

DVE ŠTÚDIE ADOLPHA APPIU

Réžia wagnerovskej drámy

Ako zreformovať našu réžiu

MILOŠ MISTRÍK

Centrum vied o umení, Ústav divadelnej a filmovej vedy SAV, Bratislava

Abstrakt: Príspevok sprístupňuje dve štúdié švajčiarskeho divadelného vizionára, scénografa a režiséra Adolpha Appiu (1862–1928), ktoré dosiaľ neboli publikované v slovenskom ani českom jazyku. Prvú z nich, *La mise en scène du drame wagnérien* (Réžia wagnerovskej drámy), vydal ako brožúrku v Paríži vo vydavateľstve Léon Chailley v roku 1895, druhá s názvom *Comment réformer notre mise en scène* (Ako zreformovať našu réžiu) vyšla v časopise *La Revue* v roku 1904.¹

Kľúčové slová: Adolphe Appia, Richard Wagner, divadelná réžia, scénografia, švajčiarske divadlo

Úvod

Uverejnenie prekladov dvoch štúdií *Réžia wagnerovskej drámy* a *Ako zreformovať našu réžiu* v časopise *Slovenské divadlo*² je súčasťou širšieho edičného projektu, ktorého zámerom je priblížiť slovenskému publiku dielo švajčiarskeho divadelného vizionára, scénografa a režiséra Adolpha Appiu (1862–1928). Dosiaľ sa náš čitateľ už mohol oboznámiť s prvým slovenským prekladom Appiu³, keď v polovici roku 2020 vyšla vo vydavateľstve VEDA publikácia *Dielo živého umenia*⁴, sprístupňujúca Appiovu knihu *L'Oeuvre d'art vivant* z roku 1921, publikovanú v Ženeve vo vydavateľstve Atar. Slovenské vydanie *Diela živého umenia* obsahuje aj rozsiahly doslov od francúzskeho divadelného historika Denisa Bableta, znalca Appiovoho diela, prevzatý zo zbraných spisov Adolpha Appiu, ktoré vyšli vo Švajčiarsku v štyroch zväzkoch v rokoch 1983–1992⁵. Popri tom kniha obsahuje aj 28 Appiových skíc, ktoré tvoria prierez jeho celoživotným dielom a väčšina z nich nebola u nás predtým publikovaná. Poslednou pripravovanou časťou nášho štvordielneho projektu bude vydanie Appiovej najrozsiahlejšej knihy *Die Musik und die Inszenierung* (Hudba a réžia), ktorá vyšla v nemeckom jazyku v mníchovskom vydavateľstve F. Bruckmann A.G. v roku

¹ Predtým *La Revue des revues*, 1904, roč. 1, č. 9, s. 342–349, 1. 6. 1904.

² Do slovenčiny ich z francúzštiny preložil Martin Brtko podľa švajčiarskeho vydania zbraných spisov. APPIA, A. *Oeuvres complètes*. Tome I. Société suisse du théâtre. Lausanne : L'Âge d'homme, 1983, s. 261–283 a Tome II., 1986, s. 347–352.

³ Predchádzal mu iba preklad krátkeho úryvku z Appiovej knihy *Hudba a réžia: Osvetlenie*. In SCHERHAUFER, P. *Čítanka z dejín divadelnej réžie. Od Goetheho a Schillera po Reinhardta*. Bratislava : Národné divadelné centrum, 1998, s. 148–149.

⁴ MISTRÍK, M. (ed.). *Dielo živého umenia. Adolphe Appia*. Bratislava : VEDA, 2020.

⁵ APPIA, A. *Oeuvres complètes*. Tome I., II., III., IV. Société suisse du théâtre. Lausanne : L'Âge d'homme, 1983–1992.



Adolphe Appia, skica k scéne *Valkýry* Richarda Wagnera z ranej fázy Appiovej tvorby (1892). Obrázok Fondation SAPA, Bern.

1899.⁶ Štyri texty, ktoré sme vybrali pre slovenský preklad, publikoval Appia postupne v rokoch 1895, 1899, 1904 a 1921, teda v dlhšom časovom úseku, preto ako celok poskytujú dobrý prehľad o jeho diele a myslení v rôznych etapách života.

V prvom období, približne do roku 1906, bol Appia veľkým obdivovateľom diela Richarda Wagnera, avšak nesúhlasil s tým, ako ho inscenovali vtedajšie divadlá, nevynímajúc Festspielhaus v Bayreuthe, teda Wagnerovu domovskú scénu. Appia mal nielen kritický postoj k existujúcemu stavu, ale aj ideu, ako by sa to mohlo napraviť. Keďže nedostal priestor predviesť svoje predstavy vo vlastnej inscenácii (za celý život režíroval, či sa aspoň podieľal na nejakej inscenácii iba sporadicky), vnútorný tvorivý pretlak ho doviedol k písaniu a kresleniu, teda k vytváraniu akýchsi virtuálnych inscenácií, ktoré pripravil na papieri – koncepčne, teoreticky a popisom ich prípadnej realizácie. Podrobne zaznamenal niektoré kľúčové výstupy, presne určoval, ako sa majú zahrať, projektoval ich vizuálnu aj auditívnu stránku. Bol toho plný, takže keď sa mu naskytila prvá príležitosť písomne zverejniť svoje idey, okamžite ju využil. Urobil tak aj preto, lebo si nebol istý, či sa mu vôbec ešte niekedy podarí predniesť verejnosti svoje režijno-scénografické predstavy.

Krátky text *La mise en scène du drame wagnérien* (Réžia wagnerovskej drámy) vydal v roku 1895 ako samostatnú brožúrku. Išlo iba o písomný text, vtedy ho ešte nedoplnil názornými ukázkami skíc, ako to zvykol robiť neskôr. V jeho druhej časti vypracúva konkrétne detailné popisy toho, ako by sa mali inscenovať Wagnerove diela, a sprostredkúva ich čitateľom prostredníctvom fiktívnej réžie niektorých častí z *Prsteňa Nibelungovho*. Vysvetľuje, ako na scéne uskutočniť dramatikove/skladate-

⁶ Publikácia je vo fáze hrubého prekladu, s jej vydaním sa ráta v dohľadnom čase.

Love požiadavky vložené do diela, opisuje, ako by mali vyzerať pred divákmi. Dá sa povedať, že Appia v tomto malom dielku načrtol mnoho z toho, čo potom patrilo k základu jeho divadelných vízií. Jeho novátorská koncepcia popisovala nielen nový a netradičný, ale, ako tvrdil, aj jediný vhodný a adekvátny spôsob inscenovania Wagnerových hudobných drám. Navyše, táto teória a vlastne aj virtuálna prax priniesli so sebou implicitne potvrdenie, že musí existovať nejaký koncepčný uzol pri tvorbe divadelného umeleckého diela. Takto sa Appia zaradil k protagonistom, reprezentantom i teoretikom moderného umenia réžie ako umenia samostatného, určujúceho a dominantného nielen na úrovni organizačnej, ale hlavne umeleckej a estetickej.

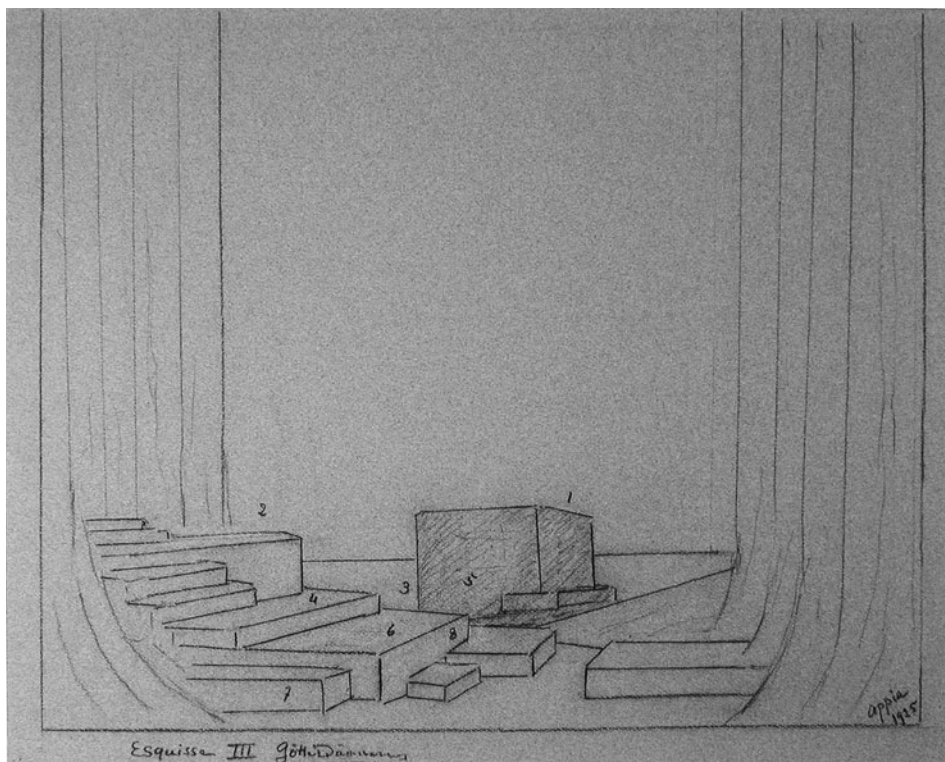
Appia sa pri prvej knižočke v roku 1895 obával zbytočne, pretože o štyri roky neskôr (1899) mu vyšla zásadná monografia, najväčšia zo všetkých jeho písomných prác, opäť s predmetom réžie wagnerovskej drámy. Jej názov znel *Hudba a réžia*. Tentoraz mal k dispozícii oveľa viac strán, a tak sa mohol podrobne rozpísať najprv o teórii réžie, jednotlivých zložkách hudobnej drámy, Wagnerovej teórii Wort-Ton-drama, a potom špeciálne aj o inscenovaní hudobných drám tohto skladateľa. A čo je dôležité, Appia mohol urobiť podrobné popisy inscenácií a tentoraz ich už doplniť aj kreslenými skicami, aby lepšie ukázal, ako si predstavuje svoje dosiaľ neexistujúce divadelné réžie a scénografie. Pre Appiu bolo pri vydaní tejto knihy významné aj to, že mohla vyjsť po nemecky pod názvom *Die Musik und die Inszenierung*, a to z dvoch dôvodov. Prvým bol ten, že wagnerovská problematika je predovšetkým nemecká a Appia sa takto mohol obrátiť priamo na nemecky hovoriacich odborníkov. Druhý významný moment spočíval pre Appiu v tom, že bol – hlavne v prvej polovicike tvorivého života – veľkým germanofilom. Predstavoval si súhrn germánskeho živilu s románskym a aj keď pochádzal z frankofónnej oblasti Švajčiarska, väčšiu príťažlivosť a silu cítil v nemeckej kultúre. Paradoxné pritom je, že Appia si sám nevedel preložiť text svojej knihy do nemčiny, potreboval na to prekladateľku Elsu Cantacuzenovú.

Napriek všetkému, čo napísal, sa jeho názory v odborných kruhoch stále nebrali dostatočne do úvahy a sám nemal možnosť realizovať ich v nejakej vlastnej inscenácii. Nespokojný s vtedajším stavom, ostrým perom vyzýval hľadať spôsob, „ako môžeme súčasnú rigidnú a konvenčnú réžiu premeniť na taký umelecký nástroj, aký potrebujeme: živý, pružný a schopný realizovať ľubovoľnú dramatickú koncepciu“⁷. Tieto slová napísal v krátkom kritickom (takmer) manifeste či návode *Comment réformer notre mise en scène* (Ako zreformovať našu réžiu) v roku 1904. Zdalo sa mu totiž, že už veľa povedal, prípadne nakreslil, a hoci jeho myšlienky neboli neznáme, stále nemali taký vplyv, aký by chcel. Pritom vtedy mal už za sebou aj prvé praktické inscenačné kroky. V parížskom sídle grófy de Béarn dostal v roku 1903 možnosť uviesť na scénu dramatickú báseň *Manfred* od Roberta Schumanna a lorda Byrona, aj výstup z druhého dejstva Bizetovej opery *Carmen*. Vyhlasoval: „Už niekoľko rokov sledujeme, ako sa dramatické umenie razantne mení. Jeho hranice sa značne posunuli pod tlakom jednak naturalizmu a jednak wagnerizmu. Niektoré veci, ktoré sa ešte pred dvadsiatimi rokmi nepovažovali za ‚divadelné‘ (ak mám použiť tento síce smiešny, ale zaužívaný výraz), stihli už takmer zbanálnieť. Dochádza preto k miernemu zmätku – už sme zabudli správne priradiť tú či onú hru k nejakému žánru.“⁸

Niekedy v čase, keď písal tieto slová, sa Appiovi končila jeho prvá tvorivá wag-

⁷ APPIA, A. Ako zreformovať našu réžiu. In *Slovenské divadlo*, roč. 68, 2020, č. 4, s. 426.

⁸ Tamže, s. 421.



Adolphe Appia, náčrt k scéne *Valkýry* Richarda Wagnera z neskoršej fázy Appiovej tvorby, zameranej na tzv. rytmické priestory (1925). Vidno rozloženie praktikáblo a schodiskových stupňov spojené s hrou závesov. Obrázok Fondation SAPA, Bern.

nerovská etapa. Prvotný romantický wagnerizmus aj symbolistické podnety zjavne hlavne v jeho skicách z prvého obdobia postupne sám prekonával a štúdia *Ako zreformovať našu réžiu* akoby svojimi netrpezlivými výzvami mala uzatvoriť túto jeho wagnerovskú etapu výskumu.

Prichádzajúce 20. storočie už začalo prekonávať Appiove staršie reformátorské pokusy v inscenačnej praxi a ponúkali sa mu nové trendy a smery. Celkom nečakane a náhodou sa mu vtedy zjavil silný podnet, keď v roku 1906 navštívil predstavenie, či lepšie povedané, verejnú ukážku rytmických cvičení žiakov ženevského konzervatória pod vedením Ęmila Jaques-Dalcroza. Akoby v tom momente objavil niečo, čo malo zavŕšiť jeho predchádzajúce myšlienky a posunulo ho vpred pri formulovaní názoru na to, ako vyriešiť postavenie herca/speváka v celej umeleckej syntéze a prepojiť hudbu s hercom a scénou. Venoval sa tomu aj predtým v študijných textoch, ale až rytmika definitívne doplnila a vnútorne previazala jeho divadelný koncept. Vyjadřil to aj obrazovo. Od roku 1909 začal intenzívne skicovať tzv. rytmické priestory, určené pre scénografiu jeho „budúcich“ inscenácií, ale v prvom rade vyjadřujúcich celú esteticko-filozofickú podstatu jeho úvah.

Začala sa etapa niekoľkoročnej intenzívnej spolupráce dvoch Švajčiarov. Jaques-Dalcroze aj Appia jej venovali všetky sily a priniesla najzaujímavejšie a pre európske

divadlo podnetné výsledky. Vrchol spolupráce dosiahli v rokoch 1911 až 1914, keď Jaques-Dalcroza pozvali do nemeckého Hellerau, aby tam preniesol svoju školu rytmiky. Appia tam zas aplikoval svoje rytmické priestory na scénografické návrhy pre vystúpenia a inscenácie Jaques-Dalcrozových žiakov.⁹

Aj keď sa tvorivá spolupráca dvoch reformátorov divadla a umenia pre vypuknutie prvej svetovej vojny prerušila, Appia už z novej cesty nezišiel. Zbavený ťarchy minulosti rozvíjal v tejto etape svoje teoretické myslenie a prišiel k originálnej koncepcii divadla ako spoločného umeleckého diela, kde sú tvorcami aj účastníkmi herci i diváci spoločne. Nazval to živým umením. Taký názov má aj jeho posledná kniha, ktorá vyšla v už spomínanom slovenskom preklade pod názvom *Dielo živého umenia*. Určite, odrážajú sa v nej aj jeho predchádzajúce koncepcie uverejnené v starších prácach, ale je v nej hlavne predstava o tom, ako by sa malo divadlo vyvíjať v 20. storočí. Z nášho odstupu 21. storočia by sme už mali vedieť posúdiť i to, ako sa jeho myšlienky realizovali neskôr.

Slovenský čitateľ bude mať po vydaní všetkých štyroch preložených Appiových textov k dispozícii panoramatický prehľad o diele a podnetoch tejto osobnosti. Mali by sme ho priradiť k veľkým reformátorom moderného divadla a urobiť ho tak súčasťou teatrologického diskurzu u nás, ako aj jedným z inšpirátorov dnešnej divadelnej praxe.

Miloš Mistrík

**TWO STUDIES BY ADOLPHE APPIA
THE STAGING OF THE WAGNERIAN DRAMA
HOW TO REFORM OUR THEATRE DIRECTING**

Miloš MISTRÍK

The publication of a Slovak translation (by Martin Brtko) of two studies by Adolphe Appia: *La mise en scène du drame wagnérien* [The Staging of the Wagnerian Drama, 1895] and *Comment réformer notre mise en scène* [How to Reform Our Theatre Directing, 1904], with an introduction by Miloš Mistrík. This edition of Slovak Theatre is part of a project in which Appia's book *L'Oeuvre d'art vivant* [The Work of Living Art, 1921] has already been published, Bratislava: VEDA, 2020, and the Slovak translation of the book *Die Musik und die Inszenierung* [Music and Staging, 1899] is under preparation.

Táto štúdia je súčasťou projektu VEGA 2/0110/19 Poetiky súčasného scénického umenia.

Miloš Mistrík
Ústav divadelnej a filmovej vedy CVU SAV
Dúbravská cesta 9
841 04 Bratislava
e-mail: milos.mistrík@savba.sk

⁹ Viac o tejto téme pozri MISTRÍK, M. Festspielhaus v Hellerau. In *Slovenské divadlo*, 2016, roč. 64, č. 4, s. 370 – 384.

RÉŽIA WAGNEROVSKÉJ DRÁMY

Adolphe APPIA
(1895)

Kto si prečíta týchto niekoľko stránok, bude mať možno pocit, že sú priveľmi stručné a vzhľadom na danú tému aj trochu nejasné. Keďže však neviem, či ešte niekedy budem mať možnosť uverejniť rozsiahlejšie texty na túto tému, chcem tu zatiaľ predložiť aspoň niečo ako podstatu veci.

Čitateľ určite pochopí, že mi ide oveľa menej o samotné drámy Richarda Wagnera než o podmienky ich vyváženej javiskovej formy, ktorá je týmito drámami inšpirovaná. Tieto podmienky majú rozhodujúci umelecký význam a štúdia si kladie za cieľ ich zosumarizovať. Pravdaže, nie je to jediný cieľ, ktorý tu sledujem.

To, že Wagnerovo umenie s takým všeobecným dosahom nedokázalo nájsť v našej súčasnej kultúre najzákladnejšie prostriedky na existenciu a na adekvátnu formu, je veľmi výrečným dôkazom absolútneho nedostatku harmónie, čo je vlastné našim receptívnym schopnostiam pri vnímaní umeleckého diela. Preto moje úsilie o obnovu prirodzenej harmónie týchto schopností má oveľa väčší dosah, než by sa mohlo zdať na prvý pohľad; a moja jediná nádej spojená s uverejnením tohto náčrtkovitého textu je, že sa mi podarí obrátiť pozornosť na tieto otázky a prípadne aj urýchliť nejaký praktický pokus o normálnu inscenáciu, ktorá by ako jediná bola naozaj schopná získať pre moje presvedčenie osvietené publikum.

Pojmy na úvod

Wagner vytvoril novú formu drámy.* To, čo by sme mohli nazvať jej abstraktnými charakteristikami, dostatočne vymedzil v teoretických spisoch. A spôsob, akým ich uplatnil vo svojich drámach, zdanlivo znamená, že tým už predurčil aj ich inscenačnú podobu. Nie je to však tak. Veľa nedorozumení a ťažkostí v súvislosti s jeho umeleckou tvorbou pramení z toho, že prostriedky, ktoré autor použil pri zápise svojich drám, nie sú úmerné prostriedkom, ktoré má dnes réžia k dispozícii v inscenačnej praxi. A to nehovorím o tom, aké nové nároky kladie táto dráma na interpretov – nedajú sa prehliadnuť.

Treba teda vyplniť prázdne miesta. Keď sa celej problematike prizrieme bližšie, uvedomíme si, že vlastne pôjde najmä o správne usporiadanie vecí a že všetky prvky, ktoré treba usporiadať, už medzičasom nenápadne dodala samotná dráma.

Na ďalších stránkach objasním, čo na týchto tvrdeniach môže byť aj paradoxné. Aby som sa vyhol tomu, že budem stále znova vysvetľovať vlastné hľadisko, a aby

* V nemčine ju Wagner pomenoval *Wort-Tondrama*, čo znamená dráma, v ktorej básnik používa súčasne slovo aj hudobné tóny. Ide vlastne o syntézu *Wort-dramy*, „drámy v slovách“, čiže hovorenej drámy, a *Ton-dramy*, čiže pravej „hudobnej drámy“, v ktorej autor používa iba hudbu, ako povedzme Beethoven v *Coriolanovi*, *Hrdínskej symfónii* a pod., Berlioz vo *Fantastickej symfónii* či Liszt vo svojich *Symfonických básňach*. Netreba azda pripomínať, že Wagner sa výslovne ohradzuje proti tomu, aby sa jeho divadelné opusy označovali ako „hudobné drámy“. Keďže vo francúzštine neexistuje ekvivalent termínu *Wort-Tondrama*, budem ďalej používať buď pojem „wagnerovská dráma“ alebo „dráma hudobného básnika“. Čitateľa si len dovoľm upozorniť, že termínom „wagnerovská dráma“ neoznačujem výlučne drámy Richarda Wagnera, ale všeobecne novú umeleckú formu, ktorú vytvoril.

som zjemnil istú nevyhnutnú lapidárnosť, poviem hneď tu a teraz, že sa na vec budem pozerat' výlučne z pozície režiséra, ktorý, hoci umeleckému dielu vdychuje život, nijakým spôsobom nezasahuje do samotného diela.

Vyšť treba z hovorenej drámy, nie z opery. Od hovorenej drámy sa wagnerovská dráma líši použitím hudby. A hudba nielenže pridáva dráme ďalší výrazový prvok, ale zároveň presne predpisuje *trvanie*. Možno teda tvrdiť, že z inscenačného hľadiska je hudba *Časom*, čím nemyslím „trvanie v čase“, ale Čas ako taký. V dôsledku toho hudba vnáša určité dimenzie: v prvom rade sled choreografických proporcií, počnúc pohybom davu až po individuálne pohyby a gestá, a z toho viac či menej plynúce aj rozmery neživého priestoru.

Trvanie (Čas) v hovorenej dráme určuje účinkujúcim sám život. Dramatik totiž nemôže pevne stanoviť, ako dlho má trvať slovná zložka, hoci, samozrejme, isté minimálne rámce určuje kvantitou textu. A rovnako ani herecká akcia nedokáže sama osebe presne určiť ani pohyb hercov v priestore, ani rozmery dekorácií.

V dráme hudobného básnika sa však veci majú opačne, trvanie je nekompromisne stanovené, a to hudbou, ktorá si prispôsobuje proporcie určené v iných prípadoch životom, pretože naše gestá väčšinou sprevádzajú slovo, resp. ho aspoň predpokladajú. A určiť, ako dlho bude trvať slovo, zároveň znamená určiť, ako dlho bude trvať gesto. Hudba sa navyše, ako to vyplýva z jej podstaty, potrebuje rozvíjať, ibaže inak než nefixované (predpokladané) slovo vychádzajúce zo života, je teda usmerňované hudbou, jej trvaním spojeným s jej vlastným vývinom, čo je však cudzie (pokiaľ ide o réžiu) hovorenej dráme, či dokonca ju také niečo znásilňuje.

Ide teda o okolnosti od základu odlišné od okolností, aké určujú hovorenú drámu. Keby opera už dávno všeobecne nezaviedla prax určovania prirodzeného trvania, wagnerovskú drámu ako útvar by bolo treba vytvoriť úplne od základov, so zavedením tohto zásadného vplyvu na trvanie.

Pokyny na trvanie a časovú následnosť už teda interpretom nedáva život, lež hudba, a tá ich aj priamo určuje. A hudba tým, že skresľuje trvanie slova, skresľuje zároveň proporcie gesta, pohybu aj dekorácie: táto transpozícia zasahuje celé predstavenie.

Dráme hudobného básnika dodáva veľkú hodnotu jeden z charakteristických prostriedkov, ktorý táto dráma nadobúda vďaka hudbe, a to ten, že dokáže vnútornú drámu *vyjadriť*, kým hovorená dráma môže na ňu iba *odkazovať*. Keďže hudba je Čas, znamená to, že hudba vnútornej drámy určuje trvanie, ktoré musí zodpovedať dĺžke predstavenia. Ibaže v bežnom živote sa pohyby duše, tela a mysle odohrávajú súčasne. Ak by hudba vyjadrovala pohnutia duše iba jednoduchým narastaním intenzity, (inscenačný) problém by nenastal. Lenže v skutočnosti to tak nie je; z čoho vyplýva, že k prispôbeniu si trvania slova sa pripája celý komplex trvania potrebný na vyjadrenie vnútornej drámy. Vzhľadom na špecifický ráz hudby sa však vnútorná dráma nemôže inšpirovať príkladmi času, ktoré do hovorenej drámy vnáša život, a teda ani si v nich nájsť priestor na vlastný vývin.

Už len týmto sa z praktického pohľadu režiséra wagnerovská dráma zreteľne a jednoznačne odlišuje od drámy hovorenej; dalo by sa však písať aj o tom, čo ich odlišuje už v samotnej podstate.

Ide teda o drámu, v ktorej sú všetky proporcie časového trvania a následnosti – ktoré hovorenej dráme poskytujú život – prispôbené vlastným potrebám a dostávajú ešte aj nové trvanie vyplývajúce z vnútornej drámy, a nie zo života (v tradičnom

ponímaní času).^{*} Inscenačné prostriedky hovorenej drámy by jej teda nemohli poslúžiť; a rovnako musíme zamietnuť aj prostriedky opery, ktoré by inak svojím trvaním aj vyhovovali, lebo sú založené iba na arbitrárnom využití času, nie na dramatickej potrebe. Z toho vyplýva, že réžia wagnerovskej drámy sa musí komponovať výlučne z prvkov, ktoré jej dodáva samotná wagnerovská dráma, a že novým požiadavkám sa bude musieť prispôbiť aj divadelná technika (keďže jej súčasný stav vyhovuje len hovorenej dráme a opere).

Pýtame sa preto: Bude raz možné tieto požiadavky jasne a jednoznačne definovať? Nie, nebude, pretože vychádzajú výlučne zo samotnej drámy a neopierajú sa ani o konvenciu, ako sa opiera opera, ani o viac-menej vernú imitáciu života ako hovorená dráma. Každá wagnerovská dráma teda určuje podobu svojej réžie a divadelná technika tu v podstate predstavuje iba akúsi pohyblivú hranicu, ktorá nič nevymedzuje.

Nevyhnutný uzáver z povedaného je, že dráma hudobného básnika spočíva *úplne celá* na pleciach svojho autora a že autor môže dúfať, že dosiahne jednotu, len ak inscenačná časť (réžia), ktorej proporcie (trvanie) sám veľmi striktné určuje hudbou, bude v súlade s koncepciou jeho drámy. A práve tu nachádzame to, čo pri uvádzaní drám Richarda Wagnera a pri porozumení *idey* novej drámy, ktorej sú uskutočnením, postavilo a ešte stále stavia neprekonateľné prekážky.

Réžiu wagnerovskej drámy môžeme teda rozoberať len teoreticky, lebo vlastné princípy réžie sú dané pre každé dielo zvlášť iba a len týmto dielom samotným. A abstraktná časť tejto teórie, ktorá je predmetom tejto kapitoly, je nevyhnutne veľmi obmedzená, lebo môže brať do úvahy iba naše najvšeobecnejšie požiadavky vyváženosti a netrúfa si pritom uvádzať konkrétne príklady.

Keď hovoríme o predstavení, predpokladáme publikum. Predstavenie drámy nemá iný cieľ než toto publikum presvedčiť o realnosti života, ktorý predmetná dráma predvádza.

Každý, kto chce niekoho o niečom presvedčiť, všíma si všetky podnety, ktoré nájde vo vnútri človeka, na ktorého sa obracia. Čo urobiť, ak chceme presvedčiť súčasné publikum o *realnosti* wagnerovskej drámy? Aké záchytné, resp. orientačné body nám poskytne publikum, aby sme sa mohli orientovať pri uskutočňovaní našej úlohy?

V prvom rade zisťujeme, že publikum má pokazený vkus, z čoho vyplýva, že je slabé, čo ho ponecháva vo veľkej pasivite. Táto pasivita sa prejavuje rôzne, napr. lipne na nekriticky prijatých umeleckých formách, nedokáže sa celkom odovzdať hudbe, a najmä si nedokáže poskladať jednotlivé časti drámy do celku, alebo inými slovami, toto obecnstvo sa nedokáže sústrediť.

Pristavme sa pri týchto troch javoch, ktoré v kocke veľmi dobre vystihujú súčasný stav. Lipnutie na prijatých umeleckých formách si vyžaduje, aby sme obecnstvu predstavili drámu v takej podobe, aká nemôže byť príčinou nijakého nepochopenia. Neschopnosť odovzdať sa intenzívne hudbe, neschopnosť, ktorá publikum ochromuje a oberá o možnosť vnímať ďalšie prostriedky, nás núti dávať vizuálnej stránke predstavenia zodpovedajúcu intenzitu, ktorá divákovi umožní uvedomiť si všetky

^{*} Nechcem tým povedať, že by nebolo v silách hudby vyjadriť súbežne vnútornú drámu aj vonkajší dej. Narážam tu skôr na fakt *trvania* vnútornej drámy, ktorá potrebuje také výstupy, čo by ich mohla aj naplniť, a ktorá by mohla vyústiť aj do prázdneho priestoru (priestoru v zmysle nevyhnutnom pre hovorenú drámu).

vlastné pocity. A pokiaľ ide o neschopnosť sústrediť sa, tej citeľne odpomôžeme už len tým, ak uskutočníme dve predchádzajúce opatrenia. Keď inscenačná koncepcia pôjde ruka v ruku s koncepciou drámy samotnej, tak predstavenie bude od diváka vyžadovať iba toľko úsilia, koľko poľahky zvládne vynaložiť.

Od nás však závisia len dve z týchto troch podmienok. Tretiu (inscenačná koncepcia, ktorá bezprostredne súvisí s koncepciou samotnej dramatickej predlohy) môže riešiť iba sám dramatik. Zodpovednosť za správne nastavenie jeho diela vo vzťahu k publiku bude spočívať na jeho pleciach. V súčasnosti, resp. zatiaľ nemáme iné ukážky wagnerovskej drámy, než sú drámy samotného Richarda Wagnera. A keďže práve spomenutú tretiu podmienku nespĺňa ani on, vyplýva nám z toho, že v súčasnosti existujúce podmienky wagnerovskej drámy vlastne ani nie sú pre tieto umelecké diela štandardnými podmienkami. Keď ich rozoberáme, musíme sa pohybovať iba vo sfére abstrakcie, lebo normálne podmienky sme ešte nemali možnosť spoznať. Náš pokus presvedčiť súčasné publikum je teda o to ťažší, že ono si môže aj tak urobiť vlastný úsudok.

Ako sme už povedali, slabosť publika si vyžaduje takú inscenačnú formu, čo by nedala priestor na nepochopenie, a takú intenzitu predstavenia, čo by zodpovedala intenzite hudby. Z inscenačného hľadiska sa wagnerovská dráma od drámy hovorenej líši v tom, že časové trvanie nečerpá zo života, ale ho sama presne predpisuje: iba ak tento fakt jasne zdôrazníme, bude možné medzi nimi rozlišovať, iba tak už nik nebude môcť pochybovať o skutočnej originalite novo poňatej drámy, ani si ju zamieňať s klasickou operou.

Čo sa týka intenzity predstavenia, musíme si najprv ujasniť význam slova „intenzita“ v inscenačnej realizácii: či sa tým myslí v podstate to, aká miera sa uplatňuje pri výbere prepychových dekorácií, alebo sa pri nich volí skôr jemná práca s farbami, či ide napríklad o prudké alebo, naopak, lyrické gestá? Pri dráme, ktorá sama neurčuje časové trvanie (jeho následnosť a pomer úsekov), by sme mohli mať s definovaním intenzity problém; pokiaľ však ide o drámu hudobného básnika, tá všetko životné vnáša sama, všetko je v nej a zvonka pridaná intenzita publikum neosloví, takže prešáva z dramatického hľadiska existovať. Čiže väčšia či menšia inscenačná intenzita takejto drámy priamo vyplýva z toho, ako viac či menej zodpovedá jej réžia životu do drámy vloženému. Pri budúcej wagnerovskej dráme bude zodpovednosť spočívať na dramatikovi, v súčasnosti však zatiaľ spočíva na nás, a je to veru neľahká úloha.

Dospeli sme k tomu, že sa v podstate vykryštalizovala jediná teoretická podmienka, ktorú musíme pred všetkými ostatnými splniť, pričom túto podmienku treba považovať za základ celej rézie wagnerovskej drámy: *život drámy je daný výlučne samotnou touto drámou.*

Zhrňme to. Keďže hudba je Čas, tak hudba určuje proporcie, teda réžia wagnerovskej drámy už nemusí čerpať predlohu časového trvania zo života, pretože celý život je prísne zafixovaný v samotnej dráme. Vyplýva z toho, že táto dráma spočíva úplne celá na autorovi, ten svojím spôsobom vytvára Čas a Priestor a stáva sa, keďže iba sám je zodpovedný za svoj výtvor, aj najmocnejším vykladačom. Keďže drámy Richarda Wagnera túto podmienku nespĺňajú, a zároveň ako jediné zastupujú tento nový žáner, znamená to, že dnešné podmienky tohto umeleckého diela nie sú normálnymi podmienkami. Ak však aj napriek tomu chceme presvedčiť publikum o ich pravom živote, tak jednou z najťažších úloh bude rozhodnúť, akým spôsobom mu ich predstavíme. Ukazuje sa, že podmienky vnesené týmto publikom ladia so základnou

podmienkou wagnerovskej drámy, a to, že život musíme hľadať jedine v tejto dráme. Takto sa režisér Wagnerových drám bude musieť nechať viesť výlučne a ochotne všetkým, čo mu dráma, ktorú chce inscenovať, odhalí zo svojho vlastného života.

Wagner teda tým, že stanovil celkový rámec svojej drámy, zároveň implicitne pevne stanovil aj rámec jej inscenovania, ktorý wagnerovská dráma neoddeliteľne obsahuje. A iba pri samotnej javiskovej aplikácii ho sám nerešpektoval a sám si z neho dôsledne nevyvodil ponaučenie.

Inscenačná forma

Teraz sa musíme v úvahách zamerať užšie, na Wagnerove drámy. Hoci ich autor určil do súčasného inscenačného prostredia, tento rámec, ako sme videli, nedokáže dať náležitú intenzitu adekvátnu tomu, čo v sebe nesie život samotnej drámy. Keďže tento život je daný hudbou, musíme zistiť, čo znamená hudobná intenzita z inscenačného hľadiska, aby sme si k nej vedeli v mysli vytvoriť analogické inscenačné prostriedky.

Doteraz bol herec na javisku nezávislý, nemal sa ako včleniť do nehybného obrazu. Tento obraz napevno a bez spresnení určoval dramatický dej a herca k nemu púťali len hmotné nároky jeho roly. Keďže sa nedalo predpokladať, že existuje nejaký zmierovací prvok, tvorcovia sa usilovali vyplniť vákuum všetkým, čo mohlo dej vsugerovať, ba dokonca tento dej podriaďiť možnostiam javiskovej realizácie. No keďže hľadať réžiu ich rýchlo omrzelo, dráma sa ukázala vo svojej bezvýznamnosti, resp. prejavilo sa, že je nezávislá od prostriedkov javiskovej realizácie, o ktorých sme si mysleli, že s ňou tvoria jeden celok. Mohla len vyústiť do viac či menej živého obrazu, alebo znovu upadnúť do nejakej z predchádzajúcich foriem. Potreba prepojiť herca s nehybným obrazom nebola dostatočne silná na to, aby zdôvodňovala priveľké úsilie, a brzdila dej, keďže nemala prostriedok, ktorý by vyjadril nie túto potrebu, ale uskutočnený *fakt* fúzie oboch prvkov.

Wagner problém vyriešil: všade, kde dráma vyžaduje splnutie prvkov javiskovej realizácie, hudobnému básnikovi na to dáva prostriedok hudba. To, čo sme chceli realizovať výberom dramatického deja prispôsobeného možnostiam réžie, teda pôvodne existuje vo wagnerovskej dráme a dej tým nielenže nie je obmedzený, ale naopak, nadobúda nevyčerpateľnú rozmanitosť.

Hudobná intenzita z hľadiska javiskovej realizácie teda spočíva v tom, že hudba velí všetkým prvkom a zoskupuje ich v súlade s potrebami dramatického výrazu. Predstavenie preto musí získať takú pružnosť, aby mohlo bez odporu plniť hudobné požiadavky. Keďže v tomto prípade ide o záležitosť proporcií, už nám neostáva nič iné, len preskúmať prvky divadelnej techniky a podriaďiť ich ostatným tak, aby to zodpovedalo výrazovým prostriedkom hudobného básnika.

Nehybný obraz pozostáva z maľby (čiže maľovaných kulís), rozloženia (čiže spôsobu rozmiestnenia dekoratívneho materiálu) a svetla. Rozloženie slúži ako prostredník medzi maľbou a svetlom. Svetlo zas ako prostredník medzi zvyšnými dvoma prostriedkami na jednej a hercom na druhej strane.

Aj úplnému začiatočníkovi v oblasti dekorácie je jasné, že maľba a svetlo sa ako prvky navzájom vylučujú. Osvetliť zvislo spustené plátno totiž spôsobuje iba to, že ho jednoducho vidno – a to nemá absolútne nič spoločné s aktívnou úlohou svetla, ba dokonca je tejto úlohe protikladom. S rozložením kulís je to opačne – spôsobuje

ujmu maľby, no na druhej strane môže účinne slúžiť svetlu. Vo vzťahu k hercovi je maľba v plnej miere podriadená svetlu a rozloženiu.

Spomedzi zložiek javiskovej realizácie je teda najmenej potrebná maľba, pričom by bolo zbytočné dokazovať, že ak nezoberieme do úvahy herca, tak do prvej línie nastupuje svetlo. Ktorý z týchto prostriedkov podlieha najprísnejším konvenciám? Maľba, a to bez najmenej pochybnosti, lebo rozloženie predmetov ju výrazne obmedzuje a aktívna rola svetla má zas tendenciu úplne ju vylúčiť. Svetlo by sa, naopak, dalo považovať za všemohúce, keby používanie svetla nedeformovala jeho protihráčka, čiže maľba. Rozloženie má do istej miery spoločný osud s obidvoma zložkami: buď je potláčané, alebo sa rozvíja priamoúmerne k významu maľby a svetla.

Rozvoj týchto dvoch prvkov, ktoré stoja nad maľbou, teda nepochybne brzdí maľba ako ten najmenej potrebný prvok. Takéto paradoxné vzťahy zjavne vyplývajú zo samotnej koncepcie formy javiskovej realizácie.

Nik nebude namietaf proti tvrdeniu, že réžia poňatá ako cieľ ostane navždy jalová; pri týchto našich úvahách ju teda nemusíme brať do úvahy.

Forma javiskovej realizácie je daná formou dramatickou, resp. presnejšie povedané, to diváci mlčky vnucujú takú vonkajšiu formu, akú potrebujú, aby na nich dramatický život presvedčivo pôsobil. Maľba má základný účel znázorniť očiám to, čo nemôže vyjadriť ani herec, ani svetlo, ani rozloženie dekorácie. Teda maľba tak veľmi rozbujnala preto, lebo publikum potrebovalo indikácie, ktoré mohla poskytnúť jedine ona, čiže jej potrebu vnútili dramatické formy. Ako sme videli, pred zrodom wagnerovskej drámy neexistoval spôsob, akým dosiahnuť splynutie herca s neživým obrazom. Réžia sa musela prefažiť detailmi, ktoré, dopĺňajúc sa navzájom, vyvolali podnet potrebný dráme. Rovnako bol na tom básnik – keďže nemal ako vyjadriť vnútornú drámu, tak ju iba naznačil dejom realizovaným na javisku. Javisková realizácia bola teda nasmerovaná rovnako ako dramatická predloha. Ani jedna ani druhá nedokázali vyjadriť *fakt*, jedna aj druhá boli nútené ho len naznačiť – dramatická predloha vonkajšími prejavmi života, javisková realizácia zas neživými znakmi. Ukázalo sa, že na poskytnutie takýchto znakov sa výnimočne hodí maľba, a tak nadobudla veľký význam, pričom do svojej sféry zahrnula rozloženie dekorácií a spolu s tým aj svetlo. Na úsilie o transpozíciu, ktoré si vynútili zvislo orientované plátna a absencia *aktívneho* svetla, si obecenstvo zvyklo. Pri vyklo si, že život mu predstavujú znakmi, ktorých ovládanie umožňuje veľkú slobodu výberu, pričom reálny život, ktorý mohli poskytnúť iba svetlo a rozloženie, obetovalo umelo vypestovanej potrebe vidieť „indikovaných“ veľa očarujúcich vecí.

Keď wagnerovská dráma spojila všetky prvky, ukázalo sa, že takto chápaná dramatická forma je neživotná. A na druhej strane, keby Wagner vložil svoje dielo do inej než tejto formy, jeho dielo by nepochybne nemohlo prejavíť svoj život.

Výrazové prostriedky, ktoré môže autor v súčasnosti ovládať (básnicko-hudobným) zápisom, dosiahli vo Wagnerových drámach svoju najvyššiu moc tým, že sa navzájom podriadili – a rovnako to musí byť aj s inscenačnými prostriedkami. Pozrime sa bližšie, aké hierarchické vzťahy sa v dôsledku podriadenia vytvárajú.

Súčasná réžia dáva všetky prostriedky, ktorými disponuje, do služieb *znaku*, ktorého hlavným pomocníkom je Maľba. Lenže vzhľadom na to, že maľba ako prvok najviac prekáža a má najmenšiu výrazovosť, musíme ju hneď od začiatku podriaďiť súperovi, ktorý je voči nej v protiklade, teda Svetlu. Ako sme videli, v úlohe sprostredkovateľa, čiže zmierujúceho faktora medzi maľbou a svetlom stojí Rozloženie dekorácií. Najzákladnejšou súčasťou, jadrom rozloženia, je skombinovanie Praktíkablov,

ktoré nazývame „zostava praktikáblv“. Ako bude táto „zostava praktikáblv“ vyzerať, to diktuje a podmieňuje Herec, resp. požiadavky jeho roly. Pokiaľ ide o herca, ten nemá vo wagnerovskej dráme ani najmenší priestor na slobodnú iniciatívu, pretože celá jeho rola je napevno vtesnaná do proporcií daných Hudbou. Hudba je zas dušou Drámy. Dráma tak s konečnou platnosťou predurčuje podobu réžie. Treba tu však upozorniť hlavne na to, že dráma nikdy nebude môcť predurčovať podobu réžie inak než tým, že prejde cez herca.

Život vnútený hercovi hudbou sa líši od života, ktorý musí hľadať pre hovorenú drámu. Trvanie je v ňom totiž raz a navždy dané, pričom javiskovú realizáciu tvaruje podľa vôle dramatického zámeru. Vyplýva z toho, že daná rola už obsahuje nielen proporcie v čase, ale aj v priestore, pričom tie druhé vyplývajú z tých prvých: spojenie medzi neživým obrazom a hercom teda implicitne, v latentnom stave, existuje už pred javiskovou realizáciou. Keďže rozloženie dekorácií podmienené hercom aj hercova rola existujú iba v proporciách daných Hudbou, vychádza z toho, že aj samotné rozloženie dostáva hudobný význam, čo sa pri wagnerovskej dráme rovná tomu, že toto rozloženie plní dramatickú úlohu. Treba sa teda vzdať samoučelnej hry dekoratívnej maľby, lebo to marí dramatický zmysel rozloženia dekorácií. Maľba si prisvojuje svetlo jedine na svoj osoh, čím ničí základné zložky a scénický obraz zapratáva znakmi, ktoré sú wagnerovskej dráme cudzie.

Pokiaľ ide o svetlo, nemôže dúfať – pokiaľ ešte má ambíciu tešiť sa z vlastného života – v slobodu výrazu, lebo by ostalo bez predmetu. Ani jeden z týchto dvoch prvkov, teda svetlo a maľba, nezmôže nič bez rozloženia, ktorému herec vnucuje proporcie dané drámou. Ak rozloženie plní svoje dvojité poslanie, ktorým je umožniť maľbe existovať napriek svetlu a svetlu fungovať napriek maľbe, dostaneme tak pre inscenačnú formu organický súbor, zodpovedajúci organizmu abstraktnej drámy. A výrazové prostriedky nadobudnú želanú pružnosť tým, že sa podriadia jedny druhým.*

Za svoju súčasnú dokonalosť prináša dekoratívne maliarstvo krutú obeť. Môžu túto obeť vykompenzovať pozitíva, ktoré vyplynú z novej úlohy svetla? Nezabúdajme, že najvýznamnejší prvok v režijnej fúzii predstavuje svetlo vo svojom postavení sprostredkovateľa medzi hercom na jednej strane a rozložením a maľbou na strane druhej. V podobe života priameho výrazu sa nám tak vráti to, o čo obmedzením kvantitý znaku (maľby) prideme. Každý inscenačný prvok bude môcť podľa hudbou povolených proporcií dodať presnú dávku požadovaného výrazu, pričom však takúto pružnosť nadobudne jedine vďaka spolupráci ostatných prvkov.

No na druhej strane by sme sa mýlili, ak by sme túto obeť preceňovali. Keď totiž dekoratívne maliarstvo príde o nezávislosť, pravdepodobne si v nových vzťahoch nájde čistejší zdroj invencie než ten, na ktorom sa zakladá jeho súčasná domnelá úspešnosť. Keby dráma musela občas maliarstvo pozvať naspäť, rozumne by privolilo a ani diváci by sa nedali pomýliť jeho ligotavým vonkajškom, videli by v tom len dramatický účel.*

* Réžia môže dosiahnuť postavenie *výrazového prostriedku* iba vo wagnerovskej dráme, lebo toto umelecké dielo absorbujúc všetky naše schopnosti bráni tomu, aby tá či oná zložka zblúdila alebo sa rozplynula do celého nevymedzeného priestoru. Už teda nie je ako doteraz jednoduchým hmotným konaním, a teda jej cieľom nie je ilúzia. Napríklad v *Tristanovi a Izolde* sa réžia musí potlačiť na také minimum, aby ilúzia vôbec neprekážala. *Majstri speváci norimberskí* zas, naopak, potrebujú čo najviac realistického života.

* Pozri ďalej prípad *Súmraku bohov*.

Nehybný obraz existuje iba vďaka hercovi, ktorý v úlohe sprostredkovateľa medzi drámou a dekoratívnou formou určuje dekoratívnu formu takým spôsobom, že by sám mohol byť jej súčasťou. Postavenie dekoratívnej formy sa teda mení, lebo autor jej už nezadáva, akú rolu treba vytvoriť, ale rola je jej vnútená, rola žijúca svojím definitívnym životom, ktorého sa má herec už len zmocniť. Hoci sa herec v hovorenej dráme musí vzdať svojej osobnosti, keď vstupuje do svojej momentálnej úlohy, táto úloha aj tak ostáva z veľkej časti jeho vlastníctvom a publikum si to natoľko uvedomuje, že ešte väčšmi než úspech hry samotnej ho zamestnáva úspech herca či jeho „interpretácie“. Takýto úspech už pre herca wagnerovskej drámy neexistuje, pretože sa zrieka nielen svojej osobnosti, ale aj akéhokoľvek *práva* na svoju rolu. A čím úplnejšie sa toho všetkého herec zriekne, tým lepšie si splní svoje poslanie.

Keďže hudobný básnik môže ako jediný uchopiť požiadavky svojej hudby, jedine on môže zhrnúť, čo z týchto požiadaviek vyplýva pre javiskovú realizáciu a presadzovať ich. Herec bude teda musieť dôkladne skúmať dokonalú prispôbivosť času (proporcie), pretože má napasovať predpísané gestá na nie vlastné trvania, hoci ich vykonáva svojimi vlastnými prostriedkami.

Takto sa definitívne rozrieši stále aktuálny problém, ktorý predstavujú zložité vzťahy autora s interpretmi, pretože ten nespočíva ani tak v zaľatosti a márnomyšľenosti, ako v tom, že hercovi sa ponecháva priveľká sloboda – to sa nedá odškriepiť. Pozornosť publika sa potom sústreďí výlučne na samotné dielo, takže starosti s jeho interpretáciou, ktoré v súčasnosti znamenajú smrť drámy, prakticky zmiznú.

Pri Wagnerových drámach je a aj vždy bude nemožné vyhnúť sa starostiam s interpretáciou – lebo keďže je táto vec už veľmi živá pri hovorenej dráme, kde sa herec vo vzťahu k dielu predsa len nachádza v normálnych podmienkach, čo sa stane v prípade takej drámy, ktorá by mala kategoricky presne určiť *kompletnú* rolu a ktorá sa prostredníctvom hudby obmedzuje na to, že herca úplne oberá o slobodu, pričom náhradou za to nedostane presnú autorovu vôľu? Na Wagnerovom diele sa divák nikdy nezúčastňuje v plnej miere a evidentná autorova spolupráca sa ukazuje ako nanajvýš potrebná, o to väčšmi, že sa jej ťažkosti javia byť neprekonateľnými.

Z tejto slepej uličky sa možno dostať jediným spôsobom: zodpovednosť za celú časť predvedenia pred divákmi treba preniesť na jedného človeka. Herec sa tak aspoň umelo dostane do polohy, akú mu určuje budúcnosť wagnerovskej drámy. A bude sa od neho vyžadovať veľká pružnosť. K štúdiu dikcie a čistej hudby sa musí tiež pridať to, čo by sme mohli pomenovať nácvikom „spružňovania“. Ale takéto štúdium, hoci narába s azda už známymi prostriedkami, bude smerovať k iným cieľom.

Tým najvyšším cieľom herca wagnerovskej drámy je Zrieknutie sa: zrieknutie sa úplne celého bytia, aby sa stalo nekompromisne *hudobné*, a to vo význame, aký tomuto slovu dáva nová dramatická forma, čiže aby sa mohlo prejavíť v hudobnom Čase s celým požadovaným dramatickým životom. Každý inteligentný herec dá za pravdu tomu, že niet vyššieho cieľa.

Na ilustráciu týchto teoretických úvah analyzujem réžiu jednej Wagnerovej drámy. Ako sme už zistili, jeho drámy dnes nefungujú v normálnych podmienkach, takže moje príklady budú môcť byť iba približné. Pousilujem sa však ukázať, ako má režisér hľadať a nájsť Život v dráme samotnej, a do akej miery všetko, čo si bude môcť navrhnuť, nech by to bolo akokoľvek dôvtipné, bude mať nulový účinok, ak to priamo a prísne nevyplýva z autorových dramatických zámerov.

Poznámky k réžii *Prsteň Nibelungovho*

Spomedzi Wagnerových drám ponúka *Prsteň Nibelungov* najväčšiu rozmanitosť a najväčšie množstvo variantov.* Ak sa má naplno prejavíť dráma takej kolosálnej šírky, vyžaduje nanajvýš úzkostlivo ucelenú javiskovú realizáciu. Potvrďím to nasledujúcimi príkladmi, ktoré ukážu, že bez existencie takejto jednoty nie je možné hru pochopiť, a preto zohráva táto jednota dramatickú rolu v plnom význame slova.

Keď chce režisér mať kontrolu a v každom okamihu záruku naplnenia svojej vízie, musí sa opierať o pevný základ, čo môže urobiť len tak, že bude vytrvalo postupovať od všeobecného k osobitému. Aj ja sa teda budem pridržať tohto postupu.

Život tejto drámy dáva boh Odin. Dej spočíva v naplnení vôle tohto boha, čo znamená, že Odin dej podnecuje a bez neho dráma nemôže existovať. Ide teda o otázku vzťahu a bude nevyhnutné dostať všetky udalosti do východiskového bodu, Odinovej vôle, pričom ich prejavenie treba zároveň prispôbiť výkyvom tejto vôle. Takto máme dva základné body, a to, že vôľa je vždy prítomná a že udalosti sú naplnené životom zodpovedajúcim životu, ktorý im táto vôľa určuje. Tieto dve podmienky neslobodno ani na chvíľu strácať zo zreteľa, pričom z toho, čo dráma ponúka, treba využiť všetko, čo túto vôľu dokáže prejaviť.

Miazgu drámy tvorí to, že deje, ktoré Odin rozhábal, sú v rozpore s vnútornými pohnútkami jeho konania, že si to začína uvedomovať a že v dôsledku toho, že prúd týchto udalostí nedokáže zastaviť ani odkloniť, vzdá sa ich riadenia a proti svojej vôli sa ocitne v polohe pasívneho diváka čakajúceho na rozuzlenie, ktoré má zavŕšiť jeho skazu. Dráma sa teda člení na dve časti: jedna uvádza na scénu aktívnu Odinovú vôľu a druhá zas pasívnu: konkrétne na jednej strane je *Zlato Rýna a Valkýra*, na druhej strane *Siegfried a Súmrak bohov*. Hoci *Súmrak bohov* sa celý odohráva za úplnej Odinovej neprítomnosti, dráma sa ani vtedy nezastaví. Vďaka hudbe sa hudobnému básnikovi podarilo čosi naozaj zvláštne: scénická akcia sa stotožnila s trvaním hlavnej drámy, ktorú nastolili predchádzajúce časti, a toto stotožnenie mu zároveň umožnilo dosiahnuť mimoriadnu mieru sugescie, o ktorú sa postarala výlučne hudba. Ako protipól tejto mohutnej sugescie je teda nevyhnutné postaviť zodpovedajúcu formu javiskovej realizácie, čo sa však javí ako nemožné, lebo scénický život je, tak sa zdá, od vnútornej drámy nezávislý. Išlo by teda o to, predložiť publiku čiastočne dvojité život, bez toho, aby bol daný dej znásilňovaný. Vhodný prostriedok by sa našiel v dráme samotnej. Za svoju mohutnosť vďačí oná hudobná sugescia častiam, ktoré predchádzali, bez nich by sa nedal pochopiť výraz, ktorý sa stal v *Súmraku bohov* rýdzo hudobným. Ak teda chceme zdôrazniť, že vnútorná dráma sa uberá vlastnou cestou, že je nezávislá, musíme vopred vytvoriť presnú formu javiskovej realizácie adekvátnu životu predchádzajúcich častí, a potom ju znenazdajky nahradiť diametrálne odlišnou formou: symfónia bude pokračovať v už známej vízii. A vedľajší dramatický dej, ktorý jej slúži ako trvanie, nájde v novej réžii prostriedok, ako sa prejaviť nezávisle od hudobnej sugescie.

* U čitateľa predpokladám aspoň približnú znalosť tejto drámy, pretože na tomto mieste nemôžem podať v skratke obsah celej hry. Pokiaľ ide o vybrané pasáže na ilustráciu použitia tej či onej inscenačnej kombinácie, tak ich zhniem len vtedy, ak to bude potrebné. Smerodajná je pre mňa, prirodzene, nemecká partitúra, každý preklad, zlý či dobrý, nevyhnutne narúša vzájomný vzťah medzi výrazovými prostriedkami.

Dráma použitie tohto postupu dostatočne odôvodňuje. Odin sa prestáva objavovať na scéne, len čo opustíme hrdinský svet a vstúpime do arbitrárnej spoločnosti obyčajných smrteľníkov: tento pád môže ľahko vyjadriť réžia, ale musí to urobiť veľmi výrazne, aby nemohlo dôjsť k nijakému nedorozumeniu.

Treba teda nájsť, čo z hľadiska scénickej podoby charakterizuje svet bohov a odlišuje ho od sveta arbitrárneho. *Prsteň Nibelungov* môže byť režijne len veľmi nepriamo založený na mýtickom základe, z ktorého pochádza. Význam, nie symbolický, ale *typický*, je v ňom taký presný, že vynáša drámu vysoko nad akékoľvek mytologické zafarbenie, a tento dejový význam je tak silný, že by sme chceli vidieť postavy odeté podľa našich predstáv a zasadené do rámca, ktorý ich približuje nášmu svetu. Na túto túžbu sa dá odpovedať len jediným spôsobom, a to naplniť iba tie najelementárnejšie požiadavky kostýmov a dekorácií. Takto by sa teda v ničom neprotirečilo prejavu hrdinského sveta, ba skôr, javilo by sa tak, že ho vyjadruje s veľkou jasnosťou. Pokiaľ ide o arbitrárny svet, bude sa s ním zaoberať arbitrárne, a keďže na to by nestačilo zaťažiť scénický obraz zbytočnými detailmi, ale treba vymeniť jeho samotný princíp, mohol by nám tu všeobecne urobiť veľkú službu súčasný stav réžie.

Ak nechceme zachádzať do technických podrobností, je ťažké naozaj zrozumiteľne vysvetliť, v čom sa môžu tieto dva dekoratívne princípy od seba podstatne odlišovať. Preto len upozorním na fakt, že kontrast bude musieť vyvolať najmä maliarstvo, a to tým, že sa v *Súmraku bohov* prejaví s väčšou nezávislosťou, ale zároveň sa nesmie spôsobiť nejaká závažnejšia ujma svetlu či miere využitia trojrozmerných prvkov dekorácie imitujúcich reálne predmety, ktoré si vyžaduje dej. Tomu istému princípu podriadi maliarstvo aj kostýmy. Kostýmy sa budú navrhovať úplne voľne, návrhári popustia uzdu fantázii, čo ich uvedie do protikladu k tým prvým, čiže kostýmom hrdinského sveta, ktoré sa budú musieť – harmonicky – obmedziť len na to nevyhnutné. Predstavitelia tohto hrdinského sveta vyniknú na pozadí dusivej strakatosti: tak sa ukáže, že medzi hudobnou sugesciou a predstavením je vzťah možný.

Teraz sa pozrieme bližšie na vzájomný pomer jednotlivých častí tetralógie a budeme zisťovať, či je potrebné, s výnimkou vyššie uvedeného rozdielu, stavať ich do vzájomného protikladu.

Zlato Rýna je čosi ako prelúdiom (*Vorabend* – Predvečer). V krajnom prípade by samostatne mohlo tiež predstavovať divákovi zrozumiteľný celok, no ak by neslúžilo ako východiskový bod, ani jedna zo štyroch častí by nemala význam. Nastolením dilemy, ktorá dej zauzľuje, napevno určuje prvky dramatického výrazu, ktorého rozvíjanie posluží ako zápleтка nasledujúcich častí. Aj réžia musí dodať určité množstvo charakteristických črt s potenciálom rozvoja.

Zvrchovaná sila tohto prelúdia spočíva v tom, že predstavuje elementárny stav vecí, a to tak, že spresnenie, potrebné pre vyjadrenie motívov, na ktorých táto pozoruhodná dráma spočíva, je uľahčené samotnou formou výrazu. Každá z postáv ostáva vo svojej ohraničenej sfére a dráma prýšči z ich kontaktu. Otrasy budú pochopené iba vtedy, ak réžia ostro vyjadriť každú sféru, pretože charakteristiky, ktoré by mali sledovať tok drámy, nemožno čerpať priamo z prvkov tohto primitívneho sveta. Sú takpovediac iskrami, ktoré skrsnú pri zrážke týchto prvkov, takže neživý obraz, vytrhnutý z kontextu, by nemohol poskytnúť tieto charakteristiky. Réžiu *Zlata Rýna* zlata teda so zvyškom drámy spoja gestá, zatiaľ čo čisto dekoratívna forma, ktorá má vyjadriť elementárny stav vecí, ktorý sa nenachádza v nasledujúcich častiach, bude mať tendenciu k jeho izolácii.

Medzi *Valkýrou* a *Siegfriedom* je zjavná podobnosť, dokonca aj z hľadiska javiskovej realizácie. Každá z týchto dvoch častí drámy predstavuje najprv interiér, potom voľnú prírodu a končí sa rovnakým obrazom, skalou valkýr. Nad tým, čo ich však definitívne navzájom odlišuje, zatiaľ vládne Odinova vôľa, kým *Siegfried* je iba dráma ďalej plynúca svojím tokom bez priameho zásahu tejto vôle. *Siegfried* teda už svojou podstatou tvaruje „predstavenie“ vo väčšej miere než *Valkýra*.

Posledný obraz *Valkýry* predstavuje príkry horský vrchol, kde sa valkýry rady stretávajú. Je čisto dekoratívny, ale len do chvíle, keď ho boh obkolesí kruhom z plameňov, aby chránil Brünhildin spánok. Vtedy obraz nadobúda zásadnú dôležitosť. Pretože tento spánok je jedinou Odinovou zárukou proti vlastnej vôli, znamená to, že boh, ktorý sa vzdal riadenia udalostí, musí zneškodniť dôverníčku svojich túžob. Táto skutočnosť dáva dekorácii prakticky postavenie dramatickej roly, keďže opakovanie rovnakej dekorácie v *Siegfriedovi* a v *Súmraku bohov* nielen vytvára pre oko spojivo medzi tromi časťami, ale aj diváka zakaždým privádza späť ku kľúčovému bodu drámy. So *Súmrakom bohov* sa začína druhý rozpor, odôvodnený Odinovou neprítomnosťou. Skala valkýr sa tam aj napriek tomu objaví dva razy, najprv ako izolované prelúdium a druhý raz potom, ako sme sa dotkli sveta konvenčnej spoločnosti ľudí. Takáto dispozícia je mimoriadne priaznivá, lebo divák, ktorý dostatočne nepostrehol rozdiel medzi réžiami, ho vďaka ich opakovanej superpozícii už musí zbadať.*

Rozumie sa, že pri dráme takéhoto rozsahu by sa v závere žiadalo pripomenúť východiskový bod, a tak zadosťučiniť potrebe jednotného celku. Tu si však režisér nemusí lámať hlavu, lebo sa o to postarala samotná dráma. Záver *Súmraku bohov* privádza späť na scénu dekoratívne prvky *Zlata Rýna* a pokiaľ má divák pochopiť, čo je za tým, že sa vracajú, musia sa predstaviť presne tak ako na začiatku diela, čiže vo svojej typickej jednoduchosť.

Takže súhrnne. Kým svojou čisto dekoratívnou zložkou je *Zlato Rýna* od zvyšku dramatického opusu oddelené, spája sa s ním svojimi gestami. Záverečný obraz *Valkýry* sa opäť objavuje v *Siegfriedovi* aj v *Súmraku bohov*, čím sa medzi týmito tromi časťami vytvára vzájomná súvislosť. Medzi *Valkýrou* a *Siegfriedom* jestvuje spočiatku istá podobnosť, až kým ich nezačne definitívne oddeľovať hýbateľ drámy, teda Odinova vôľa. Napokon arbitrárna réžia *Súmraku bohov* môže využiť cenné kontrastné popredie v dekorácii *Valkýry*, pričom jednotnosť javiskovej realizácie celej drámy sa zachová návratom pôvodného sveta, ktorý ju uzatvára.

Keďže chcem osvetliť princípy vyslovené na začiatku, uvediem podrobné príklady. Réžia Ľubovoľnej Wagnerovej drámy musí predstavovať organický celok, preto je ťažké vyňať z nej také fragmenty, ktoré by boli osamote zrozumiteľné. Príklady som vybral podľa úplného podrobného plánu, ktorého je tento text čímsi ako kapitolou. Treba ich teda chápať tak, že zmysel majú s organizmom, ku ktorému patria.

Francúzske publikum pozná najlepšie *Valkýru*, preto sa budem touto časťou zaoberať najpodrobnejšie. Lenže o *Valkýre* nemožno hovoriť bez toho, aby som sa nevenoval aj všetkým ostatným častiam *Prsteňa Nibelungovho*. Začnem teda *Zlatom Rýna*.

* Všetky tri časti neprepája len scénická dekorácia, ale aj kostýmy, takže všetky valkýry vrátane Brünhildy musia mať úplne rovnaký výstroj. Aj *Siegfried* v treťom dejstve *Siegfrieda* zoberie Brünhilde ten istý výstroj, ktorý mu ona prenechá v *Súmraku bohov*. Čiže keď je *Siegfried* u Gunthera, má na sebe výstroj jednej z valkýr.

Zlato Rýna predstavuje tri živly: vodu (hlbiny Rýna), voľný prírodný priestor (horský vrchol oddelený od Walhally Rýnom) a oheň (podzemné vyhne Nibelungov). Nevyhnutnú typickú ostrosť dosiahneme pri znázornení týchto živlov vtedy, ak zvolíme nielen veľmi prostý, ale aj strohý technický vzhlad, hoci v skutočnosti môže byť dosť komplikovaný.

Dojem prítomnosti vody možno vyvolať iba tak, že sa vyvolá dojem hĺbky. Miesto deja teda musí obkolesovať vágna a rozplývajúca sa temnota. Akcia si vyžaduje trojrozmernú dekoráciu, imitujúcu reálne predmety, vymeranú na hudobné trvanie. Keď dekoratívny materiál zredukujeme na nevyhnutné minimum, bude celý pozostávať výlučne z trojrozmerných predmetov umožňujúcich voľný pohyb hercov, a tým sa priaznivo podporí svetlo a podčiarkne plynulosť.

Voľný prírodný priestor sa stane vnímateľným iba vtedy, ak bude na hmlistom pozadí ostro vynikať vrchol hory, ktorý slúži ako dejisko. Tento kontrast sa dosiaha tak, že po pevnom vrchole skonštruovanom trojrozmerné sa bude dať chodiť a každý jeden detail bude trojrozmerný. Musí ísť teda o veľmi jednoduchú kompozíciu: scénu vodorovne pretína trávnatý horský chrbát, pričom priamo na opačnom brehu Rýna sa profiluje zvlnený zelený terén. V podobne monotónnej línii plynie aj Rýn a uprostred horského chrbta sa týči Walhalla, ktorej vrchná časť presahuje rámec javiska. Stavba tejto dekorácie neponecháva miesto ani pre zákulisie, ani pre pásy neba – hoci jestvuje nenáročný postup, ako sa s tým vyrovnáť, nebudem sa tu ním zaoberať, lebo je príliš technický.

Oheň osvetľuje iba svoje bezprostredné okolie, čiže len priestor, kde sa kuje. Jeho odraz teda nebude dopadať zhora. Charakteristickou črtou tohto obrazu je, že v protiklade k voľnej prírode, ktorá mu predchádzala, je osvetlený umelo a trhane, čím sa vyvoláva dojem, že svetlo pochádza z plameňov rozduchavaných kováčskymi mečmi. Pri čítaní veršov básne si nemožno ani len predstaviť, do akej tragickej veľkosti toto miesto zahaľuje hudba – miesto, kde sa kuje prsteň, čo má zatratíť svet, a kde má v rukách tú najkrutejšiu tyranskú moc ten, kto zavrhol lásku. Režisér musí v tomto smere zájsť čo najďalej, pričom dráma mu tu ponúka bohatý materiál, ktorý môže tieto podnety rozvíjať. Všeobecný dojem vznikne z potlačenia svetla a uvedomenia si, ako ho nevyhnutne potrebujeme. Rozmery dekorácie budú mať v sebe čosi zdrvujuce. Záblesky svetla budú podchvíľou odhaľovať ten či onen detail dekorácie a samotná dekorácia tým, že stojí svetlu v ceste, bude zasa svojimi tieňmi produkovať chaotický celok. Do toho všetkého sa, samozrejme, zapoja aj postavy.

Všetky tri uvedené obrazy diváka ponárajú do ducha tohto prelúdia, nedávajú mu na výber, pričom *Zlato Rýna* spomedzi nasledujúcich častí vyčleňuje forma.

Ako sme už uviedli, motívy, ktoré musí dráma vo svojom ďalšom vývine nielen reprodukovať, ale zároveň aj rozviesť, dodávajú postavy. Ich roly teda treba komponovať čo najpresnejšie, pričom ťažké je vybrať najmä primerané gestá a telesné postojenie. Na jednej strane ich treba vhodne začleniť do dekoratívneho prostredia, na strane druhej im treba dať nezabudnuteľnú plastickosť. Znamenitú službu nám tu preukážu kostýmy. Treba mať na pamäti, že aj ten najmenší ornament či najmenší svojvoľný detail by herca vzdaloval od strohého prostredia a narúšal by presnosť hereckej akcie. V prípade dcér Rýna a Nibelungov je zjavné, že kostým musí byť nenápadný, akoby neviditeľný. V prípade bohov je otázka zdanlivo komplikovanejšia. Nie je však možné pristúpiť na kompromis. Nie sú to bájni bohovia, ale jednoducho príslušníci vyššej spoločnosti. Obliečť ich treba absolútne jednotne. A treba trvať na tom, že úlo-

ha Zlata v tejto prvej časti bráni použiť nielenže nejaký iný predmet z tohto kovu, ale aj šperky vôbec.

Treba sa postarať o to, aby sa celá akcia sústredila výlučne na Odina, len čo sa tento boh objaví na scéne, čo znamená, že v súlade so strohou dekoratívnou formou bude musieť vždy zaujať miesto uprostred scény. Pokiaľ ide o to, na čo si dať pozor pri gestách, ako príklad môžem použiť prekliatie lásky Nibelungom Alberichom. Je to kľúčový moment, ktorý sa pripomína počas trvania celého diela. Tento trpaslík onedlho vysloví druhú kliatbu – prekláje prsteň, ktorý mu práve ukoristili. Ku každej kliatbe je nevyhnutné priradiť nezameniteľné gesto – pokiaľ ide o prvú, Alberich už-úž ide schmatnúť Zlato, čo sa ligoce na vrchole brala. Je prirodzené, že zlatý prút zovrie oboma rukami. Pri druhej kliatbe sa toto majetnícke gesto bude musieť zopakovať, umožní mu vystrieť ruky k prsteňu. Takže keď nám niektorý z týchto momentov niektorá z postáv v toku drámy pripomenie, nik nebude môcť pochybovať, o čo ide.

Tieto tri dekorácie *Valkýry* v istej miere navzájom od seba závisia. Prvá z nich, hrubo otesaný interiér okolo jaseňa, slúži ako odrazový mostík pre nasledujúcu, ktorou je skalnatá scenéria pripomínajúca končiare Álp. Táto druhá dekorácia nesmie vôbec ukazovať nebo, čím sa posilní účinok vrcholu valkýr, kde má nebo zásadný význam. Zľahka tak naznačí svoju príbuznosť s dekoráciou v druhom dejstve *Siegfrieda*, ktorá predstavuje hlbokú lesnú húšťavu, kde rovnako nesmie byť vidno nebo. Vrchol valkýr ostáva osamotený. Dekorácie, ktoré ho obklopujú vo všetkých troch častiach, sú napospol uspořobené tak, aby mu dali vyniknúť, lebo pri ňom sa treba zamerať výlučne na to, čo sa ho priamo týka.

Priamy dôsledok Odinovej vôle v celej dráme predstavuje jedine prvé dejstvo *Valkýry*. Udalosti následne z nej vyplývajú, boh, vedomý si svojho omylu, sa bezmocne stiahne a ponechá ich na seba. Intenzitu tohto dejstva teda určuje Odin, ktorý pripravil jeho základ. Aby sa táto situácia nezdaľa právom nemiestna, všetky prostriedky sa musia použiť tak, že zdôraznia prítomnosť neviditeľného boha.

Najprv treba povedať, že nič v tomto stretnutí brata a sestry nie je ponechané na náhodu a táto skutočnosť sa zdôrazní tým, že do dekoratívnej časti sa včlenia prvky, ktoré vyvolajú dojem, že ju do pohybu uvádza samotný boh. Oheň náhle v pravú chvíľu vrhne žiaru na meč. Búrka, ktorá Siegmunda prinútila hľadať úkryt, sa neskôr utíši, a keď sa už vyčistené ovzdušie kúpe v mesačných lúčoch, dvere sa otvoria dokorán a vpustia dnu závaný jari. Keďže prítlačivá sila predstavenia dokáže tieto prvky oslabovať, bude potrebné ich zdôrazňovať.

Vo vzťahu Siegmunda a Sieglindy vládne bezvýhradná *spriaznenosť duší*, a nie iba vášnivá láska. Keď sa sestra pozrie na brata, nachádza svoj vlastný obraz. A obraz, ktorý si Siegmund uchovával v kútiku duše, je stelesnený v Sieglindiných črtách. Všetko iné, ako sú oni, sa im zdá cudzie, lebo vzišli z jedného boha. Predstavitelia týchto dvoch postáv si budú musieť naštudovať svoje úlohy spoločne, aby si nacvičili rovnakú chôdzu a rovnakú postupnosť v gestách. Ich postoje musia byť istým spôsobom navzájom symetrické. Takto pripravená posadnutosť zaľúbencov sa bude môcť vyjadriť so všetkou vášňou, akú požaduje hudba, a dospieť k nezvyčajnej intenzite, oprávnenej tým, odkiaľ vyšla.

Detaily dekorácie dodal autor a celú režijnú aktivitu, okrem niekoľkých výnimiek, predurčuje hudobné trvanie. Aktívna úloha osvetlenia si vyžaduje takú podobu dekorácie, v ktorej maľba bude absolútne podrobená spôsobu rozmiestnenia dekorácií. Scénu osvetľuje iba oheň alebo mesačný svit, takže treba brať do úvahy vrhané tieň.

S týmto nebudú ťažkosti, ak sa obmedzíme na najzákladnejšie a najnevynutnejšie predmety a ak upustíme od akéhokoľvek úsilia o zbytočnú malebnosť. Zvýšiť efekt pohybu hercov v priestore a výrazne posilniť význam popredia možno tak, že sa využijú existujúce korene jaseňa a udupaná zem. Premyslene navrhnutým zvlnením sa spestrí dlážka javiska.

Pokiaľ ide o prácu so svetlom, môžeme uviesť dva príklady. Hunding hrá bezvýznamnú vedľajšiu rolu, je iba prekážkou, ničím iným, vyjadruje to aj hudba. Ohnisko sa nachádza v zadnej časti príbytku. Keď budú všetky tri postavy sedieť pri stole na opačnom konci, bude treba na stenu nad Hundingovu hlavu pripevniť pochodeň, ktorá ich osvetlí. Hunding tak ostane v tieni, zatiaľ čo zvýšni dvaja hrdinovia sa ocitnú vo svetle. – Siegmund v omamujúcej atmosfére noci vchádza spolu s mesačným lúčom a šepká Sieglinde do ucha svojej intímnej dojmy. Hovorí jej o jari, ktorá prišla oslobodiť svoju sestru lásku, od ktorej ju delili zatvorené dvere. Trvanie a hudobné zafarbenie umožňujú, aby Siegmund počas jednej dosť krátkej vety, vyslovenej dôverným tónom, naklonený k Sieglinde, ju pokryl svojím tieňom, a pritom sám ostal len ako tmavá silueta. Potom na slovo „spojení“ (*vereint*), vyslovené veľmi hlasno v rozmachu orchestra, bude sa musieť mierne zakloniť, čo ich oboch znovu dostane do svetla. Takto sa naplno uplatnia prostriedky, ktoré boli dodané slovom a hudobným tónom – prostriedky, ktoré by ináč samy osebe na realizáciu autorovho zámeru nestačili. Keby sme sa pokúsili tento dramatický moment zviditeľniť tretím spomedzi výrazových prostriedkov, teda réžiou, definitívne by to z neho odčerpalo emocionálny náboj.*

Čo sa týka spriaznenosti duší brata a sestry, príkladov je až-až, pričom najcharakteristickejšie poskytuje hudba. Uvedme aspoň jeden z nich, ktorého zmysel je taký, že môže ľahko ostať pri scénickej realizácii nepovšimnutý. Siegmund v istom momente rozprávania začne hovoriť o svojom otcovi – že jedného dňa stratil jeho stopu a odvtedy ho už nevidel. Ten otec je Odin. Hudba náhle preruší nevtieravé akordy, ktoré podfarbovali deklamáciu, a prinesie nám v pianissime (plechové nástroje) ten istý mohutný slávnostný motív, ktorý v *Zlate Rýna* osobitne charakterizuje božský majestáť – rozprávač sa zarazí a až po chvíli len váhavo pokračuje v rozprávaní. V tomto momente dochádza k úplnému splynutiu, pričom sa na ňom zúčastňuje ešte aj divák. Zdá sa, že nič toto splynutie nemôže urobiť presnejším než *zhodný* telesný postoj obidvoch predstaviteľov: vypätá hrud', vztyčená hlava, oči upreté do očí, akoby sa započúvali do hlasu záhadnej príťažlivosti, ktorá oboch milencov priťahuje jedného k druhému.

Predohra k druhému dejstvu vyjadruje také veľkolepé hrdinstvo, že divák takmer nevydrží bolestivý úder, ktorý mu zasadí dekorácia, o to menej, že opona sa dvíha práve vo chvíli, keď zvuk orchestra kulminuje. Situácia sa ešte komplikuje tým, že toto dejstvo nie je z hľadiska *inscenovania* ucelené. Všetky kombinácie v ňom idú jedna za druhou a to, čo ich spája, sa zrejme režijne nedá vyjadriť. Keďže hocijaký postup prebratý z inej oblasti, než je život tejto drámy, by sa minul účinkom, treba si vystačiť s tým, čo nám dáva jej život a vyťažiť z neho podľa možností to najlepšie. Pri pozornom preskúmaní sa ukazuje, že zmierujúcim prvkom by mohlo byť svetlo. Hlavné výstupy zhodou okolností obsahujú po dva simultánne prvky: na jednej

* „Die Bräutliche Schwester – befreite der Bruder; – zertrümmert liegt – was je sie getrennt; – jauchzend grüsst sich – das junge Paar: – vereint sind Liebe und Lenz!“

strane starosť či bolesť a na strane druhej bezstarostnú radosť, majestátnosť či božskú nádheru. Dekorácia znázorňuje úzke údolie, uzavreté vysoko položeným horským priesmykom. Svetlo za týchto podmienok zvyčajne dopadá na jednu zo stien, zatiaľ čo druhá vrhá tieň na časť terénu. Prvok utrpenia teda možno umiestniť na tienistú časť a naproti nemu vystaviť do plného svetla jeho protipól – takáto dispozícia ponúka oku čosi ako nemateriálny subjekt, ktorému však nechýba veľkosť.

Súčasťou tohto dejstva je hlavný výstup *Prsteňa Nibelungovho*, výstup, v ktorom Odin pred nami odkryje drámu svojej duše. Z dôvodu dramatickej koncentrácie by tu nevyhovovala rozsiahla scénická stavba. S tým si možno poradiť tak, že rozloženie praktíkablov – v tomto dejstve veľmi dôležité – sa bude riešiť tak, že okrajovým výstupom sa ujde dostatočné miesto mimo popredia, aby sme prednú časť scény nepripravili o jej význam tým, že by sme ju značne obmedzili. Bude teda potrebné vytvoriť krajinnú sceneriu, ktorá by mala potenciál poskytnúť takúto dispozíciu. Potom, keďže je nemožné vyhradiť toto popredie výlučne Odinovi, bude treba miesto charakterizovať ako akési predhorie, na ktoré ho zľahka vysunieme z dekorácie bližšie k publiku. Postavy, na ktoré sa bude obracať, ostanú za týmto predhorím a budú spravidla vo svetle, zatiaľ čo on sa ocitne v tieni na rovine oveľa bližšej k publiku. Touto kombináciou sa dá dobre realizovať v podstate dekoratívny výstup, v ktorom Brünhilda prichádza oznámiť Siegfriedovi svoju blízku smrť. Kým bude valkýra v plnom svetle zostupovať do popredia, Siegmund bude sedieť oproti nej v zátiší predhoria, ponorený v tieni, takže bude ukrytý dvojnásobne.

Tretím dejstvom sa dotýkame *Siegfrieda a Súmraku bohov*, keďže navrhnuť dekoráciu je možné len s dôkladnou znalosťou všetkých výstupov, ktoré táto dekorácia obsiahne vo všetkých troch častiach, kde sa vyskytuje. Ocítame sa tu preto pred nesmierne zložitou úlohou. Uvediem len to najvýznamnejšie.

Vrchol hory, ktorý znázorňuje scéna, musí poskytovať nielen dostatočný, ale aj veľmi rozmanitý priestor pre scénické pohyby valkýr (hudobné trvanie). No zároveň – keďže dekorácia je v nasledujúcich častiach navlas rovnaká, ale scénické pohyby skupiny valkýr sa už neopakujú – treba praktíkable usporiadať tak, aby boli následne vhodné aj pre pohyb menších skupín štatistov, ktoré tam majú vystupovať. Ale táto podmienka je len úvodná, pretože najdôležitejšie bude vyskladať celok, ktorý dosiahne silný výraz vďaka svojej jednoduchosti, taký celok, ktorého detaily budú na seba upozorňovať iba postupne, s rozvíjajúcim sa dejom. Pri riešení tejto úlohy by nepomohla ani tá najväčšia dômyselnosť, keby už jeho prvý náčrt nebol podriadený nejakému nezávislému princípu. Tento princíp spočíva v tom, že úloha rôznych javiskových rovín, ako aj to, aký význam im treba pripísať, sa bude musieť určiť ešte pred praktickou aplikáciou. Postavy zo scénickej dekorácie viac či menej vyčlení ich vyjadrovanie vnútornej drámy, ak sa toto vyjadrovanie zverí priamo deklamácii postáv.* Pripadne im teda popredie. Cez tisíce odtienkov, ktorými disponuje hudobný básnik, tak prichádzame k čisto dekoratívnejmu životu. Takéto rozdelenie bude, pravdaže, len orientačné, lebo musí ponechávať priestor na podrobnejšie úvahy. Kým však každá scéna nezaujme javiskovú rovinu, ktorá jej prináleží, nebude možné jednotlivé scény náležite vyriešiť.

* Jedine, že by sa celá dráma vyjadrovala vo vizuálnom predstavení: dokonalý príklad nám tu poskytuje *Parsifal*. Pravým opakom je zas *Tristan a Izolda*.

Analyzujeme si z tohto hľadiska tretie dejstvo *Valkýry*. Pre väčšiu jasnosť budem predpokladať, že dekorácia je už rozdelená do troch rovín: 1) kamenistý hrebeň horského vrcholu, ktorý pretína scénu sprava doľava; 2) spodná plošina mierne vysunutá dopredu; 3) popredie. Až do Brünhildinho príchodu majú valkýry čisto dekoratívnu úlohu, dokonca musia dať prednosť aktívnej úlohe neba, ktorú iba komentujú. Im bude teda pridelený vrchol. Ako vojdú na scénu Brünhilda so Sieglindou, ktorú chce Brünhilda uchrániť pred Odinovým hnevom, akcia sa začne viazať na terén, ktorý na chvíľku dáva zabudnúť na nebo a vztiahne sa na drámu ako takú. Tam sa využije spodná plošina tak, aby nekonkurovala horskému vrcholu, ktorý zaujali valkýry. Keď sa Brünhilda odhodláva čeliť zúrivosti svojho otca, musí ešte ukázať Sieglinde únikovú cestu a povzbudiť ju tým, že jej prezradí, že pod srdcom nosí najväčšieho hrdinu na svete. Keďže Odin začne ohlasovať svoj príchod na nebi ako blížiaci sa hrozná búrka, Brünhilda celkom prirodzene strhne so sebou do popredia tú, ktorá by mala utekať opačným smerom. Forma spolu s hudobným trvaním toho, čo Brünhilda zveruje Sieglinde, však zároveň predstavuje aj nečakanú vsuvku, ktorá nemá nič spoločné so stavom vecí, aký vyjadruje javisková realizácia, s výnimkou mierne unáhleného pohybu. Intenzitu výjavu prirodzene zvýši popredie tým, že ho vyčlení. Keď už bude Sieglinda preč, hlas Odina vychádzajúceho z búrky zavolá na Brünhildu, tá vystúpi späť na plošinu, potom na hrebeň, a tak sa znova primieša do dekoratívneho prostredia. Neskôr Odin, ktorý sa od svojho príchodu zdržiava výlučne na vrchole, dáva Brünhilde na vedomie, že pretrhla puto, ktoré ich spájalo, a že mu už nikdy nesmie prísť na oči. Odpojí sa teda od akcie, a tento fakt môže naznačiť tým, že sa presunie na plošinu, kam sa za ním poponáhľajú všetky valkýry zapojené do dramatického deja. Napokon, keď sa boh, ktorý ostal sám s tou, ktorú musí potrestať, dotkne v rozhovore najcitlivejšieho momentu drámy, vystúpi do popredia nasledovaný Brünhildou a všetky najjemnejšie detaily hry bude možno pozorovať až do chvíle, keď odíde. Dejstvo sa ukončí na plošine.

Teraz si stručne ukážeme, ako z tohto hľadiska použiť tú istú javiskovú výpravu v ďalších dvoch častiach drámy.

Tretie dejstvo *Siegfrieda* umožňuje použiť popredie iba v samom závere, keď si Brünhilda uvedomí svoju premenu a v momente prežívania tohto významného pocitu jej Siegfried načas zide z očí. Lenže Brünhilda sa bude musieť rýchlo vrátiť späť do hry v dekoratívnom prostredí. – V *Súmraku bohov* jedna z valkýr ujde z Walhally, aby uprosila Brünhildu, nech sa vzdá Prsteňa, s ktorým sa viaže záhuba sveta. Brünhilda je však taká zmámená možnosťou vyrozprávať sa zo svojej lásky, že nepostrehne, akú úzkosť prežíva jej sestra. V tejto pasáži ostanú obidve na spodnej plošine, na tých istých miestach, kde sa odohrali udalosti, čo spomína Brünhilda. Až keď náhle zbadá valkýrin výraz, môže ju priviesť do popredia, kde sa rozprávanie, ktoré sa týka Odina, odlúči od scénickej výpravy.

O existencii princípu, ktorým sa riadi rozdelenie rovín, zrejme svedčí to, aké nečakané bohatstvo nachádza režisér v metodickom rozdelení rovín.

Uvedme ešte dva režijné detaily z tretieho dejstva *Valkýry*. Odin prichádza v hrozivej smršti, ktorá sa utíši, len čo sa dotkne vrcholu. Valkýry ukryli Brünhildu vo svojom kruhu a chcú svojho otca obmäkčiť. Hudobný celok je krátky, ale nedostihnuteľnej polyfónii musí zodpovedať taká vizuálna stránka, čo by ju istým spôsobom spravila viditeľnou aj pre oko, pričom dcéry boha musia ostať pospolu. Je to ľahký kontrast, za sebou nasledujúce vstupy dcér ukazujú úplne individualizovane

plachú úpenlivú prosbu, každá valkýra musí vtedy podľa svojho partu podčiarknuť svoj vstup jedným krokom vpred.* Posledné takty sa nezadržateľne odvíjajú: prelínanie hlasov sa uskutoční v zmysle hudobného notového zápisu, a to takým spôsobom, aby sa celá skupina smerujúca k Odinovi mohla zladíť a ustúpiť na prudký akord, po ktorom rázne prehovorí boh. Hudobné evolúcie v tejto scéne treba dôkladne preskúmať.

Výjav privolania ohňa (*Feuerzauber*), ktorý má chrániť valkýrin spánok, nemá výlučne dekoratívnu podobu, ale aj pantomimickú, pričom tento výjav zároveň nemá nič spoločné s danou atmosférou. Oheň závisí od vôle boha, a preto ho musí otrocky poslúchať. Na tento fakt bude treba upozorniť tak, že sa urobí jasná, len mierne hviezdnatá noc a že sa upustí od akýchkoľvek pyrotechnických efektov, pričom najviac svojbytnosti treba dať plameňu a jeho pohybu, ktorý podobne ako je to v prípade pantomímy, prísne predpisuje hudobné trvanie.

Ako sme už povedali, *Siegfried* je predovšetkým vizuálne predstavenie. Platí to najmä o prvých dvoch dejstvách, kde už Odin nekoná, len sa prízerá. Výrazové prostriedky sú v dokonalej a trvalej rovnováhe, takže úloha režiséra v nich bude najcelistvejšia. Tieto dve dejstvá majú podobný dramatický zámer, ale ráz dekorácií ich zaujímavo stavia proti sebe. Alberichov brat Mime prichýlil u seba Siegmundovho syna Siegfrieda. Nebýva zvykom, že trpaslíci si za príbytky vyberajú priestranné jaskyne, takže táto prvá dekorácia bude predstavovať stiesnený vnútrašok, biedne zariadený podľa potrieb drobného usadlého človeka. Urazený Siegfried sa tam necíti pohodlne a pocit tohto nepohodlia treba sprostredkovať obecnstvom. Kým v tomto obraze má každý detail presne určené miesto, ktoré tomuto detailu stanovuje zámer aj použitie, nasledujúci obraz je zas, naopak, samoúčelne krásny a navonok nesmie ničím prezrádzať dramatický pôvod. Prostriedky javiskovej realizácie sa teda v týchto dvoch dejstvách budú líšiť, čomu sa budú musieť prispôbiť aj herci – kým v prvom dejstve sa budú musieť pohybovať voľne, nebudú sa pozeráť pod nohy, ani sa voľne obzerať, ako to robíme, keď sme v domácom prostredí, v lese zas ich pozornosť upúta všetko, čo uvidia navôkol. Tento rozdiel vyjadrí aj hudba.

Réžia prvého dejstva predstavuje jednoliaty celok, takže v nej nemožno nič zvýrazňovať. Prostriedky javiskovej realizácie – podobne ako hudobno-básnický notový zápis – v ňom musia byť absolútne vyvážené. Druhé dejstvo zas podlieha náhodám, ktoré určujú jeho kvalitu: poryvy lesa (*Waldweben*), o ktoré sa musí pomocou pohybov tieňov a lúčov postarať výlučne svetlo. Hoci stavba dekorácie tohto dejstva je veľmi komplikovaná, nesmie to byť na nej vidno. Výraz jaskyne, kde obor Fafner bdie nad Nibelungovým zlatom, pridáva ku kráse krajinky čosi strohé a trochu jednotvárne, ako si to vyžaduje hudba. Jedna stena jaskyne priťahuje prostredníctvom starostlivo modelovaného tvaru pohľad do stredu, čo je jediný detail obrazu, ktorý by mohol dávať dôvod predpokladať nejaký dramatický zámer.

Zaujímavé možnosti nám poskytuje svetlo. Siegfried práve zabil Fafnera a na radu vtáka si z klenotnice zobral osudný prsteň. Ten istý vták ho varuje, že trpaslík Mime, ktorý ho vychovával a na tento čin pripravoval, mu narozpráva klamstvá a ponúkne mu otrávený nápoj. Hudba ako protiklad k trpaslíkovmu zaličaniu prepožičiava Siegfriedovi veľmi typickú majestátnosť nevedomosti. Je to pre obidvoch

* Zu uns floh die Verfolgte.

kritický moment: Mime sa nazdáva, že už-už dosiahne svoje, a Siegfried, ktorý má pri sebe prsteň, o ktorom nevie, že je prekliaty, bude nútený trpaslika zavraždiť, aby získal slobodu. Túto pasáž sa teda v réžii žiada osobitne zdôrazniť, lebo hudba má v nej veliteľské, panovačné tempo. Mime sa krok za krokom približuje k Siegfriedovi s úmyslom oklamať ho a ten sa celkom nehybne z vyvýšeniny pozerá, ako sa k nemu blíži trpaslík. Dekorácia javiska je zelená a tlmené svetlo sfarbuje postavy na zeleno. Veci sa vyvinú tak, že o chvíľu bude Siegfried celý spotený hľadať tónu pod stromom a že hudba tento pocit oddychu a osvieženia vyjadrí tak presne, až bude nevyhnutné vopred mať proti nej postavený iný pocit – pocit, že svieti slnko a je horúco. Bude teda treba vopred použiť slnečný lúč, ktorý prenikne listím a výdatne ožiari hrdinu. Tento lúč môže svoj príchod ohlásiť v podobe svetelnej škvrny, ktorá pomaličky rozptýli zelený tieň lesného porastu. V obidvoch pasážach sa Siegfried nachádza na rovnakom mieste, takže svetlo sa rozsvieti vo chvíli, keď sa Siegfried vychádzajúci z jaskyne s prsteňom v ruke zadáva, ako sa približuje Mime. Celá príroda je na jeho strane, nemôže ho zasiahnuť ani kliatba, ktorú nad prsteňom vyslovil Alberich. Táto aureola mu teda dokonale pristane.

Prvý výstup tretieho dejstva, evokácia Erdy, tvorí doplnok k hlavnému výstupu druhého dejstva *Valkýry*. Ten prvý nás oboznamuje s tým, čo kvári Odinovi dušu, druhý zas ukazuje, na aké hrdé riešenie prišiel. Dekorácia je epizodická, ale mohutná intenzita dramatického výrazu si vyžaduje formu, ktorá nemá nič spoločné s tým, čo predchádzalo, ani s tým, čo bude nasledovať. Vzhľadom na podmienky, v akých sa má výjav odohrať, bude potrebné, aby sa všetko objavilo takpovediac v jednoduchom náčrte.

Siegfried prejde cez oheň, aby prebudil Brünhildu. Tak vzniká dôvod na rýchlu zmenu scénickej dekorácie pri nezatahnutej opone, ba dokonca je nevyhnutné, aby sa táto zmena spravila práve takto.* Hudba vyjadruje nezničiteľnosť ohňa a bláznivú radosť hrdinu, pričom dosahuje intenzitu, ktorá si vyžaduje tomu zodpovedajúce predstavenie – na to nemôže postačiť realistický prístup. Podobne ako v závere *Valkýry* máme aj tu pantomímu; jej výraz je síce komplexný, ale rytmus je prísne pantomimický. Intenzita dekorácií bude teda v *rytmickom* súlade s predstavením a orchestrom.

Druhé dejstvo *Súmraku bohov* sa priam hmýri motívmi, prostredníctvom ktorých sa má prejaviť arbitrárna forma, lebo je charakteristická pre túto štvrtú časť drámy. Výprava dejstva obsahuje aj viaceré detaily, ktoré sú rovnako dôležité, ale zároveň ich navzájom nič nespája. Rozloženie kulís bude nahrávať maľovaným prvkom, no zároveň musí ostať na zreteli, akú rolu hrá v tomto dejstve prudké svetlo popretínané tieňmi. Ústrednú časť výjavu vytvorí božské kamene označujúce, kde sa nachádzame.

Jedinou postavou scénickej akcie *Súmraku bohov*, ktorá sa dotýka vnútornej drámy, je Alberichov syn Hagen, plod jeho hnevu, ktorý mu musí vrátiť prsteň. Je ako hrozivý tieň prekrývajúci akýkoľvek život a hudba to vyjadruje s veľkoleposťou, ktorej sa nič nevyrovná. Túto rolu teda musí režisér pri *Súmraku bohov* brať ako najdôležitejšiu. Hercovi bude treba dať k dispozícii všetky výrazové prostriedky. Uvedme z nich dva príklady.

* Tu treba upozorniť, že Wagner používa rýchle zmeny dekorácie pri nezatahnutej opone iba vtedy, keď hudobné trvanie, z dôvodu vyplývajúceho priamo zo samotnej drámy, nemožno ani prerušiť, ani ho nechať znieť do prázdna.

V jednom obraze prvého dejstva dostal Hagen za úlohu strážiť Guntherov príbytok, kde sa Siegfriedovi dostalo prijatia a kde účinkom nápoja zabudol na Brünhildu. Na dlážku v miestnosti, ktorá ostáva ponorená v šerosvite, sa ako obrus stelie veľmi živé svetlo z pleneru. Na plápolajúcom obzore Rýna sa profiluje Hagen, ako sedí opretý o vonkajší pilier a vrhá svoj predĺžený tieň cez prah, ktorý má chrániť pred akýmkoľvek nebezpečenstvom. V rovnakej polohe a stále na tej istej stráži sa s ním znovu stretávame aj neskôr, na začiatku druhého dejstva, ale scénická výprava znázorňuje okolie siene a z nej vidno iba vchod. Je noc. Cez mračno náhle prenikne mesačný svit a osvetlí Albericha, ako čupí oproti svojmu synovi a vynucuje si od neho prísahu, že dodrží sľub a vráti mu prsteň. Ak lúč zasiahne dvojicu odzadu, znovu vznikne tieň, vrhnutý cez prah siene.

Siegfried po prvý raz prichádza loďou za Guntherom. Majú v pláne využiť Siegfriedovu hodnotu, čo je Hagenov nápad. Hagen ochotne pomáha lodi pristáť – je vztýčený na brale a priväzuje ju o breh. Hudba je veľmi dravá, pričom sa na scénické dianie priamo nevzťahuje. Kliatba, uvalená na prsteň Alberichom, prudko vyrazí v mimoriadnom fortissime, zatiaľ čo Hagen pod vplyvom tejto kliatby srdečne víta Siegfrieda. Ak Hagen ostane na brale, môže spievať tvárou k obecnstvu a vystierať pritom ruku ponad Siegfrieda, ktorý sa mu obráti chrbtom. O chvíľu vystúpi po niekoľkých schodíkoch vnútorného schodiska, aby zavolał Gutrunu, predurčenú, že má Siegfriedovi priniesť zradný nápoj. Dievčinu môže pustiť pred seba a s očami upretými na Siegfrieda môže až do kritickej chvíle, keď čary zaučinkujú, ostať stáť na vrchu schodov. Napokon, keď Siegfried v prvom obraze tretieho dejstva rozpráva dobrodružstvá z mladosti, dostáva sa v rozprávaní k tomu, že musí vysloviť Brünhildino meno, ale zabudol ho. Hagen, ktorý hľadá zámienku, aby ho zabil, rozmrví v nádobe tvaru zvieracieho rohu nejaké bylinky a podá Siegfriedovi nápoj, ktorý mu má osviežiť pamäť. Dekorácia predstavuje úbočie divjej doliny. Siegfried sedí na stupienku, ktorý mierne dominuje scéne, ale za ním sa ešte úroveň terénu dvíha. Hagen vykročí tým smerom, aby natrhal bylinky, potom podá Siegfriedovi roh, pričom ostane stáť na stupienku, kde sedí Siegfried. Tomu sa oživí spomienky a v extatickom stave odhalí zradu, o ktorej nevie. Táto pasáž má určitú dĺžku a obsahuje odhalenia, ktoré spôsobujú v dave živé pohyby údivu. Celému výstupu, ktorý podnietil, stále dominuje Hagen, nehybne stojac na stupienku. Siegfried je mu pri nohách a Hagen ho onedlho zabije. Hagen doslova opanuje celú situáciu, keďže je spiritus agens tejto vizualizácie drámy *Súmraku bohov* a jeho význam sa ešte znásobuje jeho zjavným vzťahom s vnútornou drámou.

Je jasné, že takto presne sa réžia môže vyjadriť iba vtedy, ak bude jej jazyk podriadený jednému zámeru, ktorý prísne zväží každý odtienok, pretože ak sa zvolí nesprávne čo i len jeden motív, zničí to všetky ostatné.

Diváci nepremýšľajú nad tým, či hudobný básnik zvolil primeranú hudbu, lebo vedia, ako starostlivo je tento výrazový prostriedok zaznačený. Ak sa ich podarí presvedčiť, že aj režisér sa zhostuje svojej úlohy rovnako svedomito, ich prijatie posolstva predstavenia sa zdvojnásobí.

Vzhľadom na rozsah témy som sa mohol venovať len niekoľkým vybraným častiam problematiky, a aj to len stručne. Keby sme tento náčrt rozvíjali ďalej, prišli by sme k tomu, že by bolo nevyhnutné preskúmať partitúru drámy takt po takte. Až tam sa začína skutočná práca režiséra, tá práca, ktorá si vyžaduje absolútnu slobodu, oprávnenú najväčším rešpektom k dielu majstra.

Napriek tomu dúfam, že sa mi podarilo ukázať, akú rolu má v *Prsteni Nibelungovom* forma javiskovej realizácie, a tak lepšie osvetliť prvú časť môjho štúdia problematiky. Cítim však, že čitateľa nebolo možné presvedčiť, pokiaľ nemal stále v pamäti hudbu a hudobnú evokáciu, pretože táto evokácia, hoci je nevyjadriteľná, stále ostáva jediným rozhodujúcim motívom, bez ktorého sa môžu viaceré moje návrhy plným právom javiť ako detinské. Jediný nevyvrátiteľný príklad je príklad *živý*, čiže vec *vide-ná* počas *vibrácie*. Teoretické argumenty sa totiž veľmi nedajú využiť v oblasti, kde by diskusia vôbec nemala prebiehať, lebo tu nejde o viac či menej podložené *názory*, ale o *fakty*, ktoré sa dajú dokázať iba praktickou ukážkou realizácie na scéne. Keďže súčasné divadlá nie sú schopné takúto ukážku poskytnúť, musím sa napriek všetkému utiekať k zjednodušujúcim výkladom, ako je tento. A každý, kto má dušu otvorenú jazyku wagnerovskej drámy, pochopí, že pri našťudovaní takého umeleckého diela nemožno nič zanedbať.

Preklad Martin Brtko

AKO ZREFORMOVAŤ NAŠU RÉŽIU

Adolphe APPIA
(1904)

Už niekoľko rokov sledujeme, ako sa dramatické umenie razantne mení. Jeho hranice sa značne posunuli pod tlakom jednak naturalizmu a jednak wagnerizmu. Niektoré veci, ktoré sa ešte pred dvadsiatimi rokmi nepovažovali za „divadelné“ (ak mám použiť tento síce smiešny, ale zaužívaný výraz), stihli už takmer zbanáľnieť. Dochádza preto k miernemu zmätku – už sme zabudli správne priradiť tú či onú hru k nejakému žánru. A naša záľuba v zahraničných umeleckých produkciách nám v tom nijako nemôže pomôcť.

Tento stav by však nemal mať vážnejšie následky, ak by sa materiály používané na našich scénach prispôbili novátorským trendom. Žiaľ, nie je to tak. Autor so svojím rukopisom (či partitúrou) rovnako ako herci by s tým aj súhlasili, ale čo z toho, ak v momente, keď vstúpia do divadla, do žiary svetelných rámp, nemajú nové idey žiadnu šancu, pretože režiséri chcú všetko vtlačiť do starého rámca a to, čo prečnieva, nemilosrdne osekávajú.

Presviedčajú nás, že inak to ani byť nemôže, že scénické konvencie sú nemenné atď., atď. Ja som však presvedčený o opaku a na nasledujúcich stranách sa pokúsim ukázať základné prvky takej réžie, ktorá nebude dramatické umenie ochromovať a umírtvovať, ale bude ho nielen verne nasledovať, ale aj bude autorovi a jeho interpretom nevyčerpatelným zdrojom inšpirácie.

Verím, že mi pri tomto náčrte zložitej problematiky budú čitatelia venovať svoju pozornosť.

Naša moderná réžia je celá v zajatí maliarstva (maľovaných dekorácií), ktoré si o sebe myslí, že nám dáva ilúziu skutočnosti. Táto ilúzia je sama iluzórna, pretože prítomnosť herca ju popiera. Ide o to, že princíp ilúzie vyvolanej maľbou na zavesených kulisách a princíp ilúzie vyvolanej hercovým tvárnym a živým telom sú navzájom v príkrom rozpore. Jednoliate umelecké predstavenie teda v nijakom prípade

nedosiahneme tak, že budeme *izolovane* uplatňovať konflikt týchto dvoch ilúzií, ako sa to dnes robieva na všetkých javiskách.

Podme sa teda prizrieť modernej réžii bližšie, a to najprv z prvého hľadiska (maľovaná dekorácia), a následne z toho druhého (prítomnosť hercovho tela).

Preniesť na javiská ozajstné stromy či domy sa nedá (napokon, ani by to nebolo veľmi žiaduce). Podľahli sme preto presvedčeniu, že musíme čo najvernejšie *napodobiť* realitu. Lenže výtvarne trojrozmerné stvárniť veci je náročné, ba často až nemožné, a v každom prípade aj finančne veľmi nákladné. Logickým dôsledkom tohto stavu by mohlo byť to, že počet znázorňovaných predmetov obmedzíme. Ale režiséri to vidia inak: réžia musí znázorniť všetko, čo si len zmyslí, a keď to nejde stvárniť trojrozmerné, tak sa to musí jednoducho namaľovať. Maľba umožňuje predviesť divákovi nekonečné množstvo vecí, o tom niet pochýb. Zdanlivo tak réžii poskytuje želanú slobodu a režiséri vo svojich úvahách už ďalej nejdú. Ibaže sa zabúda, že základným princípom maľby je zredukovať všetko trojrozmerné na plochý povrch – ako teda môže existovať v trojrozmernom priestore javiska? Bez štipky úsilia hľadať riešenie problému sa rozhodli, že budú maľované diela rozrezávať a takéto výrezy vztýčovať na podlahe javiska. Scénický obraz sa tak zriekol možnosti byť pomaľovaný na spodnej časti: ak ide napríklad o krajinku, hore bude klenba zo zelene, vľavo i vpravo stromy, v pozadí čiara obzoru a kus neba, a naspodku – dosky. Takže maľba, ktorá mala za úlohu znázorniť všetko, je hneď od počiatku prinútená upustiť od znázornenia zemského povrchu. Fiktívne tvary, ktoré zobrazuje, sú totiž znázornené zvislo a medzi zvislými plátnami dekorácie a podlahou (resp. viac-menej vodorovným plátnom, ktoré ju pokrýva) *sa nemôže vytvoriť nijaký vzťah*. Preto kladú scénickí výtvarníci ku spodku kulís vrecia naplnené pieskom, aby ich stabilizovali.

Na podlahu javiska teda maľba nedosiahne, lenže práve tam sa pohybuje herec! Réžiséri na herca jednoducho akosi zabudli – *Hamlet* bez Hamleta, ako vždy! Obetuje sa vôbec niekedy aspoň kúsok maľby v prospech živého a pohyblivého tela? Nikdy! Radšej sa vzdať divadla! Ale keďže sa jednako len nedá celkom nebrať do úvahy toto priveľmi živé telo, maľba sem-tam privolí, že sa aspoň občas dá hercovi k dispozícii. V niektorých prípadoch sa zachová až veľkoryso štedro – lenže vtedy vyzerá dosť čudne. A inokedy zasa smiešne vyznieva herec – to vtedy, keď mu maľba nechce za žiadnu cenu odstúpiť ani len kúsok zo svojho teritória. Antagonizmus v plnej sile.

Začali sme maľbou, teraz sa pozrime, kam sa dostaneme, keď pri úvahách vyjdeme z herca, čiže z trojrozmerného a pohyblivého ľudského tela, a keď sa naň pozrieme z hľadiska jeho účinku na scéne (teda podobne ako sme to spravili v prípade dekorácie).

Predmet sa stáva v našich očiach trojrozmerným jedine vtedy, keď naň dopadne svetlo, z čoho logicky vyplýva, že jeho trojrozmernosť môže umelecky vyniknúť iba vtedy, ak sa svetlo využije ako umelecký nástroj. Toto pokiaľ ide o tvar. Pohyb ľudského tela si zasa vyžaduje prekážky, inak sa nevyjadrí. Všetci umelci vedia, že krása pohybov ľudského tela závisí od rozmanitých oporných bodov, ktoré mu poskytuje povrch a na ňom umiestnené predmety. Pohyb herca sa teda dá umelecky uplatniť iba pomocou predmetov rozmiestnených na povrchu javiska.

Ak má telo na javisku pôsobiť umelecky, musia byť splnené tieto dve základné podmienky: po prvé, jeho plastickejšť musí dať vyniknúť svetlo, a po druhé, jeho postojom a pohybom musia dať vyniknúť trojrozmerné dekorácie. To sme sa teda dostali poriadne ďaleko od maľby!

Réžia ovládaná maľbou nielenže obetuje herca, ale spolu s ním, ako sme videli, aj veľkú časť účinku maľby, keďže jednak musí z malieb vyrezať menšie celky, čo je v rozpore so základným princípom tohto umenia, a navyše, podlaha sa nezúčastňuje na ilúzii, ktorú vyvolávajú zavesené plátna. Pokúsme sa teda zodpovedať otázku: Čo by sa stalo, keby sme maľbu podriadili hercovi?

Predovšetkým by sme mohli vyslobodiť svetlo! V kráľovstve maľby totiž osvetlenie úplne pohltila dekorácia: keďže veci znázornené na vertikálne rozvešaných plátnach musia byť *videné*, tak sa počas inscenácií osvetľujú svetlá a tiene namaľované na tých plátnach... a bohužiaľ z takéhoto osvetlenia si potom herec berie, čo mu ešte zostalo! Za takýchto podmienok nemôže byť o skutočnom svetle ani reči, a teda ani o akomkoľvek plastickom účinku! Pokiaľ ide o účinky svetla, ono v sebe skrýva neobmedzený potenciál a keď dostane slobodu, môže byť pre nás tým, čím je maliarovi paleta. Môže vytvárať akékoľvek farebné kombinácie. Ponúka sa tu množstvo spôsobov, ako vytvárať nové a nové svetelné tóny prakticky bez obmedzenia – dá sa využiť napr. jednoduchá a kombinovaná projekcia, statická a dynamická projekcia, čiastočné tmenie či rozličné stupne čírosti. Svetlo nám teda umožňuje istým spôsobom ukázať značnú časť farieb a tvarov, ktoré maľba na plátnach oberá o pohyb, a zaplaviť nimi, takto oživenými, priestor. Herec už nebude prechádzať *popred* namaľované tône a svetlá, ale bude sa ponárať do ovzdušia, *ktoré je mu prispôbené*. Umelci si ľahko domyslia, aký význam má takáto reforma.*

Podme teraz k najdôležitejšiemu bodu nevyhnutnosti plastickej formy dekorácií, potrebnej na to, aby sa mohla prejaviť krása hercových telesných postojov a pohybov. Na našich javiskách si maľba získala dominantné postavenie a nahradila všetko, čo sa nedalo znázorniť trojrozmerné tak, aby vyvolala ilúziu reality.

Dalo by sa zaoberať bez obrazov, ktoré maľba tak hojne ponúka na zvislých plátnach? Jednoznačne dalo. Niet takej hry, ktorá by z nich vyžadovala čo i len stotinu a dôvod je prostý: tieto obrazy nie sú živé, plnia len funkciu *konvenčného znaku*, podobne, ako keby bol na plátne nejaký hieroglyf. Tieto obrazy iba *označujú* veci, ktoré chcú predstaviť, čo sa ešte zvyraňuje tým, že sa nemôžu dostať do reálneho, organického styku s hercom. Zato úplne odlišný účinok má trojrozmerná plasticnosť, ktorú potrebuje herec, pretože ľudské telo nechce poskytnúť ilúziu reality, keďže *je samo realitou!* Od dekorácie teda herec čaká iba to, aby dala tejto realite vyniknúť, čo prirodzene spôsobuje, že treba celkom inak určiť jej úlohu. Kým v prvom prípade išlo o to, aby predmety navonok vyzerali čo najrealistickejšie, v druhom ide o čo možno najvyšší stupeň realistickosti ľudského tela.

Keďže technicky si tieto dva princípy odporujú, musíme sa medzi nimi rozhodnúť. Čo si vyberieme? Budeme hromadiť nehybné obrazy a bohatú dekoratívnosť na vertikálnych plátnach, alebo radšej uvedieme na scénu ľudskú bytosť s jej trojrozmernou plasticnosťou a pohyblivosťou?

Ak ešte stále váhame (čo sa tu ani nedá), tak si položme otázku, prečo vlastne chodíme do divadla? Veď pekných malieb máme dosť aj inde a navyše (a našťastie!) tam nie sú rozrezané na časti. Vďaka fotografii zasa môžeme prejsť celý svet, a pritom ani

* V Paríži dobre známy umelec Mariano Fortuny prišiel na úplne nový systém osvetlenia založený na vlastnostiach *odrazeného svetla* a už s ním dosiahol mimoriadne sľubné výsledky. Dá sa očakávať, že tento geniálny objav vyvolá v réžii vo všetkých divadlách radikálnu zmenu, ktorá osvetleniu prinesie oveľa významnejšie postavenie.

nemusíme vstať z kresla. Literatúra nám vykreslí najočarujúcejšie obrazy, ale takých ľudí, čo sa nechcú aspoň kedy-tedy pokochať v nádhernej prírodnej scenérii, je naozaj málo. Nie! Do divadla sa chodíme zúčastniť na dramatických *dejoch*, a tieto deje existujú len vďaka prítomnosti postáv na scéne. Bez postáv niet deja. Herec je teda podstatnou zložkou inscenácie, naňho sa chodíme pozerieť, od neho očakávame emócie – tie emócie, kvôli ktorým sme prišli. V každom prípade sa musí inscenácia založiť na prítomnosti herca a kvôli tomu ho treba zbaviť všetkého, čo bráni tejto prítomnosti.

Veľmi jasne sa tu ukázal technický problém.

Niektori mi azda namietne, že tento problém sa predsa už v niektorých parížskych divadlách darí (aspoň sem-tam) celkom úspešne riešiť, ako napríklad v Théâtre Libre Andrého Antoina, ale aj inde. Áno, to nemožno popierať. Ale prečo sa to potom darí výlučne pri istom konkrétnom druhu hier a dekorácií? Čo by robili títo režiséri pri našťudovaní povedzme *Troila a Cressidy*, alebo *Búrky*, *Prsteňa Nibelungovho* či *Parsifala*? (Na javisku divadla Grand Guignol vedia dokonale verne zobraziť domovnícky byt..., ale čo by spravili, keby to mala byť povedzme záhrada?)

V súčasnosti máme dva základné a navzájom principiálne odlišné druhy réžie, pričom jeden sa uplatňuje pri opere, druhý pri činohre. Pri opernej réžii leží ťažisková časť scénického riešenia na maľovaných kulisách, pretože operní speváci sú okrem vzácných výnimiek ponímaní len ako elegantné stroje na spievanie. S réžiou činohry je to však iné. Herec v nej automaticky zaujme prvé miesto, lebo na ňom stojí a padá celá hra. A ak si režisér občas pomyslí, že nemá na výber a musí použiť aj niečo luxusné z opery, urobí to len striedmo, pričom herca nestráca zo zreteľa (keď čitateľ zaloví v pamäti, určite si ľahko pripomenie výtvarnú silu niektorých činohier s veľkolepou výpravou, ako bola napr. *Teodora* Victoriena Sardoua – a tú nech si porovná s účinkom ľubovoľnej opery). Princíp scénickej ilúzie je stále rovnaký v činohre aj opere, ale práve ilúzia býva najviac ohrozená. Dramatici dobre vedia, že existujú len dve či tri kombinácie, vďaka ktorým môže súčasná réžia aj popri hercovej prítomnosti na javisku priniesť aspoň závan ilúzie, a tých sa držia.

Veci sa však v posledných rokoch začali pomaly meniť. S Wagnerovými hudobnými drámami sa opera priblížila činohre a činohra (s výnimkou naturalistickej) sa zas usiluje prekročiť doterajšie hranice a priblížiť sa hudobnej dráme. A vzniká čudná vec, že súčasná réžia už nevyhovuje potrebám ani opery, ani činohry! Maľby, ktoré opera tak smiešne vystavuje na obdiv, už nemajú nič spoločné s Wagnerovými partitúrami (to len wagnerovskí režiséri, a nielen v Bayreuthe, o tom zrejme ešte nemajú ani potuchy) a činoherná dekorácia so svojou fádnosťou už nedokáže držať krok s rafinovanou fantáziou dramatikov. Potrebu reformy už pociťuje každý, ale zo zotrvačnosti ideme stále vo vyjazdených koľajach.

V takomto prípade sú teórie síce užitočné, ale ďaleko s nimi nezájdeme. Útokom treba vziať priamo scénickú prax a pomaly, krok za krokom ju meniť.

Najjednoduchšie by bolo zobrať niektorú divadelnú hru tak, ako je, už *naštudovanú*, a skúmať, čo by sa stalo, keby sa na ňu aplikovala ucelená režijná koncepcia podľa hore uvedených princípov. Bolo by treba, samozrejme, vyberať opatrne: hra napísaná špeciálne pre súčasnú réžiu alebo opera, ktorá bez výhrad akceptuje dekorácie našej Hudobnej akadémie, by nám pri tomto teste neposlúžili. Treba siahnúť po takom dramatickom výtvore, ktorého nastavenie je v priamom protiklade s našimi terajšími prostriedkami. Napríklad po nejakej Maeterlinckovej dráme (resp. nejakej druhovo podobnej) alebo po Wagnerovej dráme. A Wagner by aj bol najvhodnejší, lebo hudba

tým, že práve ona stanovuje trvanie a intenzitu výrazu, je najlepším sprievodcom. Okrem iného má jednu výhodu – že obetovanie ilúzie bude pri nej menej bolieť, ako by to bolo v činohre. Pri takomto experimente by sme prišli na to, čo všetko v tejto starej režiijnej koncepcii prekáža nášmu úsiliu, a museli by sme robiť ústupky – a veru veľmi poučné. Hneď na úvod by nás zamestnala otázka svetla, lebo by sme boli priamo konfrontovaní s tyraniou maľby na vertikálnych plátnach, a pochopili by sme (tentoraz už nie len teoreticky, ale absolútne hmatateľne), aká nesmierna ujma sa tu ešte stále spôsobuje hercovi a cez neho aj dramatikovi.

Áno, bol by to nepochybne iba skromný pokus; lenže ono je veľmi ťažké uskutočniť podobnú reformu hneď na prvý raz, pretože musíme zreformovať nielen súčasnú réžiu, ale súbežne s ňou aj divácky vkus. Koniec koncov, výsledok teoretickej a technickej práce na už známom poli môže byť spoľahlivejší než nejaký radikálny skok do prázdna.

Zoberme si napríklad druhé dejstvo *Siegfrieda*. Ako znázorniť na javisku les? Najprv si musíme ozrejmiť, či to má byť *les* s postavami alebo *postavy* v lese? V divadle sa pozeráme na dramatickú akciu, v tomto lese sa teda deje čosi, čo sa nedá vyjadriť prostredníctvom maľby. Čiže máme východiskový bod: ten a ten robia v lese to a to, hovoria toto a tamto. Aby sme navrhli dekorácie, nemáme rozmyšľať o lese, ale musíme si podrobne, postupne a pomaly predstaviť všetky fakty, ktoré sa udejú v tomto lese. Bez dokonalej znalosti deja a partitúry sa to teda nebude dať. Predstava, ktorá inšpiruje režiséra, sa odrazí na podobe prírody, jeho oči však musia *pozorne sledovať postavy*. Ak bude uvažovať o lese, bude to skôr o potrebnej atmosfére okolo hercov a nad nimi, atmosfére, ktorú nedokáže zachytiť inak ako prostredníctvom vzťahov medzi živými a pohybujúcimi sa bytosťami, ktoré musí mať stále na zreteli. Scénický obraz už teda nebude ani v jedinom momente len animovaním nejakej nehybnej maľby, on totiž bude animovaný stále. Z réžie sa tak stane komponovanie scénického obrazu v čase. Nebudeme vychádzať z nejakej maľby, ktorú si vyžiadal neviem kto od neviem koho, aby herca odsúdil na účinkovanie v ubíjajúcej atmosfére, ale budeme vychádzať z herca. Jeho hru chceme umelecky zhodnotiť a sme pripravení pre to obetovať všetko. Bude to teda takto: Siegfried tu a Siegfried tam, a už nikdy nie: strom pre Siegfrieda, cesta pre Siegfrieda. Zopakujem: neusilujeme sa už vyvolať ilúziu *lesa*, ale ilúziu *človeka* v atmosfére *lesa*, podstatou tu je človek, popri ňom nemá miesto iný umelecký obraz. Všetko, čoho sa tento človek dotýka, musí mu byť prispôsobené, celý text musí pomáhať vytvárať okolo neho potrebnú atmosféru. A ak sa stane, že na okamih spustíme Siegfrieda z očí a pozrieme sa na scénický obraz, ten nám už nebude mať poskytnúť ilúziu, pretože je zameraný *iba* na Siegfrieda. A keď pohľad Siegfrieda upúta les, jemne chvejúci sa vánkom, my diváci *sa budeme pozeráť, ako sa Siegfried kúpe* v neposedných svetlách a tieňoch, a nie na voľajaké povystrihované zdrapy, ktoré treba uvádzať do pohybu poťahovaním za povrázky.

Scénická ilúzia je živá prítomnosť herca.

Naše predstavy nenapĺňa žiadna súčasná dekorácia tohto dejstva na celom svede! Budeme ju musieť výrazne zjednodušiť, prestať osvetľovať pomalované plátna podľa toho, ako si to vyžadujú, budeme musieť takmer úplne prerobiť podlahu javiska... a predovšetkým, pokiaľ ide o osvetlenie, budeme si musieť zadovážiť elektrické prístroje, ktoré rozmiestnime v dostatočnom počte na premyslene zvolených

miestach, a veľmi presne ich nastaviť. Svetelná rampa – to čudné monštrum – sa už veľmi neuplatní. Dodajme, že najväčšia časť tejto prestavby sa zameria na postavy a nebude možné ju definitívne dotiahnuť bez niekoľkých skúšok s orchestrom (tieto nevyhnutné podmienky sa momentálne môžu javiť ako prehnané, ale bez nich sa nikam nepohneme!).

Takýto pokus nám presne ukáže, ako môžeme súčasnú rigidnú a konvenčnú réžiu premeniť na taký *umelecký nástroj*, aký potrebujeme: živý, pružný a schopný realizovať ľubovoľnú dramatickú koncepciu. Budeme sa dokonca čudovať, ako to, že sme tak dlho nedbali na takú významnú umeleckú profesiu? A ako to, že sme ju prenechali neumelcom – ako čosi, čo sa nás priamo netýka? Naše estetické cítenie sa ešte stále správa k réžii necitlivo. Ľudia, ktorí by vo svojom byte nezniesli ani jeden predmet, čo by sa priali najvyberanejšiemu vkusu, považujú za celkom prirodzené zaplatiť si drahé miesto v hľadisku, ktoré je už samo osebe škaredé a postavené proti zdravému rozumu, a celé hodiny sedieť na predstavení, popri ktorom sú aj obyčajné jarmočné farebné handry vycibrenými umeleckými dielami.

Réžia, podobne ako iné umelecké činnosti, pracuje s tvarmi, svetlami a farbami. A keďže všetky tieto tri prvky máme v moci, môžeme nimi disponovať nielen v divadle, ale aj inde spôsobom, ktorý bude umelecký. Dosiť všade vládlo presvedčenie, že réžia má za úlohu dosiahnuť čo najvyšší stupeň ilúzie, a práve tento princíp (antiestetický, ak ho za princíp vôbec možno považovať) nás odsudzoval na nehybnosť. Ja som sa v tejto stati usiloval ukázať, prečo sa javiskové umenie musí zakladať na ľudskom tele ako na jedinej divadla hodnej realite. A ukázali sme si prvé a základné dôsledky reformy, ktorá sa o to usiluje.

Téma je náročná a zložitá, a taká je najmä preto, že sa s ňou spájajú samé nedorozumenia, ale aj preto, že naše oči, čiže oči moderných divákov, majú pevne zakorenený istý zvyk. Na to, aby sme niekoho celkom presvedčili, museli by sme tieto myšlienky rozpracovať oveľa širšie, museli by sme hovoriť o úplne novej úlohe, aká by pripadla hercovi, o tom, aký vplyv by mal javiskový a umelecký materiál na dramatika, o štýlotvornom vplyve hudby na javiskovú inscenáciu, o potrebných stavebných úpravách javiska aj hľadiska a pod. Na tomto mieste to už urobíť nemôžeme, nevystačia sily.* Ale ak čitateľ objaví v tejto estetickej túžbe niečo, čo súznie s tou jeho, tak už ľahko dokáže v tejto práci pokračovať.

Preklad Martin Brtko

* Komplexne som túto tému rozpracoval (a pripojil som aj nákresy) v práci, ktorá vyšla po nemecky pod názvom *Die Musik und die Inszenierung* u Bruckmanna v Mníchove.