

Havelka Jiří: O kritice #1, 2, 3. In: Taneční aktuality.

<https://www.tanecniaktuality.cz/glosy/o-kritice-1>

<https://www.tanecniaktuality.cz/glosy/o-kritice-2>

<https://www.tanecniaktuality.cz/glosy/o-kritice-3>

Před jistou dobou jsem dělal rozhovor pro odborné divadelní periodikum SAD, kde jsem se (i pro mě částečně překvapivě) v jedné odpovědi dotknul role divadelní kritiky, respektive si posteskl, že mi na české divadelní scéně chybí dialog tvůrců a odborné veřejnosti, který přesahuje trapnou platformu „hysterický a ješitný umělec“ versus „zakomplexovaný a frustrovaný“ kritik.

Pan **Karel Král**, šéfredaktor SADu, po vzájemné domluvě onu pasáž z rozhovoru vyňal s tím, že bude lepší zkusit uspořádat na téma vztahu divadelních tvůrců a kritiků samostatnou debatu, přičemž tak opravdu učinil, debatu zorganizoval a rozeslal na ni pozvánky. V nich byla zmiňovaná pasáž z rozhovoru použita jako motto: *„Jsem přesvědčen, že divadelní kritika je jeden z nejspecifičtějších oborů lidské činnosti, jedinečné propojení tvořivého ducha a kritického myšlení, bytostně lidského a abstraktně filozofického poznání. Je to dáno už tím, že si divadlo nemůžete vzít domů a několikrát si ho přečíst, přeskakovat stránky, pustit si na videu, zastavovat, vracet, zkoumat z různých stran, načíst si nějaká nová fakta a znovu si ho pustit. Tím, že divadlo můžete jediné zažít s ostatními živými lidmi v hledišti i na jevišti, nemůže se divadelní kritika oprostit od emocionálního, psychologického, intelektuálního, estetického, a především etického úhlu pohledu. Tak jako je komplexní divadelní zážitek, musí být komplexní i jeho recepce. Být dobrým divadelním kritikem znamená být divákem, ale zároveň mít schopnost nahlédnout z odstupů nejen své vlastní „diváctví“, tedy podstatu dialogu, který ve mně dění na jevišti vyvolává, ale také „diváctví“ okolních diváků. Vnímat jeviště i hlediště najednou. A nejen jednou. Být schopen ponořit se v tok přítomnosti, a přitom abstrahovat situace v kontextu doby, extrahovat racionálně téma, ale zároveň se nechat unášet proudem komunikace, protože posuzovat divadlo znamená především posuzovat komunikační potenciál, nejen dokonalost orchestrace jevištních komponentů. Být intelektuální, ale také čistě empatický, být „laický“ i „odborný“ ve stejné chvíli, propojit vyšší kognitivní funkce se zcela spontánní reakcí nejstarších částí mozku. Vlastně to vyžaduje zvláštní druh schizofrenie. A pak je tu ona odpovědnost. Odpovědnost za spolupovstání divadelního zážitku. A to v případě divadelní reflexe vyžaduje schopnost odstupů od sebe sama, od vlastního způsobu myšlení, od svých limitů, od svých světových názorů, výchovy, mindráků, od svých sociálních bublin, od osobních vztahových nánosů s tvůrci, zkrátka od všeho, co si s sebou do divadla přináším. A to není lehký úkol, protože souvisí s mírou dospělosti, s mírou sebepoznání, se stupněm integrity vlastní osobnosti. A pak je tu samozřejmě odpovědnost za petrifikaci něčeho principiálně efemérního. Odpovědnost za zanechání stopy přítomnosti pro budoucnost.“*

Panu Královi patří velký dík za to, že se tohoto úkolu ujal a společně s **Janou Machalickou** diskuzi vedl (22. 11. 2018 v IDU). Samozřejmě, že v tak velkém počtu lidí a při jisté lidské „ošemetnosti“ celé akce nemůžeme okamžitě čekat výrazný posun. Ovšem jako počáteční fáze hledání pozic, definování rolí či vytváření prostoru pro vzájemnou reflexi, tedy zjednodušeně jako začátek dialogu, to zcela jistě smysl mělo a utvrdilo mě v přesvědčení, že nároky na divadelního kritika jsou v dnešní době skutečně vysoké a v mnoha ohledech (a především nahlédech) by měly tvůrce převyšovat. Na popud *Tanečních aktualit* se pokusím některé z nich zformulovat.

O dialogu

Stejně jako se neustále mění a transformuje smysl a funkce divadla, proměňuje se bezesporu také funkce kritiky. Pomiňme nyní fakt, který na zmíněné debatě ukradl hodně času, a to pro koho vlastně kritik píše, zda pro čtenáře, diváky, tvůrce, společnost nebo sám sebe. Zjednodušil bych si lehce otřepanou pravdu o divadle jako komunikaci komunikací o komunikaci na jednodušší formu: Dialog. Dialog jako základní interakci mezi jevištěm a hledištěm, tvůrcem a divákem, kritikem a dílem, kritikem a tvůrcem, divákem a kritikem a možno permutačně pokračovat donekonečna...

Asi nikdo by nerozporoval, že žijeme v době krize dialogu. (A zároveň přijmeme fakt, že zřejmě v žádné době si lidé nepochvalovali, v jak komunikačně vyspělé době žijí.) Princip dialogu lze vyložit mnoha způsoby (a Marie von Ebner, Martin Buber či Emmanuel Levinas se o to snažili skoro celý život). Nám postačí rovina poměrně bazální – dialog jako prostor a čas k utváření a transformaci myšlenek či stanovisek. Dialog jako setkání lidských bytostí, dialog jako událost ducha.

A zde je první problém: Divadlo vždy bylo, je a bude záležitostí tělesnou, psychosomatickou, vždy bude žitou přítomností. Kritika však spadá do sféry literární, je to zpráva kódovaná písmeny, tedy netělesná, zprostředkovaná komunikace.

V době sociálních sítí vytvářejících iluzi debatního fóra se onen rozdíl tělesné a netělesné komunikace výrazně prohloubil. Formulovat myšlenku do písmenek a odkliknout ji je něco zcela jiného než ji někomu osobně sdělit. Literární formulace myšlenky je publikovaný názor. Formulace myšlenky z očí do očí je názor, za kterým si stojím. Je to postoj. Tělo proti tělu. Jsem přesvědčen, že právě tento fakt stojí za dnešní devalvací dialogu na

úroveň demonstrace názorů a protinázorů, respektive na souboj o to, kdo drží výše vlajku svého názorového klubu.

Z dialogu se stala jen přehlídka. Borci vstupují slavnostní branou na stadion za souhlasného pokřiku davů, zamávají hrdě vlajkou a opět mizí. Princip dialogu však spočívá ve vstupu na myšlenkové kolbiště s ochotou naslouchat, porozumět, porovnat a projít vnitřní transformací, přerodem. Tedy vyjít jinou branou. Hlava reprezentuje celé tělo.

Bohužel podobný přístup už je velmi patrný i při všemožných debatách konaných ve veřejném prostoru, kde jsou lidé fyzicky přítomni. Na začátku je vždy velmi dobře a pregnantně formulované téma, samotné sympozium, konference nebo debata potom však probíhá pouze jako přednes názorů jednotlivých účastníků na danou problematiku. K diskuzi nedochází. Fyzický prostor pro debatu se tak začal nebezpečně přibližovat své virtuální kopii. Přichází zklamání i od lidí, u kterých člověk naopak čeká kultivaci veřejné debaty.

Názor se stal osobním majetkem, členstvím v klubu, náhražkou identity, zakrytím pocitu nízké sebehodnoty, do jisté míry náplastí na frustraci. Jenže mít názor je jen začátek. Je to vstupenka k dobrodružné, riskantní a zážitkové jízdě zvané dialog.

Smysl kritiky

Tento obsáhlý úvod je z mého pohledu nutný pro pochopení posunu funkce divadelní kritiky. Internetové portály typu *i-divadlo* nebo *ČSFD*, které v posledních letech zažily velký rozvoj, vyplnily prostor lidového (populárního) diskurzu nad uměleckým dílem. Příjemci – zde v pozici samozvaných kritiků – publikují bez (auto)cenzury osobní kritické reflexe. To je samozřejmě zcela v pořádku a nikdo nechce omezovat svobodu vyjadřování. Problém však nastává ve chvíli, kdy různé parametry úspěšnosti generované na těchto serverech přejímají další oficiální média, případně kdy se například procentuální hodnocení stává orientačním bodem v kulturní nabídce. (Jako například u filmových multiplexů, které uvádějí u každého titulu hodnocení z *CSFD.cz*.)

Obrovský nárůst nabídky audiovizuálních médií (včetně „quality TV“), snadnost sdílení jejich obsahu a také rozvoj streamingu (včetně streamování z velkých evropských divadelních domů) postavil divadlo (tedy divadlo nekomerčního typu, jehož cílem není zisk, ale komunikace) do zajímavé situace. Divadlo se stalo ostrovem tělesné přítomnosti, jedinečným setkáním živých lidí za účelem tvorby společného zážitku. Prostorem spolubytí. Oázou časového trvání. Stává se tak do jisté míry exkluzivní záležitostí. A stejně tak se exkluzivní stává pozice odborné kritiky.

Petr Pavlovský toto divadelní specifikum vyjadřuje mnohem úderněji a odborněji: „*Divadelní kritika je zvláštním případem kritiky umělecké. Její zvláštnosti vyplývají z modálně genetického a funkčního specifika divadla – tedy z nezachytitelnosti, neopakovatelnosti a tranzitornosti divadelního artefaktu (divadelní představení) a z divadelnosti vůbec.*“

Pojďme pro naše účely v tuto chvíli pominout funkci informativní, potažmo výchovnou, a soustředme se čistě na funkci hodnotící, neboť podle **Patrice Pavice** je úkol divadelního kritika jednoznačný: „*Vyslovit hodnotící soud a zdůvodnit jej.*“

Kritik jako soudce

Myslím, že se shodneme na tom, že divadlo vyrůstá (minimálně) ze dvou konstitučních fenoménů – jeden je obrazivý, mimetický, napodobující, druhý vyrůstá z čisté hry, z touhy „být při tom“, společně komunikovat, tedy nejen vysílat zprávu (sdělení), ale také zakoušet (sdělení). Citát **Jaroslava Etlíka** to ve své jednoduchosti vyjadřuje až geniálně: „*Divadlo je vždy něco mezi hospodou a estetickým tvarem.*“

Nebudu dále tuto věčnou dichotomii divadla sémioticky rozvádět, pro rozvinutí úvahy primitivní dělení na inscenaci a představení zcela postačí. (I když otázka artefaktu a díla, tedy fixace znaku v nehmotném médiu, jakým divadlo je, považuji za podstatné a kloním se k Etlíkovu chápání, kdy představení je funkční sférou díla – soubytím artefaktu a díla – a inscenace artefaktem. Fáze zkoušení je pak součástí předartefaktové oblasti.)

Hodnotit „inscenaci“ by tedy znamenalo posoudit mechanicky její jednotlivé komponenty, což kritika většinou dělá, projde herecké ztvárnění, kostýmy, scénu, hudbu. To, že divadlo je víc než jen soubor jednotlivých složek, je banálně zřejmý fakt, který **Václav Havel** ve své stati *Problém divadelní recenze* z roku 1960 popisuje přesně: „*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 nepřírozeně 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 například ve vztahu režisérovy 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.*“

Pokládám analyzování jednotlivých komponentů za přístup minulého století, neboť to, co se děje na jevišti, je jen startovní čarou, betonovým základem (s položenými inženýrskými sítěmi) pro budoucí stavbu, jejíž

architektura by teprve měla být podrobena analýze. Hodnotit jednotlivé složky jevištního díla je nicméně legitimní způsob kritického myšlení, často však vede k vynesení soudu nad použitými prostředky bez kontextu celého díla (nefunkční doby), bez interaktivního potenciálu s ostatními složkami, ale především bez předpokladu, že „inscenaci“ předchází fáze „stavby inscenace“. Tedy že dílo (které je v tento konkrétní moment nabízeno k percepci) prošlo fází „zkoušení“ – hledání, testování, zkoumání. Je jedno, zda tato fáze trvala pět let (protože čtyři z toho zabraly rešerše nebo promyšlení tématu v hlavě), nebo jen 14 dní (kdy se nerešeršovalo nic, jen se skrže herce v prostoru vytvářel a formoval výsledný tvar). Je však zřejmým předpokladem, že tvůrci došli k výsledné podobě selektováním a různým kombinováním jednotlivých složek (textu, způsobu herectví, definováním tématu, scénografickou koncepcí atd.), že je k výsledné scénické syntéze dovedl mentální i fyzický proces opřený o stále se ovlivňující faktory vznikající a zanikající na každé zkoušce. Pozor – nemluvím o zprofanované výtce zraněných umělců „víte, kolik je zatím práce“. Pouze zdůrazňuji, že proces zkoušení je kaskádou na sebe navazujících momentů rozhodnutí, ve kterých se zhmotňuje ono efemérní sousloví „divadelní tvorba“ a které použitým scénickým prostředkům dávají smysl. Frekventovaná věta v divadelních kritikách „nedává to smysl“, případně „použito beze smyslu“ nepokládá tvůrce a priori za rovnoprávné partnery, neboť jim nepřiznává status vědomých bytostí, které v rámci zkušebního procesu naplnily jeviště (samozřejmě velmi subjektivním) smyslem.

Je-li toto sdílený předpoklad, pak nemohu hodnotit stylem „proč to proboha udělali tak blbě“, ale pouze a jen „proč zvolili právě tyto scénické prostředky“, respektive bych měl být veden k (oprávněně subjektivní) analýze důvodů, co vedlo tvůrce k volbě tohoto divadelního jazyka, který se mnou nekomunikuje, otravuje mě, je mi nepřijemný, či mě nudí.

Pouhé vynesení negativního soudu bez hledání příčin použitého postupu negeneruje reakci. Nevede k hovoru. Naopak vyargumentovaná polemika (tedy dekonstrukce, komparace, kontextualizace) vyžaduje zaujmout postoj a vstoupit do dialogu. Velmi často se navíc stává, že kritik používá ostatní diváky jako rukojmí (ono oblíbené „stali jsme se svědky“). Jako by kritik viděl do hlav všech, což z podstaty mentálních limitů lidské bytosti nemůže. Nejen že nevidí, ale ani se o to nepokouší. Jinými slovy „nezkoumá komunikační potenciál“, ale často pouze demonstruje své osobní vnímání, případně erudovanost.

Kritik jako divák

Opět si vypomůžu citátem, tentokrát **Zdeňka Hořínka** z jeho článku *Kritický paradox*, kde považuje kritika za „diváka zvláštního typu, který je odborný a kvalifikovaný“.

Vracím se tak obloukem k oné druhé části divadla, která není rozložitelná na jednotlivé segmenty, není definovatelná deskripcí toho, co se děje na jevišti, ale formuje se v permanentním procesu vznikání a zanikání. Je to ona nenapodobující, neinterpretující, komunikující, zpětnovazebná, ona „hospodská“ stránka, která se už ze své podstaty vzpírá analýze, a proto se jí divadelní kritici tak často vyhýbají. Pro reflexi divadelního díla je však zásadní, a v dnešním společenském kontextu snad i nutná. Jaké nástroje však použít pro reflexi jakéhosi podivného „komunikačního potenciálu“? Pohybuji-li se na poli estetiky, ve znakovém světě, můžu se opřít o znalost jistých kódů a analyzovat možnosti jejich dekodování, případně pojmenovávat jednotlivá písmena, reflektovat zvolenou abecedu a reagovat na zprávu, která se oním divadelním jazykem sděluje.

Na poli reflexe samotného aktu percepcie (osobní i hromadné v rámci „diváctva“) však nastupuje bezradnost, protože kritik se ocitá v pasti mezi banálností a patosem, mezi přizemností popisu atmosféry v sále, přenášené energie či mapování počtu potlesků, zívnutí nebo odkašlání, a na druhé straně ezoteričnosti různých „záblesků přítomného bytí“ či „spoluúčasti na svatém okamžiku“.

Jsem přesvědčen, že se lze podržet prostého faktu divadelního zážitku jako spolutorby. Působí-li slovo „spolutorba“ jako příliš silná káva, pak tedy jako setkání. (Ve své anglické podobě „encounter“ lépe odráží původní latinský význam „in contra“, tedy setkání v odlišnosti, nahlédnutí toho, v čem se liším skrže toho, s kým jsem se setkal.)

Nejen že bych měl být jako kritik schopen reflektovat vlastní způsob uměleckého vnímání, ale především od něj odstoupit a tím pádem získat možnost vidět celý složitý sociálně-politicko-esteticky-etický komplex z nadhledu a z této pozice o něm přinést zprávu. Nemluvím ani částečně o tolik vzývané objektivnosti (které bude dosaženo až divadlo a divadelní kritiku bude tvořit umělá inteligence), nýbrž o chápání divadla jako – řečeno opět s Etlíkem – vnitřně hmatového zážitku. Protože na „zakoušení“ divadelního představení se nepodílí jen kostým, světlo či text (které mají svoji nezpochybnitelnou „objektivní“ polohu), dokonce nejen herec a divák, případně kritik (kteří jsou od podstaty subjektivní), ale také ambice režiséra, mindráky herců, přepracovanost techniků, frustrace diváků, dosažené vzdělání, únava paní v poslední řadě, celodenní hnusné počasí, zpoždění začátku, hádka s manželkou, zpruzená paní za kasou, osobní vztahy, zklamaná očekávání, oblíbenost, neoblíbenost, předpojatost vůči instituci, předpojatost jako taková, neukojená ctižádost, denní zpravodajství, stereotypní myšlení, zlomené srdce, zlomená ruka, rozečtená knížka na nočním stolku, krize středního věku, krize vyššího středního věku, textová zpráva přijatá během přestávky... Celá obrovská plejáda mimoestetických a „mukařovskými“ nezáměrných faktorů přítomných s námi všemi v sále (a to už před začátkem samotného představení, je tedy otázka, zda vůbec existuje něco jako Brookův „prázdný prostor“) a spolupodílejících se na sémanticky mnohovrstevnaté domluvené interakci, které říkáme divadlo.

A opět nemluvím o frekventovaném nároku vytknout před závorku „podle mého názoru“ nebo „toto je pouze můj osobní pohled na věc“. Nikoli. (Na katedře jsme dokonce zakázali začít reflexi klauzur touto větou, protože se s ní jen zbytečně ztrácí čas.) Tento pokus o jisté odosobnění vede k rozšíření pohledu z pouze „momentálního“ na „věčný“, kdy se střetává ten neustále utíkající přítomný okamžik (mezi dílem ve fázi vzniku a recipientem) se zastaveným pohledem *sub speciae aeternitatis*. Tedy specifický komunikační akt je nahlížen nejen ze své užitnosti, funkčnosti, ale i své role a místa ve společnosti, v *polis*. Herecký i divácký komponent, nebo raději performer i příjemce, se stávají partnery, spolupodílníky na právě vznikající (fikční) realitě světa, oba se stávají – slovy **Jana Císaře** – „člověkem v situaci“.

Přijmeme-li tento fakt spoluúčasti jako výchozí platformu, nelze opustit hřiště nadčasového dialogu umění a jeho reflexe, což nám ani v nejmenším nebrání být na jevišti stejně jako v kritice radikální, provokativní, romantičtí, kyčovití, směšní, drzí, intelektuální, ironičtí nebo bolestivě zraňující.

Kritik jako člověk

Odstup od vlastní myšlenkové podstaty tvořící naše estetické vnímání i nároky je složitý akt. Vnitřně hmatový nebo tělesný způsob vnímání není odkrojen od racionálního. Člověk sám není schopen dělení na tělo a duši, na city a rozum, na hlavu a srdce. Jedno je podmíněné druhým a existuje jen ve své komplexnosti.

Při zkoušení se v některých momentech řídím zcela bizarními faktory, třeba že mi najednou naskočí husí kůže. V tu chvíli vím, že se na zkoušce podařilo dosáhnout komunikace, která se „dotýká“, a že máme šanci se podobně „dotknout“ i diváků. Tento vnitřně hmatový, a tedy notně iracionální, pocit se však nikdy nepodaří evokovat u mnoha diváků, nemluvě o kritikách. To nutně vede k pochybnostem. A pochybnosti vedou k otázkám po smyslu. Tvorby i existence. Čím dál tím víc si uvědomuji, jak jemnými a těžko uchopitelnými nitěmi je divadlo propojeno s realitou.

Každé nové zkoušení a také každé nové představení vnímané z pozice diváka je v tomto smyslu rozhovorem sama se sebou. Dialogickým jednáním často na hranici snesitelnosti. A právě v takovém autodialogu je myslím ukryt klíč k pohybu, k vývoji. Stejně jako se nám s věkem ucpávají cévy, zužuje se naše ochota podstoupit další a další přehodnocování našeho světónázoru (zvláště mužská část populace k tomu vykazuje sklony). Odmítáme stále nově konstituovat hodnotový systém a přijímáme pouze věci, které sedí na naši neměnnou a stále kamennější estetickou matici. Co nezapadne (po prvních pár minutách), odpadá. Jsem však přesvědčen, že pouze člověk tážající se sebe sama může ostatní vyzvat k dialogu. Jenom člověk neustále zkoumající, konfrontující a zpochybňující svůj vlastní způsob nazírání, své pojetí světa, své chápání reality, může neustrnout. Zůstat živý. Jako tvůrce a snad ještě více jako kritik.

Z divadelních kritiků, kteří dokázali spojit analýzu se stále otevřeným prostorem k dialogu, mě napadá třeba Zdeněk Hořínek a Jan Císař. Přemýšlím, co způsobilo, že přes jasné vyjádření jejich estetických kritérií zároveň nesly (a nesou) jejich kritiky vždy ještě jakýsi obecně lidský, snad i duchovní rozměr. U Jana Císaře zřejmě sehrál zásadní roli jeho celoživotní kontakt s amatérskou scénou a u Zdeňka Hořínka to snad byl jeho vztah k Ypsilonce, zkušenost z jevištní sebezprezentace na bázi improvizace, hry i hravosti. Hravost (či hrovost) je v performativním i humanitním smyslu toho slova zdrojem dialogu. Hra nemůže existovat bez vzájemného respektu. A tak skončím právě slovy Zdeňka Hořínka: „*Ideální kritika jde vždy za dílo a nad dílo. Domýšlí je, naznačuje jeho nerealizované nebo jen zčásti zrealizované možnosti. Nespokojuje se s negací, negace je toliko přechodným článkem, který musí být sám negován, má-li se dospět ke kritické syntéze. Pravá kritika je činnost tvůrčí – je svéráznou formou hledání a tvorby hodnot. Její cíl přesahuje to, co bylo dosaženo.*“

I proto platí mé přesvědčení, že divadelní kritika je jeden z nejspeciřtějších (a nejdelikátnějších) oborů lidské činnosti a děkuji všem, kteří se jí věnují a oddávají celou svou bytostí.