

Srna, Zdeněk

Hugo Dinger : druhá kapitola z metodologických počátků divadelní vědy

In: *Otázky divadla a filmu. II.* Závodský, Artur (editor). Vyd. 1. Brno: Universita J.E. Purkyně, 1971, pp. 45-62

Stable URL (handle): <https://hdl.handle.net/11222.digilib/120633>

Access Date: 30. 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.

ZDENĚK SRNA

HUGO DINGER

Druhá kapitola z metodologických počátků divadelní vědy

Zatímco berlínská divadelněvědná škola Marxe Herrmanna našla, zvláště po první světové válce, příznivý ohlas i respekt a podněcovala na německých i evropských universitách pozornost k divadelní historii, mnichovské samostatné ohnisko divadelněvědného bádání, v jehož čele stál Artur Kutscher, mělo pozici mnohem nesnadnější.

Souviselo to v prvé řadě s výlučným postavením Berlína jako politického a kulturního centra země a spolu s tím také s významem Berlínské university, k níž se soustřeďovala pozornost i zájem německých a zahraničních badatelů. Neboť — jak s trochou nadřazené suverenity prohlašuje Bruno Th. Satori-Neumann ve stati o prvních krocích právě založeného Berlínskému divadelněvědnému institutu (v r. 1925) — kde jinde by byly lepší podmínky pro teoretické i praktické studium divadla nežli v největším divadelním městě Německa a v metropoli světového divadelnictví.¹

To ovšem není jediný důvod pro tuto berlínskou hegemonii. Druhý, neméně podstatný, je třeba nacházet ve skutečnosti, že pozitivistické chápání divadelních dějin se snahou po přísně vědeckém, faktograficky podloženém a empiricky ověřeném kausálním výkladu prosazovalo se daleko snáze a rychleji nacházelo porozumění u představitelů universitního a kulturního života nežli komplexní představa „divadelních věd“ — „Theaterwissenschaften“, s níž přicházel Artur Kutscher.

Herrmann i jeho žáci dosti dlouho setrvali na vymezení divadelních dějin jako samostatného oboru a „Theaterwissenschaft“ považovali za teoretickou disciplínu, zabývající se spíše divadlem soudobým. Nanejvýš jako Satori-Neumann, po Kutscherově vystoupení v Theaterwissenschaftliche Blätter r. 1925, připouštěli, že by dějiny divadla mohly být nejen

¹ Theaterwissenschaftliche Blätter, 1, 1925, č. 1, str. 4.

samostatným vědním oborem, nýbrž zároveň i historickou disciplínou divadelní vědy.²

Artur Kutscher přichází s širším, přesnějším a logičtějším postojem k celé oblasti. Překonává pozitivistickou, empirickou základnu budující jenom na konkrétním historickém výzkumu, základnu, která sice přinesla své bohaté ovoce, ale která se ukázala už v samotném díle svého tvůrce jako nedostačující, jako omezená úzkou teoretickou bází. Vymanit se z tohoto rámce umožnila Kutscherovi jeho duchovněná orientace, jak ji poznal v literárněvědné podobě. Mohl tedy postihovat celek a díky své přípravě a zaměření uplatnit i hlediska estetická. A to je po mém soudu ona základní příčina, proč se právě Kutscherovi podařilo postihnout divadelní vědu jako celkový, samostatný obor v takové míře, že v Kutscherovi a jeho díle spatřují také mnozí současní němečtí teatrologové skutečného zakladatele německé Theaterwissenschaft.³

Kutscher dokázal využít a zpracovat do svého systému mnoho výsledků a základních prací své doby, stejně tak jako soudobých divadelních teorií. Chceme-li najít vlastní Kutscherův vklad, pak je nezbytné se poohlédnout po těch pracích a názorech, které měl k dispozici a kterých užil.

Konec 19. století a první léta století nového jsou velice bohatá na filozofickou, estetickou, divadelně i literárně teoretickou a historickou literaturu, stejně tak jako na práce etnografické i obecně uměnovědné. Je to plodné období i pro samo divadlo, které prožívá horečné hledání své vlastní specifičnosti, a to jak v uměleckých projevech, tak v teoriích. Uveďme Craigo vy stati o divadelním umění, záhy přeložené v Německu, názory A. Appii, G. Fuchse aj. Z odborné literatury připomeňme alespoň namátkou rozsáhlý dvousvazkový *Der Mimus* Hermanna Reicha (1904), *Katechismus der Mimik und Gebärdensprache* (1907) od Karla Skraupa, práce Ernsta Groose, Theodora Preusse, Wilhelma Wundta, Carla Hagemanna a několik dalších etnografických studií, týkajících se původu kultury, projevu lidového divadla i divadelních prvků přírodních národů.

Hledáme-li kořeny, z nichž bezprostředně vyrůstaly tendence směřující k ustavení celistvého, samostatného vědního oboru, zabývajícího se divadlem a jeho projevy, pak by bylo nespravedlivé přejít rozsáhlou a obecně poněkud nedocenenou knihou Huga Dingera *Dramaturgie als Wissenschaft*, která vyšla v Lipsku — první díl v roce 1904, druhý v roce 1905. Patří v mnohém ohledu k oněm fundovaným pracím, které soustředěním problematiky a jejím průzkumem poskytnují základní kameny pro další vědeckou stavbu. Dingerovy úvahy mají význam pro divadelní vědu proto, že poskytly podstatnou část argumentace, která Kutscherovi usnadnila cestu a dávala jí směr.

² Bruno Th. Satori-Neumann, *Max Herrmann zum Gruß!* Theaterwissenschaftliche Blätter, 1, 1925, č. 5, str. 70, 14. 5.; Max Herrmann Heft: „Die Theatergeschichte bleibt eine selbständige Wissenschaft. Sie wird gleichzeitig aber auch die historische Disziplin der Theaterwissenschaft.“

³ Ervin Schumacher, vedoucí katedry divadelní vědy Humboldtovy university v Berlíně (NDR), hovořil na konferenci o Brechtově díle na jaře r. 1969 přímo o zakladatelské úloze Artura Kutschera v oblasti německé teatrologie. Jeho stanovisko se tedy velice liší od stanoviska časopisu Theater Heute z r. 1955.

Hugo Dinger byl praktickým divadelníkem jako dramaturg Meiningenského divadla, později byl intendantem Schwarzburgského Landestheater v Sondershausen-Arnstadt; zároveň působil jako soukromý docent a později profesor dramaturgie v Jeně.⁴

Divadelně historická škola si Dingerovy Dramaturgie mnoho nevšímá. Herbert A. Frenzel nebere tuto práci, resp. jejího autora na vědomí ani v přehledu oněch jmen, která tvoří dějiny teatrologie, ani v úseku, kde konkrétně pojednává o dramaturgii, eventuálně o esteticko-kritickém přístupu ke zkoumání divadla. Stejně tak Dingerovu práci nepřipomíná ani Heinz Kindermann v přehledu teatrologie v *Atlantisbuch des Theaters*.⁵ Hans Knudsen pohlíží na autora, jehož přednášky a cvičení, jak usuzuje podle názvů, jsou diktovány buď divadelní praxí šéfa divadla anebo z druhé strany teoretickým přístupem filosofickým a estetickým, se shovívavostí. Knudsenovi vadí poměrně malý zájem Dingerův o divadelní dějiny, stejně jako skutečnost, že z Jeny nevzešlo vcelku nic, co by v divadelní historiografii stálo za řeč. Připomíná Dingerovu přednášku „*Die Kunst des Theaters*“ a zařazuje jejího autora mezi solidní pokračovatele a prohlubovatele metodických postupů.⁶

Kutscher sám ovšem cituje v obou dílech svého *Grundriß der Theaterwissenschaft* Dingerovu práci, mnohokrát se na ni odvolává, dotvrzuje své závěry souhlasným míněním Dingerovým, někde projevuje i nesouhlas s Dingerovými názory – a když se o Dingerově knize zmiňuje

⁴ Prof. dr. Hugo Moritz John Dinger se narodil 2. srpna 1865 v Cölln an der Elbe, jak uvádí Koschů v *Deutsches Theaterlexikon*, Rostock 1961 –, nebo v Koeln bei Meissen, což uvádí D. Germann v disertaci *Geschichte der Germanistik an der Friedrich-Schiller-Universität*, Jena 1954. Oba prameny se liší také v datu Dingerova úmrtí v Jeně; lexikon označuje 28. března 1941, universitní historik pak 10. března 1941. Dinger studoval v Mnichově, Berlíně a v Lipsku u Maxe Hainze, J. Springera a W. Wundta. Promoval prací o Richardu Wagnerovi, habilitoval se na filosofické fakultě v Jeně spisem *Das Prinzip der Entwicklung als Grundprinzip einer Weltanschauung*. Vedle připomínané knihy *Dramaturgie als Wissenschaft*, I–II, Leipzig 1904–5, hovořil a psal H. Dinger o zamýšleném pokračování v *Praktische Dramaturgie*, kterou však nikdy nevydal. (*Berliner Tageblatt* z 15. 8. 1905.) V roce 1905 byl jmenován mimořádným profesorem pro dramaturgii a estetiku v Jeně, jako první universitní učitel na divadelní obor v historii německých universit.

V letech 1919–1921 stal se Dinger intendantem Zemského divadla ve Schwarzburgu, které působil v Sondershausen a v Arnstadt. Pokoušel se tu založit Vysokou divadelní školu, ale pokus nepřetrval divadelní sezónou. Dinger je také autorem divadelních her – pod pseudonymem Moritz John uváděla se jeho hra *Reinheit*.

Více než 15 let před Maxem Herrmannem snaží se Dinger založit výchovu herců, ředitelů a intendantů divadel a divadelních kritiků. Ze všech Dingerových plánů uskutečnil se jen divadelní seminář na filosofické fakultě v Jeně, který patří mezi nejstarší svého druhu. Dingerovým nástupcem se stal v r. 1936, když převzal vedení spojeného semináře pro hudební vědu a divadelní vědu, doc. dr. Carl August Otto zur Nedden.

⁵ Herbert A. Frenzel, *Theaterwissenschaft*, in: Universitas Litterarum (Berlin 1955).

Heinz Kindermann, *Theaterwissenschaft*, in: *Atlantisbuch des Theaters* (Zürich 1966, str. 414–436).

⁶ Hans Knudsen *Theaterwissenschaft*, *Werden und Wertung einer Universitätsdisziplin* (Berlin 1950, str. 71).

právě v oblasti dramaturgie, konstatuje: „Für die jetzige Erörterung bietet es nicht allzuviel, weil es sich — seiner Absicht entsprechend — ganz im Rahmen reiner Wissenschaft hält und ‚aus Fakultätsgründen philosophisch aufgezümt werden‘ mußte.“⁷ Kutscher tu cituje Dingerova slova z jeho dopisu.

Jestliže tedy Dingerova práce, jež nese název Dramaturgie jako věda, není zařazována do přínosů dramaturgických, co tedy vlastně obsahuje a kam ji zařadit?

Dva svazky, každý o více než 400 stranách, snad zbytečně rozsáhlé, mnohomluvné a místy i rozvláčné, mají svou hodnotu v základním přístupu k divadelní a dramatické oblasti, v důkladnosti, s níž je tu sňata řada problémů a názorů a komentována podstatná historická i soudobá literatura, v názorech, na nichž staví nebo s nimiž polemizuje další terminologický vývoj.

Dinger sám skromně a po právu nazývá svoji práci pokusem a velice výstižně ji označuje jako „*Prolegomena zu einer Wissenschaft von der dramatischen Kunst*“.⁸ Hlavní otázka, která vyvstává, přistoupíme-li k rozboru Dingerových názorů, je problém terminologie. Terminologická nepřesnost znesnadňuje porozumění základnímu smyslu Dingerovy práce, a právě v ní je třeba hledat příčinu nedorozumění, přezírání a rozpaků, s nimiž se jeho studie potkávala v dobách, kdy se už vytvořila alespoň základní terminologie divadelněhistorické školy, již koneckonců užívá také Kutscher.

Přibližně asi v době, kdy Max Herrmann na začátku století rozlišuje ve své přednášce vedle dějin divadla divadelní vědu (Theaterwissenschaft) jako souřadně postavenou disciplínu teoretickou (což je paralela německého, zejména pozdějšího Mahrholzova pojetí literatury), chopil se jeho vrstevník Hugo Dinger tohoto teoretického pole, pro něž si ne příliš šťastně zvolil název Dramaturgie. Kladl si za cíl prozkoumat možnosti „einer Wissenschaft vom Drama zur Erörterung gestellt werden, die in dem Wunsche gipfeln, der Dramaturgie als einer selbständigen wissenschaftlichen Disziplin den Platz bereiten zu helfen“.⁹ Jestliže by z této formulace vyplývala Dingerova orientace na pouhé zkoumání dramatu, pak následující řádky upřesňují skutečný Dingerův záměr: „Nun ist es auch mir gewiß nicht unbekannt, daß es eine Ästhetik der dramatischen Kunst, also deren wissenschaftliche Behandlung, bereits seit langer Zeit in reichlicher Fülle gab und gibt; wer will, kann ihre Anfänge noch vor die Zeit setzen, da Aristoteles die Poetik schrieb — — ja, selbst die direkte Bezeichnung ‚Dramaturgie‘ hat nicht gefehlt — —“.

Ich möchte unter ‚Dramaturgie‘ einen weiteren Begriffsinhalt fassen — — Ich möchte unter ‚Dramaturgie‘ die gesamte wissenschaftliche Behandlung der dramatischen Kunst verstehen, in theoretischer wie auch in praktischer Absicht; die Bedingungen, die Ziele und Aufgaben einer

⁷ Artur Kutscher, *Grundriß der Theaterwissenschaft*, str. 266. Citovaná slova jsou vzata ze vzájemné korespondence H. Dingera s A. Kutscherem (dopis z 1. září 1936).

⁸ Hugo Dinger, op. cit., předmluva k I. dílu, str. VII.

⁹ Hugo Dinger, op. cit., předmluva k I. dílu, str. VI.

also gedachten wissenschaftlichen Disziplin zu erörtern, ist hier das Thema.¹⁰

Je tedy z citovaného textu zcela zřejmo, že Dinger vyslovuje svůj zá-
měr přispět k ustavení vědy o dramatickém umění. Co je třeba rozumět
pod pojmem ‚dramatické umění‘, respektive pojmem ‚drama‘, jak jich
užívá Dinger? Pročítáme-li text po jeho smyslu, neujde nám, že samotný
pojem ‚das Drama‘ má u Dingera jednu význam a smysl textové předlohy,
tedy literárního rodu v běžném, užívaném smyslu, daleko častěji však
užívá Dinger tohoto pojmu ve smyslu divadelního umění, tedy textu
a jeho realizace, samotného divadelního představení. A tady můžeme
v plné míře pochopit význam onoho zdánlivě jednoduchého a jaksi samo-
zřejmého Hërrmannova řezu, jímž oddělil od sebe Das Drama a Das
Theater. Neboť právě tím umožnil, alespoň v první fázi, osamostatňo-
vání divadelní disciplíny od literární vědy, najít spolehlivěji předmět
svého bádání. Vyhnul se tím pojmovému chaosu, jaký stihl pokus Dingerův.

Česká divadelní estetika nachází výraz ‚dramatické umění‘ a vymezo-
vání jeho odlišnosti od širšího pojmu ‚divadelní umění‘ u O t a k a r a Z i c h a.
Jeho jméno se zde ve spojitosti s Dingerovým dílem bude objevovat čast-
těji, neboť při vši osobitosti a samostatnosti myšlení českého estetika a jeho
přímého navázání na vývoj domácího estetického myšlení, na O t a k a r a
H o s t i n s k é h o, není pochyb o tom, že Dingerova práce byla také jedním
z pramenů a podnětů pro Zichovu Estetiku dramatického umění.

Dinger nikde výslovně nerozlišuje das Theater a das Drama. Výrazu
‚theatralische Kunst‘, ‚Die Kunst des Theaters‘ užívá poměrně zřídka, a to
spíše jako synonyma pojmu ‚dramatische Kunst‘. Najdeme u něho formu-
laci: „Wenn die Dramaturgie die Erscheinungen der theatralischen
Kunst zu untersuchen hat — —“¹¹ stejně jako poznámku svědčící
o tom, že si byl vědom dvojznačnosti užívání pojmu das Drama: „— — wie
denn die Franzosen den Begriff ‚théâtre‘ in derselben unsicheren Doppel-
deutigkeit gebrauchen, wie wir das Wort ‚Drama‘.“¹²

Pozornost, kterou věnuje Dinger divadelnímu představení, inscenaci,
otázkám vzniku divadla, tanci, mimu, středověkým produkcím i divadelním
prvkům, jichž využívá tehdy módní vlna výstavnictví, svědčí sama při-
nejmenším o kolisavém obsahu termínu ‚dramatické umění‘, jak je ho zde
užíváno. A to do takové míry, že řadu postulátů může Kutscher směle
uplatňovat v onom přímém významu ‚divadelní, divadlo‘ (který se ostatně
ukazuje zase třeba pro moderní francouzské pojetí poněkud úzký, neboť
‚le théâtre‘ se zahrnuje ještě do širšího pojmu ‚le spectacle‘).

Název ‚Dramaturgie‘, který zvolil Dinger pro své pojetí vědního oboru,
je jedním z oněch základních příčin nedorozumění, která v přístupu k této
práci vznikají. Je to zvláště v německém prostředí příliš zakořeněný pojem;
jeho význam je dán už od Lessinga, až po Buldhaupta, především pak ve
výměru systematika estetiky A. G. B a u m g a r t e n a, ve smyslu zcela
speciálního literárněkritického rozboru divadelních her. Dinger se ho snaží
rozšířit ještě o více nebo méně dějinami orámovanou normativní estetiku

¹⁰ Hugo Dinger, op. cit., předmluva k I. dílu, str. VI–VII.

¹¹ Hugo Dinger, op. cit., I. díl, str. 318.

¹² Hugo Dinger, op. cit., II. díl, str. 72, poznámka.

dramatického umění na disciplínu, která zkoumá projevy divadelního umění.

Hugo Dinger přistupuje ke studiu divadelní oblasti z hlediska uměno-
vědy. Jeho teoretická dramaturgie je vlastně teorií divadla (tak to rovněž
chápe Zoltán Rampák, jediný náš současný divadelní teoretik, který Din-
gerovi věnoval pozornost).¹³ Dinger ji řadí jako samostatnou, volnou sou-
část speciální estetiky. Stejně přistupuje k divadelnímu umění Zichova
Estetika dramatického umění, jejíž podtitul zní *„Teoretická dramaturgie“*.¹⁴

Za hlavní úkol teoretické dramaturgie považuje Dinger explikativní
zkoumání fenoménu dramatického umění v jeho celku, a to jak ve smyslu
systematickém, nezávislém na vlastním historickém vývinu předmětu, tak
v rovině historicky vývojové posloupnosti. Pokud jde o vytyčování před-
mětu, resp. látkové oblasti (Stoffgebiet), vyslovuje Dinger myšlenku, že
nebude možno ohraničit dramaturgii na jednostranné zkoumání a svázat
ji s jedinou metodou. Teoretické pole, podle jeho soudu, vyplyne pro ni
spíše jako nezbytnost; to musí zahrnout velice široký pracovní prostor
pro jakési sjednocení pomocných vědních oborů, pro zvláštní samostatnou
vědu. Stejně tak se dá usuzovat, že bude značně komplikovaná metoda
tohoto oboru.

V dlouhých exkurzech o systému věd, o jejich teoretické a praktické
stránce (kde se opírá zřejmě o Wundtovu systematiku z Logiky, Ethiky
a jiných spisů) vyvozuje Dinger místo pro teoretickou i praktickou podobu
své dramaturgie. A tady se mu znovu dostává do pole pozornosti „die
theatralische Kunst“, kde je dramatik svobodný ve výběru látky, v moti-
vacích, v osobním přístupu, stejně tak jako herci, dirigent „des gesamten
bühnenkünstlerischen Werkes“ — jako režisér. Oni dávají dramatikově
kresbě barvu, divadelní představení je jejich dílo, oni ho vytvářejí svo-
bodnou uměleckou tvorbou. Tato charakteristika předchází Dingerovy úvahy
o normativní stránce, vyplývající z vědeckého postavení dramaturgie.

Právě tady, ve vymezení úkolů jak normativní, tak explikativní strán-
ky této vědecky chápané dramaturgie, můžeme nejlépe postihnout a pro-
kázat Dingerovo úsilí, které vede k vlastní teorii divadla. Autor poukazuje
na skutečnost, že ze všech umění má divadlo nejkomplicovanější umělec-
kou produkci. „Die mannigfachen Formen und Normen der Struktur wie
der inhaltlichen Ideen, die zahlreichen Beziehungen zu fremden Kunst-
arten, die eigenartige Verwendung einzelner mit diesen gemeinsamer
Elemente (sogenannte malerische, musikalische und poetische), namentlich
in den Stildifferenzen verschiedener Zeiten und verschiedener Völker,
zeigen schön in der bloßen Andeutung die Kompliziertheit des Materials
genugsam an.“¹⁵

Zcela obecně projevuje se fenomén dramatického umění jako velice
diferencovaný útvar, rozvádí dále Dinger, uvědomíme-li si nejrozmanitější
variace všech forem projevů: různé druhy tzv. vážné i veselé múzy obsa-

¹³ Zoltán Rampák, *Strukturalismus a divadlo*, in: Slovenské divadlo, 15, 1967, č. 4, str. 435.

¹⁴ Tak se také nazývaly Zichovy přednášky na Karlově universitě v r. 1913/14. Principy teoretické dramaturgie byl název dvou Zichových přednášek ve Filoso-
fické jednotě r. 1922 — za jeho působení na Masarykově universitě v Brně.

¹⁵ Hugo Dinger, op. cit., I. díl, str. 235.

hují nejrůznější obměny a smíšené jevy, rozdily mezi činohrou a hudebním dramatem, diference produkce v národním a společenském smyslu.

Vedle tohoto systematického průzkumu divadelních projevů, na nějž klade značný důraz, přece jen Dinger nezapomíná na úlohu historického bádání, byť stojí mimo centrum jeho vlastního zájmu. Připomíná především otázky vzniku dramatu, divadla, jeho předhistorického vývoje atd. Při této příležitosti konstatuje, že právě historické bádání v oblasti divadla pokročilo relativně nejdále. Poukazuje na to, jak hojně se pěstují dějiny dramatické ‚literatury‘ (uvádí v uvozovkách), i na to, že dějiny divadla se staly znamenitým odvětvím literárněhistorického bádání – přičemž tu upozorňuje na příkladné práce B. Litzmanna. Zdálo by se, že Dinger má náběh učinit z opačného pólu totéž co Herrmann; svou formulací zařazuje dosavadní dějiny divadla do oblasti literatury. Tady je možno namítnout, že dějiny divadla se skutečně vyvíjely pod patronací literární historie; jejich faktické osamostatnění v této době formuloval teprve Herrmann. A ještě dlouho vládlo tu zaměření k ryze německým souvislostem. Dinger postrádá dějiny dramatiky, které by byly zkoumány ze systematického stanoviska historie „der gesamten dramatischen Kunst“, stejně tak jako srovnávací zkoumání dramatických forem nebo obecné dějiny dramaturgických teorií.¹⁶ A tady se znovu projevuje značná nepřehlednost a nepřesnost Dingerovy terminologie, závislé na mnohoznačných a ne přesně užívaných pojmech ‚das Drama‘, ‚dramatisch‘, ‚dramaturgisch‘, ‚die Dramatik‘ atp.

Požadavek historicky vždy sledovat vývojovou podobu dramatického fenoménu (řeceno Dingerovou terminologií) bez úzkého národního či jiného omezení mohl být a pravděpodobně se asi stal mocným podnětem pro Kutscherovo pojetí historického celku obecných dějin divadla.

Dinger věnuje mnoho místa tomu, aby dokázal oprávněnost vědy o dramatickém umění (dramaturgie) jako samostatné vědní disciplíny, postavené na roveň hudební vědě, dějinám výtvarného umění a jiným tzv. hlavním oborům. Záleží mu především na tom, aby ji vymanil z dosavadního postavení pomocného oboru germanistiky či jiné filologie, v jejímž rámci se začaly prosazovat dějiny divadla. Byla a ještě poměrně dlouho zůstávala v podobném postavení tzv. pomocných věd historických, numismatiky, archivnictví atp. Důležitost nezávislosti a samostatnosti „dramaturgie“ vidí Dinger nejen ve vlastní teoretické rovině, ale stejně tak ve smyslu a významu společenském, v možnostech samostatné institucionalizace, v existenci samostatných ústavů, kateder i v nezávisle organizované vědecké práci.

K tomu ovšem, aby mohl průkazně a s úspěchem zdůvodnit samostatnost nové vědy, potřeboval Dinger objasnit specifičnost jejího předmětu, dramatického umění. I když právě této otázce věnoval vlastně celý druhý díl své práce, musel své základní stanovisko objasnit už zde, v díle prvním, věnovaném systému věd a v něm místu teoretické dramaturgie – teorie divadla.

Území dramatického umění je stále ještě zemí bez vlastní suverenity, dovozuje Dinger, je to pláň ležící mezi dvěma teritorii – mezi filosofií a literární historií. Pláň, po níž jezdí zleva filosof (a tu má autor na mysli

¹⁶ Hugo Dinger, op. cit., I. díl, str. 237.

estetickou část jeho činnosti), zprava literární historik, svrchu etik a napříč metafysik, a všichni se vrací se svými nálezy zpět na vlastní území. Dinger jako estetik a zároveň i divadelní praktik tu hodlá zůstat, protože dramatické umění se mu jeví stejně tak samostatné jako literatura, hudba, umění výtvarné.

V těchto souvislostech přichází Dinger s argumentací, která se stává východiskem německé teatrologie, především té, kterou reprezentuje Artur Kutscher.

V 3. paragrafu kapitoly nazvané „Dramaturgie als Sonderwissenschaft“ vychází Dinger ze zjištění, že dramatické básnictví není identické s dramatickým uměním: „Die dramatische Kunst ist Darstellung in der sinnlichen Anschauung, nicht in der abstrakten Vorstellung, ist nicht erzählte Handlung, sondern angeschaute. Durch abstrakte Vorstellung als Mittel wirkt vermöge der Intuition und Assoziation die Kunst der Dichtung, in konkreter „Vorstellung“ – das Wort buchstäblich genommen im Sinne von Vorführung – die dramatische.“¹⁷ Nachází tedy Dinger specifčnost dramatického umění – na rozdíl od literatury – právě v tom, že se vyjadřuje konkrétním představením. To, čemu se říká „dramatische Dichtung“, posuzováno principiálně, je v nejlepším případě jen abstraktní koncepce, která napřed konstruuje a myslí na podobu i působení dramatické a má se ke skutečnému divadelnímu umění asi jako architektonický projekt ke stavbě, jako notový zápis k hudbě. Dinger tu řadou příměrů hledá přesnější vyjádření pro schematicnost dramatického, divadelního textu. Dramatický rukopis, předlohu přirovnává spíše k architektovu půdorysu než k nákresu stavby, spíše k mapě než k obrazu krajiny.

Snaha nalézt svébytnost divadla a odlišit je také teoreticky od literatury, vymanit je ze sféry literárněvědné, dostává tu statickou, nicméně důležitou podobu. Je zajímavé, že svou argumentaci, k níž snáší mnoho materiálu, začíná Dinger historicky. Poukazuje především na původ divadla, tedy na to, co např. Otakar Zich ve svých vývodech považuje za nepodstatné, resp. z hlediska dějinného vývoje za nepřesvědčivé.¹⁸ Už v předchozí kapitole, v poznámkovém aparátě vyslovuje se Dinger proti spekulativnímu pokusu Nietzscheho hledat zrození tragédie z ducha hudby, a také proti některým podobným názorům staví své mínění, že problematiku vzniku divadla může ozřejmit především etnologie a srovnávací psychologie národů.¹⁹

Na tomto místě vychází Dinger především z odporu proti obvyklým názorům, kladoucím kořeny divadla do literatury, básnictví, do lyriky či epiky, i proti názorům Carrièrovy Estetiky, že jde o přetavení (Verschmelzung) obou druhů literárních, aby jimi byl zakončen vývoj umění.

Ukazuje se tu na zcela samostatný kořen, z něhož vychází divadlo, a to z onoho svébytného konkrétního zobrazení, které žádné jiné umění nemá a mít nemůže: ze zvláštního fyzicky pohybového zobrazení samotnou lidskou osobou, pro niž má etnologie obecný pojem tanec. Dinger tu rozvíjí citát etnologa Heinricha Schurtze: „Začátky herectví jsou obsaženy

¹⁷ Hugo Dinger, op. cit., I. díl, str. 242.

¹⁸ Otakar Zich, *Estetika dramatického umění* (Praha 1931), str. 61 a n.

¹⁹ Hugo Dinger, op. cit., I. díl, str. 236, poznámka.

v tanci.“²⁰ V tanci přírodních národů jsou uloženy zárodky, které teprve na vyšším stupni vedou k tomu, co se v dalším vývoji společnosti rozvinulo v divadlo.

Dinger vychází z bohaté etnologické literatury, cituje i některé pasáže ze srovnávacích studií ruského vědce Alexandra Veselovského,²¹ na jehož díla se později odvolává srovnávací strukturalismus, a upozorňuje na početné doklady ze života dosud žijících přírodních národů, které svědčí o existenci divadelních prvků v této fázi společenského vývoje. Zároveň upozorňuje na nutnost shrnout jednotlivé etnologické práce a ty spolu s materiály a výzkumy tzv. Völkerpsychologie zpracovat právě z hlediska vývoje dramatu, divadla. Tanec jako praforma divadla se v Dingerově pojetí ocitá nejbliže pojmu mimesis, který Aristoteles ztotožňuje s uměním vůbec.

Jiné východisko vývoje divadla bývá nalézáno v kultu. Od nejprimitivnějších začátků přírodních národů, přes spojení se starořeckým kultem boha Dionýsa, stejně tak jako u začátků indického divadla a tance, jako ve středověké křesťanské dramatice. Všechny tyto doklady, ukazuje Dinger, nejsou tak závažné, aby bylo možno tvrdit, že všechno dramatické umění vyrůstá z religiózního kultu: „— denn der Trieb zur lebendigen Mimesis ist autochthon, er kann sich, wie an den primitiven Formen erkennbar ist, auch auf profane Dinge erstrecken und somit eine profane Dramatik neben der des Kultus parallel erzeugen.“²²

Dinger tu ve značné šíři shrnuje argumentaci, která slouží k vyvrácení všech dosavadních slovesných teorií o vzniku dramatického umění, ať už jsou to Kleinovy úvahy o tom, že dramatika vzniká spojením objektivní epiky a subjektivní lyriky, názory K. O. Müllera, historika řecké literatury, jehož teorie o vzniku řeckého dramatu z lyriky a lyrického chóru nadlouho ovlivňovala historiografie literatury nejen řecké. Dinger tu také rozvažuje nad problémem, který přináší hypotéza o rozrůstání divadla z jednoho místa vzniku, tj. rozšířením řeckého divadelního umění do kultury ostatních národů. I když doporučuje vypracovat ještě další studie na toto téma, vyslovuje své mínění, že nejpravděpodobnější je asi teze o autochtonním vytváření a spontánním vzniku dramatiky (a tady je možno jednoznačně dosadit termín ‚divadlo‘) u jednotlivých národů.

Toto je hlavní závěr, k němuž směřuje celá Dingerova argumentace. Jakkoliv vědecky zdrženlivá, leckdy spíše naznačující než přesvědčivě dokazující, přece však je v takové šíři uvedena poprvé z aspektů skutečně teatrologických.

Divadelní umění není umění odvozené, druhotné, vzniklé z jiných umění nebo vytvořené v určité kultuře a odtud přenesené; trvá — stejně jako slovesnost, hudba, výtvarné umění — už od vzniku člověka. I když Dinger takto výrazně závěr neformuluje, podává sdostatek materiálu k tomu, aby tento závěr byl zřejmý. Artur Kutscher také k němu z takto připravené půdy došel.

²⁰ *Katechismus der Völkerkunde*, Leipzig 1893, str. 93.

²¹ Alexander Veselovskij, *Tri glavy iz istoričeskoj poetiky*, 1899, jak je Dinger našel v publikaci oděského učence Maxe Fotha, *Die Stellung des Dramas unter den Künsten* (Leipzig 1902).

²² Hugo Dinger, op. cit., I. díl, str. 259.

Skutečnost, že Dinger užívá pojmu dramatického umění k označení divadla, můžeme si ověřit v dalším jeho podepírání samostatnosti dramatického umění a jeho poměru k literatuře. Jestliže v těchto počátečních podobách je rozhodující pro charakteristiku dramatického umění mimický výraz pohybu lidského těla a jednání, v širším smyslu slova tanec, pak zdůrazňuje Dinger, že také vyšší kulturní stupeň má svá dramatická zobrazení, v nichž nehraje základní roli slovo, např. moderní tvar pantomimy. A jestliže na tomto místě²³ zařazuje Dinger jako druh dramatického umění také cirkusovou pantomimu, která obsahuje jednání, ba dokonce dramatický příběh, pak zcela evidentně tu rozumí divadelní projev v celé jeho šíři.

Za jiný důkaz dramatiky, tj. divadla bez básnických kvalit (Dramatik ohne Dichtung) uvádí Dinger Stegreifkomödien, v níž rozhodující bylo jednání, zatímco slovo bylo přenecháno volné improvizaci. Závěr však nesměruje k popírání nutnosti literárních kvalit textu. I když básnictví není tedy vždy nezbytnou součástí divadla, na určitém vyšším stupni stává se nepostradatelným, centrálním a potenciálním základem představení.²⁴

Také tady, podle našeho soudu, musíme Dingerovi přiznat, že v oblasti divadla chápe (aniž správně a přesně formuluje) rozdíly mezi vlastní divadelností a potencionální, možnou spoluúčastí kvality literární, básnické, poetické. „Man steht hier am Scheidewege, hat nur zwei Pfade vor sich: Entweder man geht den einen, der die Dramatik ins Gebiet der Poesie führt, die Dichtung, als Kunst des Wortes, der Feder, des Lesens, als das ästhetisch Primäre in ihr nimmt, oder man geht den anderen, der zum Sondergebiete führt, die Darstellung als das Primäre erkennt und die Konzeption, ihr, als ihr dienend, unterordnet.“²⁵ Artefaktem, těžištěm divadelního umění je inscenace, představení. Dingerovi je inscenace z estetického hlediska primární; všechno ostatní tvoří jen součást, resp. eventuelní předpoklad představení.

Autor volí dále cestu k prokázání osobitosti a svébytnosti divadla rozbořením některých systémů umění a všímá si, jaké v nich zaujímá místo dramatické umění. Tady jeho postřehy už nemají onen šťastný systematický ráz předchozích vývodů. Místy se dosti bezradně pohybují v kruhu. Nicméně autor tu ukazuje třeba na nedostatečnost Heglova zařazování herectví do zvláštní kategorie jakéhosi doprovodného umění a dovozuje, že nechápou-li estetikové celek představení jako základ divadla, nutně si musejí ve své systematice vypomáhat zvláštními kategoriemi pro pantomimu, loutkové divadlo atd. (což však ostatně dělá později také Kutscher) a onen dramatický (rozumějme divadelní) fenomén je rozdělován do dalších kategorií separátních umění.

Až pedantsky obsírně a rozvláčně sleduje Dinger v druhém dílu své práce jednotlivé estetické pokusy o systematizování oblasti umění, řadu různých aspektů, podle nichž se umění třídí. Ukazuje slabiny tradičního rozdělování na vyšší a nižší druhy umění (jichž se přidržel ještě na počátku dvacátých let Max Herrmann) a dokazuje, že se neřídí hledisky

²³ Hugo Dinger, op. cit., I. díl, str. 271.

²⁴ Hugo Dinger, op. cit., I. díl, str. 272.

²⁵ Hugo Dinger, op. cit., II. díl, str. 60.

estetickými, nýbrž spíše látkovými, etickými. Stejně tak napadá dělení podle vnějších prostředků — umění formy, barvy, umění mluvící, umění zrakové, vizuální, umění abstraktních představ a umění obsahové, jak je nachází v estetikách Weissově a Schaslerově.

Podstatu divadelního projevu nehledá Dinger ani v nějakém obecném spojení existujících umění ani v kolektivnosti projevů literatury, architektury a hudby, v tzv. „Mischkunsttheorii“, ale v existenci speciální estetické svébytnosti, jejímž základem je jednota rozličnosti, osobitý estetický moment, který tuto jednotu vytváří.

Právě z hlediska zařazování „dramatického umění“ podobně analyzuje Aristotelovy názory a jejich tradování Ch. Batteuxem,²⁶ H. Homeem,²⁷ švýcarským estetikem J. G. Sulzerem²⁸ a posléze Lessingem. Na tomto pojetí dramaturgie dokazuje Dinger, že představení na jevišti je Lessingovi jen reprodukcí literatury. K jeho názorům na tragédii podotýká, že tragické podle názoru novější estetiky je stejně tak v románě, baladě, eposu atp. Tragično není tedy element formy, ale obsahu, specifické ideje, a může být vyjádřeno rozličnou formou. Tady je třeba mít na zřeteli sloh doby i totalitu uměleckého díla, a kritiku pak zaměřovat proti ní, proti souhrnu básníka, herců a obecnstva. Každé umění je výrazem své doby, své společnosti. Stejně jako je dobou podmíněn herec, je jí podmíněn také básník. A jestliže Lessing dává celou odpovědnost básníkům, pokračuje Dinger, je to asi tak, jako by dával za paruky a krinolíny odpovědnost holičům a krejčím. Dramatický básník závisí také na jevišti, na stavu divadla — pokud ovšem nepíše literaturu, ale drama, divadelní hru.

Dále probírá Dinger pokantovskou estetiku, v níž převládá metafysicko-spekulativní proud, a ukazuje, jak se i v novějších pracích, u Hegela stejně jako u Weisseho²⁹ a Solgera³⁰ traduje dramatické jako kombinace eposu a lyriky.³¹

Úsilí specifikovat teorii divadla, teoretickou dramaturgii jako samostatný obor sledují úvahy o jejím poměru k blízkým, z jejího aspektu pomocným vědám. Dinger tu znovu zdůrazňuje základní vztah teorie divadla k etnologii, k psychologii národů (která se z wundtovského chápání postupně proměnila v sociální psychologii). Upozorňuje na důležitost zkoumání problematiky existence a užití masky jako součásti divadelních produkcí. Podtrhuje skutečnost, že divadelní umění se svým komplikovaným aparátem inscenace daleko více závisí na společenských podmínkách než hudba a malířství, a připomíná, jak se tato závislost projevuje v historii.³² Za pozornost tu stojí drobná poznámka, či spíše povzdech, připojený k úvaze o zobrazování státníků na jevišti: „Wie hat der junge Schiller den ‚Herzog‘ in Kabale und Liebe unsichtbar hingestellt, aus bitterstem revolutionärem Grolle heraus! — In diesem Punkte war die Zeit des intoleranten Absolu-

²⁶ Charles Batteux, *Principes de la littérature*, 5 sv. (Paris 1764).

²⁷ Lord Kames - Henri Home, *Elements of Criticism* (New York 1833).

²⁸ J. G. Sulzer, *Allgemeine Theorie der Schönen Künste* (1771–1774).

²⁹ Ch. H. Weisse, *System der Ästhetik als Wissenschaft von der Idee der Schönheit* (Leipzig 1830).

³⁰ K. W. F. Solger, *Vorlesungen über Ästhetik* (Berlin 1829).

³¹ Hugo Dinger, op. cit., II. díl, str. 68.

³² Hugo Dinger, op. cit., I. díl, str. 292.

tismus toleranter als unser liberales Zeitalter der „Zensur“, der offiziell-politischen wie der viel wirksameren geheimen Zensur der gesellschaftlichen, politischen und sonstigen ‚Rücksichten‘ und auch Tendenzen [proložil Dinger, Z. S.]! Den die Rücksicht nach ‚oben‘ wird lange nicht so ängstlich gewahrt wie die nach der Seite oder nach unten.“³³

Myslím, že není, alespoň v jistém smyslu, třeba vytykat Dingerovi absenci vědomí souvislosti divadla se společenským i politickým životem, i když jde – na rozdíl od sociologicky orientované teatrologie Julia Bába, Clemense Sauermana a pozdější marxistické interpretace – jen o konstatování okrajové.

Poukaz na nezbytný vztah „dramaturgie“ k muzikologii a vědě o výtvarném umění doprovází Dinger upozorněním na tehdy opomíjenou oblast středověkého divadla, k jejímuž poznání mohou přispět obě vědy daleko více než literární historie. Je to postřeh, který se blíží názorům zastávaným o něco později Maxem Herrmannem.

Dějinám literatury ve funkci pomocné vědy pro „vědeckou dramaturgii“ věnuje Dinger zvláštní pozornost. A tady je záhodno si povšimnout jeho postoje, který se právě svými východisky liší jak od přístupu Herrmannova, tak od pozdějšího Kutscherova.

Dinger jako praktický divadelník i jako estetik a filosof nazírá věci především z hlediska vědy o umění. Herrmann se zaměřil na rekonstrukci divadelních reálií a v podstatě ponechával literární složku mimo svou pozornost. Sloužila mu pouze jako výchozí pracovní materiál k osvětlení konkrétní podoby inscenace, představení. Jestliže se ostře diferencoval od germanistiky, pak především proto, že v tomto spojení filologie a dějin literatury pro samu pozornost k vlastnímu dramatickému textu nebylo místo na zkoumání konkrétního divadelního projevu. Literární složku divadelní syntézy však přenechával Herrmann stejně jako jeho následovníci ve sféře literatury. Dinger naopak, jak jsme si již ukázali, snaží se chápat divadelní projev jako celek; z tohoto důvodu požaduje, aby jeho „vědecká dramaturgie“ také tento celek zkoumala. Když hovoří o dějinách literatury, chápe je výslovně jako samostatný obor, jako součást uměnovědy, bez oné obvyklé závislosti na filologii, jíž přinášela universitní praxe pod vžitým označením „germanistika“. Literární historie má velmi úzké vztahy k filologii, zdůrazňuje Dinger, nicméně filologie je pro ni pomocnou disciplínou, stejně jako estetika. Vedle svých čistě obsahových vztahů, tj. zkoumání jednotlivých literatur, mají filologie a historie literatury své dávné vztahy metodologické. Tzv. filologická metoda se stala jakousi „exaktní“ metodou všech historických disciplín, v jejichž zorném poli je zkoumání jazykových projevů.

Literární historie se doposud více méně sestersky dělila o území teatrologie s jinými disciplínami. Drama jako slovesný rod si podle starého práva učinila svou doménou. Jestliže ovšem přiznáme dramatickému umění (rozumějme divadlu) právo a význam samostatného umění, a „vědecké dramaturgii“ právo samostatné disciplíny, pokračuje Dinger, pak je třeba je vydělit nejen z estetiky, filosofie, ale i z dějin literatury. Ovšem ne tak, zdůrazňuje vzápětí, že by neměly nadále navzájem nic společného.

³³ Hugo Dinger, op. cit., II. díl, str. 210, poznámka č. 1.

Dingerovi jde o to, aby se vztahy, tím že budou jasnější, spíše upevnily, než přerušily. Podtrhuje, že dějiny literatury jsou a zůstanou pro „vědeckou dramaturgii“, tj. teatrologii, jednou z nejdůležitějších pomocných věd, a to především pro genetické a historické bádání. Nemohou totiž obsáhnout dějiny „der dramatischen Kunst in toto“, tedy dějiny divadla v celistvosti, ale dobře mohou zpracovat důležité „Geschichte des dramatischen Manuskriptes“, vlastně historii literární složky. Rukopis jako jazykový dokument, specifická umělecká forma jazyka, stojí v historii nejbliže právě k literárním dějinám. A právě pro použití literárněhistorických postupů — spolu se speciálními metodami čistě jazykovědnými (textová kritika, datace aj.) — je literární historie v postavení nejdůležitější historické pomocné disciplíny pro zkoumání divadla, pro „dramaturgii“. Dinger si tu při zkoumání vztahu „vědecké dramaturgie“ a dějin literatury zvláště v metodologické problematice uvědomil, že umělecky vytvářený text, záměrně nebo třeba jen potenciálně určený jevišti, nepřestává být v určité míře rovněž předmětem literárněvědného zkoumání. V úvahách druhého svazku obrací se však Dinger znovu proti tomu, aby „dramatické umění“ jenom na základě skutečnosti, že tu existuje text, bylo zahrnováno do literatury. Dokazuje, že dialog „ist eine Kunstform für sich, und zwar eine literarisch-poetische oder eine literarisch-wissenschaftliche, und die Dramatik ist eine selbstständige Kunst für sich, daran ist nicht zu rütteln“.³⁴ Dovojuje dále, že dialog uplatňuje také Platon ve filosofických úvahách, že dialog se objevuje v románě, epose atd. Tam, kde mizí hranice mezi dramatem a literaturou, vznikají kříženci, knižní dramata. Literární historie nazývá dramaty všechno, konstatuje Dinger, Goethova Fausta stejně jako Grabbeho Napoleona a Gobineauovu Renaissance a řadí je k Shakespeareovi a Schillerovi, protože shledává uměleckou formu jen v tištěné knize.

Nedá nám, abychom se neobrátili k pozdějšímu stanovisku českého estetiky Otakara Zicha, který ve své *Estetice dramatického umění* poznamenává o schematičnosti dramatického textu: „Druhá příčina omylů svrchu vytčených je v tom, že se jak v básnictví, tak v hudbě vyskytují texty, jež jsou velmi podobny dramatickým textům činoherním i operním. Literární teoretikové jsou zvyklí (a právem) posuzovat díla svého oboru podle textu, usuzují z toho (neprávem), že také činoherní texty patří mezi básnické a činohra — nebo jak se zpravidla říká, drama — do básnictví, tvoříc tu s lyrikou a epikou tři hlavní obory poetické. Takových „mimikrů“ — ovšem jen textových — dotkli jsme se už dříve; jsou to tzv. knižní dramata, popřípadě „dramatické básně“ ... Goethův Faust, Gobineauova Renaissance, Mickiewiczův Konrád Wallenrod.“³⁵ S tímto postojem polemizovala u nás především strukturalistická teorie, dokazujíc právě dynamickým způsobem složitost postavení dramatu jako literárního rodu i jako složky divadelní struktury. Tato v obou případech shodná stanoviska — Dingerovo a Zichovo — jsou výsledkem spíše empirické než spekulativní estetiky, jsou logickým a přirozeným výsledkem počátků cesty k osamostatňování teatrologie.

³⁴ Hugo Dinger, op. cit., II. díl, str. 68.

³⁵ Otakar Zich, *Estetika dramatického umění*, str. 18, 23 a n.

Zoltán Rampák, jak už jsme se zmínili, píše o Dingerovi v souvislosti se vztahem strukturalismu k divadlu. Se sympatiemi provází Dingerovo rozlišení mezi dramatickým básnictvím a dramatickým, tedy divadelním uměním. „Nemožno však už súhlasit s Dingerom v tom, že neuznával svojbytnosť drámy ako literárneho druhu, dôvodiac, že dramatický text je predlohou divadelného predstavenia, ktoré sa realizuje vo vnímateľovej predstave.“³⁶ Dinger se snaží emancipovat a najít svébytnost jak předmětu, tak vědy, avšak v Rampákově poukaze se zdá, že jde nejen o přehození číslování stránek, ale také o nikoli přesné pochopení textu. Zřejmě jde o pasáž o několik stránek předtím.³⁷ Dinger tu říká, že při čtení básně nebo románu čtenářská konkretizace se v představitosti opírá o přímé zážitky divákovy subjektu „im Rahmen des Lebens“. Jestliže je čten dramatický text, realizuje si jej čtenářova fantazie (řekli bychom na základě zkušeností, svého formového vědomí) jako divadelní představení, jakkoliv fantazijně pojaté, tedy v prostředcích a formách jiného umění. A to je jeden z psychologických momentů, kterými podtrhuje Dinger samostatnost, nebo řekněme přinejmenším odlišnost dramatu od ostatních rodů literatury. Samozřejmě, jak jsme už konstatovali, základem Dingerovy snahy je skutečně vydělit drama jako literární složku pro nový samostatný obor – vědeckou dramaturgii.

Že šlo Dingerovi o umění divadelní, vyplývá také z polemiky, kterou vede ve svém druhém díle s výkladem Wilhelma Scherera v jeho *Dějínách německé literatury*. Scherer označuje jeptišku Hrotswithu von Gandersheim za prvního dramatika poantického světa, neboť přináší své legendy v dramatické formě, v živém dialogu, s uměním vystavět scény, překvapivé a napínavé situace, komické a tragické efekty, neboť projevuje smysl pro jevištní působivost, pro vděčné herecké úkony, v nichž mnohé druhy pozdějšího dramatu nalézají svůj předobraz.³⁸ Scherer srovnává terentiovsky dialogizované legendy se Shakespearovým zpracováním novelistiky. Je to skutečně ryze literární analogie, velkoryse pomíjející samu podstatu věci, hovořící bez znalosti věci o jevištních a divadelních kvalitách básnířky, imitující tehdy známé texty Terentiovy bez úmyslu, znalostí a možnosti divadelní produkce. Ostatně v podobě, spjaté s jinou etapou historického vývoje a prakticky nemyslitelné v prostředí středoevropského kláštera 10. století. Dinger užívá argumentace Creizenachovy,³⁹ dokazující, že tyto texty nebyly nikdy uváděny na jevišti a že sloužily jako učená poezie vyučování latině. Je tedy zcela nelogické a chybné zařazovat tuto učenou jeptišku, dovozuje Dinger, na samý začátek německého „dramatického umění“; ten je třeba vidět nikoliv v literatuře, ale v ceremoniích, slavnostech, tancích, v kočovných hercích, jokulátorech atd.

Oč tedy zde Dingerovi především jde: o postižení rozdílu mezi abstrakcí textu, rukopisu a mezi totalitou divadelního představení, o vyjádření skutečnosti, že dějiny divadla nemohou být pojaty a obsaženy v dějínách lite-

³⁶ Zoltán Rampák, *Strukturalismus a divadlo*, in Slovenské divadlo, 15, 1967, č. 4, str. 435.

³⁷ Zoltán Rampák cituje str. 246 Dingerovy práce, avšak zřejmě jde o str. 242–243.

³⁸ Wilhelm Scherer, *Geschichte der deutschen Literatur*, 4. Aufl., str. 57, citováno podle Huga Dingera, op. cit., II. díl, str. 70.

³⁹ Wilhelm Creizenach, *Geschichte des neueren Dramas*, I. díl, str. 2–20.

ratury. Jestliže tu Dinger odmítá „eine Trennung des Buches nach zwei verschiedenen Zwecken — dem der Lektüre und dem der Anschauung“,⁴⁰ vychází především ze základní snahy vymezit samostatnost divadelního umění jako celku, posílit oprávněnost samostatného vědeckého zkoumání této oblasti, vymanit teatrologii z podřízenosti na filologii, literární historii. Přitom si je Dinger dobře vědom nezbytnosti blízkého, vlastně nejbližšího vztahu „vědecké dramaturgie“ s dějinami literatury především v historické problematice a ve zkoumání textové předlohy, literární složky.

Z ostatních oborů blízkých teatrologii uvádí Dinger také filosofii, protože každé umění odráží v sobě kus světového názoru a divadelní umění patří v tomto ohledu mezi nejvýraznější. Při objasňování problematiky tragického i komického v dramate pomáhá filosofie, drama zase naopak slouží jako materiál k objasnění filosofických hledisek určité doby.

To, co nás obzvláště na Dingerových názorech zajímá, jsou jeho náhledy na metody a metodologii vědy o divadle. Dinger si uvědomuje, že nově formující se obor musí mít samostatné metody pro zpracování svého předmětu. Obecně spekulativní metody, jak je přinesla filosofie umění a normativně kritický postup, jež uplatňuje autor v této publikaci pro oblast teorie divadla, nemohou dostačovat pro celou vědní oblast zabývající se divadlem. Nutně se tu musí dělat rozdíl mezi metodami pomocných vědních oborů, s nimiž teatrologie úzce spolupracuje, a mezi jejími vlastními vědeckými postupy, osobitým zpracováním jejího materiálu. Pro rozmanitost a bohatost svého předmětu musí mít „vědecká dramaturgie“ po ruce celou škálu a bohatou paletu metodických postupů. V žádném případě, zdůrazňuje Dinger znovu, nemůže být prosazována jako univerzální prostředek metoda jenom jedna.

A protože Dinger zaměřuje svoji pozornost na teoretickou dramaturgii, tedy na teorii divadla jako explikativní disciplínu, uvědomuje si, že tyto metody vycházejí většinou z metod estetických. Teoretická dramaturgie nemá podle Dingerova výměru jinou úlohu nežli zkoumat fenomén dramatického umění v jeho projevech. Ovšem každá metoda, soustřeďující se na shromáždění dosažitelných dramát a po jejich srovnání destilující jakýsi typ „normálního“ dramatu (cesta, kterou se koneckonců dal jak Aristoteles, tak Freytag, Volkenštejn a jiní), má jen omezenou platnost. Metodická teorie divadla, jak si také Dinger velmi dobře uvědomil, musí zvolit daleko více než texty, které jsou po ruce, protože je tu třeba zkoumat daleko větší oblast než jen literární složku. Je tu třeba vidět divadelní celek.

Jiná metoda, o níž Dinger uvažuje, je estetickokritický přístup, jak se objevil už v Lessingově chápání dramaturgie. I ona je vlastně založena na normativních tendencích; také ona má svou ohraničenou platnost — jako jedna z mnoha metod. Kritiku a její uplatnění jako metody poznání je třeba rozlišovat, podotýká Dinger, abychom nepodléhali krajnostem jejího přeceňování, nebo vzhledem k subjektivnosti estetického působení nepřišli do pokušení vylévat s vaničkou dítě. Ostatně vědecký přístup je tu z estetického hlediska především analytický, potom kritický; teprve srovnávací kritika může vstoupit do oblasti skutečné vědecké práce. A tady

⁴⁰ Hugo Dinger op. cit., II. díl, str. 94.

leží — podle mého názoru — „in nuce“ odpověď na problémy, které se objevují, pokud jde o postavení kritiky v rámci teatrologie.⁴¹

Jestliže „vědecká dramaturgie“ má zkoumat projevy divadelního umění, pokračuje dále Dinger, nesmí se vyhýbat tomu, aby především zkoumala rozličné vývojové stupně, periody začátků, kulminací a úpadků, aby nezkoumala jen vlastní hodnotu jednotlivých projevů. I neobjektivnější bádání dělá rozdíl mezi primitivními začátky a mistrovskými díly. „— wenn die wissenschaftliche Kritik auf der wissenschaftlichen Exegese der Kunst beruhen soll, ihr Maßstab aus den Ergebnissen der Vergleichung der Exegesen resultiert, kann eine wissenschaftliche Kritik, eine methodische, in Wahrheit wiederum nur erwachsen auf Grund sorgfältiger Einzelerkenntnisse des dramatischen Phänomens. Wenn aber eine Kritik ihren Maßstab nur aus den Folgerungen abstrakter, vielleicht aus weitläufigen Deduktionen hergeleiteter Normen und Thesen bilden will, so verfährt sie willkürlich und schädlich zu gleicher Zeit.“⁴²

Toto jsou vlastně požadavky, které se v podstatě kryjí s těmi, po nichž volá r. 1964 Herbert Jhering, když mluví o vztahu divadelní historie a kritiky.⁴³

Dinger se poznovu vrací k nezbytnosti poznávat jednotlivé projevy dramatického fenoménu, fenoménu divadla v celé jeho šíři. Esteticko-kritické zkoumání nemůže být samo o sobě pro teatrologii rozhodující. Jen doplňuje a rozšiřuje, především přispívá teorii divadla.

V závěru prvního svazku zabývá se Dinger problematikou teatrologie jako studijního oboru. Vychází při tom z předpokladu, že věda, aby se rozvíjela, musí být také metodicky vyučována. Už z didaktické potřeby je třeba jednotlivé její disciplíny specializovat. Dinger to pokládá za důležité jak pro vnitřní pohyb divadelní vědy, tak pro její postavení v celkovém rámci ostatních oborů. Vždyť přece sama organizace vědecko-pedagogických pracovišť ovlivňuje jejich rozvoj (literární historie pod hegemonií filologie atp.). Mezi obory, které hledají své místo na slunci v systému humanitních věd, zařazuje autor estetiku, literární historii i vědu o divadle — „vědeckou dramaturgii“.

Hugo Dinger shrnul ve svém díle *Dramaturgie als Wissenschaft* velké množství materiálu, který se týká především teoretických názorů na drama a divadlo. Přistupoval k němu z esteticko-kritického hlediska a touto analýzou připravil zde rozsáhlou teatrologickou argumentaci. S důrazem na teorii divadla vytvořil předpoklady, z nichž mohlo vyrůst formování divadelní vědy jako samostatného oboru. Tyto podněty rozvíjel především Artur Kutscher ve svém mnichovském působišti, nebyly však zřejmě neznámy ani Otakarovi Zichovi.

Dingerovo názorové východisko je vlastně jakýmsi protipólem pozitivisticky historiografického zaměření Herrmannovy školy. Je zcela přirozené, že tato škola nemohla ani ve svých pokračovatelích docenit význam Dingerových názorů a postřehů. Domnívám se však, že Dingerovi po právu náleží čestné místo mezi prvními pokusy o formování vědecké disciplíny zkoumající divadlo, že je třeba ocenit jeho zásluhu o konstituování divadelní vědy.

⁴¹ Herbert Jhering, *Divadelná veda a divadelná kritika*, in: Slovenské divadlo, 12, 1964, str. 29–32.

⁴² Hugo Dinger, op. cit., I. díl, str. 319.

⁴³ Herbert Jhering, op. cit. idem., viz. pozn. 39.

HUGO DINGER

A Chapter from the Early Methodology of Theatrical Studies.

Apart from the Max Herrmann school of Theatrical History Studies at the University of Berlin, a second independent centre of research and scholarship relating to the theatre arose in Munich. The approach of Artur Kutscher to the entire field of Theatrical Studies as broader, more exact and more logical. He went beyond the positivistic, empirical basic of Herrmann, which, while it provided a number to be inadequate, limited by its narrow theoretical basis. Many contemporary German of remarkable results, nevertheless proved, even in the work of its founder himself, experts in Theatrical Studies consider Kutscher and his work to be the real foundation of German Theaterwissenschaft.

Kutscher was successful in taking up a number of the most important research results and seminal works of scholarship of his time, combining them and incorporating them in his own system, along with the contemporary theories relating to the theatre. In attempting to assess the real contribution of Kutscher, we must take into consideration those works and theories which were available and which he took as his starting-point. In order to analyse the direction taken by Kutscher in method and methodology we may examine at least one of the works to which Kutscher owes more than would at first sight appear. It is Hugo Dinger's *Dramaturgie als Wissenschaft*.

Hugo Dinger (b. 2. 8. 1865 in Koeln bei Meissen, d. 10. 3. 1941 in Jena) acquired his practical experience of the theatre as dramaturgist of the Meiningen Theatre, later as Manager of the Schwarzburg Landestheater in Sondershausen-Arnstadt. At the same time he was Assistant Professor, later Professor of Dramaturgy at the University of Jena. The school of theatrical history paid little attention to his work. It did however provide Kutscher with a large proportion of his arguments in favour of the integral conception of the special science of Theaterwissenschaft, in which the history of the theatre is bound up with the theory of theatrical art.

Lack of exactitude in terminology makes this work difficult to comprehend and has been responsible for misunderstanding and hesitation. Dinger's two volumes, almost 800 pages in length, present accumulated arguments for the existence of a theory of the theatre, and recommend the tracing of the historical development of the form of the theatre as phenomenon without any narrow national or other limitation (the historical school of theatrical studies being almost exclusively Germanistic), along with an independent science of Theatrical Studies recognized at the same level as Musicology, Fine Art and Literary Studies. He offers proof to the effect that dramatic poetry is not identical with the art of the theatre, he tries to discover the characteristic features of the theatre and distinguish them from literature, freeing them from the sphere of literary research. He deduces the genetic origin of the theatre, basing his argument on a wealth of ethnological works, and expresses his belief that the theatre has been formed autochthonously, originating spontaneously in every nation, or possibly in every primitive ethnic group. Dinger devotes considerable attention to the analysis of the most widely-spread systems of art and to the place taken by the theatre within them. In the conclusion of his work he considers the relationship between Theatrical Studies

and other branches of learning, as well as the problems of method of this new branch of scholarship, to which he himself gave the not altogether satisfactory name of Dramaturgy. The significance and purpose of the present analysis of Dinger's study of *Dramaturgie als Wissenschaft* is to show that in many ways it prepared the ground theoretically for the further development of the conception of Theatrical Studies as an independent, integral branch of scholarship, Theaterwissenschaft.