Text je autorským dílem, které podléhá ochraně podle autorského zákona. Užití tohoto díla je možné pouze formou studia. Jakékoliv jiné užití, zejména rozmnožování nebo poskytování třetím osobám, podléhá sankcím dle § 40 autorského zákona a § 152 trestního zákoníku.

ZDENĚK HOŘÍNEK

MOŽNOSTI DIVADELNÍ MONTÁŽE

MOŽNOSTI DIVADELNÍ MONTÁŽE I.
(Sukcesívní montáž)

1.

Estetický pojem montáže má svůj původ ve filmu a filmové teorii. Byli to zejména sovětští filmoví umělci a myslitelé (Sergej Ejzenštejn, Vsevolod Pudovkin, Viktor Šklovskij), kteří se zasloužili o jeho praktické a teoretické rozšíření. Z filmu se tento pojem stále více šíří i do teorie jiných uměleckých odvětví, zejména do literatury a divadla. Tento přenos není ani nahodilý, ani násilný. Montáž jako tvárný princip není ostatně filmové novum. Existovala, byť nepojmenována, už dávno před filmem (ne náhodou ji objevuje Ejzenštejn např. v metaforické skladbě Puškinovy poezie – viz stať *Montáž 1938*). Ale na druhé straně přísluší filmovému umění nesporná zásluha, že jeho specifický materiál a specifické prostředky umožnily široké a všestranné uplatnění tohoto tvárného principu.

Nové výrazové prostředky filmu pochopitelně ovlivnily divadelní umění (a to nejen v tak speciálních případech jako bylo politické divadlo Erwina Piscatora nebo poválečné „divadlo faktu“), ale v jistém smyslu nám též otevřely nové pohledy na dramatickou a divadelní strukturu vůbec. Právě tato možnost nového vidění zákonitostí divadelního díla a jeho jednotlivých složek v rovině horizontální i vertikální je nejpádnějším důvodem pro zavedení cizorodých pojmů montáž, montážní princip do teorie dramatu a divadla.

Montáž, jak ji chápe S. Ejzenštejn, není pouhým náhodným a mechanickým spojováním, „slepováním“ obrazů, scén, záběrů. Podstata montáže je dramatická a dialektická: mezi jednotlivými články montážního řetězce jsou rozporné vztahy a z nich vznikají nové významy, v jednotlivých samostatných článcích neobsazené, „...dva jakékoli kousky, položené vedle sebe, se nevyhnutelně sjednocují v novou představu, jež povstala z tohoto srovnání jako nová kvalita.“ (S. Ejzenštejn: *Montáž 1938*). Vznik nových významů pouhým spojením částí vyplývá už ze samotného vnímání montáže částí jako celku, i kdyby se jednalo o spojení zcela nahodilé. I text sestavený z jednotlivých vět podle principu nahodilosti (např. taháním potištěných papírků z klobouku) by byl vnímán jako celek a byly by hledány významové spojitosti jednotlivých částí. Ale to je otázka pro psychologii uměleckého vnímání. Mě zde zajímá montáž jako záměrné spojování částí, kde i nové významy vznikající na švech jednotlivých dílů jsou záměrné, byť nikoli beze zbytku a přesně kalkulovatelné.

2.

Naznačme si nejdříve základní možnosti uplatnění montážního principu při komponování dramatického díla – v jeho makrostruktuře i mikrostruktuře. Nejjednodušším způsobem je mechanické spojování různorodých částí ve volný celek, jak se

s tím setkáváme u různých divadelních nebo alespoň s divadlem spřízněných zábavních produkcí (kabaret, music-hall, revue, estráda). Při bližším ohledání zjistíme, že přes významovou nesouvislost jednotlivých čísel, není jejich vazba tak mechanická a nahodilá, jak by se mohlo na první pohled zdát. Jsou-li takové pořady dobře sestaveny, pak mají, ne-li společnou tematickou osu, aspoň společné zaměření, „ráz“. Nelze se zdarem spojovat kdekoli kdykoli cokoli. A nelze to se zdarem spojovat ani jakkoli. Zkušenost učí, že se pro udržení pozornosti a napětí osvědčuje nejen střídání čísel veselých a sentimentálních, závažných a oddechových, dramatických a hudebních atd., atd., ale též promyšlená kompozice celku (efektní vstup po navázání počátečního kontaktu, první vrcholné číslo před přestávkou, druhý vstup – znovunavázání kontaktu po přestávce, druhé vrcholné číslo na úplném konci, případně krátké, ale překvapivé přídavky).

Náročnějším způsobem je součinnost fabulačního a montážního principu uvnitř dramatického díla. Bertolt Brecht vybudoval na montážním principu svou hru *Strach a bída Třetí říše*, sestávající ze 24 scének, které nepojí společná fabule, pouze společné dějiště (v širokém smyslu) a společná společenská situace (Třetí říše). Scénky jsou různě dlouhé, různého charakteru a žánru – od několikařádkového úryvku dialogu, momentky přes anekdoticky pointované výjevy až k uzavřeným, samostatně fabulovaným „minidramatům“. Všechny tyto relativně samostatné části mají společné širší téma (nacismus), nazírané (na rozdíl od fabulačně syntetizujícího pojetí podobné látky např. v *Kulatolebých a špičatolebých*) analyticky: předmět je podrobně a zevrubně zkoumán, obhlížen z různých stran dílčími, ale pronikavými pohledy. Syntetizující aspekt není vtělen přímo do dramatické struktury – je ponechán hodnotícímu postoji diváka.

V dramatickém „oratoriu“ Petera Weisse *Přelíčení* je montáž určujícím a hlavním tvárným principem, který umožňuje systematicky rekonstruovat život a smrt ve vyhlazovacím táboře bez fabulační osy individuálních lidských příběhů. Stavba a řád dramatu jsou analogické stavbě a řádu táborového mechanismu. Zpěv o rampě, o táboře, o houpačce... o cyklonu B a o spalovacích pecích (jak se jmenují jednotlivé části „oratoria“) předvádějí typický cyklus táborové existence: příjezd do tábora, živoření v táboře, likvidace. Jako kdybychom prováděli exkurzi v nějakém výrobním podniku a sledovali jeho chod od přísunu surovin až k hotovým výrobkům. Technologie organizovaného vraždění: smrt jako průmysl.

3.

Naše autorská divadla šedesátých a sedmdesátých let (Studio Ypsilon, Divadlo na provázku, HaDivadlo aj.) dospívají k novému pojetí dramatického textu a v této souvislosti i k novému pojetí montážní metody. Proti obvyklému typu dramatu, napsaného v duchu platných konvencí a proto snadno přenosného, pracují s *divadelními scénáři*, které jsou určeny pro konkrétní inscenace konkrétních souborů a jsou výrazem jejich pojetí divadelnosti. Jsou-li tyto scénáře často vybudovány na montážním principu, pak tento princip platí zároveň jako zákonitost dramatická i inscenační, při čemž není podstatné, zda definitivní scénář inscenaci předchází (jak je tomu u inscenací HaDivadla) nebo vzniká až během zkušebního procesu (jak je tomu většinou – ale ne vždycky – u Studia Ypsilon). U obou souborů však můžeme sledovat vývoj montážní metody od nejjednodušších a mechaničtějších forem k formám složitějším a organičtějším: Y – od *Encyklopedického hesla XX. století* k haškovské životopisné montáži *Voni sou hodnej chlapec*, HD – od *Panoptika* k psychologické montáži *Hry bez pravidel* a poetické montáži *Zrcadlení.*

V úvahách nad situací soudobého dramatu se často ozývají hlasy, vyslovující pochybnosti nad montážní metodou a volající po návratu ke “klasické formě“ pevného fabulačního dramatu i ke klasické výstavbě inscenace. Jsou-li tyto hlasy oprávněné, když volají po řádu, jsou pochybené, když doporučují návrat k řádům starým a osvědčeným. Měly

by spíše volat po dobré montáži, která se nespokojuje s mechanickým nebo lacině šokujícím spojováním různorodých částí ve zmatený celek. Nejde o to vymítat montáž prověřenými fabulačními technikami; jde o to dát montáži pevnější řád, založit ji na uměleckých zákonitostech, které jsou zakotveny v osobitém *divadelním myšlení.*

HaDivadlo se pokouší řešit problém vztahu vnitřního (vnitřní prožitky, myšlenky, city, duševní stavy dramatických postav) a vnějšího (jejich vnější projevy) svou vlastní cestou. Hledá pro vnitřní realitu smyslově názorné a imaginativně provokativní jevištní ekvivalenty, které mají vnější konkrétnost scénického dění a přitom se nepodřizují zákonům vnější logiky jednání a vnější životní pravděpodobnosti.

V divadelní praxi Studia Ypsilon představuje montáž jenom jednu z repertoárových linií. Ypsilonka se nevyhýbá ani dramatu s pevnou fabulí, ba ani různým konvenčním nebo dokonce pokleslým žánrům, které přehodnocuje svým inscenačním přístupem. Montážní kompozice se vyskytují zejména v tematické oblasti, kterou lze nejobecněji pojmenovat divadlo-svět.

Montážní metoda umožňuje v inscenacích tohoto typu pojmout do záběru co nejširší okruh jevů, znázornit umělecké záměry a pokusy jedinců nebo celých skupin v dobových souvislostech a v konfrontaci i v konfliktech se stanovisky odlišnými a odporujícími. Montážní metoda tak kvantitativně i kvalitativně podporuje tendenci k umělecké objektivitě při zpodobování skutečnosti. Kvantitativně se to projevuje příklonem k divadlu faktu (svého druhu), k formě umožňující obsáhnout větší množství materiálu než dovoluje technika čistě fabulační; kvalitativně pak zejména proměňováním hlediska, střídáním zorných úhlů se zvláštním důrazem na současné (vnitřně opět diferencované) hledisko inscenátorů, na občansky angažovaný postoj jednotlivých členů herecké party.

4.

Když se hovoří o historii českého herectví, zdůrazňuje se zpravidla jenom jedna jeho tradice – linie vrcholící herectvím psychologického realismu. Naše téma však vyžaduje tuto jednostrannost korigovat. Vedle tradice psychologického herectví usilujícího o komplexní a kontinuitní zpodobení dramatických charakterů, existovala odedávna i vedlejší, možná okrajová, ale koneckonců velmi produktivní tradice herectví komediálního, pracujícího postupy v mnohém odlišnými, často přímo protichůdnými. Nemíním spekulovat o tom, jak vlastně hrál takový Jindřich Mošna a co se vlastně skrývalo za hereckými improvizacemi F. F. Šamberka (traktovanými zhusta anekdoticky jakoby motivované neznalostí textu), ale v době dohledné spatřuji rozkvět tohoto herectví v neoficiálních divadélkách a kabaretech první republiky s herci trvalými i příležitostnými, včetně hrajících neherců. Revoluční scéna, Červená sedma, E. A. Longen, Vlasta Burian, Ferenc Futurista atd. atd. Jedním z vrcholů tohoto herectví, v němž psychologickou cestu při tvorbě charakteru na základě fixního dramatického textu často nahražovaly variace na dané téma, improvizace, zcizující komentáře a parodie, je (vedle obřího zjevu Burianova) nesporně herecká praxe obou protagonistů Osvobozeného divadla, kteří příznačně přistoupili k divadelní činnosti bez jakéhokoli hereckého školení a v polemickém vztahu k tehdejšímu oficiálnímu divadlu. Jan Grossman napsal roku 1961 o herectví V+W: „Základem herecké práce Voskovce a Wericha nebyla jednotná linie postavy – psychologie – ale montáž různých záběrů: ne charakter, ale sled charakterizací. Proteovská pohyblivost klaunů dovolovala i velmi pohyblivou hru. Klauni hráli a hráli si a stačila slovní narážka, aby se jeden klaun rázem proměnil v politického předáka, druhý v buržoazního snoba nebo nadutého vlastence. Přehrání bylo rychlé a úsporné, bez expozic a motivací. Herci využívali hojně v rozporu mezi tím, co si myslí, a tím, co se říká, mezi sdělením a způsobem sdělení, parodovali a travestovali.“ (Síla věcnosti, Divadlo 8/1961).

Proměna herectví v Osvobozeném divadle nebyla ovšem úplná a všeobecná. Týkala se plnou měrou obou protagonistů, ale většina ostatních herců vytvářela pomocí přímočarého, náznakově charakterizujícího herectví fabulační rámec, v němž se mohli V+W svobodně pohybovat jako herečtí a společenští outsideři, jak prozrazuje už jejich málo určité označení v soupisu postav: vrstevníci, neutrálové, nocležníci, konkurenti na nakloněné rovině, Positiv – Negativ aj. Uvolněnost jejich projevuje dána jejich funkcí v předscénách, kde komentují události, konfrontují staré reálie s aktualitami dne, uvažují o dobových problémech, přecházejí z tématu na téma po zákonu sdružování představ. Tato uvolněnost se pak přenáší i do jejich fungování v rámci příběhu, kde svým zmateným a rozporným jednáním, svými neorganickými odbočkami sice narušují chod děje, ale významově dovršují jeho hlubší smysl.

Tyto zkušenosti autorského herce uplatnil mnohem později Jan Werich i v terénu zdánlivě k tomu zcela neadekvátním, např. ve svých slavných televizních inscenacích jako Čechovův *Medvěd* nebo Meriméeův *Kočár nejsvětější svátosti.* Werich tu nevytváří konvenčními prostředky psychologického herectví jednolitý, uzavřený dramatický charakter, ale složitě si pohrává s rolí, medituje v roli, odbočuje, komentuje, paroduje, cituje... Výsledek je pozoruhodný: jeho spoluhráči (a jsou to vesměs dobří herci) vycházejí vedle něho „placatěji“, přestože důsledností a kontinuálností charakterové kresby usilují o psychologickou plasticitu.

Ve Werichově herecké praxi je naznačena možnost aplikovat principy neregulérního herectví i v oblasti normální, „pravidelné“ dramaturgie. Že tento herecký přístup není pouhou výjimkou a výsadou Jana Wericha, jedinečné osobnosti s jedinečnou uměleckou zkušeností, by mohly dosvědčit další příklady. Uveďme alespoň jeden úplně odjinud. O Gustavu Holoubkovi, jehož umělecká kariéra byla cele spjata s běžným repertoárovým divadlem a s běžným repertoárem literárně hotových klasických a moderních dramatických textů, napsal svého času polský kritik: „Říkal mi nedávno Holoubek, že se mu nejlépe hraje, když ví, že hraje a že je v divadle, když nepřestávaje být Goetzem (jde o Sartrovu hru *Ďábel a pánbůh* – pozn. ZH) pozoruje chyby partnera a vidí současně sebe očima diváků. (...) Jedním z předpokladů staré teorie herectví byla důsledná stavba postavy, její úplné provedení od prvního obratu až do konce, stvoření charakteru a věrohodné podání jeho proměn úplnou psychologickou motivací. Je nasnadě, že tato teorie herectví odpovídala předpokladům románu 19. století, v němž osud i charakter splývají. Jsou scény, kdy Holoubek, hrající Goetze, ukazuje ho zvnitřku, téměř se s ním ztotožňuje. Jsou scény, kdy jako by se na něho díval ze strany, kdy pouze naznačuje akce, kdy komentuje. Není to jistě důsledná stavba role, ani důsledná stavba postavy. Ale tak vlastně postupuje současný romanopisec. Ví, že neví všechno ani o postavě, kterou stvořil. Ví, že není možné vědět všechno. Netouží po tom, být důsledný. Řeší pouze úkol, který si dal.“ (Jankott: Miarka za miarke)

5.

V současném divadle zcela osobitě a po svém pokračuje v tradici moudrého werichovského herectví – nazírajícího nejen vlastní předmět předvádění, ale i jeho široký kontext s vědoucím nadhledem – Ivan Vyskočil se svým po léta stále obnovovaným „nedivadlem“. Základem produkcí Ivana Vyskočila je vyprávění a uvažování o dimenzích, příčinách a možnostech příběhů. V této základní linii jde o *sebehru* vyprávějícího, uvažujícího, pochybujícího, tážícího se, demonstrujícího, apelujícího Ivana Vyskočila, rozšafného Sokrata a rozchechtaného satyra, chvílemi též rozchechtaného Sokrata a rozšafného satyra, ale daly by se použít i jiné přívlastky na roz-, např. rozverného, rozmarného, roztomilého, rozdováděného, rozrušeného, rozpustilého, rozloženého... Protože příběhy a produkce Ivana Vyskočila se spíše rozkládají než skládají, což si mohou dovolit právě pro bytelnost svého subjektu, autora i interpreta v jedné osobě.

Sebehra je mozaikovitě proložena citacemi, komentáři, charakteristikami, minihrami. Např. v „evokaci páté, poslední, ovšem ne tak docela“ *Proč tedy vlastně Karolina volala dru Baxovi?* Ivan Vyskočil hraje nejen obě strany rozhovoru dr. Baxy s Karolínou, ale ve zkroušené póze se spadlým obličejem ztělesňuje i zchátralý dům kdesi v Szegedu, dnes MLR; Egona Šimáně pak předvádí v úřadě za stolem i doma ve vaně, zejména však při tvorbě ženského románu, kdy dovádí současně se dvěma múzami, podle jejichž diktátu snuje milostné scény... V neméně nesouvislých, ale tematicky soustředěnějších produkcích vytváří pak komplexní, byť roztržité charakterokresby – tak např. v *Haprdánsovi* učiní z důmyslně traktovaného Polonia hlavní postavu Hamletovy historie.

Předpokladem Vyskočilova charakteristického hereckého způsobu je charakter jeho příběhů, které nejsou neměnně a definitivně autorsky dány, ale pouze navrhovány, objevovány a obměňovány, hledá se jejich optimální podoba a jejich optimální možný smysl nebo spíše: možné smysly. Z předvádění příběhů jakoby ve stavu zrodu vyplývá interpretační rozpor mezi mnohomluvností komentovaného vyprávění (epická rozkoš z fabulování spojená s myšlenkovou ekvilibristikou) a maximální zhuštěností a úsečností zlomkovitých hereckých charakterizací. Arzenál výrazových prostředků je bohatý a stylově rozmanitý: na jedné straně expresivní a až polopatisticky instruktivní slovní projevy, na druhé straně groteskně hyperbolizovaná hra rukou a obličeje, parodisticky využívající i pokleslých prostředků herecké šarže. Ale komediantu Vyskočilovi stále hledí přes rameno Vyskočil-filozof a moralista, který se za každou cenu snaží dobrat pravdy a nepřestává v tomto smyslu apelovat na vědomí a svědomí svých hostů-diváků.

S mnohými styčnými body, ale na kolektivní bázi se uplatňuje montážní princip v herectví Studia Ypsilon. Jako rozvinutý případ a příklad autorsko-hereckého podání může posloužit *Outsider* Jana Schmida s Janem Schmidem v roli Outsidera a s Janou Synkovou v rolích jeho družek (režie: Evald Schorm a Jan Schmid). Na počátku bylo epické vyprávění o jednom dlouhověkém hrdinovi. Na konci je inscenace, v níž Jan Schmid tento svůj příběh jevištně předvádí všemi prostředky, které má k dispozici: slovem mluveným i zpívaným, gestem přirozeným i nepřirozeným, pohybem obyčejným, stylizovaným, všelijak deformovaným i tanečním, v rámci různých žánrů a žánrových poloh. Např. a na přeskáčku: cumlá bonbon, vypráví skutečné příhody z dětství, imituje psa, přednáší o národních tradicích, o rozmnožování, o sexu aj., krájí a rozděluje v tanečním rytmu chleba, řízne se do prstu, zpívá o měsíci, o látkové výměně, o svých dvou hlavách aj., má halucinace a trpí v blázinci stihomamem, hází lžičku z židle do lavóru, uřízne si ucho, provádí rekonstrukci „nahaté Máji“, recituje vlastní verše, představuje sochu, střílí se při souboji (s operními citacemi z *Oněgina*), šťourá se v nose (s výkladem o šťourání), umírá, coby mrtvola se aktivně podílí na svém pohřbu, vstává z mrtvých, dělá interview s Ljubou Hermannovou...

Proměny Jany Synkové jsou vnějškově méně nápadné, ale o to jemnější a rafinovanější ve volbě výrazových prostředků. Spíše než k proměnám situačním směřují k proměnám charakterovým: střídáním hereckého výrazu od obyčejného „civilu“ až k parodované preciozitě postihuje herečka bez můstků psychologické motivace protřelou šéfku pokleslého kabaretu Marlén, romanticko-obrozeneckou milovnici, vehementní bojovnici proti mužskému pohlaví a za ženská práva, věcnou komentátorku, rozčarovanou manželku, ženu zrozenou na pavlači s periférní výslovností...

Nepravidelný životopis Outsiderův se předvádí nesouvisle, s odbočkami a přeskáčkami, místy zkráceně a zhuštěně, místy nastavovaně, zpomalované a rozmělňované, naučeně i improvizovaně. Ostatní postavy (tři dívky, klavírista, vědecký pracovník a host) vytvářejí podmínky pro exhibice Outsidera a jeho věčné družky, sugerují ovzduší a osvětí jejich života. Ale to je jen vnější rozměr jejich funkce; svým vnitřním rozměrem jsou tyto postavy promítnutím a ztělesněním jednotlivých stránek Outsiderovy rozporné psychiky. Tvoří-li Outsider osu a střed hry, hrstka spoluhráčů buduje svými postoji kolem této osy a

tohoto středu „stereo-metrickou“ síť, v níž je objekt nazírán a hodnocen z různých hledisek a v různých perspektivách. Významová polarita je dána střídáním a střetáním pohledu svědeckého i „vědeckého“, intimního i veřejného, osobně zaujatého i rádobyobjektivního.

Seznámení Outsidera s Annou Holinovou se vyvine takto: Outsider vypráví skutečnou příhodu z dětství o tom, jak ho pokousal jeden z šesti psů v myslivně. Jeho výklad je přerušován jednak Marlén, která to slyšela tolikrát, že už to nechce poslouchat, jednak věcným, ale poněkud nejapným dotazem vědeckého pracovníka, který míní, že to byly spíše žirafy. Nicméně pokousaný Outsider-dítě byl obvázán, uložen do postele, maminka ho hladila po vlasech a on ležel a ležel... a zapálil si cigáro... A nastává nejkrásnější vzpomínka z dětství: trojice dívek se ujímá „chlapečka“, složí ho na postel, hladí, šimrá, lechtá, tahá ho za vousy a dělá mu manikúru. Zatím Miroslav Kořínek hraje Schubertovo Dostaveníčko, klavír přebírá Marlén, aby klavírista mohl zpívat a doprovázet se pantomimickou ilustrací písňového děje, ale v přestávkách mezi zpěvem stačí ještě doplnit školácký Marlénin prstoklad výraznými akordy. Schubertova melodie náhle nenápadně přechází do jiné „opery“, čehož se s velkooperní machou a vášní chopí jedna z dívek, aby hlasovou linku předala zase Tanu Schmidovi a ten ji opět nenápadně převedl do árie Čajkovského Triqueta, kterou ironicky a do mikrofonu neoperně ukončí Marlén. Už zcela věcně oznámí: „Outsider se seznámil s Annou Holinovou na tanečních večírcích.“ Pokus o rekonstrukci seznámení je proveden dvakrát. Po prvé Marlén odpoví vulgárním tónem periférní štětky, teprve po druhé nasadí adekvátní tón upejpavé dívenky, kterou nicméně také něco na Outsiderovi přitahuje. Marlén opět věcně konstatuje: „A tak jsme se seznámili“, ale vzápětí se nabádavě obrátí do hlediště s výkladem, že by se lidé měli seznamovat na pracovišti, protože tam se nejlépe pozná, co je v člověku ukryto. Po skončení výkladu Anna Holinová (neboť je to ona) s precióznívýslovností deklamuje autentický, bezděčně komický, milostný obrozenecký list. Následuje definitivní sblížení se svatbou za citace příslušného pochodu. Manželský život Outsidera a Anny Holinové je podán zkratkovitou demonstrací, v níž se dvojice během několika desítek vteřin miluje, stará, laškuje, pře a hádá, stárnouc přitom vůčihledně a v závěru shrbeně a roztřeseně odcházejíc na polívku.

Technika montážního herectví souvisí v Ypsilonce s novým pojetím herecké postavy, s novým vztahem herce k roli. Jestliže cílem iluzivního, psychologického herectví je zrušit vzdálenost mezi danou hereckou osobností (s určitým zevnějškem, temperamentem, psychikou) a rolí (tj. dramatickou postavou narýsovanou dramatickým textem) – herec se ztotožňuje s rolí; pak specifičnost herectví Ypsilonky je v tom, že vzdálenost mezi hercem a rolí nejen neruší, ale činí právě z prostoru mezi hercem a rolí pravou doménu herecké aktivity – herec si hraje s rolí.

6.

Autorsko-herecká montáž, jak zřejmo z uvedených příkladů, není žádným násilným rozbíjením přirozené kontinuity lidského jednání (jak tomu bývá ve filmu, kde herci hrají oddělené kousky, které jsou pak zvenčí skládány dohromady podle záměru a vůle režiséra); je projevem tvořivé aktivity hrajícího subjektu – herce, který sám „hraje ve střizích“. A výsledek této aktivity – montážně strukturovaný herecký výkon – není o nic méně přirozenou skladbou než výkon celistvý a kontinuitní. Dramatický děj založený na fabuli, který dává svou kauzální uspořádaností celistvým a kontinuitním hereckým výkonům zdání samozřejmosti, je stejně umělou stylizací skutečnosti jako montáž, která takovou uspořádanost postrádá. Jde prostě o dvě alternativní metody zpodobení skutečnosti, z nichž první má v herectví větší tradici, druhá otevírá nové herecké obzory.

Při charakterizaci montážní metody herectví nevystačíme s obvykle v těchto souvislostech užívaným brechtovským pojmem „zcizování“. Technika hereckého zcizování,

tj. používáním zcizovacích efektů při výkonu role, předpokládá dualismus souvislého, kontinuitního podání dramatické postavy a přerušování této souvislé linie různými komentáři, jejichž cílem je rušit iluzívnost herecké postavy. Tento dualismus však u montážního herectví v plném smyslu toho slova neexistuje: postup, při němž je postava průběžně nazírána z různých hledisek a demonstrována různými způsoby (byť byl jeden z nich dominantní) se už do pojmu zcizování nevejde. Nejde tu tolik o negativní stránku neiluzívnosti (tj. o přerušování kontinuity, vytrhování z prožitku, rušení iluze) jako o její stránku pozitivní – o přirozenou i umělou, všestrannou hravost, při níž a skrze niž se herec snaží zkusmo – hledáním a objevováním – zmocnit se skutečnosti s největší možnou objektivitou. Cílem této hravosti je odstranit těsné hranice divadelního a hereckého psychologismu, který věznì herce v krunýři daného dramatického charakteru.

Závěry:

A) *Montážní skladba*: Na montážní skladbě se účastní (nebo mohou účastnit) všechny složky divadelního díla: textová, herecká, hudební, výtvarná a samozřejmě, byť nepřímo, pořádající a organizující složka režisérská. Montážní skladbu můžeme stejně dobře sledovat po linii horizontální – montáž sukcesívní, jako po linii vertikální – montáž simultánní. Jednotlivé složky si při této souhře mohou uchovat relativní samostatnost, ale často se hranice mezi nimi smazávají. Např.: při herecké improvizaci se ruší hranice mezi textem a hereckou akcí; při živém produkování hudby je hudební složka pohlcována složkou hereckou, hudba se teatralizuje; jindy se překlenuje hranice mezi složkou hereckou a výtvarnou – když herec pomocí kostýmu nebo rekvizity nahražuje neživou kulisu. Zpochybňují se též hranice, které v divadelním umění vytvářela druhová a žánrová klasifikace. Se synkretismem (spojováním, slučováním) druhů a žánrů jde ruku v ruce synkretismus herecký: spojování výrazových prostředků herectví činoherního, hudebního, loutkového, pantomimického i tanečního divadla, čerpání ze zdrojů divadlu příbuzných (cirkusová artistika, excentrika, klaunérie, technika filmového gagu apod).

Jestliže při fabulační organizaci dramatického děje byla rozhodující příčinná souvislost částí, v montáži ustupuje kauzální zřetel zpravidla do pozadí (aniž je ovšem zcela potlačen) a je nahrazován (nebo doplňován) volnějšími spojitostmi a souvislostmi. Části jsou vázány na základě vztahů podobnosti-odlišnosti, protikladnosti-komplementarity, paralelnosti-kontrastnosti apod. Technicky se to projevuje jako stupňování, gradace nebo její opak antiklimax, střídání nebo opakování, variace, citáty, návraty, refrény, leitmotivy v rovině významové i výrazové (zcela zákonitě se musíme tváří v tvář těmto novým jevům utíkat k poetické a hudební terminologii). Zvláštní oblast spojů tvoří asociativní vztahy s funkcí metaforickou.

Dramatická fabule má při všech dějových oklikách jednosměrný vývoj k rozřešení dramatického problému a konfliktu (nejzřetelněji ve fabuli zápletkového typu, kde se vše beze zbytku vyřeší rozuzlením). Jednotlivé části mají platnost pouze jako stupně, fáze při realizaci celku a teprve z hlediska závěrečného vyústění dostávají plný význam a smysl. Tímto způsobem výstavby je dáno i základní napětí, plynoucí ze směřování ke konci. Montáž naproti tomu zhodnocuje významovou platnost částí, relativně je osamostatňujíc. Každá část má svébytnou hodnotu a vytváří vlastní sémantické pole. Významy jsou rozvrstveny víceméně rovnoměrně po celé ploše celku a napětí vzniká polarizací mezi částmi, nikoli tahem k závěru. To s sebou nese zvýšené nároky na obsahovou hodnotu jednotlivých částí. Jestliže starší teorie dramatu vesměs podceňovaly důležitost novosti a překvapivosti, považujíce za přednost zákonité a nutné rozvíjení dramatického děje z výchozích daností, pak montáž propůjčuje těmto vlastnostem zásadní důležitost. Jde přitom o novost a překvapivost faktů a informací, ale zejména o nové, překvapivé pohledy na předváděný předmět.

B) *Montážní metoda:* Montáž umožňuje postihnout předmět zpodobení v daleko širším kontextu a kvantitativně bohatěji než sevřená dramatická fabule. Příčin je několik. Předně má montáž těsnější vztah k zpodobované skutečnosti. Může do své struktury zahrnovat různá fakta a informace přímo, bez zprostředkování fabulačními kanály. Vztah mezi montáží a konvenční fabulací by se dal přirovnat ke vztahu literatury faktu a beletrizovaných životopisů. Dalšími příčinami jsou uvolnění skladby, asociativní pružnost řazení, ale též radikálnější a důmyslnější uplatňování mimetické ekonomie. Neiluzívnost montáže dovoluje rychlými střihy překlenovat časové, místní a dějové přechody (nejjednodušeji prostým oznámením, „titulky"); přímou úvahou nebo komentářem sdělit ideje, jež by fabulační drama muselo pracně a složitě vtělovat a maskovat do reálně pravděpodobných dialogů mezi dramatickými postavami. Montáž kombinuje přímé předvádění nebo demonstrování s vyprávěním a komentováním. Používá se přitom různých technických prostředků, které umožňují přeskakovat nepodstatné události, zkracovat vleklé procesy, zrychlovat dramatický čas, když je třeba zvýšit dějový spád, a naopak jej uměle zpomalovat, když jde o zvýšení názornosti. Tendenci k úspornému motivování a kondenzovanému zpodobení navíc podporuje používání obrazivých scénických prostředků metonymického charakteru (jevištní náznak jako obdoba literární synekdochy).

Ale kořeny specifičnosti montážní metody, pro niž vytváří mimetická ekonomie pouze vhodné podmínky, tkví hlouběji: v mnohostranném pohledu na skutečnost, ve střídání zorných úhlů a nazíracích rovin, v pluralitě vidění a hodnocení skutečnosti.

Montáž je svou podstatou metoda analytická. Předmět není nikdy představen celistvě a jednorázově, aleje postupně, po etapách a po částech ohledáván z různých stran. Proces dynamického, aktivního a rozporného zmocňování se skutečnosti dramatickým jednáním, hledáním a zkoumáním vytváří napětí mezi kontinuitní a diskontinuitní stránkou hereckého projevu. Navenek vystupuje daleko nápadněji stránka diskontinuitní. Ale cílem analýzy je syntéza a pod vnějškovou diskontinuitou hereckých projevů se tají úporná kontinuita cesty k určitému cíli. Syntéza není v montáži konečným stádiem – výsledkem kontinuitního vývoje, ale směrem, tendencí, tíhnutím dramatického dění – úsilím o syntézu, tedy hnutím projevujícím se spíše latentně než zjevně, spíše nápovědí než výslovně. To klade značné požadavky na vnímatelskou aktivitu v celé rozloze toho pojmu, tzn. nejen na aktivitu rozumovou, ale též na emocionalitu, představivost a obrazotvornost diváků. Ano, divák je onou poslední instancí, která musí na základě náznaků domýšlet věci do konce, aplikovat je podle svých zkušeností osobních, ale zejména společenských (společných s tvůrci). Vnímatelskou aktivitu sice předpokládá konzum každého uměleckého díla, u montáže jsou však tyto nároky o to větší, oč mezerovitější je montážní struktura než souvislý dramatický děj založený na fabuli.

Zdůrazněná objektivita montážního zpodobení paradoxně vede k zdůraznění úlohy subjektivního faktoru. To je přirozený důsledek specifického charakteru dramatické objektivity, která je koneckonců výsledkem intersubjektivní komunikace.

C) *Perspektivy montáže:* Různá aktiva, která přisuzuji montážní metodě, mohou být zpochybňována poukazem na to, že je vykazovalo i divadlo pracující s dramatickými texty založenými na fabulační metodě a technice. Jistě, montáž není absolutní novum a některé její specifické postupy existovaly v různé míře a v různých skrytých podobách už „před montáží", dříve než byly pojmenovány.

Jako objevoval S. Ejzenštejn zárodky filmové montáže ve starší poezii a výtvarném umění, můžeme hledat kořeny divadelní montážní metody ve středověkých cyklických divadelních produkcích (mystérie) nebo v kronikářských hrách alžbětinců. Používání prvků montáže jako doplňku fabulační dějové výstavby je běžné u Williama Shakespeara např.

ve válečných scénách jeho „historií“, které jsou řešeny nikoli souvislým panoramatickým obrazem boje, ale pomocí „filmových“ střihů – krátkými záběry z bojiště, útržkovitě sledujícími, jak si jednotlivé dramatické postavy v boji počínají. Ale Shakespeare předjímá i moderní montážní metodu v pojetí dramatické postavy: v rozporu s plynulým pojetím psychologického vývoje v klasicistickém dramatu pracuje velmi důmyslně s dialektikou kontinuity a diskontinuity dramatických projevů. Z velkých otců moderního dramatu A. P. Čechov pracuje montážně s fabulačními fragmenty v rovině horizontální i vertikální (simultánní konfrontace lidských postojů v různých situacích) a celou řadu možností vyzkoušel i jeho protichůdce Bertolt Brecht, předjímající postupy poválečného divadla faktu.

V dalším vývoji divadelního umění lze předpokládat, že bude i nadále prosperovat drama s fabulí *vedle* různých druhů montáže, která jako metoda novější bude objevovat maximum svých možností, včetně těch extrémních. Ale to v žádném případě nebude znamenat konec dramatické fabulace. Jako nepřestali autoři po Joyceovi, Döblinovi, Dos Passosovi, Woolfové, Bělém, Pilňakovi, Šklovském psát souvislé příběhy lidských jednotlivců a čtenáři je číst, nevzdá se ani divadlo oné věčné rozkoše z vyprávění a předvádění příběhů. Nejde o to vymítat montáží fabuli, ale exponovat montážní metodu jako zdravou opozici, namířenou proti omezujícím a ochromujícím strnulým (protože už tolikrát užitým i zneužitým) fabulačním schématům a usilující o prozkoumání nových významových a výrazových možností divadelního zpodobení.

Vedle této (nikterak mírové) koexistence, při níž si každá metoda uchová svébytnost, se však projevují a budou množit i tendence synkretické, směřující k různým formám komplementarity, doplňování fabulace a montáže v jednom divadelním díle. Tady se myslím nabízí velký prostor pro rozvoj výrazových prostředků divadla. Mezi dvěma krajnicemi, které vyznačil už Bertolt Brecht (montáž jako rámec, v jehož částech se používá fabulace – *Strach a bída Třetí říše*; uvolněná epická fabule, v jejímž rámci se používá montážní metoda – *Matka Kuráž a její děti*, *Život Galileiho*, *Dny Komuny*), lze provádět nesčetné kombinace fabulačních a montážních postupů. Je nasnadě, že postupy fabulační získají převahu tam, kde převažují individuální osudy dramatických postav, kdežto zvláštní zájmovou sférou montáže zůstanou jevy, které se vymykají nebo vzpírají čistě fabulačnímu uchopení – ať už jde o různé vnitřní procesy nebo o procesy široce společensky podmíněné.

Dosavadní prognózy byly celkem nesporné. Problematická zůstává sféra, v níž by mohlo uplatnění montážní metody a montážních postupů znamenat přínos nejzávažnější: sféra herectví.

Studiové scény, pracující osobitými inscenačními způsoby se zvláštním druhem dramatických textů, vytvářejí pro používání montážních postupů v herectví daleko výhodnější podmínky než běžná repertoárová divadla. To však nevylučuje vzájemné působení a ovlivňování obou divadelních typů. Už nejednou jsme byli svědky toho, jak nové umělecké postupy, zrozené v „laboratorních“ podmínkách, se postupně a v modifikované podobě staly obecným vlastnictvím umění. Proces takové infiltrace už ostatně můžeme v současné době sledovat nejen na divadle, ale i ve filmu a v televizi, kam si herci studiových scén s sebou přinášejí mnohé z toho, co si osvojili „doma“.

Přikládám-li této infiltraci značný význam, nejde mi jenom o proměnu a obohacení herecké techniky, jde mi o nový způsob zpodobení člověka v situaci, člověka jako bytosti, která nebojuje jenom svůj soukromý zápas za své soukromé zájmy, ale rozbíjí krunýř individuálního psychologismu, aby mohla všestranněji a účinněji vyjádřit svůj aktivní vztah ke společnosti, k dějinám, k světu.

1984

MOŽNOSTI DIVADELNÍ MONTÁŽE II.

(Simultánní montáž)

1.

Divadelní dílo vzniká souhrou různorodých sil, které jsou vázány společným řádem a tvoří smysluplný celek. Ona různorodost znamená, že jednotlivé „síly“ svým charakterem poukazují k různým uměleckým disciplinám, které se v rámci divadelního díla uplatňují jako jeho „složky“:
a – složka herecká;
b – složka textová – „drama“ v nejširším smyslu jako návod ke hře, plán hry, který buď předem má literární podobu nebo je do ní alespoň dodatečně převeditelný;
c – složka výtvarná – scénická výprava (osvětlený a výtvarně pojednaný prostor, determinovaný divadelní architekturou), kostýmy, rekvizity, masky herců;
d – složka hudební – hudební partitura a její provedení;
e – složka taneční – choreografie a tanec;
f – složka režijní -jakožto činitel organizující, pořádající, ideově a stylově sjednocující proniká všemi složkami a projevuje se přímo jedině skrze ně.

Složky *b, c, d, e* poukazují k uměleckým disciplinám existujícím i samostatně, mimo divadlo: složka textová k literatuře (drama jako literární druh), složka výtvarná k architektuře, malířství, sochařství, kostýmnímu výtvarnictví, užitému umění, složka hudební k hudební kompozici a produkci instrumentální nebo vokální, složka taneční k umění tanečnímu. Složky *a, f* platí za složky specificky divadelní, ale mají své obdoby v jiných disciplinách uměleckých i mimouměleckých: režisér má vzhledem k hereckému ansámblu podobnou funkci jako třeba dirigent vzhledem k členům orchestru; herec pak je spřízněn nejen s vykonavateli různých nedivadelních nebo parateatrálních zábavních produkcí (takže je velmi obtížné přesně určit, kde herecká profese začíná a kde končí), ale též s aktéry rituálů, v nichž vzalo herectví svůj počátek. (Úlohu dramaturgie je možno v této úvaze nechat stranou, protože se z hlediska výrazového beze zbytku rozpouští v jednotlivých složkách, tvořic zejména spojnici mezi složkou textovou a režijní, skrze niž ovlivňuje složky ostatní.)

Pojem divadelní složky je jistě značně problematický a byl proto po zásluze relativizován (např. Vladimírem Jindrou ve studii *Specifičnost scénografie*, Scénografie 50 – 51, Divadelní ústav, Praha). Doslova a přímo nepůsobí divadelní dílo na vnímatele svými složkami, ale audio-vizuálními prostředky, v nichž se podíl jednotlivých složek kříží, prolíná nebo i částečně smazává. Divák nevnímá čistý a izolovaný dramatický text, ale deklamaci nebo slovní jednání hercovo, text herecky osvojený a sdělený. Proto však nelze říci, že v divadelním díle dramatický text jako složka neexistuje: jinak by si divák nemohl uvědomovat, jak ten který herec svůj part hraje, jak jej interpretuje, jakých se dopouští chyb apod. Hercův kostým, jeho masku (nebo její civilní redukci: líčení) nebo rekvizitu můžeme vnímat jako pouhou součást jevištní postavy, ale čím je kostým, maska, rekvizita nápadnější, tím více (někdy až rušivě) si uvědomujeme jejich svébytnou výtvarnou formu. Ale na druhé straně se výtvarná složka divadelního díla nevyčerpává výpravou, kostýmem, rekvizitou: výtvarným faktem je i herec určitého vzhledu, s určitým mimickým výrazem (jehož konstantou může být i určitá „mimická maska“), v určitém postoji a aranžmá. Zpěvní nebo taneční akce může být součástí hercova jednání na jevišti, ale může být rovněž samostatným hudebním nebo tanečním číslem, zřetelně poukazujícím k samostatnému hudebnímu a tanečnímu umění. A konečně režijní umění se nejen skrývá za herecké akce a vztahy, ale někdy na sebe upozorňuje originálními režijními nápady, které nám prozrazují, že se herec nejen organicky pohybuje po jevišti, ale je též vnější, vyšší mocí manipulován. Navíc si znalec uvědomuje i odchylky režijní koncepce od dramatické předlohy, protože to, co herci

hrají na jevišti, není holý text dramatikův, ale inscenační partitura, která vznikla spoluprací režiséra s dramaturgem, výtvarníkem, hudebním, pohybovým spolupracovníkem a v neposlední řadě – s hereckým ansámblem.

Tato problematizace pojmu složek dokládá jenom to, co bylo jasné předem: že totiž nemůže být řeči o oddělené existenci a samostatném působení divadelních složek v divadelním díle. Proto však nelze negovat výchozí skutečnost, že se na tvorbě divadelního díla vskutku podílí řada různorodých činitelů z hlediska pracovního je tedy pojem složek plně oprávněn. A právě ve sjednocování různorodého materiálu individuální a kolektivní vůlí spočívá základní problém a úkol divadelní tvorby.

2.

Cílem divadelní tvorby je tedy svého druhu *syntéza*, která se projevuje jako složitý systém součinností, na němž se podílejí umělečtí i techničtí pracovníci divadla. Pod pojmem syntéza lze si ovšem představit různé věci. Krajní pojetí syntézy představuje na jedné straně *permanentní syntetismus* – směřování k harmonickému splynutí jednotlivých složek v jednolitý celek (viz Wagnerův program „gesamtkunstwerku", díla, v němž se jednotlivá umění rozpouštějí v umění novém a vyšším); na druhé straně koexistence a součinnost jednotlivých složek ve vztazích *vzájemné odcizenosti,* jak o to usiloval Bertolt Brecht. Wagnerův program je koneckonců utopický: divadlo nemůže být naduměním, které by jednotlivé umělecké disciplíny „zrušilo". Z Brechtova programu pak nevyplývá, že by divadlo při různorodosti svého materiálu mohlo rezignovat na jednotný řád celku, byť by šlo o jednotu v různosti. V divadelní praxi pak běžně fungují dvě základní, protichůdné tendence, které lze zjednodušeně charakterizovat jako: a) tendenci k *souladnosti složek*, b) tendenci k *dialektické rozpornosti složek.*

První tendence má sklon k zmnožování funkcí. Syntetické divadlo pracující se souladně vrstvenými složkami je zpravidla divadlem „bohatým", v němž se za výrazové bohatství často platí jistou významovou chudobou. Má-li mysl rozptýlená množstvím mobilizovaných prostředků být s to vnímat celek, je nutné, aby jednotlivé prostředky působily ve stejném směru, paralelně. Vulgární a zajisté zkreslující, ale názorný příklad: sentimentální text je interpretován tklivě sentimentální hereckou akcí v sentimentálně barevném a tlumeném osvětlení za doprovodu sentimentální náladové hudby. V řadě souladných, paralelních článků jeden každý vytváří kulisu těm dalším, vše se „říká" několikrát stejně. Paralelismus výrazových prostředků má jistě v souborné divadelní struktuře své místo, vyplývá přímo z jejího specifického charakteru, který je dán koexistencí a součinností různých složek. Jeho smysl a účin tkví v tom, že znásobuje efekt, jejž chce jevištní akce vyvolat. Povýšen na základní výrazový princip je však paralelismus výrazových prostředků metodou velmi problematickou svým sklonem zastírat vnitřní protikladnost jevů (ryzí citové výjevy se mohou odehrávat za doprovodu děl a naopak za zvuků sentimentální barové hudby se mohou dojednávat cynické obchody a podvody). Je zákonitě spjat s uměním iluzivním v obou smyslech slova: ve smyslu umění usilujícího vyvolat dokonalou iluzi skutečnosti, i ve smyslu umění udržujícího iluze o této skutečnosti.

3.

Simultánní montáž v našem pojetí nezahrnuje všechny způsoby simultánního spojování výrazových prostředků v divadelním díle, ale pouze ty, v nichž si jednotlivé složky uchovávají relativní svébytnost a vznikají mezi nimi rozporné a tedy významonosné vztahy. Zhruba lze říci, že permanentní syntetismus založený na plné souladnosti složek a na paralelnosti výrazových prostředků nemá se simultánní montáží nic společného, naopak: je

jí přímo protichůdný. Simultánní montáž je bytostně spjata s *tendencí k dialektické rozpornosti složek.*

Pojem simultánní montáže je rozporný samou svou podstatou: jejím cílem je syntéza, smysluplný celek, ale její základní metodou je *analýza.* Nejenže staví do rozporných vztahů jednotlivé složky divadelního díla, ale rozkládá tyto složky i uvnitř a odhaluje jejich vnitřní rozpory. Zmínil jsem se hned na začátku o problematičnosti hranic mezi jednotlivými složkami divadelního díla. Dialekticky rozporný a analytický charakter simultánní montáže si nyní vynucuje zavedení nového, pracovního termínu, který by v této komplikované situaci obstál – termínu pro základní, nerozložitelnou, v daném okamžiku působící jednotku divadelního díla. Nenapadá mě lepší název než *výrazový element.* Obsah a smysl pojmu přiblíží několik příkladů. Zpívá-li herec v určité situaci na scéně píseň, spojují se v tomto výkonu vlastně tři složky: a) herecká – hercův zpěv jako herecká akce, b) textová – text písně, c) hudební – melodie, tempo, rytmus písně. A přece jde o jeden výrazový element, který vnímáme jako organický malý celek. Ale výrazový element může vzniknout i cestou opačnou – analytickou. Osvícenou scénu se všemi náležitostmi vnímáme jako souhrnný celek. Jestliže však ztemnělou scénou bloudí nebo něco hledá reflektor-hledáček, rozkládá se scéna na dva výrazové elementy, jeden pasivní a druhý aktivní (za pohybem mrtvého hledáčku tušíme živou lidskou ruku). Tímto způsobem může se stát scénický předmět, rekvizita, figurina, kostým (nebo jeho část), maska dočasnou náhražkou jevištní postavy, ne-li přímo aktivní jevištní postavou (viz velkou ruku v Mrožkově *Striptýzu*, která manipuluje oba živé účastníky hry). Lze právem namítnout, že výtvarná složka je spíše souhrnem výtvarných prostředků než vnitřně jednotným činitelem. Ale analogickým způsobem se dá rozkládat i aktivita oné nesporné psychofyzické jednoty, jíž je jevištní postava a její subjekt – herec. I herecké jednání může pracovat se simultánní montáží, mohou se vnášet rozpory mezi jeho součásti rozložením organické celistvosti do několika výrazových elementů: pohyb, gesto, mimika se mohou (dynamikou, tempem, rytmem, výrazem apod.) dostat do rozporu se slovním projevem, herec může interpretovat jevištní postavu v určitém okamžiku jako „dialog“ jednotlivých částí mezi sebou (podobně jako hledáček vedl sugestivní dialog s pasivně vyčkávající scénou). Snad tyto příklady stačí k objasnění, že dialektické vztahy vznikají, působí a proměňují se v procesu zvaném divadelní dílo nikoli přímo a bezprostředně mezi stálými složkami, ale mezi jednotlivými proměnlivými výrazovými elementy.

Součinnost a proměnlivost výrazových elementů počítá ovšem s jistou hierarchií vyplývající z rozdílného stupně aktivity a důležitosti. Je zřejmé, že některé prostředky už svou povahou směřují k aktivní roli (především herecký projev), jiné jsou převážně pasivní a aktivizují se až způsobem použití (výtvarné elementy), že jsou prostředky dominantní a služebné. Ale tato hierarchie není stálá a pevná, v jednotlivých konkrétních situacích podléhá změně: např. vysloveně pasivní prvek scény – mříže vězení – mohou dostat dominantní funkci ve chvíli, kdy se o ně rozbíjí hercova aktivita, jeho zoufalá snaha dostat se na svobodu.

Působivost pasivních a služebních prostředků se aktualizuje jejich novostí nebo jejich změnami: scéna se aktualizuje po otevření opony, po přestavbě, kostým při nástupu jevištní postavy, při jejím oblékání, svlékání nebo převlékání atd. Mimo momenty aktualizace se tyto výrazové prostředky neutralizují, trvají ve své stálosti, ale v druhém plánu, pokud nejsou zvláštní hereckou akcí znovu vrženy do středu pozornosti. Taková variabilita působnosti usnadňuje divácké soustředění na to, co je v daném okamžiku hlavní.

Výrazový element, který je základním materiálem, stavivem simultánní montáže, je tedy buď izolovanou jednotkou určité složky divadelního díla, nebo vzniká organickou součinností několika složek (hercův zpěv), nebo konečně vzniká rozpojením jednotlivých stránek téže složky (hercovo gesto, mimika, pohyb, slovní projev). Může mít funkci buď aktivní nebo pasivní, dominantní nebo služebnou (doprovodnou, doplňkovou, ilustrační). Hierarchie výrazových elementů je závislá především na míře aktivity v tom kterém

okamžiku jevištního dění a na funkci v dané jevištní situaci. Relativně stálé složky (zvláště složka výtvarná) inklinují samou svou podstatou k pasivnější roli, složky bytostně proměnlivé (především složka herecká ve spojení s dramatickým textem) jsou zcela přirozeně nositelem jevištní aktivity.

4.

V *Moderních básnických směrech* hovoří Vítězslav Nezval o dvojí básnické obrazotvornosti. Srovnává básnické přirovnání Svatopluka Čecha s básnickými obrazy K. H. Máchy. Sv. Čech popisuje *Ve stínu lípy* vousy svého krejčíka:

pod bradou suchou vous mu vlaje divý
jak pocuchaná přástva pod kuželem.

Nezval komentuje: „Účelem přirovnání tohoto druhu je podati výrazněji představu, o niž jde, tím, že ji podepřeme jinou představou, obyčejně známější, než je ta, kterou chce básník ve čtenáři vyvolati. Aby se básník vyhnul dlouhému a obšírnému popisu krejčíkových vosů, znázorní a přiblíží je čtenáři přirovnáním k pocuchané přástvě. Srovnávací znak je v přirovnání tohoto druhu velmi jasný. Bílá barva lnu – bílá barva vousů, pocuchaná přástva – neupravené vousy.“ U Sv. Čecha je krejčíkův vous hlavní představou, „na niž je položen důraz, jež má být přiblížena nebo vysvětlena“, kdežto představa pocuchané přástvy představou pomocnou, určenou pouze k tomu, aby „zesílila, přiblížila nebo vysvětlila představu hlavní“. U básnického obrazu Máchova naproti tomu „není představa přirovnávající podružnějšího významu než představa přirovnávaná, neboť úkolem představy přirovnávající („Obraz co bílých měst u vody stopen klín“) není, aby vymezila, zesílila, přiblížila nebo vysvětlila představu přirovnávanou („toť dětinský můj věk“), u básnického obrazu jde o sdružení dvou představ, z nichž první i druhá, přirovnávaná i přirovnávající, mají stejnou důležitost. Obě tyto představy jsou samostatné, a třebaže následují jedna za druhou, vnímáme je, jako by byly vyřčeny současně, jako vnímáme hudební akord, který je výsledkem současného zaznění několika tónů.“

Ponecháme-li stranou terminologické problémy, dává nám Nezvalova konfrontace klíč a hodnotící měřítko pro obrazivost simultánní montáže, která raději než s krejčíkovými vousy a pocuchanými přástvemi pracuje s extrémními polohami obrazového spojování, jak je v literatuře reprezentuje Lautréamontovo okřídlené „náhodné setkání šicího stroje a deštníku na pitevním stole“.

Obdobou iluzivní obrazivosti, jak ji Nezval demonstruje na krejčíkových vousech, je v divadle iluzivní syntetismus, o němž byla řeč. Pracuje převážně s významovým a výrazovým paralelismem, v němž mechanická souladnost výrazových elementů nepřináší nové významy, pouze znásobuje význam jediný a jednotný. Důsledná paralelnost prostředků připomíná přirovnání na úrovni: „Rovná tyč je rovná jako rovné pravítko.“ Hypotetický příklad: jestliže v mravenčí sekvenci *Ze života hmyzu* bratří Čapků herci na scéně napodobují hemžení mravenců a režisér k tomu nechá na pozadí promítat výjevy ze života skutečných mravenců, nepřináší tento paralelismus valně nových informací (leda nám připomíná, jak skutečně vypadají mravenci, což většinou dobře víme, a skrze konfrontaci ukazuje, jak se hercům daří nebo nedaří jejich počínání napodobit). Stačí však zdánlivě nevelký posun – promítnout na pozadí pochodující řady nacistického „wehrmachtu“ – a konfrontace dostane významově obohacující a ozvláštňující nový rozměr, obrazně demaskující mimodivadelní realitu, k níž jevištní řešení této konkrétní inscenace míří. Podobných způsobů simultánní montáže hojně používali naši avantgardní divadelníci (zejména E. F. Burian) mezi dvěma světovými válkami a jejich postupy už byly podrobně zmapovány (zejména v knize Bořivoje

Srby *Poetické divadlo E. F. Buriana*, SPN Praha, 1971). Příznačně pro režisérístickou orientaci tehdejšího směřování byla to především tvůrčí vůle režiséra jako jediného autora divadelního díla, která přetvářela dramatickou nebo ad hoc dramatizovanou epickou či lyrickou předlohu strukturální přestavbou podle zákonů sukcesívní a simultánní montáže. Ale to byla jenom jedna z možných cest.

5.

Je-li podstatou divadelního umění jevištní dialog (v širokém smyslu jako vzájemná komunikace a vzájemné jednání v situaci), pak předpokladem vzniku jevištní situace je *setkání.* Jevištní postavy (tj. herecky ztělesněné dramatické postavy) se střetávají v rozpornosti svých zájmů. Rozporná nebo přímo protikladná aktivita těchto dramatických sil vytváří dynamiku dramatického děje. Je to aktivita pragmatická: jednotlivé činy mají své příčiny a účely.

V divadelním díle nedochází jenom k setkání lidí, ale též k setkání oněch sil, které jsem pojmenoval výrazovými elementy. Tato setkání nepodléhají pragmatickému řádu jednání – mají své vlastní, ryze estetické zákonitosti.

Ve II. dějství Čechovova *Višňového sadu* se sejde společnost u zpustlé kapličky nedaleko Gajevova domu. Trofimov filozofuje vágně o budoucnosti a kritizuje současnost, Lopachin hovoří věcně o práci a člověku, Gajev afektovaně deklamuje o přírodě („Ó, přírodo, čarovná přírodo, jež zříš věčným světlem, nádherná a lhostejná přírodo, kterou nazýváme matkou, spojuješ v sobě bytí i smrt, křísíš k životu i obracíš v nicotu“), ale je Trofimovem posměšně vrácen do své autentické, tj. kulečníkové životní sféry – když vtom do ticha, v němž si jen Firs „něco bručí pod nos“, zazní „vzdálený zvuk, jakoby z nebe, smutný a zmírající zvuk jako když praskne struna“. Všechny postavy záhadný zvuk zaujme, reagují na něj podle svého:

Raněvská: Co to bylo?
Lopachin: Nevím. Někde daleko na šachtě se utrhnul hunt. Ale někde hodně daleko.
Gajev: Možná nějaký pták... jako volavka.
Trofimov: Nebo výr...
Raněvská (se zachvěje): Najednou mi je nějak divně. (Pauza)
Firs: Před neštěstím to bylo zrovna tak: sova houkala, samovar pískal a pískal...
Gajev: Před jakým neštěstím?
Firs: Když zrušili nevolnictví.

(Překlad Leoše Suchařípy)

Záhadný zvuk je svébytný výrazový element, který náhle a rázně promění jevištní situaci: prudce vytrhne postavy z jejich normálu a v záblesku zření jim dává tušit, co se děje za jejich úzkými privátními obzory, mimo jejich svět pikniků a neužitečných hovorů o práci, višňovém sadu, budoucnosti... Ne náhodou je to právě dělný člověk Lopachin, který upozorňuje, že kdesi daleko jsou lidé, kteří pod zemí pracují a jsou vystaveni nebezpečí, ohrožení, smrti. Gajevovi a Trofimovovi je bližší prostředí višňových sadů než šachet. Zvuk jim připomene nějakého ptáka, ne zrovna příjemného, snad věštícího neštěstí. V tomto smyslu zareaguje Raněvská (zachvěje se) i mlčící Aňa (má v očích slzy). A zcela paradoxně je to právě konzervativní „uvědomělý nevolník“ Firs, který uvádí podivný zvuk do souvislosti se sociálním „neštěstím“, se zrušením nevolnictví. Oblouk od připomínky pracovní nehody přes neblahá znamení až k náznaku sociálního převratu vnáší do intimní piknikové situace celospolečenskou problematiku, nikoli jako něco cizorodého a zvnějšku přilepeného, ale jako něco, co už je latentně obsaženo v konfliktním jádru dramatického děje – v případu „višňový

sad“.

V duchu zážitku se záhadným zvukem nazírají postavy i následující krátký výjev s mírně opilým Kolemjdoucím. V pouhých třech replikách přejde Kolemjdoucí od konvenčního dotazu na cestu – přes patetickou připomínku utrpení nemajetných – k prosbě o almužnu. Raněvská, otřesena předchozí událostí, mu dává celou svou hotovost, nepřiměřenou částku, což jí hned vytkne praktická Varja, příznačně jediná postava, která zvuk nijak nekomentovala. Smích odcházejícího Kolemjdoucího působí v tomto kontextu zlověstně – jakoby naznačoval, že štědrá odměna je vítána, ale filantropií se nic neřeší.

Záhadný zvuk, který leckterého režiséra už pořádně potrápil, nepřipouští jednoznačnou interpretaci. Každá postava jej interpretuje z hlediska svého životního postoje a své životní zkušenosti. Jeho zásah do náladového rozpoložení společnosti je překvapivý a účinný. Zapůsobí právě proto, že nezapadá do situace vágní besedy a nemá nic společného s pragmatickým řádem myšlení a jednání postav. Jeho funkce je nejspíše metaforická. Rozvinutí metafory (a tento poznatek má obecnější platnost) je závislé na postojích dramatických postav, pro něž se zvukový element stal impulzem k zaujetí stanoviska. Zvukový element je signálem, ale nikoli izolovaným signálem: vstupuje do souvislostí toho, co předcházelo, a doznívá významově v tom, co následuje. Je katalyzátorem procesu, v němž se kolem dramatického jádra kupí celé trsy představ a vizí, přesahujících individuální starosti a obzory, individuální psychologii dramatických postav.

V závěrečné scéně moderní tragédie T. Williamse *Sestup Orfeův* slouží simultánní montáž výrazových elementů k významovému dovršení a vyhrocení složité motivické kompozice. Situace, kdy k tomu dojde, je taková: Jabe Torrance, přesvědčiv se o nevěře své ženy, zastřelí Lady, volá o pomoc a obviní z vraždy jejího milence Vala Xaviera. Jabeovi kumpáni chytnou domnělého vraha Vala, hledají vhodný nástroj a objeví v krámě letovačku. Zkoušejí, zda funguje. „Temnotou tryskne modrý plamen. Osvítí Karolu, která stojí v cukrárně. Muži křičí jeden přes druhého a zachváceni zběsilostí naklánějí se nad tryskající plamen, v jehož záři vypadají jejich tváře jako tváře démonů.“ Muži vyběhnou ven. O tom, co se stalo, informuje druhá fáze výjevu: objeví se černošský kouzelník se svazkem šatů, které odhazuje a ponechá si jedinou část Valova kostýmu – bundu z hadí kůže.

Karola: Copak to máte, strejčku? Ukažte, ať se podívám (...) Ano, jeho hadí bunda. Dám vám za ni zlatý prsten.

Za scénou se ozve výkřik smrtelné úzkosti – Val je lynčován.

V první fázi (výrazové elementy: obraz jednajících mužů s ohněm – obraz stojící Karoly) dochází ke konfrontaci dvojího typu dramatických sil a dvojího prostředí: krámu, který po dobu Jabeovy nemoci vede a v němž na živobytí vydělává Lady Torrancová, a cukrárny, kterou Lady vybudovala za Jabeovy nepřítomnosti. Zároveň jsou znovu a naposledy exponovány i dva základní dramatické motivy hry: motiv Lady – cukrárna, evokující její vzpomínku na šťastné mládí a sen o plném, ničím nedeformovaném životě, a Jabeův motiv ničivého ohně, rámcujícího na začátku a na konci peklo jižanského „podsvětí“ (neboť jde o moderní transkripci orfeovského mýtu). Tyto dramatické motivy jsou těsně spjaty s fabulí dramatu i s její prehistorií (Jabe kdysi se svými kumpány zapálil veselý vinohrad, při jehož požáru zahynul majitel – Ladin otec, a nyní je iniciátorem Valova upálení), ale mají i svou metaforickou nadstavbu, která fabulační významy povyšuje do symbolické roviny.

Následující scéna už má k fabulační rovině jenom volný vztah. Černošský kouzelník zvěstoval na začátku hry vstup dramatického hrdiny (Val se objevil na scéně náhle ve chvíli, kdy kouzelník předvedl na Karolinu prosbu pokřik kmene Čoktů) a na konci zvěstuje Valovu smrt (přináší to, co z Vala zbylo). Dvojí „krátké spojení“ výrazových elementů: kouzelníkův pokřik – Valův příchod, kouzelníkův příchod – opuštěná hadí bunda (Valův odchod). Bunda

z hadí kůže symbolizuje Valovu divokost a nespoutanost, ale i jeho odkaz.

Karola: Lidé z divočiny nechávají za sebou kůže, čisťounké kůže, zuby a vybělené kosti, a to jsou znamení, která odevzdává jeden druhému, aby člověk, když je na útěku, našel cestu za svými druhy...

(překlad Jana Grossmana)

Williamsova hra o spoutané, uzavřené jižanské společnosti má otevřený konec. Touha obou protagonistů (Lady a Vala) žije dále v Karole, která uniká z "podsvětí" ve Valově bundě a na křik představitele jižanské spravedlnosti „Zůstaňte tady! Stůj! Stůj!" odpovídá smíchem nespoutané „neocejchované" bytosti.

V inscenaci Schmidova *Outsidera* je scéna, na kterou jsem se už jednou odvolával: Outsider se vrací po dvaceti letech v zubožením stavu ke své družce Anně Holinové; dostává polévku, kterou nechutně pojídá; pazvuky a šumy kašlajícího, srkajícího a dusícího se starce jsou konfrontovány se sentimentálním šlágrem o tom, že „kdo beznadějně miluje, stal se vrakem života", který zpívá Anna Holinová; pozadí konfrontace tvoří skupina kolem piana, na něž hraje M. Kořínek a současně vypouští hustý dým z doutníku; zpěvem i kouřem ho provází trojice dívek, z nichž jedna však místo kouře vypouští mýdlové bublinky. Simultaneita prostředků směřuje k tomu, vyjádřit trapnost reálné životní situace Outsidera a Anny Holinové při opětném setkání po dlouhé době v kontrastu k sentimentálním iluzím o lásce a životě, jak je v pokleslé formě vyjadřuje pseudofilozofie písně, barové prostředí i přeludná hra duhových bublinek, zároveň kýčovité pozlátko i reminiscence dětských her a kouzel.

Technologie této simultaneity umožňuje soustředit se skrze mnohost prostředků k hlavním významům. Jednotlivé výrazové elementy se nepřekrývají, ale doplňují: Outsiderova fyzická akce (pojídání polévky) je nositelem základního efektu vizuálního, souběžný zpěv Anny Holinové pak nositelem základního efektu auditivního; druhotné efekty vytváří skupina kolem klavíru-jako hudební doprovod zpěvu Anny Holinové i jako vizuální doprovod akce Outsiderovy (dým a mýdlové bublinky). V závěru dojde k propojení: Outsider nechá polévky a zaměří svou pozornost na bublinky, nejdříve se je pokouší nabrat na lžíci jako polévku, pak je lapá přímo do úst a posléze se při tomto úsilí svalí na zem, kde zůstane ležet nehnutě – jako mrtvý – až do doznění písně.

Uvedené tři příklady naznačují tři možnosti realizace simultánní montáže:

a – Nový výrazový element náhle zazní do trvajícího kontextu, do ustálené dramatické situace, zruší kauzální chod dramatického děje, vytrhne z privátní uzavřenosti vztahů a otevře nové obzory, výhledy ven, slovem: zaúčinkuje jako metaforický prostředek transcendence (příklad z Čechova).
b – Dojde ke krátkému spojení dvou různorodých výrazových elementů, jejichž setkání má sice věcnou motivaci (sepětí s logikou dramatického děje), ale přináší navíc významy nové, které fabulační logiku přesahují a dovršují obrazně motivickou kompozici (příklad z Williamse).
c – Svébytné výrazové elementy se rozvinou v uzel prolétajících se vizuálních a auditivních procesů, mezi nimiž vznikají významové vztahy polarizující kolem situačního ohniska. Setkání výrazových elementů se rozvine v uzavřené „číslo" (příklad z Ypsilonky).

Závěry:

A) Simultánní montáž je třeba odlišovat od „permanentního syntetismu“, který se snaží stupňovat umělecký účin znásobováním výrazových prostředků, soustavnou paralelností výrazových elementů. Jeho principem je pleonasmus, který může mít při zachování míry určité oprávnění, ale doveden do krajnosti se při složitosti divadelní struktury obrací sám proti sobě: kvantita ničí kvalitu, přemíra informací a výrazová mnohost narušuje komunikaci a v důsledku toho vlastně významově ochuzuje. Vnější bohatství vede k vnitřní chudobě.

B) Simultánní montáž přiřazuje k sobě dva nebo více výrazových elementů bez přímé pragmatické souvislosti. Jde o přirovnání v nejširším smyslu slova. Někdy lze spojující článek snadno doplnit, jindy se lze o spojitosti pouze dohadovat, ale často též zřetelné pojítko chybí a případná interpretace se děje na účet interpretů na jevišti i v hledišti. Energetickým jádrem přiřazování v simultánní montáži jsou rozporné vztahy mezi výrazovými elementy, které právě skrze rozpornost dostávají významovou platnost.

Jestliže např. herec tančí v rytmu a tempu hudby, jedná se o akci bezpříznakovou. Jestliže se hercův pohyb dostává do příkrého rozporu s hudebním doprovodem (např. zběsilý pohyb ve spojení s pomalou melodií nebo naopak pohyb vzhledem k hudbě nápadně zpomalený), vnímá divák oba výrazové elementy odděleně a v důsledku toho je konfrontuje, srovnává. Zvláště nutkavá je konfrontace tehdy, když se rozpojuje to, co k sobě organicky patří: když se dostane do rozporu slovní a fyzické jednání jevištní postavy. Takové paradoxní spojení výrazových prostředků vypovídá přinejmenším o vnitřní rozpornosti postavy v dané situaci, ne-li o dalších inscenačních záměrech.

Významové možnosti simultánní montáže jsou široké, všestranné a realizují se nezávisle na tom, zda konfrontované výrazové elementy stojí vedle sebe záměrně („aranžovaně“), nebo pouze nahodile (i nahodilé setkání „děštníku a šicího stroje“ se divák snaží interpretovat – i ono má tedy schopnost plodit nové významy).

C) Simultánní montáž znamená vždy vytržení ze základní dramatické zákonitosti, z „logiky“ děje a dočasné nastolení zákonitosti odlišné, „logiky“ jevištní obrazivosti, metaforičnosti. Vyvolává zvláštní „metaforickou“ (v širokém smyslu) radiaci, při níž dochází ke spojení, rozpojení, srovnání, konfrontaci představ, mezi nimiž může, ale nemusí být přímá souvislost a závislost. Simultánní montáž je doménou specifické jevištní obrazivosti. Specifické proto, že je přímo spjata se specifickými podmínkami divadelního umění, v nichž jednotlivé složky působí vzájemně i samostatně, jako svébytní činitelé i pouhé součásti.

„Gramatika“ jevištní obrazivosti je pochopitelně chudší než gramatika obrazivosti jazykové. To však nikterak nesnižuje účinnost jevištní obrazivosti, pouze posunuje její těžiště, které spočívá ve výběru elementů a v jejich uvádění do překvapivých, objevných, nových, významově „těhotných“ vztahů. Zde se naskýtají možnosti neomezené a nevyčíslitelné, což při zmíněné „gramatické chudobě“ takřka znemožňuje přehlednou a systematickou klasifikaci jevištních obrazivých prostředků a postupů. Inventarizace by měla nutně mechanický charakter a mohla by dopadnout jako ona čínská encyklopedie dělící (podle J. L. Borgese) zvířata na: a) náležící císaři, b) obětní, c) ochočená, d) březí prasnice, e) sirény, f) fantastická, g) volně pobíhající psi...

D) Ze samotné podstaty simultánní montáže vzhledem k vnímacím možnostem diváků nutně vyplývá požadavek přísné ekonomie a zdrženlivosti. Účinnost simultánní montáže je přímo závislá na cílevědomém omezení a výběru. Simultánní montáž má ve skladebnosti divadelního díla většinou druhotnou funkci. Vlastní dramatičnost, tj. dějovou dynamiku divadelního díla, tvoří jeho sukcesívní skladba (lhostejno, zda jde o organizaci dramatického děje na základě fabule, nebo sukcesívní montáže). Simultánní montáž se uplatňuje v tomto rámci jenom příležitostně, „bodově“, aby budovala obraznými zkratkami mezerovitou

nadstavbu nad základnou dramatického dění.

1986

Text je autorským dílem, které podléhá ochraně podle autorského zákona. ***Užití tohoto díla je možné pouze formou studia****. Jakékoliv jiné užití, zejména rozmnožování nebo poskytování třetím osobám, podléhá sankcím dle § 40 autorského zákona a § 152 trestního zákoníku.*