

čová figúra začne rodiť, treba ju zavčas podchytiť, kde treba vyčleniť a potom ju vedome mať na zreteli pri formovaní nasledovných etáp. V priebehu rozvíjania deja objavím zrejme podobné prvky na plastické stvárnenie a ich základné charakteristiky sa asi opäť ukážu ako grafické znázornenie základných obsahových motívov.

In: *Ejzenštejn, S. M.: Umenie mizanscény.*

Bratislava: NDC, 1998, s. 8-24

Preklad do slovenčiny: *Viera Mikulášová-Škridlová*

Originál: *Vozvrašenie soldata s fronta*

In: *Ejzenštejn, S. M.: Izbrannyje proizvedenija v šestich tomach – Tom IV.*

Moskva: *Isskusstvo*, 1965, s. 27-47

TAJOMSTVO „KUCHYNE“ MONTÁŽÍ

V zhone za projektom Kapitál podľa K. Marxa, B. Brechta a S. M. Ejzenštejna som sa konečne „dostopoval“ do bytu manželky S. M. Ejzenštejna, kde Sergej Michajlovič po strate svojho bytu naposledy býval a kde všetko zostalo tak, ako to tam tento Leonardo 20. storočia zanechal: regál Puškinových kníh s fotografiou Charlesa Chaplina, Pancha Villa vedľa japanérie, Daumierove kresby a kompletné dielo Sigmunda Freuda. Všade knihy, knihy, knihy...

Keď som sa správcom pozostalosti a priamym Ejzenštejnovým žiakom preukázal znalosťou a praxou vo veci diela veľkého vzoru a poriadne som to doložil dokumentmi (programy, plagáty, návrhy scén, fotografie, filmy a i.) trochu režii Ejzenštejnových projektov - *Poťomkin*, *Štrajk* a *Umenie mizanscény* a chystanými projektmi v duchu jeho diela, mohol som stráviť celé dva dni v tejto čarodejníckej kuchyni, a dokonca som tu pil aj čaj a peľmeňmi ho zajedal.

Je obdivuhodné a podobá sa to trochu na náš „Absurdistan“, že aj keď sa ustavične vyhlasoval Sovietsky zväz za náš vzor a húfy rusistov križovali našu krajinu a zaplňali vedecké ústavy, takmer nič sa z Ejzenštejnovho diela o umení réžie nepreložilo. Vyšla síce jedna-jediná knižka, ale tá iba čo narobila chuť.³²⁰

³²⁰ V čase, keď štúdia Leonardo 20. storočia: S. M. Ejzenštejn vznikala (približne rok 1995), existovalo k tejto problematike päť knižných a sedem časopiseckých publikácií - všetky vydané v Čechách. Knižné: 1. S. M. Ejzenštejn: *Kamerou, tužkou i perem*. Praha, Orbis 1961, preklad Jiří Taufer (výber štúdií z originálu *Izbrannyje proizvedenija v šesti tomach - Tom II.*); 2. S. M. Ejzenštejn: *Paměti*. Praha, Odeon 1987, preklad Olga a Jaroslav Žákoví (z originálu *Memuary*, Moskva, VAAP 1983; alebo tiež výber štúdií z *Izbrannych proizvedenij v šesti tomach - Tom I.*); 3. V. Šklovskij: *Ejzenštejn*. Praha, Odeon 1983, preklad Josef Zúmr (z originálu *Ejzenštejn*, Moskva, *Iskusstvo* 1973); 4. J. Vostrý: *Ejzenštejnovy lekce divadelní režie*. Praha, AMU 1987 (citácie sú z originálu *Izbrannyje proizvedenija v šesti tomach - Tom IV.*); 5. S. M. Ejzenštejn: *O stavbě uměleckého díla* (svazek 43). Praha, Československý spisovatel 1963, preklad: Jiří

Pritom nepoznám lepší učebný materiál, lebo ide vlastne o stenografické záznamy jeho prednášok s reakciami, otázkami a podnetmi študentov. A takisto nepoznám učiteľa, ktorý so svojimi žiakmi prebral podrobne všetky romány Emila Zolu práve z hľadiska réžie...

A pritom sotva existuje taká režijná subdisciplína, ktorú Ejzenštejn podrobne neprebral: o farbách, o svietení, o vedení herca, o žánroch, o kompozícii, o mizanscéne, o..., o..., o... a ešte raz o...

Pýtali sa raz Mejerchoľda, koho považuje za svojho žiaka. Odpovedal bez rozmýšľania, že Zinaidu Rajchovú. Keď sa spytujúci pousmial, Mejerchoľd dodal: ...*a Ejzenštejna. - To je všetko, Vsevolod Emilievič? - A čo, vám je to málo? Jeden Ejzenštejn, to je ako celá akadémia...* Keď človek vidí dielo S. M. Ejzenštejna, musí dať Mejerchoľdovi za pravdu.³²¹

V hlave s chystanou réžiou *Epizódy 39-44*, štvorprojektu *Cesty-Križovatky-Cestovné poriadky*, hry-nehry *Dokonalá prázdnota* podľa Stanislawa Lema, s obsesiou z projektu *Kapitál* a s vedomím, že doposiaľ vydané súborné dielo v šiestich päťstostránkových buchliach predstavuje v skutočnosti iba tretinu skutočného diela, som sa vrhol predovšetkým na zápisky, denníky z tvorivej práce a na nerealizované projekty. Pre každého skutočného záujemcu musia byť predsa nerealizované projekty rovnako dôležité ako slávne realizácie. Nejde len o genézu realizovaných projektov, ani o to, že realizované projekty mohli vzniknúť len pomocou tých nerealizovaných. Ide o to, že v takýchto materiáloch sa skrývajú prekvapujúce odhalenia, nezatušované následnými realizáciami. Tak to bolo nielen v prípade S. M. Ejzenštejna, ale aj mnohých ďalších vynikajúcich tvorcov, napríklad V. E. Mejerchoľda, Renoira, Stroheima či Kurosawu.

V tejto súvislosti sa vnucuje otázka, či - keď sa obmedzujeme iba na analýzu dokončených diel - nenahrádzame históriu umenia históriou jeho distribúcie. Nezužujeme tým reálny proces tvorivej evolúcie umeleckého diela a tvorcu? Neschovávame vlastne neoceniteľné bohatstvo pred potrebami umeleckej praxe dneška i budúcnosti? Možno pochybovať, že nerealizované Ejzenštejnove projekty dnes či zajtra ožijú priamo na plátnach kín, ale kto vie, aké schopnosti metamorfózy ukrývajú v sebe práve prostredníctvom praxe nasledovníkov.

Tauber. Publikácie v časopise *Divadlo*: 1. J. Císař: Ejzenštejnova lekce, 14, 1963, č. 5, máj, s. 80; 2. S. M. Ejzenštejn: Učebný program a praxe režijní teorie, preklad: Nadežda Schulzová, 12, 1961, č. 6, jún, s. 411-422; 3. Ejzenštejn teoretik /poznámka o knihe Ejzenštejnových kresieb a o chystanom knižnom vydaní jeho vysokoškolských prednášok/, 13, 1962, č. 10, december, s. 74-75; 4. S. M. Ejzenštejn: Naučit nelze, lze jen - naučit se, preklad: Jiří Taufer, 12, 1961, č. 2, február, s. 121-125; 5. S. M. Ejzenštejn: Střední ze tří (1924-1929), preklad: Ladislav Ducháček, 12, 1961, č. 2, február, s. 126-137; 6. S. M. Ejzenštejn: Ze života. Autobiografické zápisky z různých let Ejzenštejnovy práce, preklad: Nadežda Schulzová, 13, 1962, č. 4, apríl, s. 48-57; 7. I. Vojtěch: Prokofjevovská montáž. Idea, styl, dramaturgie, 12, 1961, č. 10, december, s. 759-768. Vzhľadom k Scherhaufereovej úzkej špecializácii štúdie na rozšírenie teoretickej prípravy režiséra, domnievam sa, že išlo o prvú publikáciu - S. M. Ejzenštejn: Kamerou, tužkou i perem. (Claudia Francisci)

³²¹ GLADKOV, A.: Mejerchoľd: Tom II. /Pjať let s Mejerchoľdom. Vstreči s Pasternakom./, bibl. 40, s. 253

Nechcem zatajiť zvláštny zážitok, s ktorým som sa tu stretol. Do realizácie *Epizódy 39-44* v Mahenovej činohre som sa z rôznych dôvodov priveľmi nehrnul, hoci sa mi scenár kolegov z trnavského divadla pred šiestimi rokmi veľmi páčil a už vtedy som sa v duchu zaprisahal, že montáž raz uvediem, napríklad v Huse na provázku. Prehraboval som sa v „tajných“ materiáloch S. M. Ejzenštejna (sú dokonca aj na toalete), mimoriadnu pozornosť som venoval štúdiu A. Belého o kaligrafii, *Anti-Goriotovi*, *Metóde*, *Grundproblému* (tomu špeciálne) a poznámkam k plánovaným filmom *Sklený dom*, *Kapitál*, *Sutterovo zlato*, *Tamerlánova studňa*, *MMM* a nedokončeným inscenáciám, akou bola Wagnerova *Valkýra* na javisku Veľkého divadla, čo ma priviedlo k zvláštnemu materiálu... Začalo mi mierne hučať v hlave a pocit metrákovej záťaže, ktorý so sebou denne nosím, sa znásobil najmenej o polovicu.

Ponoril som sa ako do sna v bdelom stave a začal som vidieť niektoré scény ako živé...V duchu som videl Ejzenštejna, ako po zatknutí Mejerchoľda Stalinovou tajnou políciou taxikom odváža - v dobe, keď sa za najmenšiu malichernosť „rozdávalo“ po desiatich rokoch - Mejerchoľdov archív, aby ho ukryl na svojej dači....

Videl som Ejzenštejna aj v Kremli:

25. februára 1947.

Pozvali nás do Kremľa na jedenástu hodinu. O 10,50 h. sme vstúpili do predsedne. Presne o jedenástej prišiel súdruh Poskrebyšov, aby nás uviedol do pracovne.

V hĺbke kabinetu súdruhovia Stalin, Molotov, Ždanov. Vchádzame, zdravíme, sadáme k stolu.

Súdruh STALIN vraví: Napísali ste list. Na odpoveď ste museli trochu čakať.

Mienil som odpovedať písomne, ale rozhodol som sa, že bude lepšie pohovoriť si, a keďže som veľmi zaneprázdnený, mám málo času, rozhodol som sa s veľkým omeškaním stretnúť sa tu. Váš list som dostal v novembri.

ŽDANOV: Áno, dostal som ho ešte v Soči.

STALIN: Študovali ste dejiny?

EJZENŠTEJN: Viacmenej.

STALIN: Viacmenej? Aj ja som trošku nazrel do dejín. Nesprávne vysvetľujú opričninu. Opričnici boli kráľovským vojskom. Na rozdiel od feudálnej armády, ktorá v ľubovoľnej chvíli mohla skrútiť zástavy a odísť z bojového poľa, vznikla regulárna armáda, armáda pokroková. A vy ukazujete opričnikov ako Ku-Klux-Klan.

EJZENŠTEJN: Tamti sú odetí do bielych plášťov a my máme čierne.

MOLOTOV: To nie je podstatný rozdiel.

STALIN: Cár vám vyšiel nerozhodný, pripomína Hamleta. Každý mu našepkáva, čo má robiť, namiesto toho, aby rozhodoval sám. Cár Ivan bol veľkým a múdrom vládcom a keď ho porovnávate s Ľudovítom XI. - čítali ste o Ľudovítovi XI., ktorý pripravoval absolutizmus Ľudovíta XIV.? - tak Ivan Hrozný v porovnaní s Ľudovítom XI., to je nebo a zem. Múdroosť Ivana Hrozného bola v tom, že vychádzal z národného zreteľa a nepúšťal do svojej krajiny cudziakov, chránil tak svoju krajinu pred zhubnými zahraničnými vplyvmi. V predstavení Ivana Hrozného sa z tohto hľadiska vy-

skytli odchýlky a nesprávne interpretácie. Aj Peter I. bol veľkým vládcom, ale mal príliš liberálny vzťah k cudzincom, zbytočne otvoril brány a pripustil zahraničné vplyvy na svoju krajinu, a dospel tak k ponemčeniu Ruska. A ešte viac toho povolila Katarína. A ďalej - vari bol dvor Alexandra I. dvorom ruským? Nie. Boli to dvory nemecké. Znamenitým činom Ivana Hrozného bolo to, že ako prvý zaviedol monopol zahraničného obchodu. Ivan Hrozný bol prvý, kto to urobil, Lenin druhý.

ŽDANOV: Ejzenštejnov Ivan Hrozný vyzerá ako neurastenik.

MOLOTOV: Vôbec sa kladie dôraz na psychologizovanie, na nadmerné podčiarkovanie vnútorných protirečení psychických a intímnych zážitkov.

STALIN: Historické postavy sa majú ukazovať zhodne s epochou. Napríklad v prvej časti je nesprávne, že sa Ivan Hrozný tak dlho bozkáva so ženou. V tých časoch sa takéto bozkávanie nevelmi pestovalo.

ŽDANOV: Obraz je byzantsky vychýlený. Ani tam sa to nepraktizovalo.

MOLOTOV: Druhá časť sa dusí od sklepenia a podzemia. Chýba tam ruch Moskvy, neukazuje sa vôbec ľud. Môžete ukazovať intrigy a represie, ale nemôžete ukazovať len to.

STALIN: Ivan Hrozný bol veľmi krutý. Ukázať, že bol krutý - to možno. Ale treba tiež ukázať, prečo musel byť ukrutný. Jeden z hlavných omylov Ivana Hrozného bol ten, že nevyvraždil päť veľkých rodov. Keby zlikvidoval tých päť veľkých rodín, vôbec by nebolo nastúpilo obdobie „smuty“ (roky 1605-1613, obdobie občianskej vojny a konfliktov s Poliakmi a Švédmi; pozn. P. Sch.); Ivan Hrozný niekoho sem-tam zoťal - ale potom sa dlho kajal a modlil. Boh mu prekážal v tejto veci. Mal byť ešte rozhodnejší.

MOLOTOV: Keď sa predvádza historická udalosť, musí sa ukázať predovšetkým jej zmysel. Zoberme si napríklad hru Demiana Bedného Vládcovia. Demian Bednyj sa tam posmieva prijatiu kresťanstva, ale podstatné je, že prijatie kresťanstva bolo v tejto historickej etape pokrokovým činom.

STALIN: Samozrejme, že nie sme dosť dobrými kresťanmi.

Ale nemožno popierať pokrokovú rolu kresťanstva v určitej historickej etape. Táto skutočnosť mala obrovský význam, znamenala obrat ruského štátu ku kontaktom a spojeniam so Západom, a nie orientáciu na Východ.

O vzťahoch s Východom vravel súdruh STALIN, že po oslobodení sa spod tatárskeho jarma rýchle zjednotil Ivan Hrozný Rusko, aby bolo závorou pred každým ďalším tatárskym nájazdom. Astrachánska horda bola síce pobitá, ale kedykoľvek mohla zaútočiť na Moskvu. Krymskí Tatári to mohli takisto urobiť. Demian Bednyj si teda chybné vykladá historické perspektívy. Keď sme presívali pomník Minina a Požarského bližšie k chrámu Vasilija Blaženého, Demian Bednyj protestoval a písal mi (súdruh Stalin ukazuje na seba), že tie pomníky by bolo lepšie vyhodit' a zrušiť a vôbec zabudnúť na Minina a Požarského. V odpovedi na tento list som ho nazval „Ivanom, ktorý nepozná vlastnú históriu“. História predsa nemôžeme zrušiť. Ďalej súdruh STALIN urobil pár poznámok na tému spracovania postavy Ivana

Hrozného; povedal, že Maľuta Skuratov (opričník, ktorý viedol hromadné popravu v Novgorode) bol veľkým vojvodcom a zahynul hrdinsky v čase vojny o Infanty. Súdruh ČERKASOV na to odpovedá, že kritika pomáha a že i Pudovkin po kritike urobil znamenitý film Admirál Nachimov, a povedal: „Sme si istí, že aj nám to prospeje, a pretože na postave Ivana Hrozného pracujem nielen vo filme, ale aj v divadle, obľúbil som si túto postavu a myslím si, že naše prepracovanie scénára sa bude už môcť považovať za vhodné a správne.“

Nato súdruh STALIN povedal: „Nuž čo, skúsime to.“

ČERKASOV: Som si istý, že sa nám prepracovanie podarí.

Nato súdruh STALIN povedal: Kiež nám Pánboh pomáha. (Smeje sa)

Ejzenštejn sa pýtal, či budú ešte nejaké ďalšie pripomienky k filmu.

Súdruh STALIN odpovedal: „Nedávam vám pripomienky, ale vravím iba postrehy diváka.“

Súdruh ŽDANOV vraví, že Ejzenštejn sa zaujíma iba o tiene a že odpútava diváka od akcie aj bradou Ivana Hrozného, že Hrozný príliš dvíha hlavu preto, aby bolo vidno bradu.

EJZENŠTEJN sľubuje v budúcom dieli skrátiť bradu Hrozného.

Súdruh STALIN spomína na predstaviteľa prvého dielu Ivana Hrozného a vraví: Kurbskij je vynikajúci. Veľmi dobrý je Starickij (herec Kadočnikov). Fantasticky chytá muchy. No čo, budúci cár, a chytá muchy rukami. Práve takéto detaily treba ukazovať. Svedčia totiž o podstate človeka.

Súdruh STALIN vraví: „No čo, vec je rozhodnutá. Dať súdruhom Čerkasovovi a Ejzenštejnovi možnosť dopracovať ideu i film.“ A dodáva: „Upovedomte o tom Bolšakova.“

Súdruh ČERKASOV sa ešte pýta na niektoré maličkosti a na názor o vonkajšom výzore Hrozného.

STALIN: Vyzerá náležite, nemusíte ho meniť. Vonkajší výzor Hrozného je v poriadku.

ČERKASOV: A scénu zabitia Starického tam môžeme nechať?

STALIN: Nechajte ju. Vraždy sa stávali.

ČERKASOV: V našom scenári je aj scéna, ako Maľuta Skuratov škrtí metropolitu Filipa. Môžeme tam tú scénu tiež ponechať?

STALIN: Tú scénu musíte nechať. Bude to len historicky správne.

MOLOTOV vraví, že všeobecne platí, že represie možno ukazovať, ale aj v mene čoho sa konali a prečo. Treba teda ukázať, že ide o štátotvorné konanie a neobmedzovať sa iba na zobrazovanie konania v podzemí a v zamknutých kabinetoch, ale ukázať, že máme do činenia s múdрым konaním hospodára.

ČERKASOV vyslovuje vlastné nápady, ktoré by sa mohli uplatniť v novom, prepracovanom scenári.

STALIN sa pýta, ako sa bude film končiť. Čo je lepšie - urobiť ešte dva filmy, t. j. druhú a tretiu časť, alebo ako si vlastne predstavujete zakončenie filmu?

ČERKASOV vraví, že film sa bude končiť rozbitím Inflánt, hrdinskou smrťou

Maľutu Skuratova, pochodom k moru, kde Ivan Hrozný stojí pri brehu obklopený vojskom a vraví: „Pri mori stojíme a budeme naveky stát.“

STALIN: Ved' sa aj tak stalo. Dokonca aj trochu viac.

ČERKASOV sa pýta, či prepracovaný scenár treba poslať na schválenie Politbyru.

STALIN odpovedá: Scenár netreba schvaľovať, sami si poradíte, vôbec je ťažké hodnotiť dielo podľa scenára, ľahšie je debatovať o hotovom diele.

Obracia sa na Molotova: Vy si ale, samozrejme, budete chcieť prečítať scenár, však?

MOLOTOV: Nie, pracujem v úplne inom odbore. Nech ho prečíta Boľšakov.

EJZENŠTEJN vraví, že by bolo dobre, keby sa nemuseli priveľmi ponáhľať.

Táto poznámka nachádza u všetkých prítomných živý ohlas. Súdruh STALIN vraví:

„V nijakom prípade sa neponáhľajte a vôbec unáhlené filmy nebudeme povoľovať. Repin pracoval na Záporožcoch jedenásť rokov. Všetci sa zhodujú v tom, že iba dlhá práca môže dať dobré filmy.“

Na tému filmu Ivan Hrozný súdruh STALIN vraví, že ak na realizáciu filmu treba dva a pol roka, či dokonca tri roky, tak to robte v takom termíne, aby bol dobre urobený, ako socha.

Súdruh STALIN vraví: Vôbec sme teraz povinní zvyšovať kvalitu, nech je filmov pokojne menej, ale vyššej kvality. Vraví, že Celikovská je síce dobrá, ale v iných postavách. Hrá dobre, ale predsa len je to tanečnica.

Vravíme, že nebolo možné pozvať do Alma-Aty inú umelkyňu.

Súdruh STALIN vraví, že režisér musí byť neoblomný a musí žiadať to, čo potrebuje. Naši režiséri teraz vôbec nejako ľahko ustupujú.

Súdruh EJZENŠTEJN vraví, že Anastáziu hľadali dva roky.

Súdruh STALIN poukazuje ešte na to, že herec Žarov nesprávne, nie dost' vážne pochopil svoju rolu vo filme Ivan Hrozný. Ten jeho vojvodca nemá dost' veľkú vážnosť.

Súdruh ŽDANOV: To nie je Maľuta Skuratov, ale akýsi šibal. Súdruh STALIN vraví, že Ivan Hrozný bol cárom ľudovejším, predvídavejším, ten nepripúšťal zahraničné ovplyvňovanie Ruska, ale taký „Petrucha otvoril vráta do Európy a pustil do Ruska strašne veľa cudziakov.“

Rozhovor sa končí tým, že súdruh STALIN nám praje zdar a vraví: „Pánboh pomáhaj!“

Podávame si ruky a odchádzame. Rozhovor sa skončil o dvanástej hodine a desiatej minúte.

Zapísali: Ejzenštejn, Čerkasov.

Stalin sa pýtal na Ejzenštejnovu srdcovú chorobu a nazdáva sa, že dobre vyzerá.³²²

³²² citovaný zdroj sa nepodarilo nájsť

SPRIEVODCA PO EJZENŠTEJNOVOM PROGRAME VÝCHOVY REŽISÉROV

Požiadavka Klubu režisérov SČDO, aby som pre Amatérsku scénu pripravil akési komentované znovuzverejnenie *Učebného programu režisérskej teórie a praxe S. M. Ejzenštejna*, sa mi zdala trochu zveličená, lebo každý, kto by prejavil naozajstný záujem o divadlo, by si akiste tento text vyhľadal v časopise *Divadlo* 6/61, kde vyšiel v preklade Nadeždy Schulzovej a vôbec nepotrebuje komentáre.

Neskôr som si však uvedomil, že nie každý má prístup k tomuto dnes už archívne čiasopisu. Zvlášť ľudia z radov amatérskych divadelníkov, ktorí nemajú taký ľahký a častý prístup do väčších špecializovaných knižníc v centrách miest, kde je navyše len ťažko možné zapožičať si tento časopis na domáce štúdium.

Spomenul som si tiež na svoje tápanie a hľadanie akejkolvek opory pri svojich prvých krokoch na neistej a búrlivej ceste za režisérskym vzdelaním.

Ako zamestnanec oddelenia konštrukcie počítačiacich strojov v brnianskej Zbrojovke som mal to šťastie, že knižnica ZK ROH tohto podniku bola zásluhou zamestnancov už od druhej svetovej vojny naozaj kvalitne vybavená a našlo sa v nej všeličo, čo sa dotýkalo priamo divadla. Tak som naľúbil na knihy K. S. Stanislavského, ktorý sa stal mojim prvým „učebným plánom“ ešte skôr, než ma prijali na JAMU. Takto vybavený som prišiel na ohlásený konkurz vznikajúceho divadla STOP (Sem-Tam O něco Půjde), ktorý práve na prírodovedeckej fakulte UJEP zakladali bratia Kratochvílenci so svojimi kamarátmi. Cestou som zodvihol povalujúcu sa tehlu, ktorú som mienil venovať ako základný kameň divadla STOP. Azda práve pre túto tehlu a nie pre „nabíľňovaného“ Stanislavského ma prijali ako režiséra a spoločne sa nám ako prvým podarilo uviesť vo vtedajšom Československu Mrožkovu aktovku *Karol*.

Čo sa stalo s divadlom STOP neskôr, neviem, ale takto vybavený som sa zúčastnil prijímacieho konania na odbor réžie JAMU v Brne. Sama škola mala svoj veľmi kvalitný učebný plán odboru réžie, ktorý zostavili hlavní pedagógovia, režisér Evžen Sokolovský a vtedajší dramaturg Mahenovej činohry Bořivoj Srba, ale keďže som bol zúrivým vyznávačom Gutenbergovej galaxie (podnes mi v ušiach zvučia každodenné výčitky mojich rodičov, keď som polihoval v knižkách aj vo chvíľach, počas ktorých šesťčlenná rodina mala práce až-až: „Otto, zasa nič nerobíš?!“), musel som celkom zákonite naraziť na Ejzenštejnov učebný program v časopise *Divadlo*.

V predhovore boli riadky, ktoré kadečo sľubovali:

Ejzenštejnova učebná osnova môže priniesť mnoho podnetov: najmä svojim dôrazom na takú umeleckú výučbu a výchovu, ktorá chápe umenie v jeho jednote so životom. Ejzenštejnov kurz vedie totiž poslucháčov od pochopenia základných prvkov umeleckej orientácie v životnej skutočnosti až k výkladu najzložitejších as-

pektov „režijnej techniky“, tak, aby na každom stupni výučby toto osvojovanie si režijného umenia znamenalo aj konkrétne osvojovanie súčasnej životnej, spoločenskej praxe. Táto jednota má v Ejzenštejnových osnovách aj svoje ďalšie stránky: Tým, že neoddeľujú umenie od súčasnej spoločenskej praxe, výučbu od praktickej účasti v živote, spája sa v nich aj hľadisko etické s estetickým, teoretické s konkrétne praktickým, umelecké s výrobným. A najnáročnejšie teoretické hľadisko je tu so zdanlivo najpracticistickejšim spojené nielen mechanicky - ukazuje sa, ako jedno z druhého úplne dialekticky vyplýva, je ním určené. V tomto zmysle má Ejzenštejnov kurz všetky znaky tej koncepcie umenia, ktorú u nás spravidla označujeme za avantgardnú.³²³

Čítal som tieto riadky stále dokola, v hlave mi vírila koncepcia, ktorú u nás spravidla označujeme za avantgardnú, a kto by nechcel byť avantgardný, denne prakticky uskutočňovaná premena sveta, a kto by ho nechcel zmeniť k lepšiemu, najzložitejšie aspekty režijnej techniky, a kto by nebol zvedavý na tie najväčšie tajnosti a rafinovanosti režijného umenia? Vonkoncom mi neprekážalo, že išlo podľa nadpisu o metódy výučby filmovej réžie.³²⁴

Jednoducho som sa zbláznil a objavil som tak svoj „tretí“ učebný plán. (Pri písaní týchto Dejín réžie, samozrejme „štvrtý“ učebný plán.) Rozhodol som sa ho stoj čo stoj naplniť popri povinnom „druhom“ učebnom pláne azda i z akejsi potreby opozície, v tej fáze života asi bežnej pre každého mladého človeka.

Dnes ma tieto spomienky podnietili k tomu, aby som si uvedomil, čo takýto znova uverejnený učebný program môže znamenať - zvlášť teraz, keď rôzne kurzy, workshopy a školenia sú schopné natárat' divadlom posadnutým nadšencom, že za pár dní zvládnu celý vesmír znalostí a návykov.

Je len samozrejmé, že pre toho, kto si uvedomuje, aké prepotrebné je nikdy sa nekončiacie samovzdelávanie režiséra, je tento učebný plán iba ďalším krokom v jeho nekonečnom úsilí. Pre toho, kto hľadá vôbec nejakú orientáciu, môže Ejzenštejnov učebný plán znamenať práve možnosť tejto orientácie. Pre starších a skúsenejších borcov, ktorí už zažili všelijaké tie školenia, môže byť akýmsi porovnaním, meradlom ich vlastných skúseností, ktoré im môže odhaliť rezervy, medzery a ponúknuť ich zocelenie.

Tak či onak je však svedectvom o myšlienkovom svete človeka, ktorého nazvali Leonardom 20. storočia, človeka, ktorého dielo, aj keď je uznávané, dodnes nie je docenené. A u nás je, okrem jednej-dvoch knižiek, niekoľkých filmov a mnohých prihláseniach sa k jeho dielu, prakticky neznáme.

Metóda výučby

Ani jedna zo všeobecne prijatých akademických metód výučby režijného umenia nie je postačujúca.

³²³ SCHULZOVÁ, N.: Ejzenštejn: Učební program režisérské teorie a praxe, in: Divadlo, bibl. 32, s. 411

³²⁴ ibid, s. 411

Nejde o štúdium špeciálnych znalostí, kde sa réžia stretáva s ostatnými predmetmi výučby, ale predovšetkým o jej základné špecifikum, t. j. o rozvoj a výchovu tvorivo-objavnej a tvorivo-konstruktívnej činnosti a majstrovstva.

Réžia sa tým špecificky líši od ostatných tvorivých špecializácií, aj keď má s nimi rad spoločných črt.

Základom režisérovej činnosti je vedieť v protikladoch objavovať, ukazovať a budovať obrazy a javy triedne vnímanej, uviedeme poznanej skutočnosti.

Pre osvojenie tohto cieľa nie sú dostačujúce ani prednášky, ani semináre.

Preto ako podklad ku každému úseku prednášok o teórii danej otázky zavádzame ako zvláštny druh vyučovania - režijnú prax.

Cieľom režijnej praxe je tvorivé riešenie úloh spolu s vedúcim určitého úseku tvorivej praxe na základe diskusnej kolektívnej metódy.

Cez zrážku rôznych názorov a ich faktických nositeľov - členov študijného kolektívu - cez všestranné osvetlenie úloh a kritický výber tvorivých návrhov je študent postupne vedený k schopnosti všestrannej kritickej orientácie vo vlastnej individuálnej práci hľadačskej i kompozičnej.

Tak sa každá nová etapa štúdia nasledujúca po nevyhnutnom teoretickom úvode začína praktickým riešením najjednoduchších úloh z okruhu tém patriacich do danej disciplíny predmetu: „(plánovanie, činoherectvo, montáž záberov, atď.)“

Na každom stupni práce privádza vedúci poslucháčov k správne kladeniu otázok, ktorých skúmanie zaručuje konkrétne vyriešenie úlohy.

Vedúci konfrontuje jednotlivé správne alebo nesprávne odpovede poslucháčov a ukazuje:

1. Ako sa dosahuje najúplnejšie správne pre dané podmienky kompozičné riešenie.:

Na základe tohto konkrétneho riešenia vysvetľuje pôsobenie všeobecnej zákonitosti - snaží sa na danom tvorivom príklade odhaliť základné prvky dialektického tvorivého procesu.

(...)

3. Rozvíja pred študentmi formou teoretických zovšeobecnení zodpovedajúci úsek teórie: okamih, keď praktická činnosť organicky vyúsťuje do cyklu teoretických prednášok, týkajúcich sa danej oblasti režijného majstrovstva.

Ďalšou fázou výučby bude už poslucháčova samostatná individuálna práca v rámci daného predmetu, fixovaná zodpovedajúcimi kontrolnými prácami.

Práce sa posudzujú kolektívne, pod vedením učiteľa, na základe prebraného úseku teórie; potom robí vedúci teoretický sumár z vypracovaných úloh a prechádza k ďalšej etape výučby.

Daná metóda zaručuje:

Jednotnú, pre celú skupinu spoločnú zásobu prvotných konkrétnych skúseností z praktických úloh v rámci určitej pracovnej činnosti.

(...)

Pred posluchárňou ako pred lupou ukazuje faktický chod procesu vynachádzania a vymýšľania, t. j. „tvorivého vnuknutia“, ktoré nie je ničím iným, než do okamihu sústredeným procesom výberu takého riešenia, ktoré najlepšie zodpovedá daným čiastkovým podmienkam. Jasné chápanie týchto určujúcich podmienok a schopnosť nachádzať im zodpovedajúce riešenia - technický základ režíjnej tvorby.

Aby bolo vyučovanie čo najnázornejšie a najživšie, odporúča sa učiteľovi, ak ide o režiséra dostatočne skúseného, aby si dopredu pripravil iba hlavné, kľúčové body riešenia, ktorými usmerňuje poslucháčov, ale maximum hľadačskej a kompozičnej práce má uskutočňovať zároveň s poslucháčmi, aby tento proces demonštroval hmatateľne a názorne.

3. Učí disciplinované rozmýšľať o jadre veci a so zreteľom na konkrétny prípad a úlohu. Jednou z hlavných pedagogických povinností pri plánovitom výbere na seba nadväzujúcich úloh je schopnosť vyprovokovať poslucháča k tvorivým a objavným záverom a usmerňovať diskusiu v prísne racionalistickej rovine.

4. Napokon táto metóda umožňuje najúplnejšie a najvšestrannejšie rozvinúť individualitu, spôsob myslenia, rozumové a tvorivé danosti a predpoklady, rast a úspešnosť individuality v rámci poslucháčskeho kolektívu.³²⁵

Na tomto mieste som sa vtedy pred tridsiatimi rokmi tiež zarazil. Povedal som si: Tak toto je koniec! Vzdávam sa! To sa nedá! Ale práve v tom to je, aby sa človek nevzdal. Len márne netrpezlivci tu očakávajú, že hneď dostanú ľahký návod na to, ako sa stať rýchlo režisérom a zajtra už budú lízať smotanú úspechov.

Začnite tým, že zo svojho slovníka odstránite slová „nedá sa to“, ktoré nepatria do divadla a do slovníka režiséra už ani náhodou. Ak to urobíte a vytrváte v tom po celý čas svojej režíjnej praxe - máte prvý zápočet.

Druhý zápočet: skúste si vždy nájsť nejakého učiteľa, ktorý bude ochotný s vami prebrať jednotlivé pasáže učebného plánu. Vytvorte skupinu, ktorá bude kolektívne spolupracovať. A nevzdávajte sa, ani keď zostanete sami!

Tretí zápočet: prečítajte si vyššie uvedenú metódu výučby niekoľkokrát a poriadne všetky vety „natriasajte“ (pojmem, ktorý som si vypožičal od míma Borisa Hybnera) a objavíte všelijaké „šmáčka“, ktoré vám pri prvom čítaní ušli. Budete sa čudovať. Napríklad: *Základom režíjnej práce je v protikladoch objavovať, ukazovať a budovať obrazy a javy.*³²⁶ Keď túto vetu domyslíte do konca, vlasy sa vám zježia hrôzou a začnete sa znova vzdávať. Ved' Ejzenštejn nám tu predpovedal, že ako režiséri sa budeme neustále pohybovať, a teda žiť v oblasti konfliktov. Isteže, ani jedna zo strán ktoréhokoľvek zobrazovaného konfliktu - zvlášť keď ho budete verejne ukazovať - vám to len tak neprepáči a dá vám pocítiť svoj názor. Je to ako keby ste vbehli do pekne rozbehnutej zrážky buldozérovo, takže sa ani nemôžete čudovať, že sa vám sem-tam čosi ujde. A nielen to, vy musíte tento stav brať ako čosi, čo je pre

³²⁵ EJZENŠTEJN, S. M.: Izbrannyye proizvedeniya v šesti tomach - Tom III., bibl. 33, s. 133-134; (čes., in: SCHULZOVÁ, N.: Ejzenštejn: Učebný program režisérské teorie a praxe, in: Divadlo, bibl. 32, s. 412-413)

³²⁶ citovaný zdroj sa nepodarilo nájsť

vás normálne, ako svoj vlastný terén, ako svoju povinnosť, nevyhnutnosť, lásku, ako svoje „všetko“. Vy navyše musíte tento stav vyhl'adávať, čiže, ako sa vraví, „vkladať prsty do rán“, „plieť sa do cudzích záležitostí“, „pchať prsty do ohňa...“

Mohol by som tu citovať celý rad „svetlých“ príkladov, až by nám stránky nestačili...

PRVÝ ROČNÍK

Všeobecné pokyny

Úlohou 1. ročníka je vychovať v študentovi také vlastnosti a poskytnúť mu také odborné znalosti, ktoré sú nevyhnutné pri každej tvorivej činnosti a povolani. K nim postupne pribudnú prvky zvlášť potrebné pre budúceho režiséra.

Preto sa štúdium celkom prirodzene skladá z dvoch smerov činnosti:

Výučba s cieľom výchovno-výcvikovým.

2. Výučba, ktorej cieľom je dať základný súhrn znalostí o budúcej tvorivej a výrobnéj špecializácii.

Prvý smer výučby má za úlohu naučiť študenta základným normám a hľadávkám nevyhnutným pre každého tvorivého pracovníka vôbec: od primitívnej každodennej prieskumnej pozorovacej činnosti a prostej orientácie v čase a v priestore až ku schopnosti vedome sa orientovať v existujúcej sociálnej skutočnosti a v jej javoch.

Dosahuje sa to tým, že sa v poslucháčovi vychovávajú nevyhnutné psychofyziologické predpoklady a rozvíjajú sa v ňom schopnosti odhaľovať na materiáli konkrétnej hmatateľnej reality tie všeobecne - politické a sociálno-ekonomické poznatky, ktoré si osvojuje v spoločenských vedách.

Druhá skupina predmetov má v podobe prednášok túto úlohu:

(...)

Zoznámit študenta so všeobecnými črtami tvorivej činnosti na špecifickom úseku výroby filmu.³²⁷

Divadelníci si, samozrejme, dosadia ...“výrobu divadelného predstavenia“ a doplnia si rozvoj nevyhnutných predpokladov hoci aj takto:

ROZVOJ NEVYHNUTNÝCH PREDPOKLADOV I.

Výchova schopností a vlastností režiséra/ Všeobecné podmienky umeleckej tvorby/ PROFESIONÁLNE VLOHY REŽISÉRA/ CVIČENIA VNÍMAVOSTI/ Denník dojmov/ Režisérské rozprávanie/ Režisérska ukážka/ Výmena dojmov/ CVIČENIE NA ROZVOJ REŽISÉRSKEJ FANTÁZIE A PREDSTAVIVOSTI/ Ako sa to deje (vnútorné kino na základe literárneho diela)/ „Pred“ a „po“ (vnútorné kino na základe obrazu)/ „Čo sa stalo“ alebo „Čo sa stane“/ „Dynamický okamih“ (inscenácia živého obrazu na danú tému)/ Využitie predmetu/ Narábanie s rekvizitou - hra s predmetom/ Cvičenie žánru/ Etudy na vybudovanie statickej

³²⁷ EJZENŠTEJN, S. M.: Izbrannyye proizvedeniya v šesti tomach - Tom III., bibl. 33, s. 135; (čes., in: SCHULZOVÁ, N.: Ejzenštejn: Učebný program režisérské teorie a praxe, in: Divadlo, bibl. 32, s. 413-414)

pauly („nemé scény“)/ PRAKTICKÉ REŽIJNÉ CVIČENIA/ Cvičenie mizanscény/ Cvičenie „rozprávka“/ Cvičenie podľa obrazu/ Cvičenie s predmetmi/ Cvičenie pauly/ Hranie s predmetom v mizanscéne/ Žánrové cvičenia.

ROZVOJ NEVYHNUTNÝCH PREDPOKLADOV II.

HEURISTIKA: Brainstorming, synektika, metódy analýzy a analógie/ Hra so slovami/ Delfská metóda/ Schopnosti myslieť inak/ Matica konania/ Za a proti/ Antinómia/ Navádzacie otázky/ Heuristické ukazovatele.

PRAXEOLÓGIA: Všeobecná teória náležitého konania/ Jednoduchý čin a slobodný impulz/ Dielo, výtvor, predmet/ Prostriedky a spôsoby/ Nástroje a umiestnenie/ Možnosti konania/ Zložený čin a jeho druhy/ Hromadné konanie/ Praktické hodnoty konania/ Ekonomizácia konania/ Preparácia konania/ Zásady súčinnosti/ Technika boja.

ROZVOJ NEVYHNUTNÝCH PREDPOKLADOV III.

Rozbor javu, názor a výklad udalosti, skresľovanie/ Logické myslenie/ Režisérské čítanie/ Dojmológia/ Hra a jej následky/ Generalizovanie, chybné zovšeobecňovanie/ Reduktivita, nedovolený postup zjednodušovania/ Polovičná pravda, odzbrojovanie/ Intenčný omyl, určenie zámeru vopred, miesto rozboru/ Frigidita, necitlivosť, neschopnosť poznať pravý stav, testovanie realitou/ „Secondhand“ myslenia/ Spoliehanie sa na scénické poznámky.

Časť prvá. Práca na sebe

I. Rozvoj nevyhnutných fyzických schopností

1. Fyzické upevnenie zdravia a organizmu. Všeobecná telesná príprava.

Výchova správnych základov pohybu:

Box, výchova rovnováhy a presnosti pohybových reflexov;

b) Výrazová gymnastika Rudolfa Bodeho alebo biomechanika podľa Mejerchol'dovho systému.

3. Posadenie hlasu a základy výslovnosti.

Orientácia v čase a v priestore:

Geodetické zameriavanie odhadom s pomocou vojenskej kresliacej podložky a voľného topografického náčrtu;

Výchova citu pre čas;

c) Rytmická výchova (špeciálne cvičenia a tanec) ako syntéza orientácie v čase a v priestore.

5. Kresba a skica (priestorové rozmiestnenie v jednoduchej kompozícii, porporcie, zorný uhol, kresba podľa pamäti a pod.).³²⁸

Isteže, takmer každý učebný systém ráta na prvom mieste s rozvojom fyzických vlastností, ale prax je väčšinou od toho na míle vzdialená. Sám pre seba si tento problém definujem takto: telo, fyzická kondícia nesmie nikdy určovať spô-

³²⁸ ibid, s. 136; (čes.: s. 414)

sob myslenia, náladu, vytrvalosť, vysoký stupeň vôle, rýchlosť myslenia, cieľavedomosť, odolnosť a sebavedomie. Znova a znova začínam boj s vlastnou lenivosťou, s časovými možnosťami a s pribúdajúcimi rokmi.

Predchádzajúci zápočet bol ťažký a vlastne sa nikdy nekončí - napokon ako celé režisérske vzdelávanie vôbec. Avšak to, čo nás čaká, nebude o nič ľahšie. Ten, kto chce dosiahnuť ďalšieho bobríka režisérskej prípravy, musí bod za bodom denne precvičovať všetky požiadavky Ejzenštejnovo učebného plánu. Mnohí adepti réžie stroskotávajú práve preto, že podceňujú túto fázu vzdelania. Zo skúseností pedagóga musím povedať, že väčšinou sa vyhovávajú na zbytočnosť týchto základných cvičení a na nedostatok času.

Nuž, chlapci, opakujte si do omrzenia, že síce nikdy nebudete hrať Mozarta ako Arthur Schnabel, ale to ešte nie je nijaký dôvod, aby ste nemohli hrať stupnice ako on. Všimnite si majstrov: ustavične precvičujú tie najzákladnejšie prvky - športovci, speváci, muzikanti, kúzelníci, tanečníci, akrobati, robotníci.

Pokiaľ ide o čas, je tu riešenie: určujte si čas vy! Sústreďenie, t. j. odvaha vnútiť času a udalostiam svoje vlastné rozhodnutie o tom, čo má skutočný význam a čo príde na rad ako prvé, je jediná nádej, že režisér sa stane pánom času a nie jeho obetným baránkom. Zistíte si a vylúčte veci, ktoré netreba robiť a ktoré neprinášajú nijaké výsledky. Povedzte si: „Čo by sa stalo, keby som túto činnosť vôbec nevykonával? Ktorú z činností uvedených v mojom časovom zázname by mohol robiť niekto iný takisto dobre ako ja, a možno aj lepšie? Čo robím, že to pre ostatných znamená stratu času a zhoršuje efektívnosť ich činnosti?“

II. Rozvoj nevyhnutných predpokladov pre cieľavedomé vnímanie

1. Problémy rekonštrukcie skutočnosti: a) všeobecné a jednotlivé; b) skomoleniny v podaní očitých svedkov; c) úloha tradičných šablón; d) využitie dedičstva; e) objektivnosť a tendenčnosť.

2. Technika cieľavedomej faktografie:

A. Úloha analýzy a syntézy, skúmaná cez literárne príklady (beletrie a faktického materiálu).

B. Analytická práca.

1. Prieskumník - pozorovateľ.

2. Pátranie: a) pozorovanie; b) protokolizácia a klasifikácia; c) slovesný portrét.

3. Zber informácií: a) pohovor a interview; b) výsluch a vyšetrovanie; c) skúmanie faktov.

C. Prax analytickej práce:

1. Zhromažďovanie materiálov z určitých odvetví, miest a udalostí (na základe skutočnosti a archívnych i bibliografických materiálov).

2. Opis a klasifikácia „typu“.

3. Praktické interview.

D. Syntetická práca:

1. Reportáž a správa dopisovateľa.

2. Prehľad.

3. Črta a fejtón.

4. Tie isté metódy orientované na film.

E. Prax cieľavedomej rekonštrukcie udalosti a javu:

1. Rozbor javu: a) celkový plán udalostí; b) tvárnosť udalosti; c) určujúci detail. Východiskový literárny materiál: poznámky Leonarda da Vinci, Zolu, Gogoľa.

2. Zhrnutie a výklad udalosti: a) názor na jav; b) prvotný pocit a jeho konkretizácia v materiáli; c) montáž prvkov vykladanej udalosti; d) fixácia toho, čo praktikant v práci vyložil.³²⁹

Len dôkladná analýza môže poskytnúť režisérovi zázemie, ktoré sa potom ani nemusí v plnosti prejaviť počas štúdia hry, ale pomôže mu dokonale zmapovať hru a jej „okolie“ v oblasti logiky. Potom je režisér schopný sprostredkovať hercovi jeho dotyk s rolou tak po emotívnej, ako aj po intelektuálnej stránke, t. j. „rozkrýť“ predlohu a byť iniciátorom iného pohľadu na ňu. Toto všetko však nesmie byť špekulatívne či vymyslené, ale hlboko subjektívne a odborne zainteresované. Potom sa to pre herca stáva odpaľovavou rampou pre tvorbu. Režisér musí stále hľadať asociatívnu možnosť, ktorá by bola schopná rezonovať súčasnosti; jednoducho - režisér je „maniak“ analýzy!

ANALÝZA HRY I.

O prvom dojme/ Čo je to formálna analýza textu/ Expresívnosť dramatickej tvorby / Analytické čítanie/ Základné divadelné pojmy z hľadiska režiséra: konflikt, emócie, entertainment.

ANALÝZA HRY II.

Ako je hra skonštruovaná, zápletká, príbeh, delenie hry/ Základy zápletky: Dané okolnosti - Čas (čas kompozície, čas akcie, dramatický čas)/ Miesto - geografické, špecifické/ Spoločnosť - rodina, priateľstvo, profesijná skupina, status, sociálny štandard/ Ekonomika/ Politika a právo/ Intelekt a kultúra/ Spiritualita/ Svet hry/ Základy zápletky/ Základný príbeh/ Technika/ Identifikácia.

ANALÝZA HRY III.

Zápletká: Fyzické konanie (externá zápletká): príchody a odchody, hra s rekvizitou, *blocking*, špeciálne konanie/ Psychické konanie (interná zápletká): tvrdenie, vyhlásenie, plány, príkazy, otázky/ Zápletká: Rozvoj a štruktúra/ Príbeh - taktiky čiže *beats*, jednotky, scény, dejstvá/ Štruktúra - *point of attack*, *inciting action*, komplikácia alebo prekážky, obligátne scény, kríza, klimax/ Jednoduchá a komplexná zápletká.

ANALÝZA HRY IV.

Zmysel hry, téma a idea hry, charakter, jazyk hry, žáner hry/ Idea (Slová - titul, diskusia, epigramy, narážky, monológy, predstavy a obrazy, zámerný symbo-

³²⁹ *ibid.*, s. 136-137; (čes.: s. 414)

lizmus, prológ a epilóg/ Postavy - narátor alebo chórus, rezonér, dôverník, normálna postava/ Zápletká - paralelizmus, konflikt, klimax/ Hlavná idea/ Charakter čiže postava (Ciele, dramatické konanie, konflikt, vôľa, hodnota, osobné črty, komplexnosť, vzťahy)/ Dialóg (Slová - abstraktné a konkrétne, formálne a neformálne, žargón a slang, konotácia/ Sentencie - dĺžka, druhy, rytmus/ Príhovory - interpunkcia, členenie, vnútorné a vonkajšie usporiadanie/ Zvláštne kvality - poézia, šarm, dialekt a akcenty)/ Teatrálnosť - akcie, emócie, podtext.

III. Tvorivý proces

A. Všeobecné pokyny

1. Charakteristické črty a vlastnosti, ktoré určujú tvorivú osobnosť. 2. Tvorivé postupy a technika práce. 3. Množstvo, kvalita a rozplánovanie práce. 4. Metóda a rozsah hromadenia náhradného východiskového materiálu. 5. Využitie dedičstva (tvorivé a plagiát). 6. Tvorivé neúspechy. Chyby, sebakritika, prekonanie, prax a skúsenosti z chýb a neúspechov. 7. Tvorivé procesy a tvorivé biografie vynikajúcich tvorcov: a) Lenin, Marx, Engels; b) Edison, Ford; c) Flaubert, Zola, Balzac, Maupassant, Gogoľ, Tolstoj. 8) Západní a sovietski divadelní a filmoví umelci a ich tvorivé skúsenosti. 9) Tvorivý kolektív. Tvorba individuálna a kolektívna.

B. Prax tvorivého procesu

1. Výchova nevyhnutných predpokladov pre tvorivú činnosť. 2. Tvorivý režim a tvorivá disciplína. (Bod č. 1 a č. 2 pod vedením odborníkov na metódu Stanislavského, ale iba v rozsahu základných stupňov.) 3. Sústreďovanie tvorivého rezervného materiálu: a) zápisník; b) zhromažďovanie ikonografického materiálu.

IV. Práca v kolektíve a vo výrobe

Takt a taktika v styku s ľuďmi. 1. Buržoázne metódy vyplývajúce z podstaty buržoáznej spoločnosti. 2. Proletársky prístup: a) kolektivismus a princípy kolektívnej práce; b) Leninova prax v styku s ľuďmi a v riadiacej práci; c) špecifickosť práce v sovietskych podmienkach. Práca vedúceho politického oddelenia, organizátora masovej verejnosti a pod.³³⁰

K zápočtu z tejto časti učebného plánu by nám už nemalo chýbať takmer nič: bibliografií a monografií významných osobností je dosť - väčšinou však v cudzích jazykoch; my sme v tomto odbore akosi na úrovni neandertálcov - a nikoho z čitateľov azda nemusím poučovať o praxi medziknižničnej výpožičnej služby (tých zručnejších o internete!), o vecnom a mennom katalógu každej knižnice. Iba by som tu rád pripomenul to, čo si pre seba pomenúvam ako „záhadu zamknutej izby“. Pri jednej návšteve Moskvy som mal možnosť pár dní si posediť v byte S. M. Ejzenštejna a dôkladne sa tam porozhliadnuť. A veruže najohmatanejšími knižkami boli práve monografie výnimočných osobností, s tým, že na rozdiel od učebného plánu sa Maestro akiste častejšie ako Leninovi, Marxovi a Engelsovi venoval iným - takisto až patologic-

³³⁰ *ibid.*, s. 137-138; (čes.: s. 415)

kým - prípadom (Borgiovej, Caligulovi, Neronovi, pani Curieovej a i.). Povedal by som, že to nebol nijaký zvláštny osobný sklon, ale skôr potreba vidieť veci aj z druhej strany, čo môže rozčarovať iba tých, ktorí o predmete „človek“ ešte stále živia rôzne ilúzie. Štatistické ročenky neobyčajne presne konštatujú asymetriu dobra a zla. Ukazuje sa, že aktov zla je oveľa viac ako tých samaritánskych, asi preto, že zlo je nápadnejšie, mnohostrannejšie a rôznofarebnejšie, ako to už vyplýva z povahy veci samej. *Náš svet* - vraví Stanislaw Lem v *Bibliotéke 21. storočia* - sa nenachádza v polovici cesty medzi nebom a peklom, ale zdá sa, skôr bližšie k tomu druhému...³³¹

Časť druhá. Práca na filme

K ďalšiemu zápočtu dospeje ten, kto si podrobne pretransformuje, „pretlmočí“ prostredie filmu na prostredie divadla.

I. Režisér vo výrobe

Zoznámene sa s procesom a miestom výroby filmu a s činnosťou všetkých zúčastnených odborov.

1. Tematické plánovanie výroby. 2. Organizácia výroby. 3. Scenáristické oddelenie a práca scenáristov. 4. Režisér a režisérska skupina: a) režijný technický scenár; b) prípravné obdobie; c) obdobie skúšok; d) výrobo-nakrúčacie obdobie; e) montážne obdobie; f) prvá verejná projekcia filmu; g) uvedenie a distribúcia filmu. 5. Spolupráca režiséra a ostatných tvorivých spolupracovníkov: a) režisér a scenárista; b) režisér a kameraman; c) režisér a skladateľ; d) režisér a výtvarník; e) režisér a herec. 6. Režisér a dielne. 7. Režisér a administratíva. 8. Režisér ako verejný pracovník (masové uvedenie.)

II. Režisér na Západe a v ZSSR

Premietanie filmov z rýdzo režisérskeho hľadiska, poznanie vzorov a príkladov režisérskej filmovej kultúry, ktoré sú nevyhnutné ako ilustratívny materiál k odborným seminárom.

A. Západná kinematografia: 1. Dobrodružná. 2. Komická. 3. Melodráma a naviňný realizmus. 4. Komédia. 5. Historické filmy. 6. Nemecký expresionizmus. 7. Avantgarda. 8. Iné smerovania.

B. Sovietska kinematografia: 1. Starí majstri. 2. Porevoluční majstri, smery a žánre.³³²

Náš zápočet z tejto časti učebného plánu vyžaduje od divadelníkov znalosť života a diela osobností prvej divadelnej reformy, rovnako ako súborov a osobností druhej divadelnej reformy až po žijúcich predstaviteľov súčasnej svetovej réžie.

Prax prvého ročníka musí naučiť študenta aplikovať na skutočnosť tie metódy praktického poznania, ktoré sa preberajú v prvom ročníku.

Študent prechádza praxou tak, aby sa v známom a obvyklom prostredí dokázal

³³¹ LEM, S.: Biblioteka XX. Wieku, bibl. 54, s. 106

³³² EJZENŠTEJN S. M.: Izbrannyye proizvedeniya v šesti tomach - Tom III., bibl. 33, s. 138-139; (čes., in: SCHULZOVÁ, N.: Ejzenštejn: Učební program režisérské teorie a praxe, in: Divadlo, bibl. 32, s. 415)

prakticky orientovať a vedel posúdiť jeho sociálny význam, vykresliť konkrétnych ľudí konajúcich konkrétnu prácu, s pochopením opísať určité úseky socialistickej výstavby, s ktorými prišiel do styku.

To všetko zachytáva formou esejistického výskumu, formulácie charakteristík, zberu fotografického materiálu, zápiskov, náčrtkov a typických dát tak, aby mohol materiál predložiť v konkrétnej, sociálne pochopenej faktickej podobe ako určitý možný základ umeleckej a obraznej formy stvárnenia sociologickej skutočnosti.

Tento typ praxe prvého ročníka sa uskutočňuje počas letných prázdnin, aby študent mohol zvolenú prácu realizovať v podmienkach jemu najbližších a najznámejších.

Tému vyberá študent so zreteľom na prostredie a podmienky, v ktorých sa bude počas prázdnin pohybovať.

Z kinematografického hľadiska sa tu vychováva to, čo by sme mohli nazvať filmovým prieskumníkom.³³³

A my - divadelníci - by sme to mohli nazvať divadelným prieskumníkom, však?

Vlastnosti nadobudnuté v tomto ročníku sú nevyhnutné vo všetkých etapách tvorivého stvárňovania skutočnosti. Z hľadiska odbornej kvalifikácie, môže ten, kto by tu skončil svoje štúdium, získať kvalifikáciu technického pomocného režiséra.

DRUHÝ ROČNÍK

III. semester

Výrazový prejav

Časť prvá. Prax výrazového prejavu

A. Režijný plán

Praktické transponovanie najjednoduchšej scenáristickej úlohy alebo situácie do reťaze dramaturgických udalostí a akcií. Metódy kolektívneho diskusného výberu a nachádzania nápadov.

1. Analýza situácie. Sociálna charakteristika konajúcich postáv a dejovo-emozívny výklad. Stanovenie východiskových výrazových bodov.

2. Organizácia udalostí v priestore: a) zoznámenie sa s technikou trojrozmerného záznamového grafu; b) plán statického prostredia a svetla; c) výrazový pohyb jednej postavy v nepohyblivom prostredí.

3. Organizácia udalostí v priestore a v čase: a) zoznámenie sa s technikou štvorrozmerného grafu; b) plán dynamického prostredia, dynamický zdroj svetla; c) koordinácia výrazovej činnosti a vzájomných pohybov radu postáv; d) plán masovej scény.

4. Špeciálna organizácia udalostí v priestore: a) kruhový plán (typ cirkusu); b) obvodový (ktorý obklopuje diváka); c) na portál; d) na bod (prechod k pochopeniu záberu).

³³³ ibid, s. 139-140; (čes.: s. 415-416)

5. Špeciálna organizácia udalostí v čase, prechod od režijného plánu k jednoduchému montážnemu listu.

6. Špeciálna zvuková organizácia udalostí. Špecifickosť rozhlasovej hry a rozhlasovej inscenácie.

7. Praktická realizácia analogických režijných domácich úloh, ktoré uskutočňujú skupiny študentov. Kolektívno-diskusná skupina ako prechodný stupeň od práce celej posluchárne k individuálnemu spracovaniu úloh.

8. Individuálne úlohy.³³⁴

Pre zápočet z tejto kapitoly odporúčam preštudovať preklad časti Ejzenštejnovej Umenia mizanscény „Návrat vojaka z frontu“ a porovnať jednotlivé fázy stenograficky zachyteného riešenia inscenačnej úlohy tak, ako sa to udialo v Ejzenštejnovej triede.

B. V kompozícii

1. Dôležitosť interpretácie.

2. Zákon podriadenosti jednotlivých častí a detailov jednote zámeru celistvého riešenia.

3. Postup premeny slovesno-obrazového vyjadrenia do obrazu konania.

4. Neudržateľnosť formálnej logiky a nedostatočnosť „zdravého rozumu“ (F. Engels) pri riešení umeleckých úloh. Názorné príklady. Rozbor typických omylov. Dialektickosť správneho riešenia.

5. Preklad základného melodramatického riešenia do roviny bufónno-komickej a patetickej. Postupy takéhoto prevodu, doplnené krátkym výkladom o podstate komiky a patetiky (podrobný výklad týchto otázok je v VII. semestri).

6. Organizácia výrazového prejavu človeka. Gesto, mimika, skúmané ako mizanscéna sústredená na človeka. Mizanscéna ako mimický prejav prerastajúci do trojrozmerného priestorového prejavu.

7. To isté uplatnené aj na intonácii. Prechod k plánu dialógu a monológu. Priestorovo a intonačne.

8. Štádiová postupnosť vývoja a kompozičný charakter jednotlivých prvkov výrazového prejavu.³³⁵

Náplň učebného plánu v III. a IV. semestri je celkom určite zlatým klincom umenia réžie. Večná škoda, že napriek 40-tim rokom proklamácií o tom, že Sovietsky zväz je náš vzor, doposiaľ nemáme do češtiny preložené *Súborné dielo S. M. Ejzenštejna* (štyri štyristostránkové knihy). Tu opísané objavy a režijné postupy považujem úplne bezkonkurenčne za to najlepšie, čo som kedy o technike a praxi réžie čítal. A to správcovia „zamknutej izby“ (Akadémia vied ZSSR) celkom zodpovedne vyhlasujú, že je to iba necelá pätina (!) písomného diela S. M. Ejzenštejna. Nie som citátoman, ale azda sa priveľmi neprehreším uvedením niektorých Ejzenštejnových citátov, najmä keď priestor určený tejto Čítanke neumožňuje viac.

³³⁴ ibid, s. 140-141; (čes.: s. 416)

³³⁵ ibid, s. 141-142; (čes.: s. 416-417)

Okrem roviny činov reálnych sú v každej scéne činy zobrazujúce, alegorické, akýsi podtext zmyslu činov. Tieto dva plány, každý v inej logike ním pokrývanej oblasti - sú dva elementy, ktoré sa nachádzajú v každej mizanscéne. Takáto mizanscéna je vždy obrazom premiestnenia a činov postáv - nevyhnutných v logike a v danom momente hry - a vytvára plán obrazový a zobrazujúci. Mizanscéna musí priestorovo odhaľovať túto vnútornú dynamiku vzájomných vzťahov konajúcich postáv. Ako sa to cestou uvedenia zodpovedajúcich prvkov hry herca odhaľujúceho vnútorné motívy robí, nám ukazuje mise en jeu. Ako to zas vyzerať v priestorovom a pohybovom náčrte vlastného konania herca, to nám ukazuje mise en geste.³³⁶

Nesnažte sa nikdy pridávať na scénu niečo, čo nie je potrebné. Iba keď sme už využili všetky možnosti a aj tak nevieme vyriešiť danú úlohu, iba vtedy, naozaj iba vtedy môžeme uviesť na javisko nový faktor.

Ostro a dynamicky pociťujúc situáciu a konanie dramatickej postavy, musíme v hlavných črtách postrehnúť zákonitosť základnej výrazovosti a previesť ju do nejakej konštruktívnej formulácie, ktorú potom na javisku oživíme.

Všimnite si zákon jednoty a boja protikladov, ktorý sa uplatňuje v kompozičnej zákonitosti. Každá reakcia prebieha v protikladoch, vo vzájomnom prenikaní protikladných riešení. Môžete to preveriť v ľubovoľných podmienkach.

Pri plnení akejkoľvek scénickej úlohy nie je zlé sa započúvať do termínu, ktorý ju označuje alebo obrazne pomenúva, a potom tento slovný obraz zakomponovať do zodpovedajúceho obrazu konania.

Slovný obraz - označenie - nám vždy poskytne základný kľúč k motorickému stelesneniu a uskutočneniu scénickej akcie. Aká je k tomu cesta? Jediná: ostro, úplne a bezo zvyšku sa vžiť do situácie, pociťiť ju a podľa možnosti čo najpresnejšie označiť tento pocit. Pocity sú totiž iba elementárny výsledok bezprostredného vplyvu sveta na zmyslové orgány človeka.

Časť druhá. Dejiny výrazového prejavu

A. Učenie o motíve. Motív ako inšpirátor prejavu. Spätná reakcia: komplexná a diferencovaná.

B. Výrazový prejav ako boj motívov. Sledovanie tohto javu, začínajúc bojom niekoľkých motívov, až k protikladnej reakcii na spoločný motív.

1. Nižšie štádium: a) výrazový prejav rastlín: heliotropizmus a geotropizmus; b) tropizmus vyšších živočíchov a špecifickosť ich reakcií na rozdiel od rastlín. Reakcia zárodku.

2. Štádium reflexu. Tradícia predchádzajúcich etáp a nové kvalitatívne zmeny danej etapy.

3. Mimovoľné pohyby. Úplné reakcie celkom rozvinutého procesu prejavu. Nové kvalitatívne špecifikum danej etapy.

³³⁶ predpokladaný bibliografický zdroj: EJZENŠTEJN, S. M.: Izbrannyje proizvedenija v šesti tomach: Tom IV. Moskva: Iskustvo, 1968.

4. Sociálna a psychologická reakcia človeka.

Uvedený prehľad podáva krátke dejiny kvalitatívneho vývoja výrazových prejavov od štádia najprostejších prejavov najnižších organizmov až po úplné, vedomé reakcie človeka ako spoločenskej jednotky.

Vychádza z materiálu predchádzajúceho odborného predmetu psychológia a správanie sa človeka nachádza uplatnenie v oblasti špecifických otázok výrazových prejavov.³³⁷

Cez zápočet z tohto oddielu „prelezie“ iba ten, kto už dávno pochopil, že S. M. Ejzenštejn tu uvádza iba špecializovanú výchovu režiséra a nie všetky predmety, ktoré by mal paralelne adept réžie študovať. V tomto štádiu by už mal mať za sebou napríklad štúdium predmetu, ktorému sa na JAMU vravelo „herecká psychológia“ a ktorého vynikajúcim pedagógom bol zosnulý Dr. Hugo Široký, na ktorého skripta *Prolegomena do herecké psychologie a Nárys psychologie divadla a dramatu* vás čo najsrdečnejšie odkazujem.

Časť tretia. Teória výrazového prejavu

A. Krátke dejiny zákonov výrazového prejavu človeka. Kritický rozbor učenia o výrazovom pohybe človeka.

1. Platón. 2. Aristoteles. 3. Lukianos. 4. Quintilianus. 5. Cicero. 6. Teologické „vysvetlenia“ a „božská prozreteľnosť“. 7. Descartes. 8. Spinoza. 9. Lessing. 10. M. Engel. 11. Duchenne. 12. Graciolet. 13. Darwin. 14. Bechterejev. 15. Jean d'Oudine a Havelock Ellis. 16. James. 17. Ludwig Klage (predchodcovia: Piderit a Carus, pokračovatelia: Prince Horn a Rudolf Bode. Konstamm a Konckenberg). 18. Cannon. 19. Freud. 20. Lesley. 21. Pavlovovo učenie vo vzťahu k otázke výrazovosti.

Poznámka. Zjavne chybné teórie, napríklad Delsartove, jeho propagátorov (knieža Sergej Volkonskij) a epigónov sa uvádzajú iba ako príklad protikladných názorov.

B. Základné teoretické omyly radu preberaných učení sú hlboko sociálne podmienené, nakoľko korene týchto teórií sú buržoázneho pôvodu a nesú na sebe materské znamienka jednostrannosti a obmedzenosti. V čom tkvejú omyly a aký kladný prínos vniesli do vyjasňovania týchto otázok (súčasná situácia).³³⁸

Skalp teórie výrazového prejavu získa študent, ktorý si sám doplní ďalších predstaviteľov teórie výrazového prejavu. Nezabúdajte, že S. M. Ejzenštejn písal tento učebný plán pred vyše 50. rokmi a veda sa odvtedy nezastavila. Pomôžem vám: Lévi-Strauss, Radcliffe-Brown... Vaše školenie by v týchto chvíľach - ak ste až doteraz vydržali - malo prekročiť ponúkaný učebný plán. Vecne by sa malo skôr pohybovať v poznávaní vzťahov medzi dobou a spôsobmi, t. j. výrazom jej refle-

³³⁷ EJZENŠTEJN, S. M.: Izbrannyje proizvedenia v šesti tomach - Tom III., bibl. 33, s. 142-143; (čes., in: SCHULZOVÁ, N.: Ejzenštejn: Učebný program režisérské teorie a praxe, in: Divadlo, bibl. 32, s. 417)

³³⁸ ibid, s. 143; (čes.: s. 417)

xie (filozofia, teológia, umenie, veda, politológia, sociológia). Malo by byť skúmaním špecifických možností týchto spôsobov reprodukcie skutočnosti. A nielen to. Malo by predovšetkým prispieť k hlbšiemu pochopeniu určitých kultúrnych hodnôt a k stotožneniu sa s nimi tak, aby sa mohli tieto hodnoty brániť a rozvíjať.

Časť štvrtá. Proces výrazového prejavu

A. Problém výrazovosti v dnešných podmienkach a v dnešnom stave. Všeobecné zákonitosti. Ich historické predpoklady, všeobecné teoretické a praktické dôkazy. Vývojový vzťah rôznych druhov výrazového prejavu.

B. Výrazový prejav ako vnútorné sebaobnažovanie a výrazový prejav ako prostriedok sociálneho vzájomného vzťahu a pôsobnosti.

C. Úloha napodobňovania vo výrazovom procese.

D. Organickosť ako základná podmienka pôsobivosti výrazového prejavu. Organické zákony výrazového prejavu. Fylogéniza a jej úloha. Sociálny určovateľ výrazového prejavu.

E. Podmienky, za akých a v akých prebieha výrazový prejav. Patológia výrazového prejavu. Rekonštrukcia výrazového prejavu (jeho opakované vyvolanie) ako prechod k výrazovému dielu.³³⁹

Živými príkladmi výrazového prejavu je každý čitateľ obklopený dnes a denne v dostatočnej miere, takže ich môže do sýtosti študovať. Nedá mi však, aby som na tomto mieste nepodal krátku bibliografickú informáciu, ktorá by vaše štúdiá mohla v tomto ohľade viesť bez zbytočných strát a márných hľadání. Predpokladám, že s učením I. P. Pavlova sme sa boli všetci (a akiste aj povrchné) zoznámili na strednej škole, rovnako ako s menom Charlesa Darwina alebo Sigmunda Freuda. Aj napriek tomu by som odporúčal spomínanú trojicu ešte raz preštudovať. Na mňa, pravda, najväčší vplyv mali diela oxfordského profesora Desmonda Morrisa (istotne poznáte jeho *Nahú opicu*, ktorá vyšla i v češtine) *Manwatching*, *Bodywatching*, *Gestures*, *The Book of Ages*, ktoré sú prebohato dokumentované fotografiami a obrázkami, čitateľsky prístupné širokej obci, a hlavne zhromažďujú obrovské množstvo znalostí z posledných výskumov.

Nezanedbateľné sú i práce známych divadelníkov (všimnite si, ako sa v poslednom čase praktickí divadelníci zapodievali antropológiou) Eugenia Barbu (Odin Theatre), Jerzyho Grotowského (Teatr Laboratorium), Richarda Foremana (Ontological-Hysteric Theatre), Josepha Chaikina (Open Theatre), a zvlášť profesora newyorskej univerzity Richarda Schechnera (Performance Group), napríklad *Between Theater and Anthropology* (1985). U nás ma zaujali zvlášť práce o ľudskom správaní sa od RNDr. Zdeňka Kleina.

IV. semester

Všeobecné pokyny

Tretí semester sa zapodieva výrazovým prejavom potiaľ, pokiaľ je bežným

³³⁹ ibid, s. 144; (čes.: s. 417-418)

výrazom celkového ľudského správania sa. Štvrtý semester sa zapodieva skúmaním výrazového prejavu špeciálne z hľadiska vzájomnej komunikácie a takisto so zvláštnym prihliadnutím na to, ako sa prejavuje v umení. V súvislosti s tým sa výrazový prejav skúma vo svojich dvoch výrazových podobách:

1. Výrazový prejav neoddeliteľný od svojho nositeľa v procese vzájomného styku s vnímateľom (herecký prejav, rečnícky výstup a pod.).

2. Výrazový prejav schopný samostatnej existencie, nezávislý na nositeľovi v podobe takzvaných diel, ktoré môžu slúžiť konzumentovi samostatne („dielo“ maliarske, sochárske, literárne a pod.).

Základný rozdiel vo vnímaní týchto dvoch rozličných druhov - to je podstata rozdelenia štvrtého semestra na dva úseky: a) obraz osobnosti; b) obraz umeleckého diela.

Učenie o výrazovom pohybe ako o prvku herectva

Časť prvá. Úvodná prax

Rozpracovanie úloh podobných úlohám z III. semestra, dovedených do ich ďalšej fázy, t. j. podrobné rozpracovanie mimicko-gestikulačnej stránky. Uskutočňuje sa formou inscenácie v ukážke fragmentu hry s vedúcim režisérom a jedným alebo dvoma kvalifikovanými profesionálnymi hercami. Na skúškach sa prepracúvajú detaily.

Časť druhá. Teória a prax hereckého výrazového pohybu

A. Štúdium výrazového pohybu:

1. Prostý úžitkový pohyb.

2. Vlastný výrazový pohyb.

B. Budovanie výrazového pohybu:

1. Rozbor rôznych systémov a škôl hereckého majstrovstva.

2. Herecký výrazový prejav a technika hereckého pohybu: a) centrum tela a periférie tela, základné zákonitosti; b) celková mimika tela; c) mimika tela v oblastiach výrazu: mimika tváre, mimika ruky, mimika reči (intonácie); d) koordinácia a kompozícia výrazového prejavu v podmienkach umeleckej reprodukcie; e) herecká práca študentov v rozsahu režisérskej ukážky na podklade zadaných úryvkov, techniky a výrazového prejavu a intonovania.³⁴⁰

Ideálnym sprievodcom po predchádzajúcej časti je kniha Odette Aslanovej: *Herec 20. storočia, Paríž 1974*, ktorá vyšla aj v poľštine ako *Aktor XX. Wiek*, *Warszawa 1978* a v českom jazyku ju čiastočne kompiloval J. Vinař pod názvom *Moderné systémy hereckej hry, Praha 1982* a *Niektoré tendencie súčasného svetového divadla, Praha 1984*. (Vďaka bohu za ne!)*

³⁴⁰ ibid, s. 144-145; (čes.: s. 418)

* Podľa informácií teatrologičky Zuzany Bakošovej-Hlavenkovej preložil Josef Vinař knihu Odette Aslanovej bez uvedenia prameňa. Autorka o preklade zrejme dodnes nevie. (Pozn. vydavateľa)

„Zápočtári“, pre ktorých nie je tento učebný plán iba akousi revíziou toho, čo by „mali“ alebo „mohli“ urobiť, si iste už v tejto chvíľke súkajú rukávy, ako urobia vo svojom súbore nejaký úryvok na niekoľko rôznych spôsobov - a urobia dobre. Sám som roku 1975 so súborom TEES v Martine naštudoval aktovku J. Palkoviča *Dva buchy a tri šuchy* na tri rôzne spôsoby: ako betlehem, ako tzv. realistickú hru a napokon ako grotesku. Na Avignonskom festivale '80 zahral súbor z Montreuil Brechtovu *Malomeštiakovu svadbu* na sedem rôznych spôsobov a malo to vtedy veľký ohlas.

Učenie o obraze

Časť prvá. Obraz osobnosti

Úvodné praktikum

Proces vytvárania hereckého obrazu prebieha formou predvádzania, pričom profesionálni herci hrajú ukážky z vypracovaných rolí so všetkými scénickými alebo filmovými prostriedkami ich stvárnenia. Podrobný výklad dejín predvádzania stvárnenia predvádzaného úseku. Ukážka pomocného materiálu alebo výklad o jednotlivých etapách predvádzanej roly.

2. Priestorový, pohybový, mimický a intonačný plán dialógu a monológu rozpracúvaného obrazu.

3. Teoretické zovšeobecnenie. Tvorivý akt vytvárania hereckého obrazu ako jedna z možností vytvárania obrazu. Tvorivé špecifiká. Vznik obrazu-roly. Analýza a kritika existujúcich teórií.

Herecký obraz.

1. Obraz ako jednota formy a obsahu zobrazovanej postavy.

2. Sociálna podmienenosť obrazu.

3. Typ, obraz, maska, charakter.

4. Samostatne prakticky vytvoriť obraz zadanej roly. Analýza roly a pomocný materiál.

5. Vlastné vytvorenie obrazu (úplne samostatné autorstvo obrazu vytváraného bezprostredne z materiálu skutočnosti).

Realizácia hereckého obrazu.

1. Proces realizácie roly ako opakovanie procesu tvorby roly v zovretej podobe.

2. Pracovný proces hereckej hry. Psychofyzický stav. Režim a tréning.

3. Študenti prakticky predvedú vytvorený obraz v rozsahu študijnej ukážky na podklade študijnej roly.

Práca s hercom.

1. Takt a taktika v práci s hercom. Formy spolupráce herca s režisérom. Práca s hercom rovnakej školy.

2. Výber herca, expozícia hry a roly. Špecifické prostriedky, ako hercovi vyloužiť režijný plán a zámer. Práca s hercom na role a pri skúškach.

3. *Metóda ukážky a metóda výkladu.*

4. *Práca s hercami iných škôl a smerov. Práca s deťmi. Terminológia rôznych škôl a špecifikum režisérského prístupu závislé na rôznych systémoch.*

5. *Prax a praktická práca študentov réžie s hercami III. ročníka herectva. Realizácia etud v spolupráci študentov oboch fakúlt.*³⁴¹

Už počujem rehot cynikov, ktorí si prečítali predchádzajúci oddiel: „O aké školy - ak nejde o adresy umeleckých učilíšť - a o aké štýly ide? Koho to zaujíma?“ V divadelne bohatých krajinách, ako je Anglicko, Taliansko či Rusko, sa istotne môže stať obrovskou divadelnou udalosťou čo i len jedna-jediná rola, jedna scéna, jediná situácia na scéne, alebo na prvý pohľad taká drobnosť ako to, že nejaký herec (herečka) v tom či onom verši akcentuje to či ono slovo. U nás to však nie je podnet pre udalosť. Kto tomu vlastne rozumie? Ocenenie divadla, herectva, réžie a ďalších zložiek je predsa závislé od celkovej úrovne divadelnej kultúry, od divadla - zručnosti, od kritiky, od publika - a v konečnom dôsledku od celkovej spoločenskej úrovne, od spôsobu a kvality riadenia (nebolo by lepšie a presnejšie povedať „spravovania“?) divadla! Toto je miera nášho kultúrneho úpadku a degradácie hodnôt. Nad všetkým víťazí glajchšaltujúca všade prítomná televízna šedivosť vo farbách a jej brat „barrandovský realizmus“, hrá sa metódou „najmenšieho zapotenia sa“, „na prvý záber“... Čítal som knižku o M. Hübnerovej. Z vtedajších kritik sa dala celkom hladko zostaviť predstava nielen toho, ako vyzeralo predstavenie v ktorom hrala, ale aj ako pani Marie hrala. A dnes? V rokoch 1975-1978 som skúmal najfrekventovanejšie termíny brnianskej dennej tlače v recenziách o Divadle na provázku. Herci *zvládajú svoj part obstojne, s mimořádným technickým vybavením, až na problém dikcie, o ktorom se už mnohokrát mluvílo... Rozehrávajú... prístupujú k roli... vykresľujú... postavení před nejednu nelehkou úlohu... v intencích režie... Světlymi momenty... přispívají k celkovému dojmu, a keď sa zachytí drápkem... rutinovaně a pohotově se přeměňují v řadě postav.* Herecký súbór Divadla na provázku tak *...pokračuje na své cestě..., hraje se zaujetím alebo ...se mu daří vyhátnout v sevřené formě.* Či sme sa len toho dozvedeli, však?!

A jednako otázka vzťahu herca a režiséra bola, je a zostáva základným problémom moderného divadla a trvalou úlohou všetkých, ktorí nerezignovali na pravé poslanie divadla.

Sám ju radím do štyroch kapitol pripravovaných *Základov teórie réžie:*

PRÁCA S HERCOM I.

Motivačné pohnútky herca/ imaginácia/ analýza postavy/ prístup k postave/ charakter. Príprava na hranie: relaxácia, viera, disciplína, kritika, hravý postoj, sloboda, príprava. Herecký prístup: cieľ a prekážky, dosahovanie cieľa, ako prekonať prekážku, nesmelosť, tréma, byť verzus konať, projekcia, rezonancia. Herecká taktika: používanie taktiky, tresty a odmeny, herné taktiky, stupňovanie intenzity, pohyb a kontakt, alternatívne taktiky, miešané taktiky, eliminácia extrémov.

³⁴¹ ibid, s. 145-147; (čes.: s. 418-419)

Očakávanie: očakávať víťazstvo, pozitívne ciele, nadšenie, skúste nemožné, taktika a očakávanie. Výbery: potreba výberu, dobré výbery, odvážne výbery. Ohodnotenie a zlepšenie: užitočná kritika, prepracovanie.

PRÁCA S HERCOM II.

Tvorba postavy, vnútorný a vonkajší prístup, motivácia, riadiaci cieľ. Štruktúra scény: Štruktúrne vlastnosti, prechody, deštrukcia scény, scénická štruktúra v konaní. Ako vybudovať scénu: výstavba a dovŕšenie, ako vyvrcholiť scénu, výstavby páuz, komplexná výstavba scény. Hra s partnerom: tí „ostatní“, interaktívna dynamika, vnímavosť, charakter čiže postava. Charakter a charakternosť: smeruj k výsledkom - v inej postave. Príprava roly: hľadajte svoju rolu, editovanie scény, metóda učenia sa textu - memorovanie, narážky, štúdium po častiach.

PRÁCA S HERCOM III.

Nástroj herca: javisková reč, hercovo telo, integrácia hlasu a tela, fyzická interpunkcia, fyzický rytmus, slovný rytmus, tempo, *timing*. Nadväzovanie replík: analýza dialógu, pauzy. Narážky: slovné, akčné. Útok: prvé slovo, fyzický útok, hák. Otázky ako otázky, formulácie ako otázky, ako urobiť otázky, formulácia ako formulácia. Rozcvičky. Stratégia pestovania a udržania pamäti. Štúdium roly. Ako vytvoriť monológ: ako byť sám, monológ k niekomu inému, samovrava, hranie monológu alebo samovravy.

PRÁCA S HERCOM IV.

Úloha režiséra v motivácii scénickej empatie herca/ Riešenie inscenačných problémov s hercami: nič nové sa neprináša, nepresvedčivosť, rozmazávanie akcie a emócie, zveličené emócie a strata jasnosti, nedostatok emócií, monológy strácajú zmysel, strata živosti hlasu, rozpor medzi rečou a zmyslom textu, rozpor medzi konaním a textom, neefektívna a rušivá gestika, z veľkej roly malá, strata kontaktu medzi hercami, rozpor medzi hercom a scénou, hra robí dojem preskúšanosti, strata disciplíny. Princíp „láskavého nezaujmu“.

Časť druhá. O obraze diela

1. *Umelecký obraz a forma fixácie obsahu a spôsobu myslenia: a) sociálna podmienenosť; b) tvorivý produkt ako konkretizácia spôsobu nazerania na určitý materiál; c) tvorivý proces ako prax realizácie tohto procesu.*

2. *Obraz diela ako jednota formy a obsahu: a) forma ako logika obsahu rozvinutá do zmyslového myslenia. Jednota v zdanlivom prenikaní oboch stránok myslenia v umeleckom diele; b) omyly formalistov a scudzovací efekt; c) tvorivý akt vnímania.*

3. *Obraznosť a výtvarnosť: a) ich súvislosť čo do štádií, vzájomná pôsobnosť a organická prítomnosť v hotovej kompozícii; b) hypertrofia výtvarnosti: tzv. „leningradská škola“ v kinematografii a pod.; c) hypertrofia obraznosti: divadlo Meji Lan-fanga a iných; d) spojenie obraznosti s „lineárnou rečou“ (termín akademika Marra); e) zobrazenie - obraz - kryptogram - symbol; f) skúmanie tejto otázky v rôznych oblastiach.*

4. *Od idey diela k jeho vonkajšej podobe. Faktický proces vzniku diela.*
5. *Všeobecná zákonitosť výrazového prejavu pri tvorbe obrazu. Spojenie s princípmi výrazového pohybu. Nová kvalita.*

6. *Tvorba obrazu, jeho sociálny a psychologický zmysel. Jeho sociálne využitie. Študent, ktorý dokončil druhý ročník a urobil skúšky, má nárok na štatút „kvalifikovaného pomocného umeleckého režiséra“.*³⁴²

Bez toho, že by som chcel zľahčovať význam predošlej kapitoly či redukovať umeleckú tvorbu na lineárny a mechanický technologický proces, nedá mi, aby som pri fiktívnom udeľovaní titulu „kvalifikovaný“ pomocný umelecký režisér (KPUR) nepridal „zápočet“ z oblasti veľmi blízkej a zároveň neuveriteľne vzdialenej.

Ide o tú oblasť, ktorú vymedzujeme pojmami „administratíva“, „organizácia divadelnej práce“ či „štruktúra divadelníctva“.

Pri vysvetľovaní naznačenej problematiky sa dostávam do situácie vášnivého fajčiara, ktorý kritizuje jedinú trafikku v meste. Musím však milého KPUR-a upozorniť na to, že naše divadelníctvo je v súčasnosti takouto jedinou trafikou - monopólnou inštitúciou zapodievajúcou sa mnohými oblasťami divadelnej činnosti jediným spôsobom riadenia. Predstavte si obchodný dom, kde sa zároveň predáva kapusta, počítače, kombajny, konfekcia, služby aj satelitný výskum. Čudná inštitúcia, však?! Možno práve táto situácia spôsobuje, že celá štruktúra nášho divadelníctva je na to, že by to mal byť živý organizmus, ktorý by mal „vytvárať sociálne využitie umeleckého obrazu“, príliš pomalá a ťarbavá. A nie je to ani tak vina ľudí, ktorí v tejto štruktúre pracujú, lebo sú to väčšinou ľudia správni, skúsení a pomerne dobre zorientovaní, ako skôr vina štruktúry, ktorá je pôvodcom toho, že tamtych ľudí pohlcuje práca a pritom ich operatívnosť je biedna.

Ak sa náš KPUR nezačne už teraz veľmi podrobne a intenzívne zaujímať o tieto záležitosti (o to, čo mieni „vyrábať“, komu a kde, kto mu to bude schvaľovať, zabezpečovať, prevádzkovať, a podľa akých pravidiel, vonkajších aj vnútorných), zostane i naďalej len potenciálom neschopným čokoľvek presadiť a uskutočniť čosi zo svojich vedomostí, snov a plánov.

TRETÍ ROČNÍK

V. a VI. semester

*Poznámka: Začiatok tohto ročníka predpokladá, že je študent zoznamovaný s bežnými postupmi a návykmi montáže filmu na základe napozieraných filmov. (Preberá sa vo zvláštnom kurze vo IV. semestri paralelne s teóriou.)*³⁴³

Montáž považujem za jednu z najdôležitejších schopností a znalostí režiséra. Zvlášť dnes, v čase eklekticismu, nedostatku pôvodných textov a nepravidelnej dramaturgie, navrhujem preštudovať prinajmenšom tieto diela: Jerzy Plajewski:

³⁴² EJZENŠTEJN, S.M.: Izbrannye proizvedeniya v šesti tomach - Tom III., bibl. 33, s. 147; (čes., in: SCHULZOVÁ, N.: Ejzenštejn: Učebný program režisérské teorie a praxe, in: Divadlo, bibl. 32, s. 419)

³⁴³ ibid, s. 148; (čes.: s. 419)

Filmová reč; V. Pudovkin: Od libreta k premiére; G. Aristarco: Dejiny filmových teórií; B. Balász: Film. Vývoj a podstata nového umenia, všetky state S. M. Ejzenštejna o montáži a Timošenkovu teóriu.

Časť prvá. Filmová prax

Prevod prostej mizanscény do ortodoxného montážneho listu.

A. Všeobecné predpoklady: 1. Od výrazného človeka k výraznému filmovému dielu. 2. Špecifickosť filmu na rozdiel od divadla. Nové prvky a prvky divadla i iných umení v novej kvalite. 3. Gestikulačno-motorický proces, vyžadujúci si montáž. 4. Montážny návrh, obsiahnutý vo vnútri záberu. 5. Všeobecné problémy obrazu tvoreného špecifickými filmovými prostriedkami.

B. Praktiká: 1. Mizanscéna a plán záberu. Praktiká kompozičného riešenia záberu (európska kompozičná tradícia): a) na projekčnej schéme; b) na reálnych predmetoch. 2. Montážne uzlové body a montážna kompozičná skupina. 3. Montážne prvky v kompozičnej skupine. Praktiká výrezu pomocou nasmerovania záberu (japonská kompozičná metóda): a) na projekčnej schéme; b) na reálnych predmetoch. 4. Rytmus priestorový a časový. 5. Zákonitosť opakovania jednotnej kompozičnej schémy pomocou všetkých výrazových prvkov a prostriedkov skúmaná na filmových prvkoch. 6. Podmienenosť tejto schémy interpretačným zámerom. Sociálna podmienenosť interpretácie a kompozície. 7. Praktiká montážnej kompozície zložitej scény, predbežne režijne vyriešenej v mizanscéne. Úplný proces montážnej výstavby.

Časť druhá. Špeciálne prvky filmového diela

³⁴⁴

Kto sa rozhodne túto pasáž prekročiť, lebo ide „len“ o prvky filmového diela, okradne sa o znalosti v oblasti montáže, zvuku, kompozície, a to nielen filmového diela, čo ho bude strašiť ako nočná mora!

A. Všeobecné predpoklady: 1. Od tradičnej kinematografie k revolučnej. Kinematografia s pevným natáčacím stanoviskom a kinematografia meniaci svoje stanovisko. (Dobří absolventi si už tlmočia: divadlo so stálym hľadiskom a pochôdzkové divadlo.) Film nemý a zvukový. 2. Triedne hľadisko na jav a jeho realizácia špecifickými filmovými prostriedkami. Zorný uhol. Interpretácia. Natáčacie stanovisko. Montáž. 3. Kinematografické prvky skúmané vo svojich štádiových vzťahoch: a) titulok; b) titulok - záber; c) záber; d) montáž a jej predpoklady: základný kinofenómén, záber ako proces montážneho spojenia „záberčekov“, montáž ako nová kvalita vo vývoji montážnej bunky - jednotlivého záberu, zvuk a jeho miesto v celkovej koncepcii kinematografickej montáže; e) význam takéhoto chápania pri stanovovaní jednotnej kompozičnej zákonitosti, prislúchajúcej ku kvalitatívne rôznym filmovým prvkom.

B. Špeciálna časť.

Všeobecné údaje o plastickej kompozícii. Analýza príkladov maliarskej kom-

³⁴⁴ ibid, s. 148-149; (čes.: s. 419-420)

pozície.

Preberá sa v odborných umenovedných prednáškach a v niektorých spoločných prednáškach učiteľov réžie a dejín umenia.

2. Záber: a) primitívne ohraničenie záberu; b) zorný uhol a svetlo; c) výrazovosť objektívu a snímacieho tempa; d) od ohraničenia k obrazu; e) jednoduchý záberový obraz a symbol; f) praktická práca poslucháčov fakulty réžie a poslucháčov-kameramanov na zábere.

Fotografovanie. Statický materiál (človek, predmet, priestor, prostredie).

Filmovanie. Dynamický materiál (človek, predmet a i. v pohybe).

3. Montáž.

Druhy montáže v kinetickom rade: a) metrická; b) rytmická; c) zvuková (melodická); d) odtieňová; e) intelektuálna, ako nová kvalita vo vývoji odtieňovej smerom k zmyslovým odtieňom.

Štádiová závislosť jednotlivých druhov montáže a kontrapunkcia.

Druhy montáže v sémantickom rade: a) montáž zodpovedajúca priebehu udalostí (prосто informatívny strih); b) montáž zodpovedajúca chodu niekoľkých dejov („paralelná montáž“); c) montáž zodpovedajúca pocitu (montáž jednoduchých porovnaní); d) montáž zodpovedajúca pocitu a významu (obrazová montáž); e) montáž zodpovedajúca predstavám (montáž konštruujúca pojem).

Štádiová závislosť jednotlivých druhov montáže a ich spolužitie v kontrapunkte.³⁴⁵

„Neveriaci Tomášovia“ nech cvične skúsia rozoznať, koľko spôsobov montáže používa klasik z najklasickejších - Wiliam Shakespeare - vo svojom ránom diele *Richard III.* Kam by napríklad zaradili hovory bokom v scéne príchodu mladých princov, záverečný obraz bojujúcich strán, scénu duchov zavraždených obetí atď.?

4. Zvuk: a) skrytý zvuk; b) vlastný zvuk; c) výtvarnosť zvuku; d) zvuk v zvukovom filme; e) zvuková montáž a jej zvláštnosti; f) praktická práca so zvukovým technikom pri stavbe zvuku v podmienkach zvukového záznamu a mikrofónu.

5. Kompozícia prvkov filmového diela: a) štádiová súvislosť medzi divadlom a filmom z hľadiska spájania prvkov; b) audio-vizuálny kontrapunkt (princípy); c) prostriedky audio-vizuálneho kontrapunktu a druhy spájania.

Časť tretia. Komponovanie filmového diela

A. O stavbe diela

Od výrazového pohybu k dokonalému výrazovému dielu v dramatickej forme.

1. Dramatické riešenie. 2. Zachytenie dramatického riešenia v dramaturgickom type alebo v štruktúre. 3. Krátka exkurzia do dejín vytvárania základných štruktúr, ich sociálne a psychologické predpoklady. Základné typy situácií. 4. Krátky prehľad špecifických prejavov rôznorodých druhov kinematografických žánrov.

B. Praktická tvorba filmového diela

Kolektívna postupná tvorivá práca na vytvorení celého filmového diela (metó-

³⁴⁵ ibid, s. 149-150; (čes.: s. 420)

da, spoločná s ostatnými praktikami).

1. Hľadanie témy. 2. Od témy k sujetu. 3. Od sujetu k scenáru. 4. Od scenára k montážnym listom. (Spoločne s absolventmi scenáristiky alebo s profesionálnymi scenáristami.) 5. Rozpracovanie obrazov a práca s hercom. (Spoločne s absolventmi herectva alebo s profesionálnymi hercami.) 6. Nakrúcanie. 7. Montáž. (Spoločne s absolventmi kamery alebo s profesionálnymi kameramanmi.)³⁴⁶

Praktiká tvorby divadelného (filmového) diela do značnej miery pripomínajú programové východiská štúdiových divadiel, ale keďže sám S. M. Ejzenštejn ich pôvodne určil na tvorbu filmového diela a takisto ich môžeme sledovať v praxi ďalších dramatických odborov, možno sa odôvodnene nazdávať, že obsahujú všeobecné pokyny pre tvorbu každého dramatického diela. Skúsme si preto slovo za slovom zopakovať a rozobrať praktiká tvorby, ako ich napísal S. M. Ejzenštejn:

KOLEKTÍVNE. Väčšinou sa zabúda, že už jeden zo zakladateľov praxeológie - všeobecnej teórie náležitého konania - T. Kotarbiński už roku 1970 v *Rozprave o dobrej práci* postuloval účinnosť synergie, t. j. skupinového efektu: *Súbor rôznych a správne zorganizovaných elementov má vlastnosti presahujúce sumu vlastností jednotlivcov, z ktorých sa skladá.*³⁴⁷

POSTUPNĚ. Nespoliehajte sa na genialitu nikoho! Géniov je iba niekoľko a my ostatní si musíme byť vedomí, že tvorivosť sa realizuje v niekoľkých fázach: 1. preparácia (vnútorná prípravná činnosť na získanie nápadu, t. j. zbieranie a klasifikácia informácií a sformulovanie problému); 2. inkubácia (vyhľadávacia činnosť mozgu); 3. oslnenie (zrod nápadu, nové riešenie problému, nová idea vznikne náhle intuitívnym skokom alebo nastane drastická zmena videnia problému, ktorého dôsledkom je zmena zoznamu riešení); 4. verifikácia (oceňovacia činnosť a modifikovanie či prispôsobenie nápadu).

TVORIVÁ PRÁCA. Pokiaľ ide o tvorivosť, teda o tvorivú prácu ako schopnosť a spôsobilosť odkrývania nových faktov a vzťahov medzi faktami, vďaka ktorým vznikajú nové riešenia, podlieha vplyvom spoločenských činiteľov (stimulujúcich, neutrálnych, obštrukčných i nepriateľských), intelektuálnych činiteľov (pamäť, poznávacie schopnosti, odstredivé a dostredivé myslenie, schopnosť oceňovania) i emotívnych činiteľov (autokoncentrácia, spontánnosť, nezávislosť, tvorivá sloboda, elasticnosť, predstavivosť). To všetko sa týka tvorby celého diela. Zdôrazňujem - celého. Uchádzači o zápočet istotne vedia prečo...

1. HLADANIE TÉMY. Pripomeňme si na tomto mieste učebný plán 1. ročníka: Rozvoj nevyhnutných predpokladov pre cieľavedomé vnímanie, Úloha analýzy a syntézy, Prax cieľavedomej rekonštrukcie udalostí a javu, ktoré nám pomôžu pri hľadaní témy. Nezačínajte hľadaním hier!

2. OD TÉMY K NÁMETU. Prax tvorby dramatického diela ako keby znova opakovala učebný program, ktorý sme zverejnili doteraz. Možno sa tu oprieť o 2.

³⁴⁶ ibid, s. 150-151; (čes.: s. 420-421)

³⁴⁷ citovaný zdroj sa nepodarilo nájsť

ročník, najmä o časť nazvanú Učenie o obraze.

3. *OD NÁMETU K SCENÁRU*. Už počujem - a tak ako počúvam už niekoľko rokov - vraj „to“ je to najťažšie, že amatéri na „to“ nemajú atď. Jednak to nie je pravda, t. j. prax to nepotvrďuje (videl a počul som mnoho vynikajúcich scenárov vytvorených v amatérskych divadlách: L. Richter, L. Tuček, Z. Petřelka, P. Lébl a ďalší, na ktoré sa môžu profesionáli pozerat' len so zdravou závišťou), a po druhé - vari sa divadlo robí na to, aby to bolo ľahké? Nerobme teda nič - to je najľahšie!

4. *OD SCENÁRA K MONTÁŽNYM LISTOM*. Od tohto bodu - a akiste iba od neho - uskutočňuje tvorbu dramatického diela väčšina divadelníkov, ako keby predošlé tri body ani neexistovali, ako keby za ne mal niešť zodpovednosť iba autor a možno aj dramaturg. Ani tie „montážne listy“, t. j. režijnú knihu často nerobia. Sám som režijnú knihu počas štúdia na JAMU podceňoval. Až doc. Hynšt a E. Sokolovský ma doviedli k poznaniu, že režijná kniha obsahuje všetky detaily, ktoré sa dotýkajú inscenácie, a režisér ich potrebuje zaznačovať v záujme uskutočnenia svojej predstavy.

Efektívna režijná kniha je dokonalým záznamom myslenia režiséra o inscenácii, záznamom všetkých nápadov, poznámok a myšlienok, ktoré ho celou realizáciou sprevádzali. Režijnú knihu volajú občas „produkčná biblia“, lebo zaznamenáva všetko: začínajúc kostýmovými návrhmi a ich zmenami, cez pôdorys až po pokyny hercom, osvetľovačom a zvukárom.

Len raz som zakolísal v dôvere k režijnej knihe: to keď som ju počas jedného svojho prechodného angažmán stratil a moju úprimnosť k sebe a k dielu v nej obšiahnutému nálezca zneužil proti mne. Od tých čias mám režijnú knihu skôr v „montážnych listoch“, t. j. po rôznych lístočkoch, poznámkach, blokoch a kalendároch. To, čo dáva tieto rozptýlené súčty dokopy, je iba moja hlava, bez nej nemôže nikto cudzí rozšifrovať režijnú knihu... Kto chce dosiahnuť zápočet, mal by splniť nasledujúce:

a) Prejdite svoj text hry a zaznačte farebnými ceruzkami záznamy pre svetlo, zvuk, nástupy hercov, opony, scénické zmeny a pod.

b) Zaveďte si v tejto knihe oddiel *AUTOR*, kde bude: dátum a miesto jeho narodenia, chronologicky zoradený životopis, výchova, zamestnanie, rodinný život, chronologický zoznam jeho diel, vplyvy na jeho tvorbu, kritické hodnotenie autorskej tvorby, divadlá, ktoré jeho hry hrali, ako a kde inscenovali hru, ktorú ste si vy zvolili, porovnanie s inými hrami autora a pod.

c) Zaveďte si vo svojej režijnej knihe oddiel *ŽÁNER A DRUH HRY*, kde bude: je to komédia, tragédia či dráma? Je to hra realistická, poetická, expresionistická, absurdná? Doložte všetko náležitou dokumentáciou, ktorá podporí vaše určenie žánru a typu hry.

d) Zaveďte si vo svojej režijnej knihe oddiel *MYŠLIENKA HRY*, kde bude: téma hry vyjadrená jednou vetou, idea hry vyjadrená jedným slovom, podrobné dô-

kazy o tom, že ste si správne určili tému a ideu hry, vzťah medzi názvom hry a jej obsahom a témou.

e) Zaveďte vo svojej režijnej knihe položku *ANALÝZA HRY*, ktorá bude obsahovať: úvodný incident, bod útoku, dejové fakty, zoznam komplikácií, vrchol hry, bod obratu, moment posledného napätia atď.

f) Zaveďte vo svojej režijnej knihe položku *POSTAVY*, kde bude: osoby a obsadenie hry, zoznam postáv vo vzťahu k jednotlivým častiam hry, postavy: ich identifikácia a vzájomné vzťahy, motivácia postáv, emotívny rozsah postáv, hlavné smerné úlohy postáv atď.

g) Zaveďte vo svojej režijnej knihe oddiel *AUDÍCIE*, kde budú: vybrané pasáže pre hercov, pripravená prehľadná hodnotiaci záznamová tabuľka, pripravená tabuľka s požiadavkami pre postavy hry a jej možných kandidátov.

h) Zaveďte vo svojej režijnej knihe oddiel *PÔDORYS*, kde budú: všetky nákrepy scény, pôdorys, bokorys, priemet scény atď.; na každej stránke zmenšený pôdorys scény a v ňom zaznačené aktuálne aranžmán ľuďi a predmetov.

i) Zaveďte si vo svojej režijnej knihe oddiel *PLÁN SKÚŠOK*, kde bude: podrobný plán skúšok v týždennom rozvrhu, podrobný plán skúšok v dennom rozvrhu.

j) Zaveďte vo svojej režijnej knihe oddiel *PRODUKCIA*, kde bude: zoznam rekvizít, zoznam všetkého spotrebného tovaru vo vašej chystanej inscenácii, zoznam jedál spotrebovaných vo vašej inscenácii, základné zmluvy dotýkajúce sa inscenácie, základný rozpočet po položkách.

k) Zaveďte si vo svojej režijnej knihe oddiel *DENNÝ ZÁZNAM*, kde bude každodenný záznam vašich skúšok.

l) Zaveďte si vo svojej režijnej knihe oddiel *CIELE*, kde bude zoznam cieľov, ktoré chcete na jednotlivých skúškach dosiahnuť.

5. *GENERÁLNY PLÁN*

a) *Generálny plán - tvorivý a kompozičný; b) finančný a výrobný; c) forma a technika zostavenia generálneho plánu; d) prax: vypracovať úplný generálny plán filmu.*

6. *TVORBA, TECHNIKA, REŽISÉRSKA PRÁCA V KONKRÉTNÝCH VÝROBNÝCH PODMIENKACH*

a) *Hygiena a racionalizácia tvorivej práce. Výrobná norma. Tvorivá ekonómia. Kolektivismus v tvorbe, metódy prekračovania noriem; b) Zostavenie operatívno-výrobného programu; c) Tvorivá príprava na nakrúcanie; skica zámeru, nevyhnutná labilita zámeru; jej hranice; varianty a variácie; d) Tvorba v období realizácie zámeru v nadväzujúcich etapách.*

Práca sa končí súhrnným hodnotením a charakteristikou tvorivého procesu a nevyhnutnými pokynmi, ako prejsť k samostatnému tvorivému riešeniu.

Je to príprava na prácu vo 4. ročníku, kde študenti vo vybraných odboroch študujú žánre a smery svetových majstrov a na základe tohto materiálu spracúvajú diplomové práce.

Absolventi 3. ročníka, ktorí urobia skúšku z príslušných praktík vo výrobe, nado-
búdajú štatút kvalifikovaného asistenta réžie (KAS).

ŠTVRTÝ ROČNÍK

VII. a VIII. semester

Predchádzajúci VI. semester učí budúceho režiséra všestranne a úplne ovlád-
nuť proces vzniku filmu vo všetkých tvorivých fázach a vo všetkých etapách.

I keď sa práca zameriava na jeden z filmových žánrov - na umelecký film, dá-
va zároveň predstavu o každom type filmu.

Tento materiál treba demonštrovať čo najobjektívnejšie a s maximálnym ohľa-
dom na problematiku, ktorá s tým súvisí. Je dôležité vyhnúť sa zameranosti na čís-
té žánre. (Odporiča sa mnohožánrovosť diela.)

Úlohou VII. semestra je zoznamiť študenta s tým odborom kinematografie, kto-
rý si zvolil. Zoznamiť ho so žánrovým rozdelením a tvorivými smermi zvoleného
odboru. Takéto odbory sú tri: 1. Réžisér umeleckého filmu. 2. Réžisér dokumen-
tárneho a spravodajského filmu. 3. Réžisér vedecko-výchovného filmu.

Študent si vyberá odbor, v ktorom sa chce špecializovať, a študuje zodpovedá-
júci okruh predmetov všeobecného charakteru. Návrh na diplomovú prácu vychá-
dza zo zvoleného žánru a zacielenia pod vedením príslušného vedúceho pedagóga.

Prácu vo 4. ročníku treba organizovať tak, aby sa počas VII. semestra skonči-
li všetky odborné predmety, aby sa uskutočnili všetky prípravné práce na plnenie
diplomových úloh tak, aby celý VIII. semester patril realizácii a obhajobe diplo-
mových prác.

Diplomové práce všetkých odborov obsahujú podrobný a vyčerpávajúci návrh
na film podľa zvoleného žánru a odboru, spracovaných v podobe úplne vypraco-
vaného generálneho plánu.

Návrh generálneho plánu režiséra umeleckého filmu sa skladá z týchto mo-
mentov:

1. Všeobecná interpretácia. Opiera sa o rozbor diela ako celku z hľadiska mar-
xistickej analýzy a hodnotenia.
2. Podrobný rozbor a charakteristika jednotlivých obrazov postáv daného die-
la. Sociálna a psychologická charakteristika, zovňajšok, kostýmy, masky. Podrobný
opis, náčrty, vysvetľujúce schémy, ukážky ikonografického materiálu a pod.
3. Scénické riešenie. Podrobné rozpracovanie plánu a interiéru scény a jed-
notlivých mizanscén hlavných momentov (grafické schémy a opisy, obsahové a he-
recké pokyny v podobe rozšírených režijných poznámok, opis konania k jednotli-
vým prvkom dialógu, replik a skutkov jednotlivých postáv).
4. Kinematografické riešenie. Montážny list vytvorený na základe činohernej
mizanscény. Oporné momenty montážneho listu vyjadrené výslednými schémami
jednotlivých záberov (dôsledné grafické znázornenie kompozície nadväzujúcich
montážnych dielov).

Práca s hercom. Okrem písomných poznámok musí absolvent pred kvalifikač-
nou komisiou v ústnej podobe interpretovať roly v takej forme a rozsahu, aby to
stačilo hercovi vysvetliť celkový obraz i jeho detail.

Absolvent musí prakticky ukázať pohyb, gesto, intonáciu, celkové správanie sa
v rozpracovaných obrazoch v rozsahu a metóde režisérskych ukážky.

6. Nakrúcanie a montáž. Praktická realizácia častí plánovanej úlohy v podobe
nasnímania a montáže jednotlivých fragmentov plánovaného filmu.

7. Hospodársko-finančný plán. Okrem uvedených bodov umelecko-tvorivého
charakteru musí diplomová práca obsahovať i hospodársky, kalendárny a opera-
tívny plán.

Odovzdanie a obhajoba diplomovej práce poskytuje nárok na štatút kvalifiko-
vaný spolurežisér.

Po obhajobe diplomového návrhu je absolvent povinný pracovať vo výrobe ako
asistent-praktikant alebo spolurežisér najmenej na jednom ucelenom diele.

Po výrobných praxi a po detailnej správe o nej dostane absolvent diplom a titul
kvalifikovaný režisér.³⁴⁸

Je toho veľa, však?

Rozprával nám náš učiteľ, že ako mladý adept réžie sa vybral za slávnym reži-
sérom A. Radokom, aby sa spýtal, čo má robiť, aby mohol uskutočňovať dobré di-
vadlo. Ušla sa mu lakonická odpoveď: *Divadlo, divadlo a nič iné než divadlo!*

Tak do toho!

Ale pozor! Ako vravel sám Ejzenštejn: *Naučiť nelzja - možno toľko naučiť'sja.*³⁴⁹

³⁴⁸ EJZENŠTEJN, S. M.: Izbrannyje proizvedenia v šesti tomach - Tom III., bibl. 33, s. 151-155; (čes., in:
SCHULZOVÁ, N.: Ejzenštejn: Učebný program režisérské teorie a praxe, in: Divadlo, bibl. 32, s. 421-422)

³⁴⁹ GLADKOV, A.: Mejerchoľd: Tom II. /Pjať let s Mejerchoľdom. Vstreči s Pasternakom./, bibl. 40, s. 259