeho prostredia k profesionálnemu divadlu. Hoci Klimáčkov prechod zo stáleho zamestnania na voľnú nohu nebol jednoduchý, svoje rozhodnutie (podľa jeho slov) nikdy neoľutoval.

<sup>21</sup> KLIMÁČEK, V. *Vždy som chcel komunikovať s divákom, no nestratiť tvár*. [online]. [cit. 28.09.2014]. Dostupné na internete: <https://www.teraz.sk/kultura/v-klimacek-vzdy-mi-islo-o-komunik/99837-clanok.html>.

<sup>22</sup> KLIMÁČEK, V. *GUnaGU...GUnaGU?GUnaGU!*. Bratislava : Ikar, 2014, s. 12.

<sup>23</sup> Montáž situácií, klipy, jingle, strihy používal vo svojich inscenáciách v GUnaGU najmä režisér Karol Vosátka, ktorý mal skúsenosti s režirovaním hudobných klipov kapiel.

<sup>24</sup> KRET, A. *Dvadsaťdva. Kádrové posudky slovenských dramatikov*. Bratislava : Spolok priateľov Spiša, 1998, s. 25.

### Divadelné hry V. Klimáčka a jeho autorské tímy v GUnaGU

Prvý umelecký súbor divadla GUnaGU začínal skúšať v roku 1985 v Dome kultúry Ružinov v Bratislave.<sup>25</sup> Od roku 1991 do 2002 fungoval – už ako profesionálne divadlo a v novom hereckom zložení, v priestore Klubu Čierny havran na Bielej ulici.<sup>26</sup> V súčasnosti divadlo GUnaGU sídli v komornom priestore na Františkánskom námestí, kam sa v roku 2002 presťahovalo. Najbližšími Klimáčkovými spolupracovníkmi (okrem zakladateľov – prvých hercov amatérskeho súboru a autora, skladateľa Mizeru) boli aj scénograf, kostýmový výtvarník, režisér a autor Aleš Votava (1962 –2001) a od roku 1993 aj režisér, autor Karol Vosátko (1965).

Klimáček bol (a stále je) vedúcou osobnosťou divadla GUnaGU, pôsobil v ňom ako autor, riaditeľ divadla, režisér, herec, zo začiatku bol i manažér, staral sa o produkciu predstavení, o finančné a technické zabezpečenie. Zastával všetky funkcie, umeleckú i organizačnú. Po čase, keď sa súbor profesionalizoval a do súboru prichádzali noví spolupracovníci, mohol sa čoraz viac venovať tvorbe a réžii. Pri tvorbe hier pre svoje réžie si už počas prípravy textu vizualizoval budúce akcie v priestore, ale keď písal hry s vedomím, že ich bude režírovať iný režisér, nepremýšľal nad budúcou javiskovou realizáciou a sústredil sa najmä na naplnenie dramatickej podoby. Počas prípravy textu často vychádzal z konkrétnych rozhovorov so svojimi hercami, ktorým dával možnosť kreovať svoje postavy alebo prinášať rôzne témy. V súbore bola dôležitá tvorivá atmosféra a čo najlepšie vzťahy. Klimáček písal hry a postavy priamo pre konkrétnych hercov GUnaGU, neskôr tvoril hry aj pre iné divadlá než GUnaGU a obsadenie vopred nepoznal.

Inscenácie divadla GUnaGU by sa dali rozdeliť (okrem časovej chronológie) aj podľa toho v akej kombinácii autorov vznikli – a to do troch základných skupín: 1. hry (a následne inscenácie), ktoré V. Klimáček napísal v spolupráci s ďalším autorom (s I. Mizerom, V. Balekom, A. Votavom, K. Vosátkom.) a nerežíroval ich; 2. hry (a inscenácie), ktoré Klimáček napísal a zrežíroval; 3. hry, ktoré napísal V. Klimáček a zrežíroval K. Vosátko (resp. iný režisér, ale s Vosátkom má V. Klimáček najviac inscenácií).

Režisér Ján Krč-Jediný režíroval, okrem vyššie spomínanej, napríklad aj inscenácie *Koža* (1987) a *Päť minút v balóne* (1988). *Kožu* napísal Klimáček o mužovi, ktorý doslova stratil svoju kožu a musel sa podrobiť testu ženy, ktorá ho nútila spomínať. V tejto súvislosti mužovi sentiment a spomienky ubližovali.

<sup>25</sup> Hrací priestor vybavil pre GUnaGU autor a režisér Andrej Ferko.

<sup>26</sup> V klube Čierny havran hrávalo aj divadlo režiséra Blaha Uhlára STOKA. Striedali sa v tomto priestore jeden rok (1991 - 1992). Navzájom svoje inscenácie poznali.

Keď muž zistil, že žena mala o ňom záznamy, neostávalo mu nič iné, len v spomínaní pokračovať. Autor tým poukázal aj na vydieranie, odpočúvanie ľudí a manipuláciu. Hru Päť minút v balóne napísal Klimáček spoločne s Mizerom na motívy príbehu Julesa Vernea. Vytvorili príbeh o mužovi, ktorý sa vďaka tomu, že čítal Verneho dielo (*20 000 mil' pod morom*) skutočne dostal na ponorku. Muža v ponorke uväznil kapitán (Nemo) a začal mu v nej ubúdať kyslík (opakujúci sa prvok v Klimáčkových hrách, ktorý možno vnímať ako metaforu životného pocitu). Jeho jedinou záchranou sa stal balón, lenže ten bol pripevnený k ponorke, a tak muž ostal naďalej uväznený. Autori touto hrou reagovali na dobu, v ktorej vznikla, na nemožnosť vycestovania a oslobodenia sa od politickej authority alebo uväznenia v krajine. Klimáček hru nazval podobenstvom o relativite slobody.<sup>27</sup>

Prvky absurdnej drámy Klimáček použil (okrem spomínanej hry *Koža*) aj v hre *Poveternostná situácia* (1989). Manželia sa v nej stali obeťou svojho bytu, pretože ich pohltil. Túto hru Klimáček napísal aj sám zrežiroval.

Réžiu si však Klimáček skúsil aj vo dvojici a spoločne s A. Votavom vytvorili aj zrežirovali hru *Bigbít* (1990). Klimáček ju definoval ako prvú hru celého tímu divadla a zároveň o nej povedal, že to bola: „Prvá kolektívna hra divadla, pokus o generačnú výpoveď.“<sup>28</sup> Podieľali sa na nej aj herci, pretože všetci, počas skúšobného procesu, priniesli nejaký predmet zo svojho súkromia – z detstva, zo študentských čias. Vytvárali tým prostredie spomienok hlavnej postavy, ktorá sa v jednotlivých situáciách vracala do minulosti.

Ďalšou kolektívnou inscenáciou bol *Hlt* (1991). Autormi scenára boli V. Klimáček, V. Balek, I. Mizera, A. Votava a inscenáciu režiroval A. Votava. Text hry vypovedal o tom, že žiadny extrém (-izmus) neprináša nič dobré. Intelektuáli dodržiavali striedmy – sterilný život bez chuti bez vône. Sýtili sa zážitkami z umenia a tento život ich pohltil. Skutočné, materiálne jedlo bolo pre nich príliš podradné, patriace do minulosti. Postavy spomínali napríklad takto: „Vôňa jedla! Tá dávno zabudnutá, do podvedomia zasunutá spomienka na časy, keď v domoch ešte boli kuchyne a varenie sa neučilo v dejepisoch!“<sup>29</sup> Postavám sa prihovárал televízny muž v programe *Slobodná chuť*, v ktorom im diktoval recept. Signál neustále ktosi rušil (odkaz na rádio *Slobodná Európa*). Hra parodovala extrémny život vysokej vrstvy intelektuálov, žijúcich zo semiotiky, logiky a umenia.

<sup>27</sup> KLIMÁČEK, V. *GUnaGU Príbeh jedného divadla*. Levice : Koloman Kertész Bagala L.C.A. Publishers Group, 2005, s. 75.

<sup>28</sup> KLIMÁČEK, V. *GUnaGU: hry divadla GunaGu 1985-2004*. Bratislava : Divadelné združenie GUnaGU, 2004. (nestránkované)

<sup>29</sup> BALEK, V., KLIMÁČEK, V., MIZERA, I., VOTAVA, A. *Hlt*. In *Slovenská dráma II*. Bratislava : Koordinačná rada pre vydávanie divadelných hier a teatrologickej literatúry. s. 228.

Princíp týchto autorských zoskupení a ich rôznych kombinácií dokazuje, že všetci autori boli v prvom rade divadelníci a neboli upätí len na jednu „funkciu“ či rolu v súbore, ale tvorivo svoje povolania prepájali, navzájom sa v dialógu dopĺňali a pozície autora, režiséra si menili.

V. Klimáček, A. Votava a I. Mizera spoločne participovali aj na inscenácii *Loj* (1992). Hru napísal V. Klimáček, zrežiroval A. Votava, hudbu skomponovali I. Mizera, V. Klimáček a Marián Jaslovský. Text hry *Loj*, podobne ako *Hlt*, poukazoval na spomínanie, napr. na detstvo alebo na dobu, ktorá sa stala minulosťou.<sup>30</sup> Postavy sa prispôbovali novým podmienkam. Snažili sa žiť vo fyzikálne atypickom priestore, kde mali všetko okolo seba otočené dolu hlavou. Po zmene túžili možno viacerí, ale pokus o zmenu prejavoval z postáv jedine syn. Nesúhlas prejavoval tým, že sa pokúšal z domu odísť. Zároveň bol k rodine pevne pripútaný, pretože sa vždy vrátil späť. Vyčítal svojej rodine ich život bez zmyslu, v rutine a v dome, ktorý nechceli opustiť. O prispôbovaní hovorí Klimáček aj cez repliku Matky: „Toto je náš domov, je, aký je, má svoje chybičky, ale iný proste nemáme, tak sa zmierme.“<sup>31</sup> Na prvý pohľad to bola harmonická rodina, ktorá žila pokojne v romantickom prostredí v lese. Matka recitovala verše, dcéra Hanka spievala ľudové piesne. Až postupne autori dávkovali absurdné prvky (napríklad: žili v dome obrátení hore nohami; žena prejavovala ľúbostný vzťah k synovi – až v závere sa priznala, že nebol jej syn, preto mohla byť súčasne horárova aj hájnikova žena; dcéra mala vzťah s jeleňom a pod.). V hre *Loj* autori navodili aj atmosféru prírody – hory. V autorských poznámkach spomínali prvky dokresľujúce obrazy, napríklad sneh, hmla, ozvena.

Autorsky sa prejavil aj herec Vladimír Balek. Spolupracoval s Klimáčkom napr. na hre *Caligari* (1993).<sup>32</sup> Klimáček ako autor a režisér zrealizoval sám napríklad hru *Pressburger blut* (1994). Venoval ju hudobníkovi Marekovi Brezovskému (1974 – 1994), ktorý s divadlom GUnaGU spolupracoval ako autor hudby.

---

<sup>30</sup> Klimáček často nechal postavy svojich hier spomínať. Počas rozhovorov sa vracali v čase, často až do detstva. Postavy pociťovali a vyčítky svedomia z vymazania spomienok. Aj v jeho neskoršej tvorbe sa stále k týmto témam vracal. Napríklad v hre *Hypermarket* (2002) sa Anna pokúšala oživiť staré fotografie z detstva svojej dcéry Karin. Anna ich zničila a dcéra jej to vyčítala. Obe prejavili k fotografiám a spomienkam vzťah. Okrem príjemných spomienok sa objavila v texte aj téma nežnej revolúcie a uchovávanie pamäti prostredníctvom odpočívania. Peter (bývalý príslušník Štb) neustále odpočúval ľudí vo svojom okolí. Nevedel sa tejto činnosti zbaviť, považoval nahrávanie rozhovorov za prínosné práve preto, že sa vďaka nemu uchovávajú spomienky.

<sup>31</sup> KLIMÁČEK, V. *Loj*. In *Slovenská dráma II*. Bratislava : Koordinačná rada pre vydávanie divadelných hier a teatrologickej literatúry. s. 201 - 202.

<sup>32</sup> V. Klimáček a V. Balek vytvorili aj jej obnovenú premiéru *Nový Caligari* (2004).

Brezovského predčasný odchod (predávkoval sa týždeň po premiére spomínanej inscenácie) Klimáčka zasiahol nielen profesionálne, lebo mali spolu ešte veľa plánov, ale hlavne ľudsky.

V divadle GUnaGU pôsobili tiež výrazné ženské osobnosti, ktoré sa podieľali na príprave textov. Napríklad, dramaturgička a herečka Darina Abrahámová a herečka Oľga Belešová, ktorá sa prejavila aj ako autorka.<sup>33</sup> Najskôr počas celej inscenácie Belešová improvizovala pred divákmi (na vopred danú tému) - v predstavení s piesňami s názvom *Len tak ľahučko* (1994).<sup>34</sup> Klimáček sa o Belešovej vyjadril, že má „(...) ohromný pozorovací talent na drobnokresbu charakterov (...)“<sup>35</sup> Podobne ako Klimáčka ju k napísaniu svojej prvej hry povzbudil ich kolega Ivan Mizera.

O tom, že Mizera a Votava mali zásadný vplyv na Klimáčkovu tvorbu svedčí jeho vyjadrenie v knihe *GUnaGU Remix*) o skúšobnom procese inscenácie *Bigbít* s Votavom: „Deň po dni, hodiny a hodiny nápadu chrlenie. Ako kedysi s Mizerom.“<sup>36</sup> Od roku 1995 V. Klimáček spolupracoval v GUnaGU (ako autor) najmä s režisérom Karolom Vosátkom a pokračovala, aj naďalej ich spolupráca s Alešom Votavom.

V divadle GUnaGU spočiatku tvorili amatérski umelci, postupne do súboru prichádzali absolventi divadelných škôl a súbor sa profesionalizoval. Do GUnaGU nastúpili, dnes už známe herecké osobnosti.<sup>37</sup> Absolventi herectva v tomto prostredí získali prvé skúsenosti s interakciou divákov. Komorný priestor nútil herecký súbor pracovať detailne a pravdivo. Predstavenia vznikali prelínaním rôznych žánrov, napr. realizovali koncerty s prednesom poézie. Diváci mali možnosť sledovať autorské alebo aj spoluautorské predstavenia, v ktorých herci spievali, tancovali, hrali na hudobných nástrojoch. Svojim kreatívnym, autentickým prístupom sa k divákovi čoraz viac približovali, až si prilákali svoje stále publikum.

---

<sup>33</sup> V divadle GUnaGU sa vystriedalo veľa talentovaných hercov a herečiek, ktorí sa často stávali spoluautori. Od začiatku profesionálneho súboru GUnaGU v ňom až do súčasnosti pôsobila herečka Petra Polnišová, okrem nej (a spomínaných D. Abrahámovej a O. Belešovej) hrali v súbore napríklad Slávka Halčáková, Lucia Hurajová, Barbara Mišíková, Henrieta Jančíšinová, Katarína Brychtová, Gabriela Škrabáková (neskôr Edita Borsová, Zuzana Šebová, Zuzana Porubjaková, Eva Sakálová); so súborom dlhodobo spolupracovali Martin Vanek, Roman Pomajbo, Peter Sklár, Peter Batthyany, Igor Adamec, Tony Pisár, Vladimír Viktor Horján a mnohí iní.

<sup>34</sup> Neskôr sa stala aj autorkou hry *Ďefčátka* (2000), v réžii V. Klimáčka stvárnila na javisku osudy siedmych žien.

<sup>35</sup> KLIMÁČEK, V. *GUnaGU Remix. Kolektívne texty 1985-2000*. Bratislava : Divadelný ústav, 2000, s. 224.

<sup>36</sup> Tamže, s. 220.

<sup>37</sup> Prvým profesionálnym hercom v GUnaGU bol Martin Vanek, absolvent bábkoherectva DAMU v Prahe a po ňom prišiel do súboru kolegovia absolventi z bábkoherectva a herectva VŠMU v Bratislave. Klimáček hodnotil tento odbor ako prínosný, pretože bábkoherci nemali potrebu dávať do popredia svoje herecké ego, ale mali radosť z tvorby, na javisku pôsobili skromne a mali prax i s prácou s bábkami.

Divadlo GUnaGU vždy bolo slobodné nezávislé divadlo Klimáček dával (a doteraz dáva) možnosť účinkovať v inscenáciách divadla GUnaGU aj začínajúcim hercom. Do jeho umeleckého súboru pravidelne prichádzali absolventi herectva a prinášali svoje pohľady na svet, aj na tvorbu. Počas rozhovorov prirodzene odhaľovali svoje súkromie, skúsenosti, túžby. Klimáček vďaka tomu, že bol (aj je) neustále obklopený mladou generáciou, dokázal do svojich hier zakomponovať vyjadrenia mladých ľudí. Vnímal ich názory, pretože sa o hercov zaujímal. Pozoroval ich, nielen počas skúšok, ale tiež v osobnej komunikácii. Problémy mladých ľudí autorovi neboli cudzie, práve naopak, stali sa námetom alebo akýmsi myšlienkovým materiálom pri tvorbe. S novými interpretmi prichádzala do GUnaGU aj inšpirácia a motivácia k napísaniu konkrétnych hier. Možno aj preto sa o Klimáčkovi hovorí, že dokázal vo svojich hrách zachytiť ducha doby alebo atmosféru súčasnosti. Vedel detailne „rozpívať“ individuálny problém; konkrétny osud, osobnosť a psychiku človeka.

Scénograf a kostýmový výtvarník Aleš Votava spolupracoval s GUnaGU v čase 1986 – 1998 a výrazne ovplyvnil smerovanie poetiky divadla. Okrem VŠMU absolvoval aj pol ročný študijný pobyt v Paríži a tiež ročný pobyt na Francúzskej akadémii v Ríme. Okrem GUnaGU vytvoril scénografie pre viaceré divadlá na Slovensku aj v zahraničí pre činohru, operu, balet, bábkové divadlá. (Pracoval pre divadlá DJGT vo Zvolene, Štátna opera v Banskej Bystrici, SND, DAB, Astorka Korzo'90, Divadlo J.K.Tyla v Plzni, Národní divadlo v Prahe a iné.) Pôsobil aj ako pedagóg na VŠMU a venoval sa aj tvorbe pre televíziu a film. Venoval sa dokonca aj umeleckému šperkárstvu. Získal mnohé významné ocenenia.

Votava bol mimoriadne kreatívny umelec. Pre GUnaGU vytvoril netradičné scénografie (napr. v inscenácii *Loj* umiestil na javisku doslova „všetko naopak“ alebo v *Caligari* navrhol vlákna pavučín v priestore. Napriek tomu, že tvoril neustále, Klimáček si spomenul na neho aj takto: „Až po rokoch keď sme robili spolu rozhovor (...) Aleš povedal, že práca na Bigbítenu vrátila vieru v divadlo.“<sup>38</sup> Z jeho slov je zrejmé, že ju na nejaký čas umelecky odmlčal, ale opäť sa nadchol pre divadlo. Votavove scénografie boli výnimočné v tom, že zachytávali pohyb. Kunsthistorička Dagmar Poláčková charakterizovala jeho dynamiku na scéne nasledovne: „(...) jeho scény sa otvárali, zatvárali, stúpali, klesali, padali, zakrývali, odhaľovali.“<sup>39</sup> Dokázal prispôbiť scénu komornému priestoru a vytvoriť takú atmosféru, aby splnil zámer hry. Darilo sa mu to aj v alternatívnom divadle, (ktoré bolo v tom čase bez finančných prostriedkov), pretože bol vynaliezavý.

<sup>38</sup> POLÁČKOVÁ, D. *VOTAVA*. Bratislava : SLOVART, spol.s.r.o., 2007, s. 329.

<sup>39</sup> Tamže, s. 22.

Inscenácia *Mária Sabína* (1995) v réžii Klimáčka získala cenu Alfréda Radoka a A. Votava k nej navrhoval scénografiu. Jeho kreativita sa prejavila aj pri realizácii scénografie v inscenácii *Angeleo* (1996): „Aleš nakúpil sto rožkov, navešal ich pod seba na povrázky a keď uschli, nalakoval ich s pomocou študentov scénografie vo svojom ateliéri. Vytvoril z nich zvláštny záves, ktorý chvíľami voňal, chvíľami hrkotal ako staré kosti a chvíľami sa zaskvel falickou symbolikou. Obsahoval všetko, o čom hra bola.“<sup>40</sup> Vedel jednoduchým riešením dosiahnuť vizuálny zážitok.

Klimáček na Votavu spomínal nielen ako na umelca, ale aj na kamaráta, pokorného človeka a inšpiratívneho kolegu: „(...) vďaka nemu sme pochopili, že na rozmermi malej scény lepšie zahrá detail, náznak, jeden prvok, ako vizuálne preťažený priestor.“<sup>41</sup> Votava pracoval detailne, či tvoril opery na veľkom javisku alebo autorské hry v alternatívnom prostredí.

V divadle GUnaGU spolupracoval okrem Klimáčka aj s režisérom Karolom Vosátkom, ktorý výrazne ovplyvnil poetiku tohto divadla. Zrežiroval v ňom okolo 20 hier.<sup>42</sup>

Karol Vosátka je divadelný a televízny režisér.<sup>43</sup> Počas pôsobenia v GUnaGU sa súčasne venoval aj réžii klipov pre slovenské kapely, pretože ho lákalo overovať v nich iný spôsob práce ako v divadle. Za réžiu videoklipov získal viackrát aj slovenské ceny Grammy. Vosátka mal vždy vzťah k hudbe. Spolu s Tonym Pisárom účinkoval v kapele Big Bastard. Toto hudobné zoskupenie uvádzalo svetové hity v nových aranžmánoch a vzniklo ako súčasť multimediálneho predstavenia v divadle GUnaGU. Vosátka inšpirovali dadaisti a surrealisti – umelci, ktorí sa stretávali, aby navzájom prepojili svoje umelecké diela. Tento princíp chcel Vosátka dosiahnuť aj v divadle GUnaGU v spoločnom projekte, v ktorom sa mali prelínať rôzne žánre (popri hudbe čítať umelecké texty, scenáre nových hier, výtvarníci mohli vystavovať obrazy, fotografie a pod.). Divákov však najviac z projektu zaujímali hudobné vystúpenia, a preto ostala z umeleckých večerov nakoniec iba kapela.

Vosátka dokázal pochopiť autorovu poetiku. Herci boli schopní pracovať formou improvizácií na danú tému a spoluvytvárať, či dopĺňať autorove repliky. Režisér ich počas skúšobného procesu korigoval a upozorňoval v prípade, ak sa priveľmi oddialili od Klimáčkovej témy, ktorú Vosátka rešpektoval a snažil sa čo najvernejšie naplniť.

---

<sup>40</sup> Tamže, s. 333.

<sup>41</sup> Tamže, s. 331.

<sup>42</sup> Najvýznamnejšie réžie K. Vosátka v GUnaGU: autor V.Klimáček – réžia K.Vosátka: *Smrtičky a vraždenička* (1995); *Mária Sabína* (1995); *Ohne ohnivé* (1996); *Eva Tatlin* (1997); V. Klimáček, K. Vosátka, herci: *English is easy, Csaba i sdead* (2000); *Čechov-Boxer* (2001); K. Vosátka autor/režisér: *Modelky* (2003).

<sup>43</sup> K.Vosátka zrežiroval množstvo televíznych programov a reklám (napr. relácie SOS, Uragán, Deko a pod.).

Votava a Vosátko ovplyvnili smerovanie divadla GUnaGU. Vďaka spolupráci Viliama Klimáčka s Alešom Votavom a Karolom Vosátkom vznikli úspešné, dá sa povedať už kultové inscenácie GUnaGU.<sup>44</sup>

## Záver

Štúdia sa zameriavala na pôsobenie osobnosti Viliama Klimáčka v divadle GUnaGU do roku 1995. Sledovala Klimáčkov tvorivý rukopis, črty tvorby, témy a inšpiračné zdroje. Priblížila Klimáčkov prechod od MJF cez amatérske divadlo po profesionalizáciu divadla GUnaGU a tiež jeho blízkych divadelných kolegov. I keď Klimáček pôsobí najmä v oblasti tzv. autorského nezávislého divadla, postupne sa jeho hry začali uvádzať aj na profesionálnych javiskách repertoárových divadiel doma i v zahraničí. Klimáček sa stal uznávaným umelcom, je držiteľom Ceny Alfréda Radoka za najlepšiu českú a slovenskú divadelnú hru roka, ktorá mu bola v ČR udelená až sedemkrát. Na Slovensku získal niekoľko ocenení Slovenského literárneho fondu, Cenu IBBY, Cenu Nadácie Tatra banky za umenie. Ako dramatik bol dvakrát ocenený v súťaži pôvodných dramatických textov Dráma. „Bola to chirurgická súťaž. Ako britva sa ostro odrezala od minulosti. Pokiaľ viem, nikdy v nej nezabodoval nik zo starších dramatikov, ktorých tvorivý zenit bol pred rokom 1989.“<sup>45</sup> V druhej polovici existencie súťaže v nej pôsobil ako porotca.

*Autorka je doktorandka na Fakulte dramatických umení Akadémie umení v Banskej Bystrici, školiteľka doc.PhDr. Elena Knopová, PhD.*

## BIBLIOGRAFIA

BALEK, Vladimír, KLIMÁČEK, Viliam, MIZERA, Ivan, VOTAVA, Aleš. Hlt. In *Slovenská dráma II.* (Ed. Karol Horák). Bratislava : Koordinačná rada pre vydávanie divadelných hier a teatrologickej literatúry, 1992, 217 – 246 s. ISBN 80-85718-03-0.

CÍSAŘ, Jan. *Divadla, která našla svou dobu.* Praha : Orbis, 1966. 126 s. 11-067-66.

HORÁK, Karol. Impulzy, stimuly a modifikátory tvorby divadla alternatívneho typu. In *Kontexty alternatívneho divadla II.* Prešov : Filozofická fakulta Prešovskej univerzity v Prešove, 2006/2007. 18 – 86 s. ISBN 80-8068-561-4.

<sup>44</sup> K. Vosátko v divadelnej sezóne 2015/2016 odišiel z divadla GUnaGU a založil v Bratislave vlastné autorské divadlo (LA KOMIKA).

<sup>45</sup> KLIMÁČEK. V. Pol na pol. In. *Desať rokov Drámy.* Bratislava : Divadelný ústav, 2010, s. 7.

JANOUSĚK, Miloš. *Divadlo u Rolanda ROLAND TEATRO*. Bratislava : TÁLIA press, koordinačná rada pre vydávanie divadelných hier a teatrologickej literatúry, 1996. 307 s. ISBN 80-85718-32-4.

KLIMÁČEK, Viliam. *Loj*. In *Slovenská dráma II*. Bratislava : Koordinačná rada pre vydávanie divadelných hier a teatrologickej literatúry 193 – 215 s. ISBN 80-85718-03-0.

KLIMÁČEK, Viliam. *Desať hier*. Bratislava : Divadelný ústav, 2004. 339 s. ISBN 80-88987-50-4.

KLIMÁČEK, Viliam. *GUnaGU...GUnaGU?GUnaGU!*. Bratislava : Ikar, 2014. 283 s. ISBN 978-80-551-3981-4.

KLIMÁČEK, Viliam. *GUnaGU>Remix. Kolektívne texty 1985-2000*. Bratislava : Divadelný ústav, 2000. 243 s.. ISBN 80-88987-18-0.

KLIMÁČEK, Viliam. *GUnaGU : hry divadla GunaGu 1985-2004*. Bratislava : Divadelné združenie GUnaGU, 2004. (nestránkované). ISBN 80-966966-2-9.

KLIMÁČEK, Viliam. *Komunizmus*. Bratislava : Divadelný ústav, 2008. 43 s.

KLIMÁČEK, Viliam. *Vždy som chcel komunikovať s divákom, no nestratiť tvár*. [online]. [cit. 28.09.2014]. Dostupné na internete: <https://www.teraz.sk/kultura/v-klimacek-vzdy-mi-islo-o-komunik/99837-clanok.html>.

KLIMÁČEK, Viliam. *GUnaGU Príbeh jedného divadla*. Levice : Koloman Kertész Bagala L.C.A. Publishers Group, 2005. 244 s. ISBN 80-89129-52-8.

KLIMÁČEK, Viliam. *Pol na pol*. In *Desať rokov Drámy*. Bratislava : Divadelný ústav, 2010. 31 s. ISBN 978-80-89369-26-3.

KNOPOVÁ, Elena. *Svet kontroverznej drámy*. Bratislava : VEDA, 2010. 115 s. ISBN 978-80-224-1162-2.

KRET, Anton. *Dvadsaťdva Kádrové posudky slovenských dramatikov*. Bratislava : Spolok priateľov Spiša, 1998. 64 s. ISBN 80-967427-5-2.

MISTRÍK, Miloš. *Premeny súčasnej drámy Aj dráma je len človek*, Bratislava : Vydavateľstvo Spolku slovenských spisovateľov, 2003. 150 s. ISBN 80-8061-136-X.

MISTRÍK, Miloš. *Slovenská absurdná dráma*, Bratislava : VEDA, 2002. 254 s. ISBN 80-224-07135.

POLÁČKOVÁ, Dagmar. *VOTAVA*. Bratislava : SLOVART, spol. s.r.o., 2007. ISBN 80-8085-106-9.

#### Kontakt:

Mgr.art. Lucia Rakúsová

Akadémia umení v Banskej Bystrici, fakulta dramatických umení

Horná ul. 95

Banská Bystrica 974 01

e-mail: [lucia.rakusova@student.aku.sk](mailto:lucia.rakusova@student.aku.sk)

## ANALÝZA HLAVNÝCH PRINCÍPOV HERECKEJ TECHNIKY A PEDAGOGICKÉHO PRÍSTUPU STELLY ADLER

Mgr. art. Matúš Holly

Fakulta dramatických umení Akadémie umení v Banskej Bystrici

**Abstrakt:** Cieľom tejto štúdie je priblížiť osobnosť Stelly Adler a čiastočne analyzovať pedagogický prístup a hlavné princípy jej hereckej techniky, ktoré doposiaľ nie sú na Slovensku dostatočne preskúmané, kvôli nedostatku literatúry a absencii slovenského prekladu jej knižných publikácií. Túto hereckú techniku sme sa rozhodli skúmať v rámci dizertačnej práce na základe možného prínosu pre rozvoj hereckej praxe na Slovensku, rovnako ako aj pre jej možný prínos pre výučbu hereckej výchovy na hereckých školách. V štúdiu analyzujeme hlavné princípy jej hereckej techniky, v kontexte prvých troch semestrov jej pedagogického procesu so študentmi na škole.

**Kľúčové slová:** Stella Adler, konanie, slovné konanie, predstavivosť, dané okolnosti, emócia

## ANALYSIS OF THE MAIN PRINCIPLES OF ACTING TECHNIQUE AND PEDAGOGICAL APPROACH OF STELLA ADLER

**Abstract:** The aim of this study is to approach the personality of Stella Adler and partially analyze the pedagogical approach and main principles of her acting technique, which have not yet been sufficiently researched in Slovakia, due to lack of literature and the absence of Slovak translation of her book publications. We decided to explore this acting technique within the dissertation on the basis of the possible contribution to the development of acting in Slovakia, as well as for its possible contribution to the teaching of acting education at acting schools. In the study, we analyze the main principles of her acting technique, in the context of the first three semesters of her pedagogical process with students at school.

**Keywords:** Stella Adler, action, verbal action, imagination, given circumstances, emotion

## Úvod

Hereckej technike a osobnosti Stelly Adler sme sa čiastočne venovali v diplomovej práci, na základe čoho sme zistili, že táto technika je hodná ďalšieho výskumu a hlbšej analýzy, nakoľko sme našli veľa prienikov s učením a hereckou prácou, ktorú sme zažili počas štúdiá na Akadémii umení alebo v divadelnej praxi. Dôvodom tejto podobnosti je fakt, že jej technika vychádza zo Stanislavského systému, na ktorý sa dodnes v slovenských divadlách odvolávame. Výskumom by sme chceli otvoriť priestor, ktorý bude základom pre implementovanie jej hereckej techniky do pedagogického procesu na hereckých školách. Jej technika vychádza z neskoršej Stanislavského práce, a to preto, že s ním mala možnosť pracovať počas spoločného pobytu v Paríži. Pracovali a rozprávali sa o herectve po dobu piatich týždňov v roku 1934.<sup>1</sup> Po týchto rozhovoroch sa Stella Adler rozhodla, že svoj život zasväť pedagogike. „Pán Stanislavskij, už vám nemôžem poďakovať za to, čo ste ma naučili, ale sľubujem vám, že zasväťím celý svoj život tomu, aby som odovzdávala ľuďom to, čo ste odovzdali vy mne.”<sup>2</sup>

Adler pochádzala z hereckej rodiny a hrávala prakticky od malička. Jej herectvo bolo veľmi ovplyvnené rodičmi. Bola to talentovaná herečka, no jej herecké smerovanie sa výrazne zmenilo vtedy, keď videla predstavenie, ktoré režíroval Richard Boleslavský. Predstavenie ju oslovilo najmä štýlom herectva, s akým sa doposiaľ nestretla. Preto si vyhľadala školu, pod hlavičkou ktorej bolo aj divadlo s názvom American Laboratory Theatre, na ktorej Boleslavský spolu s Máriou Uspenskou vyučovali Stanislavského princípy.<sup>3</sup> V tomto divadle pobudla dva roky a odtiaľ sa neskôr presunula do slávneho The Group Theatre, ktorého založenie inicioval aj jej priateľ, a pár rokov aj jej manžel, Harold Clurman. V Group Theatre pracovali podľa vzoru MCHT a pokúšali sa aplikovať do práce Stanislavského princípy. Hlavnou režisérskou osobnosťou tohto divadla sa stal Lee Strasberg, o ktorom je známe, že sa zamerával najmä na využitie emočnej pamäte ako najdôležitejšieho nástroja hereckej práce na role. To Adler nevyhovovalo a podľa jej slov sa aj preto od ostatných odcudzila, pričom neskôr aj z tohto divadla odišla.<sup>4</sup> Tomu dopomohlo jej stretnutie so Stanislavským v Paríži, ktorý ju oboznámil s umením predstavovania a usmernil ju tým k predstavivosti a daným okolnostiam, ako ku hlavnému nástroju hereckej práce. Keď sa vrátila z Paríža, konfrontovala Strasbergove princípy a jeho vedenie hercov, nakoľko bola jedinou členkou Group Theatre, ktorá sa reálne

---

<sup>1</sup> CARLSON, M. *Dejiny divadelných teórií*. Bratislava : Divadelný ústav, 2006, s. 301.

<sup>2</sup> ADLER, S. *The technique of acting*. Bantam. 1. edition, 1990, s.122. Preložil Matúš Hollý.

<sup>3</sup> Boleslavský a Uspenská boli bývalými členmi MCHT a prešli si Stanislavského školou. Patrili medzi prvých, ktorý priniesli Stanislavského Systém do Spojených štátov amerických.

<sup>4</sup> ADLER, S. *The technique of acting*. Bantam. 1.edition, s. 119. Preložil Matúš Hollý.

stretla a pracovala so Stanislavským. Strasberg to považoval za podryvanie autority a odvolal sa na to, že neučí Stanislavského Systém, ale Strasbergovu Metódu. Po tomto incidente viacero hercov opustilo Group Theatre, vrátane Sanforda Meisnera, ďalšej významnej osobnosti v oblasti rozvoja amerického herectva. Adler po opustení Group Theatre naďalej pôsobila ako herečka v rôznych divadlách, presťahovala sa do Hollywoodu, kde účinkovala vo filmoch a ako sľúbila, začala sa venovať pedagogickej činnosti. To vyústilo až do toho, že si v roku 1949 založila svoju vlastnú školu Stella Adler Conservatory of Theatre, na ktorej popri iných činnostiach pôsobila ako pedagogička a herecká mentorka až do konca jej života.

Napriek tomu, že sa na jej technike výrazne podpísala jej práca so Stanislavským, nemôžeme ju považovať za kópiu Stanislavského Systému, aj keď princípy a znalosti, ktoré jej odovzdal, boli neskôr súčasťou jeho posledného zväzku. Adler poznatky od Stanislavského počas svojej bohatej kariéry ako pedagogičky upravila a obohatila o osobné skúsenosti. Stanislavský zhrnul podstatu toho, čo jej odovzdal: „Vždy treba hľadať v daných okolnostiach a nikdy v emóciách. Ak sa budeme pokúšať ísť na to psychologicky, tak to bude násilné. Musíme zaútočiť na city cez fyzické konanie vychádzajúce z daných okolností. Pretože v každom psychologickom konaní je prvok fyzickej akcie. Hľadajte repliku vychádzajúcu z konania a nie z emócií.”<sup>5</sup> Adler sa vo svojej výučbe zamerala na tri hlavné aspekty, ktoré považovala za dôležité. Konanie, dané okolnosti a predstavivosť.

### **Hercove štandardy a predpoklady**

Stella Adler v prvom semestri svojej výučby kladie dôraz na kultiváciu hercovho prístupu k životu, na jeho vedomosti a všeobecný rozhľad, na jeho disciplínu, na rozvoj techniky hercovho prejavu a na rozvoj hercovej predstavivosti.

Adler učí, že na to, aby mohol herec dôveryhodne stvárňovať život na javisku, musí život nasávať všetkými zmyslami a vedomosťami o ňom. Nestačí len to, aby sa herec spoliehal na repliky dané autorom, bez názorov. Pretože slová sú prázdne a potrebujú byť vyplnené ako emočne, tak aj názorovo. Herec by sa nemal uprieť len na svoje názory a jeho postoje k životu. Herec ako osoba reprezentuje iba malú skupinku ľudí s rovnakým názorom, a to na reprezentáciu ľudstva v divadle nestačí. Musí sa zaujímať o názory iných ľudí a najmä o tie, ktoré mu nie sú blízke. Mal by sa im snažiť porozumieť, pretože sa od nich odlišuje v rôznych rovinách, či už sociálnych, ekonomických alebo politických. Toto všetko sú faktory, ktoré hrajú v tomto prípade rolu a ktoré si musí herec uvedomiť. Počas svojej hereckej

---

<sup>5</sup> GARFIELD, D. *The Actors Studio: A Players Place*. New York : Macmillan, 1989, s. 33. Preložil Matúš Hollý

kariéry bude právnikom veľkého množstva názorov hereckých postáv a vždy sa musí snažiť vyhrať súdny proces vo svoj prospech.<sup>6</sup> Herec musí taktiež ovládať históriu. Počas svojej kariéry bude hrať herecké postavy z rôznych období našej histórie a predpokladom na to, aby mohol pravdivo stvárniť nejakú historickú postavu je fakt, že musí poznať hrou dané obdobie z každého hľadiska. V danom období mohli ľudia chápať veci inak ako ich dnes chápeme my, a to si musí herec uvedomiť pri výstavbe jeho hereckej postavy. Samozrejme, história je široký pojem a nie je možné, aby herec ovládal každé jedno historické obdobie, no musí mať všeobecný rozhlľad, a minimálne je potrebné, aby si pred každou inscenáciou, ktorá si vyžaduje znalosť historického kontextu, tento kontext naštudoval.

Adler vyžadovala od svojich študentov disciplínu a tvrdila, že je to jeden z predpokladov, ktorými musí herec disponovať. Herec musí chodiť včas, musí byť trpezlivý, musí si dávať pozor na svoje zdravie, pretože ak nebude na tom zdravotne v poriadku, odzrkadlí sa to aj na jeho hereckom prejave. A okrem toho, že musí byť zdravý, musí byť aj kondične zdatný, pretože herectvo dokáže byť aj fyzicky náročné, a ak herec nebude mať svoje telo pod kontrolou, nebude schopný vykonať to, čo bude od neho žiadané a bude fyzicky, ale tým pádom aj herecky, limitovaný.<sup>7</sup>

V neposlednom rade, predtým, ako sa herec dostane na javisko, musí byť na to technicky pripravený, predovšetkým hlasovo aj rečovo. Každá replika, ktorú bude mať, je pre neho aj pre diváka dôležitá. Inak by nemala zmysel a nebola by v texte. Každú jednu repliku musí divák počuť, aj keď bude sedieť v poslednom rade, a takisto musí byť zrozumiteľná. Na to, aby dosiahol herec takú technickú kvalitu, musí pravidelne trénovať svoj herecký aparát, ako po hlasovej, tak aj po rečovej stránke. Tak ako hudobníci pravidelne trénujú stupnice na svojich hudobných nástrojoch, aby nevyšli z cviku, tak aj herci musia pravidelne trénovať svoj nástroj, ktorým je v tomto prípade ich telo.

### **Konanie, dané okolnosti, predstavivosť**

Adler vraví, že herectvo a konanie je jedna, a tá istá vec. „Keď hráme, tak nejako konáme. Ale musíme sa počas hrania naučiť konať tak, akoby sme nehrali.“<sup>8</sup> Podľa Adler herectvo nie je v slovách, ale v konaní. Každá časť textu, repliky alebo slova, v sebe nesie význam, ktorý je možný vo forme konania. Konanie je potrebné vždy popísať ako sloveso, napr. držať, napočítať, naučiť sa, a to sloveso nesmie byť všeobecné. Sloveso, teda konanie,

---

<sup>6</sup> ADLER, S. *The art of acting*. New York: Applause books, 2000, s. 33. Preložil Matúš Hollý

<sup>7</sup> Tamže, s. 17. Preložil Matúš Hollý

<sup>8</sup> Tamže, s. 44. Preložil Matúš Hollý.

musí mať svoj začiatok a koniec. A tým koncom je konkretizácia slovesa, teda konania, napr. držať knihu, list alebo dieťa, napočítať do sto, naučiť sa narábať s lopatou. Konkretizácia nám určuje konanie, pretože to, čo budeme držať, to nám určí povahu/druh konania. Konkretizácia zaručuje to, že konanie je možné vykonať. Pokiaľ nemáme čo držať, nemáme ako konať. Ak herec dostane zadané konanie napr. pracovať v záhrade, je to príliš všeobecné. Ak si však rozmení toto konanie na drobné, resp. skonkretizuje ho menšími jednoduchými, logicky po sebe idúcimi konaniami, bude to možné. Ak si určí konania ako napr. pokosiť trávnik, pohrabať lístie a očistiť kosačku, splní tým aj konanie pracovať v záhrade. Každým konaním chceme niečo dosiahnuť, pre každé konanie máme potrebu to urobiť, a tak aj výber slovesa pre toto konanie je dôležitý. Musíme si vybrať také konanie, ktoré nami pohne alebo ktoré nás prinúti konať tak, aby sme to dosiahli. Ak napríklad hovoríme o konaní “naučiť sa”, možno nami pohne skôr konanie “nabifliť sa” alebo ešte expresívnejšie “byť lepšia ako ostatní”. V súvislosti s konaním sa Adler ďalej vyjadrila nasledovne: „Cieľom herectva je byť pravdivý počas celej hry. Ak budeme pravdivo konať moment po momente, krôčik po krôčiku, budeme tým postupne aktivovať pravdivosť jednotlivých úsekov hereckej akcie, až sa dostaneme k celkovej pravdivosti stvárňovanej javiskovej postavy a jej hlavného cieľa.”<sup>9</sup> Takýto princíp aktivácie jednotlivých úsekov pravdivosti, ktorý ústí v celkovú pravdivosť fyzického konania, je zjednodušená verzia Schémy úloh a častí, ktoré Stanislavskij vysvetlil Adler v Paríži, ale v jeho praktických knihách sa objavila až neskôr. Na to, aby sme mohli pravdivo konať musíme každé naše konanie mať odžité. Ak sme nikdy nekosili trávnik, nemôžeme toto konanie presvedčivo uskutočniť/zahrať, pokiaľ by teda danou okolnosťou nebolo stanovené, že javisková postava nevie ako sa kosiť trávnik. Preto Adler poukazovala aj na to, aby si herec vždy pred konaním položil otázku, či vie konanie uskutočniť. Ak nie, musí si ho počas domácej prípravy nacvičiť, aby sa mu konanie vrylo do pohybovej pamäte a až potom ho môže uskutočniť. Nikdy ale od hercov nechcela, aby si pripravovali to, ako konanie uskutočnia. Vravela, že to, ako konanie uskutočnime, je zárukou toho, že bude uskutočňované vždy trochu inak a dodá to situácii tú potrebnú hodnotu pravdivosti. Ak herec vie, aké je jeho konanie, vie čo má robiť, ale nemal by vedieť to, ako to má robiť. A tak by to malo podľa Adler aj zostať. Stella Adler na toto upozorňovala svojich študentov, pretože to narúša prirodzený chod konania a ochudobňuje priestor pre predstavivosť a improvizáciu. Ak je naše konanie “zapnúť si gombík na košeli”, nenaplánujeme si dopredu, ktorou rukou si

---

<sup>9</sup> ROTTÉ, J. *The principles of acting according to Stella Adler*. New York : City University of New York, 1983, s. 85. [online]. [cit. 18. 6. 2021]. Dostupné na internete: <https://pdfcoffee.com/the-principles-of-acting-according-to-stella-adler-pdf-free.html>. Preložil Matúš Hollý.

chytíme gombík, ktorou košeľu, a ani to, akým spôsobom prevlečieme gombík cez dierku. Jednoducho si zapneme gombík na košeli. Takýmto spôsobom herec vždy splní svoje konanie, ale zakaždým ho prevedie trochu iným spôsobom a možno, ak sa hercovi pošťastí, a gombík sa mu nebude dariť prevliecť, naskytne sa mu priestor pre improvizáciu, ktorá konanie oživí.

Ďalšou požiadavkou, aby bolo hercove konanie pravdivé a obsahovalo kúsok života, je prítomnosť prekážky alebo komplikácie. Odvoláva sa pritom na skutočný život a bežný deň každého z nás. „Kedykoľvek si idem dať na seba môj kabát, moja chyžná mi musí z neho odstrániť kefou nečistoty. Znamená to, že môj kabát žije. Kedykoľvek idem po vôdzku pre môjho psa, je zauzlená. Inokedy má zase na sebe nejaké chlpy. V skutočnom živote sa veci komplikujú sami.”<sup>10</sup> Život okolo nás neplynie vždy takým spôsobom, akým si predstavujeme. Nastávajú v ňom komplikácie a diváci, teda ľudia, tieto komplikácie zažívajú každý deň. Preto ak by v divadle šlo všetko ľahko a podľa plánu, divák by neuveril, že je to možné a nestotožnil sa s tým. Divák sa potrebuje s konaním stotožniť. A prekážky počas hercovho konania umožňujú divákovi, aby sa našli v tom, čo sa odohráva na javisku.

Na každé konanie máme dôvod, teda motiváciu, teda vnútorné opodstatnenie. Adler, podobne ako Stanislavskij, bola presvedčená, že vonkajšie a vnútorné konanie je prepojené. Avšak namiesto pojmu vnútorné konanie používala termín vnútorné opodstatnenie. Tento termín je v anglicky hovoriacich krajinách nesprávne vyložený a nespájajú si ho so Stanislavského termínom – vnútorným konaním, hoci ide o jednu a tú istú vec. Adler vymyslela viacero spôsobov, akým si môžu trénovať výber a efektivitu vnútorného opodstatnenia, a to napríklad cez uvedené cvičenie.

Cvičenie na vnútorné opodstatnenie<sup>11</sup>: Podstata cvičenia na vnútorné opodstatnenie spočíva v tom, že si herec náhodne vyberie divadelnú hru, ktorú nepozná a vyberie si z nej jednu repliku, s ktorou bude pracovať. Replike stanoví konkrétne dané okolnosti, t.j. v akej situácii herec repliku hovorí, komu ju hovorí, v akom je emočnom rozpoložení. Taktiež si určí motiváciu jej vypovedania podľa jeho osobného výberu, bez nutnosti vychádzať z kontextu. Dôraz by mal klásť na dôležitosť motivácie, ktorú si stanoví, aby bola kreatívna, nie logická, aby sa k nej mohol postaviť so silným emočným zástojom a aby vytvoril konflikt. Potom sa ju pokúsi vypovedať. Repliku, a teda cvičenie môže opakovať s variáciami daných okolností a motivácií. Toto cvičenie je výborným tréningom hereckej práce s textom a môže kultivovať jeho kreativitu vo vzťahu k textu.

---

<sup>10</sup> Tamže, s. 96. Preložil Matúš Hollý.

<sup>11</sup> V anglickom jazyku cvičenie uvádzané ako Inner Justification. Preložil Matúš Hollý.

Okrem vnútorného opodstatnenia však používala aj termín instantné opodstatnenie, ktoré vysvetlila ako také, ktoré nám dá dôvod okamžite nejako konať bez toho, aby to vychádzalo zvnútra. Toto instantné opodstatnenie možno prirovnať k impulzom. Rovnako ako impulzy sú podnetom pre vnútorné konanie, tak sú instantné opodstatnenia podnetom pre vnútorné opodstatnenie. Malé jednoduché fyzické konania, práca so svalovou pamäťou vo vzťahu s konaním, hľadanie a uvedomovanie si instantných opodstatnení (impulzov), a tréning v oblasti hlasu, reči, tela a predstavivosti sú predmetom druhej polovice prvého ročníka výučby.

V druhom ročníku štúdia pod Stellou Adler sa študenti dostanú k hraniu na javisku. Neznamená to, že doposiaľ si nič nezahrali. Pracovali však len na veľmi jednoduchých fyzických konaniach, ktoré neboli komplikované a psychologicky náročné. Základom výučby v tomto roku je hlbšia analýza hereckého konania, slovného konania, daných okolností a prácou s vnútorným opodstatnením (vnútorné konanie alebo motivácie pre vonkajšie konanie), nakoľko v druhom ročníku pracujú už s konkrétnymi textami. Štúdium takýmto spôsobom priamo nadväzuje na prvý ročník, po ktorom by študenti mali mať technickú prípravu za sebou.

Adler upozorňuje hneď v úvode ich pokračovania v štúdiu na fakt, že ak si mysleli, že vysloviť repliky je základ herectva, mýlia sa. „Sme proti slovám! Slová sú prázdne! Slová potrebujú byť naplnené!“<sup>12</sup> Jazykom herca v divadle nie sú slová alebo repliky. Pretože slová na papieri nemusia vždy znamenať to, čo si myslíme. Za nimi sa môže skrývať iný význam. A tak je to aj v divadle. Každá replika musí byť podaná s hereckým, ale aj názorovým zástojom. Herec musí vedieť o čom rozpráva a prečo o tom rozpráva, a to bez dôkladnej analýzy textu nedokáže. Adler vymyslela nasledujúce cvičenie, vďaka ktorému si to môžu herci trénovať.

Cvičenie Parafrazovanie<sup>13</sup>: Podstata cvičenia Parafrazovanie spočíva v osvojení si textu. V pretlmočení a pochopení myšlienok. Slová pôvodného textu zameníme za naše slová a pokúsime sa ho týmto spôsobom interpretovať. Ak text pretlmočíme, teda parafrázujeme vlastnými slovami, pochopíme jeho podstatu. Iba tak môžeme pochopiť, čo sa skrýva za čiarkami, bodkami a výkričníkmi. Zároveň si parafrázovaním vytvoríme s textom vzťah. Ak sú myšlienky textu jasné hercovi, budú jasné aj pre diváka. Toto by herci mali vykonať s každým textom, s ktorým pracujú.

Každé slovo, každá replika, každý monológ skrýva v sebe význam alebo zámer, ktorý si pýta byť zachytený v konaní. Preto za jazyk herca v divadle považuje Adler konanie.

---

<sup>12</sup> Tamže, s. 83.. Preložil Matúš Hollý.

<sup>13</sup> V anglickom jazyku cvičenie uvádzané ako Paraphrasing. Preložil Matúš Hollý

Konáním vyplníme prázdne slová, a tak do nich dostaneme kúsok života, ktorý je v divadle potrebný a pre diváka atraktívny. Konanie sa úzko spája s danými okolnosťami a ako prvé načo Adler upozorňuje je, že si herec musí uvedomiť to, kde sa konanie odohráva, nakoľko nemôže urobiť konanie v neurčitom, neexistujúcom priestore. Okrem toho, že prostredie okolo nás nám ovplyvňuje konanie, okolo nás sa počas nášho konania vždy niečo deje. Samozrejme, že sa herec musí sústrediť na to, aby uskutočnil svoje fyzické konanie, ale nesmie zabúdať na to, že okolo neho je život. Ako v reálnom živote, tak aj v divadle.

Predtým ako sa herec pustí do konania, ktoré mu bolo určené textom, režisérom alebo aj ním samým, musí si položiť nasledujúce otázky:

1. Čo je to za hereckú postavu, ktorá ide uskutočniť konanie? ( Charakter postavy)
2. Kde sa nachádza? (Miesto - daná okolnosť)
3. Čo sa okolo nej nachádza? (Svet okolo hereckej postavy - daná okolnosť)
4. Kedy ho uskutočňuje? (Čas vo svete hereckej postavy - daná okolnosť)
5. Čo chce konaním dosiahnuť? (Cieľ hereckej postavy)
6. Prečo tak koná? (Motivácia - vnútorné opodstatnenie)

### Dané okolnosti a predstavivosť

Druhý, a s ním spätý aj tretí aspekt, ktorý si Adler od Stanislavského prevzala, sú dané okolnosti a predstavivosť. Adler riešila toto organické prepojenie medzi danými okolnosťami a predstavivosťou, pretože dané okolnosti by sa mohli a mali stať reálnymi za použitia nástroja predstavivosti, ktorý na to slúži. Pretože ak si akúkoľvek danú okolnosť herec predstaví, znamená to, že táto okolnosť existuje. „Čokoľvek, čo vzniklo vo vašej mysli, má právo na život.”<sup>14</sup> Dané okolnosti sú určované textom, na ktorom pracujeme a naša predstavivosť sa musí prispôbiť požiadavkám týchto daných okolností. Vždy pripomínala svojim študentom, že musia vychádzať z daných okolností, pretože hercovou prácou nie je hľadať zážitky/okolnosti zo svojho života, ktoré sú podobné daným okolnostiam textu. V nich nič nenájde. Herec sa musí ponoriť do predstáv daných okolností, dôkladne si ich predstaviť, a tým ich priviesť k životu. Toto je napríklad rozdiel medzi Adler a Strasbergom. Jemný, ale veľmi dôležitý. Adler zdôrazňuje, že herec musí používať svoju predstavivosť vychádzajúcu z daných okolností a Strasberg zdôrazňuje, že herec musí vychádzať z osobných skúseností, z osobného života.

---

<sup>14</sup> ADLER, S. *The art of acting*. New York : Applause Books, 2000, s. 66. Preložil: Matúš Hollý

„Hercova predstavivosť je mäsom pre kosť, ktorú hercovi stanovuje autor.“<sup>15</sup> Hercovou kosťou v tomto prípade sú teda dané okolnosti. Adler v jej metodológii opisuje predstavivosť ako hlavný zdroj herectva. Pretože všetok život, ktorý je v umení, je len v predstave.<sup>16</sup> Adler trvala na tom, aby herci trénovali svoje mysle, a to nielen z hľadiska vedomostí, ale najmä z hľadiska pestrosti svojej predstavivosti. To z toho dôvodu, že predstavivosť je pre herca inštrumentom, na ktorom musí hrať dokonale. Ako klavirista, ktorý každý deň potrebuje precvičovať stupnice na klavíri, aby nevyšiel z cviku, tak aj herec musí trénovať svoj inštrument, ktorým v tomto prípade je predstavivosť. Podľa nej si herec trénuje svoju predstavivosť každý deň a každý jeden okamih vo svojom živote. Každá drobnosť, ktorú sme zažili, či už vedomá alebo podvedomá, sa nám vryla do pamäte a odzrkadľuje sa vo vizuálnych obrázkoch, ktoré máme v predstave. Dôležité je však vedieť tieto vizuálne obrázky uchovávať a vedieť ich použiť, ak sú žiadané pre danú situáciu. Pre posilnenie a zefektívnenie hercovej predstavivosti vytvorila rozličné cvičenia a jedno z nich teraz spomenieme.

Cvičenie Cestovanie<sup>17</sup> : Ide v ňom o rozvíjanie predstavivosti so zameraním sa na asociácie. Herec začne s konkrétnou predstavou objektu. Môže to byť akýkoľvek predmet alebo akákoľvek situácia a snaží sa zamerať na asociácie, ktoré sa mu intuitívne s predstavou spájajú. Táto asociácia môže byť vytvorená na základe farby, tvaru, nálady, emócie, hmotnosti, materiálu atď. Po vytvorení asociácie sa herec sústredením mysle prenesie k predstave vyvolanej asociáciou a predstava mu intuitívne ponúkne opäť ďalšiu asociáciu. Dôležité je nielen živo si predmet predstaviť, ale aj sa predstavou nechať intuitívne viesť. Neexistuje správna a nesprávna asociácia. Ako sme už spomínali, každý človek má unikátnu predstavivosť. Všetko je potrebné si predstavovať konkrétne, detailne a cez vizuálne obrazy nepreletieť. Uvedieme príklad. Predstavíme si zelený gauč. Aký je veľký? Akého je tvaru? Akého je odtieňa? Povedzme, že je smaragdovo – zelený. Táto farba nám môže asociovať smaragdové náušnice. Predstavujeme si ich na uchu? Je na uchu ženy? Povedzme, že sme videli ženu na diskotéke s takýmito náušnicami. Kde sa táto diskotéka konala? Aká tam hrala hudba? Povedzme, že hrala romantická hudba. Táto romantická hudba sa nám spojí s osobou, ktorú milujeme, atď.

---

<sup>15</sup> ADLER, S. *The art of acting*. New York : Applause Books, 2000, s. 67. Preložil Matúš Hollý.

<sup>16</sup> ROTTÉ, J. *The principles of acting according to Stella Adler*. New York: City University of New York, 1983, s. 90. [online]. [cit. 18. 6. 2021]. Dostupné na internete: <https://pdfcoffee.com/the-principles-of-acting-according-to-stella-adler-pdf-free.html>. Preložil Matúš Hollý.

<sup>17</sup> V anglickom jazyku cvičenie uvádzané ako Travelling. Preložil Matúš Hollý.

Predstavivosť je pre herca kľúč od zapalovania. Ak sa nám ju nepodarí naštartovať, všetko ostatné nebude fungovať. Adler rovnako ako aj Stanislavskij považuje predstavivosť za prostriedok, ktorým herec dokáže vystúpiť zo svojho osobného života a vstúpiť do životov postáv. Adler zdôrazňovala dôležitosť predstavivosti, aj keď herec zaobchádzal s nejakou rekvizitou. Ak s ňou mal herec pracovať, mal by si ju sám personalizovať a obdarovať ju nejakou kvalitou, ktorá vychádza z hercovej predstavivosti. Takýmto spôsobom si môžu herci vytvoriť určitý vzťah k rekvizitám ako javiskové postavy. Okrem hmotných vecí si však mal herec personalizovať podľa svojej predstavy aj nehmotné veci. Každá vec, o ktorej herec počuje od partnera alebo o ktorej hovorí ako javisková postava musí byť vizualizovaná v hercovej predstavivosti. Čím konkrétnejšia bude táto predstava, tým pravdivejšia bude hercova interpretácia. Autor stanovuje miesta, objekty, osoby, ale jeho predstava a predstava herca je odlišná. Hercovou úlohou je cez predstavivosť ukázať svoju verziu predstavy daných miest, objektov a osôb. Pretože jeho predstavivosť je jedinečná a pravdivá.

### Slovné konanie

Adler vytvorila zaujímavý zoznam foriem slovného konania, v ktorom charakterizuje, akým spôsobom sa od seba jednotlivé slovné konania líšia, a aké faktory hrajú v jednotlivých formách rolu. Adler ide do psychológie jednotlivých slovných konaní, a takéto uvedenie si podstaty slovného konania vyžaduje aj od svojich študentov. Pre lepšie pochopenie uvedieme zopár príkladov z jej zoznamu.

1. Vysvetľovať: V jednoduchosti, herec v postave vie niečo, čo druhá postava nevie a za každú cenu napriek prekážkam mu to musí vysvetliť, teda ak nie je v hre uvedené inak. Herec sa v takomto prípade musí koncentrovať a snažiť sa to druhej postave vysvetliť napriek akýmkoľvek prekážkam. Pretože to je v povahe slovného konania - vysvetľovať. V prípade daných prekážok, akými by mohli byť napríklad nedôvera druhej postavy, by malo a mohlo toto slovné konanie prerásť do slovného konania - Presvedčiť. Keď herec vysvetľuje alebo presvedča, jeho potreba vysvetliť musí byť veľmi reálna a silná. Upozorňuje však, že je to len vnútorná potreba, a že navonok musí pôsobiť veľmi racionálne. Pretože postava s takýmto slovným konaním taká je.

2. Radiť: Radiť sa líši od Vysvetľovať v tom, že väčšinou, ak potrebuje nejaká postava poradiť, je to kvôli tomu, že jej niečo hrozí, ak sa zle rozhodne. Preto sa herec musí zamyslieť nad tým, ako jeho rada môže ovplyvniť osud druhej postavy, aj napriek tomu, že je šanca, že postava sa nakoniec rozhodne inak. Zároveň si treba uvedomiť, že ak od herca druhá postava

požaduje radu, môže to byť spôsobené tým, že podobnú situáciu sama zažila, a to je dôvodom prečo ju od neho žiada.

3. Mat' rozhovor: Toto slovné spojenie poznáme ako chat alebo nezáväznú konverzáciu. Je celkom bežné, podobne ako Vysvetľovať. Jeho esencia tkvie v rozhovore o ľahkých témach, pričom aj keď by sa medzi participantmi líšili ich názory, nevadí to. Mat' rozhovor môže väčšinou viesť k iným typom slovného konania, ako napríklad k diskutovať alebo hádať sa.

4. Diskutovať: Je veľmi podobný nezáväznej konverzácii, ale s tým rozdielom, že v takomto type slovného konania dochádza ku konfliktu v závažných názoroch na určitú tému. Ide o výmenu názorov, v ktorej si postavy navzájom ukazujú, akým spôsobom rozmýšľajú a zároveň má takýto typ slovného konania svoje dekorum.

5. Hádať sa: Esenciu tohto slovného konania vystihuje to, že počas hádky dvoch postáv, ani jednej nezáleží na názore tej druhej postavy s tým, že každá z nich sa snaží presvedčiť tú druhú postavu o svojej pravde a zvíťaziť. Ak sa stane hádať sa nekontrolovateľným a len slová nestačia, môže to prejsť až do fyzického konania biť sa.

6. Slovné napádať: Ide o útok, ktorý je skrytý v slovách. Toto slovné konanie nevychádza zo surovej emócie, ale je emočne kontrolované a uvedomelé. Tak ako predátor vyceruje a zatína zuby, a tým sa vyhráža svojej obeti, tak musí aj herec vyobraziť podobnú hrozbu vo svojom slovnom konaní.

7. Vyburcovať: Nato aby herec v postave mohol burcovať niekoho proti niekomu alebo niečomu, musí dosiahnuť určité poznanie toho, čo ľudia a aj on sám chce, čo im chýba a čo im je odopreté. A musí to vedieť vysloviť. Nemôže pôsobiť nervózne a musí pôsobiť autoritatívne. Ak sa mu slovným konaním nepodarí vyburcovať iné postavy, neprečítal správne to, po čom ostatné postavy túžia.

Hoci tieto definície slovných konaní nie sú všeobecne platné, vnímame ich ako spôsob ako nad slovným konaním uvažovať, lepšie pochopiť ich podstatu, zaradiť ich do určitej kategórie, a takým spôsobom ich lepšie herecky spracovať.

### **Konanie a emócia**

Pre niektorých hercov môže znamenať slovo hrať niečo cítiť alebo mať nejakú emóciu. Adler takýchto hercov veľmi rýchlo vyviedla z omylu. Herectvo, ako sme už spomínali, je podľa Adler konanie. A ak je dostatočne aktivizovaná predstavivosť počas konania, je možné, že emócia sa dostaví sama. Podľa Adler nie je nič horšie ako prípad, keď sa herec pokúša cítiť alebo dostať zo seba nejakú emóciu. Ak herec ide čisto len po tom, aby vyvolal nasilu v sebe

emóciu, vraví, že to je známka zlého herectva alebo nedostatok hereckej techniky.<sup>18</sup> Hrať nejakú náladu v situácii alebo trpieť kvôli emócií, znamená hrať bez určitého konania. Emóciu ako takú však neodsudzuje. Svojich hercov učí, aby sa k emócií dostali maličkými fyzickými konaniami, ktoré budú pravdivé, cez ktoré ich vyjadria. Ako príklad uvádza emóciu: „Je mi chladno v tejto miestnosti“. Herec musí uveriť tomuto pocitu, a to cez také konania, akými môžu byť napríklad: zavrieť okno v izbe, obliecť si sveter, zakúriť v krbe, aby sa s chladom, ktorý pociťuje, vysporiadal. Takýmto spôsobom dokáže vyjadriť cez konanie svoj citový stav bez toho, aby musel povedať slovo a na emóciu poukazovať slovom, alebo falošným ukazovaním pocitu chladu. Základom teda je, aby sa herec nepokúšal emóciu cítiť, ale aby hľadal spôsoby v konaní, ako na dané emócie reagovať. Adler spomína aj využitie emočnej pamäti pri vybudovaní požadovanej emócie, ale v modifikovanej forme. Hercovi ponúka postup, ktorý fungoval aj v Group Theatre. Najprv musí herec nájsť vo svojej minulosti situáciu, v ktorej cítil podobnú emóciu, akú si vyžaduje situácia na javisku. Potom si však emóciu nenavodzuje cez zmyslové vnemy, ale cez konanie, cez to, ako v danej situácii reagoval. Takýmto spôsobom je možné, že sa s konaním dostaví aj požadovaná emócia.

### Záver

V štúdií sme sa zamerali na prvé dva roky pedagogického procesu Stelly Adler. V prvom roku rieši herecké predpoklady a základy pre prácu na javisku, akými sú pozorovanie a inšpirovanie sa okolitým svetom, všeobecný rozhľad herca, odstraňovanie stereotypov, tréning hereckého aparátu, jednoduché fyzické konania, tréning predstavivosti, atď. V druhom ročníku sa Adler venuje konaniu, ktoré je späté so slovom, hľadaniu a uvedomovaniu si vnútorných opodstatnení, a v treťom ročníku vytváraní charakteru postavy a štylizácii, čo bude ešte predmetom nášho ďalšieho skúmania. Za osobitne prínosnú časť tejto štúdie považujeme najmä vysvetlenie a výučbu konania cez postupné aktivovanie pravdivosti jednotlivých úsekov hereckej akcie, ktoré smerujú k celkovej pravdivosti stvárňovanej javiskovej postavy a jej hlavného cieľa. Zároveň to, ako úzko a neodmysliteľne súvisí konanie s predstavivosťou a danými okolnosťami. Hoci jej vysvetlenie je podobné ako Stanislavského vysvetlenia v rámci kapitoly „Fyzické konanie“ a kapitoly „Schéma fyzického konania“ v publikácii Hercova práca na role, jej vysvetlenie je omnoho jednoduchšie na pochopenie, hoci obaja rozprávajú

---

<sup>18</sup> ROTTÉ, J. *The principles of acting according to Stella Adler*. New York : City University of New York, 1983, s. 102. [online]. [cit. 18. 6. 2021]. Dostupné na internete: <https://pdfcoffee.com/the-principles-of-acting-according-to-stella-adler-pdf-free.html>. Preložil Matúš Hollý.

o jednej a tej istej veci. Za prínosné považujeme taktiež spôsob, akým navrhuje pracovať s cvičením na využitie emočnej pamäte pri práci na hereckej situácii, v ktorom však prikladá dôraz na oživenie konania cez zmyslovú pamäť z danej spomienky, a nie emócie.

*Autor je doktorandom na Fakulte dramatických umení Akadémie umení v Banskej Bystrici, školiteľ doc. Mgr. art. František Výrostko, konzultant Mgr. art. Richard Sanitra, ArtD.*

## BIBLIOGRAFIA

ADLER, Stella. *The technique of acting*. New York : Bantam, 1990. 156 s. ISBN 0-553-34932-5.

ROTTÉ, Joanna. *The principles of acting according to Stella Adler*. New York : City University of New York, 1983. 286 s. [online]. [cit. 18. 6. 2021]. Dostupné na internete: <https://pdfcoffee.com/the-principles-of-acting-according-to-stella-adler-pdf-free.html>.

GARFIELD, David. *The actor's studio: A player's place*. New York : Macmillan, 1984. 318 s. ISBN 0-020-12310-8.

ADLER, Stella. *The art of acting*. New York: Applause books, 2000. 288 s. ISBN 1-557-83373-7.

HODGE, Alison. *Twentieth century actor training*. New York : Routledge, 2010. 368 s. ISBN 978-0-415-47168-8.

CARLSON, Marvin. *Dejiny divadelných teórií*. Bratislava : Divadelný ústav, 2006. 450 s. ISBN 80-88987-23-7.

### Kontakt:

Mgr.art Matúš Holly

Akadémia umení v Banskej Bystrici, Fakulta dramatických umení

Horná ul. 95

Banská Bystrica 974 01

e-mail: [matus.holly@student.aku.sk](mailto:matus.holly@student.aku.sk)

## KULTIVOVANIE JAVISKOVEJ PRÍTOMNOSTI HERCOV PROSTREDNÍCTVOM HERECKÉHO CVIČENIA REPETÍCIE

Mgr. et Mgr. art. Filip Jekkel

Fakulta dramatických umení Akadémie umení v Banskej Bystrici

**Abstrakt:** Cieľom tejto štúdie je podrobná analýza hereckého cvičenia „the repetition game“ (v preklade hra s repetíciami) vytvoreného Sanfordom Meisnerom, s poukázaním na jeho praktický prínos v hereckej tvorbe. Cvičenie je pomerne často praxou vnímané ako jednoduché a bez väčšieho zmyslu, avšak ide tu len o nedostatočné pochopenie jeho podstaty. Od jeho vytvorenia prešlo viacerými modifikáciami s účelom vytvoriť čo najefektívnejšie formy, ktoré by boli prínosné pre všetkých hercov v rámci ich tréningu a prípravy na fungovanie v podmienkach činoherného interpretačného divadla. Štúdia zohľadňuje väčšinu aktuálnych zmien vo vývoji cvičenia a polemizuje nad ich možnými benefitmi, prípadne úskaliaми.

**Kľúčové slová:** repetície, spontánnosť hercov, Sanford Meisner, impulzy, sociálne filtre

## CULTIVATION OF THE STAGE PRESENCE OF ACTORS THROUGH THE REPE- TITION ACTING EXERCISE

**Abstract:** The submitted study deals with analysis of acting exercise the repetition game, created by Sanford Meisner and its practical benefits in actors work. This exercise is very often considered as easy and without greater sense, but it is mainly consequence of insufficient understanding of its purpose. Since its creation it underwent different modifications to develop the most efficient form, which would be beneficial for actors in their training and preparation for practical work in interpretational drama theatre. Study takes into account contemporary approaches and considers its potential benefits or eventually difficulties.

**Keywords:** Repetition exercise, spontaneity, Sanford Meisner, impulses, social filters

### Úvod

„Repetition exercise“ (ďalej len repetície) je herecké cvičenie vytvorené Sanfordom Meisnerom, pomocou ktorého učil hercov pracovať a tvoriť v prítomnom okamihu.

Teda vychádzať z toho, čo sa aktuálne odohráva tu a teraz. Od jeho vytvorenia však prešlo niekoľkými modifikáciami, nakoľko ho začalo využívať viacero osobností svetového divadla a stalo sa základom aj ďalších hereckých techník vybudovaných na princípoch a cvičeniach vytvorených Sanfordom Meisnerom. V štúdiu sa zameriame aj na jednotlivé vývojové stupne a budeme analyzovať ich možné prínosy, prípadne úskalia.

Meisner sa snažil definovať základné problémy, ktoré pozoroval počas svojej pedagogickej činnosti u hercov z celého sveta. Zistil, že najčastejším problémom sú dve skutočnosti: herci si príliš uvedomujú samého seba a často predstierajú (činnosti, emócie a podobne). A práve repetície sú cvičením, ktoré by malo odstrániť uvedené nedostatky. Herci v nich musia robiť reálne veci (reálne počúvať a pozorovať partnera) a všetka ich pozornosť musí byť nasmerovaná mimo ich osoby (na partnera).

Základ tohto cvičenia teda spočíva v počúvaní partnera. Nie však v bežnom počúvaní, ale v počúvaní všetkými svojimi zmyslami toho, čo herecký partner reálne hovorí. Podtext sa tvorí v danom okamihu, nemôže byť vopred pripravený. Repetície učia herca vnímať a následne identifikovať pravdu prítomného okamihu aktuálne sa odohrávajúceho pred ním v konkrétnych hercoch, s ktorými pracuje.

Meisner chcel dostať herca „preč z jeho hlavy“, aby prestal byť racionálny a reagoval pravdivo, inštinktívne a spontánne. Žil a tvoril na základe toho, čo mu ponúka jeho herecký partner a bol plne prítomný v danom okamihu. Repetície majú pomôcť hercovi v nasledujúcich oblastiach:

- dostať ho preč z jeho hlavy,
- umiestniť jeho pozornosť na iného (partnera),
- bojovať proti prílišnému sebauvedomovaniu a sebaopozorovaniu,
- učiť ho prijať pravdu daného okamihu (nepopierať ju),
- učiť ho konať bez premýšľania.<sup>1</sup>

To, že sa herci často navzájom nepočúvajú, je prirodzený jav. Herci počujú v predstavení stále tie isté repliky a väčšinou neexistuje nič, čo by ich prekvapilo. Avšak, skutočnosť je neustále iná. Repliky sa síce nemenia, ale mení sa správanie hereckého partnera. Toto správanie sa mení v rámci každej reprízy. Herec nemôže nikdy presne zrekonštruovať správanie z predchádzajúceho predstavenia. Mark Westbrook<sup>2</sup> tvrdí, že: „Hercov výkon by mal byť zakaždým rozdielny a ten kto tvrdí opak, nerozumie podstate ľudského správania.

---

<sup>1</sup> WESTBROOK, M. D. *Truth in action*. Glasgow : lulu.com, 2013, s. 95. Preložil Filip Jekkel

<sup>2</sup> Poznámka autora: Mark Westbrook je pedagóg vyučujúci hereckú techniku Praktická estetika v Glasgowe v rámci inštitúcie Acting coach Scotland, ktorá vychádza z hereckej techniky Sanforda Meisnera.

Keď vám hovorí herec repliku, väčšinou klame. Takmer s istotou nemyslí to, čo reálne hovorí a jeho úmysel môže byť naopak veľmi odlišný, prípadne úplne opačný od skutočného významu daných slov. Slová klamú, ľudia neustále klamú, my pracujeme na základe správania.<sup>3</sup>

### Sociálne filtre

Ďalšou skutočnosťou, na ktorú sa repetície zameriavajú, je problematika sociálnych filtrov, ktoré sú výraznou prekážkou v impulzívnom reagovaní na partnera. Kedykoľvek hovoríme o iných ľuďoch, automaticky týmto filtrom podliehame. Sú neoddeliteľnou súčasťou každého človeka a pre fungovanie jednotlivca v spoločnosti sú nevyhnutné. Filtrujú naše pudové, inštinktívne správanie, ktoré je v spoločnosti často nežiadúce. Najmä pokiaľ ide o ľudí, s ktorými nemáme taký blízky vzťah. Nechceme uraziť druhú osobu, a tak volíme bezpečné možnosti konverzácie v rámci našej komfortnej zóny. Často používame zdvorilostné frázy, hovoríme o počasí, aj keď nás v skutočnosti nezaujímá, chválime oblečenie, aj keď si v skutočnosti myslíme, že je otrasné. Spoločnosť nás naučila určité pravidlá fungovania. Napríklad, vždy robiť len to, čo sa patrí.

Aby sa však herci naučili pracovať impulzívne, musia konať bez týchto obmedzení a filtrov. Takže vždy, keď budú hrať, budú odpovedať inštinktívne na to, čo sa aktuálne odohráva na javisku a nebudú musieť racionálne vyberať vhodné správanie. To je jeden z dôvodov, prečo aj Meisner často zámerne šokoval svojich študentov, aby ich vyviedol zo svojej komfortnej zóny. Známy je jeho kontroverzný výrok, ktorý pravidelne opakoval hercom: „Fuck polite!“<sup>4</sup>

Herci, ktorí začínajú s cvičením repetície, robia väčšinou pozitívne konštatovania o svojich hereckých partneroch. Avšak akonáhle začnú pracovať na ich hereckom nástroji, iba jedna vec je dôležitá, a to pravda. Musia sa naučiť rozpoznávať a využívať svoje úprimné odpovede, a teda nemeniť ich len kvôli tomu, aby pôsobili dobre na svoje okolie. Iba vtedy, keď hercova odpoveď úprimne prekvapí aj jeho samotného, prekvapí aj ostatných ľudí (jeho publikum). Tento jednoduchý test si môžu robiť kedykoľvek v rámci vlastnej sebaanalýzy.<sup>5</sup>

Jednou z najdôležitejších schopností, ktorú musia herci pravidelne kultivovať, je naučiť sa vnímať ich prirodzené impulzy. Rozpoznávať to, čo by reálne povedali alebo spravili, ak by odstránili všetky sociálne filtre. Musia sa zbaviť strachu zo zosmiešňovania, prípadne

<sup>3</sup> WESTBROOK, M. D. *Truth in action*. Glasgow : lulu.com, 2013, s. 96. Preložil Filip Jekkel.

<sup>4</sup> DOBOSIEWICZ, T. L. *Teaching acting with practical aesthetics*. New York : Routledge, 2019, s. 53. Preložil Filip Jekkel. Až na to, že nepreložil.

<sup>5</sup> ESPER, W. - DiMarco, D. *The actor's art and craft: William Esper teaches the Meisner technique*. New York : Anchor books, 2008, s. 57. Preložil Filip Jekkel.

karhania svojich prirodzených impulzov ku konaniu. Samozrejme, existujú situácie, v ktorých ich budú musieť potlačiť, prípadne transformovať pre potreby divadelnej hry. Aj v týchto prípadoch ich ale musia vedieť identifikovať a pracovať s nimi, napríklad prostredníctvom už zmienenej transformácie. Práve cvičenie repetície pomáha v identifikovaní týchto prirodzených impulzov a v konaní bez akejkol'vek cenzúry. A toto je aj jedným z jeho cieľov. Aby sa herec stal opäť samým sebou bez sociálnych obmedzení. V rámci cvičenia sú samozrejme prípustné aj nadávky, pretože akákoľvek snaha o ich cenzúru v mysli herca, je čiastočnou cenzúrou aj pre impulz samotný.

### Racionalita vs. impulzivnosť

Proces vzniku vyslovených pozorovaní je pri repetíciách špecifický. Tieto pozorovania nie sú replikami, ako ich občas mylne označujú niektorí ľudia z praxe. V terminológii tohto cvičenia sa často používa výraz zvolanie alebo vyhráknutie. Vyhráknutie je asi najpresnejšie pomenovanie, nakoľko herec pozoruje druhú osobu všetkými svojimi zmyslami a slovné vyhráknutie prvé pozorovanie, ktoré jeho zmysly zachytia, bez predchádzajúceho premýšľania. Teda celé hercovo konanie nepodlieha jeho rozumovému filtru. Intelektuálne konštatovania nie sú prípustné. V repetíciách ide o impulzívne zvolania, resp. vyhráknutia, nie vopred uvážené. Zároveň sa musia týkať hereckého partnera alebo musia byť vykonané v reakcii na jeho správanie. Keď niečo človek vyhráknutie, nepremýšľa nad tým, ani to neanalyzuje, ani nezvažuje najvhodnejšie slová, ktoré by použil. Reaguje v prítomnom okamihu, tu a teraz.<sup>6</sup>

Impulzívne vyhráknutia sú často hlúpe, urážlivé, šialené a občas aj nudné. Dôležitým atribútom je, že nie sú vopred premyslené. Je to pre hercov často nepohodlné, avšak ich impulzívne reakcie sú oveľa úprimnejšie ako ich myšlienky. Problém s impulzivnosťou je, že vedie k potenciálnemu zlyhaniu a ľudia celkovo neznášajú, keď vyzerajú divne alebo hlúpo pred ostatnými. Pokiaľ hovoria len o objektívnych pozorovaniach, ako napr. farba trička, nemajú s tým žiadny problém. Ten nastane väčšinou až vtedy, keď začnú hovoriť o správaní druhej osoby. Vtedy to začne byť osobné. Ako impulzívní herci sa však musia nútiť vychádzať z ich komfortnej zóny a žiť v prítomnom okamihu.<sup>7</sup>

Impulzy sú každodennou súčasťou našich životov. Kedykoľvek stúpime na niečo ostré, vytvorí to v nás impulz vykriknúť a okamžite dať preč nohu z daného nebezpečenstva.

<sup>6</sup> WESTBROOK, M. D. *Truth in action*. Glasgow : lulu.com, 2013, s. 101. Preložil Filip Jekkel.

<sup>7</sup> DOBOSIEWICZ, T. L. *Teaching acting with practical aesthetics*. New York : Routledge, 2019, s. 56. Preložil Filip Jekkel.

Musíme sa zastaviť a premýšľať nad tým, čo spraviť? Nie. Je to inštinktívna prirodzená reakcia. Nedá sa premyslieť. Byť spojený so svojimi impulzmi je jednou z najdôležitejších schopností, ktoré herec môže kultivovať, pretože to, kým naozaj je, je odhalené práve cez spontánne impulzy. Pravá osobnosť sa odhalí, keď koná bez premýšľania. Jeho „racio“ vtedy nezasahuje do jeho konania, ktoré je v tomto prípade skôr podvedomé. Na základe uvedených skutočností tu môžeme uplatňovať Meisnerom často opakovanú zásadu: „Konaj skôr, ako budeš myslieť.“ Alebo v prípade repetícií ešte špecifickejšie: „Opakuj skôr, ako budeš myslieť“. Je to trochu kontradiktórne oproti tomu, čo počúvame celý život: „Mysli skôr, ako otvoríš ústa.“ V herectve, ktoré je predmetom nášho záujmu, však platí opak: „Hovor skôr ako budeš myslieť.“ Iba tak môže byť herec naozaj spontánny.<sup>8</sup>

Spontánnosť, prípadne spontaneita, je v divadelnom prostredí často opakovaným pojmom. Môžeme ju chápať ako niečo, čo je prirodzenou súčasťou ľudských bytostí. Práve preto je najčastejším prívlastkom, keď hovoríme o deťoch. Herec sa teda nemusí učiť ako sa stať spontánnym. Musí sa naučiť odstrániť prekážky, ktoré mu v spomínanej spontaneite bránia, prekážky v prirodzených impulzoch. Umožní tým spontaneite prirodzený tok. Tieto prekážky súvisia už so spomínanými sociálnymi filtrami.

Často sa stáva, najmä v začiatkoch práce s repetíciami, že herec nedokáže rýchlo pomenovať spozorovanú zmenu v správaní. Väčšinou je to spôsobené tým, že sa nachádza „vo svojej hlave“ a snaží sa vytvoriť intelektuálne stanovisko k tomu, čo vidí. To, že zaznamenal danú zmenu, je však omnoho dôležitejšie, ako hľadanie vhodného pomenovania. Ak si herec naozaj dôveruje, vždy povie niečo, čo bude fungovať. Častým praktizovaním si postupne vybuduje sebadôveru, ktorá je v tomto nekomfortnom cvičení esenciálna. Troy L. Dobosiewicz<sup>9</sup>, v súvislosti so spontaneitou, odkazuje na výskum z University College London, ktorý naznačuje, že keď musíme odpovedať intuitívne, sme častejšie úspešní, ako keď sa snažíme urobiť premyslenú analýzu pod tlakom.<sup>10</sup>

Tieto tvrdenia podporuje aj fakt, že ľudia nedokážu súčasne myslieť a cítiť. V skutočnosti, keď má niekto napríklad hysterický záchvat, dávať mu otázky je to najlepšie, čo môžeme urobiť.

---

<sup>8</sup> ESPER, W. - DiMarco, D. *The actor's art and craft: William Esper teaches the Meisner technique*. New York : Anchor books, 2008, s. 58. Preložil Filip Jekkel.

<sup>9</sup> Poznámka autora: Troy L. Dobosiewicz, PhD je „asistent profesor of theatre“ na Ball State University v Muncii, USA, kde vyučuje budúcich hercov hereckú techniku Praktická estetika.

<sup>10</sup> DOBOSIEWICZ, T. L. *Teaching acting with practical aesthetics*. New York : Routledge, 2019, s. 57. Preložil Filip Jekkel.

Akonáhle začne premýšľať nad odpoveďami, jeho emócie ustúpia. Takže v rámci herectva je potrebné konať bez premýšľania, impulzívne.<sup>11</sup>

### Vzťah repetícií a herectva

Ako sa repetície vzťahujú konkrétne na herectvo? Aj na herectvo samotné môžeme nazerať skrze toto cvičenie. Séria replík, ktoré musí herec vysloviť na javisku, je často založená na pozorovaniach, ktoré verbalizuje. Avšak spôsob, akým vysloví tieto repliky, je založený na nonverbálnych prejavoch a z nich vyplývajúcich impulzoch, ktoré dostáva od svojho hereckého partnera. Jediný rozdiel je v tom, že výsledné predstavenie už nemôže podliehať tzv. improvizáčnej anarchii ako v repetíciách. Jeho tvar je limitovaný konkrétnym dramatickým textom a počas skúšobného procesu naaranžovanými dramatickými situáciami. V rámci týchto mantinelov však v ideálnom prípade funguje všetko spontánne, podobne ako v cvičení.<sup>12</sup>

Ak sa herec naučí pracovať týmto spôsobom, jeho herectvo bude založené na impulzívnej spontaneite z okamihu na okamih. Môže kedykoľvek zlyhať, nemusí sa cítiť komfortne, ale napriek tomu bude v každom okamihu scény živý. Jeho správanie teda nebude plytké, mŕtve a rovnaké každý jeden večer. A ak náhodou zlyhá v niektorom okamihu, našťastie ten rýchlo pominie a okamžite po ňom príde príležitosť v podobe ďalšieho okamihu.

Je dôležité poznamenať ešte jednu skutočnosť. Aj keď ide o cvičenie, je potrebné neustále myslieť na to, že ide o herecké cvičenie. Teda herec musí brať každý okamih v cvičení ako absolútnu realitu. Ak partner v cvičení povie niečo, čo by mohlo zraniť hercove city v reálnom živote, musí umožniť svojim citom, aby boli zranené aj v cvičení. Ak mu v cvičení povie niekto niečo, čo by ho pobavilo v reálnom živote, musí si umožniť byť pobavený. Nemal by mu uniknúť žiadny okamih. Všetko, čo si partneri navzájom povedia, musia brať osobne a odpovedať pravdivo a spontánne.<sup>13</sup>

Veľmi dôležitý je teda princíp, ktorý Meisner neustále opakoval svojim študentom: „Let it affect you.“<sup>14</sup> A to patrí aj medzi najväčšie prekážky v praxi. Herci v počiatkoch vstupujú do tohto cvičenia s vedomím, že ide len o cvičenie. To má aj dopad na priebeh samotného

---

<sup>11</sup> ESPER, W. - DiMarco, D. *The actor's art and craft: William Esper teaches the Meisner technique*. New York : Anchor books, 2008, s. 58. Preložil Filip Jekkel.

<sup>12</sup> DOBOSIEWICZ, T. L. *Teaching acting with practical aesthetics*. New York : Routledge, 2019, s. 58. Preložil Filip Jekkel.

<sup>13</sup> ESPER, W. - DiMarco, D. *The actor's art and craft: William Esper teaches the Meisner technique*. New York : Anchor books, 2008, s. 60. Preložil Filip Jekkel.

<sup>14</sup> Poznámka autora: V slovenskom preklade: „Nechaj, nech ťa to ovplyvní“.

cvičenia. Ku všetkému, čo vznikne v spoločnom kontakte s partnerom, pristupujú odlišne, ako by k tomu pristupovali v rámci reálnej situácie mimo skúšobného priestoru. Nenechávajú sa a reálne ovplyvniť spontánnymi komentármi v súvislosti s ich osobou, ktoré môžu byť často mierne urážlivé. A práve kultivovanie tohto reálneho kontaktu považujeme za podstatné aj vzhľadom na ďalšiu hereckú prácu s dramatickým textom. To znamená naučiť hercov, aby reálne nechali na seba pôsobiť všetko, čo vznikne v kontakte s druhou osobou, odstrániť pomyselnú emočnú nepriestrelnú vestu a odhaliť naplno svoju zraniteľnosť. Úloha ťažká nielen pre hercov na javisku, ale aj pre každého z nás v živote.

Ďalším praktickým prínosom môže byť odstránenie pasívnych momentov v konaní herca. Často sa stáva, že ak herci nemajú žiadnu repliku, úplne prestanú konať. Nerobia v podstate nič. Meisner tvrdil, že ticho je absencia slov, nie absencia významu. Herec preto musí neustále niečo konať, každá pauza musí byť vyplnená určitým významom. Najjednoduchšou cestou ako to dosiahnuť, je pokračovať v repetíciách vo svojej mysli, neustále vnímať partnera a robiť vnútorné vyhráknutia, ktoré udržia herca v každom okamihu živého a aktívneho. Tieto vyhráknutia nie sú limitované len na pauzy a tichá, ale je možné ich použiť na každý okamih, keď herecký partner zmení svoje správanie.

### Úrovne repetícií

Jadrom repetícií je neplánovaná prirodzená zmena správania v reakcii na inú osobu. Následne sa všetko opakuje, až kým nevypláva na povrch ďalšia neplánovaná zmena správania. Aj keď existujú mierne odlišnosti v prístupe k tomuto cvičeniu, väčšina teoretikov popisuje viacero úrovní, ktorými herci postupne prechádzajú. Tieto úrovne slúžia k lepšiemu pochopeniu cvičenia predtým, ako sa herci naplno oddajú repetíciám v ich úplnej verzii. Ide o určitý postupný adaptačný proces. Až keď budú efektívni v počiatočných základných mechanických cvičeniach (teda budú voľne vyjadrovať všetko bez akýchkoľvek filtrov alebo vopred premysleného zámeru), môžu začať s úplnými repetíciami.

Westbrook dokonca vytvoril aj určitú predprípravnú fázu, a to prípravu na repetície pomocou cvičenia s pracovným názvom „the listening game“ (v preklade hra zameraná na počúvanie). Jeho cieľom je naučiť herca počúvať všetkými zmyslami svojho hereckého partnera. Je vytvorené pre dvoch hercov. Jeden je počúvajúci a druhý je hovoriaci. Následne sa ich úlohy vymenia. Zároveň je nutná prítomnosť osoby, ktorá bude viesť celé cvičenie.

Pre účely opisu cvičenia ju nazveme vedúcou osobou. Na začiatku si hovoriaci a počúvajúci sadnú oproti sebe. Je potrebné, aby boli čo najbližšie bez toho, aby sa dotýkali. Očný kontakt je dôležitý, avšak nevyžaduje sa neustále. Pokiaľ majú potrebu prerušiť ho, pokojne to môžu spraviť.<sup>15</sup>

Úlohou počúvajúceho je iba sedieť a počúvať všetkými svojimi zmyslami, celú svoju pozornosť sústrediť na to, čo hovorí hovoriaci. Nemá žiadnu inú povinnosť. Nemusí robiť nič. Jedinou povinnosťou je vnímať všetko, čo hovoriaci hovorí v najširšom zmysle tohto slova. Teda nevnímať len slová, ale aj všetky nonverbálne prejavy hovoriaceho. Je tu však mierne nebezpečenstvo v tom, že ľudia sa niekedy doslova stanú robotmi, keď im niekto povie, že nemusia robiť nič. Počúvajúci sa nesmie cítiť obmedzený a ak sa v ňom objaví určitý impulz na reakciu, nesmie ho blokovať. Ak má potrebu zasmiať sa, prípadne objasniť hovoriaceho po prezradení bolestivej skutočnosti, nech to urobí. Je potrebné si však dávať pozor na vykalkulované reakcie, najmä keď sa herci snažia byť zaujímaví alebo vtipní.

Ak bude počúvajúci svoju úlohu vykonávať poctivo, bude otvorený a nebude posudzovať svoje prirodzene vzniknuté impulzy, začne na hovoriacom vnímať veci, ktoré by inak zostali nepovšimnuté. Bude vnímať skutočnosti, ktoré si možno neuvedomuje ani samotný hovoriaci. V konečnom dôsledku môže byť aj počúvajúci určitým spôsobom dotknutý. Môžu sa v ňom vynoriť nejaké postoje alebo pocity iba na základe toho, čo vníma svojimi zmyslami v súvislosti s osobou hovoriaceho. Môže zažiť impulzy k smiechu, plaču, potrebu dotknúť sa osoby hovoriaceho, objasniť ho a podobne. Všetko však vznikne len z toho, že počúval osobu hovoriaceho ako celok, nielen slová.<sup>16</sup>

Rola počúvajúceho učí herca dôverovať svojim inštinktom, rozpoznávať vznik a zánik impulzov a konať na ich podklade. Sú vytvorené len tým, že naplno počúvajú svojho partnera, teda zaznamenávajú a vnímajú skutočnosti, ktoré zvyčajne bývajú mimo ich bežného vnímania. Nemusia nič umelo pridávať do kontaktu, prípadne niečo racionálne vymýšľať. Všetky vzniknuté impulzy sú výsledkom plnohodnotného kontaktu dvoch ľudských bytostí. Herci sa zároveň učia, že najdôležitejším elementom akejkoľvek scény nie sú oni sami, ale je to vždy niekto iný.

Úlohou hovoriaceho je dokončovať časti viet, ktoré vysloví vedúca osoba. V praxi to funguje tak, že vedúca osoba povie časť určitej vety ako napríklad: „Keď som videl svojich rodičov naposledy.“ Hovoriaci túto časť zopakujú a následne ju aj doplní svojou vlastnou

---

<sup>15</sup> WESTBROOK, M. D. *Truth in action*. Glasgow : lulu.com, 2013, s. 91. Preložil Filip Jekkel.

<sup>16</sup> Tamže. Preložil Filip Jekkel.

odpoveďou. Vždy sa však musí snažiť odpovedať pravdivo a bez zbytočného premýšľania. Potom neustále opakuje vedúcou osobou určený základ, vždy doplnený o nejakú inú pravdivú odpoveď. Nejde o spoveď, teda herci nemusia prezrádzať svoje najskrytejšie tajomstvá. Na druhej strane sa však musia cítiť slobodní a môžu povedať všetko, čo im v danej chvíli napadne.<sup>17</sup>

Ako príklady úvodných častí viet určených vedúcou osobou si môžeme uviesť: „milujem keď.....; nenávidím keď.....; keď som bol malý/á.....; moja rodina je.....“ a podobne. Pred samotným začiatkom je ešte prínosné, keď vedúca osoba pripomenie hercom, aby nezastavovali, zbytočne nepremýšľali a nesnažili sa byť vtipní alebo múdri. Teda nepredvádzali sa pred ostatnými pasívnymi účastníkmi cvičenia alebo pred vedúcou osobou.

Na prvý pohľad by sa mohlo zdať, že ide o banálne cvičenie bez hlbšieho významu, avšak v praxi pozorujeme jeho veľký prínos. To, že herci začnú postupne úprimne odhaľovať určité detaily z ich života, im umožňuje vnímať vlastnú zraniteľnosť. Rýchly tok cvičenia im nedáva priestor na vykalkulované odpovede, čím sa dostávajú na povrch spontánne podvedomé reakcie. Osoby počúvajúcich sú zároveň neraz zasiahnuté mierou úprimnosti hovoriaceho, a práve tento moment prekvapenia im umožňuje rovnako spontánne reagovať. Všetko zároveň závisí od kontaktu týchto dvoch osôb, ale aj od kvality ich vzťahu v súkromí. Teda či ide o osoby, ktoré sa dobre poznajú alebo naopak cudzie osoby, ktoré sa nepoznajú. Verejne vysloviť úprimné a pravdivé detaily zo svojho života, ktoré neraz nepriznáme ani sami pred sebou, si vyžaduje veľkú dávku odvahy. A práve táto odvaha obnažiť svoje vlastné vnútro je jednou z kľúčových a esenciálnych schopností herca.

### Prvá úroveň

Repetície začínajú väčšinou jedným, vopred určeným hercom, ktorý venuje celú svoju pozornosť druhému hercovi a nájde niečo konkrétne, čo ho na ňom zaujme. Bez ohľadu na to, aké to je malé alebo bezvýznamné. Následne vyjadří tento svoj záujem v komentári alebo pozorovaní. Vedieť, čo to presne je, bude iba v tom okamihu, keď sa postaví pred druhého herca. Nemôže sa na to dopredu pripraviť. Teoretici používajú výraz ako „take someone in“<sup>18</sup>, čo veľmi dobre definuje podstatu, o ktorú v repetíciách ide. Herec obrazne zoberie celú osobu, ktorá stojí oproti nemu, do svojho vnútra. Vníma ju všetkými zmyslami. Nezáleží na tom, aké bude to prvé pozorovanie. Dôležité je, aby sa to týkalo niečoho, čo reálne existuje tu a teraz

<sup>17</sup> Tamže, s. 93. Preložil Filip Jekkel.

<sup>18</sup> Poznámka autora: Doslovný preklad je „vziať niekoho do svojho vnútra“.

v súvislosti s druhou osobou. Toto odštartuje tok celého cvičenia.<sup>19</sup>

Herci pri cvičení stoja oproti sebe. Niektorí teoretici umožňujú hercom aj sedieť, avšak my sa prikláňame k státiu ako k aktívnejšej východiskovej pozícii. Jeden z hercov teda vysloví niečo o výzore partnera bez premýšľania. Druhý následne presne zopakuje to, čo počul. Toto opakovanie prebieha dovtedy, kým jeden z hercov nevytvorí nové pozorovanie. Samozrejme, každý robí tieto pozorovania, prípadne opakovania, z vlastnej perspektívy. Výsledok môže vyzerat' nasledovne:

Herec 1: Máš čierne tričko.

Herec 2: Mám čierne tričko.

Herec 1: Máš čierne tričko.

Herec 2: Mám čierne tričko....

Ak majú herci náhodou problém so začatím cvičenia, prípadne sa zastavia v určitom momente, môžeme im poskytnúť pomocné otázky, ako napríklad: „Keď sa pozrieš na partnera, čo ti napadne ako prvé?“

Uplatňuje sa tu zásada: „V pochybnostiach opakuj po druhej osobe.“<sup>20</sup> To znamená, že ak herec neidentifikoval žiadnu novú vec, a teda ju impulzívne zo seba nevyhrkol, bude opakovat' partnerov komentár alebo pozorovanie. Je to veľmi dôležitá zásada, nakoľko pochybnosti prerušujú prirodzený tok cvičenia a dostávajú hercov na neželané miesto, do ich hlavy. Na základe našich doterajších skúseností je práve táto skutočnosť často problematická. Herci majú tendenciu určitým spôsobom manipulovať prirodzený tok cvičenia a chcú úmyselne vytvárať zaujímavé alebo vtípné komentáre. Prípadne, ak sú náhodou zaskočení, nevyužijú prirodzene vytvorený impulz k pokračovaniu a rozvíjaniu cvičenia, ale začnú premýšľať, ako zareagovať. Vtedy nastávajú neželané pauzy, ktoré retardujú celý priebeh cvičenia a prerušujú prirodzený tok impulzov. Všetko je to však len vec tréningu.

V prístupoch viacerých teoretikov, ktorí repetície delia na úrovne, je toto tzv. prvá úroveň cvičenia, v ktorej herci vyslovujú len objektívne pozorovania druhej osoby bez subjektívnej interpretácie. Toto sú jediné fixné inštrukcie. Počas cvičenia môžu nastať rôzne spontánne reakcie (napr. výbuch smiechu), ktoré vzniknú ako dôsledok správania. Ide o spontánne impulzy, ktoré vytrysknú na povrch a v konečnom dôsledku ovplyvňujú obidvoch hercov. Tieto reakcie sa môžu objaviť len vtedy, keď im to herci umožnia. Nebudú ich vedome

---

<sup>19</sup> ESPER, W. - DiMarco, D. *The actor's art and craft: William Esper teaches the Meisner technique*. New York : Anchor books, 2008, s. 60. Preložil Filip Jekkel.

<sup>20</sup> Tamže, s. 61. Preložil Filip Jekkel.

blokovať, ale nechajú im voľný priebeh. Opäť zdôrazňujeme, že cieľom cvičenia nie je byť zaujímavý, prípadne vytvoriť nejakú zaujímavú a vtipnú konverzáciu. Ďalšia zo zásad znie: „Nič nevymýšľaj, nič nepopieraj.“<sup>21</sup> Herci nemusia umelo vytvárať impulzívne momenty. Ak im zostanú naplno otvorení a nebudú ich popierať, vyplávajú na povrch prirodzene.

Zároveň je veľmi dôležité, aby sa herci vyhýbali konverzáciám. Najmä v počiatočnej práci s repetíciami majú herci tendenciu vytvárať konverzácie a prirodzene odpovedať na partnerov komentár namiesto toho, aby ho zopakovali alebo vytvorili vlastný komentár na základe svojho pozorovania. Schopnosť viesť konverzácie nie je niečo, čo herec podľa Meisnera potrebuje. Nie je cieľom, aby bol komentár logicky správny. Mal by byť evokovaný niečím konkrétnym, čo v prítomnom okamihu existuje v súvislosti s hereckým partnerom.<sup>22</sup>

Pri opakovaní partnerovho komentára je veľmi dôležité presne zopakovať všetko, každé jedno citoslovce. Herec musí byť schopný počúvať na inej úrovni, ako je to obvyklé v bežnom živote. Kontakt s druhým hercom je zdrojom života, či už priamo na javisku počas predstavenia, alebo aj mimo javiska. Zároveň je potrebné sa vyhýbať dlhším pauzám, vtedy sa herci dostávajú do svojej mysle. Herec, ktorý má svoju pozornosť upriamenú na seba, sa stáva paralyzovaným. Dobrou správou je, že umiestňovanie pozornosti však môže byť ovládané našou vôľou.<sup>23</sup>

Najdôležitejšou skúsenosťou, ktorú je potrebné si odniesť z tohto úvodného štádia, je zameranie celej svojej pozornosti na hereckého partnera. Hercova pozornosť na javisku by mala byť podobne neustále zameraná týmto smerom. Od partnera predsa dostáva podnety na svoje reakcie. Repetície teda pomáhajú trénovať zameranie pozornosti hercovej mysle na inú osobu a reagovať na všetko, čo druhý herec fyzicky koná na javisku. Na základe uvedených skutočností môžeme zhodnotiť aj jeden z najdôležitejších cieľov cvičenia, a to zveľaďovanie citlivejších a presnejších pozorovacích schopností.

### **Prvá úroveň u Dobosiewicza**

Dobosiewicz má mierne odlišný prístup. Umožňuje hercom sedieť na stoličke oproti sebe v zhruba metrovej vzdialenosti medzi nimi. Aby sa cítili komfortnejšie, môžu tento priestor zväčšiť. Teda v jeho prístupe je dôležité, aby boli herci uvoľnení a cítili sa komfortne. Ďalší postup je veľmi podobný ako u Westbrooka, avšak cvičenie začína vopred určený herec a spoiatku vykonáva verbálne identifikácie len on. Vôbec sa teda nestriedajú.

---

<sup>21</sup> Tamže, s. 61. Preložil Filip Jekkel.

<sup>22</sup> Tamže, s. 51. Preložil Filip Jekkel.

<sup>23</sup> Tamže. Preložil Filip Jekkel.

Jeden z hercov je osoba A, druhý je osoba B. Osoba A sa na začiatku pozrie mimo osoby B. Keď vedúca osoba povie pokyn „štart“, osoba A sa otočí a pozrie priamo na osobu B a verbálne identifikuje prvú vec, ktorú uvidí. Môžeme to označiť ako určité prípravné štádium. Fakt, že sa herci na seba spočiatku nepozerajú, pomáha v spontánných reakciách. Nemôžu si teda vopred pripraviť prvý komentár, musia ho vytvoriť priamo po zvolaní štart a následnom umiestnení svojej pozornosti na partnera.<sup>24</sup>

V ďalšom kroku nastáva zmena. Osoba B bude tentokrát aj odpovedať. Bude opakovať po osobe A, avšak zo svojej perspektívy. Napríklad na pozorovanie „máš modré oči“ odpovie „mám modré oči“ a pod. Osoba A teda začína a osoba B opakuje. Následne sa úlohy oboch aktérov vymenia.

Po týchto prípravách sa už obidve osoby na začiatku pozerajú mimo seba. Keď vedúca osoba povie štart, obaja sa pozrú na seba. V tomto momente jeden z nich identifikuje, čo vidí na druhej osobe. Nezáleží na tom, kto začne, druhá osoba však musí zopakovať to, čo povedala prvá. Osoba, ktorá začala cvičenie svojou identifikáciou, má následne dve možnosti: opakovať tú istú vec dookola alebo identifikovať niečo nové na svojom partnerovi a povedať to. Ak je povedané niečo nové, osoba, na ktorú je táto identifikácia mierená, to musí zopakovať alebo naopak identifikovať opäť niečo nové na svojom partnerovi. Cieľom je identifikovať niečo novoobjavené na hereckom partnerovi v danom konkrétnom okamihu alebo jednoducho zopakovať to, čo herec počul. Ani jedna z týchto možností nie je lepšia, obe sú rovnocenné.

Dobosiewicz má teda rozdelenú prvú úroveň ešte na viaceré menších častí. Tento pomalší prístup umožňuje postupnú adaptáciu na jednotlivé úrovne a ich lepšie pochopenie. Je možné ho využiť aj v prípade, ak by niektorým hercom robilo problém pracovať s prvou úrovňou ako celkom.

### **Druhá úroveň**

Na druhej úrovni už herci nebudú identifikovať fyzické charakteristiky, ale pôjdu o stupeň hlbšie. Namiesto objektívneho pozorovania typu „usmievaš sa“, vyslovia subjektívnu interpretáciu tohto javu v zmysle „vyzeráš šťastný“. Teda namiesto jednoduchého identifikovania úsmevu interpretujú to, čo môže tento úsmev znamenať. Opäť majú herci možnosť zopakovať to, čo počuli alebo identifikovať niečo nové, čo na svojich partneroch odpozorovali v danom momente. Samozrejme, môžu sa používať aj pozorovania z prvej úrovne.

---

<sup>24</sup> DOBOSIEWICZ, T. L. *Teaching acting with practical aesthetics*. New York : Routledge, 2019, s. 59. Preložil Filip Jekkel.

Ak má ešte niekto stále ťažkosti pozerat' sa o jednu úroveň hlbšie, stále môže povedať „máš prekřížené nohy“ alebo „uhol si pohľadom“, avšak cieľom je pokúšať sa subjektívne interpretovať tieto pozorované prejavy správania ( teda skôr použiť výrazy ako „vyzeráš rozrušene“ alebo „pôsobíš uvoľnene“).<sup>25</sup>

Je teda kvalitatívny rozdiel medzi objektívnym oznámením a subjektívnym vyjadrením názoru, ktoré je už o krok ďalej. Objektívne pozorovania robia napríklad vedci, nakoľko väčšinou nemajú osobný vzťah ku konkrétnym faktom. Umelci sa menej zaoberajú faktami. Zaujíma ich skôr to, čo pre nich tie fakty znamenajú. Maliar nemaľuje jablká na stole pred ním. Maľuje to, čo tieto jablká pre neho znamenajú, ako ho ovplyvňujú, aké k nim prechováva pocity. Podobne musí aj herec vytvoriť každý moment predstavenia z toho, čo to pre neho znamená, aké pocity to v ňom vyvoláva.<sup>26</sup>

### Tretia úroveň

Tretia úroveň vyžaduje od herca ešte hlbšie pozorovania svojho partnera a z nich vyplývajúce interpretácie. Kým na druhej úrovni by herec povedal: „Si pekne oblečený.“, na tretej úrovni povie napríklad: „Vyzeráš, akoby si šiel na dôležité stretnutie.“ Podstatné je, aby sa napriek všetkej subjektívnosti snažil robiť presné a správne pozorovania. Ak by aj boli náhodou nesprávne, partner musí napriek tomu zopakovať vyslovené pozorovanie. Toto platí na všetkých úrovniach repetícií. Je však dôležité mať na pamäti, že sa zdokonaľujú v schopnosti robiť správne pozorovania. Rovnako nemôžu robiť ani naschvál urážlivé pozorovania, aby zranili svojich partnerov. Napriek všetkému tu musí byť prítomný vzájomný rešpekt. Ak sú aktéri zmätení, a teda nevedia urobiť prvé hlbšie interpretácie, môžeme im pomôcť pomocnými otázkami, ako napríklad: „Čo vám hovorí partnerov výraz tváre? Ako si myslíte, že sa váš partner aktuálne cíti vzhľadom na spôsob jeho sedenia? Čo hovorí postoj jeho tela?“ Herci musia byť schopní čítať pozorované skutočnosti.<sup>27</sup>

Aj v týchto pravidlách môžeme pozorovať už menšie odlišnosti v prístupe jednotlivých teoretikov a praktikov. Anthony Montes, Meisnerov študent a širiteľ jeho techniky, umožňuje hercom, aby upravovali nesprávne pozorovania a komentáre svojich partnerov. Tvrdí, že herec by mal byť neustále úprimný a ak si úprimne myslí, že pozorovanie je nesprávne, má ho

<sup>25</sup> WESTBROOK, M. D. *Truth in action*. Glasgow : lulu.com, 2013, s. 92. Preložil Filip Jekkel.

<sup>26</sup> ESPER, W - DiMarco, D. *The actor's art and craft: William Esper teaches the Meisner technique*. New York : Anchor books, 2008, s. 51. Preložil Filip Jekkel.

<sup>27</sup> WESTBROOK, M. D. *Truth in action*. Glasgow : lulu.com, 2013, s. 105. Preložil Filip Jekkel.

popriet', prípadne zmeniť'. Ani jeden z prístupov zatiaľ nepovažujeme za vhodnejší, prípadne prínosnejší.

### Zmeny v repetíciách

Na prvý pohľad sa môže zdať, že absencia väčšieho množstva pravidiel, môže v cvičení vytvárať istú anarchiu. Všetky voľby, urobené v rámci určených pravidiel a zásad cvičenia, môžeme považovať za správne. Niektoré však môžeme označiť za herecky efektívnejšie a iné, naopak, za menej efektívne. Pre upresnenie týchto skutočností určil William Esper<sup>28</sup> štyri konkrétne možnosti, v ktorých môže nastať zmena počas jednotlivých opakovaní.

Prvé pravidlo ustanovuje, že repetície sa musia zmeniť vždy za účelom úprimnej odpovede. V tomto prípade to nie je možnosť, ale povinnosť. To znamená, že herec nesmie nikdy obetovať pravdivú odpoveď doslovnosti cvičenia repetície. Ako príklad si môžeme uviesť fakt, že herec vždy opakuje komentáre partnera zo svojej vlastnej perspektívy. Ak partner povie o hercovi, že má čierne tričko, ten robí opakovanie vždy z vlastnej perspektívy v zmysle: „Mám čierne tričko.“ Väčšinou to robia herci automaticky a prirodzene nasledujú impulz k úprave tohto stanoviska.<sup>29</sup>

Druhou možnosťou zmeny je situácia, keď sa opakovania už stanú frustrujúcimi. Ide o moment, keď sa efekt neustáleho opakovania tých istých pozorovaní nahromadí v niektorom z hercov. Samotná povaha opakovania môže byť niekedy frustrujúca, pretože herci robia často tie isté, niekedy aj nepresné pozorovania. Táto frustrácia môže vytvoriť reálny impulz na vyhráknutie niečoho úplne iného. Ide o organickú reakciu na podstatu samotného opakovania. Teda ak herci reálne počujú, reálne odpovedajú, sú naplno ponorení do tejto činnosti (robia ju naplno), samotné opakovanie ich začne vnútorne ovplyvňovať a vytvorí v nich určitý impulz.<sup>30</sup>

Avšak premýšľanie nad touto zmenou je nesprávne. Je to neorganické, vykalkulované a manipulatívne. Ako sme už uviedli, v repetíciách nejde o rozvoj herecovej mysle, ale o rozvoj jeho inštinktov. Všetko čo sa v nich stane, musí byť riadené impulzmi, emóciami. Herci musia odpovedať na všetko, čo počujú od svojich partnerov, bez rozumovej analýzy. Akýkoľvek čas,

---

<sup>28</sup> Poznámka autora: William Esper je študent Sanforda Meisnera a jeden z najznámejších šíriteľov jeho techniky prostredníctvom vlastného hereckého štúdiu. Uvedené poznatky o školení hercov meisnerovou technikou aj systematicky zhrnul vo svojich dvoch publikáciách.

<sup>29</sup> ESPER, W. - DiMarco, D. *The actor's art and craft: William Esper teaches the Meisner technique*. New York : Anchor books, 2008, s. 36. Preložil Filip Jekkel.

<sup>30</sup> Tamže, s. 51. Preložil Filip Jekkel.

ktorý venujú zapojeniu mysle počas tohto cvičenia, maskuje ich pravé impulzy a vyhadzuje ich z prirodzeného toku cvičenia. Treťou možnosťou zmeny v rámci repetícií je vyjadrenie svojho názoru, uhla pohľadu. Môže sa to stať kedykoľvek počas cvičenia, pokiaľ to vypláva na povrch z niečoho, čo reálne existuje tu a teraz. Niečoho, čo sa reálne odohráva medzi hercom a jeho partnerom.<sup>31</sup>

Neustále opakovanie rovnakých slov môže vytvoriť určitú špecifickú situáciu medzi dvomi hercami, a práve jej pomenovanie môže byť teda ďalším dôvodom na zmenu. Herci napríklad neustále opakujú určité pozorovanie vzťahujúce sa na výzor jedného z partnerov, čo v nich môže vyvolať rôzne pocity. A práve prirodzené pomenovanie tejto situácie napríklad v zmysle: „Začína to byť veľmi únavné.“, je možnosťou na dosiahnutie zmeny v opakovaní. Teda vyhrávanie nie je spôsobené konkrétnou skutočnosťou pozorovanou na partnerovi, ale týka sa niečoho, čo vzniklo medzi partnermi.

Posledným spôsobom ako sa môže zmeniť výmena v cvičení, je odpoveď na partnerovo správanie. Čiže hercom sa rozšíri okruh pozornosti a koncentrácie aj na partnerove správanie. Jeho správanie komunikuje pravdivejšie ako slová, ktoré hovorí.<sup>32</sup>

## Záver

Repetície považujeme za veľmi účinné herecké cvičenie, ktoré môže výrazne prispieť k spontánnemu fungovaniu herca na javisku. Aj keď môže na prvý pohľad pôsobiť jednoducho, pri hlbšej analýze zistíme jeho komplexnosť a možný prínos pri formovaní adeptov herectva, prípadne aj v rámci hereckého tréningu profesionálnych hercov. Je však potrebné ho praktizovať na pravidelnej báze, aby sa jeho princípy stali podvedomou súčasťou hercovho konania. Kým sa to nestane, herec z neho nebude mať na javisku žiadny výraznejší úžitok, pretože tam už na tieto skutočnosti vedome myslieť nemôže. Musia byť vykonávané podvedome. Preto je aj v rámci pedagogickej praxe vhodné čo najskôr oboznámiť adeptov herectva s týmto cvičením a praktizovať ho na pravidelnej báze v rámci hodín hereckej tvorby.

*Autor je doktorandom na Fakulte dramatických umení Akadémie umení v Banskej Bystrici, školiteľ doc. Mgr. art. František Výrostko, konzultant Mgr. art. Tomáš Mischura, ArtD.*

---

<sup>31</sup> Tamže, s.53. Preložil Filip Jekkel.

<sup>32</sup> Tamže, s. 57. Preložil Filip Jekkel.

**BIBLIOGRAFIA**

BRUDER, Melissa - COHN, Michael Lee - OLNEK, Madeleine - POLLACK, Nathaniel - PREVITO, Robert - ZIGLER, Scott. *A Practical Handbook for the Actor*. New York : Vintage, 1986. 94 s. ISBN 0-394-74412-8.

DOBOSIEWICZ, Troy L. *Teaching acting with practical aesthetics*. New York : Routledge, 2019. 158 s. ISBN 978-0-367-23109-5.

ESPER, William - DiMarco, Damon. *The actor's art and craft: William Esper teaches the Meisner technique*. New York: Anchor books, 2008. 304 s. ISBN 9780307279262.

HODGE, Alison. *Twentieth Century Actor Training*. New York : Routledge; 2 edition, 2010. 368 s. ISBN 9780415471688.

KOHLHAAS, Karen. *The Monologue Audition: A Practical Guide for Actors*. London : Lime-light, 2004. 132 s. ISBN 1 85459 608 X.

MAMET, David. *True and False: Heresy and Common Sense for the Actor*. New York : Pantheon Books, 1997. 127 s. ISBN 978-0-571-19261-8.

WESTBROOK, Mark David. *Truth in action*. Glasgow : lulu.com, 2013. 202 s. ISBN 978-1-291-58116-4.

Kontakt:

Mgr. et Mgr. art. Filip Jekkel

Akadémia umení v Banskej Bystrici, Fakulta dramatických umení

Horná ul. 95

Banská Bystrica 974 01

e-mail: filip.jekkel@student.aku.sk

## NÁHLAD DO TVORBY MALÉHO DIVADELNÉHO ŠTÚDIA

Mgr. art. Dávid Szöke

Fakulta dramatických umení Akadémie umení v Banskej Bystrici

**Abstrakt:** Štúdia sa zaoberá tvorbou Malého divadelného štúdia (MDŠ), ktoré by sme z dnešného retrospektívneho pohľadu mohli zaradiť do skupiny alternatívnych divadiel experimentálneho typu. V štúdiu sú čiastočne analyzované inscenácie MDŠ: *Víno milencov*, *Božská komédia*, *Vila Tereza*, *Komické mystérium*, *Pokojný úsvit*, *Všetkým, všetkým, všetkým*, *Jedenásť dní križníka Potemkin Tauričevskij* a *Vel'ávážený súdruhovia potomci* – so zameraním sa na spoluprácu autorov a protagonistov pri vzniku týchto inscenácií a na hercovu prácu.

**Kľúčové slová:** Malé divadelné štúdio, Štefan Hudák, Štefan Ol'ha, Jozef Prážmári

## INSIGHT TO SMALL THEATRE STUDIO CREATION

**Abstract:** The survey deals with the production of Small Theatre Studio which could be classified nowadays on a retrospective view as an alternative theatre of experimental category. The study brings into the attention a partial analysis of the following plays: *Víno milencov*, *Božská komédia*, *Vila Tereza*, *Komické mystérium*, *Jedenásť dní križníka Potemkin Tauričevskij* and *Vel'ávážený súdruhovia potomci*; aiming at cooperation between authors while creating the plays and also actor's work.

**Keywords:** Small theatre studio, Štefan Hudák, Štefan Ol'ha, Jozef Prážmári.

## Úvod

Malé divadelné štúdio (MDŠ) vzniklo v lete v roku 1976. Hlavnými reprezentantmi MDŠ bolo zoskupenie troch umelcov, a to scénoграфа Štefana Hudáka, dramaturga Štefana Ol'hu a režiséra Jozefa Prážmáriho. Ol'ha zastával názor, že divadlo „dokáže ľudí spájať, zjednocovať, umelecky ich stmel'ovať do kolektívu, ktorý je schopný prekonať pragmatickú rovinu života tvorbou umeleckej hodnoty.“<sup>1</sup> Hudák, ktorého Ol'ha prizval na spoluprácu, v jednom

---

<sup>1</sup> HORÁK, K. Posudok oponenta na inauguračné konanie Doc. Mgr. art. Matúša Ol'hu, PhD. [online]. [cit. 11.6.2021]. Dostupné na internete: <https://www.vsmu.sk/wp-content/uploads/2016/11/Posudok-prof.-k.-Hor%C3%A1k.pdf>.

rozhovore dost' jasne definoval dôsledok vzniku MDŠ, že „všetko vzniklo skôr z nejakého vzdoru voči oficiálnej scéne Štátneho divadla.“<sup>2</sup> Pozvanie prijal aj Prázmári, ktorého v tom čase prepustili zo Štátneho divadla v Košiciach kvôli nezhodám. Prázmári prišiel do MDŠ s predstavou divadla „vypovedajúceho o svete inými prostriedkami, aké používalo oficiálne profesionálne divadlo – odsudzoval staré, konvenčné a mŕtve divadlo, proti ktorému kládol s kolektívom svoju generačnú výpoveď namierenú proti vkusu malomeštiaka.“<sup>3</sup>

Programovo a cieľavedome kráčali „proti konvencii kamenného divadla a divákovi ponúkali úplne inú poetiku a názor, akým vtedy žilo konvenčné divadlo.“<sup>4</sup> MDŠ patrilo od druhej polovice sedemdesiatych rokov dvadsiateho storočia ku „klubovým (,štúdiovým‘) divadlám – tie by sme z dnešného retrospektívneho pohľadu mohli zaradiť do skupiny alternatívnych divadiel experimentálneho charakteru.“<sup>5</sup> Divadlo tohto typu smerovalo k nonkonformnému druhu divadla, ku „generačnej výpovedi, ktorá sa líšila alebo bola v oponentúre k oficiálnemu divadlu (...).“<sup>6</sup> S vtedajšími dramaturgmi Tiborom Ferkom a Štefanom Fejkom, členmi činoherného súboru v Štátnom divadle v Košiciach, pred aj počas jestvovania MDŠ „udržovali nielen spoločenský, ale aj podnetný diskusno-tvorivý kontakt bez akýchkoľvek formalít, s priateľským, ale aj kritickým obsahom debát v kaviarni, či na divadelnej pôde.“<sup>7</sup> Ferko v úvodných etapách MDŠ oficiálne publikoval názor, že pre tvorcov „inscenácií nebolo divadlo umením ľudskej existencie v priestore, ale divadlo bolo priestorom, v ktorom sa hľadajú možnosti pre ľudskú existenciu“.<sup>8</sup>

Sídlili vo vtedajšom Dome odborov Východoslovenských železniarní na Marxovej ulici č. 2 (Masarykova) a zoskupenie umelcov sa prezentovalo pod skratkou HOP (Hudák, Ol'ha, Prázmári). Bolo to tak „podľa abecedy aj podľa zásluh.“<sup>9</sup>

<sup>2</sup> OLHA, M. *Spovede divadelníkov*. Banská Bystrica : Akadémia umení v Banskej Bystrici, 2016, s. 55.

<sup>3</sup> HORÁK, K. *Posudok oponenta na inauguračné konanie Doc. Mgr. art. Matúša Ol'hu, PhD.* [online]. [cit. 11.6.2021]. Dostupné na internete: <https://www.vsmu.sk/wp-content/uploads/2016/11/Posudok-prof.-k.-Hor%C3%A1k.pdf>.

<sup>4</sup> OLHA, Š. Pred tridsiatimi rokmi vzniklo Malé divadelné štúdio. In *Slovenské divadlo*, 2006, roč. 54, č.4, s. 543.

<sup>5</sup> HORÁK, K. *Posudok oponenta na inauguračné konanie Doc. Mgr. art. Matúša Ol'hu, PhD.* [online]. [cit. 11.6.2021]. Dostupné na internete: <https://www.vsmu.sk/wp-content/uploads/2016/11/Posudok-prof.-k.-Hor%C3%A1k.pdf>.

<sup>6</sup> Tamže.

<sup>7</sup> OLHA, Š. Pred tridsiatimi rokmi vzniklo Malé divadelné štúdio. In *Slovenské divadlo*, 2006, roč. 54, č.4, s. 543.

<sup>8</sup> Tamže.

<sup>9</sup> OLHA, M. *Spovede divadelníkov*. Banská Bystrica : Akadémia umení v Banskej Bystrici, 2016, s.52.

### Tvorba Malého divadelného štúdia

Pri zrode prvej inscenácie boli okrem HOP aj herci a herečky Dáša Rúfusová, Zuzana Olhová, Matúš Olha, neskôr aj Katarína Olhová, Mária Furková, Mária Mičáková, Richard Veselý, Miroslav Ridzoň, Beáta Fabiánová, Rudolf Geri, Katarína Geriová, talentovaní amatérski vysokoškooláci i stredoškooláci, ktorí vynikali v recitačných súťažiach a mali skúsenosti s umeleckým prednesom či hudbou. V takomto zoskupení sa stretli pri inscenácii *Vino milencov* (1976), „veršoch, piesňach, citáciách a meditáciách o láske a milovaní.“<sup>10</sup> V divadelnom priestore mali dvesto miest na sedenie, hrací priestor o rozlohe päťdesiat metrov štvorcových a foyer.

Vo *Vine milencov* usporiadali sedenie tak, že divák bol nútení prejsť po javisku, ak sa chcel posadiť a vytvorili tak uvoľnenú atmosféru a spoluúčasť divákov a hercov. Tí čo prišli neskoro, mali „sólo prechody od dverí pozdĺž obsadených radov a len čo vyšli na javisko, boli povzbudzovaní aplauzom, ten aplauz neraz prechádzal aj do pokriku huráá.“<sup>11</sup> V úvode inscenácie zazneli básne Waltera von der Vogelweida, krátke dialógy medzi Matúšom a Richardom, neskôr sa herci „pohrali“ s básňou *Šteklenie* od Fréderica Mistrala a potom slovami Štefana Olhu „predstavenie smeruje k prameňom slovenskej antidiidactickej literatúry, vyhľadaným v zborníku *Anecdota* z prvej polovice devätnásteho storočia. Vypomáhajú si aj motívmi vypožičanými zo slovenského folklóru. Nasledujúca sekvencia anonymnej a žartovnej poézie sa rozohráva do burlesky.“<sup>12</sup> V závere všetci zaspievali *Treperendu*<sup>13</sup> a počas tejto piesne chór upravoval javisko a odchádzal zo scény cez prepadlisko. Matúš a Richard „odídených“ priklopia, ale Geriho a chór stále počuť. Matúš a Richard spustia na scénu čierne šály, zatiahnu zadný horizont. Javisko je dôkladne pripravené na inú hru. S textom piesne sa vráti chór a ukloní sa. Chór: „Malé divadelné štúdio.“<sup>14</sup>

Malé divadelné štúdio bolo touto premiérou na svojom začiatku a v zostave HOP trvalo šesť rokov. Za ten čas sa im podarilo rozohrávať celý priestor divadelnej sály, v ktorom „myšlienky nie len zneli, ale neočakávane zasahovali diváka aj tam, kde to najmenej očakával. Atakovali sme ho priestorovo, replikami aj mizanscénicky a on to rád prijímal, lebo nikde inde na blízku to nemal príležitosť zažiť. Tunajšie amatérske aj profesionálne divadlá pracovali so stereotypnými a celkom inými konvenciami ako naše Malé divadelné štúdio.“<sup>15</sup>

<sup>10</sup> Tamže, s. 531.

<sup>11</sup> Tamže, s. 532.

<sup>12</sup> Tamže, s. 534.

<sup>13</sup> Zhudobnený text Jána Gregorca z *Cantilenarumdiversae collectiones* z rokov 1828 – 1856.

<sup>14</sup> OEHA, Š. *Malé divadelné štúdio*. Bratislava : Osvetový ústav, 1983, s. 13.

<sup>15</sup> OEHA, Š. *Ochotníci a profesionáli*. : P+M, 2009, s. 131.

Do foyeru po *Vine milencov* pribudol pohyblivý kruh z dreva, na ktorom bolo napísané rôznymi farbami krédo, akýsi manifest MDŠ. Diváci ním mohli točiť, a tým vznikala dúha. Manifest znel: „Herci, pokúste sa vymaniť z kruhu konvencie, chceme otvorené divadlo, zrozumiteľné širokému okruhu ľudí, v hlbokom zmysle internacionálne. Režiséri, hľadajte štýl, originalitu, sme za mocnú a zdieľnu úprimnosť. Chceme divadlo socialistické, to značí názorové, pretože divadlo je tvorba, nie odpočinok po dobrej večeri. Dramaturgovia, chceme vidieť inscenácie hier nám generačne blízkych autorov poľských, sovietskych, maďarských, všetkých pokrokových tvorcov zobrazujúcich život bez deliacej čiary na vážne a komické. Inscenátori, zaujíma nás vaša interpretácia nášho autora, váš postoj k jeho textu, lebo autora môžeme spoznať aj doma. Nezabudnite, že autor, ale aj vy, ste iba jedným z nás. Vedno sa zoznamujeme, spoločne hovoríme, pohromade sa počúvame na Marxovej 2, dovedna utvárame inscenáciu aj život. Tu aj na druhých uliciach, v robote aj v súkromí, v celom meste, všade. Scénografi, nevytvárajte ilúzie, nenapodobňujte, formujte obraz, podobenstvá života, ozvlášťujte divadelný priestor, búrajte neviditeľnú stenu medzi nami a hercom, pretože aj my sme spolutvorcami divadla. Zapamätajte si, tvorcovia, že všetko nové, nezvyčajné a ťažké uráža len nevzdelané obecnstvo, umenie pomáha iba tomu, kto v ňom hľadá pomoc, kto k nemu pristupuje s úzkosťou svojho svedomia, s pochybnosťami a s nádejou. A toto si všetci zapamätajte: OTVORENÉ SYNTETICKÉ DIVADLO MÁ ČO POVEDAŤ IBA TOMU, KTO MU KLADIE OTÁZKY, pre nemého ostáva hluché a slepé. Áno, diváci sú za pokus, lebo život nám sám a všetkým každý deň ukladá nový experiment, pretože ustavične prúdi a nikdy sa neopakuje. A hrajte nahlas, aby sme vám dobre rozumeli.“<sup>16</sup>

Ďalšou inscenáciou bola Božská komédia od Izidora Štoka, ktorá opisuje detailné dejiny „stvorenia sveta, prírody a človeka, prvého hriechu, vyhnaní z raja (...)“<sup>17</sup> a na ktorej sa autorsky podieľali všetci od prvotného nápadu. Pri tvorbe Božskej komédie prinášal návrhy každý, nezávisle od seba. Spoločné podnetné sedenia, ktoré sa neraz „pretiahli hlboko do noci a každého osobitne inšpirovali k tomu, aby do nasledujúcej schôdzky priniesol viac do burzy búrlivej diskusie trochu.“<sup>18</sup> Na začiatku mali dramatický text pre bábkové divadlo. Prvotné myšlienky smerovali k využitiu bábok v predstavení, no veľmi rýchlo od tohto upustili. Cez búrlivé debaty plné myšlienok a nápadov došli do fázy, kedy scéna a kostýmy pomohli vyriešiť úpravu textu. Hudák sa definitívne rozhodol „pre krivky, oblúky, gummy, umelé hmoty,

<sup>16</sup> OEHA, Š. *Malé divadelné štúdio*. Bratislava : Osvetový ústav, 1983, s. 14.

<sup>17</sup> OEHA, Š. Pred tridsiatimi rokmi vzniklo Malé divadelné štúdio. In *Slovenské divadlo*, 2006, roč. 54, č.4, s. 536.

<sup>18</sup> OEHA, Š. *Malé divadelné štúdio*. Bratislava : Osvetový ústav, 1983, s. 14.

v prevažnej miere detské hračky a nafukovačky, motív hry.<sup>19</sup> Plávacie kolesá boli ako svätotžiare nad hlavami anjelov, Stvoriteľ, priesvitné igelity slúžili ako odev, gumové nafukovačky ako krídla, ktoré sa netváрили ako funkčné, ale ako „jasne čitateľný znak anjelských krídel a ako rýdži divadelný prvok, ktorý plní svoju funkciu, lahodí oku, konvenuje generačnému názoru na divadlo mladých a na mladé divadlo, ktoré sa netváři, ale prosto jestvuje.“<sup>20</sup>

Zoskupenie HOP prišlo s myšlienkou, že všetko bude vznikáť pred očami diváka. Predstavenie bolo rozdelené do dvoch častí. Prvá časť sa odohrávala v nebi, kde sa používali prevažne umelé hmoty a druhá časť na Zemi, kde sa pracovalo už so surovejším materiálom: plech, hrubé súkna ale aj neúplné časti niektorých bežne vyrábaných a používaných vecí, ako sú metly, rámy na obrazy, laná. Aj v tejto inscenácii využívali základné vybavenie javiska, no rozšírili inscenáciu na celý divadelný priestor, aj do foyeru. Diváci sa tam museli rozhodnúť „pre vstup do sály tak, že mohli voliť pred pevnou stenou z priehľadného igelitu pre peklo alebo nebo. Okrem toho bol vstup sťažený aj tým, že obidva vchody boli do výšky dospelého človeka vertikálne podelené šatovými gumičkami, ktoré bolo treba uvoľniť, a potom sa cez ne prešmyknúť.“<sup>21</sup> Divák tak bol už od samého začiatku naladený na komédiu, v ktorej im ukázali fungovanie ťahov, praktikáblo, opony.

Premeny hracích priestorov a vytváranie obrazov stvorenia sveta vykonávali herci pomocou hereckej akcie. Výtvarná zložka tejto inscenácie „bola dominantnou, podriaďovali sa jej všetky ostatné zložky divadelného prejavu, vrátane textovej a hereckej. Scéna však vychádzala z dramaturgicko-režijného výkladu hry podobenstva o stvorení a tvorení, poznačila režijný rukopis, mizanscénu, pohyb, intonácie hercov a napokon ich sošné vystupovanie tvorilo v istom zmysle výtvarný element, zjednocovalo prejav do čistého štýlu.“<sup>22</sup> Herci znázorňovali rôzne zvieratá od korytnáčiek, brontosaurov, kravy nie len pohybom, ale majú na sebe nalepené nafukovačky, kolesá a mnohé iné komponenty, ktoré dotvárali daný obraz. Môžeme tu vidieť možné inšpirácie od poľského avantgardného výtvarníka a režiséra Tadeusza Kantora, u ktorého herci často krát vyzerali ako bábky. Kantor zaviedol pojem „bioobjekt“, to znamená symbiózu živých a umelých prvkov, aby vytvoril plastickú formu, ktorá eliminuje rozdiely a hierarchiu bežných zmyslov. Dával herca a objekt na rovnakú úroveň. Herci reprezentujú objekty, ale zároveň je konkrétnym objektom na javisku pridávaná životnosť.

---

<sup>19</sup> Tamže, s. 15.

<sup>20</sup> Tamže.

<sup>21</sup> OEHA, Š. Pred tridsiatimi rokmi vzniklo Malé divadelné štúdio. In *Slovenské divadlo*, 2006, roč. 54, č.4, s. 543.

<sup>22</sup> OEHA, Š. *Malé divadelné štúdio*. Bratislava : Osvetový ústav, 1983, s. 18.

V Malom divadelnom štúdiu stála hneď „na samom začiatku spolupráce s Prážmárim myšlienka biomechaniky a podobných pôžičiek z avantgardy. Nacvičoval s hercom pohyb (ako najdominantnejší prvok), niekedy aj výrazné a vždy stručné gesto. Stačilo to dovedy, kým mladý herec, častejšie herečka, imponovali svojim civilným prejavom, vlastnou príťažlivosťou.“<sup>23</sup> Vtedajší herec MDŠ Matúš Ol’ha spomína vo svojej habilitačnej práci, ako ich, amatérskych hercov, Prážmári, nechal prednášať básne takmer v akrobatických polohách, čo môže byť tiež nepriamy odkaz na významných reprezentantov divadelnej avantgardy Vsevoloda Emilieviča Mejerchol’da či Antonia Artauda. Ol’ha ml. spomína, že pred prestavením pribudli „hlasová rozcvička a polhodinové precvičovanie našej telesnej schránky.“<sup>24</sup> Prážmári pracoval s hercom ako s materiálom či dekoráciou, a tak medzi „dekoráciou a hercom často nebol veľký rozdiel, lebo funkcia fluktovala buď z herca na dekoráciu, alebo naopak.“<sup>25</sup> Začiatočnícka prax hercov dodávala *Božskej komédii* „zvláštne čaro nedokonalosti stvoriteľského pokusu Zeme, človeka a všetkého, čo s tým súvisí.“<sup>26</sup> V závere, podobne ako aj vo *Víne milencov*, sa prichádzali herci klaňať a zborovo oznamovali divákovi názov ich divadla: Malé divadelné štúdio. Prážmári skúšal v *Božskej komédii* popri amatéroch obsadiť aj mladých profesionálov zo Štátneho divadla v Košiciach, ale kvôli ich povinnostiam vo vlastnom divadle či v rozhlase, musel túto spoluprácu zavrhnúť. *Božská komédia* bola v repertoári tri sezóny a viaceré postavy „boli niekoľkokrát naskúšané inými interpretmi, pretože výmena členov súboru bola vždy vysoká.“<sup>27</sup> Takto si noví adepti mohli vyskúšať svoje herecké schopnosti.

Po *Božskej komédii* nasledovala inscenácia pod názvom *Pokojný úsvit* (1977) od dramatika Borisa Vasilieva. *Pokojný úsvit* bol „modelovou inscenáciou Malého divadelného štúdia. Mali sa jej svojím spôsobom podobať azda všetky ďalšie.“<sup>28</sup> Dramatický text uviedli v tých časoch už aj niektoré slovenské profesionálne divadla, no HOP sa pre tento výber rozhodlo z jednoduchého dôvodu, že mali v súbore päť mladých dievčat, ktoré boli rovnakej vekovej kategórie ako postavy z hry: Dáša Rúfusová, Mária Mičáková, Helena Tkáčová, Ľuba Handzoková a Eva Pavlíková. Tieto šestnásť - sedemnášť ročné dievčatá mali pochopiť

---

<sup>23</sup> Tamže, s. 7.

<sup>24</sup> HORÁK, K. *Posudok oponenta na inauguračné konanie Doc. Mgr. art. Matúša Ol’hu, PhD.* [online]. [cit. 11.6.2021]. Dostupné na internete: <https://www.vsmu.sk/wp-content/uploads/2016/11/Posudok-prof.-k.-Hor%C3%A1k.pdf>.

<sup>25</sup> FERKO, T. *Divadlo, ktorému uverili*. In *Malé divadelné štúdio*. Bratislava : Osvetový ústav, 1983, s. 7.

<sup>26</sup> OL’HA, Š. *Malé divadelné štúdio*. Bratislava : Osvetový ústav, 1983, s. 18.

<sup>27</sup> OL’HA, Š. *Pred tridsiatimi rokmi vzniklo Malé divadelné štúdio*. In *Slovenské divadlo*, 2006, roč. 54, č.4, s. 541.

<sup>28</sup> FERKO, T. *Divadlo, ktorému uverili*. In *Malé divadelné štúdio*. Bratislava : Osvetový ústav, 1983, s. 5.

„nevyhnutnosť a zároveň nezmyselnosť vojnovnej situácie, ktorá si vynútila ich životy. (...) dievčatá nevedia ‚zahrať‘ smrť, preto (...) nezvolili psychologické, ale rýdzo divadelné prostriedky na jej vyjadrenie.“<sup>29</sup> Okrem dvoch dievčat v inscenácii hrali aj dvaja muži, jeden mladší skoro rovesník dievčat a vtedajší pamätník a veterán vlasteneckej vojny. Mužské postavy sa v predstavení často názorovo konfrontujú. Mladší staršieho provokuje a starší sa snaží zbaviť zodpovednosti či pretrvávajúcej viny „za stratené životy tým, že sa úprimné vyznáva. Do konca života je ‚potrestaný‘ tým, čo prežil.“<sup>30</sup> *Pokojný úsvit* je inscenácia, v ktorej dochádza ku konfrontácii starších a mladých ľudí, ktorí vojnu nezažili, ale poznajú ju len cez sprostredkované skúsenosti staršej generácie. Herci v *Pokojnom úsvite* nepsychologizovali, mali od postáv odstup a iba predstavovali ich konanie.

Prvé, s čím diváci v MDŠ štúdiu prichádzali do styku, bol netradične členený priestor, zrušenie javiska na tradičnom mieste a jeho presun do celého priestoru, od vstupu do foyeru až po hľadisko. V prípade *Pokojného úsvitu*, kde bolo toto rozčlenenie najkompaktnejšie, divák sedel „uprostred bojiska: spredu, zozadu, z bokov ho obklopoval čierny molitan, pred ním namalovaný nepriateľ, atrapy. (...) Celú inscenáciu charakterizuje permanentný pohyb a premena znakov: podľa toho, ako sa významovo premieňa divadelný znak, vynorí sa vždy nová situácia, pohyb znaku je pohybom dejovým a činiteľom dramatickým.“<sup>31</sup> V tejto inscenácii dokonca hľadisko a javisko tvorilo jednotu. Divadelný kritik Móric Mittelman-Dedinský, ktorý videl túto inscenáciu na festivale súčasného československého divadla v Košiciach, konštatoval, že ešte „nevidel predstavenie, ktoré by bolo tak bez barličiek ako bolo toto predstavenie, ani pri jednom človek uzavretý do priestoru čiernych závesov nemal taký nástojčivý pocit, že tua res agitur<sup>32</sup>, ako v tomto predstavení a nikde nebolo tak dobre vidno na réžii, že ide o inscenáciu epiky, ako v tomto predstavení.“<sup>33</sup>

Štefan Hudák sa v rozhovore s Matúšom Oľhom o *Pokojnom úsvite* vyjadril, že si myslí, že to „bolo najlepšie čo (...) pod strechou MDŠ spáchali. Pokojný úsvit bol diamant. Jedna hracia plocha – javisko, druhá v strede hľadiska, ktoré obklopoval čierny horizont, pomalovaný siluetami zla, uzatváral diváka do pasce, to všetko s muzikou Ruda Geriho.“<sup>34</sup>

Hudák spolu s výraznými osobnosťami, ako je Rastislav Bohuš, Jozef Ciller, či Ján Zavarovský, tvoria prúd, označovaný ako „akčná scénografia, kde sa scénograf stáva spolutvorcom

<sup>29</sup> OĽHA, Š. Pred tridsiatimi rokmi vzniklo Malé divadelné štúdio. In *Slovenské divadlo*, 2006, roč. 54, č.4, s. 542.

<sup>30</sup> Tamže.

<sup>31</sup> FERKO, T. Divadlo, ktorému uverili. In *Malé divadelné štúdio*. Bratislava : Osvetový ústav, 1983, s. 4 - 5.

<sup>32</sup> z lat. ide o mňa

<sup>33</sup> OĽHA, Š. *Malé divadelné štúdio*. Bratislava : Osvetový ústav, 1983, s. 24.

<sup>34</sup> OĽHA, M. *Spovede divadelníkov*. Banská Bystrica : Akadémia umení v Banskej Bystrici, 2016, s. 57.

divadelného predstavenia, pričom ponúka herné možnosti, sám však ustupuje do pozadia.<sup>35</sup> Pojem „divadelná dekorácia“ Hudák odmieta a za najdynamickejší prvok považuje herca, ktorý je schopný priestor členiť, meniť a tým mu dávať nové významy. Hudák po prvých dvoch inscenáciách MDŠ opúšťa klasický „kukátkový priestor“ a hľadá nové možnosti inscenovania poskytujúce väčší a bližší kontakt s divákom. S hercom „počíta ako s dôležitým výtvarným komponentom a už vo svojich profesijných začiatkoch vyvinul úsilie, aby sa základom jeho spolupráce s režisérom stalo hľadanie režijno-dramaturgickej koncepcie, pretože, ako sám tvrdí, scénografia má inšpirovať herca, provokovať režiséra a v neposlednom rade prekvapovať diváka.“<sup>36</sup> Podstatnou črtou scénografie Štefana Hudáka bola koláž a asambláže vytvorené z reálnych predmetov.

Ďalším námetom pre vznik novej inscenácie bola téma revolúcie v básnickej skladbe *Vila Tereza* (1977) od Laca Novomeského a Majakovského poézia. *Vila Tereza* je aj o odvahe, ktorú „mal Novomeský a jeho druhovia v čase, keď robiť revolúciu neznamenovalo žať za to potlesk, ale predstavovalo reálnu možnosť prísť o krk. A to už nebola hra. To už bol boj. Boj na život a na smrť.“<sup>37</sup>

Na *Vilu Terezu* mali HOP veľmi málo času a nový súbor (Jana Andreasová, Viera Fedoročková, Zuzka Gregová, Stella Mjartušová, Mária Pacáková, Eva Pavlíková, Erika Žofčáková, Ján Bulík, Paľo Kmeť, Vojtech Žiga, Matúš Ol'ha a po premiére *Pokojného úsvitu* pribudli Juraj Hajduk a Milan Knop). Už počas predpremiérového obdobia *Pokojného úsvitu* sa herci stretávali so Štefanom Ol'hom na čítacích skúškach, kde si „predčítavali, znovu diskutovali, vysvetľovali, učili sa artikulovať, asimilovať, pochopiť podstatu, recitovať.“<sup>38</sup>

*Vilu Terezu* neskúšali na javisku, ale „v miestnosti rovnako veľkej ako (...) štúdio, ale zariadenej konferenčne, takže sála nie je len javiskom, ale aj ateliérom, kostýmerňou, rekvizitárňou, šatňou, svetelnou kabínou a z toho všetkého postupne z hodiny na hodinu a zo dňa na deň vzniká filmové štúdio. Budú v ňom herci, diváci a všetci prítomní nakrúcať dokument, polohraný dokument o Novomeského Vile Tereze. Toto je rámec, rám, silná obruba, do ktorej chceme vtesnať umelecký obraz o revolúcii umenia a o umení revolúcie.“<sup>39</sup>

<sup>35</sup> ŠARIŠSKÁ GALÉRIA V PREŠOVE [online]. [cit. 14.6.2021]. Dostupné na internete: [https://sarisskagaleria.sk/virtualne\\_prehliadky/stefan-hudak-z-velkeho-sarisa-scenografia-a-to-druhe/](https://sarisskagaleria.sk/virtualne_prehliadky/stefan-hudak-z-velkeho-sarisa-scenografia-a-to-druhe/).

<sup>36</sup> NAGYOVÁ, N. *Talent a intelekt Jozefa Cillera* [Recenzia]. In litcentrum.sk, 7.1.2020. [online]. [cit. 14.6.2021]. Dostupné na internete: <https://www.litcentrum.sk/recenzia/talent-intelekt-jozefa-cillera>.

<sup>37</sup> OL'HA, Š. Pred tridsiatimi rokmi vzniklo Malé divadelné štúdio. In *Slovenské divadlo*, 2006, roč. 54, č.4, s. 550.

<sup>38</sup> Tamže, s. 551.

<sup>39</sup> OL'HA, Š. *Malé divadelné štúdio*. Bratislava : Osvetový ústav, 1983, s. 51-52.

Do príprav a realizácie procesu bol zapojený celý súbor od strihania, vešania, natierania, zostrojovania scény a rekvizít, ktoré obsluhovali a hrali s nimi.

Keď prišli diváci na predstavenie, šípky ich nasmerovali na poschodie, kde prešli cez dvojkrídlové dvere, na ktorých boli upevnené motúzy a na nich biele moliná. Pokiaľ nepodliezli cez jeden a pol metrový prechod, nemohli vidieť nič, okrem nôh ostatných, ktorí boli na druhej strane bielej „steny“. Kostýmovo sa herci od divákov veľmi nelíšili.

Keď sa postupne zaplnil celý priestor kvázi filmového štúdia, tak sa na „hornú plošinu k pevnej kamere vyštveral filmový štáb a jeden z nich privítal všetkých. Nazvime ho Muž.“<sup>40</sup> Herec ich privítal slovami: „Vážení prítomní, vitajte vo Vile Tereze Malého divadelného štúdia v Košiciach na Marxovej 2. Zúčastníte sa nakrúcania filmu. Prosím vás, aby ste v záujme dobrej práce počúvali naše pokyny a riadili sa podľa nich. Ďakujem.“<sup>41</sup>

Všetko sa odohrávalo medzi divákmi, nad nimi, okolo nich sa neskôr natiahli z celulóidu osem metrové pomalované pásy filmu, ktorými vytvorili námestie, električky, chodníky, cestu. Diváci sa pohybovali v protismere, takže sa všetko krútilo. V istom momente herci dokonca učili divákov, ako používať a pracovať s filmovými pásmi, takže diváci boli priamo účastní hereckej akcie. Bolo to nevyhnutné, lebo len tak mohli herci chystať ďalšie výstupy. Takéto akcie nebolo možné „zrežimovať“, ale pre hercov aj pre divákov vznikali jedinečné príležitosti na okamžitú improvizáciu pohybových aj slovných gagov.“<sup>42</sup>

Nasledujúce časti už mali presnú formu a jasné texty. Diváci aj napriek rýchlosti zmien v priestore jasne chápali, kam sa majú presúvať, kam majú pozerieť. Práca hercov a ich premiestňovanie sa z miesta na miesto boli veľmi rýchle, pohotové a presné a po čase ako diváci videli, že sú všetci do jedného spotení, začali im pomáhať s prestavbami praktikáblova a odpratávať nepotrebné rekvizity. Všetci boli odrazu stotožnení a bolo „doslova ťažko rozpoznať účinkujúceho od diváka.“<sup>43</sup> Na záver rozbeh hercov k bielemu molinu, poklona a opäť zaznelo zborovo: Malé divadelné štúdio. Hudák, Oľha, Prážmári totálne „rozbili kukátko, divák si tu málo posedel, väčšinu času odstál, zaúčinkoval si aj ako herec, nosič rekvizít a čím ďalej viac sa mu to páčilo byť v tom.“<sup>44</sup>

V ďalšej inscenácii, uvádzanej v dvojkompozícii pod názvom *Jedenásť dní krížnika Potemkin Tauričevskij a Veľávážený súdruhovia potomci* (1977), HOPu poslúžili ako

---

<sup>40</sup> Tamže, s. 52.

<sup>41</sup> Tamže.

<sup>42</sup> Tamže, s. 55.

<sup>43</sup> Tamže, s. 68.

<sup>44</sup> OĽHA, Š. Pred tridsiatimi rokmi vzniklo Malé divadelné štúdio. In *Slovenské divadlo*, 2006, roč. 54, č.4, s. 561.

základný materiál na vznik scenára verše Vladimíra Majakovského v preklade Ľubomíra Feldeka, esejisticko-spomienková knižka Nikolaja Asejeva *Proč a komu je zapotřeby p oesie?* a Majakovského vlastný životopis, jeho publicistika, eseje a dramtizácia *Jedenást dní krížnika Potemkin Tauričevskij* od Petra Scherhaufera. Obe časti hrávali spolu, ale dali sa hrať aj samostatne.

Na začiatku sa Prázmári pohrával z obraznou predstavou, ktorú nazval „améba“ (jednobunkový organizmus). Mala to byť „akási uložená hmota uložená na plošine uprostred divákov.“<sup>45</sup> Zrealizovať Prázmáriho predstavu do materiálnej podoby mal opäť výtvarník Štefan Hudák, ktorý navrhol vreca z molina. Do vreca, „tela améby“, mali vojsť herci, a vytvárať za pomoci pohybov svojho tela, nadúvanie, hemženie ako znak prvotného zárodku revolučného pohybu. Po prvých pokusoch sa to ukázalo ako absolútne nevhodná materializácia Prázmáriho myšlienky. Herec Ondrej Hrico prišiel s nápadom využitia gumičiek, aké sa vtedy vsívali do bielizne. Po upevnení jedného konca na stožiar krížnika a druhého na zápastia herečiek a hercov napokon vznikol z pôvodného obrazu „znak krížnika zmietaného na rozbúrených vlnách revolučného pohybu, materializovaný elastickou gumičkou, vlastne množstvom gumičiek. Z elastickej vlastnosti materiálu a pohybu hercov sa podarilo vytvoriť dokonalú ilúziu kolísavého pohybu námorníkov aj lode.“<sup>46</sup> Herci z gumičiek vytvorili účinný znak krížnika a odrazu vysielali jasný signál ich divákovi, ktorý znak pomerne ľahko prečítal.

Pred začiatkom predstavenia už na divákov vo foyeri čakal rozkolísaný mostík umiestnený medzi dverami, keď cez mostík prešli, stali sa účastníkmi plavby na historickom krížniku. Javisko a priechody okolo stien a radov sedadiel predstavovali pevninu, kam vzbúrenci krížnika nesmeli vstúpiť. Divák bol po celý čas na mori. Krížnik, tvorený zo sedadiel hľadiska, mal uprostred stožiar a plošinu. Plošina bola obklopená kovovými stenami lode a zo stožiara do ich vnútra smerovali gumičky. Plasticnosť gumičiek dovolila hercom vytvárať strely ako z lodný diel. Natiahnutím ich vystrelili ponad hlavy divákov a vzápätí sa vracali k nim, teda „k hercom Malého divadelného štúdia rozprávajúcim príbeh revolúcie z roku 1905.“<sup>47</sup> Spojenie hercov s gumičkami malo aj svoje nevýhody. Ťažko sa vytvárali charaktery postáv, a tak zostala len pohybujúca sa masa bez výraznejších individuálnych ľudských charakteristík. V dôsledku toho, že spracovanie tejto inscenácie je retrospektívne, čím sa líši od dramtizácie Petra Scherhaufera, kde sa príbeh začína revolučným zápalom, podarilo sa im získať od

<sup>45</sup> OĽHA, Š. *Malé divadelné štúdio*. Bratislava : Osvetový ústav, 1983, s. 76.

<sup>46</sup> Tamže.

<sup>47</sup> Tamže, s. 77.

príbehu odstup, a to im umožnilo komentovať príbeh cez ich osobité videnie a v presne „zvoľnených sekvenciách aj stotožniť sa s príbehom rozohrať ho naplno, nepadnúť pri tom do naturalizmu, ale povýšiť príbeh na štylizovanú výpoveď.“<sup>48</sup> V súlade „s historickou skutočnosťou zaznel hlas cára Mikuláša II., ktorý nariadil vzbúrencov za odpor popraviť a krížnik zošrotovať.“<sup>49</sup> Herci v tom okamihu začali krížnik deštruovať, čo trvalo pomerne dlho (približne pätnásť minút). Plechy z krížnika ďalej slúžili ako základný materiál a počas predstavenia dostával nové významy, ako napríklad nábytok. Okrem javiska sa hralo aj na plošinách, ktoré boli umiestnené medzi divákmi, v uličkách medzi stenami hľadiska a radmi divákov.

Počas prestávky sa pripravoval priestor na druhú časť. *Vel'avážení súdruhovia potomci* začínali výstrelom, ktorý bolo počuť cez zatvorené dvere do foyeru. Herci otvorili dvere do foyeru a volali divákov do sály. Javisko spolu so sálou vytvorilo spoločný hrací priestor. Okolo sedadiel po všetkých stranách visel čierny monofil, ktorý prikríval celé hľadisko a mŕtveho Majakovského. Diváci tak mohli zaplniť len priestor medzi radmi sedadiel – katafalkom a stenami sály. Pomalý päťminútový príchod divákov do tohto priestoru vytvoril akúsi ilúziu príchodu na pohreb, čo bolo zrejme aj zámerom a atmosféra smútočného obradu ich pohltila úplne. Majakovskij po úvodných replikách, v ktorých ho postavy ohovárajú, vstáva z mŕtvych a neskôr sám začne hovoriť svoj životný príbeh, predstavenie ďalej pokračovalo podľa scenára. V predstavení sa diváci mohli stretnúť s vysokou kvalitou využitia rekvizít: plechy z krížnika boli využité aj ako štíty či bubnovanie na nich, počas ktorého bolo možné opäť vidieť obrazovo-pohybové znázornenie revolúcie, z plechov vytvorili valec písacieho stroja obsluhovaný hercami, paravány, nábytky.

Na konci predstavenia Majakovskij leží mŕtvy na plošine ako na začiatku a „dav pietne jeho aj divákov prikryje veľkým čiernym priesvitným monofilom, takže celé hľadisko, už aj s divákmi, je jeden katafalk s jediným vystreto ležiacim mŕtvym. Diváci cez priesvitný flór vidia čo sa naokolo deje.“<sup>50</sup> Na javisko prichádza študentka v rifliah, bezprostredne a s ľahostajnosťou hovorí ako na hodine ruskej literatúry, základné informácie o Vladimirovi Vladimirovičovi Majakovskom (dátum narodenia, dátum úmrtia, jeho tvorbu.) Do toho znova ožije Majakovskij a vraví: „A už toho mám dosť! Posmrtno spravte moju bilanciu. Tvrdím a viem, že nemýlim sa pri nikom, že nie tí kšeftári a líšky, čo si žijú, i ja budem nenapraviteľným dlžníkom. Básnikova moc je nie len v tom, že zmienka o vás vnukov začkať núti. I dnes sú

---

<sup>48</sup> Tamže.

<sup>49</sup> Tamže.

<sup>50</sup> Tamže, s. 101.

v rýmoch, vytvorených poetom, vyznania, heslá, bodáky aj knuty.<sup>51</sup> Potom sa herci uklonia a spolu opäť povedia repliku Malé divadelné štúdio, a tak sa končí štyridsaťpäť minútové predstavenie scénickej „kompozície o tom, ako Vladimír Vladimírovič Majakovskij vyniesol poéziu zo salónov do ulíc a čo ho to stálo.“<sup>52</sup>

Kvôli spomínaným nedostatkom (znemožnenie tvorby charakterov postáv v dôsledku spojenia hercov gumičkami) v prvej časti *Jedenásť dní krížnika Potemkina Tauričvského* a možno aj preto, že po prestávke im odišla väčšina divákov, sa rozhodli HOP ďalej reprízovať už len časť *Veľavážený súdruhovia potomci*.

Inscenácie *Jedenásť dní krížnika Potemkina... a Veľavážený súdruhovia potomci* mali spoločné znaky, a to apelatívnosť a dokumentárnosť, ktorá „pôsobila na diváka aktualizačne už tým, že bola spomenutá vo chvíli, keď to súčasník musel považovať za priamu reakciu na momenty času, (...) nachádzal v tom skryté súvislosti medzi faktom, vysloveným na scéne a životom, ktorý za dverami divadla denne prežíval.“<sup>53</sup>

Hudák, Ol'ha, Prázhmári vytvorili ešte ďalšie dve inscenácie a to *Všetkým, všetkým, všetkým* (1978) a *Svet planét* (1979).

*Všetkým, všetkým, všetkým* je vlastne záznam inscenácie tvorivej spolupráce Hudáka, Ol'hu a Prázhmáriho z jari 1978. Išlo o „dokument z novodobých dejín – povojnového Československa, vzniknutého na troskách Rakúsko – Uhorskej monarchie.“<sup>54</sup> Okrem veršov, ktoré sa objavujú v inscenácii a pracuje sa s nimi ako s istým typom dokumentu, sa v inscenácii použil autentický materiál. Voľne napísané „sekvencie dialógov mladých sú jedinými miestami, kde sa inscenátori neopierajú o citáty, pochádzajúce z prejavov Klementa Gottwalda z obdobia jeho poslanskej pôsobnosti v prvej republike, publicistických vystúpení a v stránickej tlači tých čias, ďalej z prác Gustáva Husáka, publikovaných v Konfrontáciách, odkiaľ je autentický materiál Laca Novomestského.“<sup>55</sup> V predstavení divák mohol počuť aj verše z tvorby Jeleny Guro<sup>56</sup> a Demjana Bedného<sup>57</sup>. Je to kompozícia, ktorú vytvoril Štefan Ol'ha pre Malé divadelné štúdio. Jej pôvodnú verziu uverejnil odborný časopis *Javisko* v roku 1977, ale neskôr Ol'ha vo svojej knihe *Malé divadelné štúdio* uverejnil verziu, ktorú hrali.

---

<sup>51</sup> Tamže, s. 102.

<sup>52</sup> Tamže.

<sup>53</sup> OL'HA, Š. Pred tridsiatimi rokmi vzniklo Malé divadelné štúdio. In *Slovenské divadlo*, 2006, roč. 54, č.4, s. 563.

<sup>54</sup> Tamže.

<sup>55</sup> OL'HA, Š. *Malé divadelné štúdio*. Bratislava : Osvetový ústav, 1983, s. 103.

<sup>56</sup> Ruská maliarka, dramatička, poetka a spisovateľka. Jej kariéra trvala prechodné obdobie medzi ruským symbolizmom a futurizmom.

<sup>57</sup> Ruský spisovateľ, básnik. Písal prevažne agitačné básne, bájky, epigramy.

Z rozhovoru s vtedajším hercom Malého divadelné štúdia, neskôr aj režisérom, Matúšom Olhom je zrejmé, že princíp hry *Všetkým, všetkým, všetkým* bol taký, že na portál javiska z preglejky vyrezali nie úplne presnú mapu Československej republiky. Pred každým predstavením vyrezanú plochu vždy nanovo zalepili novinami. Okolo, tak ako aj pri *Pokojnom úsvite*, kde bol čierny záves, boli zdrapy papiera. Výtvarný atak bol jednoznačný a v priebehu predstavenia sa spoza portálu vykľula republika. Bola to veľmi efektná scéna. Účinkujúci rukami „strieli“ do mapy z papiera, až herci nakoniec rukami vyňali z plochy obraz republiky a ostala len diera cez, ktorú mohli prechádzať. Keďže od *Pokojného úsvitu* sa takmer každá inscenácia odohrávala uprostred divákov, aj v tomto prípade bol z javiska vybudovaný mostík, ktorý smeroval do stredu hľadiska, kde bola umiestnená plošina, na ktorej sa niektoré výstupy demonštrovali. Opäť sa vytváral zaujímavý pohyb z hľadiska na javisko a späť a „samozrejme, okolo celej scény. Malo to svoje dobové smerovanie. Text je písaný v duchu socialistickej ideológie ako obraz víťazstva socialistickej revolúcie, odporu proti fašizmu a vojne. V hre boli fakty, ktoré boli interpretované cez vtedajšiu ideológiu socializmu ako cesta od Veľkej októbrovej socialistickej revolúcie cez utrpenie druhej svetovej vojny, povstania až po víťazstvo.<sup>58</sup>

*Svet planét* je science fiction a vznikol „podľa knihy Ray Bradburyho *Martánská kronika* pre generačné divadlo mladých s vyhranenou snahou vyjadrovať sa k spoločensky závažnej problematike človeka poslednej štvrtiny 20. storočia spôsobom blízkym osemnásť – devätnásťročným chlapcom a dievčatám, ktorí tvoria základ tridsaťčlenného súboru.“<sup>59</sup> HOP si pri začiatkoch vzniku *Sveta planét* zaumienili, že sa budú zaoberať s neexistujúcimi, ale hypoteticky možnými technickými zariadeniami, čo by dávalo možnosti rozšíriť predstavy o budúcnosti, o novom poznaní sveta a predložila tak „možné dôsledky, ktoré by rozvoj vedy mohol priniesť do spoločenského rozvoja.“<sup>60</sup> Opäť sa hralo v hľadisku. Tentoraz to boli osamotené plošiny a dokonca diváci sedeli aj na javisku. Matúš Olha, už nie ako herec a ešte nie ako režisér MDŠ, bol prítomný na niekoľkých skúškach. Spomína, že mu to až „vyrážalo dych, keď videl čo všetko fyzicky herci museli robiť, lebo byť na plošinách, ktoré mali labilné nohy a vytvárať výrazné pohybové veci, nebolo jednoduché.“<sup>61</sup>

Pre hercov to bolo mimoriadne namáhavé a mnohí cítili už akúsi neistotu. Projekt *Svet planét* bol veľmi ambiciózny, ale znamenal koniec tvorby v zoskupení Štefan Hudák, Štefan Olha, Jozef Prázmári.

---

<sup>58</sup> Z rozhovoru s Matúšom Olhom

<sup>59</sup> OLHA, Š. Pred tridsiatimi rokmi vzniklo Malé divadelné štúdio (Dokončenie z čísla 4/2006). In Slovenské divadlo, 2007, roč. 55, č. 1, s. 70.

<sup>60</sup> OLHA, Š. Malé divadelné štúdio. Bratislava : Osvetový ústav, 1983, s. 119.

<sup>61</sup> Z rozhovoru s Matúšom Olhom

Po tejto inscenácii režisér Jozef Prázhmári opustil Malé divadelné štúdio, a tým sa definitívne uzavrela jedna etapa Malého divadelného štúdia.

Hudák a Oľha začali spolupracovať s režisérmi z externého prostredia – Jaroslav Sisák z Ukrajinského divadla v Prešove režíroval text od prozaika Mykolasa Sluckisa *Nie je tvoj pes besný?* (1981), Jaroslav Rihák z Divadla Jonáša Záborského v Prešove režíroval od Štefana Oľhu *Tlkot* (1979) a neskôr Štefan Oľha zopakoval inscenáciu *Popatrece* (1980), ktorú kedysi uviedli v Divadle pod kupolou. Do Malého divadelného štúdia sa vrátil býval člen hereckého súboru, no teraz už ako režisér, Matúš Oľha, ktorý bol pri vzniku takmer všetkých inscenácií od roku 1979. V novom zložení súboru v tituloch *Nešetriť plameň* (1981) a *Biela Nemoc* (1982) v réžii Matúša Oľhu nabral súbor „nový dych a získali potrebnú odvahu na ďalší rozbeh.“<sup>62</sup>

*Nešetriť plameň* bola kompozícia z poézie Ladislava Novomeského. Scénickým princípom inscenácie bol papier, ale teraz už visel voľne na scéne. Cez stred celého hľadiska bola nainštalovaná plošina, čím sa rozdelilo publikum na dve časti a pohyb po nej bol takmer nepretržitý. Predstavenie nemalo protagonistu, skôr to bola zborová recitácia. Papier slúžil ako plocha na pomaľovanie, deštruovanie. V predstavení boli prítomné lavóry (vedrá) s čiernou, červenou a bielou farbou. Matúša Oľhu inšpirovala farebnosť Majakovského. Pre Matúša Oľhu to bola iná skúsenosť ako školská a overil si prácu s pomerne veľkým súborom a s odvážnou výtvarnou koncepciou.<sup>63</sup>

*Biela nemoc* od Karla Čapka zas upravili tak, že niektoré dialógové pasáže zmenili na piesne. Kľúčom inscenácie bola biela farba, ktorá mala symbolizovať nemocnicu, a tak veľkou bielou plachtou prikryli celý hrací priestor a siahala aj na javisko, kde bol prítomný len praktikábel a lampa (reflektor). Zaujímavé boli zmeny bielej farby na maskáčovú ako istý dialóg nemocnice a vojny. Znakom bielej nemoci bol popraskaný alobal.

Hra vypovedá o tom, že jedinec sa má a musí postaviť voči mašinérii. Pointa je, že dav ušliape nositeľa hlavnej myšlienky odporu, ktorú vyriešili tak, že herec ustupoval pred divákmi, otvoril okno a vyskočil z neho. Matúš Oľha na to vtipne spomína, keďže daný herec sa odrazu ocitol na ulici. Diváci počuli z ulice hluk a herec mal štyridsaťpäť sekúnd na to, aby obehol celý Dom kultúry a vbehol do sály. S inscenáciou vyhrali v roku 1982 Scénickú žatvu.<sup>64</sup> Pre Oľhu ml. to bolo veľmi dôležité, lebo sa o ňom začalo hovoriť už ako o režisérovi.<sup>65</sup>

<sup>62</sup> OĽHA, Š. *Malé divadelné štúdio*. Bratislava : Osvetový ústav, 1983, s. 165.

<sup>63</sup> Z rozhovoru s Matúšom Oľhom

<sup>64</sup> Najstarší festival neprofesionálneho divadla v Európe, ktorý sa koná v Martine.

<sup>65</sup> Z rozhovoru s Matúšom Oľhom

Ďalšia inscenácia mala názov *Komické mystérium* (1983) od Majkovského. Bola to parafráza biblie, kde sa v prvom dejstve objavuje potopa ako symbol revolúcie a spoločnosť, ktorá sa potápa sa dostane na koráb, kde sa zopakujú dejiny ľudstva od feudalistickej spoločnosti, kráľov alebo cárov, robotníkov, roľníkov až po kapitalizmus, ktorý ľudí neuspokojuje a zvrhnú aj predstaviteľa kapitalizmu. Na korábe zostanú len robotníci a roľníci. Tí stretávajú kráčajúc po hladine človeka budúcnosti, ale nie ako symbol Krista. Záverečné dejstvo je príchod robotníkov do komunizmu, kde ich vítajú postavy Kosák a Kladivo slovami: „Kosák a Kladivo zdravia Vás úctivo.“ Neskôr príde lokomotíva a žeriav, ktoré ich vítajú. Robotníci a roľníci oslavujú ich dejinnú púť. Príde Chlieb, Soľ, ďalšie potraviny atd., všetko ako živé postavy. Oľha ml. mal k dispozícii asi dvadsať ľudí. Pracoval s postupom modelovania spoločného chóru v malom priestore, pričom každý jeho člen mal zároveň aj individuálnu črtu svojej konkrétnej postavy. Tento princíp pomerne často využíval aj vo svojich neskorších réžiiach.<sup>66</sup>

V okruhu dramaturgicko-režijných aktivít režiséra Matúša Oľhu „môžeme postrehnúť v jeho emblémových dielach úporný zápas dramatických subjektov o presadenie pozitívnych hodnôt sveta, zápasu dobra so zlom.“<sup>67</sup>

## Záver

Napriek tomu, že sa pôvodné zoskupenie HOP v roku 1979 odchodom Jozefa Prážmáriho rozpadlo, Malé divadelné štúdio pokračovalo ďalej v tvorbe s externými režisérmi a po príchode režiséra Matúša Oľhu (1976) opäť vytvorili inscenácie, ktoré výrazne ovplyvnili divadelnú tvorbu na Slovensku. V roku 1989 Malé divadelné štúdio ukončuje svoje fungovanie a jeho sála bola prestavaná na fitness centrum.

*Autor je doktorandom na Fakulte dramatických umení Akadémie umení v Banskej Bystrici, konzultant Mgr. Peter Himič, PhD.*

---

<sup>66</sup> Tamže.

<sup>67</sup> HORÁK, K. *Posudok oponenta na inauguračné konanie Doc. Mgr. art. Matúša Oľhu, PhD.* [online]. [cit. 11.6.2021]. Dostupné na internete: <https://www.vsmu.sk/wp-content/uploads/2016/11/Posudok-prof.-k.-Hor%C3%A1k.pdf>.

**BIBLIOGRAFIA**

- FERKO, Tibor. Divadlo, ktorému uverili. In *Malé divadelné štúdio*. Bratislava : Osvetový ústav, 1983. s. 3 - 7.
- HORÁK, Karol. *Posudok oponenta na inauguračné konanie Doc. Mgr. art. Matúša Olhu, PhD.* [online]. [cit. 11.6.2021]. Dostupné na internete: <https://www.vsmu.sk/wp-content/uploads/2016/11/Posudok-prof.-k.-Hor%C3%A1k.pdf> .
- NAGYOVÁ, Nora. *Talent a intelekt Jozefa Cillera* [Recenzia]. In [litcentrum.sk](http://litcentrum.sk), 7.1.2020. [online]. [cit. 14.6.2021]. Dostupné na internete: <https://www.litcentrum.sk/recenzia/talent-intelekt-jozefa-cillera>.
- OLHA, Štefan. *Malé divadelné štúdio*. Bratislava : Osvetový ústav, 1983. 167 s.
- OLHA, Matúš. *Spovede divadelníkov*. Banská Bystrica : Akadémia umení v Banskej Bystrici, 2016. 189 s. ISBN 978-80-89555-76-5.
- OLHA, Matúš. *Divadlo a divadelníci*. Banská Bystrica : Akadémia umení v Banskej Bystrici, 2018. 166 s. ISBN 978-80-8206-003-7.
- OLHA, Štefan. Pred tridsiatimi rokmi vzniklo Malé divadelné štúdio (Dokončenie z čísla 4/2006). In *Slovenské divadlo*, 2007. roč. 55, č. 1, s. 59 – 74. ISSN 1336-8605.
- OLHA, Štefan. *Ochotníci a profesionáli*. : P+M, 2009. 185 s. ISBN 978-80-89410-03-3.
- OLHA, Štefan. Pred tridsiatimi rokmi vzniklo Malé divadelné štúdio. In *Slovenské divadlo*, 2006, roč. 54, č.4, s. 530 - 567. ISSN 1336-8605.
- ŠARIŠSKÁ GALÉRIA V PREŠOVE. [online]. [cit. 14.6.2021]. Dostupné na internete: [https://sarisskagaleria.sk/virtualne\\_prehliadky/stefan-hudak-z-velkeho-sarisa-scenografia-a-to-druhe/](https://sarisskagaleria.sk/virtualne_prehliadky/stefan-hudak-z-velkeho-sarisa-scenografia-a-to-druhe/).

Kontakt:

Mgr. art. Dávid Szöke

Akadémia umení v Banskej Bystrici, Fakulta dramatických umení

Horná ul. 95

974 01 Banská Bystrica

e-mail: david.szoke@student.aku.sk

# ACTA TEATRALIA NEOSOLIENSIS

Roč. 8 (2021), č. 1

**Redakčná rada:**

doc. Mgr. art. Matúš Oľha, PhD. – predseda  
prof. PhDr. Oliver Bakoš, CSc.  
doc. PhDr. Michal Babiak, Mr.  
Mgr. Peter Himič, PhD.  
doc. PhDr. Elena Knopová, PhD.  
PhDr. Silvia Kováčiková, PhD.  
Mgr. art. Martin Timko, ArtD.  
prof. MgA. Jan Vedral, PhD.

**Číslo zostavili a zredigovali:**

doc. PhDr. Elena Knopová, PhD.  
Mgr. art. Dávid Szöke  
Mgr. et Mgr.art. Filip Jekkel

**Grafický návrh:** Filip Sirotiar

Príspevky prešli recenzným konaním. Autori jednotlivých štúdií sú zodpovední za ich obsahovú a jazykovú korektnosť. Vychádza v elektronickej verzii 2-krát ročne.

Adresa vydavateľa: Fakulta dramatických umení Akadémie umení v Banskej Bystrici,  
J. Kollára 22, 974 01 Banská Bystrica, sídlo fakulty Horná ul. 95, Banská Bystrica

©Akadémia umení v Banskej Bystrici, Fakulta dramatických umení, 2021

ISSN 1339 – 780X