

CINDY DO FINISE

Dlouho připravovaný původní muzikál *František Zacharovka* a *Luďomíra Vetešský CINDY*, který chystá soubor zpěvůhry jako letosní zábavní repertoár pro Janáčkovo divadlo, skončil před prázdninami přípravě studium, zkušensk tak zvanou „sedátkou s kloubrem“, t. j. kompletní zpěvní zkušou všech prvním vých i doprovodných kisel, a přechází prvním dnem nové sezóny na jeviště případně též zkušební jeviště. Těm, kteří o této zajímavé novince ještě nevědí, prozradíme, že *CINDY* — *anglické jméno oně hrininky*, které se v české pohádce říká *Popelečka*. Ano, *CINDY* je pohádka o *Popelece*, jenže pohádka o *Popelece* zmoderní a přece se v jedné z nich stále hlavní nevěří a přece se v jedné z nich stále hlavní hrininkou. *CINDY* je tedy pohádka a přece kde je všecko docela jako v pohádce a přece trochu jinak. Je tu pan král — přesněji pan King, majitel velké továrny na obuv, je tu i báň — velký reprezentativní reklamní ples pana Kinga — je tu samozřejmě i Prince, totiž pan King junior, je tu macecha a dvě nepřístlivé sestry, ty všechny taky chtějí na báň, zvlášť když je usup volný pro každého, kdo si ten den koupil pár kinguovek — zkrátka je tu všechno tak, jak to tehdy doopravdy bylo. Jsou s tím samozřejmě starosti — to není jen tak pořádat báň pro celé město, a tak režisér Fíšer, choreograf Borja a dramant Kardsek, kteří mají tohle všecko dát dohromady, stejně jako *Voltež Stojla*, který to má celé postavit a *Kateřina Asmusová*, která to vše má obléknout, si už od jara, lámou hlavu s tím, jak z *CINDY* udělat muzikál skutečně zábavný, muzikál, který by potěšil nejen ucho a oko, ale i srdec diváka, toho, který má rád klasickou operetu, ale sem tam ocenit i dobrou muzikálu, a zvláště pak toho, který si oblíbil předchozí dílo téže autororské dvojice, *HOLKY NA OCTET* a je tedy prdrem zdědáv, jaká bude *CINDY*, tím spíše že byla vybrána k divadelním pětadevedesátinám I. O.

PROBLÉMY DIVADELNÍ KRITIKY

PETR PAVLOVSKÝ

Je mnoho různých způsobů, jimiž člověk reflektuje okolní svět i sebe. Tak jako umělec vnímá okolní svět (a reaguje na něj), (mj.) a především svým dílem), tak i konzument umění má svůj svět — včetně umění — a reaguje na něj. Reakce konzumentů umění však ne- jsou obvykle formulovány jako zpráva, tím méně jako zpráva adresovaná tvůrci (výjimkou jsou např. dopisy umělcům). Přesto jsou ale tak či onak čitelné. Ať již to je v mříže zájmu či nezájmu, souhlasu či odporu, pochopení či nepochopení (popř. pochopení v intencích tvůrce či mimo něj) nebo v oficiálních ocenění. Umělci se tedy dostávají, zvláště pokud o to usilují, informace o tom, jaký názor na svět mají vimatele jeho děl a jaký názor mají na díla sama. Tyto informace jsou však velice kusé, mňhavé, nepohotovité, zkrátka ne- jsou zdaleka postacující. Se vznikem a rozšířením novin a časopisů v 18. století vyšel svět do kontaktu umělec — vimatele další křitel, který jejich vzájemnou komunikaci oboustranně ovlivňuje. Tímto činitelem je umělecká kritika. Její úkolem v podstatě je, aby zhmotnil proces vzájemné komunikace zlégšoval, obhacovala kvalitativně i kvantitativně. Kritik je tedy konzument, a to konzument profesionální amatérů, tj. publika) nich (od konzumentů amatérů, tj. publika) svou profesionální výpravou, tj. znalostí poznatků dějin i teorie umění, které poskytnou obecná teorie umění a jednotlivé umělovědy. Sám není vědcem (jakožto kritik, jinak třeba ano) a jeho díla — kritiky — nelze považovat za

součást vědy o umění nýbrž pouze za její materiál, za součást jejího předmětu. Kritik je prostě poučený konzument, schopný své soudy formulovat. Jeho činnost je třeba spatřovat v celé její požadované šíři. Některé jednostranné pohledy jsou až varovně nebezpečné. Divadelníci se např. setkávají s tím, že místní tisk odmítá publikovat recenze na jejich představení s poukazem na to, že o svou reklamu se musejí postarat sami. Jistě i to je jeden z úkolů kritiky — i když zdaleka ne nejdůležitější. Má upozornovat konzumenty na umělecká díla a jejich kvalitu (a další závažné rysy). Upozornuje-li na kvalitu, čímž věci dano i upozorňování na nekalitu, čímž se stává propagací v záporném slova smyslu. Dalším závažným úkolem je interrelace uměleckých děl, která by měla napomoci do- konalejšímu vnímání.

Soud kritika je nutně subjektivní, ať se jej snaží jakkoli objektivizovat. Avšak ani soud celého publika, pokud jej bereme en bloc v jakémsi průměru, není objektivní (fakový je jenom „soud času“), ale pouze intersubjektivní. Úkolem kritiky je tento intersubjektivní soud ověřit. To platí v divadle dvojnásob. Často se umění stává, že tvůrce nepochopený kritikou ani veřejností, je oceněn až po čase, po létech, popř. až po smrti. Jindy vynikajícího tvůrce pochopí pouze někteří (obvykle část kritiky) a ostatní zase až po čase. Tyto případy však v divadle možné nejsou nebo jen velice krátkodobě. Ocenění tvůrce publikem se zde projevuje především jeho přítomností. Bez diváka není divadlo, a proto dějiny divadla znají jen zce- režiséři pochopených a oceněných až po smrti. Na druhé straně pokud má divadlo oblibu publika a nedostává se mu ocenění kritiky, mljaka to jeho dílo existenciálně neohrožuje (pokud to nevede k administrativnímu zásahu) — dokladem jsou např. všechny křýče, čímž samozřejmě nechci tvrdit, že každé dílo oblibené obecněstem a zavrhované kritikou je křýč. Vzpo- meňme např. mylného soudu většiny publiko-

vané kritiky a správného sou- začátku divadla Semator.

Obraťme však nyní pozornost vlti tvůrcům. Okrajovým ú- divadla, oproti jiným druhům novými reakce publika, nebo ké části možnost vnímat je přímo. Ale i v tomto směř- co přinesl. Především má vě- ci divadelníků. Jejich díla ty zachytit v mezích možno pro budování kritiky — si nost divadelní kritiky — si nich referátů — oproti kri umění), dále pak je má an. To zni již se celkem rozumí i řekl, že se tak v mezích především omezeným prosti novin a časopisů, i děje- konstatovat, že divadelní divadelního umění, o artef- o představeních více totiž o inscenacích m- ných představeních, což je tolež.

Každý divadelník chápe al díl mezi inscenací a před- valia pak považuje jediné- techny artefakt divadla.) představení podobně jako jící sřlhabě Zjednodušené je dílo režiséra, představ- režiséra je každé předst- dokonale realizací jeho i jejich překonání?), herec realizovat svůj tvůrčí čir- plamosti. Protože bych to- dim, jak tuto situaci cha- pek: „Když malíř namálu- něj podívat pozitivně, až i ale herec nevidí své dílo kriticky a s odstupem po- páni referenti, mu podát- řem hledá, co vlastně uc- padat na jevišti. Nemůže

Naboz

Program (Levínho divadla v Brně)

Novus 11, č. 1, 1. 1. 1979

1979/80, Pt. 52-33

ení nbyř pouze za její majejho předemtu. Kritik je znamenit, schopný své soudy inost je třeba spartovat v 6 řití. Některé jednostranné trovné nebezpečně. Divadelávají s tím, že mstní tisk recenze na jejich předstara to, že o svou reklamu se m. Jistě! I to je jeden z když zdaleka ne nejdleži-ovat komentary na uměh kvalitě (a další závazně i na kvalitě, je dialektickou rnování na nekvalitu, čímž v záporném slova smyslu. Kolem je interpretace tětá by měla napomoci do-ii.

utně subjektivní, at se jej kritizovat. Avšak ani soud kud jej bereme jen bloc v není objektivní (takový je i, ale pouze intersubjektivní, tento intersubjektivní soud divadle dvojnásob. Často se vřice nepochopený kritikon eněn až po čase, pd létech.

Jindy vynikajícího tvorce teří (obvykle části kritiky) po čase. Tyto případy však jsou nebo jen velice kritiko- e publikem se zde projevu- křtomnosti. Bez diváků není jiný divadla znají jen zce- jiny genálních herců nebo o h a oceněných až po smrti, kud má divadlo oblibu pub- ; mu ocenění kritiky, nřak křt neochotně (pokud to ativnímu zášahu) — dokla- chny křtce, čímž samozřej- e každé dílo oblibě obe- ané kritice je křtce. Vzpo- řho soudu většímu publiko-

vané kritiky a správného soudu publika v době začátků divadla Senafor.

Opřítme však nyní pozornost na dílo kritiky věži tvůrcem. Okrajovým úkolem je v případě divadla, oproti jiným druhům umění, zprošředkování reakce publika, neboť tvůrci mají z velké části možnost vlnmat je během představení přímo. Ale i v tomto směru má kritika často co přinešt: Především má však reflektovat práci divadelníka. Jejich díla má dokumentovat, tj. zachytit v mezích možnosti pro budoucnost, pro budoucí historiky umění (v tom je zvláštnost divadelní kritiky — spolu s ní i koncertních referátů — oproti kritikám jiných druhů umění), dále pak je má analyzovat a hodnotit. To zní jistě celkem rozumně a mnohdy by snad i řekl, že se tak v mezích možnosti, daných především omezeným prostorem na stránkách novín a časopisů, i děje. Bohužel nelze než konstatovat, že divadelní kritiky se o dílech divadelního umění, o artefaktech divadla, tedy o představeních vlastně nepiší. Piší se totiž o inscenacích nebo o neidentifikovanných představeních, což je v důsledcích téměř totéž.

Každý divadelník chápe alespoň intuitivně rozdíl mezi inscenací a představením. Teorie divadla pak považuje jediné představení za skutečný artefakt divadla. Inscenace se má k představení podobně jako notový zápis k znějící skladbě. Zjevnědušené řečeno — inscenace je dílo režiséra, představení je dílo herců. Pro režiséra je každé představení více či méně dokonale realizací jeho představ (někdy i jejich překonání?), herec však musí pokadě re realizovat svůj tvůrčí čin teď a s konečnou platností. Protože bych to tak nedokázal, uvádím, jak tuto situaci charakterizuje Karel Čapek: „Když malíř namaluje obraz, může se na něj podívat pozitivně, až mu vychlápne hlava; ale herec nevidí své dílo, nemůže se na ně kriticky a s odstupem podívat; a tak tedy vypaní referenci, mu podáváte zrcadlo, ve kterém hledá, co vlastně udělal, jak vlastně vypadal na jevišti. Nemůže kontrolovat váš úsu-

dek vlastním náhledem; je strašně odkázán na vaše nekolikrátkové zrcadlo... Křivdit (byť nepadá) může každá kritika. Ale obraz, socha, kniha zůstanou na světě dál a přišší generace může napravit učiněnou křivdu svým novým soudem. Ale uktivdíte-li herci v jedné jeho roli, nicím a nikdy už tento váš omyl nebude napraven.“

Čapek má na mysli samozřejmě soudobou praxi, kdy se psaly kritiky na konkrétní představení — totiž na premiéry. I při tom bývalo zvykem uvádět u kritiky datum zhlédnutí představení. Velcí kritikové (Vodák, Neruda) měli chvalyhodný a následovatelný zvyk: chodili na díle reprizovaný kus po čase znovu a znovu o tomto novém představení napsali. Opět ovšem s datem popř. s uvedením o kolikátou repríza se jedná, aby bylo jasné jaké představení, tj. jaké divadelní dílo šli dli. Dnešní praxe je až na výjimky zcela jiná. O premiérách se píše stejně jako o reprizách a ani by to kdokoli rozlišoval; to by šlo celkem nevařdilo i když chápeme-li kritiku zároveň jako zdroj poučení pro tvůrce, poučení ze kterého vyvodí důsledky, bylo by jisté dobře, aby těchto podnětů k další práci na inscenaci se jim dostalo co nejdříve. Zásadním nedostatkem ale je, že recenze vycházející většinou bez označení představení jeho se týkají a často i měšce po jeho konání. Co potom mohou říci herci? On neví o jaké představení jde a i kdyby snad věděl, stěží si naň může panna-lovat. Nemůže posoudit, hráli-li opravdu tehdy tak jak je psáno a proč.

Neshodují se kritiky mezi sebou? Jistě, může to být i rozdílnými měřítky jejích autorů, ale spíše tím, že každý píše prostě o něčem jiném. Každý divadelník ví velice dobře, že obscenstvo je součástí představení. Na něm, na atmosféře, která se ve vzájemné komunikaci jeviště a hlediště vyvine, záleží úspěch či neúspěch představení. I z tohoto důvodu se od sebe jednotlivá představení těžce inscenace čas- to diametrálně liší. Nejde tedy pouze o okam-

žitou dispozici či indispozici tvůrců, ale též o dispozici či indispozici diváků. Tento fakt si můžeme v praxi divadelního provozu daně ověřovat. Známe zcela již běžné rozdíly mezi atmosférou odpoledních a večerních představení, náborových (abonovaných) a nenáborových, pátečních, sobotních a pondělních. Obscenstvo se proměňuje a s ním se mění i divadelní dílo. V případě divadla má však kritik psát hlavně o komunikaci jeviště a hlediště, protože o tu jde v divadle především. Neméně důležité je i rozdílný historický okamžik každého představení!

Principiálně chybná současná praxe se zřetelně projevuje i v článcích nejlepších kritiků. U vědomí, že vlastně nepiší o konkrétním představení nbyř o inscenaci, věnují nejvíce pozornost tzv. programu představení, tj. textu a režii (většně výpravy popř. hudby). V tomto směru se jim jejich dílů zákonitě jeví nejsmyslnupnější. Pomáhají si v něm i shlednutím více představení téže inscenace a své zážitky pak syntetizují bez ohledu na případné rozdíly. Dáleko méně prostoru pak zbude obvykle na herce, jméno, název postavy, plus jedno, dvě adjektiva. K zachycení divka a vrbec celé situace divadelní komunikace obvykle nedojde vůbec. Avšak právě dnes, v době absolutního rozšíření umění masové komunikujících médií, je přímý kontakt s publikem jedinou kvalitou, pro kterou může divadlo zůstat živou a potřebnou součástí naší kultury. Právě tato kvalita ale nebezpečně ubývá a přišší často máme dojem, že představení by probíhala úplně stejně, i kdyby bylo hlediště prázdne jako při zkoušce.

Vrátme se však k tomu, co jsme v nadpřise nazvali základním problémem současné divadelní kritiky. Jaké řešení? 1. Bezpodmínečné uvádění data představení o němž se píše (zabere max. čtyři písmena). 2. Psaní a uveřejňování recenzí co nejdříve po shlednutém představení.