

Uvedení do problematiky teorie české divadelní kritiky jako samostatného divadelněvědného oboru.

Divadelní kritika je dnes považována ze jednu ze součástí divadelní vědy. Ostatně - toto pojetí platí i v jiných uměnovědných disciplínách, tak třeba literární kritika je stejně součástí literární vědy apod. ~~.....~~  
~~.....~~. V tomto duchu se pak u ~~.....~~ oněch uměnovědných disciplín týkajících se jednotlivých druhů umění uvádějí další dvě součásti: historie a teorie. Neboli: kritika je v tomto pojetí ~~disciplín~~ obecně charakterizována jako záležitost vědecká, pro niž platí jisté zákonitosti, jež formují jakoukoliv vědu - a na druhé straně v komplexu vědy o tom nebo onom druhu umění plní své specifické funkce. A k tomu ještě pro úplnost je třeba dodat, že sám pojem kritika se netýká jenom věd o umění, ale má daleko širší rozsah i obsah, jenž je samostatný. ~~.....~~  
~~.....~~.

Pro naše potřeby jako nutné východisko jsou z těchto hledisek základní dva pojmy: věda a divadlo. Divadlo je ~~.....~~ samostatným druhem umění. Z historického ~~hlediskax~~ aspektu je nejstarším typem té skupiny uměleckých druhů, které obvykle zahrnujeme pod společný název umění dramatická. Aniž bychom zkoumali smysl a případnou oprávněnost tohoto společného názvu, spokojme se s tím, že se tu vychází z jistých obdobných, podobných případně společných rysů, jimiž si tato skupina vytváří jako každé umění svou "specifickou ~~.....~~ estetickou formu společenského vědomí a osvojení si skutečnosti, uměleckého poznání skutečnosti a jejího hodnocení, jako osobitou formu tvořivé činnosti člověka". Jsou tu umění syntetická a kolektivní, na jejichž tvorbě se podílí řada komponentů a subsystémů, realizující svou komunikaci v interakci s kolektivem obecnosti,

PRES

2923 MB

739/90

časoprostor<sup>o</sup>vá. Většinou se v souvislosti s nimi hovoří také o umě-  
ních audio-vizuálních. V tomto směru je ovšem už třeba být opatrněj-  
ší. I když je pravdou, že v některých těchto druzích jsou obě ty-  
to části rovnoprávně z<sup>o</sup>st<sup>o</sup>oupeny, na druhé straně tomu tak nemusí  
být vždycky; může existovat jenom jedna část. Leč - ~~to~~ toto vyme-  
zení, k němuž se většina teoretických úvah vždycky nějakým způsobem  
upíná, ještě nepost<sup>o</sup>ahuje celý systém toho kterého druhu dramatické-  
ho umění. Existuje tu ještě jedna rovina, která vyvěrá ze samotné  
podstaty oné kolektivnosti a syntetičnosti. Z hlediska systémové  
funkcionálnosti, jež zabezpečuje integrovaný výsledek činnosti  
všech komponentů, které systém tvoří, tu vzniká jistá organizační  
platforma, která je ~~je~~ institucio<sup>o</sup>nalizovanou podobou existen-  
ce toho nebo onoho systému.

Nbylo cílem těchto řádků zkoumat zařazení divadla do skupiny  
dramatických umění. Šlo jenom o to upozornit na některé ~~znaky~~ sku-  
tečnosti, které zřejmě tvoří základní okruh jevů, jimiž se musí  
divadelní věda zabývat, aby zachytila a postihla divadlo v jeho  
komplexnosti. Jinak řečeno: budeme-li chápat divadelní vědu jako  
vědeckou disciplínu zabývající se studiem podstatných a obecných  
zákonitostí uměleckého osvojování divadelními prostředky ~~.....~~  
~~.....~~, pak ji poněkud zužujeme. Její  
součást-í musí být také zkoumání onoho zvláštního procesu komunika-  
ce, již tvoří představení jako interakce zcela osobitého druhu me-  
zi hledištěm<sup>o</sup> jevištěm i oné organizační platformy. Teprve potom  
lze oprávněně hovořit o divadelní vědě, jež do sebe zahrnuje ce-  
listvost divadelního systému.

Přistoupíme-li na toto stanovisko, pak nám zajisté vzniknou  
jisté potíže, neboť ono rozdělení divadelní vědy na tři součásti,  
které byly vzpomenuty na začátku se - upřímně řečeno - některým  
těmito sférám vyhýbá. Ber-ou je sice tyto tři hlavní obory divadelní  
vědy na vědomí, zmiňují se o nich, ale drtivou většinou je to zá-

jem vedlejší až okrajový. Hlavní pozornost je upřena především na systémově strukturní aspekt vzájemné vazby a vzájemného ~~působení~~ působení jednotlivých komponentů výrazu, které svou uspořádaností tvoří jazyk divadla. Leč - přiznáme-li divadlu i společenskou funkci, pak tato funkce se naplňuje až představením - to jest kontaktem divadelního jazyka s obecnstvem. A dokonce můžeme jít ještě dále. Česká divadelní věda má přece ve svém osnovném díle teoretickém - Zichově Estetice dramatického umění - hned na počátku dáno do vínku toto teoretické tvrzení jako formu zákona: "Činohra i opera, krátce dramatické dílo, je to, co vnímáme (vidíme a slyšíme) po dobu představení v divadle." Takže sama existence a sám proces vnímání divákem tvoří pro Zicha ~~xx~~ substanci estetické ~~xxx~~ specifčnosti divadla. Koneckonců - je jednou z největších zásluh jeho ~~xxx~~ díla, že ani na okamžik na tento fakt nezapomíná, že stále zkoumá všechny aspekty divadelního jazyka i z tohoto hlediska. I když postavení diváka jako tvořivého <sup>mu</sup> aktivního <sup>mu</sup> subjektu ve vztahu k utváření divadelního jazyka osobité a zvláštní místo nikde nevěnuje. I když zřejmě v tomto smyslu i tady <sup>divácké</sup> zájmy a potřeby hrají krajně důležitou - ne-li v jistém směru rozhodující - úlohu.

A vůbec nejmenší vztah má divadelní věda k oné oblasti organizační, institucionální. Jatím jsme upozornili na její důležitost z aspektu systémově funkčního. Ale je tu ještě aspekt systémově integrativní. Klade se v něm otázka po těch faktorech, které zajišťují zachování mechanismu, jež zabezpečují udržení kvalitativní specifiky systému, jejich fungování a vývoj. A protože divadlo je společenským systémem, pak je pro ně řízení neoddělitelnou, vnitřně inherentní vlastností. Je to vlastnost obecné povahy, jež vyplývá ze společenské práce, z nutnosti ~~praxického~~ styku v pracovním a

životním procesu, z nutnosti směřovat produkty lidské materiální a duchovní práce. V tomto smyslu je tedy řízení daleko širší a strukturovanější složkou divadelního systému než ~~jak~~ to, co pod tímto pojmem obyčejně dnes chápeme - ~~speciálně~~ specializovaná sféra společenských institucí, v nichž se vyčleňují subjekty řízení, tj. systémy orgánů a organizací, které vědomě působí na divadelní systém, aby dosáhly určitých cílů a výsledků. I když ~~speciálně~~ samozřejmě i tato sféra - jak vyplynulo z toho, co bylo řečeno o organizační platformě - sehrává v divadle velice významnou roli.

Tento úvod tedy ve stručnosti a obecnosti chtěl ~~ukázat~~ alespoň nějak přesněji ohraničit pole, na němž se má a snad i musí pohybovat divadelní věda - jak diachronně tak synchronně. Přitom diachronnost<sup>í</sup> je hlavním polem ~~zájmu~~ divadelní historie. Jí připadá, aby sledovala vývoj divadelního umění i jeho <sup>jednotlivých</sup> ~~jednotlivých~~ komponentů a subsystémů, postihovala zákonitosti všech proměn a rekonstruovala podobu dobových inscenací nebo teoretických názorů (viz ~~článek~~ Slovník literární teorie). ~~Speciálně~~ Teorie divadla inklinuje především k ~~speciálně~~ synchronnosti. Srovnává svá základní tvrzení do jisté <sup>hled</sup> časové jednoty, provádí srovnávání ~~speciálně~~ faktů a jevů v určitém průřezu, jež podává obraz určitých zákonitostí v jedním časovém souladu. I když samozřejmě ani tady nemůžeme nikdy vyloučit <sup>pohled</sup> ~~speciálně~~ diachronní, který ~~speciálně~~ konfrontuje minulost a přítomnost nějakého jevu a z této konfrontace vyvozuje obecná tvrzení. A konečně divadelní kritika je především a hlavně činnost synchronní jako poznávání a zkoumání divadla v jediném časovém období, jímž je vždycky současnost. O kritice bychom mohli mluvit jako o synchronní gramatice divadla, jež ~~speciálně~~ poskytuje informaci o jeho současném stavu a o pravidlech, jímž se tento současný stav řídí. Aspekt diachronní je tu vyloženě pomocný; jistě tradice a ~~speciálně~~ konvence divadla jsou tu na základě poznatků divadelní historie ~~speciálně~~ kritikou používány jako možnost srovnání, z něhož lze

plastičtěji a přesněji označit a analyzovat současnou podobu divadla - po případě některé jeho společné, obecnější tendance.

Vystupuje tedy před námi divadelní kritika jako jedna ze součástí divadelní vědy, která bezprostředně reaguje na divadelní dění a zabývá se ~~aktualizací~~ aktuálním stavem divadelního systému ~~aktualizací~~ ~~aktualizací~~ Abychom mohli lépe a přehledněji poznávat a charakterizovat možnosti i povinnosti kritiky a dojít k jistým - alespoň částečným - teoretickým poznatkům v tomto směru, bude asi ~~vhodné~~ vhodné rozdělit tento divadelní systém do základních subsystémů a sledovat nejprve vztah kritiky k nim odděleně, ~~realizaci~~ abychom teprve později usilovali o jistou syntézu. Pokusíme se tedy o ~~novou~~ objektovou teorii, která se bude vztahovat k jedné z oblastí divadelní vědy a bude na základě jak teorie divadla ( to jest tvrzení o specifičnosti a podstatě divadla) tak na základě poznávání a zkoumání vlastního stavu a podoby divadelní kritiky, jevů, <sup>jejich</sup> ~~jejich~~ <sup>do</sup> ~~jejich~~ <sup>ni</sup> patří a vztahů mezi nimi vyvozovat některé závěry. Protože tu tedy bude také obsažena do určité míry teorie divadla, bude tedy předmětem zkoumání i ona a tak některá teoretická tvrzení o teorii kritiky budou mít povahu meta-teoretickou. Což nezdůrazňujeme proto, abychom si hráli s pojmy, ale proto abychom zdůraznili ~~úzkou~~ úzkou spojitost teorie a ~~kritiky~~ kritiky v jejich synchro<sup>nním</sup> zacílení a navíc akcentovali i to, že v samotné povaze kritiky je také v rámci reagování na bezprostřední dění ukryta imanentní schopnost i ~~nutnost~~ ~~nutnost~~ nutnost podávat ~~zprávu~~ zprávu o současném stavu teorie divadla. A konečně: naznačuje se tím také metoda dalších úvah, jež se bude o současnou teorii divadla opírat. Rozumí se tím skutečnost, že problém aktuálnosti kritiky bude především nazírán i ~~aktuálností~~ <sup>tvzení</sup> aktuálností současného stavu divadla a systematizované množiny, jež z něho vyvodila teorie.

Je nesporné, že divadelní kritika soustřeďuje svůj zájem především na tu aktuální rovinu divadelního dění, která se týká divadelního jazyka. Nejvlastnějším předmětem zkoumání kritiky je te-

dy inscenace jako umělecký výtvor, v němž se ~~xxx~~ mohou spojit všechny materiály, jež má divadlo jako syntetické umění k dispozici a přitom je nezbytné, aby tu zároveň existoval ten komponent, jenž ~~xxxxx~~ definitivně všechny tyto ~~xxxxx~~ materiály zceluje v divadlo - herectví. Inscenace tak představuje pro kritiku divadelní dílo, v němž jako u děl jiných druhů uměleckých ~~o~~ převažuje funkce estetická, jež umožňuje navozovat jednotící postoj ke skutečnosti jakok celku. Protože - jak víme - estetická funkce vzniká z vazeb obsahových i <sup>formálních</sup> ~~gramatických~~ činitelů i vnějších podmínek je analýza systému a struktury inscenace pro divadelní kritiku jako divadelního díla rozhodující příležitostí pro postihnutí jak jejich individuálních kvalit, její jedinečnosti a originalnosti, tak i její společenské povahy a řady mimodivadelních a mimestetických kontextů, do nichž vstupuje.

Ovšem - <sup>použili-li</sup> ~~xxxxx~~ jsme pro inscenaci označení divadelní dílo, pak si také musíme uvědomit, že to má své další důsledky. Pojem umělecké dílo má dnes v teorii umění své ~~plnou~~ hodnoty a kvality. Především je vždycky záležitostí jedinečnou, neopakovatelnou, původní. Což zajisté by mělo pro každou inscenaci platit. Vytváří se svou vlastní strukturu a svůj vlastní systém, v němž se tyto prvky prosazují a existují. Z tohoto aspektu je inscenace jako divadelní dílo pro kritiku vždycky faktem individuálním - byť samozřejmě na jeho zrodu se v syntéze podílí řada složek materiálových i řada tvůrců jako tvůrčí kolektiv. Rozpoznání a určení této individuálnosti je vlastně pro kritiku výchozím momentem celé její další činnosti. Má to nepochybně díky oné syntetičnosti a kolektivnosti divadelního umění svou složitost, ale k ní se dostaneme ještě později. Neboť nyní nejde o podíl a roli jednotlivých komponentů na zrodu oné <sup>u</sup> individuálnosti, ale ~~xxxx~~ ~~xx~~ o individuálnost jako jedinečnou originalnost celistvého uspořádaného systému inscenace a jeho strukturálních vazeb.

~~Rozněm uspořádanost~~

Pojmem uspořádanosti se dostáváme ovšem k další hodnotě, jíž se každé umělecké dílo vyznačuje, a tou je pevnost, ustálenost, fixace daného individuálního systému a jeho struktury v čase i prostoru. ~~Uchcete-li~~ jinak: jde o schopnost podržet trvale celistvý obsah díla v rovině znaků, jenž nesou význam a jejich smysl. Dílo tu takto zůstává ve smyslu ontologickém mnohovýznamovým rezervoárem pro konkretizaci, jenž je vztahem vnímajícího - v případě inscenace diváků - ale i ~~kritického~~ kritického ohlasu, kritika. Kritika se tu takto pohybuje na ~~velice~~ choulostivém rozhraní. Měla by být ~~schopná~~ schopná poznat a ~~zhodnotit~~ zhodnotit v ustálenosti a fixovanosti onu - pro zjednodušení to takto nazvěme - znakovou kvalitu inscenace jako díla. To jest, ~~konkretizace~~ konkretizace by v tomto okamžiku měla pro ni být pouze východiskem a cílem samo divadelní dílo. Ale - na druhé straně: konkretizace je vždycky aktuální povahy, zatímco dílo je potencialem kvalitou. Takže ~~usiluje-li~~ usiluje-li kritika o sledování aktuálního divadelního dění, nemůžeme to chápat jenom tak, že ~~podává~~ podává obraz toho se se právě zrodil, co právě je, zprávu o tom, jaká je inscenace jako divadelní dílo. Zároveň nutně musí provádět konkretizaci jako zvýraznění těch momentů, jimiž dílo vstupuje nejaktuálněji do dobových kontextů. A tím je nutně kritická konkretizace monosubjektivní a ~~parciální~~ parciální - zdůrazňuje jedny části díla na úkor druhých, zatímco dílo se pohybuje v rovině intersubjektivní, v níž se všechny ~~podněty~~ podněty ke konkretizacím všeho druhu ~~stávají~~ stávají výrazem jediného nositele.

Toto choulostivé rozhraní kritiky také otevírá problém její subjektivnosti a objektivnosti. Je asi jasné, že nutnost konkretizace ~~jako subjektivní zdůraznění~~ jako subjektivní zdůraznění některých vrstev díla a tím i některých jejích obsahů vůči jiným vytváří kritiku jako osobní a jedinečnou interpretaci inscenace. To jest jako její subjektivní výklad. Přihlédneme-li k dnešnímu stavu divadlu a umění vůbec v ~~jejich~~ jejich mnohotvárnosti a neméně tak

k složité strukturovanosti sociálně ekonomické reality, v níž se vždycky uplatňuje subjekt jako činitel společenské praxe, jenž se tu vyrovnává z různých hledisek s různými problémy, pak nelze pochybovat o tom, že měra diferencovanosti monosubjektivních názorů kritiky bude tento stav vždycky odrážet. A to i přesto, že socialistická kultura - a tedy i divadlo - usilují o monolitnost podmíněnou povahou jejího ideologického základu. Nemůžeme ovšem tuto monolitnost chápat jako jediný model a jediný vzor v jakémkoliv směru. Současný pojem plurality názorů v rámci socialistické společnosti ukazuje naprosto zřetelně k definitivnímu rozrušení takové praxe a tedy i pro divadelní kritiku a její teorii otevírá příležitost pro hlubší pochopení konkretizace jako subjektivní ~~tax~~ výkladové interpretace v rámci ideologické stejnorodosti.

Řekli jsem však také, že pro divadelní kritiku - uznává-li inscenaci jako divadelní dílo - je konkretizace pouze východiskem, zatímco dílo (inscenace) je cílem. Jinak řečeno: kritika by vždycky měl mít na paměti ~~ona~~ intersubjektivnost díla a vždycky sledovat jeho systém jako onoho ~~maximálně~~ jediného nositele této intersubjektivnosti. Tedy bez ohledu na svou monosubjektivnost a ~~speciálnost~~ výkladovou zároveň zhodnotit a ~~posoudit~~ posoudit všechny podněty, jež dává dílo (inscenace) k estetickému osvojení si skutečnosti, ke vzniku oné dominantní estetické funkce. ~~Indi~~ Pochopení ~~tax~~ individualnosti díla divadelního se v tomto kontextu nejeví jenom jako možnost určení jeho jedinečnosti, originalnosti, ale také jako šance pro posouzení všech jeho skutečně existujících, objektivních kvalit. Včetně toho - jak vyplývá z toho, co jsme o estetické funkci připomněli - jak inscenace navazuje své vztahy ke skutečnosti mimoestetické.

Bylo-li řečeno, že ustálenost, fixovanost inscenace se v poslední instanci vyjevuje tím, že všechny znaky si ~~udržují~~ ~~udržují~~ svůj význam ~~maximálně~~



a svůj smysl, pak objektivnost kritiky může být zaručena stanovením a analýzou ~~lékař~~ uspořádání inscenace jako záměrného znakového systému, jenž označuje a sděluje jistou skutečnost. Tady lze rozpoznat objektivně obsahové vrstvy inscenace jako divadelního díla. To jest jistou skutečnost, jenž je ~~reflex~~ odrážena z hlediska aktivního přístupu umělce jako světonázorově jednotný ~~jeví~~ soubor předmětů, lidí, událostí, situací, ~~událostí~~, problémů, názorů, pocitů a citů a ~~zároveň~~ je jím komunikována. Dílo tu funguje jako rozporný, složitý proces poznání (smyslového i <sup>rozumového</sup> ~~rozumného~~ světa, v němž kritika může ~~objektivně~~ nacházet jak vlastní postoje tvůrců inscenace tak i ~~možnost~~ rozpoznat tyto postoje jako odraz objektivních procesů a jevů. A můžeme jít ještě dále. Obsahové vrstvy jsou samozřejmě závislé na ovládnutí formy, která zpředměťuje, člení, přetváří, modifikuje všechny prvky a složky použité k tomu, abychom pochopili jak celek označení a sdělení tak i jeho dílčí části. Vzniká tak příležitost <sup>zachopit</sup> ~~kriticky~~ ~~kriticky~~ základní podobu organizovanosti znakového systému, způsob této organizovanosti a její míru. Není snad třeba připomínat příliš podrobně, že takto, v tomto celistvém kontextu, se objevuje pro kritiku i příležitost a možnost zkoumat účinnost metody, jíž se tvorba té které inscenace řídí, stejně jako to jakým stylem se projevuje nebo do jakého proudu, směru či školy ~~patří~~. A tady už může zcela přirozeně a logicky nabývat svou <sup>hlídku</sup> váhu i hledisko diachronní, neboť umělecká metoda je historicky podmíněný způsob uměleckého myšlení a každá <sup>nová</sup> ~~nová~~ etapa ve vývoji společenském vyvolává v život i novou metodu. Jestliže souhrn ~~záj~~ charakteristických rysů skutečnosti není adekvátní s obrazem, již o ní poskytuje ~~jeví~~ uspořádání znaků, pak umění samo poznává nedokonalost své metody i proudů a škol, jejichž prostřednictvím se realizuje <sup>hledání</sup> hledání možností jak získat nový obsah současně kritizuje ana-

chopničnost ~~principů~~ principů své ~~organizace~~ organizace a <sup>svého</sup> uspořádání.

Už samo ~~vyjádření~~ vyjádření toho, že umění kritizuje sebe, ~~ukazuje~~ své principy, ukazuje, že tady má kritika ohromné pole. Neboť její rozpoznání objektivních kvalit inscenace jako divadelního díla ji dovoluje uplatnit vývojové diachronní stanovisko. aniž by přitom jakkoliv ztrácela ze zřetele svůj základní princip sychronní ve smyslu sjednocení na půdě současnosti. Vývoj je tu chápán jako aktuální tendence, která překonává minulost a spolutvoří podobu přítomnosti. Odtud můžeme také vyloučit oprávněnost a nutnost existence programové kritiky, jež se snaží vytyčovat některé normy jako soubor pravidel a požadavků, jehož závaznost by byla kolektivně pociťována. Znovu si ~~připomeňme~~ připomeňme, že norma je vždycky historická kategorie. Ačkoliv usiluje o to být obecně platnou, už sám fakt proměnlivost společnosti a skutečnosti určuje ~~její~~ vnitřní dialektiku její závaznosti a porušitelnosti. Normativnost programové kritiky musí být tedy chápána v těchto dimenzích konkrétního času a prostoru. Jině to koneckonců zaručuje její objektivnost ~~jako~~ ve smyslu prospěšnosti a účinnosti společenské a umělecké. Přitom je ještě ~~následně~~ si třeba uvědomit, že kritika programová, normotvorná v tomto směru může prosazovat některé konstanty nebo sledovat a zachycovat jisté tendence. Konstantou rozumíme opakování určitého jevu téměř ve všech ~~prvcích~~ <sup>prvcích</sup> daného jevu (v našem případě divadelního díla, inscenace) zatímco tendence se projevuje slaběji, jen u části některých prvků. Rozlišení těchto dvou ~~základních~~ pojmů je pro programovou kritiku velice důležité.

Opakování některých prvků totiž nemusí být nutně projevem zákonitosti, která má trvalou platnost. A je obecně závaznou normou pro celý druh umění - definuje a formuluje v teoretické rovině jeho druhovou podstatu. Lze zajisté v programové kritice objektivně

stanovit určité konstanty, jež se jako bezpodmínečný příkaz <sup>normy</sup> projevuji ~~u~~ pro některý soubor jevů a prvků. Ale právě jen pro tento daný soubor - zatímco jinde nefungující vůbec nebo mají jen podobu tendence; pouhého normativního doporučení, v jehož rámci se tvůrce pohybuje daleko svobodněji. A přenášení konstant z jednoho souborů na druhý, podceňování šancí, jež svou volností poskytují tendence, může mít pro programovou estetiku nebezpečné důsledky. Nahraňuje tu totiž teorii, jejíž tvrzení jsou formou zákona a objektivizování ~~vám xxx zákoník xxx~~ metody jako systému, jež z tohoto tvrzení formy zákona vychází. Bylo by zpozdilé a naivní nepřiznat programové divadelní kritice, že svou normotvornou funkcí na bázi konstant a tendencí ~~nemůže přispět~~ k průzkumu a poznání některých zákonitostí - to jest průběhu některých procesů a ~~průběhů~~ <sup>podoby dějů</sup>, které probíhají podle jejich imanentních zákonů. Už proto, že zákonitosti ~~zahrnuje~~ <sup>zahrnuje</sup> do sebe souhrn zákonů ~~projevů~~ <sup>zahrnuje</sup>, nicméně se v nich ~~explicitně neprojevuji~~ <sup>explicitně neprojevuji</sup> ~~nejí~~ <sup>nejí</sup> ~~ráz~~ <sup>ráz</sup> právě tendence. Ale - jak snad vyplynulo dost průkazně z přeshlých řádek - kritika protože je konkretizací, bude ~~avšak~~ <sup>avšak</sup> musí být v tomto smyslu a z tohoto důvodu vždycky subjektivní. Tedy: i její snahy a vůle vyjádřit jisté obecnější souvislosti nemohou tuto subjektivnost postrádat. Má-li samozřejmě kritika zůstat kritikou. <sup>její</sup> ~~shledávání~~ <sup>shledávání</sup> konstant a tendencí je konkretizací určitého ohraničeného a částečného souboru divadelních děl, v nichž nachází kritik subjektivně nejlepší a nejhodnotnější vývojové impulsy. Opět - je to zachycení a vyjádření aktuálního stavu, aktuálního přítomného pohybu. V tomto ~~smyslu~~ <sup>smyslu</sup> je aktuálnost ~~komplex~~ <sup>komplex</sup> kritiky komplementárním pojmem ~~pro~~ <sup>pro</sup> její synchronosti a vlastně určuje její odlišnost od divadelní teorie. Především v tom, že kritika se tu opírá pouze o jisté jevy a jisté procesy, jež jsou vymezeny právě současnou aktuální empirií. Zase nelze nevidět, že tato empirie může dospět až k empirickým větám, které

posléze systematizovány ve skupinu vět, jež slouží k vysvětlení určitých faktů. Tedy: takové syst<sup>em</sup>etické shrnutí vět o konstantách (případně tend<sup>en</sup>cích) může dovést nejvyspělejší projevy programové ~~kritiky~~ <sup>kritiky</sup> až na sám práh - ne-li i za něj - empirické teorie. V druhém případě jenom tehdy, je-li ~~ona~~ <sup>ona</sup> skupina vět nějak systematizována v jisté obecné tvrzení. Ale: historie dokazuje, že nemohou existovat jednou pro vždy dané empirické teorie. Každá teorie tohoto druhu je ~~na~~ na konec vždycky nahrazena teorií jinou. Budeme-li se držet jenom na půdě divadelní kritiky, znamená to, že každý systematizovaný soubor vět i případné jeho další ~~uspořádání~~ uspořádání v systém tvrzení odpovídá ~~právě~~ jenom oné aktuální empirické zkušenosti a jakmile nastoupí zkušenost jiná, objevuje se jiný systém vět i tvrzení. Existují-li pak obě tyto empirické zkušenosti vedle sebe - a čím je divadelní kultura ~~rozvinutější~~ rozvinutější, tím je diferencovanější, takže tuto paralelní existenci různě zaměřených norem programové kritiky můžeme pokládat za naprosto přirozenou - vzniká ~~zá~~ <sup>č</sup> konfrontace kritikých soudů, hodnocení, názorů. <sup>4</sup>esilovaný samozřejmě o onu míru subjektivnosti, kdy každá norma odvozená z empirie aktuálního současného stavu divadelního jazyka je zároveň interpretována (vykládána) jako nejzpůsobilejší k tomu, aby odrážela skutečnost a vypovídala o ní. A přitom znovu budiž připomenuto, že se tak děje na základě jistých objektivních skutečností, která kritika v jednotlivých divadelních dílech nalézá a jež určitým způsobem - ~~schéma~~ jehož schéma jsme se tu snažili popsat - systematizuje.

Dosavadní výklad dovoluje snad už některá shrnutí. Především můžeme asi jako další komplementární pojem k synchronosti kritiky uvést její subjektivnost. Njde o naprostou libovůli, sympatie či antipatie k některým dílům nebo umělcům ani o pouhé skupinové zájmy. Jde ~~právě~~ o tvořivou reflexi současnosti divadla, ~~schéma~~ a všech dalších systémů, které tvoří prostředí, v němž divadlo exis-

tuje, funguje. Kritik je subjektem určité společenské, umělecké, divadelní praxe a na její podobě a tvorbě se účastní interpretací objektivně existujícího divadelního díla - případně některých konstant či tendencí, jež ~~systematizuje~~ usporádává až do norem ~~nebo~~ systematizuje do vět, skupin vět a tvrzení na základě empirie. A dokonce tak může realizovat více či méně ucelenou <sup>empirickou</sup> teorii odrážející a shrnující některou část divadelní praxe nebo za jistých podmínek - především malé diferencovanosti - dokonce téměř její téměř celou rozlohu.

Ustatně - teorie divadla měla od svých počátků vždycky velice blízko k tomuto systematizování aktuálních empirických zkušeností. A vlastně teprve od přelomu 19. a 20. století, když byl vymezen pojem divadelní vědy jako specifické uměnovědy vůbec, dospívá k teorii ~~deduktivní~~ deduktivní, která je obecně zaměřena na historicky dřívější oblast, v níž využívá právě tvrzení i souborů vět teorií ~~empirických~~ empirických, z nichž čerpá své základní pojmy. Získává tak systém prvotních pojmů a axiomů i pravidel, ~~z nichž postupně definovala ty pojmy, které nejsou prvotní po případě logicky odvozuje ty věty teorie, které nejsou axiomy.~~ ~~\_\_\_\_\_~~

U přes ohromný <sup>pokrok</sup> ~~\_\_\_\_\_~~, jež už byl učiněn a k němuž významně přispěla i česká divadelní teorie od Hostinského přes Zicha k Honzlovi, Mukařovskému a dalším, ~~\_\_\_\_\_~~ ještě stále existuje prolínání <sup>zejména:</sup> programové kritiky s teorií, ještě stále ani sama praxe ~~divadelní~~ divadelní historie a tím méně potom současné přijímání a posuzování <sup>inscenací</sup> ~~kritiky~~ nerozlišuje teoretické zobecnění od kritické interpretace. Má to neblahé následky jak pro teorii tak kritiku. Od kritiky se ~~\_\_\_\_\_~~ žádá taková míra objektivních shrnutí a tvrzení, které nemůže prostě udělat, neboť by se sama vzdala toho, co tvoří její podstatu: synchronosti s komplementárními pojmy <sup>aktuálnosti</sup> ~~\_\_\_\_\_~~ a subjektivní parciálnosti. A naopak od teorie se požaduje, aby bezprostředně odpoví-

dala na okamžitý stav praxe. Dokonce je pak ~~xxx~~ teorie poměřována v tomto duchu některými projevy a formami programové kritiky minulosti, jež je ~~ix~~ vydávána za vzor a ~~xxxx~~ označována na rozdíl od současné teorie jako skutečná pomoc divadlu. Nemluvě o tom, že se také velice často neodděluje v těchto programových kritikách to, co už bylo překonáno jako shrnutí jistých znalostí (vět, souborů vět, tvrzení) ~~historicky~~ o historicky ~~vyvozených~~ podmíněných podobách systému a struktury divadelního díla, inscenace. Znovu je třeba říci, že divadelní teorie se - jistě i díky svému mládí - uprostřed svého vývoje ke skutečné ~~teorii~~ dedukci. A navíc - v jistém směru bude muset vždycky začínat od začátku, to jest tváří v tvář empirii divadelní tvorby, rozvoji divadelního jazyka opět shromažďovat základní pojmy v podobě vět a jejich systematizace. Ale to neznamena, že by měla suplovat divadelní kritiku - a naopak: že by divadelní kritika mohla v plné nebo velké míře přejmout poslání teorie. Existuje tu zajisté jistá spojitost ~~xxx~~, jejíž opuštění by mohlo vést v teorii k úplnému odtržení od praxe a v ~~divadelní~~ kritice ke skutečnému subjektivismu, který by nebyl schopen popsat a analyzovat objektivní hodnoty divadelního díla - tím méně potom konstant a tendencí, jež z jednotlivých divadelních děl (inscenací) vyvěrají. Ale je tu i jistá hranice, kterou nelze nerespektovat v zájmu skutečně efektivního působení jak divadelní ~~vědy~~ <sup>kritiky</sup> tak divadelní teorie v celistvém systému divadelní vědy tak samozřejmě divadla vůbec.

Tato zdánlivá odbočka od shrnutí, k nimž tu spějeme, má ovšem svůj smysl v tom, že dovolí obsáhnout funkci kritiky v její mnohotvárnosti. A řekněme také diferencovanosti. Je zajisté dána především individualitou kritikova <sup>vů</sup>, specifičností jeho předpokladů a zaměření. Ale tato individualita má ~~xxx~~ obecně svůj subjekto-objektový základ. Je ~~vyvozeným~~ výrazem vztahů subjektu k jisté objektivní

realitě, již je divadelní dílo (inscenace) a celý divadelní systém v čase, který je přítomný; představuje přítomnost jako dobu, která se právě děje. Kritický subjekt se tedy potvrzuje jako tvořivý především svou schopností podat obraz této přítomnosti. A také ~~on~~ do ní vstupovat jako její spolutvůrce, neboť teprve v tom okamžiku se stává subjektem společenské praxe, dějin. Leč - tento obraz přítomnosti by měl být co nejširší a největší. Neboť teprve tato komplexnost zajišťuje kritikovi skutečně ~~mu~~ znalost toho, co lze nazvat aktuální divadelním děním. Současný kvantitativní stav českého divadla a koneckonců i možnost publikování, zveřejňování kritických názorů nedovoluje asi téměř nikomu obsáhnout a ~~stisknout~~ sdělit informace o všem, co v českém divadle děje. Nicméně - i tak je nezbytné, aby kritik znal co nejširší a největší rozlohu všech inscenací, divadelních děl, jež naše divadlo produkuje. A aby hledal nejrůznější možnosti, jak sdělovat maximum zpráv a informací o této produkci. Kritikův výběr - jako prvotní předpoklad jeho hodnotícího soudu - se neděje tím, že některé inscenace prostě nechce vidět a věnuje pozornost jen těm, které mu vyhovují. Ten se děje tím, že je ~~on~~ veřejně interpretuje. Moment interpretace jako výběrové hodnocení tedy musí existovat v jakémkoliv veřejném vystoupení, jež si osobuje nárok na to, aby bylo projevem divadelní kritiky. Kritika se tedy nedá měřit rozsahem takového vystoupení či jeho formou - jediné kritérium je v tom, do jaké míry se v něm vyskytuje ona interpretace jisté divadelní objektivní reality. A znovu dodejme, že je to interpretace, která předešlým dokazuje smysl kritika pro onu aktuálnost.

Z toho tedy rezultuje přirozeně a logicky diferencovanost kritiky - jak v obsahovém zařazení tak ve formě. Dokonce tato diferencovanost je jedním z předpokladů celistvého fungování divadelní kritiky. Ona už zmíněná monosubjektivní parciálnost vede zákonitě k tomu,

že každý kritický hlas zdůrazňuje - řekněme - pouze jisté části  
 divadelního díla a uvádí je do specifických ~~aktuálních~~ <sup>aktuálních</sup> kontextů.

Z těchto hlasů se posléze skládá mnohohlasý sbor, jenž nejenom do-  
 káže vypovědět o inscenacích z mnoha aspektů a podrobit ji kritické-  
 mu pohledu ve svém úhrnu vlastně velice podrobnému, ale navíc v  
 rovině metakreativity - to jest odvozené tvorby, při čemž důraz je  
 tu na slově tvorba - otevřít i cesty k nejrůznějším aktuálním  
 kontextům. A půjdeme-li ještě dále, pak programová kritika svým  
 nutným zjišťováním konstant a tendencí a jejich pozitivním nebo  
 negativním interpretováním ~~v poloze~~ <sup>v poloze</sup> obecnějších vět a souborů  
 vět dává příležitost i k tomu, aby se konfrontovaly názory na  
~~vxxx~~ přítomný i budoucí vývoj divadla v širších souvislostech.

Dá se tedy říci, že ona <sup>synchronost</sup> kritiky ~~jakax~~ je také synchro-  
 ností <sup>paralelní</sup> rady aktuálních a ~~paralelní~~ <sup>parciálně</sup> subjektivních interpretací, jež  
 ve stejném čase a prostoru odkrývají mnohvrstevnatost díla a je-  
 ho složité vazby k realitě, jež z této mnohvrstevnatosti vyplý-  
 vá. Což téměř nikdy není v silách jednoho kritika, jedné kritiky -  
 především z ze všech těch důvodů, které spočívají v samotné kon-  
 kretizaci a jejich principech. Takže tato mnohohlasost kritiky je  
 z tohoto pohledu také do jisté míry předpokladem pro určitou ob-  
 jektivitu kritického přijetí.

Je tedy jenom logické, že rozdílnost až dokonce protikladnost  
 kritických názorů a postojů k jednomu divadelnímu dílu nemůžeme  
 apriori pokládat za slabost, nedostatečnost ~~kritiky~~ kritiky. Ani je-  
 dnotlivých kritiků. Problém je zřejmě někde jinde. V tom jak při  
 vsí své interpretaci dokáže kritika udržet vědomí o oněch intersu-  
 bjektivních vztazích systému a struktury divadelního díla, jak při  
 své parciální monosubjektivnosti umí respektovat celistvost tohoto  
 díla a klást si otázky po tom, jak ~~plní~~ <sup>naplňuje</sup> v tomto smyslu svou dominan-  
 tní estetickou funkci. A tím zároveň realizuje své funkce sociální.



Jde tedy o schopnost vnímat totalitu ~~znakové~~ systému, který je ~~maximálně~~ nositelem nějakého duchovního obsahu a zároveň i své-  
 razným " jazykem", jež tento obsah předává. Ovšem nikoliv jenom to.  
 Zároveň je tento <sup>znakový systém</sup> ~~jazyk~~ prostředkem, jimž si lidé předávají zkuše-  
 nosti, uchovávají ~~zku~~ duchovní hodnoty, které se stávají majetkem  
 všech, celého lidského rodu i zase každého jeho členu a rozšiřují  
 jeho úzký rámec životních znalostí, vědomostí a zkušeností v  
 rovině prožitku, jímž interiorizuje (organicky si ~~navazuje~~ osvo-  
 juje) pouze to, co <sup>sám</sup> prožije, emocionálně zpracuje ~~navazuje~~ to,  
 co <sup>sám</sup> vidí, slyší nebo dokonce i to, co chápe. Zkrátka a dobře: obje-  
 ktivita divadelní kritiky se zakládá na tomto přístupu ~~ke~~ k celis-  
 tvosti takto chápané a posuzovaného znakového systému, z něhož  
 teprve ~~konkrétní~~ následují, vycházejí jakékoliv parciální monosubje-  
 ktivní konkretizace a ~~interpretace~~ interpretace. Snad by se dalo  
 říci, že ona objektivita se zachovává také tím, že tyto interpre-  
 tace se dějí uvnitř tohoto systému, vejdou se plně do něho - a  
 pouze do něho - a vždycky se vztahují k této celistvosti. A vlastně  
~~xxxjxxxxxxxxxxxxxxxxxxxx~~ se na konec přes tuto parciálnost dosta-  
 neme přinejmenším k vědomí o tom, že tu je nějaký celek, z něhož  
 ona konkretizace vyplývá.

Jde na příklad nesporné, že divadelní dílo jako každé umělecké  
 dílo svou sociální funkci plní v několika rovinách. Má funkci os-  
 větovou - šíří poznatky o světě, které mohou zdokonalovat společen-  
 skou činnost. Stejně tak stvrzuje nebo i popírá určitý systém  
 hodnot, vštěpuje lidem jistou hodnotovou ~~orientaci~~ orientaci. A  
 tím ~~naplňuje~~ naplňuje funkci výchovnou, neboť utváří vztah lidí  
 ke společnosti. A konečně můžeme mluvit i o heuristické a hegonické  
 funkci. Člověk se učí - v případě heuristické funkce - uměním myslet,  
 kultivovat své city, zdokonalovat své tvořivé schopnosti a rozvíjí  
 tak celou svou psychiku. A všechny tyto " zásluhy" umění nemohou  
 existovat bez radosti a potěšení, které poskytuje funkce hedonis-

tická - to jest bez ~~zážitku~~, jež způsobuje vnímání umění.

A tím se vracíme zpátky k dominanci estetické funkce. Uskutečňuje se ve vztahu divadelní dílo - divák, pro něhož tuto funkci plní tím, že je nositelem estetické hodnoty. Tuto funkci nemůžeme ztotožňovat se s tím, co jako estetické existuje <sup>podle</sup> v samotném díle, co do ~~estetické roviny~~ estetické roviny organizuje ~~skutečnost~~ skutečnost, jež je v díle obsažena. Je-li - jak jsme mnohokrát řekli - cílem i východiskem divadelní kritiky konkretizace - to jest vztah interpreta k divadelnímu dílu - pak ~~míra~~ jeho objektivita se uskutečňuje v té míře, do jaké ~~ještě~~ dokáže <sup>uchápnout</sup> celistvost estetické funkce, jež vyplývá z celistvosti znakového systému. A rozumějme tím zároveň i všechny funkce sociální, jež komplementarizují právě na půdě ~~divadla~~ divadla jako umění i ~~estetickou hodnotu~~ estetickou hodnotu jako ~~výsledek~~ výsledek estetické funkce. Kdybychom chtěli tuto problematiku zjednodušit, pak bychom ji - se vším rázíkem schématické - vtěsnali mezi dva pojmy: estetický zážitek jako pocit libosti vyplývající z přetvoření skutečnosti v umělecký obraz a prožitek ~~světa~~, jímž si divák všechno, ~~čeho~~ se mu v onom estetickém zážitku dostalo, přisvojuje pro obohacení své osobnosti a k vytváření svého vztahu ke světu.

Ještě jsme tedy nutnou míru subjektivity divadelní kritiky odvodili z konkretizace, kterou provádí tím, že divadelní dílo zařazuje do aktuálního kontextu divadelní <sup>ho</sup> systému - a zejména <sup>do</sup> souvislosti stavu a vývoje divadelního jazyka, pak neméně tak nutnou míru její ~~objektivnosti~~ objektivnosti hledáme ve schopnosti pochopit celistvost <sup>tvůrce</sup> znakového systému jako ~~estetické funkce~~ estetické funkce, ~~jež~~ která je nositelem estetické hodnoty. V tomto rámci pak opět subjektivně můžeme interpretací konkretizovat některé sociální aspekty, jež se dotýkají onoho prožitku a neméně tak vyzdvihoval ty části znakového ~~systému~~ systému.

kového systému ~~jež xxxxxxxx~~ nebo ten způsob jeho strukturálního uspořádání, které podle jeho názoru nejúčinněji realizují estetický zážitek. Nemluvíme tu o znakovém systému a jeho celistvosti náhodou. Aniž bychom tu podávali jakoukoliv definici systému - ostatně už Engels ukázal v Dialektice přírody na omezenou ~~platnost~~ <sup>definic</sup> - je jasné, že systém se vždycky skládá z několika komponentů a že tyto komponenty spolu souvisejí ~~xxxxxxx~~ strukturálními vazbami, což každému z těchto komponentů <sup>u</sup> zaručuje podíl na celistvosti systému. Takže: konkretizaci, již provádí divadelní kritika můžeme z tohoto hlediska považovat také v její parciálnosti za průzkum a poznávání některých komponentů, které jsou ovšem organicky integrovány s komponenty jinými. To znamená, že do tohoto <sup>dílečku</sup> průzkumu → při vědomí oné ~~celistvosti~~ celistvosti - nějak vstupují i komponenty další a jsou v něm implicitně obsaženy. Proto tedy přisuzujeme takovou váhu schopnosti divadelní kritiky vyrovnat se s celistvostí znakového systému a tím i s celistvostí ~~est~~ estetické funkce jako záruce žádoucí míry objektivity. Neboť tu stále existuje ono vědomí, že bez spolupůsobení jiných komponentů by nemohlo existovat ani to, co kritická konkretizace považuje za nutné a potřebné ~~vyzvat~~ dát na první místo v rámci aktuální konkretizace.

Kritická divadelní činnost se tedy odehrává také jako proces hledání ~~stabilních, fixovaných, ustálených, invariantních principů~~ stabilních, fixovaných, ustálených, invariantních principů divadelního díla, jež mu ~~zaručují~~ zaručují celistvost jeho znakového systému v ~~rovině~~ rovině ~~významu~~ významu ~~existujícího~~ a smyslu znaků - ~~jak~~ jak o tom už konečně padla před časem zmínka. Což není v tomto případě záležitost jednoduchá. Neboť inscenace není jen divadelním dílem, ale také artefaktem. To jest aktuálním podnětem právě esteticko-uměleckého <sup>zážitku</sup> ~~zážitku~~, jenž se zakládá na smyslové konkrétnosti. Hned v úvodu je třeba říci, že v tomto okamžiku se nikterak nezabýváme inscenací jako artefaktem

ve vztahu k textu. Pozornost se soustřeďuje obecně na optické a zvukové kvality jakékoliv divadelní inscenace jako <sup>há</sup> nejvýraznější ~~smyslový~~ smyslový podnět onoho estetického ~~zážitku~~ <sup>zážitku</sup> ~~zážitku~~. Ostatně - František Miko ve své knize Umenie lyriky konstatuje, že v umění se ~~perspektiva~~ perspektiva ideálního, již obvykle počítáme jako přítomnost "vysokého" a "vznešeného" odráží obvykle i v poloze smyslové či konkrétní, v níž nabývá ~~akcent~~ akcent "příjemnosti", "lahodnosti". Což zajisté koresponduje s ~~naším~~ <sup>naším</sup> ~~pojmem~~ <sup>pojmem</sup> estetického zážitku, jemuž jsem přisoudili radostnost, potěšení. Takže tuto smyslovou rovinu můžeme <sup>označit</sup> ~~předpokládat~~ za jeden z nutných předpokladů estetické funkce estetické hodnoty s ní svázané. A v inscenaci je tato rovina ~~prováděna~~ jevištním subsystémem a jeho komponenty; ve většině druhů ~~podruhů~~ podruhů divadla v jednotě opticko-zvukové; v některých pak rovina zvuková může chybět, ale optická složka existuje vždycky. Což logicky pro kritiku při posuzování ~~velistvosti~~ <sup>velistvosti</sup> znakového systému i estetické funkce znamená především to, do jaké máry a v jaké kvalitě se optická a zvuková složka podílejí na vnímání a tedy i sdělování.

A tady začíná řada potíží. Především si znovu připomeňme, že jsme ~~našimi~~ <sup>také</sup> ~~povahu~~ povahu divadelní kritiky vymezili jako zjišťování vztahů inscenace k aktuálnímu ~~reality~~ <sup>reality</sup> reality ležící mimo půdu inscenace; divadelní, kulturní, společenské. Což jistě neznamena, že by sama inscenace, ~~nebyla~~ <sup>nebyla</sup> ~~před~~ její ~~podoba~~ podoba, nebyla předmětem poznání. Naopak - odtud to všechno začíná. Ale právě zařazení inscenace do oněch vztahů, její exterioralita jako vynětí z její vlastní pravomoci a podřízení této pravomoci aktuálnosti divadelního, kulturního a společenského dění je cílem. Spojení obou těchto ~~přístupů~~ přístupů, ~~je~~ ~~základem~~ <sup>základem</sup> ~~každé~~ <sup>každé</sup> ~~kritické~~ <sup>kritické</sup> ~~metody~~ <sup>metody</sup> ~~Což~~ <sup>Což</sup> ~~nutně~~ <sup>nutně</sup> ~~vyžaduje~~ <sup>vyžaduje</sup> ~~poznat~~ <sup>poznat</sup> a vysvětlit i ono ~~estetično~~ estetično, jež je uloženo uvnitř systému a

inscenace, v jeho jednotlivých ~~řím~~ komponentech a vazbách mezi nimi a vlastně tvoří vnitřní důvod vztahů, jež potom vznikají na ose divák - inscenace v ~~řím~~ poloze aktuálního smyslového podnětu uměleckého ~~prožitku~~. Česká divadelní věda má zajisté velkou a velice plodnou tradici ve sledování a zkoumání těchto systémově-komponentních a systémově-strukturálních aspektů divadelního jazyka. Od Zicha přes Mukařovského, Honzla, Pokorného, <sup>v</sup>Veltráského - abychom jmenovali alespoň některé představitele tohoto přístupu - ~~je~~ se tato tradice nepřetržitě rozvíjí až ~~do~~ dodnes. A ono slovo dodnes znamená že i pro současnou českou divadelní kritiku představuje jevištní subsystém každé konkrétní inscenace soustavu jistých komponentů (režie, herectví, scénografie, hudba atd), které se znovu a znovu v každé inscepci neopakovatelně a jinak dostávají do nových <sup>strukturalních</sup> vztahů, jež ~~pro diváky~~ vystupují jako nositel ~~řím~~ organizace celkových vnitřních vztahů i jednotlivých složek. Z toho tedy plyne, že česká divadelní kritika má pro pohled na jevištní subsystém bezpečnou oporu především v tom, že může oznámenat to, co realizuje esteticky uložené uvnitř inscenace jako výsledek (případně nepřítomnosti) přítomnosti a souhry jednotlivých komponentů. A funkce ~~je~~ - tedy ~~relační~~ charakter divák - inscenace - potom odvozuje odtud. Především tedy z vlastních funkcí jednotlivých komponentů, z toho jak se podílejí na ~~výsle~~ výstavbě celku (i ve smyslu koordinace či subordinace jednotlivých komponentů). ~~xxxxxxx~~ A z důležitosti a dominantnosti funkce jednotlivých komponentů - či naopak z jejich podřízenosti - je posléze vyvozována i celistvá estetická funkce, kterou v sobě ukrývá jevištní subsystém.

Nebli velice obecně se dá říci, že česká divadelní kritika tu takto - opřena o výsledky divadelní teorie - postihuje ~~předsavě~~ na místě prvém funkčnost, <sup>v</sup>spolúčast, podíl jednotlivých komponentů ~~na~~ jevištního subsystému jako specifický <sup>čhy</sup> způsob estetického osvojování si světa, jenž je vázán na jejich působení a umístění uvnitř

uspořádaného inscenačního systému. Rozpoznává tedy především tu hodnotu, jež z nich činí součást koncepčního přístupu k reálné realitě jako výraz aktivity tvořivého, tvůrčího divadelního subjektu. Samozřejmě - tím získává jak možnost objasnit kognitivní, hodnotové, sociálně psychologické a další vrstvy obsahu jednotlivých složek jevištního subsystému tak i jejich osobitý smysl a výtvary. Což se nakonec děje v pásoze vyjádření a posouzení stylu inscenace a její kompozice. Takže: na to, aby poznala a vyslovila ono východisko, které vymezuje postavení jevištního subsystému v systému inscenace jako umělého smyslového konkrétního podnětu esteticko-uměleckého zážitku je česká divadelní kritika ve své teorii připravena velice dobře. Nebo může být připravena, pokud si přisvojí výsledky české divadelní teorie.

Ale zkoumejme nyní, jak je připravena na to, aby z tohoto východiska dokázala uchopit inscenaci jako artefakt, v němž nefungují jenom jednotlivé komponenty jevištního subsystému ve svých vztazích, ale právě celok optických a zvukových kvalit, v němž se už jednotlivé komponenty tak říkajíc "rozpouštějí" a stávají se nositelem celistvého znakového systému, z něhož rezultuje i jistá stabilita, která vůči divákovi nabývá povahy komplexní estetické funkce. Znamená to za systémově funkcionálním aspektem objevit vztahy kauzální, rozhodující příčinnou podmíněnost. Což je koneckonců i požadavek vyplývající ze skutečné dialektické metody, která funkcionální vazby neabsolutizuje, ale jde vždycky dále a hlouběji, k oné příčinnosti.

Abychom alespoň v teoretické rovině tuto otázku v jistých základních rysech naznačili, pokusme se nyní o jakési shnutí do schématu, v němž se zároveň pokusíme shrnout některé doposud učiněné poznatky a formulovat teoreticky jejich význam.

V tomto schématu si rozdělíme kritický proces ve vztahu k jevištnímu subsystému na tři roviny:

### I. Rovina tvorby jevištního subsystému.

Jde o uspořádání všech komponentů, jež jsou z jevištního subsystému použity, uvnitř díla jako nositelů specifických funkcí, ~~kteří~~ na konec což ~~poslouchá~~ ~~vytváří~~ provádí vlastní strukturu inscenace jako artefaktu. To je ono východisko, <sup>u</sup> jenž jsme až do této chvíle věnovali veškerou pozornost a proto je zajisté už nadále zbytečné jít buď do dalších ~~podrobností~~ nebo pouze opakovat to, co jsme už vyslovili.

### II. Rovina kritické percepce jevištního subsystému.

Tato rovina leží ještě svou rozhodující polohou v samotné <sup>+</sup> pravomoci inscenace - i když ji už některými svými dalšími aspekty ~~řekněme~~ přesahuje. Či přinejmenším vytváří předpoklad k tomu, aby tento přesah v rovině třetí nastal. Leč - zůstaňme nyní právě jen v poloze ~~zahrnující~~ zahrnující do sebe úsilí postihnout celostnost jevištního subsystému jako objektivně existujícího smyslu jeho ~~optických~~ optických a zvukových složek. Odehrává se ~~tu~~ jako dešifrování oné struktury, která je předmětem kritického ~~poznání~~ poznání v rovině první. Jenže - znovu je asi nutné to připomenout - jde o celostnost, již už kritik vnímá také jako totalitu estetické funkce jevištního subsystému. To ~~jest~~ dopátrává se příčinných vztahů, které tvoří jednotu všech <sup>komponentů</sup> ~~komponentů~~ a jejich struktury na principu semiózy. To jest na základě schopnosti ~~učinít~~ učinít určité jevy znakově.

<sup>N</sup>a tomto místě bude asi vhodné zmínit se o tom, že je v povaze všech materiálů jevištního subsystému být především reálným prvkem skutečnosti. Člověk-herc na jevišti je vždycky přirozeným člověkem, takto je také spontánně vnímán a teprve v dalších souvislostech se stává znakově. Tato připomínka je tu účinná proto, abychom stále měli na paměti, že tato povaha materiálů jevištního subsystému -

jejich reálnost - je vysoce účastna na každé recepci inscenace jako artefaktu a tvoří vlastně výchozí rovinu. Šicák stroj ~~xxx~~ je ~~maximální~~ v inscenaci na prvním místě šicím strojem, stejně jako látka použitá třeba zcela neutrálně je <sup>především</sup> látkou, která působí nejprve svou strukturou, barvou a ~~xxx~~ po případě i svým tvarem. Teprve další uspořádání v ~~xxx~~ procesu semiózy činí tento reálný materiál existující ~~xxx~~ jako souhrn reálných ~~xxx~~ objektů znakem. Lze nepochybně připustit, že běžná divácká recepce může zůstat u toho, že se ~~xxx~~ dopátrávání (dešifrování) smyslu jevištního subsystému - a tedy inscenace jako artefaktu - bude odehrávat pouze v poloze vnímání těchto reálných objektů a jejich celek bude tak pro vnímajícího tvořit <sup>pouze</sup> ~~xxx~~ ~~xxx~~ objektivní realitu. Ale kritická recepce vyžaduje, aby byla určena a vysledována základní princip semiózy, jež z reálných faktů, které zajisté vysílají rovněž své smyslové signály jako podnět k ~~xxx~~ aktuálnímu zážitku, činí tolikrát zmiňovanou celistvou znakovou soustavu.

Jistá část sovětské semiotiky a literární teorie používá pro ~~xxx~~ zobecnění ~~xxx~~ zákonů této tvorby pojem uslovnost. Uslovie znamená úmluvu, podmínku; uslovlennij smluvený, ujednaný, uslovnij podmíněčný, dohodnutý a uslovnost sama se dá překládat také jako podmíněčnost. Tento malý etymologický výlet chtěl jenom ukázat, že základ tohoto ruského slova poukazuje ~~xxx~~ vždycky k něčemu, co je předem dohodnuté na základě nějakých podmínek, co vytváří jistou úmluvu, která je něčím podmíněna. Budeme-li hledat jistý ekvivalent v češtině, pak jej asi najdeme nejlépe ve slově pocházejícím z latinského convenire ~~¶~~ = scházet se, shodovat; to jest ve slově konvence. A protože konvence má sama o sobě také už jistou velice silnou pejorativní obsahovou podobu, jde o zvyklost, dohodu, úmluvu libující si ~~xxx~~ a setrvávající v neměnných podobách, použijme tu staršího, poněkud zastráleného <sup>1</sup> přídavného jména konvencionál-



~~text~~ a utvořmē od něho podstatné jméno konvencionálost. Toto ~~první~~-  
 substantivum by pro naše potřeby mělo podržet všechny obsahové  
 vrstvy, jež v sobě nese ruské slovo uslovnost'. Mělo by vyjadřovat  
 jistý dohodnutý, smluvený, předem dojednaný způsob, jež na základě  
 všeobecně platné podmíněnosti vytváří z reálných objektů <sup>jevištního subsystému</sup> celistvou  
 soustavu znaků existující v určité inscenaci. Tedy: zjištění této  
všeobecně platné úmluvy ~~maximálně~~ fungující na bázi všeobecně platné  
příčinné podmíněnosti je zřejmě podstatou kritické recepce jeviš-  
 tního subsystému - a také inscenace jako artefaktu. Není třeba ~~za-~~  
 jistě připomínat, že se tu takto od ~~jejich~~ <sup>komponentů a jejich</sup> jednotlivých funkcí dos-  
 táváme ~~ke~~ ke kauzálně vztahů. A neméně tak i k určité ustálenos-  
 ti, která se uplatňuje bez ohledu na jakýkoliv komponent jevištní-  
 ho subsystému, jeho funkci a jeho postavení ve struktuře. Neboť je  
 to vlastně pravidlo, které určuje ~~integrovaných~~ způsob bytí systému v  
 těch jeho <sup>integrovaných</sup> kvalitách, které nejsou vlastní žádnému z komponentů.  
 Což je na konec předpoklad - jediný předpoklad - estetické funkce  
 jako funkce cílové, již inscenace - artefakt aktivizací optických  
 a akustických složek jevištního subsystému realizuje svůj vztah  
 k divákovi ve smyslu vyvolání jeho estetického zážitku.

Samozřejmě - nabízí se nyní otázka jak tuto kritickou recepci  
 inscenace-arteaktu prakticky uskutečňovat. ~~jak~~ Není těžké ~~maximálně~~  
 odvodit z předešlých řádků, v nichž byla několikrát řeč o semióze,  
 že všechno tu odkazuje na některé postupy a poznatky semiotiky ja-  
 ko vědy o znacích. Opět - česká divadelní teorie řadou svých dílčích  
 tvrzení poskytuje pro divadelní kritiku jisté návody. Problém je  
 snad pouze v tom, ~~maximálně~~ že jde skutečně o záleži-  
 tostí dílčí. Což nikterak neznámá, že by to byla zjištění nepod-  
 statná. Ale nebyla nikdy ~~maximálně~~ uspořádána v systematickou množinu  
 tvrzení, v níž by se důsledně a priorně sledovala problematika,  
 již tu tento úvod do teorie české divadelní kritiky naznačuje. Os-



roli, která se tu dává příznakům (symptomům) jako přirozeným znakům, při nichž vycházíme ze zkušeností, která se opírá o vědomí kauzální spojitosti jevů a tak tyto přirozené znaky nabývají povahy indexů.

Pro divadelní vědu ~~e~~ respektive ~~kritiku~~ kritiku - je to zvláště důležité, uvědomíme-li si všechno, co bylo řečeno o reálnosti materiálů, a nichž sestává jevištní subsystém. Neboť se tu ukazuje že takto je <sup>možné</sup> při zrodu významů jako znakového označení skutečnosti aktivovat nesystémový ~~znak~~ neintencionální znak, jenž tu zřejmě nabývá v jistém směru ~~v~~ v rovině smyslové naléhavosti optických a zvukových vrstev inscenace-artefaktu rozhodující váhu. A je koneckonců asi také z tohoto důvodu nejdůležitějším činitelem při vzniku konkrétní názornosti, jíž se každá inscenace vyznačuje. Tedy z hlediska divadelní kritiky je to příležitost sledovat znakovou soustavu jevištního subsystému jako nositele bezprostředně ~~působících~~ působících <sup>smyslových</sup> podnětů v podobě celistvé konkrétní názornosti.

Mluvíme-li už o významech a tak říkáme o šancích divadelní kritiky postihnout celistvost znakového systému inscenace-artefaktu v jejich rovině ~~.....~~ vztahující se ke skutečnosti (ve smyslu označujícího - signifiant - a ~~.....~~ <sup>označovaného</sup> - signifié), pak se tu nabízí i možnost prozkoumat podněty, jež dává Eco formulovaná tak zvaná ~~.....~~ rétorická funkce. To jest ~~.....~~ způsob, jímž je význam sdělován. Podnětnost této teorie plyne pro divadlo koneckonců i z toho, že ji Eco ~~.....~~ analyzoval i v souvislostech optické ~~.....~~ vrstvy filmu; to znamená, že se přímo vztahuje k tomu, co je nyní předmětem našeho zájmu. I v této teorii existují tři stupně rétorické funkce - opět se tu jde od jednoduchého ke složitému. (Stejně jako ve stupnici ~~.....~~ sémantické konvence znaků se postupuje od symptomů až k symbolům.) Abychom ~~.....~~ Však Ecovu teorii pouze nereprodukovali v jejích závěrech, pokusme se ji uplatnit a demonstrovat na jistém pojmu, jež se už bezprostředně váže na naši problematiku.

Jde o pojem, jehož název v angličtině zní theatrical object, ve francouzštině l'objet théâtral. Přesně přeloženo: divadelní objekt. Pro naše potřeby a pro tuto chvíli se ovšem - pro přesnost vymezení - spokojme s překladem, jenž bude mít význam užší: jevištní objekt. Neboť tím budeme rozumět jistý specifický jev vztahující se pouze k jevištnímu subsystému a inscenaci - artefaktu. (V tomto smyslu tu dodržujeme spíše rozsah a obsah pojmu, jejž ve své ~~knize~~ knize Dictionnaire du Théâtre ~~užívá~~ používá p. atrice Pavis: objet scénique.) A abychom byli ještě přesnější, použijme místo slova objekt termín předmět, jenž tu ve filosofickém smyslu označuje něco, co stojí před subjektem a zároveň vyznačuje jistý materiální stav věci s jejími vlastnostmi, které jsou na tuto materiálnost vázány.

⁴ak tedy: jevištní předmět v tomto pojetí do sebe zahrnuje jisté ~~části~~ součásti ~~jevištního~~ ~~znakového~~ znakového systému jevištního subsystému, které v něm byly a jsou už tradičně ~~obsaženy~~ vždycky obsaženy: na př. rekvizity a dekorace. Ale navíc tu přistupují i podněty, které vycházejí ze současného vývoje divadla: scénografie, která se stává akcí, ze hry herce s předmětem, jenž je takto oživován (viz vývoj loutkového divadla v tzv. třetí druh) a koneckonců i z moderního výtvarného umění, zejména sochřaství. ⁴ak vidět, týká se tento pojem především optické vrstvy artefaktu. Anna Ubersfeldová začleňuje kromě už zmíněných skutečností do oblastí jevištního předmětu i hercovo tělo. Jejím základním kritériem pro jevištní předmět jsou tyto: schopnost ~~byť~~ akce, pohybu; být materiálně realizován ~~ve~~ trojrozměrné dimenzi a být manipulován, přenášen nebo umístěn tak, aby se do <sup>stával</sup> do kontaktu s činností herců. ~~Není~~ není pro nás nyní možné a ani podstatné zkoumat všechna pojetí ~~xxx~~ jevištního předmětu. Důležitě pro nás je, že jde o celistvý materiální jev, v němž se sjednocuje především v optické vrstvě význam uložený v reálnosti i význam vznikající na základě speci-

cifické kvality divadla, jíž je akce, aktivita, pohyb hereckého komponentu rovněž ve své materializované formě - to jest formě zveřejněné a vimatelné. ~~xxxxxx~~ Honzlovo tvrzení, že je třeba vrátit slávu ~~střému~~ názoru na to, že divadelnost spočívá v akci, jednání se tu vřazuje do dalších současných souvislostí a jenom ~~xxxxxx~~ se tak potvrzuje, že naše divadelní věda - včetně kritiky - má své stále životodárné zdroje, které je možné rozvíjet a využívat.

A nyní je snad čas vrátit se ke třem stupňům Ecovy rétorické funkce. <sup>1</sup> Pokud se je uplatnit na jevištní předmět, pak na stupni prvním dovoluje zkoumat přímý vztah označujících značek k označované skutečnosti. Tedy: jistá množina jevištních objektů, která se postupně uplatní v procesu <sup>rozvíjení</sup> ~~xxxxxx~~ inscenace přináší jistou množinu ~~znaků~~ významů, které přímo a bezprostředně pojmenovávají určitou množinu objektivně existujících <sup>jevu</sup> skutečnosti. Sumarizování této množiny dovoluje divadelní kritice přesně vyjádřit jaké skutečnosti z mimodivadelní reality do inscenace ve smyslu aktuálních podnětů k estetickému ~~prx~~ zážitků vstupují. Na druhém stupni tyto znaky vstupují do širších souvislostí a strukturalizovaných vazeb. V jistém směru ~~jsou~~ jsou tyto vazby srovnatelné s pojmy, jež označují ~~vxxxxxx~~ literární vědě základní ~~pojmy~~ trópy: metonymie, metafora, analogie, ironie. Je zřejmé, že tady se už dostáváme na půdu uměleckého obrazu, jenž ~~xxxxxx~~ vyjevuje ~~xxxxxx~~ smysl významů. Přitom současná divadelní teorie se snaží nalézt ~~xxxxxx~~ pojmenování, jež by byla ekvivalentem pro tyto pojmy pocházející z oblasti literatury. Opět je nemůžeme podrobně zkoumat, takže jenom upozorňujeme na pokusy určit podíl jevištního předmětu na prostorovém a časovém uspořádání inscenace-artefaktu. Jde o uspořádání a změnu prostoru, o vztah všech prvků ~~xxxxxx~~ utvářejících jak celistvý smysl prostoru tak i jeho jednotlivé fáze. A podobně ve smyslu časového uspořádání se ~~xxx~~ ~~xxxx~~ úvahy pohybují

v okruzích, jimiž se vymezují možnosti jevištního předmětu spolupůsobit ~~př~~ v tomto ~~smyslu~~ <sup>smělu</sup>. Jen pro příklad uvádím některé takové úvahy, aniž bych jim opět věnoval větší pozornost. ~~xxx~~ Za nejjednodušší a vlastně nejnižší - nicméně jistým způsobem nejpodstatnější - bývá považována ta časová funkce ~~předmětu~~ jevištního předmětu, jež aktualizuje svět divadla jako to, co právě teď na jevišti existuje. Dále potom se analyzuje jevištní předmět jako podnět změn, což vlastně vlastně vytváří nové situace a zároveň určuje jak její <sup>cy</sup> ~~dálku~~ ~~xxx~~ i to, co je v této délce skutečně obsaženo, o čem se skutečně hraje. A konečně se jevištní předmět také považuje za jistý prostředek, přes nějž můžeme identifikovat reálný čas jako čas, jež tak říkajíc v historickém smyslu konkretizuje dobu i ~~na~~ to, co je v inscenaci vymyšleno, co je pouze jejím autonomním divadelním časem.

Uvádím všechny tyto náměty a úvahy nikoliv jako poučení jak se dívat na inscenaci jako na artefakt, na její strukturu optických a zvukových vrstev. Jde mně jenom o jistý metodologický impuls otevírající přinejmenším příležitost k tomu, abychom přesněji a určitěji v kritickém přístupu dokázali uchopit nejvlastnější jádro divadelního výrazu. Což se stává zvlášť ožehavým a důležitým problémem ~~xxx~~ ve vztahu k dnešnímu jazyku divadla, v němž tento výraz je tak <sup>závislý</sup> ~~závislý~~ na jevištním subsystému. A někdy dokonce je tento subsystém v tomto směru prvotní a rozhodující. A tím se už také dostáváme ke třetímu stupni rétorické funkce. Jde tu ~~xxx~~ o složitou síť vazeb významů a jejich smyslů spojenou do jedinečné a jednotné struktury, kterou bychom mohli nazvat celistvým uměleckým obrazem. Tato struktura je dynamická, klene se nad celým časovým rozpětím inscenace, tak jak se jevištní předměty v ní pohybují. Za ~~její~~ ~~xxx~~ nejcharakterističtější příznak tohoto pohybu se většinou ~~xxx~~ považuje opakování. Frekvence jevištních předmětů

určitého typu, jejich vzájemná podobnost, schopnost navazovat na to, co bylo před tím ať už souhlasně či naopak kontrastně, protikladně, vývoj a rozpínavost jednotlivých jevištních předmětů jsou potom už konkrétními projevy tohoto opakování, jež vytváří sjednocenost významů a jejich smyslů. Vzniká tu jakási soustava referenčních prvků, které sice působí jednotlivě, samostatně, ale právě díky oné vzájemné spojitosti, kterou jsme nazvali opakováním, poukazují trvale a jednotně k jisté skutečnosti jako celku a ji vnímáme právě jako celistvý umělecký obraz. A důležité je ještě jedno: z této struktury nelze v žádném případě už vyjmout literární předlohu, text, slovesný subsystém.

### III. Rovina kritické percepce inscenace jako celistvého systému.

Zcela záměrně tu otázka slovesného subsystému je pojednávána až v těchto souvislostech. Ze dvou důvodů. První je dán samotným pojmem divadlo, neboť budeme-li zkoumat více jeho povahu, pak samozřejmě zjistíme, že ne ve všech druzích a poddruzích je pro zrod a existenci jazyka jako souboru výrazových prostředků přítomnost slovesného subsystému stejně důležitá. Zatímco jevištní subsystém je ze všech hledisek vždycky pro systém divadelního jazyka naprosto nezbytný. Což platí i pro činohru, kterou si v jednom její projevu nedovedeme sice bez slovesného subsystému vůbec představit, ale na druhé straně - opět především dnes - existuje i podoba druhá, jež tuto nutnost někdy zcela, jindy do určité míry, popírá.

Druhý důvod je potom - znovu tu jde především o činohru, ale i jiné druhy divadla a jejich kritická reflexe mají k tomu sklon - v místu, jež slovesnému subsystému přisuzujeme. Je nesporné, že slovesný subsystém vždycky ~~usiluje~~ usiluje o to být ~~literárním~~ ustáleným, fixovaným jazykovým projevem - tedy textem v tom smyslu označení, jež do sebe zahrnuje

jazykový pojev nějak uchovaný, nejšťastěji v psané či tištěné podobě. (V tomto duchu budeme také nadále pojem text používat.) A ať už má tento text jakoukoliv podobu, je nesporné, že díky této ustálenosti, fixovanosti tíhne především k tomu, aby byl posuzován především jako umělecké dílo, neboť tvar zápisu a zvuk tu nejsou bezprostředním nástělem obsahu. Ten vzniká smyslem a významem použitých slov - to jest znakově. Neboli: text - zejména ten, jenž jeví výrazné literární ambice, je už literaturou - je v inscenaci vždycky nositelem trvalosti, ustálenosti a tedy i znakové celistvosti. Odtud potom kritická reflexe nejnázve právě analýzou textu ~~práve~~ dochází ~~práve~~ k postižení této celistvosti a od ní posléze následně odvozuje i znakovou celistvost inscenace jako uměleckého díla. Jestliže jsme ovšem na počátku řekli, že jde v kritické činnosti o to poznat a uchopit celistvý znakový systém inscenace, pak to znamená právě i text chápat v tomto smyslu jako její součást, ~~její~~ která se také podílí jistým způsobem na její aktualizaci v poloze artefaktu.

Řekněme to ještě takto: Činohra má k dispozici bohatou a ohromně tradicí rozvinutou teorii dramatu. Tedy teorii jednoho literárního druhu, jenž je určen k jevištní realizaci jistými jevištními prostředky. Na základě této teorie může každá kritická reflexe ~~insceny~~ činoherní inscenace velice ~~snadno~~ přesně rozebrat celistvost znakového systému každého dramatického textu, určit jeho objektivní kvality a dojít až k monotematické subjektivní parciální interpretaci. Vzniká tedy už předem jistý kritický "předobraz" inscenace jako vůdčí idea <sup>g</sup> stanovující další uspořádání a použití ~~optických~~ optických a zvukových vrstev prostřednictvím jevištního subsystému. Tento kritický "předobraz" může zůstat buď nevyjádřen, ~~ne~~ jeví "abstraktní představou nere realizovaného celku" nebo jest zveřejněn a stává se <sup>činným</sup> celé kritiky jako už také psaného, tištěného projevu.



Ale v každém případě je tu z stálenosti literatury, jejího celistvého znakového systému vyvozována jakási závaznost pro uspořádání zvukových a optických ~~xxxxxx~~ jevištního subsystému. A tím je celistvost uměleckého (literárního) díla nadřazována nad celistvost inscenace. Ona dvě základní Zichova tvůrčí, jež stojí na počátku jeho ~~Stavky~~ Estetiky dramatického umění, nabývají tu pro kritickou činnost zvláštní naléhavosti.

Pro kritika je ~~xxxxxx~~ celistvým dílem a zároveň i artefaktem to dramatické dílo, které se skládá "ze dvou současných a názorných různých složek, totiž z ~~viditelných~~ viditelné (optické) a slyšitelné (akustické)" a stejně tak je pro něho "nutnou existenční podmínkou dramatického díla ... skutečné / reálné] provozování." Divadelní kritik je kritikem divadelním proto, že nečte text jako literaturu, ale ~~že~~ proto, že ~~xxxxxx~~ hodnotí to co ~~vidí~~ vidí a slyší na jevišti v inscenaci, která je uskutečňována právě teď a zde.

Aby bylo naprosto jasno: tím není nikterak řečeno a zamýšleno ~~xxxx~~ odrazovat kritika od přesného rozboru textu. Naopak, měl by nejenom být schopen <sup>poznat</sup> jeho objektivní hodnoty, ale také ~~xxx~~ usilovat o jeho vlastní interpretaci. Ale v žádném případě by neměl takto vytvářet svůj "kritický předobraz" jako předem určený model pro podobu inscenace. Všechno to, čemu jsme věnovali pozornost při sledování kritické percepce jevištního subsystému vede totiž k závěru, že kritická reflexe nutně musí zabudovat, vtáhnout, včlenit i text do onoho <sup>projevu</sup> ~~projevu~~, který se ~~xxxx~~ projevuje jevištním ~~xxxx~~ pohybem. A není to mechanická časová následnost: nejprve význam a smysl daný textem a potom ~~xxxxx~~ smysl a význam, jenž se realizuje jevištním subsystémem a jeho objekty. V tomto smyslu je už text integrovanou součástí jevištního objektu, stává se viditelnou a slyšitelnou složkou, podílí se na aktuálním zážitku,

již vyvolává inscenace jako artefakt i na uspořádanosti <sup>celistvého</sup> znakového systému divadelního, jímž je rovněž inscenace.

Ještěliže jsme už ~~XXXXXXXX~~ použili pojem jevištní objekt, pak bychom nyní mohli mluvit o divadelním objektu, v němž se integrují jevištní a slovesný subsystém v jednotu nového typu. Tato novost je vjádřena právě tím slovem divadelní. Je to systém jistých materiálních prostředků, které působí svou reálnou přirozenou podstatou a zároveň ve vzájemném vztahu tvoří svůj specifický kód a specifický kontext, skrze něž vzniká vnímatelná (tedy i sdělitelná) celistvost znakového systému. Toto jest nejvlastnější pole kritické divadelní činnosti - v tomto vnímání je také asi jeden z nejpodstatnějších rysů talentů divadelního kritika.

Mohli bychom to také říci jinak. Základním bodem, od něhož se rozvíjí kritická reflexe je ~~XXXXXXXX~~ inscenace. Jako celistvý znakový systém, umělecké dílo i jako artefakt. V tomto duchu je pro kritika inscenace také jistým souborem divadelních objektů, které jsou integrovaně nějak organizovány jako onen systém materiálových prostředků. Sám text se mu tu vyjevuje jako jedna ze součástí těchto divadelních objektů - ať už má jakoukoliv podobu. To je asi třeba na tomto místě připomenout. Je to zajisté na místě prvním systém promluv, jež jsou v tomto smyslu součástí divadelních objektů jako řečová činnost dramatických osob. Ale je to i systém akcí, k nimž text na základě děje a fabule jednotlivé dramatické osoby vede. A konečně je to i celkový systém textu - tedy souhrn všech jeho prvků a komponentů - jenž jako znakový systém vstupuje do každého jednotlivého divadelního objektu i do celkové inscenace a podílí se na jejím ideově-tematickém základu. Což samozřejmě nemůžeme chápat jenom jako "ideový" obsah promluv, jež postavy pronášejí nebo jako "řešení" problémů, jež text nastoluje či průhledně jednoznačně vyústění fabule i děje.

Text má v tomto směru zcela jiné možnosti, o nichž právě poučeně a rozsáhle pojednávají teorie dramatu. ~~xxxxx~~ Je to zajisté především jeho způsob tvorby situací a postav a stejně tak princip, jímž buduje čas a prostor. A vedle toho jsou tu ~~individuální~~ otázky jazykových odstínů, stylové, žánrové <sup>stabilní</sup> a neméně tak i výběr motivů a způsob jejich prezentace. Opravdu je zbytečné celou tuto problematiku <sup>↓</sup> podrobně popisovat; v tomhle má teorie dramatu a její případné odkazy na literární vědu už tolik zkušeností a tak velké zázemí, že není problémem pro kritika získat obsáhlé poučení o tom, čím vším se se text může podílet na ideově-tematickém základu inscenace; ~~xxxxx~~ spolupůsobit při utváření její znakové celistvosti. Nám nezbývá než opět zdůraznit to, co je naším východištěm: Nečiní-li kritik předmětem svého zájmu a své analýzy pouze text - což zajisté také může a někdy dokonce musí, cizí-li na př. vyslovit své soudy o stavu dramatu - ale hodnotí-li inscenaci, pak toto vše musí vidět a nahlížet v rovině divadelního systému a divadelní struktury. Tedy jako soubor komplexních divadelních objektů, jež ve svém úhrnu realizují inscenaci jako artefakt i jako umělecké dílo.

Prakticky se to dá vyjádřit asi takto: Hovoří se vždycky o tom, že kritik ~~při~~ před vlastním hodnocením inscenace by měl dokonale znát text. Nic proti tomu, je to - řekněme - součástí jeho profesionální připravenosti a vybavenosti. Ale - tato jeho znalost nemůže jít na úkor jeho vnímání inscenace. ~~.....~~ "předobraz" nemůže bránit tomu, ~~.....~~ aby nevnímal onu komplexnost divadelních objektů i celistvost inscenace jako divadelního znakového systému v jeho integrovanosti. A teprve poté se lze znovu vrátit k textu a zkoumat čím a jak vstoupil do inscenace, co z něho bylo využito a co potlačeno, co se dostalo do popředí a co třeba naopak zcela zmizelo. O<sub>3</sub> tud může pak kritik soudit co zůstala inscenace textu jaké dílu literárnímu dlužna, v čem jej pozměnila



a témat, jež jsou především závislé na zobrazované skutečnosti, posune do popředí moment sémantický. A domnívá-li se, že hlavní hodnota inscenace jako informace je v tom, že rozšiřuje znalosti příjmců, jakozvětšuje stupeň jeho vědomostí o světě, pak nepochybně předestře svému čtenáři především tyto kvality inscenace. A řekli-li jsme, že tu navíc v tomto směru působí i kritikovo zaměření, pak nemůžeme dodat, že i takto se pojevuje jeho monotematizující parciální interpretace. Neboť jeho metodologická dovednost a připravenost jej automaticky vede k tomu, že ~~exponovaný~~ analyzuje a zkoumá inscenaci s ~~preferencí~~ <sup>preferencí</sup> tohoto nebo onoho aspektu.

Nicméně - při tom všem tu stále musí zůstat zachována ona rovnováha. Maximální převaha syntaktického ~~aspektu~~ aspektu může vést k rozboru čistě formálnímu, v němž vůbec nebude obsažen moment prožitku a zážitku. Enormně zvýrazňovaný ~~aspekt~~ ~~aspekt~~ aspekt sémantický vytvoří převahu sociologických momentů, jež mohou vést až naprostému podcenění či ~~zahrnutí~~ <sup>zahrnutí</sup> přehlížení estetických kvalit a vytváření schematických vazeb mezi uměním a skutečností. A konečně ~~preferencí~~ <sup>preferencí</sup> přeceňování pragmatického aspektu může inscenaci zařadit do zcela jiných souvislostí - na př. filosofických, politických či kulturně politických - a poměřovat ji tak měřítky, jež jí nejsou jako uměleckému dílu vlastní; jsou v nejlepším případě jenom určitou stránkou její informační hodnoty. Jsou to nepochybně věci - už to konečně bylo vzpomenu - známé. A není tu proto ani ~~nutné~~ <sup>nutné</sup> zajisté <sup>nutné</sup>, že základní povaha této informace je estetická. A že teprve dodatečně, v kontextu příjemce se aktualizují na tomto základě i pohledy neřivadelní. Tak tedy samozřejmě může být inscenace posuzována v souvislostech sociologických, filosofických, politických, a třeba i ~~lingvistických~~ <sup>lingvistických</sup> lingvistických či obecně kulturních nebo uměleckých. Ale toto vše nemůže plnit divadelní kritika. Opět - je divadelní proto, že přihlíží k inscenaci jako rozhodujícímu základu

zcela přirozeně a logicky a přinejmenším ~~.....~~ vstupovat do vazeb ideologických. To jest do systému společenských názorů, které koneckonců se v umění vždycky vyjevují ~~přímým~~ jistými postoji, normami chování a jednání a samozřejmě hodnotovou stupnicí. Nemluvě už o tom, že se tu také ~~.....~~ vyslovují jisté zájmy a potřeby.

Právě na tomto principu vstupuje už kritik do ~~.....~~ diváckého systému a stává se účastníkem onoho zvláštního komunikačního aktu, jímž je představení. Tato zvláštnost je samozřejmě založena na skutečnosti bezprostřední přímé vazby mezi ~~.....~~ vysílačem informace (tvůrci inscenace) a příjemci, diváky. Tato bezprostřednost se projevuje tím, že divák svým vnímáním okamžitě v ~~.....~~ představení reaguje na všechny podněty a jejich přijetím či nepřijetím vlastně ~~.....~~ spoluvytváří inscenaci jako informaci. Je to trvale probíhající proces komunikace, v němž vlastně po každé zvuku probíhá ~~.....~~ zakódování a současně s ním i dekodování. A ono dekodování se vzápětí vrací <sup>jako</sup> reakce diváků, příjemců a ovlivňuje informační podoby a polohy inscenace. Většinou se problematika modelu komunikace řeší v rovině významu - to jest označení, zpráva a apel. Ale řada současných teorií zejména na půdě literární vědy a jazykovědy ukazuje, že tento model - především v umění - musí být koncipován širěji, že se na něm podílí řada faktorů a v jeho středu samozřejmě stojí faktor estetický. není naším cílem se obsáhle probírat všemi těmito problémy. Jde jen o to upozornit na to, že každý z těchto faktorů - a Jakobson jich na př. v oblasti jazykové komunikace vyjmenovává šest - zapojuje jistý okruh ~~.....~~ vnímání a směřuje pozornost příjemce určitým směrem. Tím samozřejmě se rozšiřuje <sup>množina</sup> i ~~.....~~ kontextů, které fungují v bezprostřední vazbě mezi divákem a <sup>divákem</sup> ~~.....~~. Což stejně samozřejmě zvětšuje i možnost divadelní kritiky přijímat tyto podněty v rovině ~~.....~~ metakreační a rozvíjet je do samostatných úvah. I když ~~.....~~ nepochybně účast kritika na představení začíná

Je a k němu se spoustředuje. Vlastní působiště divadelní kritiky při posuzování a ~~základ~~ výkladu inscenace jako informace je tedy stále v kontextu divadla ~~základ~~ a teprve z něho odvozuje všechny další případné kontexty další.

Z tohoto hlediska se dá říci, že divadelní kritik<sup>ne</sup> ~~je~~ specifickým příjemcem - účastníkem divadelní komunikace. Jeho specifičnost je samozřejmě dána především tím, že zařazuje ve své interpretaci inscenaci do souvislostí divadelní kritiky v tom smyslu, jak o tom po celou dobu této úvahy hovoříme. <sup>Uč</sup>č tím se nevyčerpává. V každém případě neméně tak reflektuje inscenaci i v kontextu divadla ~~základ~~ vůbec - ~~nej~~ <sup>u</sup>přínejmenším v kontextu toho divadelního druhu, do něhož inscenace patří. A ~~konkrétně~~ jestliže jsme řekli, že divadelní kritika je součástí divadelní vědy, pak nepochybně ani tyto souvislosti tu nemohou chybět. Reflektování těchto kontextů ~~základ~~ je tak říkajíc odbornou průpravou a připraveností divadelního kritika. Ale nesmíme zapomenout ještě na to, že ~~kritika~~ pro kritiku je inscenace svou informační hodnotou, jež je zvláštní formou sdělování, podnětem k metakomunikaci. Kritika jako zveřejněné další sdělení, další informace je metatextem, komunikátem o komunikátu. A v tomto směru pak platí obecně, že tu jsou v jisté vazbě <sup>operace</sup> ~~základ~~ metajazykové a metakreační.

~~V~~<sup>U</sup> ~~základ~~ <sup>operace</sup> metajazykové ~~slouží~~ slouží především k výkladu inscenace jako výchozího komunikátu, zatímco operace metakreační směřují k ~~základ~~ samostatné výpovědi. Obecně se soudí, že na rozdíl od divadelní <sup>metajazykové</sup> ~~základ~~, kde převažují operace metajazykové, stoupá v kritice podíl operací metakreačních. Je to jistě především dáno tím, co jsme konstatovali o <sup>subjektivní</sup> ~~základ~~ monotematicnosti a parciálnosti kritiky. Ale i tím, že důraz na některý z kvalitativních ~~základ~~ aspektů inscenace jako informace - zejména na aspekt sémantický a pragmatický - dovoluje přesahovat i ~~základ~~ kontext ~~základ~~ divadelní

jeho schopností i citlivostí vnímat kontakt inscenace s divákem (v Jakobsonově modelu ~~jazyk~~ jazykové komunikace je kontakt přímo vázán na zprávu a odpovídá mu funkce fatická, funkce vytvářející vůbec možnost vzájemného dorozumění ve smyslu oslovení a přijetí oslovení) <sup>10</sup> končí se na konec v oné sféře potřeb a zájmů.

Potřeba je člověku bytostně vlastní, má vždycky konkrétně historický charakter a ~~vyjevuje~~ tvoří všeobecný, podstatný, nutný relativně stálý poměr člověka k ~~ještě~~ jeho přírodnímu a sociálnímu prostředí. V našem případě bychom mohli ještě dodat: a také k prostředí divadelnímu, uměleckému, kulturnímu. Skrze ni člověk ~~vyjevuje~~ realizuje úsilí přivlastnit si toto prostředí aktivním střetnutím s ním. Představení v divadle má v tomto smyslu tu výhodu, že toto aktivní střetnutí, toto úsilí něco si z informačních hodnot inscenace přivlastnit, se projevuje okamžitě onou ~~reakcí~~ bezprostřední zpětnou vazbou. Nedá se říci, že by při vnímání ~~klíčové~~ ~~jakékoli~~ jakékoliv informace se tato potřeba takto aktivně neprojevovala. Ale v divadle ona okamžitá reakce, ona spoluúčast ~~dotváření~~ ~~informace~~ příjemce na dotváření informační kvality inscenace, jež se koneckonců dá také nazvat jistým regulačním procesem, jímž divák buď řídí vyznění představení nebo alespoň dává najevo kam by chtěl toto vyznění ~~směřovat~~ směřovat, je tato aktivita nejenom vždycky přítomná ~~teď a zde~~ teď a zde, ale navíc přímo hmatatelně realizuje jisté kontexty. A je na kritikovi, aby tuto ~~aktivitu~~ aktivitu vnímal jako výraz potřeby a vyrovnával se s ní především v oné rovině metakreačních <sup>operací</sup> ~~motivů~~. Tím má být řečeno, že tato rovina při ~~všech~~ ~~aktivitách~~ všech přesazích je na konec také vázána na inscenaci, její informační hodnotu, byť je ~~motivována~~ <sup>neméně tak</sup> ~~motivována~~ motivována komunikacím aktem, jímž je představení.

A tím se také kritika vrací i k operacím metajazykovým, neodtrhává se zcela od své živné půdy, ale vlastně posiluje svou schopnost inscenaci vykládat. Neboť je jejím úkolem poznat a určit,



čím v inscenaci byly tyto potřeby jako ~~xxx~~ snaha aktivně si přisvojit ~~některé její rysy~~ především některé její rysy a obsahy, vyvolány.

A takto se nutně dostává i do oblastí zájmů, jež jsou vždycky vyjevením určitého praktického zaměření lidí na něco pro ně významného. A ve svém souhrnu jsou na konec vždycky vzájemným ~~poměrem~~ poměrem mezi objektivními společenskými podmínkami a vztahy na jedné straně a praktickou činností subjektů (tříd, skupina, osobností) na straně druhé. Neboli: pro metakreativitu kritické činnosti se tu nabízejí podněty, jež ~~umožňují~~ umožňují nejenom mnohostranně rozvíjet četné kontexty ~~axiologické~~ a sjednocovat je na bázi ideologické, ale i v tomto duchu zkoumat opět inscenaci jako informaci a její ~~vztah~~ vztah k divákům. A teď už nejenom k divákům jednoho představení, ale k daleko širším diváckým vrstvám. Neboť na jedné straně tu jsou osobnosti tvůrců, kteří sdělením své inscenace a svou vůlí učinit ji představením, ~~ještě~~ v němž se stává toto sdělením komunikátem, projevíli jistý zájem. A na druhé straně je tu určitý počet lidí, kteří se stávají příjemci tohoto sdělení, diváky a svou potřebou aktivně si je osvojit nebo neosvojit - nebo způsobem jak toto <sup>osvojení</sup> činí a na co kladou důraz - ukazují jak souzní s těmito zájmy nebo jsou pro ně lhostejné či je odmítají.

Samozřejmě, zájmy jsou diferencované. <sup>N</sup>ejenom objektivní a subjektivní, ale také materiální, ideové, kulturní, morální, celospolečenské, třídní, skupinové, osobní. V rozporuplném působení těchto druhů zájmů <sup>porbíná</sup> historický vývoj. <sup>nezůstává</sup> Kritik ~~na~~ stranou těchto zájmů zápasů, i on vlastně vyjevuje své zájmy ve svých metakreačních operacích, zaujímá tak to nebo ono stanovisko. Má tím být řečeno zhruba toto: je asi jednou z nejpodstatnějších funkcí <sup>Sub-</sup> divadelní kritiky vstupovat do diváckého systému, reflektovat je-

ho potřeby a zájmy jako skutečné a reálně existující a brát je v úvahu při svém hodnocení inscenace znamená v jejich informačních aspektech a komunikačních aspektech. A to nejenom při operacích meta-kreačních, které už směřují k nejrůznějším kontextům, ale i meta-jazykových, jež se zabývají výkladem. To všechno však neznamena, že musí jak zájmy tvůrců inscenace tak zájmy ~~inscenace~~ diváků sdílet nebo se s nimi dokonce ztotožňovat. Budeme-li předpokládat, že kritik je nejenom individualita, ale také individualita tvořivá, pak jeho ~~zájmy~~ osobní subjektivní zájmy ~~vyjadřující~~ vyjadřující jeho přání, představy, koncepce, úmysly a záměry mohou být odlišné od zájmů jiných. A dále: kritik je většinou příslušníkem nějaké skupiny - na př. generační nebo umělecké - a v tom okamžiku vyslovuje i její zájmy, jež se opět mohou lišit od zájmů jiných skupin. Jistě - ~~je~~ ~~zájmy~~ ideovým objektivním zájmem socialistické společnosti, jenž by se měl stát i ideovým subjektivním zájmem každého člověka, je osvojování si socialistické kultury. každé osobnosti ~~z této společnosti~~. V tomto smyslu by tedy každá divadelní kritika měla obhajovat a prosazovat tento celospolečenský zájem v jeho dialektické jednotě objektivního a subjektivního. Ale na druhé straně tu platí to, co bylo řečeno: subjektivní zájmy i skupinové zájmy kritika, jeho přání a představy o naplňování kulturních zájmů (a tedy i divadelních) mohou, ba dokonce musejí vstupovat jako specifická a jedinečná kvazilita do realizace onoho ~~zájmu~~ celospolečenského. Neboť jedině tak se jeho zájem také projevuje jako jedna z hybných sil - řekněme skromně - celodivadelního vývoje. Skromně proto, že metakreativita kritiky divadelní při sledování a vyjadřování kontextů může vstupovat samozřejmě i do oblasti zájmů celouměleckých, celokulturních, celomorálních ba i sociálních. Neboť koneckonců všechny pojmy, jež jsme tu použili pro označení různosti zájmů se vztahují k sociální struktuře daného společenského řádu.

To všechno dokazuje, že vztah kritiky k diváckému <sup>systému</sup> ~~systému~~ je mnohostranný, složitý a často i protikladný. Jako divák konkrétního představení vstupuje kritik do určitého ~~společenského~~ <sup>společenského</sup> pospolitosti, která svou bezprostřední ~~účastí~~ <sup>účastí</sup> na komunikačním aktu, jímž toto představení je, dává najevo přinejmenším své potřeby - když už méně nebo více nenaznačuje své zájmy. ~~Jako~~ <sup>h</sup> ~~nazýváme~~ <sup>h</sup> ~~do~~ <sup>h</sup> ~~určitých~~ <sup>h</sup> určitým kolektivním diváckým zážitkem, jež nemůže kritika nevzít na vědomí a přinejmenším si nepoložit otázku, jak ohcenstvo inscenaci sledovalo, co jã na ni zaujalo nebo nezaujalo a proč. Kritika je samozřejmě povinna k tomuto kolektivnímu zážitku zaujmout své stanovisko, ať už je <sup>přímou</sup> ~~zveřejní~~ zveřejní nebo je pouze zabuduje jako jistou součást do svého dalšího hodnocení. Ale v žádném případě nemůže nevzít na vědomí, jak byla v představení inscenace přijata. <sup>n</sup> ~~Neboť~~ <sup>n</sup> ~~jakmile~~ <sup>n</sup> ~~by to~~ <sup>n</sup> ~~učinila,~~ <sup>n</sup> ~~potom by~~ <sup>n</sup> ~~izolovala~~ <sup>n</sup> sebe sama od velice důležitých kontextů, jež ji nabízejí šanci vnímat a kriticky reflektovat některé významy a jejich smysl, které se týkají jak ~~estetické~~ <sup>estetické</sup> tak společenské hodnoty.

Jenom pro příklad. Pokládá-li Roman Jakobson ve svém základním modelu komunikace kontext za jednu z důležitých součástí způsobu, jímž se zpráva dostává od vysílače k příjemci, za jeden z momentů, jenž podmiňuje porozumění této zprávě, pak samozřejmě ona bezprostřední účast obecnstva na představení, jímž dotváří v informačním a komunikativním smyslu inscenaci, je projevením tohoto kontextu. Je to především kontext divadelní, jenž do sebe zahrnuje jak vztah k jistým divadelním projevům, popřípadě určitému divadlu, či některým tvůrcům. Odtud se potom dostáváme už ke kontextům dalším, jež fungují v ~~časovém~~ <sup>časovém</sup> čase a prostoru. A zase: jsou to kontexty někdy velice konkrétní: na př. vyložené místní, v nichž se představení ~~publikuje~~ <sup>publikuje</sup> prezentuje v <sup>určitém</sup> ~~určitém~~ divadle určitému publiku či časové, které představení umísťují ~~do~~ <sup>do</sup> rovněž

do některých zvláštních, do značné míry přesně a jasně vymezených souvislostí ( třeba oslav nějakého jubilea nějakého divadelního souboru).<sup>4</sup> Při současné diferenciaci českého divadla na dva ~~xxx~~ ~~xx~~ značně odlišné proudy ovšem má tento kontext daleko hlubší příčiny a vyznačuje si i velice zásadními ~~projevy~~ projevy. Vztah k tomu nebo onomu typu divadelního jazyka a ~~typu~~ divadla už přede- dem určuje zájem diváků, ~~xxxix~~ ovlivňuje jejich potřeby a tím čas- to i bez ohledu na kvalitu inscenace rozhoduje o přijetí předsta- vení. A je nepochybné, že kritika musí tento zájem vzít v úvahu, zkoumat jeho důvody - ale zároveň by neměla couvat od rozpoznání skutečné hodnoty inscenace.

Přes časově <sup>prostorově</sup> ohraničené konečty se ovšem dostáváme nutně k souvislostem širším, jež působí v čase a <sup>prostoru</sup> mnohem širším - politickém, ideologickém, sociálním. Opět to mohou být projevy, jež rozsah a dosah tohoto druhu docilují různým způsobem. Někdy jsou ~~jkas~~ <sup>jkas</sup> nezámrně vyvolány v život mimodivadelními skutečnostmi, vlastně málo či vůbec ~~na~~ <sup>ne</sup> závisejí na záměrně budované struktuře inscenace a jejím informačním ~~velistvém~~ <sup>velistvém</sup> znakovém systému. Do vě- domí ~~diváků~~ diváků prostě vstupují některé podněty ze společenské ~~praxe~~ praxe, jež se aktualizují prudce tváří v tvář inscenaci jako ar- teafktu a divák si ji posouvá, utváří tímto směrem. Jindy ovšem inscenace tyto podněty, jež spočívají v aktuálních zájmech diváků ~~bu~~ <sup>bu</sup> kouje, vyvolává, už sama je řídí v tomto duchu. A opět to nemu- sí být jenom díky celistvému znakovému systému inscenace. Velice často postačí, že takto ~~prax~~ <sup>prax</sup> funguje jenom některá dílčí složka inscenace. Nejbanálnější příkladem by tu mohly být časové narážky, které reagují v podobě různých promluv a replik na určité problé- mové situace každodenního života. Ale jsou i případy složitější. Třeba určitý text tím, že promluví <sup>po</sup>prvé o některých skutečnos- tech, že zvolí ~~prax~~ nějaké do té doby tabuizované vnější téma,

stává rázem divadelní událostí s velkým společenským kontextem. A někdy ~~stává~~ může k tomuto kontextu stačit i pouhé uvedení ~~titulu~~ titulu, jenž už dříve v jiné době a v jiných souvislostech vyvolal velký ohlas či naopak byl z nějaké důvodu z repertoáru divadel odstraněn. Tedy už sám titul či jméno autora nutně vstupuje do mimodivadelního kontextu a tak aktualizuje zájem diváků.

To všechno nemůže kritika přehlížet a nutně ji to musí inspirovat k výkladům, jež jsou výrazně metakreační; sociologické jako kulturně politické či vůbec politické atd., atd. A zajisté se stejně tak nutně s ~~titulu~~ <sup>některými</sup> zájmy diváků ztotožní - či naopak se s nimi ~~ocitně~~ v rozporu. Ať už ~~jakéhokoli~~ <sup>z</sup> jakéhokoli důvodu: celospolečenského, skupinového či ryze individuálního. Leč při tom všem se nemůže vzdát kritika nikdy při posuzování jednotlivých představení ani operací metajazykových, jež se stále ~~vracejí~~ <sup>vracejí</sup> k samotné hodnotě inscenace a pokoušejí se ~~určit~~ <sup>určit</sup> a analyzovat především její celistvou ~~znakovou~~ <sup>znakovou</sup> strukturu. ~~ixix~~ I v tomto směru se může kritika ocitnout v rozporu se zájmy a potřebami obecnosti. Neboť může přiznat, že ta nebo ona složka inscenace oprávněně ~~uspokojila~~ <sup>uspokojila</sup> některé potřeby diváků a korespondovala s jejich zájmy, ale přitom upozorní, že právě ona celistvost znakového systému a jejího strukturálního uspořádání zůstala ledacos či mnohé dlužna.

Jsou to všechno jistě problémy a otázky, které každý kritik zná dostatečně ze své vlastní kritické praxe. Nicméně pokládali jsme za potřebné zmínit je právě v ~~těchto~~ <sup>těchto</sup> souvislostech, jež vytvářejí kritiku jako součást diváckého subsystému. Neboť se takto ~~posledně~~ <sup>posledně</sup> dostáváme k závěru celého úvodu do teorie divadelní kritiky. Tento závěr na základě dosavadních úvah nám jednak dovolí už sumarizovat a shrnout, jednak nám dovolí vidět kritiku z ~~aspektu~~ <sup>aspektu</sup> komunikačního. To znamená jednak její

metodologický přístup k vnímání inscenace, jednak její možnost vstupovat do komunikace se čtenářem. V prvním případě vycházíme z toho, že kritika je specifický <sup>způsob</sup> ~~xx~~ vnímání inscenace a představení, jenž zakládá také její schopnost specifické reflexe jako uvažování, přemítání i poznávání. Je ovšem nutné v této souvislosti připomenout, že tato specifičnost neznámá, že kritik se jaksi automaticky musí vyloučit z kolektivů diváků, zaujmout okamžitě a apriori "odborný" vztah k inscenaci a odmítat nechat na sebe působit představení ~~xxxx~~ bezprostředním účinkem a dojmem. Naopak, tato schopnost ~~xxxxxxxxxxxxxxxx~~ být vysoce citlivým, ~~xxxx~~ soustředěným a ničím předem ~~xxxxxx~~ neovlivněným divákem je zřejmě jednou ze složek kritického talentu. Nicméně - jakmile kritik začne plnit svou specifickou funkci, pak nastupuje i jeho specifické vnímání.

Z toho všeho, co bylo řečeno, je snad jasné, že ~~xxxxxxxxxxxx~~ nejvlastnější doménou tohoto jeho vnímání, jeho východiskem je inscenace. A na místě prvním inscenace jako divadelní dílo. Zaměřuje především svou pozornost na celistvost znakového systému, na způsob uspořádání ~~struktur~~ systému a ~~strukturálních~~ strukturálních vazeb inscenace v její relativní <sup>aktualizaci</sup> ~~xxxxxxxxxxxx~~. Tady bere z hlediska komunikačního především v úvahu a v potaz výrazové ~~xxx~~ prostředky, jichž bylo použito. Odtud se zcela zákonitě dostává k inscenaci jako artefaktu, zkoumá a hodnotí jak toto systémově-strukturální uspořádání aktivituje a ~~xxxxxxxxxxxx~~ aktualizuje <sup>optické a zvukové</sup> ~~xxxxxxxxxxxx~~ vrstvy, jaký jim dává smysl. Z aspektu komunikace se do středu jeho pozornosti dostává kód, jenž vytváří ~~xxxxxxxx~~ jako významově a ~~xxxxxxxxxxxx~~ smysluplně přijatelnou a uchopitelnou. Tím nutně nabývá možnosti analyzovat - opět v celistvosti - podíl jednotlivých tvůrců na tvorbě tohoto kódu. Zcela zákonitě ~~xxx~~ se tak předmětem jeho zájmu stávají tvůrci tohoto kódu jako vysílatelé informace a také skutečnost, jež je zobrazována jako nejvlas-

~~tvůrčí~~ ~~nejší~~ zdroj informace. Leč - tento zdroj informace chápe už jako spojení určité objektivní reality a subjektivního postoje tvůrců (~~vytvořitelů~~ vysílatelů) a zcela přirozeně a spontánně tak ~~vnímá~~ vnímá a reflektuje všechny tematizované složky díla v té jednotě, jež tvoří téma: jde o ~~základní~~ následnou verbální formulovatelnost, o osobitou rovinu pohledu, jíž autor skutečnost vidí a konečně o gnosologickou vrstvu obsahu. Z jistého hlediska takto určeným a formulovaným tématem vrcholí kritické metajazykové operace. A ona následná slovní, pojmová formulace tématu otevírá pro kritiku ~~přirozený~~ přirozený přechod ke kontextům, ~~ve~~ jimiž reflektuje v komunikační schopnosti představení jak zájmy tvůrců tak diváků a koneckonců v neposlední řadě i zájmy své, což vše <sup>opět</sup> vrcholí zákonitě v ~~jejich~~ <sup>jejich</sup> operacích metakreačních.

Toto schéma kritického specifického vnímání inscenace a ~~její~~ <sup>její</sup> reflexe jsme nevytyčovali proto, abychom činili návody pro psaní kritik. Šlo pouze a jenom o to ukázat, že každá inscenace vyžaduje jednak zcela specifický přístup, že nelze definitivně petrifikovat ~~žádný~~ jakýkoliv jakékoliv kritické postupy jako všeobecně platnou normu. Dále šlo o to potvrdit to, co stále sledujeme: že inscenace je rozhodujícím polem, z něhož se odvíjí celá kritická činnost. Proto <sup>hodnocení</sup> zařazujeme analýzu a ~~hodnocení~~ tvůrců inscenace (~~vytvořitelů~~ vysílatelů) ~~zdroje~~ i zdroje informace až jako výsledek analýzy a poznání inscenace. Neboť se nám tak otevírá možnost hodnotit jejich subjektivní ~~podíl~~ účast jako objektivizovaný a skutečný podíl, nikoliv pouze jako záměr. A za druhé takto získáváme i jedině možný a vhodný způsob, jak vnímat a reflektovat skutečnost obsaženou v díle. Už nikoliv jenom jako jisté vnější téma (na př. válka, zemědělství či tak oblíbené "mezilidské vztahy".) Toto vnější téma, tato skutečnost, tento předmětný význam jako výsledek pojmenování denotátu (tj. objektivního jevu) znakem x situují v této souvislosti

a v tomto pohledu už <sup>také</sup> jako tematizované složky. Což samozřejmě vede k ideově-tematickému základu inscenace, k <sup>ideji</sup> ~~její~~ jako hodnotícímu centru, které ~~vytváří~~ realizuje jisté ~~maximální~~ kvality hodnotové, referanční aspekt atd. ~~atd.~~ Tedy všechno to, co už neúprosně směřuje k zájmům, potřebám a kontextům všeho druhu.

Zajisté, ve formě a způsobu kritiky všechny tyto momenty nemusejí a ani nemohou být obsaženy. A také nemohou a nemusejí být dodržovány jako sled určitých operací <sup>a</sup> postupů, skrze něž se v tomto pořadí kritika přibližuje jednotlivým složkám díla a hodnotí je. Tím méně aby byly potom opět takto zveržňovány v kritickém projevu určeném pro čtenáře. Jde skutečně jenom o jisté vědomí specifčnosti kritického vnímání a reflektování, které koneckonců také tvoří divadelní kritiku jako jednu část divadelní vědy. A svým způsobem vstupuje i do její komunikace se čtenářem.

Velice často se v úvahách o kritice hovoří o tzv. žánrech kritického projevu. M. Kouřil na př. ve své stati Umělecká kritika (ve sborníku ~~Teorie a praxe~~ Teória dramatických umení) jich uvádí deset - od ~~klasického~~ sloupku až po odbornou brožuru nebo knihu. Snaží se přitom tento žánr vymezit nejenom kvantitativně ~~xxx~~ ale i kvalitativně, to znamená obsahově. A dokonce jde ještě dále; určuje z jaké metody má vycházet tzv. referát (blokový model inscenace) i tzv. recenze (strukturový model ~~x~~, tj. aplikace teorie složek). Přijmeme-li ovšem za východisko, že kritika se vyznačuje vždycky oním celistvým, komplexním přístupem, jež jsme tu v jistém schématu naznačili, pak asi budeme muset přijmout i to, že jakýkoliv kritický žánr je ~~výsledkem~~ jeho výsledkem. A to, co kritik zveřejňuje, <sup>je</sup> ~~je~~ potom záležitostí ~~interpretace~~ interpretace, parciální monosubjektivní tematizace i toho, co ~~poskytl~~ pokládá z hlediska potřeb a zájmů za ~~nejdůležitější~~ nejdůležitější. Má tím být řečeno, že o způsobu kritizování, o přístupu k danému dílu - a tedy o komunikaci se čtenářem - nerozhoduje žánr, ale vlastní kritikův názor i



jeho schopnost reflektovat různé zájmy v tom smyslu, jak o nich bylo hovořeno. A záleží pak na něm, ~~co~~ z toho zvolí v rámci možností, jež jsou mu v té nebo oné publikační příležitosti dány. A také samozřejmě podle toho, co pokládá za nejdůležitější jak ve vztahu ke čtenářům, jež jsou diváky představení nebo se jimi mohou potenciálně stát, tak i ve vztahu k tvůrcům. ~~přitom~~ ovšem nepochybně může ~~žádný~~ <sup>jedem</sup> nebo druhý aspekt preferovat ~~na~~ na úkor druhého nebo jej zcela vynechat. Ale to znovu závisí na vlastní kritikově interpretaci podstatných jevů, jež nalézá v inscenaci i na jeho schopnosti ~~posoudit~~ zachytit a vnímat kontext, jež je z hlediska zájmů a potřeb nejdůležitější. Či ještě lépe a přesněji: zachytit a vnímat <sup>↓</sup> kontext, do něhož inscenace vstoupila, jaké zájmy ~~xxx~~ <sup>↑</sup> aktualizovala, co se v těchto zájmech odráží.

To však už je záležitostí další, záležitostí, která naplňuje poslání a smysl kritiky ~~xxxix~~ v samotné divadelní tvorbě.