

JAMU

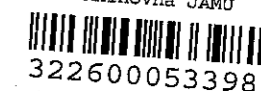
D

5061f



EDÍCIA ZÁUJMOVÁ UMELECKÁ ČINNOST'

Knihovna JAMU



322600053398

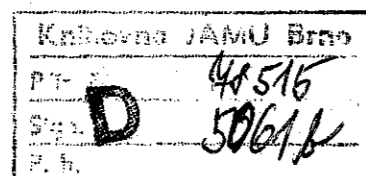
Peter Scherhauser

KAPITOLKY Z RÉŽIE

Osvetový ústav

Bratislava

1984



KAPITOLKY Z RÉŽIE

Autor Peter Scherhauser

Lektorovali doc. dr. Marián Mikola, dr. Vladimír Štefko, CSc.

Vedúci edície Ján Miškovič

Vedúca redaktorka Alena Štefková

Zodpovední redaktori Jana Kusková, Martin Porubjak

Vydal Osvetový ústav v Bratislave ako svoju 2021. publikáciu

Rok vydania 1984

Náklad 600

Povolené MK SSR č. 8172/82-31

Publikácia je nepredajná, distribuuje sa do krajských a okresných osvetových stredísk a do krajských a okresných knižníc.

Požiadavky o jej pridelenie alebo požičanie zasielajte príslušnému krajskému alebo okresnému osvetovému stredisku.

Vypožičať si ju možno aj v krajských a okresných knižniciach.

ROZPTÝLENÉ SÚČTY

Kapitolky k problémom réžie nemienia na niekoľkých nasledujúcich stránkach opisovať nejakú všeobecnú metódu réžie. Pokiaľ by nemali byť ďalším nekrológom v pareništi formulácií, ktoré vyvoláva naša doba na vzájomné vyhrýzanie sa, musel by mať takýto pokus oveľa väčší rozsah.

Táto práca je v rovnakej miere výsledkom autorovho viacročného záujmu a skúmania divadelného úsilia predovšetkým z okruhu tzv. otvoreného divadla, ako aj výsledkom praktického účinkovania v tomto hnutí.

Autor ako člen Divadla na provázku v Brne, spolupracovník Osvetového ústavu v Bratislave i častý hosť amatérskych a profesionálnych scén v celej našej republike mohol pracovať na jednotlivých inscenačných projektoch a byť priamym "aktérom" dôležitých akcií divadla tohto typu. Videl množstvo skúšok, predstavení, festivalov, zúčastnil sa diskusií, dôležitých organizačných rozhodnutí a trpezlivo zhromažďoval každú, niekedy i unikátnu dokumentáciu.

Pravda, nejakú špeciálnu metódu réžie v zmysle "návodu na použitie" autor nemá. Všetličo mu víri v hlave, kadečoho sa neústupčivo drží, ale ešte viac postupov hľadá, mení, odhadzuje. Keby sa pokúsil opísať takú všeobecnú metódu, práve by to nebola tá, ktorú čitateľ pozná, pretože divadlá, herci, režiséri a hry sú rozličné; a keby mal vysvetľovať všetky možné variácie, mal by takýto opis tisíce stránok, veď napríklad iba písomné dielo S.M. Ejzenštejna obsahuje dosiaľ vydaných 6 dielov približne po 400 stránkach.

Navyše by bol takýto opis do istej miery nezrozumiteľný, lebo nie je možné na papieri vyčerpávajúco opísať jedinečný zážitok. Zrazu príde miesto, kde musí autor povedať: "Dost! Ďalej nečítajte, kým to sami neskúsíte! Jediný spôsob, ako poznať divadlo, je aktívny podiel na jeho tvorbe. Inak nebudete vedieť, o čom je reč!" Týmto sa vlastne vymedzuje okruh adresátov Kapitoliiek k problémom réžie aj ich štruktúra, ktorá sa skladá z autorových zápisov, listov a článkov o jeho konkrétnej režijnej praxi.

Jednou z bezodných hrôz našej doby, ktoré sa pomaly vkrádajú do duše každého, kto píše, je pocit, že začína byť zastaraný. Udalosti si vytvárajú taký štýl a takú štruktúru, že takmer nemožno o nich písať, pokiaľ si pisateľ neurobí domáce úlohy z mnohých disciplín. To znamená, že ak sa nevráti do školy a znova si neosvieži zabudnuté dejiny umenia, psychológiu, estetiku a ďalšie disciplíny, nemôže použiť tento jazyk na stránkach určených na všeobecnú "spotrebu". Toto sa, samozrejme, deje všade, je to "úkaz storočia".

Okrem toho je réžia umenie nestále ako tanec a corida. "Je to jedno z tých umení, jichž se má podle Leonardovy rady člověk vystříhat, a když umře, jeho umění existuje už jen v paměti těch, kteří se na ně dívali a s nimiž zaniká." (E. Hemingway)

Pri štúdiu divadla zvyčajne záleží na priamej konfrontácii s dielom. Je teda celkom prirodzené nedôverovať písomnej správe, ak sme boli v diele priamo zaangażovaní, pretože sám akt čítania by nám mal poskytnúť pocit pravdy, s ktorým budú neskôr pracovať naše zmysly.

Štúdium režijnej metódy, podobne ako štúdium histórie, začína sa zvyčajne legendami a zjednodušeniami. Potom sa pridávajú podrobnosti, treba sa vyrovnávať so zložitostami, začínajú sa klástť otázky, na ktoré nemožno odpovedať. Opis réžie je príbeh, ktorý možno vždy znova rozprávať, pretože ústredná línia rozprávania spočíva v prehlbovaní pojmov.

Každý, kto sa rozhodne písať o réžii, musí si navyše uvedomiť, že napriek všetkému, čo vie, existujú ľadovce záhad vo všetkom, čo nevie, na čo nemôže stačiť. Je to riadna úzkosť, dosť veľká na to, aby "vnášala bledosť do tváří mužov a žrala im pečeň".

A tak, keď sa autor už dosť navykrúcal a "poistil" proti prípadným námietkam a proti "braniu za slovo", rozhodol sa predložiť čitateľom výsledok prieskumných letov do územia réžie. Verí, že spolu s čitateľom uvidí určité konkrétne akcie, ktoré - či sa to už čitateľovi páči, alebo nie - vnuknú im azda poznanie novej metódy, ktorú sa obidvaja usilujú dosiahnuť. Dlho váhal, a keby váhal ešte ďalších dvadsať rokov, nelutoval by, lebo jeho spisovateľské schopnosti by ani potom nemuseli stačiť na túto úlohu. Lenže keby príliš dlho čakal, nenapísal by pravdepodobne vôbec nič, pretože len čo začne mať človek o niečom ozajstné znalosti, netrúfa si už o tom písať a túži sa skôr dozvedieť ďalšie a ďalšie podrobnosti. Pokiaľ nie je veľmi samolúby - a samolúbosť má na svedomí kopy kníh - nikdy nenastane okamih, keď môže povedať: "Teraz viem všetko a napíšem o tom."

Podujme sa teda na konkrétny prieskum niektorých problémov réžie tak, ako sa javia vo vnútornom laboratóriu inscenátora, vo všetkých "nezákonnostiach" tohto procesu, v jeho "neplánovitosti" a "nesledovateľnosti", v toku jeho náhodných odbočení a nepredvídaných obrátov, vo všetkých "spletitostiach" - ako sa hádam napokon ukáže - nevyhnutných a úzko spolu súvisiacich, ako keď cez mračná vystupujú kontúry obzoru; alebo tak ako pri zaostrovaní ohniska objektívu spočiatku vystupujú prvky "nedôležité" a ich vzťahy a dôležitosť vystúpi až po zaostrení.

V súvislosti s tým, čo som už naznačil, bude teda čitateľ taký láskavý a s pochopením prijme rozličné "odbočenia", osobné zaujatie autora či príklady z "nimodivadelných" oblastí ľudskej činnosti, ktorými chceme "prekrmovať" túto spoločnú cestu Kapitolkami k problému réžie.

## DIVADLO VÄČŠÍCH MOŽNOSTÍ

Na začiatku 20. storočia nastal nový rozvoj divadelného umenia. Prvé znaky tohto pohybu môžeme pozorovať už na konci minulého storočia (Antoine, MCHAT, Reinhardt, Appia, Craig, Jarry), ale až ďalšie roky nezvyčajne bohato rozvinuli cesty divadla k novým obzorom.

Reformátorský duch objal svojím vplyvom celú Európu, najmocnejšie však Rusko, Nemecko a Francúzsko. Inscenátori sa, prirodzene, usilovali realizovať vlastný program, ale spájali ich podobný model divadla: boli presvedčení, že existuje svojbytné umenie divadla, autonómia divadelného umenia. Mejerchold, Tairov, Piscator, Brecht a ďalší vychádzali z toho, že ak nastali revolučné zmeny v oblasti spoločenského vývoja, filozofie, ekonomiky, politiky a prírodných vied, je nevyhnutné túto revolúciu uskutočniť i v divadelnom umení.

Diela moderného divadelného umenia neboli výsledkom ľubovôle umelcov ani prechodného módného zaujatia, dokonca ani náhody, ale boli výsledkom zákonitého umeleckého a spoločensko-historického procesu.

Druhá svetová vojna prerušila tento sľubný rozvoj divadelného umenia. Až v päťdesiatych rokoch môžeme sledovať pokusy nadviazať na prerušený vývoj a výsledky predvojnovnej avantgardy, najmä však na práce režisérov "veľkej reformy" v oblasti divadelného priestoru, dramaturgie, herectva a organizácie divadla.

V nasledujúcich rokoch sa objavujú výrazné divadelné myšlienky reprezentované typom divadla, ktoré sa v rozličných krajinách rozlične označuje (experimentálne, otvorené, mladé, nezávislé, nové, alternatívne divadlo), ale ktoré vytvorilo celkom novú perspektívu, z akej sa dnes dívame na možnosti a ďalší vývoj divadelného umenia.

V mnohých krajinách prestal už byť záväzný autoritatívny administratívny rozdiel medzi divadlom profesionálnym a divadlom amatérskym. Tento rozdiel sa zotrel práve vo vedomí publika mocnejšou aktivitou amatérskoho a študentského divadla, ktoré väčšinou nemalo nijaké profesionálne inštitucionálne zázemie a jednako dosahovalo vynikajúce výsledky. Delenie na profesionálne a amatérské divadlo navyše komplikuje skutočnosť, že najväčšie svetové divadelné festivaly sa premenili na stretnutia divadelných skupín z jednej i druhej strany, u ktorých je toto rozlišovanie nielen ťažké, ale aj bezpredmetné.

Moderné divadelné umenie je historickým faktom, ktorému sa nevyhlo ani slovenské amatérské divadlo.

Jeho história je nielen veľmi pohnutá, ale aj veľmi bohatá: sústredilo vedľa kultúrno-osvetových pracovníkov, väčšinu národovcov; na ich "prácu na národa roli dedičnej" iba ťažko možno zabudnúť.

Pri dnešnom postavení slovenského amatérskeho divadla možno síce konštatovať absenciu istého množstva národno-kultúrnych cieľov, ktoré prevzali profesionálne inštitúcie (múzeá, knižnice, ústavy a profesionálne divadlá) a neslobodno zabúdať ani to, že súčasné slovenské amatérske divadlo je predovšetkým záujmovou umeleckou činnosťou. Zároveň však musíme vidieť, že pri svedomitom a tvorivom prístupe i zväžení všetkých jeho možností môže byť a býva vo svojich vrcholných výsledkoch "divadlom väčších možností", reflektujúcim a spoluvytvárajúcim nové divadlo. Styčné plochy vývoja slovenského amatérskeho divadla a vývoja nového divadla vo svete možno pozorovať najmä v oblasti určitej absencie "profesionálnych" výrazových možností, ktorá núti amatérskych divadelných tvorcov stále znova objavovať abecedu divadelného jazyka, od začiatku podnecujúc tak vynaliezavosť, fantáziu a ustavičné hľadanie nových foriem divadelného výrazu. A nielen to: tvorcovia amatérskeho divadla na vlastnej koži poznali, že nemá cenu napodobňovať inštitucionálne profesionálne divadlo, opakovať jeho chyby, a preto smerujú k osobitému vyjadreniu skutočnosti, ktorá ich obklopuje.

Amatérske divadlo svojím úzkym spojením s tepom dňa pracujúcich presne cíti, že prostriedky, ktorými disponuje naše inštitucionalizované divadlo, nemôžu obsiahnuť celú skutočnosť, že o istý okruh javov, faktov a divákov sa profesionálne javiskové umenie nezaujíma, napríklad o cesty do regiónu, cesty k deťom, k chorým, k menšinám, k sebapoznaniu a seba-realizácii.

Amatérske divadlo celkom rozumne pochopilo, že obidva druhy divadla sú len dva terény, na ktorých sa realizujú vzájomne vymeniteľné skúsenosti; pochopilo, že "kukátkové javisko" je iba jednou z možností divadla a preto sa mohlo odhodlať pre nové priestorové riešenia. Nové druhy divadelného priestoru sa úzko viažu s novými funkciami divadla a s odmietnutím starých funkcií, vyžadujú aj rozdielnu hereckú prípravu. Amatérske divadlo nachádza v sebe samom svoje vlastné, dosiaľ neznáme sily a schopnosti. Oprelo sa o veľmi vážny stimul a prednosť amatérskeho divadla - o radosť z hry. Zamestnanecký vzťah k divadlu, strach z neúspechu a následné možné existenčné obavy, dobre známe profesionálnym umelcom, sú v okruhu tvorcov "z ochoty" obmedzené na hodnotu takmer nulovú.

Amatérske divadlo umožňuje maximálnu sebarealizáciu a obnovuje pocit radosti z hry ako primárny znak tvorby vôbec, a to tým väčšmi, že amatérske divadlo nepodlieha až v takej miere požiadavkám, ktorým sú vystavované profesionálne divadlá svojím spoločenským postavením a poslaním.

Postavenie amatérskeho divadla mimo hlavného prúdu inštitucionalizovaného profesionálneho divadla otvára jeho tvorcom naozaj väčšie možnosti. Umožňuje koncepciu osobitej dramaturgie, ako napr. vyhľadávanie nových či zabudnutých dramatikov, realizáciu starých textov v rekonštrukciách a retrospektívach, uvádzanie repertoáru, ktorý sa z rozličných príčin neinscenuje na profesionálnych scénach, hranie nepravidelných - pôvodne pre divadlo neurčených - textov: publicistiky, beletrie, montáží a koláží rozličných žánrov. Poskytuje kooperatívne možnosti s inými umeleckými a neumeleckými profesiami, existujúcimi v úzkom spojení s amatérskym divadlom, či už v rámci materských ZK ROH, organizácií SZM alebo mimo nich, vylučujúc tak preorganizovanosť a nepružnosť divadiel-inštitúcií.

Napokon amatérske divadlo nového typu zo samostatných zdrojov rieši problém publika, pretože amatérsky herec i divák sú na spoločnej platforme a každý divák je potenciálnym členom amatérskeho súboru. Aktivizujú sa i diváci nie celkom spokojní s profesionálnym umením a "zabudnuté" skupiny divákov.

Pravda, znaky nového pohybu amatérskeho divadla, o ktorých tu hovoríme ako o článkoch širšieho hnutia, nie sú úplné, ale stačia na to, aby sa i pri niektorých pretrvávajúcich nedostatkoch (množstvo rozporov daných názorovou paletou zúčastnených, zníženie sumy času pre súkromie, rodinu a zamestnanie, zviazanosť s "ochotníckymi" tradíciami, programová nezrelosť, nezdravá rivalizácia, zanášanie "profesionálnych" manier atď.) dalo o tejto časti tvorivého snaženia hovoriť s čistým svedomím naozaj ako o divadle väčších možností.

## PANDRLÁK V KANÁLI

"Réžia predstavenia je mučivý, ale radostný proces. Ten, kto ho nemá rád, jednoducho nie je režisérom." (G. Tovstonogov)

"Režisér nie je tvorca; ale pôrodná asistentka. Jeho úlohou je pomôcť hercovi pri narodení dieťa, a, o existencii ktorého v sebe nevedel." (J. Renoir)

"Réžia ako prejav priebojného ducha." (J. Frejka)

"Réžia je schopnosť vcítiť sa do dramaturgie textu, vniknúť do podstaty vecí a zároveň ich realizovať optimálnym spôsobom z možností, ktoré sú ukryté v materiáli." (V.E. Mejerchold)

"réžia-ie ž. (franc.) 1. účt. náklady spojené s prevádzkou a vedením podniku, ktoré nemožno pripočítať priamo k jednotlivým výrobkom; 2. zastar. správa daktorých štátnych podnikov; 3. umelecké a technické vedenie, úprava realizácie divadelnej hry, filmu a pod." (Slovník cudzích slov, Bratislava 1979.)

Bez toho, aby sme rozširovali tých niekoľko citovaných definícií réžie - z množstva existujúcich - pokúsme sa chápať réžiu ako premenlivý proces tvorby inscenácie v širšom zmysle, ako akýsi ťažko uchopiteľný názorový "viacboj", spejúci k názorovej jednote, neznašajúci zaškatuľkovanie statického chápanie a nemenný kánon.

Ak má byť réžia tvorbou, musia pre ňu platiť rovnaké zákony kreatívnosti ako pre všetky ostatné oblasti ľudskej tvorby. Preto sa režiséri vždy zaujímali o všetko, čo súvisí s tvorbou v najširších súvislostiach, a dúfam, že toho nebudú mať nikdy dost. V tejto nedočkavej zvedavosti a trpezlivej všímavosti môžeme pozorovať prvú podmienku režijných výkonov. Presnejšie to asi ozrejmi citát z knihy P. Dena Tvurcem snadno a rychle, ktorú autor pokladá za jednu z kmotier jeho divadelnej práce: "Základom teórie tvorenia je skutočnosť, bez níž by žiadne teórie nebylo: zjistil jsem nade vši pochybnost, že veškerá tvorba, ať je jakéhokoliv druhu, podléhá týmž zákonům a řídí se týmiž pravidly; že včely staví své obytné buňky podle týchž zásad, jakých užívají stavitelé mrakodrapů; že ,spravovatí velké království je jako péci malou rybu'; že školák píšíci ,a' musí řešit stejné problémy jako Rembrandt ve svých obrazech; že porodní bolesti jsou v zásadě stejné, ať už se jedná o zrození dítěte nebo nové myšlenky. Stejně překážky musí zdolat, stejné problémy musí řešit každý tvůrce - jen intenzita námahy a velikosti překážek je rozdílná. Této intenzitě se může říkat různě: geniálnost, dědičné vlohy, životní energie nebo prostě šikovnost. To je nám jedno. Mé teórie tvorenia se to netýká. Budu se věnovat jen zásadám, podle

kterých se má této životní síly a intenzity užívat, abychom ji nepromrhávali pro nic za nic. Bude to tedy učebnice o dobrém hospodaření s kapitálem, který máme k dispozici a může být pro náš účel zcela lhostejno, jak veliký tento kapitál je. Je přirozeno, že naše teorie tvorenia bude chtít nechtít zároveň i kritikou dosavadních metod a způsobů. Bude hledět odhalovat chyby a vady, kterými se malé věci dělají a velké zahrabávají. Bude se snažit vysvětlit mnohé a mnohé podivnosti, které zrození každého díla provázejí."

Mohol som sa presvedčiť, že výber témy je jedna z najošemetnejších režijných-dramaturgických úloh. Zvyčajne sa rieši rozličnými spôsobmi, od tých najjednoduchších až po celkom zamotané a nevyspytateľné.

Občas aj ja idiotsky snívam o tom, ako by som, čoby dramaturg "normálneho" divadla niekde v oblasti, pracoval maximálne päť minút do roka, aby som zostavil zoznam titulov, hrdod nazývaný dramaturgickým plánom. Predovšetkým niečo "angažovaného", aby som uspokojil požiadavky spoločenskej objednávky, potom nejakú novinku z národnej tvorby (nakuknutím do novin zistím, čo sa nosí v Prahe a v Bratislave), ďalej tzv. profilovku - mimochodom: hodno by bolo zapísať a vyložiť výrazy divadelného slangu, to by sme sa dozvedeli vecí o skutočnom priebehu práce v divadle a o myslení divadelníkov: kšeft, dlaňovka, oddychovka, obeť bohom, akceptábl, réžo atď. - a to by mal byť dajaký neochvejný klasik. Nesmie sa zabudnúť na národnú klasiku a konečne niečo "pre ľudí", aby do divadla aj chodili. Ten najnespokojnejší herec dostane réžiu rozprávky pre deti, čo sa bude vykazovať - ako starostlivosť o mladého diváka, a je to. Keby som ešte zvažil, že herec Ten a ten bude oslavovať šesťdesiatku a herečka Tá a tá nedostala dlho "zobnúť", a teda by mohla robiť ťažkosti, pretože chodí občas recitovať pri príležitosti rozličných výročí a bohvie kto by jej mohol pomôcť, zaradil by som kostýmovú konverzačku, v ktorej sa herci dobre cítia - kostýmy im "dajú" charaktery a oni navyše uspokojia svoje exhibicionistické chůtky siahodlým táraním na "forbíne" - prípadne by som pozval hostujúceho režiséra. Tomuto by som dal "voľnú ruku" vo výbere titulu, nech súbor vidí, že má slobodu a že sa o neho starám. Keď to bude "prepadák", nič sa nestane - a.h. je za horami i s honorárom a súbor môže dostať zabráť, že stále šomral, žiadal a.h. a na domáce opory kašlal. Keď sa to úspešne skončí, bol by som opäť dobrý, veď som sa postaral o a.h., dbám o rozvoj súboru, mám prehľad, jednoducho som na úrovni. Potom by som tento maglajz pretrepal, porovnal s kalendárom, pripravil na strávenie nadriadeným orgánom a súboru a je to.

Bráním sa pred možným porovnávaním so skutočnosťou, dopredu som vravel, že je to iba zlý sen.

Celkom otvorene priznávam, že vyhľadávam ložiská neuralgických bodov ľudského života bez ohľadu na autorov či kalendár, ale vždy s ohľadom na dobu a spoločnosť, v ktorej žijem.

Takéto témy by mali byť schopné emocionálne a vizuálne vzrušiť nielen mňa, ale aj publikum. Tento proces má síce subjektívny charakter, ale smeruje k tomu, aby objektívne zasiahol cieľ. Nebude to iba moja špecialita, pretože i kritici, čo sa nevyznačujú priazňou k mojej práci, sa láskavo "trafili" aspoň raz do čierneho - okrem množstva rán vedľa - keď v hodnotení režijnej práce nášho divadla napísali, že "inscenačnému tímu divadla iste neuprieme dobrý seizmografický čuch na to, čo visí vo vzduchu". Za tento "čuch" vďačím možno svojej nepraktickosti vo veciach každodenného zhonu a postaveniu človeka inej národnosti v prostredí, v ktorom vyrastal, a teda ho môže pozorovať s akýmsi odstupom.

Rozhodne však veľmi intenzívne pociťujem vplyv svojho detstva na schopnosť asociačného vnímania rozličných javov nášho života a na schopnosť byť iniciátorom iného osvetlenia týchto javov. Uvádžam niekoľko príkladov. Moji kamaráti v detstve mali všetci bicykle a ja som si ich iba závistlivo požičiaval. Raz sa mi konečne podarilo obľomiť otca, aby mi kúpil bicykel. Podmienil to "samými jednotkami" na konci školského roku. Keď som ono krásne vysvedčenie priniesol v nádeji, že bicykel už už bude, odložil otec svoj sľub na ďalší rok, pravda s podmienkou, že budú opäť "samé". Tak sa mi podarilo vyštudovať základnú školu so samými jednotkami, ale bicykla som sa nedočkal. Až na gymnáziu mi ho otec kúpil: použitý a dámsky.

Nepíšem tu ani životopis, ani nerozprávam nejaké mimoriadne historiky pre pobavenie a odpútanie pozornosti čitateľa. Všímvavý divák iste zaznamená zákonitosti obsiahnuté v týchto príhodách, ktorými bolo moje detstvo preplnené, a uzná, že cez ich optiku vnímam divadlo i svet, ktorý ma obklopuje. Náznorným príkladom, ako môžu vzťahy medzi ľuďmi ovplyvňovať ich vôľu konať, môže byť nasledujúci príbeh.

V desiatej triede už všetci moji spolužiaci navštevovali tanečné hodiny. V škole o tom rozprávali, oči sa im blýskali nebyvalými svetielkami a ja som si púšťal na "špacír" fantáziu o zadychčaných dievčatách spočívajúcich na mojej mužnejúcej hrudi. Krútil som sa ako derviš, keď sa ma pýtali, prečo nechodím do tanečnej školy. Otec ma síce preventívne inštruoval, aby som v takých prípadoch povedal, že "som z chudobnej rodiny", ale tento dobrý návod som vždy radšej zamlčal a neprestával som doma drankat o povolenie predsa len tanečné hodiny navštevovať. Raz primäl otca k debate argument, že som v triede najvyšší a že je to hanba, keď vysoké dievky nemajú s kým tancovať. Pripustil blahosklonne, že je to skutočná hanba a opýtal sa: "Čo to stojí?" Odvetil som, že osemdesiat korún. Prejavil nefalšovaný údiv: "Oto, ty si sa zbláznil! Na teba dostávam iba sedemdesiat!" V tom čase boli totiž detské prídavky na prvé dieťa - to som bol u nás ja a za mnou ďalší štyria "brali" už viac - práve toľko. "Pozri sa, ja som do nijakej tanečnej školy nechodil a som tu!

Živý!" Musel som uznať, že má pravdu, a rezignoval som pred takým neotrasiteľným argumentom, ale zasa som sa naučil chápať veci a udalosti v ich večnej dialektike.

Možno tiež uznáte, že ma moje šťastné detstvo (a teraz vôbec nie som ironický) náležite vystrojilo zmyslom pre paradox, sociálnou citlivosťou, fantáziou, citom pre príznačný detail a možno aj istým druhom humoru. Tento štedrý odkaz som na čas zradil, keď som sa z hlúposti, túžby po dobrodružstve a najmä v snahe ujsť spod krídiel rodičovskej "ochranky", prihlásil na štúdiá konštrukcie lietadiel. Nebolo to celkom márne, pretože som tam získal sklon k dôslednej hĺbkovej analýze problémov a k zhromažďovaniu širokého zázemia skúmanej problematiky.

Občas sa tiež dodnes môžem lutovať a preklínať, že som pri tom letectve nezostal a namiesto toho som sa zaplietol do riskantných režijných eskapád...

S vyhľadávaním témy možnej divadelnej výpovede úzko súvisí vyhľadávanie prípadných titulov, ktoré by umožnili prezentovať výsledky onoho prvého režijného kroku.

Nehľadajte tu nejakú priamu následnosť jednotlivých fáz v príprave inscenačného projektu. Často ide o akýsi divný krok-sun-krok tam a späť alebo stále dokola. Všetko môže prebiehať v rozličnom a premenlivom poradí či naraz. Ako mnoho divadelníkov čoraz radšej opúšťa rajóny literatúry stricto dramatickej, tak i ja užívam dobrodenie mnohých rozličných nedramatických textov: románov, reportáží, poézie, náučných textov a publicistiky. Nie je to moja zásluha, skôr zásluha predmetu môjho záujmu. Veď prvotný význam pojmu "dráma" bol aliterárny. Hoci grécke "dráma" znamenalo činnosť, vypestoval sa model divadelného scenára, zaradený do obce literárnych druhov. Prirodzene, že dôsledkom takéhoto traktovania slovej štruktúry drámy bola zmena ontologického štatútu divadla a jeho tvorcov. Rozšírilo sa presvedčenie a prax, že tvorivým aktom je výlučne práca dramatika a jej výsledkom je dráma. Divadlo sa tak stalo prostriedkom prenosu. Réžia, herectvo, scénografia, sa pokladajú za akýsi druh techniky, farebného filtra na reflektore. Dôležitý je text a v ňom obsiahnutá morálka. Literát ho vymyslel, divadlo mu ho musí osvetliť.

Napriek všetkým učeniam o dejinách divadla, smerujúceho opäť k samostatnosti, napriek všetkým definíciám divadla ako rovnoprávneho člena rodiny umení, napriek všetkým proklamáciám o tom, že divadlo "musí kráčať vpred", môžete stále obdivovať nielen v statiach kritiky tupú húževnatosť, s akou sa blud o divadle ako literatúre nástojčivo udržiava.

Miliónkrát denne si lámam hlavu nad tým, ako je možné, že hoci väčšina divadelníkov absolvovala v školách v podstate rovnaký učebný program, v ktorom profesori duli do ich

hláv samé divadelné výboje - a iba z takých sa skladajú dejiny divadla, tzv. bežná prevádzka sa v učebniciach nenachádza - ich denná prax sa opiera práve o niečo iné, o niečo celkom opačné, než sa učili.

Vekom už zrejme patrí k tým, čo plávajú k druhému brehu, ale ostávam detsky neveriaci stáť s vyvalenými očami nad tým, ako je možné ustavične prisahať vernosť ideám Mejercholda, Brechta, Ejzenštejna, Buriana a ďalším titanom divadla a zároveň túto vernosť lámať cez koleno.

Ako možno popierať, že svet sa krúti?

S takýmto osudom sa človek, ktorému kamaráti v detstve utopili v kanáli obľúbenú hračku - pandrláka - nemôže a nesmie zmieriť.

Literárny materiál sa pre mňa stal širokou faktografickou základňou, vďaka ktorej je inscenácia presnejšie a hlbšie ideovo-politicky zorientovaná a zdokumentovaná než divadelnou skutočnosťou. Koláž ako oznamovací prostriedok sa stáva svedectvom bohatstva a mnohoaspektovosti sveta. Je to výrazné uznanie polyfónie a kontrapunktu, ktoré nesie so sebou "mnohorakosť" skutočnosti našej doby i jej zhon, pomínutelnosť a sériovosť udalostí. Takéto poznanie a pociťovanie sveta sa stáva aktom takmer fyzickým, hmatateľným, podopretým intenzívnou informáciou, ktorá je významovo "hustá". Správa je vnútorne zvýraznená a osvetlená z mnohých uhlov pohľadu zároveň. Príkladom za všetky je hoci aj text súboru Teatr laboratorium z Wroclawi Apocalypsis cum figuris zložený z Evanjelia sv. Jána, Piesne piesní, plaču Nioby nad Jeruzalemom, apokryfných textov, z častí románu F.M. Dostojevského Bratia Karamazovovci, z veršov T.S. Eliota, S. Weilovej a mnohých ďalších improvizovaných textov.

Spolu s O. Šulajom a J. Zavorským sme napríklad podobne postupovali v príprave divadelného projektu pre I. sústreďenie ZSDU v Martine v roku 1982, ktorého predlohou bola hra J. Palárika Zmierenie alebo Dobrodružstvo pri občinkoch. Rozbor režijno-dramaturgických možností i študovanej literatúry ukázal, že pri inscenácii sa nemôžu sústrediť iba na realizovanie samej hry. Podkladom inscenačného projektu sa stala síce pôvodná hra, ale projekt chcel zároveň aj zachytiť v dialektickom a historickom rozsahu inscenačné tradície a rôznosť inscenačných zámerov v súvislosti s dobou a spoločnosťou, v ktorej sa hra inscenovala, ďalej postavenie hry s tvorby J. Palárika v spoločenskom kontexte a spoločenské podmienky, v ktorých sa hra uvádzala v dávnejšej a nedávnej minulosti. Takýto prístup otvára nové možnosti pre inscenovanie tvorby J. Palárika a uprednostenie prvej časti názvu hry Zmierenie pred menej konfliktným a menej dramatickým názvom Dobrodružstvo pri občinkoch.

Literárna predloha projektu Zmierenia rešpektuje rozsah a priebeh pôvodnej hry, ale zároveň formou montáže a koláže

uplatňuje v jej priebehu rozličné materiály dokumentárneho a literárneho charakteru: pôvodnú hru, podľa ktorej J. Palárik napísal svoje Zmierenie, publicistiku z čias prvého uvedenia hry i ďalších, materiály charakterizujúce dobu, keď sa hra inscenovala, ďalšie diela J. Palárika, kritické ohlasy včera a dnes atď.

Základným pôdorysom je Zmierenie, ale jeho jednotlivé časti - výstupy a dejstvá - mali byť inscenované v rozličných časových a štýlových rovinách a v kľúčových miestach hry dopĺňované ďalšími materiálmi "nedramatického" charakteru. Výrazným spôsobom sa uplatňuje princíp zámery postáv, obsiahnutý už v samej predlohe, v našom projekte však povýšený z prvku komediálneho ("kuklenie") na princíp obsadenia a zámery výkladu hry v priebehu jej dramatického i historického času.

Režijno-scénografické riešenie projektu Zmierenia vychádza z predchádzajúceho rozboru a ráta s uplatnením rozličných priestorov v divadle (foyer, šatne, hľadisko, priestor pred divadlom) v dramatickom protiklade k akcii rozohrávajúcej sa priamo na javisku divadla. Prenos dramatických akcií z jedného priestoru do druhého zodpovedá základnému inscenačnému zámeru a dosahuje tak v scénografickom rozvrhu pohyb divadelného znaku.

Pravda, nestačí zlepšiť niekoľko pikantných textov, spojiť ich do logickej a prijateľnej konštrukcie a celok potom zakončiť apelatívnou sekvenciou. Treba zabezpečiť, aby sa inscenačný projekt zapojil do spoločenského kontextu pohľadov, úvah, konania, snov a pocitov, pokiaľ možno najširšieho okruhu publika.

Kolegyňa Eva Tálska je napríklad schopná stvoriť v prípravnej fáze inscenačného projektu 3-4 verzie takéhoto pracovného scenára a k ďalším sa počas práce so súborom pripravujú. Dokonca ani premiérový text nie je uzavretý pred zásahmi do jeho štruktúry. Iba ťažko si laik vie predstaviť muky režiséra.

Je to úmorná, bolestná i radostná robota, o ktorej nič netuší kritik smoliaci svoje dvestokorunové posudky a odsudky s úsilím, ktoré by režiséra neprivedlo ani k začiatkovej fáze práce na inscenačnom projekte, čo tu spomíname. Vyžaduje to množstvo čítania, hrabania sa v archívoch i mysliach a dušiach ľudí, výzvedných expedícií a prieskumov.

V tejto etape práce musí režisér poznať a vytvoriť si zázemie pre daný inscenačný projekt, zázemie, ktoré sa povedzme neprejaví v úplnosti počas celého štúdia projektu. Napríklad v príprave na inscenovanie Hry lásky a náhody v Nitre som nad francúzsko-slovenským slovníkom objavil takéto súvislosti:

"Le jeu de l'amour et du hasard, po slovensky Hra lásky a náhody. "Le jeu" - hra a "l'amour" - láska, sú slová, ktoré všetci veľmi dobre poznáme v ich mnohovýznamovosti a zložitosti. Ale "le hasard" - náhoda?



V objasnení významu tohto slova možno spočíva inscenačný kľúč k našej "hre lásky". Podľa francúzsko-slovenského slovníka "le hasard" znamená naozaj náhodu, šťastie, ale aj riziko a nebezpečenstvo. Pravda, v spojení so slovom "le jeu" - hra, "jeu du hasard" znamená už hazardnú hru, hazard ako taký. V spojení s ďalšími slovami ("tenter le hasard" - skúsiť šťastie, "au hasard" - naverímboha, bez cieľa, "à tout hasard" - pre každý prípad, "au hasard de la fourchette" - ako sa to práve hodí, "à corriger le hasard" - švindľovať, podvádzať) sa nám dostatočne ozrejní podoba našej "náhody".

"Za náhodami sa vždy skrýva nevyhnutnosť, tá určuje priebeh vývoja v prírode a spoločnosti. Kde sa na povrchu pohráva náhoda, tam je náhoda vždy ovládaná skrytými vnútornými zákonmi a ide len o to, odhaliť tieto zákony", hovorí F. Engels v Anti-Dühringovi.

Nevyhnutnosť tvorí základ náhody, náhoda je formou prejavu nevyhnutnosti a obidve odrážajú objektívne súislosti nášho sveta.

Možné traktovanie "Le jeu de l'amour et du hasard" ako "hry lásky a pretváranky", alebo "hry lásky a podrazov", či dokonca ako "hazardnej hry s láskou" umožňuje indiskrétny pohľad do prostredia, v ktorom sa táto hra odohráva, do rodiny v spodnom oblečení, ukazuje techniku prania "špinavej bielizne", odkrýva problém slobody rozhodovania v citovom svete, ktorý sa bráni pred príkazmi. V neposlednom rade demaskuje dvojtvárnosť zvláštneho typu ľudského tvora uhneteného z nízkosti a hrubosti, závidosti a podlosti, záludnosti i zbabelosti, produkuje každý národ, a ktorý sa u nás rodí a trvá v podobe takmer diabolicky dokonalej - v podobe meštiaka.

Tak sa inscenátorom otvára priestor pre režijno-scénografické riešenie, ktoré môže ozrejmiť iba náročná a významotvorná herecká práca, opodstatňujúca novú funkciu všetkých zložiek syntézy tohto riešenia a predovšetkým vytvárajúca rezonančné možnosti v súčasnom hľadisku." (Z programu k inscenácii.)

Toto obdobie nazývam "tankovaním" pre podobnosť čisto náhodnú. Za osvojenie si tohto spôsobu prípravy vďačím svojmu učiteľovi dramaturgie dr. B. Srbovi, ktorý sa ako pomocná sila knižnice JAMU v Brne preslávil čítaním kníh po decimetroch a i mňa šikovne nainfikoval blahodarným návykom pravidelného denného viachodinového čítania-štúdia.

Nijaký materiál nie je pre mňa dost dobrý, ale ani príliš zlý, ako ukazuje prípad Troch sestier.

"Príbeh sa začína v októbri 1898, keď umiera A.P. Čechovovi otec: 'Sinani (kníhkupec v Jalte) bol v rozpakoch a ukázal mi telegram až večer.' K tomu sa pridávajú finančné starosti: 'Aby som mal z čoho žiť, musím získať aspoň 50 000...' Na divadlo veľký spisovateľ zabúda, ako o tom píše M. Gorkému

3.12.1898: 'Na svoje hry som nadobro zanevrel, divadlo som už dávno nechal a nebvám ma písať pre divadlo. Túžim po kaviári a kyslej kapuste.' Navyše O.L. Knipperová, herečka MCHAT-u, na zamilovaného Čechova tiež zabúda, takže Anton Pavlovič sa namiesto odpovedí zmôže iba na stony: 'Autor je zabudnutý - och, je to hrozné, kruté a zradné! Vám, hercom Umeleckého divadla, už nestačí obyčajný úspech. Vy musíte mať hluk, salvy, dynamit! Ste takí rozmaznaní, ohlušení ustavičnými rečami o úspechu, že už ste otrávení tým narkotikom a o dva-tri roky budete odbavení! Tak vám treba!' K duševnej kríze sa pridávajú fyzické ťažkosti: 'Posielam Vám fotografiu, vôbec nie dobrú, práve ma u fotografa prepadla moja enteritis (črevný katar). Mávam dni, keď od častého nutkania som priam vysilený' - píše M. Gorkému 11.10.1899. Pravda MCHAT potrebuje ďalšie texty, a tak nastrčí O.L. Knipperovú, aby dôverčivého Čechova oblomila a vymámila z neho ďalšiu hru. Anton Pavlovič uverí a už sa jeho listy hemžia lichôtkami: 'Moja malá, milá, múdra umelkyňa... moja zbožňovaná, túžim po Vás... moja milučká, môj anjelik... bozkávaná Ťa mocno, do mdlôb, k zblázneniu... i zdravie sa mi lepší, hnačky prestali...' Pre MCHAT je dôležité, že v listoch sa objavila veta, na ktorú čakala celá Moskva: 'Ach, teš sa na úlohu v Troch sestrách...' Nikoho nezaujímajú ďalšie vety: 'Olga, gratuluj mi, dal som sa ostrihať... Moja milá predstav si, aká sa stala udalosť! V noci pršalo!... Tvoj Antoine, vždy Tvoj Toto, Tvoj starec Antonyj... Tvoj Kocúrik!' Kým majster pera vytriezvie, stihne napísať geniálne Tri sestry, oznámiť to M. Gorkému v liste zo dňa 16.10.1900: 'Predstavte si, napísal som hru! Hrdinky sú tri, každá je svojrázna a všetky tri sú generálske dcéry a mám takú radosť, že svrbenie, ktoré som cítil na konečníku celé leto, pominulo.' Ľutuje svojho odpisovača M.J. Sadovského-Sak-sahanského v liste spisovateľke L.A. Avilovovej: 'Povedzte môjmu odpisovačovi, že s ním z celého srdca súcitím. Zošitky s prepísanými vecami posielajte mne, budem ich upravovať...'

Pri namáhavých úpravách však dostane dar chladnej rozvahy a váha s uvedením hry: 'Hru píšem, ale obávam sa, že by bolo lepšie odložiť ju na budúcu sezónu... budúca sezóna sa obíde bez mojej účasti... pokiaľ ide o moju hru, či sa rozhodnem uviesť ju v tejto sezóne, to neviem. Asi sa pre to nerozhodnem, pretože pri všetkej úcte k Alexejevovmu (Stanislavskému) nadaniu a pri všetkom pochopení pre neho mu nemôžem zveriť štyri závažné ženské úlohy! V tejto sezóne ich nedám uviesť!' To sa však vedeniu MCHAT-u nepáči a ihneď milého autora ožení s O.L. Knipperovou a po svadobných obradoch ho opäť odošlú do Jalty 'na liečenie', odkiaľ sa bezmocne a s vytrvalosťou zúfalca ozývajú nekonečné náreky: 'Opíš mi aspoň jedinú skúšku Troch sestier... mne o hre nikto nič nenapíše...' K.S. Stanislavskij upravuje hru s 'namyslenosťou neobyčajného diletanta' pre potreby maškrtných primadon, rozširuje obsadenie, aby obhájil svoju tézu: 'Nie sú veľké a malé roly, iba veľkí a malí herci!' Mení stavbu hry tak, že z pôvodného plánu nezostane

kameň na kameni a úbohý A.P. Čechov sa len musí trápiť na liečení v Nizze, odkiaľ píše: „Čo Tri sestry? Súdiac podľa listov, stvárate všetci neslýchané hlúposti. Vravel som predsa, že nie je vhodné ísť cez javisko mŕtve Tuzenbachovo telo, ale Alexejev nástojil na tom, že inak sa to urobiť nedá. Ak hra prepadne, pôjdem do Monte Carla a prešustrujem tam posledný groš!“ O.L. Knipperovej 20.1.1901: „Čo si o tom mám myslieť? Prečo v telegrame spomínaš, že v hre je veľa uplakaných ľudí? Kde sú? To je smutné, že ma takto pochopil!“ V.I. Nemirovičovi-Dančenkovi 23.1.1901: „Telegrafujte mi, prosím Vás! To sa musí opraviť, aby som 16. nepustil hru do sveta s takými hrubými chybami, ktoré by zanešvárili jej zmysel!“ K.S. Stanislavskému 3.2.1901: „Drahý Konštantín Sergejevič, zber sena býva obvykle 20.-25. júna. V tom čase už chrástal nekričí, žaby už nekvákajú! Kričí len žlna!“ Nikto ho však nerešpektuje a A.P. zaplače: „Kedysi som vládval vypiť fľašu šampanského a nebol som opitý, potom som pil koňak a tiež som sa neopil...“

Na základe predchádzajúceho rozboru korešpondencie A.P. Čechova (pozri Spisy A.P. Čechova, zv. 9, SNKL, Praha 1960) sa môžeme domnievať, že text, ktorý sa doteraz hrá na celom svete, je úpravou K.S. Stanislavského a z tohto poznania môžeme odvodiť závery platné pre samu hru.“ (Z článku k inscenácii v Dnp.)

Samozrejme, že autor sa tu trošku poihral, ale citáty z korešpondencie sú presné a dokazujú dôležitosť "tankovania", poriadneho čítania predlohy i materiálov, ktoré s ňou súvisia.

Väčšinou praktizujem techniku "trojakého čítania" predlohy. Prvé čítanie je osobné, a najmä emocionálne; nie je hľadaniím významov, ale musí vyvolať emocionálne a vizuálne rozrušenie. Druhý raz sa predlohu usilujem čítať tak, aby som "nevidel", čo ma pri prvom čítaní tak zaujalo a sledujem intelektuálnu niť príbehu. Ak predloha - ustavične konfrontovaná s Programovými východiskami Divadla na provázku i s mojimi "osobnými programovými východiskami" - vydrží obidve predchádzajúce čítania, nasleduje čítanie tretie, založené na tvrdej analýze, poznámkach, škiech a záznamoch debát s ostatnými tvorcami inscenačného projektu. Tieto poznámky už zachytávajú prvé návrhy, ako "to" sám vidím, ako by som "to" chcel hrať, kto by "to" mohol hrať; to znamená, kto by mentálne, svojou osobnou témou a herectvom mohol najlepšie stvárniť postavy príbehu. Môj učiteľ réžie vždy hovorieval, že "režisér musí byť maniakom analýzy" a ja verím, že som sa tomuto učeniu priveľmi nespreneveril.

Pokiaľ ide o to trojaké čítanie, dúfam, že ste mi nenaleteli a naivne si nemyslíte, že stačí iba trikrát prečítať predlohu; ide o tri spôsoby čítania predlohy.

Verím tiež, že keď budem vedieť príbeh rozprávať pútavo, budem ho vedieť aj pútavo urobiť. Miloš Forman povedal, že si príbeh filmu rozpráva denne aspoň desaťkrát. Ja obťažujem -

najprv nesmelo - svojich najbližších, ale neskôr neujde pred mojimi pokusmi o vyrozprávanie príbehu takmer nikto. Už z prvých reakcií svojich poslucháčov môžem odhadnúť prípadný záujem o určitú formu rozprávania príbehu. Treba si vedieť vybrať týchto "nič netušiacich externých" spolupracovníkov, rovnako ako si treba vedieť vybrať priamych spolupracovníkov, pretože každý z nich by mal priniesť svoj náhľad na vec. Zisťoval som, že je nevyhnutné, aby spolupráca režiséra, hercov, výtvarníka, muzikanta "rýmovala", aby z ich spolupráce vznikla nová kvalita. Nie náhodou sa zaoberám výberom témy a výberom spolupracovníkov. "Sú dve chvíle, keď režisér musí mať inšpiráciu: keď vyberá tému a keď si vyberá spolupracovníkov. Ostatné je už len remeslo pripomínajúce opateru dojčata," hovorí A. Wajda. Tých, ktorým sa zdá, že som doteraz príliš zdôrazňoval samoštúdium režiséra a zrazu sa oháňam citátom plným inšpirácie, musím upozorniť, že štúdium nezastúpi talent, ale v nijakom prípade to nie je argument proti divadelnému vzdelaniu, pretože čím sú ľudia vzdelanejší, tým väčšia je šanca, že sa v divadle začne diať niečo dôležité.

V diskusii so spolupracovníkmi sa usilujem najst "troleje" inscenačného projektu, t.j. kľúčové tézy riešenia inscenácie. Dodržiavanie "trolejov" sa osvedčuje nielen v búrlivých debatách a hádkach pri hľadaní režijnoscenografického riešenia inscenácie, ale aj počas horúcich skúšok bezprostredne pred premiérou.

Preto je naozaj veľmi dôležité, akých spolupracovníkov si režisér vyberie. Nie nadarmo mi môj učiteľ vtíkal do hlavy, že "výber spolupracovníkov je prvý naozaj režisérsky čin". Pri tomto výbere sa riadim pomerne jednoduchou zákonitosťou, ktorá by sa dala vyjadriť nápisom na mojom budúcom hrobe: "Tu leží človek, ktorý vedel ako získať do svojich služieb lepších ľudí, než bol on sám."

Aby režisér dosiahol optimálny výsledok, musí využívať všetky prednosti, ktoré má k dispozícii. Ozajstnou príležitosťou sú práve prednosti zvolených spolupracovníkov. Ani oni síce nemôžu prekonať slabiny, ktorými každý z nás oplýva, ale môžu ich zneutralizovať. Hľadať akýchsi "univerzálnych" ľudí by znamenalo voliť si ľudí prostredných, ak nie neschopných. Silné osobnosti majú silné nedostatky. A režiséra už vonkoncom nemôže zaujímať, či ho títo ľudia osobne majú, alebo nemajú radi. "Šťastný je ten, kto sa s ním stretol, s mágom a čarodejom divadla. Beda tomu, kto od neho závisel ako človek. Šťastný je ten, kto sa mohol učiť, dívajúc sa na neho, ale beda tomu, kto sa s dôverou spytoval." To povedal S.M. Ejzenštejn o V.E. Mejercholdovi. Úspešní režiséri vedeli - ako ukazujú dejiny divadla - že ich spolupracovníci sú platení a uznávaní za výkon, a nie za to, aby sa páčili režisérom či iným nariadeným orgánom. Režisér si musí položiť základnú otázku správneho výberu a odpovedať na ňu: Čo ten či onen človek môže urobiť mimoriadne dobre? Aké miesto by mal zaujať, aby z toho potom urobil čosi naozaj náročné a veľké. Ved každý

post si zaslúži byť čo najlepšie obsadený. Každý post v inscenačnom tíme by mal poskytovať človekovi, ktorý ho zaujme, dostatočný priestor, aby sa mohli rozvinúť všetky schopnosti a prednosti spolupracovníka, ktoré majú význam pre inscenačný projekt a ktoré by ho mohli doviestť k vynikajúcim výsledkom.

Režisér musí vychádzať z toho, čo človek môže vykonať, a nie z toho, čo rola (funkcia, miesto) vyžaduje. To znamená, že o ľuďoch musí premýšľať omnoho skôr, než rozhodne o obsadení úloh a postov v režijnom tíme.

Keď uvažujem nad takýnto výberom, vždy zvažujem, čo ktorý kandidát urobil naozaj dobre a čo teda bude vedieť pravdepodobne dobre robiť; čo by sa mal naučiť, aby mohol naplno rozvinúť svoje schopnosti. Na záver takéhoto rozhodovania si kladím základnú otázku: "Bol by som ochotný nechať svojho syna pracovať pod vedením tejto osoby? Ak áno, prečo? Ak nie, prečo?"

Každý takýto výber spolupracovníkov je, samozrejme, zároveň "samovýberom", pretože režisér veľmi dobre vie, že ak sa má stať silnou osobnosťou, musí sa akosi vyrovnáť so svojimi slabosťami.

Názorový boj, ktorý nevyhnutne súvisí s každou tvorbou, niektorí spolupracovníci zvyčajne mylne charakterizujú ako režisérsky diktát, znásilňovanie tvorivého individua a osobnosti, ako svojvôľu. Možno, že to tak býva. Ja iba viem, že "každý spoločenský život vyžaduje obmedzovanie sústredenej, nezlomne egoistickej sily, vybijajúcej útočné pudy; týmto sebaobmedzovaním, týmto odriekaním, výchovou a seba výchovou sa začína divá barbarská bytosť civilizovať". (F. Engels)

Nevieme si predstaviť futbalového útočníka, ktorý by náročky strieľal góly do vlastnej brány iba preto, aby si zachoval "osobnosť", alebo letušku pletúcu sa pilotovi do riadenia, ale často v podobných prípadoch tlieskame, keď ide o divadlo.

Nepopieram nevyhnutnosť názorového boja, teší ma a vyhľadávam ho, veď správne rozhodnutie vyžaduje primeranú rozdielnosť v názoroch. Opäť sa odvolávam na svojho učiteľa, ktorý charakterizoval réžiu ako činnosť, čo "názorovým bojom speje k názorovej jednote".

## RECEPCIA DIELA B. BRECHTA NIELEN V DNP

Pre každý divadelný vývoj je príznačná tendencia k diferenciácii. Na mieste jedného divadelného ústavu, usilujúceho sa plniť všetky spoločenské funkcie divadla, ktoré pri naša vývoj, vzniká celá plejáda podnikov, z nich každý sa zameriava na plnenie iba určitého množstva funkcií. Inak to nebolo ani v divadelnom vývoji v Brne, kde pôvodne existovalo jedno divadlo - Národné divadlo v Brne - a to sa usilovalo v začiatkoch svojej existencie (od roku 1884) plniť všetky dobové divadelné potreby. Čoskoro sa však ukázalo, že to nie je možné.

Oficiálne divadlo nemohlo zároveň plniť úlohu progresívneho divadelného ústavu zameriavajúceho sa na dramaturgické a inscenačné experimentovanie; nemohlo byť zároveň komornou scénou i nástupištou mládeže. Preto sa brnenské divadelníctvo začalo diferencovať.

Najprv vznikla druhá brnenská činohra, neskôr divadlo pre deti a mládež a ešte neskôr špeciálne divadlo satiry a štúdio divadelnej školy Janáčkovej akadémie múzických umení, ale až donedávna v Brne neexistovalo ozajstné nástupište mládeže, generačná divadelná tribúna.

Pokrokoví umelci v Brne sa pokúšali vytvoriť divadlo takéhoto typu už od polovice 20-tych rokov. Prvým významným pokusom bolo založenie tzv. Českého štúdia pokrokovým divadelníkom Vladimírom Gamzom, tajným protektorom tohto štúdia bol dramaturg brnenského Národného (Zemského) divadla, básnik Jiří Mahen. Keď toto štúdio stroskotalo, pokúsil sa o čosi podobné komunistický avantgardný režisér E.F. Burian, ktorý vďaka pochopeniu vtedajšieho riaditeľa Zítka a dramaturga Zemského divadla Jindřicha Honzla vytvoril pri tomto divadle generačné nástupište mládeže v podobe Štúdia Zemského divadla v Brne. Ďalší podobný pokus zriadiť divadlo tohto typu (ak nerátame pokusy čisto ochotnícke) zaznamenávame až po oslobodení, keď v Dome umenia mesta Brna skupina konzervatíristov na čele s režisérom E. Sokolovským vytvorila divadielko Křesadlo.

Od tých čias, až do 60-tych rokov, sa nepodarilo vytvoriť nijaký podobný profesionálny podnik, hoci potreba takéhoto divadla neobyčajne vzrástla; Divadlo pre deti a mládež bolo totiž zrušené a brnenské divadelné učilištia produkovali čoraz viac mladých adeptov, ktorí sa nemali kde generačne sformovať skôr, kým ich pohltí bežná divadelná prax. Tento páľčivý nedostatok sa pokúsilo odstrániť Divadlo na provázku.

Projekt Divadla na provázku vznikol okolo roku 1965 z rozhovorov a úvah skupiny poslucháčov JAMU - najmä poslucháčov réžie - s ich učiteľmi o tvorivých príležitostiach pre

divadelnú mládež v Brne. Tieto úvahy sa stali aktuálnymi, keď poslucháči končili štúdiá, mali opustiť školu a vstúpiť do divadelnej praxe. Prvé skúsenosti z praktickej práce v rozličných brnenských a oblastných divadlách ich presvedčili, že úplné sebavyjadrenie nájdú iba na javisku, ktoré bude otvorené a prispôbené pre ich osobnostné smerovanie. Tak sa zrodila snaha vytvoriť (najprv len na amatérskej základni) v Brne špeciálnu inštitúciu, kde by mohli mladí absolventi svoje predstavy o divadle suverénne realizovať. Impulzom pre založenie nového divadla sa uprostred roku 1967 stala existenčná neistota, ktorá vtedy gniavila všetkých, čo sa podobnými myšlienkami zaoberali. O založenie nového divadla sa začali usilovať traja absolventi ročníka réžie: Z. Pospíšil, P. Scherhauser a E. Tálská.

Kolektív si zvolil aj svoj názov - Husa na provázku - podľa titulu inšpiratívnej Mahenovej knihy divadelných a filmových predlôh a prihlásil sa tak k jej poetike, k poetike medzivojnovnej českej a svetovej avantgardy, obohatenej poznáním divadelného vývoja vo svete.

V období formovania divadelného programu a poetiky Divadla na provázku hrala dôležitú úlohu - a ako sa pokúsime ukázať, hrá i naďalej - poetika B. Brechta.

Predovšetkým si pripomeňme atmosféru prelomu päťdesiatych a šesťdesiatych rokov, v ktorej vyrastali a zreli zakladatelia Divadla na provázku. V roku 1961 vyhlasuje Mahenova činohra ústami svojho dramaturga B. Srbu program "politického divadla" opierajúceho sa najmä o dielo B. Brechta. Už v roku 1959 sa uskutočnila premiéra Zadržateľného vzostupu Artura Uia v réžii E. Sokolovského, v roku 1961 premiéra Kaukazského kriedového kruhu toho istého režiséra a v rokoch 1963 a 1964 premiéry Gulatolebých a špicatolebých a Matky Guráže v réžii vtedajšieho umeleckého šéfa Mahenovej činohry a umeleckého vedúceho katedry herectva a réžie JAMU M. Hynšta. Bola to zreteľná snaha o zdivadelnenie vtedajšej českej divadelnej praxe, inšpirovaná dielom B. Brechta proti dogmaticky úzkoprsmému výkladu socialistického realizmu.

Význam tohto činu nie je dodnes riadne zhodnotený a ocenený. Pripomeňme si len, že keď sa na začiatku päťdesiatych rokov kvôli umeleckým rozporom upustilo od pohostinskej réžie E.F. Buriana v Berliner Ensemble (mal tam režírovať Becherovu Zimnú bitku), prestali sa na dlhé roky uvádzať hry B. Brechta v Československu. Nezabudnuteľný bol aj odpor "druhej strany mince", veď išlo o umeleckú opozíciu proti vtedajšiemu stavu českého divadla reprezentovaného najmä Krejčovým vedením činohry Národného divadla v Prahe, jej dramaturgie a inscenačnej praxe.

Stačí len náhodný výber názvov článkov zo špecializovaných divadelných časopisov z tých čias (Divadelní noviny a Divadlo) a uvedomíme si značné rozpory: Divadlo človeka - divadlo dejín?, Viacej či dosť Brechta? Tie názvy však svedčia aj

o nedostatočnom využívaní poznatkov z tvorby B. Brechta, a teda aj o určitom "sploštení" Brechtovho revolučného ducha na našich javiskách.

Väčšina umelcov trvale zaangažovaných v brechtovskom projekte Mahenovej činohry - nesmieme zabudnúť na prekladateľa diela B. Brechta L. Kunderu - sa však spoločne a celkom programovo rozhodla vstúpiť do pedagogického procesu JAMU a formovať tak svojich nástupcov v duchu svojich tvorivých výbojov. Výsledkom tejto snahy bol ročník réžie pod vedením E. Sokolovského a B. Srbu, z neho vyšli zakladatelia divadelného kolektívu Husa na provázku.

Kolektív, ktorý neskôr zjednodušil svoj názov na Divadlo na provázku, tvorilo voľné združenie profesionálnych divadelníkov, žiakov brnenských divadelných učilišť a nadšencov z radov iných umeleckých a neumeleckých profesií. 1.12.1967 prevzal záštitu nad vznikajúcim podnikom básnik a prekladateľ A. Kroupa, riaditeľ Domu umenia mesta Brna, a poskytol mu vo svojom ústave prístrešie. Tvorivé úsilie, ktorého výsledkom bolo realizovanie 17-tich inscenácií vyvrcholilo formulovaním výzvy po sprofesionalizovaní divadla. Dňa 1.1.1972 dostalo Divadlo na provázku profesionálny štatút ako divadelné oddelenie Domu umenia vďaka pochopeniu Národného výboru mesta Brna, ako výraz uznania potreby divadla tohto typu pre kultúrny rozvoj mesta a jeho mladej generácie a ako ocenenie pracovných a umeleckých výsledkov Divadla na provázku. Už v prvých dramaturgických plánoch sa objavuje Baal B. Brechta, v ďalších plánoch uvažovala dramaturgia Divadla na provázku o uvedení hry Muž ako muž, opery Vzostup a pád mesta Mahagony i brechtovského projektu pod pracovným názvom "Ako som písal Galileia" a scénického uvedenia Marxovho Kapitálu. Pravda, pre isté historické udalosti nebolo možné ani jeden z plánovaných titulov realizovať.

Ale aj tak Divadlo na provázku nezostalo - a ani nemohlo zostať - bez silného vplyvu epického divadla. Ponorilo brechtovské dedičstvo do každej zložky svojej každodennej umeleckej práce a usilovalo sa, i keď bez možnosti priamej realizácie Brechtovho textu, byť divadlom, ktoré svoje dedičstvo nepremárnilo, ale rozvíjalo ho po svojom v ustavičnom tvorivom procese hľadania nového divadelného výrazu 70-tych rokov.

Keďže išlo - a ide - o trvalý vplyv na všetky zložky divadelnej tvorby, nemôžeme tu všetky vymenovať, ale každý návštevník Divadla na provázku, vchádzajúc do Prochádzkovej sieňe Domu umenia (kde divadlo hráva a ktorá bola pôvodne určená pre výstavnú činnosť), zistí, že v tomto divadle neexistuje štvrtá stena ani opona, vidí svetelnú <sup>zdroje</sup> manipuláciu s nimi. Pri opakovanej návšteve môže konštatovať, že pre každé predstavenie sa mení tak usporiadanie javiska, ako aj hľadiska; že ide o jeden dramatický priestor.

Programové východiská, ktoré sú záväzným ideovo-umeleckým programom Divadla na provázku, spájajúcim rozličné tvori-

vé individuality združené v Divadle na provázku do jedného šíku, definujú takéto princípy využívania priestoru ako "nepravidelnú" scénografiu.

Štvrtá stena neexistuje v Divadle na provázku ani v zmysle spôsobu hrania a psychickej bariéry, pretože herci tohto divadla sa nikdy úplne neprémia na osobu, ktorú predvádzajú. Blízkosť publika by to ani nedovolila a odhalila by každú hereckú faloš a každé "schovávanie sa" do postavy. To, že publikum Divadla na provázku navštevuje každú inscenáciu niekoľko ráz (podľa pravidelných ankiet uskutočňovaných po každej premiére a na konci každej sezóny možno konštatovať, že publikum Divadla na provázku má priemerný vek 22,5 roka, navštevuje každé predstavenie viackrát a zväčša v skupine), svedčí o tom, že diváka zaujíma najmä nový spôsob, akým herec tohto divadla pristupuje k role v rozličných reprízach.

Epický princíp je zaručený i štruktúrou predlohy, ktorú Divadlo na provázku chápe ako "nepravidelnú", zabezpečenú dramaturgickým posunom, ako to opäť kodifikujú Programové východiská, a ktorý je ďalším poznávacím znakom poetiky divadla. Nepravidelnú dramaturgiu chápu tvorcovia Divadla na provázku ako nezávislosť od dramatických textov, ako hľadanie nových tém scénickej výpovede v oblasti textov "nedivadelných", z hľadiska tradičného divadla teda nepravidelných. Rozličné témy sú spracovávané v autorsko-režijnej dielni divadla najrozličnejšími formami, najmä však montážou a kolážou do scenárov, ktoré sa stávajú východiskom pre scénickú realizáciu. Hľadajú sa vždy také témy, ktoré sú pre tvorcov vnútorne aktuálne a spoločensky mobilné a vytvárajú predpoklad pre nadviazanie živej komunikácie medzi scénou a mladým publikom.

Takéto predlohy sú vystavané na argumentoch (ako o tom svedčí mnoho vysoko angažovaných predlôh: 11 dní křižníka Potemkin, Theatrum anatomicum, Stávka, Vesna národů a i.) založených na dokumentárnom materiáli. Podobne inscenácie založené na hovorení scénických poznámok (ako napr. Velký vandr, alebo Profesionální žena) tvoria profil divadla. Udalosti vo všetkých predlohách prebiehajú v nepravidelných krivkách, aby zaručili dialektický spôsob vnímania. Epická forma je namiestene nielen pri epických predlohách, ktorých je väčšina, ale aj pri občasných inscenovaní "pravidelných" textov určených už autorom pre divadlo a písaných formou drámy. Pri inscenovaní takýchto textov zaujímajú tvorcovia už vstupom svojho autorského subjektu zásadne nové stanovisko, nepridržiavajú sa starého, zvykom diktovaného spôsobu interpretácie. Toto je zreteľné už pri pohľade na titul inscenovaných predlôh, kde sa popri autorovi pôvodnej predlohy uvádza aj inscenátor ako spoluautor alebo sa označujú slovami "podľa autora pôvodnej predlohy".

Výraznou zložkou inscenácií Divadla na provázku sú spevy a hudba. Spevy sú oddelené a veľmi často bývajú komentárom k odohratej situácii alebo jej zhrnutím. Význam postavenia

tejto zložky inscenácií divadla zdôrazňuje i taká maličkosť ako ustavičné spory s literárnou agentúrou, ktorá má naše divadlo zaregistrované ako činoherné teleso a v jej chápaní činoherného divadla sa iba ťažko vyrovnáva s množstvom songov, pesničiek a hudobného materiálu, ktorým sú naplnené inscenácie divadla.

Herec Divadla na provázku vedome dodržiava Programové východiská, ktoré ho zaväzujú vždy zaujímať spoločensko-kritické stanovisko. Preto aj divadlo organizuje svoj súbor na zásadách podobných filmovej produkcii, na zásade výberu ľudí podľa istých kritérií, keď základný súbor divadla sa dopĺňa pre každú inscenáciu osobitne externistami z radov študentov umeleckých škôl a z radov amatérov, ktorí sa vyberajú práve podľa toho, ako sa ich osobná téma snúbi s uvedeným stanoviskom.

Pri skúškach, najmä tzv. "oprašovacích", sa bežne používa technika posunutia textu do tretej osoby alebo do minulého času ako najvhodnejšia metóda pre udržanie čo najčerstvejšieho prístupu k hre i k samému hranu, aj ako záruka, že sa nedostaví stereotyp mechanického hrania a opakovania, taký časť v repertoárových divadlách.

Ako vyplýva z týchto niekoľkých príkladov, v Programových východiskách Divadla na provázku i v jeho praxi sa v značnej miere aplikuje myšlienkové posolstvo B. Brechta, ako ho poznáme a ako mu rozumieme z takých diel, ako Sedem básní o divadelnom umení, Malý divadelný organon, Krátky opis hereckej techniky, ktorá vyvoláva odcudzovací efekt a ďalších.

Tieto postupy vyniesli - napriek ustavičným ťažkostiam, ktoré pravidelne postihujú každé hľadajúce a experimentujúce divadlo v atmosfére vyhovujúcej väčšmi tzv. pravidelným snenam - Divadlo na provázku na také miesto, že jeho tvorbu úvážlivo sleduje nielen domáca, ale aj zahraničná kritika.

Princípy epického divadla sa teda v Divadle na provázku pravidelne používali v Brechtovom duchu, no divadlo ich nemohlo aplikovať priamo pri inscenovaní niektorého textu B. Brechta. Preto hľadala dramaturgia Divadla na provázku možnosti, ako by hocijakým spôsobom mohla zrealizovať svoj vlastný brechtovský projekt, a pretože nemohla uviesť český text, rozhodla sa pre slovenský preklad bez ohľadu na dôsledky tohto nezvyčajného a odvážneho činu, ktorý by ktosi mohol považovať hádam aj za akúsi svätokrádež, ale podľa tvorcov bolo takéto riešenie celkom oprávnené v situácii, keď sa jeden z najväčších komunistických básnikov a dramatikov nemohol uvádzať na českom javisku.

Z možných prekladov sa divadlo prikláňalo k textu, ktorý by nebol zaťažený inscenačnou tradíciou, ktorý by rezonoval v značnej miere s cítením mladej generácie. Teda "niečo z mladého Brechta", niečo, čo by svojimi inscenačnými možnosťami zodpovedalo typu "nepravidelných" a "nehrateľných" textov preferovaných Divadlom na provázku.

Voľba padla na Malomeštiakovu svadbu, ktorá - ako ukázal dramaturgický výskum materiálu - sa už za života B. Brechta hrala pod rozličnými titulmi ako Malomeštiacka svadba alebo iba Svadba (pozri M. Esslin: Brecht - das Paradox des politischen Dichters, Atheneum Verlag, Frankfurt am Main 1962; Monika Wyss: Brecht in der Kritik, Kindler Verlag, München 1977; John Willet: Das Theater B. Brechts, Rowohlt 1964). Tento rozptyl názvov sme chápali ako určitý znak, ktorý svedčil o širokom uhle záberu spoločenskej kritiky Brechtovej hry. Teda že tu nejde iba o kritiku "ženiaceho sa" malomeštiaka (Malomeštiakova svadba) alebo o kritiku malomeštiacstva ako takého (Malomeštiacka svadba), ale že ide o kritickú hru o tomto všetkom a navyše o zmarenej medziľudskej komunikácii, o degradácii všetkých obradov, osláv, manifestácií a iných spoločenských funkcií na pretváрку, pokiaľ nie sú naplnené ozajstným ľudským obsahom. Bola to pre nás hra o ničivom víťazstve sebeckta, o krachu ideálov vo svete podliehajúcim všeobecnej entropii...

Inscenátori ďalej skúmali inscenačné možnosti tohto textu, chceli ho upraviť tak, aby zodpovedal stupňu už rozvinutej poetiky Divadla na provázku; uvažovali, ako ho "znepravidelniť", ako doňho - napísaného ešte "nebrechtovskou" technikou - vniesť ducha epického divadla.

Riešenie ponúklo štúdium ďalších materiálov, najmä o mníchovskom kabaretierovi K. Valentinovi, ktorý vraj Brechta inšpiroval k napísaniu tohto textu. To, že ťažiskom Valentinových výstupov boli klaunsko-kabaretné čísla, poukazovalo na možné formálne prostriedky chystanej inscenácie, a keď padlo rozhodnutie dívať sa v duchu ľudového porekadla na svadbu ako na cirkus, bolo rozhodnuté o základných inscenačných predpokladoch.

Počas prípravných prác na inscenácii došlo k uvoľneniu českých prekladov hier B. Brechta, ale vedenie divadla už nechcelo riskovať zdĺhavé schvaľovacie procedúry uvedením iného titulu z diela B. Brechta a uviedlo premiéru Svadby 11.3. 1978 a ostatné "brechtovské" projekty odložilo do dlhodobého dramaturgického plánu.

Inscenáciu Svadby hral súbor Divadla na provázku nielen na svojej scéne v Brne, ale aj na festivale juhomoravských divadiel v Gottwaldove 1978, na Festivale divadelnej mladosti v Prešove 1979, na Confrontazione v Miláne 1979, na Lodžských divadelných stretnutiach 1979, na I. medzinárodnom divadelnom festivale otvoreného divadla v Stockholme 1979, na Festivale bláznov v Kodani, Hamburgu, záp. Berlíne, Amsterdame, na Avignonskom festivale 1980, na Dubrovnických letných hrách 1980, v Budapešti 1981, v Španielsku 1981 a konečne na Brecht-tage 1981 v Berlíne. Každé zahraničné vystúpenie si vyžiadalo osobitnú prípravu hercov a inscenácie tak, ako to predpokladajú Programové východiská divadla. Hra bola našťudovaná postupne v šiestich jazykových verziách: anglickej,

talianskej, nemeckej, francúzskej, srbskej a španielskej. Text bol pre tieto príležitosti čiastočne zoškrtaný a pohybová stránka inscenácie sa rozšírila o ďalšie čísla. Navyše sa do inscenácie vkomponovala postava "anjela-prekladateľa", ktorú Brecht síce nenapísal, ale podľa názoru kritiky i tvorcov zapadla do inscenácie celkom v brechtovskom duchu. Táto postava umožnila divadlu nielen presnejší jazykový prejav, ale - tým, že sa objavovala v najkritickejších miestach hry (dovedna 8 vstupov) - umocňovala epickú formu inscenácie, jej objektivizáciu a spoločensko-kritické vyznenie.

Autor sa nedomnieva, že jediným a pravoverným brechtovským divadlom je jeho materské divadlo, veď napríklad práca divadla Ypsilon by mohla slúžiť ako vzor epického prístupu k inscenácii, ale verí, že aspoň čiastočne dokázal, že rozvíjanie myšlienok B. Brechta "po svojom" je ozajstnou živou službou dielu tohto veľkého básnika, bez ktorého niet moderného divadla.

## KARAMAZOVOCI

Projektom inscenovania románu F.M. Dostojevského Bratia Karamazovoci som sa zaoberal dlhé roky, ale pre jeho konečnú realizáciu sú rozhodujúce roky 1978-1981.

Moje zápisky v režisérskych denníkoch sú svedectvom môjho hľadania a tápania. Dovoľujem si ich použiť, pretože neukazujú nejakú výnimočnú cestu k akejsi mimoriadnej inscenácii, ale dlhotrvajúcu púť, akú absolvujem - a spolu so mnou aj súbor Divadla na provázku - pravidelne pri každej inscenácii.

Obdobie, ktoré predchádzalo zaradeniu Karamazovovcov do dramaturgického plánu divadla, je poznačené predovšetkým "tankovaním". Týmto termínom označujem iba pre seba veľmi dôležitú prípravnú fázu inscenácie, keď zhromažďujem všetky možné zdroje informácií o autórovi, predlohe a jej predchádzajúcich inscenáciách. V tomto období je každá literatúra, ktorú čítam - či už je viac alebo menej vzdialená od skúmaného projektu - predmetom "tankovania". Takáto technika "vzťahového čítania" prináša podľa mojich skúseností často prekvapujúce výsledky a neraz bola podnetom pre nový výklad inscenácie alebo pre ozvláštnenie niektorej časti inscenácie. Jednoducho "tankujem" nevyhnutné priame i nepriame znalosti, aby som mal zmapované čo najširšie územie a zázemie obklopujúce chystaný projekt, až do chvíle, keď som presvedčený, že dozrel čas pre jeho inscenovanie. Že som dozrel nielen ja, ale aj súbor a doba, s ktorou by mala inscenácia rezonovať; že výklad inscenácie je taký, aby mal publiku čo povedať a že nás všetkých práca na projekte posunie ďalej.

Projekt Karamazovovcov som odkladal nielen preto, lebo ja sám som preň nebol dostatočne pripravený, dostatočne "prehrabaný" k podstate románu, ale aj preto, lebo som čakal, kým súbor dospeje. Nielen do veku, ale i do skúseností. Sľuboval som si, že sa súbor na tejto inscenácii "sformuje", že to bude v istom zmysle herecká previerka a diskusia. A tak ďalej.

Projekt Karamazovovcov - pretože prácu na každej inscenácii chápeme ako súčasť širšieho projektu divadelnej aktivity súboru - sa dostal do dramaturgického plánu v roku 1978 s tým, že ho budeme študovať ako posledný titul v sezóne 1979/80. V roku 1978 sa Divadlo na provázku dohodlo na spoločnej inscenácii Vesny národov s divadlom T 77 z Lodže v Poľsku. Tento projekt sa mal v prvej fáze realizovať na 8. letnom sústreďení Divadla na provázku na Komárej lúke pri Novej Olešnej v okrese Jindřichov Hradec v lete 1979. Keďže sa však projekt Vesny národov z organizačných príčin pozastavil, odišiel súbor na sústreďenie s tým, že náhradou za odložený projekt začne pracovať na Karamazovovcoch.

V zhone a pochopiteľnej nepripravenosti som so sebou vzal Coppeauovu úpravu románu a chcel som ju "premiešať" s pôvodným úmyslom vychádzajúcim zo štruktúry románu, ktorý sa skladá zo štrnástich kníh vrátane prológu a epilógu. Štrnásť je tiež zastavení križovej cesty a ako akási "križovú cestu duše" sme chceli v prvom kole Karamazovovcov realizovať. Sústreďenia sa zúčastnil aj výtvarník J. Zavarský, s ktorým som chcel počas sústreďenia prebrať a nachystať "troleje" a scénografickú stránku inscenácie, aby sa mohla začiatkom septembra uskutočniť výrobná porada, ako to od nás požadovalo podľa svojho administratívneho poriadku Štátne divadlo v Brne, ktorého je Divadlo na provázku súčasťou.

Premýšľanie o spôsobe scénického stvárnenia nás viedlo až k rozhodnutiu, že vhodnou formou by bola akási vernisáž štrnástich výtvarných a hraných zastavení.

Všetko toto rozhodovanie sa uskutočňovalo počas ustavičného čítania predlohy so súborom a cvičného skúšania variantov niekoľkých vybraných scén. Dospeli sme až k takým "vyloženiam", že sme uvažovali aj o možnosti román iba čítať alebo ho inscenovať ako skutočnú výstavu výtvarných objektov inšpirovaných románom. Bez účasti hercov, iba s hercom-kustódom sprevádzajúcim publikum v Prochádzkovej sieni Domu umenia mesta Brna - ktorý je aj tak pôvodne určený pre výstavnú činnosť - kde Divadlo na provázku hráva. Inšpirácia niektorými "samohrajúcimi" expozíciami Pražského quadrienále 1979 bola očividná.

Z tohto "tunelu" nepripraveností a nedorozumení nás oslobodilo náhle povolenie česko-poľského projektu Vesny národov. Sústreďenie sa predčasne skončilo a divadlo ihneď odcestovalo do Poľska, kde bol súbor - zhodou okolností - ubytovaný v renovovanom kláštore, ktorý akoby z oka vypadol tomu, čo Dostojevskij opisuje v Karamazovovcoch.

Neúspešné sústreďenie malo svoj význam a doznievalo dlhší čas v našej práci. Súbor sa vtedy oboznámil nielen s kompletným románom, ale najmä si vypočul a prediskutoval prednášku S.M. Ejzenštejna k otázke nizanscény, ktorú som pre túto príležitosť preložil. S.M. Ejzenštejn na príklade scén Rogožinovho pokusu zabiť Myškina veľmi podrobne preskúmal poetiku F.M. Dostojevského.

Dôležitú informáciu sme získali z poznámky Turgeneva v liste L.N. Tolstému: "Viete, čo je to všeobecná situácia naopak? Keď človek miluje, bije mu srdce; keď sa hnevá, očervenie atď. To všetko sú spoločné všeobecné situácie. Ale Dostojevskij to urobí naopak. Napríklad človek stretne leva. Čo urobí? Jednoducho zbledne, začne utekať a skryje sa. V každej jednoduchej poviedke sa to tak odohrá. Ale Dostojevskij to napíše naopak: človek očervenie a zostane stáť na mieste. To je všeobecná situácia naopak. Tento lacný prostriedok robí z Dostojevského originálneho spisovateľa."

Zároveň sme začali pracovať na hudobnej zložke inscenácie so skladateľom Františkom Emmertom. Jeho prvé návrhy sa pohybovali od jednoduchého použitia štyroch kontrabasov až po vylepšený variant múziky z našej staršej inscenácie Stávky: koľajnice, husie krky inštalačného materiálu, rúry a pod. Sústreďenie odhalilo nedostatky v obsadení. Bolo napríklad jasné, že Alena Ambrová nemôže hrať Grušenku, na ktorú si robila záľusk, ani Katarínu Ivanovnu, ktorú som sa jej usiloval prisúdiť ja. Jej spôsob herectva - či vlastne bytia na scéne - vyžadoval postavu, ktorú sme si skúšobne nazvali Nikto/Nieкто/Všetci. A tak ďalej.

V priebehu roku 1980 pracovalo síce Divadlo na provázku na iných inscenačných projektoch, ale práce na Dostojevského románe sa nezastavili a trvali priebežne celý rok.

Uskutočnil som nie celkom "fair" tajný súbeh na miesto scénografa budúcej vylepšenej verzie Karamazovovcov. Jeden z týchto výtvarníkov navrhol "tunel", na jeho jed. om konci by stál starec Zosima a na druhom starý Fjodor, alebo "plnú Prochádzkovu sieň lístia" - a dal ho už svojim študentom pozberať. Druhý z výtvarníkov tajného súbehu sa v podstate držal zavrhnutého modelu vernisáže akýchsi happeningových "skru-máží". Tretieho som jednoducho vyrazil. Iný - ktorý bol zároveň režisérom - vyrazil zase mňa.

Ani jeden návrh nebol dostatočne uspokojujúci, ale v návrhu druhého výtvarníka sa objavil zárodok novej koncepcie tohto starého príbehu. Opieral sa o súdne konanie s Dimitrijom Karamazovom a to umožňovalo rekonštrukciu celého príbehu. Nebol to nijaký pôvodný návrh. V období rozkvetu malých scén sa každá druhá inscenácia odohrávala akoby "na súde".

Mesiac január 1980 priniesol zároveň dva celkom nové a od seba nezávislé podnety. Počas Dní čs. kultúry v ZSSR sme navštívili Múzeum F.M. Dostojevského v Leningrade a 17. januára som uvidel v Prahe Bratov Karamazovovcov v inscenácii Divadlo na zábradlí.

Povedal som si, že až sa pustím do opätovného skúšania inscenácie - a neuvažoval som nikdy, že by som sa tejto úlohy vzdal - dopustím sa menších chýb než tí, ktorých inscenácie som spoznal. Medzičasom totiž televízia vysielala záznam predstavenia z Divadla S.K. Neumanna.

Napríklad v Schormovej inscenácii P. Zedníček v role Aljošu hneď od samého začiatku začal chodiť po scéne so zbožným výrazom v očiach a so zopätými rukami; od začiatku až do konca hry nemal o čom hrať a nielen oči ho usvedčovali z neistoty, z neviery v postavu, z bezradnosti, z absencie výkladu postavy, a teda z javiskového klamstva.

Podľa mojich predstáv základná situácia mala odhaľovať charakter. Aljoša mojich snov bol na začiatku hry taký troška "kubo", trdlo a trocha nemešlo, ktorého posielajú všade

tam, kam by "múdrejší" nevliezol - či už z obavy pred škandalom alebo prinajmenšom preto, aby sa vyhol nepríjemnému a nepohodlnému vysvetľovaniu. Až počas hry sa malo ukázať, že Aljoša nie je gypsová hlava, ale ozajstný charakter. Veď existujú doklady o možnom pokračovaní románu práve v tomto zmysle, napr. hra Můj brat Aljoša. Takáto "presmyčka" charakterov je predsa hlavná "finta" F.M. Dostojevského (pozri poznámku Turgeneva!). Presvedčil som sa tiež, že román sa nedá inscenovať historicky na scéne plnej ikon (ako je u nás v posledných časoch zvykom), ale že sa musí hrať "teraz" a "tu". A tak ďalej.

Po tomto všetkom som sa konečne "zmohol" na list J. Zavorskému:

"Je pravda, že sa opäť "chystám" na Karamazovovcov. Všimni si úvodzovky! Chystám sa na nich už dlhší čas, vlastne od chvíle, keď som ich po prvý raz prečítal a od tých čias ich čítam stále a znova. On je totiž Dostojevský hrozná "beštia" v tom, ako vie človeka prehltnúť a beznádejne ponoriť do svojich románov. Je to kniha, ktorú mám zaradenú vo svojom "zlatom fonde". Ale na opustený ostrov by som si ju nevezal, pretože by ma celkom iste dohnala k šialenstvu. Dokonca ani ten ostrov nepotrebujem: Karamazovovci sa mi stali už skoro obsesiou. Keď píšem, že sa "chystám", znamená to, že nosím v sebe niekoľko nie veľmi určitých nápadov, myšlienok a riešení, ktoré si mohutným čítaním i predmete i skúmaním životných situácií mojich i mojich súčasníkov stále overujem, preverujem, zhodnocujem, prehodnocujem a vôbec všelijako ich podrobujem skúškam pevnosti, pružnosti, odolnosti, citového náboja, schopnosti evokovať, byť sugestibilným a vôbec všetkým, čo si od takého diela predstavujem. Tak, aby ma "to" ako diváka zaujímalo až tak, že by som na "to" šiel za každú cenu, že "to" jednoducho musím vidieť, byť pri "tom".

Čiže, definujem si pomaly základné podmienky, akési koľajnice a troleje, na ktoré nasadím vlak svojich spolupracovníkov - a pravdaže aj svoj vagónik - a vyrazím za dobrodružstvom. Veľa toho na začiatku neviem a najmä - ako to už v našom divadle býva zvykom - nemám scenár, tak ho odo mňa nechci! Ale neboj sa, bude, ale až v pravý čas, keď budem vedieť "viac". Pravda, to "viac" závisí aj od Teba. To znamená "viac" budeme vedieť vtedy, až mi to "viac" povieš Ty, muzikant a ďalší ľudia, herci, teoretici, náhodní ľudia, ktorých obťažujem svojim "tehotenstvom" Karamazovovcami.

Teda to, čo ja viem o Karamazovovcoch celkom iste, je, že ja nikdy Dostojevským nebudem. A nie je to výraz "mindráku" nad cudzím géniom, ale výraz toho, že nikto nemôže autoritatívne potvrdiť, čo mal autor na mysli a ako sa to má ukázať zo scény. V tom je sila každej "klasiky" - je predmetom interpretácií mnohých pokolení. Takže ja by som si chcel z Dostojevského vybrať to, čo dúfam, že vyjadrí pocity, lásky a zmätky mojej generácie. Vystupuje do popredia to, čo ma od



"klasika" odlišuje. Veď práve preto to robím a preto k nám publikum chodí. Je zvedavé, čo my vidíme v tom Dostojevskom a zaujíma ho to, čo by ono mohlo v ňom uvidieť.

Čo by mohlo publikum uvidieť? To je otázka. A druhá: čo by malo vidieť? V nijakom prípade nie divadlo za štvrtou stenou. Musí sa "toho" zúčastniť, byť prítomné, byť vlečené udalosťami, "nakukovať" a zastavovať sa, ako to už v živote býva. A najmä byť presvedčené, že nehrá nijaký "historický" (v zmysle dávnominulých dejov odohrávajúcich sa kdesi inde) a "poučný" kus. Všetko sa odohráva a deje o nás, pre nás a teraz. Z týchto úvah vyplýva, že "to" nemôže byť tradičné divadlo, ale akýsi hraničný divadelný tvar. Je jasné, že niektoré postavy budú musieť vypadnúť. Možno práve starcom Zosimom, ktorý Karamazovovcov súdi, je publikum...

Čo by teda publikum mohlo, malo a chcelo vidieť? Podľa môjho vedomia je každý z nás určovaný - ako je to dané podmienkou pre každú správnu drámu, pre každý správny život - základným konfliktom, v ktorom sa prejaví a tiež určí charakter a ďalší priebeh života. Tento konflikt "naberá" rozličné formy, od nešťastnej lásky cez konflikt s rodičovskou generáciou, nesúhlas s neprijatím na štúdiá alebo so spoločenským procesom. Domnievam sa napríklad, že pre niektorých je miestom takého konfliktu 2. svetová vojna, pre ďalších február 1948 atď. Nech už je toto miesto, kde chce, konštatujme spoločne, že tento konflikt je určujúci vedome či nevedome. Každý nech si vyberie podľa toho, koľko jeho nátura znesie. Tento konflikt si môže každý divák do Karamazovovcov premietnuť. Sú natoľko bohatí vo všetkých vrstvách, psychologických, etických, metafyzických a iných, že publikum sa môže s nimi stotožniť v mnohých vrstvách zároveň alebo jednotlivo. A práve preto, že sú Karamazovovci takí bohatí na všetky vrstvy postojov, pocitov, náboženstva, politiky a bohvie ešte čoho, treba nájsť akýsi "nulový" bod, od ktorého možno začať. "Nulovým" bodom je pre mňa základný príbeh, t.j. obyčajná detektívka o tom, ako sa synovia od otca dožadovali svojho dedičstva, ako ho ktosi zamordoval a ako sa po jeho smrti vyšetrovalo, kto je vrah. Rozhodne je to román o otcovražde. A od tohto jednoduchého príbehu "pre slúžky" budeme odvodzovať všetko, pretože všetko sa v ňom zasa zbíha. Na každú postavu sa vršia celé kopy významov či presahov, ktoré sa začínajú na zemi a končia vo večnosti. Karamazovovci obsahujú práve v základnom príbehu hotovú pluralitu významových rovín. A práve tu sa podľa môjho názoru niektorí predchádzajúci inscenátori mýlili. Každý chcel filozofovať či riešiť náboženské a politické problémy, ale na základný príbeh sa vykašľali.

Ako vyzerá "môj" príbeh bratov Karamazovovcov:

- a) Otec odmieta žiadosť synov. Na text môžeme v tejto chvíli zabudnúť. V románe je ho habadej a ľahko vyberieme potrebné texty do tohto "dusnenia".

- b) Všetci sa chystajú na porovnávanie. To je pasáž v kláštore a pred ním. Samozrejme, dnes je kláštor nonsens; idú sa pomeriť do sály pred publikum, idú si zahrať divadielko. Vidím to, ako starý Fjodor uráža publikum otápené pomeri a) niekde vo foyeri divadla a potom idú spolu do sály, kde si to "rozdajú" a všetko sa skončí zle, pretože starý Fjodor urobí škandál.
- c) Vražda Fjodora Karamazova. Vôbec by som publiku nedal vydychnúť a nijako by som nezdôrazňoval, že ide o ďalšiu časť. Jednoducho by som zhasol a už by sa v tme odohrávala "bartolomejská noc" za strašného zmätku vášni. Všetko musí vyzeráť ako ozajstné prerušenie prúdu. Teda nie vražda jednotlivca. Ani Dostojevskij to napokon nenaznačuje, u neho sa to len henží výkrikmi sluhu Grigorija, jeho ženy, behaním, strkaním a sácaním. Človek by povedal, že ide skôr o vzburu.
- d) Oslava a hostina. Textove by som sa opieral o tú časť románu, kde Dinitrij a Grušeňka hýria s Cigánmi v Mokrom. Konečne by som publikum usadil a začal roznášať "gábliky" a "pitíčko", naše Cigánky by hrali, spievali a tancovali. Publikum by mohlo tiež, akoby už mal byť koniec predstavenia.
- e) Zatknutie. Musí to byť akcia jednoduchá a jednoznačná. Akoby do sály vpadla policajná kontrola. Azda by sme mohli všetkým skontrolovať vstupenky. Medzitým "lietajú" akoby náhodne repliky, ktoré objasňujú situáciu. Všetko z Dostojevského, netreba nič pridávať. Až narazia na Dimitrija.
- f) Vyšetrovanie. Prestaval by som krčmu na súdnu sieň a hral by som tzv. oneskorenú vernisáž. Prinášal by som do siene "dôkazy" (scénky, výstupy, ľudí, predmety), kým by som Dimitrija neodsúdil a nevyviedli by ho zo sály.
- g) Epilóg. Samovražda Smerďakova, Ivan sa zblázni atď., ale nikto si to už nijako zvlášť nevšima. Všetko sa rozpadáva do normálneho dňa, vychádzame na ulicu, domov. Jednoducho to má "nijaký"...koniec?

Pravda, toto všetko je iba návrh, a ja by som nebol známym "zneistovateľom", keby som to všetko nezavrhol. Očakávam od Teba Tvoju vlastnú víziu Karamazovovcov, a ak sa potom zhodneme vo väčšine bodov s mojimi zámerni, môžeme začať robiť. Potrebujem ľudí, ktorí majú sny!"

S podrobnosťami tejto koncepcie som oboznámil nielen dramaturga Petra Oslzlého, ale aj kolegu a "fámula" Zdeňka Petrželku. Požiadal som ho, aby počas zájazdu divadla do Talianska, Francúzska a Juhoslávie - ktorý trval takmer dva mesiace a zasahoval do polovice prázdnin - zostavil nový scenár, na základe ktorého by sme mohli pokračovať v hľadaní správneho inscenačného tvaru Karamazovovcov. Zdeněk mal našu plnú dôveru ako človek sčítaný a hlboko zainteresovaný. Podkladom

jeho práce sa mala stať štvrtá kniha románu - proces s Dimitrijom - do ktorého sa dali včleniť všetky podstatné časti predchádzajúcich troch kníh románu.

Po prázdninách priniesol Z. Petrželka pracovnú verziu scenára, ktorú obohatil na začiatku scénami v Mokrom a na konci celkom novým prostredím, absolútne iným, tvoril ho akýsi cintorín, šibeničný vršok.

V októbri bola naša spoločná schôdzka, na ktorej sme každý osobitne navrhli obsadenie a po porovnaní výsledkov sme sa definitívne rozhodli, že každá postava bude alternovaná (okrem ženských postáv), čo umožní značnú flexibilitu inscenácie. Zároveň sme sa rozhodli inscenovať celú hru v duchu našich environmentálnych scénografií v prostredí krčmy nižšej cenovej skupiny, v "trojke", kde - ako je známe - sa môže konať oslava, schôdza i občiansky súd.

Po niekoľkonásobnom opätovnom čítaní románu sme objavili Dostojevského požiadavku, že Bratia Karamazovovci sú predovšetkým románom Aljošu - a teda aj Lízy - a "na jeho pozadí sa odohrávajú ostatné temné udalosti". Spolu s vianočným darom, knihou M. Bachtina Román ako dialóg, som strávil celé sviatky opätovným prehodnocovaním režijnej prípravy. A tak ďalej.

21.1.1981 sa uskutočnila prvá čítaná skúška a po nej nasledovali tri týždne tvrdého komparatívneho čítania románu a nášho scenára. Komparácia objavila prvé nedostatky. Nebola dopísaná rola Lízy, Fjodor bol dosť chudobný, Mokré oplývalo pesničkami - na texty Puškina - ale bolo v ňom málo dejových faktov.

27.1.1981 - kostýmová skúška a la Divadlo na provázku. Naznačovalo sa množstvo rozličných kostýmov, ktoré výtvarník vybral v sklade pre každú postavu v niekoľkých variantoch, a herci si vyberali ten najsprávnejší kostým. Myslíme si - po viacročných skúsenostiach - že takéto veľmi včasné zaradenie kostýmovej skúšky pomáha hercom priblížiť sa k postavám. Od tohto okamihu každý herec skúša v kostýme; kostým dostane svoj život, "šmak" a pot inscenácie.

31.1.1981 sme spolu s dramaturgom inscenácie spísali ideálny scénosled a následnosť dejových faktov, porovnali ich a chýbajúce podľa potreby doplnili.

2.2.1981 začal súbor korepetovať piesňové party i party nástrojové, pretože herci sami mali vytvoriť kapelu sprevádzajúcu Dimitrijovo hýrenie aj celú inscenáciu ako hudobníci najatí vyšetrujúcim sudcom.

6.2.1981 sa začali aranžovacie skúšky, v ktorých sme vytvorili novú štruktúru hry, ale ustavične sme sa vracali k románu ako základnej istote. Zároveň padol návrh, aby sme uskutočnili aspoň raz do týždňa verejnú skúšku, pri ktorých by publikum mohlo sledovať zrod inscenácie až do premiéry.

Inšpirácia Wajdovým pokusom bola očividná a azda práve preto neprešla hlasovaním kolektívu.

23.2.1981 sme sa dopracovali k "definitívnemu" sledu a zneniu scén.

5.3.1981 požiadali Jiří Pecha (môj najlepší kamarát) o uvoľnenie z roly Fjodora Karamazova. Vraj je veľmi unavený.

19.3.1981 sme dokončili "hrubý aranž" hry a ponáhľali sa "to" celé spustiť. Prototyp trval 2 hodiny 50 minút a ukázal, že v štruktúre, ktorú sme vytvorili, sa v druhej časti zabudlo na existenciu Dimitrija. Bolo treba doplniť scény Spoved horúceho srdca a ďalšie. Výborným činom bolo, že rolu Lízy si z románu vypísala sama jej predstaviteľka, a tak naplnila našu požiadavku, že je Nikto/Nieko/Všetci. Posilnilo to epickosť inscenácie a silu Aljošovho príbehu.

30.3.1981 sme počas generálok uplatňovali ďalšiu "špecialitu" nášho divadla, skúšky jednotlivých postáv. Najprv sme si ujasnili, ako idú za sebou výstupy niektorej vybranej postavy (pravdaže bez scén, v ktorých nevystupuje) a potom sme tento "ťah" zahráli naplno. Tento spôsob skúšania umožňuje hercom výdatne pocítiť vývoj a smerovanie postavy, naplňovanie "riadiacej" úlohy roly i priebeh vzťahov a konfliktov s ostatnými postavami.

2.4.1981 sa nakrúcali filmové sekvencie a hudba pre scény s Čertom. Hra dostala definitívny názov. (Uvažovalo sa napr. aj o názve Bratia K. / Karamazovovci. Nezná to síce príliš spisovne, ale presne to vyjadruje druhovosť.)

7.4.1981 sa začal generálový týždeň, keď sa súbor - už od zrodu Divadla na provázku - vždy venuje iba chystanej premiére. Skúša sa dvakrát denne a nehrajú sa nijaké predstavenia.

12.4.1981 schvaľovacia skúška.

15.4.1981 premiéra. A tak ďalej.

## NÁVRAT VOJAKA Z FRONTU

Umenie oživiť suchý odsek scenára, schopnosť vytvoriť a použiť rad udalostí, scénických prostriedkov a efektov - to je jedno z najnevyhnutnejších umení tvorivého inscenátora na rozdiel od inscenátora-prekladateľa, doslovne "prekladajúceho" predpísaný text do priestoru divadla.

Túto techniku názorne predviedol S.M. Ejzenštejn svojim žiakom v tridsiatych rokoch v ročníku réžie GITIS-u. Keďže ide o stenografický záznam prednášok a diskusií prebiehajúcich celý semester, pokúsím sa pretlmočiť a prerozprávať ich priebeh v nasledujúcich riadkoch.

Odhodlávam sa k tomuto kroku práve preto, lebo som účinnosť Ejzenštejnovho postupu vyskúšal na vlastnej koži i na poslucháčoch kurzu Osvetového ústavu v Bratislave a na konzervatóriu v Brne, kde som sa dokonca pokúsil skratenu verziu scénicky realizovať pred publikom poslucháčov tohto ústavu.

Ďalším motívom, prečo sa uvádza prerozprávanie Ejzenštejnovho prednáškového cyklu Umenie mizanscény, je to, že vo svojej dennej praxi používam práve postup, ktorý vychádza z Ejzenštejnových princípov, a domnievam sa, že nijaký podobný kvalitný materiál neexistuje.

Úloha, ktorú budeme riešiť, je jednoduchá, tradičná, skoro by sa dalo povedať otrepaná, ale to je iba zdanie, pretože ide o to, aby sme ju pocítili ako tematicky príbuznú a známú; aby sme si ukázali, že nie sú nevďačné úlohy a že neexistuje situácia, ktorá by sa nedala divadelne zaujímavo riešiť.

Úloha znie: "Vojak sa vracia z frontu. Odhaľuje, že za jeho neprítomnosti porodila jeho žena dieťa od druhého. Zavrhnú ju."

Budeme rozvíjať toto zdanie do hry, plánovať konania, obohacovať ich detailami a skúmať proces určovania obrazov v ustavičnom spojení s priebehom samotného konania. Časovo zasadme epizódu do Nemecka po prvej svetovej vojne. Nie je to materiál, s ktorým sme bežne oboznámení, ale ide o to, aby sme si osvojili a pochopili všeobecné princípy konštruovania udalostí a elementov štruktúry príbehu, prvky rozohratia scenáristského zadania a správnu tvorbu konania. Keby to bola úloha, ktorú dobre poznáme zo svojho života a okolia, priveľmi by sme zhromažďovali nám známe detaily a životný materiál bez toho, aby sme rešpektovali najmä základné kompozičné štruktúry.

## I.

Zo samotného zadania vyplýva, že žena je doma a vojak prichádza z frontu. Čo môžeme urobiť? Proti tomu, že žena je doma, asi niet námietok. Premýšľajme o mieste konania. (Prvé, čo musíme určiť, je, aké veľké bude dieťa, potom budeme vedieť, či potrebujeme kolísku. Dva roky. Pár mesiacov.) Čo je lepšie, dieťa, ktoré chodí, alebo ktoré chodiť nemôže? (Musíme si objasniť, kde sa to odohráva, v neste či na dedine.) (Samozrejme, ale vo vzťahu k prvej otázke to nemá význam. To sú dve rôzne otázky. Môžeme začať od hociktorej. Riešme najprv vek dieťaťa a potom miesto deja. (Nech dieťa chodí.) Prečo? Veď zmysel scény je v tom, že sa dieťa narodilo za neprítomnosti zákonného manžela. (Nerúsi chodiť, potom publikum lepšie pochopí význam scény.) Lepšie bude, keď ukážeme príchod človeka, ktorý bol dlho na fronte, a na scénu dáme malé dieťa, takže sa hneď ukáže, že nie je jeho. Presnejšie a výhodnejšie bude, keď si zvolíme dojča, okolo ktorého sa rozvíjajú udalosti. Ako pasívneho účastníka, ktorý je navyše pasívnou príčinou všetkých kolízií okolo neho.

Pasívnosť tejto prvopríčiny konfliktu je rozumná a udržať ju výrazne pasívne - povedzme až "zabalene" - je nevyhnutné. Veď to dieťa je predmetom rozohrávanej drámy. (V tomto okamihu sa ponúka porovnanie s Najdúchom J. Záborského.)

Keby sme chceli, aby dieťa zahralo, nesmieme zabudnúť, že mu musíme vytvoriť možnosť, aby sa scénicky prejavilo. (Môže plakať.) Jasné, krik. Máme teda dieťa ako predmet zvučiaci.

Teraz môžeme určiť miesto deja. Aké sú návrhy a kde ich hľadať? (Môže sa to stať kdekoľvek, ale lepšie to bude na dedine, pretože v neste by si žena ľahšie pomohla v takejto situácii.) Z hľadiska situácie je to presné, ale existuje ešte závažnejší dôvod. Kde bude dramatismus situácie silnejší, ostrejší? Zrejme na dedine, kde problém postavenia ženy v spoločnosti je omnoho kritickejší. Ak chceme čo najlepšie skonštruovať kolíziu, bude výhodnejšie situovať ju do takých podmienok, ktoré poskytujú čo najviac ostro sa prejavujúcich daností. Okrem toho i so zreteľom na čisto životné podmienky bude toto riešenie vhodnejšie, pretože okupácia vidieka a väčšia bezbrannosť jeho obyvateľov v porovnaní s nestom bude rýchlejšie asociovať túto situáciu. Výhodnejšie pre nás bude, keď bude žena nielen vinná, ale doslova zvrhnutá do nešťastia. Keď bude objektom násillia, a nie iba osobou slabého charakteru. Tým tragickejšie zaznie potom jej zavrhnutie. Takže dedina. Vidíte, že aj keď motív miesta a motív dieťaťa sú vzájomne neutrálné, naše riešenie situácie už diktuje veľmi presné motívy.

!! V zátvorkách uvádzame hlasy poslucháčov Ejzenštejnovho kurzu i našich uvedení Návratu vojaka.

Čo ďalej? (Treba položiť dieťa do kolísky, kvôli konkretizácii.) Akú hodnotu má tento návrh? Myslím si, že je to rýdzo životný automatizmus predstáv: dieťa - a hneď kolíska. A aký má byť skutočný motív pri hľadaní spôsobu, ako "zobraziť" dieťa? (Aby ho nebolo vidieť.) Správne, aby sa hneď neukázalo. Dieťa treba odhaliť. To je inscenačný indikátor, ktorý ukazuje na konkrétne prvky formy. (Zdá sa mi, že v izbe by mal byť záves, za ktorým by dieťa ležalo. Vchádza človek, žena nie je doma, ide k závesi...) To už je celý scenár. Zdržme sa pri závese.

Hovoríte záves, t.j. dávate jednoducho konkrétnu formu tomu, čo sme zatiaľ riešili iba všeobecne a zdôrazňujete, že dieťa musí byť dodatočne odhalené, to znamená, že spočiatku by sme ho nemali vidieť.

Spresnime si niektoré aspekty scénickej biografie dieťaťa. Za prvé spresnenie pokladajme to, že dieťa musí byť neviditeľné, keď prichádza vojak. To vo vzťahu k vojakovi. A vo vzťahu k publiku? Musíme ho ukázať publiku? (Áno.) A nielen ukázať, ale podľa možnosti musí publikum vidieť nejaký úvod, ktorý mu naznačí pôvod dieťaťa. Aby sme splnili túto podmienku, musí byť dieťa najprv odhalené a potom, v istom okamihu ukryté. Ako vidno, na začiatku scény pôjde o to, aby sme ukázali dieťa a potom ho skryli. Prvým uzlom bude teda hra "matka a dieťa". Druhým uzlom deja bude ukrytie dieťaťa skôr, než príde muž. Ďalšou etapou bude príchod muža, potom hra muža a ženy a v kulmináčnom bode ich vzájomnej hry - odhalenie dieťaťa. Katastrofa a odchod.

## II.

### Prvá scéna.

Začnime rozvíjať akciu z týchto prvkov: matka, dieťa, ukrytie dieťaťa. Ako môžeme vykonať túto časť úlohy? (Matka môže prať plienky. Dieťa vidieť, potom, keď ich rozvešia, dieťa je za nimi skryté.) Ukazujete matku v aktívnom energickom konaní. Z hľadiska životných skutočností by to tak mohlo byť, z hľadiska špecificky režijného - ako zamestnanie rúk herečky - to tiež nie je zlé, ale z hľadiska výrazovosti tejto scény nie je dobré ukazovať ženu vo veľkej aktivite. Naopak, lepšie je hneď pri prvom momente dať najavo, že sa tu bude odohrávať nevelmi veselá udalosť. Výhodnejšie bude uviesť diváka do potrebnej nálady. (Môže prať pomaly.) To už nie je problém. Každú akciu môžeme pretahovať či zrýchľovať, a keď treba, tak aj proti emócií, ktorú má vyvolať. Ale akciu treba vyberať tak, aby už svojím charakterom samostatne, pôsobila na význam scény. A konanie musíme viesť tak, aby sme nemenili jeho charakteristiku. Všetko sa má robiť naplno. Keď už uvažujeme o podmienke, že žena hospodári, perie, hladí atď., jednoducho koná typicky pre ženu v normálnej situácii, pýtajme sa radšej,

či by nebolo výhodnejšie hľadať akciu takého typu, ktorou by sa na javisko preniesla atmosféra jej ťažkej situácie, sklúčenosti, nálady a citov.

(Pre objasnenie situácie by mal prísť nejaký človek a v rozhovore s ním...) Hľadáme riešenie situácie "matka-dieťa" v najnevyhnutnejších podmienkach. Nikdy neuvádzajte na scénu nič, čo nie je nevyhnutné. Ak sa využili všetky možnosti a aj tak nevieme vyriešiť danú úlohu, potom a iba vtedy môžeme vniesť do hry nový prvok. V našom prípade sme ešte nevyskúšali všetky možnosti a už by sme mali pridávať ďalší prvok? Čím ekonomickejšie sú používané scénické prostriedky, tým lepšie - to je podstata správnych riešení tvorivého ekonomického režimu.

Začneme teda scénu staticky. Je to prirodzené, veď ak má vzrastať dramatická situácia, bude výhodnejšie uplatniť pohyb na začiatku hry iba v minimálnej miere, tým skôr, že ženinmu vnútornému rozpoloženiu väčšmi zodpovedá práve sošnosť.

(Kŕmi dieťa a ukladá ho spať.) Je to nevyhnutné? Ako by publikum chápalo ich vzájomný vzťah? Ako maximálnu spolupatričnosť, maximálnu blízkosť. Musíme mať prvok blízkosti hneď na začiatku? Nemali by sme hľadať akúsi kombináciu, ktorá bude obsahovať i vzťah vzájomnosti i vzťah rozdielu? Aký je ženin psychologický stav? Jednak je to jej dieťa a jednak je to ne manželské dieťa. Keby sme ich nechali v situácii dojčenia, zdôraznili by sme spolupatričnosť, pretože matka, ktorá dojčí dieťa, je symbolom rodiny.

Vznikla otázka, či by nebolo dobré vniesť dajaký detail, ktorý by charakterizoval situáciu rozdielnosti, izolácie. Keď je v izbe žena a dieťa, predpokladáme, že je to jej dieťa. Takže element spolupatričnosti tu už je. V aranžmán musí byť zdôraznený prvok rozdielnosti. Ich vzťah musí byť obsiahnutý v rozličnosti. I hra ženy s dieťaťom musí obsahovať a opakovať motív zblíženia a oddialenia. Čo vyplýva z tejto úvahy?

Po prvé priestorové rozvrhnutie a po druhé správanie sa ženy k dieťaťu. Po celý čas bude mať taký pocit: je to moje dieťa a zároveň "nie je to naše dieťa". To znamená, že ho musí k sebe približovať a oddaľovať ho od seba. Tento motív sa musí preniesť i do aranžmán. Aký je konkrétny návrh na riešenie tejto situácie?

(Zdá sa mi, že scénu musíme vytvoriť tak, aby sa nepociťoval strach, že niekto príde.) Začínate od negatívneho tvrdenia; to je akoby niekto povedal, že treba cítiť, že niekto príde. Prečo nenavrhnete kladné riešenie? Hovoríte: treba, aby nebol dážď. Prečo nepoviete rovno: potrebovali by sme pekné počasie. Vždy treba ísť priamo k veci. V danom prípade nie žena musí cítiť, že sa niečo stane, ale diváci musia cítiť, že to, čo vidia, nie je fraška, že od chvíle, keď sa zodvihla opona je situácia vážna.

Čo teda budeme robiť? (Je večer, žena spí, dieťa je kde-si bokom.) Zodpovedá to našej požiadavke? (Nie.) Prečo nie? Je v tom element rozdielnosti? Je. A dokonca umocnenie rozdielnosti tým, že žena je vylúčená z konania: drieme alebo spí. Formálne námietky nie sú. (Ale zotiera sa moment blízkosti.) Už sme si povedali, že sama prítomnosť ženy a dieťaťa v jednej izbe nám dáva pocit blízkosti. Ak chcete priestorovo využiť obidva momenty, nemusí spať na jednom konci scény matka a na druhom dieťa. Čo určuje ich vzájomnú vzdialenosť? Aby ich publikum videlo jedným pohľadom. Vtedy sa jednota i protiklad vyjadria tým, že budú v jednom zornom poli, ale zároveň oddeľne. Toto je už konkrétny priestorový limit, v rámci ktorého môžete pracovať. Keby boli od seba príliš vzdialení, pôsobilo by ich rozmiestenie ako úplná rozdielnosť. Keď sú na scéne postavy, ktoré pretrhali vzájomné vzťahy, je výhodné, aby publikum malo pre každú svoj osobitný uhol pohľadu. Vo filmovej reži: matka a dieťa sú v jednom zábere. A teraz driemanie, je dobré či nie?

Samozrejme, že vyjadruje oddialenie sa od dieťaťa, ale toto oddialenie je fyziologické, a nie psychologické. Lepší by, pravda, bol nejaký druh psychologického odcudzenia, niečo na spôsob zamyslenia, pohľadu na jedno miesto. Pamätajte, že sa doslova prehrýzame cez každý detail; ak si však osvojíte takúto metódu, budete riešiť podobné situácie slobodne, akoby ste dýchali, bez dlhého rozmyšľania. Aby sme takéto štádium režisérskej prípravy dosiahli, musíme veľa hľadať, tápať, diskutovať a riešiť. Čosi sme sa však už naučili. Vieme, že prvý impulz býva väčšinou nesprávny a ďalší kritický rozbor ho obracia naruby.

(Pripomínam existenciu takzvaných "yesmanov", t.j. ľudí zamestnávaných pri filmovaní, aby stále prisviedčali režisérovi, a ten sa potom musel kriticky pozastaviť pri každom riešení scény.)

Perie plienky. To však oslabuje kvalitu výrazu a zmysel scény. Dá sa i prať, ale my vyberáme najlepšie a najjednoduchšie riešenie. Ide o to, aby adepti réžie pochopili, že každý prvok, každá náhoda sa po celý čas podriaďuje základnému obsahu. Žena môže jesť, prať, spať - všetko, čo len chcete, ale čo najviac pomáha divákovi?

Nikdy sa nebudeme zamýšľať nad týmito vecami, ale aj tak budú mať na neho vplyv. Budeme sa zaoberať kostýmom, maskou, farbou atď. a vždy budeme musieť vypracovať všetky prvky, ktoré sú na scéne, tak, aby podporili základnú úlohu, aby každá vec bola vždy čitateľná.

To znamená, že bude lepšie, keď matka bude zamyslená. (Ale bude tu prvok očakávania!) Dobré. Nezapodniete, akú atmosféru musíme vytvoriť: muž je na fronte, vojna sa končí a muži sa vracajú domov.

Bolo by dobré a aj nevyhnutné, aby sme ešte pred príchodom muža nejakým spôsobom jasne naznačili, že chlap, ktorý

neskôr vojde na scénu vo vojenskej uniforme, je jej manžel. Vyhovuje nám, aby to bolo ihneď zrejme? Myslím si, že áno, aby sme nestrácali čas, keď príde. Načo objasňovať neskôr, že sa vrátil jej muž, keď sa dá predbežne v detailoch ukázať, že žena má muža na fronte. V tomto sa nám prvok očakávania neobjavuje. Veď žena sa nemusí zamyslieť iba preto, že očakáva muža; my môžeme ukázať, že ju čosi trápi, čosi nedobré ju tlačí - to ešte neznamená, že čosi prezrádzame vopred.

Keď už o tom hovoríme, vyjasnime si, aký detail môžeme použiť, aby bolo jasné, že má muža na fronte. (Môže to byť portrét alebo fotografia. To je šablónovité!) Chyba nie je v tom, že navrhovaný detail je šablónovitý, ale v tom, čo sa s ním dá urobiť. Šablóna nie je vec sama osebe, šablónovitosť spočíva v tom, ako s vecami zaobchádzame. Pre takúto dedinskú rodinu by bolo celkom prirodzené, ak majú doma portrét. V každom prípade je to najľahší spôsob, ako sprostredkovať nevyhnutnú informáciu o mužovi. Pokiaľ sa to niekomu nezdá vtipné - prosím, je jasné, že objasnenie z konania by bolo lepšie.

Čo nám okrem tejto informácie môže poskytnúť portrét? Môže ukázať rozdiel, ako muž vyzeral, kým odišiel na vojnu, to znamená môže ukázať jeho zmenu v čase. Fotografia by mala byť dostatočne veľká, aby pri porovnaní s vchádzajúcou postavou mohlo publikum porovnať portrét s "originálom" a z rozdielu si odvodiť čas, ktorý uplynul medzi odchodom muža na front a jeho návratom. Na čo nesmieme zabudnúť pri umiestnení portrétu? (Musí visieť na tom mieste, kadiaľ príde vojak.) Musíme viesť vojaka tak, aby sa ocitol v jednej rovine s portrétom. V tejto požiadavke je už ukrytý pokyn pre umiestnenie portrétu. Očividné je, že portrét bude visieť "anfas" k publiku, a teda i dvere musia byť "anfas". Súvisí to aj s požiadavkou, že objavenie sa muža by malo byť tematicky centrálnym miestom. Tak sme dospeli k prvému impulzu pre stavbu scény, ktorý nakoľko nevyplýval z prvotného zadania.

Vzdialenosť medzi ženou a dieťaťom poznáme, teraz musíme určiť ich vzájomný vzťah. Aké sú možnosti? (Tvárou v tvár. Bokom. Profilom k profilu.) Díva sa na dieťa? (Nie.) Mali by byť od seba odvrátení. Krajné riešenie by bolo, keby boli k sebe chrbtom. Mala by sedieť tak, aby jej postoj k dieťaťu vyjadroval prvky spolupatričnosti a rozdielnosti v novej kvalite, v charaktere samej postavy.

### III.

Čo musíme dať do izby?

(Kolísku.) Kolísku? O nej sme ešte nič nehovorili. Vieme len, že žena na čomsi sedí a že niečo je pod dieťaťom. Všetci sú pre kolísku? (Nie.) Sú námietky? (Postavenie dieťaťa v rodine. Aby ho nebolo vidieť.) Kolísku ťažko skryjete, kolíska to nebude. (Tak nech to je košík.) Presnejšie košík v úlohe

detskej posielky. Keď dieťa vyberieme, opäť je to iba obyčajný košík. Motív odstránenia dieťaťa bude už spočívať v charaktere samého predmetu. Košík je výhodný preto, lebo má charakter neutrálneho, nič nevyjadrujúceho detailu. Keď sa preniesie dieťa z košíka na iné miesto, nebude to ešte nevyhnutne znamenať ukrytie. Žena preniesie dieťa inam a tento prenos sa fakticky ukazuje iba ako ukrytie dieťaťa pred očami diváka. Vytiahla ho z košíka. Obidva pocity zdôrazňujú našu tému, no samo konanie nemá nijaký výrazný tematický dôraz. Tematická úloha sa realizuje charakterom formy iba vtedy, keď sama akcia je sužetovo neutrálna.

Dieťa sa môže prenášať z rozličných príčin, ale jeho prenesenie a spôsob, akým sa to urobí, sú dobré iba vtedy, keď v sebe obsahujú prvky realizácie témy. Všimnime si, že je to i prvkom obrazného pretvorenia témy do jednotlivých konaní a akcií. Je to faktické predstavenie základného obsahu a témy, uskutočnené reálne, ale nepomenované. Tento princíp preniká všetkým. Keď sme hovorili o blízkosti matky a dieťaťa, vyjadrovali sme to maximálne blízkym rozdielom. Jednotu a rozdiel sme vytvorili tak, že sme rozdelili postavy, ktoré sa nachádzali v jednom uhle podľadu. To je "vrastanie" témy do riešenia každého, i toho najmenšieho prvku formy. Toto platí pre každé kvalitné dielo.

Podme k prenášaniam dieťaťa.

Musíme nájsť motív, prečo sa dieťa prenáša a preniesť ho tak, aby toto konanie vyzeralo ako životne prirodzené a logicky motivované; nemôžeme ho urobiť tak, aby pôsobilo náročky a vyzeralo ako zámerné skrývanie. (Položme ho bližšie k teplu, k peci.) Prečo sa v košíku cíti zle a prečo ho bolo treba preniesť inam. Ako dá dieťa najavo, že mu je zle? (Krikom.) Krik je dôležitý i v celkovom pláne scény. Plač môže pôsobiť ako prvý zvuk leitmotívu. Dieťa sa môže prezradiť pri príchode vojaka. Kulminálny bod našej scény bude v kriku dieťaťa; a potom, keď otec odíde a všetko sa skončí, opäť sa ozve krik ako posledný završujúci tón. Trikrát krik. Na začiatku, v strede a na konci. Krik bude i prvým prejavom dieťaťa; nezabudnite, že je v košíku a publikum o ňom nevie. Pokým nezaznie prvý krik, je na scéna iba žena - sedí. Potom sa ozve krik a od tej chvíle sa odкрýva situácia vo všetkých vzťahoch, o ktorých sme hovorili. Aký je charakter kriku? "Trojuholník" kriku dieťaťa by mohol byť takýto: slabé zaplakanie, neaktívne. Bude zodpovedať pasívnej úlohe dieťaťa - obeť. Kulminálny plač určíme až pri riešení samej situácie a pre finále použijeme opäť slabý plač. Tak zohrá plač dieťaťa konštruktívnu rolu.

Takže prvý krik dieťaťa preberie ženu zo zamyslenia a vnutri si prenesenie. Kam ho môže preniesť? (Na posteľ.) Keď ho nesie na posteľ, musíme do dekorácie zakomponovať posteľ. Kto si navrhoval záves, tak posteľ so závesom. Kde bude postavená posteľ?

(Vľavo.) Prečo? (Vpravo sú dvere.) Dvere sú uprostred. V každom prípade je košík na boku a dieťa sa odnáša ešte ďalej do hĺbky scény. Aké sú vzájomné pomery postele a košíka? Posteľ musí byť v rovnakom smere ako košík, ale ďalej od publika. Toto "vzdialenie" vyjadri záves medzi dieťaťom a publikom. Prehíbi sa tak motív oddialenia, zatiaľ čo prenášanie posilní motív materskosti a starostlivosti. Preto musíme posilniť opačný motív: matka odnáša dieťa ešte ďalej a "odreže" ho od seba závesom. Záves bude vhodný aj preto, lebo s jeho pomocou budeme môcť neskôr vyjadriť akcie zdržovania muža.

Musí byť zatiahnutý?

(Nie, aby element súvislosti zostal.) Správne. Celkom zatiahnutý nie je. Táto nedorobenosť, nedotiahnutosť vzniká zákonite pri každom konaní ženy. Na tejto nedotiahnutosti sa totiž konštruuje celá scéna. Keď sa vojak vráti, žena s ním bude a zároveň nebude, bude rozprávať a nedopovie. Každé jej konanie v tejto izbe sa bude riadiť týmto princípom nedokonalosti. Keby sme písali dialóg, bol by tento princíp základom replík. Dokonca i rytmické figúry časopriestorového aranžmánu musia obsahovať tento prvok. Motív nezavršenia sa stáva štýlistickou podmienkou scénovania. Dramatickosť spočíva v tom, že žena nebude hovoriť o dieťati, presnejšie: nebude hovoriť všetko. Tento princíp musí byť prítomný vo všetkom. V prechodoch po izbe (keď bude chcieť žena prikročiť k posteli, najprv od nej odstúpi), v rytme akcií, v konštrukcii ďalších prvkov scény, vo všetkých detailoch konania. Keď si vojak bude chcieť vyzuť topánky, žena mu jednu zobuje a druhú nie. Tento princíp platí i pre záves, nedotiahnutý až do konca.

Všimnite si tento štýlový kľúč, ktorý vznikol počas práce. Takáto štýlistická "formula" môže a musí vzniknúť, ide iba o to, aby sme ju nevymýšľali predčasne. To by nebolo múdre, vymýšľali by sme schému. Treba dať do pohybu mnoho prvkov konania, a ak túto úlohu vyriešime správne z hľadiska obsahu hry, tak kľúčová štýlová figúra nám vznikne celkom organicky.

Tento kľúč, kľúčový znak (sémantický gestus) vyrastajúci z vnútorného rozkrytia situácie vás okanzite usmerní v štýlistike hry. Majstrovstvo sa ukáže v tom, či ho zavčas odhalíte, a keď sa vám to podarí, musíte ho naďalej tvrdohlavo uplatňovať vo všetkých scénach.

Teraz môžeme rekapitulovať celý začiatok scény.

Izba. Uprostred dvere. Vedľa dverí portrét. Potom žena a dieťa. Rozdiel medzi nimi je taký, že ich obidvoch vidíme v jednom zornom poli. Ďalej je tu posteľ. Jednolôžková či dvojlôžková?

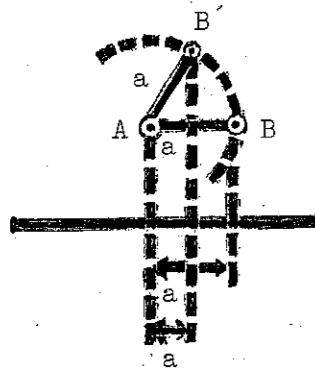
(Dvojlôžková, aby bolo vidieť, že žena je vydatá.) Správne. Potom košík a čosi, na čom žena sedí.

## IV.

Teraz umiestnime konajúce osoby. Kam? Umiestnenie pre určitý výstup musí vychádzať z obsahu tohto výstupu. Čo máme v centre pozornosti? Ani ženu, ani dieťa, ale ich vzťah. Spresneniu tohto vzťahu sme venovali dosť času. Zobrazujúc materstvo čo najvýraznejšie, posadili by sme ich doprostred scény a spolu, pretože v centre scény by malo byť to, čo charakterizuje ich vzťah. V našom prípade ich vzťah však charakterizuje element ich rozdielu, to znamená, že v centre sa musí nachádzať priestor, ktorý ich delí. Centrum bude hrať, zívajúc prázdnotou. Je to druh dynamického centra. Fyzický stred scény ostane voľný až do príchodu vojaka. Jeho príchod je stredom celého výstupu a bude znova podtrhnutý vojakovým odchodom. Všimnime si, že síce v rozličnom čase, ale v rovnakom priestore sa objavujú tri postavy na miestach vrcholov rovnoramenného trojuholníka. Dostávame tak niektoré znaky miesta deja.

Strácame pri tomto riešení motív pritiažnutia pozornosti publika k žene? Vôbec nie, pretože z dvoch postáv vidieť iba jednu, a to ženu. Potom počujeme dieťa a pozornosť patrí jemu. Pre tento presun sme použili rozličné výrazové prostriedky. Takto sme dosiahli, že priestorovú symetriu medzi nimi vnímame prostredníctvom asymetrie vznikajúcej časovým rozdielom a rozličnými prostriedkami: optickými a akustickými.

Teraz by bolo vhodné povedať čosi o geometrizme mizanscén, ale k tomu sa dostaneme neskôr pri riešení priestorových presunov. Teda ak je dieťa v bode A, tak matka musí byť vo vzdialenosti "a" kdesi na krivke B-B'. Režisér musí rátať nielen so skutočnou vzdialenosťou "a", ale s takou vzdialenosťou, ktorá bude pre publikum najčitateľnejšia, t.j. najväčšia. Obr. 1.

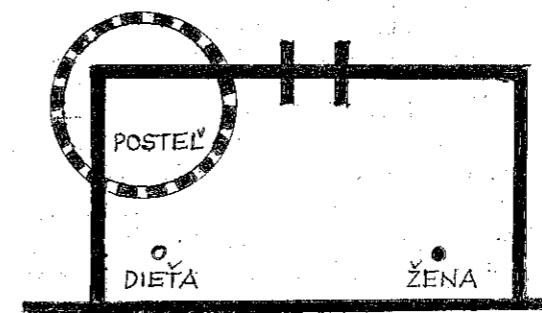


Obr. 1

Kam dáme posteľ?

Hovorili sme, že prenos dieťaťa na posteľ predlžuje líniu košíka. Keď dáme dieťa vľavo, tak aj posteľ bude vľavo. Pre umiestnenie vpravo či vľavo nie je nijaký zvláštny dôvod, ale v histórii je s "ľavým" väčšinou zviazaný význam čohosi, čo narúša uzákonené. Je výhodné nechať všetko v tomto pôdoryse? Obr. 2.

Taký veľký predmet ako posteľ ihneď vytvára tendenciu, aby dvere boli viac vpravo. Čo teda robiť? K stredu scény smeruje ľavá strana dverí a k centru portrét, čo znamená, že vo fyzickom strede scény nebude ani vchádzajúci vojak, ani jeho portrét, ale priestranstvo



Obr. 2

medzi nimi - verajže. Dvere sú teda napravo, portrét naľavo. Potom máme pravú stranu izby. Tú musíme zaplniť radom životných predmetov. Keď príde vojak, žena ho bude chcieť odlákať od postele na opačnú stranu izby. Čím bude chcieť zaujať jeho pozornosť? (Umývaním. Jedlom.) Takže tam bude potrebný dajaký stôl, pec, príborník.

Teraz si zahráme s posteľou.

Ako ju môžeme postaviť? Základné polohy sú dve: vodorovne a kolmo k portálu. Čo nás však musí viesť pri vyberaní polohy postele? Unášanie dieťaťa do hĺbky scény. Keď dáme posteľ kolmo, nebude dieťa vôbec vidieť. Aj keď ho vojak nemá hneď uvidieť, publikum by ho malo čiastočne vidieť. Publikum musíme ponechať aspoň nejaký prvok pripomínajúci nie celkom schované dieťa, ktoré možno kedykoľvek odhaliť. (Posteľ môže byť mriežkovaná alebo prútená.) To, samozrejme, môže, ale my riešime polohu postele a až potom materiál; pričom stále predpokladáme, že pokiaľ možno riešiť problém jedným spôsobom, budeme k spásnosným detailom siahť iba v kritických okamihoch.

Druhá pozícia postele, vodorovná, sa nám tiež nehodí, pretože vôbec nezakrýva dieťa. Budeme teda hľadať také riešenie, ktoré by rovnomerne vyjadrilo obidve tendencie: ukrytie dieťaťa i jeho prítomnosť. V daných podmienkach bude posteľ najvýhodnejšie umiestnená v smere diagonály. Vytvára sa tak dynamická tendencia "skrývať", čo podporuje konflikt obidvoch krajných motívov: zakrytosti a odkrytosti. Možno sa spýtať, kde takto stoja postele, no dá sa to vidieť, a keby nás to neuspokojovalo, môžeme zrezať uhol steny. Keby sme nad posteľ zavesili svätý obrázok, obmäkčili by sme i najväčších protivníkov. Rozhodne však ide o miesto významového odhalenia našich záverov. V tomto zmysle môžeme lámať steny, ako sa nám zachce, veď ešte nie je nič postavené; dokiaľ sa neskončí práca v príprave, niet definitívneho riešenia.

No a na druhej strane si zapamätajme, že lámať steny možno iba pri zachovaní funkčných nevyhnutností. Neradím vám lámanie ako také z túžby po originalite či kráse, ale pod podmienkou, že pôsobí objavenie sa prvkov nevyhnutného výrazu. Stále musíme mať na mysli určujúcu rolu, ktorú získava každý pevný predchádzajúci element vo vzťahu k nasledujúcim elementom. Od momentu stanovenia polohy postele už ďalšie prvky scény nie sú samostatné: dvere sme posunuli, ďalšie objekty viazané s prípravou jedla boli tiež nútené zaujať polohu. A tieto prvky scény už určujú dráhy, po ktorých sa budú

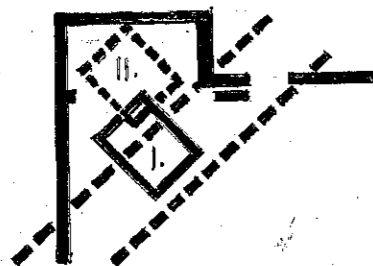
pohybovať herci. Negramotná réžia sa uspokojí s málom, ale i ona núti hercov, aby obchádzali nábytok a neprevracali stoličky. Pravda, nehovoria tomu plánovanie či mizanscéna - hovoria tomu "rozohrať hercov".



Obr. 3

Všeobecne platí, že naša práca na forme inscenácie sa musí riadiť vzájomným prenikaním dvoch protikladov, ktoré súvisia so správnym konaním živého organizmu, prispôbovať seba okoliu a okolie seba.

Hovorili sme, že posteľ bude oddelená závesom. Vzhľadom na polohu postele sa ukazuje najvýhodnejšou poloha závesu kolmo na os postele. Obr. 3.

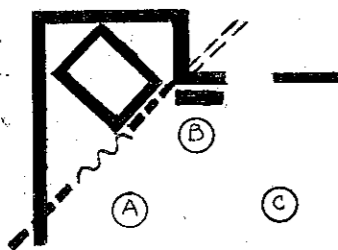


Obr. 4

Idea odrezania, oddelenia postele od scény bude najlepšie vyjadrená touto kolmicou, ale vidíme, že línia závesu nám pretína dvere a navyše protirečí jednej zo základných požiadaviek, skryť posteľ odo dverí. A tak sa znovu dostávame k požiadavke prelomenia stien. Priestorový výraz motívu ukrytia dieťaťa sa zosilní posunutím postele za hranicu pozadia. Obr. 4.

Ďalej: bude záves z jedného kusu, alebo z dvoch? (Z dvoch.) Akú funkciu plní záves? Bude zatahnutý, alebo nie. Opäť uplatníme princíp nedokonavosti: je jasné, že bude najlepšie vyjadrený neúplne zatahnutým závesom z jedného dielu. Z ktorej strany bude nedotiahnutý? (Od publika.) V tomto prípade bude síce posteľ skrytá odo dverí, ale psychologický pocit zakrytia bude pre publikum menší. Pre publikum nie je

dieťa skryté a v našom prípade ide o úmyselné skrývanie. Neočakávaný plač za závesom účinkuje silnejšie - jeho prítomnosť je pre publikum silnejšia svojou neprítomnosťou. Záves teda musí zakrývať dieťa i pred publikom, aby ho chápalo ako skryté. Obr. 5.



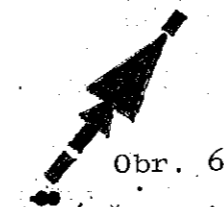
Obr. 5

(Na Dielni mladých v Prostějove mi jeden z účastníkov v tomto okamihu práce namietol, že podobné úvahy patria rekvizitárovi, a nie režisérovi. Márne som mu vysvetľoval, odmietol ďalej pracovať. Dúfajme spoločne, že takéhoto vzdelaného rekvizitára tento adept réžie v budúcnosti dostane...)

Všimnime si ďalej posadenie ženy. Povedali sme si, že sedí chrbtom ku košíku. Nie celkom, ale z 3/4. Toto je výrazovo silnejšia poloha, pretože v nej je otočená zároveň od dieťaťa i od publika. Je to i herecky výhodné. Hrať chrbtom predohru je ľahšie a výhodnejšie: vieme, že herec, ktorý nevie plakať, usiluje sa otočiť chrbtom k publiku, aby dosiahol

potrebný efekt. Statický obrys ťažko ohnutého chrbta vypovedá o mnohom. Okrem toho pri predstavovaní postavy sa jej tvár neobjavuje ako danosť; sme prinútení odhaliť tvár špeciálnou cestou "návratu" k publiku, akoby zdvihnutím opony. Vtedy sa jej tvár

objaví čo najefektnejšie - pritiahne vnímavosť publika a nebude prijímaná zároveň s ostatnými prvkami scény, ktoré divák vníma po zdvihnutí opony. Obr. 6.

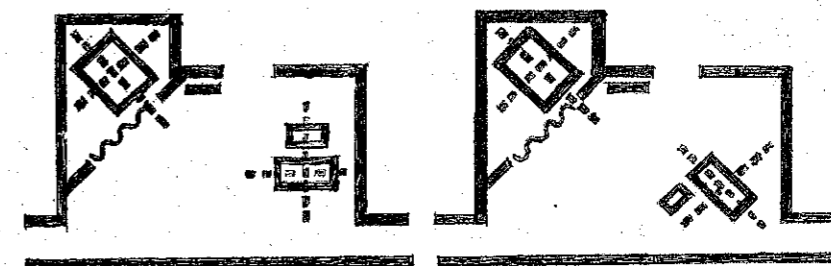


Obr. 6

## V.

Teraz sa pozrime na rozmiestnenie nábytku.

Pred ženou je stôl a sedí na stoličke, taburete alebo lavičke. Použijeme stôl a lavičku v tvare obdĺžnikov. Prvé, čo môžeme povedať o polohe týchto objektov, je, že môžu byť rozmiestnené na dva spôsoby: paralelne k portálu scény alebo po diagonále. Obr. 7, 8.



V ich vzájomnej polohe môžeme objaviť ešte tretí variant - zmiešaný, keď jeden objekt bude umiestnený diagonálne a druhý paralelne k portálu scény. Čo si teda vyberieme? (Diagonálu, bude viac zodpovedať kompozícii scény.) Už vo vymenovaných prvkoch scény máme obsiahnuté obidve tendencie: frontálnosť stien izby a diagonálu postele a vám sa, samozrejme, zdá, že frontálne umiestnenie lavičky a stola by bolo už čisto priestorovo a kompozične nevýhodné. Myslím si, že všetci budú súhlasiť s tým, že ak stena izby, dvere a portrét sledujú rovinu portálu, zjednocujú sa do jedného kompozičného celku takisto ako diagonálne rozmiestnenie stola a lavičky v spojení s posteľou a závesom vytvára tiež kompozíciu jedného celku.

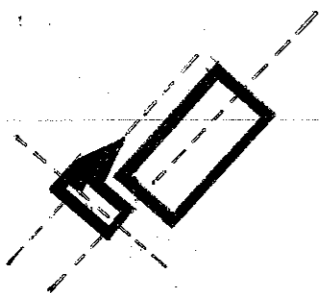
Povedali sme, že na scéne musia všetky prvky časovo a priestorovo vyjadrovať vnútorný obsah drámy. V našom prípade sme dosiahli mimoriadne presné stretnutie dvoch tendencií



vyjadrených dvoma rozličnými priestorovými komplexmi - tendenciou priamky a tendenciou diagonály. Zodpovedá to v istej miere charakteristike vnútorného psychologického obsahu drámy, ktorá sa tu odohráva? (Zodpovedá.) Čím? (Narušením pokoja, poriadku.) To znamená prvkom kladným, ktorého pokoj sa láme. V priestorovom rozmiestení tak uplatňujeme obidve tendencie vnútornej charakteristiky obsahu. Ale je tu ešte čosi. Máme tu dom, ktorý je vyjadrený v kladnom charaktere - rovný a pokojný. Pravouhlá vyrovnanosť majiteľa domu je ako pravouhlý rám jeho portálu. Ukáž mi svoj dom a ja ti poviem, kto si. V tejto stabilnej pravouhlosti je akoby vyjadrený on sám a to, čo sa v dome stalo v jeho neprítomnosti, je postavené v línii ženinho charakteru - nerovne, nepokojne, nevyrovnané. Rozmiestenie vecí akoby ukazovalo na konflikt ich charakterov v plnej zhode s tým, ako sa začínajú pred nami črtat. Pre správne vystrojenie konfliktu musíme viesť vojaka spokojného a nič netušiacieho a ženin charakter ako trýzniaci sa a značne nevyrovnaný. On sa objavuje v dverách frontálne, ona zahŕňa záves šikmo. Jeho pohyby a akcie sú priame, otvorené, jej akcie sú šikmé, obchádzajúce. Už v určení základných daností scény je takto vyjadrený konflikt charakterov a očakávaných konaní.

Ako budeme ďalej rozmiestovať nábytok, keď okrem všeobecného určenia, že leží v diagonále postele, sme ešte nič viac neurčili?

Je celý rad možností, ale všetky v podstate podliehajú takýmto podmienkam: 1. lavička a stôl sú rovnobežné a 2. lavička a stôl sú na seba kolmé. Obr. 9.



Obr. 9

Ktorú možnosť si vyberieme? (Rovnobežné. Kolmé.) Sú teda dva návrhy, ktorý z nich sa vám zdá menej protirečivý? (Rovnobežné.) Správne, rovnaký smer osí dvoch rovinných predmetov je neprotirečivý. V našich podmienkach je vhodnejšie protirečivé riešenie. Čím sa budeme riadiť pri výbere správnej možnosti? Celkom bezpečne priestorovo určuje celkovú fyziognómiu skupiny os väčšieho predmetu, v našom prípade stola. Pri výbere kombinácií musíme brať do úvahy vzťah osi tejto dominantnej nábytkovej skupiny a druhej skupiny stavby, ktorá je určená líniou závesu. Opäť bude ich vzťah rovnobežný alebo kolmý.

Ktorý variant si vyberieme a prečo?

(Kolmicu a z rovnakých príčin ako hore.) Nie je to mechanický prenos názoru z jednej situácie a podmienok na situáciu inú bez toho, že by sme brali do úvahy nové podmienky? Problém je v tom, že ide o výraz "nepokojne mučivého" prvku, prvku opačného vyrovnanosti. Keby išlo iba o vzájomný vzťah obidvoch skupín stavby medzi sebou, ako v prípade stola a lavičky, váš návrh by bol správny. Ale tu ide o to, že musíme rátať nielen

s ich vzájomným vzťahom, ale najmä so vzťahom obidvoch skupín ako celku k okolitej kompozícii stien. Pre výraz maximálneho protikladu s okolím je rozpor vnútri jednej tendencie málo účelný. Štruktúrna skupina musí byť jednotná, lebo iba vtedy sa dostatočne vyjadri protirečivosť obidvoch skupín. Ako konflikt celostných komplexov: okolia a nábytku je kolmé riešenie slabšie od rovnobežného.

Teraz sa dá ukázať, aký vážny je protiklad vnútri jednej skupiny - stola a lavičky. Odvrátenie lavičky o  $90^\circ$  od stola akoby uzavieralo vzťah obidvoch kompozičných celkov. Keby sme umiestili lavičku rovnobežne so stolom, dostali by sme výraz vyjadrujúci kladný vzťah. Lavička uzavierajúca so stolom uhol  $90^\circ$  vyjadruje tendenciu systému diagonálnych línií a môže znamenať nedotiahnutý vzlet diagonály prostredníctvom pravouholníka scény. A opäť sa pred nami opakuje základná štylistická charakteristika: nedotiahnutosť, protikladná dvojakosť. Okrem toho tu máme plasticky presné kompozičné opakovanie obidvoch skupín scény. Pravouhlosť osí stola a lavičky opakuje rovnaký vzťah ako osi postele a závesu, a tak sme dospeli k riešeniu, keď os stola je rovnobežná so závesom a os lavičky s osou postele.

Ak si uvedomíme výsledky nášho skúmania, môžeme konštatovať, že opakujúc iba logiku všedného života sotva by sme došli k nášmu rozmiestneniu stola a lavičky. Zo všetkých možných kombinácií je to bohužiaľ kombinácia najpravdepodobnejšia vo vzťahu k životnému materiálu. Tak sa to môže zdať na prvý pohľad divadelníkovi "realistovi", ale z hľadiska divadelníka "konštruktéra" a "dramatika" práve toto nevierohodné rozmiestenie obsahuje maximum dramatickej pravdivosti. Chcel by som pripomenúť myšlienku F. Engelsa o "zdravom zmysle" prívržencom formálnej logiky: "Tento spôsob myslenia sa nám preto javí na prvý pohľad celkom pravdivý, že je charakteristický pre tzv. "zdravý rozum". Ale "zdravý rozum", ktorý je stálym spoločníkom všetkých potrieb doma medzi štyrmi stenami, väčšinou prežíva neuveriteľné kotrmelce, keď sa len troška vydá na cestu výskumov."

Do podobných kotrmelcov sa dosť často dostáva formálna logika každodenného riešenia, keď sa rozsah konania rozšíri z jednoduchej životnej náplne na zložité emocionálne a výrazové funkcie. Tu už nie je možné konanie podľa tzv. zdravého rozumu. Veď i prvky formálnej logiky v závislosti od charakteru predmetu úplne podliehajú zákonom dialektiky. Rozhodne však hypertrofia predvádzania "toho, ako to býva", pred tým, "ako to je", privádza tvorcov k tomu, že vidia iba viditeľné stránky životného javu, ale nevidia funkčnosť životného prvku v podmienkach výrazovej úlohy, pretože hranicami životnej viditeľnosti už nevidia "ich vzťahy, za ich bytím nevidia ich vznik, za ich pokojom nevidia ich pohyb, pre stromy nevidia les."

Ak sú všetky prvky takejto analýzy bezpodmienečne nevyhnutné pre orientáciu a pre poznanie prejavov konania, tak v nemenšej miere sa musíme nimi riadiť pri konštruovaní časti skutočnosti na scéne. Ak Shakespeare nazval celý svet divadlom, rovnako môžeme povedať, že každá scéna je malým vesmírom a všetky udalosti v nej podliehajú rovnakým podmienkam vnútornej zákonitosti, akým podliehajú svety. A "zdravým rozumom" bezprostrednej viditeľnosti sa nedajú vyčerpať podmienky scénickej konštrukcie.

## VI.

Obráťme svoju pozornosť na košík.

Ako bude najlepšie postavený? Rovnobežne s portálom, či diagonálne? V línii matky, či v línii vojaka?

Najlepšie by, pravda, bolo, keby si zachoval úplnú neurčenosť. To celkom zodpovedá postaveniu dieťaťa počas konania ako dôvodu drámy. Košík by bol ako v sebe uzavreté príčinné miesto nespokojnosti. Aká bude forma predmetu, uzavretého v sebe, nezávisle postaveného do obklúčenia, ktorého hrany v nijakom prípade nevstupujú do vzťahu ani s rovnobežnosťou ani s diagonálou?

Taká forma musí mať nekonečne mnoho osí zodpovedajúcich každému prvku scény a zároveň táto forma musí charakterizovať predmet bez akejkoľvek závislosti od ostatných predmetov scény. Takže to bude: okrúhly košík.

Rozbor takýchto detailov sa zdá zbytočný, ale, žiaľ, veľa predmetov na prvý pohľad jasných sa nedostatočne rieši v mnohých divadlách. Potom napríklad nedomyslenie funkcie podobného predmetu na scéne vedie k ohromným chybám v inscenácii. Veľmi prekáža plasticke hry hercov a ničí plasticke-priestorové vnímanie diváka. Kompozičné nedostatky znižujú úroveň vnímanosti radového diváka a výrazne rušia príjem skúseného diváka.

Aranžmán sa musí pri existencii okrúhleho objektu viesť buď po líniiach vedúcich k jeho stredu, alebo po líniiach, ktoré ho otáčajú. V prvom prípade radiálne smerovanie zodpovedá kolnici konfliktne pretínajúcej stred kruhu. V druhom prípade koncentrované kruhy plnia funkciu rovnakú ako opakujúce sa rovnobežné línie.

Náš košík pri svojich skromných rozmeroch neohraničuje tak kardinálne potrebné prechody. Pôsobí väčšmi ako centrálny bod než ako okružie. Kam ho dáme? (Na stôl.) Myslím si, že toto riešenie je prenáhlené. Vás vedie želanie priblížiť košík charakteru kolísky. To je návrh vychádzajúci z automatizmu mechanického zväzku dieťa - kolíska. Ale kolísku sme zavrhlí. Preto budeme dôslední v zavrnutí motívu kolísky a radšej postavme košík na zem. Na stole by dokonca zakrýval konanie za

ním. Okrem toho: očakávame v ďalšom deji návrat dieťaťa - hádam do toho istého košíka - veď toto dieťa položené do manželskej postele by bolo položené na "nezákonné" miesto. Odhalenie dieťaťa sa končí jeho vynesenie z postele. Pre vytvorenie takéhoto motívu zavrnutia bude najvýhodnejšie mať košík dole. Vojak zavrhnú dieťa rovnako ako niekoľko okamihov predtým zavrhol jeho matku. Paralelná linka, ktorá sa rozvíja s konaním matky, s jej snahou zdvihnúť dieťa zo zeme a dať ho na posteľ - vnieť ho do rodiny - určuje aj vojakovu líniu: vyhodiť ho z rodiny, kam nepatrí, z postele, z vysokého miesta, vyhodiť nezákonne narodeného. Okrem toho pre akcentovanie prvého objavenia dieťaťa bude prekvapujúcejšie, keď sa jeho plač ozve z košíka na podlahe než zo stola, kde by od začiatku figuroval "naservírovaný" ako potrava.

A tak môžeme vytiahnuť oponu.

Pre začiatok máme všetko potrebné: žena sedí pri stole. Dieťa - neviditeľné - je v košíku. Publikum o ňom nevie. Ťažká mŕtva pauza. Žena sedí nehybne. Potom pauzu preruší krik dieťaťa. Ďalej musíme riešiť jej reakciu na krik. Príde k nemu a odnáša ho.

Ako bude žena reagovať na krik? (Obratom hlavy.) Istotne, skôr než pôjde, otočí hlavu, načrtne smer, po ktorom sa bude rozvíjať ďalšie konanie. Ktorým smerom otočí hlavu? (Ku dverám.) Prečo? (Aj tak je obrátená viac na túto stranu.) Tak podľa vás sa obráti k dverám. Potom vstane a pokračuje v smere obratu hlavy. Čo to bude znamenať? Plnú pripravenosť pre konanie, pokoj, úplný protiklad protirečenia, s ktorými sa má žena - podľa našich predchádzajúcich rozborov - správať k dieťaťu. Keby najprv otočila hlavu cez pravé plece, bol by v tomto pohybe prvok odmietnutia, nechť ísť k dieťaťu. Obr. 10.



Obr. 10

V prvom prípade by išlo o vzrastajúcu tendenciu bezprostredného vzťahu, crescendo smerovania k dieťaťu: obrátila hlavu a telo podchytilo pohyb i jeho smer - matka sa ponáhla k dieťaťu. V našom druhom návrhu bude vyjadrené nielen želanie ísť k dieťaťu, ale aj čosi také ako "zasa plače". Keď žena začne vstávať, musí sa obrátiť na druhú stranu. Bude to robiť s pochopiteľnou ťažkosťou,

prenášajúc ťažisko tela o celý polkruh. Ťažko i vstane. Táto ťažkopádnosť 3/4 otočenie sa k deku, ktoré je vyjadrené v charaktere prenosu ťažiska, charakterizuje novým prvkom jej vzťah k dieťaťu. Motív materstva bude rásť tou mierou, akou sa k nemu približuje. Moment odtrhnutia, ktorý sme počítali na začiatku našej hry, sa postupne zlikviduje. Toto riešenie obsahuje celú sumu základného charakteru, v ktorom bude musieť herečka odohrať svoj prechod. Keď obráti

hlavu vľavo, skryje publiku svoju tvár, ktorá je aj tak skrytá z 3/4 pred publikom. Keď sa však obráti vpravo, po kriku dieťaťa, publikum prenesie pozornosť na túto jej reakciu, takže obrat "odhalí" tvár ženy. V obrate odkryje svoju zmorenú tvár, na ktorej je napísané tušenie drámy, čo bude nasledovať. Konečne v tomto pohybe, v prvom v našej scéne, narážame na jednu všeobecnú zákonitosť, na tzv. odkaznoje dviženie, odvrátený pohyb, ktorý musí byť základnou konštrukčnou podmienkou každého riešenia akéhokoľvek scénického pohybu.

Pohyb, ktorý robíme, keď chceme ísť na jednu stranu a predtým sa pohneme na stranu opačnú - čiastočne či celkom - v praxi scénického pohybu nazývame "otkazným" pohybom. Je to jedna zo základných zákonitostí, ktoré nachádzame vo všetkých podobách výrazových prostriedkov. Ak máme niečo udrieť so značným úsilím, najprv urobíme rozmach na opačnú stranu a potom - až z tohto krajného bodu - vedieme úder. Inštinktívne tak spĺňame tento organický zákon, bez ktorého nie sme schopní vykonať predpokladaný pohyb: preskočiť prekážku, zatĺcť klinec a pod.

Prekvapení však budeme, ak sa dozvieme, že tento zákon je platný vždy, všade a vo všetkých organických prejavoch.

Ak je "otkaz" nevyhnutný pre úder, tak predovšetkým je potrebný pre "úder" do psychiky diváka, keď treba do nej "vbiť" nejaký scénický výrazový prvok. Veď scénický prechod má dvojakú funkciu: aj osoba musí prejsť po scéne, aj jej konanie musí "prejsť" do vedomia diváka. Ak máme splniť túto úlohu, nemôžeme konanie začínať nikdy z mŕtveho bodu, zo "slepej fázy". Musíme ho začínať tak, aby začiatočný bod vnímaného pohybu nebol amorfne nehybný, ale aby bol dynamickým zlomom dvoch tendencií. "Otkaz" ako samostatný prechod nevnímame. Zákon "otkazu" je nevyhnutnou podmienkou pre každé výrazové riešenie. Je akoby prvkom kontrastu, jedného z najlepších prostriedkov na upútanie vnímanosti, prvkom obsiahnutým vnútri každého samostatného konania, druhom "samokontrastu" v prebiehajúcich konaniach.

V praxi to znamená, že "otkaz" musí byť rozohraný a rozložený v hre natoľko, aby svojím obsahom vyplnil technickú pevnosť hereckej konštrukcie. Ideálny bude prípad, keď nasledujúca fáza rozohratých prvkov bude slúžiť ako "otkazná" predohra ďalším prvkom. Proces vnímania formy vo vedomí diváka prebieha takto v optimálnom režime.

Ak vám charakteristika "otkazného" pohybu vo svojej formulácii pripomína čosi, čo ste už počuli, nejakú inú disciplínu, nemýlite sa. Dialektický materializmus v zákone negácie negácie. V našom prechode môžeme povedať, že sa uskutočňuje v procese negácie negácie: chce ísť k bodu B, ale neguje ho, smerujúc najprv k bodu C a znova, negujúc smer C novým pohybom k B, ruší prvú negáciu a realizuje prvotný smer v novej kvalite a význame. O "otkaze" by sme mohli povedať, že vďaka

nemu sa prejavuje jeden zo zákonov dialektiky v organike pohybu - tak v procese preniestenia, ako aj objektu čitateľného vnímania.

## VII.

Teraz sa môžeme vrátiť k našej žene.

Opustili sme ju v okamihu, keď urobila "otkaz" a ukázala tvár publiku. Preverme si to. Sedí dobre? Ako drží ruky? Čo robí? (Iba sedí.) Iba sedí? To znamená, že nič nerobí. Jej posadenie by malo ukázať, že skutočne nič nerobí. Ako to môžeme ukázať? (Ľavá ruka visí, pravá je na kolene.) Uspokojuje vás toto riešenie? (Nie, lepšie by bolo, keby sa pravou rukou opierala o stôl.) Je to dobré a či nie? Povedzte, zodpovedá ruka podopierajúca hlavu poslednému štádiu bezradnosti a zúfalstva? (Nie.) Aké by bolo ďalšie štádium zúfalstva? (Vnorí hlavu do dlaní alebo položí hlavu na stôl.) Áno, to by bolo posilnenie. Ale bude to druh nového štádia zúfalstva, alebo to bude iba jeho intenzifikácia vnútri jedného riešenia? Myslím, že to druhé, veď oprieť si hlavu či položiť ju na stôl bude pri rozličnom stupni výrazovej intenzity rovnakým obrazom straty síl, obrazom sebaovládania hľadajúceho oporu. Novým druhom nášho riešenia bude prípad, keď už nijaká opora nie je. Myslím si, že väčší stupeň výrazovosti dosiahneme takýmto riešením intenzity zúfalstva. Ľavá ruka je spustená, ničím neprotirečí nášmu zadaniu, veď sa dokonca hovorí, že ruky "padajú", keď je človeku zle. Čo však urobiť s pravou rukou? Hovorili sme, že žena sa musí cítiť ako odvrátená od košíka. Oddelenie od ľavej časti scény predpokladá nejakú väčšiu spätosť s pravou stranou scény. Aby sme maximálne zdôraznili odtrhnutosť ženy od ľavej časti scény, bolo by dobré spevniť jej vzťah s pravou stranou scény. Visiaca ľavá ruka dobre zdôrazňuje odtrhnutie, ale také isté polozenie pravej ruky sa nám nehodí. To by znamenalo úplné odtrhnutie sa od všetkého. Moment vzťahu s dieťaťom by sa v tomto geste "utopil" a figuroval by iba ako časť všetkých vzťahov ženy. Musíme teda pravú ruku nejako zviazať so stolom, položiť ju na stôl. Ale nesmie sa o ňu opierať. Neznamená to nič viac než ruku na stole. To bude zodpovedať jej bezmocnosti a rozháranosti myšlienok. Ruka hodená na stôl znamená nielen nemožnosť oprieť sa o ňu, ale navyše aj ruku hľadajúcu oporu.

Ako drží hlavu?

(Spustenú na prsia.) Aká môže byť ešte poloha hlavy pri tomto stupni zúfalstva a pri tejto polohe? (Zaklonená dozadu.) Výborne. Hlava zaklonená dozadu s očami plnými zúfalstva. Rozoberieme si to. Máme dve riešenia, doslova protikladné, obidve však veľmi verné. Je to náhoda, že v daných podmienkach máme dve rovnako dobré riešenia, alebo je to všeobecný jav?

Môže sa to stať vždy a všade. Tu treba poukázať na dialektický zákon jednoty a boja protikladov, ktorý nachádza svoje uplatnenie vo fenoméne kompozičnej zákonitosti. Vyjasnenie tohto javu spočíva v tom, že každá reakcia prebieha v protikladoch, vo vzájomnom prenikaní protikladných riešení. Môžeme si to overiť v ľubovoľných podmienkach.

V našom prípade si spresníme, ktoré riešenie si vyberieme. (S hlavou zaklonenou dozadu.) Dobré. Spravidla býva lepšie to riešenie, ktoré vyrastá z protikladu k prvému nápadu. To je opak automatizmu, beda tomu, čo sa ponúka bezprostredne ako prvý nápad a čo je iba šablónovitým riešením. Prijmite vždy riešenie, ktoré protirečí šablóne, čo vznikla metódou najmenšieho odporu. Nové riešenie bude silnejšie. Ale aj to sa môže zvrátiť do štylistickej manieri.

Vzhľadom na budúce udalosti bude predsa len lepšie nechať ženu so sklonenou hlavou. Chudý chrbát, ohnuté ramená, hlava sa topí v problémoch. Ostatné si dokreslite fantáziou.

Pokiaľ ide o protikladné riešenia, sú oprávnené a pôsobivé nielen na scéne, ale aj v hudbe a maliarstve. Také sú i vzťahy medzi konaním a dekoratívno-plastickým vyjadrením formy. Priestorovým, farebným, svetelným. Mohli by sme urobiť našu epizódu v priamej závislosti v čiernych, sivých, zamračených tónoch, ale so značným úspechom si môžeme zvoliť opačné riešenie: jar. Slnečné lúče padajú do izby. Ženu obklopuje príroda nezodpovedajúca jej ťažkému položeniu. Keď si vyberieme toto riešenie, opäť dostaneme dve línie konfliktu takisto ako pri riešení rozmiestnenia nábytku. Jedna línia je vnútri subjektu a druhá okolo neho v slnečnom teple a radosti.

Chceli by sme, aby sa nám toto okolie dobýjalo do izby, čiže kam dáme okná? (Doprava. Doľava. Tam a tam.) Aká je úloha svetla? Aby padalo do izby. Z ktorej strany? (Sprava. Zľava.) A nebolo by lepšie spojiť vpád svetla s príchodom vojaka? Veď jeho príchod je vlastne lúč radosti a takým zostane až do výstupu podozrievania a odhalenia dieťaťa. Nemalo by väčší zmysel spojiť svetlo s otváraním dverí, alebo ak sú dvere otvorené už od začiatku, a jeho objavením? Určujúcim prvkom pre polohu okien sú dvere, pretože pre nás je najdôležitejšie mať svetlo slnka z dverí. Ľahko dosiahneme i osvetlenie hlavného miesta deja kdesi v ľavej časti scény: iba natočíme lúč idúci z dverí doľava smerom ku košíku. Vykreslí nám matku s dieťaťom na začiatku výstupu, odchádzajúcu do temnej hĺbky scény - k posteli.

Týmto spôsobom sme určili smer svetla. Stačili dvere, okná sme zatiaľ nepotrebovali. Sú vôbec potrebné?

Nepýtame sa preto, lebo "v izbe by mali byť okná", ale preto, lebo môžu byť ešte ďalšie výrazové prostriedky, kvôli ktorým budú okná potrebné. Sú naozaj potrebné? Sú! Potrebuje vyjadriť radostné okolie domu. Je to dané čiastočne dverami,

a ak tie stačia, okná nepotrebujeme. Ale je jasné, že okno neumiestime ani vpravo, ani vľavo, ale do stredu ku dverám, aby sme čo najlepšie videli svet za ním. Vľavo je portrét a záves. Okno teda bude napravo od dverí. Ale tu máme nábytok určený zatiaľ pre nastávajúcu hru. Ako to teda bude?

(Môžeme umiestiť okno pod portrétom, alebo zavesiť portrét nad okno.) Myslím si, že takéto riešenie nie je dobré, veď keby aj bol portrét hocijako príťažlivý, okno ho svojím jasom bude potláčať a priťahovať divákovu pozornosť. (Prelomíme dekoráciu vpravo a dáme tam okno.) Povedali sme si, že dekoráciu budeme lámať iba v krajnom prípade. Čo ešte môžeme urobiť? (Postavme príborník do rovnakého uhla ako posteľ, ale doprava.) Takéto postavenie by zrovnovážovalo scénu a protirečilo by konfliktnému riešeniu polohy nábytku a stien. Hľadajme ďalej. V horizontálnej projekcii sme prebrali všetky možnosti, hľadajme teda vo vertikále. Mohli by sme príborník znížiť a umiestiť okno nad príborník? Pozdĺžne okno bude mať tú výhodu, že sa nebude spoločne premietat so sediacou figúrou. Bude vyššie než to, čo sa ukáže za ním, dostáva charakter samostatného priebehu konania, nesúvisiaceho, ale paralelného s konaním, ktoré sa odohráva pod ním v izbe. Vynikne tak paralelizmus toho, čo sa deje vonku, s tým, čo sa deje vnútri. A nie je to práve to, čo sme hľadali? Tento paralelizmus by pôsobil ako paralelná montáž vo filme. A tak horizontálne predĺžené okno je práve to, čo potrebujeme. Teraz by sme mali dať takémuto oknu životnú motiváciu. Veď pred nami je izba jedinečného tvaru. Kde bývajú okná tohto typu? (V pivnici.) Vyplatí sa nám situovať dej do prízemí, do pivnice? (Nie.) Prečo? Pretože svetlo do pivnice síce preniká, ale za oknom nič nevidieť. Preto zvolme radšej prípad, že okno bude na úrovni zeme. Bude to miestnosť medzi prízemím a pivnicou, akýsi suterén. Zodpovedá to i etnograficky. Pre nemecké a švajčiarske domy je to typické.

Keď sme navrhli toto riešenie, musíme sa pozrieť, či nám nedáva nejaké nové možnosti. Okno na úrovni zeme?! Keď vojak pôjde okolo okna, uvidíme jeho nohy. Hodí sa nám to? Myslím si, že nie, jeho príchod by mal byť neočakávaný, ale mohlo by to zohrať na konci našej scény: odchádzajúce nohy by sme videli v okne akoby dohrali tragédiu jeho odchodu. Najprv odchod zahrá herec a potom jeho nohy. Urobia 3-4 kroky a potom ich už iba počujeme, zrakový vnem sa prelína do sluchového. Kroky tichnu. Úplné ticho. Pauza. Plač dieťaťa a koniec.

Pritom tento zvukový odchod nebude vhodný, ak ho uskutočníme bez opticko akustickej premeny. Nohy odchádzajúceho sú efektom, osobitne zdôrazneným životným faktom v realistickej inscenácii.

Keď už máme suterén, tak do dekorácie musíme pridať nový element - schodište. Protirečia schody dverám otvárajúcim sa do izby? (Nie.) Možno z toho niečo vyťažíme. Hlava vojaka musí byť na úrovni portrétu. To je pre nás rozhodujúce pri

určovaní počtu schodíkov v izbe. Jeden-dva, ostatné sú za dverami. Pokiaľ ide o schodište, asi by bolo vhodné urobiť za dverami hlbšiu oddychovú plošinu. Toto miesto by umožnilo, aby dvere mohli byť otvorené i zavreté. Ako to vyriešime?

(Otvoria sa s vojakovým príchodom.) Myslím si, že lepšie bude, ak ich necháme pootvorené, aby sme cítili dych prírody a ani objavenie vojaka nebude tak úzko spojené s vpádom svetla. Neriešime epizódu expresionisticky a nerobíme z vojaka archanjela Gabriela so svätožiarou. Veď aj tak bude vojak hrať s lúčom. Objaví sa v ňom, ale bude len temnou siluetou. Jeho príchod tak vyjadrí moment radosti i moment smútku, temnoty. Tak už vo vojakovom príchode vyjadríme tragický pocit protikladu. Čím silnejšie bude protisvetlo, tým viac bude zdôraznená tragická dvojakosť jeho návratu. Schodíky tomu dopomôžu, predlžujúc jeho tieň do izby.

Podme k ďalšiemu rozvíjaniu scény. Súpis konania našej hrdinky je takýto: počula plač, prišla k dieťaťu, preniesla ho na posteľ, potom zaujala postavenie, v ktorom bude prekvapená príchodom muža.

Pri podobnom komplexe vzájomne zviazaných konaní sa musí sám komplex i jeho jednotlivé časti riešiť vo vzájomných vzťahoch. Pre skupinu konaní najskôr treba určiť celkovú kontúru a potom určovať jednotlivosti.

V prvej časti našej epizódy bola úvodná "nehybná" scénka akoby expozíciou celého konania. Od kriku dieťaťa po stretnutie s mužom je časť druhá, v ktorej musíme premyslieť nie nejaký jednotlivý prechod alebo ľubovoľný bod, ale všetky body naraz. Naša skupina obsahuje štyri body konania; tri z nich sú určené: lavička, košík, posteľ. Štvrtý bod: miesto stretnutia, nie je určený. Skôr než začneme riešiť tieto jednotlivé prechody, musíme určiť finálny bod, ktorý nás dovedie k prvému vyvrcholeniu epizódy - k objaveniu sa vojaka.

### VIII.

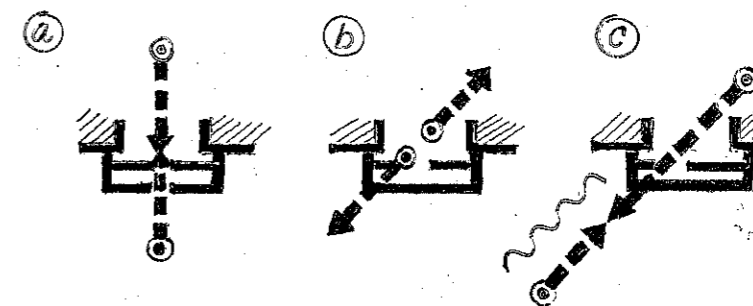
Kde navrhne miesto stretnutia ženy a vojaka? Kde sa nachádza žena v čase jeho príchodu? (Ďalej od postele. Stretnutie by malo byť v maximálnej vzdialenosti od dieťaťa. Nedaľko od postele, aby ho mohla od nej odvádzať.) Sú ešte ďalšie návrhy? (Nech sa stretnú nad prázdny košík.) Musíme určiť nie miesto činu, ale principiálny obrys ich vzájomného postavenia v momente vojakovho príchodu. Musí byť medzi nimi rozostup? Veľký, či malý? Musia vidieť jeden druhého? Samozrejme, že môžeme napríklad navrhnúť, aby žena vzala vedro, šla po vodu a vo dverách sa stretli. Je to reálny detail, ale principiálne to znamená, že stretnutie prebieha v bezprostrednej blízkosti a neočakávane. Alebo naopak, žena vlezie pod posteľ po kufor a vyliezajúc uvidí muža na druhom konci izby:

to bude tiež neočakávané stretnutie, ale riešené v iných priestorových podmienkach. Jeden i druhý variant bude podmienený tým, čo najlepšie zodpovedá faktu, ktorý by mal byť vyjadrený v momente stretnutia. (Mala by vziať košík a...) Zasa životné detaily. Je nevyhnutné, aby sme cítili konania v dynamike ich vzájomných vzťahov. Musíme sa naučiť premýšľať o tom, v akých vzťahoch sú postavy počas konania a potom k týmto principiálnym riešeniam môžeme vyhľadávať ľubovoľné životné detaily. V húštinách životných detailov nedoceníme prvky vzájomných vzťahov a navyše rozrušíme jedinečnosť dojmu a okradneme diváka o výrazovosť výstupu.

Veď detaily na scéne nie sú vecami samými osebe, ale obrazmi istých vzťahov. To je základ. A pritom koľko divadiel práve tak pristupuje ku každému prvku. Vychádzajú z celkom iných motívov, než sú motívy kompozične nevyhnutné.

Čo cítime, keď chceme najst riešenie stretnutia vojaka a ženy? Zdá sa nám vhodné, aby bola od neho ďaleko a mohla tak zistiť jeho výzor v tieni a svetle. Tým sa v jeho príchode vyskytne akýsi prvok nástupu. A zároveň by sme ich chceli dať do situácie dajakého neočakávaného stretnutia vo veľmi úzkej blízkosti, ktorá by bola potom narušená. Aby sme ich dostali k sebe, musíme ich mať najprv od seba. Jeden plán prechádza do druhého. Takže riešenie bude v akomsi zjednotení obsahujúcom dvojakosť blízkeho a vzdialeného, v akomsi dynamickej procese. Takéto riešenie nebude teda statické, ale zložité, ktoré v dynamickej figúre následných premiestení zjednotí všetky prvky. Naše návrhy obsahujú: 1. stretnutie vo dverách, 2. ich rozdelenie pre úplné pochopenie objavenia vojaka a prípravu jeho nástupu, 3. stretnutie (možnosť objatia a vzdialenia sa v smere svetelného lúča), ktoré sa odohráva vedľa závesu, v blízkosti nebezpečnej zóny. Toto je možnosť hry, ako odvieť vojaka od postele. Načrtnime si zhruba schému pohybu: a - stretli sa, b - rozišli sa, c - znovu sa stretli. Keď spojíme všetky tri fázy, dostaneme celkovú dynamickú schému pohybu.

Teraz však zabudnime na schému a začnime spresňovať hru, vychádzajúc z predstáv o činoch a konaní ženy. Obr. 11.



Obr. 11

Čo bude lepšie, aby postupovala jedna postava, alebo obidve? (Jedna.) Ktorá? (Žena.) Správne, veď je to neočakávané pre ňu, ale aby mohla odísť, musíme ju k nemu dajako dostať. Ako to urobíme? (Myslím si, že ženu musíme dostať k vojakovi chrptom, a keď sa náhodou otočí, uvidí ho; potom bude jej odchod pravdivý.) To znamená, že má dve úlohy: prísť ku dverám a obrátiť sa chrptom. Tento návrh úplne vyjadruje, že žena sa nachádza v inom poli a vojak tiež mimo jej zorného uhla. Predpokladá, že vojak je ďaleko a nečaká ho. Takže treba prísť ku dverám a otočiť sa chrptom. Ale nesmie to urobiť tak, že iba príde ku dverám, obráti sa a hneď príde vojak. Príchod a obrat ženy treba včleniť do jedného konania a toto konanie ako celok oddeliť od príchodu vojaka. Čin ho maximálne oddelíme? (Pauzou pred príchodom muža.) To znamená časom. Sú ešte iné prostriedky? Môžeme urobiť ešte niečo v priestore? Moment objavenia sa vojaka je veľmi vážny, a preto treba toto miesto pripraviť pre vnímanie diváka: maximálne spresniť koniec jedného konania a "otkazne" ho vypracovať.

Je v tomto poukaze možnosť priestorového riešenia? Musíme dať deju maximálny spád. Línia ženy sa musí maximálne "spustiť" v okamihu jeho príchodu. Čo teda môžeme priestorovo urobiť pre maximálny rozdiel medzi koncom prvého konania a začiatkom druhého? (Nech si sadne.) Konečne. To bude priestorovo najpresnejší kontrast vzhľadom na prechod a obrat. Vidíte, že celá náročnosť troch akcií: prišla, vrátila sa a objavil sa vojak, sa rozpadá na celkom uveriteľné životné konanie: prišla a sadla si na stupienok chrptom ku dverám. Pauza. Objaví sa vojak.

Pozrime sa, či je výhodné, aby sedela na schodíku z hľadiska príchodu vojaka. (Je to nevýhodné, pretože ho neuvidí.) Môže vidieť jeho tieň. Je to dobrý herný moment? (Dobrý.) Takže obrat ženy je nevyhnutný, aby uvidela, kto to prichádza. Hra obratu vyrastá do novej možnosti: hry na obrate. Uvidela pred sebou tieň, ale či je to jej muž, alebo iný človek prinášajúci správu o jej mužovi, to žena ešte stále nevie. Vzrušená odbieha, vôbec sa neotáčajú. Vybíha do prvého plánu javiska a tu v blízkosti publika sa môže odohrávať celé bohatstvo jej hry. Rozochvenie z návratu manžela. Je to on, nie je to on. A nielen táto téma, ale i "je mŕtvy, či živý" sa rozrastá do ďalšej hry. Ak je to on, čo bude s dieťaťom? Aký je to skvelý námet pre hru! Je jasné, že hra sa stáva dostatočne zaujímavou i pre herečku.

Ale nepredbiehajme, zatiaľ sme ju iba posadili ku dverám a teraz musíme toto konanie zdôvodniť. Musíme ju odôvodnene priviesť ku dverám a premyslieť, čo bude robiť v pauze do jeho príchodu. Čo navrhujete?

(Nech robí dajakú prácu, čosi, čo by hralo aj potom, keď príde vojak.) Ďalšie návrhy? (Dajme jej do ruky kefu, a keď vojak príde, pustí ju a to vyvolá hluk.) Takže kefu

potrebujeme na akcentovanie príchodu vojaka. Buďme dôslední a dajme jej do ruky džbán... Ale predsa musí byť čosi zaujímavejšie pre akcentovanie jeho príchodu, niečo, čo by hralo hlbšie a zároveň nám umožnilo ďalšie hranie. (Môže šiť detské šatočky.) Prečo? (Aby ich mohla schovávať.) To znamená, že sme posilnili moment jej strachu; aby sme ešte vernejšie motivovali jej odbehnutie pred návratom, aby druhý motív zlaknutia bol ešte väčšmi zdôraznený, keď sa bude usilovať tú vec schovať. Okrem toho môže tento moment pôsobiť ako výraz leitmotívu jej skrytých konaní vo vzťahu k dieťaťu, môže zvýrazniť tendenciu skrývania, ktorú sme videli v prenášaní dieťaťa i v hre so závesom, v umiestení košíka. Opäť sa objavuje motív skrývania.

Povedzme, že šije košieľku a pritom je veľmi nepokojná. Uvidí tieň. Úplne sa vyplaší. Potom zistí, že má v rukách košieľku. Chce ju skryť, akoby sa nič nestalo. Odbieha a zároveň schováva košieľku. Vidíte, že len čo sa objavili nové prvky v príbehu, spôsobilo to vyľahčenie samej hry. Obehnutie s vyľakanou tvárou k publiku nie je jednoduchá vec. Konkrétne odbehnutie s reálnym predmetom nespokojnosti sa, samozrejme, hrá ľahšie.

Sedí teda na schodíku v posledných lúčoch slniečka a rozhodla sa šiť. Nehovorili sme síce, že deň sa končí, ale uhol lúčov dopadajúcich hlboko do izby ukazuje, že od obeda sme už ďaleko. Žena nevychádza z izby, aby nestratila kontakt s dieťaťom. A sedí na 3/4 otočená do izby. Nič tu nie je nevierohodné.

Ako by sme ju dovedli ku schodíku?

(Vzala si šitie a chce vyjsť, ale spomenie si, že dieťa spí sa tak nevyjde a posadí sa.) To je veľmi zložitý motív. Nebolo by jednoduchšie, aby prišla k svetlu? Teraz nie je dôležitý dôvod jej prechodu, ale prvotné riešenie: má mať zložitú či jednoduchú motiváciu? Samozrejme, že lepšia bude jednoduchá motivácia, pretože potrebujeme, aby jej prechod zbytočne nepritahoval pozornosť publika, aby temer nepozorovane smerovala ku schodíku. Teda i obsah jej konania by mal mať nulovú hodnotu, rovnako ako sa "znulovala" jej postava, keď si sadla na schodík. Všetko musí byť znížené, aby príchod vojaka prešiel s výstupnou vlnou záujmu publika. Takže jej prechod musí byť maximálne životný a minimálne výrazný. Prejdime si body mizanscény: stôl, košík, posteľ, dvere.

Bude dobrý prechod od postele ku schodíku? (Zlý.) Bude zlý preto, lebo ju nevedie presne ku schodíku. Keď hovoríme, že jej presun má byť minimálne výrazový, neznamená to, že musí byť priestorovo slepý.

Zostáva nám možnosť ísť a zobrať si šitie. (Nech ide k príborníku.) Je to dobré? Bol by to slepý frontálny prechod, prilepený k zadnej stene. Lepšie by bolo, keby prešla ku stolu a potom ku dverám. Tento prechod nadobúda plasticnosť.

(Chcel by som niečo povedať k portréту. To, že portrét visí na stene, znamená, že muž jej nie je celkom ľahostajný. Keby k nemu nič necítila, tak by portrét bol dávno odložený. Jej strach nevychádza z toho, že má dieťa od iného, ale že má muža stále rada.)

Výborné spresnenie. Tak to cítime už od začiatku. Veď nechceme ženu ukazovať ako kurtizánu, ale čím bude nevinnejšia, tým tragickejší bude koniec. Táto pripomienka naznačuje, že portrét v izbe je dosť nepríjemný a tento moment nepríjemnosti by mal zahrať ako vstup do vzťahu žena - muž.

Ako však dosiahnuť, aby portrét zostal na mieste a aj tak zostal pocit nepríjemnosti? (Zavesiť ho nakrivo. Obsypať ho muchami.) To nie je najvtipnejšie riešenie. Budeme postupovať ako vždy v takýchto prípadoch: vezmeme doslovné riešenie a od neho budeme postupovať k najlepšiemu.

Treba portrét sňať.

Najjednoduchšie by bolo, aby ho sňala z klinca, odhodila ho alebo obrátila. Čo bude menej kruté? (Nech dá na portrét handru.) To je podľa vás vzťah, ktorý charakterizuje jej vzťah k zobrazenému? Potom môžeme navrhnúť, aby naň zavesila plienky. Musíme rozmýšľať: hovoríme "sňať" ako výraz toho, že nemá k portrétu jednoduchý vzťah. Chce skryť portrét, ale nie preto, že by ho nemala rada, alebo že by ho nechcela vidieť, ale práve preto, aby on nevidel ju.

Skryť portrét tu vystupuje ako túžba skryť sa pred portrétom. Keď chceme vypracovať jej túžbu, musíme ženu ukryť pred portrétom. Je taká možnosť v hre? (Po jeho príchode.) Po jeho príchode už bude neskoro - bude tam živý človek. Bolo by ťažké hrať doslova, ale možno nájsť miesto v hre, keď prenáša dieťa z košíka do postele okolo portrétu. Ako to urobí? Privedieme dieťa a portrét k sebe, aby sme mohli vyjadriť ich rozdelenie. Oddelenie dieťaťa od portrétu musíme vyjadriť jednoduchým náznakom, odvrátením ramena, ktorým akoby predznamenávala žena vydesené odbehnutie vo chvíli, keď sa objaví vojak; namiesto dieťaťa nám hrá zasa košielka. Situácia sa opakuje, ale nie mechanicky, iba v inom variante rovnakej témy. Portrét prechádza do reálneho muža. Dieťa do košielky. A medzi nimi v oboch prípadoch žena v zosilňujúcej sa panike vyrastajúcej zo strachu. V schéme sa opakuje dvakrát trojuholník. Navyše budeme mať tretie opakovanie: bude sa usilovať odtiahnuť muža od postele. Tu je dôvod, prečo nemali pravdu tí, čo navrhovali stretnutie čo najďalej od postele. Aby sa dala hrať vzdialenosť, musia byť postavy najprv blízko. Toto tretie opakovanie má novú kvalitu rozdelenia muža a dieťaťa. Línia hry ženy vzrastá: odnášanie dieťaťa na posteľ, inštinktívne odnášanie od portrétu, schovávanie zatahovaním závesu, úmyselné schovávanie košielky pri príchode vojaka a nakoniec zlom do opačného konania: už nie dieťa, ale muž sa odvádza od postele. Dieťa a muž sa menia kompozičnými

funkciami. Takto sa predvedie základná tragická téma ľúbostného trojuholníka s meniacimi sa rolami muža a "neznámeho", ktorý je zastúpený dieťaťom.

Nakoniec i čisto situačne je táto scéna nevyhnutná. Kompozičné riešenie hovorí divákovi, že čosi nie je v poriadku s dieťaťom. Hra s portrétom nám ukáže, že dieťa a portrét nie sú v normálnom vzťahu. Keď ho nesie žena okolo portrétu a akoby náhodou ho ukrýva, objavuje sa znamenie nezrovnalosti. Inak by ho niesla k portrétu muža. Zdvihla by ho. Divák sa začína dohadovať, ale keď žena začne schovávať košielku, je už všetko jasné a odvádzanie muža od postele bude iba bodkou nad i v rozohratej situácii. A nič sa nemusí vysvetľovať. Hra s portrétom pôsobí ako predohra v hudbe: najprv hrá portrét, potom muž. Rytmus, opakovanie, jedinečnosť prenikajúca mnohosť variácií je jedným z najsilnejších prostriedkov kompozície.

## IX.

Spresnime náčrt prechodov ženy.

Ak prvý prechod od stola ku košíku urobíme priamy, bude to zodpovedať požiadavke, ktorú naň kladieme? To by bol pohyb vyjadrujúci typický priamy motív. My však máme dva rôzne motívy: odtiahnutosť od dieťaťa (začiatkové štádium pohybu) a pripútanosť k dieťaťu, keď má vrch materinský cit (konečná fáza pohybu). Prelom v jej vzťahu by sme mali vyjadriť i v grafike jej prechodu. Náš prechod by mal byť teda lomený. V tomto prípade by sme dosiahli čitateľný znak prvého oddialenia sa od dieťaťa i znak druhého pohybu smerujúceho k približovaniu sa. Tomuto prechodu pravda chýba pocit plynulosti prechodu z jedného stavu do druhého. Akou linkou by sa dal vyjadriť prechod? Mäkkou krivkou tvaru S. Obr. 12.



Obr. 12

Teraz ho môžeme naplniť ľubovoľnou reálnou variáciou, pričom zahnuté konce prechodu sa budú hrať v inej kvalite - v obrate postavy. Obrat ženinho tela na krik dieťaťa organicke prerastá do presunu ku košíku, ktorý završuje opačný závit novým konaním: žena obide košík, pričom jej pohľad bude smerovať do stredu košíka.

Herečka prišla ku košíku a chystá sa zdvihnúť dieťa. Košík je na podlahe. Čo jej navrhujeme? (Klesnúť na kolena chrb-

tom k publiku. Profilom k publiku.) Nezávisle od obidvoch návrhov, čo je na nich chybné? V samom naplnení vybraného postavenia. Tak plocho - chrbtom či profilom - sa na scéne nikdy nestojí. Presnejšie: býva to príliš často, preto tak často vidíme odvrátené postavy hercov. Čistý profil, tvár, chrbát, to sú prvky krajných, t.j. hraničných a zriedkavých polôh. A ako všetko hraničné a zriedkavé musia byť priradované k hraničným a mimoriadne výnimočným momentom.

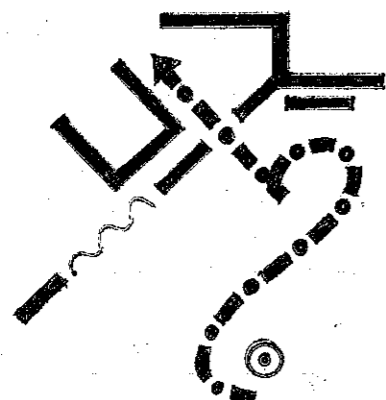
Spomeňme si, ako sme chceli vpustiť na scénu vojaka - "anfas" - to je kulminačný moment deja, a preto bolo treba pre neho vybrať túto krajnosť.

Keď hovoríme "anfas", chrbtom, profilom, scénicky to vždy musíme cítiť ako obrat na 3/4 od publika či k publiku. Konečne 3/4 nemusí znamenať presne 45°, ale môžu to byť rozličné varianty od plného profilu k plnému anfasu. V statických prípadoch je teda treba rozložiť jednotlivé priamky postavy (očí, ramien, bokov, nôh) tak, aby výsledná dynamická os kolmíc k ich polohe dávala oscilujúcu rovinu. Herec potom nebude pôsobiť ako amorfná figurína, ale bude ovládať túto dynamiku, ktorú majstri baroka vedeli dať i kameňu.

Vráťme sa k našej žene a na osnove povedaného zistíme, že správny postoj bude na 3/4 od publika či k publiku. Pre hru s dieťaťom bude iste lepšie, keď bude obrátená 3/4 k publiku. Musíme ukázať, akým pohľadom sa na dieťa díva; je to totiž iný pohľad než na začiatku, keď pohľadom reagovala na jeho plač.

V tomto postavení zdvihne dieťa. Aká je kompozičná úloha tohto konania? (Herečka ukazuje dieťa publiku.) Správne, ale ukázať ho musí "neukazujúc ho". Ako to urobí? (Môže sa s ním pomazať.) Možno. Pritúli sa k nemu a utíši ho. Ďalej: jej prechod k posteli a okolo portrétu. Aký charakter bude mať tento prechod? Tiež plynulý. A čo sa v ňom ukazuje? (Odtáča sa od portrétu.)

V zmysle prechodu bude opäť moment otočenia pohybu a potom rozhodný moment, akoby prerážajúci moment svedomia a zadržania: dáva dieťa na manželskú posteľ. Uzol prechádza do ostrej priamky. Obr. 13.

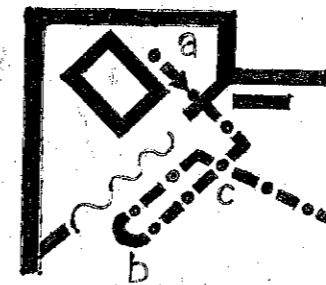


Obr. 13

Keď si prezrieme celú krivku, zistíme, že sa zhoduje s prvým prechodom od stola ku košíku. Tak to má byť. A tu motív zasa prechádza z materskej starostlivosti k stiesnenosti ženy, ktorá sa previnila.

Potom musí žena zatiahnuť záves. Musíme toto miesto dajako vyčleniť? (Nie.) Prečo? Pretože tento čin sa i pri najnenápadnejšom pohybe zapíše do vedomia publika vertikálnou

zmenou scény, ktorá sa uskutoční zatiahnutím závesu. Záves celkom nezatahne a zastaví sa. Zastaviť sa musí nielen kvôli našej východiskovej motivácii: nedokončovať; ale musí tu byť aj bezprostredná herecká motivácia. Kde nájdeme motiváciu pre zastavenie sa ženy v dvoch tretinách cesty? Motivácia visí na stene. Je to portrét. Uloží dieťa a zatahujúc záves, akoby vyšla z pôsobnosti portrétu. A tu, kde sa hĺbka starostlivosti o dieťa chýli ku koncu, sa opäť oddá svojim myšlienkam. V myšlienkach nastáva obrat, rovnako ako od portrétu a myšlienok, ktorými sa toľko ráz zaoberala. Odchod po pauze vykoná žena kolmo k závesu a už je na druhom konci scény pri stole. Obr. 14.



Obr. 14

Pri stole sa dohráva pohľad upretý "nikam". Na jej tvári otočenej z 3/4 k publiku sa odzrkadľujú myšlienky vyvolané portrétom. Aby sa oddelila od týchto vtieravých výčitiek, hľadá čokoľvek, na čo by mohla upnúť svoje myšlienky. Stále ešte ohúrená hľadá niečo pred sebou. Pred ňou na stole je šitie. Vezme do rúk šitie, ale košielka je opäť motívom dieťaťa. Na tomto mieste sa dá zahrať rozkladanie a prezeranie nedošitej košielky, jednak aby sme poukázali

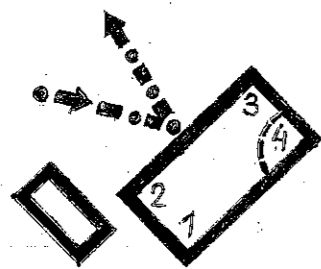
na ich vzťah a jednak aby divák pochopil, že je to detská vec. Veď táto vec neskôr tragicky zahrá.

Všetko pripomína dieťa. Pomalým krokom ide ku dverám. A akoby v bezvýchodnosti svojho stavu žena z dverí nevychádza, sadá si na schodík, takmer pri nohách portrétu. Obrátená, aby ho nevidela. Motív oddelenosti od portrétu bude viditeľnejší, keď si sadne blízko k nemu, ale zároveň túto blízkosť preruší odvrátením sa od neho. Takže sedí na ľavej strane schodíka. Jej prechod od stola ku dverám bude priamočiary, pretože priamka je nielen typická pre stav úplnej rozhodnosti, ale znamená aj likvidáciu predchádzajúcich prechodov ženy.

Mali by sme si určiť, kde na stole bude košielka. (Sedela pri stole, tak bude ležať blízko nej.) Sú námietky? (Nie.) To znamená, že sa vám zdá, že by bolo vhodné, aby košielka bola vedľa ženy. Ale aj tu musíme nájsť motív zodpovedajúci jej vzťahu k dieťaťu. To znamená, že košielka musí byť na stole, ale nemusí byť úzko spätá so ženou. V podstate sú štyri možnosti, štyri rohy stola. Ktorý si vyberieme? Jasné je, že protilahlý roh je najďalej a najhlbšie, a keď žena pristúpi k stolu, ukáže sa, že toto miesto je najpohodlnejšie. (Najpohodlnejšie by bolo miesto bezprostredne pri nej alebo v strede stola.) Tu máme príklad rozličného chápania pohodlnosti v scénických a životných kategóriách. Aby sme z "nepohodlného" protilahlého bodu vzali akýsi predmet, musíme to čitateľne zahrať, to znamená, musíme sa nakloniť cez stôl a zahrať



"otkaz". "Otkaz" sa na tomto mieste rieši nie odbehnutím od stola, ale obratom k bližšiemu rohu stola a až potom sa ruka natiahne na miesto, kde leží košielka. Obr. 15.



Obr. 15

Pohyb ruky k tomuto bodu a naopak dá jednoznačnú presnosť konaniu natiahnutej ruky - zámer vziať - i pochopenie konania: predmet bol vzatý. Patrí takáto hra do obrysu našej hry, alebo by sme mali vnieť akúsi novú hru? Samozrejme, že patrí. Spomeňme si na jej pohľad. Polovnímané hľadanie predmetu. Nájdená košielka, ktorú vzala do rúk. "Otkaz" hrá v tejto kontúre ako prvok pátrania po predmete. Divák je pritiažený k pred-

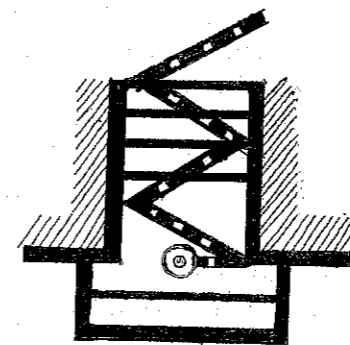
metu tempom, dĺžkou dráhy v priestore a vypracovaním "otkazu". Divák ešte nevie, aký je to predmet. Žena ho rozťahuje pomaly a prezerá si košielku s novou vlnou smutného úsmevu. Druhý raz natiahne ruku a berie si šitie. Obráti sa a ide ku schodku. Druhé natiahnutie ruky za šitím vnímame ako akúsi dohru.

X.

Teraz, po dostatočne dlhej pauze sa môžeme zaoberať výstupom príchodu vojaka. Ako sa môže objaviť človek v otvorených dverách? (V ich strede.) Iba tak? S rovnakým úspechom by sa mohol objaviť zľava či sprava, takže príchod môžeme odhrať v troch variantoch. Odkiaľ bude teda prichádzať? (Sprava, tam bude vidieť jeho nohy v okne.) Túto možnosť sme zavrhlí pri jeho príchode, ale použijeme ju pri jeho odchode. Vpustíme ho zľava? (Zo stredu, také objavenie je vždy nečakané.) Bude vás uspokojovať tento bezprostredný vpád v centre dverí? Prvok frontálnosti je však veľmi úbohý a skromný. Nech ho urobíte v akomkoľvek tempe, nikdy ho publikum neprijme ako dynamický. Herec sa ani nemá na čom "rozbehnúť". Aby sa frontálnosť pocítovala ako frontálnosť, musí obsahovať prvky protikladu, z ktorých konfliktu vyrastá.

Takže takýto príchod je "slepý". Stretnutie ženy a vojaka vo vzdialenosti polovice šírky dverí je tiež "slepé". Vojak by mal byť vpravo, ale keď bude vpravo, stráca sa vyváženosť mizanscény, stráca sa symetria, ktorú potrebuje na takom významnom mieste deja. Zdá sa, že by sme potrebovali vojaka vpravo, vľavo a v prostriedku zároveň. Sformulovali sme množstvo želaní, ktoré si protirečia a zároveň sa ukazujú ako nemožné. Ale nesúčasnosť má miesto iba v statike. Dynamický proces nielen zlučuje protiklady, ale navyše sama dynamika vzniká z protikladov. Postarajme sa teda o zjednotenie týchto protikladných prvkov. Jasná je konečná potreba, aby sa vojak na

konci svojho príchodu objavil v strede dverí. Začnime odčítat od konca, od tohto záverečného postavenia. Keď musí byť na konci v strede dverí, znamená to, že predtým môže byť vpravo alebo vľavo. Vľavo však sedí žena, zostáva nám teda pravá strana. A keď šiel doprava, musel predtým ísť doľava. Ľavá strana sa nevyčerpáva rovinou dverí, ide do hĺbky odpočívadla a po schodoch hore. A opäť by to mohla byť pravá strana atď. Pozrime sa, čo nám vzniklo. Obr. 16.



Obr. 16

Má táto línia vlastnosti centrálného východu a frontálneho smeru? Je to rovnaký jav ako pri lete náboja: aby letel priamo, musí letieť po záвите. Preto je v hlavni závitový zárez. Všetky nezlučiteľné podmienky sa ukázali zlučiteľnými. Tento prechod nám dal ešte niečo - zväčšil rozsah samého prechodu: namiesto krátkeho príchodu sme dostali sumu prechodov, ktorá obsahuje všetky riešenia zjednotene spoločnou priestorovou podmienosťou.

Aby sa táto formulácia stala reálnou veličinou, musíme jednotlivým prechodom prisúdiť reálne veličiny, vychádzajúce z podmienok zadania. Bude na mieste, keď vojak pobehne k dverám so zámerom uvidieť, kde je žena. Takže hra by mohla byť takáto: rýchly beh po schodoch, zastavenie sa pri stene vpravo, akoby prezeranie si izby, pauza a intenzívnejší pohyb k ľavej strane. Potom séria pohľadov po izbe. Po častiach, po detailoch. Vtom zbadá ženu. Bude sa dívať rovno pred seba. Díva sa na záves - je zatahnutý. Ženy sa jej pohľad nedotkne, vylakaná sa tisne k stene. V jej stuhnutých rukách je košielka. Jeho pohľad sa vrhne naľavo: ani tam nie je. Potom už začne skúmať izbu pomaly. Obyčajne na vyvýšenine nevidíme, čo je pri nohách. Opisujúc pohľadom kruh, nakoniec ju zbadá a urobí k nej krok. Žena je v tieni. Teraz by bolo namieste jeho zvolanie. Aká by bola reakcia na jeho zvolanie? (Uteká od neho.) A čo musí zahrať práve preto, aby bol útek výrazný? Priblíženie sa. Z jej miesta, nedvíhajúc sa, akoby sa k nemu pritiahla. Pristihnutá hľadá zdola plnú strachu. On spúšťa hlavu, usmieva sa. Pred ňou vyrastá celá situácia jej postavenia, a tak sa vracia, beží po tieni, schovávajúc košielku.

Muž uvidí iba to, čo čakal: rozpaky zo šťastného stretnutia. Tie tri tváre vytvárajú obraz trojuholníka. V dolnom vrchole je omráčená žena s rozšírenými očami. V pravom vrchole je vojak s radostným pohľadom a nakoniec portrét. Porovnanie s portrétom spôsobí, že divák vníma tragický trojuholník: žena medzi dvoma podobami muža. A po vrchnej strane trojuholníka prebehne porovnanie času od šťastných dní k tragickému dňu.

Čo sa bude diať ďalej, po rozpade trojuholníka? (Žena pôjde za ním.) Prečo? (Musí ho zastaviť.) To znamená, že motívom, ktorý bude určovať ďalšie konanie, bude motív odviesť muža. Kam ho budeme chcieť odviesť? (K stolu.) Prečo k stolu? (Pretože je ďaleko od postele.) To je to, čo potrebuje. V akom smere to bude od postele najďalej? Čo musíme urobiť, aby sme akúkoľvek linku odviedli čo najďalej? (Musíme urobiť kolmicu k závesu.) Ak pustíme ženu po kolmici, dostane sa s mužom k lavičke.

Kto však bude mať iniciatívu v tomto prechode? (Samozrejme, žena.) To znamená, že ona ho povedie k lavičke. Vezme ho ľavou rukou, aby sa ruka stala prekážkou medzi vojakom a dieťaťom. Ako ho posadí? (Chrbtom k posteli.) Treba, aby bol chrbtom k posteli, alebo to nie je nevyhnutné? (Netreba to.)

Ako ho teda posadíte?

(Chrbtom k publiku.) Tak by ho posadila? (Nie.) Prečo? (Nebudeme vidieť ich spoločnú hru.) No, to je otázka, ale je tu iný dôvod. V tom stave, v akom žena momentálne je, sa uspokojí s tým, že ho aspoň odvedie od postele. Neodvedie ho však od nej jediný raz. Toto prvé odvedenie muža je iba prvou časťou v sume konaní a my musíme byť úsporní. Musíme si ponechať príležitosť pre ďalšie etapy rozvoja tejto základnej témy v hre vzťahu ženy a muža. Musíme myslieť nielen na bezprostredný prechod, ale aj na ďalšie 3-4 prechody dopredu, ako pri hre v šachy.

Tento prvý prechod hráme iba na zväčšenie vzdialenosti od nebezpečnej zóny. Element obrátenia sa k nej chrbtom, dokonca s prekážkou v podobe lavičky, si necháme na intenzívnejšiu časť rozohrávajúcich sa udalostí.

Nech ho žena jednoducho posadí na lavičku. I tak sedí na 3/4, takže jeho pohľad bude nasmerovaný k publiku.

Čo urobí žena ďalej?

(Pomôže mu sňať vak.) V každom prípade dochádza k nejakému domáckemu konaniu. Vak je vhodný, pričom motívom ženy bude želanie maximálne muža zamestnať. Previedla ho do bezpečnejšej zóny, ale odnášajúc vak, padla do rovnakého polohy: odhalila nebezpečný front.

Čo ďalej?

(Musíme muža nejako zamestnať. Nech si dá dole čapicu.) Zapremýšľal a už to máš: čapicu! Ale po zmysle scény, čo má byť ďalej, žena ho opustila, čo sa musí stať? Muž sa musí opäť dostať do nebezpečného pásma. Čo urobí? S čím je zviazaná jeho predstava domova, návratu domov? So ženou. Je jasné, že jeho pohľad zablúdi k posteli. Vrátil sa domov. Je to samozrejme nielen preto, že posteľ je miesto lásky, ale i preto, že na fronte si odvykol spať v posteli. A ak odložil čapicu a trochu sa rozhlíadal po izbe, bude sa usilovať

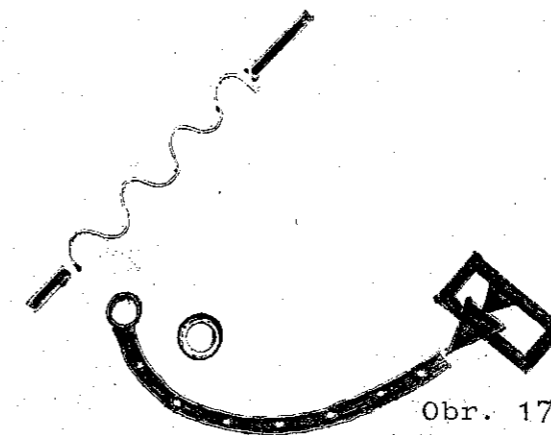
prejsť k posteli. Kým žena odkladala vak kdesi v hĺbke scény, muž vstal a pozrel sa k posteli - tým skôr, že je zatahnutá závesom. Kade pôjde?

(Okolo košíka k ľavej strane postele.) Jeho hra sa spresňuje usmerňovaná dvoma stredmi: postelou a ženou. Toto "obzerranie" možno hrať tak, že potom ako sa poobzeral z miesta na lavičke, obráti pozornosť na posteľ, stojac kdesi pri košíku. Tak či onak pôjde k posteli (presnejšie k závesu) po nejakej krivke. Chytí záves, ale neodhrnie ho. Je pred závesom ako pred prvým priblížením sa k dievčaťu.

Čo sa zatiaľ deje so ženou?

Vrátila sa zatiaľ k lavičke a pohľadom zistí, že muž sa nachádza v nebezpečnej zóne. Obr. 17.

Ale aby divák všetko náležite pochopil a vnímal, musíme obrátiť jeho pozornosť k ženinej činnosti. Ako to urobiť? Po prvé: priestorovo, tak aby sa v tomto momente objavila. To sa dá urobiť ľahko, je skrytá za stolom, kde sa zaoberá va-



kom, čosi z neho vyťahuje a potom sa vztýči.

Ale aby divák všetko náležite pochopil a vnímal, musíme obrátiť jeho pozornosť k ženinej činnosti. Ako to urobiť? Po prvé: priestorovo, tak aby sa v tomto momente objavila. To sa dá urobiť ľahko, je skrytá za stolom, kde sa zaoberala vakom, čosi z neho vyťahuje a potom sa vztýči.

Ale aby sme upútali pozornosť publika, musíme použiť zvuk. Čo bude najvhodnejšie? Vytiahne niečo z vaku a so zvukom to položí na stôl, napríklad bochník chleba, ktorý by mohol zohrať dôležitú úlohu na konci našej epizódy, keď by si ho nahnevano vojak odniesol so sebou, alebo keby ho odhodil, odhadzujúc i ženu od seba. Takto upútame pozornosť diváka na ženu. Divák si uvedomí jej znepokojený výraz. Presunie pohľad. Čo urobí teraz žena?

(Pobeží cez scénu.) Myslíte? (Povie: podme jesť, iste si hladný.) Vrhne sa k nemu? Je jedno, či "vrhne" repliku, alebo sa vrhne ona sama? (Nie.) Aj ja si to myslím. Skôr je omráčená. To lepšie vyjadrí ten strašný stav, ktorý ju zachvátil, že sa všetko prezradí a bude koniec. Musíme mať na zreteli, že skryla dieťa a chcela by ho skrývať i ďalej. Muž sa objavil nečakane, takže sa nestačila prichystať, aby to nejak zariadila. Jej prvou starosťou je získať čas, aby mohla pripraviť muža na neočakávanú situáciu, priznať sa a dajako vec zariadiť. Preto je dôležité, aby ju nezastihol nepripravenú skôr, než bude mať prichystané riešenie tejto ťažkej situácie.

Hra je založená na tom, že možnosť odhalenia dieťaťa stúpa a pritom žena nemá príležitosť zmobilizovať sily k dajakému vhodnému riešeniu situácie. Preto je jej pohyb počas celej akcie muža úplne paralyzovaný. Neschopnosť pohybu je tiež výrazným, výsostným pocitom pohybu, tu je akosi obmenou hypnotického stavu. Pohyby ženy nadobúdajú automatizovaný, mechanický charakter pohybu v tranze.

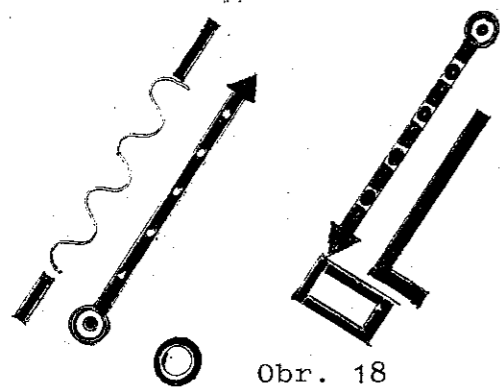
Ako urobíme tento pohyb?

(Priamočiario.) Priamočiario, pričom tento pohyb divák vníma ako pohyb po priamke, ako pohyb jednodotívový, v ktorom niet vnútorného protikladu motívov. Veď čo je podstatné na tomto svete? Ten, kto je v stave hypnózy, nie je schopný klásť odpor, plní doslova to, čo sa mu prikáže. Hypnotizuje ju nie slovo, ale konanie. Automatizmus sa vyjadrí obratom, paralelným konaním. Zmija tiež ostáva na mieste a obeť sa približuje sama. Paralyzovaná osoba ostáva na mieste, objektívne sa približujú.

Čo robí človek, ktorý je skúšaný a nevie? Opakuje otázku. Opakuje, pretože je dezorientovaný a pracuje s podvedomými, čo najprimitívnejšími prvkami.

Aký prechod bude najviac zodpovedať duševnému stavu ženy? Samozrejme, rovnobežný prechod s dráhou muža pri závese, ale v opačnom smere. Tým sa nielen zachová základné smerovanie rovnobežných línií, ale aj pripútanosť ženy k vojakovi. Z matematiky poznáme učenie, ktoré tvrdí, že priamky neexistujú a sú iba zvláštnym prípadom krivky veľkého polomeru. (Lobačevského geometria.) Keď sa teda na vec pozeráme z tohto hľadiska ako na dráhy po

krivkách, dostaneme pohyb v kruhu. Väčší a lepší príklad automatizmu ťažko nájdeme. Obr. 18.



Obr. 18

XI.

Čo ďalej?

Musíme ženu prebrať v okamihu, keď sa schyľuje ku katastrofe a vnieť do hry niečo, čo by zaznelo novým tónom. (Zvuk.) To nie je dôležité. Môžu byť dve možnosti: alebo ho preruší ona, alebo sa preruší on sám. Čo bude lepšie? (Aby prerušil situáciu muž.) Môžeme využiť nejaký prvok, ktorý odvedie jeho pozornosť od postele? (Portrét.) Prechádzajúc cez miestnosť objavil portrét. Keď muž prišiel do stredu závesu,

uvidel portrét a to ho odvedie. Na čom bude založená jeho hra? Na porovnávaní sa s portrétom. Porovnávanie ho odvedie od myšlienok na posteľ. Cíti sa starý, špinavý a unavený. Všimnime si, že hrá s portrétom na tom istom mieste, ako prednedávnom žena.

V tom sa už žena ovládla a ide k nemu. Je jasné, že jej spôsob, ako odvádza ona jeho, je intenzívnejší. Odvádza ho nielen hlasom, ale celou svojou bytosťou. Cíti a vie, že iba jej fyzická blízkosť ho upúta. A aby ho odtiahla od tohto nebezpečného miesta, inšinktívne využije všetky ženské prostriedky, priťahujúc ho k sebe a so sebou. Žena sa pohne teda k nemu.

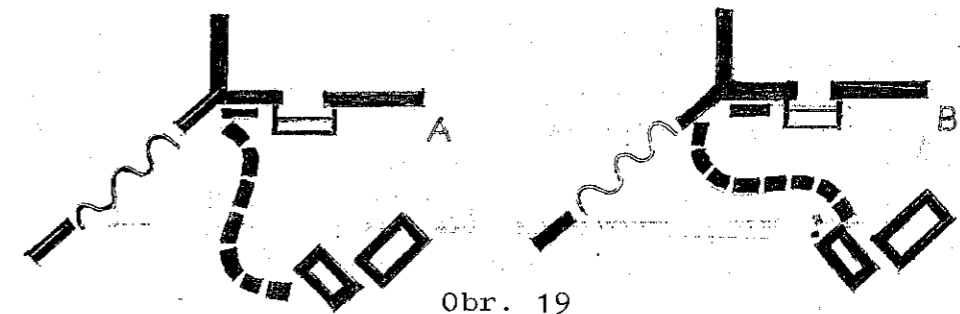
Vojak zatiaľ zaregistruje portrét z miesta, kde odtiahol záves. Pred ním je otvorený priestor. Ešte krok a uvidel by v posteli dieťa. Divák vzrušene uchopí operadlo stoličky, na ktorej sedí, ale vojak zdvihne hlavu, zahľadí sa a ide k portrétu. Prechádza najnebezpečnejšiu časť priestoru pokojne, hľadiac na svoj obraz a divák si oddýchne.

Akým pohybom sa blíži žena k mužovi?

(Trhavým pohybom.) Trhano, priamočiario, "jednodotívovo". Postaví sa medzi vojaka a portrét tak, aby vojak obrátil svoju pozornosť na ňu. Pravou rukou objíma jeho ľavé rameno, dávajúc tak ruku medzi neho a nebezpečnú zónu. Pomaly ho otáča na druhú stranu izby. To je najvhodnejšie riešenie, ktoré navyše možno porovnať s prvým odtiahnutím od závesu.

Ako ho bude odvádzať?

(Pustí ho dopredu.) Pýtame sa, aký bude tento prechod z hľadiska herného obsahu. (Musí ho čímsi zaujať. Jedlom.) Čo ho najviac zaujíma? (Žena.) Samozrejme, že ho najviac zaujíma žena a ona to dobre vie. A tak už tu musí byť moment, keď ho nielen strháva so sebou, ale strháva ho aj v inom zmysle, t.j. musí sa s ním pohrať. Bude v tomto prípade priamočiary odchod vhodný? Asi nie. Lína odchodu by mala byť vlnitá, hravá. Pokiaľ ide o charakter ohybu, najvhodnejšia bude línia s jedným ohybom, akoby s premenou motívu. Prvá polovička sa bude chápať ako odvedenie od postele, druhá ako dovedenie k stolu. Aktivita z jej strany bude opadať, väčšiu časť svojej úlohy splnila. Vojak prijme jej hru a tento herný prechod znamená premenu konania v opak. Obr. 19.



Obr. 19

Ako určíme hru a jej rozhranie? Pravdepodobne vyjdeme z portrétu a porovnania s ním. Žena musí podchytiť tento motív, vplieť sa do toho, dopovedať slovami to, čo si on iba myslí, prehrať tieto slová do iného významu. Tým ho uvedie do príjemnejšieho stavu. Čo urobí ďalej? Niečo také, aby od neho neodišla, aby mu nedovolila druhý raz uniknúť. Pre ženu je dôležité byť stále s ním, okolo neho, blízko neho. Čo urobí s vedomím takéhoto cieľa? (Podíde ku skrini a vezme...) Vôbec nesmie od neho odísť, ale musí začať nejaké konanie, ktoré ju núti zostať s ním. Teraz použijete vašu bohatú zásobu životných detailov. (Môže ísť k umývadlu.) Z hľadiska logiky životných detailov je to správne, ale žena musí vychádzať z logiky svojho postavenia, a nie z logiky situácie.

(Začne mu vyzúvať topánky.) Dobré. Môže ho posadiť a začať ho vyzúvať. Akú obuv má vojak? (Onuce. Baganče. Čižmy.) Aké kritérium uplatníme pri výbere obuči? Proces vyzúvania by mal udržať ženu v čo najväčšej blízkosti muža. To je princíp, ktorý určuje druh obuvi. Keby mal vysoké čižmy, v okamihu vyzúvania ich to oddelí. Najlepšie budú topánky s onucami, pretože najlepšie vyjadrujú stupeň ich zviazanosti. A navyše onuce sa hodia väčšmi pre obyčajného vojaka než vysoké čižmy.

Rozmotá obidve onuce? Aké sú možnosti?

Pretože zachováme stále motív nedokonavosti, rozmotá iba jednu.

Aká bude ďalšia etapa práce a motívov hry? Čo sa bude diať počas rozmotávania? (Vojak si ju môže prezerať a potom zbadá košielku, ktorú pred ním schovala.) Chcete hrať s košielkou. Hra s košielkou môže byť veľmi silným miestom, dostať sa k nej nie je ľahké a celá príprava musí byť vypracovaná. Lepšie by bolo využiť hru s košielkou na inom mieste, ktoré by bolo umiestnené v dramatickom zdvihu konania. Rozmiestnenie týchto zdvihov je jedným z hlavných problémov.

Košielka a krik sú dve etapy vzrastajúceho motívu dieťaťa, ktorého objavenie privedie dej do finále.

Košielku by sme mali položiť do prvého zdvihu vzrastajúcej hry. Zatiaľ čo sama situácia a poloha osôb skláňajúcich sa nad nohou je dosť nevhodná pre objavenie košielky.

Na čom založíme našu hru?

Aký silný výrazový motív vznikol počas doterajšej hry? (odvádzanie.) Čím je toto odvádzanie zafarbené? Je v ňom iba strach, alebo i dajaký nový motív? (Je tam moment zahrávania si, koketérie.) Je rozvinutá táto hra? Ak nie, tak musíme prijať tento motív a rozvíjať ho ďalej. Použila "ženské" prostriedky, aby ho odviedla od postele, ale on to pochopil celkom inak: pokračuje v línii tejto hry ďalej. Vojak ani netuší, že žena to urobila z iných dôvodov. Reaguje tak, ako by

reagoval každý normálny muž na podobnú hru. A zatiaľ čo bude žena rozmotávať onuču, vojak odohrá rastúci záujem o ženu. Chce žena pokračovať v tejto hre? Vôbec nie. Chcela by tomu zabrániť, odchyli sa od ďalšieho rozvíjania hry v tomto pláne a spôsobí ďalšie nedorozumenie. V stave protikladných pocitov, ktoré sa jej zmocňujú, nevydrží jeho lásku, a preto keď sa vojak k nej blíži, najradšej by utiekla. Aký motív a aké konanie jej určíme?

(Nech ho nakrmi.) Prečo? Z hľadiska životných detailov je to, samozrejme, celkom správne, ale navyše je tu hlboký psychologický moment: prechod erotického motívu na motív jedla. Takéto zmiešanie motívov je možné a objasňuje sa tým, že obidva inštinkty sa vyvíjali z jedného prvotného štádia, v ktorom nebolo rozdielu medzi aktom erotiky a aktom jedenia.

Prečo práve tieto činy budú mať na publikum najväčší vplyv? Jednoducho preto, lebo patria do tej oblasti organického vnímania, ktorá emocionálne pôsobí, i keď nie je vedome vnímaná.

Keď sme hovorili o obuči, vznikla otázka, či divák pochopí, že obuv stiahnutá z nohy mechanicky pretrháva vzťah medzi mužom a ženou. Ak to divák "pochopí", bude to veľmi zlým znamením pre inscenátorov. Tento moment sa nesmie vnucovať za každú cenu publiku, ale riešenie tohto problému pomáha alebo oslabuje konanie. To neznamená, že každý detail musí pôsobiť priamo, môže pôsobiť i kontrastne.

Rozmotala onuču. Potom nevydržala jeho intenzívny záujem a odišla k príborníku po jedlo. Línia jej odchodu bude krátka, pretože vyjadruje iba jeden motív: čo najrýchlejšie zobráť jedlo.

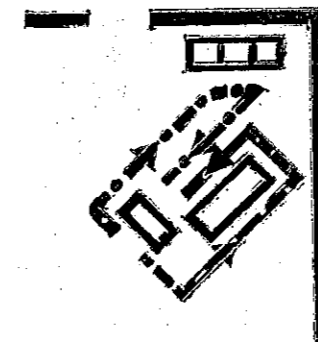
Čo s vojakom v tomto stave?

(Pôjde za ňou.) Teraz už nepôjde k posteli, ale za ňou. Jeho pozornosť sa upína na ženu. Ona stačí odísť pred jeho láskaním, ale vojak ide ihneď za ňou.

Ako pôjde?

Okolo stola? (prevráti stoličku.) Nemusí mať práve taliánsky temperament. Keď pôjde okolo stola, naznačí, že ju

chce dostať obchvatom. Keď sa stretnú, spolu pôjdu ku stolu. Ako to urobí vojak? (Vezme jej riady.) Prečo? Či chce riady? Najradšej by uchoпил ju. To by bolo krajné riešenie, a nie je ešte na to pripravená situácia. Zatiaľ by ju mohol ľahko objasť pod laktom. Žena má ruky zamestnané a iba ťažko mu unikne. Vojak ju sprevádza k miestu, kde sa hra začala.



Obr. 20

Obr. 20.

## XIII.

Žena postaví jedlo na stôl. Čo bude ďalej?

(Teraz bude boj. Ona mu chce vnútiť jedlo - on si to neželá.) Teraz je čas, aby sme došli ku košielke, dali poslednú "otkaznú" pauzu a potom doviedli tento motív do kulminačného bodu a urobili zlom pri objavení košielky.

Predpokladajme, že sa žene podarilo odvliečť muža k stolu. Začal jesť povedzme polievku. Takúto akciu potrebujeme, aby sme oslabili na chvíľu napätie a aby sme ho s novou silou mohli nasmerovať k poslednému detailu - ku košielke.

Musíme obrátiť lavičku k stolu?

Pozrime sa na to. Mužovi táto poloha lavičky neprekáža. Ale ako si sadne žena? Mala by sedieť s ním, aby už nemohol utiecť, a zároveň nezabúdajme, že všetko robí "napoly". Bolo by lepšie, keby sedela tak, ako občas sedávajú matky s deťmi.

Tvár obrátená od muža umožňuje, aby hrala výrazne mimicky - aj keď sa pozerá na muža, i keď nespokojne hľadí pred seba.

(Vojak k nej nemôže ostať ľahostajný.) Správne. Prvá časť sa jej podarila: posadila ho k jedlu, ale keď vojak vidí, že mu sedí po boku, opäť s ňou začína erotickú hru. Zjedol 2-3 lyžičky a opäť začína na ženu útočiť.

Koľko lyžičiek by mal vlastne zjesť?

(Jednu. Musí jesť rýchlo. Päť. Štyri.) Aby sa akokoľvek konanie zapísalo do vnímania publika, koľko ráz ho musíme zopakovať? Prvýkrát sa element pohybu významovo nevníma, pri druhom ho ľudia začínajú chápať a pri treťom sa začína hra. Keby sme už po prvej lyžičke prerušili jedenie, divák si ani poriadne nevšimne, že vojak jedol polievku. Keby sme prerušili jedenie pri druhej lyžičke, do pamäti publika sa uloží, že jedol polievku, ale divák nepochopí, že to znamená prerušené jedenie polievky. Vnem prerušeného jedenia sa dosiahne prerušením jedenia po tretej lyžičke.

Mohli by sme sa porozprávať o druhu a teplote jedla. Myslím si, že jedlo by malo byť viac-menej chladné. Po prvé preto, lebo ho nečakala, a po druhé sa tým zdôrazní, že ho chce skôr odpútať než nakrmiť. Toto si musíme vyjasniť, aby sme vylúčili hru s ohrievaním jedla, pričom studené jedlo pri "rozpálenom stave" vojaka psychologicky správne ovplyvní jeho hru v ďalších okamihoch. Na studenú polievku ho chceme odľákať?

V tomto zmysle žena utrpela prehru, pretože vojak sa, samozrejme, znova obráti na ňu. Teraz ju už môže objímať tuhšie, než keď bola sklonená nad onucou. Žena sedí ako na diváne a v momente, keď ju vojak bude chcieť položiť... (Ozve sa krik dieťaťa.) ...nie, na ceste k dieťaťu je ešte košielka. Čo urobí ďalej?

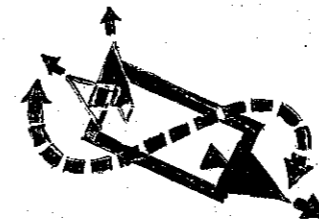
Vyskakuje z miesta? Vrhne sa na ženu s výčitkami? Ako rozhrajme toto miesto s košielkou? (Musíme ju ukázať publiku.) To tiež, ale ako budeme hrať túto scénu? Bude sa vojak zlostiť? (Spočiatku je to asi nepochopenie.) Nepochopenie, zvedavosť, neočakávanosť, otázka. A potom čo? K čomu to všetko musí smerovať?

Ak všetko smeruje k finálnemu výbuchu, tak sa tomu musí podriaďovať každý element výstupu. Bude už tu prvý výbuch smerovať ku katastrofe? (Myslím si, že význam tejto košielky hneď nepochopí.) To znamená, že košielku vojak chápe v inom význame, než skutočne má.

V čom bude spočívať nepochopenie správneho významu košielky? (V tom, že si myslí, že je to košielka pre budúce dieťa, pre jeho dieťa!) V obsahu je toto riešenie ešte tragickejšie, pretože obsahuje i vzájomné nepochopenie i motív ich zblíženia.

Preberme si toto miesto podrobne.

Vojak ju musí objat, pritiahnúť k sebe, možno pobožkať a potom zbadáť košielku. Akú má tendenciu žena? (Odvrátiť sa.) Oddeliť sa, utiecť, odvrátiť sa od neho. A vojak? Odvráti sa v opačnom smere. Obr. 21.



Obr. 21

Všimli sme si, že ich pohyby vytvorili rovnaký pôdorysný motív S, vyplývajúci z protikladných stavov v rovnakej scéne.

Ako by sme opísali stav ženy, aby sme určili jej hru? (Zmätok. Zľaknutie.)

Vyjadrite sa obrazne, skúste použiť nejaký obrazný výraz, veď slovný obraz - označenie - nám vždy dáva základný kľúč k pohybovému uskutočneniu akcie.

(Je napružená, pripravená skočiť.) To je ono, bude napätá do krajnosti. Kam sa bude dívať? (Hore.) V tomto pohľade bude maximálne napätie a očakávanie toho, čo vojak urobí. Ako keď sa počúva so slúchadlami.

Čo urobí vojak?

Zatiaľ čo sa žena obracia pomaly, ale napäto, akoby unikajúc z blízkosti muža, vojak sa obracia síce tiež pomaly a prezerá si košielku. Najprv s akýmsi nepochopením, potom pochopí - po svojom. V prezeraní a prevracaní malej košielky vo veľkých rukách vojaka máme materiál pre výbornú mimickú hru: pre prechod od údivu a nepochopenia k postupnému vyjasneniu. Herec sedí tvárou k publiku a môže hrať, ako chce. Najprv zvrátené obočie, potom ho zdvihne v údive a postupne sa rozlieva chápací úsmev. Tak sa pred publikom rozkryje zmysel košielky, ako ho pochopil vojak. Čo ďalej?



dávno slúžil ako detská postielka, a teraz je prekážkou. Čo urobí vojak, keď sa dostanú ku košíku?

Môžu urobiť iba to, čo sa na scéne nedá urobiť...

Teraz môže zaznieť katastrofa. Sekunda odдыхu, pauza, cézura pred posledným bojom. A vtom: plač dieťaťa!

Ako zaplače? (Ticho.)

Dobre, žena sa už nebráni, po behoch, bojoch a zúfalstvách, hmlistá pauza a v nej tichý plač za závesom.

Čo sa stane?

Vojak zdúpnie. Pustí ženu. Cúvne kamsi vpravo. Zvuk prichádzal zľava, sprava sa dá ľahšie prezrieť izbu. Potom prebehnutie k posteli. Odhalenie závesu. Uvidel! Žena pri košíku. Z hľadiska viditeľnosti nám prekáža a preto ju musíme odviešť. Bude lepšie, keď padne na kolena v okamžiku, keď vojak bežal vpravo. So stenáním. Vojak začína hmlisto chápať. Uberá sa k posteli a odťahuje záves. Ako by ste ho odtiahli? (Trhnutím.) Aké bude maximálne trhnutie? (Odtrhnutie.) Odťahovanie končí trhnutím. Záves zostane visieť na poslednom očku. Vojak uvidí dieťa. Čo urobí?

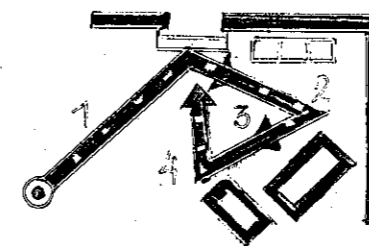
(Pauzu.) Nezdá sa vám, že by mal prísť k dieťaťu? (Načo chodiť, aj tak je všetko jasné.) Nemal by dieťa vytiahnuť? Uvidí ho v tmavej časti izby, chytí ho do rúk, aby si ho prezrel. Prezerajúc ho, vyjde z tohto kúta. Cez dieťa uvidí ženu. (Opýta sa: Čie je?) Možno slovom, ale skôr pohľadom. Chápu jeden druhého bez slov. Žena je na dlážke a čo urobí vojak? Chápe, že dieťa je cudzie! Necháva jej ho. Žena dieťa mechanicky prijíma a zostáva sedieť na dlážke. Splnili sme doslovne úlohu, že vojak odvrhne ženu spolu s dieťaťom.

Čo ďalej?

(Pôjde ku dverám a odíde.) Čo musí urobiť kým odíde? Vziať si svoje veci. Čo bude silnejšie pôsobiť: ak odíde naráz, alebo ak si bude brať svoje veci? Silnejšie je to druhé, keď odnáša všetko, čo si priniesol z frontu. Tým tiež pretrháva všetko, čo tu existovalo pred jeho odchodom na front. (Vojak rýchlo odchádza, ale na schodíku si spomenie, že musí ešte niečo vziať, urobí pauzu a berie si veci.) Pauzu už nepotrebuje, všetko musí prebiehať priamo. Správne konanie musí prebiehať priamočiario, t.j. samostatné prvky by nemali mať ďalšie samostatné herné významy. "Spomenul si", "zapremýšľa" atď., všetky tieto postupy musí akoby automaticky radiť za sebou. Smerujú k jednému cieľu - k odchodu. Ujst' odtiaľto, nezanechať tu ani kúsok seba. To vyjadríme najmä v spôsobe, ako si berie so sebou frontové veci: ja a moje veci jedno sme. Tak rozmýšľa človek v stave pomätenosti. Vojaka necháme chodiť priamočiario. Berie jednu, druhú, tretiu vec. Vychádza, zabuchne dvere. Počujeme vzdalujúce sa kroky a... všetko sa končí.

Aké má konkrétne veci? (Čapicu, vak, bochník chleba, onuce.) Takže prvky jeho prechodov sa skladajú z priamočiarych prechodov od košíka ku dverám. Na začiatku, ako predohra, ako

formulovanie smeru - ujst' k dverám. Rýchly obrat za vakom, za onucou, za čapicou a konečne ku dverám. Obr. 23.



Obr. 23

Sú ešte dajaké detaily jeho cesty? (Keď bude brať čapicu zo stola, môže odhodiť košielku.) Možno. (Môže si vziať portrét. Nech buchne tak, že portrét spadne.) Zrejme si želáte, aby sa s portrétom niečo stalo. Vyriešme však najskôr

vojakové prechody. Uspokojuje vás linka podľa naznačeného poradia: dvere, vak, stôl, dvere? (Sú to príliš veľké prechody.) To by neprekážalo, čím čitateľnejšie, tým lepšie, ale čisto výtvarne vás to uspokojuje? (Dostávame uzavretý pohyb.) To je to, pohyb po uzavretej špirále a nezodpovedá tomu, čo sme chceli získať. Skúsme zmeniť poradie prechodov na dvere, stôl, vak, dvere a naša záhada je rozriešená. Špirála sa zmenila na akýsi "cikcak". Vojak príde ku dverám, na okamih sa zastaví a nechá ženu i diváka na chvíľu v nádeji, že by sa mohol vrátiť. Vrhne pohľad na ženu a hneď sa od nej kruto odvráti. Buchnú dvere a vojak zmizol.

Budeme dverami búchať a či nie? (Otvorené sú lepšie. Po otvorené budú ešte lepšie.) Pootvorené dvere budú statické, ale ako vyjadríme pootvorenosť dynamicky? Dvere sa zabuchnú a potom sa pomaly otvárajú. Pomaly sa otvárajúce dvere nám umožňujú osvetliť ženu lúčom zapadajúceho slnka. Toto postupné otváranie sa dverí znamená pre ženu rastúcu nádej a pre diváka beznádej, pretože vidí cez okno nohy odchádzajúceho vojaka. Dvere sa otvorili, zjavilo sa slnko a všetko je radostné? Nič podobné. Pri najväčšom slnku všetko definitívne umiera. A táto zaliatosť svetlom "zahrá" lepšie ako postupné zatemňovanie. Spomeňme si na motív okolia, ktoré je v rozpore s obsahom hry - je to efekt, ktorý sme už prijali.

Čo bude s posledným efektom?

(Zakričí dieťa.) Dobre, a čo znie do jeho kriku? (Plač ženy.) Pôjde ku dverám. Zanechá dieťa v košíku a zvalí sa na schodík. A vtom dieťa už samo, znovu zaplače. Tichý, pretiahnutý, smutný plač... Jeho nohy prešli cez okno. Doznali jeho kroky. Dvere zívajú prázdnotou. Žena na prahu. Tichý plač dieťaťa. Koniec.

## NEENCYKLOPEDICKÝ POKUS O HESLO "MASKA"

4. januára 1981

Cesta sa začala šťastne: Balt-Orient expres meškal iba 110 minút. Rumunský sprievodca lôžkového vagona vyhnal z môjho miesta svojho rozospátého krajana a dokonca mi vymenil obliečky. Pasovou a colnou kontrolou prechádzam s menším problémom. V peňaženke mám navštívenku výtvarníka Karamazovovcov Jána Zavorského. Bdelý orgán sa pýta: "Kto to je?" "Ján Zavorský, Palisády 43, Bratislava", prečítam z navštívenky. "Aha!" a zapisuje si do notesa naše mená. Z Berlína cestujem expresom smerom do Hamburgu. Cestou sa pokúšam nazerať do učebnice jazyka anglického a do poznámok k chystanému projektu pre workshop v Scheersbergu, na ktorý ma pozvali vďaka úspešnému hostovaniu Divadla na provázku v Hamburgu a Kodani.

Po 19. hodine vystupujem v zasneženom Flensburgu, kde ma už čaká Hannes Kühn, organizačný pracovník usporiadateľa workshopu, ktorým je Jugendhof Scheersberg, aby ma zaviezol priamo na miesto, kde sa koná workshop. Keď dorazíme do cieľa, upozorňuje ma na pár moderných prízemných budov a do tmy sa týčiaca Bismarckovu vežu. Ubytujem sa a idem do prázdnej jedálne. Personál už dávno odišiel domov, do blízkej dedinky, ale jedlo mám nachystané na stole a prikryté obrúskom. Potom idem do krčmy - jedinej budovy okrem Jugendhofu v okolí - kde sa stretávam s ostatnými vedúcimi chystaných projektov workshopu Johnom Martinom z Londýna a Pavlom Fialom z Prahy. Po účastníkoch ani stopy.

5. januára 1981

Celý deň sa venujem učebnici jazyka anglického a príprave svojho projektu. Keď ma pred pol rokom vyzvali usporiadatelia, aby som viedol jeden z projektov na tému "divadlo a maska", dostal som sa do značných rozpakov. Čo vlastne viem o maske? Zohnal som si v Univerzitetnej knižnici obsiahlu bibliografiu k tomuto predmetu, ale štúdium iba rozmnožilo moje rozpaky. Usporiadatelia workshopu si zrejme uvedomovali množstvá možností pri realizácii tejto témy, ktoré vyplývajú v neposlednom rade z istej nepružnosti a stereotypnosti vo všeobecnom chápaní masky v divadle.

Náhoda mi však vtlačila do ruky knihu amerického vedca prof. Jamesa L. Adamsa zo Stanfordovej univerzity v Kalifornii Conceptual Blockbusting. Adams sa zúčastnil na projektovaní prvých kozmických lodí vyslaných na Venušu a na Mars. V súčasnosti je dekanom fakulty priemyslového inžinierstva v Los Angeles a naďalej spolupracuje s NASA. Pretože som obeťou pažravého čítania, uveril som mu, že "elastickosť myslenia sa značne zväčší, ak rozložíme celý skúmaný problém na

prvočinitele a zanalyzujeme všetky jeho možné znaky". Zišlo mi na um, že by som mohol práve prečítané vyskúšať na probléme masky a začal som si zapisovať základné znaky masky: rozmer, funkciu, materiál, formu. V tej chvíli som pocítil, že som na novej stope - bolo to v autobuse z Prahy do Brna a v autobusoch "niet čo robiť, iba snívať" - a rozkladal som jednotlivé znaky ďalej. Napríklad prostredníctvom celkom samozrejmeho materiálu, ako je papier, koža, drevo a železo som dospel nielen k umelej hmote, ale aj ku svetlu, vôni, pachu, zvuku a konaniu ako materiálov masky. Podobne som postupoval ďalej i pri ostatných znakoch masky. Povedal som si, že teatralizované výsledky takéhoto skúmania možno prezentovať formou vernisáže so všetkým, čo k tomu patrí: otvárací program, bulletin, sprevádzanie medzi jednotlivými exponátmi a spoločné pohostenie publika a autorov výstavy na jej záver. Domnieval som sa, že takýto projekt by umožnil v úplnej miere naplniť kreatívnu a výchovno-poznávaciu stránku workshopu a prezentovať výsledky spoločnej práce v akomkoľvek štádiu. Zaručoval by tiež, aby sa každý účastník workshopu slobodne vyjadril bez ohľadu na kvalitu či kvantitu jeho divadelnej práce. Odpísal som si pár myšlienok profesora Adamsa, pridal k tomu spomínanú úvahu a poslal som to s názvom Neencyklopedický pokus o heslo "maska" do Scheersbergu ako projekt, ktorý chcem realizovať. Až neskôr mi zišlo na um, že projekt nemá "fór" a že som vlastne odoslal "encyklopedický" pokus.

6. januára 1981

Prichádzajú prví účastníci workshopu. Každý z nich zaplatil 180 DM a podľa vopred inzerovaných projektov pozvaných režisérov si vybral ten, na ktorom sa chcel zúčastniť. Mňa čaká štrnásť mladých ľudí z celej NSR. Zatiaľ som však vyberal farby, líčidlá a ostatné materiály zo skladu. Už si toho veľa nenavyberám. Dokonca i hrací priestor pripomína niečo medzi ponorenou operačnou sálou a vykachličkovanou telocvičňou so strašnou akustikou. Rezignujem, hoci sa mi viac páči - a je aj lepšia - sála, ktorú si pre svoj projekt vybral John Martin. Až po štúdiu propagačnej brožúry Jugendhofu pochopím, že tému workshopu navrhol tiež on; že je dlhoročným spolupracovníkom usporiadateľov a že workshop nebude "priateľské stretnutie", ale "majstrák o body" a dokonca na cudzom ihrisku. John si vybral nielen sálu, ale už aj materiál a účastníkov svojej skupiny. Nesmiem podľahnúť večne usmevnému priateľskému výzoru tohto "sunnyboya" s veľkou plackou Marilyn Monroe na prsiach. Ako som sa dočítal, "Marilyn Monroe" bol titul jeho veľmi úspešnej inscenácie na vlaňajšom workshope.

"Najdôležitejších je prvých päť minút," vravieval Ellery Queen, "to si pamätaj! Prvých päť minút ti môže ušetriť kopu starostí." Ja som tých prvých päť minút premárnil.

Keď sa večer zhromaždili všetci účastníci na otvorení workshopu a Hannes vyzval režisérov, aby sa zoznámili so svojimi skupinami, mojatréma dosiahla vrchol. Vyhovoril som sa



na pálenie záhy a zbabelo som ušiel do izby. Tam som sa vnútorne posilňoval a zdôvodňoval si svoje neohrabané gesto takými citátmi, aké som si pre takúto príležitosť zapamätal zo svojho hltavého, neusporiadaného čitateľského nadšenia: "Do spoločnosti sa uveď súbojom!" (O. Wilde), "Keď je s nami pánboh, kto môže byť proti nám?" (G. K. Chesterton) atď. Na poučenie z čítania detektívok Ellery Queena som celkom zabudol...

7. januára 1981

Po raňajkách som vliezol do "vane", kde čakali nedečkaví účastníci workshopu. Iba čitatelia "mayoviek" vedia ako anglicky rozprával černošský sluha Massa Bob. Teraz som to skúsil na vlastnej koži i ja a tých štrnásť "mojich" žiakov. Urobil som prezentáciu a opýtal sa, prečo si vybrali akurát moju skupinu, účasť na mojom projekte. "Bolo to také stupídne, že ma začalo zaujímať, čo z toho vylezie!", "Dúfam, že budeme robiť pantomímu" - to bol zrejme ktosi, kto už videl Divadlo na provázku. "Nejaký projekt som si musela vybrať". "Páčilo sa mi vaše meno Peter" - rozličné odpovede, ale nijaké nadšenie, akým som prekypoval ja, keď som projekt vymýšľal.

Spamäti naučenú a u profesora anglického jazyka prekonzultovanú verziu projektu som predniesol hádam bez chýb, pretože sme spoločne otaxovali základné elementy masky v priebehu polhodinky, hoci som na túto činnosť plánoval celé dopoludnie. Nezostalo mi nič iné, ako pristúpiť k tvorbe masiek z prvého materiálu: z papiera. Vrhli sa na to nedečkavo a vystačilo nám to až do obdivuhodného nemeckého obeda. Ťdalo sa mi zaujímavým, že aj keď trh oplýva bohatým výberom potravinárskeho tovaru, nemecká strava je až bizarne nevkusná.

Vyčkal som do coffeebreaku o pätnástej hodine a na odpoľudňajšej skúške som ich požiadal, aby jednotlivo uviedli svoje masky ako kustódi na výstave. Šlo do tuhého, ale jednako som navrhol, aby sa o uvedenie všetkých masiek papierovej výstavy pokúsili jeden po druhom. Niektorí pôsobili nešikovne, niektorí strémovane, iným hádam došla trpezlivosť, rozhodne sa však začala diskusia. Pre človeka navyknutého namiesto diskusií na kolektívne mlčanie to bolo prekvapenie. Prekážalo im napríklad, že som rozprával o premiére projektu ako o súhrne najlepších "čísel", ktoré spoločne vyberieme. "Čo to znamená najlepší? Kto posúdi, čo je najlepšie? Podľa akých kritérií? To je vnášanie štátno-kapitalistickej terminológie do oblasti tvorby a slobody! Ty nás manipuluješ! Kedy budeme robiť pantomímu? Prečo nie je warming up (rozcvička)? Kedy budeme meditovať? Ja by som chcela nejaký iný projekt, masky ma už nebavia..." Stratil som istotu. Pokúsil som sa im vysvetliť, že keď chcem vyjadriť nejakú myšlienku, hľadám jej najlepšiu formu, inak že samu myšlienku oslabujem, ale neuspel som. "Ty nás manipuluješ! Kedy budeme robiť pantomímu? Prečo nie je warming up? Kedy budeme meditovať? Ja by som

chcela nejaký iný projekt, masky ma už nebavia. Na masky nám stačilo doobedie! "My chceme hrať divadlo!" volali. "Dobre. Tu je text Goldoniho Sluhu dvoch pánov (uznali, že to má čo robiť s maskou), ale kto to opíše, ja to mám iba v jednej kópii?" "Moment," povedala Utta po chvíli všeobecného údivu nad mojou neschopnosťou a než pochopili, čo vlastne chcem. Odbehla do neďalekej kancelárie, strčila tam text do akejsi debničky a opýtala sa: "Koľko kusov potrebujeme?" "Štrnásť." Stlačila jeden gombík a v momente vyletel potrebný počet kópií. Úradníčka si nás nevšímala. Skúšať sme však nezačali. Bol čas večere a jedlo si starostlivo kontrolovali, veď si ho zaplatili.

Po večeri bola pravidelná porada vedúcich projektov. Rozprával som o svojich zážitkoch. Ostatní sa usmievali a hovorili, že u nich je všetko v poriadku. Odplazil som sa do "vane". Tam sedeli moji "žiáci" a skúšali si Goldoniho. Jeden po druhom, všetky roly, kto ktorú chcel. Hrali tak chabo, že som skoro plakal od dojatia, ale oni si nadšene tleskali so vzájomnou úctou a uznaním, nech už bol predvedený výkon akýkoľvek. Nenápadne som sa priklonil k vzhodeniu niekoľkých rekvizít - išlo o slávnú scénu Truffaldinovho obsluhovania dvoch pánov - a začal som kibicovať. Začalo sa im dariť a žiadali ďalšie rady. Skončili sme po polnoci.

8. januára 1981

Doobedňajšia skúška prebehla vo veľmi dobrej nálade. Naskušali sme niekoľko verzií Goldoniho. Mal som pred svojím vnútorným zrakom slávnú Strehlovu milánsku inscenáciu i svoje skúsenosti z inscenovania tejto hry s amatérskym súborom z Brežna v rámci cyklu "Svetová klasika po slovensky".

Podľahol som tejto klamnej atmosfére úspechu a po coffeebreaku som chcel pokračovať v práci podľa pôvodného plánu s ďalším materiálom: zvukom. Trúsili sa ako šváby na pivo a niektorí z nich odmietli spoluprácu. "Prečo? Kedy budeme zas hrať divadlo? Nás to nebaví! Ty nás manipuluješ! Kedy budeme robiť pantomímu? Prečo nie je warming up? Kedy budeme meditovať? Ja by som chcela nejaký iný projekt..." a začali sa baviť medzi sebou, ako by som tam vôbec nebol, i keď som pokračoval vo vysvetľovaní s výrečnosťou Zlátoústeho. Hádzali loptičky o stenu práve vtedy, keď som s horlivým nadšením vysvetľoval, ako bude vyzeráť naša spoločná inscenácia. Niektorí sa bozkávali na schodoch, pustili si "magič" a začali tancovať. Vyšiel som úplne nepozorovaný.

Zbalil som si kufor a odišiel na autobus do Flensburgu, pevne rozhodnutý, že sa ihneď vrátim domov. Studený morský vietor trochu ochladil moje rozpálené režisérske ja a privial hlodavú pochybnosť, ako vysvetlím svoj odchod na ministerstve, doma a sám sebe. Začal som sa skoro modliť, aby aspoň niekto prišiel a zadržal ma. Ale nikto neprichádzal...

Nechal som odísť štyri autobusy, než priliezla "vyjednávací" komisia na čele s Hannesom a s najväčšími rebelantmi. "Čo blbneš?"

Chvíľu som robil drahoty, ale bol som dávno rozhodnutý vrátiť sa späť a dokázať sám sebe, že viem odpovedať na otázku, ktorá má v studenom vetre na zastávke trápila najviac: "Peterko! Si režisér iba pre Brno, alebo aj pre bližšie okolie?!"

Skúšať som už ten deň odmietol, vyhovoriac sa na rozrušenú nervovú sústavu. Chápavo kývali hlavami a na večeri ma všetci srdečne pozývali k svojim stolom a správili sa výhradne ohľaduplne. Tak som stratil jediná výsadu. Zatiaľ som sedával sám, aby som si aspoň na čas jedla od ostatných oddýchol, ale oni to pokladali za znak neokrôchanosti, nedemokratického povýšenectva alebo prinajmenšom za chorobu, čudáctvo a nespoločenské správanie. Po večeri skúšali ako čerti podľa môjho pôvodného plánu až do jednej hodiny po polnoci. Čin-gliš-českou angličtinou som im ešte raz vysvetlil projekt Neencyklopedického pokusu, vzťahy sa vyčistili a potom sme odišli zapíť mier do krčmy.

9. januára 1981

Doobeda som rýchlo a za výdatnej pomoci všetkých naaranžoval celý úvod vernisáže vrátane otváracieho prejavu a obligátnych recitácií vlasteneckých básní a nudných hudobných čísel. "Žiaci" boli priam neskutočne agilní a plní nápadov.

Poobede som "nahodil" clowniádu Ja budem robiť všetko, ty nebudeš robiť nič z knihy Tristama Rémyho a ukázal som im niekoľko postupov z arzenálu Divadla na provázku. Vyskúšali si to a o chvíľu zavládlo všeobecné nadšenie (boli to cviky s klobúkom a niekoľko spôsobov faciiek a kopancov), ako vedia hrať clowniádu.

Na schôdzke projektov sa ukázalo, že John je stále O.K., ale že "choroba vzbury" je infekčná. Pavlovi odmietli jeho žiaci poslušnosť, lenže ja som bol čakaním na autobus preškoklený, on nie. Cez deň sa mi podarilo odraziť niekoľko pokusov o zvrat udalostí. Napríklad: "Nechcete premiéru? Správne! Máte pravdu. Rešpektujem váš názor. Premiéra nebude a nebude! Budeme iba skúšať a premiéry nech si majú ostatné skupiny!" "Ale nie!", kričali, "ty nás opäť manipuluješ! My chceme premiéru!"

A tak som ich mal v zásadnej otázke tam, kde som chcel. Zmenil som slovník. U nás bežne používané "musíš" (napríklad: "musíš prejsť sprava doľava", "musíš sa naučiť text", "musíš prísť včas") sa tu nechápalo ako odporúčanie a konštatovanie správneho priebehu udalostí, ale ako diktát. Počas skúšok boli z toho takí denervovaní, že som "Musíš" rýchlo zmenil na "Mohli byste". Po návrate domov som sa dozvedel, že podobné

problémy mali pri práci v cudzine aj ostatní kolegovia, ale nevarovali ma.

"Žiaci" chceli skúšať aj po večeri, ale odmietol som pomocou jednoduchej finty: požiadal som ich, aby ďalší postup prác prediskutovali v nemčine a výsledok mi ráno oznámili. V izbe som sa tvrdo chystal na ďalšie boje. Začalo ma to tešiť. Do režisérskeho registra som napísal: "Stále diskutujú... vynikajúci spôsob ako zmanipulovať takúto generáciu. Naučte ich neuznávať nijakú autoritu - autority ich priviedli k ničivým vojnám - a o všetkom diskutovať a máte istotu, že nebudú schopní nijakej akcie. Vo chvíli vzbury môžete zošrotovať všetky zbrane a rozpustiť poriadkové a represívne orgány, pretože stačí ktokoľvek, aby položil akúkoľvek otázku... a namiesto akcie začnú diskutovať."

10. januára 1981

Po raňajkách som odišiel do Flensburgu, aby som sa v miestnom kníhkupectve poobzeral po nejakej Čechovovej hre, z ktorej som chcel vybrať ukážku textu ako "masky" skrývajúcej skutočné úmysly a myšlienky postáv. Hoci som mal so sebou veľa kníh a iba dve košeľe, Čechova som bohužiaľ zabudol doma. "Brána severu" - Flensburg je akýsi Cheb a Kremnica pri mori a pre nás mladších a sčítanejších je známy ako mesto, z ktorého viedol na konci 2. svetovej vojny veľkoadmirál Dönitz Veľkonemeckú ríšu k veľkolepej kapitulácii. Čechova však v obchodoch nemali.

Do coffeebreaku som sa prechádzal pri mori. Zbieral som kamienky na hroby príbuzných a podliehal meniacim sa atmosférickým tlakom. Je takmer neskutočné, ako sa tu rýchlo mení počasie: štvrt hodiny je taká snehová metelica, že človek počíta posledné minúty svojho života, ale o chvíľu vyvsvitne slnko a je radosť žiť, aby sa opäť o pol hodiny všetci čerti ženili, tentoraz v daždi. Prestávka, ktorú som si naoradinoval, účinkovala blahodarne: ukázali mi veľmi vydarené sociálno-kritické etudy na tému "maska v našej spoločnosti" a požiadali ma o kritické ocenenie a radu, čo som aj hneď urobil. Zároveň som im vysvetlil také pojmy rozboru dramatického diela, ako téma hry, idea hry, idea predstavenia, hlavný konflikt hry, vzťahy medzi postavami, dejové fakty, jazyk a žáner hry. Kristíne sa zdalo, že to vysvetľujem iba niektorým, a tak po večeri začali novú diskusiu, z ktorej vysvitlo, že som sa správal nenedokraticky, keď som to vysvetľoval iba niektorým, zatiaľ čo ostatní sa bavili bokom. Odvetil som, že sa mohol každý zúčastniť môjho výkladu, ale pretože niektorí prichádzajú, kedy si zmyslia, neviem, ako mám na to reagovať, pretože napomenúť sa ich neodvážim, aby ma zasa neobvinili z autoritárstva. "Ale my sme slobodní! My môžeme robiť, čo chceme." obhajovali sa. "Samozrejme. Súhlasím s vami. Dovoľte však, aby som sa opýtal, či rovnaká miera slobody patrí i mne, alebo som iba hračka, ktorú ste si zaplatili?" Keď povedali, že

mám rovnaké práva, vykašlal som sa na skúšku a odišiel som do izby spokojný, že som si osvojil demokratické metódy a konečne som sa dosýtosti vyspal.

11. januára 1981

Lekcia z demokracie zabrala. Prišli včas a všetci. Nikto už neodchádzal, kedy chcel. Vyložil som ešte raz základné princípy rozboru hry. Počúvali, ceruzky sa im mihali v blokoch a oči stúpali navrch hlavy. Veľa toho asi o divadle vôbec a o diele K.S. Stanislavského nevedeli. Rozhodne boli zrelí, aby som im prezradil finále nášho projektu, ktorý som zatiaľ tajil z obáv, aby sa nevyniesol medzi ostatné skupiny workshopu, a tým sa nezničila celá námaha nášho ponocovania a trápenia sa v pustej izbe.

Íšlo mi o to, že na koniec vernisáže by sa mala jedna z "masiek" vzbúriť proti svetu masiek a vyzvať "spoluexponáty" a publikum k revolte hneď a priamo na mieste vernisáže. Potom by sa publikum - poznačené výsledkami tejto vzbury, tohto "odhodnenia masiek" - mohlo pozrieť pri odchode z miestnosti výstavy na svoju osobnú masku do zrkadla, na ktorom by bol nápis: Neencyklopedický pokus o heslo maska.

Vyzval som ich do diskusie o ďalšom priebehu práce z hľadiska takto koncipovaného konca. Vyhovoril som sa opäť na zlú znalosť angličtiny a požiadal som ich, aby diskusiu viedli v nemčine a potom mi oznámili anglický výsledok.

Tentoraz som neodíšiel, aby som sa vďaka občasnemu školeniu nemčiny z viedenskej televízie mohol zorientovať v jednotlivých postojoch, čo oni, samozrejme, netušili. Z výrazu tváří by som to asi neodhadol, pretože tu si vraveli tie najväčšie krutosti a protikladné stanoviská so zdržanlivou vyrovnanosťou a s úsmevmi. Nikto ani nevie, že pred chvíľou bol "osolený". Úsmev a korektnosť tu stretnete na každom kroku. Opak by pokladali za prejav hrubosti, nezdvorilosti k zákazníkovi a agresivity voči blížnemu.

Nás, Stredoeurópanov, zvyknutých na otrávené predavačky, utahaných čašníkov, nevelmi ochotných a nepolapiteľných úradníkov a služby takéto správanie priam šokuje. Aspoň mňa istotne. Tak som si zatelefonoval domov, aby som počul aspoň jeden poriadne našťvaný a otrávený hlas. A bolo mi dobre...

Rozhodne však v diskusii prevládal názor, že je najvyšší čas poriadne zabrať a začať tvrdo pracovať. To zasa oni vedia. Po obede začali cvičiť a žonglovať slovom, robiť všetko, čo vyžadoval náš projekt, takže to chvíľami vyzeralo ako na najusilovnejšej skúške v zlatých časoch Divadla na provázku.

Na večernej schôdzke vedúcich som zistil s istým škodoradostným uspokojením, že situácia je vo všetkých skupinách takmer rovnaká, ako konštatoval Hannes, hoci John sa ešte stále usmieval. Dozvedel som sa s mnohými ospravedlňeniami,

že som "vychytil" tzv. zvyšok, grázlov a rebelov bez príčiny, anarchistov všetkých farieb, z ktorých malo vedenie Jugendhofu strach, ale odmietnuť ich nemohlo. Väčšinou to boli "ľudia z okupovaných domov". Ak sledujete dennú tlač, nemusím vám vysvetľovať ani "ň". Lenže ja som už bol na koni, inscenácia sa začala črtiť čím ďalej tým zreteľnejšie. Ale nedal som to najavo. Nadalej som sa tváril ako prehrávajúci. Zdalo sa mi to výhodnejšie pre záverečný boj.

Stephan stvoril so štyrmi ďalšími neuveriteľne dobré číslo ako príklad zvukovej masky "Ostbahnhof" a Meggi, doposiaľ nenápadné a tiché dievčatko, ponúkla číslo, pri ktorom sa dala zabaliť do novin za ustavičného čítania "práv", ktoré v nich boli uverejnené. Začalo byť zrejmé, že skupina sa rozdelila na tých, ktorých projekt zaujal a videli v ňom viac ako divadlo, a na revoltujúcich nespokojencov.

Peter a Arnold, ktorí boli akýsi vodcovia skupiny, sa už srdcom i divadelným citom celkom ponorili do projektu, ale vzhľadom na svoje demokratické vyznanie zachovávali v diskusiách neutrálny postoj, ktorý zabezpečoval slobodu výpovede pre každého. Aby som si získal ďalších, odhalil som v nočnej explikácii tajomstvo mizanscény podľa rozličných autorov a odišiel som do krčmičky, kde som našiel Pavla Fialu v neutíchajúcej tvrdej diskusii s členmi jeho skupiny. John čosi riešil po kútoch so svojimi. Na prvý pohľad som poznal, že tak zle ako oni na tom nie som. Ich žiaci totiž začali chodiť na seba žalovať ako v zlom oblastnom divadle...

12. januára 1981

Uskutočnili sme prvú "zbiehačku" všetkých doposiaľ urobených čísel od slávnostného otvorenia (rátali sme s tým, že príde nejaká oficiálna osobnosť, ktorá by nám "sadla na lep") cez sprievodcu všetkými exponátmi až po záverečnú revoltu. Začalo to vyzeráť "k svetu" i že to bude o niečom, ale zdalo sa mi, že v štruktúre chýba ešte jedno výrazné dynamické číslo. Skupina predovšetkým oceňovala ostrý sociálno-kritický tón na rozdiel - ako už sami zistili - od "čistého" umenia Johna Martina.

Pri obede sa objavili s odznakmi Marilyn Monrou na svetloch a boli na Johna strašne milí. Ten mal namiesto pôvodného odznaku iba "flajster" z leukoplastu a prestal sa usmievať. Ako mi hlásila moja samozvaná rozviedka, tento martinovský "klan nafúkancov, škrovozdelancov a meštiakov zmetajú rozpory a spory". Boli síce na cintoríne so svojimi päťmetrovými tyčami a metrovými maskami, aby "pochopili mystickosť masky". Boli aj pri mori a hulákali s maskami pred sebou, "aby sa postavili proti prírode", a napokon aj v krčme začali tancovať s miestnymi ľuďmi, "aby naviazali ten pravý kontakt s ľuďmi".

Poobede som sa rozhodol vykradnúť sám seba a chýbajúce dynamické číslo dodať z úvodnej sekvencie Svadby B. Brechta tak, ako ju hráme v Divadle na provázku. Ihneď sme návrh

zrealizovali za všeobecného nadšenia, ktoré nám kalila iba Kristína ustavičným šomraním, že som ju nenechal pochodovať a namiesto toho som ju hnal do behu. "Prečo má zase pravdu?" rozčuľovala sa na moju adresu, ale ostatní jej to vysvetlili a upokojili ju. V tom okamihu mi zišlo na um, že práve ona by mohla úspešne zvládnuť rolu riaditeľky výstavy. Túžila po úlohe, ktorú si sama nevedela vybrať a ja som jej nič neponúkal. Cvičeniu sa vyhýbala, aby sa nezapotila a nebola trápna svojou nešikovnosťou. Bola však presne oným "pumprdentným" typom, aký charakterizuje byrokratky na celom svete. Predniesol som jej medovým hlasom svoj šibalský návrh a ona zmäkla, okamžite skončila s rebéliami a vehementne predviedla, čo všetko v role riaditeľky vie urobiť: "buzerovala" ostatných s úplnou suverénnosťou, vnútorným uspokojením a tzv. slušne, čo bol vrchol. Touto "seriózskou" nadobudol náš projekt naraz presnejšie kontúry a určitú pravdepodobnosť a verifikovateľnosť. Využil som záujem o problémy typológie a obsadzovania úloh a usiloval som sa vysvetliť princípy obsadzovania podľa osobnej témy herca. Aj keď bolo veľa hodín, spať sa mi nechcelo a ťahali ma do krčmičky, aby som im rozprával ďalej, kto, kedy a ako čo urobil...

Krčmárka - aj keď je hlboko po polnoci - bez najmenšieho náznaku, že by sme vyrušovali či šli neskoro po záverečnej hodine, obsluhovala až do skorého rána bez jediného zlého či unaveného pohľadu.

13. januára 1981

Po rozcvičke - došlo teda na vytúžený warming up! - opakujeme techniku hrania všetkých čísel, skúšajú všetci, ale ukazuje sa, že nie všetci budú môcť hrať to, po čom túžia. Zasadajú k diskusií o obsadení a prichádzajú za mnou s tým, že vraj rozhodujúce pre obsadenie je, ako sa v role cíti sám herec.

"Pravdaže. Rešpektujem váš názor. Dovolíte i mne príspevok do diskusie?" Po ich udivenom súhlase, pretože nečakali môj odpor, dávajú do stredu "vane" stoličku, ako som požiadal. "Teraz zahrajte niekto s tou stoličkou, čo chcete, ale tak, aby ste sa cítili skutočne dobre!" Stalo sa. "Cítili ste sa dobre?" pýtam sa. "Áno". "V tom prípade sa vás všetkých pýtam: O čom hral?" "O láske!" "O nenávisti", "Ja si myslím, že mu to bolo jedno..." A tak ďalej. Takže predsa len prišli na to, že musí existovať aj nejaké iné kritérium, odlišné od toho, ako sa herec "cíti". Keď to už došlo tak ďaleko, riskujem stratu ďalšej skúšky a trúfnem si na test, ktorý je dosť "na telo". V rozmedzí od 1 do 10 bodov majú obodovať seba, mňa i ostatných kolegov v niekoľkých položkách: agresivita, tolerancia, schopnosť spolupráce, zmysel pre humor, vedomosť, sebakritickosť a ďalšie.

Po skončení si všetky výsledky navzájom spoločne oznámime. Prepukne škandál: niektorí hneď, niektorí počas bodovania

odmietajú tento test ako zásah do osobnej slobody a ako príklad manipulácie dušami. Cítia sa zasiahnutí na najcitlivejšom mieste a rozhodujú sa odísť. Nezdržujem ich. Notorickí zvedavci a hrstka prívržencov ostávajú a pokojne test dokončia. Dokonca sa čudujú, prečo tí ostatní odišli, veď to vôbec nebolelo a ešte to vyčistilo vzťahy medzi nimi.

Po večeri žiadan diskusiu o obsadení, aby som sa vyhol v generálnych skúškach zbytočným konfliktom a obvineniu z nedemokratickosti. Nech si to rozdajú medzi sebou!

Ja som trénovaný spoluprácou Divadla na provázku, so Švédmi z divadla T9, s Talianni z Comuny Baires a s Poliakmi z divadla T77. Viem, ako prebieha takáto diskusia, a navyše sú už záležitosti inscenácie tak ďaleko a v mojich rukách, že idem so Stephanom zhotoviť katalóg pre našu vernisáž. Podľa poznámok odhadujem jej trvanie na 40-45 minút.

14. januára 1981

Henigg prichádza ráno za mnou a skôr, než stačím otvoriť generálnu skúšku, oznamuje mi, že po včerašom teste si uvedomil, čo si o ňom ostatní myslia a že "po tomto" nemôže ostať v Scheersbergu. Je to jeho rozhodnutie a ja ho nechcem presviedčať. Vracia sa ku skupine a namiesto generálky sa dávajú do diskusie o jeho rozhodnutí!!!

Tuším, že sa šklbali o roly a Henigg mal chuť na rolu Truffaldina, ktorého hral mimoriadne zle, a ani ostatní pri svojej tolerantnosti mu to nechcú uľahčiť. To všetko trvá až do obeda.

Po obede sa konečne uskutoční generálka, ktorú si sám snímam na videozáznam. Pretože sa nevydaril záver vernisáže, rozhodujem sa pre riskantný krok: oznamujem, že ruším - demokracia-nedemokracia - pôvodný zámer s revoltou a vernisáž skončí riaditeľka výstavy Kristína. (Oživenie v sále.)

Na večernej schôdzke vedúcich ma John Martin žiada, aby som začal zajtra namiesto neho premiérovať prvý ja, už o 17. hodine. Je mi jasné, že sa ocitol v "trapiach". Koľko rás som to už zažil? John sa usiluje dohnať, čo sa dohnať nedá, tak mu tú zlú chvíľu nekomplikujem. Vyhovára sa s úsmevom. Nemám čo stratiť, moja skupina má najhoršiu povest, projekt sa podarilo utajiť vďaka tomu, že sa ventilovali vonkajšie znaky práce, takže nemôžem prehrať.

Vo "vani" je dusno, čakám, že ma budú lynčovať za poobedňajšiu nepodarenú generálku a za striktné rozhodnutie o závere hry. Vyrasím zo seba všetko, čo len viem, a po troch hodinách sa nám spoločne podarí zlomiť záverečnú clowniádu z Rémyho. Obidva predstavitelia, Helmut a Stephan, sú unavení, ale šťastní. Súbor sa váľa po zemi od smiechu. Obidvaja chlapci už tak "namákli" charakter klaunov, že nech urobia čo chcú, vyvoláva to salvy smiechu. Už by aj chceli prestať, ale všetci sa im smejú.

"Aký teda bude záver?" pýtajú sa o chvíľu. Teraz sa už vykašľali na hru na demokraciu, chcú byť dobrí, chcú mať úspech, "pričuchli" k radosti z vydarenej tvorby, a tak sa radšej spoliehajú na moje skúsenosti a znalosti. Nevedia, že ja sám som neistý. Vyťahujem posledný trik: "Viete čo? Nechám to na vás! Sami uvidíte a pocítite stav a náladu publika a poznáte, čo si môžete dovoliť. Podľa toho zvolte variant konca!"

15. januára 1981

Generálka sa nekoná. Včerajšia dlhá nočná vyčerpávajúca skúška a dnešný zhon a chystanie tomu bránia. Takmer sa bojím, že in to nervové podráždenie a nadšenie do 17. hodiny nevydrží. Pýtajú sa ma, či verím v úspech. Odpoviem sebaisto, že áno, inak by som to nerobil, ale mám malú dušičku z toho, či sa moje tak lopotne nastavené pavučinky vzťahov a psychických "šprajcov" predsa len nepotrhnajú. Navyše som tajne v noci s Petrom a Arnoldom - s mojimi najbližšími spolupracovníkmi, ktorí sa vzdali úloh v prospech slabších, menej talentovaných - zinspiroval scénu Numerológia ako maska, v ktorej obidvaja parodujú mňa a Pavla Fialu s našou mániou vykladať všetko pomocou kabalistickej numerológie v jazyku čingliš.

Oficiálni hostia Jugendhofu, ostatní účastníci workshopy i ľudia z okolitých dedín prichádzajú na premiéru...

Všetko dopadne, ako som si ani vo svojich najtajnejších snoch nepredstavoval. Keď Kristína začala záverečný prejav, zmrdovaný klaun Helmut sa odhodlal k radikálnemu riešeniu a hodil puding do zástupcu ministra školstva. Začala sa neuveriteľná bitka. Funkcie nefunkcie, postavenie či noblesa zmizli a pudingy, šľahačky, exponáty a ľudia lietali v jednom kľbku. Zamazaných účastníkov, ktorí už odhodili svoje "masky", sme museli po jednom opatrne vyťahovať z "vane". Pri dverách ich čakalo zrkadlo, umývadlo a uterák. Kúsok ďalej bežal videozáznam rozvášnenej bitky a nad televízorom bol nápis: Neencyklopedický pokus o heslo "maska".

Na záver treba povedať, že uvedenú režisérsku sci-fi som s naivnou trúfalosťou zamýšľal adresovať predovšetkým divadelníkom, ale v kútiku duše by som chcel najst čitateľa aspoň zvedavého.

#### NUTKAVÁ OTÁZKA alebo ÚVOD K PROGRAMU ŠKOLENIA REŽISÉROV AMATÉRSKÝCH DIVADIEL PRI OSVETOVOM ÚSTAVE V BRATISLAVE

Prax dosiaľ vedených kurzov školenia režisérov amatérskych divadiel pri Osvetovom ústave v Bratislave učí, že sú potrebné prinajmenšom dva roky, kým možno vysloviť približný úsudok o kvalifikácii adepta réžie. Nikto ešte nevypracoval potrebné testy. Pri prvom stretnutí rozhodne treba eliminovať tých, u ktorých sú režisérske ambície v očividnom protiklade s ich možnosťami.

Často však komisia, ktorá rozhoduje o prijatí na školenie režisérov, podľahne dojmu, že citlivý, a nie hlúpy adept, vzbudzujúci výrazné sympatie, rozvinie v sebe špecifické režisérske vlastnosti, aby sa po čase presvedčila, že to bol klam. Adept naďalej budí uznanie svojou znalosťou či pracovitosťou, a predsa ostáva bezradný voči hercovi a nevie z neho nič dostať, hoci by mu herec rád pomohol. Idyla beztermínového kreditu dôvery sa končí vo chvíli, keď herec vycíti, že neschopnosť režiséra ho začína ohrozovať a že zasahuje jeho najvlastnejšie záujmy.

Pretože práca režiséra závisí od dorozumenia sa s inými ľuďmi, od vedenia ľudských kolektívov a realizovania vlastných zámerov inými ľuďmi, vynára sa otázka, či sa vôbec dá réžia naučiť. Dá sa naučiť samostatné myslenie, schopnosť pozorovať a urobiť správne závery?

Každá škola má takéto ambície, ba dokonca sa môže pochváliť aj istými výsledkami, aj keď značná miera skepticizmu je tu na mieste, pretože je veľmi ťažké určiť, aký podiel má na myšlienkovom rozvoji žiaka sám proces dozrievania, nakoľko za to vďačí škole, nakoľko mimoškolským životným skúsenostiam a akú rolu odohrali jeho osobné predispozície.

Dokonca ani fyzické vlastnosti režiséra nie sú bez významu. Budúci režisér nemusí byť hercom, ale mal by ovládať rečový aparát a zaiste by mu prekážali vážne chyby zraku a sluchu, nehovoriac už o tom, že vyčerpávajúca práca v divadle vyžaduje slušnú fyzickú kondíciu.

K typickým znakom režiséra možno pripočítať istú dávku sebavedomia; ide predsa o to, aby režisér vzbudzoval dôveru, aby sa mu herec zveril do rúk v presvedčení, že režisér je človek, ktorý vie, čo chce, a vie to realizovať.

Od režiséra sa vyžadujú veliteľské a vodcovské schopnosti. Vojenská terminológia prestane byť prekvapujúcou, keď si dobrého veliteľa predstavíme ako človeka, ktorý sa teší dôvere alebo láske podriadených. História nám poskytuje dost dôkazov nielen o tom, že bitky nevyhrávajú generáli, ale vojaci, ale aj o tom, že neschopný veliteľ môže zničiť úsilie celej armády a že i slabší sú schopní vyhrať, ak ich vedie talentovaný stratég.

Režisér musí vedieť počúvať. Nemusí vždy využívať všetky rady, ktoré dostane od spolupracovníkov. Touto cestou by nikam nedošiel, ale musí ich občas využiť alebo prinajmenšom predstierať, že ich využíva, ak nechce zabiť tvorivú invenciu súboru a schopnosť vlastnej sebareflexie. V zlatých časoch grotesky bol neodmysliteľným členom režijného štábu "yes-man", človek, ktorý svojím večným "yes" (súhlasom) nabádal režiséra stále k sebareflexii.

Dobrá atmosféra kolektívnej práce závisí od osobnej satisfakcie každého člena a môže prísť moment, keď sa rada a pomoc ukázu pre režiséra veľmi potrebnými.

Po neúplnom vymenovaní základných predpokladov dochádzame k najdôležitejším režiséorským vlastnostiam: schopnosti osobitého spôsobu myslenia a videnia. Myslenia a videnia v kategóriách divadla, v kategóriách predstavenia.

System, ktorý sa dosiaľ praktizoval, vychádzal zo základnej znalosti Stanislavského systému, ktorý poskytuje základný kľúč k režiséorskému mysleniu. Navyše náš program bol obohatený poznatkami z učebného plánu pre študentov réžie, ako ho formuloval S.M. Ejzenštejn, i ako bol formulovaný v našom prostredí dr. B. Srbon.

System otázok sformulovaných určitým spôsobom a v určom poriadku poskytuje skelet analýzy, ktorá je užitočná pre režiséra i hercov. To sa dá naučiť. Preto si myslím, že hlboká znalosť Stanislavského a Ejzenštejna je vhodná a dokonca nevyhnutná pre každého adepta režijného umenia. Učí poriadku, disciplíne myslenia a pomáha najst spoločný jazyk s hercom. Nič lepšie dosiaľ nevzniklo, najmä keď sa pri štúdiu vezme do úvahy jeho rozšírenie o systém "úbohého divadla", ako bol vypracovaný J. Grotovským, E. Barboň a ďalšími, či prípadne systém A. Boala, ktoré vo svojej podstate rozvíjajú systém vypracovaný K.S. Stanislavským.

Samozrejme, nerežiruje sa otázkami, ale odpoveďami, a tie nezávisia od znalosti metódy, ale od inteligencie režiséra, od jeho intuície, predstavivosti, všímavosti a originalnosti myslenia.

Toľko o myslení; ale jestvuje ešte problém režijného videnia.

Vždy sa v priebehu práce na analýze nájde niekoľko riešení a všetky sú možné. Nie všetky však majú rovnakú kvalitu zo scénického hľadiska. Jedno riešenie dáva hercovi väčšie možnosti než iné a vo výsledku dá lepší výkon. Správny výber môže urobiť iba ten, kto si vie predstaviť a uvidieť scénické dôsledky vykonaného výberu. Ani tu však neexistuje recept. Takýto výber môže závisieť napríklad od osobnosti herca, pretože čo jednému "sedí", iného zničí. Záleží od mnohých okolností, väčšinou sa neopakujúcich a nútiacich hľadať stále ďalšie riešenia. To sa nedá naučiť, pretože v réžii, ako v každej

umeleckej činnosti, sa ráta iba to, čo je nové, svieže, neopakovateľné, originálne a odhaľujúce. Naučiť sa dá to, čo podporuje skúsenosť, rutina, ale vedie to rozhodne k slabším kópiám a zabíja to vlastné videnia.

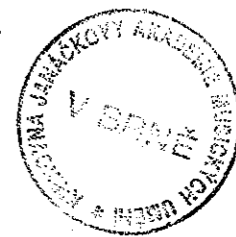
Umelec je ten, kto je schopný najst v obklopujúcom svete to, čo uniklo pozornosti iných a vie to predstaviť vo svojom diele tak, aby to videli aj tí druhí.

Znovu sa vracia nutkavá otázka: čo sa tu dá naučiť? Iba to, že sa treba dívať a neuspokojovať sa s povrchným videním sveta. V tomto zmysle je výuka réžie predovšetkým rozvíjaním tých vlastností študenta, ktoré už má a ktoré bude potrebovať v režisérskej praxi.

Adept réžie si musí predovšetkým uvedomiť to, čo sa v nijakých učebniciach nenachádza a čo sa skôr obchádza s nepotrebnou pietou. Táto kapitola by sa dala nazvať: "Smrť divadla".

Je známe, že súbory bez primeranej tvorivej a súdružskej atmosféry, bez starostlivej opatery svojho ideového vodcu strácajú pocit umeleckej jednoty a spoločného záujmu. Miznú v labirinte protikladných osobných túžob a nakoniec sa morálne rozpadajú. Je to strašné najmä v obdobiach intenzívne sa regulujúcich spoločenských vzťahov.

Ako vo všetkých oblastiach spoločenského života, tak aj v divadle sú veľmi dôležité a potrebné individuality, ktoré vedia ľudí spájať. Videli sme v bufetoch divadiel posedávať "nepotrebných" hercov, hrávajúcich kedysi slávne roly, ktorí objavovali hĺbku Shakespeara a dnes nevedia prejsť cez scénu, boli sme v divadlách, ktoré posmešne nazývali "u piatich Hamletov" (podľa počtu hercov, ktorí tu Hamleta hrali a v súčasnosti sa iba trápili neuspokojenými ambíciami). Prečo to takto býva, kedy a ako sa stráca tvorivý duch, to by mal vedieť každý režisér...



UČEBNÝ PLÁN ŠKOLENIA REŽISÉROV AMATÉRSKÝCH DIVADIEL  
PRI OSVETOVOM ÚSTAVE V BRATISLAVE

Učebný plán trojročného školenia režisérov amatérskych divadiel pri Osvetovom ústave v Bratislave vychádza z predpokladu, že jeho úlohou je vychovať v absolventoch také vlastnosti a dať im také znalosti, ktoré sú nevyhnutné pre začiatok každej tvorivej činnosti.

Vlastným zmyslom školenia je rozvoj a výchova tvorivej výskumnej konštruktívnej činnosti. Základom budúcej činnosti absolventov školenia je schopnosť v protikladoch objavovať, budovať a ukazovať obrazy a javy sociálne vnímanej a uvedomele poznanej skutočnosti. Preto ako podklad pre každý úsek prednášok o teórii danej otázky predpokladá tento plán i zvláštny druh výučby - režijnú prax.

Absolvent školenia musí počas kurzu dostať isté množstvo znalostí z oblasti teórie a histórie divadla, výtvarného umenia, hudby. Neobíde sa bez istej sumy znalostí týkajúcich sa techniky divadla: svetla, zvuku a mechanických zariadení. V neposlednom rade musí mať znalosti o organizácii práce v divadle, o divadelných a autorských zákonoch a právach. Výučbu týchto predmetov by mali zabezpečiť propedeutické semináre prebiehajúce zároveň s kurzom hlavného predmetu réžie.

U každého adepta školenia sa predpokladá stredoškolské vzdelanie zakončené maturitou rovnako ako mimoriadna schopnosť k samoštúdiu počas kurzu a samozrejme ďalšie rozvíjanie znalostí a schopností po jeho absolvovaní. Dôraz na samostatnú prípravu je o to naliehavejší, že školenie prebieha v 3-4 seminároch ročne.

Miesta týchto trojdňových weekendových seminárov by mali byť efektívne vyberané v divadelne "hustých" lokalitách, t.j. v miestach, ktoré by umožňovali účastníkom školenia vidieť čo najviacej predstavení poskytujúcich bohatý študijný materiál pre diskusie, rozборы či priamu účasť (ako sú festivaly, prehliadky, návštevy v súboroch počas skúšok, divadelné centrá s viacerými súbormi a pod.).

#### Teória a história réžie

1. Funkcia režiséra v priebehu vývoja divadla od antiky po 19. storočie (Aischylos, Leonardo, Jean Bouchet, Shakespeare, Moliere, Hans Sachs)
2. Vznik funkcie režiséra ako samostatnej tvorivej zložky (K. Ekhof, Dalberg, J.W. Goethe, Voltaire, Ch. Kean, H. Laube, F. Dingelstedt, Chronegk)
3. Začiatky novodobej réžie (K. Immermann, Sonnenfels, R. Wagner, E. Devrient)

4. Významné režisérské osobnosti na prelome storočia (A. Antoine, K.S. Stanislavskij, P. Fort, Lugné Poe, G. Graig, Brahms, Reinhardt)
5. Dada, futurizmus a surrealizmus v divadle (Tzara, Artaud)
6. Francúzska divadelná avantgarda (J. Copeau, F. Gémier, J. Dullin, L. Jouvet, G. Baty, G. Pitoeff)
7. Ruská a sovietska divadelná avantgarda (N. Jevrejnov, V.E. Mejerchold, A.J. Tairov, J.B. Vahtangov, S.M. Ejzenštejn)
8. Expresionizmus a politické divadlo v Nemecku (L. Jessner, K.H. Mattin, B. Brecht, E. Piscator)
9. Česká a slovenská réžia 1. pol. 20. storočia (J. Kvapil, K.H. Hilar, J. Honzl, E.F. Burian, J. Frejka, J. Borodáč, V. Šulc)
10. II. reforma divadla a režiséri (Grotowski, Barba, Brook, Chaikin, Gregory, Schumann, Beck, Schechner)
11. Tendencie súčasnej réžie doma i vo svete.

#### Režijná prax

1. Rozvoj nevyhnutných predpokladov pre cieľavedomé vnímanie (Problémy rekonštrukcie skutočnosti: všeobecné a jednotlivé, úloha tradičných šablón, objektívnosť a tendenčnosť. Analytická práca: pozorovania, pátranie, dotazovanie. Syntetická práca: správa, reportáž, črta a poznámky ako časť potenciálneho scenára)
2. Cieľavedomá rekonštrukcia udalosti (Rozbor udalosti: celkový plán, tvárnosť a určujúci detail udalosti. Zhrnutie a výklad udalosti: názor na jav, zvukový dojem a jeho konkretizácia v materiáli. Montáž prvkov vykladanej udalosti)
3. Organizácia udalostí v priestore (Analýza situácie, sociálna charakteristika konajúcich osôb a dejovo emotívny výklad, stanovenie východiskových bodov. Plán statickej situácie a svetla. Výrazový pohyb jednej postavy v nepohyblivom prostredí)
4. Organizácia udalostí v priestore a čase (Mizanscéna. Praktické transponovanie najjednoduchšej scenáristickej úlohy do reťaze dramatických udalostí. Špeciálna organizácia udalostí v priestore: kruhový plán, obvodový plán, na portál)
5. Obraz diela ako jednota formy a obsahu (Analýza diela: téma, idea, vzťahy medzi postavami. Hlavný

konflikt, riadiace úlohy, dejové fakty, jazyk diela a žáner diela)

6. Montáž a kontrapunkt  
(Asociačný rad. Montáž konštruktívna: montáž emocionálna. Montážne uzlové body a montážna kompozičná skupina. Zvuková montáž a jej zvláštnosti)
7. Od hľadania témy k scenáru  
(Hľadanie témy. Od témy k námetu. Od námetu k scenáru. Zhromažďovanie materiálu)
8. Príprava režijnej knihy  
(Všeobecné chápanie diela opierajúce sa o jeho rozbor ako celku. Podrobný rozbor a charakteristika jednotlivých postáv diela. Sociálna a psychologická charakteristika, zovňajšok, kostýmy, masky. Scénické riešenie. Podrobné rozpracovanie jednotlivých mizanscén hlavných momentov. Grafické schémy, obsahové a herecké pokyny, opis konania k jednotlivým prvkom dialógu, replík a správania sa jednotlivých postáv)
9. Prax tvorivého procesu  
(Sústredovanie tvorivého zásobného materiálu. Tematické plánovanie a organizácia tvorby. Spolupráca režiséra s výtvarníkom, hudobníkom a s ďalšími)
10. Praktická realizácia režijného projektu.

## O B S A H

Rozptýlené súčty . . . . .	3
Divadlo väčších možností . . . . .	5
Pandrlák v kanáli . . . . .	8
Recepcia diela B. Brechta nielen v Dnp . . . . .	19
Karamazovovci . . . . .	26
Návrat vojaka z frontu . . . . .	34
Neencyklopedický pokus o heslo "maska" . . . . .	76
Nutkavá otázka alebo úvod k programu školenia režisérov amatérskych divadiel pri Osvetovom ústave v Bratislave . . . . .	87
Učebný plán školenia režisérov amatérskych divadiel pri Osvetovom ústave v Bratislave . . . . .	90