

Srna, Zdeněk

**Modelová rekonstrukce divadelního artefaktu Alberta Köstera :  
(kapitola z vývoje metodologie divadelní vědy)**

In: *Na křižovatce umění : sborník k počtě šedesátin prof. dr. Artura Závodského, DrSc. Burian, Jaroslav (editor)*. Vyd. 1. Brno: Universita J.E. Purkyně, 1973, pp. 63-69

Stable URL (handle): <https://hdl.handle.net/11222.digilib/120910>

Access Date: 27. 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.

## MODELOVÁ REKONSTRUKCE DIVADELNÍHO ARTEFAKTU ALBERTA KÖSTERA

### *Kapitola z vývoje metodologie divadelní vědy*

Ve třech kapitolách z počátků formování divadelní vědy a její metodologie, uveřejněných v *Otázkách divadla a filmu (Theatralia et cinematographica)*,<sup>1</sup> věnovali jsme pozornost vývoji obou hlavních proudů, které vtiskly základní podobu německé Theaterwissenschaft první poloviny našeho století. Berlínská divadelněhistorická škola se svým zakladatelem Maxem Herrmannem znamenala podnětný impuls pro řadu evropských a záhy i amerických badatelských kruhů. Byla přijímána nejen ze svých silných stránek, tj. ve své vědecké pozornosti historickému vývoji skutečně specifických prvků, jimiž je vytvářena inscenace, nýbrž i ve své omezenosti právě jen na historiografii divadelních reálií. V druhém proudu vycházejícím ze širokého základu estetického budoval na Dingerově systematictce mnichovský Artur Kutscher svou první, byť nedokonalou systematicku formujícího se oboru. Vedle těchto dvou základních koncepcí (které ostatně splnily svůj průkopnický úkol jsoouce překonávány v kontextu doby dalším vývojem) zabývají se i někteří jiní němečtí badatelé problematikou, cílem, smyslem vědeckého zkoumání divadla i jeho metodologií.

V souvislosti s osobou Maxe Herrmanna a jeho divadelněhistorickými východisky, s jeho základní teatrologickou prací *Die Forschungen zur deutschen Theatergeschichte des Mittelalters und der Renaissance* a hlavně se sporem o jeviště Hanse Sachse a mistrů pěvců norimberských uvádí se jméno lipského profesora Alberta Köstera.<sup>2</sup> O sedm let mladší Herrmannův vrstevník (zemřel o víc než dvacet let před Herrmannem)

<sup>1</sup> Max Herrmann, *Kapitola z metodologických počátků divadelní vědy*, *Otázky divadla a filmu (Theatralia et cinematographica)*, I, Brno 1970; Hugo Dinger, *Druhá kapitola z metodologických počátků divadelní vědy*, *Otázky divadla a filmu (Theatralia et cinematographica)*, II, Brno 1971; Artur Kutscher – *systematik divadelní vědy*, *Otázky divadla a filmu (Theatralia et cinematographica)*, III, Brno 1973.

<sup>2</sup> Albert Köster, narozen 7. listopadu 1862 v Hamburku, zemřel 29. května 1924 v Lipsku. Studoval historii a filologii na berlínské universitě, mj. též u Ericha Schmidta. Od r. 1892 byl profesorem německé literatury v Marburgu, od r. 1899 v Lipsku. Z jeho prací týkajících se divadla: *Schüler als Dramaturg*, 1891; *Das Bild auf der Wand. Über das Wechselverhältnis zwischen Bühne und Drama*. (Abh. der kgl. Sächs. Ges. der Wiss. Phil.-hist. Klasse, Bd. 27, S. 267–302) 1909; *Die Meistersingerbühne des 16. Jahrhunderts*, 1921; *Ziele der Theaterforschung*, (Euphorion r. 24, 1922, S. 485–507); *Faust. Eine Weltichtung*, 1924.

studoval v Berlíně historii a germanistiku. Stejně jako Herrmann byl zá-  
kem Ericha Schmidta. Odtud, z této pozitivistické báze, vyplývá také  
příbuznost jejich metody zkoumání a přístupu k divadelní historii. Stejně  
jako Herrmannovi je také Kösterovi základem historického zkoumání ni-  
koli literární podoba dramatického textu, ale jeho konkretizace, tj. insce-  
nace. Společnou tu byla i vůle po rekonstrukci jako základním prostředku,  
jak zajistit sám předmět zkoumání. Albert Köster však jde trochu jinou  
cestou v realizování představy rekonstrukce a také jeho názor na samo-  
statné postavení dějin divadla se liší od Herrmannova. Nejpregnantněji  
vyjádřil Köster své názory ve studii *Ziele der Theaterforschung*, uveřej-  
něné v časopise *Euphorion* r. 1922, zhruba tedy v době, kdy Herrmann  
dosahuje zřízení Institutu pro divadelní vědu na berlínské universitě.

Albert Köster napsal stať Cíle divadelněvědného bádání ve svých šede-  
sáti letech vlastně jako shrnutí poznatků, k nimž se dopracoval na poli  
divadelněvědného výzkumu. Odstavce, jimiž otvírá profesor německé li-  
teratury svou teatrologickou stať, jsou příznačné, ba typické pro postavení  
tohoto oboru v celé první polovině 20. století, a namnoze i dodnes. Obecně  
dá se konstatovat rozšíření zájmu o divadlo a jeho produkci (dnes bychom  
spíše řekli zájem o scénická umění), všeobecně se uznávají jeho společen-  
ské funkce, ale je tu značně konzervativní postoj k potřebě poznávání zá-  
konitostí divadla, jeho teorie a dějin. Köster poukazuje na ojedinělé  
a s velkými potížemi vybojované úspěchy teatrologie své doby, na vzni-  
kající Institut v Berlíně i oddělení pro divadelní historii u seminářů ger-  
manistiky těch několika universit, které projevíly pro věc porozumění.  
Ovšem v Lipsku, kde Köster dvacet let shromažďuje studijní a dokumen-  
tační materiál z dějin divadla a přednáší už po páté několikasemestrový  
kurs dějin světového divadla, divají se zřejmě na tuto oblast jako na do-  
provednou součást literárních dějin a chápou ji jako osobní zálibu profes-  
ora, který je přednáší. Kolegové z akademického sboru ji pak doprovázejí  
štipulávními poznámkami o tom, že dějiny umění vzkvétají a zájem o ně  
vzrůstá, ale umění samo naopak spíše upadá. Ostatně ani to není postřeh  
tak zcela nepřipadný, protože rozšiřující se historické vědomí a znalosti  
vynikajících děl klasického odkazu zvyšují obecnou náročnost na soud-  
bou produkci a nová díla jsou přijímána kritičtěji.

To základní, v čem se Köster odlišuje od berlínské divadelněhistorické  
školy, je přístup k uplatnění oné herrmannovské zásady oddělování dra-  
matu a divadla. Zatímco Herrmann přenechává oblast dramatu, jeho dě-  
jiny a teorii sféře literárněvědné a využívá jich jenom jako pomocného  
materiálu ve své výhradní pozornosti k realizovanému artefaktu, Köster  
se zase snaží vysvětlit a spojit drama, tj. scénický text s reálnou podobou  
jevištní praxe. Doporučuje se, říká, oddělit od dějin dramatu jako součásti  
všeobecných dějin literatury dějiny divadla, tj. dějiny všech ideových,  
etických, uměleckých a materiálních příčin a souvislostí, které jsou spjaty  
s herectvím, a z nich pak, zdůrazňuje Köster, vydělit dějiny jeviště jako  
zvlášť důležitý a samostatný oddíl.<sup>3</sup> Právě ony „Bühnengeschichte“ jsou

<sup>3</sup> „Es empfiehlt sich, von der Geschichte des Dramas, die ein Teil der allgemeinen Literaturgeschichte ist, die Geschichte des Theaters, d. h. Geschichte aller jener ideellen, ethischen, künstlerischen und materiellen Ursachen und Folgen, die mit dem Schauspielwesen zusammenhängen, zu trennen, und aus dieser dann wieder die Bühnengeschichte als einen besonders wichtigen und selbständigen Bestandteil auszuscheiden.“ A. Köster, *Ziele der Theaterforschung*, str. 486.

pro profesora literatury Alberta Köstera nejdůležitější součástí vědního oboru, kterému říká „Theaterforschung“ (nikde tu neužívá pojmu Theaterwissenschaft). Je to právě divadelněhistorický materiál, který je podle něho velkým přínosem pro dějiny literatury, dokud tu zůstane vzájemná spojitost literárního a divadelního bádání a nevyvinou se do odtržené specializace. „Osud nás chraň přednášek, týkajících se jen dějin divadla.“<sup>4</sup>

Vyplyvá z toho, že pro Kösterovo chápání divadelního fenoménu je podstatné vědomí vzájemného vztahu dramatu a jeho inscenace a vědomí dialektického vztahu literární složky k ostatním složkám syntézy v její realizaci. Köster si tu upřesňuje svá konstatování ze studie *Das Bild an der Wand* (r. 1909), že opravdový dramatik tvoří, ať vědomě či nikoliv, pro zcela určitý typ scény, bere v úvahu její zařízení, její prostředí, tedy vše, co shrnujeme pod pojem divadelní názor. Teprve dokonalé zvládnutí těchto skutečností činí autora mistrem dramatu. Má-li, podle Köstera, literární historik skutečně porozumět dramatice jako jednomu ze tří literárních rodů, je nevyhnutelné, aby bral v potaz možnosti a předpoklady jevištní techniky. Jedině tak je možno porozumět tomu, jak dramatikovi pomáhá nebo ho omezuje divadelní forma jeho doby, jeho národa. Köster tu formuluje velmi zajímavě myšlenku vzájemného vztahu dramatu a jeho realizace: „I když drama vždy potřebuje mnoho zprostředkujících osob, které se staví mezi básníka a diváka, přece je zde to nejduchovnější často podmíněno tou nejmateriálnější technikou.“<sup>5</sup> Zvládnutí těchto základních předpokladů je pro mnohé básníky nepřekonatelnou zábranou, a v tom vidí Köster také příčinu, proč i velké literární zjevy tak často ztroskotávají v oboru dramatiky.

Köster srovnává dvě hry vycházející z biblického příběhu o ztraceném synovi (z evangelia sv. Lukáše 15, 11–32), jak je podávají začátkem 16. století humanisté Georg Macropedius v dramatu *Asotus* (1537) a Wilhelm Gnapheus ve hře *Ascolatus* (1529). Oba zpracovávají stejnou látku, oba žijí v Holandsku, v blízkém sousedství, oba kovaní latinici jsou řediteli školy a píší pro své žáky. Měla by tedy být obě školní dramata sobě zcela podobná, jako ostatně většina her toho druhu. Macropedius však vychází spíše ze vzoru antického, vzkříšeného italskou renesancí podle příkladů Terentia a Plauta, pracuje s jejich soustředěností místa a vybírá si také odpovídající způsob ztvárnění tématu. Gnapheus naproti tomu našel inspiraci v domácím vzoru „kluchtspel“, lidové hry s dobrým koncem, frašky vycházející ze středověké podoby. Bohatě střídá ve svých pěti aktech místo a děj a volí také zcela jiné dějové momenty z biblického podobenství. Tuto základní rozdílnost dvou časově, prostorově a látkově úzce sousedících dramát nelze ničím přirozeněji a přesvědčivěji vyložit nežli rozdílností dvou divadelních názorů. Každá divadelní forma je spjata s jistým básnickým a hereckým stylem, usuzuje Köster, a typická jevištní forma buď básníka svazuje, nebo mu dává větší volnost. Pokud jde o drama, vyslovuje autor studie přesvědčení, že právě divadelněvědný výzkum přinese ve vztazích textu a realizace nový pohled na mnohá dra-

<sup>4</sup> „Das Schicksal behüte uns vor Lehraufträgen, die nur auf Theatergeschichte lauten.“ Ibidem, str. 486.

<sup>5</sup> „Da ein Drama stets vieler Mittelpersonen bedarf, die sich zwischen den Dichter und die Zuschauerwelt stellen, so ist das Geistigste hier oft durch das Allermateriellste der Technik mit bedingt.“ Ibidem, str. 487.

mata, chápaná a vysvětlovaná doposud toliko prismaticem jejich dochované literární podoby.

Albert Köster v mnoha směrech přesahuje typickou ohraničenost divadelního bádání německých pracovišť přidružených k seminářům germanistiky, která pracují jen s německým jazykovým materiálem. „Představu o bohatství jevištních forem, o možnostech různých typů nemůžeme získat ze studia dramatické literatury toliko jediného národa. Divadelní výzkum musí být mezinárodní.“<sup>6</sup> V tomto okamžiku se však autor dostává k axiomu, jehož formulace svědčí o tom, že na mezinárodním poli se nezbavil uvažování příslušníka velkého národa, komplexu Němce: „Téměř každý velký kulturní národ s dramatickým nadáním nebo také skoro každé mezinárodní kulturní společenství zažilo v průběhu svých dějin takovýto moment a vytvořily tak jevištní formu, která patří jenom jim a je výrazem jenom tohoto národa a jisté doby. Ale toliko společnosti, které jednotně cítily a věděly co chtěly, přivedly to v dobách, kdy se přikláněly k této společné vůli, k vlastní scénické formě a k uzavřenému jevištnímu stylu, zatímco toto zůstalo odepřeno nerozhodným, roztržštěným a rozpačitým národům a dobám...“<sup>7</sup> Köster připomíná staré Recko, jeviště a divadelní výraz alžbětinské doby, Francii s formou tragikomické scény, Holandsko s jeho pozoruhodnou formou politického dramatu v době Vondelově, Itálii s její scénografií a budovou. „Jenom jeden národ stojí stranou: Německo, které experimentovalo téměř se všemi zahraničními scénickými formami, nikdy však nedosáhlo té pevné společné vůle, která patří k vytvoření scénické formy, kterou uznají druhé národy jako odlišnou německou formu určitého věku.“<sup>8</sup> I když nemůžeme přijmout takto formulovaný postoj (ostatně, snad by dnes po Piscatorově a Brechtově divadelní scéně byl profesor Köster spokojenější), přece jen cítíme, že tu má teatrolog blízko k pozici, odkud by se dalo uvažovat také, jak zpětně působí ostatní okolnosti na skutečnou podobu divadelního názoru a na jevištní konkretizaci, jak se materiální, civilizační, technologická i ideologická úroveň, potřeba i vyspělost společnosti v nich odrážejí. To však Köster vnímá jen v jednotlivostech; takový pohled je už trochu mimo jeho obzor a způsob myšlení.

Vedle tzv. národních forem scénické produkce všímá si Köster i některých obecných rysů — např. středověkých duchovních her, mystérií

<sup>6</sup> „... eine Vorstellung von dem Reichtum der Bühnenformen, von den Möglichkeiten verschiedener Typen kann man nicht aus dem Studium der dramatischen Literatur bloss eines einzelnen Volkes gewinnen. Theaterforschung muss international sein.“ Ibidem, str. 492.

<sup>7</sup> „Fast jedes grosse Kulturvolk von dramatischer Begabung oder auch fast jede internationale Kulturgemeinschaft hat einmal im Lauf ihrer Geschichte solch einen Moment erlebt und damit eine Bühnenform geschaffen, die nur ihr angehört und Ausdruck nur dieses Volkes und einer ganz bestimmten Zeit ist. Aber nur Gemeinschaften, die einheitlich fühlten und wussten, was sie wollten haben es in den Zeiten, in denen sie sich diesem Gesamtwillen gehorsam beugten, zu einer eignen [!] Bühnenform und einem geschlossenen Bühnenstil gebracht, während unentschiedenen, zerrissenen zerklüfteten Völkern und Zeiten dies versagt blieb.“ Ibidem, str. 492—493.

<sup>8</sup> „Und nur Ein [!] Volk steht seitab: Deutschland, das mit fast allen Bühnenformen des Auslands beweglich experimentiert hat, ist nie zu dem festen Gesamtwillen gelangt, der dazu gehört, um eine Bühnenform zu schaffen, die die andern Völker als die unterscheidende deutsche Form eines bestimmten Zeitalters anerkennen.“ Ibidem, str. 493.

katolické církve ve 14. až 16. století a jezuitské scény. Řada bystrých, konkrétních postřehů provází tyto úvahy, svědčící o teatrologickém citění lipského učence. Např. jeho požadavek na zcela jiné zkoumání světských her 16. století, v němž se konstatuje, že sice nová doba už dokázala jistěji nežli dříve rozlišit od sebe masopustní hry a hry mistrů pěvců podle stylu her i jejich inscenování, ale musí se teprve učit rozlišovat humanistické komedie pro školní vyučování; ty psané pod vlivem antické tradice, objevené italskou renesancí jako protipól lidových her, i podle nich psaných školských her. Jen tak se dají po Kösterově soudu pochopit různé přechodné druhy humanistického dramatu. Budeme se musit vzdát uspořádání podle námětů, dovozuje dále Köster a připomíná citované už hry holandských humanistů *Asota a Acolasta*. Řada dalších položených otázek a naznačených problémů svědčí o tom, že Köster hluboce promýšlel své přednáškové cykly z oblasti historie světového divadla. Jezdil dokonce do Itálie a Španělska zkoumat historické divadelní budovy a všechno, co s jejich užíváním souviselo. Jeho přístupy jsou skutečně teatrologické. Uvědomuje si na příklad, jak rozdílné musí být divadelněhistorické hodnocení italské opery a jejího pokračování v baroku i řady dalších ryze divadelních žánrů, sloužících právě svou divadelností zábavě společnosti ve všech jejich vrstvách — od toho, které přinašejí dějiny literatury, postrádající tu všude vážná díla myslitelsky vznešeného uměleckého slova. Když si Köster postupně vytyčuje řadu problémů, kterými se má, podle jeho soudu, zabývat divadelní výzkum, klade si na závěr výčtu otázku, zda se tu už něco vykonalo. Popravdě řečeno, přes konstatování, že tento mladý obor „zdatně kráčí kupředu“, tato otázka slouží autorovi, aby se mohl zmínit o tom, co se sám pokusil udělat. Köster se zaměřil na shromáždování studijního materiálu a vytvoření názorných pomůcek (*Anschauungsgegenstände*) pro naučnou i výzkumnou praxi divadelního bádání, tj. pro studenty i vědce. „Mohu tak učinit v tomto okamžiku tím spíše, neboť pro neprízeň doby může být tento divadelněhistorický materiál už sotva rozšiřován anebo jen velmi pomalu, když už téměř došlo k jeho předčasnému uzavření,“<sup>9</sup> posteskl si autor.

Albert Köster začal sbírat divadelněhistorický materiál asi od r. 1907, a to k účelům badatelským, především tedy k přednáškám a seminářům s divadelněvědnou tematikou. Šlo nejen o knihy a časopisy, ale — jak vyplývá z dalšího — též o obrazy, mapy, kresby, skici a kopie scén, návrhů apod. Stejně tak od r. 1912, tedy za 10 let, shromáždil pro akademickou výuku na 1600 diapositivů, které musel zhotovit, a 22 úplných a 10 pomocných modelů jednotlivých typů jevišť světové divadelní historie. Köster je vytvořil se svými spolupracovníky jako nezbytné názorné pomůcky, jimiž se bylo možno vědecky přiblížit k pochopení podoby divadelní tvorby té či oné doby. Jako pedagog i jako vědec si byl vědom, že popis a představa jsou vždycky nedokonalé a mlhavé, zatímco dřevo, kov a plátno jsou „přísní vychovatelé“, kteří nutí k poctivosti až na milimetr — jinak se stavby zhroutí.

<sup>9</sup> „Ich kann das an dem jetzigen Zeitpunkt um so eher tun, als infolge der Ungunst der Zeiten dieser theateregeschichtliche Apparat kaum noch, oder jedenfalls nur noch langsam vergrössert werden kann, also fast schon an einen vorzeitigen Abschluss gekommen ist.“ Ibidem, str. 503.

Modely, velikosti nejvýše dva čtvereční metry, však nejsou jen pro optickou, prostorovou představu existujících divadelních budov, i když ani konkrétní představu např. Palladiova Teatra Olimpica nemůžeme v pedagogickém procesu podceňovat. Třebas některé z modelů jsou kopiemi skutečných divadel, jiné jsou typickým nebo hypotetickým modelem prostředí, v němž se lze pokusit o náznak inscenace některé dobové hry. Kösterovi jde především o proces rekonstrukce historického divadelního artefaktu; pokouší se ho prakticky postihnout modelovou rekonstrukcí. Po etapě tzv. malířské rekonstrukce historických jevišť<sup>10</sup> nastupuje tu rekonstrukce v prostorových modelech, která je do dnešních dnů jedním ze základních prostředků divadelněhistorického výzkumu. Mezi argumenty na soudobých vědeckých symposiích patří modely jevišť i s naznačenými inscenačními postupy k podstatné vědecké výzbroji a dokumentaci.<sup>11</sup>

Nejde nám tu o hledání pochybných prvenství a Köster určitě nebyl první, kdo začal pracovat na podobných modelech. Stojí však za pozornost skutečnost, kterou si uvědomuje: že spojením literární složky (dramatu, které se nejsnáze z historického celku syntézy dochová) s představou jeho realizace v konkrétním prostoru a podmínkách i pomocí ostatních složek (dochované nebo hypoteticky vytvořené výpravy, zevrubné podoby složek ostatních, hudebních, tanečních atd.), vede cesta k objasnění skutečné podoby divadelní produkce. Už pro Köstera a jeho žáky se tu rodila řada překvapení, neboť začali směřovat k jiným závěrům, nežli přinesla dosavadní literární historie. Uvědomili si např., že v některých případech, kdy historie literatury hovoří o úpadku dramatu, a tím i divadla, žije divadlo velice intenzívně a na vysoké úrovni, protože hodnota a kvalita se přesouvá na jiné složky, na herectví atd. Uvědomili si to, jak Köster připomíná, především na tvorbě 16. a 17. století.

K tomu, aby bylo možno pracovat např. s posluchači v seminárních cvičeních s podobnými modely (podrobné modely vědecké rekonstrukce jsou pro tyto účely příliš nákladné a složité), zhotovil Albert Köster jakousi pracovní divadelněvědnou stavebnici, která umožňovala v několika minutách vystavět, byť v nejhrubších rysech, nejdůležitější jevištní typy světového divadla. Z destiček a plechových trubek se dalo vytvořit kulísové divadlo, alžbětinské jeviště s balkónem, scéna rederijků, uzavřená měšťanská scéna atp. Barevné figurky pak dovolily pokusit se o pravděpodobnou mizáncénu jednotlivých dramát.

Modelová rekonstrukce historických jevištních poměrů a vztahů je, i když ji nebudeme přeceňovat, přece jen významný pomocný postup pro

---

<sup>10</sup> Připomeňme tu řady kresebných rekonstrukcí antické, řecké i římské scény mj. E. Fiechtera, V. Gerkana aj., nepřeborné množství nákrusů alžbětinského divadla atd. Ostatně i Albert Köster přispěl svou kresbou rekonstrukce hry Hanse Sachse Císař Julian v lázni na jevišti mistrů pěvců (reprodukováno např. v A. Winds, *Geschichte der Regie*, 1925, př. č. 7).

<sup>11</sup> Žádná mezinárodní divadelněhistorická konference se dnež už neobejde bez modelové argumentace, namátkou např. kolokvia pařížského Centre national de la recherche scientifique na témata renesančního, barokního nebo moderního divadelního prostoru.

důkazy vědců i představivost studentů a patří ještě dnes k inspiraci divadelních umělců, především režisérů a výtvarníků. Profesor Albert Köster s ní začal pracovat už na začátku tohoto století a dnešní teatrolog musí s lítostí konstatovat, že ani po více než padesáti letech se nestal tento názorný způsob výuky a výzkumu zcela běžným a samozřejmým.



