

Tieto dva plány, každý prísne logický vo svojej oblasti - plán zobrazovacieho a plán obrazný - to sú tie dva prvky, ktoré sú záväzné v každej skutočne výraznej mizanscéne.

Taká mizanscéna je vždy obrazom prechodov a činov postáv, potrebných podľa logiky ich akcií v danej situácii - plán realistický a zobrazovacie.

A takáto výstavba mizanscény ako plastickej schémy musí tiež priestorovo odkrývať tú vnútornú dynamiku vzájomnej závislosti postáv, ktorá tvorí vnútorný obsah scény.

Ako sa to realizuje použitím zodpovedajúcich prvkov hry, odhalujúcich vnútorné motívy, vidíme na prvom príklade (s Makogonom).

Ako sa to prenáša do pohybovej a priestorovej kresby samotných prechodov sme videli na príklade druhom (Rogožinov atentát).

Ako sa obidva plány navzájom preínajú v mizanscéne, to sme videli v scéne s chodníkmi...

Katarína Izmajlovová a Dáma s kaméliami

Teraz, keď sme sa podrobne oboznámili, ako jedna a tá istá výrazová zákonitosť úplne preniká mizanscény jednotlivých scén a ako ovplyvňuje výstavbu všetkých jej prvkov, zostáva nám ešte preskúmať tú istú zákonitosť na širšom úseku, čiže - na predstavení ako celku. To značí, ako jeden a ten istý výrazový princíp prešľapuje všetkými scénami, tematicky spojenými jedným motívom, presne tak ako jednotná výrazová zákonitosť vo všetkých možných variáciách napomáha stvárneniu pohybu jednej a tej istej témy vo vnútri „v sebe uzavretej“ mizanscény jednotlivých scén.

S týmto cieľom zoberiem jedno kompletne predstavenie, podľa mňa deformujúce stylistické danosti, diktované samotným dielom, nehovoriac už o absolútnej priestorovo plastickej bezmocnosti a absolútnej absencii kompozičnej koncepcie a ucelenosti predstavenia ako celku. Mám na mysli inscenáciu opery *Katarína Izmajlovová* v divadle VI. Nemiroviča-Dančenka (sezóna 1933/34).

Nebudeme sa zapodievať ani podrobnou analýzou inscenácie ani detailmi.

Naším študijným cieľom a našou jasnou úlohou bude len určiť zákonitosť priestorového rozkomponovania jednotlivých scén v celom predstavení, vymedziť kompozičnú jednotu a zdôrazniť plasticke variácie, sekundujúce tematickému pohybu sujetu.

Na to nám stačí nechať sa viesť základnými scenáristickými bodmi libreta a vniknúť do obsahu a témy v každom bode. Určíme si štýl, v akom budeme

rešiť našu inscenáciu. Mal by byť v súlade s tým štylistickým prístupom k materiálu, ktorý si vyžaduje charakter diela. Ten je predovšetkým diktovaný ani nie tak sujetom, pripúšťajúcim akúkoľvek interpretáciu, ako geniálnou hudbou Dmitrija Šostakoviča, ktorá určuje štyl interpretácie len v jednom - v grotesknoironickom pláne. Vyhrotená grotesknosť, neoddeliteľná od dôraznosti riešení, je najvďaka nejšia na štúdiu štylu, lebo je maximálne presvedčivá a názorná. Táto prímienka je veľmi potrebná, aby nevznikol nesprávny dojem, že predstavenie vždy musí byť takto vyhrotené a že pri menšom vyhrotení formy akoby predstavenie nemalo nijakú kompozičnú zákonitosť, nemuselo ju mať, ani ju nepotrebovalo.

Na tomto rozboře *Kataríny Izmajlovej* sa pokúsim ukázať, že má tiež logický, kompozične prísny poriadok, ale podľa štylistických požiadaviek nie až taký dôrazný. To sa bude týkať predstavenia *Dáma s kaméliami* v Mejercholdovom divadle. A ak je v téme Marguerity Gautierovej a Kataríny Izmajlovej jeden a ten istý motív náruživej lásky a vášne, tak charakter a intenzita ich dramatických riešení je natolko rozdielna, že si vyžadujú celkom rozdielne prístupy.

Teda krátke libreto.

Katarína Izmajlovová

Opera v 4 dejstvách od Dmitrija Šostakoviča. Text Dmitrij Šostakovič a A. Prejs podľa poviedky N. S. Leskova *Vidiecka Lady Macbeth*.

Zakladom operného libreta je Leskovova poviedka *Vidiecka Lady Macbeth*. Mladý sovietsky skladateľ D. D. Šostakovič (nar. 1906) podľa poviedky vytvoril monumentálnu hudobnú drámu, pričom Leskovovo dielo bolo prepracované. Skladateľ hlbšie a širšie odhalil sociálnu podstatu kupeckého Ruska. Mnohé postavy podal v inom sociálnom svetle (napríklad kňaz je vykreslený výrazne satirickými farbami) a prikomponoval nové obrazy (na policajnej stanici a iné).

Dej opery sa odohráva v kupeckej rodine Izmajlovovcov. Zinovij Borisovič je už päť rokov ženatý s chudobným dievčaťom Katarínou Lvovnou. Týchto päť rokov strávila Katarína neradosne s mužom, ktorého neľúbi, pod príslym dozrom svokra Borisa Timofejeviča. V manželovej neprítomnosti sa Katarína stretne s novým čeladníkom Sergejom, do ktorého sa vrúcene zamiluje. Boris Timofejevič rozkáže Sergeja zbiť. Katarína sa rozhodne bojovať za svoju slobodu a lásku, preto sa odhodlá svokra otráviť; primieša mu do jedla jed. Teraz už len mužov návrat môže narušiť jej šťastie, tým viac, že Sergej sa chce stať jej zákonným manželom. Keď sa muž v noci vráti v nádeji, že prichytí Katarínu pri nevere a nájde Sergeja v jej spálni, milenci ho spoločne zabijú. Katarína sa ponáhľa so svadbou. V deň svadby opitý sedliak náhodou objaví mŕtvolu Zinovija Borisoviča a oznámi to na polícii. Sergeja a Katarínu zavrú. S partiou trestancom ich posielajú na Sibír. Ale Sergej už dávno voči Kataríne ochladol. Obviňuje ju zo

záhuby a začne ju podvádzať s trestankyňou Sonetkou. Katarína nevie prežiť Sergejovu zradu. Neustály posmech a štvania ju privádzajú do zúfalstva. Keď Katarína nevidí iné východisko, počas prepravy cez rieku soľ Sonetku do vody a potom sa vrhne za ňou aj ona.

Už sme si povedali, že hudba diktuje groteskný inscenačný štyl. A skôr ako pôjdeme ďalej, musíme si pripomenúť niektoré orientačné pokyny v rámci tohto žánru - grotesky. Nebudem rozoberať podstatu, históriu a filozofiu tohto žánru. Popísalo sa o ňom dosť a vyčerpávajúco (najmä v období štylizovaného divadla).*

Tu nám veľmi pomôže, ak sa oboznámime s dvoma princípmi inscenačného postupu: patetickým a komickým. Už sme hovorili o dialektickej jednote oboch týchto koncepcií. O jednote, ktorá sa z hľadiska pre nás momentálne najzaujímavejšieho** prejavila takto: ak skúmame štruktúrne zákonitosti patetickosti a komickosti *staticky*, ako metódy, sú pre obe identické, ale ak dynamicky odhalíme ich podstatu, tak sa dostávajú do protikladu. Groteska z hľadiska týchto jednotne protikladných vyjadrovacích druhov - patetického a komického - prekonáva to, čo každý osobitne prekonáva s ktorýmkoľvek párom jeho protikladov. Spája ich.

A v závislosti od toho, podľa princípu ktorého z dvoch predchádzajúcich druhov to robí, máme dva výrazné varianty, dva odliene grotesky:

formálne spojenie týchto dvoch prvkov - patetického a komického, *okrem procesu prechodu* jedného do druhého - predstavuje groteska prevažne komického druhu;

spojenie komického a patetického v podmienkach a okolnostiach nie mechanickej ich spoluprátnosti, ale v podmienkach *prechodu* jedného do druhého, určuje základný groteskný druh, grotesky tiež komickkej, cez ktorú však preniká toľhavne v groteske - hrôza.

Na takéto chápanie grotesky sa celkove vzťahujú všetky viac alebo menej jasne sformulované definície.

Ak chcete, to isté môžete vyčítať aj z termínu mejercholdovskej školy, označujúcej manieru grotesky ako „*manieru prepriatej paródie*“ (obdobie *Lásky k trom pomarančom* - časopisu doktora Dappertuttia). Stačí tento termín uviesť v kontexte múdrych slov, ktorými J. Tjňanov končí svoju štúdiu *Dostojevskij a Gogol* (PĽOJAZ, 1921):

Ak paródiou tragédie bude komédia, tak paródiou komédie môže byť tragédia. „Prepínanie“ paródie, „prepínanie“ komickosti môže ju znova pozdvihnúť k hrôze a strašidelnosti.“

*Charakteristika tejto školy je uvedená v brožúre Amplua aktóra (GYVTY, M. 1922. - Pozn. S. M. Zensjetera)

**Najbšejšie spätosti komického a patetického z hľadiska zrodu, formovania sa a pôsobenia buďem podrobnejšie hovoriť v jednej z budúcich prác. Venujeme štvrtému zväzku *Umenia*.

V každom prípade si treba zapamätáť tento znak grotesky ako metódu na rozpoznávanie a nástroj realizácie - spojenie tragického a bufonádneho, komického a patetického.

Jednoduché prepojenie oboch je príkladom nižšej, smiešnejšej grotesky. Ich vrastanie a vzájomné prerastanie vytvára grotesku vyššieho typu, sprevádzanú tým nom hrôzy bez ohľadu na to, že to komické je zreteľne viditeľné. Jacques Callot má bližšie k prvému - je to viac špekulatívna hra. Brueghel starší, Hieronymus Bosch a Goya v *Los Caprichos* majú bližšie k druhému. Sú preniknutí tragickou ideou náboženských vojen a inkvizície. Pre druhý typ grotesky je typický Gogol s jeho ideou silnej tragickej sociálnej oboľzobly, nerozlučne spätéj s bezprostrednou komickosťou samotného predstavenia. Alebo si zoberme prvú scénu 5. dejstva z *Hamleta*, kde tragická scéna Oféliinej smrti má odrazu dve protikladné polohy - monológ Hamleta a komické komentáre hrobárov. Jednota témy sa môže, tak ako tu, rozbiť medzi tragickú postavu (princ) a klauna (hrobár). Oboch spája téma prechádzajúca od jedného k druhému a presúvajúca sa z jedného plánu do druhého.

Ale najvyostrenejšou sa groteska stáva vtedy, keď sa jedna a tá istá postava, na pohľad bufonádneho komická, sama odrazu mení na patetickú alebo tragickú. V titule literárneho prameňa opery je skvele zachytený groteskný kontrast vznešeného „*Lady Macbeth*“ a komickej asociácie „*vidiecka*“ („*vidiecky*“ bol liahňou „kuriozít“ pre gubernský názor, nehovoriac už o veľkomestskom: tu nie je dôležitý názov mesta, ale jeho „*vidieckosť*“).

Ako vidíme, grotesknosť teda spočíva už v samotnom titule *Vidiecka Lady Macbeth*.

Je príznačné, že opera u VI. Nemiroviča-Dančenka bola postavená jednoducho na titule *Katarína Izmajlovová*, a tým sa rozplynula ostrá grotesknosť v realistickom klúči. A pritom práve v tejto opere je prítomný ten najvyostrenejší typ grotesky: ak je otrávený svokor skôr zlovestný, tak zavraždený manžel je zjavne karikatúrny typ. Tak vo svojich manželských schopnostiach ako aj v hudobnej charakterizácii je karikatúrou muža. A jednako aj scéna, keď svokor sadisticky zbije Sergeja, aj scéna jeho smrti má slúžiť ako vokálna výzva, akési parodické vyrovnanie si účtov Šostakoviča s talianskymi a inými opernými tradíciami. Komická je scéna, kde sa vyjadruje želanie „zajesť si hrblikov“. A pritom aj svokor, aj muža zabijú tým najprirodzenejším a najtragickejším spôsobom, pričom v smrti nie je nič komické ani štylizované. Je to jed a krv, nie „*cviklová šťava*“, bez ohľadu na to, že tieto postavy, najmä postava muža obsahuje všetky prvky bufonády. Scéna zatknutia počas svadobnej hostiny je tiež tragická. Mladomanželov odvádza okrskár a policajt, ktorí krátko predtým parodovali taliansku operu (zborové scény na policajnej stanici).

Po stránke štylistickej máme všade tú istú dvojpľánovosť - presahovanie štylisticko-parodického plánu do realisticko-fyziológického.

Tu nachádzame také isté spleť a prepletanie dvoch vzťahov k javom a adekvátneho výberu výrazových prostriedkov, aké (pri druhom páre vzťahov) pozorujeme v tradičnej Hoffmannovej groteske a v groteske nemeckých romantikov. Tam je obvyčajne jeden z dvoch plánov venovaný plytkej, ironicky vykreslenej realite nemeckej maloburžoáznej, úradníckej, administratívnej spoločnosti. Sekunduje mu druhý plán, kde všetky udalosti, ľudia, javy nadobúdajú celkom iný, vznešený, fantastický, čarodajný alebo hrôzostrašný charakter a zmysel.

Niekedy je to zobrazené paralelnosťou v samej výstavbe diela, kde jedna línia pári byrokratecky filisterskej téme a druhá poeticky exaltovanej. Potom máme pred sebou prepletené fragmenty názorov na život kocúra Murra, do ktorých sa „*ltačiarenským nedopatrením*“ zaplietli bláznivé stránky zo životopisu kapelmajstra Kreislera (*Život nie je pre kocúra*, 1819-1821).

V druhom prípade sú obidve charakteristiky pripísané jednej a tej istej osobe. Tu si spomíname na archívára Lindhorsta zo *Zlatého hrnce* tiež od Hoffmanna. Gez deň vyseďava v žltom kaftane s krásnymi kvetmi, v noci sa mení na ohnivého salamandra a ohnivý tón jeho kaftana sa stávajú naozajstnými bĺčiacimi jazykmi, čo tajuplne zahŕňujú tohto vládcu duchov a škriatkov.

V tomto zmysle je zaujímavý Gogol, u ktorého zachovanie dvoch plánov prebieha najprv oddelene, v podobe rozprávok o „*ducháčine*“ (fantastické) a rozprávok „*bez zjavnej ducháčiny*“ (*Brčka*, *Ako sa Ivan Ivanovič a Ivan Nikiforovič rozkrmili*, *Starosvestskí stávkari*), potom nasleduje spojenie skutočnosti s ducháčinou hoffmannovského typu (*Petrohradské príbehy*), aby napokon dospel k prekvapujúcej syntéze oboch základov v *Mŕtvych dušiach*, kde už v samotnom titule zaznieva groteskná dvojakosť: sú to fakticky mŕtve nevoľnícke duše, ale aj prenesené chápanie morálnej a sociálnej umŕtvenosti ich majiteľov - stávkárov. Tak teda *Vidiecku Lady Macbeth* môžeme celkom logicky riešiť manierou ostrej grotesky. Stupeň intenzity javiskových riešení musíme hľadať nie v štyle tradičného Ostrovského, ale bližšie ku Gogolovi. Nie je náhodné, že „*Nikolajovi Vasiljevičovi Gogoľovi, veľkému spisovateľovi Zeme ruskej*“ je vyhradená vokálna spomienka súvisiaca s hrblikmi a polievkou v popovej árii („*Och, to sú teda hrbliky a polievka, ako som povedal...?*“).

V tej časti riešenia, ktorej sa teraz venujeme, čiže predovšetkým priestorovo plastickéj, nám táto dvojakosť grotesky ponúka klúč na to, aby sme našu mimozáscénickú výstavbu riešili maximálne pateticky, využili pritom všetky tie zákonitosti, ktoré sme objavili v priebehu prednáškového cyklu. A plán excentricky bufonádny (zásadne i priestorovo štruktúrne sa s ním zhodujúci) by sme ponechali na vnútorné rozpracovanie pateticky riešeného priestoru - na gesto, mimiku, materiálové naplnenie priestoru. Inak povedané - *na hru*. To sa, prirodzene, netýka tých miest, kde páfos preniká všetkými scénami. V hlavných, ústredných scénach plány zrejme tiež musia splynúť do jednotného vyznenia či

už ide o opravdivý pátos vraždy komickkej postavy muža alebo na pohľad buffo-nádnú scénu, keď sa trestankyne vymievajú „kupcovke“ po roztržke Kataríny so Sergejom (v poslednom dejstve), tragicky (s opačným znakom) opakujúcu veselú roztopašnú scénu na dvore pred stretnutím so Sergejom.

Zapamätajme si to a pozrime sa, ako predstavením prechádza pateticko-excentická kompozícia priestoru.

Spôsob riešenia zostáva ten istý. Pamätáme si, že v mizanscénne jednotlivej epizódy sme vždy mali ústredné body deja. Už pri plánovaní začiatku sme vychádzali zo základných uzlových scén. Miesto a riešenie „rezervované“ pre akcentované scény sme si strážili kvôli tomu, aby akcie neboli zneužitie vopred. Pri určovaní charakteru stvárnenia, intenzity vyjadrenia atd. sme vychádzali z najvyššieho momentu. Spomeňme si, ako pedantsky sme pristupovali k momentu, keď malo byť objavené dieťa. Ako sa pripravila na tento moment riedila predchádzajúcimi scénami, brzdiť ich, držala na uzde a usmerňovala. A to dokonca aj vtedy, keď sme ešte „nemali hru“ a vývin deja sme určovali paralelne s rozvíjaním udalostí. Ale keď máme hotový scenár, hotovú dramatickú nit deja, musíme vyhmatať emocionálne kulmináčne miesto, ktoré pri dobrej výstavbe bude aj tematickým vrcholom. A od neho sa musí odvíjať výstavba iných scén, predovšetkým predchádzajúce vrcholky tematických hrotov tej istej základnej reťaze, pre ktoré je vrcholná scéna tematicko-emocionálnym „Montblancom“.

Pravda, sujetovo, tematicky a emocionálne je základnou prelomovou scénou scéna Kataríny a Sergeja, keď ich neočakávane prichytí manžel, ukryvanie Sergeja a vražda muža. Predchádzajúce líbostné scény a otrávenie svokra akoby tematicky predznačovali túto kulmináciu. Celá ďalšia časť tragickej udalosti z nej bezprostredne vyplýva. Vražda Sometky, časovo zhodná so samovraždou Kataríny, akoby uzatvárala osudový kruh. Ak si predstavíme celú drámu v schéme gréckej tragédie, tak najvyšší bod, bod zlomu, prípadne práve na túto scénu. Je to osudový zlom.

A ním aj začneme. A potom budeme sledovať, ako riešenie scény kulmináčne ho napätia bude vplývať na ostatné uzly tej istej témy a plasticky ich aj určovať.

Tak teda dej sa odohráva v spálni Izmajlovcov. Po „líbostných hrách“ Sergej spi alebo chvíľami zaspáva. Katarínu trápi nedobrá predtucha. Na dvore zhadá vracajúceho sa muža. Sergej sa skryje. Muž vstúpi do domu a prichádza do spálne. Hádka prechádza do bitky, keď muž objaví v izbe „opašiek“ čeládku. Sergej vyskočí. Muža omráčia a zadusila. Jeho mŕtvolu ukryjú v pivnici.

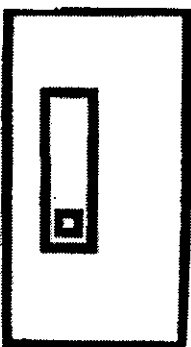
Predovšetkým budeme podávať návrhy na priestorové usporiadanie scény. Pritom začneme opisom kulmináčneho bodu - scény vraždy.

(Tu navrhujem čitateľovi, aby zatvoril knihu a riešil si po svojom základnú priestorovú kompozíciu Kataríny Izmajlovej. Zhoda alebo konfrontácia vlastného riešenia s našimi predstavami bude pre neho omnoho príťažlivejším čítaním a zväčši záujem

o ponúkaný rozbor. My totiž svoje riešenie vôbec nepovažujeme za ideálne. Ono (ako aj iné navrhované riešenia) má len jeden nesporný znak: absolútnu dôslednosť v špecifickosti riešenia a preň platnej zákonitosti.)

Vráťme sa teda k návrhom.

Študent: Mám dojem, že scéna vraždy má veľkú dynamiku - vnútornú i vonkajšiu, veľký nepokoj a nenvyváženosť. Mizanscénicky sa bude budovať v lomených, dynamických liniách. Bude to v poriadku, ak aj dekoráciu urobíme takú veľmi nenvyváženú? Takú dynamickú? Podľa mňa nie. Naopak, treba ju urobiť vyváženú, pokojnú, kontrastujúcu s dejom, ktorý inscenujeme v lomenej mizanscénne. Preto by som voľil tú najpokojnejšiu stavbu dekorácií. Postel by som umiestnil paralelne s rampou.



(Obr. 1)

- To je presne to, čo urobili v divadle Nermiroviča-Dančenka. Dúfam, že u vás nejde o obyčajné prebratie toho, čo ste videli, ale že ste si názor vytvorili na základe vlastných úvah. To však na veci nič nemení. Ak ste automaticky neprebrali, čo ste už videli na javisku, tak ste do tohto priestorového usporiadania automaticky vniesli názory použiteľné v inom prípade.

Vaše dôvody sú naozaj obyčajnou parafrázou názorov týkajúcich sa priestorového riešenia scény s vojakom. Pritom tam bola protikladnosť priestorového riešenia, motivovaná skutočným vnútorným konfliktom scény. V našej motivácii sa tento princíp redukuje na štádiom obyčajného kontrastu priestorového rozplánovania s vonkajšou dynamickosťou odohrávajúcej sa udalosti. No aj keď vychádzame z takýchto úvah, bude správne, ak sa v tejto scéne dostane priestorové riešenie do takého nesúladu s charakterom deja? Ako jedna z metód je to celkom prípustné. A v našom školskom príklade sme práve takto riešili prostredie, nebo a svetlo za oknom v protiklade s drámou odohrávajúcou sa v interiéri. Je tu vhodná, vyrovnaná symetria prostredia, keď je ono v rozpore s búrlivými udalosťami?

Študent: Nie.

-Prečo?

Študent: Tú prebieha boj dvoch - Sergeja a Kataríny - proti jednému mužovi. Sily sú vyrovnané. V stavbe celej scény, aj v mizanscénach, musí byť táto prevaha vopred daná.

- Myslíte si, že takéto argumenty stačia na to, aby sa dianie a prostredie riešili „kontrastne“? Myslí, že samy osebe ešte nesvedčia ani v prospech súzvučného, ani kontrastného riešenia.

Skôr naopak. Spomínali sme, že vyostrenosť riešenia pri kontrastnej výstavbe zvyčajne narastá. Bude súzvučné riešenie nevyráznejšie? V podstate je to tak. Ale... Ak si zoberieme najvyšší bod kontrastu, povedal by som superkontrast, opäť sa dostaneme k zhodnému, súzvučnému riešeniu. A práve tak najvyšším bodom napätia hybnej sily bude nehybnosť. Predstavme si orchester, kde všetky nástroje hrajú jeden a ten istý part bez kontrapunktického riešenia. Predstavme si zbor, spievajúci jednotlase. Na takom koncerte by sa sotva dalo obsedieť. Súboj timbrov, konfrontácia hudobných tém, kontrast a disonancia jednoznačne vystupňujú pôsobenie takého ohlušujúceho „mora zvukov“. No na druhej strane, v najvyššom momente výbuchu, v najvyššom bode extázy disonancia kontrastov ustúpi vrcholnému unisonu v speve. A sotva možno niečím prehlušíť rev celého orchestra, keď v istej chvíli hrá unisono! Vychádza to tak, akoby v centre stálo kontrastné riešenie silné samo osebe. Na jednej strane sa približuje k unisonu ako oslabeniu ostrosť. Na druhej strane - k unisonu ako superkontrastu. V čom je rozdiel? V tom, že v prvom prípade je tento pohyb evolučný, klesá a zjemňuje sa. V druhom akoby sa prahupol skokom. Prvé rieši svoj efekt utlmenia ostrosť na dlhú dištanciu, druhé rieši svoj efekt ako výbušnosť. V jednom prípade to vedie k interferencii, v druhom - k iskrivosti.

V tomto predstavení analyzujeme scénu s Katarínou ako scénu maximálneho vyostrenia. A máme všetky dôvody riešiť ju v superkontraste, v dynamickom chápaní unisona. Inými slovami, scénu treba riešiť tak, aby všetky zložky - vprava, mizanscéna i hra - triafali do toho istého bodu, aby sa niesli v jednej a tej istej línii, v unisone. Vo vrcholnom vypätí riešenia všetky výrazové prostriedky splynú dovedna.

Tak teda pre scénu najvyššieho napätia - vraždu muža - sme si už princíp riešenia stanovili. Teraz sa vrátme k otázke kontrastu. Máme medzi ústrednými scénami takú epizódu, ktorej by zodpovedalo kontrastné riešenie? Pravdaže máme: je to scéna konfliktu muža a ženy. Táto epizóda by skutočne vyznela správne vo vyváženom, pokojnom prostredí.

Ich vyhrotený konflikt zatiaľ prebieha v pokojnom prostredí. (Vyváženosť je aj v počte postáv - dve dramatické postavy.) Potom konflikt prepukne v novom vrcholnom štádiu, rozšíri sa na všetky prvky prostredia a strhne ich do svojho vrtu. Konflikt, nevyvážené sa riešia všetky prvky „samy osebe“, no súčasne vystupujú v jednote, v rovnakom znaku. Vo vašich náčrtoch je to práve naopak scénu zrážky Kataríny a Zinovija Borisoviča ste riešili v priestorovom usporiadaní súhlasnom s dynamikou deja.

Študent: Áno.

- A pritom najmä dôležite by bolo práve ich boj vyjadriť len v ich akciách a nezapáť do nich všetky ostatné výrazové prostriedky, ale v prechode k scéne vraždy vyostriť ten boj a ohromiť diváka všetkými prostriedkami, spôsobmi a možnosťami stvárania.

Pri takomto prístupe je jasné, že stváranie prvej scény tohto svojrázneho triplicy epizód - scény pred príchodom muža - treba opäť riešiť tak ako stváranie tretej. Ak ju budeme riešiť ako scénu, ktorá sa „odohrala“ pri „zdvíhnutí opony“, dostali by sme na jednej strane statický charakter dynamickej nevyváženosti, nešťastia. Na druhej strane samotný dej je tu nekonzistentný: Sergej a Katarína. To by bolo riešenie plasticky opáčné ako je scéna hádky s mužom: dynamický nepokoj priestorového riešenia v rozpore s jasnou mierumilovnosťou deja. Mierumilovnosťou, ktorá v sebe tají nebezpečenstvo tragických udalostí tretej epizódy - vraždu.

Pri nevyváženosti statického rozmiestnenia by sme dostali práve to, čo zodpovedá nálađe ťaživého nepokoja, ktorým je podfarbená celá scéna.

Čiže prvý kulminálny článok by sa hral ako nevyvážené plastické rozpracovanie scény so synchrónnosťou vzťahu Sergeja a Kataríny (Katarína panika a Sergejova ospalosť nevyhrota ich vzťahy do konfliktu). Druhý článok by bol postavený na konflikte dramatických postáv - Kataríny a muža - napriek scénickému prostrediu, ktoré je úplne vyvážené. A napokon v treťom, tragickom článku konflikt konajúcich postáv prerastá do úplného chaosu všetkých plastických výrazových prostriedkov.

Tu by bolo veľmi dobré zachovať nevyváženosť prvého článku v stave viditeľnej,orkajšej pohody pred mužovým príchodom, kým tretí článok by sa opäť „vrhol“ do chaosu nevyváženosti.

Tieto požiadavky by sa mohli plne realizovať v tom prípade, keby každá epizóda mala svoje scénické stváranie. To znamená, keby každá epizóda mala svoje rozostavenie predmetov a zariadenia - tak ako rozmiestnenie osôb, zodpovedajúce nielen obsahu scény, ale aj určitému plastickému kľuču, vychádzajúcemu z tohto obsahu. Na javisku by sa to dalo ľahko dosiahnuť okamžitou „tísiou“ premenou dekorácie alebo zatmením, alebo točnou, ktorá by zmenila výraz a charakter všetkého, čo je na nej rozmiestnené! V tomto zmysle môžem ako príklad uviesť môj rozbor hry E. Zolu *Tereza Raquinová*, v ktorej pri zachovaní jednoty miesta všetkých štyroch dejstiev bola potrebná maximálna vyhradenosť mizanscénickej súvislosti aj vzájomného striedania (o tom v ďalšej kapitole).

Prítakejto technike by sa mohla nevyvážená, dominujúca diagonálna stavba pomalým, plynulým obratom javiska dostať k frontálnemu umiestneniu postele. Táto akási „veľká“ upratovanie izby pred príchodom muža, čo sa vo výraznejšej podobe prejavuje v samej hre, v akciách i postupoch: v ukryvaní Sergeja

a detailoch jeho kostýmu, v upratovaní jednotlivých kusov zariadenia a postele. V minimálnom programe by sa to obmedzilo len na hru. Dokrčené hlavice a zhužvaná prikrývka by sa náhliivo upratali.

Celkom inak by vyzeralo „prehupnutie sa“ do tretieho článku. Do vrcholiceho sporu muža a ženy by energicky vstúpil Sergej a tomu by nahrával prudký obrat scény, ktorý by neraz dynamicky premiestnil všetko, čo je na javisku.

Ak nezapojíme do hry všetku javiskovú techniku i celý priestor a budeme riešiť epizódu len úzko realisticky, tak potrebný výrazový efekt dosiahneme najjednoduchším spôsobom: Sergej, ktorý sa pustil do hádky a bitky, by vysunul posteľ z jej priestorovo vyvázenej osi, a tým by celé prostredie vrhol do konfliktno-dynamických podmienok.

Keď sme si uvedomili tieto možnosti a potrebu takého stvárnenia, pristávime sa podrobne pri riešení článku prvého a tretieho (plasticky rovnakých), ako najvyostrenejšieho a najzaujímavejšieho. Stredný článok - príchod Zinovija Borisoviča i jeho hádka so ženou, ktorá nás natoľko nezaujima - ten vypustíme.

Pri tomto sa tak podrobne pristavujeme preto, lebo sa pripravujeme na filmovú réžiu. Tam sa podobné veci riešia technicky veľmi prosito - pomocou zmeny optiky, zachytávajúcej zakaždým celý komplex jednotlivých akcií. Ak je to vo filme technicky jednoduchšie, tak si túto stránku aj menej všímajú, bohužiaľ. Keď filmári rozkladajú akciu plasticky na plány, málokto z nich sa zamýšľa nad tým, ako usporiadať kompozíciu jedného a toho istého miesta deja podľa rozličného kľúča stále narastajúcej výraznosti pri prechode z jedného záberu do druhého. V divadle je to zložitejšie a ťažšie. A práve preto je divadlo výbornou „prípravkou“ pre film.

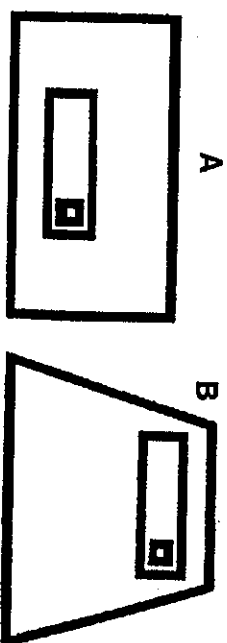
Vychádzajúc z týchto úvah o zásadách a kompozícii odmietli sme postaviť posteľ do popredia paralelne s rampou. Okrem toho takto postavená posteľ by vás mohla rozčulovať čisto inštinktivne. Ak má niekto ako-tak vvinutý cit a zmysel pre plasticnosť, takéto umiestnenie musí byť preňho celkom neznesiteľné. Ale to je už natoľko zrejmé, že to netreba dešifrovať ani rozoberať (hoci aj to by sme mohli zdôvodniť).

A teraz sa čestne priznajte: kolík z vás by takto umiestnili posteľ? Dvaaja. Z tridsiatich. Navyše jeden z dvoch, hoci aj rieši umiestnenie frontálne, predsa má toľko priestorového taktu, že ju nevytrepal na prvý plán, ale zasunul do hĺbky (pozri obr. 2).

(To je zle z iného hľadiska, ak pre nič iné, tak už len preto, že základný objekt hry je odsunutý prívelmi do hĺbky.)

Ako sa dá vyhnúť tomuto organicky neprijateľnému frontálnemu umiestneniu postele /A/? Prvá možnosť je zrejmé taká, že posteľ posunieme od rampy do hĺbky /B/. Ale to by bolo obyčajné výrazové SOS, ktoré dramaticky nijako ne-

obohacuje a nezlepšuje našu situáciu. Ako môžeme čo najjednoduchšie prekonať tento ťaživý paralelizmus s rampou? Jednoducho - postaviť posteľ nie paralelne s rampou, ale...

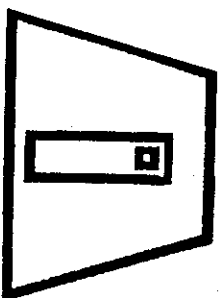


(Obr. 2)

Študenti (zborovo): ...kolmo na rampu!

- Tak. Kolík z vás takto umiestnili posteľ? Veľká väčšina. A predsa mi dovoľte, aby som aj toto riešenie spochybnil. Porozprávajme si o ňom.

Ak budeme konať z pozície, ktorá nás teraz najväčšmi zaujíma, čiže ak začneme javiskovou priestorovo vyváženosťou, kolmice v tomto zmysle nie je extra šťastná (pozri obr. 3).



(Obr. 3)

Ani keď ju posunieme mimo ústrednej osi. Tým viac, že ani toto nám nebude vyhovovať, lebo v každom z nás sa už začína nejasne čítať túžba umiestniť posteľ kolmo, na os.

Na druhej strane však toto umiestnenie prináša už aj niečo podstatne nové - a to prvok nasmerovania postele na publikum. „Hlavaň postele“, ak sa môžeme tak vyjadriť, smeruje na diváka. V tejto línii sekunduje patetické zákonitosti tým, že javisková výstavba vybieha zo svojho stanoviska (z javiska) do nového postu - do hľadiska. Túto myšlienku by sme v grotesknokomickej koncepcii vyjadřili takto: posteľ by naozaj „strelala“, naozaj by vletela na územie diváka. Takto by to zrejme urobil starý majster komedii Aristotanes: „V snahe spesťiť hereckú hru, básnik (Aristotanes), ktorý svoje hry aj režíroval, veľmi rád využíva... zložito členený priestor svojho javiska... oddane miluje jednoduché stroje svojho divadla - mechane - žeráv... závesnú kolísku... zdvíhaciu plošinku - ,ekyklyemur“ - ktorá sa

vyrití z otvoru javiskovej dekorácie, ukazujúc prekapatým divákom Euripida, zavaleného divadelnými rekvizitami (Acharňania) alebo Agatona (Ženy na sne-me)...“ (A. Piotrovskij: Komedijný teatr Aristofana - V kn. *Komedii Aristofana*, vyd. Academia zv. 1, s. 39).

(Je to zábavné, že Euripides vychádza na ekkykeme, dokonca poležiaci na „vysokom loži“.)

Ak sa „doslovnosťou“ môže všetko „zbanalizovať“, tak princíp prenikania javiskových akcií do hladiska alebo prenikanie hladiska na javisko sú pevnými článkami v divadelnej tradícii. Je to tak, ved' hladisko a javisko je jednotný živý kolektív, rozdelený na dvoje teritoriálne i funkčne. Ale kedysi v raných štádiách to bol kolektív jednotný materiálne i fyzicky (prvopočiatkové zbory, neskôr, na počiatkových stupňoch vývoja, rozdelené na dva rovnako aktívne polozbory). Vo chvíli vysokého, opravdivého páosu sa táto spolupatričnosť opäť vytvára - v spoločnom vzplanutí javiska a hladiska. (Kvôli takýmto nádherným momentom naozaj stojí za to pracovať v divadle!) Ale toto vzplanutie môže nastať len v kulminačných okamihoch predstavenia vďaka množstvu prostriedkov, ktoré tento antagonizmus rozrušia, keď javisko elektrizuje hladisko a naopak - hladisko môže strnúť javisko.

Nech nám ako príklad posluži udalosť, keď hladisko vtrhlo na javisko (ba ani nie tak hladisko ako veľká historická skutočnosť, ktorá sa odohrala stovky kilometrov od javiska), keď Mejerchold zakomponoval do svojho predstavenia poslov (Verhaeren: *Svižanie*, 1921). Títo poslovia vstúpili do deja čítajúc telegrafické správy z reálnych frontov reálnej občianskej vojny.

Takou istou deformáciou iluzórneho deja a prenesením realistického páosu do divadelného prostredia bol moment s obrovským portrétom Lenina v mojej inscenácii *Počuješ, Moskva?* (1923) v tých pasážach, ktoré nasledovali po dátume smrti V. I. Lenina. Predstavenie sa zastavilo. Herci spolu s divákmi zaspievali *Padli ste za obeť* a po minúte ticha predstavenie pokračovalo.

Takým istým preskokom z ilúzie do reality a z komikkej grotesky do páosu je ono klasické „Z koho sa smejete? - Zo seba sa smejete!“ Mešťanostu z Gogolovho *Revízora*, keď ako nečakaná hlásna trúba vrhne toto obvinenie rovno do hladiska. Tak hrá túto pasáž Moskvin v poslednej verzii inscenácie Moskovského umeleckého divadla, keď si nohu vložil na šepkársku búdku a celú tirádu vychríľ do hladiska.

Exkurz - možno trochu rozsiahly - nás predsa len presvedčili o celkom určitej úlohe a tematickej zodvodenosti takého riešenia, ako je frontálne nasmerovanie do hladiska. Opakujem, že naša interpretácia umiestnenia postele „čelne“ interpretácii je zásadne správna. No pri tomto umiestnení postele prakticky prevažuje pocit vyváženosti a stálosti scény, a tým vlastne pretrvávajúca jeden zo základných nedostatkov umiestnenia postele paralelne s rampou.

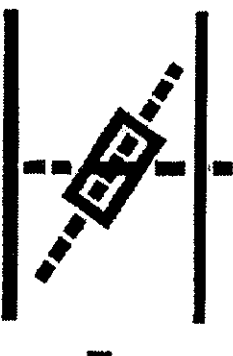
Máme možnosť zachovať obidve podmienky: dynamicky nevyvážené umiestnenie a osové nasmerovanie do hladiska?

Študenti (mlčia).

- Ktorá línia posluží ako schéma dynamického rozmiestnenia na javisku?

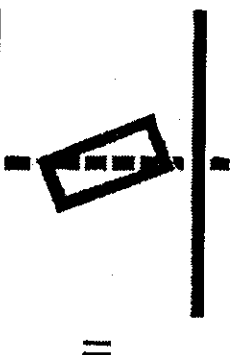
Študenti: Diagonála...

- Ale umiestnenie postele v diagonále javiska nezodpovedá druhej podmienke - nasmerovaniu hlavnej osi priamo na diváka (pozri obr. 4-1).



(Obr. 4-1)

Čo nám teda ostáva? Zlúčiť obidve tieto riešenia a umiestniť v smere ústrednej osi nie bok ani čelo postele, ale... Jej diagonálu. Nech korešponduje nie dlhá os postele s diagonálou javiska, ale diagonála postele s ústrednou osou javiskového priestoru (obr. 4-1).

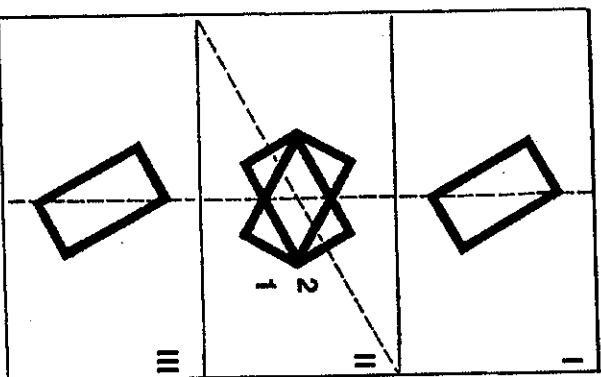


(Obr. 4-1)

Moje tvrdenie, dúfam, nevyvolá ostrý nesúhlas, že zo všetkých možných riešení toto bude najlepšie vyhovovať tomu maximálnemu „vypätiu“ scény a preniknutiu do hladiska, ktoré by sme chceli dosiahnuť.

Štupň intenzity tohto pocitu mnohokrát prevyšuje prosím diagonálne rozmiestnenie, pri ktorom veľká os postele sa kryje alebo je rozložená paralelne so základnou diagonálou javiska. Načo by sa hodilo takéto „diagonálne“ riešenie? Prirúčene, na scénu konfliktu medzi mužom a ženou. Pre ňu by bolo frontálne riešenie oboch typov asi priveľmi strnulé. A umiestnenie v obvyčajnej javiskovej diagonále, zovreté z oboch strán epizódami, v ktorých diagonála postele „vyčíňa“, bude sa nepochybne javiť ako maximum javiskovej vyváženosti! Číže to bude práve to, čo chceme: rozhrávané konfliktné dianie vo vyváženom prostredí.

Umiestnenie postele v troch epizódach „triptychu“ by sme urobili tak, ako vidíme na obr. 5.



(Obr. 5)

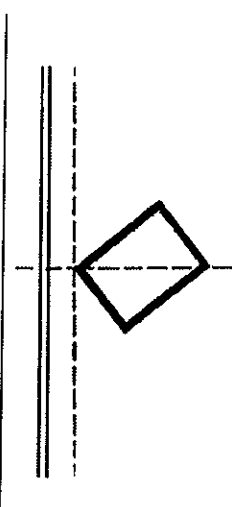
Kontrastnosť medzi II a I, II a III je zjavne nedostačujúca a nejasná. Ako tomu odpovedá? Ak postavíme pri riešení II posteľ v druhej diagonále (situácia 2), budeme to považovať za ústup v tom prípade, že by javisková technika pripúšťala podobné zmeny miesta deja, napomáhajúce pohybu dramatických situácií (opäť uvádzam ako príklad moje riešenie Zolovej Terezy Raquinovej).

V tomto ako aj v epizóde s vojakom je také umiestnenie postele najvhodnejšie. Nakoľko je vhodné pre rozvíjanie a rozmiestnenie akcii, to si hneď rozoberieme.

Študent: Martašvili má vo svojom náčrte presne takéto rozmiestnenie.

- Som veľmi rád, že z tridsiatich študentov sa našiel jeden, ktorý celkom inštinktívne našiel práve toto riešenie. To svedčí aj v prospech študenta, aj v prospech riešenia - ruší dojem akéhosi bláznovstva, ktoré môže vzniknúť v každom pech riešenia - ruší dojem dramatických situáciách. Verte mi, aj ja som takto inštinktívne a nečakane natrafil na toto riešenie. Môj cit pre scénu a potreba riešiť ju práve v tejto štylistickej rovine sa hneď pretransformovali do tohto riešenia. Debaty okolo neho majú len motivovať a preventív ho, ako aj ukázať v spomalom tempe momentálny proces božskej intuície, ktorá vlastne nie je ničím iným ako bleskovým procesom výberu.

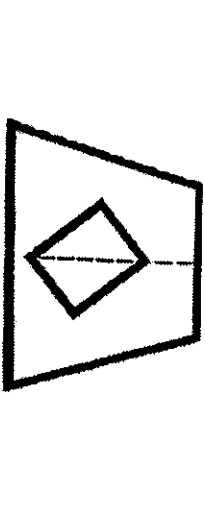
Aký ďalší, správne realizovaný motív nachádzame u Martašvilho? Martašvili prísúva posteľ až na rampu tak, že sa rohom opiera o rampu. Číže posteľ svojou ostrou diagonálou skutočne vniká do divákovho vnemu. Keď sa posteľ prísunie na samú rampu, dohráva sa motív „výstrelu“ diagonály do hľadiska. Už treba len ponechať úzky pás medzi posteľou a rampou, cez ktorý by sa dalo normálne prechádzať, a dostaneme definitívnu podobu nášho riešenia.



(Obr. 6)

Keď sme si teda určili postavenie ústredného objektu, prejdeme k priestorovému riešeniu scény ako takej. Martašvili, ako vyriešite priestor?

Martašvili: Postavím steny ako vidíme na obr. 7.



(Obr. 7)

- Vo vašom riešení chcem vidieť ani nie tak tendenciu symetricky vyvážiť „bláznivú“ umiestnenie postele, čo by bolo protirečivé a nesprávne, ako skôr tendenciu perspektívne viahnuť diváka dovnútra javiskového priestoru. Tým by vašia stavba priniesla konfliktnú tendenciu oboch extatických znakov: keď posteľ diagonálne vsúvate do hľadiska, tým sa súčasne výraznou perspektívou zbiehajúcich sa stien usilujete plastickými prostriedkami viahnuť diváka do javiskového priestoru.

V zásade je to správne. Zachovali sa obe tendencie. A jednako nás v podobnom riešení čosi ruší. Čo je to?

Študent: Vyváženosť stien anuluje pocit búraceho sa prostredia.

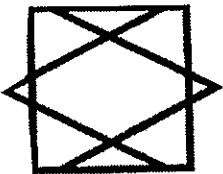
- Veľmi správne. A hoci celkom zreteľne vyjadruje tendenciu viahnuť diváka dovnútra, navzdory tendencii deja preniknúť k nemu, vychádza nám nie narastajúce konfliktné napätie, ale vzájomná likvidácia, interferencia oboch tendencií. Čo to spôsobuje?

Študent: Ich rovnaká sila.

- Problém nie je v ich „rovnakej sile“. Kedy nastáva interferencia dvoch protismerných tendencií? Vtedy, keď nemajú ani tak rovnakú silu, skôr rovnaký rozmer. Ak sú obidve tendencie vyjadrené výrazovými prostriedkami rovnakej kvality, ich vzájomná vyváženosť nevyhnutne vedie k zaslaveniu, statike, k absencii konfliktu a dynamiky.

Čo sme videli v našich príkladoch s plagátmi? Čo vyvolalo záujem o plagát? Ubiehajúca grafická perspektíva. Čím sme sa pokúšali preniknúť do divákovho vedomia? Nápisom, heslom, vytrhnutým z textu a útočiacim na divákovo vedomie. Obidve tendencie sa prejavovali prostriedkami rôznej intenzity.

Predstavte si plagát, kde by sa obidve tendencie riešili tými istými prostriedkami. Napríklad perspektívou. Úlohu upútania záujmu by plnila priama perspektíva s úbežníkom v hĺbke. Úlohu perspektívy vystupujúcej z rámcu - perspektíva opačná s úbežníkom pred plochou plagáta. Je jasné, že jedna tendencia by pohlcovala druhú (obr. 8).



(Obr. 8)

A práve toto nás v Martašvilho riešení ruší - obidve tendencie podáva v jednom rozmere, pomocou horizontálneho rozplánovania. Aby sme sa nejakto dostali z tejto situácie, rozoberme si prvú tendenciu - „vsunúť“ postel do hľadiska. Čo ešte môžeme urobiť, aby sme to defintívne a všetkými prostriedkami dostiahli? Pozdvihnúť jej vzdialený uhol dohora. To znamená už nielen horizontálne, ale aj „čelne“ vyjadriť túto našu tendenciu. Jednoducho potrebujeme urobiť šikmú podlahu so sklonom do hľadiska.

Nlžnji: V divadle Nemiroviča-Dančenka má táto inscenácia tiež šikmú podlahu, ale tá je vo všetkých scénach okrem tých, čo sa odohrávajú v spálni!

- Tam je všetko presne naopak! Je úplne jasné, že ak máme vyberať scény, musíme šikmú podlahu použiť skôr v spálňových scénach a nepridávať sa princípu šikmej plochy v celom predstavení. To len znova dokazuje, že takéto zmyslovo-výrazové stvárnenie toto divadlo vonkoncom nepozná a neráta s ním.

Šikmá podlaha je v divadle vždy späť s podivínskym a fantastickým pôsobením opačnej perspektívy. A nie náhodou sa vynorila v našich debatách v podobe akejsi predtuchy témy, ktorú v nás vyvoláva nápad so šikmou podlahou

Viete, že efekt opačnej perspektívy spočíva v tom, že úbežník sa nenachádza v hĺbke obrazu, ale pred ním. Inými slovami, línie sa zbiehajú nie v pozadí, ale na prednom pláne. Čiže prakticky zobrazené predmety sa s narastajúcou vzdialenosťou zväčšujú na rozdiel od bežnej predstavy oka, keď sa vzdalujúce predmety zmenšujú.

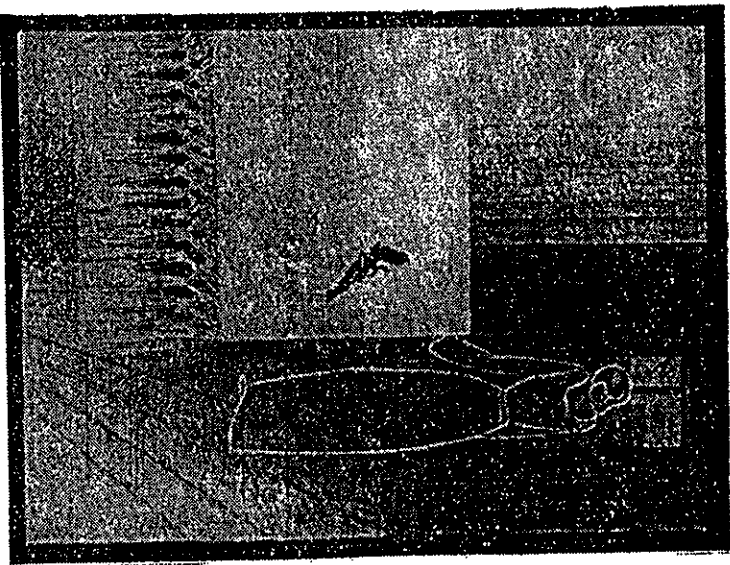
Preto efekt opačnej perspektívy má v sebe vždy niečo nereálne, neobyčajné, iracionálne v našom bežnom ponímaní. Z toho vyplýva, že je vhodná na zobrazenie javov iracionálnych, fantastických. Z toho tiež plynie jej previazanosť s kultúrnymi a mystickými vzormi maliarskeho zobrazenia. Hoci v poslednom prípade opačná perspektíva historicky a zásadne nevznikala ako úmyselný protiklad iracionálnej percepcie k realite, predsa len sa zrodila z protirealistického názoru na maliarske dielo. Je známe, že prvotne efekt opačnej perspektívnej stavby vznikol podľa hierarchického poriadku zobrazovaných postáv. Boh, alebo jeho zástupca na zemi, kráľ, cár, vojvoda, bez ohľadu na všetky zásady optiky, nikdy, za nijakých okolností nemohli byť zobrazení menší ako ich hriešni služobníci, či už to boli služobníci Boží alebo služobníci cárovi. Pre tento hierarchický vzťah božských a faraónskych postáv sú typické prípady, keď sú neperspektívne rozmiestnené v jednej plošnosti. No keď prichádzajú prvé pokusy s perspektívou, ktoré sú spočiatku len pokusmi rozmiesť postavy jednu za druhou, úcta k vyššie postavenému ani tu nepripúšťa zmenšenie významných postáv. Stovky rytierov a les rytierskych kopijí sa valia pod pevnosť múry na miniatúre bratov z Limburgu, zdobiacej livre d'heures, (modlitebník) vojvodkyne burgundskej. Je na nej zachytená spomienka na obliehanie zámku a jeho záračné oslobodenie. Vojvoda a jeho manželka sú zobrazení napoly ukrytí za cimburím a streľkami múrov. A predsa najdôležitejšími postavami celého obrazu sú práve vojvoda aj jeho žena. A tu, bez ohľadu na kilometrovú vzdialenosť do hĺbky, je vojvoda s manželkou zobrazený nielen zarovno s rytiermi v prvom pláne, ale niekoľkokrát prevyšuje plachty lodí, plávajúcích medzi zámkom a obliehajúcimi rytiermi.

V modlitebných knihách vojvodu de Berry sa rodia „veľké detaily“. Pln é uplatnenie, už bez fantastického skresľovania súvislosti javov, ale s vynikajúcejšími možnosťami zámerne akcentovať realistické detaily, má táto metóda len vo línie: v jeho mohutnej zbrani - montáži - tam, kde sa pohráva s kombinovaním rozmerov a veľkostí snímaných detailov (plánov).

Niečo podobné nachádzame, pravda, tylogeneticky aj v detskej kresbe. Ale tu sa už neakcentuje moment sociálno-hierarchický, ale rozmer zobrazenia je opäť gány psychologickým významom zobrazovaného detailu pre kresliaceho. Na obrázku, ktorý má znázorňovať zakurovanie v peci, stred celej zobrazenej izby zaberá mohutný pruhovaný štvoruholník nepravidelného tvaru. Vysvitá, že sú to zápalky - psychologicky najpodstatnejší detail zobrazovanej scény pre detské vnímanie, uchvátené v tomto procese efektom vzdĺknutej zápalky.

V oboch prípadoch prístup k zobrazaniu nie je realistický, ale zaujatý, diktovaný nie reálnym videním javu, ale apriórne hierarchickou pozíciou, metafyzicky darymi pevnými kategóriami bez ohľadu na reálnu súvislitosť javov. A napája sa to z tých istých prameňov ako učenie o pomazaných božích a o božskom pôvode vládnucich. Preto v dejinách kultúry bola opačná perspektíva tak úzko spätá s mystickým a kultovým prvkom idealistických epoch. Stretávame sa s ňou na byzantských a ruských ikonách, v starom čínskom maliarstve a, ako sme to už spomenuli, na stredovekých miniatúrach. Neskôr, samozrejme, samotný spôsob spomenují, na stredovekých prechádzajú do epoch, ktoré už prekonali ich bezprostredné sociálne a ideologické korene. V osobitne konzervatívnych ideológiách a kultúrach, napríklad v ortodoxnom čínskom maliarstve, sa to udržiava veľmi dlho.

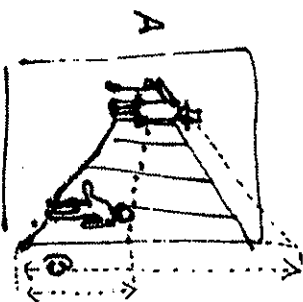
Ako spôsob vedome štylistického stvárnenia sa opačná perspektíva veľmi vhodne využíva v osobitných prípadoch výrazovej úlohy. Tak iracionálnosť „mluveného introspektívneho monológu hrdinu“, „fantastickej novely“ Dostojevského *Kroťák* je veľmi úspešne použitá v ilustráciách A. Surikova (vyd. GICHL, 1931) a to spôsobom veľmi jednoduchého riešenia v opačnej perspektíve (obr. 9).



(Obr. 9)

Opačná perspektíva sa javí ako stvárnenie introspekcie.

Opačná perspektíva ako výraz mimoriadne patetického rozletu, ako vedomý štylistický postup sa dá dobre použiť i na javisku. Napríklad v našom konkrétnom prípade. Ostáva nám už len prebrať, prečo veľmi škírná podlaha na javisku (na rozdiel od obyčajného „mierneho sklonu“) vyvoláva pocit blízky efektu opačnej perspektívy. Ide tu, prirodzene, o jav, podobný optickému klamu na obrázkoch toho typu ako je obr. 10.



(Obr. 10)

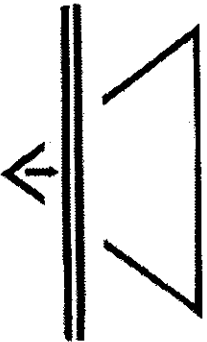
Postava A sa nám zdá omnoho väčšia ako postava B, hoci sú obidve rovnako vysoké. Túto zrakovú ilúziu vyvoláva zobrazenie plochy, vďaka ktorému vnímanie pomer výšky postáv nie ako bezprostredný, ale perspektívne súvislitosť (pozrite bodovú líniu, podľa ktorej hodnotíme tento pomer výšok). Niečo podobné sa stáva aj pri prudkom sklone javiskovej podlahy, keď herec v prvom pláne a herec stojaci hore na zadnom pláne sa dostávajú do takej polohy ako na obrázku. Na druhej strane faktická vzdialenosť jedného od druhého je primárna, aby sa prejavilo perspektívne zmenšenie výšky herca, stojaceho v hĺbke. To narúša bežné priestorové vnímanie, skracujúce rozmery objektu podľa vzdialenosti. K tomu skreslenému vnímaniu reálnych perspektívnych zmien prístupuje ešte fakt, že v dôsledku úvah, súvisiacich s obrázkom hore, vzdialenosť človeka sa spája s predstavou o jeho zväčšení, čiže vzniká základný efekt opačnej perspektívy.

Obrázok 10 navodzuje aj ďalšie sprievodné asociácie: postava vpredu je zobrazená aj logicky nižšia - je to chlapec, kým postava vzadu je dospelý muž. * Vidíme teda, že škírná plocha nás núti vnímať ju ako opačnú perspektívu. A tu je koreň toho, že nás steny s úbežníkmi podľa zákonov priamej perspektívy inštinktivne neuspokojovali.

Keď sme zdvihli javiskovú plochu, vsunuli sme medzi divákov nielen diagonálnu posteľ, ale ešte aj akoby úbežník opačnej perspektívy, ktorá sa za takejto situácie nachádza v hľadisku.

Tento prípad sa vyskytuje aj v opačnom prípade, keď postava vzadu sedí a má také rozmery,

Tak teda kam a ako postaviť steny? Skutočná opačná perspektíva by nebola konfliktné zvýraznená, ale jednoducho nezmyselná. Asi taká nezmyselná, ako keby sme založili kužeľovitý svetlomet na lampu opačným koncom alebo kriča-



(Obr. 11)

li do megafónu z ľavikovitej strany (pozri obr. 11).

Ale priama perspektíva nie je možná - dochádza k vzájomnému popieraniu oboch efektov. Aké je teda východisko?

Študent: Urobíť úbežník nie v hĺbke, ale zhora.

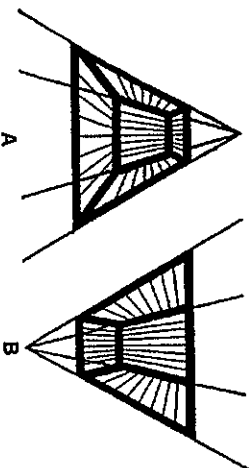
- Ešte je sporné, či úbežník musí byť hore a či steny treba nakláňať do stredu, ale jedno je v tomto návrhu veľmi správne. Keďže nemáme možnosť umiestniť úbežník v horizontále, musíme hľadať východisko vo vertikále - v inom rozmere, ako sme o tom hovorili na začiatku.

Sú ešte aj nejaké iné možnosti?

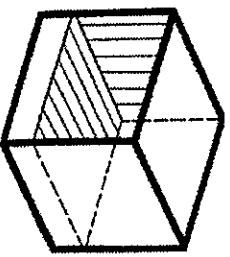
Študent: Urobíť úbežník dolu.

- Čiže v tej istej vertikále, ale na druhej strane.

Schematicky to bude vyzerať takto (pozri obr. 12): alebo A alebo B.



(Obr. 12)



(Obr. 13)

Nedajte sa zmiest faktickou perspektívou skratkou do hĺbky. Vidíme, že nie ona je rozhodujúcou vo fyziognomickom rozlíšení a rozličnom výrazovom vyznení A a B.

Teraz si musíme vybrať. Myslím, že riešenie B je tragicky výbušnejšie. Preto v epizóde vraždy radšej využijeme jeho charakteristiku. Keby sme mali možnosť celkovo meniť profil scény od epizódy k epizóde, mohli by sme využiť „nátlakový“ variant A ako odvrátny v scéne hádky Zinovija Borisoviča a Kataríny Lvovny (epizóda II), aby sme potom, po prechode do epizódy III, umožnili explóziu takto zvýrazneným rozvořením dekorácií.*

Teraz, po zväžení všetkých zmyslových a fyziognomických efektov získaných týmto riešením, môžeme ľubovoľne vykresliť a zdôvodniť tie výrazové efekty, ktoré nám obrázne ponúka takýto typ výstavby miesta deja.

Je tu aj „explózia vraždy“, aj „rozpad rodinného kozubu“ Izmajlovcov, aj „smertovanie do jamy“, kam hádžu telo nešťastného Zinovija Borisoviča... Ale najdôležitejšie je tu zrejme správne priestorové vnímanie tragickosti rozvíjajúcich sa udalostí. A práve z toho vyplýva aj množstvo možných „obrazných“ interpretácií tohto riešenia. Interpretácií, ktoré si divák opäť nemusí vedieť stormulovať. Inak by to zavaňalo zlym vkusom, trválosťou a vynikalo banálnou „obraznou“ slovnou hrou. Nech to zapôsobí bez slovných formulácií, bez nálepky.

Podľa tej istej fyziognomickkej línie má prednosti aj protikladné riešenie A. Pociťujeme v ňom ťaživý a tiesnivý moment, menej vyhrtený, zato bezprostrednejší. A preto sa tento variant, prirodzene, ako prvý ponúkol na riešenie. Pamätáte sa, ako sme hovorili o týchto prvých i druhých protikladných riešeniach, o ich vzniku a výrazovej hodnote. K nim ešte môžeme dodať úvahy o relatívite miesta prvého a druhého. Ak nás tak prekvapuje synkopa, je to vďaka „občajnosti“ v našej hudbe, ktorá má inú stavbu. Synkopa sa nám javí ako spätné, druhé, výrazné riešenie. Keby sme boli odchovaní synkopou, prekvapilo by nás, ako veľmi nám chýbala!

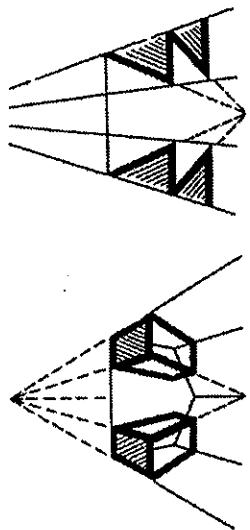
Prospešný by nám mohol byť aj variant A, keby sme využili podobné riešenie úbežníka na perspektívu nábytku a najmä okovaných kúpeckých kufrov. Tendencia „nakláňať sa“ a „potláčať“ by tu bola ešte vhodnejšia ako v prípade stien, s ktorými máme kufre v podobnom riešení navyše vstupujú do vzájomného konfliktu.

V tomto štádiu rozpracovanosti by sme odovzdali jej princíp výtvárnikovi na definitívne výtvarné a malarske dopracovanie (pozri obr. 14).

Nebudeme sa miešať do práce výtvárnikovi, ktorý detailne zrealizuje naše predstavy,** ale pôjdeme ďalej v dotiahnutí režisérových požiadaviek a všetkých ostatných prvkov javiskovej výpravy.

* Aby sme na základe našich zásadných tiež dosiahli konzakventný uspokojujúci obraz, pociťujeme ešte nemali vychádzať z výtvárnika. To, čo sme navrhli, nemožno považovať za boľnivo, je to len orientačná, hoci aj zásadná výrazová schéma. (Pozn. S. M. Eizenštejna.)

** Na túto možnosť upozorňujem všade, lebo nesmieme ťažkosť, ktoré sú s ňou spojené v di-



(Obr. 14)

Ako bude vyzerať posteľ podľa našej grotesknej koncepcie?

Študenti: - Bude veľká.

- Bude ťažká.

- Bude dvojložková.

- Ba čo viac, posteľ presiahne hranice svojej formy. Už som na to poukázal v súvislosti s patetickým a kornickým riešením.

Táto posteľ nie je len miestom na spanie. Jej význam ďaleko prekračuje tieto hranice. Veď funkcia tejto posteľe mení posteľ na popravisko. Posteľ funguje ako hlavné miesto deja. Máme dôvod takto vnímať rodinné lože Izmajlovcov?

Študent: - Pravdaže máme.

- Prečo?

Študenti: Na nej sa odohrá vražda Zimovija Borisoviča.

- Boj o miesto v posteľi medzi manželom a Sergejom.

- Posteľ je všetkému na vine!

- Je správne toto posledné tvrdenie? Veď to nie je téma čisto biologická, obmedzujúca sa na použitie a zabíjanie. Tu situácia prerastá z jednej kvality do druhej. Zo zjavnej biologickosti opera prerastá do sociálneho významu deja. Lebo tu nejde len o kúpcovku Katarínu Izmajlovovú a o jej milienca. Tu je podstatný čeladník, ktorý sa takouto cestou chce dostať do kúpeckého stavu. Len si spomeňme na jeho ľstivo naivné slová v tejto posteľi, ako by on, obyčajný čeladník, mohol dôstojne milovať ju, kúpcovku atď. Sergej má v sebe určitý nádech dobyvateľa ekonomicky výhodného sociálneho stavu. Hotový Jermak Timofejevič - dobyvateľ Sibíri! Téma prerastá hranice lásky, hranice milostného trojuholníka a vstupuje do arény sociálno-ekonomických vzťahov.

Presne takéto nepochopenie témy, takéto zúženie jej sociálneho významu na obyčajnú biologickú a sentimentálnu anekdotu, ako v divadle Nemiroviča-Dančenka, prejavila aj druhá filiiálka MCHAT-u MCHAT - 2 v inscenácii Babelovej hry *Západ slnka* (režisér Suškevič). Obsah tejto pozoruhodnej drámy zúžili na úboštnú historiku starého majiteľa pozemníctva. Vzniklo predstavenie o tom, ako sa Mendel Krik zamieroval do mladého dievčata, čo z toho vzišlo a ako preto tr-

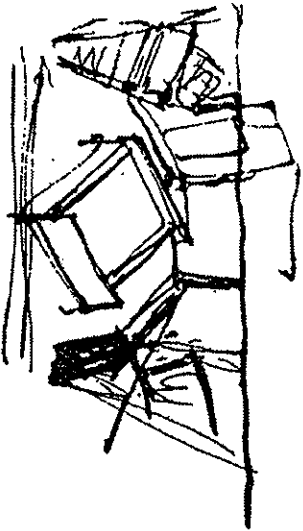
pel. A pritom dramatická sila a sŕňujúca moc tohto diela je v niečom celkom inom. Stredobodom drámy mal byť ekonomický konflikt. Odohráva sa netúžosťný, krutý boj o pozemníctvo, ktoré je prameňom príjmov. Bitka medzi otcom starcom a dospievajúcimi synmi, ku ktorým sa otec správa pohrdavo a vykristľuje ich, čím v nich pestuje takú istú nenávytnosť, príživníctvo a prakticismus, ktoré napokon vedú ku krvavej zrážke a k porážke majiteľa otca s majiteľmi synmi. Lyrická línia na tomto pozadí je len podnetom k finálnemu vyňroteniu konfliktu, príčinou paniky synov Beniho a Lovku, že hospodárstvo, „*kde je aj kvapka ich potu*“, sa im výšmykne z rúk a starec v návale poslednej stareckej vášne premrtná všetko, na čom sa zakladajú ich predstavy o blahobyte. Neúspech tejto vynikajúcej drámy na scéne MCHAT-u do značnej miery vysvetľuje, nazdávam sa, práve takéto nevhodná interpretácia hry. Podoba sentimentálnej romancy by soňa našla ohlas u nášho dnešného diváka. Ak v dráme správne rozložíme potrebné akcenty, tak sa súkromný príbeh na hospodárstve v predmestí Odesy rozrastie do pozoruhodného zovšeobecnenia ekonomického zápasu, ktorý bude rovnako charakteristický pre Paríž, Londýn alebo Chicago, kde si v boji o majetky podrezávajú hrdá každú hodinu, každú minútu.

Nazdávam sa, že takisto nesprávne je interpretovať *Katarínu Izmajlovovú* ako „*biologickú tragédiu ženy*“. Nie je správne interpretovať ju ako vzorku toho, čo „*urobí so ženou silnej povahy ubíjajúca všednosť provinčného kupca*“. Katarína Izmajlovová, to nie je Katarína z *Búrky*. Sarmozrejme, jej postavu možno považovať za blízku Ostrovského hrdinke. Ale práve tak dobre aj za vzdialenú. Npostavil by som celú inscenáciu na Kataríne ako na silnej, energetickej postave uprostred obľudného tmárstva a „*temného cárstva*“ kupca. Táto cesta nevhodne vedie k biologickej a fyziologickej interpretácii. Ja by som upriamil pozornosť na Sergejov karierezmus, na jeho povýšencstvo, na to, že sa nešťiti ničoho, na jeho žiadostivosť vymaniť sa zo svojho stavu za akúkoľvek cenu. „*Salónna zvodnosť*“ tohto intrigána v kamizole a zašpinených čizmách, jeho cynizmus a podlosť vo vzťahu ku Kataríne, keď ju už materiálne nepotrebuje, to všetko je hodno Balzacových hrdinov. V hudbe je „*biologická*“ túžobná línia vedená maximálne výrazne. A základom priemyselnej inscenácie by sa malo stať úsilie zdôrazniť sociálnu stránku sujetu. Režisér by mal pri zachovaní fyziologického aspektu, ktorým je presiaknutá celá opera, zamerať svoju pozornosť na vy-zdvihnutie sociálneho hladiska. Pre nás nie je najdôležitejšia tragédia zdravej ženy, ktorej sa zažiadalo sedlička v plnom kvete. Takúto túžbu nechápeme z pozicí starého patriarchálneho života a morálky a nepovažujeme ju za nemorálnu, ale za úplne samozrejmu, najmä pri takom úbohom mužovi! Ale nás by priťahovala sociálna interpretácia drámy. Príbeh Sergeja - od jeho nástupu za čeladníka, cez vraždu pána k miestu gazdu a k záhube - by sa mohol stať svojím hlavným *Splendeurs et misère des courtisanes** Balzacovho románu! A keby

sme neuviedli na plagát *Vieľacka Lady Macbeth*, tak v súlade s našou interpretáciou mali by sme uviesť nie Katarína Izmajlovová, ale Sergej taký a taký. Hoci v priebehu deja by vedúcou postavou, prirodzene, zostala Katarína.

Len vás prosím, pamätajte si, že každú hru môžete interpretovať ako sa vám páči. No myslím si, že dnes a v našich pomeroch by bol náš prístup najsprávnejší, inscenačne najvýraznejší a najpresvedčivejší, nehovoriac o tom, že aj súčasne najzaujímavejší, ale opakujem, v našich sociálnych podmienkach a v našom prostredí. Keby si zážitka zmysleli uviesť túto operu niekde v Londýne alebo v San Franciscu, rozhodli by sa pre celkom inú interpretáciu. Postavili by ju na exotike, na hojnosti a pestrosti každodenného života, inscenovali by ju podľa vzoru výkladov s domáckymi výrobkami a odeli ju do malebnosti foriem a farieb Kustodijeva. * Hoci práve tam by naša interpretácia hry bola asi triatla do čierneho najpresnejšie. Tam sa kariéry takých Sergejev odohrávajú každodenne. Aj cez posteľ. A ani zďaleka nie vždy s koncom na nútených prácach.

Tak sme sa teda zhodli na tom, že to bude veľká posteľ, presahujúca samu seba. Posteľ, akoby javisková plocha na ploche. Ona je tým nástupným priestorom, na ktorom sa zväzuje a rozväzuje dramatický uzol. Sergejovým cieľom je ovládnuť ju a prostredníctvom nej ovládnuť kúpecký blahobyť. Posteľ sa rozrastá na krvavé popraviško vrážd a väzenia. A ako vzdialená ozvena ozýva sa v scéne riečnej prepravy na Sibír. Popraviško! Tu mi prichádzajú na myseľ dosť povrchné Jevreinovove paradoxy z jeho knihy *Teatr i ešafon* (Divadlo a popraviško), kde divadelnú plochu odvodzuje od popraviška, vychádzajúc z predpokladu, že prvým „teatrom“, na ktorý sa národ valil, boli verejné popravy. Potom teátr akoby prešiel z reality do umeleckého predstavenia, ale krvavé popraviško sa v divadle uchovalo. Odtiaľto vraj pochádza toľko krvi a vrážd v alžbetinskej dramatickej tvorbe. Pravda, odvodzovať charakter a špecifickosť celej epochy najväčšieho rozkvetu anglického divadla len od tejto tradície je viac ako nainvén. Jeho predpoklady treba hľadať v odraze sociálnej skutočnosti tej epochy, ktorá búrlivosťou, dramatickosťou a krvavosťou v mnohom prevyšovala to, čo naša chabý odraz v drámach, z ktorých naskakuje husia koža...



(Obr. 15)

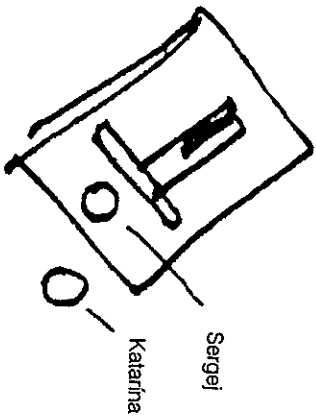
Schéma dekorácie okolo posteje dostala asi takýto vzhľad (pozri obr. 15). Urobíme lomené steny aj s tým zámerom, aby sme sa vyhli vyváženosti. Nesmie však byť priveľa zlomov, aby nevznikol pocit mnohouholníka, prechádzajúceho do kruhu.

Dvere a okno sú vľavo i vpravo. Tu osobitné návody nejestvujú - ako sa hovoria v niektorých kuchárskych receptoch „soľ a cukor pridať podľa chuti“. Jedno je jasné - niet dôvodu posúvať ich dopredu. V popredí môžu byť truhlice. Ikony radšej zavesíme v pozadí, aby sme vyvolali dojem (keď je šikmá plocha), že celý dej sa odohráva pod ikonami. Keďže nemáme medzi sebou vytvarníka, venujme sa tomu, čo je pre nás najdôležitejšie - určíme si základné mizanscénické uzly.

Na začiatku prvej scény sú naše dramatické postavy bezprostredne späť so základnou plochou diania - s posteľou. Sergej spí. Katarína nemôže zaspáť. On leží. Ona nie. To je prvé, čo naznačuje ich rozdielny vnútorný stav. Ako uložiť Sergeja na posteľ?

Študent: Hlavou do hlčky scény.

- Nie, radšej hlavou k rampe tak, že ju bude prekryvať záhlavie posteje. Katarínu postaviť vedľa posteje.



(Obr. 16)

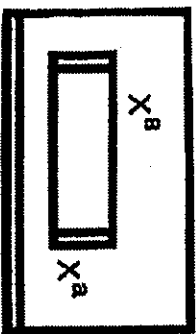
- Súhlasím s tým, že ho treba uložiť hlavou k rampe. Tak Sergeja pri zdvihnutí opony nepodáme ako statickú danosť, ale predstavíme ho dynamicky vo chvíli, keď nastane najdôležitejší moment: znepokojená Katarína ho prebúdzá.

Spomeňme si, ako sme inými prostriedkami - prostým sedením s odvratom - dosiahli podobný efekt v našej etude s vojakom. Ako tam, tak i tu vo chvíli, keď sa dvíha opona, treba diváka nevyhnute najprv oboznámiť s „atmosférou“, celkovou javiskovou náladou, takpovediac s celkovým plánom miesta deja, skôr ako upriamime pozornosť na určitú dramatickú postavu a na akcie. * A tým teda začíname.

* Takáto situácia nie je záväzná pre každý začiatok dejstva každej inscenácie. To by sa mohlo zriťnúť na „manieru“, čo má za následok čisto „teatrálne“ tradíciu začínať dejstvom... živým obrazom nehybných skupín alebo ešte horšie - predvedením dekoratívneho „panelu“ maliarskej dekorácie. A prvým zvaršivami...
Katarína Izmajlovová a Dána s kaméliami

My navrhujete, aby sme Katarínu postavili k posteli. Je to šťastné, ak chceme divákovi priblížiť zmysel a pomôcť mu správne precítiť scénu? Čo sa deje a čo sa udialo? O čom má svedčiť rozmiestnenie postáv, keď sa práve dvíha opona? Katarína nemôže spať - ale ved' práve spolu spali. Keby sme ju teda oddiaľili od postele, nevyvolali by sme správny pocit situácie. Katarína je aj vzdialená, aj ešte pripútaná k posteli. Záhlavie postele medzi Sergejom a ňou by tomu prekážalo. Váš náčrt poskytuje priestorovo falošný pocit scény.

Niekedy sa bojím vlastného pedantizmu, že tak nástojčivo s vami rozoberám každý detail mizanscény. Vo mne, a zrejme aj vo vás vzniká pochybnosť, či je to naozaj až také závažné. Ale na priestorovom rozkomponovaní práve tejto scény v divadle Nemiroviča-Dančenka som si uvedomil, že to vôbec nie sú maličkosť. Tam je vzájomný vzťah postáv (pri paralelnom postavení postele a rampy) práve taký, ako je zobrazený na našej schéme (presnejšie, tam sú využité body a a b - pozri obr. 17).



(Obr. 17)

A toto rozmiestnenie vyvolalo vo mne úplne falošný pocit celej scény. Môj dojem sa týkal nasledovného. V obraze pred touto scénou Sergeja bijú. Nemilosrdne bijú po tom, ako ho prichytili, že vylieza z Kataríniného okna. Ďalej - svokra otrávil. Teraz je v posteli Sergej. Katarína stojí pri ňom. Dívka sa na neho ako lekár alebo ošetrovatelka. Skláňa sa nad ním. Nikto sa nedovípi, že medzi predchádzajúcou scénou a touto prešiel takmer mesiac. A tak sa zdá, že Sergeja práve priniesli na posteľ. Alebo že sa to odohráva na druhý deň. Že ho uložili na posteľ, aby mu ošetrili utržené rany. A ďalej, keď sa dvíhal na posteli, mňa neodbytné ovládol pocit, že ho iste boľí chrcháť. Nechápal som, ako môže tak voľne rozhadzovať rukami atd. Celý začiatok scény, keď Sergej ustavične zaspať a púdo sa nezaujima o to, čo znepokojuje Katarínu, bol takto nespávne spočítaku väčšmi, neskôr menej podfarbený. A to všetko preto, lebo na začiatku dejstva sú Sergej a Katarína tak rozostavení, že nevyvolávajú správne, ale priam protichodné asociácie. Toto narúša vnímanie asi tretej dejstva.

Takže sme právom znepokojení, a nie je to náš zádrapčivý pedantizmus. Je to nevyhnutné, aby priestorové rozkomponovanie dôsledne odhalovalo zmysel a význam scény.

V tomto prípade je to jasné. To, že Katarína stojí vedľa postele, ju príliš oddiaľilo od Sergeja (a asociuje v nás ošetrovatelku). Keby sme ju však uložili do postele, prívetnari by sme ju zbližili so Sergejom. Pri hľadaní správnej proporcie oboch tendencií nájdeme strednú: musí si sadnúť. Správnejšie prisdnuť si na posteľ. Tu existujú štyri možnosti (pozri obr. 18).

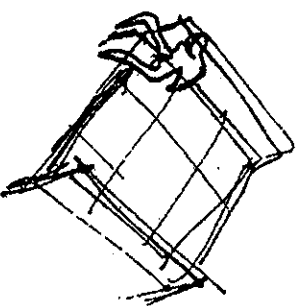


(Obr. 18)

Predstavte si ju v každej z týchto štyroch polôh. A vyberte si tú najvýraznejšiu. Bod 1 a 2 odpadajú hneď. Potrebujeme moment oddialenosti. A ak jej odchod za čiaru postele by už bol prívelá, na druhej strane je jasné, že pri výbere krátkej alebo dlhšej strany postele by sme dali prednosť dlhšej strane. Zostáva poloha 3 a 4.

V obidvoch prípadoch je to dobré. Je tu aj priestorová oddialenosť a súčasne blízkosť, posilnená pohľadom upretým na Sergejovu hlavu skrytú záhlavím postele. Pohľad herečky sa upiera na diváka.

No v čom je rozdiel predností oboch prípadov? V bode 3 je Katarína úplne v strede javiska, na najvyššom, dominantnom bode kompozičného rozmiestnenia. Je to v poriadku? Pravdaže nie. Práve v tejto scéne musí byť jej postavenie nevyvážené, zrnatené, vzrušené. V divákovi musí vzniknúť pocit Kataríninej osamelosti, jej strata sebavedomého šľasita. K tomuľo sa bude najväčšmi približovať poloha 4 (pozri obr. 19).

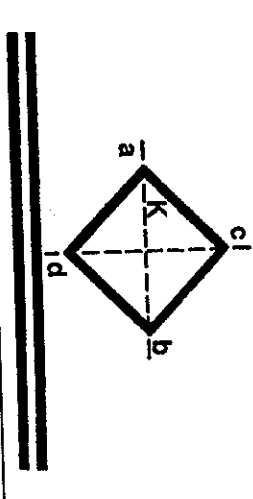


(Obr. 19)

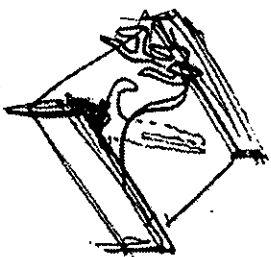
Po prvé je celkom odtrhnutá od ústrednej osi. V bode tretom Katarína akoby gémiňovala posteli. Tu vzbudzuje dojem, akoby sa chcela oprieť o ňu - úbohní

už samým svojím umiestnením. Okrem toho ju tu vidíme celú. Jej postava nie je ničím krytá pred divákom, čo posilňuje pocit obnaženosť a chladu. Je v košeli. Môžeme ju nechať, aby sa zababušila do šatky. (Aj tu bola chyba v spomínanej inscenácii - Katarína tu figurovala dobre že nie v korzete!)

Ako teraz uložíme na posteľ Sergeja? Skrája - to nie je dobre, ale nie je to lepšie ani v diagonále $a - b$. Po prvé nastane úplné splynutie postáv; v tomto prípade mu Katarína sedí priamo pri nohách. Po druhé uvidíme, že leží skoro paralelne s rampou, čomu sme sa s toľkým úsilím vyhli pri umiestňovaní postele. Zostáva diagonála $c - d$. A v tejto diagonále Sergeja uložíme - rozvaleného, rozhodného akoby zapíjal celý priestor - aj reálne aj významovo. To bude zodpovedať tomu, čo chceme (obr. 20 a 21).



(Obr. 20)



(Obr. 21)

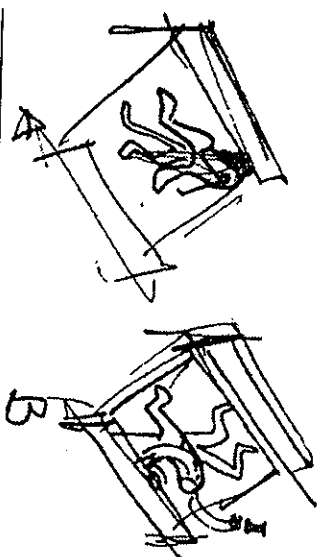
Takže sme Sergeja uložili fakticky už ako pána, panujúceho zatiaľ iba na Kataríninom lôžku. Zatiaľ Katarína sama sa chvilu v kúte a . Začneme týmto obrázom. Do podrobnosti jednotlivých prechodov zatiaľ nebudeme zasahovať, ale prejdeme rovno ku kulmináčnemu bodu epizódy - k vražde manžela.

Začneme momentom smrti. V akvej polohe a kde treba umiestniť mŕtvolu Zinovija Borisoviča?

Študent: V tej istej diagonále ako Sergeja na začiatku scény, ibaže v opačnom smere, hlavou do hlbky scény.

- Teda to hlavné, čo treba mať na pamäti pri ukladaní mŕtvoly, je súvzťažnosť iahno mláhv s prvou Sergejovou polohou, a pritom mať na pamäti, že sa navzá-

jom vylučujú - ani jeden z nich nemá miesto... na tomto mieste. Ale podľa prístorového rozkomponovania konečného momentu vraždy si myslím, že bude lepšie uložiť aj Zinovija Borisoviča hlavou k divákovi, hoci zakrytou záhlavírov postele. Tak dostaneme viac hracích možností ako ho biť a dusiť, klačiac na posteli (pozri obr. 22).



(Obr. 22)

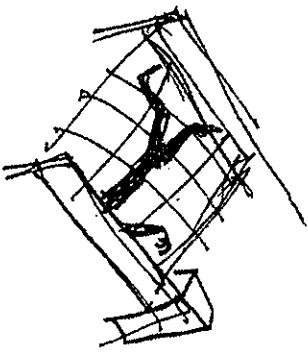
To bude „šikovnejšie“ aj pre Katarínu, ktorá podáva milencovi predmet na zavraždenie Zinovija Borisoviča.

Abý sme teda zachovali motív protichodného uloženia Sergeja a manžela na posteli, môžeme mŕtvolu Zinovija Borisoviča uložiť v diagonále $a - b$ (pozri obr. 20). Alebo ešte lepšie, aby vo chvíli vraždy telo ležalo v tejto diagonále. Ale vtedy by ležal paralelne s rampou, čo nechceme. Tak prečo by sme pre najpravdepodobnejší prípad polohy Zinovija Borisoviča na vlastnej posteli - *uduseného* - nevybrali... polohu *najnormálnejšiu*, v centrálnej osi postele, ale tak nasmerovaného, ako sa na posteli patrí ležať. Symbolickosť tohto uloženia bude asociovať katafalk s mŕtvolou vystavenou na rozlúčku s príbuznými, čiže v úplnom protiklade s tým, čo sa tu fakticky stane - s ukrytím mŕtveho tak, aby po ňom nezostalo ani stopy. V tom je už náznač grotesknej irónie.

Motív diagonály pretínajúcej posteľ by sme však predsa chceli zachovať. To dosiahneme ľahko. Tu nepotrebuje hľadať stredné alebo jednotné riešenie, tu je situácia výnimočná: mŕtvola má dve nohy. A každá môže zohrať jednu z týchto tendencií! Rozhodené nohy ešte zdôraznia ironický tón.

A aby sme ho vyvážili hrôzou, môžeme pridať nejaký „grandguignolský detail“, povedzme skrútenú ruku, vertikálne trčiacu spoza záhlavia (pozri obr. 23).

Hodte jeho vychudnutú čiernu postavu v špiravých čižmách na atlasový pomarančový potah a dosiahnete čierny cirkak groteskného efektu predčasnej zničitby Zinovija Borisoviča. Čierna a pomarančová, ako je známe, vytvárajú ten najostrejší farebný kontrast. A maximálny farebný kontrast je takisto „penikar“ prvok vo farbe, ako lineárne situovanie „penikarujúcej“ diagonály našej postele.



(Obr. 23)

Teraz sa vráťme k finálnej scéne - k momentu, keď odnášajú mŕtvolu. Ako ju rozvrhneme?

Študent: Okolo postele.

- Správne. Je tu tendencia odniesť ju vľavo od diváka.

Študent: Tam sú dvere.

- Tu nebudú rozhodujúce dvere. Tu bude rozhodujúce predovšetkým vzájomné rozostavenie postáv vo vzťahu k základnému miestu deja - k posteli - a k divákovi. Hovorí sa, že peniaze sa dajú zaraobiť. Javiskové dvere sa dajú preniesť. Môžeme ich postaviť tu, kde sa nám budú zdať najpotrebnejšie. A aj v tomto prípade odnášanie bude určovať nie miesto, kde je otvor, ktorým vynášajú mŕtvolu, ale miesto, kde sa tento otvor nachádza (dvere alebo niečo iné) určí spôsob vynášania. Ako treba mŕtvolu vyniesť? Treba mŕtvolu ukryť pred... divákmi? Alebo naopak? Vytvárame si to - je mŕtvola pred divákom skrytá v priebehu deja? Nie. Divák celý čas vie o mŕtvole ukrytej v dome. Vie to Katarína, Sergej to vie, aj divák to vie. Preto tradičné vynášanie mŕtvoly cez dvere za rámec javiska nielenže nie je nutné, ale jednoducho odporuje tomu, čo chceme týmto ukrytým vyjadriť. V divákovom vedomí je mŕtvola stále tu, celý čas „na očiach“. V tomto prípade inscenácia, ktorú kritizujeme, sa prekvapujúco bližšie k správnejmu riešeniu.

Kde ukryli mŕtvolu?

Študent: V pivnici...

- Ale „pivnica“ nie je súčasťou javiska! Javiskovo môžeme mŕtvolu ukryť hoci aj medzi kulisami, ale blízko k divákovi, blízko proscéna. Tak sa stáva, že niekedy úplná nedomyšlenosť fakticky vyznie ako dokonalá premyslenosť. Ukryvanie mŕtvoly medzi kulisami na proscénu je riešením cestou najmenšieho odporu. Ale samotné odnášanie mŕtvoly dopredu, k divákovi, je správne. (Tento prvok je tam dodržaný podvedome. Tam je zmysel odnášania nie k divákovi, ale aj od diváka ibaže bokom, aj to len preto, že hĺbka javiska je ešte zaprataná dekoráciami späťne, ktoré nestihli odniesť.)

Ak chceme byť dôslední, teda ak obdame s mŕtvou postel, musíme ju ho-

díť... do orchestra, alebo mať v prvom pláne prepadiško, kam ju môžeme spustiť. Ved' ani v živote ju nemusíme vynášať cez dvere, cez chodbu, predsieň a dvor do pivnice. Vchod do pivnice môže byť celkom dobre urobený aj v otvore nachádzajúcom sa v spálni. Pamätajte, že tento otvor je začiatok tajného prechodu k hlavným pivniciam, čo v starých kúpeckých kúňach a domoch bolo bežné. A mŕtvolu môžeme celkom samozrejme vyniesť do stredu javiska, kde je blízko rampy otvor, do ktorého mŕtvolu spustíme. Podmienku odniesť mŕtvolu smerom k divákovi a súčasne ju ukryť sme plne dodržali.

Ešte porozmyšľajme, ako čo najlepšie rozvrhnúť tú časť plochy, v ktorej urobíme otvor. Bude tiež naklonená? Myslí, že otvor radšej urobíme na páse dlážky, umiestnenom horizontálne. Tým vznikne dojem, akoby sme nové miesto deja izolovali od predchádzajúceho. Inými slovami, môže to vyzerať aj ako prenesenie mŕtvoly do inej miestnosti. Pás umiestnime medzi rampu a posteľ horizontálne, čím vyvoláme pocit izolácie ďalšej miestnosti. Ak túto myšlienku rozviniete ďalej, nájdeme spôsob izolácie. Aký? Tento prvý plán izolujeme svetlom. Alebo ešte výraznejšie - závesom. Ako riešiť scénu vraždy v takom prípade? Zadusenie. Posledné krčie. Sergej zlezie z postele. Na pomarančovej príkrývke zostane čierny cirkak mŕtvoly. Pauza. Záves rýchlo padá ako posledný akord.

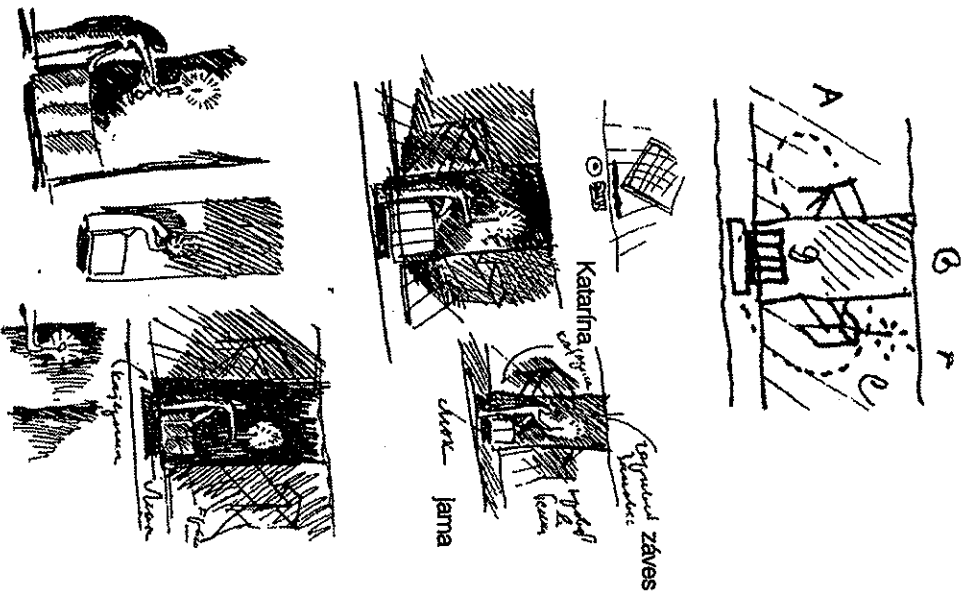
Akej farby bude záves?

Študent: Čierny.

- Aký široký?

Študent: Aby zakrýval len strednú časť.

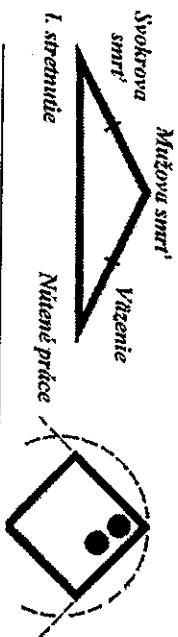
- Celkom správne. Takže po vražde by scéna vyzerala takto (pozri obr. 24). Zostali trčať rohy obrovskej postele. Pri takomto riešení aj samotné odnášanie mŕtvoly okolo postele odráža nadobúda zdanie, že ju prenášame rozličnými kúňami a prechodmi - priestorom A, skrytú časťou B, priestorom C a napokon proscénom, na pozadí závesu D, kde ju spustíme do otvoru. Fakticky neprechádzame z izby do izby, ale dynamiku a rytmus prechodu z miestnosti do miestnosti sme dodržali. Prenášanie sa javí z dvoch rozličných hľadísk, raz sa stráca zo zorného poľa diváka v hĺbke javiska za závesom. Tu môžeme prechod zdržať a zmeniť spôsob prenášania. Tak sa mi vidí, že v časti A by bolo dobre vliecť mŕtvolu za nohy. V časti B, skrytú pred obecenstvom, si ju Sergej môže prehodiť cez biele a v časti D ju postupne spúšťať, keď Sergej už schádza nadol. Jamu otvára Katarína. Závorom od publika. Sveti Sergejovi svečkou, ktorú vzala zo stolíka. Je v nočnej košeli. So sviecou v rukách. Na pozadí čierneho pruhu... Myslí, že sme tu dostatočne vyzdvihli kúpcovku Izmajlovú, keď sa nečakane povzniesla na vidiecku lady Macbeth! Farebná kúpecká spáňa, kúpecká posteľ, kúpcovka a čeladník nadobúdajú odrazu až grafickú prísnosť tragickosti. Po tom, ako zadusia komickú postavu, groteska sa aj plasticky otočí tragickou stranou. Technické prostriedky: kus čiernej látky, nočný úbor, jama a svieca.



(Obr. 24)

V poslednej scéne, keď sa už zbavlia mŕtvoly, mohli by sme ukázať ich návrat do spálne. * Nepodnikol by som celú dlhú cestu naspäť. Návrat by som riešil takto:

Sergej vylezie. Chvíľu sa dŕvajú dolu. Príklop padá. Všetko je skončené Zinovija Borisoviča sa zbavil. Padla posledná zábrana ich šťastia. Treba im umožniť, aby sa hneď zbližili? Nie. Medzi nimi je ešte stále mŕtvola. V prvom momente ich zločin rozdeľuje. Pomaly sa rozchádzajú na rôzne strany, oči sklopné, nedávajú sa jeden na druhého. Pauza. A pomaly sa dvíha čierny záves. Odhalila sa spáľňa. Spamätávajú sa, uvedomujú si svoj zločin. A vtedy sa vrhnú k sebe. Vylezú na posteľ a usilujú sa uchrániť pred hroznou predtuchou. Ale ako ich umiestnime? Prirôdzene, nie v záhlaví posteľa. Tam sa im má

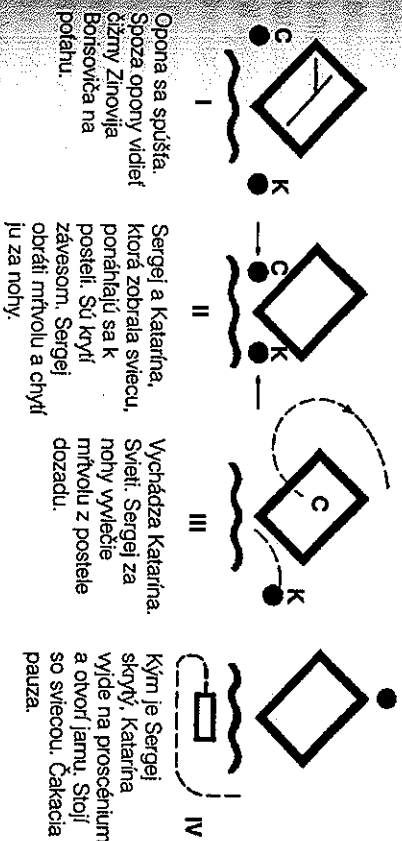


(Obr. 25)

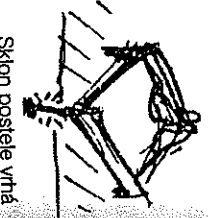
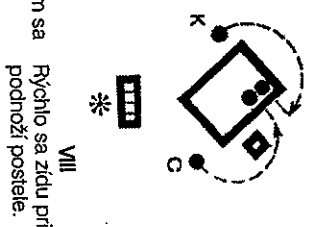
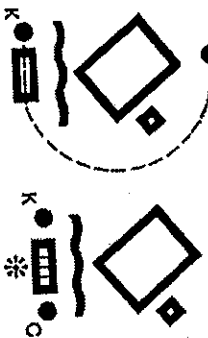
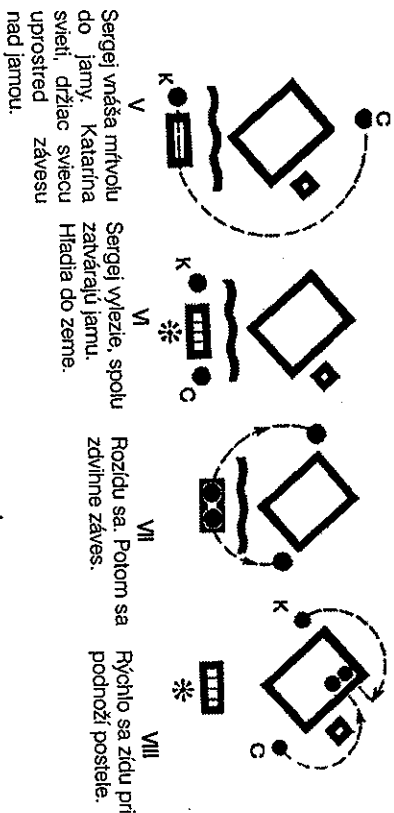
uškrtená a skravená hlava Zinovija Borisoviča. Zadiľali sa na to miesto, ale nepribližujú sa k nemu. Musíme ich umiestniť pri podnoží posteľa, na jej dolnom konci. Pristupujú k posteli z dvoch strán, zimomravo sa utiahujú do najvzdialenejšieho kúta posteľa a ich pohľady sa upierajú na záhlavie. Objímu sa v predtuche hrôzy, ktorá ich začne prenasledovať od tejto chvíle cez svadbu, po väzenie a tragický koniec.

Kde sa dramaturgicky nachádzajú v tejto chvíli? Na najvyššom bode lyrickéj línie drámy. Na najvyššom bode Sergejovho boja. Na kulmináčnom bode drámy ako celku. Ale kompozične sú umiestnení na najvyššom bode javiskového priestoru, v strede, dominujú nad celým okolím. Javiskové rozvrhnutie sa dokonca aj priestorovo ukázalo ako zhodné s tragickým „štitom“ dramatickej schémy, podľa ktorej došli k bodu zlomu a odtiaľ sa začnú zosúvať nadol. A čím sú v tejto chvíli úbohejší, čím zreteľnejšia je v ich polohe a správaní sa predtucha hrôzy a večného nepokojia, ktorá ich nabáda zutekať zo svadobnej hostiny, keď je už neskoro na útek, tým napätější bude konflikt v priestorovom riešení (tento najvyšší bodu ich vltazstva, ktorý bude súčasne aj začiatkom definitívnej záhuby a porážky. Tento motív sa prejaví aj v polohe sedenia a hrania. Katarína a Sergej sú pri podnoží posteľa. Ich pohľady sú upriamené na opusťené záhlavie a cezeň na jamu, v ktorej leží mŕtvola...

Detailne by sme priestor načrtli takto:



(Obr. 26)



Katarina a Sergej stoja na jame. Potom sa sparnajú a rozídu sa.

(Obr. 27)

Ako vidíte, javiskovými prostriedkami sme okrem iného dosiahli aj čisto filmovú výstavbu - vkomponovanie jedného miesta deja (scéna s jamou) do druhého. Hovorili sme o posteli - oltári, o posteli - popravisku. Podľa týchto asociácií kruhové prechody okolo postele môžu poslúžiť ako zaujímavé pripomenutie svadobného obradu - obchádzanie okolo oltára pri svadobnom obrade, ktoré ho základom je starodávny zvyk chodenia okolo obetiska. Mizanscénické línie načrtávajú obradnú púť krvavej svadby nie síce Buandelmonteho, ale izmajlovej, no rovnako tragickú.

Poznámka: Vo všetkých týchto prípadoch (teraz aj v ďalšej práci na izmajlovej bude nemalo takých prípadov ako nosenie mŕtvoly dookola, narušenie obradu sobáša ako asociácia s lady Macbeth so sviecou v rukách a podobne), aby ste mali na pamäti nasledovné.

Najmenej zo všetkého si tu kladieme cieľ symbolické alebo alegorické. Ak vám alebo mne bude ten či onen navrhnutý detail niečo pripomínať, svedčí to

o niečom inom - že riešenie konkrétnej úlohy prebudilo v nás mnohé dojmy zo získaných skúseností.

Ak si teraz, keď je už scéna navrhnutá, trochu ironicky spomeniem na *Izaiáš, pieseň z pravoslávnej svadby* s „putovaním“ okolo obetného oltára, znamená to, že tým bičom, čo ma núti takto kruhovo riešiť obchádzanie okolo postele - popraviska, boli v etape hľadania nestormulované asociácie s podobnou scénou, oživené komplexom pocitov, ktoré vo mne vyvolala celá táto scéna z opery.

A keďže sa nebojím „falošného tónu“ ani „laciej alegórie“, vždy sa usilujem vyjadriť aspoň tie asociácie, ktoré sa mi vynorila v presne stormulovanej podobe. To je len časť asociácií, z ktorých vychádza to či ono riešenie. Asociácie, vynajajúce sa nad hotovým riešením, to nie je nič viac a nič menej ako „leštenie“ predchádzajúcich dojmov a zásob skúseností, ktoré pomáhali pri stavbe.

Predpokladat, pripúšťať myšlienku, či dokonca žiadať, aby sa tieto, alebo aspoň blízke asociácie zrodili aj v divákovi, si rozhodne netrúfam ani nenárokuje. Divák má vlastné afektívne spomienky. A preto je dôležité, vychádzajúc z vlastného materiálu, vberať zo zásob dojmov a asociácií nie špecificky osobné a intímne, ale zovšeobecňujúce fakty a prvky, ktoré môžu vyvolať najširší ohlas.

Číže v tvorbe využívaná zásoba osobných skúseností tiež musí predovšetkým byť zovšeobecňujúca. A v tom spočíva zákon selekcie skúseností a princíp názoru na hodnotenie javov a vecí, ktoré režisér potrebuje. Už samo osebe zachytenie skutočnosti, ktorú neskôr bude reprodukovat v diele, musí byť typizované zovšeobecňujúce, čo je možné len pri nesubjektívnom prístupe k javom. No s objektívnym a sociálnym chápaním javu musí byť neoddeliteľne späté aj jeho detailné skúmanie, aj srdečný vzťah k nemu. A to patrí takisto do nadväzby vo vzťahu k základnému, všeobecnému, ako individuálna psychológia, vyrastajúca na báze sociálne skupinovej a spoločenskej. Opačný prípad by viedol k maximálnemu individualizmu, spočívajúcemu vo filigránskom spracovaní iným ľuďom cudzích asociácií, obrazov a predstáv, ktoré nikomu nič nepovedia, z ktorých však vyrastá veža zo slonovej kosti, vystavaná umelcom individualistom.

Teraz, keď sme si až punktičkársky rozobrali kulmináciu scény, pozrieme sa, aké základné momenty priestorového rozkomponovania budú ovplyvňovať závažnosť výstavby všetkých ostatných scén. Ako sa motívy opakovania a variácie preniesú do pohybu základnej dramatickej schémy inscenácie ako celku.

Napríklad s vojakom sme videli túto závažnosť variácií a opakovania vo vnútri jednej mizanscény. Teraz budeme sledovať, ako sa štylistická závažnosť celých mizanscénických komplexov plastického priestorového riešenia vlnie celou scénou. Prirôzdené, nebudeme sa zaoberať detailmi scén. Tento proces sme už dosť často preskúmali. Dotkneme sa len rozhodujúcich uzlov deja a vyriešime ich priestorovo.

Začali sme kulmináčnym bodom deja. Teraz budeme predovšetkým sledovať vrcholné body tejto fabuly ako sa zrelajú pred dosiahnutím kulminácie. Potom budeme sledovať postupné klesanie fabuly po rozuzlenie.

Riešenie kulmináčnej scény nám poskytlo celý rad priestorových ukazovateľov a determinantov. Slovom „postavilo posteľ ako treba“. Na základe tohto determinantu diania môžeme teraz riešiť javiskový výraz všetkých ostatných scén. Predovšetkým scén, ktoré sa naň bezprostredne viažu. Keďže sú tematicky jednotné, vzťahujú sa aj lokálne sem, na spáľňu. Je to scéna, keď Sergej prvý raz príde v noci ku Kataríne práve sem - do tejto spálne. Aj predchádzajúca scéna, keď sa prvý raz vidia (prvé dejstvo pri odchode muža).

S touto líniov sa nerozlučne preplieta aj druhá línia - línia gazdovského dvora. Toho dvora, na ktorom sa odohrá ich prvý rozhovor a kde si podajú ruky. Dvora, kde ich prísitne svokor, kde si vyrovnáva účty so Sergejom a kde sám umiera. Dvora, kde ich zlapá polícia. Dvor akoby niesol líniu utrpenia, líniu ich porážky, ktorá len brzdi líniu ich utrdzovania sa vo vlastnej cene.

Obidve línie sa zbiehajú v scéne zaslávky trestancov, kde línia porážky prechádza z vonkajších okolností dovnútra vzťahov Kataríny a Sergeja. Prvé Sergejovo podanie ruky, ktoré ju prinúti zvíjať sa v jeho ruke, dohráva sa tu do konca. Katarína je ubitá Sergejovým postojom.

Máme teda dve línie: líniu spálne a líniu dvora. Po prvý raz sa stretnú v scéne svadobnej hostiny - v scéne definitívneho vonkajšieho výrazstva (predĺženie línie spálne), meniaceho sa na úplnú porážku (línia dvora a bitie Sergeja).

A akýnsi tragickým opakovaním svadobnej hostiny je zaslávka trestancov v poslednom dejstve, kde po vonkajšej porážke dobíja Katarínu aj porážka vnútorná.

Najprv prejdeme po bodoch deja, tematicky bezprostredne spätého s prvou líniov, a čisto lokálne s tými okolnosťami, ktoré sme si rozpracovali.

Pre sériu týchto scén sme si určili princíp variácií *fakticky jedného miesta deja*. Pre druhú líniu táto jednota bude zrejme prerastat do *jednoty kompozičného prístupu* k scénam bezprostredne a vývarne nie jednotným s prvou líniov a vzájomne medzi sebou.

Keď budeme postupovať smerom od kulminácie k začiatku, pripomeňme si, ktorá scéna jej bude najbližšia. Scéna, keď Sergej v noci po prvý raz príde ku Kataríne „po knižku“ a Katarína sedí sama a díva sa do zrkadla.

Nemáme dôvod odsunúť túto scénu na druhé miesto.

Študent: Ale ak hneď ukážeme spáľňu, posteľ, to akoby sme vopred vyriešili a predčasne vytárali, k čomu scéna smeruje.

- Ak vzniká takýto prívelmi jasný pocit, budeme musieť nejako zahmlieť prívelmi priehľadnosť scény. Čo by ju mohlo tak najprírodzenejšie zastrieť?

Študent: Záves.

- Máme aj štylistický dôvod použiť záves? Pravdže máme - čierny záves nad mŕtvolou už bol použitý v našej inscenácii. Závesom môžeme čiastočne zakryť posteľ. Posteľ je čiastočne viditeľná, čiastočne skrytá. Môže to byť predtucha „budúceho“, ale nie viac. Aký záves použijeme? Rovnako frontálny, ako bol čierny? Pravdže nie. Spomeňme si, čo sme hovorili o frontálnom riešení a o jeho úlohe „vyradenia zo základného plánu“.

Ak takýmto pretransformovaním do plánu *Macbetha* bol čierny frontálny záves smrti, tu máme do činenia vonkoncom nie s vyradením z plánu. Naopak, máme pred sebou scénu práve zaradenia do plánu, zaradenia do deja, zaradenia do peripetii. Ak záves nemôžeme zavesiť frontálne, čo nám zostáva? Ved' nechceme zastrieť priestor, ale posteľ. A pritom ju nezastrieť úplne, nie po samý kraj. Podme zaraďom.

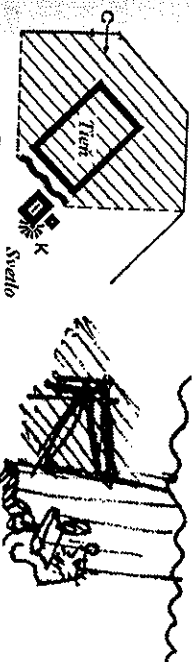
Je prirodzené zatiahnuť posteľ pozdĺž jednej strany pravouholníka. Pozdĺž ktorej? Dlhej alebo krátkej?

Študent: Pozdĺž dlhej. Dlhý záves viac zakryje.

- Tu je namieste spomenúť aj iné okolnosti.

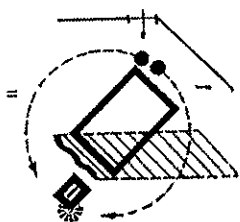
Sergej by sa mal vynoriť z hĺbkych javiska. Najprv počuť jeho hlas za dverami. Dvere sú v hĺbke javiska a vľavo, čo nám celkom vyhovuje. Treba ich umiestniť čo najďalej. Číže vpravo oproti čelnej časti postele. Záves môžeme použiť už nielen ako prostriedok na zakrytie postele, ale aj na to, aby sme ju zreteľne odlišili od priestoru, kde sa objaví Sergej. Okrem toho záves zvýrazní intimitu scény/Katarínej osamelosti pred zrkadlom.

Natíska sa riešenie zastrieť čelnú časť. Je posteľ nedostatočne prikrytá? Je široká časť odhalená pred divákom? Aj túto časť môžeme zakryť, oddeliť od diváka. Tentoraz úlohu prikrytia nezohrá záves. Môže ju zohrať husť tien, padajúci na posteľ z pravého závesu. To znamená, že zdroj svetla musí byť umiestnený vpravo od závesu. Môže to byť obyčajná svieca. Stojí vedľa Kataríny dvíhajúcej sa do zrkadla. Takáto scéna nadobudne charakter malého svetelného ostrovia, umiestneného vpravo od stredu scény a ponoreného do hustej temnoty, z ktorej sa neskôr vynorí Sergej (pozri obr. 28).



(Obr. 28)

Scénu si rozložíme nasledovne. Najprv bude Katarína sama. Potom sa za dverami ozve jeho hlas. Katarína sa zľakne. Ale nato on predsa len vstúpi. Ako sa dostane ku Kataríne? Sú dve možnosti (pozri obr. 29).



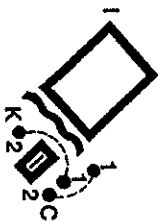
(Obr. 29)

Študent: Lepšie poza posteľ.

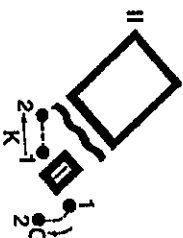
- Jasně, takýto príchod bude javiskovo najvhodnejší. Je veľmi dôležité, ako nastupuje herec k takémuto dôležitému výjavu. Nastupuje dvojito: najprv hlasom z temnoty, potom fyzickým príchodom. A vďaka nášmu riešeniu máme dvojilý nástup aj čo do viditeľnosti. Najprv Sergeja nejasne zbadáme v temnote tieňa. Potom sa stratí v priestore skrytým pred divákom závesom. A napokon sa celkom nečakane zjaví v plnom svetle sprava. Katarína sa nazdáva, že nie je tu, a naraz ho zbadá. Trojitá odkrytá výstavba: poloviditeľnosť - úplná neviditeľnosť a úplná viditeľnosť. Ako ho Katarína zbadá?

Študent: V zrkadle.

- Pravdaže v zrkadle. Ono je to tak i postavené. Aká bude osnova ďalšieho priestorového rozmiestnenia? Prelaknutá a šokovaná Katarína vstane. Pokúsi sa vsiať tak, aby medzi ním a ňou bol stôl (pozri obr. 30 - I). Potom môže prejsť k závesu (pozri obr. 30 - II).

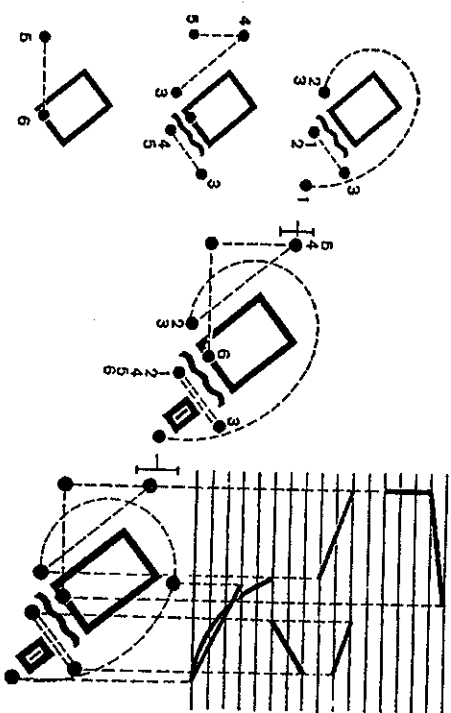


(Obr. 30-I)



(Obr. 30-II)

Sergej sa pokúsi prejsť do jej priestoru. Ďalej treba ukázať, ako sa blíži k Kataríne (pozri obr. 31). Už vieme, že ak sa chceme priblížiť, musíme sa na samprv vzdialiť. Ak sa chceme osobitne výrazne priblížiť, musíme sa osobitne výrazne vzdialiť. Ako zahráme vzdialenie v tomto prípade? Po prechode za záves musí Katarína veľtelským pohybom požiadať Sergeja, aby odišiel (1). Sergej



(Obr. 31)

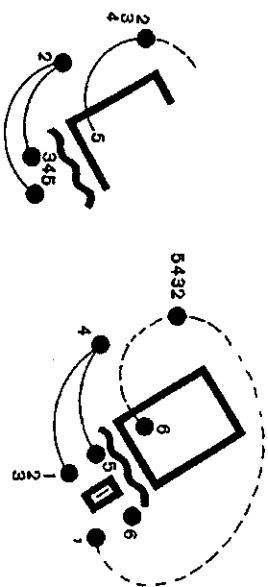
odíde tou istou cestou ako prišiel. Katarína sa započúva. Lenže Sergej neodíde k dverám, ale... bližšie. V tme obíde posteľ a opäť sa blíži k nej z druhej strany (2). Tu stojí v hustej tme.

zmeľaný vášňou. Ticho dýcha. Katarína ho môže počuť. Správnejšie, môže vyčítať jeho blízkosť. Rýchle prebehnutie pozdĺž závesu do hĺbky (3). Vidí ho spoza závesu. Môže vykriknúť. Primäť ho, aby sa pohol k dverám. Ako sa Sergej blíži k dverám, Katarína pomaly prechádza pozdĺž závesu k svojej východiskovej polohe (4). Tu sa zastaví. Bojí sa pozrieť za záves a stojí vzrušená -

čiasťočne rozhorčená, čiasťočne prelaknutá, čiasťočne nahnevaná a čiasťočne uľtostená, že ho vyhnala (5). A tu Sergej, len čo došiel k dverám, rýchlo zakráčavo sa približuje k závesu z druhej strany (6). Prudko strhne záves nabok a nečakane sa oprie jedným kolennom na posteľ a Katarínu prehne cez záhlavie postele; v tejto akcii vytrvá do chvíle, kým nepadne opona a scénnu potom dohráva hudobné intermezzo.

Vidíte, že sme pomerne jednoduchoými prostriedkami vyťažili nemálo možností z veľmi úsporného rozmiestnenia.

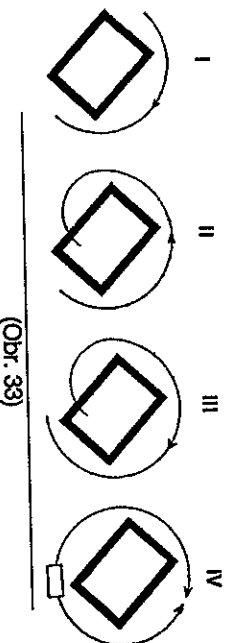
Scéna by sa mohla riešiť aj bez toho, aby Katarína odišla do hĺbky javiska, ale s obchádzaním línie svetla a tmy (obr. 32).



(Obr. 32)

Možno, že z hľadiska čisto plastického by toto riešenie patrilo viac k scéne vraždy. V každom prípade sa tu rozohráva prvý náčrt tej osudovej línie, keď budú vliecť mŕtvolu nešťastného Zinovija Borisoviča.

Tu sú dôležité dva články tohto oblúka (pozri obr. 33). Od dvier k zrkadlu - táto slednej scéne v spálni: posteľ - popri dverách - cez miesto, kde bolo zrkadlo do jamy s mŕtvoulou Zinovija Borisoviča. A ako posledná bodka - ústretový pohyb oboch po tom istom osudovom oblúku k záhlaviu postele (IV).



(Obr. 33)

Takto sa zákonitosť tvaru mizanscény prehráva aj za rámcom jednej scénnyvišty, keď niekoľko scén plasticky má za úlohu riešiť jednu a tú istú tému.

Ako vidíme, všetky zvrátové momenty tejto časti drámy sú plasticky skomponované štvornásobným opakovaním v rozličných variáciách.

Ďalej. Len čo sa nájde vhodné riešenie v oblasti formy a štýlu, treba sa doň ihneď započúvať. Musí nám napovedať to, čo sa ponúka v oblasti formy celého diela. Treba sa započúvať, čo nám pre ďalšie riešenia napovedá alebo diktuje nielen subjekt, ale aj forma. To ešte vonkoncom nie je „formalizmus“, to je len rozumný pomer formy a subjektu, čo striedavo postupujú - každé zo svojej pozície do ďalšieho procesu stvárňovania.

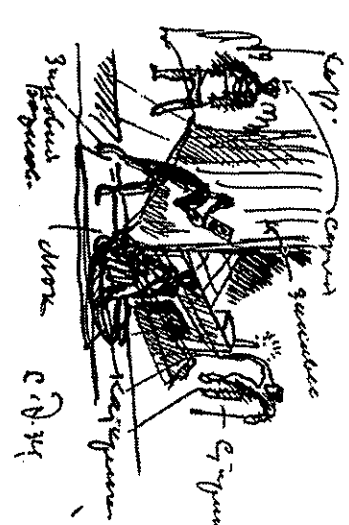
Čo tu pripomína „formalizmus“, čiže čisto plastický a štýlistický základ? Dvakrát nám zohrali úlohu závesy pri posteli. Raz podľa variantu A, raz podľa variantu B. Mimovoľne vzniká potreba tretej možnej polohy závesu - C (obr. 34).



(Obr. 34)

Tu inscenačný princíp „predstihuje“ subjekt. V podobných prípadoch začínate ríadať, či sa v subjete nenájde vhodné miesto na stvárnenie tejto kategorickej potreby plastického charakteru. Hra závesov zostane visieť akosi znepokojujúco, nedokončene, ak ju nedohráme s ďalším variantom. Márne takú scénu? A je tu scéna v tej istej tematickej línii, aby sme ju riešili tou istou štýlistickou hrou?

Pravdže je. A je to prvá scéna. Scéna, keď manžel odchádza. Odohráva sa v tej istej spálni. To je prvý Sergejov príchod. A téma postele je ešte celkom zapožehnaná neznámom. Posteľ nie je nič viac ako čelný uhol. A v scéne odchodu a požehnaní môžeme záves riešiť práve variantom C. Rozostavenie postáv bude také ako na obr. 35.



(Obr. 35)

Tu je pozoruhodné, že pri takomto riešení sa bude scéna požehnaná i pre Katarínu odohrávať práve nad miestom osudovej jamy. „Formalizmus“ vôbec nefasívny. Naopak, určil veľmi výrazné riešenie scény. Bez neho, len so

„samostatným dramatismom“ by bola scéna orného nevyraznejšia, a preto by nenapomohla prechodu do plastickej obraznosti. Všimnime si aj prednosť rozmiestnenia čelade a možnosti, ako výrazne vypichnúť Sergeja z jej stredu.

Pravá časť plochy je určená scéne svokrovho rozkazovania a šomrania, ktorá sa odohráva akoby vo vnútorných izbách. Takáto hra závesov nám odhaluje posteľ tromi spôsobmi: čelná strana, dlhá strana a vcelku - tak ako narastá téma až po vyrcholenie, keď sa jej Sergej celkom zmocni.

Ostáva ešte jedna scéna s postelou. To je scéna, keď sa vráti Zinovij Borisovič a odohrá sa posledná hádka s ním.

Keďže v našej inscenácii nepoužívame zložitý javiskový mechanizmus, ktorý by otočením scény zmenil priestor, budeme musieť inými prostriedkami riešiť tie priestorové zábery, ktoré sme vopred prediskutovali. Potrebovali sme viditeľnú vyváženosť plastickeho stvárnenia, ktoré by kontrastovalo s vnútorným zmyslom deja, odvíjajúceho sa na jeho pozadí.

A či jeden z prvkov, uplatnených v predchádzajúcom riešení, nenapovedá priam núkajúce sa riešenie tohto prípadu?

Rozmiestnenie postáv ústrednej scény Katarínej prisahy.

V pozadí domáci a pred nimi ako hlavný chorégos sa z ich stredu už vyníma Sergej.

A nemohol by byť výborným odvrátnym foršagom k čiernemu posmätnému závesu pestrofarebný záves, ktorý sa spustí, aby zakryl rozhádzanú posteľ? A aby sa mohol Sergej skryť? Musel by byť pestrý, aby kontrastoval s nasledujúcim čiernym - a trochu širší ako ten druhý. Predpokladáme, že za ním sa Sergejovi podarí nájsť spôsob, ako sa odtiaľ vymotať. Dvere v hĺbke scény by boli na tej strane ako Sergej.

Teda Zinovija Borisoviča vnecháme z prvého plánu. Hráme scénu na pozadí závesu, s tmavými kútni spálne po bokoch, s nejasnými kontúrami rohov posie le. Keď hádka vrcholí, nečakane vyleť záves a do hádky vtrhne Sergej, ktorý tu stál prítajený. Boj, bitka atď. A pestrofarebný záves, ktorý vyletel nahor, nanú dza smútočný čierny, ktorý sa spustí nad mŕtvolu.

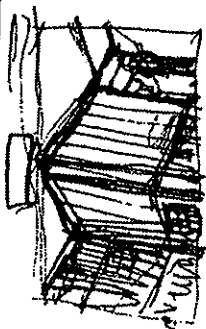
Teraz, keď sa nám tak výborne hrá s postelou a závesmi, celkom prirodzené sa rodí pookušenie: nepustíme sa ešte ďalej... „formalistickou“ cestou? Čo ešte môžeme urobiť v tomto zmysle?

Študent: Celkom zakryť posteľ.

- Správne. Spustiť obidva závesy. Vznikne taký obraz ako na obr. 36.

Najprv máš miesto, na ktorom môžeš ležať. Potom prikryvku, aby si sa prikryl. Ležíš na dlážke zakrytý prikryvkou. To je zárodok bytu. Podložka sa rozrásať janych zrubov, na mnohoizbových, viacposchodový dom.

Keď urobíme pri posteli paraván, celkom oprávnené sa zamyslíme nad tým

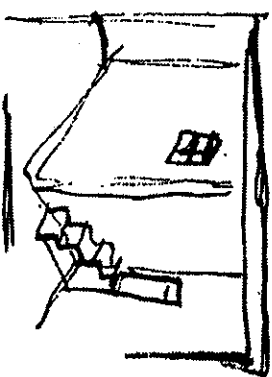


(Obr. 36)

ho v takejto podobe nemáme predstaviť - ako vonkajšiu podobu domu? Čiže využiť takú stavbu na scény odohrávajúce sa na dvore, mimo domu. Vziať za základ túto vonkajšiu kocku a v štylizovanom riešení ponechať štylizované steny zo sivej látky alebo inakedy na hrany kocky rozložiť dekoratívne stvárnené steny domu s náznačkom okna na tej stene, cez ktorú bude vyliezať Sergej. Z druhej strany pristaviť schodíky, po ktorých bude schádzať Katarína na prvé stretnutie so Sergejom, keď čeladníci vysiŕajú na dvore.

K tejto ústrednej kocke môžu priliehať príslušné steny domu alebo dvora opäť z látky alebo dekoratívnych panelov, ktoré sa budú približovať k ich prirodzenej položbe natolko, nakoľko si to bude vžadovať línia konkrétneho scénického riešenia. Tak či onak nášťupný priestor diania na dvore sme určili. Ako vidíte, nie je tu ani mechanické opakovanie, ani mechanické prenášanie. Opakovanie nespočíva v predmete, ale v princípe organizácie, v princípe kompozície základného mesta deja podľa tém druhej línie.

Podľa tejto osnovy teraz rozhodneme detaily potrebné pre akcie. Vysekáme okno, urobíme výpusok. Scéna nadobudne podobu gazdovského dvora (pozri obr. 37).



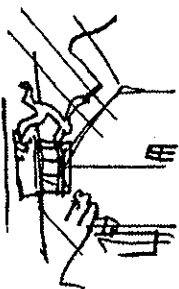
(Obr. 37)

lávka ľavá časť prípadne na zábavu čeladníkov. Katarína ich vidí z okna. lavez v pravej časti scény, rozdelenej hranou domu na panskú a čeladnú.

Podanie ruky so Sergejom akoby vymazalo toto protikladné postavenie. Sergej začína svoj prechod z jednej časti do druhej. A takto vnímané podanie ruky „akoby náhodou“ sa odohrá práve nad tou istou... jamou. Správnejšie, budúci úkryt mŕtvoly hrá tu úlohu nie fyzicky predmetne (v podobe jamy), ale čisto priestorovo, javiskovo, čiže zásadne, ale nie realisticky.

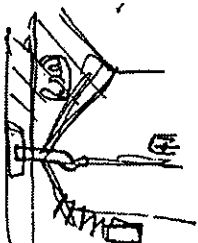
V scéne, kde zbijú Sergeja, by opäť mohla zahrať jama.

Tentoraz by bola pivnicou, kam zaženú Sergeja a dolu schodmi ho môže dlhým bičskom ťahať zdivený otec Zinovija Borisoviča.



(Obr. 38 A)

Potom, keď Katarína otrávi starca, môže sa odplatiť tým, že mu zabráni prístup na výpusť a núti starca, aby sa krčil v ľavej strane scény, kde sa predtým ona sama zmlietala. Prítom Katarína stojí uprostred, stále nad tým miestom pivnice, kam teraz zahrali Sergeja a ktoré neskoršie, v spánkovej scéne posluží ako pohrebna katakomby Zinoviovi Borisovičovi (pozri obr. 38 B). Napokon pozdĺž steny môže ležať dokonávajúci starec.



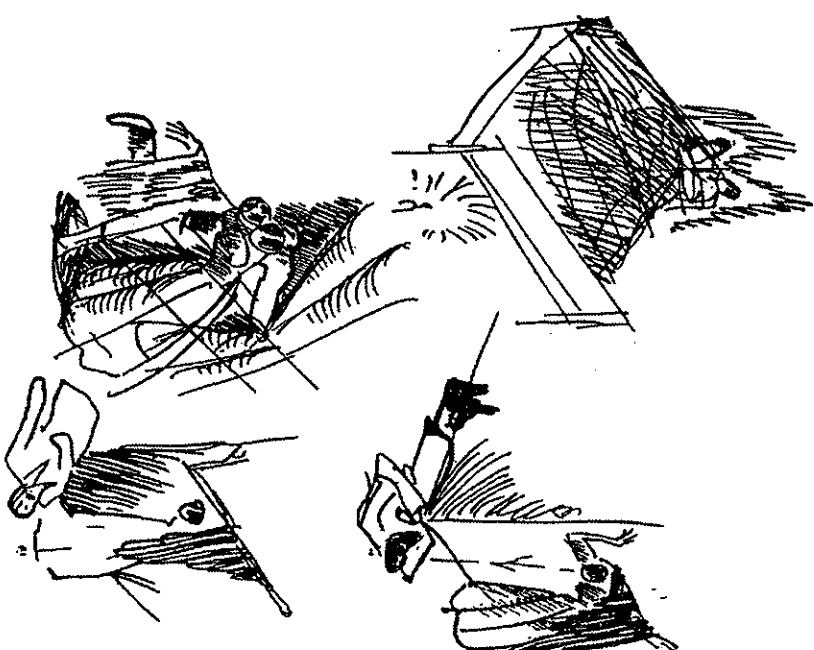
(Obr. 38 B)

Katarína, stojaca vpravo medzi nírn a výpusťkom, horúčkovo pozoruje tvar umierajúceho. Pop a čalad sú vľavo (pozri obr. 38 C).



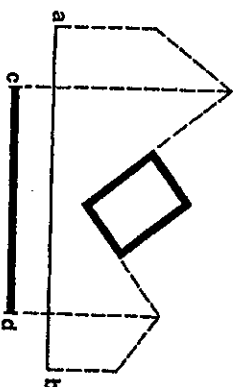
(Obr. 38 C)

Stariec leží v tej istej línii, ale v protismere k tej polohe, v ktorej umiera jeho syn. Keď pristúpime k praktickej realizácii inscenácie, musíme pamätať na to, že bez



(Obr. 38 D)

ohľadu na obrovské rozmery postele, absolútna veľkosť paravánu nemusí stačiť na to, aby sa dosiahol úplný efekt domu a dvora. To závisí od rozmerov javiska a divadla. V takom prípade by sa dom staval ako tvar paravánu k posteli pri do-
 ťížení zásad jeho postavenia, len absolútnym rozmerom by prevyšoval rozme-
 ry postele (obr. 39).



(Obr. 39)

a - b: šírka portálu pre scénu na dvore
 c - d: šírka portálu pre scénu v spálni

Mnohí „formalisti“ by mohli byť v tejto etape spokojní, ale my pôjdeme ďalej. Aký je ďalší dôležitý moment deja? Po zavraždení muža stáva sa najrozhodujúcejšou scénou svadba a väzenie. Čo sa nám ponúka pri usporadúvaní svadby?

Študent: Urobiť ju bez závesov.

- A pritom pretvoriť postel na svadobný stôl. Aké asociácie to vyvolá? Nebožtíkov kladú na stôl. Vďaka tejto posteli Sergej dostal miesto domáceho pána za vrchostolom. Máme teda všetky dôvody pretvoriť postel na hodovný stôl. Mladí sedia kdesi v hĺbke na čele hodovného stola. A je to vlastne hodovanie nad zakopanou mŕtvolou. Prebleskla mi hlavou taká opačná asociácia: „Kde stával stôl, tam rakva je“ - epigram z Puškinovho *Dubrovského*. Tu je to naopak: nad bojovným polom, nad vraždou sa hoduje. Tu mi prichádza na um legenda o bitke pri Kalke. * O Tatároch, čo vraj rozložili dosky nad mŕtvymi a zajatými, a hodovali na tejto doštenej tabuli, čo rozgnívala nepriateľov...

Tak či onak toto hodovanie nad mŕtvolou a na mieste vraždy je emocionálne presvedčivé a pôsobivé.

Pohovoríme si o tom podrobnejšie. Samotná scéna hostiny je veľmi zložitá. Je tu zatknutie, aj strach Kataríny a Sergeja pred väzením; ich pokus ujsť; scéna ich rozhovorov a paniky; príchod žandárov na svadobnú hostinu atď.

Riesiť túto scénu v jednej epizóde, v jednom fragmente je ťažké a nepresvedčivé. A tu nám prichádza na pomoc hra našich závesov... Ak sme ich doteraz používali jednotlivito, oddelene, tu ich môžeme použiť do hry vo veľkom.

Aké sú tri ústredné momenty v tejto scéne? Moment nebezpečenstva, šepkanie si Kataríny so Sergejom; moment príchodu policie a zatknutie. Máme celý arzenál možností, ako rozrobiť scénu na epizódy pomocou našich štrifov - závesov.

Základné rozmiestenie postáv bez zbytočného špekulovania urobíme tak, ako sa nám samo ponúka (pozri obr. 40).



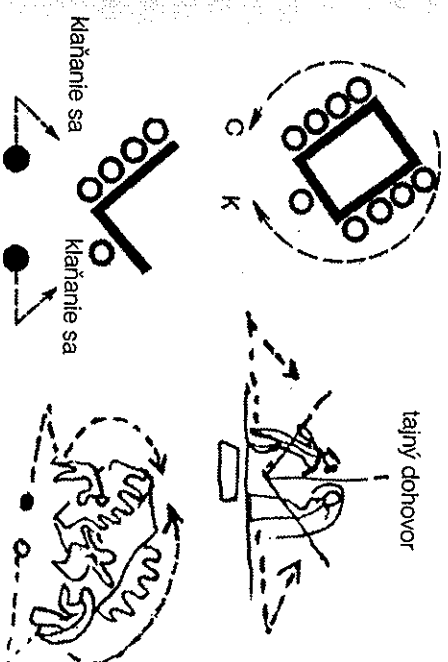
(Obr. 40)

Za vrchostolom sedia mladí. Hostia po stranách. Na konci stola pop, pred ním priestor pre jeho žartovné piesne. Aby sme dosiahli maximálnu grotesknesť

môžeme rozložiť jedlá na stole... do kríža. * Stôl, to je akoby náhrobná doska s krížom z uhorkiek, rydzíkov, baraních nožičiek, bravčoviny, morčaciny a iných jedál. Ešte postavte dve sviece a svadbu poznáči mŕtvola. Kríž stola dohrá svoju tragikogrotesknu úlohu v ironickej podobe veľkého náprsného kríža na krábovej hrudi.

Študent: Lenže mladí sa musia dohovárať šeptom, a vy ich usádzate do hlbokých scény...

- Veď práve o to ide! Keďže máme dostatočný arzenál prostriedkov na to, aby sme vyzdvihli alebo prerušili akciu, dokážeme dohovoriť a šepot maximálne odčieniť. Mladých sme síce posadili do hĺbky javiska, ale kvôli tajnému dohovoru ich privedieme dopredu, predtým sme ich, prirodzene, odčienili od skupiny hrdínych hostí. Spustíme oba závesy - B i C (obr. 34) - čím odrazu zakryjeme svadbu i hostí. Potom z dvoch strán, bojazlivo sa obzerajúc, vystúpiť Katarína a Sergej spoza stola a stretnú sa uprostred scény. Tu odznie kúsok vzrušeného dialógu (pozri obr. 41).

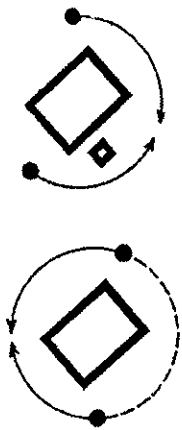


(Obr. 41)

Domáci páni víajú vzácných hostí. Potom sa s ponúkaním vracajú na svoje miesta.

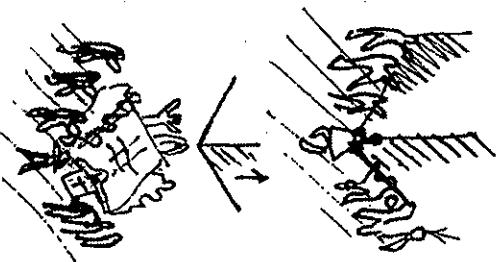
V ďalšom preruša dialóg a rozchádzajú sa, ďalej rozohrávajú scénu s hosťami (predtým sa zdvihnú závesy), hlboko sa im klaňajú sprava i zľava, často ich ponúkajú. Potom závesy opäť zakryjú hosti a pokračuje dialóg, ktorý je čoraz vzrušenejší. Mnohodom ešte poznamenajme, že ich príchod na proscénium opakujú, protismerné z tých istých bodov, ich prvý panický prechod po vražde (pozri obr. 42).

Ešte pripomeňme, že si šepkajú rovno nad prameňom ich vzrušenia, strachu a paniky - nad jamou. Tu ich navždy spojil zločin. Tu sa im posledný raz podarí spojní si prehodiť zopár slov.



(Obr. 42)

A potom sa znovu usadia. Hostina je v plnom prúde. No blíži sa druhý rozhodujúci moment - príchod polície. Je priam Božím prikázanim, aby sa tento chod polície riešil filmárskym prostriedkom - prestrihom. Príchod polície sa začína zvonku, obkolesením domu. Čo môže byť lepšie? V najpújarejšej hostine sa spustia závesy a zakryjú ju pred očami diváka. Opäť máme pred sebou paraván vo funkcii štylizovanej fasády. Policaji ju na povel obsťúpia. Na povel vyletia steny - závesy. Hostina vrcholí v zovretí železnej obruče polície (obr. 43).



(Obr. 43)

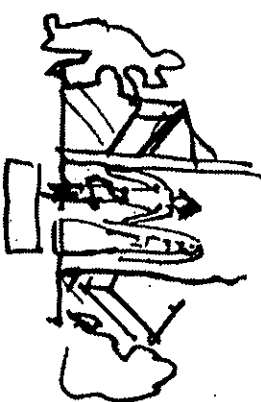
Čierna obruč polície obopína pestré odevy hodujúcich mužov a kvetované šaty žien.

Panika, zmätok a kulminácia - zaistenie mladomanželov. Nakoniec by som ukázal Katarinu a Sergeja spojených okovami, uprostred scény, nad otvorenou jamou ich zločinu, do ktorej schádzajú policaji. A tu, aby som ich definitívne vypíchl, urobil bodku, spustil by som za nimi ten istý čierny záves A, čo sa spustí na konci vražednej scény.

Študent: Hádam by sme ich mohli postaviť skrajá.

- Nie, do stredu. Sú vypíchnutí z bežného plánu. Sú postavení k stĺpu hanby. Záves visí za nimi, ale vlastne hrá rolu onej doštičky s nápisom „vrah“, „travé

zlodej“, ktorá sa vešľavala zločincovi na prsia. Po bokoch za úzkym čiernym pásom stípa hanby vidieť zvyšky zmarenej hostiny. Pred mladomanželmi je jama s mŕtvolou. Oni sami sú v okovách nad miestom zločinu. Odlišťo vidíte celú efektívne zoskupenie v závere dejstva (obr. 44).

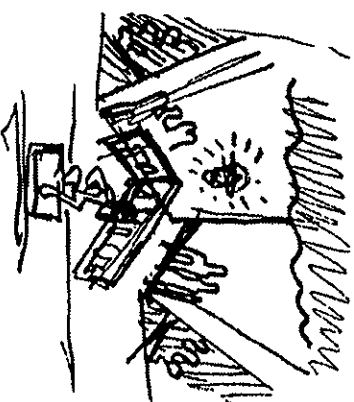


(Obr. 44)

Aké scény nasledujú? Cesta na Sibír a scéna na strážnici. Najprv dokončíme blížšiu scénu na strážnici a potom sa pustíme na Sibír.

Ako vyriešime strážnicu, aby sme zachovali tú istú základnú výhvarnú orientáciu?

Podľa sujetu je policajná strážnica protikladom kúpeckej hojnosti Izmajlovovcov. Ba čo viac - je im nepriateľská. Tak spieva vo svojich kúpletoch urazený policajný komisár, ktorého kúpcovka Izmajlovová nepovažovala za hodného pozvať na svadbu. Tak prečo neurobiť túto scénu priestorovo opačne ako scény s Izmajlovovou? Čiže urobiť v tejto scéne „kocku“ Izmajlovovcov naopak - nie vonkajším rozmerom, ale vnútorným priestorom. Nech závesy alebo panely obľáčajú stopu štvorholnikovej postele (pozri obr. 45).



(Obr. 45)

Dostaneme interiér policajnej strážnice. Ak potrebujeme v ňom zábradlie, mušime ho postaviť tak, aby steny opačne opakovali smer úbežníka. Steny a zábradlie akoby obkresľovali kontúru chýbajúcej postele, akoby predznačovali fiktívne - likvidáciu tejto témy.

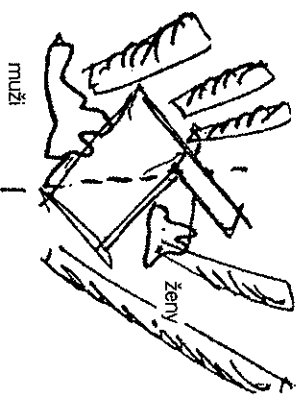
Steny by som nespájaj napevno. Vznikol by prirodzený priechod pre mužikov, ktorí dobehnú s udaním. Pozdĺž zábradlia by som postavil lavice pre zbor žandárov, ktorý by som posilnil druhým zborom - zborom väzňov: okraje neosvetlenej scény by sa tiahli do hĺbky, kde v temnote za mrežami by sa mihali nejasné siluety väzňov v spoločných celách (prechod k poslednej scéne - ceste trestancov na Sibír). Nechal by som ich opakovať bufonádny zbor žandárov pri zachovaní tej istej hudobnej stavby v groteskných tónoch, ale v tragický emocionálnom kľúč: Policajného komisára, ktorý spieva kuplety, by som umiestnil do stredu. A jeho sídla, že by chcel nájsť aspoň niečo, aby sa pomstil Izmajlovej, a tak sa jej odpáti za urážku, by veľmi výrazne vyzneli práve na mieste jamy, kde sa nachádza to, čo hľadá. (Jamna opäť funguje nie predmetne takticky, ale princípálne priestorovo).

Ešte nám zostáva urobiť javiskovú úpravu trasy na Sibír. Sujetová „lína posteje“ je zachovaná aj tu. Je to vlastne posledný akord tejto línie a koniec všetkého toho, čo sa okolo nej rozvíjalo.

Tu, ako aj na strážnici, môže posteľ fungovať len ako stopa. Takto cez dekorácie pokračuje ešte aj priestorovo plastické vyznenie policajnej línie.

Preto už nič nepoužijeme z ohradenia postele - panely ani závesy. Naopak zostane úplne prázdne miesto.

A ak doteraz pravouholník postele zvnútra alebo zvonku bol fixným nástupným priestorom na rozvíjanie všetkých akcií, teraz musí tento pravouholník v celekovej výstavbe zívaj prázdnotou, stať sa ničím nezaplneným „ukrutným miestom“. Zívajúca prázdnota spomienky na posteľ. A dej sa musí opatrne sústreďovať na toto priestorovo ničím neochradené miesto. Mohli by sme okolo stopy postele umiestniť stromy, ak by sme strednú časť brali ako čístinu. Pritom stromy by sa dali veľmi dobre umiestniť v súlade s naším princípom perspektívny ubiehajúcej dohora (pozri obr. 46).



(Obr. 46)

Teraz o konci so Sonetkou. Je to scéna samovraždy Kataríny súčasne s vrazdou Sonetky, keď sa Katarína, vlečúc ju so sebou, hodi do rieky. Bolo by hnechom zašantročiť takúto skvelú scénu a sofit ju kamsi za kulisy. Je to naozaj výnikajúca scéna. Kam ju teda umiestniť?

Študent: Na divákov. Konfrontovať s jamou.

- Keď s jamou, tak s jamou. Ale tentoraz konfrontácia podľa mňa musí byť postavená na jasnom protiklade: zahrať finále úplne v hĺbke plošiny.

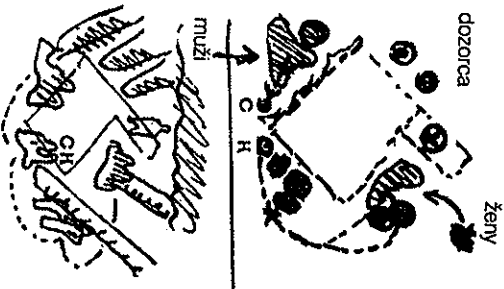
Nezabúdajte - čím hlbšie, tým je to podľa nášho rozmiestnenia vyššie. A túto scénu, apoteózu živočíšnej vášne Izmajlovej, môžeme vysunúť do hĺbky a predĺžiť stopu kontúry postele ešte mosťkami. Tým postavíme obe ženy vo finále na najvyšší priestorový bod. A v momente výkriku a vraždy - samovraždy - namieriť na ne ešte prúdke svetlo hľadáčka.

Pravda, ak by sa tento mosťok neodbyrne natiskal do pozornosti diváka od samého začiatku scény, bolo by to zle. Takže na začiatok ho treba nejako zatieniť, zamaskovať. Ako?

Študent: Spustiť závesy...

- Prepáčte, ale to nie! Závesy si už svoje odohrali v scéne svadobnej hostiny. Sú predsa aj iné spôsoby - napríklad pustiť na mosťok veľtiele. Alebo strážnika. Najbov radšej obyčajného strážnika, potom veľtiele, ktorý vydá povel pohnúť sa na cestu.

Dej a rozmiestnenie postáv bude vyzerať asi takto (obr. 47).



Katarína

Sergej Sonetka

(Obr. 47)

Trestanci sú niekde vľavo v popredí.

Ženy vpravo v pozadí. Rozdeľuje ich prázdnota uprostred scény. Zivajúca sto-pa postele.

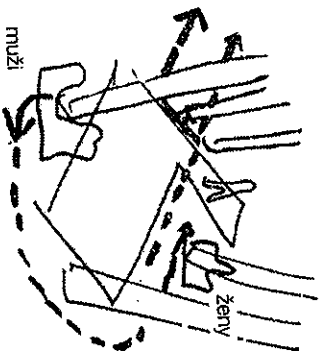
Vpravo bokom Katarína podpláca dozorcú, aby mohla prejsť vľavo a pozhová-rat sa so Sergejom. Rozhovor so Sergejom sa odohrá uprostred, tesne vedľa sto-py postele. Katarína sa vráti do úzadia, Sergej sa stretne so Sonetkou, tiež tam naboku, kde sa Katarína dohodla s dozorcou. To je prvé stretnutie. Sonetka žia-da od Sergeja, aby na dôkaz lásky k nej vypýtal od kupcovky vinené pančuchy. Katarína mu odovzdáva pančuchy na tom istom mieste, kde sa stretávali. Sergej ich skoro okamžite odovzdá Sonetke (symetricky zľava od ústredného hrotu).

Potom nasleduje vynikajúca scéna, v ktorej sa Sergej a Sonetka vysmieľajú kupcovke. K výsmechu sa pridávajú aj ženské a nastane divoká scéna, v ktorej si baby robia posmech z Kataríny.

Túto scénu by som zasadil priamo do stredu zóny „nikoho“. Je v nej akoby po-sledné oplutie a pošliapanie všetkého, čím žila Katarína. A túto scénu, rozohra-nú naplno, by som umiestnil do stredu toho, čo kedysi bolo „oltárom lásky“ Izmajlovovej a Sergeja.

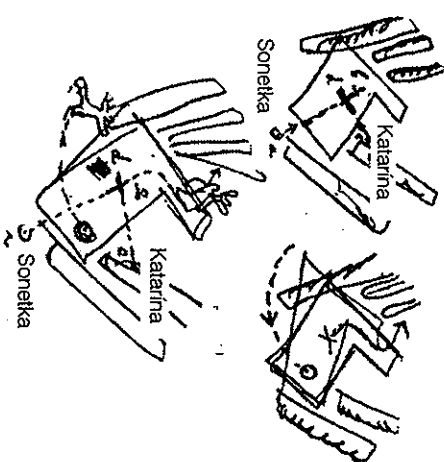
Tu sa hra preruší a príde povel zberať sa na cestu.

Na lavičke stojí veľitel. Popred neho defilujú trestanci. Prechod predĺžime tým, že mužská skupina obíde celú scénu, zvyraznenú opačným pohybom žien.



(Obr. 48)

Sonetka zaostane a pokúša sa prejsť po osi prázdneho priestoru od a k b (obr. 49). * Cestu jej prehradí Katarína, ktorá zostala na mieste skupiny žien - od okraja d. Krátka bitka uprostred. A to už nie je boj o postel, ale o „stopu“, nie o Sergeja ale o „iluzórnú spomienku“ na vládnutie a ovládanie Sergejom. Katarína odvie-chie Sonetku na lavičku (veľiteľ odišiel za odchádzajúcou skupinou žien). Krátky boj. Lúč hľadáčička vzlietne nahor. Výkrik. Zľava vybehne druhý dozorca. Obrov-ské ženy padajú (vľavo od lavičky nadol). Dozorca vybehne na lavičku, dŕža sa za n-imi. Koniec.



(Obr. 49)

Takto z vystihnutej zákonitosti vnútri jednej scény môžeme priestorovo rozplá-novať a rozpracovať akékoľvek variácie, ale podľa toho istého princípu najôz-norodejších scén jedného diela - samozrejme so železnou logikou rozvíjania té-my, ktorá musí byť prítomná aj v rozvíjaní sujetu a deja.

Je celkom možné, že opakovanie kontúr postele stále v tom istom smere mô-že uraviť divákov pohľad, otupiť jeho priestorové vnímanie. Z toho je veľmi jed-noduché východisko - všetky scény druhej línie (dvor 1, dvor 2, strážnica a svadba) treba riešiť „zrkadlovo“. Čiže nasmerovať ich os na druhú, protismer-nú líniu. Obrátiť sprava doľava to, čo sme si rozvrhli zľava doprava.

Ak sú medzi varmi ešte takí, ktorých nahlodáva nespokojnosť s násilným ale-bo schváľnym rozbiťaním scén, prosím ich, aby pred tvárou neskúseného divá-ka predviedli podľa našej interpretácie hoci scény dvora, strážnice, Sibíri a po-vedzme požehnaná i prekliatá v prvom dejstve (pozri obr. 35).

Dám krk na to, že ani jeden vták z nich nenájde prehnane prísnu súvzťažnosť a štruktúrnu späťos jedných a tých istých kompozičných zákonitostí. Veď ich ani nemá objaviť. Bolo by zle, keby ich „odhalli“, keby mu klali oči alebo upúta-vali jeho pozornosť.

Ďeľno pozornosť a city sa musia dať uniesť námetom a sujetom. Ale prísna sú-vzťažnosť kompozičných riešení, rytmus variácií okolo jednej a tej istej železnej zákonitosti, to je to, čo zabezpečí, že obsah maximálne prenikne do vedomia a siena diváka.

Veď už v samotnom princípe tkvie veľmi zaujímavá štadiálna variácia jednoty mesta ako priestorového vyjadrenia toho základného - jednoty deja. Spočítanku (deľvnej) minulosti, v antickom divadle, sa jednota miesta zhodovala s faktickým udráňaním deja na jedno faktické miesto udalosti.

Potom nasledovala metafyzická upútanosť určitých miest hry na určité časti ja-

viskovej plochy. Stredoveké divadlo vo všetkých predstaveniach symbolicky fixovalo miesto deja peka a raja na poschodiach trojposchodovej scény alebo na pravej a ľavej strane dlhého pódia scény mystérií. Medzi nimi boli na pódii reálne a geograficky lokálne načrtnuté miesta deja. (More. Dom Poslednej večere. Golgota. Dorn, kde porodila Mária atď.).

A napokon náš typ jednoty - spätosť miesta deja s obsahom, významom a emocionálnym vnímaním prbehú, nech sa viditeľne odohráva kdekoľvek. Tak napríklad naša „poster“ alebo „jama“ ako javiskový hrací priestor dynamicky preniká všetkými scénami v mieste deja, stimuluje ich zákonitosťou vnútornej výstavby celej kompozície.

Kvôli čomu som pred varni a spolu s varni načrtával obrys takej inscenácie, zákonite dôslednej zatial v jednej línii, v téme daného smeru, a najmä - v téme základného priestorového členenia?

Chcel som upozorniť na rytmus priestorového opakovania a priebežné zákonitosti v stvárnení celého predstavenia. Pri prísnom zachovávaní tejto zákonitosti môžeme v našom riešení oscilovať od jasne vyhranenej štylizovanosti po nesúrodú materiú naturalistickej všednosti. Ale aj v takýchto dvoch krajných prípadoch bude v predstavení cítiť tlkot a pohyb jednotnej koncepcie. Dokonca ani v takýchto prípadoch to nebude len nezmyselné hromadenie priestorovo nesúrodého riešených scén, scénčiek, mizanscén, mizanscénčiek a projektívov, ako je to v práci deväťdesiatich percent našich divadiel. (Celých zvyšných desať percent patrí Mejercholdovu divadlu, jedinému divadlu, ktoré sa vo svojich inscenovaných postupoch ešte pridrža praxe priestorových zákonitostí.)

Teraz sa pozrieme na druhý veľmi vážny záver, vyplývajúci z toho, čo som vám tu demonštroval.

Neraz sme hovorili o prerastaní vlastností a znakov divadla do adekvátnych vlastností a znakov novej kvality, nového ďalšieho štádia vývinu divadla - do filmu. Na pozadí praktík našich divadiel, ktoré stratili kultúru priestorovej výrazovosti a mizanscény, môže sa tento náš výklad zdať nevhodný, neobčudný a nevhodný hnutý v divadle len v mimoriadne „komplikovaných“ prípadoch. (Ale pretože také prísná zákonitosť, dokonca omnoho väčšia, samozrejme pri hudobnej kompozícii symfonických častí alebo tůgy, podriadenej najprísnejšej zákonitosti striedania a spájania tokov hudobných foriem? Preto by si javiskový priestor je ho zložky a po scéne sa pohybujúci ľudia nezaslúžili takú istú kompozičnú prísnosť a zákonitosť?)

Povedzme, že je tak, hoci vôbec to nie je tak. Ale to, o čom ešte možno polemizovať a čo možno dodržiavať alebo nedodržiavať (ako možno nosiť i nemosť čistú bielizeň a bielizeň vôbec) v divadle, stáva sa východiskom, nevyhnutným a elementárnym predpokladom minimálnej kultúrnosti vo filme.

Ak v divadle súvzťažné mizanscény, scény, priestorové vnímanie a rozvrhnutie

javiskového obrazu môžu byť vzdialené od seba celé dejstvá a mení sa až po väčších časových odstupoch, tak vo filme sa obraz s obrazom spája s bleskovou nadväznosťou. Lebo ako nový obraz nasledujúceho dejstva, nasledujúcej scény slúži vo filme každý nový záber. Správnejšie - priestorový fototar každého nového kompozičného montážneho fragmentu. A takých je niekedy aj niekoľko za... minútu!

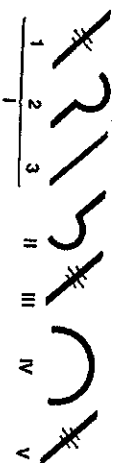
A tu priebežná kompozičná zákonitosť následných fragmentov s celkom rozdielnou „predmetnosťou“ patrí k rozhodujúcim, hlavným, nevyhnutným požiadavkám najzákladnejšej kultúrnosti filmára: režiséra i kameramana. Inak nás očakáva krása takeho optického zážitku, keď „pri pohľade na filmové plátno prenežne ho obracali raz vpravo raz vľavo, napokon ho celkom vyvrátili, aby ho potom vrátili nazad do bezmocnej očí“. Citujem zo svojho článku o filmovej reči prísnej kompozičnej zákonitosti následných filmových záberov - epizódy s loďkami z filmu *Poltorokin*.

•••

Zo študijných dôvodov som na príklade *Kataríny Izmajlovej* vyzbral variant mizanscény prísnej priestorovej kompozičnej koordinácie jednotlivých scén. Aj v divadelnej praxi môžeme nájsť celý rad riešení, ktoré sa zachovávaním prísnosti blížia k tomuto študijnému príkladu.

Prírodzene, podobné predstavenia netreba hľadať v priestorovo bezmocných divadelných inštitúciách, ale v divadlách s veľkou výrazovou kultúrou. Zbežne si všimnime z tohto hľadiska také skvelé predstavenie, ako bola *Dáma s kaméliami* v inscenácii Vs. Mejercholda.

Základné schémy priestorového rozčlenenia podľa dejstiev a obrazov vyzerať takto:



označuje riešenie s pozadím diagonálne umiestnených závesov

označuje riešenie kubický priestorové (IV. dejstvo vcelku)

označuje riešenia dvojaké: kubické s diagonálnym pozadím.

Pri jednoduchom porovnaní schém hneď vidíme vynikajúcu rytmickú dôslednosť striedania priestorových riešení: čisto diagonálne sú všetky nepárne scény, ktoré riešené je prvé dejstvo režisérom rozdelené na tri obrázky a následné scény, týchto troch obrazov je forslágom rytmickej zákonitosti, podľa ktorej je priestorovo usporiadané celé predstavenie.

A priestorové prvky sú prísne podriadené tematike.

Zoberme si základný, aktívny rad scén - páre: I (2)* - Armand recituje. Základná lyrická zápleтка. (Ako odpoveď na to Marguerite súhlasí, že zaspieva.) Lyrická téma sa začala v pozadí. (Armand recituje verše v pozadí scény.) II - Lyrická téma dosahuje vrchol: Marguerite pretrhne väzby s minulosťou. A súčasne v tej istej scéne sa už jasne črtá téma IV. dejstva - téma roztržky.

V tejto scéne sa už fakticky odohrá roztržka. Je typické (pre drámu samu), že sa odohrá ešte za kulisami, prostredníctvom listov, bez toho, aby sa preniesla do reálne viditeľného deja. Lyrická téma sa dostáva na prvý plán. (Hra na varkúšoch a hra zmlernenia na večierku je na prvom pláne.) IV. Tragická scéna roztržky na večierku u Olympie.

V IV. dejstve kubické riešenie priestoru úplne vytláči diagonálu. Scény s dvoma motívmi (prvé nadšenie v druhej scéne I. dejstva a II. dejstvo) boli kombináciou kubického a diagonálneho riešenia. Tú úplne zvíťazil jeden motív - roztržka. (Naproti tomu sa bude vylučne diagonálou riešiť záver - zmlernenie a smrť Marguerity v piatom dejstve.)

Okrem toho takisto vnútorné plánovito sú spojené I. (2) a IV. dejstvo.

V I (2) recitujúci Armand sa zjaví na pódiu v ľavej časti scény. Scéna roztržky vytvára tú istú súvzťažnosť, ale na protiahej strane - sprava. Narastajúca intenzita deja núti preniesť túto súvzťažnosť do vyššej polohy: Armand hodí peniaze Marguerite do tváre z hornej časti schodišťa. Tematickú protikladnosť zdôrazňuje ešte aj „publikum“: Hostia v I. dejstve (2) stoja na prvom pláne ohriatimi k dvákovi. Armand je v pozadí. V IV. dejstve Armand a Marguerite stoja v popredí na schodišti, hostia prichádzajú spod oblúkov vzhľadom (tvárou k obečenstvu).

Vo výtvarnom riešení je zachovaný i priebežný rytmický prvok: I (1), III a V. riešené diagonálne, majú uprostred steny veľké okno.

A tu sa musíme pristať pri jednom nedostatku tohto inak priestorovo vynikajúco riešeného predstavenia.

Ide o priestorové riešenie tretieho dejstva - scény na „dedine“, v Bougivalle (predmestie Paríža).

Toto vypadnutie z plánu výtvarného riešenia som pocítil predovšetkým ako dvák, pričom som si neuvedomoval jeho príčiny.

Pristavme sa na chvíľku pri výstavbe scény.

Na rozdiel od ostatných diagonálnych scén, zobrazujúcich interiéry parížskeho domu Marguerity, tretie dejstvo znázorňuje exteriér domčeka v Bougivalle kde plynie nerušené šťastie Marguerity a Armanda. Dekorácia je rozložená v diagonále takisto ako interiérové scény. Veľké okno vhodného typu je umiestnené na tom istom mieste. Diagonálny záves má tie isté vyladenuté tóny a tú istú štruktúru materiálu ako záves, ktorý oddeľoval steny v Margueritinom bývalom v Paríži.

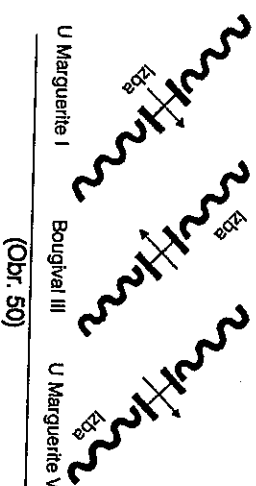
Odhliadnuc od mrežovanej záhradnej lavičky a filigránskeho zábradlia v popredí som ako divák pociťoval v týchto zložkách celý rad nedostatkov.

Po prvé, svojou nehybnosťou tiesnilo na mňa pôsobila diagonála. V druhej časti tohto dlhého dejstva ma začalo unavovať jej plastické vnímanie.

A nielen to - preťaženosť dojmov z nej znepríjemňovala jej vnímanie i v piatom dejstve (našťastie tam ho prekonal úžasný herecký výkon Zinaidy Rajchovej).

Po druhé, možno je to hanba, ale naozaj som bol načisto dezorientovaný. Miesto deja som vnímal ako interiéru a hra s oknom „z izby do izby“ (ako som sa nazdával, lebo za oknom bol zjavne interiéru) mi pripadala celkom nepochopiteľná. A nezachránila to ani lavička ani zábradlie.

Už som kdesi spomínal, že v koryde (byčie zápas) matador v priebehu boja „navádza“ býka istým smerom. Takisto aj režisér. Prvky, najmä štylizované, v podobe neutrálnych závesov sa už v troch predchádzajúcich obrazoch dostali do vedomia ako „závesová“ dekorácia izieb. Okno sa natoľko zatíňovalo ako nič, cez čo sa dá dívať z izby von, že postavené (alebo jeho náznač, v tomto prípade skoro identický) na tom istom mieste, nezapíše sa do vedomia opačným spôsobom, čiže ako okno, cez ktoré sa dívame zvonku dovnútra izby!



Porovnanie tohto riešenia so zmyslom a témou dejstva tiež nevznieva najlepšie. Ak bola tak skvele vystihnúť priestorová kontrastná výstavba diagonály akocky (IV a V) a ak svojou kombináciou tak skvele zodpovedá všetkým tematickým nuansám konfliktu (I (2) a II), tak Bougival, akoby protipól roztržky v IV. dejstve, ktorý ju motivuje a pripravuje, nie je nijako vyriešený.

Na druhej strane je Bougival úplným protikladom „toho Paríža“, únikom pred tým rozchodom s ním, vidieckou idýlkou. Prenesenie deja do exteriéru, „do prírody“ je pekné, ale je riešené len sujetovo „ako režisérska poznámka“.

A priestorovo Bougival opakuje, nehľadiac na „svoju vidieckosť“, priestorový plán „budoáru kurtizány v I (1), I (2), I (3) a III. Prítom práve tomuto štýlu, tomuto riešeniu by sa mal stať pendantom všetkými prostriedkami, ako „idyllická“ dekadencia je pendantom „roztopašného“ Paríža, ako „obetavá“ Marguerite z tretieho dejstva je protikladom „nerestnej“ Marguerite v scénach s Barbillom a de Girai - som „jesťuje plastický“ pendant riešenia oboch základných motívov priestorovo riešenia predstavenia ako celku?

Pravdaže. Pendantom kubickosti štvrtého dejstva by bola basreliéfnosť, čiže úzky pás, paralelný s rampou (obľúbený typ priestorového členenia Mejercholdových raných prác). A tento pás by bol zásadným pendantom dia-gonálneho riešenia „kurtizánskych“ scén.

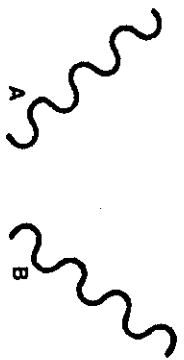
Veľké ústredné okno by mohlo umožniť vynechanie okna v strede. A to naj-jednoduchším spôsobom - ako dve úzke symetrické okná s prepážkou v strede. To by dodalo Bougivalu dedinskú útulnosť a nie prepych predmest-skej vily, pripomínajúcej versailleský Trianon, ako je to v Mejercholdovej in-scenácii.

Ale taký basreliéf by nás tiež neuspokojil - predovšetkým svojou priestorovou statickosťou, ktorá nezodpovedá dynamike zlomového momentu celej drámy.

Tretie dejstvo v tejto dráme je svojím postavením akoby vrcholom štítu, a jeho stred dramatickým momentom zlomu celého smutného príbehu o Armandovi a Marguerite.*

Okrem toho by táto frontálna basreliéfnosť priestorovo vôbec nevznikala ako pendant neúprosnej inertnosti „kurtizánskej“ línie. (Nezabúdajme, že o ne-úprosnej inertnosti tejto „minulosť“ v podmienkach buržoáznej morálky sa ná- stojčivo hovorí v texte Armandovho ota, najmä v tomto dejstve.)

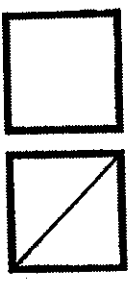
Úplným protikladom základného motívu - „línie kurtizány“, spätjej s diagoná- lou výstavbou zľava doprava (A) - by bola, prirodzene, diagonála... sprava do- lava (B).



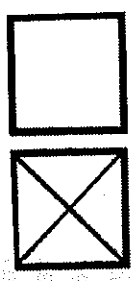
(Obr. 51)

Ale toto riešenie by nebolo v protiklade s kubickým riešením štvrtého dejstva Tak čo môžeme urobiť?

Ak jedna diagonála nie je „pendantom“ priestoru vo vnútri štvorca (považujúce štvorec za horizontálnu projekciu kocky na plochu - pozri obr. 52), tak jeho pen-dantom nepochybne je vzájomné pretiahnutie sa dvoch diagonál, akoby preča- kujúcej plochu vo vnútri štvorca (pozri obr. 53).

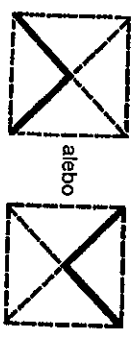


(Obr. 52)



(Obr. 53)

Keby sme k tomuto prípadu pristúpili staticky, ostali by sme pri kombinova- nom riešení a Bougival by sme rozčlenili do uhla (obr. 54).



(Obr. 54)

Obidve riešenia sú očividne nedostačujúce. (Druhé by ešte mohlo mať isté čiasto priestorové šance, ale už vonkoncom nie „komora“ prvého riešenia.)

Teda všetko speje k tomu, aby sa zachovali obidva protikladné diagonálne motívy riešené dynamicky čiže ich následnou hrou. (Taká hra vzájomne sa pre- tínajúcich diagonál by na druhej strane bola aj dynamickým riešením toho isté- ho motívu frontálneho basreliéfu. Ich protikladné vzájomné opakovanie a vzá- jomné popieranie zodpovedá štylizovanej dynamickej vyváženosti, ktorú by priestrá frontálnosť riešila staticky. Následnosť riešení v dvoch diagonálach je zrejme to najvýraznejšie z toho, čo by sme tu mohli vyzdvihnúť. Predovšetkým ako prostriedok plastickeho tmočenia dynamizmu drámy.

Priestorové rozbitie dejstva na dvoje pri úplne protikladnom plasticom rieše- níach základných schém by nahrávalo kritickému zlomu vo vnútri tohto dejstva - od neskaleného štastia v prvej polovici (pred odchodom Armanda do Paríža) po absolútne zúfalstvo v jeho druhej polovici (rozhovor Marguerity s Duvalom ot- com a ďalšie udalosti).

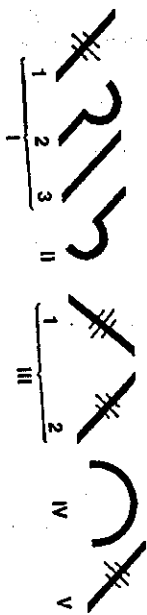
Zlom by mohol nastať vo chvíli, keď príde správa o otcovom príchode a mo- hol by sa riešiť prechodom do iného prostredia, kde by sa rozhovor odohral. Alebo ešte lepšie - pred scénou Margueritinho odchodu, aby sa tento nový priestor zachoval pre scénu jej rozlúčky s Armandom. (Obrat scény od šťastné- ho začiatku k smutnému protikladu po rozhovore s otcom je lepšie riešiť najprv len hrou, a potom tento „zvrät“ rozvinúť v celom priestorovom riešení. Je jasné, že prvá časť dejstva by sa hrala v novej diagonále, s motívom kontrastu medzi bougivalskou idylou a Parížom. Mala by sa hrať v exteriéri, pričom by sa mohlo s otcom schválne zachovať dverové okno parížskeho typu, pretože teraz je po- stavené správne protikladne. Rozdelenie okna na dve symetrické by úplne od- stánilo jednotu týchto protikladných motívov, čo je neželateľné. Tento obraz by sa končil záverom scény s Duvalom otcom.

Potom by mohla nasledovať prestavba na nový obraz na druhú diagonálu - predchádzajúcu. Dej sa preniesie do interiéru.

Mali by sme priestorovo dôsledne vyjadrený návrat k „osudovej“ a fixnej „línii arže“ diagonálnej, interiérovej, s oknom na tom istom mieste ako na začiatku (prvý aj v dejstve smrti. V lokálne reálnom pláne by sa tu ukázalo, že teraz vi-

díme z vnútornej strany toto dverové okno, ktoré sme videli z profilantého bodu zvonku - v šťastnej prvej polovici dejstva. Záver prvej polovice, keď sa Duval otec postaví do dvier a zahradí synovi Duvalovi cestu, ktorou odišťa Marguerite („viditeľný“ zámer - „otec chce zavrieť syna do obľaita“), by bol pri takomto riešení... zlovestnejší.

Priestorová schéma predstavenia by bola vyjadrená takto:



V plastickom riešení tretieho dejstva by bol jasne vyjadrený zlom ku katastrofe.

Takéto rozdrobenie by okrem odľahčenia akciami veľmi preťaženého tretieho dejstva prinieslo aj rytmickú harmonickosť do línie nepárnych dejstiev: v troch obrazoch prvého dejstva cez dva obrazy tretieho dejstva k... jednému obrazu čiže nerozdrobenému, piatemu. V predstavení skutočne rytmicky znepokojuje priestorová rozbitosť prvého dejstva, ktorá sa v iných dejstvách neopakuje. Napomáha tu ani v obsahu opery uvedené, ale priestorovo neuskutočnené, len „pomenované“ rozbitie ucelených dejstiev vnútornými „podtitulkami“ (pozri obsah opery k premiére 19. marca 1934 a k ďalším predstaveniam).

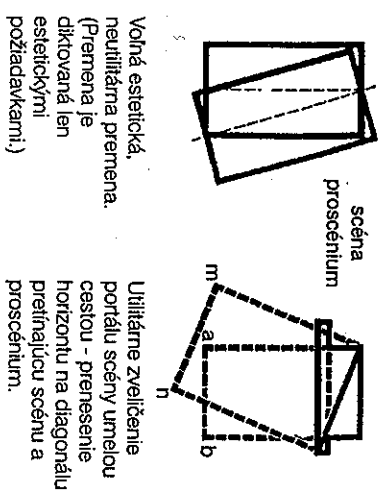
Kde treba hľadať praprčinu toho, že taký skúsený majster priestorového čistenia ako bol Mejerchold pripustil v kompozícii predstavenia podobnú násilnosť základnej diagonály a na druhej strane nevyužil na zvýraznenie dramatického konfliktu prvky kontradiagonály?

Myslím, že tu zrejme ide o nekompozičné primárne predpoklady k danej diaľogonálnej výstavbe predstavenia.

Základným stimulom - primárne, ale možno neúplne sformulované - bolo predovšetkým želanie zväčšiť priestor portálu tej malinkej kocky divadla, v ktorú musel Mejerchold tak vynikajúco vyriešiť *Dámu s kaméliami* (divadlo v paríži na ul. Gorkého).

Zrejme to potvrdzuje aj tá skutočnosť, že v súvislosti s touto inscenáciou sa prejavujú snahy pozdvihnúť „princíp diagonály“ nielen na kompozičnú zásluhosť toho-ktorého predstavenia, ale vo všeobecnosti aj na programovo zásluhosť „heslo“. (Pozri článok L. Varpachovského *O diaľogonálnej kompozícii* v časopise *Teatr i dramaturgia*, č. 2, r. 1934.)

Takáto hyperbolizácia princípu mimovoľne vyvoláva pochybnosti. Som hlboko presvedčený, že formulácia práve tohto princípu, práve pre túto inscenáciu, ktorá vznikla ako osvojenie si zásady v tomto prípade vzniknutej z iných motívov,



(Obr. 55)

Nijako nepopieram diaľogonálu a jej priestorový význam (o nej a o Mejercholdových zásluhách v tomto smere treba hovoriť zvlášť a podrobne), myslím si však, že v tomto predstavení vznikla predovšetkým z túžby po veľkej projekčnej ploche divadla s veľkým portálom. Nezabúdajme na grandiózny portál bývalého divadla ZON, na javisku ktorého uviedol Mejerchold celý svoj revolučný epos. A ešte nezabudnime, že v tých podmienkach bol vo svojich výpravách takmer fixne frontálny, (*Sviatane, Parocháč, ples v Útrápách z rozumu, zmenený na večeru, paralelnú s rampou, streľba na diváka v Poslednom rozhodnom atd.*).

Mejerchold bol stesnený malým divadelným priestorom, ale vedel ho skvele zväčšiť a priestorovo rozšíriť, keď premiestnil horizont na diaľogonálu javiska a plánuje vyrovnal priestor, berúc „diaľogonálnosť“ za kompozičný kľúč. To sa mu darilo skvele. A hádam len v epizóde Bougivalu kompozičné stvárnenie zámeru sa javí ako zovreté „predpojatosťou“ diaľogonály.

Správny kľúč k diaľogonálnej výstavbe *Dámy s kaméliami* treba hľadať nie v esencii priestorovej kombinácie, ale v reálnych priestorových podmienkach, do ktorých sa muselo vtesnať Mejercholdovo majstrovstvo.

Tu vidíme, akú úlohu v bezprostrednom dianí začínajú hrať materiálne a organizačné faktory, pozdvihnuté na úroveň kompozičnej výrazovosti. Sú to faktory určitého typu ako špecifickosť shakespeareovskej scény, určujúca celý rad číselností jeho dramatickej tvorby a kompozície jeho drám. Popri historicko-sociologickí analýze patrí taká analýza drámy k najpriťažlivejším. (Na túto tému napísal veľmi zaujímavé práce I. A. Aksionov. Tomuto je venovaná aj stať B. P. Weismana *Teatr i scena epochy Shakespeara v ich vijíanií na togdašnju dramu* a *Teatr i scena epochy Shakespeara v ich vijíanií na togdašnju dramu* v *Teatralno-istoričeskoj sekcii TEO Narkompros*, 1918.)

Dáma s kaméliami môžeme pozorovať čosi podobné na začiatku výtvarného riešenia predstavenia. Na takéto riešenie treba mať taký hlboký a vycibrený prejav, aký mal Vs. E. Mejerchold.

Na rozdiel od schémy L. Varpachovského (vľavo) plastickú kompozíciu predstavenia treba odvodzovať z iného motívu (sprava, pozri obr. 55).

V súvislosti s tým sa tu nemôžem, hoci ľahko, nezmieniť, že „princíp diagonálny“ sa stáva predmetom samostatných výkladov v otázkach estetiky mizanscény, ale celkom sa obchádza hlavné a najpodstatnejšie - mizanscénický obraz a obraznosť mizanscény.

Diagonála nie je nič iné ako jedno z čiastkových riešení. Celkom tak ako frontálna línia, ako všetky možné a všetky mysliteľné priestorové riešenia.

Tereza Raquinová

Skôr ako prejdeme k ďalšiemu rozboru, chcel by som vysvetliť a vyvrátiť rad možných výpadov proti rozoberanému materiálu.

Chcel by som predovšetkým poukázať na fakt, že aj v procese zmočňovania sa umenia a majstrovstva javiskového riešenia tiež postupujeme... fylogeneticky. Stupňom „výšiny“ a plnohodnotnosti materiálu, ktorý z hadiska inscenačného analyzujeme, ako aj jemnosťou a psychologickou vycizelovanosťou inscenácie naďalej ideme cestou, ktorú prekonal celý vývoj divadla. Priom vývoj postupuje vo viackrát opakujúcich sa cykloch: začína sa cyklom pruckým, primitívnym a prechádza do zložitejšieho a prepracovanejšieho. Pri uprednostňovaní priestorového členenia scény bude vhodnejšie, ak si zvolíme bezprostrednejšiu, reálnejšiu a možno aj jednoduchšiu hru vášní, akú poznali drámy ranej epochy ornamentizmu a populárnej ľudovej melodrámy.

Ďalo by sa povedať, že sa nachádzame v etape zodpovedajúcej „kovojskému štádiu“ filmu, kde avanturizmus a vyslovená situáčnosť ešte neprekročili hranice prostého deja do oblasti psychologických situácií. Či napríklad psychologické peripetie v Chaplinovej *Parížskej metrese* nepôsobia ako prvky presadené do inej oblasti a do inej kvality, aké na nižšej úrovni a v inom materiáli obsažené scenáre Rotfího Polanda a Pearl Whiteovej?

V tejto chvíli nás nezaujímajú ani tak samotný obraz ako skôr zákonitosť opakovanania foriem nižšej kategórie v zmenenej podobe vo vyšších štádiách.

„Spôsobom obohacovania sa ako aj svojim pôžitkárskom finančnicka aristokracia nie je nič iné ako renesancia lumpenproletariátu na špičke buržoáznej spoločnosti.“*

Skúsenosť, ktorú sme získali pri riešeníach skôr vonkajškových a vyslovene situovaných, nám posluži ako základ pri prechode k vyššiemu vzorom a príkladom, keď prechádzajú do oblasti vnútorných zákonitostí hereckej tvorby, dostaneme sa k materiálom psychologicky prepracovanejším a... k ďalšiemu dieľu našej práce.

Pokiaľ ide o kompozíciu a štylistickú stavbu predstavenia ako celku, opakujeme tu tá istá metóda postupného prechádzania etapami, akú sme naznačili pri postupe od mizanscény k mimike. Od štádií rozložitejších, kde sa postupuje viac do šířky, ale už menej do hĺbky, ako je mizanscéna v javiskovej výstavbe a melodráma v dramatickej tvorbe, postupujeme k štádiám koncentrovanejším a hlbším, akými je mimicko-gestikulačná vypracovanosť javiskovej kompozície a komorná psychologická hra v duchu drámy (Čechov, O'Neill, Ibsen, Noel Coward, Babel alebo Oleša).

Všetky tieto potrebné kvality má práve hra, ktorú vám ponúkam, pretože obsahuje tradičné prvky skoršieho štádia francúzskej melodrámy a mnohých iných dramatických tvarov, pričom presťupuje ich hranice.

Na základe toho, čo sme prebrali v ročníku réžie, by sme ešte nedokázali dokonale sformulovať charakter. V tomto štádiu si vyberieme dielo, kde náš prístup prejaví ako výsmech. Dielo, o ktorom sám autor povedal:

„V Tereze Raquinovej som si vytýčil cieľ študovať nie charakter, ale temperamenty. V tom je celý zmysel diela. Sústredil som sa na individuá, ktoré sú ovládané len vášňami a hlasom krvi, neschopné slobodne prejaví svoju vôľu, a ktoré každý čin je podmiernený osudovou nadvládou tela.“**

Zapamätajme si tento citát. Možno sa nám zide, keď sa budeme usilovať presvedčivo a dokonale prenesenie situácii z hry do reťaze akcií.

Inscenačné možnosti Kataríny Izmajlovej sme rozoberali z hľadiska toho, ako mnohotvárna javisková výstavba môže viesť ku kompozičnej a štylovej jese note.

Teraz chceme spolu s vami rozobrať príklad, ako sa prísna tematická jednota spoju s veľmi prísnou jednotou miesta deja (aj keď nie jednotou času) môže viesť do inscenačnej mnohotvárnosti, zachovávajúcej pritom drsnosť témy, hĺbkovej antickej tragédie. To vám poskytneme ešte mnoho inscenačných možností a spôsobov javiskovej dômyselnosti.

Krátky obsah Zolovho románu Tereza Raquinová a rovnomennej hry:

V tmavej obchodnej pasáži má malý krámk madame Raquinová. Nad krámkom má svoj byt. Madame Raquinová má chorľavého, neduživého syna Kamila, ktorý je jej modlou a objektom neustálych starostí. Oženila ho so svojou neterou Terezou, ktorá ešte v detstve osirela, a preto ju vychovávala vo svojom dome. Tým zabezpečila Kamilovi stálu opatrovkyňu a neodlučiteľnú ošetrovatelku. Tereza, silná a vášnivá žena, sa stretáva s drobným úradníkom, ale zdravým mládencom Laurentom. Laurent je Kamilov priateľ z detstva; trochu sa venuje maliarstvu a maluje aj Kamilov portrét. Pre Laurenta je to dôvod, aby sa často vídal s Terezou, s ktorou sa stretáva aj po nociach.*

Hra má štyri dejstvá, akoby spútané krutosťou odohrávajúcej sa tragédie. V tejto dráme, odhliadnuc od jej „naturalizmu“, zaznieva čosi zo starovekej tragickosti. Nevyhnutnosť osudu. Zlovestné sily odplaty, ktoré sa vznášajú nad zločincem. Prípomina to Oresta a Erínye. Strašná maska paralyzovanej madame Raquinovej takisto nemilosrdne stesňuje myšlienku odplaty ako strašidelné nehynné masky Erínyí v antickej tragédii. Nie náhodou je nehynná. A nie náhodou hrôza z nej je poslednou bodkou, ktorá doženie Terezu a Laurenta k tragickému koncu - k smrti. Nemenné prostredie v štyroch obrazoch, ktoré sa odohrávajú v tom istom byte starej obchodníčky, pôsobí ako železná nevyhnutnosť, vyjadrujúca pripútanosť všetkých dramatických postáv k jednému obrazu tragédie. Tento byt je akoby ostrov, plávajúca kryha, na ktorú boji osudom násilne vrhnuté tieto štyri a potom tri postavy - účastníci takpovediac meštianskej drámy zo „sudníčky“ meštiackych novín alebo bulvárneho plátka. Ale všedný policajný príbeh boi pozdvinutý na koturny veľkej tragédie. Pretože cez dramatickú hru osudovej obrúče pomsty, ktorá nemilosrdne drží vo svojich mocných labách týchto ľudí, načahuje sa druhá strašidelná laba - laba ekonomickej závislosti Terezy od madame Raquinovej. Madame Raquinová, ktorá vychováva z chudobnej nete- ro ošetrovatelku svojho chorľavého syna, navždy pripútala náboženskými putami životom prekypujúcu, aktívnu a mocnú devu k morálnemu a fyzickému úboľatovi - Kamilovi, ktorému sa musí stať opatrovateľkou. Laurent, hrdina románu nevyšak Laurent podstatne „zušlachtený“ v hre), sa chce oslobodiť od ťažkej nevyhnutnosti zarobiť si na kus chleba, preto túži zaujať Kamilov teplý kút. Laurent s morálkou kocúra a pasáka, snívajúci o komforte dediča kramárky a lenierky, je ochotný spáchať zločin namiesto toho, aby sa živil vlastnou prácou. To sú osudové putá, zväzujúce týchto ľudí do začarovaného kruhu, z ktor-

ého obsah Terezy Raquinovej v rukopise končí. Ďalší dej sa rozvíja takto: Z diaľkou Terezy a Kamila sa dozvedáme, že chci Kamila zabíť. Prvé dejstvo sa končí príchodom hosťa a hrou do- brého dejstvo sa začína tiež scénou hry domína o niekoľko rokov neskôr. Kamilovo mies- to ostáva dosť nápad dát dokopy vdovu s nebožtíkovým priateľom. Po prehovárani Laurenta sa zbláznosť. Nasledujúce dejstvo - návrat po svadbe a prvá manželská noc. Spomienka na túto prenasleduje Terezu i Laurenta. Pri obraze zabiteho sa odohráva prvá hádka. Madame Raquinová počuje veľu o vražde a dostane porážku. V nasledujúcom dejstve pokračujú Katarína

rého niet východiska. V tejto hre sú iba vinníci: V tejto hre všetci nesú svoj oršiel a trest. A cez tento oršiel zaznieva rozsudok nad sociálnym zriadením, ktoré vŕhá ľudí do takých obľudných vzájomných vzťahov. Najprv ich toto zriadenie rozkladá a rozvracia, ženie ich k nenormálnym činom a bráni im dostať sa zo začarovaného kruhu mamonárstva a zbabelosti. A preto, keď sa im zablyсне fyzické a materiálne šťastie, sú schopní všetkého. Lebo podľa Marxa „peniaze menia vernosť na neveru, lásku na nerávisť, nerávisť na lásku, počestnosť na nevernosť, na počestnosť, sluhu na pána, nerozvážnosť na rozvážnosť a rozvážnosť na nerozvážnosť“.

V *Tereze Raquinovej* nájdeme zárodok toho obrazu, ktorý sa rozvinie v románovom cykle *Les Rougon-Macquart* z pera Emila Zola. Nechcem sa veľmi púšťať do hodnotenia Zolovej tvorby ani do prvej podrobnej rozboru hry. Chcel by som len zvýrazniť to, čo nám priniesie štylistické vnímanie diela, vnímanie, nevyhnutné pre výtvornú mizanscénickú kompozíciu, čiže opäť predovšetkým priestorové a dynamické riešenie inscenácie.

Základným nedostatkom Zolových postáv je istá lapidárnosť a schematickosť. Prelína sa v nich tradícia melodramatických postáv, ktoré neperásťli do charakterov, s logickým kalkulovaním, „matematizmom“, „šachizmom“ E. Zola, ak sa môžeme tak vyjadriť (jeho geometrizmu sme sa už dotkli).

To sú priame štylistické predpoklady. A ak sme hneď pri prvom styku s hrou vycítili v nej tragický kľúč, potom istá grafická strnulosť postáv, vrcholliaca v staticky meravej (dokonale motivovanej) maske madame Raquinovej, potvrdzuje správnosť našich počítačových predpokladov a predtých.

Tu je však žiaduci aj sústredený detailný „fotografizmus“ jednotlivosti, mikroskopické zobrazenie úbochosti tohto bezperspektívneho, zatuchnutého rodinného života drobnej obchodníčky, duchovne chradnúcej vo svojom byte nad kramikom, v byte, ktorý nie náhodou nemá ani východ na čerstvý vzduch, len či pasáže, východ špinavý, tmavý a pusty.

Prelínanie sa týchto dvoch plánov: osudových koturn tragédie v obsahu deja a drobnych každodenností všedného života, kde žijú postavy, ponorené do zatuchnutej atmosféry bytka nad kramom v treforadej pasáži, to je štýl, ktorý percituujeme a ktorý musíme v inscenácii sŕvať. Musíme ukázať všetky tafatá zariadenia v štýle starých zažitných fotografií, cez ktoré presvitajú tragické masky zápasov veľkých vášní s nemilosrdochosťou osudu. A nakoniec tvár tohto osudu - nie nadprirodzené bytosti, ale odsúdenie meštiactva, jeho bezvýšného diskovosti a zvrhlosti. To temné cárstvo bez lúča svetla.

To je iba letmý náčrt pocitov, ktoré sa vás zmocňujú pri čítaní *Terezy Raquinovej*. Ani nie tak hry ako skôr román. V hre treba vidieť román, vygratovať jej obsah o tie prvky, ktoré sú obsiahnuté v románe. Hra ako taká nám poníma povrchný scenár, v ktorom je už naznačená povedzme celá línia iných

ých vzťahov Terezy a Laurenta po svadbe (Tereza, ktorá dáva iba pár grošov Laurentovi, jeho vymáhanie peňazí od Terezy, ktorá si ich díži u seba, vyhrážky a pod.).

Pokúsme sa ujasniť si tri reálne poučenia, ktoré vyplývajú zo všetkého, čo sme v hre našli.

Tragický charakter, osudový charakter vo výstavbe. Suletovo sú to výčitky svedomia, narastajúci pocit viny najmä vo finále v meravom pohľade nehybnej madame Raquinovej. Ideovo je to osudový kruh bezvýšhodiskovosti a bezperspektívnosti drobneho meštáka, ak sa mu nepodarí prekročiť rámec svojej triedy.

V každom prípade je to pocit, že všetko riadi cudzia sila, pocit osudovosti. Z toho vyplýva aj istý príklon postavy k statickosti. Nie k statickosti nehybnosti, ale k statickosti vopred daného charakteru a nie jeho rozvinutia. Tieto charaktery nedorastajú, ale sa dogulajú. Spočiatku sa prejavujú jednou črtou, potom táto črta mocnie, narastá, až dorastie do čohosi obľudného.

Ľudia a dej tejto hry majú jedno priame, priamočiare zriedlo. Takto písali Shakespeareovi - dramatici alžbetinského divadla. Takto sú napísané Websterove diámy (napríklad *Biely diabol*). Takto, ak chcete, je napísaný aj Shakespeareov *Richard III.* aj *Macbeth*. Takto je veľmi výrazne načrtnutý aj *Volpone* Bena Jonsona. A vplyv shakespeareovského prostredia (nie Shakespeara) sa, prirodzene, prejavil v tejto svojráznej dráme E. Zola - v jej určitej hyperbole, v jej kravej hrôze, ktorá prenikla do tichého a mierumilovného parížskeho interiéru, zdanlivo natoľko mierumilovného a tichého, že ani stáli návštevníci a priatelia madame Raquinovej nemali tušenia, že tento ideálny rodinný kozub prekrýva peko tragických nedorozumení a vzájomných vzťahov.

V alžbetinskom divadle, v jeho nadsádzke, v jeho vášnivosti, v jeho prepiatosti smieštaní neprirodzenosti treba hľadať mnohé z toho, čo nás tu tak šokuje, lebo nie je zobrazené v konflikte piemontských vojvodov, veronských grófov, beparískych kupcov a neapolských zločincov. Nie náhodou v druhom dramatickom pokuse, v hre *Rabourdinovo dedičstvo*, Zola doslovne a bezprostredne obliekol to francúzskych kostýmov život a morálku najlepšieho diela Bena Jonsona - *Volpone*, ktorého sme spomenuli ako najvyššičnejší príklad „vedenia charakteru“ taký typický pre mnohých alžbetincov. (Román *Rabourdinovo dedičstvo* vyšiel r. 1868 a hra mala premiéru 3. novembra 1874. *Tereza Raquinová* mala premiéru pol druhu roka pred *Rabourdinovcami*, 11. júla 1873).

Takreda - šero, zatuchlina, prífime pasáže, fotografizmus drobnotí, všedných detailov. Atmosféra plytkosti: spomeňme si, ako na znak vďačnosti za namalovaný portrét Kamill kupuje šampanské, ale vyberie fľašu nie za osem, ale za tri dišky atd.

oto je ten emocionálny fond a plastické pozadie, ktoré nám poskytuje kľúč k výstupu inscenácie.

Inšpiráciou javiskovej dekorácie môžu byť fotografie špinavých zákutí Paríža, so Zolovou sústredenou a kompozíčnou prísnosťou láskyplne zachytené vynikajúcim fotografom, starým Atgetom.

Ešte sa pozrime, kto z maliarov by mohol vystihnúť túto dusnú atmosféru. Soňa by sme ho našli medzi Francúzmi. Je zaujímavé, že pokiaľ ide o expresivnosť, k tomuto dieľu Emila Zola, Cézannovho priateľa, sa najväčšími približuje umelec, ktorý zohral v nemeckej maliarskej škole takú veľkú rolu ako Cézanne v škole francúzskej. Tereza Raquinová sa vo mne spája s predstavou Škandl-návca Edvarda Muncha. Munch a združenie výtvarkov *Die Brücke*, ktoré založil (1905, Draždany), boli predchodcami expresionistických tendencií. Jeho návratstvo odráža sociálne náklady povojnového porazeného Nemecka a rozrástá sa z estetických kánonov malej skupiny do veľkého umeleckého smeru nemeckého expresionizmu, v ktorom sa najplnšie a najvyhranenejšie odzrkadila sociálno-ekonomická tragédia Nemecka tých rokov.

"Táto emília (zodôraznená tendencia) orientovaná na emocionálnu jednotu v umení a koncentrácia na ľudské pocity boli hlavným prínosom E. Muncha, ktorý prešiel k nemeckému expresionizmu." Herbert Reed mu pripisuje (*Art Now*, London, 1934) práve tie črty, ktoré má naša interpretácia Terezy Raquinovej.

A nejasné náčrty strašidelných interiérov predchodcu expresionistov Muncha nám v tom môžu pomôcť.

A teraz si všimneme najkritickejší a najpôsobivejší javiskový moment. V ňom by sa mala zvlášť výrazne prejavíť štylistický svtárnená idea (ak je tento moment dobre vypracovaný a ak ju správne tlmoch). Tým, že maximálne preberie štylistický výraz predstavenia, navodí aj celkové riešenie.

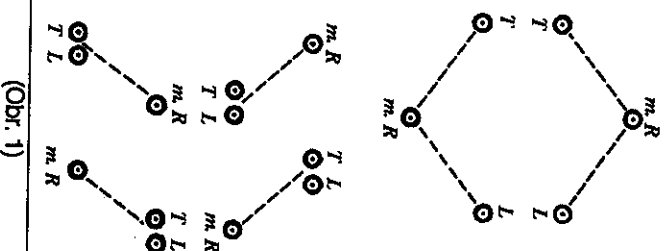
Čo aj pri rýchlych a zbežných pohľadoch predovšetkým čisto scénicky upúta našu pozornosť? Čo nás zaujme divadla? Čo prebudi našu fantazijnú žilku?

Je to, prirodzene, nehybná madame Raquinová s nenávisťou bliciacimi očami, ktoré neprestajne pozorujú vráňov jej syna. Tieto oči mimovoľne priťahujú in-scenátor a čitateľa. Na tieto oči sa pamätám ešte z dávnych čias, keď som prvý raz čítal Terezu Raquinovú. Keď sa vytratia z pamäti všetky detaily, situácie sujet a ostatné, v spomienke na hru ako veľký detail zostane nehybná postava madame Raquinovej pripútanej na kreslo, ktorá svojim hrozivým pohľadom neodbytné sleduje Terezu a Laurenta.

Našu fantáziu rozpaluje predovšetkým túžba dokonale stvárniť práve toto miesto. Vynachádzavosť sa, prirodzene, sústreďuje predovšetkým na túto siluáciu. V predstave sa nám začínajú miháť fragmenty priestorového riešenia. Vo filme je to maličkosť. Urobí veľký detail očí či dokonca tváre postavy v priebehu dejá, to je pre filmára hračka, ale tu, v divadle, je to veľmi zložitá. Pohľad „ako taký“, abstrahovaný do veľkého detailu - v divadle mimoriadne viditeľný - možno sledovať len z prvého radu alebo z ďalších radov ďalekohľadom. No tak či onak

základný materiál hry nie sú ani tak body, oči, ako skôr smer pohľadu. Rozhodujúci mizanscéňari nie sú prechody, ale pomyselné línie od očí madame Raquinovej k Laurentovi, k Tereze a napokon zvlášť výrazné - k obom, keď sú spolu.

Madame Raquinová je v pozadí. V popredí je Laurent a Tereza, usilujú sa ju nevidieť. Odvracajú sa smerom k divákovi. Boja sa obzrieť. Alebo madame Raquinová je v popredí - chrbtom k divákovi. V pozadí je Tereza a Laurent, ktorí sa boja pozrieť smerom do hľadiska. Alebo - dve diagonály. Štyri polohy madame Raquinovej, ktorá vyvoláva paniku v dušiach Laurenta a Terezy. Slovom - šesť oporných bodov pre tento duel pohľadov (obr. 1).



Ako však dosiahnuť tieto presuny paralyzovanej ženy? Možné sú, samozrejme, presuny a obraty kresla. No preltinanie priestoru pohľadom madame Raquinovej by si predsa len vyžadovalo rýchlejšiu a ľahšiu cestu.

Najprv nám príde na um striedavé zhášanie javiskových svetiel a premiestňovanie kresla v tme. To nie je zlý efekt. Dialóg sa rozsekne rozžiarením sveta a tmy. Pri každom novom rozsvietení sa ukáže nové rozmiestnenie trojuholníka dramatických postáv z nového uhla vzájomných priestorových vzťahov. Kreslo nehybné madame Raquinovej akoby svoje obete štválo.

Ale... vynori sa problém premiestňovania kresla. Okrem toho tma vytrháva prvý prechodu z jednej situácie do druhej.

Mizanscény, ktoré sa striedajú akoby šľahnutím bica, prirodzene, vyvolávajú pocit života. V istej kulinárii je to dobré. Osobitne dobré je to v zrychlujúcom sa striedaní dekorácie. Ale „zebrovité“ striedanie svetla a tmy bude pretrhať celistvé dejové tkanivo. Dlhšie intervaly medzi zhášaním svetla budú pripomínať spúšťanie závesu. Statické „striedanie obrazov“ namiesto výrazných dynamických preskokov.

Môžeme sa rozhodnúť aj pre opačné riešenie. Existuje bod, odkiaľ sa môže pohľad stareny upriamiť ktorýmkoľvek smerom bez toho, aby sa jej kreslo presúvalo (ak sa to kreslo môže zľahka točiť okolo svojej osi). Týmto bodom je stred javiska, z ktorého môže pozorovať všetky akcie Terezy a Laurenta. Dominantná rola madame Raquinovej, bez ohľadu na jej nehybnosť, sa tým prejaví naplno. Naplno... ba viac. To nás môže priviesť k symbolickomumentálnemu riešeniu - z madame Raquinovej vytvorit podobu... Šakjámuni*. A to je už zle. Vyznie to neprirodzene, násilne, „superreálne“, čo je v rámci celého deja vylúčené. Na okamih sa to môže azda zablysnúť v tragickom páťose záveru.

Je zaujímavé, že na samom konci madame Raquinová vystupuje doslova ako svojrázny deus ex machina. Jej meravé vstupy do vzťahov Laurenta a Terezy vedú napokon k rotácii tragického uzla, k nešťastnému rozrešeniu: k dvojitej samovražde. Ale to je jediné možné východisko, ktoré náhle zvráti bezvýchodkovosť celej kolízie. A to treba mať na pamäti pri riešení tragického finále celej drámy. Môže nám hodne napovedať o štyle záveru.

Okrem toho statickosť samotnej postavy v statickej situácii bude menej výrazná. Meravosť postavy v situácii striedajúcich sa bodov jej poloh bude, prirodzene, výraznejšia a zreteľnejšia.

To je presne ten istý prípad ako s mizanscénou, ktorej úlohou je vyjadriť postupne obkľúčenie jednej dramatickej postavy druhou alebo skupinou iných postáv.

V takých prípadoch najmenej vhodným dekoratívnym riešením priestoru by bolo kruhové riešenie: kruhová mizanscena by sa mohla chápať ako plastické riešenie miesta hry a nie vyjadrenie obsahu hry - procesu uzatvorenia do kruhu. Obrázok 2 je príkladom zjavného obkľúčenia postavy A líniou prechodu postavy B alebo rozostavením skupiny. Hra obkľúčenia je v protiklade k obrázku miesta deja. O motíve hry pochybnosti nemáme. Na obrázku 3 je menej vydaté riešenie. Prechod mohli rovnako dobre diktovať čisto plastické priestorové podmienky ako aj hra obkľúčenia.



(Obr. 2)



(Obr. 3)

Okrem toho takáto „kolotočová“ konštrukcia prechodov Laurenta a Terezy okolo stareny, sediacej uprostred, je priestorovo tiež nie najšťastnejšia, lebo pôsobí ako strojená symbolika. A napokon sa tu žiada celkom iná „fyziognómia“ priestorového ctenia. Madame Raquinová by sme chceli vnímať nie ako stĺp stojaci v strede, okolo ktorého sa krúti „ako na reťazi“ Laurent a Tereza, skôr by sme ju chceli vidieť ako kruh očí, ktorými ich ako Argus* zo všetkých strán objíma. Črtá sa tu akoby sled pohľadov, čo sa z peritérie otáčania centrálnej pozície. A súčasne k nej pripojiť zásadu aktívnej peritérie. Slovom - použiť točú.

Prestavba smerovania pohľadov madame Raquinovej, rýchlosť presunov a preskupovania - všetko, čo sa nám páčilo v prvom bezprostrednom návrhu - sa tu uplatnilo naplno. Ba ešte viac. Pri otáčaní celej dekorácie, presnejšie scény, fantastické preskoky vo vnútri nehybného interiéru strácajú svoju žánrovú nepresúvanosť a nelogickosť. Otáčanie dekorácie bude pripadať divákovi ako... presúvanie jeho vlastného diváckeho pohľadu okolo miesta deja. Bude mať pocit, že vidí udalosť... z viacerých uhlov pohľadu. Interiér a udalosti, ktoré sa v ňom odohrávajú, sa budú vznášať pred divákom vo všetkých zorných uhloch pohľadu, niekedy aj tých najnečakannejších.

Tak sa zrodila myšlienka postaviť jedáleň madame Raquinovej na točni. Na točni, ktorá môže obrátiť k divákovi hociktorou hranou vnútornú statickosť dramatických postáv a deja. **

Základná myšlienka spočíva v tom, že títo ľudia sú hračkami vlastných vášní, obeťami dôsledkov týchto vášní a napokon obeťami odsúdenosti mešťactva, ktoré živí tieto vášne, kým samo zostáva pasívne uprostred sociálnych premien, onkajšia sila, ktorá riadi osud týchto drobných charitatívnych ľudí, akoby sa

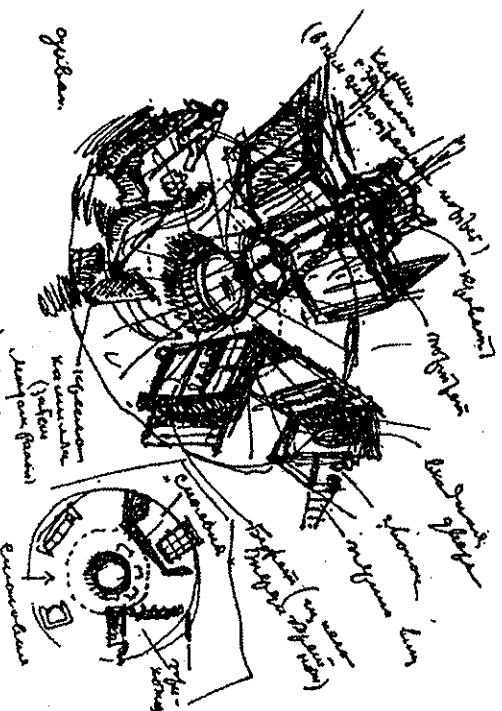
*Argus - v gréckej mytológii obor, ktorý mal mnoho očí.

**Akokoľvek je to neočakávané, aj v tomto princípe otáčania a následného ukazovania hán výrne priateľho prechodu v arzenáli prostriedkov antického divadla. Je to technika takzva gréckeho Allettumer, 1886): „Zatiaľ čo hlavnou úlohou dekorácie zadnej steny bolo ukázať postavy, účinkujúcich v dráme, perakti slúžili ako bočné dekorácie na demonštráciu srtach pravého peraktu sa inštalovali dosky alebo závesy, zobrazujúce určité miesto v prostredí zobrazenom na pravom perakte. Premena dekorácií bola nanajvýš jednoduchá. Ak v rešení deja krajina zostala nezmenená, ale menilo sa miesto, pretočili sa lavý perakt. Ak sa zmenila do iného prostredia, pretočili sa pravý perakt a spolu s ním i lavý.“ Takýmto spôsobom sa zrejme zamerala v Eurmenických socha Apollóna za sochu Alény a takto sa zatiaľ od-

uchytila v miernom šumiacom mechanizme otáčajúcom javisko. Otáčanie javíska, ktoré podľa potreby raz vysúva účinkujúce postavy na proscénium, raz zase podchytiť ich pohyb, ich vzájomné rozostavenie a rozvíja ho v závislosti od rozvíjania samého sújeteu - to je akási hyperbolizácia mizanscény.

Jednota miesta - začarovaný kruh, klieťka jedálne s ľudmi pripútanými k sebe zločinom - sa pri otáčaní scény zachovala. Súčasne je zachovaná rozmanitosť hľadísk aj viacrozmernosť odhalenia tragického prípadu. Dosiadne sa zdynamizovanie udalostí, plyvúcich vo vnútri tragického monolitu jedálne - medzi príborníkom, závesom alkovne, pohovkou, kreslom a lampou visiacou nad stolom s kockovaným obrusom...

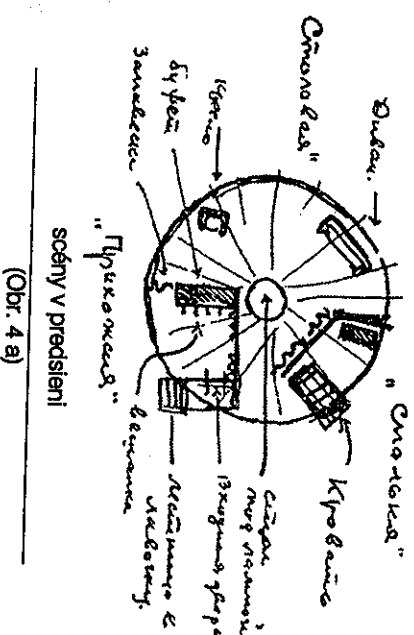
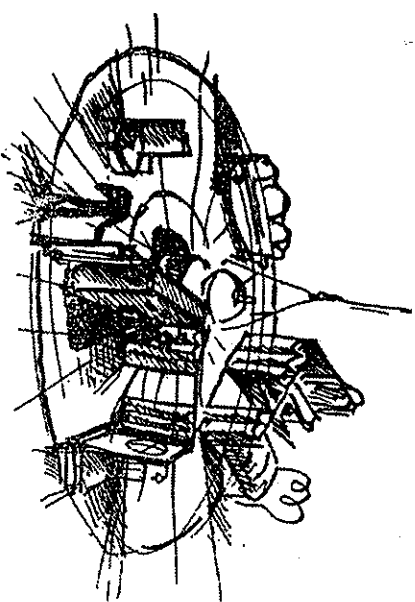
Rozložíme tieto atribúty do kruhu tak, aby sme sa veľmi neodklonili od autor-skej poznámky, ale využijeme to, že máme k dispozícii „vševiacie oko“ - možnosť občiahnutia scény zo všetkých strán. Avšak pri plnom využití všetkých dynamických možností hry v takomto prostredí izby by sme chceli zachovať pocit jednoty miesta. Zachovať pocit otáčania, ale otáčania na mieste. Tým dosiahneme realistickejšie, reálnejšie „uzemnenie“ princípu, tým nadobudneme aj hlbší pocit deja nie napredujúceho, ale významovo a dramaticky otáčavého, špiálovito sa krúžiacceho okolo jedného, akoby mŕtveho nehybného bodu, jednej osi. Udržať tento pocit jednoty miesta cez obraty - a napriek nim - možno len v jednej časti kruhu, v tej jeho časti, kde aj „na čertovom kolese“ je možná fyzická a nielen optická stálosť. Číže v centre. A do centra treba postaviť predmet kruhovej formy, aby sama ústredná zóna a jej vzhľad pôsobili ako nemenné pri všetkých posunoch a zvratoch deja. Bolo by celkom prirodzené postaviť sem stôl prikývy bielym obrusom, aby upútal pozornosť diváka a vyl sa mu do pamäti



vstupná scéna
(Obr. 4)

Stôl by mal byť okrúhly, akoby podložie osi otáčania dekorácie. Meštianska lampa nad ním môže vyvolávať pocit sípa centrálnej osi. Za takýchto podmienok, pri všetkých zmenách a posunoch dopredu aj dozadu, vpravo aj vľavo, budeme priestor vnímať ako niečo ustálené.

Celkový vzhľad takéhoto priestoru by vyzeral približne takto (obr. 4 a 4 a).

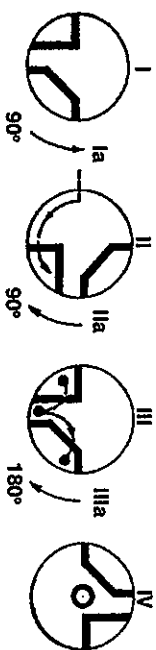


scény v predstavení
(Obr. 4 a)

keď už máme princíp, pokúsme sa v ňom zorientovať.

Štyri obrázky. Treba urobiť štyri varianty hry so vzrastajúcim napätím na točnici. Prvý obraz - to je prelúdium drámy. To je expozícia, rozvrh priestoru, rozloženie síla a schéma konfliktu. Kruh funguje informatívne. V následnosti obrátov dekonštruje rozličné aspekty miesta deja, rozličné úseky budúceho bojového postupu (obr. 5).

Dejstvo sa rozpadá na rýchlo sa striedajúce fragmenty obrazov. Tu je alkovňa spálňa, kde nad posteľ vešajú obraz. Jedáleň, kde sa tento obraz maluje a kde konci dejstva začínajú hrať dormino za hrkotu kostných kociek - svojrázny



(Obr. 5)

danse macabre (tanec smrti). Predsieň, kde sa neskorí návštevníci hádajú o miesta na dáždniky a galoše. Podesta pred vchodovými dverami a schodište, vedúce dolu, do krámkia.

To všetko sú miesta, kde sa neskôr rozochvne sústredí dej a bude sa tam zmietať. V treťom dejstve bude hore schodištom po svadbe vystupovať veselá spoločnosť a v poslednom dejstve bude Tereza z podesty so zatiaľným dychom pozerat nadol, či sa Laurent naozaj odváži ísť na políciu a udať ich. Spáľňa, kde sa vo chvíli, keď chcú strhnúť obraz utopenca, zjaví madame Raquinová, ktorá prejde ako biely prízrak po ospalej jedálni, veľkej predsieni, pomedi závesy a kovne, aby si v háčke novomanželov vypočula strašnú správu o vražde. Atd.

Prudké, výrazné zmeny miesta deja. Akoby informačné následné predvedenie dielokácie celej budúcej hry. So svetelnými paузami. So samostatnými epizódami. Maluje sa obraz: divák vidí vstupnú časť jedálne. Obraz zavesili nad posteľ - v spálni, kde sa neskôr odohrá strašná svadobná noc. Potom predsieň, kam prichádzajú hostia, a podesta schodišťa, vedúca k predsieni, kde sa budú Laurent a Tereza zachraňovať pred hostami a kde v svadobnú noc bude Laurent panicky počúvať kroky mŕtveho na schodišti, ktoré sa mu maria. A opäť jedáleň - v celkovom zábere. So všetkou javiskovou útlunosťou scény večerného domu, ktorú za hrkotu kostenných kociek zahaluje tma.

Po pauze sa z tmy znova vynorí tá istá scéna - o rok neskôr. Tí istí ľudia. Pritom istom domine. Za tým istým stolom. Ale s jednou prázdnu stoličkou. Je to Kamillova stolička, ktorého už niet medzi živými. Zločin sa odohral medzi tými dvoma obrazmi. Jeho opis je obsiahnutý v komentujúcich replikách a klebetách starcov. Scéna sa mení na spomienkový večierok za vzlykov stareny Raquinovej pri pohľade na prázdnu stoličku svojho syna. Je to zaujímavý posun funkcie a tického posla, ktorý zvestuje hrozne udalosti, čo sa odohrali za scénou medzi obrazmi. Dej sa ďalej rozvíja. Letmo zaznievajú krátke repliky Laurenta a Terezy, ktorí sa usilujú až do konca zachovať si masku indiferentnosti. V týchto replikách je najväčší hrôzy, ktorú obdivujú prežívajú, zatiaľ ešte každý osobitne. Hrôza, ktorá prepukne v nečakanom Laurentovom strachu z tmavého krámkia, v horúčkovitých Tereziných slovách atd. Toto trvá až do chvíle, kým ich dobrosrdeční priatelia a nimi nahovorená madame Raquinová priam nasilu dostikajú, aby súhlasili a zosobášili sa.

Maska je nevyhnutným atribútom hry. Pod maskou tichej rodinnej pohody sa rozvíja tragédia. Laurent a Tereza nosia masku od prvého dejstva. Pod zdaničným tichým smútkom Terezy sa skrýva spalujúca vášeň k Laurentovi. Pod Laurentovou vŕúdnosťou, keď maluje Kamillov portrét, blčí túžba byť v blízkosti Terezy. Na chvíľu zostali sami. Maska padá a divák v ich vášnivom objatí vidí pravý opak celej idylky. Hlas madame Raquinovej z krámkia ich znova vracia do živnej komédie, ktorú musia predvádzať ďalej - cez druhé i tretie dejstvo. Nakoniec vo štvrtom dejstve vidíme meravú masku tváre madame Raquinovej, posilnutej mŕtvicou. A vtedy pred bezmocnou starou povolí a padá jarmo nutenej prevárky. Onedho však ich tváre zmeravejú v dvojitej samovražde. A kamenná tvár madame Raquinovej sa skrívá úškľabkom ukoljenej túžby po pomste.

Prirôdzené, treba neútočne vyhodiť repliku madame, ktorej sa nečakané vrátili dar reči na konci hry. Je to úbohy atribút melodramatickej tradície toho najhoršieho druhu. Takýto koniec sa nedá porovnať s mŕkym koncom románu, ktorého napätie by sme mohli na scéne predviesť najviac ak tým, že sa meravá postava, ktorou otriasla dvojité smrť, vztyčí a toto vztyčenie je spreádzané úškrnom stŕpnutých pier.

Druhý variant finále - starena zámerné dohráva nehybnosť, hoci sa jej už vrátila schopnosť hybať sa a hovoriť. To by bol, pravdaze, variant nesmierne ošúštaný.

Tak teda druhé dejstvo akoby uvoľňovalo dej. Klitba akoby z milencov spadla. Madame Raquinová v jedálni veľmi vŕúdne prehovára Terezu, aby sa vydala za Laurenta. Scéna sa pomaly otáča - divákov pohľad sa preniesie na schodište, kde Michaud prehovára Laurenta, aby sa oženil s Terezou. Jeden dialóg sa prelína s druhým. Všeobecnú spokojnosť „prestrihne“ koncovka - madame Raquinová, ktorá vstúpila do spálne, stojí pred synovým obrazom. Scéna sa poslušne otáča pred znakmi divákov, rozlučuje súvislé prvky deja a montážne ich spája.

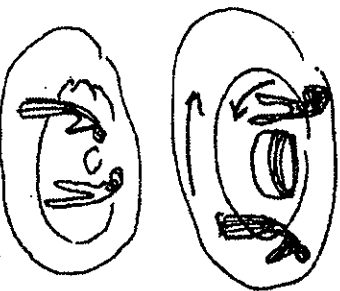
Dejstvo tretie. Dráma narastá. Hrôza samoty a uvedomenie si viny ženie Terezu a Laurenta do náručia iba preto, aby, keď sú už spolu, táto hrôza sa ešte pohybuje sa koncentrické kruhy. Ústredná časť je nehybná, keď sa okolo nej kruhovo točí dekorácia. A naopak, podnapití priatelia sa veselo krúžia na centrálnom kruhu. Tereza z neho odbehne. Ťahá ju, vlečie k strašnej alkovni. Keď zostanú s Laurentom sami, hrôza ich prinúti pobiehať po celej ploche. A neúprosne ich to vlečie aj privilegie k osudnému miestu - ku Kamillovmu obrazu.

Mizanscény, postavené na mechanickom premiesťovaní kruhov a prechodoch hrdinov vrcholia vo chvíli, keď madame Raquinová dostane porážku. Lenaj obrat točne skrýva tragédiu za skromným, fádnyrn, všedným prostredím celkového záberu“ rodinnej jedálne.

A napokon posledné dejstvo. Dejstvo strašnej, nehybnej madame Raquinovej v kresle, ktorá sa vklíňuje, vŕva do všetkých pohybov Terezy a Laurenta, do všetkých ich rozhovorov, prechádzajúc z jedného kúta scény do druhého. Dekorácia sa už nekrúti. Zostáva nehybná, ale podlaha sa krúti, hýbe, pre-miestňuje postavy. A tie už nevládnu samy nad sebou, už nerozhodujú o sebe. Pohltití ich neodvratné dôsledky zločinu. Tie ich vedú, dikтую ich činy; hýbe nimi osudová reťaz udalostí, ktoré sa privália až k logickému koncu.

Harmónia „kozuba“ sa konečne rozpadla.

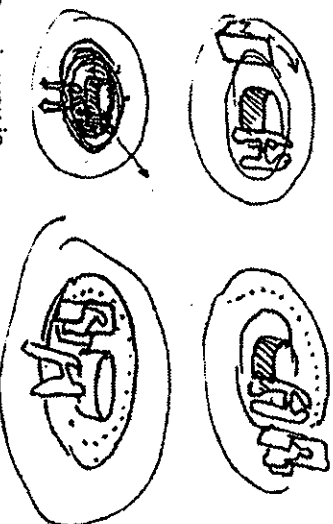
Tereza nenávidí Laurenta. Ale neúprosnošť situácie ich zblíži. Roztúčená podlaha sa rozostúpi na koncentrické kruhy. Tereza a Laurent sa rozchádzajú na rôzne strany a zastanú oproti sebe chrbtami. Neúprosny pomalý chod kruhov ich však opäť dáva dokopy (obr. 6).



Pohyb kruhov zblíži Terezu a Laurenta.

(Obr. 6)

Usilujú sa odlačiť kreslo madame Raquinovej, aby si mohli niečo povedať mimo zorného uhla jej hroznych očí. Ale - raz malý, raz veľký kruh nemilosrdne vklíní kreslo do ich rozhovoru (obr. 7).



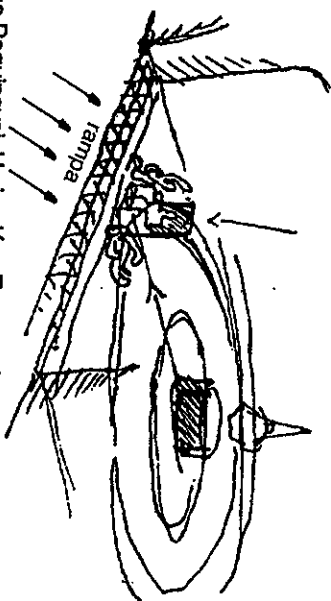
Kreslo s madame Raquinovou je odvrátené.

Madame Raquinová obchádza do kruhu opäť na nich hladi.

dva oporné varšavky hry

(Obr. 7)

A pred záverom hry sa kreslo po kruhových pohyboch nečakane pohne rovno na rampu, kde len pred chvíľou, priamo pred očami divákov, a čo najďalej od madame Raquinovej, Laurent a Tereza užili jed a posledný raz sa v návale lásky vzájomného pochopenia, bezvýchodiskovosti a ľútosť vrhajú do predsmrtného objatia. Kreslo sa medzi nich vklíní priamym pohybom. A umierajúcich vravov, túžiacich jeden po druhom, rozlúči ako socha meravá postava kramárky Raquinovej, ktorá vyrástla do postavy meštackej Temiďy (obr. 8).



Kreslo madame Raquinovej. Umierajúca Tereza a Laurent po stranách. Svetlo ostro zospodu pri tieni z lampy.

(Obr. 8)

V tomto nečakanom „vklínení“ sa rozbehnutého kresla zaznieva ekkyklema, zaznieva exostra, pretože táto koncovka dostala funkciu deus ex machina, ktorý rozsekne bezvýchodiskovú situáciu.

Ako vidíte, keď sa dráma prenese do akcií, všetko, aj v detailoch aj v štýlových prvkoch výpravy, korešponduje s tou „antickosťou“, ktorú sme počítavali hneď na začiatku. Hra o vzájomných vzťahoch prerástla do hry nemilosrdného osudu. Obrat periakto. Ekkyklema. Deus ex machina poslednej mizanscény.

Tu by som chcel urobiť malý exkurz. V genéze predobrazov Terezy Raquinovej nepochybne zohrala nemalú rolu Emma Bovaryová, práve tak ako Flaubertova metóda značne ovplyvnila samého Zola (Madame Bovaryová vyšla v roku 1856, ovanášť rokov skôr ako Tereza Raquinová).

Flaubert začal písať *Parí Bovyarovú* ešte r. 1850, a tak sa v jej náradách odzrkadľujú všetky pocity stratených ilúzií a pochovaných snov, na ktoré bola odsúšenatá časť drobnej buržoázie, čo hrdinsky bojovala na barikádach roku 1848. Tieto vstupy vo Francúzsku nemali nijaké svetlé vyhlídky do budúcnosti. Pred nimi bola tmavá slepá ulička a nevyhnutný zánik.

Periniovová, ktorá napísala Flaubertov životopis, hovorí: „...Pravda, tento deus v 50. a 60. rokoch minulého storočia ešte potenciálne existoval, zápach mŕtvoty bol však ešte taký slabý, že len ten najjemnejší čuch ho mohol rozoznať, predpoklady tu už boli, najvnmavnejšie a najprenikavejšie mozgy ich už registrovali. Predstaviteľmi týchto javov sa mali stať ideológovia tých doktrínových vrstiev

drobnej a strednej buržoázie, o ktorých sme sa zmienili vyššie. Oni so svojimi zmanenými ilúziami, nespĺnenými nádejami, bezúšesnou budúcnosťou nemohli byť živou pôdou pre mysliteľa a umelca, ktorý tým, že zobrazil úpadok svojej spoločenskej vrstvy, sa objektívne stal umelcom odhaľujúcim blížiacu sa krízu buržoáznej kultúry. Takým mysliteľom a umelcom bol Gustave Flaubert...¹⁶*

Ak bezvýchodiskovosť sociálnej skupiny, ku ktorej patrili Flaubert, dala svoju pečať celkovým náladám jeho románu, sú všetky dôvody očakávať, keďže ide naozaj o majstra štýlu, že tieto nálady sa odzrkadlia aj v mimoriadne jasnej kompozícii jeho románu.

Čím Flaubert vyjadri tie nálady odsúdenosti a „začarovaného kruhu“, čo nás priviedli - aj keď nepriamo - k riešeniu javiskových koncentrických kruhov?

Zoberme si dva od seba celkom nezávislé rozboru Pani Bovaryovej:

U T. Perimovovej čítame: „... Flaubert vďaka celému radu štýlistických postupov, kompozičných a jazykových, dokázal neobyčajne jasne zvýrazniť osobitosť postavy Emmy: jej túžbu prekročiť hranice všednej skutočnosti a bezmocnosť vymaniť sa z nej.“

Život pani Bovaryovej je zobrazovaný ako niekoľko zavŕšených cyklov, v dôsledku čoho dochádza k návratu k východiskovej situácii. Táto kompozičná metóda vyvoláva pocit zmlietania sa v začarovanom kruhu, z ktorého niet východiska.

Prvý kruh hľadania sa začal vtedy, keď si Emma položila na hlavu svadobný venček z pomarančových púčikov a skončili sa obrazom, keď spálila svadobnú kyticu - vzblika rýchlejšie ako suchá slama a zostal z nej na popole akoby žeravý krík, ktorý pomaly dohorel.¹⁷*

Po príchode do Yonvillu sa Emma opäť usiluje nájsť lepší život, jasný a zaujímavý.

Charlesovo miesto zaujme Léon. No Léon odišiel a Emma zostáva s tým, s čím prišla z Tostes - znovu návrat k východiskovej situácii.

„A opäť nastali ubíjajúce dni ako v Tostes...“

Známostou s Rodolpnom sa začína nový cyklus. Ale aj tu ju čaká začarovaný kruh. Rodolpno odchádza a Emma, osamelá, opustená a užiatená, sa ocitá v tom istom položení, v akom bola pred známostou s Rodolpnom. Potom nasleduje román s Léonom, jeho láska dáva akúsi nádej na východisko zo začarovaného kruhu, nakresleného osudom. Ale všetko je márne: láska sa presýti, nastáva zas le nuča a keby nie tragická smrť, u Emmy by sa tento cyklus skôr či neskôr zakončil opäť len smútkom a rozčarováním.

Pani Bovaryová teda kompozične obsahuje štyri uzavreté kruhy, štyri také rovnaké časti, vnímané čitateľom ako zmlietanie sa v začarovanom kruhu. Z ktorého niet východiska. Emma východisko nenašla a pretrhla posledný kruh. Keďže nemala dost síl, aby zmenila večný kolobeh, odišla zo života...¹⁸**

* Materiál sa mi dostal do rúk omnoho neskoršie ako sme pripravili Inscenáciu Terezy Raquinovej.

Druhá informácia sa nevzťahuje len na celkovú kompozíciu románu. Preniká hlbšie, do samotnej štruktúry slovesno-obrazového tkaniva románu:

„Myslím, že nie je náhodné, keď Goncourtovci a ich štupenci, prví francúzski impresionisti, inklinujú k japonskému umeniu, k rytinám Hokusaja, k forme tanka i vo všetkých jej podobách, čiže k ucelenej, do seba uzavretej a nehybnej kompozícii. Celá Pani Bovaryová je napísaná podľa systému tanka. Preto ju Flaubert písal tak pomaly a mučivo a po každých piatich slovách musel začínať odznova.“

Tanka je obľúbená forma molekulárneho umenia. Nie je to miniatúra a bolo by veľkou chybou myliť si ju pre jej krátkosť s miniatúrou. Nemá rozmer, pretože nemá dej. Nemá nijaký vzťah k svetu, lebo sama je svet a neustály vnútorný vzíchrený pohyb molekúl.

Višňová haluzka a snežný konus mlčovanej hory, patronky japonských rytcov, sa odzrkadlia v žiarivom laku každej vevy vypolitúvaného Flaubertovho románu. Tu všetko pokrýva lak čistého pohľadu a v štýle románu, ako na povrchu palisandrového dreva, sa odzrkadľuje každý predmet. Ak podobné diela nevyšrašili súčasníkov, treba to pripísať ich neuvieriteľnej necitlivosti a umeleckej nevnímanosti.

Zo všetkých Flaubertových kritikov bol asi najprezieravejší kraťavský prokurátor, ktorý postrehol v románe akési nebezpečenstvo. Bohužiaľ, nehadať ho tam, kde sa ukrývalo...¹⁹*

Kruhová uzavretosť celkovej kompozície platí aj pre každý prvok: periódy, vevy, chorobnej vyburúsenosti, precíznosti jazykového prejavu.

Nesúhlasím s odvolaním sa na Hokusaja, práve „demokraticky“ pretrhávajúceho posvätné kruhy ucelenej kompozície typu tanka. Vhodnejšie je tu meno kanonického Utamara, ktorým sa Goncourtovci takisto nadchýnali. A zrejme ten, o ktorom uzavretosť najväčšmi ovláda starú japonskú drámu - Nô. Nenadarmo Chamberlain a iní bádatelia nachádzali v jej melodicnosti, v jej rituálnosti zmysle najväčšiu zhodu so starou antickou drámou. A tak sa uzatvára aj náš kruh - cez molekulárnu uzavretosť obrazu japonského umenia a masky vraciam sa k tej antickej tragédii, ktorá sa zrodila v našich predstavách pri prvom stretnutí s Terezou.

A nezabúdajme, že aj Zola bol obdivovateľom Japonska. Svedčí o tom japonský divadelný grafický list, na ktorom Manet v pozadí zachytil portrét mladej Zoly z roku 1868 - teda roku, keď vyšla Tereza Raquinová.

Nech Emma a Tereza rozdielne riešia svoju úlohu vnútri celkovej kontúry odsúdenosti. Nech sú ich protesty späť s rôznymi aspektmi smrti. Pasívna samovražda v jednom prípade. A aktívny protest, aktívne hľadanie východiska vo vzduchu, za ktorú sa plať dvojnásobnou samovraždou. Téma odsúdenosti je rovnaká. Rovnaké sú aj sociálne podmienky. A takáto téma v literatúre rodí cyklicko-kruhový výstavbu a na javisku - otáčanie koncentrických kruhov.

V obidvoch prípadoch je obraz koncentrických kruhov kompozičným predobrazom stvárnenia suietov, odzrkadľujúcich stav spoločenskej formácie, ktorá ich zrodila.

Ešte si všimnime, ako sa jednotný princíp svojisky rieši v rôznych umeleckých oblastiach. Cyklická kompozícia v literatúre a na koncentrické kruhy rozbitá javisková plocha majú kompozične štylistický ekvivalent vo filme - rytmicky rovnaké opakovanie meniacich sa bodov snímania. (Bohužiaľ u Feydera, ktorý natočil Terezu ako film, nenachádzame podobné riešenie. Ešte dobre, že v obraze žiaria jedinečné oči Terezy - Girny Manésovej. Ale ani ony nedokázali zahľadiť chýbajúce kvality kompozície!)

Vráťme sa však k Tereze Raquinovej. Je tam ešte jedna maska. Je to maska fasády krámkra, pod ktorého pokojným výzorom sa odohráva celá tá búrka vášní. Román sa začína opisom pasáže a krámkra s jeho zdantlivou ospalivosťou a zatuchnutou mŕtvolosťou. Čitateľ aj divák akoby prechádzali popred nevzhľadnú fasádu nenápadného krámkra a ich pozornosť upúta práve tá nevzhľadnosť. Potom akoby sa fasáda šťastného meštiackeho života rozostúpila. Za ňou sa zjaví druhá maska, tiež na prvý pohľad mierumilovná a nevzhľadná, ktorá sa nám ponúka ako obraz rodinnej pohody. A až potom, pod druhou maskou si všimneme hrôzu skrivenú tvár všednosti, tragédiu vzájomných vzťahov. Krámkra sa zdá ako rozrezaný. Jeho fasáda ako posunutá maska, pod ktorou vidíme celý príbeh Terezy Raquinovej.

Tereza Raquinová je v tomto smere veľmi typická pre Zolov štyl. Ďalej Zola opíše napríklad miramorové schodište s červenným koberecom meštiackeho domu a bude nenápadne sŕňať túto slušnú fasádu, aby pod ňou odhalil všetku tú meštiacku špinu.

Budeme celkom v duchu autorovho štylu, ak na začiatku dejstva ukážeme fasádu obchodníka madame Raquinovej, tichú, trochu smiešnu fasádu, typickú pre tisíce krámkrov starého Paríža. Atgetlove fotografie nám poskytnú typické obrázky Potom odsunieme jej steny a otvoríme prvú scénu, túto paródiu renesančnej situácie: maluje sa obraz. (Nemyslel tu Zola na Leqnarada, keď maloval *Gioccondu*? Táto meštiacka idyla až priveľmi pripomína opáčnú situáciu s portrétom *Gioccondy*. Ibaže na mieste Terezy, ktorá nepózuje, ale sedí bokom s dvomi zmyselným úsmevom Talianky, sedí ironicky načrtnutý, polichotený Kamil.)

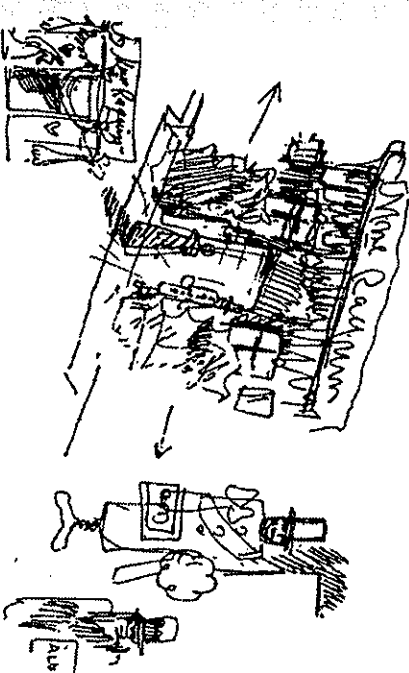
Z hľadiska sociálneho fasáda krámu akosi hneď na začiatku rozloží akcenty ako a odkiaľ treba čítať, hodnotiť a posudzovať rozvíjajúci sa dej.

Scénicky má fasáda krámu charakter priestorového závesu. Ako sa rozostiepuje, divák má možnosť akoby postupne sledovať rôzne fázy drámy rozvíjajúcej sa za fasádou... A my necháme fasádu nahrávať rozvíjajúcemu sa dej.

Na začiatku by som ju ukázal takto:

Madame Raquinová nie je nijaká usznená starénka. Madame Raquinová je

obchodníčka, kramárka, predváďava kombinátorka nielen vo veci kúpa - predaj, ale aj vo veci ľudských osudov. Už vtedy, keď Tereza bola ešte dieťa, si Raquinová nalajkovala spôsob exploatacie, ktorý jej vrátil všetko, čo vložila do Tereznej stravy a výchovy. Žiadalo by sa, aby kamenná figura madame Raquinovej v závere hry korešpondovala s jej zovňajškom na samom začiatku. Ukázal by som ju v aktívnej nehybnosti - „na stráží“: ako hospodárku, obchodníčku, kramárku.



(Obr. 9)

Peve, „ako monument“, napriek jej drobnej, chudorľavej postave, obidvooma nohami hrdo stojí pred otvorenými dverami svojho krámkra - predstaviteľka drobného, no nemenej charitatívneho, vypočítavého a dravého parížskeho obchodu. Stojí uprostred scény. Sprava i zľava ako dvaja telesní strážcovia, ako čestná stráž - dvaja voskoví hupáci - manekýni, ako na Atgetových fotografiách vbielom a čiernom cylindri (obr. 9). Slabé svetlo neviditeľnej lampy v krámkru kontruuje jej postavu. Po stranách obchodu sú lucerny so špiravými sklami. Začína sa zmrákať, ale v obchode už dávno horí svetlo.

Madame Raquinová vchádza do krámu. Tento odchod by som urobil tak, aby samne ona obrátila, ale aby ju točila vianha dovrútra so skrčenými rukami na prsiach, vedomú si svojej dôležitosti (podobne ako sa v závere paralyzovaná postavila prístupne na ekkykleme do popredia javiska). Potom by sa spustila tmavá oľeta na dverách. Vpravo aj vľavo by sa pomaly rozostúpili steny krámkra. Potom by sa pred nami zjaviť trojuholník parodujúci trojohé stojany, na ktorých maliari malujú svoje modely - trojuholník, ktorý tvor Laurent malujúci Kamilla a bokom sediaci Tereza.

Predstavenie by som rozdelil na dve dejstvá s jednou prestávkou a jednou svetelnou premenou medzi dvoma obrazmi každej polovice predstavenia. Podľa mňa takáto symetrická štvordejstvnosť na rozdiel od päťdejstvovej tragédie výborne zodpovedá vnútornej dynamike hry.

Posuvnými polovicami fasády krámnika, na ktorej - na rozdiel od začiatku dejstva - sú okná na noc zatvorené okenicami, mohli by sme zakončiť druhý obraz. Z dverí by vychádzali a na rôzne strany sa rozchádzali hostia. Mohol by zostať iba Laurent. Prípadne by sa mohol potajomky vrátiť do obchodu.

Vidíte, že aj fasáda, ktorá sa podľa nášho želania zrodila ako začiatok inscenácie, začína organicky zapadať do scénografie predstavenia.

Nasledujúce dejstvo by sa začínalo fasádou obchodu; okenice sú opäť zatvorené, ale fasáda je hrdo vyzdobená girlandami, pomarančovými kvetmi, bielymi svadobnými stuhami. Tereza a Laurent, spreverádzaní priateľmi, sa vracajú zo svadby. Tu by dobre zapadla hra s veľkým kľúčom od obchodu, ktorý by Tereza mohla vytiahnuť zo svadobných šiat. Spolu so závojom a kyticou by to vhodne dokreslilo portrét tejto obchodníčky, majiteľky a mamonárky. Nezabúdajte, že neskôr Tereza dáva Laurentovi len skromný mesačný príspevok a v jednej z bežných hádok pre peniaze Laurentovo zjavné vydieranie a v hrážky rozhodnú spor v jeho prospech, aj to len preto, že v tej chvíli je už Tereza načisto zdemoralizovaná.

Keď sa dvere otvorí, odkryjú nám tých dvoch spomenutých voskových manekýnov - tentoraz s kyticami v rukách, s mašičkami na cylindroch a stuhami cez plece.

Nakoniec, štvrtý a posledný raz, by sa fasáda krámnika objavila, keď sa budú tragicky, pomaly zatvárať po záverečnej scéne. Dvere by boli otvorené a v ich štvorhrannom ráme, ako na začiatku predstavenia, by stála madama Raquinová, ktorá povstala z kresla v plnej výške, ale znova ju zachvátila milica.

A tu by sa fasáda ukázala s novou výzdobou. Manekýni by mali čierne líčivo v rukách by možno držali sviece. Po bokoch by visel čierne zamat so striebornými strapcami - smútočná výzdoba, ktorou francúzski obchodníci oznamujú predčasnú smrť členov svojej rodiny. (Podobný obraz som mal možnosť vidieť v Marseille v prístavnej štvrti. Mästarovi zomrela stará matka. A červená farba mäsiarstva s pozlátanou hlavou rohatého byka bola oivenená čiernym tlom čierneho-striebornými rúškami.) Zvíjajúci otvor dverí by sa strácal v tme. Na oči rách by sa mohla zjaviť tabuľka (poncarte) s nápisom... *Magazin à louer* (obdobna prenájom). Bol by v tom prvok každodenného mechanizmu obchodníckeho života a obchodníckeho dňa, ktorý pokojne beží ďalej.*

Ešte raz si pripomeňme všetky zhodné, i keď technicky zložené momenty výstavby s analogickými, niekedy zárodočnými prvkami antickej tragédie.

* Je zaujímavé, že aj náš pohyblivý krámk korešponduje s praktikami antickej tragédie Servia v jeho poznámkach k Vergiliovmu dielu *Georgica* (III, 24) zmena dekorácií sa odohráva takisto a tou istou cestou. Najprv sa v pravidelnej následnosti stavali jedna za druhou. V druhej chvíli priemery sa vpredu stojaca dekorácia roztvorila na dvoje a odsunula nabok. (Zoznam stránok)

ale zároveň poukážme na to, že sme si nikdy nevypožičali priame prostriedky z arzenálu antickej tragédie. Všetky „informácie“ sa objavili neskôr v súvislosti s postasociáciami.

A tu by som chcel poukázať na to, že špecifické vnímanie, špecifické pociťovanie, identické s akýmkoľvek iným, sa celkom určite prejaví v zásadne zhodných a, ako vidíme, dokonca vo formálne blízkych riešeniach. Ak sme Terezu Raquinovú vnímali ako drámu osudovej hry, začali sme ju celkom mimovoľne sťažovať starogréckymi javiskovými postupmi, ktoré mali podobný, no už nie „obrazný“, ale faktický vzťah k skutočnosti.

Ako vidíme, rovnorodé ideové predstavy určujú aj rovnorodé výrazové prostriedky bez ohľadu na rozdielne chápanie „osudovej“ odsúdenosti. Mimovoľne si človek spomenie na prekvapujúcu zhodu predmetov ľudového umenia nášho štátu a... mexického. A nemožno tento jav vysvetľovať iba tým, že v dôsledku obchodovania s Čínou technika laku a niektoré štylizované postupy boli privezené cez Sibir na jednu a cez Tichý oceán na druhú stranu. Je to, samozrejme, zložitejšie.

Rovnaká alebo podobná sociálno-ekonomická úroveň v období vzniku prvých prejavov ľudového folklóru oboch krajín - to je základný a rozhodujúci predpoklad upravenia blízkých alebo rovnakých ideových a ideologických systémov. Jeho vyplýva aj nevyhnutná jednota obrazného myslenia, prostriedkov a štýlu jeho prejavu v bežných i umeleckých predmetoch.

Čo sa týka výberu oboch inscenovaných postupov, ten sme, ako ste sa už iste presvedčili, neurobili náhodne. Ved' divadlo nás zaujíma predovšetkým z toho hľadiska, že nesie v sebe zárodočné prvky budúcej výrazovej techniky a prostriedkov filmu.

Už v *Kataríne Izmajlovej* sme uplatnili vzory montážnej stavby a strihu dejstva. Tereze Raquinovej sa všestranne a bezprostredne približujeme k tomu, s čím sa filme budete pracovať od samého začiatku. Scéna, odtáčajúca sa v rozličnom rytme, odhalujúca dekoráciu z rôznych strán smerom k divákovi - to je akoby prejav, ktorý sa odohráva k Mohamedovi. Vo filme musí ísť Mohamed k hore. Kamera sa bude pohybovať a krúžiť „ako jastrab“ po mieste deja z rôznych uhlov, striedať zábera o jednom statického miesta deja a udalosti. Montážou sa zjednotí celok do nového plastického a rytmického vzájomného vzťahu a ukázať divákovi miesto dejstva z nového pohľadu.

Keď sme v našom cykle dospeli k bodu, keď umenie mizanscény bezprostredne prerastá do oblasti filmovej, mizanscény prerastá do kvality mizanzáberu a filmovej montáže.