

jednotu formální, ale jednotu daleko hlubší: jednotu osobnosti, již nelze napodobit, jako nelze pádlat člověka. A Hilar dosáhl této jednoty: byl svůj stejně v omylech jako ve vítězstvích. Lze s ním v mnohém nesouhlasit, ale nutno se mu podívat. Možno mu odporovat, ale nelze ho nepoznati. A nelze na něho zapomenout . . . “

## 9. kázání

### Kritikovo svědomí

(Čtvrtý rozhovor s V. Vydrou)

Jako závěrečnou kapitolu své knihy „Prosím o slovo“ napsal V. Vydra úvahu o divadelní kritice, o níž prohlašuje, že není ani vědou, ani řemeslem, ale jen a jen uměním, a že „kromě lékárství nezná povolání odpovědnějšího“. I tato kapitola, jako vše ve Vydrově knize, je psána především se stanoviska a podle zkušeností herce: není to tedy úvaha o kritice, jejích podmnínkách, úkolech a metodách, ani, jak poněkud honosně hlásá titul, „o kritikovu svědomí“, nýbrž spíše jen řada poznámek, výtek a postulátů, jež vznáší herce ke kritikovi.

V. Vydra má na kritika nepoměrně přísnější požadavky než na herce. Tvrdí-li o herci, že mu neprospěje žádné školení, protože umění se nelze naučit, a že jediná užitečná věc je praxe, žádá naopak na kritikovi — ačkoliv i kritiku prohlašuje za umění — aby byl na své úkoly náležitě připraven, aby měl potřebné vzdělání, zkušenosti a odborné znalosti — patrně proto, že *objektem kritikovým není už jenom autor, ale také herce*. Ohražuje se stejně proti diletantismu jako proti „žvanění kritických estétů“ a žádá na kritikovi odpovědnost, objektivnost a citlivé svědomí, protože jeho posudek usměrňuje předem názor tisíců čtenářů a často působí i na divadelní správu při uměleckém a hmotném hodnocení herce. (Jinde

6\*



zase V. Vydra tvrdí, že kritika nemá vliv ani na obecnost, ani na úroveň repertoáru.) Vydra vytyká především divadelním kritikům, že umění herecké posuzují zpravidla jen paušálně a že jejich terminologie v této oblasti je posud chudá a nevyužívá s dostatek bohatství českého slovníku. Kritikům chybí často znalost divadla zblízka, aby věděli, z čeho a jak se divadlo dělá, a souhlasí s Karlem Čapkem, že by každý kritik měl prodělat alespoň rok divadelní praxe, aby poznal důkladně i jeho řemeslo. Jiný nedostatek spatřuje v tom, že kritik posuzuje hercův výkon výhradně při premiéře, kdy je teprve ve stadiu krystalisace a růstu, a to zejména u nás, kde se mnohdy studeje překohné a teprve třetí či čtvrtá reprisa seeluje představení, sešité jen horkou jehlou.

To jsou asi hlavní postuláty a výtky, jež V. Vydra adresuje naší divadelní kritice. Tedy především: nemůžeme tak zcela souhlasit, že kritika je pouze uměním. Kritik musí mít nesporně uměleckou citlivost, obrznost a intuici, jako ji počádujeme na každém tvůrčím umělci. Ale kritik soud nebyl jen výrazem ryze osobního dojmu, ale objektivním soudem, jež rozlišuje a hodnotí. A metoda je právě cosi, co souvisí úzce s vědou a staví kritiku na rozhraní umění a vědy. „Kritika“ — jak napsal Bernard Diebolt — „je umění; ale je i vůlí k poznání a uspořádání věci. Ať je předemém jejím poznání praktický rozum, přírodní jevy nebo umělecká tvorba, zůstává kritika svou podstatou v oblasti vědy. Je-li doba umělecky plodná, kritika se přiklonuje více k metodám vě-

dy. Je-li doba umělecky chabá, tvoří kritika více umělecky, klade hlavní důraz na styl a na tvůrčí obrznost. Kritik má tedy s estetikou a uměleckými vědami společnou kulturní základnu a zorný úhel na svou vlastní činnost. Jeho tvůrčí schopnost však se nevybývá na faktech, která jsou již historicky nebo estetiicky pevně stanovena a zařádena, nýbrž v oněch vrchních vrstvách života, v nichž nelze pracovat pouze objektivními měřítky empirie nebo logiky, nýbrž kde poznanky nutno čerpat ze subjektivity, z vlastní víry a intuice.“

Problém kritiky není tedy tak prostý, jak si představuje V. Vydra: kritika není zajiště řemeslem, ale přes to má i ona svou řemeslnou stránku, svou techniku, jako ji má herectví nebo režie. Kritikovi by jisté nebylo na škodu, kdyby poznal divadlo z praxe: ale kritikem by ho to neucínilo, jako psaní kritik neucínilo ještě nikoho hercem. Praxe, již má zapotřebí kritik, je zcela jiného rodu než praxe divadelní, jako jsou jiného rodu jeho úkoly: nejen popsat nebo pochválit představení, ale zařadit je do vývoje, určit jeho slohotvorný přínos a poměr k tradici, posoudit je s hlediska morfologického a strukturálního a rozlišit tvorbu od řemesla a hodnotu od její nápodoby. V. Vydra volá právem: Pryč s diletanstvím. Ale pak pryč s ním nejen z kritiky, ale i z uvažování o kritice.

Souhlasíme s V. Vydrou, že kritika píše často paušálně o hercích a že si pro posouzení hereckého výkonu nevytvořila ani dosti pružnou, ani dosti bohatou terminologii. To byl hlavní nedo-



statek divadelní kritiky od jejich počátků nejen u nás, ale i v cizině. Obitž je v tom, že herecký výkon, který je výkon pohybový a mimický, je z jiné estetické kategorie než dílo slovesné, k němuž náleží i kritika. Kritik nemůže slovem přídílně vyjádřit herecův výkon, jako může vyjádřit ideu a stavbu dramatu, nýbrž je nucen hledat teprve přepis, opis, podobenství či metaforu. Východiskem bývá tu zpravidla hercovo ideové, charakterové či psychologické pojetí role, které je nejlépe pojímáno a látkou slovesného umění, a teprve s tohoto odrazového můstku dostává se kritik k vlastní technické otázce, jak herec uskutečnil toto pojetí v pohybu, svým tělem a gestem, hlasem a rytmem. Jsme v terminologii této herecké estetiky opravdu teprve v počátcích — ale přece jsme urazili již hezký kus cesty od dob, kdy se kritik zpravidla spokojoval slovíčky „výstižně“, „přílehavě“, „pěkně“, „pronikavě“, „falešně“, „povrchně“ atd. Velkou zásluhu o ten kus cesty má především Jindřich Vodák, jenž nás první důsledně učil, že posudek dramatu neznamená ještě divadelní kritiku a že divadlo je specifický obor umění, jehož složkami jsou slovo a pohyb v prostoru a které spočívá stejně na autoru jako na herci a režiséru.

Vyzní-li někdy i přes dobrou vůli kritikův posudek o herci jen paušálně nebo zběžně, netkví příčina vždy a jen v kritikovi, ale v samé podstatě a podmínkách novinářské práce. V. Vydra si stěžuje, jak nakvap je nucen pracovat u nás herec, jenž na studium role a zkoušky nemívá zpravidla více času než 3 až 4 týdny. Ale kolik

toho času má kritik? Zpravidla jen několik hodin, urvaných jiné práci nebo spánku — u nás není totiž nikdo tak šťasten, aby mohl být pouze kritikem — a za těch několik hodin má si získati informace o autorovi a jeho díle, absolvovati premiéru, posouditi hru, začleniti ji ideově i vývojově, zhodnotiti ji po stránce umělecké i technické, posoudit a charakterisovat herecké výkony (někdy je jich třeba i několik desítek), zhodnotiti režijní pojetí a jeho realizaci, promluvit o výtvarníkovi — a to vše v přesně vymezeném čase a rozsahu a bez ohledu na to, má-li či nemá toho dne inspiraci. Při hromadění a počtu premiér, jaký u nás bývá, opakuje se někdy taková štvance bez oddechu několik dní za sebou, a kritik je nucen přeshallovávat svůj mozek jako rychlosti v autu: dnes jej zaměřit na klasika, zítra na konverzačku a pozítří třeba na reportáž nebo složitou hru básníkou. Při tom se na něm požaduje, aby měl i při smrtelné únavě lehkost, invenci a svěží postřehy, zkrátka aby jeho práce kvapná byla zároveň i plná. Herec má právo být indisponován, a divadelní správa to eventálně oznámi i zvláštními vývěsky. Kritik takového práva nemá a musí naopak svou indisposici co nej-obratněji zakrývat.

Konec konců dá-li mu divadlo skutečně umělecký vzruch nebo naplní-li ho hněvem spravedlivým, jde to i při té štvanci a kritik vyrazí jako kůň, jenž dostal ostruhy. Ale co si má ubožák počíti, vidí-li místo herecké či režiséřské tvorby šablону a manýru a setkává-li se na jevišti místo s postavami stále jen s panem X. nebo s paní Y?



Jak má být svěží a vynalézavý, opakuje-li se herec či autor až do omrzení? Jak má napsati zajímavý článek o nezajímavé hře, kterou večera viděl a na niž by dnes chtěl upřímně zapomenouti? Jak si má vymysleti něco o věcech, které ničím k myšlení nepoukají? Literární kritik má možnost volby podle svých duchových příbuzensví, u něho i kritika může být svobodným aktem tvorby. Ale kritik divadelní nemá práva výběru: je prositě hnán běžícím pásem premiér, ať se mu to líbí nebo nelíbí, a v tu a v tu hodinu čeká nelitostný metěr na jeho rukopis, aniž se ho kdo ptá, měli opravdu možnost, aby svůj zážitek i strávil. Ne tedy všecko je vinou kritiků...

V. Vydra napomíná posleze ve své úvaze kritiky, aby v posuzování hereckého výkonu byli obzvlášť svědomití a spravedliví: neboť herecký výkon žije jen v čase a s časem zaniká, a nemůže tedy býti rehabilitován jako dílo básníkového nebo výtvarníkového. To, co bylo napsáno o hercově výkonu, zůstává pro budoucnost jediným dokumentem: je-li tento dokument ať úmyslně či neúmyslně pokřiven, zůstane pokřivena i hercova památka. Proto herci jsou v poměru ke kritice cihlivější než jiní umělci a mají při nejmenším právo alespoň na občanskou slušnost.

Souhlasíme: byli bychom ovšem předpokládali, že V. Vydra, jenž tolik zdůrazňuje význam praxe, bude sám, jakmile se pokusí o kritiku, zachovávatí tato pravidla fair play: vždyť i režisérovo dílo je stejně pomíjivé a zanikající, jako dílo hercovo, a zaslouží si tedy stejnou měrou spravedlnosti a svědomitosti v hodnocení. To ne-

znamená ještě zdaleka nějakou „legendu o Svaticích“: chceme-li zachytit podobu kteréhokoli tvůrce v plné životní i lidské plasticce, je třeba nejen světel, ale i stínů, jež doplňují a kontrastují tvář. Není umělce, jenž by se skládal jen ze samých předností, a mnohdy bývají to právě lidské slabosti a chyby, jež nám přibližují nesmrtelné a zhavují je ztrnulé vznešenosti soch.

Falešná idealisace je stejně nebezpečná jako zlovolná karikatura. To bylo mým heslem, když jsem psal před čtyřmi roky svou monografii o K. H. Hilaroví, a to bylo i heslem ostatních spolupracovníků hilarovského sborníku: vykreslili jsme geniálního divadelníka i s jeho nedostatky a chybami, aniž jsme tím zmenšili jeho velikost. V. Vydra přes svá ušlechtilá napomenutí ke kritikům zvolil si opačnou metodu: popsal Hilarovy nedostatky, chyby a stíny, a vynikal při tom — geniálního člověka. Nevím, jak by se V. Vydrovi líbilo, kdyby někdo použil této metody na jeho vlastní kůži a pomíjeje jeho velké herecké výkony, počínaje Donem Quijotem a Donem Juanem přes Otella, císaře Jonese, Filipa II. a Klausena až ke Gladstonovi, vykreslil nám jeho portret jen z různých směšných nebo trapných příhod, jichž by se dalo s dostatek nasbírat z Vydrovy mnohaleté divadelní praxe. Ale my přes tyto historky víme, že V. Vydra je z předních umělců našeho poválečného divadla a nemíníme mu v nejménějším upírati tuto čest ani dnes, kdy stojíme proti němu s rapírem na obhajobu mrtvého, jenž zasáhl tak hluboko do jeho uměleckého zrání a růstu. Neboť kritik nesoudí a nesmí soudit jen podle svých



osobních sklomů či odporů, ale jediné a především podle díla. A tak ani V. Vydrovi se nepodařilo zničit t. zv. hilarovskou legendu, ani kdyby ocitoval ještě sta stránek svých zápisků a sebral celé tucty svědectví — protože Hilarovo dílo nespočívá na tom, co komu nebo o kom řekl, ale co vykonal. A to mu zaručuje navždy čestné místo v dějinách našeho divadla.

## 10. kázání

### Divadlo obchodem čili O výchově obecnstva

**D**ivadelní krize, alespoň krize v duchovém smyslu, má své staré kořeny, a její počátek mohli bychom datovat rokem 1549, kdy Giovanni Andrea dell'Anguillara založil v Římě první divadlo, hrající denně za vstupné. Tehdy přestalo být divadlo součástí bohoslužby a národní olympiádou básníků, jako byly řecké tragédie nebo středověká mysteria, a stalo se záležitostí světskou, odkudž zbyvalo už jen několik kroků k obchodu, kterým tak geniálně nahradil divadlo etické velký kouzelník a obhuzovatel smyslů Max Reinhardt. Tehdy byly položeny první základy k *zobchodnění divadla*, které je dnes jednou z hlavních příčin jeho krize: neboť jak chcete na divadle, jež má 365krát do roka přilákat obecnstvo a naplnit hlediště, aby myslelo na duši a zůstalo „morálním ústavem?“ A jelikož obchod řídí se především poptávkou, divadlo, závislé na publiku, počalo být povolna závislé i na jeho vkusu a nevkusu. Počalo lichotit prostředností, místo aby ji napadalo a hnalo do výšky. Bralo své látky i své ideje ochotně z obzoru měšťáka, aby ho neutlačilo pocitem méněcennosti, a počalo na jeho počest vytlačovat ze scény člověka a nahrazovat ho *človíčkem*.

Stalo se krotké a ochotné se přizpůsobilo: cit