

Český expresionismus a vedení dramatického dialogu

Ve stati *Dialog a monolog* z roku 1940 pokouší se Jan Mukarovský 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*, uvedeně E. F. Burianem téhož roku na pražské scéně.

Zvláštnost Burianových dramatizací – Dyka nevyjímaje – spočívala v tom, že vypravěčské party, tedy podle Mukarovského 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 promluvy, objevoval ve vypravěčském výtoru – podle Mukarovského – skrytou dialogičnost, podle vlastního termínu – dramaticčnost. (Tak rukopis dramatizace Máchova *Kata* má podtitul – „drama objevil a zapsal E. F. Burian“.) Uvedme alespoň jediný Mukarovským citovaný příklad, který má ilustrovat, jak přecházel dialog povídky do dialogu „dramatu“.

U Dyka čteme: „*Ano, smála se žena ve dveřích. „Při svatbě Kateřiny objevila se pořádná krysa. Ženich byl bleďý jako stěna a Kateřina padla do mdllob. Lidé nesnesou nic tak málo jako to, co jim kazí chuť; odhodlají se pak zavolat krysaře. „Připravujte svatbu nebo křtiny? Otázal se krysař náhle, bez přecho- du.“* Text po Burianově úpravě: „*Agnes (se smíchem): Při svatbě Kateřiny objevila se pořádná krysa. Ženich byl bleďý jako stěna a Kateřina padla do mdllob. Krysař: Lidé nesnesou nic tak málo jako to, co jim kazí chuť. Připravujte svatbu nebo křtiny?*“ K tomu komentář Mukarovského: Našel se tedy uvnitř první z původní promluvy dialogický zvrát, který se jevil dramaturgovi žádouc- nějším rozhraním mezi oběma než rozhraní zvolené.

Právě na tomto místě se však teoretická úvaha velkoryse mimula 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 krížení promluvy vzájemně se nesrážejících a mimojdoucích. Namísto

latentního dialogu uvnitř monologu máme co dělat se sérií střídavě se prostupujících nebo paralelně postupujících monologi. Ve výkladech o expresionis- tických dramatizacích se běžně a samozřejmě mluví o „monologických struk- turách“, o „Aneinandervorbeireden“ atd. Půjde nám tedy o poetiku, která umožňovala Burianovi ve shodě s typem jeho divadla a svobodným prostorem jeho scéně uvádět díla považovaná obecně za nezpůsobitelná k předvádění, o dramatické texty odsuzované jako literární a nedivadelní, a která posléze dovolovala režiseru vždy znovu prohlášovat, 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 důležitá, že Burian měl k literární předloze sverázný vztah, že uměl odha- lovat 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 konflik- tu, 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 vlast- nosti kauzálně spojených s konfliktním jednáním a vývojem dramatické situa- ce, že jí nadále příslušelo být nejvýše 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 vnučuje. Uvedme nejprve několik nezbytných údajů. V předstávách, které panují o českém expre- sionistickém dramatu, nehrál nikdy velkou roli vliv Tollerův, nepochoybny v případě Wolkerové (*Hrob*), ani Kaiserův vzor pro utopistické hry Čapkovy (ponecháme stranou působení Unruhovo), za fascinujícího platil však Stern- heim. V těchto předstávách zůstávala vůdčím žánrem expresionismu „sociální groteska“, shodně se sugescemi Karla Hugona Hilara. Hilar se snažil hájit „čes- ký scénický expresionismus“ jako hnutí nezávislé na německé režii – v době, když byl po uvedení Marlowova *Eduarda II.* označen za epigona Jessnerova –