

*potvrzují proměnlivost díla jako estetického objektu, kdežto ideální konkretizace by učinila z díla předmět poznáný, uzavřený, neschopný proměny.*¹⁰

Východisko z tohoto paradoxu našel už Jan Mukařovský svým rozlišením artefaktu a estetického objektu: „*přímým předmětem aktuálního estetického hodnocení není ‚materiální‘ artefakt, nýbrž ‚estetický objekt‘, který je jeho odrazem a korelátem ve vnímatelově povědomí.*“¹¹

Felix Vodička pak zdůraznil zejména historický aspekt problematiky: „*nejen místa nedopověděná, ale estetická účinnost celého díla a tedy i jeho konkretizace je podrobena neustálým změnám. Jakmile je dílo při vnímání zapojeno do nových souvislostí (změněný stav jazykový, jiné literární postuláty, změněná struktura společenská, nová soustava duchovních i praktických hodnot atd.), mohou být v díle pocíťovány jako esteticky účinné právě ty vlastnosti, které dříve v díle jako esteticky účinné pocíťovány nebyly, takže kladné hodnocení může být opřeno o důvody zcela protichůdné. Je právě proto úkolem literární historie sledovat ony proměny konkretizací v ohlase literárních děl a vztahy mezi strukturou díla a vyvíjející se normou literární, poněvadž takto věnujeme pozornost vždy dílu jako estetickému objektu a sledujeme společenský dosah jeho funkce estetické.*“¹²

Z toho plyne zobecňující poznatek: „*Lze tedy obecně připustit několikerou estetickou i významovou interpretaci vnímaného díla, při čemž každá má v zásadě stejnou platnost a přesvědčivost, ovšem časově, společensky a do jisté míry i individuálně omezenou.*“¹³

Interpretaci se tedy nelze vyhnout: každé realizované umělecké dílo, každá konkretizace uměleckého díla je interpretací. Z historické a individuální podmíněnosti každé konkrétní interpretace plyne, že interpretací je celá řada a neexistuje jediná ideální, ideálně adekvátní interpretace.

III.

Inscenační interpretace dramatického textu (tj. interpretace, která je východiskem a základem divadelní tvorby, tvorby divadelního díla) má proti interpretaci čtenářské daleko složitější charakter a průběh. Inscenátor (ať celkový – dramaturg a režisér, nebo dílčí – scénograf, hudebník, herec) je na počátku čtenářem zvoleného dramatického textu jakožto literárního díla. Od běžného čtenáře se však liší svou intencí: nečte jen pro estetickou libost nebo poučení, čte se záměrem nalézt inscenační řešení. Čte pozorně, několikrát, analyzuje a doplňuje četbu vlastního díla studiem (autorových ostatních děl a nejrůznější pomocné literatury – historické, literárněhistorické, literárněkritické atd.). Inscenační interpretace (můžeme ji nazvat též dramaturgicko-režijní koncepcí) může být přímým výrazem čtenářské konkretizace (režisér inscenuje hru tak, jak ji „přečetl“, což vždy znamená „osobně“, „osobnostně“, nikoli

¹⁰ Pešat, Z.: *K interpretaci uměleckého literárního díla*, Ústav pro českou literaturu ČSAV, Praha 1970, s. 36.

¹¹ Mukařovský, J.: *Studie z estetiky*, Praha 1966, s. 52.

¹² Vodička, F.: *Struktura vývoje*, Praha 1969, s. 41.

¹³ Tamže, s. 198.

„adekvátně“), ale může se též od této čtenářské interpretace záměrně a z rozmanitých důvodů odchýlit. Inscenační interpretace není pouhým teoretickým východiskem divadelní tvorby, je už zárodečným tvůrčím činem, tvůrčím projektem, pro nějž se během zkušebního procesu (během studia hry) hledají účinné výrazové prostředky – způsob, jak projekt na scéně názorně realizovat.

Rozdělení inscenačního procesu na hledání inscenační interpretace a její realizaci má platnost pouze metodickou. V praxi se obě „fáze“ prolínají nebo dokonce splývají. Schematicky jsou možné tři způsoby: a) inscenační interpretace se rodí v hlavě režisérově (za asistence dramaturga) jako přesný „vnitřní model“ inscenace, jako přesná partitura jevištního dění, která se pak pod vedením režiséra zpředměňuje prostřednictvím jednotlivých operativních složek; b) inscenační interpretace má pouze rámcovou orientační funkci a dotváří, obměňuje, proměňuje se během tvůrčího procesu při zkouškách; c) divadelní dílo vzniká kolektivní jevištní součinností celého souboru během zkoušek. I v tomto třetím případě, který je doménou autorského divadla, musí ovšem existovat dramaturgicko-režijní záměr a kolektivní součinnost musí být inspirována a organizována jednotlívými a řídicí vůlí režiséra. Jde tedy vlastně o radikalizaci druhého způsobu s akcentem na kolektivní tvorbu, improvizaci a demokratickou otevřenost k dialogu.

Výsledným produktem inscenační interpretace a tvorby je divadelní dílo (inscenace), které se realizuje v řadě představení, více nebo méně se lišících variantů divadelního díla. Interpretační řetězec se dovršuje třetím stupněm, jímž je interpretace divácká. Je to obdoba čtenářské interpretace literárního díla, jejím předmětem však není literární text v jediném, jazykovém kódu, ale **text divadelní**, složitě kombinující používání kódů různých, vizuálních a auditivních.

Proces může pokračovat dalšími, metatextovými interpretacemi (divadelněkritickými, divadelněhistorickými aj. texty o textu divadelním), ale tato oblast už nepatří do našeho tématu.

IV.

Z hlediska sémiotického můžeme nazírat inscenaci jako proces překódování: literární text se mění v text divadelní, tištěné slovo v živé jevištní dění. Tím se problematika inscenace přibližuje problematice překladu. Zbigniew Osiński mluví ve své studii *Interakcja sceny i widowni w teatrze współczesnym „o překladu intersémiotickém“*.¹⁴ I když nepovažují tento pojem za nešťastnější (z důvodů, které dále vyplynou), problematika překladu může posloužit jako plodné východisko.

¹⁴ Osiński, Z.: *Interakcja sceny i widowni w teatrze współczesnym*, in: *Wprowadzenie do nauki o teatrze*, tom III, Wrocław 1978, s. 66.

Čelný představitel soudobé hermeneutiky Hans-Georg Gadamer nevidí podstatu překladu v přímočarém překódování z jednoho jazyka do druhého. Obecně se rozumění „*nezakládá na přenášení do nitra druhé osoby, na bezprostřední účasti jednoho na druhém. Rozumět tomu, co říká druhý, znamená (...) dorozumět se o věci...*“¹⁵ Při překladu, usilujícím překonat propast mezi jazyky, připomíná vztah mezi překladatelem-interpretem a textem situaci vzájemného rozumění při rozhovoru. Nejde ovšem o plnou shodu, protože „*jeden z partnerů hermeneutického rozhovoru, text, může přijít vůbec ke slovu jen prostřednictvím interpreta. Jen jeho prostřednictvím nabývají písemné znaky opět smyslu. A na základě takovéto proměny pak při rozumění přichází ke slovu také sama věc, o níž text mluví. Jako při skutečném rozhovoru i zde společná věc spojuje partnery – v tomto případě text a interpreta – navzájem. Tak jako umožňuje překladatel-tlumočnick dorozumění v rozhovoru jen tím, že se podílí na projednávané věci, je i pro interpreta vzhledem k textu nezbytným předpokladem, že se podílí na jeho smyslu.*“¹⁶ Nikoli tedy mechanický převod z jednoho kódu (cizího jazyka) do druhého (vlastního jazyka), ani magické pronikání do nitra cizorodého organismu, ale **dialog** spějící k dorozumění se o **něčem**. Tvůrčí role interpreta je v tomto pojetí zcela nezbytná.

Jistá analogičnost situace překladatele-interpreta a inscenátora-interpreta je na první pohled zřejmá. Zásadní odlišnost spočívá však v tom, že na rozdíl od literárního překladu, který se děje mezi dvěma znakovými systémy téhož řádu (mezi dvěma jazyky), v inscenačním procesu jde o cestu od jediného kódu literárního textu k složité struktuře v pohybu, pracující s několika kódy různého řádu. Nelze tedy mluvit o překladu, leda v přeneseném významu. Ale důležitější než terminologický je rozdíl v možné a přípustné míře kreativity, která je u inscenační tvorby nesrovnatelně větší.

V.

Inscenační interpretace zpravidla významové možnosti dramatického textu zužuje, **redukuje**. Zejména se to týká velkých dramatických děl, inspirujících rozmanité výklady.

Když K. H. Hilar přistupoval ke studiu své slavné inscenace *Hamleta*, uvědomoval si, do jakého historického a kulturního kontextu vstupuje: „*Hamlet stejně jako už po staletí je i dnes zkušebním kamenem světového názoru nové generace diváctva a umělecké vyspělosti generace herecké. Za těch okolností dalo se nové nastudování Hamleta v Národním divadle za přísné soutěže nesmrtelné interpretace Vojanovy. I přidržuje se nové nastudování reprodukční tradice této hry, vycházejíc vstříc i touze dnešního divadla po střízlivosti a věcnosti scénického projevu.*“¹⁷

Inscenační výsledek shrnuje výstižně Miroslav Rutte: „*Když se r. 1926 K. H. Hilar rozhodl, že uvede Hamleta znovu na scénu, byl si dobře vědom, že jeho úkolem není pouze hru nově obsadit*

¹⁵ Gadamer, H.-G.: *Wahrheit und Methode*, 2. vydání, Tübingen 1965, s. 361. Citováno podle *Překlad literárního díla*, Praha 1970, s. 24.

¹⁶ *Wahrheit und Methode*, s. 365; *Překlad literárního díla*, s. 28.

¹⁷ Hilar, K. H.: *Pražská dramaturgie*, Praha 1930, s. 41–42.

a nastudovat, ale že je především nutno dát jí nové zaměření a novou aktuálnost, čili že je na něm, aby stvořil Hamleta poválečné divadelní generace, jenž by obstál čestně vedle vzpomínky na Vojana a naplnil stejně pronikavě své generační poslání. Proto hledal především novou spojku mezi Shakespearlem a poválečnou dobou: našel ji v *tragice mládí, podlomeného předčasným poznáním zla a vyvráceného ze své mravní i citové rovnováhy*. V jeho koncepci neměl být Hamlet zatrpklý filosof, jenž zná již nicotu všeho a glosuje ničemnost světa z mrazivé samoty svého intelektu: měl to být prostý a vroucí hoch, který prožívá své citové zasvěcení v ovzduší smilstva, krve a vražd a v němž srdce odumírá dřív, než mohlo okusit života.“¹⁸

U díla tak vrstevnatého jako je Shakespearův *Hamlet* znamená inscenační interpretace vždy a nutně značnou významovou redukci, která však může (což je jistě Hilarův případ) to, co ztrácí, vyvážit tím, co získává – to jest značnou dobovou apelativností.

Vzácnější je případ opačný, kdy inscenační interpretace významové možnosti dramatické předlohy prohlubuje, obohacuje, *rozšiřuje*. Přímo instruktivní příklad skýtá inscenace Marivauxova *Sporu*, kterou pod názvem *Dotyky a spojenia* připravili režisér Roman Polák s dramaturgem Martinem Porubjakem v Divadle Slovenského národného povstania v Martine (1988).

Marivauxova poslední hra je duchovně spojena s atmosférou rokokových salonů, kde se konverzovalo a diskutovalo o nejrůznějších společenských, filozofických i vědeckých otázkách (původní název hry je *La Dispute*). V prologu k vlastnímu ději nastolují dva aristokraté Hermianne a Kníže téma – otázku, které z obou pohlaví bylo příčinou nestálosti a nevěry v lásce. Spor má být rozřešen formou experimentu s dvěma dvojicemi, které se vzájemně poznávají, sbližují a soutěží v lásce, rozdělují v nevěře a hádce, používajíce rozmanitých triků, lstí a klamů. Kníže se nakonec pokusí spor zobecnit relativizujícím závěrem: „*Ani jedno pohlavie si nemá čo vyčítat, madam. Obom je vlastná ako Nerest tak aj Ctnosť.*“ Ale reakce jeho oponentky svědčí o tom, že spor vyřešen nebyl a může dále pokračovat.

Hermianne:

Nie, prepáčte. Rozlišujte trocha. Vaše pohlavie je otrasne zákerné. Z ničoho nič sa mení a nehladá si ani zamienku.

Kníže:

*Pripúšťam. Metódy vášho sú aspoň väčšmi pokrytecké a tedy slušnejšie. Robíte väčší cirkus so svedomím než my.*¹⁹

Polákova inscenační interpretace zbavuje předně experiment historického podání a spor o mravních a charakterových kvalitách mužů a žen transformuje do obecného modelu elementárních vztahů mezi mužským a ženským **pohlavím**. Motivace společenské

¹⁸ Rutte, M.: *Šest podob českého herectví*, Praha 1947, s. 206. – Srv. Šormová, E.: *Hamlet 1926*, Divadelní revue 1990, č. 1.

¹⁹ Marivaux: *Spor*, přel. Soňa Šimková, Bratislava 1989, s. 27.

jsou nahrazeny motivacemi pudově biologickými. Prvotní příčinou nevěry není ani ženská vrtkavost, ani mužská bezohlednost, ale sama přirozenost sexuálního pudu, který je podstatně polygamní. Polák nechává úvodní, seznamovací scénu prvního setkání ženy s mužem (Eglé-Azor) sehrát dvakrát, ve dvojitým obsazení – nejen hereckém, ale i typovém (dvojice Adina-Mesrin interpretuje stejný text v drsnější a přízemnější poloze). Proces probíhá navzdory odlišnostem temperamentu a charakteru obdobně: sexuální partnery přitahuje to, co je jim založením blízké i to, co je jim protikladné. Biologie vítězí nad etikou i nad psychologií. Historický rámec přesunuje režisér ze scény do hlediště, kde v lóžích usednou rokokově kostýmovaní kavalíři a dámy, aby byli konfrontováni s nahou přirozeností věčného muže a věčné ženy na scéně i s jinak maskovanou přirozeností skutečných, dnešních diváků.

Významový posun Marivauxovy historicky determinované, osvícenské disputace směrem k podobnosti s obecně lidskou platností je bytostně spjat s uměleckým založením režisérovu osobnosti, jak bystře postřehla v souvislosti s Marivauxovou hrou i s Brechtových *Baalem* kritička Katarína Hrabovská: „*Jeho člověk či vlastně pračlověk, rousseauovsky nevychovaný, necivilizovaný, divý, konající pudovo, nerozumející ani sám sebe, tím méně druhým, může být pôvabne smiešny a môže byť nechutne hrôzostrašný, no, ani v najneprijateľnejšej polohe neprestáva byť úctyhodný. (...) predmetom Polákovho záujmu je človek ako tabula rasa, ľudská prirodzenosť ešte nepoznačená dotykom s iným človekom, so spoločnosťou, s civilizáciou a jej konvenciou. Človek si prisvojuje svet, o ktorom doteraz nič nevedel. V Marivauxovi sa mu otvorila rajská zahrada vo chvíli, keď sa i ta začala zaludňovať – stvorené sú iba dva páry.*“²⁰

Polákův Marivaux je zřetelným projevem aktualizace, kterou historické kostýmy zástupných diváků v lóžích jenom zvýrazňují. Jde ovšem o aktualizaci vnitřní, která se projevuje především v pojetí dramatických vztahů interpretovaných v duchu moderní psychoanalýzy a mířících k archetypům.

Můžeme rozlišovat inscenační interpretace **historizující** a **aktualizující**: na jedné straně snahu o historicky věrné podání reálií dramatického textu a na druhé straně jejich přenos do zcela odlišných nebo i současných historicko-lokálních souřadnic. Ale tento rozpor není absolutní. Nelze hrát důsledně historicky, protože se nelze beze zbytku přenést do myšlení a cítění jiné doby – lze s ní vést pouze dialog. Na tom nic nezmění ani sebevěrnější kulisy, kostýmy a rekvizity, protože herci v nich a s nimi se pohybující v sobě vždycky ponosou ducha své současnosti. A na druhé straně ani Hamlet ve fraku nebude beze zbytku naším současníkem. Tuto propast lze různě maskovat, ale lze na ni též ukázat a využít jí ke konfrontaci, jak se s tím pravidelně setkáváme například v inscenacích pražského Studia Ypsilon.

Z rozporu mezi artefaktem a estetickým objektem, jak o tom byla řeč, vyplývá, že každá inscenace časově odlehleho dramatického textu je – ať zveřejňovanou nebo maskovanou –

²⁰ Hrabovská, K.: *Ostrava 89. Divadlo dneška*, Film a divadlo 1990, č. 2, s. 11.

aktualizací. Rozdíl mezi historizujícími a aktualizujícími inscenačními interpretacemi je spíše vnější a kvantitativní než vnitřní a kvalitativní.

VI.

Podle charakteru mezitextového navazování (protože inscenační interpretace zprostředkovává mezi výchozím, literárním dramatickým textem a výsledným audiovizuálním textem jevištního dění) se rozlišuje interpretace **afirmativní** a **kontroverzní**, souhlasná a nesouhlasná.²¹

Ani tento protiklad nelze při inscenační interpretaci absolutizovat. Protikladná pojetí představují spíše tendence než konstanty: na jedné straně tendenci k pokud možno adekvátní, věrné interpretaci (s odchylkami danými nutnou aktualizací, redukcí, případně doplněním); na druhé straně tendenci k uplatnění postoje kritického, polemického, kontroverzně přetvářejícího.

První tendence v praxi nutně převažuje a není třeba se o ní vzhledem k předešlým výkladům dále šířit. Druhá tendence se jen výjimečně projevuje úplným popřením výchozího textu. K takovému popření se nejvíce blíží **destrukční parodie**. Inscenátoři si zvolí určitý známý titul, aby jeho charakteristické znaky, postupy, prostředky přivedli ad absurdum. Nejvhodnější materiál skýtají hry pokleslé (kýč), postrádající humor, zato překypující falešným sentimentem, s nímž jde ruku v ruce vyumělkovanost stylu. Destrukční parodie promění jejich charakteristické kvality analytickým přístupem a výrazovou nadsázkou v opak: sentimentalitu v absurditu, dojemnost v komičnost. Tím se vlastně neguje jejich podstata. Destrukční parodie je většinou pouze dočasným oživením mrtvoly (je to pravda – „život ironický“), které může skýtat zábavnou kratochvíli, ale stěží tak vznikne dílo hlubší umělecké a myšlenkové hodnoty.

Většinou má kontroverzní interpretace charakter použití dramatického textu k odlišnému účelu, než jaký byl původně zamýšlen. V porevoluční době se konaly v Rusku tzv. divadelní soudy: *„Soudy na literární téma měly povzbudit zájem o příslušné dílo a přiblížit pomocí divadelní ilustrace některé násilně aktualizované a jednostranně vyložené postavy. Tak např. soud nad postavami Arcybaševovy hry Žárlivost neprokazoval nějaké hodnoty literární předlohy, ale použil motivů a postav díla ke svérázné polemice s nedůstojným postavením ženy v předrevolučním Rusku. Oblíbený soud Eugena Oněgina, kritizovaného pro nedůslednost a charakterizovaného jako prázdného snílka, končil glorifikací Tatány, jejíž čistý cit byl Oněginem pošlapán. Soud Anny Kareninové zasáhl nejen aristokratickou společnost, která neměla pochopení pro opravdový cit, ale také hlavní hrdinku románku L. N. Tolstého. Anně Kareninové bylo vytýkáno, že místo zásadové kritiky velkosvětské společnosti sáhla k sebevraždě... (...) Proti nerozhodnosti Eugena Oněgina, proti jeho bezpracnému způsobu života bylo stavěno úsilí komsomolců; proti bezradnosti a zoufalství*

²¹ Viz Popovič, A. – Liba, P. – Zajac, P. – Zsilka, T.: *Interpretácia uměleckého textu*, Bratislava 1981; *Originál-preklad. Interpretáčnā terminológia*.