

# PLATFORMA

## HERECTVO: KRÍZY A VÝZVY



**DOTYKY A SPOJENIA**

DIVADELNÝ FESTIVAL / MARTIN / 19. – 24. 6. 2023

# PLATFORMA

TRI DISKUSIE NA DIVADELNOM FESTIVALE DOTYKY A SPOJENIA

Na 18. ročníku sme diskutovali o stave súčasného herectva v Čechách a na Slovensku. Spoločne sme zisťovali, v akej kondícii je slovenské herectvo, prečo sa od šesťdesiatych rokov neobjavila v slovenskom činohernom divadle výrazná herecká generácia a zisťovali sme tiež, či je činoherné herectvo v kríze. Pokúsili sme sa zároveň pozrieť na modely výučby herectva a načrtnúť perspektívy vývoja.

# HERECTVO: KRÍZY A VÝZVY

- 1. Stav súčasného herectva – od 60. rokov po dnešok – vrcholy a pády**
- 2. Výchova a výučba – metódy a skúsenosti, teória verzus prax**
- 3. Možnosti a perspektívy vývoja – herectvo budúcnosti alebo čo treba zmeniť... Čo chceme/vieme/budeme robiť inak na školách a v praxi?**

*Autormi koncepcie Platformy a zároveň moderátormi diskusií boli Lukáš Brutovský a Miroslav Dacho.*

**DISKUSIA 1 | 21. 6. 2023**  
**STAV SLOVENSKÉHO HERECTVA –**  
**OD 60. ROKOV PO DNEŠOK – VRCHOLY A PÁDY**

*V akej kondícii je slovenské herectvo v súčasnosti, ak sa to dá zovšeobecniť? Prečo sa od šesťdesiatych rokov neobjavila v slovenskom činohernom divadle silná herecká generácia? Čo to znamená herecká osobnosť? Máme dostatočný počet profilujúcich hereckých osobností? Je slovenské činoherné herectvo v kríze?*

S moderátormi Miroslavom Dachom a Lukášom Brutovským diskutovali:

- **Miriam Kičiňová**  
dramaturgička, riaditeľka Činohry SND
- **Tomáš Mischura**  
herec, odborný asistent Katedry herectva Akadémie umení
- **Roman Polák**  
režisér, vedúci Katedry réžie a dramaturgie VŠMU

**Miroslav Dacho:** Na úvod je dôležité povedať, že toto nie je vedecké sympóziu, ale stretnutie ľudí z praxe. Pozrieme sa na ich pohľad a skúsenosti, akým spôsobom sa slovenské herectvo vyvíjalo, alebo sa vyvíja. Už počas školských čias sme veľmi často počúvali: to boli časy, keď hral Karol Machata Cyrana, to boli časy, keď ja som videla pred päťdesiatimi rokmi Ctibora Filčíka ako Goetza. Boli isté zážitky, ktoré formovali ľudí celoživotne a aj po desiatkach rokov si na ne spomínali. Boli pre nich určujúce, zásadné. Ako sa dá dosiahnuť taký zážitok, aby pretrval tak dlho? Bolo tých zážitkov v minulosti viac, ako ich je dnes? Je to súhra okolností, aby sa také niečo mohlo podariť a vzniknúť? Nemusi to byť len otázka jednotlivého človeka a individuality, môže to byť zmes rôznych vstupných faktorov, že v nejakej dobe alebo v nejakom kontexte vznikne mimoriadny herecký výkon, ktorý takto zarezonuje. Toľko na úvod k tomu, z čoho sme vychádzali, keď sme koncipovali diskusie o herectve. Na úvod by som vás poprosil, aby ste sa pokúsili každý za seba definovať, alebo uviesť konkrétny príklad, čo bol pre vás životný herecký zážitok. Teda taký, ktorý ste vy nevytvorili, ale vnímali ako diváci a zanechal vo vás aj po desiatkach rokov hlbokú stopu.

**Roman Polák:** Nevie sa k tomu vyjadriť takýmto spôsobom. Nie som vyznávač pocitu, že cez konkrétneho herca prehovoril boh a zrazu sa stal zázrak. Divadlo je kolektívna záležitosť a okrem toho vzniká v konkrétnej dobe a v konkrétnom čase. Neexistuje niečo také, keby sme mali možnosť nasnímať Stanislavského *Višňový sad* alebo *Čajku*, že

by sme mali podobný zážitok ako dobové ruské publikum. To isté sa týka každého zážitku, pretože divadlo vzniká v konkrétnej dobe a dramaturgia a režiséri si vyberajú tému, ktorá môže osloviť konkrétne publikum. To žije v istom priestore a má isté divadelné tradície, v danom čase má isté spoločenské problémy. Inscenátori zvažujú, čo téma, ktorú nastolia, hovorí konkrétnemu publiku, ako zarezonuje, cez aký typ hercov a ktorí herci sú schopní tému pretlmočiť. Na mňa ako študenta v sedemdesiatych rokoch zapôsobila inscenácia Vlada Strniska *Clavijo*, bola to zmes čohosi psychologického, aj štylizovaného. Pre mňa, ktorý som sa vtedy považoval za avantgardistu, bolo šokujúce, že tam Huba, Kukura, Kňazko cvičili medzi výstupmi, robili nezmyselné pohyby a potom hrali vzťahové divadlo. To bolo silné. Môžem povedať, že na mňa zapôsobil Kukura ako Platonov v réžii Miloša Pietora v Slovenskom národnom divadle. Kukura bol mladý a unavený životom a všetky ženy sa naňho lepili. Ten výkon bol veľmi presvedčivý. A mohol by som hovoriť o ďalších inscenáciách, v ktorých čriepky čohosi autentického na mňa silno zapôsobili. Z tohto divadla (*pozn. red.: v Martine*) vyšiel Emil Horváth, ktorého som vídaval v televíznych inscenáciách, kde zvláštne hral, nebol to žiadny príjemný hlas... Zrazu bola cítiť zvláštna expresivita, ktorá vyžarovala energiu a pokus pochopiť život, zmysel nášho života. Keď potom v réžii Ľubomíra Vajdičku zahral v Štúdiu Novej scény *Inkognito*, bolo to niečo komické, pravdivé a uveriteľné. Toto je generácia, ktorá ma istým spôsobom zasiahla. Samozrejme, vnímal som aj staršiu generáciu, pá-

nov Machatu, Filčíka, Pántika, Hubu staršieho a tak ďalej, ale tie generácie sa niečím líšili. Zrelá generácia Slovenského národného divadla sedemdesiatych rokov a nastupujúca mladá generácia, ktorá prichádzala z Korza s pocitom doby, ktorý bol. Rád by som zistil, prečo to vzniklo a ako to vzniklo. Nie je to vec hereckej techniky, ale pocit iného vnímania doby tejto konkrétnej skupiny hercov. Otázka znela, aký som mal divácky divadelný zážitok? Nevie, videl som hrať starých bardov, videl som hrať hercov z mladej generácie konca šesťdesiatych rokov a videl som aj divadlá vo svete. Videl som Jeremy Ironsa hrať v Londýne, videl som divadlá v Amerike a v Sovietskom zväze, videl som poľské divadlo, Wajdove alebo Swinarskeho inscenácie. Oddeliť pocit diváka v konkrétnej dobe od techniky a schopnosti vytvoriť pravdivú postavu konkrétneho herca, nadväzujúcu na psychológiu doby, sa nedá. Naše zážitky sú buď racionálne, alebo emocionálne a ak chceme zážitky pomenovať, musíme si klásť otázky: čo ten výkon znamenal v tom divadle, v tom meste, v tom štáte, v tej dobe, kedy sa ten výkon odohral a aká bola technika, či vonkajšková alebo vnútorná.

**Miroslav Dacho:** Ako sa na to dívate vy, mladší pamätníci? Ste svedkami jednej doby a nemáte možnosť porovnania s dávnou minulosťou. To však nevyklučuje, že by ste sa nemohli stretnúť s niečím, čo by ste nazvali zásadným. Pokúste sa to pomenovať.

**Tomáš Mischura:** Vynoril sa mi obrázok, aj keď si už presne nepamätám, čo to bolo, zostalo mi

z toho len také zakrpatené semienko. Bolo to už dávno, v Košiciach na festivale hrali *Psie srdce* a myslím, že herec sa volal Michal Čapka. Fascinovalo ma, ako sa to jeho chvenie prenieslo aj na mňa, akési zrkadlenie ma úplne prikovalo do sedadla. Druhé, čo sa mi vynorilo, bola vaša inscenácia, pán Polák, bol to *Ivanov*, ktorého som videl v martinskom divadle v čase, keď som študoval. V *Ivanovovi* sa forma stretla s herectvom, s Milom Kráľom a všetkými okolo neho. Nevie, možno boli vtedy témy *Ivanova* mojimi témami. Pre mňa to bolo totálne divadlo, videl som to asi trikrát a dodnes sa mi vynorí ako prvé, keď sa ma niekto opýta na silné predstavenie. Tiež som videl divadlá od Poľska cez Česko, Maďarsko a Rumunsko až do Petrohradu, videl som toho dosť. A toto mi z toho zostalo.

**Miroslav Dacho:** Chcem len doplniť, že pravdepodobne išlo o výkon herca Čapku z divadla Aréna Ostrava.

**Roman Polák:** Ak je to ten, s ktorým som robil *Karpatký thriller*, tak je to naozaj veľmi dobrý herec. Netvári sa ako univerzálny typ, ale má prirodzený smrad človeka. Takí boli zrejme herci v Divadle na korze, keď boli mladí, alebo v Astorke, keď v deväťdesiatych rokoch prichádzali.

**Miriam Kičiňová:** Asi to vôbec neviem uchopiť. Súvisí to s tým, ako sa človek v čase mení. Vybavujem si momenty, keď som sa ako študentka konzervatória dívala na výkon a prehováralo ku mne niečo

nové, prekvapivé, k čomu som sa chcela priblížiť, alebo naopak, vyvarovať sa. Potom si na Vysokej škole múzických umení, kde sa konfrontuješ s históriou divadla a vidíš to najlepšie z najlepšieho. Potom príde moment, keď si v praxi a dívaš sa na to, ako sa to dosahuje, ako sa deje komunikácia medzi generáciami a komunikácia medzi režisérom a hercom. Vidíš, že režisér hercovi niečo povie a ty na druhý deň na skúške spozoruješ, že sa to deje. Sú to také malé impulzy a súvisia so zrením a dospievaním. Je tu aj porovnávanie so svetom. Kládies si otázky, prečo oni nehrajú ako Lars Eidinger, prečo sú nemeckí herci presní, precízni, dôslední. Keď naši režiséri robia v zahraničí a dosahujú s tými hercami to, čo dosahujú, prečo sa to u nás nedá dosiahnuť? Ale paradoxne aj mne sa vybaví *Ivanov*. Ale aj Timrava – *Veľké šťastie* (pozn. red.: SND, 2003) sa zrazu prihovára iným hereckým jazykom. Potom sa človek díva na záznamy *Mariše* (pozn. red.: SND, 1983) alebo *Márie Stuartovej* (pozn. red.: SND, 1999) a zistí, ako sa to dá uchopiť v type divadla, ktoré je závislé od interpretácie textu. Neskôr sa človek díva na svojich konškolákov, prídu do inštitúcie a vyvíjajú sa ďalej, díva sa, čo sa s nimi deje, akú matériu majú dostať, aby ich to ďalej posúvalo. Čo je teda tá matéria pre nich? Je to text, je to doba, impulz režiséra a zavníma ich, či je to niečo autentické a zaujímavé. Prirodzene, ako dramaturgovi mi ostáva obraz nejakého režijného konceptu.

**Lukáš Brutovský:** Rozmýšľam, či otázku predsa len nepoložiť trochu inak. Vy ste všetci hovorili o tom, že recipient sa vyvíja v čase, aj doba a kontext je

jedným predpokladom hereckého výkonu. Zaspomínali ste si na svoje iniciačné zážitky. Otázka by však mohla byť položená aj provokatívne: kedy naposledy ste mali taký zážitok? Nemusíte byť konkrétni, ale keď poviete, že za posledných desať rokov nič, tak to bude tiež správa o niečom.

**Roman Polák:** Nevieť na to odpovedať. Z dvoch dôvodov: v poslednom období som obmedzil návštevu divadiel, dal som si pauzu. Za posledné dva roky som nevidel takmer nič. Odišiel som do seba a pokúšam sa sformulovať, čo ešte urobiť, aby moja réžia mala presah na istú časť spoločnosti. No chcel by som pozornosť upriamiť na niečo iné. Mám za sebou štyridsať rokov v divadelnom svete a ak by som hľadal inscenácie, ktoré ma za ten čas dostali do niečoho, čo možno nazvať divadelnou katarziou, možno ich bolo desať, možno dvadsať. Vy hovoríte o desiatich rokoch, ja hovorím o inscenáciách za celý život, ktoré ma nabili na päť rokov a dali mi nejaký význam. Za štyridsať rokov v divadle bolo tých impulzov aspoň dvadsať, v kontexte sveta. Ja by som vás chcel naplniť nádejou, ale desať rokov je málo. Uvedomme si, že naše divadlo je storočné a napríklad divadlo v Británii vznikalo pred štyristo rokmi. Neponáhľajme sa. Budme radi, že sme účastníkmi tohto happeningu a snáď nejaké čriečky zostanú. Možno o dvesto rokov diváci aj pochopia zmysel divadla na Slovensku. Ja som plný nádeje.

**Miriam Kičiňová:** Nepovažujem sa v tomto smere za skeptika, ani to tam nesmeruje. No uvedomu-

jem si odchádzanie niektorých generácií, ktoré sú bytostne zviazané s generáciou režisérov. Sú režiséri, ktorí dokážu pracovať s celou generačnou plejádou a prichádzajú hranice, keď už tento dialóg nebude možný. Vzájomné očakávania sú také odlišné, že sa nemusia stretnúť. A nie je to nič negatívne, je to proste premena v čase. Je to fakt. Ja sa len zamýšľam nad tým, kam sa my budeme generačne radiť, čo budú tie mantinely. Obávam sa, že keď vyslovím meno súčasníka, logicky sa to dotkne iného súčasníka – prečo to bol tento a nebol to tento. Je to veľmi citlivé. Diapazón výkonov medzi Robertom Rothom, ktorý prišiel s energiou, špecifickým prístupom a absolútnym rozdrobením roly, s absolútnym driveom, s totálnym ponorením sa. A kdesi v inom protipóle je Milan Ondřík. Dívať sa, ako on pristupuje k Shakespeareovi, čo sa s ním deje, keď v ňom režisér otvára všetky Pandorine skrinky a tie sú na konci dňa najvzrušujúcejšie, keď ich vidíme na javisku. Sú to pre mňa dva hraničné módy, o ktorých ma generačne baví uvažovať. Čo sa deje s touto pudovosťou, s emocionalitou, hravosťou, premenlivosťou a ako sa s tým dá narábať? Druhá vec je, že ja sa kazím, časom sa stávam fanúšik a baví ma, čo sa podarilo tomuto hercovi inak.

**Tomáš Mischura:** V poslednej dobe, keď sa ma pýtajú, čo som videl naposledy, odpoviem, že do divadla nechodím, lebo som v ňom stále. Odráža to môj vzťah k divadlu, ktorý sa za tie roky trochu zmenil. Vzťah sa zmenil aj kvantom práce a aj tým, čo človek chce a čo musí. Momentálne mám od divadla odstup. Netvrďím, že by som za desať ro-

kov nevidel žiadne dobré divadlo, ale tá množina je príliš malá na to, aby som povedal, že to je ono. Uchvátila ma *Nora*, ale v Petrohrade, videl som hercov, ktorí boli slobodní na javisku, mal som pocit, že môžu všetko, boli oprostí, v niektorých chvíľach som mal pocit, že fičia na nejakej improvizácii. Veľmi vzrušujúce, veľmi pútavé a možno to je ten zážitok za posledných desať rokov. Chcel by som divadlo intenzívnejšie vnímať, ale momentálne na to nemám kapacitu. Osobnostnú, časovú, žiadnu. Hľadám si cestu, musím si nanovo definovať a skúsiť zistiť, čo divadlo pre mňa znamená.

**Roman Polák:** Ja by som sa to pokúsil posunúť. Rozprávame o našich zážitkoch, ale je to ako hovoriť o športe globálne. My tu teraz rozprávame o futbale, hokeji, vrhu guľou a diskom a o tenise dohromady. Lebo divadlo má toľko rôznych žánrov, ako má šport. Niektorí majú rád kolektívne športy, niektorí individuálne, niektorí tenis, niektorí box a tak ďalej. Divadlo má rôzne cesty. Čo by malo tie cesty spájať, je pokus o pravdivosť vyjadrenia. Naschvál hovorím o pravdivosti. Mám pocit a vychádza to aj zo skúseností ako pedagóga, že sa vytvára akýsi múr medzi iluzívnym a antiiluzívnym divadlom. Ako keby to boli nepriatelia. Vytvára sa múr medzi Stanislavským a Brechtom a Grotowskim, ako keby to boli ľudia v neustálom súboji. Lenže tak to vôbec nie je. Pretože cesty k autentickému pocitu diváka, otvorenie istých čakier vo vnútri človeka, ktorý sedí v hľadisku a nie je zvyknutý na konfrontáciu názorov, to otvorenie čakier sa môže diať rôznym spôsobom. Buď je to opisný psychologický realizmus,

ak je to dobrá hra a slušní herci, alebo je to psychologické divadlo, ktoré siaha hlbšie ako k opisnosti. Jeho súčasťou je predstava, sen, podvedomie, vedomie, rôzne psychické traumy. Je to iný druh psychologického divadla ako opisný psychologický realizmus. Potom máme odosobnené divadlo, kvázi brechtovské, ktoré sa dotýka autentického zážitku. Lenže Brecht písal iný typ hier, kde postavy, okrem Baala, ktorá bola veľmi komplikovaná a nejednoznačná a bola pre neho výstrahou, aby už také anarchistické hry nepísal, boli jasne odlíšiteľné – kto je dobrý, kto je zlý. Bolo to divadlo istých typov, do ktorého vsunúť psychológiu akoby ani nebolo kam. Potom je tu ďalšia cesta – od Mejerchoľda, Tairova až po Grotowského – vytváranie divadla ako rituálu. Divadla, kde slovo, pohyb, všetko možné vytvára pokus o nejaký zážitok, ktorý je na hrane reality a ireálna. To sú rôzne cesty, rôzne druhy športov. V nich sa niektorí športovci dopracovali k rôznym druhom výsledkov a ovplyvnili aj ďalšie cesty. Skúsme rozlišovať. Tu vznikol pocit, že iluzívne je staré, že iba priamy kontakt s divákom je to, čo je zmysluplné. To je jedna cesta. Tá však k pravde nemusí dospieť. Môže sa stať falošnou. Tak isto ako k pravde nemusí dospieť divadlo psychologické, ktoré vytvára ilúziu a chce, aby divák pozeral na príbeh na javisku ako cez kľúčovú dierku. Nevie, ktorý zážitok je silnejší, podstatné je, aby rôzne druhy divadla išli svojou cestou a pokúšali sa preniknúť hlbšie do rozporov vo vnútri človeka a vo vnútri spoločnosti. Aby riešili základné princípy v človeku – teda akýsi biologický problém, pudový. Pud, to nie je iba erotika, to je nenávisť, to je všet-

ko, čo máme zakódované od zvierat – byť prvý, vyhrať vojnu, vyhrať preteky, byť najlepší v divadle... Toto všetko sú naše pudy. A potom je psychológia, ktorá môže dať naše pudy do nejakých rámcov. Je tam tiež spoločenská rovina. Nachádzame sa v nejakej spoločnosti, ktorá vytvára pokus o harmonizáciu, alebo naopak, spoločnosť traumatizuje. A teraz si všetci vyberme, keď robím hru, ktorá je skvelo napísaná, kde je možnosť dopátrať sa cez text k svojim hĺbkam, mám hercov a viem s nimi nadviazať dialóg, tak chvalabohu. Ale nebudem robiť takúto hru s hercami, ktorí majú iný pohľad na svet, ktorí nechcú otvoriť svoje trináste komnaty, chcú si vytvoriť svoj vlastný štýl a v ňom sa pekne pohybovať. To nehovorím ako niečo negatívne. Veď mať svoj štýl a cezeň uchopiť rôzne myšlienkové pochody postavy alebo problémy v spoločnosti, to je chvályhodné. Ale keď budem robiť divadlo, kde sa bude skákať, tak asi budem hľadať ľudí, ktorí majú k tomu vzťah. Pohybom môžu nahradiť niečo, čo sa nedá vyjadriť slovami. Ciest je veľa a bolo by dobre, keby sme sa na ne pozerali ako na možnosť dostať sa k harmónii. Ak je teda význam divadla v zrkadlení problémov spoločnosti, tak hľadajme cesty a skúsme po nich ísť pokiaľ možno pochtivo.

**Tomáš Mischura:** Pravdivosť je pre hercov veľmi veľký a komplexný pojem, a autenticita tiež. Snažiť sa o autenticitu je v mojom ponímaní niečo nezmyselné. Cesta k tomu nie je priama. Tým vám neodporujem, len sa snažím povedať, že pod tým pojmom sa rozkladá široká plocha. Nie je to len plocha problémov, s ktorými sa musíme vyrovnáť,

ale problém nám hovorí, že potrebujeme nejaký nástroj, aby sme ho vyriešili. Stanislavskij, áno, rozumiem, len problém so Stanislavským je v pochope, v jeho čítaní, v tom, ako sa interpretuje u nás. Najskôr si musíme povedať, v akom čase vznikli preklady jeho štvorzväzkového diela. Čo nám prináša? Prečo sa napríklad v Petrohrade už opierajú len o posledný, štvrtý zväzok? Prečo škola, ktorá je jedna z najlepších, zužuje Stanislavského do základných troch pravidiel? Stanislavskij si mohol dovoliť skúšať inscenáciu dva roky, lebo mal na to čas a priestor, ten systém mu fungoval do určitého bodu. Do bodu, kým neodišiel do Ameriky a nechal svoj súbor Nikolajovi Demidovovi. Demidov pochopil, že herci, ktorí tam zostali, kým ostatní sú v Amerike, dokážu používať veci, ktoré Stanislavskij hovorí, ale používajú ich oddelene. Tak sa snažil vyriešiť tento problém. Keď sa Stanislavskij vrátil, videl hercov úplne iných, ako keď opúšťal Rusko.

**Roman Polák:** Myslím, že zajtra bude diskusia o výučbe a o Stanislavskom, takže by sme si to asi mali nechať. Rád by som s vami na túto tému viedol dialóg, lebo každý z nás má iného Stanislavského. Mňa vôbec nezaujímajú Stanislavskij, MCHAT a jeho herci. Pre mňa je dôkazom Stanislavského Dustin Hoffman, Paul Newman a všetci veľkí americkí herci, ktorí hrali v oscarových filmoch tak, že boli uveriteľní a pravdiví. To je Stanislavskij, ktorý prešiel cez Lee Strasberga, tam sa to podarilo. Keď hovorím o pravdivosti, hovorím o uveriteľnosti figúry. Ale či to urobíte cez Stanislavského či Grotowského, mne je to úplne jedno. No asi ťažko mô-

žete Čechovovu hru robiť podľa Grotowského, aj keď aj to je možné, ale to už je akýsi happening na tému Čechovovej hry.

**Tomáš Mischura:** Ja tomu rozumiem, snažím sa len hovoriť, že pravdivosť a autenticita je obrovský komplex. Ten problém sa nedá vyriešiť priamo, len s nejakými nástrojmi. Nevyrieši ho ani to, že máte hercov ochotných robiť čokoľvek. Vec nástrojov je podľa mňa alfa a omega.

**Roman Polák:** Rád sa o tých nástrojoch dozviem zajtra, ktoré sú to, okrem tých, ktoré navrhol Stanislavskij a v niečom prehľbil Strasberg. Nechcem sa hrať na zástancu Stanislavského. Mne je to jedno, nech si každý na javisku vystrája, improvizuje, hrá sa, vznikne z toho predstavenie. Nehovorím tu teraz o autenticite psychologickkej, Stanislavského, hovorím o presvedčivosti človeka, ktorý je na javisku a ja ako divák verím, že chce niečo „zdeliť“ a to „zdelenie“ sa prenáša na mňa ako diváka.

**Miriam Kičiňová:** Nevie, pre koho je v rozpore iluzívne a antiiluzívne myslenie, tu sa k tomu pristupuje tak mejerchoľdovsky, tu tak stanislavkovsky... Toto už nie je rozhodujúce. Kdesi na začiatku vždy stojí otázka, čo chceme a či máme možnosti to realizovať a s kým realizovať. A áno, ukazuje sa, že je skupina hercov, ktorá je v tomto type výkonu úžasná a skvelá. No dá sa s ňou pracovať tak, že pre ňu bude aj iný typ výkonu zaujímavý? Nesúvisí to potom s otvorenosťou oboch strán, ktoré sú spolu a snažia sa o spoločný celok? Aby otvorenosť bola

dôsledná, obe strany by mali byť ochotné ísť do rizika a dôverovať si natoľko, že keď niekto dostane zo mňa emóciu, tak ma vráti späť a nerozbije ma to na desiatky rokov. Sú to nové súvislosti a súvzťažnosti, ktoré prichádzajú. Potom je tu vždy matéria, teda tá, cez ktorú rozprávam. Inak to je v klasickom texte a inak, keď nemáš text a si postavený pred konkrétnu situáciu.

**Lukáš Brutovský:** Vymenovala si dve mužské individuality zo SND na základe istej intenzity výkonov. Je tu racionálny, nazvime to vonkajškový prístup, dekonštruktivistický, Roberta Rotha. Potom je tu pokus o zvnútornené prežívanie vecí Milana Ondříka. Pod nimi sú mladší ľudia. Je tu generácia, zhodou okolností mojich spolužiakov, ktorí skončili školu a dostali sa do Slovenského národného divadla. Rád by som vedel, čo týchto mladých absolventov v divadle zaujíma. Aká je ich predstava, čo by tam chceli robiť a čo od divadla chcú?

**Miriam Kičiňová:** Vlni sme mali individuálne pohovory s hercami, otázka znela: v čom je pre teba ešte zmyslom byť v Slovenskom národnom divadle? A veľakrát odpoveď znela, že je to možnosť unikátnej práce s iným typom režiséra, s iným typom postavy. No keď k nám prichádzajú režiséri so svojimi emóciami a prežívaním, zrazu to chce čosi viac. Keď u nás skúšal Klata, jeho očakávanie na dialóg s hercom bolo inde, ako boli naši herci zvyknutí. Slovenský režisér im všetko vysvetlí, za ruku ich prevedie do nejakého bodu a idú tam spolu. Klata očakával, že herec je už pripravený a od

nejakého momentu môžu ísť spolu ďalej. Pre niektorého herca to bola zaujímavá výzva, pre niektorého nie. Vnímam to aj tak, že to, čo naša inštitúcia vytvára, musí byť pre interpreta nejakým druhom vnútornej výzvy, vnútornej provokácie – či už si to nazve pravdou alebo spoluprácou s režisérom, komunikáciou o diele, kde sa ide dotýkať niečoho, čo si nikdy nevyskúšal a tu to ide skúsiť. A uvedomujem si aj to, že sieť nezávislých divadiel je taká široká, že pre mnohých ľudí to už nie je zaujímavé. Deje sa predsa jednoduchý fakt – je úžasné hrať večerné predstavenia a prísť do niečoho, čo mám, urobil som si to, užijem si zážitok šesťstomiestnej sály... A pokiaľ ide o čas, venovaný skúšaniam: sú túžby režisérov, ktorí by chceli skúške venovať aj šesť hodín denne, aby sa dostali k bodu, kedy je to ono. Obávam sa, že tento druh času už nie sú ľudia ochotní skúškať venovať – ak to nie je konštelácia ľudí, ktorá ich vzájomne vzrušuje a chcú v tom zotrvať. Tu som asi skeptická.

**Lukáš Brutovský:** Myslíš, že sa zmenila sociálna paradigma? Keď to z vulgarizujem, tak človek vyskočí z auta, o tri minúty je na skúške a po nej skočí opäť do auta a musí to robiť, pretože by inak nemohol platiť hypotéku... Alebo je to o zmene vzťahu? Alebo sú to spojené nádoby? Také čiernobiele to, samozrejme, nie je. Často počúvam kolegov hercov hovoriť o iných hereckých výkonoch, že to bolo fantastické, keď tu bol poľský režisér XY, on ľuďom neumožnil odísť zo skúšky, trval na tom, že tam musia byť. A tí istí ľudia sa potom správajú úplne v kontraste k tomu, čo deklamatívne vyhlasujú.

Sme schopní sústredeného výkonu, chceme to? Alebo sa dostávame na úroveň prevádzky – parkujem, skúšam, štartujem?

**Miroslav Dacho:** Neodpustím si drobnú pripomienku. Ján Rozner ako dramaturg činohry SND koncom päťdesiatych rokov, teda v dobe, ktorú označujeme ako jej zlatý vek, napísal: herci sú príšerní, chodia do rozhlasu a nakrúcajú, sú nesústreďení, nevenujú sa práci tak, ako by mali. Charakterizoval obdobie, ktoré my dnes spätne hodnotíme ako zlatý vek podobnými charakteristikami, akými ste teraz vy hodnotili súčasnosť. Takže neviem, či to nie je o permanentnej kríze.

**Roman Polák:** Len dve poznámky k tomu Klatovi. Prvá je k tomu, čo som začal hneď v úvode: pocit generácie Divadla na korze. Všetkých hercov ako Kňazko, Kukura, Huba, Magda Vášáryová, Debnár som vnímal ako hercov, ktorí boli vnútorne suverénni. Kládol som si otázku, z čoho tá suverenita vznikla? Ale nebola to suverenita ako mali páni Machata, Chudík alebo Pántik. Tí, keď vstúpili do divadelného klubu, tak som mal ako študent pocit, že som súčasťou nejakého divadelného zázraku. To boli ikony. Boli iba dva televízne kanály, ostnatý drôt a pre mnohých pocit nádhery, že sme si všetci rovní, mlieko je lacné. Pre ďalších tu však bol pocit gulagu, kde nechodíme síce v montérkach, ale žijeme v uzavretom svete. Zrazu tie individuality, ktoré sa zjavovali na televíznej obrazovke a cez konkrétne postavy prichádzali do rodín, boli šialené celebrity. A to bolo v malom Československu.

Tieto celebrity vytvárali v spoločnosti pocit ilúzie pravdivosti v televíznych aj divadelných inscenáciách. Ale každá z nich sa dostala do istej štylizácie. Ako keby si každý z nich vyberal svoj spôsob herectva. Intelektuálny Filčík, Pántik ľudový, čistý, milý, romantizujúci starý pán Mikuláš Huba. Ono to vychádzalo aj z ľudských postojov. To boli celebrity, ktoré si vytvorili svoj štýl a keď ich režisér dokázal dobre obsadiť, bol to iluzívny zážitok. A zrazu prišli ľudia, ktorí boli iní – škaredý rapavý Kukura, tučný Labuda, komik Dančiak, všetko to boli šašovia. Keď mladý Huba hral v televízii, moja matka ho vypínala, že sa to nedá pozerať. Táto kvázi beatnická generácia si nevytvárala svoj štýl, on prirodzene vznikol z ich hereckého prejavu a hereckých skúseností. Do života vstupovali v dobe uvoľnenia v šesťdesiatych rokoch. Mali pocit, že svet je pre nás, že sa končí druh komunizmu, ktorý tu bol. Chodili na západ, svet sa im otvoril. Vtedy prišli spojenecké vojská a tento vývoj zatrhl. Ale ten vzdor a pocit slobody v nich zostal po celý život, rovnako ako tá suverenita. Už iba jednu vec poviem ku Klatovi. Poľské divadlo je inak energeticky nabité. Keď na Slovensko príde takto nabudený Klata a stretne sa s našimi hercami, ktorí od neho chcú počuť, čo majú hrať, nemajú vo vnútri ako Poliaci žiadny pocit krivdy, stáročnej poroby, keď ich Rusi okupovali, nemajú pocit vyvolenosti... nemajú žiaden pocit, akurát ten, že sme mali ovečky a Štúra. Samozrejme, potom je ťažko na niečo nadviazať. Každá národná kultúra má istú tektoniku, červenú niť, ktorá ju spája s minulosťou.

**Miriam Kičiňová:** Asi to súvisí s vnútornými hereckými nastaveniami. Je to aj o vyžarovaní. Slovenský tvorca musí vynaložiť desaťkrát viac úsilia, aby to bolo, ako keď príde niekto iný, z iného sveta a môže niečo vyžadovať. Nadväzujem na pána Poláka a vraciam sa k spôsobu tvorby, čo sa vlastne dá... Generácia Martina Hubu, Emila Horvátha a Emílie Vášáryovej trávila čas mimo divadla prípravou televíznych inscenácií. Pracovali s kvalitnými textami a s režisérmi, ktorí pôsobili v SND. Intenzita tvorby, materiál toho, akým textom sa prehrýzli medzi štrnástou a osemnástou, kým sa vrátili na večerné predstavenie, akým druhom textu sa prehrýzli ráno medzi desiatou a štrnástou a potom večer na predstavení, to bol zásadne iný zážitok, ako keď sa od desiatej do štrnastej venujete Hamletovi v akejkoľvek interpretácii a úprave a medzi tým sa idete venovať textu, ktorý je banálny a nič od vás nechcú, len aby sa to stihlo čo najrýchlejšie. Je to iný druh rastu, ako absolvovala predchádzajúca generácia. Títo ľudia boli konfrontovaní so svojou generáciou režisérov v oveľa dlhších časových slotoch, prehryzávali sa zásadnými textami a na javisko prišli s niečím. Nevrávim, že kolegovia z mladšej generácie to nerobia, nechcem tu vytvárať nepriateľstvá. Sme konfrontovaní s novou situáciou. V divadle dostaneš túto materiú a ak chceš, môžeš s ňou pracovať a medzi tým rob to, čo považuješ za zmysluplné, napŕňajúce, oslobodzujúce, zarábaj peniaze, čo len chceš. Ale v čase, keď to máš dať, režisér to bude chcieť a ty to musíš poskytnúť, pretože na konci dňa to môže byť pre oboch brutálny zážitok.

**Lukáš Brutovský:** Rád by som bol, keby sme ostali vo svete ideí, ale mám potrebu povedať nízku vec a spomenúť peniaze. Aj to sa týka života herca a herečky. Prechádzajú od jednej matérie k inej, za pár popoludní môžu prekročiť svoj plat v inštitúcii, pracou s inou materiú, s inými ľuďmi. Dostaneš sa do situácie sociálnej nerovnováhy. Rozprávaš sa s človekom, ktorý je tam zamestnaný a zamestnanie mu poskytuje sociálny background, ale ty si stále v situácii režiséra, ktorý má právo niečo požadovať. Potom si uvedomíš, keď oni chodia na skúšku blahosklonne z natáčania, ktoré ich živí. To je tiež istý aspekt, ktorý súvisí s kvalitou práce a časom, ktorý jej môžeš venovať.

**Tomáš Mischura:** Možno to súvisí aj s tým, že keď sa pri herectve povznesieš nad divadlo, televíziu a film a sformuluješ si otázku, čo zásadne formuluje predstavu o herectve, tak odpoveď je jasná. To, čo je dostupnejšie, čo má každý doma, teda televízia. Ak mladí ľudia prichádzajú na školy s touto predstavou, tak im môže byť veľmi nekomfortné sa potom stretnúť s pánom Klatom. Ak majú predstavu, že toto je štýl herectva, ktorý chcem robiť a na to sa upínam, a to je aj to, ako si predstavujem divadlo ja, tak potom ti to môže dať riadnu ranu do tváre.

**Roman Polák:** Na tom sa nič nemení, čo sa týka hercov. Mimobratislavskí žili chudobne a ja neviem, čo by sa na tom malo zmeniť. Náš trh je päťmilionový, my sa môžeme porovnávať s Nórskom, tam majú aspoň svetových detektívkarov, aj dramatikov. To by mala byť naša meta. Vzťah spoločnosti

ku kultúre tu jednoducho nebude. Nie je to vnútorná potreba. Či to je tým, že nevieme dobre zabávať, alebo príliš chceme zabávať, to neviem. Prechod od roľníckej spoločnosti do mestskej je veľmi dlhý proces. Mestské obyvateľstvo, ktoré nemusí obhábať záhradky vždy po práci, keď príde z fabriky alebo úradu, chce nejako kultivovane využiť čas. To nie je nič proti vidieckemu obyvateľstvu, to je prirodzený fenomén vývoja. Takže vývoj mestského obyvateľstva sa u nás zastavil. Tisov štát dal preč Židov aj Čechov, potom za komunistov vedome ničili mestské obyvateľstvo, vystahovávali a ničili tradície. Bude trvať sto rokov, kým sa vytvorí taká mestská štruktúra, že mesto funguje so svojím okolím, sú tu fabriky a práca pre ľudí a je tu aj kultúra, ktorá je v meste súčasťou potreby obyvateľstva. Ak toto vznikne na úrovni krajských miest, možno sa to počas stáročí dostane aj do ďalších. Ale ja nechcem byť skeptik.

**Miriam Kičiňová:** Skúsím pozitívnejšie. Rozprávam sa s kolegami a poteší ma, keď na nich vnímam zrenie v čase. Oni si vyberajú, čo robia medzi skúškami, s kým to robia, skúšajú či točia. Hovoríme o tom, čo im to prináša a často si uvedomujú „podenkovosť“ tejto práce. Myslím si, že v nejakom bode generácia štyridsať plus sa nanovo ukotví a pomenuje si to pre seba. Že toto je pre mňa podstatné, lebo mi to prináša túto skúsenosť hereckú, tento druh práce, tento živý kontakt a to, čo súvisí s televíziou alebo s filmom môže byť v nejakom bode vlastne dočasné. Táto dočasnosť sa pre nich sprítomňuje. Pre niekoho viac, pre niekoho me-

nej, ale je to druh živého vnútorného uvažovania. Aspoň ja to takto pozorujem, keď sa s nimi rozprávam. Nedá sa to spaušalizovať, pretože vždy na konci dňa je jednotlivec, s ktorým to riešiš. Čím si prechádza, ako tým prechádza a kedy sa mu divadlo môže stať ďaleko väčšou výzvou. S týmto človekom a v tomto titule to zažiješ iba tu a nikde inde.

**Tomáš Mischura:** Pre mňa je veľká téma odchádzania a prichádzania. Musíš veci opúšťať, aby si sa k nim mohol zrefrešovaný vrátiť. A ak sa vyskytne moment, že je toho veľmi veľa, že sa veľa hrá a veľa skúša, tak problém odídenia a vrátenia sa zväčšuje a graduje. Nebodaj do toho niečo točíš a v neposlednom rade chceš byť členom rodiny, to je nepredstaviteľná situácia. To je konflikt záujmov. Čo všetko chceš byť, aké roly, okrem divadelných, musíš spĺňať? Náhle sa ocitneš v momente, keď sa pýtaš – kto som v tom celom vlastne ja? A to sa mi viaže na popisok k tejto diskusii – kto je osobnosť herca. Kde v tom celom mať čas a tvoriť si svetonázor, dopĺňať sa niečím, čo môže mať vedľajší efekt v tvojej práci v tvojom divadle, kde v tom všetkom to máš ešte nájsť? Vlastne to začína byť neriešiteľný problém.

**Lukáš Brutovský:** Za ostatné dva-tri roky som sa stretol s viacerými mojimi rovesníkmi, ktorí prichádzajú s podobnými pocitmi, aké sa snaží sformulovať Tomáš: nestíham, som vyhorený, nevládzem, potrebujem voľno. Pred pár rokmi som sa s tým nestretával, teda s únavou mladých ľudí, ktorí len



prednedávnom končili školu. Čo je to za zvláštny jav? Neposkytuje im divadlo zmysel? Alebo je to vec sociálna, pracovná, časová? Bolo to tak vždy?

**Miroslav Dacho:** A do toho príde sedemdesiatdemročný Emil Horváth a má energie za desiatich.

**Roman Polák:** Jediné, čo nebolo vždy, je korona, ktorá ukázala, že spoločnosť môže žiť bez kultúry. Nerobme si ilúzie, mám nejaké štatistiky ešte z konca komunizmu, na Slovensku chodili do divadla asi štyri percentá obyvateľstva. Samozrejme, v mestách, kde sú divadlá, to bolo osem až desať percent. Sme minoritná skupina ľudí, ktorá žije vo vnútornom rozpore. Na jednej strane má pocit, že spoločnosť chce oslovovať témami, pravdivosťou, hĺbkou a všetkým možným, a na druhej strane si uvedomuje obmedzenosť možností toho oslovenia, pretože je to minoritná skupina ľudí, ktorých chceme osloviť. Spoločnosť žije v iných dimenziách a v iných každodenných záležitostiach. Takže korona nám ukázala relativizmus potrebnosti nás samých pre spoločnosť. Z toho podvedome vyplýva akýsi pocit márnosti. Ak sa nenaplní zmysluplnosťou, že večer skončí predstavenie a diváci tam zrazu zažijú niečo nezvyčajné, kolektívnu spriaznenosť, ktorá môže aj hercov na istý čas nabiť pocitom, že to má zmysel, tak potom je to asi naozaj zbytočné.

**Lukáš Brutovský:** My sme sa v Martine snažili v rámci dramaturgického plánu o niečo, čo by sa dalo nazvať zníženie tlaku na produktivitu. Koro-

na nastavila zrkadlo v dobrom slova zmysle. Moja otázka znie: ak nám herci hovoria, že sú vyčerpaní, unavení a nestíhajú a hovoríme si, že naše umenie zaujíma iba zopár ľudí, prečo potom stále každý večer hráme, prečo máme toľko premiér, prečo si kladieme méty produktivity tak relatívne vysoko? Prečo nezvoľniť tempo? To sa nemusí prejaviť na obsahu. Malo by sa to prejaviť na zvýšení kvality a na možnostiach pracovať na niečom sústredenejšie. Chodiť napríklad každé popoludnie do televízneho štúdia, ale skúšať trinásť týždňov a na niečo prísť. Možno prideme na to, že z toho štyri týždne boli navyše. Zaujíma ma, či toto nie je jedna z možných odpovedí na tento stav.

**Tomáš Mischura:** Spomenul si tých trinásť týždňov. To mi nabiehalo prvé v súvislosti s debatou o kvalite a čase, ktorý máme pri tvorbe. Mám pocit, že niektoré veci dobehnem na piatej, desiatej repríze, niečo zrazu cvakne. Nebolo by lepšie, keby sme mali o týždeň-dva viac? Aj princíp, zhadzujes závažia, ktoré nepotrebuješ a uvoľňuješ sa v tom a dostávaš istotu, že niečo potrebuješ, ale toto už nie a cítiš sa v tom slobodnejšie. K *Hekube*. Skúšali sme dvanásť týždňov, každú skúšku sme začínali rozcvičkou. Pre mňa to malo ešte iný význam. Rozcvička nás dostala na to miesto, zrazu sme boli všetci prítomní, boli sme tam a nikde inde, boli sme vo svojom tele. Nech už sa skúšalo čiastkovo čokoľvek, to už je jedno. Pre mňa to bolo čarovné.

**Roman Polák:** Teraz som sa dopyčul, že ste robili inscenáciu štrnásť týždňov. Je to iba vnútorná

schopnosť divadla vytvoriť akési dve paralelné roviny. Nehrajme sa na to, že nás tento štát platí za to, aby sme mohli rozmýšľať o metafyzických záležitostiach. Jednoducho väčšina z nás robí v štátnych divadlách, tie majú svoj rozpočet a aj keď je to minoritná skupina, všetci očakávajú, že bude istá reprízovanosť. My to nerobíme pre svoju vnútornú duševnú očistu, ale aby sme dali možnosť divákovi, ktorí robia osem hodín vo svojich robotách, šancu ísť do kina, do divadla, buď sa v divadle zabaviť, alebo sa zamyslieť. Nehrajme sa na niečo výnimočné. Keď chceme byť výnimoční, získajme grant a dva roky skúmame nejakú tému. Ak vieme grant získať, môže z toho niečo vzniknúť. Založme si ako Vasiliev (*pozn. red.: Anatolij Vasiliev, ruský režisér*) štúdio. Videl som Vasilieva v Paríži. Mal herca, ten začal niečo prednášať, najskôr hovoril pomaly, potom prešiel do pátosu, potom začal spievať a išla z toho šialená energia. Všetci Francúzi vykrikovali bravó, bravó a tieskali. Do jeho školy v Moskve sa hneď prihlásilo asi dvadsať Francúzov, čo tam boli v hladisku. Spomenul som si na zábery Majakovského, ktoré sa dochovali, keď recitoval na štadiónoch. Boli tam desaťtisíce Rusov, analfabetov, ktorí nevedeli čítať a počúvali ho, počúvali slovo. To slovo im niečo hovorilo. Pretože Majakovskij prešiel od futuristického obdobia vnútorných poryvov do služieb revolúcie. Hovoril jednoduchým jazykom a zrazu som to vo Vasilievovi v Paríži videl. Celú metafyziku – nie typu herectva, ale národnej tradície a národnej potreby. Zrazu. Cítil som Rusov, ktorí majú v sebe niečo metafyzické, neuchopiteľné, ktorí potrebujú mať vodcu, potrebujú mať najväčšieho

herca, najväčšie delo na svete... Pochopiť kultúrnu tradíciu národa, to je niečo, čo môže pomôcť súčasným divadelníkom odpovedať si, či ideme proti niečomu, alebo nadväzujeme na niečo v rámci tradície. Aby sme oslovili vrstvu ľudí, ktorí v tomto priestore žijú a tradíciu vnímajú. Samozrejme, trendy, že všetci sme krásni a mladí, všetci si rozumíme ako svetoobčania, to už bol Peer Gynt. Byť svetoobčanom je fajn, ale ukotvenie v priestore, ktorý mi niečo hovorí a na ktorý mám spomienky, a zaraďiť sa do radu tých spomienok, pridať nejakú tehličku v smere divadelnej tradície, to sa mi nezdá málo.

**Miroslav Dacho:** Pomaly sa blížíme k finále...

**Roman Polák:** Prepáčte, skáčem do reči ako vždy, ale ešte chcem reagovať na predchádzajúcu otázku. Nevieť odpovedať, prečo v súčasnosti nevznikla nejaká herecká generácia. Je toto doba, v ktorej by sme sa vedeli v niečom spojiť? Možno v jednom divadle, okolo konkrétnych tvorcov, ak sú v tom divadle viaceré typy tvorcov, ktoré spolu vedú dialóg, možno isté širšie spektrum tvorcov a hercov spojiť a vytvoriť im priestor na kooperáciu. Či z toho vznikne generácia, to sa dozvieme od vašich vnučiek, ja už nie. Možno že sa títo ľudia nakoniec generáciou stanú pre tých, ktorí prídu po nás. Takže toto je moja odpoveď, či je, alebo nie je generácia súčasná a či môže vzniknúť. Ja si myslím, že môže vzniknúť vždy a bol by som rád, keby vznikla, a možno už aj vznikla, len o nej nevieme.

**Miroslav Dacho:** Nevieť, ja si stále myslím, že posledná kvalitatívne a kvantitatívne najkompakt-

## PLATFORMA – DISKUSIA 1

nejšia bola generácia šesťdesiatych rokov a tá má teraz plus-mínus osemdesiat rokov. Ale to sú všetko politicko-spoločenské súvislosti, o ktorých tu zaznelo veľa podstatného.

**Miriam Kičiňová:** Ešte poznámka na margo nutnosti toľko tvoriť. To si asi každý vo svojom divadle skúma sám. Aby to nebolo len na hercov, aby sa našli aj režiséri, ktorí sa skúšaniam budú môcť venovať trinásť týždňov. Každý z nás si hľadá možnosti, ako prísť k tvorbe. Druhá vec je potom legislatíva, ktorá vždy vníma nejaký klasický osemhodinový pracovný čas. V divadle je to často nereálne, si tam dvanásť hodín a legislatíva tomu nedokáže rozumieť. Minulý týždeň som bola v Drážďanoch, tam robia za sezónu tuším dvadsať premiér. Pýtala som sa ich, načo toľko – s tridsiatimi ôsmimi hercami. Považovali to za najčudnejšiu otázku. Veď to je normálne. My to takto robíme a nás to takto baví.

**Lukáš Brutovský:** Často počúvam jeden nemecký divadelný podcast, ktorý vo mne spôsobuje istý pocit úľavy. Zisťujem, že riešia podobné problémy, aké riešime v rozličných fázach aj my. Od finančných cez dramaturgické a iné. U nás riešime, že tento herec/herečka má toho veľa, je obsadený/á vo všetkom v divadle a tam zrazu zaznie, že v regionálnom divadle deväť premiér za sezónu, nie je to už pre herca veľa? A šesťhodinové skúšky a dvojfázové a šesť hracích dní. Existujú aj „horšie“ situácie, ako je tá naša. Ťažšie, náročnejšie. Ak je naša situácia taká, ako sa ju snažíme opísať a hľadáme moment, keď sa človek pokúsi vypovedať o sebe

a o svete, tak osobne sa mi zdá, že by sme si mohli dopriať čas. Toto nie sú žiadne pokusy o magické prežívanie, rozcvičky – to nie je žiadne čarovanie, to je jednoduchá vec, človek sa sústreďí na to, aby tam bol. Počas covidu sa mi osvedčilo stráviť s hercami a herečkami čas, pozrieť si iné divadlo, niečo si spoločne prečítať, dopriať si luxus sekundárnej inšpirácie. To je iné, ako keď musíš za štyri hodiny urobiť stranu päť až dvanásť. Iba to som chcel povedať na margo času, ktorého som sa dožadoval. Možno je to môj osobný dojem, ale mám pocit, že potreba rastu je v čomsi do seba zahľadená.

**Roman Polák:** Ja by som bol rád, keby sa vám podarilo nájsť systém, aby ste si to mohli dovoliť častejšie, aby divadlo fungovalo a spĺňalo to, čo sa od neho očakáva. To by bolo nádherné, že divadlo experimentuje aj s formou skúšania, ak sa to podarí, dobre.

**Miroslav Dacho:** Dámy a páni, pred nami sú rôzne vízie aj výzvy na vízie a aj otázka – čo je motiváciou mladého človeka? S čím prichádza študovať herectvo? Ako si predstavuje seba ako herca? O tom budeme diskutovať zajtra – na tému herectva a výučby herectva na vysokých školách, možno aj na stredných. Ďakujem všetkým dnešným hosťom a prajem vám príjemný zvyšok festivalu.

**DISKUSIA 2** | 22. 6. 2023

VÝCHOVA A VÝUČBA –  
METÓDY A SKÚSENOSTI, TEÓRIA VERZUS PRAX

*Ako vyučujeme? K čomu vyučujeme? Koho vyučujeme?*

S moderátormi Miroslavom Dachom a Lukášom Brutovským diskutovali:

● **Nataša Bednářová**

absolventka Katedry alternatívneho a loutkového divadla DAMU  
v Prahe, herečka Švandovho divadla na Smíchově

● **Tomáš Mischura**

herec, odborný asistent Katedry herectva Akadémie umení

● **Roman Polák**

režisér, vedúci Katedry réžie a dramaturgie VŠMU

**Lukáš Brutovský:** Včera sme sa pokúšali hovoriť o herectve všeobecnejšie, diskusia bola veľmi široká. Ďalšie dva dni by mali slúžiť na to, aby sa široká rieka začala meniť na potoky, teda konkrétnejšie záležitosti. Dnes sa o to pokúsime témou divadelného školstva, herectva – pre koho a pre aké typy divadla učíme adeptov. Základná otázka, prečo sa vlastne človek rozhodol ísť študovať herectvo, by mohla odpovedať aj na mnohé otázky, ktoré vyvstali včera. Zčať môžeme v školstve. Máme tu dnes aj Slovenku, ktorá vyštudovala v Prahe, takže to prinesie možno aj iný pohľad.

**Miroslav Dacho:** Včera sme hovorili o tom, čo je herecký zážitok. Vrátil by som sa do jedného z rozhovorov s Romanom Polákom, vyšiel tlačou pred niekoľkými rokmi. Hovorí tam niečo v tom zmysle, že ak sa chceme rozprávať o stave súčasného divadla, položme si otázku, prečo sa dnešný mladý človek hlási na herectvo. Čo je jeho motiváciou, čo je tým motorom? Čo je tou predstavou – kým chcem byť, ak chcem študovať herectvo? Takže sa pýtam vás, ktorí ste prešli cestu od prihlášky cez štúdium až po pedagogickú skúsenosť, keď sa skonfrontujete so súčasnými mladými ľuďmi, ktorí sa hlásia na herectvo.

**Roman Polák:** Myslím si, že je to kľúčová otázka. Začnem trochu odboku. Keď som bol mladý a talentovaný, mal som možnosť v Chicagu robiť *Macbetha*. Pre mňa bolo zaujímavé vidieť, ako ľudia, mladí herci, v divadle žijú. Pozvali ma na párty v byte, kde bývala väčšina hercov, asi dvanásť.

Pýtam sa ich – takto žijete? A oni, že áno. A rodiny? Tak to je problém, pretože skúšame ráno od deviatej do piatej poobede s hodinovou pauzou a večer máme predstavenia. Ja som na skúšky prichádzal na jedenástu, oni mali od deviatej pohybovú rozcvičku, potom hodinu trénovali shakespearovský jazyk, s pedagógom herectva trénovali výslovnosť vo výstupoch, ktoré som ja potom s nimi robil. Život tých hercov bol iba divadlo. Pýtal som sa ich, či ich to baví a prečo. Pretože chceme hrať divadlo! Dva mesiace skúšali jednu produkciu a dva mesiace hrali v inej. Tam neexistujú repertoárové divadlá. Potom zase išli na konkurz a robili ďalšiu produkciu. To znamená život herca – divadelníka. Dalo by sa povedať, že nemali život. Nadviazem na včerajšiu diskusiu o sociálnych istotách. Raz prišiel po skúške za mnou veľmi ponížene černošský herec, či ho pustím zo skúšky, že má životnú príležitosť. Pýtam sa ho, čo ide točiť. Reklamu. Pustil som ho. Potom som tú reklamu videl v televízii, bol tam asi tri sekundy. Povedal mi, že zarobil viac ako za rok v divadle. Možno, že to boli otázky, ktoré som si kládol aj po tejto skúsenosti. K včerajšej diskusii o motivácii adeptov herectva: myslím si, že ich motivácia je zavádzajúca. Na skúšky idú na základe niečoho, čo vidia. Môžu byť seriálovými hercami, môžu o nich písať bulvárne časopisy... Naša krajina je malá, u nás neexistuje niečo také ako v každom väčšom štáte, že existujú herci, ktorí sa špecializujú iba na televíziu, ďalší sa špecializujú na divadlo, ďalší na film. Priestupnosť medzi týmito cestami je minimálna. U nás všetko zabezpečuje tá istá skupina ľudí. Ak je motivácia takáto, tak je veľmi ne-

bezpečná. Istých ľudí čaká sklamanie. Ak bol adept predtým, ako sa hlási na herectvo, aspoň trikrát v divadle a niečo ho zasiahlo, chce komunikovať s komunitou divákov a chce nájsť kľúč, ako komunikovať, ako sprostredkovať myšlienky autora, ale aj myšlienky svoje a svoj pocit zo života, potom je to správna motivácia.

**Miroslav Dacho:** Nataša, je to tak, že keď záujem študentov smeruje na Katedru alternatívneho divadla, asi nechcú byť seriálovou herečkou alebo seriálovým hercom?

**Nataša Bednářová:** Primárne sa všetci hlásia aj na činohru, aj na „alternu“. Je veľmi malý okruh ľudí, hlavne v Čechách, ktorí sa hlásia iba na „alternu“. Keď doštudujú, prichádza otázka, čo ďalej. Kultúra je dlhodobou podhodnotená, zaoberajú sa tým všetky nezávislé aj závislé scény, otvárajú sa diskusie, či človek môže byť čisto divadelným hercom, lebo sa živí iba divadlom, len príležitostne príde nejaká iná ponuka. Pri divadelnej práci je človek vďačný za akýkoľvek privýrobok. Ak absolventi školy tvrdia, že chcú hrať a nezištne robiť iba divadlo, venovať sa mu ako autori a tvoriť v skupine nezávislých umelcov, príde čas, keď sú aj tí najviac nezávislí radi, ak z času na čas natočia reklamu – najlepšie pre zahraničnú produkciu, aby ich v Česku a na Slovensku nebolo vidieť. Zaplatí im to celý rok, aby v divadle mohli smelo pôsobiť ďalej. Myslím, že to je úplne rovnaké v Čechách aj na Slovensku. Ja som šla divadlo robiť s naozaj čistým záujmom, od malička som chcela byť herečka. Išla

som na konzervatórium, potom som sa dostala na DAMU a keď som vychádzala zo školy, robila som veľa projektov, dvanásť premiér za rok, z toho tri boli zaplatené. Mohla som sa teda užiť a ostatné som robila preto, že som chcela robiť s rôznymi typmi ľudí v rôznych typoch divadiel, na rôznych projektoch. Pomaličky to odchádzalo a teraz už tak často zadarmo nerobím. Odchádzajú sily, odchádza energia. Môžeme to robiť s akoukoľvek láskou, ale keď nebudeme mať z čoho zaplatiť hypotéku, ďaleko nedôjdeme. Takže mám rovnakú skúsenosť ako pán Polák.

**Miroslav Dacho:** S tým hercom s reklamou?

**Nataša Bednářová:** Áno, robila som reklamu pre American Express, bola som tam tri sekundy a vďaka tomu som mohla byť tri mesiace na materskej. S čistým svedomím priznávam, že aj ja sa k tomu z času na čas uchýlim, a pritom v pracovnej sfére sa nemusím báť, že by som nemala prácu.

**Miroslav Dacho:** Tomáš, u teba to bolo ako? Chcel si byť Tomášom Maštalírom, alebo aká bola tvoja cesta?

**Tomáš Mischura:** Na základnej škole som trochu recitoval, potom som prišiel na Strednú školu hutnícku v Košiciach a naša slovenčinárka zistila, že je tu chlapec, ktorý recituje. Hneď som sa dostal do reprezentácie školy na rôzne súťaže. V škole nemali skúsenosť s tým, ako viesť chlapcov, ktorí vedia recitovať, tak ma učiteľka odvieďa na istú ZUŠ-ku.

Vraj by mi tam vedeli pomôcť a viesť ma. Tam som stretol pani Evu Grohovú, Jána Luterána a Marianu Ďurčekovú, teraz Luteránovú. Myslel som si, že idem len na nejakú konzultáciu, ale ostal som tam. Cítil som sa s nimi fajn, robili sme zaujímavé veci. S Janom a ešte jednou kamarátkou Katkou sme začali chodiť po amatérskych festivaloch, kde sa to nabaľovalo. Rástlo moje očarenie divadlom, až sme sa ocitli v Martine na Scénickej žatve. Bol tu Patrik Lančarič a Peťo Pavlac, robili sa inscenačné tímy a rôzne výstupy z Barč-Ivanových *Dvoch*. Hovoril som si, OK, baví ma to, je to dobrý koníček, ale pôjdem na Technickú univerzitu a bude zo mňa itéckár. Rýchlo som však pochopil, že moja matka nestačí, jedného dňa som sa zdvihol a odišiel. Bolo to po telefonáte Ivety Ditte Jurčovej, ktorá ma zavolať do projektu *Fabula rasa*, bola to súťaž dramatických textov, ktoré sa potom aj inscenovali. Zavolali ma do jedného inscenačného tímu a v momente som tomu úplne prepadol. Rodičia neboli nadšení. Prihlásil som sa na tri školy, z toho mi vyšla Bystrica. Bol som tam s čistým svedomím, že ma to baví, bol vo mne entuziazmus. Nemal som žiadne idoly, nemal som nič, čo by ma ťahalo, išlo o nejaký druh sebavyjadrenia. Nepoznal som ani Janu Olňovú, ktorá bola mojou ročníkovou vedúcou. Jana Olňová a Andrej Turčan boli dvojica, v prvý deň sme sa stretli s Andrejom, Jana bola vtedy niekde inde. V ročníku som sa stretol s ľuďmi, ktorých som poznal z festivalov, takže to bolo príjemné. Pán Turčan povedal, že si nás budú deliť na dve časti a Jana má právo prvotného výberu. Stále sme nevedeli, kto je to tá Jana Olňová. Andrej Turčan začal

s nami robiť cvičenia, osviežujúce a dynamické, tak sme si so spolužiačkou Ninou povedali, že chceme ísť k nemu. Potom sa otvorili dvere a vsunula sa do nich čierna hriva a charizmatická tvár a ja som Nine povedal – chcem ísť k nej. Nina to isté. Možno v tom momente, hoci som Janu Olňovú nepoznal, som objavil nejaký idol, alebo čo.

**Miroslav Dacho:** Aby to nevyzeralo ako arogancia Tomáša Mischuru, treba povedať, že Jana Olňová nebola vždy taká známa, ako je dnes.

**Nataša Bednářová:** Keď som študovala a hlásila som sa na VŠMU, všetkých som poznala. Zrazu som prišla do Prahy a niekto povedal, že je tam Tejnorka (*pozn. red.: Petra Tejnorová*) a ja som sa spýtala: kto to je? Bola to extrémna sloboda študovať niekde, kde divadelný svet nepoznáte. Nestretla som sa so žiadnym idolom. Hodnotíte ľudí podľa práce, nie podľa toho, že sú to idoly. Teraz to vyzerá, že som zhodila Janu Olňovú, ale to vôbec nie. Len som chcela povedať, že bolo príjemné prísť niekam, kde nikoho nepoznáš.

**Miroslav Dacho:** Chcem sa ešte vrátiť k adeptom a adeptkám. Dnes už nebohý, ale významný český herec Boris Rösner, ktorý učil na DAMU, hovoril ako pedagóg, že „ten adept vejde do miestnosti a já vím, jestli to je herec, nebo ne“. Celé prijímacie konanie, pokiaľ ide o dialógy, monológy, recitáciu, pieseň a čo ja viem čo ešte, považoval v istom zmysle takmer za zbytočné, pretože tvrdil, že on to vidí na človeku hneď. Pre mňa je dodnes záhadou, ako sa

vyberajú adepti a adeptky herectva. Vie mi niekto z vás vysvetliť, ako vyzerá výber a aký je zápas medzi osobnostnými predpokladmi a potrebou mať istú skladbu ročníka? Aké sú vaše skúsenosti? S pánom profesorom môžeme povedať ako zástupcovia Katedry réžie a dramaturgie, že my musíme vyberať z ďaleko nižšieho počtu uchádzačov a uchádzačiek, Katedra herectva ich má desiatky, vyše sto určite.

**Roman Polák:** Bol som asi len dvakrát alebo trikrát na prijímačkách, kde ma pozvali hereckí pedagógovia. VŠMU má Katedru réžie a dramaturgie a Katedru herectva. Oni sú pri prijímaní adeptov absolútne svojprávní. Kooperácia vzniká len vtedy, ak o to majú hereckí pedagógovia záujem. Na niektorých prijímačkách som bol, ale tak isto ani my nevoláme na režijné prijímačky hereckých pedagógov. Je to ako život, niečo sa tam zloží a existuje tam prirodzené napätie, alebo naopak, istá súhra, ak sa to podarí. Čo sa týka výberu hercov, Boris Rösner bol možno človekom, ktorý má v sebe zvýšenú senzibilitu. Možno mal schopnosť cítiť isté vyžarovanie. No je to súhra vecí, ktoré môžu vyjsť, a nemusia. Prijímacie skúšky sú základom toho, čo by herec mal robiť celý život. Tí, ktorí prijímajú, chcú prirodzenosť v neprirodzenej, stresovej situácii. Toho sú schopní iba tí odolní. Veď adept príde do priestoru v neprirodzenej situácii, pozerá sa na neho desať ľudí, má byť prirodzený, to je takmer nemožné. Sú tam rôzne kolá, pohybové, recitačné, aký mám jazyk, akú mám schopnosť pohybu, ako reagujem na partnera v dialógoch... Či sa podarí

najst' najsprávnejších? Prax hovorí, že mnohí, ktorí neuspeli na jednej škole, uspeli na druhej. Ľudí vyberáme podľa nejakých vnútorných a vonkajších znakov. Stres vytvára neprirodzenú situáciu. Možno niektorí, ktorí sú schopní odolávať stresu a tí, ktorí sú zvyknutí na publikum, vedia prirodzenosť hrať, aj keď ju v sebe nemusia mať. To uvidíme až po roku-dvoch a zistíme, že treba začať od začiatku. Áno, je to svojím spôsobom lotéria, tak ako je lotériou celé umenie. Ale nejaké mantinely asi treba mať.

**Miroslav Dacho:** Tomáš, sedávaš v prijímacích komisiách pravidelne už niekoľko rokov. Ako je to z tvojej strany – pokiaľ ide o rozoznanie adeptov a adeptiek?

**Tomáš Mischura:** Kladiem si otázku, ako minimalizovať stres – od toho, čo sa deje vonku pred miestnosťou, až do momentu, keď prídu dovnútra pred komisiu. U nás ešte aj žiaria reflektory, je to v tme, my sedíme v pološere. Zažil som to a už by som asi nechcel. V posledných dvoch rokoch v treťom kole, keď ide do tuhého, keď už hľadáte jemnosti, vtedy sa oplatí mať čas. Jedna vec je, ako si dialógy uchádzači spolu pripravujú a druhá vec je nechať ich popasovať sa na tom mieste s nejakou výzvou, presnou, cielenou, emočnou... To sa mi vyplatilo, mal som z toho dobrý pocit a myslím, že aj uchádzači ho mali. To bolo pre mňa dôležité. Mali sme aj spätnú väzbu, že tam nastalo príjemné prostredie. Stres tomu určite neprospieva.

**Miroslav Dacho:** V minulosti som už zachytil úvahu, že by prijímacie konanie malo trvať týždeň. Ľu-

dia by mali stráviť spolu celé dni, kde by sa odbúral stres a vytvorilo by sa priaznivejšie prostredie na identifikáciu osobností. Nevie, ako to prebieha v Prahe, ale myslím, že pre Prahu sú kľúčové legendárne Poněšice... Skúste nám o tom niečo povedať.

**Nataša Bednářová:** Výber je asi dielom náhody. Zažila som aj prijímacie pohovory na VŠMU, kde je oddelené javisko a hľadisko, na DAMU sa sedí v jednom veľkom ateliéri a všetci, ktorí sa s vami hlásia, sedia po stranách a podporujú daného uchádzača. Vymieňajú sa tam, porota sedí pred vami a stresový faktor je úplne rovnaký. V tej chvíli, keď o niečo ide, nech sa akokoľvek snažíme spríjemniť prostredie, vzniká stres. Nechcela by som to už nikdy zažiť. Bolo to dosť nepríjemné. Áno, potom sú takzvané „zoznamovávky“, tesne pred nástupom do prvého ročníka sa ide na vodu, študenti splávajú Vltavu na lodičkách, funguje to dobre ako stmelovanie. Pre mňa to bolo skvelé, pamätám si to lepšie ako začiatok štúdia na DAMU. Bolo to výnimočné aj preto, že tam idú všetci – činohra, „alterna“, režiséri, scénografi, tvoria sa tam inscenačné tímy. Ľudia sa navzájom spoznávajú a na konci pobytu sa stretne ročník s vedením, je to príjemný vstup do štúdia. Pre mňa to bolo zásadné, lebo ja som bola rozhodnutá, že sa musím naučiť hovoriť po česky. Na vode som rozprávala po slovensky, bála som sa hovoriť po česky po tom, ako som videla, že sa všetci úzkostlivo snažia o češtinu. Bála som sa, ako zvládnem štúdium v češtine, celý pobyt na vode som riešila jazykovú bariéru. Aj vďaka tomu, že som sa stretla s vedúcim ročníka, začalo

to byť oveľa príjemnejšie a neboli sme takí zviazaní. Zabudli sme na prijímacie pohovory, ktoré boli naozaj vyčerpávajúce. U nás druhé kolo trvá tri dni, takže je to fyzicky aj psychicky náročné. V poslednom kole sme už tušili, kto sa na školu dostane. Na „alterne“ špeciálne záležitosti, ako sa ročník poskladá tímovo, či vedúcemu ročníka záleží na tom, aby mal individuality alebo pohybovo zdatných, alebo extrémne zdatných s objektom, s bábkou, alebo improvizácie... Skladá ročník tak, aby s ním on ako pedagóg dokázal komunikovať štyri roky a aby s ročníkom dokázal fungovať ako so skupinou.

**Miroslav Dacho:** Dostávame sa k ďalšej téme – kto by mal učiť? Na VŠMU sa razí model výrazných osobností, ktoré sú známe z praxe. Ja som bol raz členom komisie pri prijímaní pedagógov na Katedru herectva a stretli sa tam dve skupiny pedagógov. Jedni – výrazní umelci, ktorí mali bohaté skúsenosti z predných scén slovenských divadiel a nemali metódu, pomenovali to otvorene: mám skúsenosti, chcem ich odovzdávať, ale nie som vedkyňa – vedec, mám vlastné skúsenosti a to je môj odrazový mostík k pedagogickej činnosti. Na druhej strane v tom istom výberovom konaní boli adepti, ktorí boli neznámi herci, mali menej vlastných skúseností, ale mali za sebou kurzy v Spojených štátoch amerických, mali certifikáty a dekréty a mali napísané deň po dni hodiny herectva, čo budú v ktorý deň so študentmi robiť a všetko mali opreté o bohatú literatúru. Kto by teda mal učiť: tí, ktorí majú naštudované rôzne techniky, majú rozpracovaný systém, alebo intuitívni pedagógo-

via, ktorí majú bohaté vlastné skúsenosti, ktoré nadobudli pri práci s rôznymi režisérmi, ale nemajú certifikát zo Spojených štátov?

**Nataša Bednářová:** Keď som sa dostala na DAMU, prišla som do zoskupenia pedagógov, ktorí boli mladí, neboli ani o generáciu starší ako ja. Všetci boli činní v českom divadle, ale aj za hranicami. V tomto ohľade, keďže na „alterne“ sa študujú rôzne smery, ktoré sa vymedzujú voči klasickej činohre, ale nedá sa úplne špecifikovať, čo sa vlastne na škole vyučuje, je každý ročník úplne iný. Vedela som, že na škole je penzum ľudí a každý zastáva nejaký divadelný smer, nejaký divadelný jazyk. Mohla som kohokoľvek osloviť, bola tam sloboda, vždy sa mi dostalo dialógu. Mohla som slobodne pracovať pod patronátom daného pedagóga. Je nutné povedať, že na „alterne“ neučia herectvo herci, ale väčšinou režiséri. Nie je tam žiadny herec, ktorý by viedol herecký ročník, nemám skúsenosť, že by ma viedol herec. Zo svojho absolventského pohľadu som spokojná.

**Tomáš Mischura:** U nás to zvyčajne funguje tak, že ľudia, ktorí v kultúre niečo robia, tak to väčšinou aj učia. Nie je to celosvetový trend. Skúsím odpovedať z vlastného pohľadu, keď som sa ocitol v momente, že učím. Zrazu som sa s tým musel vyrovnáť. Zhodou okolností som sa ocitol pri známej, ktorá mi oznámila, že ide učiť. Cítil som u nej strach, čo si s tým počať? Cestu si človek hľadá sám. Možno preto som začal cestovať, začal som sa intenzívnejšie zaujímať, prakticky aj teoreticky, aby

som dospel k niečomu, čo je prenositeľné. Talent prenositeľný nie je, a navyše, nestačí. Takže som sa ocitol vo fáze, keď som študentom niečo donášal a potom prišiel opačný efekt – oni niečo priniesli mne. Zadotovali ma nejakou knihou, ktorá ma odpálila ešte niekam inam, posúvali ma a je to vlastne kolobeh neustále prúdiacej inšpirácie. Niečo môžem odovzdať študentom, oni si to zoberú a s tým nabalení odídu. Nie je to naviazané na moju osobnosť pedagóga alebo na moju hereckú skúsenosť. Sú ľudia, ktorí herectvo nerobia, ale učia ho a sú dobrí v tom, ako to učia. Myslím, že je dôležité nechať svojich študentov byť osobami a osobnosťami, ktorými sú a dať im nástroje, ktoré im pomôžu v ceste za vytúženým výkonom.

**Lukáš Brutovský:** Chcem len povedať, že tu máme dve skupiny pedagógov: z praxe a tých s dlhými CV-čkami. Pre mňa je podozrivý človek bez praxe, ktorý má potrebu obliecť sa do pláštia dlhého životopisu plného workshopov. Vo mne prirodzene vzbudzuje nedôveru.

**Tomáš Mischura:** To je dané asi tým, že slovo workshop v našich podmienkach vzbudzuje prapodivnú nedôveru. Nejakú sme si naň nezvykli. Rozumiem tradícii, aj včera to tu zaznelo. Ale zo včerajška som si odniesol aj niečo iné: keď pán Polák hovoril o Vasilievovi a Majakovskom a snažil sa to tu zrekonštruovať, menoval nejaké aspekty – bio, pudy, psyché, analýzy, zrazu sa postavil a spravil výstup, na ktorý sa nemusel pripraviť, tak si hovorím, veď to je ono! To je pudové, telesné. Aké iné má byť herectvo, ak nie pudové, telesné a reaktívne?

**Roman Polák:** Som výborný herec, tú spontánnosť som zahral. Predtým som si hovoril, aké gesto použijem, mal som iba dve slová po rusky, ktoré som si pamätal a už som iba blábotal. Tam bolo to najpodstatnejšie – impulzivnosť spojená s racionalitou a s emocionálnym pretlakom. Toto je Stanislavskij!

**Nataša Bednářová:** Zdá sa mi fascinujúce, že odbor, ktorý som vyštudovala, je prvé tri roky zložený iba z workshopov. Z toho som živá. Keď sa pozerám na kolegov, ktorí vyštudovali na Katedre činoherného divadla a ja som absolventkou Katedry alternatívneho a loutkového divadla, tak v praxi rozdiel nie je poznať. Mám pocit, že sa to stále viac a viac snúbi. V činohre, a všeobecne v divadle, sa snúbia všetky divadelné smery a delí sa to vlastne iba na školách. Mám stále ešte veľké rezervy v Stanislavskom, o terminológii psyché by som asi nedokázala rozprávať, ale zároveň som absolvovala workshopy. Takže to je dobrá symbióza.

**Roman Polák:** Toto je druhá téma – alternatíva a činohra. Prvá téma je spôsob výučby. Na VŠMU je to trochu komplikovanejšie. Existuje katedra herectva a katedra réžie a je ročníkový vedúci pre hercov a pre režisérov a dramaturgov. Ročníkový vedúci na réžii má svojich študentov režisérov, ktorí od druhého ročníka začnú pracovať so študentmi herectva. Takže na jednej strane sú hereckí pedagógovia, ktorí učia hercov hrať a pokúšajú sa ich uvoľniť, aby v neprirodzených podmienkach boli prirodzení. Učia ich, aký má vývoj etuda, alebo o čom hovoria v dialógoch, prečo to hovoria, akým

spôsobom hovoria a čo im to hovorí, ak im to vôbec niečo hovorí. To je línia pedagógov. Dlhé roky je tendencia, aby sa poslucháči herectva dostali k poslucháčom réžie čo najneskôr. Pedagógovia herectva mali pocit, že hercov tí režiséri, čo nič nevedia, ničia. Bola tendencia, aby sme študentov pripustili k sebe až v treťom ročníku. Nakoniec to skončilo tak, že režiséri začínajú s hercami v druhom ročníku. Robia dialógy, na ktoré dohliadam ja alebo iný pedagóg réžie a komunikuje cez svojich študentov aj s hercami a istým spôsobom aj s hereckým pedagógom. Nie vo všetkom si rozumieme. Herecký pedagóg povie, ako to hrať, študent réžie to chce mať inak, režijný pedagóg ho „zdrbe“, že tak nie. Takže tam vzniká veľa nápadov a herci sú nešťastní, lebo každý chce mať jasný manuál – ako byť najúspešnejším hercom na Slovensku. Zrazu mu však tento povie jedno, druhý ono a sú dezorientovaní. Hovorím im, že to je nádherné, máte možnosť výberu, môžete selektovať, nechať sa inšpirovať a vytvoriť nakoniec to, čo bude vaše. Takže proces je z tohto pohľadu zložitý, pretože sa tam pokúšajú vytvárať nejaké javiskové minidiela dve skupiny mladých ľudí – poslucháči herectva a poslucháči réžie a ešte im do toho hovoria poslucháči dramaturgie. Je to model divadla na úryvku, ktorý môže mať desať minút, ale je tam herec, dramaturg, poslucháč réžie, herecký pedagóg a režijný pedagóg. Každý pedagóg je, samozrejme, iný, každý má svoju metódu, nie všetci milujú Stanislavského. Je to komplikovaný proces, ale kto ním prejde a zachytí sa na ňom aspoň niečo, môže byť pripravený na dve cesty. Jedna je vstupom do

divadla postáv, interpretácie postáv a dramatických textov. Na druhej strane to, že dialógy už nie sú ortodoxné, v treťom ročníku si robia svoje texty a svoje adaptácie dramaturgovia, tak je prítomný aj nejaký autorský vklad. Asi najpodstatnejšie je, že herci a režiséri robia, aspoň u mňa to tak funguje. V prvom ročníku si napísali vlastné dialógy z Biblie alebo antiky, aby vytvorili modelovú situáciu. Nie kvôli jazyku, ani pátosu. Každý si mohol vybrať dramaturgiu archetypálnych situácií, zdramatizovali si to a hrali. Takto poučení išli k študentom herectva. V druhom ročníku robili slovenskú klasiku, lebo je to psychologicky najjednoduchší a najprimitívnejší text, kde sú jednotlivé typy postavené do jednoduchých dramatických situácií. Keď ten text dokážu s dramaturgmami preškrtať, tak majú základné dramatické situácie realistické. Po slovenskej klasike sme vždy preskočili o niekoľko storočí naspäť, prišiel Shakespeare a Molière. Obaja sú štylizovaní autori, je tam blankvers a alexandrín. V slovenskej klasike sa snažia hovoriť jednoduchú vetu, ktorá má zmysel a uvedomiť si, kde je dôraz – na slove, na predložke – elementárne veci. Štylizovaný jazyk Shakespeara a Molièra je zložitejší, hovorenie pre nás neprirodzené, je nám vzdialené. A napriek tej vzdialenosti, cez štylizáciu, kde netreba veľa konania, lebo základné konflikty sa vyjadrujú v elementárnych dramatických vzťahoch, herec je v shakespeareovskom divadle na javisku bez zbytočných rekvizít, sám s nejakým pocitom, so štylizovanou rečou, komunikuje s ďalším a to vytvára možnosť pochopiť aj istú štylizovanosť slovného prejavu a aj preložiť si vášne, ktoré nikto z mladých

ľudí nemohol zažiť – skočiť do vody, alebo zaškrtiť niekoho a tak ďalej. Potom prichádzajú najkomplikovanejšie veci, to už je pred bakalárskym ročníkom, realistická dráma, teda Čechov, Hauptmann, Ibsen. Mladí ľudia, ktorí iba začínajú žiť, by mali vedieť identifikovať zložitú ľudskú psychiku cez tieto texty. A pokúsiť sa pomenovať situácie, ktoré nezažili. Môžu ich mať odpozerané od rodičov, od babky, od dedka a pritom vytvoriť nejaký tvar, aby to nebolo falošné, patetické, ale aby to malo nejaký zmysel. Týmto prechádzajú do bakalára, kde už si robia, čo chcú. Chcel som to povedať iba preto, lebo neviem inak hovoriť o tom, ako sa má učiť a ako sa nemá učiť a či sú lepší tí pedagógovia, ktorí majú prax, alebo tí, ktorí majú výbornú metódu. To je vec názoru. V histórii to vždy tak bolo, že Michelangelo mal svojich žiakov, Leonardo mal svojich žiakov, tí sa niečo naučili a potom už robili, čo chceli. Samozrejme, najmä na západe existujú školy, možno viac všeobecné, kde ide o to vytvoriť v mladom človeku kreativitu, nájsť v ňom niečo a dať mu mentorov, ktorí ho sprevádzajú v objavení seba samého a cesty k umeniu.

**Jozef Ciller:** Je to otázka zvláštneho šťastia a zvláštnej súvislosti, akého máš pedagóga. Môže byť z teoretickej oblasti alebo z praktickej, ale dôležité je, čo ti ľudsky a profesionálne dá. Ja si pamätám, že tí najlepší pedagógovia na výtvarných školách boli s nami málo, ale keď s nami boli, tak to si pamätám dodnes. Odovzdanie je v sile človeka, v aure a v niečom, čo si zapamätáš na celý život. V škole je najväčší problém, keď mladí ľudia musia

hrať charaktery starých ľudí. V poslednom období sa to na našej škole akoby preklenulo, študenti si robia vlastné autorské texty, blíži sa to k pocitu mladého človeka.

**Lukáš Brutovský:** Ak konštatujeme, že pre mladých záujemcov je Praha veľmi atraktívna, aj pre tých zo Slovenska, nie je tento rozdiel jednou z hlavných príčin? Že u nás existuje pedagogický a ročníkový dualizmus. Študentom réžie sa napríklad môže stať, že sa ocitnú v relatívne nekomfortnej situácii, keď herecký ročník s nimi nechce komunikovať, čo môže byť zapríčinené rozdielnou víziou medzi pedagógmi, ako by štúdium herectva malo vyzeráť. Ako hovorí Nataša, v Prahe na „alterne“ je jeden pedagóg, režisér, ktorý si vyberá hercov a vedie ich. Netvári sa to na univerzitnú existenciu, ale má to bližšie k systému, že ideš k niekomu do učenia. K niekomu, kto má svoj jazyk, takže je to už trochu konkrétnejšia komunita.

**Nataša Bednářová:** Teoreticky sa to nelíši od toho, ako je vedený ročník na „alterne“. Tam sú odbory réžia, dramaturgia, scénografia a každý z nich má svojich pedagógov. Režiséri a dramaturgovia to majú tak, že sa potom k ich práci v akomsi „feedbacku“ vyjadruje celé vedenie, teda všetci pedagógovia, ktorí učia daný odbor. Herci majú svojho pedagóga, čo je väčšinou režisér. Každý má svojich pedagógov, ale dôraz je na tom, že výučba je koncipovaná pre celý ročník. Popri iných hodinách ako je pohyb a spev, je herecká tvorba, ktorá trvá každý deň štyri hodiny. Na dva alebo tri týždne príde člo-

vek, ktorý je oslovený vedúcim pedagógom herectva a na jeho workshop prídu väčšinou aj režiséri, niekedy aj scénografi. Ročník funguje spoločne. V druhom ročníku sa robia malé inscenačné tvary, väčšinou bábková rozprávka s tým, že sa vytvorí malý inscenačný tím z ročníka. Režisér si vyberie hercov a scénografa, ale netrvá to celý rok, stále pokračujú aj workshopy. V treťom ročníku prichádza bakalárska inscenácia v DISKu. Takže už na škole sa vytvoria tímy a majú vedúceho pedagóga, na to sa kladie dôraz. Zo školy už vychádzajú hotové tímy, ktoré potom fungujú v praxi. Na konci každého semestra je festival Proces, kde sa prihlási daný ročník s nejakým projektom, počas piatich dní sa práce prezentujú a na druhý deň je debata, kde sa analyzuje a reflektuje to, čo sa vytvorilo.

**Lukáš Brutovský:** Aspekt vzájomnej spolupráce a vzájomného učenia sa je podľa môjho súkromného pohľadu a môjho zážitku ako študenta úplne kľúčový. Dovolím si tvrdiť, že my sme mali šťastie na veľmi silný herecký ročník, dobrý materiál a zároveň na dvoch pedagógov: Emila Horvátha a Petra Mikulíka. Neboli od seba mentálne vzdialení tak, aby si protirečili a zároveň ani jeden z nich nemal potrebu odtláčať svoj názor do práce. My sme s naším relatívne disponovaným ročníkom mohli slobodne pracovať. Skúšali sme všelijako po pivniciach, aj ráno o pol siedmej, aj večer, malo to romantizmus študentskej práce. Bolo nesmierne dôležité, že sme boli k sebe pustení. Viem, že nastávajú situácie, kde sú ľudia až odrádzaní od toho, aby sa stretali, lebo by si mohli navzájom ublížiť.

Otázka je, či už na prijímacích skúškach by sa nemali tie dve katedry koordinovať a prijímať ľudí podľa potenciálnych tvorivých tímov?

**Tomáš Mischura:** Našu školu akreditácia postavila pred nové úlohy. V Banskej Bystrici sme sa s tým popasovali tak, že na bakalárskom štúdiu, na rozdiel od VŠMU, kde sa to na všetkých stupňoch spojilo do divadelného umenia, sme ostali separé – herectvo a dramaturgia a réžia. Až na magisterskom a doktorandskom stupni sa spájame do divadelného umenia. Vznikol predmet, ktorý predtým fungoval v druhom a v treťom ročníku bakalárskeho stupňa, režijno-herecká tvorba. To bol priestor, kde sa stretávali študenti réžie a dramaturgie so študentmi herectva. V druhom ročníku robili nejaké menšie kusy alebo výseky z vybraných hier, v treťom ročníku robili už ucelené inscenácie. Teraz sa ten predmet rozšíril tak, že pribudol aj v prvom ročníku s tým, že v prvom ročníku študenti dramaturgie a réžie prichádzajú k nám na herectvo. Majú dva roky priestor, snažíme sa ich aktívne zapájať. Snažíme sa riešiť veci, o ktorých máme predstavu, že budú prínosné pre obe skupiny. Z môjho pohľadu je to vec, ktorá im bude pomáhať vo vzájomnej komunikácii pri samotnej práci. Trávia s nami čas, zapájajú sa do prípravy scén, do prezentácie scén. Nakoniec sme našli nejakú spoločnú cestu. Snáď je prínosné, keď študenti od prvej chvíle majú možnosť stretávať sa, pretože to tvorí základ vzťahov, na ktorých budú budovať svoju tvorbu. Na magisterskom stupni je to koncipované už veľmi projektovo. Máme ročníkových vedúcich len na

bakalárovi, od prvého po tretí ročník, potom už študenti fungujú na základe spojeného študijného programu divadelné umenie, herci aj dramaturgia a réžia spolu. Pracujú projektovo. Či je to rozhlasový, filmový, autorský projekt, pracujú teda dokonca aj s filmármi.

**Miroslav Dacho:** Naznačili ste tu viacero tendencií. Na jednej strane je princíp majster – žiak, ktorý mnohí vyznávajú. Druhý, ktorému už na DAMU otvorili dvere, teda túžba po rozmanitosti, workshopoch, získavaní praktických skúseností. Druhá vec je, že študenti túžia po väčšom spájaní a prepájaní. Je rozpor v tom, že túžba je teoreticky vyjadrená, ale keď sa má v praxi zrealizovať, naráža na rôzne iné záujmy. Ak to veľmi preženiem, mám pocit, akoby budúcnosť výučby spočívala v akejsi veľkej dielni. Zoberieme na školu osemdesiat adeptov a adeptiek divadelného umenia, počas prvého, druhého a možno viacerých ročníkov budú nadobúdať skúsenosti s rôznymi profesiami, lebo netušia, k čomu napokon budú inklinovať. Vedia len, že túžia po divadle a až neskôr sa z nich vyprofilujú herci, herečky, režiséri, režisérky, dramaturgičky, dramaturgovia a tak ďalej. Z toho, čo sledujem na Divadelnej fakulte VŠMU, registrujem, že takáto túžba sa objavuje.

**Roman Polák:** Ja som prišiel, aby som bol proti tomu. Asi takto začnem. Picasso začal najskôr maľovať realisticky, až potom prešiel do svojho výrazu. Základom je teda naučiť sa základ. Potom nech si každý robí, čo chce. To je môj názor. Na škole majú



študenti dostatok priestoru na vlastné aktivity, ktoré môžu robiť popri tom, ak majú túžbu. Najprv sa musia naučiť chodiť a potom nech bežia svojím smerom. To je môj názor. Vy hovoríte, že túžba po väčšom spájaní je na škole silná, ja mám pocit, že som tam nadbytočný. Chceme z toho vytvoriť akúsi ZUŠ-ku, kde každý robí, čo chce a budú ho pritom viesť kreatívni mentori, ktorí mu budú pomáhať ísť tou cestou? Aj keď naša škola zatiaľ nie je takto koncipovaná, možnosť kreovať individuálneho študenta istým smerom tam existuje. Ak sa naučí základ zmysluplne. Teraz tam robil *Spaľovača mŕtvol* môj študent, avantgardne, štylizovane. Základný problém je, aby tie štyri dialógy, ktoré tam boli, mali zmysel. Na to som sa sústredil: keď dvaja herci rozprávajú, aby vedeli o čom. A to je jedno, či sú vo vani, v štiche, v červenom svetle, či hrá Mozart, alebo rocková hudba, ale o čom hovoria, ako hovoria a aká je téma. Predpokladám, že ak škola nenájde nejaký zmysluplný kompromis medzi únavou a nechutou učiť sa základy herectva a réžie a túžbou človeka prejaviť svoju prirodzenú kreativitu, tá tendencia bude pokračovať. Poviem to metaforicky: každý zo študentov má šancu hľadať svätý grál. Kristovu krv, ktorá urobí človeka šťastným a kde nájdeme kameň mudrcov, ako sa má robiť skvelé divadlo. Stredovekí rytieri hľadali svätý grál a našli ho. Hľadať ten grál je legitímne a výborné, lebo čím viac ciest k hľadaniu nových výrazových možností, tým lepšie. No najprv nech herec na javisku vie povedať zmysluplnú vetu a druhému odpovedať zmysluplne a aby to bolo trošku uveriteľné a aby to nebolo nudné, aby to nebolo opisné.

Aby to nebolo, ako keď v Čechovovej *Čajke* Treplev hovorí – hrajú nejaké city, chodia zľava doprava, čo to je za umenie?

**Lukáš Brutovský:** Potom sa ponúka otázka, prečo sú tu adepti a adeptky v takom množstve, ktorí sú ochotní túto úvodnú fázu preskakovať? Samozrejme, vždy je v tom isté penzum módnosti a pózy, ale je tam skupina ľudí, ktorým nevieme odovzdať pocit dôležitosti. Pýtal som sa na to môjho uja, ktorý je biofyzik a učí programovanie na UPJŠ v Košiciach. Zasmial sa a povedal, že v ich odbore to nie je možné, pretože tam prídu do prvého ročníka študenti a keď sa konfrontujú s tým, čo škola predstavuje ako základy, nerozumejú, spokojnejú a vedia, že týmto si musia prejsť, aby sa mohli ďalej baviť v druhom ročníku a neskôr. Toto pri divadle zjavne neplatí, pretože tam šermujeme pojmami ako talent a tvorivosť. To sú zrejme vágne a zneužitelné pojmy.

**Roman Polák:** Sú dve veci. Buď to my, pedagógovia, nevieme atraktívne predať, alebo je druhá možnosť, že študentov, ktorí prídu na školu, reálne divadlo nezaujima a neoslovuje. To znamená, že idú do SND a vidia falošnosť. Povedia si, že to nechcú robiť. Tak idú do pivníc, to je fajn, tam je to živé, to je ono. Jednoducho neboli pred školou dostatočne pripravení, čo je reálne divadlo, ktoré môže byť dobré – zlé, ktoré prvky pravdivosti a štylizovanosti sa dostávajú do inscenácií kamenných alebo aj iných divadiel, a čo je tá moja cesta. Aké divadlo vlastne chcú robiť a prečo idú na školu?

Alebo je tu aj nemožnosť zatriktívniť to z našej strany. Poviem iba pár príkladov. Prešiel som dost workshopov, Garfein učil v Berlíne na workshope Stanislavského, to bolo ešte za komunistov. Ale to nebol „môj“ Stanislavskij, to, čo Jack Garfein učil na workshope, bol pre mňa opisný Stanislavskij. Odišiel som z toho workshopu, lebo to, čo povedal, mi bolo jasné a už som mal iný výklad Stanislavského, oveľa hlbší. Tak som išiel na ďalší workshop s Alexandrovou metódou, pri ktorej základ pohybu vychádza z tretieho stavca v chrbtici. Všetci meditovali a hľadali bod pohybu a tá, čo prednášala mi povedala: musíš mať pozitívnu energiu, inak choď preč. Zostal som tam sedieť a s pokorou som hľadel, ako meditujú. Hovoril som si: je tu pokoj a ticho, je tu fajn. Po polhodine mi lektorka povedala, že si ani nevšimli, že som tam: máš výbornú pozitívnu energiu! Na ďalšom workshope jeden Američan v Lisabone hľadal zlatý rez priestoru, všetci chodili po parku a okolo kúpalísk a hľadali, kde sa najlepšie hrá. Potom našli na rohu jednej budovy pozitívnu energiu. Medzitým tam jeden ruský režisér učil sústredenie tak, že všetci chodili štvornožky po tráve a hľadali štvorlístok a on medzitým telefonoval. Nechcem tým povedať, že workshopy nie sú zmysluplné, že hľadanie rôznych ciest je nezmyselné. No hľadanie zlatého grálu je omnoho zložitejšie ako len obísť realistický základ a zrazu do mňa vstúpi nejaký démon pochopenia všetkého. Jednoducho tá cesta je dlhá. Niekomu sa to podarí, niekomu nie.

**Miroslav Dacho:** Páni Brutovský a Polák skôr hovorili o študentoch a študentkách réžie než herectva.

**Jozef Ciller:** Hovorili ste o herectve. Pre mňa je herec najlepší prvok scénografie. Ľavá strana, pravá strana. Ty si hovoril, že cestou je začať riešiť školu komunitne, čo Roman poprel, s čím súhlasím, pretože...

**Roman Polák:** Ja tu už dlho nebudem, takže budte pokojní, ďalšiu perspektívu treba vytvárať...

**Jozef Ciller:** Nechaj ma dohovoriť. Komunitné pokračovanie vznikne na základe istej profesionality. To v divadle existuje, v tomto zmysle nemusíme mať žiadne rozpory ani hľadanie ciest.

**Roman Polák:** Keď som videl ako mladý človek inscenáciu *Michelangelo*, Ypsilonka bola ešte v Liberci ako amatérsky súbor, väčšina z nich nemala žiadnu školu, bolo to pre mňa fascinujúce a nádherné. Schmid sa potom presťahoval do Prahy, začal robiť Ypsilonku tam, to je predsa jedinečná škola kolektívneho herectva, jedinečná škola v súbore. Napriek tomu, že to bolo kolektívne, vyčlenili sa z nej osobnosti, ktoré prešli potom do mainstreamového divadla, napríklad Poloczek, Lábus, Kaiser. Boli to skvelí herci, nielen komickí, ale aj dramatickí. Tým chcem povedať, že cesty do Ríma sú rôzne. Toto bolo poloamatérske divadlo a Schmidovi sa podarilo. Takže tá cesta bola tiež zmysluplná. Jemu sa podarilo nakoniec založiť katedru, vychoval Havelku a ďalších ľudí, veď to je nádherné. Chcem tým iba povedať, že keď niekto ide do divadla, asi by bolo prirodzené pozrieť si, kto je autorom hry, akí herci hrajú, kto je režisér, aký má štýl, či to je

komédia alebo dráma. Aby som neprišiel do divadla, že hrá tam XY, nejaký Ferko Púčik, idem na neho. Zrazu som šokovaný, že to nie je komédia, ale dráma. Rozlišovať, na čo idem do divadla a na akú školu idem, by malo byť asi prirodzené. Čo je cieľom na začiatku mojej cesty, čo spoznať a kam sa dopracovať?

**Nataša Bednářová:** Mohli by sme sa baviť o tom, čo je klasické a čo sú základy. Všetko sa navzájom prepojuje a z mojej inscenačnej praxe môžem iba usúdiť, že sú ľudia, ktorí základy majú, budovali ich dlho a často majú viac guráže ako talentu. Skrátka divadlo je veľmi subjektívna záležitosť. Asi všetci cítime v divadelnom prostredí akési vyžarovanie, svojbytnosť. Mohli by sme sa baviť aj o tom, ako človek dokáže fungovať v mantineloch daného divadelného smeru, či už je to činohra, alebo divadlo pohybové, dokumentárne, bábkové. Ide o to, aby herec či performer vedel komunikovať, podávať informáciu ďalej a viesť s divákom alebo kolegom dialóg priamy alebo nepriamy. Mám za sebou konzervatórium a zároveň blokovú výučbu na DAMU, v súčasnej dobe ma najviac fascinuje snúbiť všetky tieto smery. Mám pocit, že vtedy je človek otvorený. Samozrejme, musí mať isté základy, musí si byť istý vo fungovaní... ale pokiaľ dokáže tvoriť a komunikovať v rôznych divadelných smeroch, pociťuje obrovskú slobodu. Aspoň ja to tak mám a nerozlišujem medzi tým, kedy robím objektové divadlo alebo pracujem s fixným textom. Vzťah učiteľ – žiak asi potrebný je, ale je dôležité, aby dialóg medzi nimi bol živý, aby to nebolo iba o tom, že sa utie-

kame k pedagógovi, ale aby sme sa vedeli niekedy voči nemu aj vymedziť.

**Milo Juráni:** Z tejto debaty mi vyplýva otázka, či je ideálny herec pre slovenské pomery herec hlbavý a chápvavý, ktorý má nejakú podstatu realizmu a na tom niečo stavia, alebo herec flexibilný, ktorý sa dokáže prispôbiť každému tvorivému procesu. Mám pocit, že aj v tejto debate mizne prax divadla súčasného. To už nie je len klasická činohra, ale ako ste viacerí naznačili, sú to aj veci, ktoré už dnes avantgardou nevoláme a ktoré už možno prevažujú nad klasickým tvarom. Napríklad nezávislé divadlo sme v tejto debatae tak trochu obišli. Pre koho vlastne školy pripravujú hercov? Nemali by nejakým spôsobom reagovať na súčasnú divadelnú prax? Javí sa mi, že aj v divadlách na Slovensku sa klasická štruktúra textu mení, transformuje sa a prichádzajú nové podnety.

**Tomáš Mischura:** Zaznelo tu viackrát slovo komunikácia a to je pre mňa dôležité slovo. Nech sa bavíme o akejkoľvek technike pri výučbe ľudí na škole, môžete aplikovať čokoľvek, keď narazíte na múr. Naskytá sa otázka, či by nebolo dobré mať po ruke rôzne veci. Občas vnímam študentov ako pevnosť a keď to s nimi nepôjde jednou stranou, možno to pôjde druhou. Teda treba mať po ruke rôzne prostriedky, ako to robiť. To vám nezaručí pocit, že to viete robiť, pretože potom prídete s tou technikou do praxe a ono vás to preplieska. V akomkoľvek momente, keď som si vravel, že to viem, tak prišla režijnno-dramaturgická koncepcia, ktorá mi pove-

dala – nevieš to! Je na stole otázka, ale nevieš ešte, odkiaľ ju uchopiť. Malo by to mať istý základ, cez ktorý by sme sa dopracovali k autenticite, k pravdivosti. Lebo keď sa k nej dopracujete, tak sa bude šíriť ako vírus, ľudia nebudú chcieť podliezť tú latku. Tak sa idealisticky domnievam. U nás mám pocit, že to bude stáť na tom, s kým sa študenti stretnú na magisterskom stupni, kto k nim ako pristúpi. Pozvali sme Luterána, pozvali sme Palika tento rok. Niektorí sa sťažujú, že oni by radšej hrali postavy, než vlastné... nejaký hlas tam znie, prikláňajúci sa k tradičnejšej forme divadla... Zatiaľ však neviem, ako inak s nimi pracovať, než že pozveme ľudí a budú skúšať workshopovým štýlom.

**Nataša Bednářová:** Vrátim sa k tomu, prečo majú adepti herectva túžbu ísť na KALD na DAMU. Možno práve preto, že iba v Českej republike je nezávislá scéna taká obrovská a zároveň previazaná s kamennými divadlami. Rozdiel nie je taký obrovský, k vzájomnému ovplyvňovaniu dochádza na dennej báze, nejakou prirodzene sa to navzájom prelína. Na Slovensku je nezávislá scéna oveľa menšia a aj trh je oveľa menší.

**Jozef Ciller:** V Čechách je veľká tradícia divadiel, kde je všetko dianie podriadené vedeniu súboru. Husa na provázku, Ypsilonka, HaDivadlo.

**Nataša Bednářová:** Je zaujímavé, že dnes sa už považujú za kamenné divadlá.

**František Výrostko:** Som nesmierne rád, že tvorcovia tohto festivalu priniesli tému herectva na

toto fórum. Vždy sa robili hodnotenia, hovorilo sa o režijnno-dramaturgickej koncepcii a na hercov nevyšiel čas. Keď si zoberiete aj mediálne hodnotenia, teoretici napíšu o inscenácii a na koniec spomenú, kto v tom hral. Teraz poviem, prečo sa tento festival volá Dotyky a spojenia. My sme sa s hrou *Dotyky a spojenia* od Marivauxa, ktorú režíroval Roman Polák, dostali na festival do Edinburghu v deväťdesiatom prvom. Táto inscenácia dostala cenu denníka The Guardian a náš festival nesie meno po inscenácii, ktorá sa tam preslávila. A preslávila sa aj preto, že bola netradičná a na tie časy výnimočná – v režijnej koncepcii, v dramaturgickej koncepcii, a ak môžem povedať, tak aj v hereckom poňatí. Je tu prítomná Ľubka Krkošková, ktorá tam hrala spolu so mnou, s Milanom Bahulom a Dankou Kufelovou, postavy vychovávateľov robili Ján Kožuch a Nela Valentová. My sme tam prerazili preto, že sme boli absolútne netradiční. Roman prišiel s touto koncepciou a s úplne iným ponímaním hereckej techniky na javisku, hereckého prístupu k tvorbe. Pritom tam boli najzákladnejšie herecké veci, herecké etudy. Tam bol základ. Také herecké etudy sme robili na škole v prvom ročníku. Milan Bahul na to nadával – to tu ideme zacharovské etudy robiť? Roman Polák plakal u mňa v byte, ako ho presvedčiť, aby to robil. Nakoniec sme sa presvedčili všetci, že to môže byť dobré a bolo to dobré. Obyčajné prvácke etudy sme pospájali do jedného fantastického celku. Takže, keď sa tu hovorí o herectve, hovorím – sto ľudí, sto názorov. To platí aj vo výtvarnom umení či v hudbe. Som odchovaný na základoch a keď ten základ preskočíte a prídete na

javisko, nebudete môcť fungovať. Nebudete vedieť hovoriť a nespravíte to, čo bude režisér požadovať v rámci pohybovej alebo hlasovej techniky. Keď učím hercov, vždy to prirovnávam k futbalu: keď futbalista nevie „štopnúť“ loptu, nevie ju kopnúť, nevie si ju stlmiť, nevie hlavičkovať a nie je rýchly, tak ho tréner nepostaví, lebo na to nemá. Takže techniku musí mať aj herec. Čím viac technik herec ovláda, tým lepšie. U nás na škole je také pravidlo, ale bolo to aj na VŠMU, že hlavný pedagóg ročníka má prvotné právo výberu. Pamätám si, keď som ja šiel na VŠMU, hovoril mi kamarát: Ja už som tu tretíkrát, ale vtedy otváral ročník Zachar a ten ma nezoberie, lebo Zachar má rád takýchto. Keď som išiel ja na školu, vtedy si otváral ročník Mikuláš Huba a našťastie si ma vybral. Na prvej hodine nám povedal: „Vy musíte byť ak nie lepší ako naša herecká generácia, tak určite iní. Vy nemôžete po nás opakovať.“ Takže každý, kto skončí herectvo, nech je jedinečný.

**Jozef Ciller:** Doplním – iné je robiť etudy v prvom ročníku na VŠMU a iné v desiatom ročníku v profesionálnom divadle.

**Miroslav Zwiefelhofer:** Mám iba krátku poznámku: keď sa bavíme o hereckom školstve a vzdelávaní, do veľkej miery sme to zúžili na vysoké školy. Pedagógov na základných umeleckých školách každý rok nútime, aby mali nejaký vzdelávací plán. Musia dokazovať, že majú nejaké body, že sa vzdelávajú. Pri divadle to nie je. Človek skončí školu, môže chodiť na workshopy, ale nie je k tomu syste-

matically vedený. Možno je to aj poznámka o tom, čo pán Polák rozprával o workshopoch, ktoré nezaferovali. Pokiaľ máte dobrého nadriadeného, on vás donúti smerovať svoju pozornosť na workshop, ktorý vám naozaj niečo dá a zároveň je naviazaný na ďalšiu činnosť, ktorú budete potom realizovať. Nemali by práve zriaďované divadlá, ktoré majú pevnú formu, komunikovať smerom k svojim zriaďovateľom, že potrebujú istý obnos peňazí na workshop? Nemusí byť veľký, jeden workshop s desiatimi ľuďmi nemusí byť drahý. Workshop nemusí byť vedený iba k novým hereckým technikám, ale napríklad, keď viem, že by som sem rád pozval na budúcu sezónu zahraničného režiséra, tak by sme si struhli nejaký dvojmesačný workshop angličtiny alebo niečo podobné.

**Miroslav Dacho:** Možno by mohol na to reagovať Tomáš, ktorý ale včera hovoril, že už je dosť unavený, takže neviem, či by mal o nejaký workshop záujem... Alebo Lukáš Brutovský ako umelecký šéf by mohol reagovať. Páni?

**Lukáš Brutovský:** Rozumiem tomu v rovine teórie a aj s tým súhlasím, ale moja doterajšia skúsenosť je, že býva veľký rozdiel medzi tým, čo sa deklaruje na papieri a tým, čo sa v praxi potom udeje. Povedal som to pred hodinou a nemyslel som to v zlom – že keď príde človek s dlhým CV-čkom a nikto o ňom ešte nepočul, je to podozrivé, nie workshop ako fenomén práce. Moja malá skúsenosť, kedy som zlyhal ako doktorand, ktorý mal na starosti ročník: bol tam študent z Poľska, ktorý nesmierne

chcel skúšať a pracovať na sebe. No boli tam aj študenti zo Španielska a Londýna, ktorí boli na Erasme viac-menej na výlete. Niektorí z nich pracovali tým nesprávne pochopeným workshopovým spôsobom. Mali množstvo čiastkových skúseností, ale vo výsledku nedokázali na javisku vôbec nič urobiť. Ale nechcem, aby to tu znelo pseudokonzervatívne. Počúvam túto diskusiu a rodí sa vo mne jednoduchá myšlienka: kacírsky by sa dalo povedať, že všetci, ako tu sedíme, dokážeme rozpoznať talent. Workshop môže ten talent poliať, ale človeka neprerobí.

**Nataša Bednářová:** Je to trochu aj hra pojmov. Ako konzervatoristka som videla všetko, čo martincké divadlo ponúkalo a spätne nemám pocit, že som sa pozerala na niečo skostnatené, staré. Samozrejme, z pohľadu vtedajšej konzervatoristky. Keď sa pozriem, ako sa tu robí dramaturgický plán, v regionálnom divadle na Slovensku, témy, ktoré sa otvárajú, to nie je niečo celkom odlišné. Preto mám niekedy pocit, že rozprávame o tom istom, iba v iných konotáciách a z iného pohľadu.

**Jozef Ciller:** Niet lepšieho workshopu, ako postaviť inscenáciu. Tam sa stretá všetko. Tam sa prejavujú všetky profesie, všetky súvislosti a v konečnom dôsledku talent.

**Miroslav Dacho:** Dámy a páni, náš čas na dnešnú diskusiu uplynul. Ďakujem Nataši Bednářovej, Romanovi Polákovi, Tomášovi Mischurovi a Lukášovi Brutovskému. Prijemný zvyšok dňa.

**DISKUSIA 3** | 23. 6. 2023

**MOŽNOSTI A PERSPEKTÍVY VÝVOJA – HERECTVO  
BUDÚCNOSTI ALEBO ČO TREBA ZMENIŤ...**

*Čo chceme/vieme/budeme robiť inak na školách a v praxi?*

S moderátormi Miroslavom Dachom a Lukášom Brutovským diskutovali:

- **Rastislav Ballek**  
režisér, pedagóg VŠMU
- **Miriam Kičiňová**  
dramaturgička, riaditeľka Činohry SND
- **Marta Ljubková**  
dramaturgička, pedagogička DAMU

**Lukáš Brutovský:** Som rád, že naše pozvanie prijali tri výrazné a zároveň odlišné osobnosti. Je tu s nami dramaturgička Marta Ljubková, má skúsenosť s rozličnými typmi a žánrami divadla aj inštitúcií – od Národného divadla v Prahe cez nezávislú scénu a alternatívne divadlo až po tanečnú scénu – takže bude čo porovnávať. Zároveň je aj pedagogička na KALD-e na DAMU. Je tu aj Mirka Kičiňová, riaditeľka činohry SND Bratislava a režisér Rastislav Ballek, ktorý nám môže sprostredkovať pohľad na nároky režiséra na herca. Zároveň je aj pedagógom na VŠMU v Bratislave, takže nám môže ponúknuť aj akademický pohľad. Otázka na úvod diskusie je jednoduchá: ak sme hladní po hereckých zážitkoch, ktoré sa nám dostávajú možno nie v takej miere, ako by sme chceli a po tom, aby nás prostredníctvom herca niečo presahovalo, niečo väčšie, na akého herca teda čakáme?

**Miriam Kičiňová:** Keďže reprezentujem inštitúciu, ktorá sa v tejto diskusii akosi nepatrične stáva meritórnym bodom, skúsím pomenovať, akého herca vyžaduje SND. Nedávno som bola na predstavení inscenácie, ktorej hlavná protagonistka – bola to antická dráma – sa nemohla zúčastniť. Predstavenie sa teda odohralo bez nej, no stále to bol jej príbeh. Išlo o *Antigonu*, ktorá bola bez Antigony. Bolo to fascinujúce. Nie preto, že by divadlo bez herca bolo ideálne, ale mňa fascinovala otvorenosť kolegov a to, ako boli schopní prijať nový fakt, ktorý vstúpil do živého procesu a premeniť ho na zážitok, na výzvu. To je asi to, čo očakávam – otvorenosť hereckej mysle, aby bola schopná ísť do všetkého, čo sa dá nazvať výzvou.

**Lukáš Brutovský:** Čiže otvorenosť k rôznym formám spolupráce, ale zároveň individuality...

**Miriam Kičiňová:** Na jednej strane je super, že máš otvoreného človeka, ale to samo o sebe nestačí. Niečo musí prísť aj za tou otvorenosťou.

**Lukáš Brutovský:** Stretávame sa občas s tým, že sa tieto dve vlastnosti v človeku vylučujú, že sa to navzájom blokuje?

**Miriam Kičiňová:** Nieкто môže byť otvorený, ale možno potrebuje najst' matériu, ktorá môže v ňom prehovárať. Nieкто nemá otvorenosť, ale má zároveň samého seba, má veľa hereckej energie, no zároveň s ním zložito prídete k nejakému konsenzu, k otvorenosti urobiť niečo inak, iným spôsobom sám o sebe rozmýšľať. Niekedy máš herecký potenciál, ale nemáš otvorenosť a to je potom zložité.

**Marta Ljubková:** Je to vlastne komplexná otázka. Přemýšlela jsem o tom, co je pro mne důležité u herce. Uvědomila jsem si, že se tam oddělují dvě složky: jedna je, s kým chci spolupracovat a kto připadá vhodný – a potom je něco jiného, když jsem divák a dívám se. Zjistila jsem, že většinu herců vnímám prizmatem osobní zkušenosti – jestli je ten člověk ochoten jít do věcí, což pojmenovala Mirka jako otevřenost, zároveň jestli má něco, co je hodně tekutá kategorie talentu, nebo možná bychom mohli říct i charismatu. Je to nespravedlivé, ale buď to v tom člověku je, nebo to v něm není. Špatně se to popisuje, ono to může někoho diskriminovat, je

to základní predispozice. Já tomu říkám, že člověk musí stát jenom na jevišti, nemůže dělat nic jiného. Je to bytostná potřeba být hercem a ti lidé se nakonec na jevišti octnou. Potom bych ale nepodceňovala dovednosti, zejména dnes, kdy herec a herečka je schopen podat výkon pěvecký, je schopen tančit, naučit se bizarní jazyk, který dneska již neexistuje, je schopen a ochoten přinést svůj osobní příběh, vlastní životní zkušenost a je disponován. I když je herec milý a otevřený, ale nemá techniku, tak nakonec si ho možná nevybereme. Takže na herce klademe vysoké nároky ve psychosomatické vybavenosti a to nakonec rozhoduje.

**Rastislav Ballek:** Možno len použijem iné slová ako kolegyne: herec je človek, ktorý disponuje umením uberať. Robiť v sebe miesto pre niečo iné, alebo pre niekoho iného, pre niečo, čo mu je cudzie, pre niečo, čím nie je. Pre mňa je to primárne schopnosť navyše – v zmysle navýšiť sa k niečomu, čo bežní ľudia nevedia. Teda je to schopnosť ubrať zo seba viac, ako dokážu bežní ľudia. Zbavovanie sa automatizmu tvorí deväťdesiat percent ľudskej duševnej činnosti a herec je ten, ktorý sa dokáže zbaviť naprogramovaného zmechanizovaného spôsobu myslenia alebo konania. Je to skôr podobné kamenosochárstvu – kto uberie najviac a najlepšie, tak ten je kráľ.

**Lukáš Brutovský:** Je to v zdanlivom rozpore s predstavou herca, ktorý – ako sa v úvodzovkách hovorí – vychádza zo seba. To ubratie je zaujímavý pohľad na vec. Stretávame sa s tým v praxi. Viete

najst' veľa hercov a herečiek, ktoré, bez urážky, sú vhodné nádoby na veci? Nemusia osobnostne disponovať obsahom, ale sú schopní stať sa nositeľmi iných obsahov už pri svojej práci, bez ohľadu na to, akí sú sami. Zaujalo ma, čo hovorila Marta Ljubková – o bytostnej potrebe. Keď som ako puberták písal poéziu, vo všetkých literárnych kluboch som na to narážal: keď to nemáte v sebe, keď necítite nevyhnutnú potrebu písať, nerobte to. Položte si základnú otázku, či ste básnik a ak bez toho neviete prežiť, znamená to, že ste na to predurčený. Vo vlastnej praxi sa stretávam s dobrými hercami a herečkami, ktorí akoby prišli z iného územia. Buď chceli mať kapelu a spievať a nevyšlo im to, stali sa hercami. Nedal by som ruku do ohňa, či by od divadla neušli, keby sa im podarilo preraziť napríklad v muzikáloch alebo v inom odbore. Najmä dnes, keď sú na hercov kladené artistné požiadavky, často sú medzidruhová. Keby som mal vymenovať divadelníkov od podstaty veci, ktorí ostali iba pri divadle, tak nemám veľa mien. Druhá otázka je, že ak sa dožadujeme individuality a zároveň otvoreného, tvárneho človeka a konštatujeme, že nie sú ich priehrštia, čo by sme mohli zmeniť, aby sa takíto ľudia začali o herectvo zaujímať? Aby prišli na to, že majú byť hercami? Aby prišli na prijímačky na vysokú školu takíto ľudia. Nie takí, ktorí by chceli hrať v dennom seriáli, alebo ktorému sa páči herečka XY. Aby prišli ľudia, ktorí považujú divadlo za komunikačný kanál. Možno by sme mohli začať Prahou, zo slovenského uhla sa zdá, že tam niečo funguje lepšie. Najmä z pohľadu slovenských záujemcov o štúdium herectva v Prahe.

**Marta Ljubková:** Nemyslím si, že to je u nás o moc lepší, ale je větší ambice potkat se s větší diverzitou, dostat se na nikoliv pětimilionový, ale desetimilionový trh. To je, a zvláště, když máme příbuzné jazyky a můžete tam uspět, to je touha vyrazit do světa. Nemyslím si, že máme o moc lepší školu, vaši školu moc neznám, takže to nemohu srovnávat, ale na VŠMU jsem potkala bezvadné studenty, takže nemusí to nutně tak být. Kde ty lidi brát, jak je přitahovat na školy, to je komplexní otázka, která souvisí s tím, jakou pozici ve společnosti má divadlo. Ve chvíli, kdy divadlo má společenskou prestiž, kdy do něj mladí lidé chodí, tak je napadne, že by se tomu mohli věnovat. Nevím, jak je to na Slovensku, ale v Čechách je pořád prestižní amaterské divadlo, je tam bohatá struktura různých amaterských přehlídek. Taky mně napadlo, že existují ještě rezidua předrevolučního a potom do devatenáctého století sahajícího tradičního přístupu k divadlu, které je bytostnou součástí našich životů a věnujeme se mu ve volném čase. K nám na KALD chodí spousta adeptů z podhoubí amaterského divadla. Nikdy bych nepodcenila to, co je ochotnické divadlo, divadlo, které je součástí výchovy a tak dále. To jsou ta místa, kde se mohou zájemci o divadlo s divadlem setkat, osahat si ho a uvědomit si, že je třeba bytostně zajímat. Když se divadlo stane a) nějakou komercí, b) nějakou muzeální institucí, tak vás nenapadne, že byste se tomu sami mohli věnovat. To je jedna věc. Druhá věc, která je nepopíratelná a myslím si, že se promítá do profilu zájemců o studium režie nebo dramaturgie a méně zřetelných oborů, je nízká finanční prestiž,

prostě nechcete studovat obor, kterým se neužíváte. Nebo nevíte, jak byste se přesně s tím oborem uživil. V Čechách probíhá velká diskuze o statusu umělce, takže dělat umění zadarmo se nedá. Mladé lidi nemotivuje zabývat se divadlem, takže další aspekt je ekonomický. A potom diverzita divadelního provozu vůbec, zaměření na mladé publikum, divadlo je otevřenější instituce, než bývalo. Divadla jsou otevřena po celý den, nabízí prostor, musí se otevřít nejen svým repertoárem, ale i svým přístupem ke společnosti, aby si ti mladší členové společnosti uvědomili, že je to něco, čemu se chtějí věnovat. Myslím si, že když někdo přijde na DAMU s tím, že by taky chtěl být herec jako někdo v seriálu, není to úplně špatný začátek. Už tam je nějaká jiskra zájmu, neměli bychom zpochybňovat různé přístupy, kudy se člověk na školu dostane. To, co nám zní úsměvně – já bych taky chtěl být v Ordina-ci v růžové zahradě, je kanálek, kterým se dostanete třeba k Hamletovi v Národním divadle.

**Lukáš Brutovský:** Ja som pred prijímacími skúškami na VŠMU videl tri inscenácie v ochotníckom divadle. To je všetko. Prvú inscenáciu v kamennom divadle som videl v rámci prijímacích skúšok v Bratislave. Tiež som nemal predstavu o tom, kam idem a o čo pôjde. Ale možno by som sa obrátil na Rastislava Balleka – aká je vaša skúsenosť?

**Rastislav Ballek:** Myslím si, že problém sa začína až po škole. Na vysokej škole tohto typu má človek možnosť vyprofilovať sa, napríklad programovo odmieta úlohy v akomkoľvek televíznom seriáli,

ale vo chvíli, keď školu opustí, neexistuje inštitúcia, kde by tento mentálny postoj mohol praktizovať ako legitímny a spoločensky akceptovateľný umelecký postoj. To znamená, že sa z neho stáva nejaký pivničný pracovník, ktorý musí prostredníctvom inštitúcií – zriaďovateľov, žúp, ministerstva, grantových systémov – každý rok absolvovať niekoľko tráum, ktoré ho od tohto samovražedného postoja nakoniec odvedú alebo ho zabijú. Pokiaľ neexistuje inštitúcia typu, povedzme, Centra experimentálneho divadla v Brne, inštitúcia, v ktorej môže človek, ktorý odmieta mainstream, odmieta meštiansky stred, byť ešte stále umelecky akceptovaným... neviem čím, tak je to existenciálna voľba po skončení školy – či sa prispôbim a som schopný fungovať, alebo sa neprispôbim a pánboh mi pomôhajú. U nás chýba inštitúcia, v ktorej by bolo možné za peniaze daňových poplatníkov vysmievať sa a urážať všetky ostatné inštitúcie. Znie to ako paradox, ale na tomto parodoxe je postavený západný kánon: že vyspelá spoločnosť si platí alebo aspoň toleruje ľudí, ktorí jej hádžu do tváre predmety a čerpá z tohto zdanlivo nezmieriteľného konfliktu informácie, nejaký typ poznania. Pokiaľ sa v takomto parodoxe neocitneme, tak nevidím nádej. Zopakujem, čo som povedal na začiatku: po škole si absolvent bude musieť veľmi rýchlo odvyknúť od toho, na čo si zvykol, alebo voliť existenčnú a existenciálnu voľbu.

**Lukáš Brutovský:** Rozumiem tomu správne: nehovoríme iba o extrémne z hľadiska denných seriálov, ale hovoríme napríklad aj o zamestnaní sa v ka-

menom divadle? Môže aj to byť už za hranicou vlastnej slobody? Je to často finančne neúnosné...

**Rastislav Ballek:** Nemyslím si, že je to primárne finančný problém. Neviem, či je to pravda, ale počul som, vraj napríklad platy v budapeštianskom divadle Katona József Színház sú nižšie ako v komárňanskom divadle na Slovensku, a je to prestížne divadlo. Ľudia sú veľmi zle platení, nie je im dovolené zarábať si v televízii, viesť bežný občiansky život. Je to zriaďovaná inštitúcia, do ktorej môže absolvent maďarskej vysokej školy zapadnúť a svoj život venovať sebazničujúcemu avantgardnému konaniu, čo pre mnohých ľudí môže byť vzrušujúce. Pokiaľ nosíte stoličky v nejakej bratislavskej pivnici a nemáte žiadnu podporu od štátu, tak je to problém.

**Marta Ljubková:** Pardon, skočím do toho. Řešením je, myslím si, statut umělce, o kterém se tak diskutuje a co mají třeba ve Francii. Argumentovat Maďarskem je nebezpečné. Není to vzor, ke kterému bychom chtěli směřovat. Můžeme mluvit o jiných zemích, kde herci v statutárně zřízovaných divadlech mají docela důstojné platy a nejsou nuceni si přivydělávat v komerční sféře. Jedna věc je statut umělce, kde naplníte nějaké požadavky a stát vám dává peníze, aniž byste se nutně musel stát zaměstnancem nějaké instituce. Pokud vykazujete nějakou uměleckou činnost, máte nárok na peníze a máte sociální jistotu. Druhá věc, a tam s vámi souhlasím, je diverzifikace zřízované sféry. Stát dává peníze nejen na to, co mu konvenuje, co je...

můžeme tomu říkat maloměšťácké. Není to jenom nejistý grantový systém. Na čem jsme vyrostli my, že divadlo jdete dělat hlava-nehlava bez ohledu na peníze, je v dnešním světě mnohem těžší. Když se podíváme na vzory ze šedesátých a sedmdesátých let, tak svět byl natolik jiný, že nemůžeme od dnešních absolventů očekávat, aby se masově oddali tomuto životu. Já úplně nevěřím tomu, že chudoba vede k lepším uměleckým výsledkům.

**Lukáš Brutovský:** Miniodbočka, která sa týka amatérskej sféry: Miro sa dlhodobo zúčastňoval amatérskych prehliadok a chcem vedieť, či sa u nás z ochotníkov regrutujú záujemcovia o štúdium?

**Miroslav Dacho:** U nás je čoraz silnejšia báza základných umeleckých škôl. Báza ochotníckych divadiel dospelých bola veľmi silná v období normalizácie, boli tu desiatky a stovky súborov. Vtedy to bolo divadlo väčších možností – ako to nazval Peter Scherhauser. Mne v súvislosti s amatérskym divadlom prišla na um spomienka: svojho času chodieval do poroty na Scénickú žatvu profesor Císař. V niektorom ročníku konštatoval, že jeho už zaujíma iba amatérsky herec, lebo má nejaký pach, vôňu, vie definovať, prečo vo svojom voľnom čase robí divadlo. V profesionálnom divadle vidí len čosi veľmi všeobecné a nekonkrétne. Osobnosti stretáva v amatérskom divadle a jeho zaujíma, ako sa tá ktorá osobnosť konfrontuje s tým, čo hrá, aká je to postava, aký je to osud. V kamenných divadlách vidí hercov, ktorí od úlohy k úlohe podávajú podobný výkon, nemenný, sterilný. To bola podľa mňa veľmi zaujímavá poznámka.

**Miriam Kičiňová:** Kolektívy zo ZUŠ sa zúčastňujú prehliadok, baví ich to, zaujíma, mnohým to zostáva. Idú potom na KALD na DAMU alebo sa stávajú súčasťou nezávislých zoskupení, až ich je tu ako húb po daždi. To nie je zlé, ale hovorí to o tom, že niekto chce fungovať v nejakej sfére inak. Zároveň je aj nie je problémom, že sme malá krajina, prácu si musíš vyskladať tak, aby ťa to uživilo. Zároveň sa všetci poznáme a aj keď si zriaďovaná inštitúcia a rozhodneš sa spolupracovať s nezriaďovanou, tak vysielaš signál otvorenosti: že toto si chce štát zaplatiť a divadlo si je vedomé, že chce robiť s takýmto okruhom divadelníkov, chce pozývať takýchto ľudí, lebo pre istú skupinu je to dôležité. Keď som nedávno sedela s jedným nemeckým režisérom a bavili sme sa, že pre nás nie je problém prísť do kontaktu s nezávislou sférou a vytvárať jej priestor aj v zriaďovaných divadlách, bol vlastne prekvapený. V Nemecku to možné nie je. Tu urobíš veľmi jednoduché rozhodnutie a zavolaš do zriaďovaného divadla aj tvorcu z inej sféry. Ešte chcem dodať na margo malej krajiny: trh si všetko sám vyselektuje. Nejaká časť hercov si povie ok, toto mi stačí, chcem robiť toto, a od nejakého momentu si vyberám, pôjdem robiť iba film a ešte aj z tých filmov si začínam vyberať. V konečnom dôsledku to naozaj súvisí s boomom, ktorý prišiel, keď sa začalo prepiať tvoriť, pôvodná tvorba, seriálová tvorba, odkúpené formáty, všetko možné. Dlhú dobu bola medzera a v nejakom bode sa to tak nahustilo, že to začalo pohlcovať všetkých. Začne ich to opäť vyplúvať z kola von a potom už bude na nich, ako sa rozhodnú. A prideme do bodu, že bude

skupina, ktorá robí divadlo, možno raz aj dobre zaplatené a trh v tomto zmysle sférovie. Zároveň je to aj o vytváraní možností. Inštitúcie by si mali byť vedomé, že je to v ich právomoci a so štátom by sa mali dohodnúť na tom, že toto my budeme robiť a vy keď chcete, aby stopäťdesiat tisíc detí z mesta išlo na tento typ divadla, tak my to dokážeme urobiť. Že to prosto spolu súvisí – čo chceme ako štát alebo ako zriaďované divadlo, napríklad.

**Lukáš Brutovský:** Je úplne legitímna a do istej miery logická a správna požiadavka na väčšiu diverzifikáciu zriaďovanej kultúry, lebo len väčší organizmus, ako napríklad štát, to dokáže prikryť. Inštitúcia, povedané pánom Ballekom, hryzie ruku, ktorá ho kŕmi. Na druhej strane, keď to vnímame vždy na pozadí spoločenskej objednávky alebo záujmu, tak zachytíš tendencie, ako napríklad v Zürichu, kde pozvali do divadla ako zriaďovanej inštitúcie nezávislé zoskupenia. Urobili inscenácie, ale občania mesta začali divadlu písať, že oni nechcú takéto vedenie. Divadlu klesla návštevnosť a muselo sa zrazu obhajovať. Teda aj v kultúrach, ku ktorým máme tendenciu vzhliadať, sa objavujú podobné problémy pri pokusoch štátom dotovať diverzifikovanú kultúru a prizvať do divadla nezávislú scénu. U nás je to tak previazané, že malosť krajiny prináša aj pozitíva. Hra na nezávislú scénu a kamenné divadlá z istého uhla pohľadu je mierne falošná. Všetci robia všetko a všade, a keď sa to hodí, tak „remcáme“ jedným alebo druhým smerom. Dovolím si silne pochybovať o tom, že ak by sa na nezávislej scéne teraz objavila výrazná

herecká osobnosť, nebol by záujem zo strany SND uchádzať sa o jeho prácu. Možno existujú nejaké súradnice, keď by to nebolo možné, ale taký akt si nedokážem predstaviť.

**Miriam Kičiňová:** To ale súvisí s dobou alebo etapou SND, so zostavou hercov, interpretov, ktorí sú schopní naplniť očakávania človeka, ktorý by prišiel. Urobiť niečo v zoskupení, kde si ty autorský tvorca a rozvíjaš nejakú poetiku, je iné, ako keď prídeš do iného časopriestoru. Niektorí očakáva, že si prenesieš svoju estetiku, len s inou zostavou ľudí.

**Lukáš Brutovský:** Súbor to môže pekne ľahko neprijíť.

**Rastislav Ballek:** Načrtli ste veľmi plynulú konsenzuálnu líniu medzi základnými umeleckými školami a zriaďovanou inštitúciou typu SND. To znamená: základná umelecká škola, ochotnícke divadlo, „alterna“, dlhé pôsobenie po pivniciach a v prípade, že sa nejaká umelecká osobnosť vyformuje, tak dostane pozvanie od zriaďovanej inštitúcie, aby sa tam pokúsila naplniť svoje ambície. Práve toto je algoritmus, ktorý spôsobuje, že to nefunguje. Lebo herci v SND, iba s jednou výnimkou, ktorú poznám, nemajú problém v profesionálnej nedostatočnosti. Problém je v tom, že tí ľudia neurobili existenčnú a existenciálnu voľbu, že nebudú súčasťou meštianskej a seriálovej kultúry. To znamená, že ktokoľvek tam príde, príde medzi absolútnych profesionálov. Len si myslím, že by tá cesta mala viesť cez základné umelecké školy, cez ochotníkov

a „alterny“ do inštitúcie, kde ľudí, ktorí takú voľbu učinili, je viac a je to inštitúcia. Na Slovensku existuje spoločenská objednávka vtedy, keď je inštitúcia. Keď neexistuje inštitúcia, neexistuje spoločenská objednávka. Ťažko si vieme predstaviť, že v nezriadovanej kultúre vznikne osobnosť, ktorá plynule prejde do zriadovanej. Ak vznikne, zaplať pánboh, ale systém je nastavený tak, aby nevznikla.

**Miriam Kičiňová:** Asi podpora Fondu na podporu umenia nespĺňa to, čo by mala. Neumožňuje systematickú tvorbu a tvorca je neustále vazalom akéhosi rozhodnutia. Je na úvahe štátu, mesta, regiónu, ako sa s tým chce alebo nechce popasovať. Ale potom sa dostávame k základným veciam, teda kto sa dostáva na odbory kultúry, aby rozmýšľal takýmto spôsobom, aké osobnosti si vychováваме, že sú schopné povedať, že popri klasickom meštianskom divadle, ktoré môže mať aj rôzne experimentálnejšie podoby, tu bude toto divadlo, na tomto mieste, alebo to ideme robiť tak, že ja ako mesto Bratislava som si všimlo, že mám tridsaťpäť nezávislých združení, ktoré si navzájom „šérujú“ priestory a hercov a nikto už vlastne nevie, kam patrí. Na chvíľu sa im vymyslí nejaký priestor a potom zistíme, že tieto zoskupenia sa nemajú ani len kde usídlieť. Čiže byť mestom, vnímam – aha, rodí sa tu nejaký hub, alebo spot a chcem to podchytiť, vytvorím kultúrne centrum, ktoré sa bude tomuto venovať a usídlí u seba takéto zoskupenia, aby tvorba mala nejakú kontinuitu. Potom mi iní ľudia zo sféry nezávislého divadla povedia, že to bude neobjektívne, nebudú tam mať priestor všetci. Budú ho mať len niektorí,

chvíľu. Teda áno, chce to asi podobu transformácie, vznik takýchto miest, kde to môžeš vykonávať a má to naozaj zmysel. Nie je to len o podpore jednotlivca, ale o podpore priestoru samého o sebe. Je to o myslení štatutárnych orgánov. Ale napríklad mesto Bratislava si to ešte nevšimlo.

**Lukáš Brutovský:** A ako je to napríklad v pražskom Národnom divadle, máte skúsenosti s nejakým prienikom?

**Marta Ljubková:** V Čechách se hodně mluví o spojení a tlak je hodně socio-ekonomický. Je vedený k tomu, že se v rámci evropských grantů líp získávají peníze na koprodukcii, je tlak na to – koprodukovat a získávat. Když jsem byla v Národním divadle, tak jsme nespoupracovali přímo institucionálně s nějakým nezřizovaným divadlem, s nezávislou scénou, ale brali jsme si z dané scény hodně umělců. U nás bylo hodně případů, že přišli do Národního divadla herci, kteří byli dominantně z nezávislé scény, po letech hraní na nezávislé scéně se dostali do Národního divadla. Abych nevařila z vody, příkladem je Petr Vančura. Je to herec, který nikdy nebyl v angažmá, do angažmá přišel až po pětatřicítce. Dalším příkladem jsou režiséři a režisérky, které se etablovaly na volné noze, ne nutně spolupracující se zřizovaným divadlem, ale na nezávislé scéně s vlastními kolektivy – Petra Tejnorová, Jiří Adámek, Jiří Havelka. To jsou režiséři, kteří si udělali jméno na nezávislé scéně a pak se stali hostujícími režiséry v Národním divadle. Ale institucionální spolupráce probíhá v Praze na niž-

ších úrovních. Požadavky a nároky třísouborového, v několika budovách sídlícího Národního divadla jsou těžké. Technické zázemí, které především nezávislé soubory potřebují, tím disponuje pražské Národní úplně nejméně, protože tři soubory v omezených podmínkách boxují o prostor. Ale když sejdeme o úroveň níž, konec konců je tu koprodukce vaše martinská s Městskými divadly pražskými, tam bychom spoluprací našli víc.

**Lukáš Brutovský:** Tam má Lenka Vagnerová, pokud vím, svoju domovskú sálu.

**Marta Ljubková:** To třeba Národní divadlo udělat nemůže – někomu poskytnout prostor, protože samo má problém s prostorem a časem.

**Lukáš Brutovský:** My sme v Martine urobili open call na projekty do malého priestoru kaviarne Brept, ale záujem nebol takmer žiadny. Nehovorím to ako vtip, ale myslím si, že je to úloha pre veľkomestskejšie štruktúry.

**Marta Ljubková:** Ale zároveň, Lukáši, v Česku je veliké téma decentralizace kultury, ale když udělám open call mimo centrum, tak se přihlásí méně lidí. Ale je velký požadavek na to, aby se nezávislá scéna posouvala i do regionů. Tam je zase potřeba ekonomické podpory municipality. Chceme vytvořit podmínky pro to, aby sem přišli nezávislí tvůrci. Tam se otevírá velký prostor, kde je možnost spolupracovat. Mně teď přijde, že debata se vede hodně ekonomicky, je to strašná škoda. Musíme to

vyřešit teď, protože za dva roky ekonomická situace bude ještě horší a vůbec na nic nebudou peníze. Vždycky se to obratem vrací k tomu, z čeho ty věci zaplatit, z čeho zaplatit důstojný život umělcům a podpořit jejich tvorbu.

**Lukáš Brutovský:** Ak si predstavíte človeka, ktorý má potenciál stať sa individualitou a zároveň otvoreným a disponovaným na divadlo, či už vyjde zo ZUŠ-ky, alebo si prejde amatérskym divadlom, príde na vysokú školu – čo treba urobiť, aby po piatich rokoch nevyšiel niekto úplne iný? On má v sebe nejaké očakávanie, ale nemusí ho vedieť pomenovať a aby sa mu nestal v druhom ročníku pri kontakte s pedagógom herectva alebo réžie prípad, že tu narazil/narazila a má problém.

**Miroslav Dacho:** Mám glosu, ktorá zjednodušuje to, o čom budem hovoriť, ale čiastočne pomenúva, v čom vidím problém alebo otázku. Pristihol som sa pri tom, že mňa z výkonov študentov a študentiek herectva na VŠMU najviac zaujímajú etudy, ktoré predvádzajú na konci zimného semestra v prvom ročníku. Sú tam najkoncentrovanejší, najsústredenejší, sú vystrašení, že ich možno aj vylúčia, sú pod obrovským tlakom obáv o ďalšiu existenciu a dokážu zo seba vydať maximum. Je to sedem minút v nejakej triede, a podobne, ako to profesor Císař vyžadoval, má to veľmi konkrétnu podobu. Potom postupne smerom k piatemu ročníku sa začne všetko trieštiť a drobiť. Často to končí ich hostovaním v SND. Vidím na študentoch, ako od sústredenia a koncentrácie napokon prichádzajú



do bufetov v Národnom divadle, kde vidia svojich starších kolegov, ktorí vstávajú počas predstavenia z kresla hore so slovami: „Idem ešte to tretie dejstvo a potom pôjdem, ešte stihnem možno s autom do servisu...“ Takto smerujú k tomu, že v piatom ročníku nie sme schopní v rámci študentského divadla LAB zostaviť mesačný plán, lebo je veľmi ťažké dať ľudí dokopy. Prechod počas piatich rokov, od maximálnej koncentrácie na etudu, končí tak, že pozornosť je roztrieštená. Či aj toto nie je témou na diskusiu...

**Lukáš Brutovský:** To je trochu iná téma, tá moja smerovala skôr k tomu, aká je tendencia učiť. Každý pedagóg môže mať nejakú inú, ale aká je základná osnova. To, čo hovoríš ty, je do istej miery veľmi osobnostná vec. Aj ja mám podobné skúsenosti, ale aj pozitívne. Stretol som sa s veľmi nevýraznou poslucháčkou herectva, ktorá už po prvom hostovaní počas školy hovorila, že „toto by sa u nás v divadle nestalo“. Po škole ju žiadna hviezdna kariéra nečakala, príliš rýchlo vzbĺkla a zhasla. Medzi mojimi spolužiakmi bol napríklad Dano Fischer, ťahal dve predstavenia, točil seriál a bol na skúške v škole sústredený. Mňa však zaujíma iné. Včera sme sa rozprávali, že človek príde na školu s nejakým očakávaním, ani ho nevie sformulovať a je tu názor, že človek si musí prejsť základom remesla, aby mohol pokračovať ďalej. Remeslo sa začne manifestovať na realistickej dráme z devätnásteho storočia, na úryvku z *Nory*, na niečom, čo to osemnásťročnú dievča aj môže nezaujímať. Nevie, prečo by sa s tým malo konfrontovať. Toto ma zaujíma.

**Miriam Kičiňová:** Ja, našťastie, neučím ani na Katedre réžie a dramaturgie, ani na herectve, nie som tam v procesoch, nemôžem sa k tomu vyjadriť.

**Rastislav Ballek:** Skúsím ja. Keď ste tu spomínali Dana Fischera, to je výnimka, ktorá možno potvrdzuje pravidlo. Výučba herectva a celá produkcia VŠMU je nastavená na produkovanie systémových umelcov, systémových hercov, systémových režisérov. Dokonca u dramaturgov sa objavila požiadavka, aby napísali nekrológ za mŕtveho kolegu, čo je zase len jeden z tých metodických prostriedkov k tomu, ako sa stať súčasťou systému. Ten preferuje hercov, ktorí sú schopní vyhovieť meštianskemu divadlu, respektíve televíznej produkcii. To znamená – tá voľba, ktorá v niektorých výnimočných situáciách vyzerá, že nie je voľbou, napríklad u Dana Fischera – je pre množstvo iných ľudí likvidačná, lebo alternatíva k „áno“ je totálne „nie“. Nie je to voľba pre alternatívny umelecký postoj alebo alternatívne umelecké bytie, ale je to rozhodnutie pre ukončenie umeleckej aktivity. Celý čas sa bavíme o herectve a keď ste položili otázku, ako je to so školou, tak škola má jeden základný problém: keď študent ukončí štúdium, spomínaná voľba ho pritlačí absolútne a núti ho v dvadsiatich piatich rokoch buď uzavrieť kompromis so systémom, alebo ho čaká úplný odchod zo systému a pobyt na okraji, v nejakom gete. A tam sa končí cesta, ktorá sa začína v základnej umeleckej škole a v mnohých prípadoch je to škoda, pretože nie každý je Dano Fischer.

**Miriam Kičiňová:** Na margo školy doplním, že je tam taká pracovno-profesijná morálka, že ľudia sú aj tam a nie sú tam prítomní, a sú aj v škole, ale nie sú tam prítomní, všetci sú všade a nikto nie je nikde. Povedzme v SND robia všetci režiséri, ktorí pôsobia na Katedre réžie a dramaturgie. Všetci na tom participujeme, zároveň sa na to na tomto mieste tak trochu vyhovárame. Takže buď začneme niečo vyžadovať, napríklad v divadle povieme – od druháku sem môžu prísť a povedzme si kto, s kým a ako. Keď má niekto osemdesiat rokov, dvadsaťpäť rokov učil, možno nemá energiu, aby štyridsiatnikom v bufete povedal: stačilo, prestávame sa rozprávať, keď som tu, tak som tu absolútne. Nezačnem dílovať, že keby som nebol stredy a štvrtky na skúškach, čo sa stane? A režisér to začne dovoľovať, lebo má pocit, že systém to umožňuje, a tak sa to bude rozpadáť. Čiže, mali by sme to začať všetci nanovo vyžadovať. Ja tomu rozumiem, ale peniaze nie sú dôvodom. Je to o nás. O našej zodpovednosti, o tom, koľko si toho vládzem naložiť, za čo mi to stojí a tak ďalej. Takže buď to začneme robiť, prestaneme sa sťažovať a problém možno vyriešime. A ako študent, to je naozaj možno otázka zrelosti, že si poviem... aha, tento pedagóg ma tlačí do tohto, je to typ manipulatívneho človeka, súvisí to s tým, že sa venuje groteske, groteska vyžaduje takéto postupy... Človek príde na to, že od pedagóga si beriem to, lebo je to dôležité a zbadám, že na škole mám iných šesť ľudí, kde môžem ísť na prednášku, s ktorými sa môžem rozprávať, na ktorých sa môžem pozeráť, ktorým môžem ísť na skúšku do divadla. A to ma potom formuje, formujem sa ja sám, nie iba ten pedagóg na primárnom predmete.

**Lukáš Brutovský:** Dá sa povedať niečo podobné o systémovom hercovi a herečke na DAMU?

**Marta Ljubková:** No, na „alterné“ určite ne, tam bych řekla, i když to není explicitně vyjádřeno, vytváříme spíš antisystémové herce a antisystémové tvůrce, čímž možná komplikujeme právě etablování v systému, který je třeba stabilnější. Nicméně, dvě věci mi připadají důležité, které odlišují „alternu“ od vašeho provozu. První z nich, teda před závorku, my máme jenom tříletý bakalářský program, plus dvouleté magisterské studium, kde se ale na „alterné“ nedá studovat herectví. Tam je alternativní a loutkové divadlo a tam jsou dohromady herci, režiséři, dramaturgové, scénografové. Magisterské studium je víc výzkumné a nenabízí rozvoj v jednotlivé disciplíně. V bakalářském studiu rozbouráváme koncept jednoho hereckého pedagoga. Workshopů bylo vždycky hodně a workshopová projektová výuka už je tam zavedena dlouho. Ted' je to tak, že jsou tři garanti hereckého ročníku. Je tam Marek Bečka, který se speciálně zaměřuje na animaci a práci s loutkami, Braňo Mazúch – divadlo objektu a Petra Tejnorová, která dělá dokumentární divadlo a jiné typy divadla. Takže herec nebo herečka projde za tři roky třemi různými přístupy, přičemž tři herečtí pedagogové mají na sebe navázan určitý počet spolupracovníků, kteří přinášejí jiné typy workshopů. Je tam workshop improvizace, někdy tam vedu workshop já, workshop psaní s herci. Takže odpadá to – jeden guru na tři roky a když si náhodou nesednete, tak je to blbý. To byl systém, ve kterém jsme byli vychováni my. Tak to

je prvni rozdíl. Druhý je, že my jsme si vzájemně mezi sebou řekli, že nebudeme do naší práce zatahovat studenty ze školy. Takže když jsem pracovala v Národním divadle a byla tam jedna moc pěkná role pro jednu studentku, byla na začátku třetáku, volala jsem ročníkové pedagožce a řekla jsem jí: měla bych pro tu a tu takovou roli, jaké máte plány? A ona řekla – nehodí se to, děláme teď ročníkovou věc, není to dobrý nápad. Tím pádem jsem ji neoslovila, hledali jsme mezi čerstvými absolventkami a našli jsme. Zároveň jsme jeden rok s Janem Mikuláškem dělali *Spalovače mrtvol*, věděli jsme, že bychom tam potřebovali celý ročník jako chór. Domluvili jsme se s tehdejšími pedagogy, což byli Skůtři, a oni je uvolnili. V čase zkoušek nezkoušeli školní projekt, zkoušeli s náma v rámci praxe. To, co říká Mirka, je velmi důležité – systém se nebude subverzivně rozkládat zevnitř. Když jste pedagog, chcete studentům pomoci, ale vidíte, že se o ty lidi nebojíte, že se někde chytanou a nemusíte ročník rozstřelit, zničíte dynamiku v průběhu studia a dáte jim velkou roli. To je i pro ročník docela škodlivé. Takže lidi, kteří systém vytvářejí, si musí říct – pojďme jim dát tři roky hájení, jsou ve škole a nenabízejme jim to, konec konců oni za chvíli skončí a bude naše příležitost říct – pojďte s námi dělat tam, nebo tam.

**Lukáš Brutovský:** To dáva zmysel. U nás sa diali až schizofréne situácie, keď napríklad prichádza pedagóg alebo pedagogička réžie a pýta sa – kde máte študentov? Odpoveď je, že na generálke vášho predstavenia v SND. Nie ako diváci, ale ako účinkujúci.

**Marta Ljubková:** Vlastně si musíme všichni říct, že není kam spěchat. Tři roky ve škole jsou jako chráněná dílna. Vždycky říkáme, že zlatý kočár jede jenom jednou, a není to pravda. Věci se budou opakovat a nemá se bezhlavě naskakovat do něčeho, věci přijdou ve správnou chvíli.

**Lukáš Brutovský:** S tým úplne súznie, dopriať si čas na prácu by nemalo byť nevyhnutne luxusom. Hovoríme o udržateľnosti, ale nemyslíme na udržateľnosť človeka, že ho chceme čo najskôr hodiť do procesu a testovať ho v prevádzke. Niektorí to zvládnu, napríklad Dano, ktorého sme použili ako príklad, a niektorí nezvládnu a potom si povedia, že sú unavení. Moja otázka bola iná. Národné divadlo je v tom istom meste, ako je vysoká škola a existuje predstava, že by malo reprezentovať métu pre študentov. Tu zaznelo, že škola ich tlačí, aby boli systémoví herci, ktorí v základnej šablóne skončia v SND a v dennom seriáli. Je to tak, že študenti herectva sa vidia byť v Slovenskom národnom divadle? Alebo je to už inak – keď tu hovoríme o nezávislej scéne a vzniku mnohých občianskych platforiem? Predstavuje Národné divadlo métu pre študentov? Tak provokatívne – oni tam skončia, napriek svojej vôli a nemôžu sa inde realizovať.

**Rastislav Ballek:** Tak Národné divadlo je oprávnené méta každého herca, aj každého študenta. Pokiaľ tú voľbu urobí, prečo nie.

**Lukáš Brutovský:** Vychádza to z mojej skúsenosti s hercami, ktorí tú voľbu urobili a veľmi skoro boli

unavení. To je ten bufetový syndróm, o ktorom rozprával Miro, že prídete do bufetu a človek pôsobí zrazu dojmom unaveného, produkciou zbitého človeka, má tridsaťpäť rokov.

**Marta Ljubková:** Musím říct, že v Praze herci nemají bufet, pláčou, že ho nemají a netušila jsem, že to má takové hygienické účinky.

**Miriam Kičiňová:** Ďalšia otázka je, čo všetko má SND ešte vytvárať, ako má vyzerať, aby ostalo métou. Akú šírku toho, čo vytvára, má zabezpečiť, aby bolo také špecifické, že si človek povie, že v tomto divadle to má pre neho zmysel. Je to kvôli tomu, že tam je istý ansámbel, istá kvalita, zostava režisérov, poetika, ktorej má šancu sa dotknúť a ktorú nezažije v inom type divadla? To je už asi dosť ťažko možné, keďže systém interných režisérov sme opustili. Všetci režiséri sú všade a tú istú estetiku môže herec stretnúť inde. On už nemusí snívať o SND z takýchto dôvodov. Rastá Balleka môže stretnúť aj v Žiline, aj v Nitre, možno aj vo Zvolene alebo v Trnave, a to mení optiku, na čo sa viaže. Vyhovenie – myslím si, že to je o osobnostných nastaveniach, kedy mám dosť. Je to aj rozprava od školy, čo je moja psychohygiena, čo je nejaká hodnotová rovnica, v ktorej chcem a nechcem byť, ako naozaj uvažujem, čo mi za to stojí a nestojí. Bufetové frflanie nie je modus vivendi, ale sťažujem sa nahlas, lebo to chcem dať svetu vedieť. Sú situácie, keď si môžem vybrať. Teraz je to módné, že občas vám volajú agenti alebo produkčné spoločnosti, ktoré spolupracujú s našimi kolegami. Mali sme rozpra-

vu, koho pustiť a nepustiť zo skúšky a sú mantinely, za ktorými je už existenčné ohrozenie. Potom prišla zásadná veta – no to on má šancu točiť s úžasným režisérom. Reklamu. Myslím, že som na toho človeka začala kričať, či si uvedomuje, o čom sa rozprávame. Ak tých tridsať sekúnd je jeho životná šanca, potom pre neho nemá zmysel byť v našej inštitúcii. Občas sa snažím rozprávať s kolegami na tému, že vy poviete nejakej produkčnej spoločnosti: prepáčte, ale ja som v SND, ja nemám teraz čas. No vtedy a vtedy môžem prísť na hodinu, ja vám dám svoj čas. Aj oni sú určovatelia svojej hodnoty. Áno, je tu devalvácia trhu a televízie všetko preplatia a teraz sa budeme všetci sťažovať. Budeme sa musieť začať rozprávať aj s filmovou fakultou, aby nám kolegovia toto nerobili, nekazili trh. Je to o nás samých. Mali by sme si povedať: môj čas je takto drahý a ja viem, že som dobrý, veď som v Národnom, dám vám takýto čas a bude to stať toľkoto. Ale to znamená, že SND musí vytvárať niečo také špecifické, že človek si povie, že má zmysel v ňom byť.

**Lukáš Brutovský:** Pýtam sa za seba, lebo mám niekoľko skúseností s ľuďmi, ktorých považujem za výrazné talenty, spontánne. Zahltili sa prácou do takej miery, že to nemôžeme zvaliť iba na to, že to museli robiť kvôli peniazom. Sú na skúške, na filmovačke, sú ešte na nejakých zábavných akciách a cestou medzi nimi žijú svoj život na Instagrame. Ako keby to bola alfa a omega – neustále sa inscenovať v nejakom priestore, neustále byť na očiach. V minulosti to v takejto miere nebolo. Keď to zjednodušíme, tak s niekým sa bavíte a on je ešte popri

tom neustále niekde inde, na mobilnom telefóne. K informáciám sa vie dostať veľmi rýchlo. Nejdeme do hĺbky, nevieme sa sústrediť. O tom by bolo dobré hovoriť. Nastaviť podmienky a mantinely tak, aby sme sa mohli na niečo sústrediť.

**Marta Ljubková:** To je strašne dôležitý pojem, čo jsi řekl. To samozrejme souvisí i s tím, co říkala Mirka, že herci točí a dělají jiné věci z ekonomických důvodů, ale netočí jenom proto, že chtějí více peněz. V DNA herců je být vidět. Chcete slávu a potlesk od třiceti lidí a je v tom satisfakce, ale pak máte letní scénu, máte tam osm set lidí a stand up, kytky, bravó, je to okamžitý dosah zpětné vazby, který je taky důležitý pro hereckou práci. Já bych to nepodceňovala. Spousta herců chce vyzkoušet točení, jsou na place, povídají si, mají tam pět dementních vět, ale celé to *milieu* kolem toho je fajn, mají to rádi. A častokrát pro ně rozhoduje, že je to s příjemnými lidmi, na příjemném místě. I tohle bych nepodceňovala. Dobrý herec je principiálně zvědavý. Chce si to vyzkoušet. A když to převáží, zvalcuje ho to, zničí ho to. Herci říkají, že už vydělávají jenom na to, aby platili DPH a začne vám to ujíždět pod nohama. Strašně moc točíte a děláte jenom proto, abyste satureovali svůj ekonomicky náročný život. A znám jenom pár lidí v špičkách, kteří si zvládnou udělat čas na divadlo. To jsou lidi, kteří si v diáři škrtnou dvouměsíční zkoušení a ví, že zkoušejí, protože jim to prostě stojí za to. Jak říkala Mirka, to Národní – ale nemusí to být jenom Národní – nabízí nějakou exkluzivitu, kterou jinde nezískají, třeba zkoušení se zahraničním režisérem.

**Lukáš Brutovský:** Má ešte zmysel pri roztrieštenosti času a človeka snívať o silných súborových divadlách?

**Miriam Kičiňová:** U nás na aktíve vždy hovorím, že naším prístupom k práci sa približujeme k tomu, že možno bude rozumné rozpustiť ansámblové divadlo. Možno nebude existovať v takej podobe a forme, ako ho poznáme, pretože nie sme schopní ho živiť a udržať. Alebo sa súbory budú zmenšovať, zmenší sa podoba produkcie a budú to robiť ľudia, pre ktorých to má zmysel s tvorcami, pre ktorých to tiež má zmysel. Môže sa stať, že to nebudú tie tváre, ktoré sú zaujímavé pre film a televíziu, ale úplne iné typy hercov, ktorí budú ale vyžadovať aj režisérov, ktorí z tejto zostavy hercov dokážu urobiť divadlo, ktoré bude interesantné a bude fungovať aj v 650-miestnej sále. To bežne hovoríme v SND a potom sa občas niektorí aj zľaknú.

**Rastislav Ballek:** To, čo hovoríme, nie je jednoznačne nasmerované k SND alebo dokonca proti nemu, netreba to fokusovať k tomuto jedinému bodu. My sa len snažíme hovoriť o tom, ako otvoriť systémový priestor pre nesystémové voľby, individuálne, umelecké. Samozrejme, vždy je najrozhodujúcejšia individualita a talent. Ale stále si myslím, že jedna z tých volieb má absolútne inštitucionálne krytie a druhá nemá žiadne. Nie je to iba otázka organizačná, ale je to otázka podoby a tvaru divadelnej kultúry. Pokiaľ je to striktné rozdelené, tak nesystémová umelecká voľba nemá priestor sa rozvinúť. V Česku sa to stalo, niekto prišiel do

Národného divadla po dvadsiatich alebo tridsiatich rokoch práce v alternatívnom súbore. Prečo sa rozhodovať hneď po škole, prečo ide časť hercov hneď po škole do Národného a časť mizne v dlhodobom a absolútnom zabudnutí? Takže možno to, čo chýba, nie je to, že v SND by sa malo niečo zmeniť, ale chýba ešte inštitúcia, ktorá by takúto voľbu umožnila a aspoň trochu ju zrovnoprávnila s tou, ktorá má istú tradíciu, podporu, sociálny kapitál a tak ďalej. To si myslím, že je odpoveď na vašu otázku – že čo škola. Človek je mladý a často si ani nepamätá, čo mu hovoril pedagóg a je dôležité, čo mu povedal kolega a tie debaty sú nekonečné, keď sa škola skončí, človek sa postaví pred túto voľbu. A pre mnohých ľudí je tá voľba zničujúca.

**Lukáš Brutovský:** Ale čo je nad tým, čo združuje ľudí po škole a mohlo by sa to nazvať nejakou poetikou alebo generačným divadlom? Máme predstavu, že to je skupina ľudí, ktorá si cez divadlo vytvorí umeleckú realitu, ktorá sa dotýka niečoho, čo existuje. V takejto podobe generačné divadlo v slovenskom kontexte absentuje. V Čechách sa dá hovoriť o Divadle na zábradlí, napríklad. Je tam prítomný duch nejakej skupiny, ktorá niečo formovala, nejakú poetiku. Sme schopní toto dosiahnuť? Dá sa to naprogramovať, dá sa k tomu smerovať od školy?

**Marta Ljubková:** To je otázka toho, že jistá skupina se zformuje kolem režiséra a dramaturga. Dostáváme se na pole režisérů a dramaturgů, kteří dostanou někde nějakou příležitost, tu skupinu s sebou vezmou, tak koneckonců vzniklo Dejvické divadlo.

Vím, že to bylo před třiceti lety, když se podíváte na Dejvické divadlo dnes, nabírají tam nějakého mladého herce, ale pořád je to generační divadlo, generační rozptyl nebyl donedávna až tak velký. Divadlo Na zábradlí, hodně podobná záležitost, berou se teď studenti, nastoupila tam generace pěti mladých lidí. Čím jsem starší, tím víc mi připadá divadlo jako generační záležitost, touhou vypovídat o něčem a člověk tíhne ke svým vrstevníkům. Vy to tak nemáte, že spolupracujete se scénografy, jste vrstevníci, nebo nejste?

**Lukáš Brutovský:** Ako kedy. Myslím, že na Slovensku v súčasnosti nie je... Miro ma možno poopraví...

**Miroslav Dacho:** Mne sa zdá, že takúto ambíciu mal naposledy v súvislosti so školou Peter Mankovecký, ktorý mal ročníky odchádzajúce spoločne a minimálne výkop bol takým pokusom o generačné divadlo. Časť ľudí sa ocitla v Astorke, časť ľudí v Divadle Andreja Bagara v Nitre a z časti ľudí vzniklo Divadlo Petra Mankoveckého. Otázka, či sa to podarilo udržať a v akej podobe, je iná. V Nitre zostali z pôvodného zoskupenia Kristína Turjanová a Martin Nahálka, v Astorke sú chalani dvadsať rokov, ale v praxi sa im nepodarilo naplniť predstavu generačného divadla.

**Lukáš Brutovský:** Toto sú ľudské aspekty, ktoré nastávajú. V rozhovoroch s kolegami som sa ako tvorca stretol v Čechách s tým, že nemecký model, keď intendant vyhodí polovicu súboru a prijme iných, začne budovať nejakú poetiku – niečo také-

to v kontexte slovenského divadla nefunguje. Ne-realizuje sa to, nedeje sa to.

**Marta Ljubková:** Ani u nás se to neděje.

**Miriam Kičiňová:** Je to problém systému, ktorý nefunguje tak, že sa po nejakej dobe obmení celá divadelná sieť. Hovoríme o ôsmich zriaďovaných divadlách a v Nemecku sa bavíš o celej nemeckej jazykovej oblasti. Môžeš si vyberať medzi Švajčiarskom, Rakúskom a Nemeckom, a že prirodzene si vyberáš podľa toho, kam kráčaš. Neznamená to, že ľudia sú z toho šťastní, že dostávajú dvojročný kontrakt, alebo že sa na päť rokov musia s celou rodinou sťahovať do iného mesta. Chýba im ukotvenie, ktoré môže prinášať benefity. U nás sa hneď povie, že je to zabetónované, je zložitá urobiť takúto rotáciu. Povedzme príde niekto a urobí radikálny rez, zruší jadro napríklad SND. Príkladom je rok 2010, keď istý generálny riaditeľ všetkých vyhodil a šmahom ruky zrušil všetko, nerozmýšľal nad tým, čo to urobí. Je to asi zložitá, lebo by to muselo fungovať naprieč a všetci by sme museli byť nastavení, že príde niekto nový. Pripraviš sa na to, že odídeš z inštitúcie, a nehovorí to nič o tom, či robíš dobre alebo zle. Veľakrát to ľudia začnú brať tak – veď ja robím dobré inscenácie, predsa by som nemal odísť. Ale to je brutálna práca na sebe, spojiť si to s tým, že prichádza iná generácia a chcú robiť inak. Je to širšia a zložitejšia vec. Dá sa to, ale potrebuje to následnosť. Nemeckí herci to urobia, odídu o pätnásť kilometrov inde. Nie je to ľahké, tento vysnívaný model.

**Lukáš Brutovský:** Slovensko je malé, ale diverzifikácia je taká, že ak herec odíde do regionálneho divadla mimo Bratislavu, tak vlastne rozhodnutie postaviť sa mimo systému už robí. Dostáva sa do istej izolácie. Je otázne, čo to preňho umelecky, v rámci nejakých poetík, dokáže znamenať. Môj sen bol o tom – využiť to, že tvorca je trochu za kopcom, na to, aby sa dokázal dopracovať k sústredeniu. Premeniť to na hodnotu a nie len na utrpenie.

**Marta Ljubková:** Když jsem pracovala jako dramaturgyně v Západočeském divadle v Chebu, tak v posledních letech, kdy už jsem tam nebyla v angažmá, ale divadlo jsem pečlivě sledovala, bylo mnohem komplikovanější kohokoliv najít. Kdyby tam zazvonil herec s kufrem, že jde z JAMU, tak ho tam vezmou. Dřívější systém, že se regionální divadla saturovala absolventy, kteří se vyhráli a posouvali se do Prahy, je v Čechách už zrušený. Maximálně se dějí přesuny v rámci regionů. Sehnat někoho na vzdálenou oblast, kde se netočí, někoho, kto by tam chtěl začít, není úplně snadné. Je prostě pár divadel v Čechách, které si můžou takzvaně vybírat, ale regionální divadla to nejsou. Lidi tam přijdou, jsou tam krátce. V Chebu jsou lidi, kteří tam přišli před dvaceti lety, ale skupina nejmladších fluktuuje pořád a pořád. To taky souvisí s tím, kdo studuje a s jakým očekáváním.

**Lukáš Brutovský:** Miro hovoril, že sú absolventi, ktorí sú ochotní ísť maximálne do Martina. Cieľom je Bratislava, Nitra, Martin a tam je nejaká čiara a ďalej nepôjdu. A hovoril tiež, že v iných divadlách,

východnejšie, sú zas absolventi bystrickej školy. Čím to je?

**Miriam Kičiňová:** Nevie, možno v nejakej blízkosti. Je to aj určitý typ naviazania na divadlo alebo šéfa divadla, ktorý vychádza z inej školy. Keď je Michal Náhlík v Prešove z Akadémie umení, je preňho prirodzené hľadať v ľuďoch, ktorí pochádzajú z jeho alma mater. Dokáže ich lepšie spoznať, navštevuje predstavenia školy, vníma generačnú blízkosť a súvzťažnosť a rieši to, samozrejme, konkurzmi. Keď sme robili konkurz v Košiciach, hlásili sa absolventi obidvoch škôl vyrovnané. Rozprávali sme sa, že by bolo super zmixovať ich energie. Košice sú miestom, kde by sa uživilo funkčné nezávislé divadlo, ktoré by v pozitívnom zmysle narušovalo sieť existujúcich divadiel, bol by na to zrazu priestor. Normálne by sa dalo vytvárať priestor na to, že je tu iná estetická podoba divadla a byť zodpovedným mestom. V Košiciach vzniklo kopy brutálnych priestorov, kde by sa to dalo. Je to zrazu hodená rukavica do pléna, ale nikto sa jej nechytá. Alebo sa nejaké generačné divadlo rozhodne, že chce napríklad vo výmenníkoch a ich priestoroch robiť, treba to len vymyslieť, ako by to bolo možné. A zároveň aj vychovávať publikum, lebo je dôležité mať diváka, ktorý to chce vidieť.

**Eva Olhová:** Nemáte pocit, že sa študenti bipolarizujú už na vysokej škole? Máme tu Bratislavu, kde sa deje úplne všetko a druhú vysokú školu v Banskej Bystrici, kde nie sú až takí silní profesori. Z hľadiska toho, že v Bratislave sa deje všetko, tak

do Bystrice akoby nikto nejde. Nemáte pocit, že už na VŠMU sa formuje študent tak, že chce zostať v Bratislave a okolí? Pritom lokálne divadlá majú možno rovnakú kvalitu ako SND, ale študent nemá potrebu a motiváciu odísť z Bratislavu možno do Košíc alebo do Martina, kde je kvalita úplne rovnaká a má rovnaké príležitosti ako herec Slovenského národného divadla.

**Rastislav Ballek:** Máte pravdu, tam sa to rodí, len často to padá, že je tam možnosť alebo otvorená príležitosť. Na škole to takto nefunguje. Ľudia sú zväčša nepopísaný papier a sú formovaní. Či je to formovanie vedomé alebo podvedomé a formuje autoritatívne, dogmaticky alebo tak, že máte možnosť si vybrať. Vzťah učiteľa a žiaka má projekčný charakter, pedagógovia sa projektujú do poslucháčov. V tej voľbe je nejaký typ predikcie. Ak ma učí pedagóg, ktorý je uznávaným bratislavským umelcom, tak moja podvedomá a vedomá túžba je byť etablovaným bratislavským umelcom. Ak to z nejakého dôvodu nie je možné, začínam svoju voľbu odkláňať niekde inde, ale je to absolútne legitímne a nijako sa nedá zabrániť tomu, aby to takto fungovalo.

**Marta Ljubková:** Naši absolventi na Katedře alternativního a loutkového divadla s něčím jako angažmán vůbec nepočítají. Nechtějí do angažmán, neumí si to představit. Jsou vychováváni způsobem, který vylučuje, že pojedou do Jihlavy a tam budu hrát *Noru*. Nepočítají s tím, nebyli k tomu vedeni, zůstávají v centru, protože tam předpokládají gran-

tové príležitosti a príležitosti nezávislého divadla. Príklad s Košicema byl skvelý a pár takových studentů je. Dva naši absolventi, scénografové, jedou na Zlínsko, založí si tam kulturní centrum, fungují tam, protože jsou srostlí s regionem. To je šance pro řadu dalších absolventů, kteří se třeba v pražském sítu nemají šanci chytit, protože lidí je hodně. A pak dojdou se svou erudicí, po letech v nezávislé scéně, kde něco o sobě zjistí, do angažmán, do zřizovaného divadla a tam začnou fungovat. To je podle mě nový trend. Ano, Zábradlí je takové vonavé, tam by chtěl jít každý, ale u spousty jiných by studenti po škole řekli – do angažmán v žádném případě.

**Lukáš Brutovský:** Mám pocit, že vždy sa dotkne-me otázky mierky – či nás je veľa, alebo či nás je málo, stále sa točíme v kruhu.

**Miriam Kičínová:** V Čechách je koexistencia dvoch škôl DAMU a JAMU dlhodobá. Už to je nejaký dialóg, my sme do toho bodu ešte neprišli. Nádejám sa, že sa to v tomto zmysle ďaleko viac otvára, že sa absolventi stretávajú. Ved' aj v Martine ste príkladom toho, ako sa tu všetci stretajú. Deje sa to a bude sa to diať. Je to cesta rôznych generačných obmien a nemusí to súvisieť iba s tým, že škola je previazaná s pedagógom.

**Lukáš Brutovský:** Včera Nataša hovorila, že už na KALD-e sa vytvoria zárodoky inscenačných tímov. To je, samozrejme, dobre – aj u nás, keď sa to darí. Nie je to tak, že keď sa absolventi vyhýbajú angažmá-

nom v kamenných divadlách, málokomu sa podarí prevziať celé divadlo a zobrať so sebou desať ľudí? Neroztriešťa sa potom vzťahy v grantových projektoch, keď je každý niekde inde, s niekým iným?

**Marta Ljubková:** Myslím, že ne: skupiny spolu drží, špeciálne Michal Bednář, Natašin manžel, tak ti majú nezávislou skupinu od školy. Teď si nabrali režiséry a dramaturgy, pretože měli nějakou personální nouzi. Ale když se podíváte na slavné hnutí divadel v šedesátých letech, vždycky to byla skupina, která spolupracovala. Ty jsi se ptal, jestli těch projektů do grantů není moc?

**Lukáš Brutovský:** Rozumiem, že tá istá skupina ide z jedného grantu do druhého, má to nejakú kontinuitu, takže herec alebo herečka je všade a nikde.

**Marta Ljubková:** To je veľký problém. Grantových žiadostí je moc, všetchni nedostanou, každý dostane trošku a je to zoufalé.

**Lukáš Brutovský:** Chce niekto z publika reagovať?

**Martina Mašlárová:** Chcela by som sa vrátiť k téme herca budúcnosti. Rastó ešte na začiatku hovoril o hercovi ako o človeku, ktorý je schopný zo seba uberať a my sme sa včera rozprávali o nejakom základe, ktorý študenti a študentky dostávajú na školách, nejaký efemérny základ, niečo, čo môžeme pomenovať ako remeslo. Mám pocit, že trend je opačný, absolventi a absolventky nie sú ochotní používať remeslo a ani odchádzať od seba. Môže-

me to pozorovať na príklade inscenácií, ktoré boli na festivale z Akadémie umení. Je tam tendencia vychádzať zo svojich osobných tráum, z osobných prežitkov a poznáme to aj u niektorých absolventov VŠMU – niektorí absolventi nevedia byť na javisku sebou, alebo nevychádzať zo seba. Je toto nejaký trend, s ktorým by divadlá mali narábať? Je to dobré, zlé? To je moja otázka. Aj to, čím sa začínala táto debata – aká je motivácia študentov a študentiek?

**Lukáš Brutovský:** Mám pocit, že tento prístup je apriórne nastavený tak, že ja chcem na javisku ukázať seba. Že to, o čo mi na javisku ide, som ja, moje vnútro a nepôsobím ako nástroj. Ten spôsob je nebezpečný v tom zmysle, že človek musí byť sám o sebe veľmi zaujímavý, aby si s tým vystačil. Postaviť sa do služby niečoho iného, znie to tak idealisticky, byť interpretom aj objektom, keď treba, a nemyslieť si, že všetko, čo sa mne dnes stalo, je hodné divadelného spracovania. Je dôležité dokázať selektovať aj v rámci svojho života.

**Miroslav Dacho:** Ja som tú otázku možno pochopil trochu inak. Ak je to tak, že moja osobná sved' je pre mňa vzrušujúcejšia ako postava Nory z Ibse-na, že ja to nechcem, mňa to nezaujíma, ak je toto východisko, tak čo my s tým? Ísť proti tomu za každú cenu asi nemá zmysel. Ja som tú otázku pochopil tak, že ak toto je trend, tak aké je to východisko pre divadelnú činnosť?

**Lukáš Brutovský:** Tam asi musí nastúpiť dramaturg, či už tvoj osobný dramaturg, alebo nejaký

človek, ktorý ti materiál pomáha formovať, ak nie si vyslovene autorský zjav.

**Marta Ljubková:** Řekla bych, že škála je mnohem širší. Ta škála není, že Nora a já na jevišti. To je důležité si uvědomit. I když někdo prožívá sám sebe jako autorského herce, tak to neznamená, že si tam rve játra a výpráví o svém životním příběhu. Musí neustále sám sobě klást otázku, proč stojí na jevišti. Proč tu jsem a co dělám? V současné době jsou osobní příběhy důležité, procházíme si krizí. Studenti přicházejí citliví a je potřeba jim naslouchat. Na to je právě škola, abychom se přes osobní příběhy pokusili posunout někam dál. Naši studenti jsou schopni obstát v profesionálním světě, aniž by se spoléhali jenom na to, že přijde režisér a dá jim role. Že nejde jenom o to, že jsem připraven a schopen interpretovat, ale ve chvíli, kdy přijde někdo s nápadem, jsem schopen do toho vstoupit, spolupodílet se na tom, že jsem schopen vystoupit z osobní zóny, že tohle mi předepisuje text a tohle udělám. Dnes je řemeslo mnohem míň zvládnuté, na školách rozvíjejí i jiné dovednosti. Buď můžete drilovat, jak jezdíte na koni, zpíváte, šermujete, ale už je míň času na rozvoj jiných disciplín. U nás na katedře je cílem vychovat herce, který je schopen vstoupit do provozu a třeba je sebevědomý na to, že kolem sebe zformuje skupinu. Je iniciátorem toho, co se děje. Když přijde režisér, který řekne – nevím, co budeme dělat, ale pojďme spolu dělat, tak se toho nezalekne a přijde s něčím svým. Takhle vidím reakci školy na to, jak vyprávět vlastní příběhy. Je to taky pro mne neustále prožívaný šok,

protože nás ve škole nikdy nenapadlo zpracovávat v monologu vlastní příběh. Když vidím studenty, jak do toho jdou, tak si říkám, že jsou hrozně odvažní. Já jsem ani nevěděla, že se to v divadle dá.

**Rastislav Ballek:** Martina použila výraz remeslo. Je to taký klzký pojem, ktorý by som nestaval do protikladu k storytellingu... Tento protiklad nie je správne postavený, pretože ak existuje nejaké remeslo, v úvodzovkách, zoči-voči k Ibsenovej *Nore*, tak sa pýtam, čo to vlastne je? Zatiaľ čo keď hovorím o osobnom príbehu, tak si viem predstaviť, čo to je. Lepšie slovo je metóda, kde sa trošku zamieňa, čo je dôsledok a čo je cesta k tomu dôsledku. Nemyslím si, že je to protiklad remesla a takéhoto typu tvorby, alebo hľadania a sebavyjadrenia. Remeslo ťažko definovať.

**Martina Mašárová:** Ten pojem som nepoužila náhodne, on tu padal včera, podobne intenzívne ako slovo základ a nedefinoval sa. Operujeme s pojmami ako s niečím, čo by sme mali všetci vedieť, čo je to remeslo, alebo čo je základ. Preto aj padla tá otázka. Stále máme potrebu študentom a študentkám herectva dávať nejaký základ, aby z neho mohli vychádzať, aby na ňom mohli stavať. Ale ak sa bavíme o nejakom základe, ako napríklad o ovládnutí javiskovej reči, tak to je nejaká zručnosť, ktorá sa v súčasnosti vytráca z diapazónu remeselných zručností mladých absolventov a absolventiek herectva a nahrádza sa inými prostriedkami, inými túžbami použiť niečo na javisku.

**Lukáš Brutovský:** Ja som to pochopil presne tak ako hovoríš – že tu ide o odovzdanie nejakého nástroja, prostredníctvom ktorého máš ozvučiť nejaké veci. Je to takto banálne: že ti má byť rozumieť, keď rozprávaš svoj osobný príbeh a keď ti nie je rozumieť, tak príbeh je v tej chvíli až príliš osobný. Takto jednoducho som to vnímal, keď sme sa o tom, čo nazývame remeslom, bavili. Nie remeslo v zmysle divadelnej konvencie – takto hráme text tohto typu. To by mal byť prežitok, respektíve mali by sme byť otvorení, aby boli priestory na osobné vyjadrenie.

**Rastislav Ballek:** Takže funguje remeslo, alebo nefunguje ako základ? Lebo keď hovoríte o jazyku a javiskovej reči... že zaznie v jednej vete – škola dáva remeslo ako základ, základ je technika reči a v ďalšej vete zaznie, že sa táto schopnosť u absolventov vytráca, znamená to – čo škola dáva, keď to, čo dáva, sa vytráca? Nemôžeme narábať so slovom remeslo alebo základ ako s niečím, o čom sa ne diskutuje, lebo to tak musí byť – keď chcem stavať dom, nemôžem začať od strechy – a na druhej strane povedať, že základ tam nie je veľmi stabilný.

**Martina Mašárová:** Nie som tá, ktorá chce dávať základy. Včera tu niekto verbalizoval, že potrebujeme hercom a herečkám dávať základ, remeslo. Ja ako diváčka mám dojem, že remeslo pre absolventov v súčasnosti nie je nástrojom, alebo nie je dôležité, alebo že naň zabúdajú. Skrátka, keď sa pozerám na niektoré absolventské inscenácie, alebo aj profesionálne inscenácie, mám pocit, že zručnosti už nie sú to, čo chcú používať.

**Lukáš Brutovský:** Ako hovorí Marta, že pod dojmom požiadaviek alebo smerovania uchádzačov sme nastavili študijný program tak, že sa kladie menší dôraz na pregnanciu reči a väčší dôraz na autorskú tvorbu. To nevyhnutne smeruje k tomu, že na javisku divadla bude stáť človek, ktorého nebudem počuť. Je jedno na úkor druhého, musí to tak nevyhnutne byť?

**Marta Ljubková:** Sama jsem to zažila. Vzali jsme do Národního divadla šikovného, talentovaného mladého herce. Jemu prostě nebylo rozumět. V Národním divadle je málokomu rozumět, jo, na začátku. Ale je to člověk inteligentní, chápe to a já mu řeknu – prosím tě, není ti rozumět, přidej, dodělej to – a on to udělá. Protože je inteligentní, chce tu profesi dělat a když máte tu základní bázi, tak to jde dotáhnout. Dala bych příklad z vašeho včerejšího představení (pozn. red.: Ballek – *Kocůrkovo*): když herci jazyk neumějí, no tak se ho naučí, Vždyť jsou to herci. Řemeslo, konkrétně jevištní řeč, je pojem trošku demonizovaný v tom smyslu, že se s tím nedá nic dělat. Pro mne je zajímavější herec, který není ideální, ale je to dobrý partner do diskuze a ta řeč, to se dotáhne. Ale když máte člověka, který brilantně vyslovuje, je mu rozumět a takhle na to zaťukáte a je to dutý, tak to přestává být pro mě zajímavé. Dříve se prázdné nádoby naplňovaly skvělými texty, ale řekla bych, že dnes už divadlo vypadá nepatrně jinak, respektive divadlo, ve kterém se pohybují já – abych byla spravedlivá.

**Rastislav Ballek:** Zacitujem jedného kolegu, ktorý mi včera hovoril story, že kolega, ktorý bol v záku-

lisí, stretol iného kolegu, ktorý zadýchaný schádzal z javiska a keďže je známy zlomyselník, pýtal sa ho – „tak čo, išiel si po význame, alebo naplno?“ Takže otázka – čo je remeslo? Naplno, alebo aj po význame?

**Výkrik z davu:** Kombinácia.

**Diváčka:** Spomínali sa tu vysoké školy a spomínali sa základné umelecké školy, ale nespomínali sa konzervatóriá. Ako tie vnímate? Boli sme včera na diskusii a už sa tu začali otvárať vzdelanostné témy, ale stále je to v úrovni vysokých škôl. Fajn, máme možnosť počuť, čo nás čaká, ale stále sa nerozprávame o tejto rovine. Nemáme tu zástupcov, ktorí by nám mohli povedať viac. Len nastoľujem tému, možno by ste sa k tomu vedeli vyjadriť.

**Miriam Kičiňová:** To je špecifická téma, ktorá si zaslúži samostatné sedenie. Vstupujeme do úplne inej sféry. Kam s tým, že prichádza štrnásťročné dieťa, aby sa zaoberalo bytím na javisku a ešte stále sa mu snažia vysvetliť, že to bytie sa deje cez postavy. Veľa pedagógov na konzerve učí aj takto, ale keďže na konzervatóriá ako pedagógovia prichádzajú aj rôzni iní absolventi, možno aj z KALD-u, tak pochopia, že tam sa stretajú s nejakou materiálou v procese, z ktorej sa nejde vytvárať herec na postavy, ale nejaký mysliaci človek, ktorý dokáže prinášať témy jeho veku adekvátne. Že sa nemusíme pozeráť na pätnásťročné Niny Zaričnej, lebo to nemá predsa zmysel a že sa pochopí, že s touto skupinou môžem pracovať inak, lebo ju

môžem pripravovať na niečo ďalšie, na pokračovanie na vysokej škole, kde sa môže rozhodovať, akými smermi ide – či k remeslu, alebo zručnosti, alebo zručnosti pracovať sama so sebou, alebo či z nej vytváram pedagogičku základnej umeleckej školy. Tam sa očakáva niečo iné, lebo s desaťročnými deťmi nebudem robiť postavy. Je to normálne samostatný segment a teraz ich tu máme veľa. Na konzervatóriu môžem vytvárať aj výborného muzikálového herca, lebo v tom veku sa dá veľmi dobre spievať, veľmi dobre hýbať, dá sa to v tom veku veľmi dobre rozvíjať. Je dôležitá úvaha, čo vlastne chceme, ako chceme pracovať s konzervatoristami, čo deti chcú. Veľká časť z nich to nebude chcieť robiť, nie všetci pôjdu na vysokú školu, nie každého zoberú hneď do divadla. Nemám pocit, že na konzerve pripravujem človeka hneď pre divadlo. Pripravujem ho pre nejakú cestu, otváram mu cesty, ukazujem mu možnosti. Ale sú príklady, že absolventi konzervatórií sú takí brutálni, že sú jediní v SND, čo nemajú vysoké školy a sú otvorení ísť do akýchkoľvek projektov a vecí. Celú prácu na sebe absolvovali sami so sebou a s inými režisérmi vďaka otvorenému mysleniu.

**Lukáš Brutovský:** Ísť na herecké konzervatórium v tom veku je radikálnejšie rozhodnutie, ako ísť na vysokú školu. Je to niečo špecifické a určujúce, a zároveň v tej chvíli neisté.

**Marta Ljubková:** To je prostě rodičovské selhání.

**Miriam Kičiňová:** Ale nie, aby tu nebolo veľa smutných mladých ľudí. Ja som učila na konzerve, aj

som bola vedúca hudobno-dramatického odboru a riešili sme, čo majú decká hrať. Prosila som kolegyně, nedávajte im texty, veď oni to nemôžu hrať, majú sedemnášť rokov! Nech vychádzajú zo seba, nech vznikne komponovaná skladačka. To zdesenie kolegyň bolo obrovské, keď sa dívali na stav osobných výpovedí, bolestí, tráum. Robili sme to bezpečne, aby sa to zahojilo, nás ostatných bavilo, že decká sú samy za seba, že v tomto momente si vymýšľali, skladali si to, čo vymysleli. Zvyšok osadenstva bol úplne šokovaný, vraj čo sme spáchali na deťoch. Tak neviem, aká to bola cesta, ale zdalo sa nám, že to s nimi už musíme robiť inak.

**Rastislav Ballek:** Aj študent vysokej školy, aj študent konzervatória má právo na metódu. To znamená má právo byť objektom presného metodického pedagogického postupu, pretože to, čo sa učí, jeden aj druhý model, nie je remeslo. Remeslo je manuálna zručnosť, ale herec nedisponuje manuálnou zručnosťou. Disponuje špecifickým sebaopoznaním. Pracuje so sebou, so svojím telom, so svojou myslou. To, čo herec so sebou robí, či už je to technika reči, alebo žonglovanie, alebo prežívanie, alebo storytelling, to sú formy sebaopoznenia. Je veľký rozdiel medzi sebaopoznaním a remeslom, ktoré je manuálnou zručnosťou, ktorá sa dá naučiť a nie je radikálnou formou sebarealizácie. Toto je metóda, čo ste povedali, hovoriť o svojich boľáčkách a traumách a ja si myslím, že je to ten istý prípad, čo spomínala Martina.

**Miriam Kičiňová:** Mám ešte taký neblahý pocit, že remeslo bolo smerované k režisérovi, keď si tak

vybavím, ako to Roman Polák interpretoval. Zdá sa mi, že hovoril, ako so študentami réžie pracuje, ako sa učia remeselné základy.

**Lukáš Brutovský:** Hovoril o hercoch a v tom zmysle, že človek sa v praxi stretne s rozličnými typmi textov a on by chcel, aby adept alebo adeptka prešli týmto a boli schopní zvládnuť realistickú situáciu alebo verš. Je ešte nejaká otázka? Ak nie, ďakujem vám, že ste tu s nami boli v takom hojnom počte a ďakujem aj našim hosťom. Pekný deň.



Festival z verejných zdrojov podporil  
Fond na podporu umenia.

**u.** fond  
na podporu  
umenia

## **Festival Dotyky a spojenia**

**Platforma**

**Finále**

**Festivalové recenzie**

Prepis záznamu diskusií: Róbert Mankovecký

Redakcia: Miroslav Dacho, Mira Kováčiková,

Monika Michnová, Monika Ondrušová

Zodpovedná redaktorka: Monika Michnová

Jazykové korektúry (čeština): Martina Ulmanová

Grafické spracovanie: Dalibor Palenčík

Tlač: Neografia, a.s., Martin

Vydalo: SKD Martin v roku 2023

Záznamy všetkých diskusií nájdete na stránke [www.dotykyaspojenia.sk](http://www.dotykyaspojenia.sk).

**19. ročník festivalu sa uskutoční v termíne 24. – 29. júna 2024.**

**MARTIN**