

vydával jej za analogický směr vyrůstající čistě z domácích podmínek (!). Na důkaz toho prohlašoval ex post a tónem suverénním své vlnohradské inscenace Sternheima a Kleistovy *Penthesilej* z roku 1914 za prototyp expresionistické režie dávno před Němci. V údobí do dvacátých let uvedl ostatně jako jediné hry ze soudobé německé dramatiky Sternheimova *Mešitana Schipppla* a *Snoba*. Jeho první expresionistickou realizací české hry byly roku 1920 *Křkavci* Jana Bartoše, jednoznačně navazující na jeho sternheimovské režie. Patrně tyto okolnosti rozhodly o fixní ideji všech přehledů a příruček povinně uvádět za nejtýpističtější a nejreprezentativnější české expresionistické drama komediální grotesku Lva Blatného *Kokoko-dákl!* z roku 1922.

Dobová oficiální kritika však mohla již roku 1920 – s větší nebo menší shovívavostí a za obligátního odsudku Arnošta Procházky – konstatovat, že smíchovská komorní scéna uvedla v silně lineární a abstraktní inscenaci (s typicky expresivním využitím tří základních barev) hru *Tri* od dosud mladého a nezkoušeného moravského autora. Časopis Jindřicha Vodáka a Otokara Fischera *Jevišťe*, který o několik měsíců předtím se zadosťuchaně nad prací Manfreda Schneidera o expresionistickém dramate napsal, že teoretikům čini ještě mnoho (jako nepochybně se cituji Hasenleveriv *Syn* a *Antigona*, hry Unruhovy a Kaiserovy, případně ještě Oskara Kokoschky *aid*), tentokrát bez váhání rozhodl, že Blatného kus k expresionismu počítat musíme, už proto – jak se píše v poznámce Fischerové –, že autor *Tri* o životě nic neví, nebo vědět nechce: nezajímá ho, jen potud, že jej může uvést v nějaký geometrický obrazec. Lev Blatný je ovšem v této chvíli jedním z organizátorů Literární skupiny a od roku 1921 vydavatelem jejího časopisu *Host*. „Analogické hnutí, které vyrůstá z vlastních domácích podmínek“ má tedy své centrum mimo dosah sugescí Hilarových – je na Moravě. Přibližně ve stejném časovém rozmezí, kdy Hilar donucen z prestižních důvodů vyžadovat pro své režijní dílo titul originálního českého expresionismu, uvazuje však v listu brněnské skupiny její tehdejší teoretik František Götz o překonávání směru a v časopisu se dává místo objednanému článku Alfreda Endlera *Sešlý názor nového dramatu* – o Mra-silově nové hře *Blouznivci*. Trpí-li ambiciózní literární prostředí malých národů komplexem srovnávat se s cizí kulturou, jsou naopak jiné kruhy uvnitř téhož národa překvapivě bez nároků – uznávají zpravidla jen to, co jinde dosud uznáno nebylo: Musilovy drama se v expresionistickém *Hostu* označuje za nový vzor soudobé dramatiky postimpresionistické.

Po této odbočce lze stručně potvrdit, že v okruhu Literární skupiny byla pro pěstování – ať už jakkoliv svézázného, přece jen „původního a německému směru spíše analogického než odvozeného“ – českého expresionismu půda příznivá a že dramatická tvorba Lva Blatného je tím jejím výplodem, jehož

poetologii – lhostejno zda přímo, bezprostředně, vědomě nebo nevědomě – mohlo vzít moderní divadlo za východisko pro svou dramaturgii. Nutné je jen vzdat se představy, že charakteristický expresionistická je sociálně kritická groteska *Kokoko-dákl!* z roku 1922, a obrátit pozornost k okolním textům z týchž let, které zastínila, které však mnohem podnětější a odvážnější dokonávají strukturní proměny ve vedení dramatického dialogu, a tedy posleze i v půdoryse a stavbě dramatického textu. Již srovnání *Tri* a *Kokoko-dákl!* nasvědčuje, že z hlediska principů expresionistického divadla musíme hodnotenci převrátit. A vedle velkoryse koncipovaných *Systémovatelů* z roku 1922, uvedených na scéně téhož roku, zdají se tři krátké básnické dramatické texty ze stejné doby – *Černá noc*, *Sešl tančí*, *Podzemí* (první dva poprvé předčteny až v roce předčasně Blatného smrti – 1930) – zvláště výhodné pro pochopení toho, co se v dané dramaturgii s dialogem odehrává; jsou poučné i pro vyrovnání se s názorem, který pojednává o tzv. bezkontaktnosti a rétorice, o monologické struktuře a míjenci promluvy v rámci expresionistické periody (v příslušné závislosti na tradicích realistického, iluzionistického divadla a vůbec umění založeného na mimetickém principu), aniž by přiblédl k radikálním změnám v povaze uměleckého materiálu – lhostejno zda slova, zvuky, scénického prostoru a nevyjímaje ani materiál vývarného díla –, které se projevují už od začátku století.

Blatného *Černá noc*, silně baladická a exaltovaná, je vlastně jen dramatická scéna; odmyslíme-li její nepochybně jedinou adekvátní inscenaci Josefa Šmídy za druhé světové války, zůstává, jsouc měřena běžnými navyklými představy, podobně málo pochopena, jak málo byl pochopen i *Sešl tančí* v Peroutkové dobové recenzi *Sborníku Literární skupiny*: autor ho zde označuje za šleparovský žánrový obrazek (cituji podle nepublikované kandidátské práce H. Kučerové). Také *Černá noc* se považuje za výtvor spíše raně expresionistický, s naturalistickými příznaky, a rozumní se jí jako „střetnutí božské čistoty a živelných temných pudů, hlubinného sváru uvnitř nitra, zápasu mezi dobrem a zlem“ *aid*. Na rozdíl od *Sešl tančí* a *Podzemí* – s dějištěm příznačně velkoměstským – odehrává se scéna v krajinně horské, neurčeně folklorní; právě tento moment je však usvědčující: tak jako literatura, která poprvé odkrývala topos města, přirovnávala jeho životní zákony k boji o život v nezkrocené přírodě (ještě ve dvacátých letech dochová se tradice v hrách s tituly „v houšti velkoměsta“ *apod.*), je zřejmé, že v polohách expresionismu bude naopak každé přírodní prostředí jen metaforou pro technický a civilizovaný svět, že sama příroda se stává odleskem druhé přírody, sféry kultury a výtvorů, že na pozadí nezkážené a původní životní scenérie je přítomen typický prospekt dobový – známé zpodobení městské komunikace. Uvědomíme-li si tento moment, budeme nedůvěřiví k charakteristice, která vidí v *Černé noci* svár božských a pří-

zemních sil. Hra je prostší: za noci podléhají v osamělé horské chalupě dva bratři, nevinná sestra a stará matka pokušení; cizinec, kterému zbloudilému poskytl přístřeší, má nyní každému podle jeho vlastních představ – živý nebo zavražděný – poskytnout naplnění tužeb, velmi obskurních. V okamžiku vrcholného rozběsnění vystoupí probuzený nečekaně na scénu – svítá, noční skutečnost se láme v auratickém zjevení příchozího, stává se bezmocnou proti dennímu pojmenování. Ve skutečnosti jsou nová pojmenování ironickým komentářem, zdvojují pohled; sekera připravená zabít, matka žehnající odhlanému a „mužnému“ činu, nezřízená žádosťovost dívka se rázem stávají každodenním výjevem ze života dobrých lidí – shromáždění k práci a pilnosti, starostlivá matka na modlitbách a sestra milovaná pro svou neposkvrněnost. Od začátku do konce scény se vlastně nic nestane, očekávaná akce neproběhne, nikdo nic neprovede, vyměnila se jen „nálada“. Jeden a týž výjev bude dvakrát různě pojmenován, dvojití různé pojmenování bude sice výrazem dvojího nastavení, ve skutečnosti dává dvě odlišné verze jednoho a téhož. Jedinou dramatickou akcí je změna perspektivy, jde však o „čin“ dramatického básníka, a ne o jediné dramatické postavy. Veškerý pohyb „děje“ se vyvolává posuny replik, ty však, pronášené osobami cele zaujatými sebou a svými subjektivními utkvělými představami, mají typicky monologickou stavbu. Je možné klást si otázku, čím je produkováno dramatické napětí stupňované od prvního proneseného slova.

Nápadným vnějším znakem „dialogů“ je v *Černé noci* útržkovitost replik, větvy zůstávají nedopovězené, příznačné eliptické a fragmentární, často redukované na pouhé slovo, někdy jednoslabičné. Je samozřejmé, že podobně strukturovaný text přenáší těžšíste na akustické kvality slova, zdůrazňuje jeho hlasové aspekty a gestiku. Konečně nebývalou měrou zvýznamňuje mezery a pauzy, švy uvnitř jednotlivých replik, dále vše, co bude podlačeno a nepojmenováno: nevyřčené slovené hraje větší roli než označené, zaměrem je upoutat pozornost k mlčenému. Interpunkce je přeexponovaná. Roztříštěnost, kterou skýtá grafický obraz textu, má obdobu jediné u G. Kaisera, ve výjimečné hře z roku 1921 *Noli me tangere* (ke srovnání nutí i kristovský motiv Kaisera neznámého s ozářením vězeňské cely po jeho odchodu).

Vlastností tohoto druhu dialogu, trhavě postupujícího v úlomkovitých exklamacích a otázkách proložených zmrzačenými sentencemi – většinou dvojnásobnými parafrázemi biblické řeči –, však je, že není vázan ani dějem, ani postavami. Škrtneme-li jednající osoby a budeme-li číst nebo pronášet promluvy „vcelku“, jako jedinou „souvislou“ řeč, přenesou se rozpornosti, protínající se výkřiky do dramatického monologu narušeného a rozpolceného subjektu: na dramatické výpovědi se nic nezmění. Znamená to, že dialog je posléze málo funkční z hlediska předmětné situace a vztahu jednotlivých postav

mezi sebou: promluvy se nestýkají, mjejí se. Party mluvících by bylo možno proto jinak prohodit, promluvy, exklamace, interrogace se ocitají v příliš svobodném prostoru, osamostatňují slova a slovesné vazby, zdá se, že takto se slovesný materiál extrémně objektivizuje a současně se z něj těží maximum významovosti.

Hypertrófií interpunkčních znamének, pomlčká, vykřičníků, otazníků, se v Kaiserových dramatech přikládá důležitá role. Již ve hře *Král paroháč* z roku 1913 (první verze napsána 1910) se jim připisuje zvláštní funkce ve výstavbě monologů „zlomené“ postavy krále Marka. Přemíra interpunkce odlišuje Markovy promluvy od textů „nenarušených“, Tristana a Isoldy, kteří mluví normálně nebo vlastně nemluví téměř vůbec. Stojí za to srovnat scénu probuzení obou bratrů v *Černé noci* s oběma prvními výstupy Kaiserovy tragikomedie – stáhneme-li Blatného roztrášené, úlomkovité repliky do jediného projevu, nebudou se lišit od monologů Kaisera hrdiny, stejně rozbitého a tříštitého se stálým popíráním jednoho výroku druhým, monologů plných zvrátů. Marke se dvakrát probouzí z omámení, v první scéně v koruně stromu nad místem schůzky obou milenců, podruhé ve své královské ložnici: své samomluvy vede proto, aby dvakrát oddisponoval skutečnost, chtěje současně vidět a nevidět. „*Bojím se vidět*“, říká u Blatného bratra; posedlý myšlenkou provést svůj neblahý čin. Na vůli vidět, co k vidění není, a na snaze nevidět, co se pohledu vnučuje, budou založeny oba dva další krátké kusy Blatného. Můžeme odkázat ještě k poexpresionistické hře Kaiserově *Jasnovidectví* z roku 1929, v níž hrdinka na výrok „*Obdivuji svou sílu, s kterou odmítáš skutečnost*“, odpovídá: „*Co však je skutečné? Skutečné jsou zde tyto tapety, za nimi je hrubý kámen. Bydlíme v holých stěnách?*“

Expresionistické drama se označuje za antipsychologické, Kaisera raná hra tristanovská se vždy naopak vnímá jako dílo s psychoanalytickou problematikou. Ve skutečnosti má i v ní rozrušenost a choroba nitra jiný půdorys – nalezneme jej v Kaiserově díle snadno, neboť jeho vzorec se s pravidelností opakuje ve všech dramatikových kusech, lhostejno zda expresionistických, nebo patřících k přechodní či následující periodě.

Právě tento vzorec je s to poskytnout klíč i k dešifraci onoho zlého vychýlení, kterým jsou stížení osamocení mluvčí Blatného ve svých tužbách. Skutečnost se zdá být najednou čistě subjektivní kreací: Marke u Kaisera je nalomený nebo, chceme-li, schopný odmítnout dané a dosadit, činit skutečným, co za skutečnost uznává. Tak je dán začátek eskamotáží, neboť lze „dělát“ tím, že se zrada synovce a královské manželky neuznává, z dvojice milence, napomáhat jejich lásce, naopak zničit ji tím, že je oba vystavíme pohledu, lze naopak vytvořit legendu o lásce, která nikdy neexistovala. Kaisera hra varuje před iluzí, že skutečnost je dosud pevným místem – přestala být jednotnou, stává se při-

nejmenším dvoji. *Králem paroháčem* se zahajuje série všemožných triků, které lze se skutečným provádat. V každém následujícím dramatu si znovu ověřujeme, jak je snadné zdvojit a rozdvoujet to, co by mělo být jedno, skládat jediné a nedělitelné z dvojhlo, provádět záměny a výměny s tím, co by mělo být jedinečné, s osobami, zážitky, činy, životem i smrtí. Neexistuje více nic, co by se nemohlo stát objektem zaměnitelnosti a – dodejme – předmětem směny. Právě proto se však všechno ukazuje být podezřelé, málo skutečné a posléze úplně neskutečné. Na pozadí dramatu, která pracují jenom se subjektivními projekcemi, v nichž dramatické osoby vystupují se svými představami, aby prosazovaly svět jako svou subjektivní vizi, se vznaší stín moderní technické a technokratické společnosti; a sociálně kritická nota – tak často komentovaná v typu expresionistických satirických komedií a grotesek sub specie obecné redukovatelnosti všech položek soukromého a veřejného života na cifry obchodního kalkulu (i u Kaisera je tato odrůda ještě do roku 1920 vydatně zastoupena, stačí odkázat ke komediím *David a Goliáš*, *Kentaur* atd.) – jenom nasvědčuje, že i v ryze emfatických a extatických polohách této dramaturgie nejsme tak na hony vzdáleni sféře obecné směny a směnítelnosti všeho se vším, zprofesionalizování a zfunkcionalizování všech úseků životních, jejich podrobení obchodním transakcím. Obecná směnítelnost produkuje skutečnost už jen jako pouhou stínovou hru. Zpětně však platí, že výměnné obchody se provádějí jen s tím, co je samo neskutečné. „Nic není tak snadno směnitélné a nic není všem tak společné jako – nic,“ lze parafrázovat výrok satirika z roku 1920.

Neudívaje nás příliš, že v rámci této literatury, dramaturgii nevyjímaje, nárazně vždy znovu na to, jak snadno lze manipulovat s rozměry a rozlohami „světa“, podle toho, ztrácíme-li se v něm nebo nalézáme. I v epistolografické literatuře této chvíle se s důrazem píše, že celá skutečnost mizí, zůstává jen gesto Milenino, Viden se redukuje na jediný pokoj, v němž Milena přebývá, oblast lidské komunikace nahrazuje už jen ozářené okno předměstského činžáku. Ve hře *Kancelista Krehler* stane Kaiserův titulní hrdina před globusem zakoupeným za ušetřené peníze: svět je vyroben jen z lepenky; a v druhé akci ce Blatného se svět ztenčuje – nebo rozšiřuje – na taneční sál; svět tančí. Problematika se jeví neprůzračněji na výtvorech primitivních a bezvýznamných – málo důležitá Kaiserova komedie *Sorina* (1917) obnažuje povahu proměn a výměn, které v tomto dramatickém prostoru probíhají v poloze vaudevillové. Vaudeville nabízí publiku „hrdinu“, kterému je propůjčeno více titulů, než je muži obvykle dáno, titul policejního ředitele a básníka současně. V banálních komediálních provedení vyniká však labilnost toho, co se rozumí světem, dějem, předmětnou situací – a co může ještě zbývat z dialogu, je-li předmětná situace, „pro účastníky hovoru vždy všudyprítomná, ne-li aktuálně, tedy potenciálně“, od začátku otrěsená? V *Sorině* říká policejní ředitel Barsukoff: „Kdo

se odvažuje pochybovat?! Budu tak dlouho zadržovat smyčku kolem krku, až začne kvítet – – že jsem básník!! – – a potom se stane to nejlepší – – Sorina: *A to je? Barsukoff: Pak budu především já sám věřit, že jsem básník!!*“ U Blatného ve *Světě tančí* se nechává krásná pokladní v tanečním lokálu přesvědčit nově přichozími, že má svět u svých nohou. Blatného První muž a Druhý muž ztělesňují se svými rétorickými promluvami ryzi antitezi, jsou tedy také konkurenty, „souběžci“, jeden bez druhého nepředstavitelný: cena jejich touhy je v soulase s jejich vzájemným postavením určována z hlediska čistě směny, stupňováním touhy druhého, porovnáváním, poměřováním – to jest popláváním. Tím se však vytváří typicky abstraktní skutečnost, irrealná a emfatická úměrně k své odtážitosti od předmětné situace. Mladá dívka je posléze stržena touto irrealitou, uvěří, že slovní obrat – mít svět u svých nohou – lze brát doslovně, že je skutečností: vyjde ze své ohrady, připravena k tanci. Nyní se teprve ukáže, že nohy Klárky jsou chromé. Soupeři se zděšením mizí, podivaná však začíná – svět tančí o berlich. Na tomto místě má poprvé citování Kaisera své literárněhistorické oprávnění – motiv tanečního sálu, tance a dívky s dřevěným nohama – masky! – náleží do hry *Od rána až do půlnoci* a odkazuje k námětu člověka sestaveného z umělých dílů, poprvé se vynořujícího u Dostojevského v povídece *Strýčinkův sen*; u Kaisera se opakuje mnohokrát, nejvýrazněji zůstane vyslovený až v pozdní lyrice, v básni *Protheseus*.

Uvedme druhé místo ze *Soriny*. „*Barin* (k *Sorině*): *Pro tebe jsem Barin!* [...] *Světů daruji jen Barsukoffa. Barsukoff: Cože? Jakže? Napřed jste byl vůbec jen mrtvý, a teď se chcete ve světě vyskytovat dvojmó? Barin: Nechcete z něj pro změnu zase vy zmizet?*“ atd. Trvalý stav záměn jednoho za druhého, vystupování v roli druhého, prohazování vzájemných postavení však musí především otrásat druhou nezbytnou podmínkou dialogu – vztahem mezi já a ty. K citování němu místu ze *Soriny* lze přiřadit ukázkou z Blatného. V komedii *Kokoko-dák!* dochází k zatčení nevinného měšťáka namísto zloděje, k záměně milostpána a trhana. Policejní komisař se nejprve omlouvá za nepatrný omyl: „*(náhle se zarazí) Žádný omyl! (zase vítězně) Všechno jsem věděl, všechno vím! To je náš trik! Neroztroubím přece do světa, dokud zločince nedržím! (s velikým gestem ukáže na Jelimánka) Pánové, to je ten lump. Basový žurnalista: Tak to je on? (opravuje v papírech) To nic nevedí. Změní se jména. (Má se k odchodu) A hned do tisku. Tenorový žurnalista. (rovněž) Tak to je on? Nevadí. Hodí se to na něho také. Hned do tisku.*“

U Blatného je dále stupňována nejistota, která plyne z produkování a reprodukování fiktivní skutečnosti díky trvalým možnostem výměny – jedna a táž osoba může vystupovat pod cizím jménem, pod dvěma jmény, dvě postavy pod jedním atd. Příklad z Blatného kromě toho klade přímo otázku, o níž se v tomto druhu dramatického dialogu jedná – směnítelnost se dialogicky manifestuje

v přecházení stále stejných zájmen z jedné repliky do druhé – „tak to je on“, „hodí se to na něho také“. Spojení osobního a ukazovacího zájmena, v obou případech co nejkonkrétnější, ale i nejobecnější a nejneurčitější indikace, naznačuje, jak se za této kombinace ocitá v pochybnostech předmětná situace, kterou rozhovor zahrnuje. Nezáleží nakonec už na tom, kdo je *on* a co je *to*. Je-li nesporné, že konkrétní situace dialogu je tvořena jinak v básnickém díle epickém než v textu dramatickém – v prvním může disponovat přímými pojmenováními, v druhém ji implikuje jen znění střídajících se promluv – je nutné mít dále na zřeteli další rozlišení, které nastupuje tam, kde je dramatický dialog realizován ve scénickém předvádění: jevištní prostor, přítomnost herců atd. poskytuje rozhodně příznivější materiál k rozvinutí konkrétních podmínek dialogu. Zvláštností expresionistických her je, že se jejich text vzpírá realitickým principům předvádění, tradiční inscenační konvence musí skutečně vyznění dialogu zkomolit, porušit a zlomit, zničit korekce jeho významový plán. Bez otevřeného, volného prostoru, nsvázaného příslušným zdůrazněním realitního inventáře, je vedení tohoto dialogického druhu na divadle sotva odpovídající. Ve hrách, kde lze každého vyměnit s každým, škrtem, zvratem předchozího výroku, proměnou nálad, novým pojmenováním odlišponovat skutečné, zeskatotvat je, nanovo stvořit – v takových hrách je předmětná situace veskrze platonickým termínem.

V obecné teorii platí však také, že existuje rozdílný vztah mezi já a ty v řeči dialogické a monologické (Mukařovský). Dramatický a jevištní dialog nevyvrací, naopak potvrzuje, že role mluvčího a naslouchajícího se neustále vyměňují, že žádná z mluvčích osob nemá převahu, že mezi mluvčími vzniká proudění nálad, že celková nálada přechází na emocionální zbarvení dialogu. Úvahy o expresionistickém dramatu přesvědčují o tom, že dramatické texty zde znají dialogickou promluvu především jako výraz ideje, nálady, jako míjení jednoho stavu duše s druhým. Bylo by možné uvést řadu příkladů pro ono často se opakující a obvyklé dialogické schéma, kdy jedna postava pronáší své dlouhé proslovy, jsouc přerušována svým protihráčem jen krátkými jednotlivými, jednoslabičnými replikami nebo pouze gesty, uvedenými scénickými poznámkami, nezřídka poznámkou „mlčí“. Důležitější však se nám zdá jiný úkaz v tomto druhu „dialogu“. Křížení a míjení replik, ono „Aneinander vorbeireden“, které tolik ve vedení expresionistického dialogu dnes poutá, protože se v něm vidí antipace absurdního divadla (Sokol), není zdaleka tak nezákladné, jak se současným interpretům jeví.

V Blatného *Svět tanců* jsou přítomny v příkladné podobě všechny druhy tohoto způsobu „dialogického vedení“, v němž se vzájemně promluvy nestýkají, v němž každý dále pokračuje ve své vlastní samomluvě, zůstává na scéně – v tanečním sále, tedy místě veřejném, místě komunikace – izolován a přehra-

zen od druhého, ponořen do svého vlastního světa, snění a toužení. Dramatický výjev, který vreholí, když hrdinka opouští bariéru své pokladny, aby se ukázalo, že je chromá, jako by odhaloval společnost poznamenaných – řečí pronášející lidé, kteří neslyší, nevidí, jakoby zmrzačení, slepi, hlouští... Grotesknímu seskupení odpovídají groteskní kontakty v replikách mluvčích – do emfaticky nadnesených vyznání vpadá čísnikovo hlášení jídel, oznámení „a telecí mozok“ následuje po vykřičících hrdičiných o štěstí nového života. Při bližším pohledu nás vedení dialogu v Blatného scéně musí přivést k otázce: Je vskutku možné mluvit o bezkontaktnosti a rétorice tam, kde se slova vážou k sobě bez ohledu na to, kdo je pronášející? Text Blatného nás varuje před ukvapeným teoretickým závěrem – dokazuje, že spojení slovních jednotek a celků probíhá v těchto dramatických výstupech přes repliky. Slova jsou tak zbabována své primární vázaností na větnou výpověď, nabývají jiné významové nasycenosti, než je ta, která se jim přisuzuje v rámci rétoriky nebo realisticky situované řeči a jejich nápodobách, vykazují úplnou indiferentnost k motivaci dané mluvčí a jednájící osobou, jejím postavením k druhému v rámci hovoru. Pokusili jsme se tvrdit, že „dialog“ probouzejících se bratrů v *Černé noci* je jen pouhým posunem slov, pohybem kříků, nedopověděných vět, výkřiků, otázek, že se svou strukturou nicím neliší od vstupních monologů krále prociťajícího u Kaisera z omámení. Ocitujeme ještě do třetice případ tohoto vedení dialogu z bezvýznamné Kaisery *Soriny*, abychom se zeptali, co ještě zbývá z rolí mluvčích a naslouchajících, ze vztahu já a ty, nakonec i z předmětné situace v podobných „dramatických výstupech“, abychom ilustrovali, že v expresionistickém dramatickém textu dochází přinejmenším k problematizaci dramatického dialogu. „Petruška: Přilíš pozdě – – !! Barsukoff: Ano, dvanáct prýč – – pes!! Petruška: Ne přijde zpátky – – !! Barsukoff: Prožeň ho!! Petruška: Ani o krok víc!! Barsukoff: Zlechtej ho na chodidlech!! Petruška: Všechno jsem zkusil!! Barsukoff: Zalomcij s úm!! Petruška: Marré – – !! Barsukoff: Chce se vzpírat – – ?? Petruška: Ne – – !! Barsukoff: Proč nejde – – ?? Petruška: Je mrtvý!! Mastrida (křičí): Mrtvý!!! Petruška: Úplně mrtvý!!!“

Odmítli jsme Mukařovského tvrzení, že Burian byl veden při dramatizaci Dykova dialogu v *Krysaři* postižením výraznějšího dialogického zvratu uvnitř jedné repliky, že ji tedy rozlomil a připsal odpovídajícímu Krysaři její druhou část. Po tom, co bylo řečeno, jeví se nám čistě hlasové, intonační, expirační aspekty zdaleka ne tak rozhodující pro určení rozhraní jednotlivých promluv. Snažili jsme se ukázat, že mohou být zahrnuty posléze do jediného monologu, v němž si rozpolcený hrdina sám klade otázky, sám si na ně odpovídá, mluví přerývané a v antitetických exklamacích. Poslední příklad „dialogu“ (?) ze *Soriny* ukazuje dále, že naopak z dialogické konfrontace může vyzízet poslední vztah, dialog podmiňující, že repliky se stávají jen sérií výkřiků a křiku,

střídavých zvolání, rozhraní mezi nimi zůstává určeno jen čistě zvukově, zvýšením intonace. Jsou však takto postavy mezi sebou rozlišeny? Je takto určen jejich vztah? Odpověď je jediná: Příklad z Kaisera je destruktivní dialog. Zbývá nám v citovaném již úryvku z Dykova-Burianova *Krysaře*, který stále ještě chápeme jako argument pro monologické struktury uvnitř moderního typu dramaturgie vzcházející od expresionismu, rozeznat jednu pozoruhodnost: tam, kde neplatí pevné hranice mezi replikami mluvčích osob, kde nevzniká napětí mezi střídajícími se promluvami, významové kontakty a srážky atd., musí být postupování monologicky strukturovaných projevů kombinováno na základě zvláštního principu; v uváděném dialogickém výřezu má otázka Krysařova „*Připravujete svatbu nebo křtiny?*“ – pronesená náhle, bez přechodu – svou „logickou vazbu“ nikoliv s výpovědí předchozí promluvy (lhostejno zda bude připsána Agnes nebo Krysaři), nýbrž s výrokem „*Ženich byl bledý jako stěna*“ a „*Katerina padla do mdlob*“. Burianova citlivost k vnitřnímu spojení, které zde mezi výrazy bledý, mdloby, ženich, křtiny atd. volně, nezávisle na sdělovací funkci vznikají, které vybarvují nejednoznačné a mnohonásobné poetické asociace, tato citlivost a vnímavost je dosvědčena okolností, že dramaturg musil zmíněný výrok osamostatnit – ponechat jej na konci partu pronášeného Agnes.

Vedení dialogu na principu mijejících se monologických struktur, jejich bezkontaktnosti, je tedy určováno spojením a napětím, která vznikají nezávisle na obsahu výpovědi, předmětné situace, vztahu promlouvajících; je vytvářeno přes repliky, kombinováním zvýrazněných, z vnějšího významového plánu vyměněných slovních jednotek a celků. Znamená to, že namísto motivace dějem, vývojem dramatické situace, jedním postav a jejich přímými konfliktními vztahy je vedení dialogu motivováno vnitřním skrytým záměrem dramatického básníka, který pracuje s ozvláštněným – chceme-li zpředmětněným, obnaženým – slovesným materiálem: schematicky řečeno, významy jsou téženy na rovině sémiotiky. Expresionistický dialog reagoval tak nejen proti dramatické praxi naturalismu, ale – při svém úplném odmítnutí psychologismu, realistické pravděpodobnosti, mimetických postupů – znamenal rozhodující přesun ve výstavbě dramatického textu: osvobození básnického slova pro otevřený prostor moderního jeviště.

1969

Dialog a předmětná situace

Věra Saudková

V Haškově románu je scéna, nijak příslovečná a sotva lákavá pro vykladače oněch „universálních“ významů, jichž lze nepřeborně a údajně i v každém kroku hlavního hrdiny nalézt, ačkoli dílo samo, jakkoli geniální, nemá estetiké aspirace – je nutné to opakovat – a proslulo hlavně svou vulgárností. V této scéně si přijíždí obchodník z Českých Budějovic pro svou manželku do bytu nadporučíka Lukáše a mezi oběma muži – Švejk zde stojí stranou – proběhne vyjednávání, pro ústavní strany trapné a taky zbytečné, vždyť jsou předem rozhodnuty hladce si vyhovět. Velkoobchodník s chmelem si chce předmět – ženu – odvézt zpátky domů, nadporučík se chce téhož zbavit. Máme před sebou případ šťastného partnerství v románovém světě, v kterém komunikabilita, navzdory svému bujení v sverázných haškovských hovorech, je více než rozleptána: spisovatel na případě shody ukazuje, co zakládá zdárnost dobrého vztahu, redukováného v posledním na schéma koupě a prodeje. Dvěma lidem se jedná o totéž, pakliže každý z nich žádá něco jiného: vstupuje-li společný objekt jejich transakce do profíchůdných polí nikoli stejnou, nýbrž opačnou stranou. Profisměrná intence je tedy zárukou dorozumění a souladu.

Takovýto vzájemný poměr předpokládá proti očekávání zvláštní neangažovanost při jednání samém, odstup od předmětu, který je ve hře, a nepodobnost účastníků. Souhrnně řečeno, žádá dostatečnou autonomii dvou rozdílných světů, a nikoli podílíctví na jednom jediném prostoru. Mají-li si dvě osoby, dvě skupiny vyjít vstříc, chtějí-li se dohodnout a dorozumět, nesmějí vynakládat úsilí na to, aby jeden druhému rozuměl, požadovat, aby jeden přistoupil na stanovisko druhého, tvrdit spoluhráči, že jej dokonale prohlédli, namlouvat si, že netouží po ničem tak, jako po tom, aby on pochopil je. I snaha vniknout do oblasti spoluhráčské strany, stížínosti na to, že nám druhý nerozumí, vykazují stejný nedostatek. Jsou to zápasy s vlastním odrazem v zrcadle, který sice převažuje místo levé a pravé strany, ale vrací přitom zhlížejícímu se stále též obraz a stále ten, jaký si vidět nepřije. Jednání se podobá bláznivým pokusům překročit za plochu zrcadla, které jsou pouze výsadou básnictví, jako je zrušení hranice, na níž se láme vztah jednoho já k druhému, na níž se protíná já i ty, výsadou mystiky. V prozaickém světě – a Haškova scéna to inverzně vysvětluje – vede každé dokonalé porozumění, splývání shodných stanovisek, splývání vlastní pozice s pozicí protihráčovou naopak k neúprosným soupeřstvím: soupeřství samo již znamená konkurenci.