

# Peter Szondi

## Teorie moderního dramatu

(Theorie des modernen Dramas, 1956)

Teoretická práce německého autora maďarského původu zabývající se proměnou dramatické struktury a pojetí dramatu v historických souvislostech přelomu 19. a 20. století a v první polovině 20. století.

Ve vstupní kap. Historická estetika a poetika druhů (9–13) vychází Szondi ze skutečnosti, že vlastně už od Aristotela se objevují námitky proti přítomnosti epických prvků v dramatu (9). Dokládá, jak většině starších teorií chybí smysl pro dialektickou vazbu formy a obsahu: předem daná forma zůstává pro ně „historicky indiferentní, historicky původní je pouze látka a vzniklé drama [...] je historickou realizací bezčasové formy“ (10). Teprve u Hegela se podle něj pojem formy historizuje, „historickou se nakonec stává i sama poetika druhů. Lyrika, epika, drama se ze systematických kategorií změnily v historické“ (10).

V kap. Drama (14–19) autor vychází z obecného soudu, že novověké drama vzniklo za renesance. Po rozpadu uceleného středověkého světónázoru objevilo drama novou identitu v zobrazení mezilidských vztahů. Jako zásadní sféra bytí se ukázala sféra „mezi“ (*Zwischen*), v níž se formulovala veškerá dramatická tematika. Lidské nitro, odhalené okolnímu světu, se stalo dramatickou přítomností (14), jazykovým prostředkem tohoto „mezilidského“ (*zwischenmenschlich*) světa se stal dialog. V renesanci, která upustila od prologu a epilogu a zřekla se i chóru, se tak dialog stal jediným konstitutivním prostředkem dramatické kompozice (na rozdíl od antiky a středověku, ale i pozdějšího baroka). Na základě ústředního postavení dialogu a oproštění se od všeho vnějšího (tj. v tomto chápání epického) Szondi také vymezuje klasický typ dramatu, drama „absolutní“ (*absolut*, 15). Se subjektem vnímatele se počítá jen zprostředkovaně; tak jako dramatická výpověď není výpovědí autora, není ani oslovením diváka; divákova pasivita se však zážitkem, vtažením do hry mění v iracionální aktivitu: jako by sám mluvil jazykem postav (16). Jevištní formou absolutního dramatu se stalo „kukátkové“ jeviště (16), časovou dimenzí je absolutní přítomnost, kterou drama zastupuje tím, že si vytváří svůj

vlastní čas, jehož každý přítomný moment v sobě obsahuje zárodek budoucnosti (17). Jakákoli časová roztržičnost výjevů tedy stojí proti principu absolutní přítomnosti a předpokládala by vlastně existenci epického subjektu. Podobně je zde motivován i požadavek jednoty místa (Szondi připomíná, že Shakespeare jej na rozdíl od francouzských klasiků v historických hrách — vzhledem k potřebám látky — nerespektoval, a musel proto sáhnout po komentátorovi označeném jako chór, který jednotlivé akty představuje jako „historické kapitoly“, 18). Kompozičně má vnitřní celistvost absolutního dramatu dialektický původ: „Nevzniká zásluhou [...] epického já [...], ale jako důsledek ustavičného odhalování a zastírání mezilidské dialektiky, která se v dialogu mění v řeč. [...] Na možnosti dialogu závisí možnost dramatu“ (19).

V kap. Krize dramatu (20–73) sleduje Szondi prostřednictvím studií věnovaných dramatikům z přelomu 19. a 20. století (Henrik Ibsen, Anton Pavlovič Čechov, August Strindberg, Maurice Maeterlinck a Gerhard Hauptmann) kvalitativní proměnu pojetí dramatu, která normativní představu absolutního dramatu myšlenkově i formálně rozbíjí. Konkrétní analýzy pak autor zobecňuje v kap. Teorie proměny stylu (74–82). Drama (coby literární forma založená na „vždy v přítomnosti probíhajícím mezilidském dění“, 74) se podle Szondiho ke konci 19. století ocitlo v krizi především v důsledku proměn v tematice, které rozrušují uvedené konstitutivní složky „absolutního“ dramatu. U Ibsena dominuje místo přítomnosti minulost, která je přímo tématem jeho her a která neustále potlačuje přítomné dění. V Čechovových hrách zase aktivní přítomné konání ustupuje snění, ať už se týká vzpomínek, či utopické budoucnosti; dialogická forma, tj. „mezilidská“ výpovědní forma, přechází do monologizovaných reflexí. Strindberg mezilidskou vazbu klasického dramatu buď ruší, nebo ji nahlíží z perspektivy centrální postavy. Maeterlinckovo *dramme statique* pak dějí „dává výpověď“ (74). V Hauptmannových sociálních dramatech jsou mezilidské vztahy determinovány politicko-ekonomickými poměry a tento determinismus ve výsledku potlačuje jedinečnost přítomného. Všechny tyto postupy nastolují nově protiklad subjektu a objektu. U Ibsena „proti sobě jako subjekt a objekt stojí přítomnost a minulost, ten, kdo odhaluje, a to, co je odhalováno“; ve Strindbergově dramatu jako „sledu výjevů“ (*Stationendrama*) se stává „osamocený subjekt sám sobě objektem“; Maeterlinckův fatalismus činí z lidí pasivní objekty a podobně se zvětčují postavy v Hauptmannových sociálních dramatech. Ve výsledku je tu pak k představení zpředmětněných dramatis personae „formálně třeba subjektu [ve funkci] epického já“ (75). Takto pojatá vazba subjektu a objektu rozbíjí absolutní formu dramatu tím, že relativizuje její pojetí času, děje i interpersonálních vztahů, a na pozadí této

relativizace ruší rozpor mezi subjektem a objektem (76). Tento proces, o němž svědčí další vývoj dramatiky ve 20. století, lze ostatně pozorovat i v jiných oblastech umění: v epice se od psychologického románu 19. století živě rozvíjí vnitřní monolog směřující k proudu vědomí, který znamená úplnou ztrátu epického odstupu; podobně už Cézanne, byť ještě trvá na přímém pozorování přírody, připravuje v malířství aperspektivismus a syntetičnost pozdější tvorby; v hudbě se už od pozdní romantiky objevují tendence k úplné chromaticitě připravující cestu k Schönbergově atonalitě (79). Tyto stylové proměny Szondi vykládá jako výsledek procesu, v němž se „tematická stránka zhušťuje do formy, a rozbíjí tak formu starou“ (78).

Následující dvě kapitoly se týkají prostředků, jimiž drama 20. století řeší svou krizi. V kap. Pokusy o záchranu (83–104) sleduje Szondi tendence směřující k udržení klasické dramatické formy. Jednu z nich nabízí naturalistické drama, v němž ovšem „nesoulad prostředí, postavy a děje [...] ruší možnost spojit plynule jednotlivé prvky do jediného absolutního pohybu, jež si drama žádá“ (86), což ve výsledku otevírá cestu epizaci dramatu. Žánr konverzační hry (87–90) chce řešit krizi dramatu zevnitř, „dobrým dialogem“, ten se však emancipuje od subjektu a autonomizuje v konverzaci, která na rozdíl od dialogu absolutního dramatu neústi v čin a nevytváří specifické pojetí času (a kauzální vazby), nýbrž podílí se pouze na jeho „reálném“ plynutí (88). V důsledku toho, že typologie postav v konverzačním dramatu se omezuje především na společenskou typizaci, jde tato forma opět proti absolutnosti. Nevázaná konverzace též nevytváří žádný děj, a proto si jej vypůjčuje ve formě nečekaných a hlavně nemotivovaných událostí zvnějšku (87). O záchranu tradiční dramatické formy se potom podle Szondiho pokoušejí dramatici pomocí aktovky (90–95), která je jakousi částí dramatu povýšenou na celek a která má sice s dramatem společné východisko (situaci), ale nikoli už děj, jenž bývá její proměnou. Napětí v aktovce už nevyrůstá z mezilidských vztahů, ale ze situace, která od počátku musí být katastrofická a kterou už v dění nelze odvrátit. Pod vlivem dobového determinismu v ní také nenastává možnost střetu člověka s osudem (92–93). V dalších pokusech o záchranu tradičního stylu (95–104) se dialog, který je obecně formálním předpokladem, resp. býval samozřejmým rámcem dramatu, stává přímo jeho tématem, a to tématem problematizovaným, např. ve Strindbergově *Tanci smrti* nebo v Lorcově *Domě doni Bernardy*. Avšak ani tento postup nemůže být řešením krize dramatu, a to proto, že postavy nedostanou prostor, v němž by mohly zůstat samy sebou, touží po mlčení v situaci, kdy řeč jednoho doslova zraňuje druhého (96–97). „Kukátkové“ jeviště se tak „stává ochranným

valem proti epice vnějšího světa“, „zkumavkou“, v níž probíhá „pokus o kompresi“ (99). Z uvedené tendence pak těží především existencialisticky orientovaná dramatika (→ Sartre, 99–104), která hledá cestu zpět ke klasice tím, že „rozvazuje pouto nadvlády mezi prostředím a člověkem, radikalizuje odcizení“ (100); prostředí se tu stává situací, která má vesměs transcendentální charakter (103).

Kap. Pokusy o řešení (105–161) sleduje naopak ty tendence, které vycházejí z nutných strukturních proměn a hledají v nich nové dramatické i divadelní prostředky. Subjektivní dramatika expresionismu (Georg Kaiser, Ernst Toller, raný Bertolt Brecht aj.) se natolik soustředila na člověka jako jednotlivce, až z něj učinila prázdnou abstrakci (108). Expresionistické „subjektivní znetvoření“ objektivní skutečnosti se zrcadlí v nitru dramatického díla: technika „sledu výjevů“ vyjadřuje odcizený svět, proti němuž subjekt stojí, a vymanění jedince z mezilidských vztahů odpovídá snaze zachytit člověka na základě „pohledu do podstaty“ (106). Epizace dramatické struktury směřuje přes naturalismus k politické revui (Erwin Piscator, 109–115), která rozbíjí absolutní dramatickou formu relativizací aktuálního výjevu na neaktualizovanost objektivní skutečnosti — mj. filmovými prostředky, vycházejícími z pozice kamery vůči objektu (113). Právě film objevil divadlu změnu vyprávěcí perspektivy, funkci detailu a především techniku montáže a pomohl mu objevit i epickou divadelní formu (114). Z této zkušenosti vychází Brecht, když proti „aristotelovské“ dramatice staví dramatu epickou (115–121), která v protikladu k dramatické formě akci vypráví a diváka nevtahuje do děje, ale činí ho jeho pozorovatelem. Szondi dále analyzuje techniku dramatické montáže jako uměleckou formu sice epickou, paradoxně však popírající epiku jako organizujícího činitele (dramatika Ferdinanda Brucknera, 121–127). Všimá si i „hry o nemožnosti dramatu“, zvláště pak tvorby Pirandellovy (*Šest postav hledá autora*, 127–135), analyzuje subjektivizaci dramatické struktury prostřednictvím vnitřního monologu u O'Neillů (135–139), pojetí epického subjektu u Wildera („epické já jako vůdce hry“, 139–145), „hru o čase“ ve vztahu k modernímu literárnímu pojetí časovosti (146–154) a strategie dramatické aktualizace vzpomínky v tvorbě Henryho Millera (154–161).

Metodologicky těží *Teorie moderního dramatu* z podnětů Hegelovy *Estetiky* (1835–1838, č. 1966), a to především z teze o dialektickém sepětí obsahu a formy, dále ze → Staigerových *Základních pojmů poetiky* (1946, č. 1969), k nimž se Szondi proklamativně hlásí v krátkém závěrečném slovu (162), kde uvádí i → Lukácsovu stať K sociologii moderního dramatu (1914, č. 1967 in: *Metafyzika*

*tragédie*) a také z *Filozofie nové hudby* (1949) → Theodora Wiesegrunda Adorna, třebaže názorově oběma autorům místy spíše oponuje. Szondiho historicko-teoretická reflexe strukturních proměn dramatu nepřistupuje k materiálu normativně, nekodifikuje „novou“ poetiku, jak potvrzují i závěry o dialektické vazbě mezi proměnou tématu a specifickou obsahovostí formy, která tyto proměny vyjevuje. V tomto smyslu Szondi klade důraz na historickou podmíněnost pojmu „drama“, jímž označuje určitou divadelní formu a pod nějž nezahrnuje dramaturiku všech historických etap (včetně různých žánrů), neboť ta je s jeho klasicky vymezenou představou („absolutním dramatem“) v rozporu (viz např. středověké církevní hry, Shakespearovy hry historické). Pojem drama tedy autor chápe spíše ve smyslu žánru než ve významu druhovém. Cílem jeho přístupu není obecná teorie moderního dramatu, nýbrž analytická reflexe jeho strukturních proměn, které Szondi sleduje v diachronních souvislostech (na tuto metodu bezprostředně navázala Marianne Kestingová, např. v práci *Das epische Theater. Zur Struktur des modernen Dramas*, 1978).<sup>1</sup> Díky tomu plasticky postihuje vnitřní vývojové tendence dramatu, dialektiku jeho struktury od rozpadu klasické dramatické stavby přes tendence k epizaci i lyrizaci dramatu až do své současnosti (absurdní drama). V centru Szondiho pozornosti sice stojí dialektika proměn dramatu jakožto specifického literárního druhu zásadně se odlišujícího od lyriky a epiky, přesto mu neunikají ani strukturní a tematické vazby mezi literaturou a divadlem (vliv Piscatorův a Brechtův), dramatem a filmem (Piscator), všimá si i některých vazeb k výtvarnému umění a hudbě. Analytickými prostředky postihuje napětí mezi uvedenými tendencemi a sleduje způsoby, jimiž se drama obrací k objektivní realitě, i ztvárnění autorského subjektu a strukturní funkci základních prvků dramatické kompozice (především děje, času a dialogu). *Teorie moderního dramatu*, bezpochyby nejvýznamnější poválečná teatrologická práce napsaná v německém prostředí, se od svého prvního vydání v roce 1956 dočkala desítek reedic a překladu do řady jazyků.

### Vydání

<sup>1</sup> V dobovém německém kontextu vzniká v sousedství Szondiho historicko-teoretické rekonstrukce vnitřního vývoje dramatu obdobně zaměřená práce Huga Friedricha *Die Struktur der modernen Lyrik. Von Baudelaire bis zur Gegenwart*, Hamburg, 1956.

*Theorie des modernen Dramas*, Frankfurt/M. 1956, 1959, 1963 (z tohoto vyd. citováno), 1964, 1965, 1966, 1967, 1968, 1969, 1970, 1971, 1973, 1974, 1975, 1977, 1978, 1979, 1981, 1983, 1985, 1987, 1989, 1992, 1994, 1996, 1999, 2004, 2006 (in: *Schriften* 1), 2007, 2010. *Teoria del dramma moderno*, Torino 1962, 1972, 1974, 1976, 1982, 1986, 1988, 1992, 2000, 2002, 2009. *Teória modernej drámy*, Bratislava 1969. *Det moderna dramats teori*, Stockholm 1972. *Teoria nowoczesnego dramatu*,

Warszawa 1976. *A modern dráma elmélete*, Budapest 1979, 2002. Japonské vyd., Tokio 1979. *Théorie du drame moderne*, Lausanne 1983; Belval 2006. *Theory of the Modern Drama*, Cambridge 1987; Minneapolis 1987. *Teoria del drama modern*, Barcelona 1988 (katalánsky). *Teorija na modernata drama*, Sofija 1990. *Teoria del drama moderno*, Barcelona 1994; Madrid 2011. *Teorija moderne drame*, Beograd 1995. Arabské vyd., Latakia 1997. *Teorija sodobne drame*, Ljubljana 2000. *Teoria do drama moderno*, São Paulo 2001, 2003. *Teorija moderne drame*, Zagreb 2001. Čínské vyd., Peking 2006.

## Literatura

I. Slawińska, Teoria dramatu współczesnego, *Dialog* 1958, č. 3, s. 115–118. M. Kesting, *Vermessung des Labyrinths. Studien zur modernen Ästhetik*, Frankfurt/M. 1965. J. Paštka, doslov ke sloven. vyd. 1969. K. Elam, *The Semiotics of Theatre and Drama*, London – New York 1980. M. Carlson, *Theories of the Theatre*, Ithaca et al. 1984

## Peter Szondi (1929–1971)

Německý teoretik dramatu maďarského původu, nar. v židovské rodině v Budapešti. V r. 1944 byla jeho rodina vydána z koncentračního tábora do Švýcarska v rámci dohody mezi Němci a zástupci maďarského židovstva (tzv. „Kasztner-Abkommen“), Szondi pak vystudoval v Curychu. Jeho první práce věnovaná teorii dramatu v historických souvislostech (1956) mu přinesla značný věhlas; ke klíčovým tématům jeho badatelského zájmu patřila také problematika dramatických žánrů (*Versuch über das Tragische*, 1961) a historická poetika dramatu, ať už ho zajímala měšťanská truchlohra, či lyrické dekadentní drama (*Die Theorie des bürgerlichen Trauerspiels im 18. Jahrhundert. Der Kaufmann, der Hausvater und der Hofmeister*, 1973; *Das lyrische Drama des Fin de siècle*, 1975 — soubory přednášek vydané po jeho časně smrti). Zabýval se také dílem Paula Celana a Friedricha Hölderlina. Působil v Berlíně, na Freie Universität založil Institut für allgemeine und vergleichende Literaturwissenschaft, který dnes nese jeho jméno.

## České překlady

*Úvod do literární hermeneutiky*, Brno 2003.

/vkn – lj/