

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.

RŮŽENA GREBENÍČKOVÁ

ČESKÝ EXPRESIONISMUS A VEDENÍ DRAMATICKÉHO DIALOGU

Ve stati Dialog a monolog z roku 1940 pokouší se Jan Mukařovský rozlišit princip dialogické a monologické promluvy a dospívá k závěru, že monologičnost a dialogičnost tvoří polaritu jazykového dění, která dochází přechodného a vždy obnovovaného vyrovnání v každé promluvě, ať formálně dialogické, nebo monologické. Mezi příklady sloužícími k ujasnění teze odkazuje i k dramatické adaptaci Dykova Krysaře, uvedené E. F. Burianem téhož roku na pražské scéně.

Zvláštnost Burianových dramatizací – Dyka nevyjímaje – spočívala v tom, že vypravěčské party, tedy podle Mukařovského jediný druh autentického monologu, se rozváděly do scénických výstupů formou dramatického dialogu, to jest, byly přisouzeny buď románovým a povídkovým postavám, nebo osobám pro účely jevištního přepisu vymyšleným. Ve skutečnosti se však při tomto způsobu dramatické úpravy mohly nově členit i rozhovory původní předlohy tím, že se hranice dialogu přesunovaly dovnitř jednotlivých replik. Jinak řečeno, Burian ponechával samo slovesné znění textu úplně nedotčeno, jenom je nově artikuloval, „rozsekával“ do promluv, objevoval ve vypravěčském výtvaru – podle Mukařovského – skrytou dialogičnost, podle vlastního termínu – dramatičnost. (Tak rukopis dramatizace Máchova Kata má podtitul – drama objevil a zapsal E. F. Burian.) Uveďme alespoň jediný Mukařovským citovaný příklad, který má ilustrovat, jak přecházel dialog povídky do dialogu „dramatu“. U Dyka čteme: „Ano,“ zasmála se žena ve dveřích, „při svatbě Kateřiny objevila se pořádná krysa. Ženich byl bledý jako stěna a Kateřina padla do mdlob. Lidé nesnesou nic tak málo jako to, co jim kazí chuť.“ „Připravujete svatbu nebo křtiny,“ otázal se Krysař náhle, bez přechodu. Text po Burianově úpravě: Agnes (se smíchem): „Při svatbě Kateřiny objevila se pořádná krysa. Ženich byl bledý jako stěna a Kateřina padla do mdlob.“ Krysař: „Lidé nesnesou nic tak málo jako to, co jim kazí chuť. Připravujete svatbu nebo křtiny?“ K tomu komentář Mukařovského: Našel se tedy uvnitř první a původní promluvy dialogický zvrat, který se jevil dramaturgovi žádoucnějším rozhraním mezi oběma než rozhraní zvolené.

Právě na tomto místě se však teoretická úvaha velkoryse minula s jistým poetologickým principem na dosah ruky. Burianova metoda při adaptaci nedramatického textu měla svou důslednost a dnes se zřetelně vyjevuje, že se opírala o jeden vyhraněný druh poetiky, v jejímž rámci představuje dialog ono známé křížení promluv, vzájemně se nesrážejících a mimojdoucích. Namísto latentního dialogu uvnitř monologu máme co dělat se sérií střídavě se prostupujících nebo paralelně postupujících monologů. Ve výkladech o expresionistických dramatizacích se běžně a samozřejmě mluví o „monologických strukturách“, o „aneinandervorbeireden“ atd. Půjde nám tedy o poetiku, která umožňovala Burianovi ve shodě s typem jeho divadla a svobodným prostorem jeho scény uvádět díla považovaná obecně za nezpůsobilá k předvádění, o dramatické texty odsuzované jako literární a nedivadelní a která posléze dovolovala režiséru vždy znovu prohlašovat, že může drammatizovat a inscenovat cokoli, třeba i telefonní seznam. Ponecháme-li stranou Burianovy exkursy do estetické teorie, projevy o znakovosti na divadle atd., zůstává v tomto okamžiku důležité, že Burian měl k literární předloze svérázný vztah, že uměl odhalovat sémantiku

v oněch aspektech slovesného textu, k nimž se soustředila tzv. *Ohrenphilologie*, v hlasových, intonačních, rytmických, expiračních a vůbec hudebních kvalitách, dále a hlavně, že dialogickou promluvu vnímal spíše z hlediska celkové výstavby díla než jako fungující v závislosti na expozici, ději, jednání nebo charakteru postavy. Dialog přestával být proto místem konfliktu, v němž se vyjevují přesvědčivě motivované postavy a střetávají charaktery. Už okolnost, že postavu lze ke kterémukoliv textovému úryvku volně dodat nebo vymyslet, naznačuje, že dramatická persona přestala být nositelem vlastností kauzálně spojených s konfliktním jednáním a vývojem dramatické situace, že jí nadále příslušelo být nejdříve mluvčím vlastnosti nebo vůbec toho, co „má být jako celková nálada, smýšlení atd.“ vyjádřeno. Otázka, „co má být vyjádřeno“, není zde však daleko tak přímočará a jednoznačná, jak se jeví ve výkladech, které charakterizují drama kolem první světové války důrazem na rétoričnost a bezkontaktnost výstupů a v projevech jeho hrdinů hledají výraz idejí, podobně jako je tomu například v žánru klasicistní tragédie (W. Sokel). Shrňme prozatím: stejně jako byla režie největšího básníka české scény sotva lhostejná k předchůdcovství Hilarovu, byla také Burianova dramaturgie málo myslitelná bez předpokladů, které jí poskytoval historický vývoj jednoho typu dramatu.

Oklikou lze tedy zpětně určit jeho model v českém expresionismu a tak přistoupit k otázce dialogu, která se na tomto modelu přímo vnucuje. Uveďme nejprve několik nezbytných údajů. V představách, které panují o českém expresionistickém dramatu, nehrál nikdy velkou roli vliv Tollerův, nepochybný v případě Wolkerově (Hrob), ani Kaiserův vzor pro utopistické hry Čapkovy (ponecháme stranou působení Unruhovo), za fascinujícího platil však Sternheim. V těchto představách zůstávala vůdčím žánrem expresionismu „sociální groteska“, shodně se sugescemi Karla Hugona Hilara. Hilar se snažil hájit „český scénický expresionismus“ jako hnutí nezávislé na německé režii – v době, když byl po uvedení Marlowova Eduarda II. označen za epigona Jessnerova – , vydával jej za analogický směr, vyrůstající čistě z domácích podmínek(!) Na důkaz toho prohlašoval ex post a tónem suverénním své vinohradské inscenace Sternheima a Kleistovy Penthesiley 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 Měšťana Schippla a Snoba. Jeho první expresionistickou realizací české hry byly roku 1920 Krkavci Jana Bartoše, jednoznačně navazující na jeho sternheimovské režie. Patrně tyto okolnosti rozhodly o fixní ideji všech přehledů a příruček, povinně uvádět za nejtypičtější a nejreprezentativnější české expresionistické drama komediální grotesku Lva Blatného Kokoko-dák! 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 Tři od dosud mladého a nezkušeného moravského autora. Časopis Jindřicha Vodáka a Otokara Fischera Jevišťe, který o několik měsíců předtím se zadostiučiněním nad prací Manfreda Schneidera o expresionistickém dramatu napsal, že teoretikům činí velké potíže vyložit zásady směru a že her uznaně expresionistických není stále ještě mnoho (jako nepochybně se citují Hasencleverův Syn a Antigona, hry Unruhovy a Kaiserovy, případně ještě Oskara Kokoschky atd.), tentokrát bez váhání rozhodl, že Blatného kus k expresionismu počítat musíme, už proto – jak se píše v poznámce Fischerově –, že autor Tři o životě nic neví, nebo vědět nechce: zajímá 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, uvažuje však v listu brněnské skupiny její tehdejší teoretik František Götz o překonávání směru a v časopisu se dává místo

objednanému článku Alfreda Endlera Světový názor nového dramatu – o Musilově nové hře Blouznivci. Trpí-li ambiciózní literární prostředí komplexem při srovnání se s cizí kulturou, jsou naopak jiné kmihy uvnitř téhož národa překvapivě bez nároků – uznávají zpravidla jen to, co jinde dosud uznáno nebylo: Musilovo 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 svérázného, 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 vzdát se představy, že charakteristicky expresionistická je sociálně kritická groteska Kokoko-dák! z roku 1922 a obrátit pozornost k okolním textům z týchž let, které zastínila, které však mnohem podnětněji a odvážněji dokonávají strukturní proměny ve vedení dramatického dialogu a tedy posléze i v půdoryse a stavbě dramatického textu. Již srovnání Tři a Kokoko-dák! nasvědčuje, že z hlediska principů expresionistického divadla musíme hodnocení převrátit. A vedle velkoryse koncipovaných Vystěhovalců z roku 1922, uvedených na scénu téhož roku, zdají se tři krátké básnické dramatické texty ze stejné doby – Černá noc, Svět tančí, Podzemí (první dvě poprvé předváděny až v roce předčasné 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 míjení promluv v rámci expresionistické periody (v příslušné závislosti na tradicích realistického, iluzionistického divadla a vůbec umění založeného na mimetickém principu), aniž by přihlédl k radikálním změnám v povaze uměleckého materiálu – lhostejno zda slova, zvuku, scénického prostoru a nevyjímaje ani materiál výtvarného 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 představami, podobně málo pochopena, jak málo byl pochopen i Svět tančí v Peroutkově dobové recenzi Sborníku Literární skupiny: autor ho zde označuje za šlejharovský žánrový obrázek (cituji podle nepublikované kandidátské práce H. Kučerové). Také Černá noc se považuje za výtvar spíše raně expresionistický, s naturalistickými příznaky, a rozumí se jí jako „střetnutí božské čistoty a živelných temných pudů, hlubinného sváru uvnitř nitra, zápasu mezi dobrem a zlem atd.“ Na rozdíl od Svět tančí a Podzemí – s dějištěm příznačně velkoměstským – odehrává se scéna v krajině horské, neurčeně folklórní; právě tento moment je však usvědčující: tak jako literatura, která poprvé odkrývala topus města, přirovnávala jeho životní zákony k boji o život v nezkracené 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 nezkažené 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 přízemních 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 vrcholícího 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 zabíjet, matka žehnající odhodlanému a „mužnému“ činu,

nezřízená žádostivost dívčina 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, dvojí různě pojmenování bude sice výrazem dvojího nastrojení, ve skutečnosti dává dvě odlišné verze jednoho a téhož. Jedinou dramatickou akcí je změna perspektivy, jde však o „čin“ dramatického básníka, a ne o jednání 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 pronesení slova.

Nápadným vnějším znakem „dialogů“ je v Černé noci útržkovitost replik, věty zůstávají nedopovězené, příznačně eliptické a fragmentární, často redukovány na pouhé slovo, někdy jednoslabičné. Je samozřejmé, že podobně strukturovaný text přenáší těžiště 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 potlačeno a nepojmenováno: nevyšlovené hraje větší roli než označené, záměrem je upoutat pozornost k zamlčenému. Interpunkce je přeexponovaná. Roztříštěnost, kterou skýtá grafický obraz textu, má obdobu jedině u G. Kaisera, ve výjimečné hře z roku 1922 *Noli me tangere!* (ke srovnání nutí i kristovský motiv Kaiserova neznámého s ozářením vězenské cely po jeho odchodu).

Vlastností tohoto druhu dialogu, trhavě postupujícího v úlomkovitých exklamacích a otázkách, proložené zmrzačenými sentencemi – většinou dvojsmyslnými parafrázemi biblické řeči – však je, že není vázán 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, míjejí 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.

Hypertrofii interpunkčních znamének, pomlček, 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* roztříštěné, úlomkovité repliky do jediného projevu, nebudou se lišit od monologů Kaiserova hrdiny, stejně rozbitého a tříštícího 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* bratr, posedlý myšlenkou provést svůj neblahý čin. Na vůli vidět, co k vidění není, a na snaze nevidět, co se pohledu vnucuje, 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 tvou 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, Kaiserova 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 předchozí či následující periodě.

Právě tento vzorec je s to poskytnout klíč i k dešifraci onoho zlého vychýlení, kterým jsou stíženi 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 eskamotáži, neboť lze „dělat“ 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. Kaiserova hra varuje před iluzí, že skutečnost je dosud pevným místem – přestala být jednotnou, stává se přinejmenším dvojí. Králem paroháčem se zahazuje série všemožných triků, které lze se skutečným provádět. V každém následujícím dramatu si znovu ověřujeme, jak je snadné zdvojit a rozdvíjet to, co by mělo být jedno, skládat jediné a nedělitelné z dvojího, 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 vznáší 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 směnitelnosti všeho se vším, zprofesionalizování a zfunkcionalizování všech úseků životních, jejich podrobení obchodním transakcím. Obecná směnitelnost produkuje skutečnost už jen jako pouhou stínohru. Zpětně však platí, že výměnné obchody se provádějí jen s tím, co je samo neskutečné. „Nic není tak snadno směnitelné a nic není všem tak společné jako – nic,“ lze parafrázovat výrok satirika z roku 1920.

Neudivuje nás příliš, že v rámci této literatury, dramaturgii nevyjímaje, narážíme 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, Vídeň 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 aktovce Blatného se svět ztenčuje – nebo rozšiřuje – na taneční sál; svět tančí. Problematika se jeví nejprůzračněji 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 banálním komediálním provedení vyniká však labilita toho, co se rozumí světem, dějem, předmětnou situací – a co může ještě zbývat z dialogu, je-li předmětná situace, „pro účastníky hovoru vždy všudypřítomná, ne-li aktuálně, tedy potenciálně“, od začátku otrřesena? V Sorině říká policejní ředitel Barsukoff: „Kdo se odvažuje pochybovat?! Budu tak dlouho zadržovat smyčku kolem krku, až začne kvílet... 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 Svět tančí se nechává krásná pokladní v tanečním lokálu přesvědčit nově příchozími, že má svět u svých

nohou. Blatného První muž a Druhý muž ztělesňují se svými rétorickými promluvami ryzí antitezi, jsou tedy také konkurenty, „souběžci“, jeden bez druhého nepředstavitelný: cena jejich touhy je v souhlase s jejich vzájemným postavením určována z hlediska čisté směny, stupňováním touhy druhého, porovnáváním, poměřováním – to jest poptávkou. Tím se však vytváří typicky abstraktní skutečnost, ireálná a emfatická úměrně k své odtažitosti od předmětné situace. Mladá dívka je posléze stržena touto irealitou, 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, podívaná však začíná – svět tančí o berlích. Na tomto místě má poprvé citování Kaisera své literárněhistorické oprávnění – motiv tanečního sálu, tance a dívky s dřevěnými 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 povídce Strýčinkův sen; u Kaisera se opakuje mnohokrát, nejvýrazněji zůstane vyslovený až v pozdní lyrice, v básni Protheseus.

Uvedme druhé místo ze Soriny. „Barin: Pro tebe jsem Barin, světu daruji jen Barsukoffa. Barsukoff: Cože? Jakže? Napřed jste byl vůbec jen mrtvý, a teď se chcete ve světě vyskytovat dvojmo? 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 citovanému 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 se v papírech) To nic nevadí. 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 niž se v tomto druhu dramatického dialogu jedná – směnitelnost 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 realistickým principům předvádění, tradiční inscenační konvence musí skutečné vyznění dialogu zkomolit, porušit a zlomit, zničit konečně jeho významový plán. Bez otevřeného, volného prostoru, nsvázaného přílišným 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 nálady, novým pojmenováním oddisponovat skutečné, zeskatotovat 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 nevyvracejí, naopak potvrzují, že role mluvícího a naslouchajícího se neustále vyměňují, že žádná z mluvících osob nemá

převahu, že mezi mluvícími vzniká proudění nálady, že celková nálada přechází na emociální zabarvení 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 jednověťmi, 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 „Aneinandervorbeireden“, které tolik ve vedení expresionistického dialogu dnes poutá, protože se v něm vidí anticipace absurdního divadla (Sokel), není zdaleka tak nezáludné, jak se současným interpretům jeví.

V Blatného Svět tančí jsou přítomny v příkladně 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 přehrazen od druhého, ponořen do svého vlastního světa, snění a toužení. Dramatický výjev, který vrcholí, když hrdinka opouští bariéru své pokladny, aby se ukázalo, že je chromá, jako by odhaloval společnost poznamenaných – řeči pronášejí lidé, kteří neslyší, nevidí, jakoby zmrzačení, slepí, hluchí... Grotesknímu seskupení odpovídají groteskní kontakty v replikách mluvících – do emfaticky nadnesených vyznání vpadá číšníkově hlášení jídel, oznámení – „a telecí mozek“ následuje po výkřících hrdinčiných 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 váží k sobě bez ohledu na to, kdo je pronáší? 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 zbavována své primární vázanosti na větnou výpověď, nabývají jiné významové nasycenosti, než je ta, která se jim přisuzuje v rámci rétoriky nebo realisticky situované řeči a jejích nápodobách, vykazují úplnou indiferentnost k motivaci dané mluvící a jednající 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 křiků, nedopověděných vět, výkřiků, otázek, že se svou strukturou ničím neliší od vstupních monologů krále, procitajícího u Kaisera z omámení. Ocitujeme ještě do třetice případ tohoto vedení dialogu z bezvýznamné Kaiserovy Soriny, abychom se zeptali, co ještě zbývá z rolí mluvícího a naslouchajícího, 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: Příliš pozdě – !! Barsukoff: Ano, dvanáct pryč – – – pes!! Petruška: Nepřijde zpátky – – – !! Barsukoff: Prožeh ho – !! Petruška: Ani o krok víc!! Barsukoff: Zlechťe ho na chodidlech – !! Petruška: Všechno jsem zkusil – !! Barsukoff: Zalomej s ním – !! Petruška: Marně – !; 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 přerývaně a v antitetických exklamacích. Poslední příklad „dialogu“(?) ze Soriny ukazuje dále, že naopak z dialogické konfrontace může vymizet poslední vztah, dialog podmiňující, že repliky se stávají jen sérií výkřiků a křiku, střídavých zvolání, rozhraní mezi nimi zůstává určeno jen čistě zvukově zvyšováním intonace. Jsou však takto postavy mezi sebou rozlišeny? Je takto určen jejich vztah? Odpověď je jediná: příklad z Kaisera je destrukcí dialogu. 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 mluvících osob, kde nevzniká napětí mezi střídajícími se promluvami, významové kontakty a srážky atd., musí být prostupování 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 „Kateřina padla do mdlob“. Burianova citlivost k vnitřnímu spojení, které zde mezi výrazy bledý, mdloby, ženich, křtiny atd. volně, nezávisle na sdělovací funkci vznikají, které vybavují 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 míjejících se monologických struktur, jejich bezkontaktnosti, je tedy určováno spojeními a napětími, 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, jednáním postav a jejich přímými konfliktními vztahy je vedení dialogu motivováno vnitřním skrytým záměrem dramatického básníka, který pracuje s ozvláštňeným – chceme-li zpředmětněným, obnaženým slovesným materiálem: schematicky řečeno, významy jsou těženy 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)

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.