

ji prvků, které ji antikvuji a jsou pouze výrazem dobových zvyklostí, a zároveň domýšlet ideovou i dramatickou účinnost hry tam, kde je už autentický text dnešního divákovi vzdálený.

Míň se podařila střední část, v níž jsou charakterizována Klicperova dramata sama. Je tu sice hodně materiálu i dobré postřehy, ale výklad někdy zůstává jen při povrchu; někdy se mluví o námětu hry, jindy se charakterizují postavy nebo ideový úmysl autorův. Týká se to hlavně těch her, které už na jevišti asi nikdy nevidíme, ale přesto se tak celkový obraz Klicperův trochu stává neúplným. Proto také argumenty, jimiž Justl rozhodně a úplně potírá Jirákův soud o Klicperově l'art pour l'artismu (ostatně také silně přehnaný) úplně nepřesvědčují. K smíšenému dojmu ze střední části knihy přispívají některé drobnosti, především formulace, kdy si autor jako by sedá na soudcovskou stolicí a prohlašuje, co je dobré a co špatné, co zasluhuje pochvalu a co nezasluhuje odsouzení. Jsou tam i místa, s kterými je možno nesouhlasit, hlavně v drobných poznámkách o obrozené jazykové situaci nebo o politických událostech (např. o významu oktrojírky z března 1849 aj.).

Ale tyto poznámky o některých nedomyšlených místech nemohou podstatně změnit celkový dojem z Justlovy knížky. Je dobré, že byla vydána, a bude ještě lepší, bude-li čtena a zasažena-li i do repertoáru divadel. *A. Stich*

PROBLÉM DIVADELNÍ RECENZE

Pročitáme-li soustavně a pozorně činoherní recenze, které otiskovaly denní listy v průběhu — řekněme — posledních tří let, stále zřetelněji si musíme uvědomovat jednu příznačnou

věc: naši „denní“ divadelní recenze se víc než kterékoli jiné oblasti divadelní publicistiky zmocnila konvence. Přesněji řečeno: některé praxi ověřené postupy a prostředky se postupně sloučily v jednotný a ucelený typ recenze, v její určitou zkonvencionalizovanou formu, mající své přesné a konkrétní vlastnosti. A mnozí kritikové, referující pravidelně v denním tisku o divadle, podlehlí už této zkonvencionalizované formě natolik, že dnes, zdá se, jsou schopni recenzentky se vyjádřit jedině skrze ni. Je ovšem zřejmé, že čím věrněji je tento vytvořený kánon dodržován, tím méně jsou jeho prostředky schopny plnit svůj původní smysl.

Byl by zajímavý úkol pro divadelní vědu, kdyby se pokusila důkladně tuto ustálenou normu prozkoumat, rozebrat a historicko-geneticky vyložit (což by bylo možné ovšem jen na pozadí celkového výkladu naší moderní divadelní teorie a kritiky). Určitě by to mohlo do jisté míry i pozvednout úroveň současné recenzní práce.

Všimněme si jen stručně a docela obecně několika nejtypičtějších rysů dnešní recenzní konvence.

Takřka univerzálním konstrukčním principem recenze je probírání divadelního díla po složkách, a to v ustáleném pořadí (drama — režie — herecké výkony — výprava), přičemž jsou v podstatě stabilizovány i rozsahové proporce těchto částí (přibližně dvě třetiny bývají věnovány dramatické předloze, zbytek inscenaci). V zásadě je toto rozvržení celkem logické, a přesto i v něm už je první kořen některých nebezpečí, jež recenzím hrozí.

Především se stále zapomíná, že divadelní dílo je sice strukturou složek, že se tyto složky však neskládají do výsledku svým mechanickým součtem, ale že představení roste ze života komunikací mezi nimi, jejich neustálou vzájemnou diskusí a vzájemným vytvářením. Dělicí čáry mezi složkami, jak je konvenční stavba recenze vede, jsou totiž často tak zjednodušeně ostré a složky jsou tak nepřirozeně od sebe izolovány, že postižení celkového účinku divadelního díla zůstává nakonec zcela mimo možnosti

recenze. Je to postup pro kritiky sice snad výhodný — nenutí je hledat skutečný vliv té které složky na ten který rys představení (což je obtížné zvláště tam, kde jsou komunikace mezi složkami nejživější, jako např. ve vztahu režisérový koncepce postavy k jejímu hereckému vytvoření) — vzhledem ke čtenáři není však právě nejodpovědnější: jednak mu neposkytuje názorný obraz daného představení, jednak v něm vytváří schematický názor na samu podstatu divadelní tvorby.

S touto schematizací a „primitivizací“ strukturního rozkladu souvisí i zjednodušující názor na významovou hierarchii jednotlivých složek divadelní struktury, jak jej rozsahové proporce mezi částmi recenze v sobě zakotvují. Ač je teoreticky jasno, že význam různých složek je v divadle velmi proměnlivý, ustálená recenzní forma tím, že poskytuje maximální plochu dramatickému textu, konzervuje v sobě dnes už nepřesný názor o bezvýhradně dominantní úloze této složky. A rozbor dramatické předlohy se někdy rozrůstá tak, že se už zcela vyřazuje z celku divadelní recenze, neuskutečňuje se jejím prostřednictvím, ale jaksi mimo ni, takže z divadelní recenze se vlastně stává recenze literární, doplněná jen zmínkou o „divadelním provedení kusu“.

Základní příčinou zkonstnatělosti recenzní normy není však ani tolik toto obecné pojetí předmětu recenze, jako především to, že způsob konkrétního přístupu recenze k tomuto jejímu předmětu přestává už odpovídat smyslu, který recenze ve skutečnosti má.

Je zřejmé, že naprostá většina diváků se v divadelním životě orientuje jedině pomocí divadelních recenzí v denním tisku, které čte především proto, aby si vytvářela jistý přehled o divadelním dění a na jeho základě aby pak volila představení, která navštíví. Z toho jasně vyplývá, že smysl recenze je především ve funkci *informativní*, čímž nemyslím pochopitelně, že by recenze měla podávat jen informaci *faktografickou* (i když ta je také důležitá a bývá často podceňována), ale v první řadě informaci *este-*

tickou. V recenzi by tedy mělo jít o to, jasně, srozumitelně a hlavně naprosto konkrétně popsat a objektivně rozebrat podstatu divadelního díla, říci věcně co a jak se v divadle vlastně děje, jaké zážitky to evokuje, jak to působí v perspektivě celku divadelního dění a tedy jakýmsi literárním „přepisem“ postihnout co nejpřesněji specifiku daného divadelního artefaktu. Recenze by tedy vždy měla nějak budovat vizi představení — v tom by byla i její cena pro budoucnost.

Tato představa o smyslu recenze samozřejmě nijak nepopírá její funkci ideově a esteticky *výchovnou*, podtrhovanou jejím masovým dosahem. Předpokládá pouze, že tato funkce bude nepoměrně lépe naplňována, bude-li výchovné působení komplexně a nevtíravě pronikat celým systémem konkrétního rozboru, bude-li „cudně“ obsaženo v jeho východiscích, pojmovém aparátu, kritériích, v celkovém duchu a vnitřních nárocích kritického přístupu, než když je — jen ve formě obecné proklamace — izolováno mimo vlastní estetickou informaci.

Z toho všeho snad jasně plyne, že vzhledem k úloze, kterou recenze objektivně má, jejím nejlogičtějším kritickým prostředkem je *deskripce*, tj. věcný rozbor. A přece současná recenzní norma se bezděčně, ale stále zřetelněji právě od tohoto postupu odklání.

Poměrně nejzdařilejší bývá první část recenze, tj. rozbor dramatického textu. Příčina je zřejmá: u většiny kritiků převládá přirozeně vzdělání divadelně-literární nad zasvěcenou znalostí konkrétních věcí divadelní tvorby a provozu, a složka, blízká oblasti jejich vlastního zaměstnání, totiž složka literární, poskytuje jim daleko lepší možnost „jít po skutkové podstatě“, než např. režie nebo herectví.

I zde se však často projevují rozličná nebezpečí, způsobovaná ústupem od přísně deskriptivní metody, ať už směrem k přílišné popisnosti, či naopak k přílišné abstrakci. Ad 1: zdá se, že celkem nemá význam vykládat v recenzi podrobně děj hry. Vždyť ten nakonec sám o sobě nemusí o žánru, povaze, problematice a smyslu

hry říci nic. A často se vyprávěním děje smysl hry přímo zplošťuje, neboť nikdy nelze říci vše, co v ději tomuto smyslu přihrává. (Zvláště to platí ovšem tehdy, když kritik vyprávění ještě nějak subjektivně „zprohýbá“: stačilo např., když se svého času nechal jeden kritik strhnout možností popsat děj Jejich dne rozšafně-anekdotickým způsobem, aby se mu podařilo zcela se minout s postižením estetického řádu i myšlenkového smyslu této hry.) Ad 2: druhý extrém, daleko častější, nastává, upadne-li kritik do obecného a mlhavého teoretizování o problémech, hrou naznačených — zde se zase může stát, že se čtenář nedozví nakonec ani ty nejjákladnější věci o hře.

V této části běží tedy v podstatě o to, aby recenzent cítil vždy správně proporionalitu konkrétního a obecného a aby uměl několika výstižnými větami charakterizovat příběh i jeho smysl pokud možno komplexně. Vždyť i ve struktuře hry mezi nimi žádná dělicí čára nevede.

Nejbolavějším místem — jak vyplývá ze všeho, co už bylo řečeno — stává se pasáž věnovaná inscenaci. Zde se recenze už docela vyhýbají konkrétní a přesné charakteristice, přeplovajíce toto téma v nejhorším případě jen formou obecně hodnotitelských přívlastků (inscenace je „zdařilá“, „nápaditá“, „působivá“, nebo naopak „bezvýrazná“, „neujasněná“, „konvenční“), v lepším případě dvěma třemi ustálenými a už také mnoho neříkajícími frázemi („režisér dal citlivě zaznít všem těm a těm tónům předlohy“ nebo „inscenace podtrhla dramatismus hry“ nebo „inscenace není práva hře“ nebo „hra nezaslужuje danou inscenaci“ atd.), přičemž pokusy o hledání koncepce inscenace a hlavně konkrétních způsobů, kterými je tato koncepce naplňována, jsou v celkovém průměru opravdu poměrně řídké. A pokud se přece objevují, trpí často zřetelnou násilností a hledaností svých dohadů.

Ostatně jistá bezradnost, vyrůstající z neschopnosti přesně stopovat podíl inscenačních složek, kterou lze v této části recenze často tušit, po jedné nebo dvou větách o režii se beztak

většinou rychle ukryje (ovšem jen domněle) za přehlídkou hereckých výkonů, která i při své stručnosti dokáže hlavní plochu tohoto odstavce zaplnit.

A zde se už docela otevřeně projevuje strnulost a nepřesnost jednoho z těch prostředků, které současnou recenzní normu snad vůbec nejvýrazněji charakterizují, totiž jejího *kritického stylu*. Jde o styl, který sice kdysi byl pro deskriptivní postup té zhuštěnosti, kterou recenze vyžaduje, neobyčejně vhodný, který však svým nesčíslným zbanalizováním a z vulgarizováním dnes už zcela ztrácí tuto svoji původní funkci: mám na mysli onen příznačný *zkonvencionalizovaný impresionismus*, zavěšující znovu a znovu na jednotlivá divadelní fakta (v tomto případě herecké výkony) vždy táž nadnesená adjektiva, neschopná po svém nejružnějším opotřebení sdělit už jakýkoli věcný smysl. (Znovu a znovu se opakuje — ovšem bez přesnějšího zdůvodnění — o hereckém výkonu, že byl „tlumený“, „soustředěný“, „střídmý“, „šťavnatý“, „členitý“ atd., nebo že byl dokonce „jí mavě ztichlý“ případně „ztichle jí mavý“, „komediálně rozjásaný“ či „nervně rozechvělý“, „tragicky probolený“ či „sošně komponovaný“ atd.)

Zdá se, jakoby tento styl vyrůstal z postupu, které kdysi rozvíjel např. Kritický měsíčník jakousi transformací Šaldova odkazu — ovšem to, co se u Šaldy větvilo vždy tvořivě z velké koncepce a co ještě v Kritickém měsíčníku mělo povahu tvůrčího hledání, to se dnes proměňuje vlastně ve svůj opak: v pouhou zásobárnu zavedených termínů, zbavující kritika tíživé povinnosti hledat stále nové výrazové možnosti. A čteme-li např. o Högrově výkonu ve Smrti obchodního cestujícího, Deylově v Příliš štědrém večeru a dejme tomu Adamové v Návštěvě staré dámy, že je barvitě členitý a výrazně odstíněný, platí to sice vždycky, ale o projevu těchto herců to neřekne přirozeně už zhola nic. Nemá totiž celkem smysl obecně říkat, jaký kdo je, pokud aspoň stručně neřekneme, jak to dělá, že takový je a čím tento dojem v nás evokuje. (Ostatně jenom takováto věcnost mohla

by něco přinést i samým hercům.) A čím méně je recenzent schopen konkrétního postižení věci, tím nadnesenější pojmosloví volí, až to někdy vzbuzuje pocit, jakoby smyslem recenze bylo křísit výrazivo, jež lyrika zanechává — jako opotřebované — podél své vývojové cesty. (Píše-li např. někdo, že se herečka k divákovi „probolela svým mládím“, může nás tato pseudopoetická metafora opravdu jen za-
bolet.)

Hledat výrazná, stručná a přesná slova pro „přepis“ divadelní skutečnosti není vůbec nic lehkého, ovšem o to právě jde. A napíše-li kritik, že „nemá slov“ k vyjádření toho, jak Petrovická hraje ve Zdravém nemocném, pak tím ovšem prozrazuje, že se mu nedostává to nejdůležitější, co jako kritik potřebuje. (Vím, že jde o pří-
měr, avšak právě tenhle metaforický lyrismus je s to ubít v kritice její vlastní poslání.)

Celkově tedy: skutečnost, že „denní“ recenze musí vždy volit ještě tvárnější, sugestivnější a svým způsobem i srozumitelnější výraz než ostatní oblasti kritické práce, v podstatě — obecně — ospravedlňuje snahy o impresivnost recenzního stylu. Tyto snahy mají však význam jen tehdy, roste-li jejich impresionismus z neustálého propojení s určitým teoreticko-kritickým zázemím a s jasným vědomím o vlastním smyslu. Vede-li tedy — v důsledku toho — k houževnaté vůli vyjadřovat se tak, aby každý výraz v každém okamžiku opravdu něco přesného znamenal. Jinými slovy: vše je možné, je-li to východiskem k tvorbě, a nic recenzi nezachrání, stane-li se z toho konvence.

A jestli přesto většina recenzentů, i těch, kteří jsou v odborném tisku schopni často velice zajímavé kritické práce, upadá v denní recenzi do náručí konvence, pak je to vysvětlitelné jen jednou věcí: jejich rezignací na možnosti recenze jako kritického útvaru. Ke konvenci je tedy vede skepse k možnosti, že by mohli v rámci recenze *tvorit*.

A opravdu nízká úroveň recenzí je nejčastěji omlouvána např. krátkou lhůtou k napsání recenze, omezeným prostorem, který deník může

divadlu poskytnout, různorodostí čtenářské obce atd., tedy přesně těmi faktory, které recenzi vlastně v její specifčnosti vymezují. Je to totéž, jako kdyby básník omlouval špatné básně tím, že je nucen psát ve verších. To, co určitý žánr specifikuje, je prostě nesmyslné hodnotit z hlediska možností jiného žánru. Je nutno vzít to prostě jako fakt a snažit se tyto specifické zákonitosti naplnit do relativně nejlepších výsledků.

Dokud si toto recenzenti neuvědomí, vždy se budou — ať už vědomě či bezděčně — utíkat pod ochranu zkonvencionalizovaných prostředků, které sice za ně recenzi takřka „napíší samy“, které jí však také mohou vzít nakonec vše, co v ní čtenář hledá.

Václav Havel

FRANCOUZSKÉ DIVADELNÍ LÉTO

Zatímco třetina pařížských divadel oznámila konec sezóny již k 15. VI., vyvrcholila mezinárodní přehlídka činoherních souborů v Divadle národů v druhé polovině června čtyřmi inscenacemi Berliner Ensemblu. Přes rozpory v názorech na inscenační styl divadla a na umělecké principy Brechtova dramatického díla shoduje se francouzská kritika v názoru, že tato čtvrtá návštěva Brechtova souboru ve Francii znamená pro francouzské divadlo „příklad a poučení“ (C. Olivier, Les Lettres françaises, č. 829), přesahující svým významem rámec jedné sezóny. Úvahy francouzských teoretiků o představeních Brechtovců (Matka Kuráž, Zadržitelny vzestup Arthura Uie, Život Galileiho a dramatisace Gorkého Matky) soustředily se zejména na otázku vztahů francouzského diva-

dla k Brechtovi. Kritička J. Atrusseauová dotazuje se v anketě v Les Lettres françaises č. 828, nazvané Brecht ve Francii, nejvýznačnějších divadelních tvůrců na jejich vztah k Brechtovi a jejich podíl na popularizaci jeho díla ve Francii. Z odpovědí vyplývá, že Brechtovo dílo není dosud ve Francii známo úměrně svému významu a že si nezískalo — s výjimkou Vilarovy průkopnické inscenace Matky Kuráže, poprvé nastudované v r. 1949 — široké publikum. Podle J. Atrusseauové je Brecht ve Francii prakticky znám teprve od r. 1954 (kdy byly vydány jeho hry v Éditions de L'Arche, rok po návštěvě Berliner Ensemblu), ačkoliv již po první návštěvě H. Weigelové v Paříži v r. 1938 následovala v r. 1939 první francouzská inscenace Brechta — Strach a bída třetí říše v neúplném překladu Pierre Abrahama. V r. 1949 inscenoval J. M. Serrau v Théâtre de Poche Výjimku a pravidlo současně s Vilarovým nastudováním Matky Kuráže a jejím uvedením na II. z avignonských festivalů, jejichž nedílnou součástí stále tvoří (nyní již v novém nastudování). Úplný text Strachu a bída třetí říše zazněl z francouzského jeviště poprvé teprve v r. 1956 v nastudování R. Planchona, který již předtím uvedl Dobrého člověka ze Sečuanu na festivalu v Charbonnières. A Steiger seznamoval francouzské publikum s Brechtovými „Lehrstücken“ (Výjimka a pravidlo), J. Dasté, zeť J. Copeaua, uvedl v Saint-Étienne v r. 1956 Kavkazský křídový kruh, jehož nové nastudování mohli Pařížané vidět v Théâtre de France současně s inscenacemi Berliner Ensemblu v Divadle národů. Vilar, Steiger, Abraham, Planchon, Dasté, Roussillon, Mauclair představují „brechtovský tábor“ ve Francii, i když se jejich názory na Brechtovu teorii epického divadla velmi liší. J. Vilar vyslovuje přesvědčení, že postupy Berliner Ensemblu nejsou jedinou možností, jak dosáhnout brechtovské „demonstrace“ a že úkolem tvořivého režiséra, přistupujícího k Brechtovi, je objevit nové prostředky, neodporující duchu díla, ale plynoucí z tvůrčí originality umělce. Roger