

Srna, Zdeněk

Artur Kutscher - systematik teatrologie : (třetí kapitola o počátcích metodologie divadelní vědy)

In: *Otázky divadla a filmu. III. Závodský, Artur (editor). Vyd. 1. Brno: Universita J.E. Purkyně, 1973, pp. 11-37*

Stable URL (handle): <https://hdl.handle.net/11222.digilib/120975>

Access Date: 29. 11. 2024

Version: 20220831

Terms of use: Digital Library of the Faculty of Arts, Masaryk University provides access to digitized documents strictly for personal use, unless otherwise specified.

THEATRALIA

ZDENĚK SRNA

ARTUR KUTSCHER — SYSTEMATIK
TEATROLOGIE*(Třetí kapitola o počátcích metodologie divadelní vědy)*

Když se r. 1925 v prvních číslech *Divadelních listů* (*Theaterwissenschaftliche Blätter*)¹ dělala inventura institucí zabývajících se divadelním výzkumem na universitách, Mnichov tu zastoupen nebyl. Přes velké úsilí Artura Kutschera se zde do té doby nepodařilo vybudovat samostatný kabinet nebo alespoň ustavit oddělení pro teatrologii.² V přehledu se redakce jenom zmiňuje o tom, že nadace Kláry Zieglerové v Divadelním muzeu, založeném r. 1910, užívají také profesori Borchardt a Kutschera. Zanedlouho nato, ve čtvrtém čísle tohoto časopisu, přihlásila se mnichovská škola o slovo sama. Dr. Bruno Satori-Neumann, jeden z nejprůraznějších Herrmannových žáků, věnoval jako hlavní redaktor celé číslo explikaci názorů, které přicházely z Mnichova. *Münchener Sonderheft* je uveden základním článkem Eduarda Gudenratha o divadelněvědném studiu na mnichovské universitě u profesora Dr. Artura Kutschera; stručné vyznání Kutschera samotného a studie z jedné disertační práce jeho semináře tuto publikaci doplňují.

Na rozdíl od převážně faktografických a organizačně institucionálních informací o jednotlivých ústavech a kabinetech v Berlíně, Kielu, Frankfurtu nad Mohanem a Kolíně nad Rýnem, jimiž jsou naplněny předcházející sešity, mnichovské zvláštní číslo přineslo také pohled na některé metodologické postupy. Autoři se nevyhýbali zdůraznit, že na mnoha místech zaujímají odlišný přístup nežli škola Herrmannova, která se svou *Theatergeschichtswissenschaft* zmíněná učiliště ovládala.

Kutschera se tu jako sedmačtyřicetiletý profesor představuje divadelněvědné veřejnosti vlastní stručnou biografií. Také on, jako většina bada-

¹ *Theaterwissenschaftliche Blätter* I, 1925, č. 1, str. 3.

² Zřízeno jako *Institut für Theatergeschichte* až roku 1926. Jeho vedením byl pověřen divadelní historik, literární vědec a filolog prof. H. H. Borchardt. To znamená, že ještě ani tehdy nedošla koncepce Kutschera svého uznání a realizace. Ostatně je příznačný i Kutscheraův povzdech už ve třicátých letech: „Mein Ordinarius für neue deutsche Literatur ging noch einen Schritt weiter und behauptete, das Wichtigste am ganzen Theater sei doch das gedruckte Buch(!)“ Mnichovští se tak málo starali o obor, že po Borchardtově odchodu r. 1944 jej nechali zaniknout. Ani r. 1947/1948 nebyl ještě obnoven.

telů té doby, pracujících v divadelněvědné oblasti, je svým základním školením germanista, literární historik. K základnímu oboru vystudoval rovněž dějiny umění a filosofii, což samozřejmě ovlivňovalo také jeho přístup k samotné oblasti literárněhistorické, i při orientaci ve sféře divadelněvědné.³

Hlavní důraz klade Kutscher na svůj vztah k divadlu, na svoji divadelní praxi herce a režiséra i pedagoga divadelních pokusů gymnasiálních let přes vedení Dramatického spolku akademiků až po režie vlastních dramaturgických úprav (např. *Lenzovy komedie Vojáci*, kterou pak přežaly profesionální scény *Künstlertheater* v Mnichově a *Hoftheater* ve Stuttgartu), režie studentských představení na universitě a dlouholeté působení na státní Herecké škole i na Mercedes-Filmschule. Ve spojení s touto divadelní praxí připomíná autor také svoji vědeckou činnost zaměřenou k divadlu, kritický esej *Ausdruckskunst der Bühne* a rozsáhlou divadelněhistorickou studii o salcburském barokním divadle. Od ní pak přechází ke své pedagogické činnosti na universitě. Zdůrazňuje, že ve školním roce 1909/1910 založil na mnichovské universitě divadelní vědy (*Theaterwissenschaften*) jako řádný obor: „— — — und nahm insofern eine Sonderstellung ein, als ich betonte, der Kernpunkt liege nicht im Logos, sondern im Mimos, die junge Wissenschaft habe folglich nicht sowohl Fühlung mit der Philologie als vielmehr mit der Kunst und Musikwissenschaft zu halten, und dürfe wie diese nicht als deutsche, sondern nur als allgemeine Theaterwissenschaft aller Zeiten und Völker getrieben werden — — — Die Ausbildung und Verfechtung dieser Disziplin brachte, gerade weil sie etwas Selbständiges war und zur Selbstbehauptung wie alles Neue auch aggressiv sein mußte, die größten Kämpfe und Enttäuschungen meines Lebens, über die mich nur das ähnliche Schicksal anderer junger Wissenschaften und die unbedingte Zustimmung aller Leute von Fach hinwegzusetzen vermag. Ich habe die Gewißheit, daß dieser Disziplin die Zukunft

³ Artur Kutscher se narodil 17. června 1878 v Hannoveru. Jeho otec byl učitelem na obecné škole a vedl zařízení pro nápravu vad řeči. Kutscherovi předkové z otcovy strany byli od poloviny 17. století horníci v Oberharz, z matčiny strany od poloviny 18. století sedláci v Dolním Sasku. Kutscher studoval v Mnichově germanistiku, dějiny umění a filosofii, po jednom semestru také v Berlíně a Kielu. Doktorátu dosáhl r. 1903 prací *Über das Gefühl in Goethes Lyrik*. R. 1907 se Kutscher habilitoval v Mnichově jako soukromý docent novější německé literatury. Po osmi letech se stal mimořádným profesorem. Jako literární historik vydával Kutscher dílo Schillerovo, Wedekindovo, Scheffelsovo, napsal Wedekindovu biografii a vydal sbírku vojenských písní ze světové války. Kutscher je autorem těchto prací: *Ausdruckskunst der Bühne, Grundriss und Bausteine zum neuen Theater* (Leipzig 1910); *Friedrich Hebbel als Kritiker des Dramas. Seine Kritik und ihre Bedeutung* (Berlín 1907); *Salzburger Barocktheater* z r. 1924, doplněné vydání pod názvem *Vom Salzburger Barocktheater zu den Salzburger Festspielen* (Düsseldorf 1939); *Die Elemente des Theaters. Grundriss der Theaterwissenschaft I.*, München 1932; *Die Stilkunde des Theaters. Grundriss der Theaterwissenschaft II.*, München 1936; souborně jako nepatrně upravené vydání s názvem *Grundriss der Theaterwissenschaft*, München 1949; literárněvědný protějšek pak vyšel r. 1951 v Bremen — *Die Stilkunde der deutschen Dichtung; Die Commedia dell'arte und Deutschland* (Emsdetten 1955). Artur Kutscher zemřel 29. srpna r. 1960.

gehört, und halte auf ihrer Basis unbeirrt regelmäßige und systematische Übungen.“⁴

Samozřejmě, že to není v časopise vydávaném stoupenci herrmannovské školy prohlášení příliš skromné ani formulované diplomaticky; je to vlastně polemika jak s celým dosavadním postojem divadelněhistorického směru, tak s některými konkrétními články tohoto časopisu. V úvodní stati prvního čísla Divadelněvědných listů konstatuje Satori-Neumann, že své jméno Theaterwissenschaft dostala tato mladá věda teprve před pěti nebo šesti lety, tedy asi kolem r. 1920 (miní tím pravděpodobně návrh prof. Maxe Herrmanna podaný na pruské ministerstvo umění, vědy a osvěty v lednu r. 1919; zde v pamětním spise je požadováno zřízení divadelněvědného institutu při berlínské universitě). Kutscher proti tomu záměrně upozorňuje na své michovské začátky z konce desátých let, kdy razil pro tuto disciplínu název Theaterwissenschaften. Stejně tak proti dosavadnímu postavení divadelněhistorického bádání, které vyrůstá vlastně jako jedna z vedlejších pomocných disciplín germanistických seminářů, zaměřujíc svou pozornost téměř výlučně k německému divadlu, staví Kutscher své pojetí samostatnosti celého oboru a jeho obecné pozornosti k divadelním kulturám všech dob.

Vedle významu, který přikládal obecným dějinám divadla a studiu soudobého mezinárodního divadla, zdůrazňuje Kutscher také pozornost jiho-německému lidovému a selskému divadlu, ochotnickému divadelnictví, stejně tak jako souvislostem divadla s tancem, s lidovým a národním tancem i lidovými zvyky. A právě odtud vychází ona formulace: „— — — gibt es auf die Frage nach dem Ursprung des Theaters eine ganz andere Antwort als die bekannte: Der Kult.“⁵

Závěrem svého stručného vyznání zmiňuje se Kutscher také o metodě a dodává, že stylistické rozlišování dramatu od literatury — zde prostředek jevištního výrazu, tam čistý prostředek řeči, jazyka — pokládá za nejdůležitější problém. Metoda, již ve svém historickokritickém přístupu uplatňuje, souvisí s tzv. stilkritische Schule; postihuje především vztahy, souvislosti uměleckých rodů, styl doby i styl jednotlivého uměleckého díla.

S takovým, byť stručným naznačením některých základních principů svého postoje, které později rozvinul ve dvou dílech své knihy *Grundriß der Theaterwissenschaft*, vystoupil Kutscher na širším teatrologickém fóru vlastně poprvé až v tomto časopise, a to po patnácti letech svého mnichovského divadelněvědného působení.

V obširnější stati Kutscherova žáka Eduarda Gudenratha, postavené do čela mnichovského čísla Divadelněvědných listů, jsou některé Kutscherovy názory rozváděny právě vzhledem k organizaci universitního studia. Gudenrath vychází především z páteře studijního plánu, již tu tvoří pohled na obecné dějiny divadla (allgemeine Theatergeschichte), zahrnující divadlo, jeviště, herectví i drama v posloupnosti celé historie. Speciální německé dějiny divadla jsou jako základní princip stejně tak jednostranné a neplodné, dostředivé jako speciální německé dějiny výtvarného umění nebo hudby. To ovšem nevyklučuje jejich existenci, tj.

⁴ *Theaterwissenschaftliche Blätter I*, 1925, č. 4, str. 58.

⁵ Tamtéž.

zkoumání jednotlivých jazykových nebo územních celků, ovšem při plném vědomí obecných souvislostí, jako specifického úseku ve vztahu ke světovému divadelnímu dění. A právě tímto pojetím divadla jako celku (za ně v nemalé míře vděčí Dingerovi, z něhož také tady čerpal)⁶ dochází Kutscher k hledání obecně lidské podstaty divadla v jeho mimickém základě. Kutscher přednáší tehdy v pěti až šesti semestrech historii divadla od pravěku přes středověk (pozornost věnuje také asijským divadelním kulturám) po 19. století a současné světové divadlo. Vedle těchto obecných přednášek jsou do studijního plánu uvedeny také přednášky s tematikou původu divadla, divadla primitivních národů i soudobého lidového divadla, jeho městských ochotnických forem a divadla řemeslnického i selského.

Do každého zimního semestru je zařazeno cvičení v divadelněkritické praxi (seminář divadelní kritiky), jehož pozornost se váže na dramaturgii mnichovských divadel. Přednášky a cvičení o divadelní inscenaci jsou svěřovány odborníkům z divadelního života. Vedle toho vytvořil si Kutscher „ein Privatissimum für die Fortgeschrittenen“, jakýsi vyšší seminář pro úzký kruh těch, kdož se odborně zabývali speciálními problémy historické nebo teoretické povahy.

V informaci o metodické stránce studia u prof. Kutschera potvrzuje Gudenrath výchozí tézi, že „Mimus im Gegensatz zum Logos, ist die selbständige und wesentliche Kraft der Ausdruckskunst des Theaters“, že divadlo jako svébytné a samostatné umění musí mít svou samostatnou disciplínu, zabývající se jeho zkoumáním. Požadavek emancipace divadelní vědy od filologie zaznívá tu stejně naléhavě jako z projevů Maxe Herrmanna a jeho školy; je však vyslovován v poněkud jiné rovině, neboť přesahuje výlučně historickou oblast.

Osobitý a v tehdejší německé teatrologii ojedinělý je důraz, který se v mnichovském prostředí klade na spojení s etnografií, na studium pašijových her v řadě středisek (*Oberammergau*, *Erl*, *Brixlegg*, *Wala* aj.) a divadelních elementů u vánočních lidových projevů, tanců mrtvých i na zkoumání fresek s nákresey středověkých divadelních zařízení. Poloha Mnichova umožňuje poměrně snadný přístup k oblastem, v nichž lidové zvyky a představení ještě žily.

Jako nezbytné předpoklady pro studium divadelní vědy vyžaduje Kutscher jak literární, tak jazykové znalosti (hlavně italštinu, francouzštinu, angličtinu a zvláště latinu), především pak spolu s vnímavostí pro divadlo a divadelní kulturu také mimořádně citlivý smysl pro jeho mimickou podstatu. Uvedené dva články spolu s divadelněhistorickou studií o mnichovských předměstských scénách začátkem 19. století představují mnichovskou školu poprvé divadelněvědné veřejnosti. Je v nich předkládáno samostatné pojetí oboru a jeho metodologie. Vymezení pojmu Theaterwissenschaft jako souhrného označení celého vědního oboru, jako *Dachbegriff*, vytýčení obecných dějin divadla, nastolení otázky po původu divadla i některé jiné rysy tohoto přístupu se ukázaly životné a pro další vývoj plodné.

⁶ Viz Zdeněk S r n a, *Hugo Dinger*. Druhá kapitola z počátků metodologie divadelní vědy (in: *Otázky divadla a filmu; Theatralia et cinematographica*, II, Brno 1971, str. 45–62).

Svět Kutscherova vnímání a přístupu k literatuře a umění se zcela zřetelně odlišuje od toho, v němž se pohyboval Max Herrmann. Je příznačné, že zatímco se Herrmann hlásil ke svým universitním učitelům (Erichu Schmidtovi a odtud také k pozitivistické škole Wilhelma Scherera), vzpomíná Kutscher (i jeho životopisec) výhradně na universitní kolegy a přátele. Patřili mezi ně stejně tak spisovatelé Frank Wedekind, Max Halbe, Hermann Löns, Hans Carossa, Walter von Molo a mnichovský básnický kruh, jako herci, režiséri (mj. i člen pařížského Grand Cartelu, žák Maxe Reinhardta Francouz Gaston Baty, dále významný výtvarník Emil Preetorius i světoznámý archeolog Wilhelm Dörpfeld), malíři a mnoho postav z bohatého mnichovského kulturního života. Úzké spojení s uměleckým světem, vlastní divadelní praxe, široké studijní zájmy – to všechno vytvářelo podobu a charakter Kutscherových teoretických názorů, ať už v oblasti literární nebo divadelní, byl poplatný dobovým pramenům.

Kutscher vstupoval do universitního a vědeckého světa na samém konci 19. století, v době, kdy se začaly pocíťovat hranice metod přírodovědeckého poznání, jak byly uplatňovány v oblasti humanistických věd, a kdy se hledala z filosofického hlediska cesta k jejich vlastním metodám. Jednostrannost kauzality nekonečného řetězu příčin a následků vedla ke staticnosti, bezvýjimečnému, trpnému řádu, který se v humanistických vědách, a zvláště při zkoumání jevu z oblasti umělecké, ukazoval jako nedostačující.

Jestliže Viktor Žirmunskij ve svých Voprosech teorii literatury připomíná toto období (řeceno slovy Ladislava Štolla) jako léta napjatých metodologických hledání, nespokojenosti se starým bezprincipním eklekticismem, jako dobu obecného úpadku staré universitní „historie literatury“, je přirozené, že všechny pokusy o nové přístupy jsou protipozitivistické. Jsou samozřejmě vedeny z nejrůznějších východisek a s nejrůznějším zaměřením, převážně však z pozic idealistické filosofické spekulace. Byly to psychologie a sociologie, jejichž postupy a metodika ovlivňovaly orientaci uměnovědy, především pak literární vědy. Je to výrazný směr tzv. duchovědného zaměření literární vědy, vycházející mj. hlavně z duchovědného psychologismu Wilhelma Diltheye. Je mimo rámec této práce zabývat se podrobnějším hodnocením těchto proudů, připomeňme si jen celkovou charakteristiku z pera Ladislava Štolla: „Tyto duchovědné spekulace, prohlubující propast mezi sférou přírodních a sférou společenských věd, odhalily skutečnost, že vývoj vládnoucí tehdy ideologie dospěl v oblasti společenských věd k faktickému popření existence zákonitosti společenského dění jakožto předmětu společenskovědného zkoumání.“⁷ Nicméně, přece jen mají tyto reakce na bezvýslednost pozitivistického zkoumání jevových souvislostí svůj nepochybný význam. Jestliže, jak ukazuje právě Ladislav Štoll na případě Zdeňka Nejedlého, nahradí se idealistická psychologie vědeckou materialistickou psychologií, vybudovanou na vědeckém historickém a sociologickém přístupu, pak je

⁷ Ladislav Štoll, *O tvar a strukturu ve slovesném umění*, Praha 1972, str. 11.

tu možno hledat v některých závěrech či přístupech zdroje, nebo alespoň spřízněnost s dialekticko-materialistickým přístupem.

Snahu chápat se nových metod a uplatňovat je na literárním tématě ukázal absolvující Kutscher ve své disertační práci, která měla téma na svou dobu poněkud neobvyklé: *Das Naturgefühl in Goethes Lyrik*. Je to vlastně útočná polemika zaměřená proti „filologizujícím anatomům“. S mladistvou razancí pouští se do školometsky bezduchého a formálního výkladu Goethovy lyriky od jakéhosi Düntzera, hledaje skutečný obsah a smysl Goethových básní. Kutscher kritizuje necitlivou, formální metodu a snaží se spíše psychologicky postihnout zdroje Goethovy inspirace. Subjektivní pocity a postoje dotvářejí, podle jeho slov, opravdový rozbor. Tato práce, hledající především esteticko-psychologické spojitosti při výkladu umělcova díla, byla přijata s nevšedním zájmem – např. básníkem Richardem Dehmellem, byla recenzována v tisku a prof. Max Koch si ji vyžádal pro edici *Sammlung der Breslauer Beiträge*.

Stejně východisko, snahu překonat pozitivistické postupy spolu se snahou a citlivostí k umění i jeho soudobým proudům a podobám nacházíme v nevelkém eseji *Die Ausdruckskunst der Bühne*. Jím si v očích svých současníků dobyl Kutscher také kritické renomé. Je to jediný spisek, v němž si Kutscher kriticky všimá problematiky současného divadelního umění i jeho vývojových perspektiv. Tato publikace je výjimečná také proto, že katedroví vědci oné doby většinou ostře oddělovali svoji vědeckou profesi historiků od divadelní kritiky, obírající se soudobým stavem umění. Pro kritika se sice odborné vzdělání vyžadovalo, ale jeho činnost byla vyčleňována mimo vědní oblast.

3

Sledujme cestu formování divadelně teoretických názorů Artura Kutschera, jak dostávají svůj první výraz ve studii *Die Ausdruckskunst der Bühne*.⁸

Z našeho hlediska je tato studie významná hlavně proto, že Kutscher tu rozvíjí své teoretické názory na divadlo právě v souvislosti se soudobým stavem divadelnictví. Všimá si přínosu, který pro utváření moderního divadla a divadelní teorie vůbec znamenají názory i praxe Edwarda Gordona Craiga, Adolpha Appii, Georga Fuchse, Dalcrozovy rytmické gymnastiky, reformy Otty Brahma, Maxe Reinhardta. Z řady experimentů věnuje Kutscher hlavní pozornost tomu, který v sezóně 1907/1908 podnikl Georg Fuchs spolu s architektem Maxem Littmannem a výtvarníkem Fritzem Erlerem v *Mnichovském uměleckém divadle (Münchner Künstlertheater)*.

Celé to zamyšlení je vlastně teoretickou podporou probouzející se divadelní avantgardy v Německu a našlo odezvu nejen v divadelních kruzích (Fritz Erler na ně s uznáním vzpomíná ještě více nežli po pětadvaceti letech), ale dostalo se mu též pozornosti z jiné strany. Se zájmem a oceněním vyjádřil se o této studii Wilhelm Dilthey.⁹

⁸ Artur Kutscher, *Die Ausdruckskunst der Bühne* (Leipzig 1910).

⁹ Herbert Günter, Artur Kutscher. Ein Lebensbild. (in: *Erfülltes Leben*. Bremen 1953), str. 29.

Zaujme nás už sám charakterizující název studie, který přeložen zní nejen jako „výrazové umění jeviště“, ale snad stejně dobře jako „umění jevištního, divadelního výrazu“ (výklad pojmu „Ausdruckskunst“ jako expresionistického umění, tj. spojování výrazu „Ausdruck“ s pojmem „expresse“, jak nabízejí některé slovníky, není tu v kontextu případný). Autor studie chápe celek představení jako umělecké dílo, jako artefakt divadelního umění. To je nejspolehlivější způsob, jak mohou být všechny „jednotlivosti“, složky poznány ve své důležitosti i ve vzájemných vztazích. Zdůrazňuje, že úzce literární posuzování nemůže problém divadla jakožto umění vystihnout. Stejně tak ani úzce malířské, architektonické nebo jenom herecké posuzování této problematiky nemůže být rozhodující: „Es handelt sich um eine Ausdruckskunst, die mehr Mittel gebraucht, wie jede andere, um eine reproduktive Kunst, die eine Fülle anderer Künste zu einer Harmonie, zu einer Einheit und Neuheit zusammenfasst“.¹⁰ Pojem „Ausdruckskunst der Bühne“ se tu nekryje s Wagnerovým „Gesamtkunstwerk“. V tomto pohledu nejde o spojení jednotlivých umění ke společnému uměleckému dílu. Kutscher chápe představení jako strukturu, jejímiž stavebními kameny jsou jednotlivá umění, sloužící jako prostředky, podřizující se celku, stylu, řekli bychom specifickým zákonitostem divadelního umění.

Kutscher klade proti sobě pojmy *Ausdruckskunst* (der Bühne, přičemž se tu mihne i představa možnosti existence *Ausdruckskunst des Films*, kterou však Kutscher zatím odmítá) proti *Einzelkünste*; umění divadelního výrazu jako samostatného celku, který z estetického hlediska vytváří jednotu proti jednotlivým druhům umění nesložených, které se jako prostředky účastní na procesu divadelního představení. Výraz „reproduktiv“ je zde třeba chápat spíše v tom smyslu slova, který znamená znovutvoření uměleckého díla z prostředků jednotlivých umění, nikoli ve smyslu víceméně pasivního zprostředkování, tedy pouhé reprodukce textu. Vyplývá to také z pasáže, kterou Kutscher věnuje tomuto pojmu, když hovoří o režii: „Das Wort ‚reproduktiv‘ bedeutet keine Herabsetzung, sondern will nur besagen, daß ein fertiges Kunstwerk ihr zum Anlaß der jedesmaligen Betätigung wird, und daß dieses Kunstwerk mit seiner Art die besondere Richtung und Verwendung der gesamten Ausdrucksmittel bestimmt – nicht etwa beschränkt an Entfaltung. Das fertige Kunstwerk ist das Thema, welches die Ausdruckskunst mit allen ihren Kräften zu erschöpfen hat“.¹¹) Přičemž, dodává autor, divadelní inscenace, vytvořená na stejném textovém základě dvěma v uměleckém smyslu stejně hodnotnými tvůrci, je v konkrétním užití výrazových prostředků zcela rozdílná.

Je tedy podle Kutscherových názorů divadelní představení cílem a smyslem divadelního umění, protože samotné herectví je stejně tak málo účelem jeho produkce jako pouhé zprostředkování znalosti dramatu. (Připomeňme si tu Herrmannovo pozdější stanovisko, kdy herecké umění mu tvoří téměř celou náplň pojmu divadlo.)

Výchozí základ autorova postupu je totožný s východiskem Herrmannovým, Kösterovým a Dingerovým: divadelní představení je chápáno jako

¹⁰ Artur Kutscher, op. cit. str. 8.

¹¹ Artur Kutscher, op. cit. str. 115 a násled.

samostatné umělecké dílo divadelního umění. Ovšem dalšími závěry se už Kutscher značně liší od stanovisek jmenovaných vědců.

Herrmann si pro svoji vyhraněnou potřebu historika divadla vymezuje v prvním stadiu svých názorů (1914) jakousi nepřiliš závaznou hierarchizaci divadelních složek. Vychází ze zdůrazňování sociálního charakteru divadla a na prvním místě uvádí divadelní obecnost, dále jeviště s jeho rozličným zařízením, herecké umění a posléze režii. V pozdějších letech (po r. 1925) obrací Herrmann pozornost k herectví, které považuje za rozhodující a určující složku. Divadelní umění se pro něj stává uměním teprve tehdy, když se dá hovořit o profesionalitě herectví.¹²⁾

Dinger vychází z aspektu postupného vývoje divadla a jeho prvků, což je stanovisko, které Kutscher zastává později ve svém *Grundriß der Theaterwissenschaft*. V této době, roku 1910, zaujímá ještě Kutscher zcela jiné stanovisko. Hierarchizuje jednotlivé složky divadelního vývoje a za základ považuje text, *Dichtung*. Ve své kritické charakterizaci soudobého divadla počátku 20. století má na mysli instituci, která „der Ort der Darstellung von Dichtung ist“.¹³⁾ S velkou vehemencí polemizuje se statí Thomase Manna,¹⁴⁾ v níž je vyslovován názor, že divadlo je o to dokonalejší, čím více slouží hercům, komediantům. Mann v souvislosti s dobovými názory některých divadelních tvůrců hodnotí jednání herců jenom jako příležitost k možnému rozvinutí mimiky, je v samém svém původu improvizováno. A teprve tam, soudí Mann, kde se náhodou spojí herec s básníkem, jako je tomu v případě Lope de Vegy, Shakespeara, Molièra a Goldoniho, stávají se texty literaturou. Kutscher vytýká Marinovi, že podcenil dosavadní vývoj divadla; podle Kutscherova názoru divadlo se tolik vzdálilo svému původnímu stadiu, že dnes je možno hovořit o jiném divadle.

Všimněme si, že v podstatě stejné argumentace užil také Otakar Zich ve své *Estetice dramatického umění*. Soudobá moderní podoba divadla je dnes něčím jiným, nežli byla ve svém vývoji; genetické důvody Zich odmítá jako nepřesvědčivé.¹⁵⁾ Tento přístup je však protichůdný nejen názorům Dingerovým, ale i těm názorům, které najdeme u Kutschera později. Dá se tu poměrně spolehlivě usuzovat, že v době vzniku této studie se Kutscher zřejmě ještě nezabýval Dingerovou publikací a jejími názory; rozhodně by s nimi polemizoval nebo alespoň se na ně odvolával.

Charakterizovaný Kutscherův postoj se liší od jeho pozdějších stanovisek z řady příčin. Především jeho snaha uplatnit v této době nový pohled duchovněné orientace. Také se tu hlásí o slovo literární vědec a filolog, který nezapře erudici v německých literárních dějinách. Ty se hluboce obírají kulturním zápasem v 18. století proti nízkým divadelním druhům, Hanswurstiádě a Stegreifkomedii ve jménu literárně hodnotného divadla, ve

¹²⁾ Viz Zdeněk Srna, *Max Herrmann*. Kapitola z počátků metodologie divadelní vědy (in: *Otázky divadla a filmu; Theatralia et cinematographica 1*, Brno 1970, str. 47–62).

¹³⁾ Artur Kutscher, op. cit. str. 12.

¹⁴⁾ Thomas Mann v časopise *Nord und Süd* v zimním čísle z r. 1908, v němž se autor zabýval poměrem divadla a básnictví. Údaj přejat z Kutschera citovaného díla, str. 10.

¹⁵⁾ Otakar Zich. *Estetika dramatického umění* (Praha 1931), str. 61 n.

jménu Schillerova divadla jako „*Moralanstalt*“. Kutscher s jistou dávkou patosu podtrhuje, že nové divadlo žilo v srdci J. W. Goetha a Friedricha Schillera, kteří se nestarali o divadlo mimiky a improvizace; jim a řadě dalších autorů bylo básnické ztvárnění účelem i smyslem divadla.

Dále vystupuje Kutscher jako zanicený kritik rozbujelé soudobé divadelně zábavné produkce, která se rozšířila v Německu zavedením svobodného podnikání v této sféře od r. 1870. Kutscher plaiduje pro uměleckou podobu divadla, pro básnické kvality, které ji pozvedají nad běžnou divadelní produkci. A nadto ještě přichází divadlu nový konkurent – kinematograf. Lehce se může stát, prorokuje autor r. 1910, že bude spojen fonograf s kinematografem. Myšlenku, že by se film mohl stát výrazovým uměním (s básnickou kvalitou), považuje v této chvíli Kutscher za pošetilou. Připouští, že nové a osobité se může z této strany očekávat nejvýše na poli grotesky. I když celkový vývoj vyvrátil tento zásadní postoj a autor po letech svoje názory důkladně opravil, tvář filmového umění po r. 1910 dala v umění mistrů filmové grotesky tomuto postřehu za pravdu.

V kapitolách, které úzce navazují na tyto základní úvahy (a v nichž je vlastně jádro a smysl Kutscherovy knížky), všímá si autor reformátorského úsilí ve vývoji německého divadla moderní doby, od *Meiningenských* přes *Freie Bühne*, Otto Brahma k soudobé podobě, jak ji formuje nová umělecká generace v čele s Maxem Reinhardtem a *Mnichovským uměleckým divadlem*.

Herectví má v Kutscherově interpretaci moderních divadelních teorií zvláštní a výjimečné postavení už proto, že je nositelem jednání. V něm je, jak si Kutscher uvědomuje, jeden z nejpodstatnějších rysů divadla. I herectví ovšem musí vycházet z dramatického textu jakožto základu divadla. Autor se tu dostává k pojmům mím a herec; jeho rozlišování se po čase stane jednou z myšlenek, které ve své divadelněvědné teorii rozvede.

V názoru na představení opírá se Kutscher o teoretický přístup E. G. Craiga v jeho základní tezi, že hlavním tvůrcem uměleckého díla, tj. představení, je režisér, který stmeluje jednotlivé prostředky („die Mittels“) v celistvý umělecký útvar. Tady je vliv soudobé umělecké teorie na Kutschera nejsilnější, neboť později, spoután krunýřem záměru systematicky ve svých *Základech divadelní vědy*, distancuje se od těchto názorů divadelní avantgardy do té míry, že režii nezahrnuje mezi divadelní složky a vysunuje ji do postavení pomocného umění.

Závěrečnou část studie věnuje Kutscher dvěma problémům, které považuje za nejdůležitější ve vývoji moderního divadla. První z nich je otázka stylizace a s ní spjatý problém režisérový kompozice, druhým pak je vzájemný vztah jednotlivých složek, výrazových prostředků a postavení herectví mezi nimi.

Pokud jde o otázku stylizování, význam, který mu Kutscher přisuzuje, má své kořeny jednak v praxi Mnichovského uměleckého divadla, jednak v zápase proti naturalismu. Je to tehdejší společný problém divadelních tvůrců Evropy. Úsilí o postižení vlastní umělecké specifičnosti divadla vyrůstá v protikladu k éře naturalistického divadla, ač právě ona se stala jedním z impulsů, jimiž byly tyto snahy vyprovokovány. Kutscher mluví o tom, že výrazový styl divadla jako umění se nedá vytvářet nakupením reálií na jevišti (mj. podrobuje kritice berlínské *Neues Theater*, které si

zapůjčilo z muzea pro inscenaci jedné hry skutečného Tiziana a staré porcelánové výrobky v nedozírné ceně). Pravost v reálném smyslu je na jevišti neskutečná, ať už se objevuje ve výtvarném materiálu nebo v herectví či v jiných složkách divadelní syntézy.

Moderní divadlo vyžaduje stylizaci — a to nikoliv jako bezduše stereotypní princip, ale jako logiku své umělecké práce. Nejrozličnější výrazové prostředky divadla mají pro Kutschera jenom jeden účel, k němuž se všechny společně setkávají. Musí sloužit představení, každý svou vlastní specifičností. Ale nejde tu o žádnou volnou soutěživost, upozorňuje autor. Jestliže se bude na jevišti nabízet toliko jedna samostatná složka, a byť to byla i nejsilnější složka v tomto svazku, tj. herectví, jak může být dosaženo jednoty, harmonie? Stejně tak nemůže být řeči o umění divadelního výrazu, jestliže zde nebude jednotličího tvůrce — režiséra.

Vycházející z praxe moderního divadelnictví dochází Kutscher k mnoha postřehům a zjištěním, které předcházejí dynamice dalšího vývoje divadelní teorie. V úvaze o umělecké stylizaci a symbolizaci jde mu vlastně o to, co později strukturalistická teorie nazve uměleckým znakem. Ostatně mám za to, že od „*Ausdruckskunst der Bühne mit seinen Mitteln von Einzelkünsten*“ není příliš daleko ke složkám divadelního výrazu, i když samozřejmě podle našeho pojetí v kvalitativně jiném, dynamickém vztahu.

Radu názorů formuloval Kutscher v souvislostech svého systematického pokusu zcela jinak. Některé rozvíjel, některé ze své divadelní teorie vypustil docela (ke škodě celé věci i vědecký zájem o konkrétní umělecké teorie jako materiál a v jistých případech součást obecné teorie divadla), jiné přenechal divadelní kritice.

I když pozdější vztah k praxi divadelní avantgardy je u vyvrátěného teatrologa daleko rezervovanější, nežli byl kdysi u mladého kritika, přece jen zájem o konkrétní divadelní práci si Kutscher uchovával stále. To ostatně velice vděčně pocífovali divadelní tvůrci. Herbert Ihering formuloval dokonce svůj názor v tom smyslu, že existoval toliko jeden produktivní divadelní vědec, který viděl dopředu a mohl podněcovat dramatiky, režiséry a kritiky: Artur Kutscher v Mnichově. Dokonce Brecht prý o něm vděčně hovořoval.¹⁶

4

Nežli přejdeme k dalším pracím, v nichž se Kutscher pokouší systemizovat obor divadelní vědy jako celek, povšimněme si krátce některých názorů a východisek, které poznamenávají celkový jeho přístup k oblasti umění a divadlu zvláště.

Kutscherovy počátky stojí zcela jasně ve znamení duchovědné orientace, i když nikoliv výhradně její diltheyovské podoby. Jak jsme ukázali, vyhýbal se Kutscher ve svém protipozitivistickém zaměření onomu nic nevysvětlujícímu biografismu psychologického ražení. Daleko spíše tu můžeme zaznamenat vliv toho, co Ladislav Štoll nazývá spiritualistickým

¹⁶ Herbert Ihering, *Divadelná veda a divadelná kritika* (in: Slovenské divadlo XII, Bratislava 1964, č. 1, str. 29).

literárněvědným směrem, pokoušejícím se vyložit umělecké dílo z metafyzicky chápaného duchovního umělcova života a tím idealistické psychologie. V předmluvě ke své stylistice (*Die Stilkunde der deutschen Dichtung*) zdůrazňuje autor, že vychází obecně z umění jako celku, z uměleckého díla jako organického životního jevu, z tohoto mikrokosmu a jeho vnitřních souvislostí se životním pocitem.¹⁷ Výraz *Lebensgefühl*, který se zvláště v pozdějším období vyskytuje u Kutschera často, přivádí nás v této oblasti k jednomu z nejvýraznějších zastánců duchovědné orientace německé literární vědy, k Emilu Ermatingerovi.¹⁸

Ten patří ke skupině nazývané německá „*stilkritische Schule*“. Všem těmto skupinám, stejně jako americkému newcriticismu, je při vši ideové rozdílnosti společný jeden rys: tendence překonat krizi estetiky hledáním objektivních kritických metod. Jestliže se tu v pracovních postupech a metodách objevilo mnoho podnětného a mnohdy i pozoruhodného, přece jen idealistický filosofický základ mohl vést nanejvýš k objektivismu, k novopozitivismu.

Je přirozené, že ani Artur Kutscher se ve svém idealistickém filosofickém názoru nemohl dostat dál než k pokusům o systematické stanovení obzoru divadelní vědy jako celku. Vztah a sepětí s divadelní praxí se mu v řadě případů staly korektory jeho názorů.

Z okruhu diltheyovské filosofie pochází rovněž formulace, jíž Kutscher užívá: „Wir arbeiten nicht um des Wissens, sondern um des Wirkens willen. Es gibt vielleicht nichts, was die ältere Wissenschaft und ihre Vertreter von der jüngeren tiefer trennt als dies: »Aktivismus«.“¹⁹ Programově hlásí se tu Kutscher k nové, mladší generaci, která se ostře distancovala od předchozího pozitivismu. Ještě r. 1941, kdy se zabývá nedokončeným dílem Julia Petersena *Die Wissenschaft von der Dichtung*, které charakterizuje Max Wehrli jako poslední dokument vědeckého názoru patřícího do 19. století, idealistický a pozitivistický,²⁰ shledává Kutscher mezi sebou a tímto svým vrstevníkem příkrý rozdíl, jaký leží mezi dvěma generacemi.²¹

Dalo by se tedy říci, že základní součástí Kutscherova metodologického systému je analýza stylu a žánru, struktury uměleckého díla. Kutscher se tak distancuje od literárněhistorického proudu, který vyzvedával filosofický obsah, mravní výši nebo „Gedankengut“ jako rozhodující pro hodnocení uměleckého díla, stejně jako se liší od literárněhistorické linie biografické. V tom má mnoho společného s ruskými literárněvědnými formalisty i se strukturalismem pražské školy v její meziválečné podobě.

5

První skutečně divadelněvědná práce, která se pod Kutscherovým jménem objevila (r. 1924), nese název *Salzburger Barocktheater*. Je zaměřena

¹⁷ Artur Kutscher, *Die Stilkunde der deutschen Dichtung*, Bremen 1951.

¹⁸ Viz např. Felix Vodička, *Literární historie* (in: *Čtení o jazyce a poezii*, Praha 1952, str. 330).

¹⁹ Herbert Günter, op. cit. str. 56.

²⁰ Max Wehrli, *Allgemeine Literaturwissenschaft* (Bern 1957), slovenský překlad *Základy modernej teórie literatury* (Bratislava 1965), str. 34.

²¹ Z Kutscherovy korespondence, uvádí v citované stati Herbert Günter, str. 56.

k historii a je vydatně materiálově fundována. Přináší některá objevná zjištění, která se velice rychle stala majetkem historie německého divadla. V práci s materiálem není tu autor o nic méně pečlivý nežli jeho kolegové z divadelněhistorické školy. Studii doprovází množství reprodukcí, pečlivé seznamy inscenací jezuitského akademického divadla i představení v arcibiskupské rezidenci. Avšak v celkovém přístupu, ve výběru faktů i řazení materiálu a kapitol ukazuje se tu postup odlišný od historiografie berlínské.

I když Kutscherův hlavní zájem o barokní divadlo v Salzburgu se týká jeho dvou nejvýraznějších větví — jezuitského divadla a hudebně dramatických žánrů podporovaných knížaty arcibiskupy, považuje Kutscher za nezbytné na začátku své studie vyjít ze základní otázky poměru divadla a lidu. Podle jeho mínění je totiž k posouzení jisté divadelní kultury vždycky nezbytné tento vztah hledat, což znamená, hledat základ, v němž divadlo koření. Od stručné charakteristiky lidového divadla přechází Kutscher k divadlu školskému (Schulmeistertheater), k jezuitskému divadlu a salzburské variaci divadla dvorského. Je příznačné, že Kutscher, věren svému „stylovému“ stanovisku, nepodává tu historizující popis, ale v jakémsi historickogenetickém hledisku tu nacházíme řešení podle souvislostí látkových, tvarových i podle jednotlivých výrazových složek (tj. hudební složka, jevištní technické předpoklady, herecké umění, tanec, kostýmy atp.). Vystává tu jistá podobnost či příbuznost s eidografickým či eidologickým postupem Franka Wollmana a při zkoumání jihoslovanského dramatu. Zatímco ovšem Wollman zkoumá dramatiku jako značně autonomní rod slovesnosti, Kutscher se k ní obrací jako k jednomu z elementů divadelního celku.

R. 1939 vyšlo v Düsseldorfu nové, doplněné vydání této publikace pod názvem *Vom Salzburger Barocktheater zu den Salzburger Festspielen*. V nově připojené kapitole shledává autor předpoklady, které umožnily vznik festivalových slavností. Je nutno, žel, konstatovat, že právě v poměru k Maxu Reinhardtovi zde odevzdal Kutscher daň národněsocialistické ideologii.²² Život v jednostranně orientovaném a propagandou neustále zpracovávaném prostředí přece jen zanechal stopy na názorech a vyjádřeních aktivně působících lidí a bylo by upřílišněné zatracovat Kutschera a jeho dílo za tuto nijak podstatnou daň době. Po r. 1945 se postavili za Kutschera mj. Johannes R. Becher, Erich Engel a zvláštním listem i Thomas Mann.

6

Kutscherovo dílo, které je věnováno prvnímú pokusu o systematiku teatrologie jako samostatného vědního oboru, *Grundriß der Theaterwissenschaft (Základy divadelní vědy)*, vznikalo postupně a vyšlo ve dvou dílech. První svazek nese v roce 1932 a název *Elemente des Theaters*,

²² Heinrich Braulich, životopisec Maxe Reinhardta, vyjadřuje tuto skutečnost značně ohleduplně: „Naproti tomu hodnocení salzburského období ... je ovlivněno třicátými lety“ (H. Braulich, *Max Reinhardt, Divadlo mezi snem a skutečností*, Berlín 1966, česky: Praha 1969, str. 282).

druhý se objevil r. 1936 s titulem *Die Stilkunde des Theaters*. Oba díly vyšly společně s nepatrnými úpravami r. 1949.

Hovořím-li o prvním pokusu, nechci tím říci, že se před rokem 1932 v neustále rostoucí produkci teatrologické nevyskytly alespoň stručné práce, pokoušejí se objašňovat problematiku divadelní vědy. Jestliže mnohé vycházely z prostředí divadelněhistorické školy Herrmannovy (*Theaterwissenschaftliche Blätter*, 1925, Herbert Knudsen, *Das Studium der Theaterwissenschaft in Deutschland*, 1926), nebo jeho oponentů stejné koncepce (Albert Köster, *Ziele der Theatergeschichte*, 1916, *Theaterforschung*, 1922), existují i takové, které čerpají buď přímo z Kutscherových názorů nebo jsou mu velice blízké (Oskar Eberle, *Theaterwissenschaftliche Grundbegriffe*, 1928; Robert Petsch, *Die Aufgaben der Theaterwissenschaft*, 1930). Vyskytly se pokusy o metodologii „psychofyzilogickou“, sociologickou etc. (Max Martersteig, Julius Bab, Clemens Sauer mann aj.).

Avšak autorem prvního obsáhlejšího pohledu do základů divadelní vědy jako disciplíny je Artur Kutscher.

Je to pokus koncipovaný jako celkový nárys základní teorie divadla, jako rozvržení problematiky. Autor si nekladl za cíl pojednat vyčerpávajícím způsobem o jednotlivých činitelích divadelního umění. A právě tento širší pohled na celkovou problematiku, ať už jakkoli diskusní, nedotvořený, statický – je to nejčernější, co ve své době dal Kutscher do vínku novému oboru.

Kutscher vychází ze základního požadavku, který stojí před každou vědou, tj. usiluje stanovit a vyjádřit specifičnosti a rozličnosti (differentia specifica) jejího předmětu. Už v předmluvě k prvnímu dílu vytyčuje si základní tézi: divadelní věda může být postavena jenom na zkoumání divadelních prvků. Předchozí teoretická, estetická, literární i ostatní zjištění spolu s praktickou zkušeností konstatovala, že divadelní umění je umění složité, že na jeho podobě se podílí řada komponentů, pro něž se užívá výrazů prvky, součásti, složky atd. Můžeme přijmout toto Kutscherovo tvrzení, platí stále.

Potřebujeme však zjistit, co konkrétně považuje Kutscher za tyto prvky divadla, jaké je jejich vzájemné postavení a jak zkoumá jejich vztahy.

Už ze základní koncepce prvního svazku, z autorova geneticko-estetického, stylového, formového přístupu, který je naznačen rozvržením látky, vyplývá, že Kutscher dochází ke dvěma základním elementům: *die mimische Darstellung* (mimické zobrazení) a *Spieltext* (text hry). Jestliže ve svých začátcích *Ausdruckskunst der Bühne* hovoří Kutscher o výrazových faktorech divadelního umění a řadí jeho prostředky, části, *die Mittels* (byť i v jakési hierarchizaci) vedle sebe, zde přichází s dalším novým pojmem – „elementy“.

Co jsou to elementy?

Mimické zobrazení a text. Elementy nejsou ani režie, ani scéna (ve smyslu jeviště a hlediště), ani jevištní výtvarnictví, ba ani hudba. A dokonce podle Kutscherova výměru nepatří mezi elementy divadla ani herec-zpěvák v opěře, ačkoliv herce v ostatních druzích divadla chápe jako tvůrce mimického zobrazení.²³

Když se Kutscher dotýká ve svém Úvodu problematiky filmu, klade otázku po specifičnosti filmu, po základních tvůrčích filmového umění. Odpovídá si, že je to režisér, kameraman, střihač, kteří jsou hlavními tvůrci.²⁴

Režisér v divadle — podle Kutscherovy úvahy — slouží dramatu a hercům, je tedy v tomto vztahu jenom pomocným prvkem (srovnejme toto Kutscherovo stanovisko s jeho stanoviskem v r. 1910), filmový režisér je považován za skutečného tvůrce, tedy za element. Herec v divadle — ale jenom činoherním — je považován za základ, herec ve filmu (podobně jako v opeře) není k základním prvkům počítán. Autor se dokonce ptá, zda vůbec se dá u filmu hovořit o nějakém herectví v onom tvůrčím, uměleckém smyslu — stejně jako o tom zřejmě pochybuje u herectví v opeře.

Rozumíme-li tedy správně Kutscherovu pojmu „element“, je to samostatný základní prvek zřejmě z hlediska svěbytných vývojových rysů, nepostradatelný pro podobu, existenci toho kterého umění. Všechny ostatní faktory, prvky, součásti, které se podílejí na výsledném uměleckém díle, odsunuje Kutscher ve své systematice do jakési další kategorie, kterou zde nazývá die *Hilfkünste* (pomocná umění). Kutscher se tu dobral poněkud jiného stanoviska, než jaké zastával v době svého úzkého vztahu k úsilí o moderní podobu divadla v prvním desetiletí 20. století na mnichovské scéně. Tehdy vycházel z koncepce E. G. Craiga o režiséru jako základním tvůrci divadelního díla, stavěl při určité hierarchizaci (drama, herectví a další složky) všechny výrazové prostředky do jedné roviny. Nyní, hledaje základní principy vývojové posloupnosti, přiklonil se k tezí D i n g e r o v ý m a R e i c h o v ý m. Z tohoto aspektu také koncipuje svůj přístup k látce a věnuje velkou pozornost problematice původu divadla. Hledá ho ve spojení mimického vyjadřování, které je součástí lidského projevu, s prapůvodním pudem ke hře. Téma, které v průběhu doby zaměstnávalo řadu badatelů — H u i z i n g ů v *Homo ludens* spolu se snahou amerických teatrologů aplikovat na divadlo a drama teorii her — jsou výsledky nejzajímavější.²⁵

A protože tělo je nejdosažitelnější materiál k uměleckému zobrazení, a materiál nejjednodušší, obecně nejsrozumitelnější, je tanec zřejmě nejstarším uměním, a to tanec obohacený o prostředky hudby a poezie i výtvarného umění (nikoli jakýsi *Gesamtkunstwerk* na samém počátku). Tato Kutscherova hypotéza vychází především ze soudobé etnografie, z prací K. T. P r e u s s e, K. H a g e m a n n a a řady dalších.²⁶

²³ „Die Regie ist schöpferisch in verschiedenen Punkten ihrer Tätigkeit, aber sie ist kein Element des Theaters“ (Op. cit. str. 224).

„Die Szene gehört nicht zu den Elementen des Theaters“ (Op. cit. str. 246).

„Die bildende Kunst ist auch . . . kein Element des Theaters, obgleich sie jetzt eine ganz andere Rolle spielt als früher und überhaupt nichts mehr entbehrt werden kann“ (Op. cit. str. 267).

„Auch die Musik ist kein Element des Theaters, so gewiss sie mitbestimmender Faktor ist.“ (Op. cit. str. 295).

²⁴ Artur K u t s c h e r, op. cit. str. 361.

²⁵ John H u i z i n g a, *Homo ludens* (Amsterdam 1939, český překlad Praha 1970).

²⁶ Heinrich S c h u r z: „Die Anfänge des Schauspieles liegen im Tanze“. *Katechismus der Völkerkunde* (Leipzig 1893), str. 83.

Je s podivem, že vynikající badatel v této problematice A. D. Avdějev ve své publikaci *Proischoždenije téatra*²⁷ nezaznamenal tento vyslovené teatrologický zájem o etnografickou problematiku, která by pomohla osvětlit otázky původu divadla, ani u Hermanna Reicha, Huga Dingera ani u Artura Kutschera. A přece řada stanovisek Avdějevových k celkové problematice i k některým dílčím problémům se shoduje např. s postoji Kutscherovými. Je to mj. shodně kritické stanovisko ke zveličování kultického významu a obsahu tanců v pracích K. Th. Preusse.²⁸

V obšírné polemice se soudobými názory ukazuje Kutscher z divadelněvědného stanoviska, že nemohl být napřed kult a pak mimická schopnost (jak dovozuje např. Erich B e t h e), ale že divadlo, mimos, mimická schopnost se dala do služeb kultu. „Drama und Kult sind zwei ganz verschiedene Charaktere, die eine illegitime Verbindung eingegangen waren und sich bald wieder trennten.“²⁹

Je to tedy především otázka vzniku divadla, již zahajuje Kutscher svůj základ divadelní vědy, teorii divadla pojatou v poněkud jiné podobě, nežli je podána u jeho předchůdce Huga Dingera. Zatímco ten věnoval většinu energie a místa dokazování teoretické samostatnosti a specifičnosti divadla, Kutscher se omezuje na argumentaci, která směřuje přímo k etnologickým dokladům a hypotézám. Snaží se genetickou posloupnost i druhovou specifičnost divadla hledat v existujícím materiálu a nedostává se také nad něj. Co však zůstane Kutscherovou zásluhou, je skutečnost, že hledání divadelního fenoménu uplatnil při konkrétním zkoumání divadla a jeho projevů. Herrmannovi bylo předmětem bádání divadelní umění, tj. onen projev, fenomén divadla, který je nesen převahou estetické kvality a pro jehož určení si stanovil jako měřítko profesionálnost herecké práce. Kutscher chápe divadlo jako kulturní projev s řadou funkcí a s řadou podob, jimž je společný mimický základ.³⁰

Z toho důvodu se také u obou škol liší postoj k lidovému divadlu, k ochotnickému divadlu, k divadlu profesionálnímu. Z Kutscherova vývoje pojetí vyplývá uznání lidového divadla jako samostatného projevu, nikoli tedy primitivního předstupně divadla profesionálního.

Kutscher si všímá také soudobého ochotnického divadla a rozlišuje v něm

Ernst Goose: „Das Drama ist entwicklungsgeschichtlich eine diferenze Form des Tanzes“, *Spiele der Völker* (Berlin 1919), str. 215.

Herrmann Reich: „Der Tanz ist die Vorstufe des Mimos, *Der Mimos I* (Berlin 1903), str. 25, 476.

Artur Kutscher: „Der Tanz ist die Urzelle des Theaters, er ist seine einfachste und älteste Form“ (*Grundriss*, I, str. 45).

²⁷ A. D. Avdějev, *Proischoždenije téatra* (Moskva—Leningrad 1959), český překlad O *původu divadla I*, skripta filosofické fakulty v Brně (Praha 1965).

²⁸ A. D. Avdějev, op. cit. str. 55, český překlad str. 48 n.

A Kutscher, op. cit. str. 28: „Es gibt in unserer neueren Wissenschaft eine Sucht alles Ursprüngliches zu mystifizieren. Man hat das Wesen des Tanzes im Kult gesehen und die Tänze überhaupt und alles, was sich aus Tanz entwickelt, vom Kult abgeleitet...“

²⁹ Artur Kutscher, op. cit. str. 168.

³⁰ Oskar Eberle, *Theaterwissenschaftliche Grundbegriffe* (Basel—Freiburg 1928), str. 1. Charakterizuje oba přístupy lapidárně: „Kutscher's Grundbegriff heißt „Mimos“, der Herrmann's „Kunst“.

Laientheater a *Edel-laie*. Snad by se to dalo česky vystihnout výrazy „ochotnické divadlo“ a „amatérské divadlo“. Jako amatérskou bychom označili tu činnost divadelně talentovaných lidí, kteří záměrně udržují vztah nebo kontakt s vývojem profesionálního divadla (a nejednou se pak stávají i jeho podnětnou součástí).

Proč se zabývá Kutscher na samém počátku objasňování prvního a nejdůležitějšího elementu-herectví právě jeho ochotnickou podobou? Zřejmě si tu chce odstranit ze zorného pole dalších úvah onen typ divadelní práce, který se zakládá na přirozené mimické schopnosti a nadání člověka, na činnosti, která je spontánní, přirozená a víceméně nahodilá.

Mim a *herec* jsou výrazy, jimiž Kutscher rozlišuje dva stupně herectví. Oba jsou uměním jednoho druhu, liší se však ve stupni. Jako tanečník a pantomim vyjadřuje se mim fyzickým, tělesným výrazem, spojeným s jeho osobou, s jejím fyziologickým a psychologickým půvabem a pomáhá si přitom vnějšími prostředky — kostýmem, maskou, rekvizitou, scénou. Vedle prostředků optických má však i prostředky akustické (i když by měl podle autorovy představy svým mimickým výrazem zcela samostatně obstát vedle tanečníka a pantomima): hlas, slovo. Ovšem slovo nehraje takovou roli u mima jako u herce. Primární při procesu zobrazení je tu mimika, ona je centrem tohoto zobrazovacího umění. Mim může podávat vynikající umění, ba dokonce může být i geniální. Herec však charakterizuje autor jako „höhere, kultivierte Art von Mensch“, jako „ein Mime von Adel“, člověka s větší odpovědností, hlubokého vnímání. Rozdíl je tu tedy specifikován především v oblasti etické (stejně jako v případě ochotnického divadla), což se jeví jako velice neurčitě a nepřesně. Není pochyb, že v oblasti herectví skutečně existují přinejmenším dvě základní skupiny, z nichž jedna má sklon k mimickému herectví jednoduššího, robustnějšího, spíše komického typu (u nás např. Vlasta Burian, v současnosti Jaroslav Štercl, Stela Zázvorková aj.), jiná pak jako zřetelně kultivovaný projev, jehož základem je proměna v jevištní postavu (jejím základem je dramatická osoba).

Tato proměna je myslím to nejzávažnější kritérium pro rozlišení oněch dvou, řekněme základních typů herectví. Mim je vždycky a všude spíše sám sebou, stejný; herec se dokáže ztotožňovat s postavou vytvořenou dramatikem. Ovšem hýbající silou herectví nemá být text, protože zdaleka není cílem, ale jenom ukazatelem směru, a to nikoli vždycky jediným. Existují vedle a mimo roli ještě herecké postupy a vyjadřování, která jsou projevem herecké osobnosti.

Odpověď na otázku, zda jde skutečně o tvůrčí umění, a zda jde o ně v obou formách herectví, podává Kutscher zřetelně a názorně: jestliže mim (a jistě i herec) přináší vlastní text anebo má dostatek místa k improvizaci, nedá se tu vůbec mluvit o reprodukčním umění, ale o umění zcela produktivním. Jiná otázka je, jde-li o básnický text. V názorné kresbě dvou protínajících se ploch ukazuje autor Základů, že dílo dramatika a dílo mima leží ve dvou rozdílných rovinách, které se rozhodně nemohou krýt, ale vzájemně se protínají.

Pokud jde o herce, provázejí — podle úsudku Kutscherova — jeho kreace

³¹ Artur K u t s c h e r, op. cit. str. 77.

díky vědomí odpovědnosti dva „věrní v boji“: věrnost básníkovi a jeho dílu a věrnost vlastnímu umění a umělecké práci. Absolutní ztotožnění není možné a relativní ztotožnění je otázkou lidských možností a umělecké závažnosti. V ní také spočívá individuální umělecká pravdivost, kterou musíme požadovat.

Velmi zajímavá a zřejmě i podnětná je další myšlenka, která se objevuje v Kutscherově charakterizaci rysů tanečníka, mima i herce. Není to obecné stanovení čtyř druhů hereckého výrazu na základě známých druhů temperamentu, ale ono rozlišování základních dvou typů jevištních tvůrců: „*Selbstdarsteller*“ nebo také „*Ich-spieler*“ na jedné straně, „*Charakteristiker*“ nebo „*Er-spieler*“ na straně druhé. Nejistil jsem, odkud vzal autor podnět k rozlišování těchto bezprostředních a zprostředkujících typů herectví (nacházíme u něho výrazy: „— — — es gibt — — — man auch gesagt — —“). Jde však o rozlišování přístupu, způsobu, aniž by s tím bylo spojeno nějaké hodnocení. Onen první typ (*Selbstdarsteller*) charakterizuje Kutscher jako herce, který vypovídá o sobě a tvoří z bezprostředních zážitků. Síla jeho výkonu záleží často na dispozici, přičemž nebezpečí tohoto tvůrčího přístupu je kolísavost, převažování subjektu. *Er-spieler*, herec-charakteristik tvoří samozřejmě rovněž ze zážitků, ale zvládá je a ukazuje je zprostředkovaně, jako zobrazující sílu, jako podklad tvorby „als Ergebnis einer halb unbewußten, halb bewußten Überzeugung und einer sorgsameren »Formgebung«“. Nejde ovšem, dodává Kutscher, o objektivního umělce v protikladu k subjektivnímu, protože objektivní umělecká tvorba neexistuje. Objektivní mohou být snad některé její tendence. Herec, který je charakterizován jako typ „zprostředkující“, má nadání vytvářet svými silami charaktery a vztahy zvláštního druhu — takové, které potřebují v tvůrčím procesu spíše duševní sílu, zostřenější vědomí a zároveň mnohem komplikovanější technické vyjádření. Výhodou tohoto herce je schopnost ztvárnit široký okruh postav, jistota a stálost výrazu, jeho nevýhodou je nedostatek vzachu, studenost tvůrčího procesu, někdy absence osobitosti.

Procházíme-li celou tuto Kutscherovu charakteristiku, a připomeneme-li si Iheringova slova o podnětnosti tohoto teatrologa pro praktické umělce, napadá nás, že by také v této oblasti bylo možno najít styčné body s Brechtovým výkladem herectví. Ostatně Brecht, jak víme, mnohé své podněty k definicím a formulacím epického divadla získával nebo ověřoval si u Kutschera.

Jako druhý základní prvek — element divadla, tvořící protipól k dvojici mim a herec, je postaven *mimus* a *drama*.

Mim je ztělesnitel, mimus je tvar, který se vyvinul z ještě starších primitivních forem, kdy taneční výraz ustupoval před pantomimickým a kdy bylo vydatně užíváno slova.³² Kutscher považuje *mimus* vlastně za nejstarší formu jevištního jednání. Polemizuje s *W u n d t o v ý m* mině-

³² Pojmu „mim“ užívá čeština knižně v obecném významu „herec“, výraz „mimus“ (*Slovník spisovného jazyka českého I*, 1960), někdy také „mimos“ (užívá Ferdinand Stiebitz v *Dějínách řecké literatury* a v *Dějínách římské literatury*, 1946) nám označuje specifický útvar antické kultury — „Krátká, většinou komická scénka z denního života“ (*Slovník spisovného jazyka českého*).

ním, podle něhož je charakterizován mimus jako v počátku toliko čistá nápodoba jednání. Autor Základů divadelní vědy vyslovuje přesvědčení, že už od samých začátků při vši primitivnosti byla zde tvůrčí umělecká činnost. Když Kutscher užívá termínu, který má svou konkrétní historickou platnost, tj. mimus, opět ho naplňuje dvojným významem.

Předně je to význam, který souvisí s produktem řecké kultury a jehož popularitu přinesl Hermann Reich dvoudílným spisem *Der Mimus*. Cenu Reichova spisu nehledá však Kutscher v dějinném přehledu, ale v typologii. Oceňuje především ten fakt, že je tu zachycen typ lidového kusu, v protikladu k literárně vzdělanému klasickému dramatu: tragédii a komedii. Reich charakterizuje a popisuje mimus jako lidový kus světského charakteru, sbírku všech motivů a forem, které jsou nějak významné pro mimické vyjádření. Kutscher se výslovně obrací proti Reichově koncepci o řeckém původu veškerého mimu a divadelní poezii vůbec. Historický mimus, hlavně antický, mohl vykonat stěží více, nežli více či méně ovlivnit některé divadelní formy, ale nemohl být základem vši divadelnosti. (Ačkoliv třeba Julius Petersen přijímá takový názor ještě v roce 1919.)³³

A přece se mnichovský teatrolog vrací k výrazu *mimos* a na rozdíl od soudobé snahy hledat všechny počátky věcí v mystickém původu i vysvětlovat je kulticky vidí původ divadla, původ dramatu v mimu. Ovšem v onom mimu, který je všem lidem vrozený, který je přirozenou součástí lidské podstaty. Jde tedy o jakousi představu zušlechťování mimického pudu, který stojí na samém začátku existence člověka. Dále dochází Kutscher ke stejnému závěru jako Avdějev, protože vlastně oba chápou divadlo jako svébytný vývojový proces od méně vyvinutých forem k formám vyšším. Kutscher si uvědomuje, že existují ony formy vedle sebe, byť nabývají poněkud jiných podob nebo názvů.

V moderní době tvoří většinu dramaturgických a repertoárových plánů divadelních projevů všeho druhu „*Theaterstück*“, divadelní hra, stejně tak jako mimus tvořil ve starověku podstatnou součást produkce. Divadelní hra je pojem značně široký a otevřený. Kutscher však užil pojmu „*Theaterstück*“ vedle pojmu „*Drama*“ jako dvou kategorií. Všechno, co není dramatem, tj. masopustní hru, švenk, fars, burlesku, grotesku, veselohru, vaudeville, činohru, truchlohu, lidovou hru atp. zahrnuje pod pojem „divadelní hra“. Nicméně připouští, že se někdy divadelní hra může blížit dramatu, dokonce se s ním někdy ztotožnit — vždyť např. veselohra, truchlohra poskytují vyšší, ba nejvyšší dramatické možnosti.

Na tomto místě si Kutscher jasně uvědomuje meze své strnulé systematické kategorizace. Je příznačné, že chybu nenalézá ve svém pojetí, ve svém systému; spokojuje se s konstatováním, že živé umění je značně proměnlivé. Postihnout dynamickou proměnlivost a míšení žánrů a druhů je už možno mimo hranice Kutscherovy systematiky a statický přístup a normativnost nedávají tu více nežli jenom příležitost konstatovat nesoulad podoby živého umění s pokusem o jeho zařazení.

Když Kutscher hledá vnitřní souvislosti dramatu s mimem a dochází

³³ Julius Petersen, *Das deutsche Nationaltheater, Fünf Vorträge* (Berlin 1919), str. 22. Přejato z Artur Kutscher, *Grundriss.*, str. 110.

k názoru, že jsou tu vzájemné souvislosti, nachází právě v mimickém charakteru onu základní divadelní kvalitu, která rozlišuje skutečnou dramaturgu od literatury, tj. od epiky a lyriky i tzv. knižního dramatu („Lese-drama“). Knižní drama pokládá Kutscher shodně s Dingerem za přechodný útvar. Jsou to základy Dingerovy normativní stavby, na nichž Kutscher vlastně pokračuje. Obraťme se ke strukturalistickému výměru Jiřího Veltruského. Ten charakterizuje rozdílnost jednotlivých druhů „rozdílnou organizací téhož materiálu“, a hovoří o tom, že rozlišení není dáno „rozdílností jejich prvků, nýbrž rozdílností hierarchie, v níž každý z nich seskupuje tytéž prvky“.³⁴) Snad bychom mohli říci, že onen organizační prvek, onu hierarchizaci prvků v dramatu nalézají Kutscher právě v mimickém principu. („Die Sprache des Dramas muß in erster Linie Raum und Bewegung geben, mimischen Charakter haben. Damit unterscheidet sich die Sprache des Dramas von der der Literatur.“)³⁵)

Stejně tak nejsou příliš daleko od sebe tvrzení Veltruského, který hovoří o neobyčejné intenzitě vzájemného působení divadla a dramatu, a myšlenka Kutscherova, že rozdíl mezi dramatikem a hercem je v jistém smyslu vlastně sekundární. Dramatik má schopnost načrtnout celek, jeho totalitu vytvořit duševně, herec vytvoří zvláštní mimický výraz hlasem a svou fysis. Ideální případy v historii divadla a dramatu jsou ty, kdy herci byli dramatikové a naopak (Aischylos, Shakespeare, Molière), avšak vnitřní poměr k mimickému základu mají všichni skuteční dramatikové. Tady bychom mohli Kutscherovu myšlenku přeložit do jazyka Veltruského a říci, že všichni skuteční dramatikové seskupují onen základ jazykových prvků mimickým hierarchizačním principem. A právě tento společný mimický princip je to, co určuje specifičnost dramatu, literární složky — a je Kutscherovi „stylovou jednotou“. Jeho terminologií je totiž řečeno, že jako dílo spojené s hereckým uměním je drama všech věků a národů stylisticky jednotné.³⁶)

Kutscher jako teatrolog zaujímá k dramatu stanovisko dramaturgické, preferující divadelněvědné aspekty před hodnocením čistě literárním nebo filologickým. Vrací se znovu k Dingerově argumentaci v polemice se Schererovým výměrem o „prvním evropském dramatikovi“, gandersheimské Hrotsvitě. Dinger dokazoval, že se v tomto případě o divadle a divadelním záměru nedá hovořit. Kutscherova dramaturgická otázka zní: Jak dalece je drama dramatické, to znamená, jak dalece je (klade-li se rovnítko dramatický = mimický) organizováno mimickými principy? A to je podstatné kritérium pro teatrologické pojetí divadelních a literárních kvalit dramatu. Úvahou o tragédii a komedii jako vyšším žánru, který ovšem vyšel z lidové hry, a o mimu končí první svazek Základů divadelní vědy.

³⁴ Jiří Veltruský, *Drama jako básnické dílo* (in: *Čtení o jazyce a poezii*, Praha 1942, str. 407, 476).

³⁵ Artur Kutscher, op. cit. str. 154.

³⁶ Artur Kutscher, op. cit. str. 138.

Dva nerozlučně spjaté elementy, mim-herec a mimus-drama jsou pro Kutschera základní součástí divadla. Všechny ostatní složky považuje za *umění pomocná*: dramaturgii a režii jako nejužší spjaté s oběma elementy, dále scénu, výtvarné umění, přírodní divadlo a hudbu. Už na první pohled je zřejmé, že jde o vymezení dosti nesourodé a trochu záhadné. Snad tu jde o to, čemu říkáme složky divadelního výrazu; ovšem odlišovat přírodní divadlo jako speciální druh, a ještě v této souvislosti, zdá se nelogické. Dá se přiznat daleko větší úloha přírodnímu divadlu v německých poměrech, nežli je tomu jinde v Evropě. Mnichovský teatrolog měl s přírodními divadly zkušenost jako ochotník. V této stati se také věnuje prakticky jenom německému přírodnímu divadlu „*Naturtheater*“, snaží se je odlišit od otevřeného divadla „*Freilichttheater*“, aby posléze konstatoval, že jsou to vlastně toliko jisté typy divadelního projevu. Kutscher zřejmě chápe, že divadlo má své elementy a součásti, ale je patrné, že si dále s těmito součástmi divadla neví rady. Vždyť ani v jeho rovině uvažování, v jeho „*Stilkunde*“ není správné zařazovat do jedné kategorie druh divadla spolu s těmi prostředky, které se přímo podílejí na inscenaci.

Dramaturgii a režii chápe Kutscher jako součásti divadla, které byly v divadle přítomny od jeho vzniku, avšak teprve v nové době dosáhly zvláštního a mimořádného významu. Znovu tedy genetické stanovisko, klonící se k Dingerovu pojetí, vítězí nad vlastními názory, spjatými kdysi právě s nástupem moderního divadla. Dramaturgie je pro Kutschera praktická věda postavená do služeb jeviště, a dramaturg je, vyjádřeno českým okřídleným úslovím, „teoretik v lůně praxe“.

Jako u dramaturgie snaží se Kutscher také u režie vyjádřit skutečnost, že není faktorem, resp. elementem stejně důležitým ve vývojovém historickém procesu jako ony jmenované, a zdůrazňuje, že teprve ve 20. století stal se režisér pánem nad elementy divadla, nejvyšší uměleckou mocí v divadelním umění.

Jestliže na otázku, zda je režie uměním, odpovídal Kutscher jako teoretizující kritik v *Ausdruckskunst der Bühne* v tom smyslu, že režisér je tvůrce, který se vyjadřuje prostřednictvím herců a scény, nyní se jako teoretik-vědec od tohoto tvrzení distancuje. Ovšem sama argumentace je daleko vágnější, nežli byla kdysi; profesor teatrologie se vlastně jenom odvolává na řadu postřehů jiných pisatelů.

Kutscher připouští, že režie je tvořivá alespoň v některých svých momentech, že režisér má podíl na jevištním díle, ale režisér není pro něj základním prvkem divadla. A to proto, že režisér vlastně slouží dramatu a herectví. Východiskem režie je zcela nutně literární složka, drama; režie je podle Kutschera literární složku povinna respektovat a drama není zase jenom pouhý text. Je spojeno velice úzce také s prvkem mimickým, a v inscenaci je režisér povinen stejně tak sloužit herci. Logické zjištění, že každá skutečná režie začíná vlastně dramaturgií, pokračuje až k závěrečnému tvrzení, že režie není samostatným uměním, ale daleko spíše organizačně tvůrčím faktorem divadla.

Projevům moderní režie Kutscher mnoho nepřeje. Jessner, Piscator jsou mu režiséry, kteří se emancipovali jak od dramatu, tak od

herectví a kteří dospěli k nejzazšímu bodu vývoje divadelní režie. „Das entfesselte Theater ist Anarchie“ rozhořčuje se teoretik nad divadelními projevy a výboji.

Ze však přesto Kutscher klade drama, režii i herectví do jedné roviny divadelních komponentů, je možno dokázat na mnoha místech jeho knihy. Zřetelně např. tam, kde hovoří o divadelní tvorbě jako o tvorbě režiséra, herce i dramatika, která se nemůže krýt a spíše se protíná. A je to snad to místo, ten prostor divadelního umění, divadelní inscenace, v němž protínající komponenty vytvářejí svébytnou a osobitou kvalitu divadla.

Autor Základů nezahrnuje mezi elementy divadla ani scénu. Opět se opírá o Dingerův názor. Tentokrát o tvrzení, že divadelní umění potřebuje nezbytně jeviště. Ani Dinger ani Kutscher nechápu pod termínem „die Szene“ prostor jakýmkoliv způsobem vyhrazený, v němž se odehrává představení. Scéna je pro ně speciálně upraveným jevištěm, a to i ve vztahu k hledišti. Pod názvem „die bildende Kunst“ chápe Kutscher jevištní výtvarnictví, přičemž je zajímavé, že právě v této oblasti uznává s daleko větším porozuměním nežli v režii úlohu moderního pojetí. Hovoří dokonce o tom, že novodobé výtvarné řešení scény — na rozdíl od dřívějšího — se stalo v divadle faktorem nepostradatelným. Znovu se tu dostal divadelní systematik do složitých obtíží svého pojetí, které s ohledem na vědeckou „čistotu“ nepřipouští vedle herectví a dramatu postavit na stejnou roveň další složky divadelního výrazu.

Kutscher probírá různou míru účasti hudby v divadelní inscenaci. Největší svízele má s operou. Tento útvar na rozhraní divadla a hudby svou proměnlivostí od mezního tvaru, v němž je slovo a scéna toliko prostředkem k tomu, aby zněl zpěv a hudba, až k muzikálnímu dramatu, v němž je hudba „Darstellungsmittel der Bühne, von spezifisch dramatischen Charakter“, je třeba zkoumat bez normativně strnulého přístupu. Kutscher velmi dobře cítí, jak právě onen časový půdorys, který dává hudba inscenaci (často s velmi dramatickým charakterem, se smyslem pro mimickou povahu jeviště), ovlivňuje jak pěvecko-mimické ztvárnění, herce-zpěváky, tak režii a scénickou podobu. Proto dochází k závěru, že každá hudba, i ta, která vyloženě slouží, podmiňuje svým rytmem všechno jednání na jevišti, všechen jeho pohyb. A právě podmíněnost, určenost herce-zpěváka hudbou vede autora tohoto nárysu teorie divadla k tomu, že na rozdíl od činoherního herce (*der Schauspieler*) nezařazuje operního zpěváka (*der Darsteller der Oper*) k základním elementům divadla, ale toliko k faktorům jeho výrazu. Uvádí zjištěnou působnost hudby na fyzický výraz, což nesporně ovlivňuje zpěváky-herce. Připomíná i menší svobodu, kterou mají operní režiséři na rozdíl od svých kolegů v činohře.³⁷

Chápe-li Kutscher operu jako samostatný a zvláštní divadelní projev, jemuž vládne hudba, pak je těžko vysvětlit, proč např. loutkové divadlo a stínohru řadí do speciální kategorie vedlejších umění („*Nebenkünste*“). Jestliže „*Sprechchor*“, voiceband je hraniční případ, kdy jde hlavně o kvality akustické, film a rozhlas jsou už zřetelně se rýsující samostatná umělecká odvětví a skutečně „sesterská umění“, pak loutkové divadlo i stíno-

³⁷ Artur Kutscher, op. cit. str. 323.

hra přes své některé odlišnosti jsou fenomény divadelní, nikoli samostatné druhy umění. Znovu tu přichází na mysl onen románský termín „spettacolo“, „le spectacle“, kterým si v tomto případě pomáhají Italové a Francouzi z nesnázi, jak je přinášejí hraniční jevy mezi „scénickými uměními“, i pro případ, kdy jsou uplatňovány divadelní prvky mimo sféru divadla.

Kutscherově kapitole o loutkovém divadle bylo by mnoho co vytýkat a s mnohým zde nesouhlasit, protože k tomuto druhu divadla má Kutscher velmi daleko. Tady se už autorovy úvahy pohybují v neurčitém okruhu dohadů a nepřesných pozorování, jako jsou např.: „Die Puppen verlangen keinen großen bildenden Künstler“, „Das Handpuppentheater kann auch Stoffe der Volksdichtung — — benutzen — — Kunstdichtung aber ist nicht am Platze.“³⁸⁾ To hlavní, co spojuje loutkové divadlo se živým divadlem, hledá Kutscher v historických a psychologických souvislostech. Soudí, že loutkové divadlo se jednak vyvinulo z divadla činoherního a jednak že v historii převážně nahrazovalo divadelní produkce živých herců. Vcelku je pro Kutschera loutkové divadlo příliš spjata s tvorbou pro děti, než aby je chápal jako projev rovnocenný jiným divadelním fenoménům.

Jako přechod mezi filmem a divadlem vkládá Kutscher do Úvodu nedlouhou stať o stínovém divadle, pojatou především historicky. Film a rozhlas jsou dvě nejvýznačnější „sesterská“ umění divadla a Kutscher jim věnuje alespoň tolik pozornosti, že se pokouší specifikovat, odlišit „das Dramatische, das Filmische und das Funkische“, protože objevením technických prostředků a jejich uměleckých možností nastala nová dělba území, které doposud po dlouhá tisíciletí obhospodařovalo jenom divadlo.

Pokud jde o film, zajímá nás hlavně způsob, jakým přistupuje Kutscher k charakterizování tohoto umění. „Jede Kunst hat ihr Gebiet, ihr Material, ihre Technik. Das sind die Grundsätze der Stilkunde.“³⁹⁾ Kutscher se tedy ptá na to, jaké jsou elementy filmového umění. Registrace je mechanická, reprodukce taky. Za vším musí stát člověk, který má „tvůrčí oči“. Není mechanických umění, tvůrce filmu je člověk, který umí tvořit světlem. Režisér, kameraman, střihač; režisér, který toto všechno utváří jako celek, je pro Kutschera elementem filmu. Jazyk ve filmu, dialog chápe Kutscher poněkud odlišně od jazyka divadelního. Zatímco v divadle je pro něj součástí elementu, základního prvku dramatu herectví, ve filmu je jazyk toliko výrazovou možností vedle nebo mezi ostatními prvky. Stejně je tomu i s hercem, který na rozdíl od divadla není chápán jako element filmu, neboť „je-li dramatické zároveň mimické, nemusí být stejně tak filmové“. Kutscher tu rozlišuje mezi hercem jevištním (*Schauspieler*) a hercem filmovým (*Filmdarsteller*).

Závěrem dochází Kutscher k názoru, že přes všechny možnosti, které poskytují zvuk, hudba a barvy, je film ve svém uměleckém vývoji stále ještě určován svým němým stadiem a že charakter filmového specifika zůstává od jeho začátků v podstatě nezměněn.

V pojednání o rozhlase jsou autorovým východiskem jistě psychologické momenty, které ukazují, že tento způsob umělecké práce je při vnímání

³⁸⁾ Artur Kutscher, op. cit. str. 336.

³⁹⁾ Artur Kutscher, op. cit. str. 358.

záležitostí nikoliv kolektivní jako divadlo a film, ale individuální, věci vnitřní fantazie, kterou probouzí slovo, tón. Spíkr není pro autora textu pouhým nástrojem, reprodukujícím text, ale spolutvůrcem. Pokud jde o upotřebení literatury v rozhlasu, upozorňuje Kutscher na to, že především epika a dramatika musí projít proměnou, úpravou pro rozhlas.

U epiky je třeba přizpůsobit slovní materiál určený pro čtení potřebám projevu mluveného, vyprávěného, u dramatiky při rozhlasovém využití je třeba nahrazovat mimickou schopnost textu opisem, nepřímým vyjádřením.

Rozhlas má umělecké možnosti toliko v „rozhlasovém“ smyslu. Vztahy rozhlasu k divadlu jsou určovány především vztahy k textu. Rozhlasová hra (Hörspiel) pracuje s abstraktním hlasem a se situací, kterou posluchač neurčuje do konkrétní situace a reálných poměrů. Kutscher cituje opět jednoho ze svých žáků, mnichovského disertanta: „Der Hörer kleidet nicht den Hörspieler ein in die von diesem vertretene Person, sondern er legt seinen imaginären Menschen die Worte des Hörspielers in den Mund. Aber auch die Worte entstehen gewissermassen im Innern des Hörers“.⁴⁰) Jistě si v této chvíli připomeneme argument Huga Dingera, který v případě dramatického textu uváděl, že konkretizaci si čtenář ve svém nitru převádí do prostředí jeviště, do myšlené jevištní realizace. Jde-li o text určený jevišti, tj. má-li text v sobě dostatek mimického, pak skutečně formové vědomí diváka situuje svoji představu na pomyslné jeviště. Musí tu být ovšem vypěstovaný cit a smysl pro podobnou vnitřní konkretizaci. Ta se odehrává ve stejné tak abstraktním prostředí jako v případě rozhlasové hry, která má jen realizaci zvukovou. Reč, hudba, zvuky jsou prostředky, jimiž se může rozhlasové umění vyjadřovat. „Rozhlasovým“ specifikem jsou: duchovní sféra, abstraktno, irrealno bez času a prostoru, symboly, sny, pohádky, člověk jako typ, jeho vnitřní život atd. Dále se Kutscher zabývá výkladem pojmů v této oblasti a za falešnou analogii k divadlu pokládá pojmenování jako „rozhlasové divadlo“, „rozhlasová opereta“ aj. Zkoumá a připouští spíše oprávněnost pojmů „Hörspiel“, „Hörbild“, „Hörfolge“, „Hörbericht“, „Hörmontage“ atd.

V závěru úvahy o rozhlasu zmiňuje se Kutscher o myšlence na přenos zvuku a obrazu – o televizi. Klade si otázku o budoucnosti divadla, jestliže bude mít jednou každá rodina kino doma. Živý člověk na jevišti a v hledišti, specifické fluidum divadla jsou nepřenosné a divadlo nebude televizí odsouzeno k zániku. Spíše se vyjasní hranice, specifičnost materiálu a výrazových prostředků, předpovídá teatrolog.

Závěrečná kapitola Základů divadelní vědy, které vlastně doposud byly pokusem o jakési shrnutí teorie divadla a o vymezení jeho hranic mezi nejbližšími uměleckými oblastmi, je věnována teatrologii, oboru, který zkoumá divadlo. Kutscher nechce podávat dějiny vývoje divadelní vědy, spíše zamýšlí na některých příkladech ukázat, jak složité byly předpoklady vzniku oboru, nesoucího jméno Theaterwissenschaft. V kratším přehledu o německých poměrech uvádí jako předchůdce seriózního a odborného zájmu o divadlo E. G. Lessinga, jehož označuje za prvního Němce,

⁴⁰ Ernst Teo Rohnert, *Wesen und Möglichkeiten der Hörspiieldichtung*, disertace filosofické fakulty, München 1947.

který postřehl, že divadelní umění je spojeno se vznikem člověka. Stejně tak staví do řady předchůdců Ludvika Tiecka pro jeho přehled historického vývoje jeviště u evropských národů, pro jeho zájem o alžbětinské divadlo. Ovšem soustavný a metodologický propracovaný zájem u Tiecka ještě nebyl. Kutscher prochází některými německými spisy o divadle v 18. a 19. století, registruje zakládání divadelních sbírek a vznik divadelně-historických společností v Evropě, oceňuje neúnavné úsilí Maxe Herrmanna o to, aby se ze studia dějin divadla stal skutečný, vědecky samostatný obor.

V oddíle nazvaném *Methoden*, který nás vzhledem k našemu tématu nejvíce zajímá, dokazuje Kutscher, že teatrologie, jako nejmladší člen univerzitních věd o umění, má své vlastní metody. Aby bylo možno stanovit jedinečnost těchto metod, nutno vyjít z vymezení podstaty divadla. V teoretické části své práce ji Kutscher stanovil jako mimos, schopnost fyzického vyjádření, předvádění, jako hru v širším smyslu slova. Tento mimos jako základní charakterotvorný prvek, jádro divadla, stává se v Kutscherově pojetí i těžištěm divadelní vědy – protože jí dává specifický předmět studia. Z tohoto ohniska teprve vedou spojnice k ostatním uměnovědným disciplínám, které jsou v postavení věd pomocných.

Divadelní věda se osamostatňuje tou měrou, jakou se zbavuje tradiční závislosti na filologii. Tato závislost je pro Kutschera ještě méně přijatelná nežli pro divadelněhistorickou školu. Argumentuje tu faktem, že filologie se zabývala vždycky dramatickým textem jenom některé jazykové oblasti. Přitom však vzájemně ovlivňování, které přesahuje hranice jazykových oblastí, je v obecném proudu přinejmenším evropského divadelního vývoje zcela nesporné. Kutscherovo kategorické stanovisko k pěstování historie národních divadelních celků je třeba chápat jako obranu proti stavu, kdy právě v Německu žila divadelní věda v závislosti na germanistice, na jejích institucích a dotacích.

Jednou ze základních metodologických zásad Kutscherových je zkoumat dramatický text jako slovo v pohybu a prostoru, tj. pojímat je nikoliv literárně (což Kutscher vyjadřuje termínem *logos*), nýbrž dramaturgicky (což charakterizuje vysvětleným už pojmem *mimos*). V této charakteristice metod a metodologie opírá se mnichovský teatrolog také o stati Roberta Petsche *Die Aufgabe der Theaterwissenschaft*, Oskara Eberleho *Theaterwissenschaftliche Grundbegriffe* aj.

Základem zkoumání zůstává Kutscherovi, stejně jako divadelněhistorické škole, představení, od něhož jako od celku postupuje k rozboru textu, k výsledování práce režie, umění herce, zpěváka a hudebníka, výtvarníková podílu na jevišti i na kostýmech, k divadelnímu publiku, ke kritice, k cenзуře a ke vztahům divadla k státu a církvi atd. Uplatnění filologicko-kritické metody, jak s ní přišel Max Herrmann, je sice pro Kutschera počátkem cesty k seriózní divadelní historiografii, ale ve svých výsledcích je to užití podle něho přinejmenším problematické. Kutscher je toho názoru, a v tom s ním musíme souhlasit, že jevištní výkony minulosti a celá představení nemohou být nikdy oživeny toliko historikofilologickou kritikou. Kutscher oceňuje Herrmannovo úsilí v tom smyslu, že pomohlo spíše uplatnit skutečnou seriózní metodu práce v divadelní historiografii, nežli že by přineslo konkrétní badatelské výsledky a obohacující znalosti.

Jeden z Kutscherových životopisců zdůrazňuje, že to byla jen otázka osobnosti, kdy se podaří mladou disciplínu divadelních dějin rozšířit a povýšit na obor, na vědu o divadle. Nemyslím, že by berlínský okruh Maxe Herrmanna neměl takovou svoji osobnost. Příčina této proměny však tkví v přístupu, v úhlu pohledu na celou problematiku. Herrmann vyšel z pozitivistické analogie vydělování jednotlivých historických disciplín; po dějinách výtvarného umění, literatury, hudby mají své právo na konstituování také dějiny divadla. Základním aspektem a širším polem tu byla obecná historiografie, výchozím pak dějiny literatury. Z ní se tu uplatňuje v největší míře tzv. filologická metoda se svým exaktním ověřováním a zjišťováním skutečností, dat, s úsilím o věcnou přesnost.

Kutscherovo východisko bylo spjato jednak s oním úsilím překonat neplodné stadium pozitivismu – a to se všemi nedostatky duchovédného zaměření – jednak s estetickými východisky, které přinesl Hugo Dinger. A právě toto estetické východisko umožnilo konstituovat teatrologii jako celek, jako samostatný obor uměnovědné kategorie.

Samu divadelní historii považuje Kutscher zcela právem toliko za součást divadelní vědy, a nikoli naopak, neboť vědecká historie divadla nemůže být sama o sobě cílem, vědou pro vědu, ale prostředkem poznání. Další součástí teatrologie je Kutscherovi teorie, estetika divadla, viděná ovšem především jako teorie „stylu“, tvaru. Původní historické pojetí, zdůrazňuje Kutscher, je třeba rozšířit teorií a také praxí.

Metody divadelní vědy nemohou obstát bez praxe. Do ní zahrnuje Kutscher nejen praktickou výuku na universitách, tj. seznámení se s provozem divadla, nýbrž i praktické uplatňování divadelněvědných znalostí ve školené umělecké kritice, a vedle ní také v praktickém studentském herectví.

I když Kutscherův *Grundriß der Theaterwissenschaft* není jeho poslední teatrologickou publikací, přece jen představuje vyvrcholení jeho divadelněvědného bádání; ojedinělé studie z historie divadla (*Die Commedia dell'arte und Deutschland* aj.) nemění už nic na celkovém autorově badatelském profilu.

Artur Kutscher se jako první pokusil položit systematické základy divadelní vědy, uspořádat celou problematiku divadelní vědy jako oboru. V jeho koncepci, která směřuje ke strukturnímu rozboru, jsou dějiny divadla chápány jako dějiny vývoje světového, obecného fenoménu divadla, jako rovnocenná součást celého oboru. Druhou polovinu oboru mu tvoří teorie. Statický přístup k látce však Kutscherovi nedovolil, aby překročil hranice genetickovývojového pojetí základních elementů divadla; proto jeho systematiku jako celek nemůžeme přijmout. Přesto však Kutscherovo dílo znamená velký a podnětný impuls pro další vývoj divadelní vědy.

ARTUR KUTSCHER - SYSTEMATIZER OF THEATRICAL STUDIES

(The Third Chapter from the Early Methodology of Theatrical Studies)

Although it so chanced that Artur Kutscher (1878-1960), Professor of Germanic Studies and theatrical scholar, was never Chairman or even a member of the Department of Theatrical Studies at the University of Munich, the scene of his whole life's work, nevertheless his figure is a very important one for German *Theaterwissenschaft*. He is one of the outstanding founders of Theatrical Research and its application in teaching practice at universities. Kutscher is the first systematic scholar to conceive the study of the theatre as an integral discipline, whose elements are the history and the theory of the theatre. Comparatively early (in 1910) he suggested the expression "*Theaterwissenschaften*" as the general covering term for this new subject of university study. He advanced beyond the positivistic, empirical basis of the Berlin School of Max Herrmann, which had for long devoted its exclusive attention to the history of the theatre, considering it a special, independent branch of learning. The approach selected by Kutscher has its basis in aestheto-criticism, in the intellectual-philosophical tendency of Wilhelm Dilthey (*Geistwissenschaft*) and the specific course of Emil Ermatinger towards literary scholarship. He endeavours alongside the already existing traditional aesthetic disciplines of musicology, literary scholarship and the study of the visual arts, to find a place for the new discipline of Theatrical Research in its full range, i. e. including systematics, so important for the method of Theatrical Studies. Working on ground prepared in many directions by Hugo Dinger, Kutscher worked out his *Grundriss der Theaterwissenschaft*. It could be said that the basis of Kutscher's method is the analysis of style, the analysis of the work, of its shape. Here he tends towards structural analysis. This is clear in his work on theatrical history, *Salzburger Barocktheater*, in which he arranges both matter and its treatment, as well as the various single aspects of the theatre, in chronological context with regard to historical genesis.

The main thesis of Kutscher's *Grundriss der Theaterwissenschaft* is the existence of two basic theatrical elements: mimic depiction (*die mimische Darstellung*) and the text of the play (*der Spieltext*). These are the basic elements of the art of the theatre. All the other factors which make up a theatrical performance are transposed in the writer's systematization into the further category of auxiliary arts (*Hilfkünste*). Neither production, direction, stage setting nor music are, according to Kutscher, basic elements of the theatre. This is a static conception which fails to grasp the dynamic relationships whereby a theatrical performance comes into being.

One of the basis concepts for Kutscher is the *mimos*, the mimetic ability of man as the basis of theatrical expression. In contradistinction to the school of Herrmann, whose criterion is the concept "theatrical art", taking into account even with regard to history only the artistic aspect of the theatre, Kutscher's conception includes the phenomenon of the theatre in its entirety, thus comprising the folk theatre as well as the art of the professional theatre. Kutscher does not see in the folk theatre merely a less significant stage on the way to the higher art of the professional theatre, but considers it to be an independent form of expression. Under Kutscher's direction a number of studies of the German folk theatre in history as well as in its contemporary amateur character have been made.

Artur Kutscher has done much for Theatrical Studies, above all in achieving a total conception of the discipline with all that this entails (the concept of theatre history as the history of general theatrical development throughout the world, the idea that the theatrical history of different nations must be investigated only in

connection with general development); he has helped us to acquire a profounder view of the problems relating to the origin of the theatre, to express some of the distinctions in acting practice (the mime and actor as *Selbstdarsteller* — *Ich-spieler*, in contradistinction to *Charakteristiker* — *Er-spieler*), etc.

Kutscher's theory, however, with its static nature, suffers from a number of difficulties and limitations and thus has provided valuable inspiration in many directions rather than a complete system of prime significance for the further development of theatrical research.

