

**Text je autorským dílem, které podléhá ochraně podle autorského zákona. Užití tohoto díla je možné pouze formou studia. Jakékoliv jiné užití, zejména rozmnožování nebo poskytování třetím osobám, podléhá sankcím dle § 40 autorského zákona a § 152 trestního zákoníku.**

ZDENĚK HOŘÍNEK

## INTERPRETACE A TVORBA

### 1.

Slova interpretace se dnes běžné používá ve dvojitým významu. Původně znamenalo *výklad, vysvětlení a v tomto smyslu bylo klíčovým pojmem každé hermeneutiky (biblické, filologické, právníké atd.), teorie a metody výkladu, jejímž cílem je pochopení určitého textu.*<sup>1</sup>

Latinské *interpretatio* má však ještě vedlejší význam *překlad, přetlumočení*, tedy převod určitého textu do jiného znakového systému, do jiného jazyka – „prekódovanie jazykového textu, pri ktorom dochádza k vytváraníu jeho novej jazykovej podoby a stylistického tvaru. Preklad je prechod textového invariantu z jedného textu do druhého, a to pri maximálnom rešpektovaní výrazových a významových vlastností (informácií) originálu.“<sup>2</sup>

Od pojetí interpretace jako překladu je už krok k druhému významu slova: „způsob, jak výkonný umělec dílo podává, provádí“<sup>3</sup>, běžnému zejména v hudebním umění: „*interpretace* (hudby, hudební interpretace), označení pro živé provedení notově fixované hudební skladby, nebo pamětně uchovaného projevu (zejména ve folklóru). V češtině se víceméně synonymicky užívají výrazy „výkonné umění“ a „reprodukční umění“.“<sup>4</sup>

Na první pohled je zřejmé, že mezi prvním a druhým významem slova došlo ke značnému významovému posunu: od výkladu k činnosti více nebo méně tvůrčí. Ivan Poledňák právem varuje před mechanickým, netvůrčím chápáním „výkonného umění“: „Naproti tomu z latinského kořene výrazu „interpretace“ pronikají spíše konotace „tvořivý“, „vykládající“, „jdoucí po smyslu“ atp.“<sup>5</sup>

První konotace je jistě sporná, ale zejména je sporné ono nerozlišené spojování výkladu s tvorbou pod jediný pojem interpretace. Přesně a doslova vzato nemůžeme nikdy slyšet interpretaci, ale pouze *realizaci* určité interpretace. Mezi interpretací (jako určitým výkladem i určitou realizační koncepcí) „notově fixované hudební skladby“ a její zvukovou realizací probíhá vlastní tvůrčí proces „výkonného“ hudebníka, hledání osobitého výrazu, jak se po svém zmocnit hudební skladby.

Dvojnásob vyvstane nutnost alespoň metodického rozlišování *interpretace* a *tvorby* u umění divadelního, kde mezi výchází (ale postupně se upřesňující a prohlubující i částečně proměňující) interpretací dramatického textu a výslednými (opět více nebo méně se proměňujícími) realizacemi divadelního díla v jednotlivých představeních leží poměrně dlouhý inscenační proces, na němž se podílí řada *operativních složek*, tj. různě umělecky specializovaných jednotlivců a skupin.

Dělení divadla na *interpretační* a *neinterpretační* vnáší do této problematiky zmatek, protože na každém díle se podílí jak interpretace, tak kreativita a rozlišovat jednotlivé typy

<sup>1</sup> Viz Stelmach, J.: Co to jest hermeneutika? Wrocław 1989, s. 5 – 6.

<sup>2</sup> Originál-překlad. Interpretáčnā terminológia, Bratislava 1983, s. 171.

<sup>3</sup> Klímeš, L.: Slovník cizích slov, Praha 1981, s. 301.

<sup>4</sup> Poledňák, I.: Stručný slovník hudební psychologie, Praha 1984, s. 171.

<sup>5</sup> Tamže, s. 171.

divadla a divadelních děl můžeme právě podle vzájemného poměru interpretace a kreativity.

S větším oprávněním lze používat pojmů „divadlo *interpretační*“ a „divadlo *autorské*“, pokud je nechápeme jako *dělení* divadelní sféry, ale pouze jako protikladné divadelní metody a tendence. V „interpretačním divadle“ (v tomto specifickém smyslu) je drama prvotní, divadelní tvorba následná, druhotná. Hotové drama je inscenováno, „v-jevištnováno“: proces ztělesnění hry na scéně s využitím specificky divadelních prostředků je procesem přídatným. „Autorské divadlo“ (autorské v divadelním, nikoli v literárním smyslu!) se nespokojuje s přídatnou teatralizací předem hotové literární předlohy – je doslova a do písmene *myšlením a cítěním v divadelních obrazech*, pokusem o totální, komplexní uchopení dramatické látky, o názornou konkretizaci tématu ve scénických souřadnicích.<sup>6</sup>

I na prvním typu divadla (s dominující tendencí k adekvátní interpretaci) se ovšem nutně podílí kreativita a naopak na typu druhém (s dominující autonomní kreativitou) se nutně podílí interpretace, byť šlo (v krajním případě) o interpretaci nikoli určitého dramatického textu, ale pouze určitého tématu.

Pojmy „interpretační“ a „autorské divadlo“ jakožto protikladnými tendencemi se prostor inscenačních možností nepokrývá a nevyčerpává. Mezi krajními póly leží celá, věčně otevřená škála možností, která usvědčuje z pošetilosti každý pokus uzurpovat nárok na pravou interpretaci a pravou tvořivost jedinému typu divadla. Peter Brook inscenující *Krále Leara* jistě neprokázal menší divadelní kreativitu než některé z autorských divadel proto, že pracoval s pevným dramatickým textem, ale na druhé straně jeho strhující inscenace postihla jen jednu (být neobyčejně produktivní) z možných interpretací této dramatické „hory“.

## II.

Známý shakespeareolog kdysi položil otázku, zda je nutné Shakespeara stále nějak interpretovat. Zda by nebylo lepší ho zahrát prostě tak, jak je napsán. Tuto otázku formou výčitky nejednou opakují dramatikové a vyjadřují tak nelibost, že si inscenátoři k tomu, co oni napsali, stále něco přimýšlejí a vymýšlejí. Argument zajisté pádný v případech, kdy inscenace textu spíše ubližují než prospívají, ale přesto spočívající na nedorozumění. Inscenace nemůže neinterpretovat, i zdánlivé zřeknutí se interpretačních práv je druhem interpretace.

Neuplatní-li se interpretace záměrně, uplatní se v každém případě bezděčně. I tehdy, nechá-li režisér mluvit text přesně podle autora a úzkostlivě respektuje jeho poznámky, přece už pouhým obsazením herců do rolí bezděčně interpretuje: autorův text se podle vzhledu, mentality a emocionality, návyků a jiných charakteristických znaků jednotlivých herců konkretizuje způsobem, jaký autor neměl a nemohl mít na mysli (i kdyby notabene šil role hercům přímo na tělo, přece by nemohl přesně předvídat ani určit jejich způsob podání). Prostě: z interpretačního kruhu není úniku.

Roman Ingarden upozornil ve svém základním díle *Umělecké dílo literární* (1931) na otázku nedourčenosti v literárním díle znázorněných předmětů: „Znázorněný, svým obsahem „reálný“ předmět netvoří v opravdovém smyslu ve všech směrech jednotně určené individuum, které by bylo původním celkem, nýbrž jenom *schematický* útvar s různými druhy míst nedourčenosti a s konečným počtem pozitivně mu prisouzených charakteristik, ač se formálně rozvrhuje jako plně určené individuum a uzpůsobuje k tomu, aby předstíral, že takovým individuem je. Tuto schematickou povahu znázorněného předmětu nelze v žádném konečném literárním díle odstranit, ač v postupu díla mohou být vyplněna a tím odstraněna stále další místa neurčenosti doplněním nových pozitivně rozvržených vlastností. Mohlo by se říci, že vzhledem k určení jím znázorňovaných předmětů je každé literární dílo principiálně nehotové a vyžaduje stále pokračující doplňování, které však nemůže být textově nikdy

<sup>6</sup>

Srv. Hořínek, Z.: Pokus o totální divadelní tvorbu, Scéna 1990/ č. 16.

dovedeno do konce.<sup>7</sup>

V pozdější knize *O poznávání literárního díla* (1937) charakterizuje Ingarden místa nedourčenosti takto: „Tato místa se objevují všude tam, kde na základě souboru vět patřících do díla nelze říci, *ani* že určitý předmět P má z jistého hlediska vlastnost V, *ani* že tuto vlastnost nemá. Pokud např. v textu *Pana Tadeáše* není žádná zmínka o tom, zda byl Tadeáš světlolvasý nebo ne, tato postava je po této stránce *nedourčena*, třebaže *implicite* je jasné, že jeho vlasy *nějakou* barvu mít musely; není však nijak rozhodnuto, *jaká* barva to byla.“<sup>8</sup>

Jistá mezerovitost literárního díla nutí čtenáře – má-li si co možná nejúplněji ustavit a představit jeho svět – „číst mezi řádky a intencionálně vyznačit i ty stránky nebo stavy představených předmětů, které *explicite* nejsou určeny, ale mají význam pro kompozici díla.“<sup>9</sup>

Konkretizací představených předmětů (jejíž důležitost se znásobuje při přechodu od konkretizace čtenářské ke konkretizaci inscenační!) se ovšem pojem konkretizace literárního díla zdaleka nevyčerpává. Na meze Ingardenova pojetí kriticky reagoval Zdeněk Pešat ve studii *Výstavba díla a vnější kontext*. Souhlasí s Ingardenovým požadavkem, že jednotlivé konkretizace mají být v souladu s dílem jako celkem, s jeho intencemi, ale nepřijímá z toho zdánlivě plynoucí možnost ideálně adekvátní konkretizace díla: „Nelze proto konkretizaci chápat tak, že každá doba nezávazně a nezávisle na intenci díla si z něho vybírá, co se jí hodí. V takovém případě máme plné oprávnění hovořit s Ingardenem o falešné konkretizaci nebo lépe o konkretizaci neadekvátní. Nevyžaduje si však existence falešné konkretizace svůj protilehlý pól, konkretizaci ideální? Nikoliv, neboť falešné konkretizace mohou existovat v čase a vlastně i ony potvrzují proměnlivost díla jako estetického objektu, kdežto ideální konkretizace by učinila z díla předmět poznáný, uzavřený, neschopný proměny.“<sup>10</sup>

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.“<sup>11</sup>

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 pociťovány jako esteticky účinné právě ty vlastnosti, které dříve v díle jako esteticky účinné pociťovány 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.“<sup>12</sup>

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.“<sup>13</sup>

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.

7 Praha 1990 (v tiráži uvedeno 1989), s. 252 – 3.

8 Praha 1967, s. 45 – 46.

9 Tamže, s. 47.

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

11 Studie z estetiky, Praha 1966, s. 52.

12 Struktura vývoje, Praha 1969, s. 41.

13 Tamže, s. 198.

### 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 „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 – způsoby, 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 jednotlivo 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 wspólczesnym* „o překladu intersémiotickém“.<sup>14</sup> I když nepovažuji tento pojem za nejspřávnější (z důvodů, které dále vyplynou), problematika překladu může posloužit jako plodné východisko.

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...“<sup>15</sup> 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-tlumočník 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.“<sup>16</sup> 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.“<sup>17</sup>

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 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 Shakespearem 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.“<sup>18</sup>

U díla tak vrstevnatého jako je Shakespeareův *Hamlet* znamená inscenační interpretace

<sup>15</sup> Wahrheit und Methode, 2. vydání, Tübingen 1965, s. 361. Citováno podle Překlad literárního díla, Praha 1970, s. 24.

<sup>16</sup> Wahrheit und Methode, s. 365; Překlad literárního díla, s. 28.

<sup>17</sup> Pražská dramaturgie, Praha 1930, s. 41 – 42.

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

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 Ctnost'“. 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 nehľadá si ani zamienku.*

*Kníže:*

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

Polákova inscenační interpretace zbavuje předně experiment historického podmínění a spor o mravních a charakterových kvalitách mužů a žen transformuje do obecného modelu elementárních vztahů mezi mužským a ženským *pohlavím*. Motivace společenské 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 dvojmí 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 psychologii. 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 dispute směrem k podobnosti s obecně lidskou platností je bytostně spjat s uměleckým založením režisérovou osobnosti, jak bystře postřehla v souvislosti s Marivauxovou hrou i s Brechtových *Baallem* 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 zaľudňovať – stvorené sú iba dva páry.“<sup>20</sup>

<sup>19</sup> Marivaux: *Spor*, přel. Soňa Šimková, LITA Bratislava 1989, s. 27.

<sup>20</sup> Ostrava 89. Divadlo dnešku, Film a divadlo 1990/č. 2, s. 11.

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 – 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.<sup>21</sup>

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. Destructivní parodie promění jejich charakteristické kvality analytickým přístupem a výrazovou nadsázkou v opak: sentimentalitu v absurditu, dojemnost v komičnost. Tím se vlastně neguje jejich podstata. Destructivní 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,

<sup>21</sup> Viz Popovič, A. – Liba, P. – Zajac, P – Zsilka, T.: Interpretácia uměleckého textu, Bratislava 1981; Originál-preklad. Interpretáčnā terminolōgia.

kritizovaného pro nedůslednost a charakterizovaného jako prázdného snílka, končil glorifikací Taťány, 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 Anny Kareninové pevné postavení sovětských žen, jak je proboujaly skutečné revolucionářky.<sup>22</sup> Kontroverzní interpretace vycházela ovšem z textu, ale vydatně si vypomáhala i prostředky metatextovými. Polemický vztah k textu, založený na vulgárně pragmatickém postoji, se projevoval podle citovaného pramene formami odvozenými z dobových politických schůzí a soudních procesů a sledoval přímočarou aktivizaci publika.

Příklad, přivádějící kontroverzní metodu ad absurdum a působící z dnešního odstupu zároveň komicky i odpudivě, nevyklučuje nikterak její smysluplné použití. Důmyslný a účinný způsob kontroverzní interpretace, který respektuje literu předlohy a diferencuje její vnitřní hodnoty, nepopírá její podstatné znaky, ale dává jim nový, odlišný smysl, uplatňoval v 60. letech Jerzy Grotowski vzhledem ke klasickým dílům polských romantiků.

Inscenace *Akropolis* (Divadlo-laboratoř 13 řad, Opole, 1962) byla vybudována na půdorysu mýtického příběhu Stanisława Wyspiańskiego. V katedrále wawelské, polské Akropoli, v noci zmrtvýchvstání ožívají známé antické a starozákonní postavy z gobelinů a odehrávají své velké scény, které mají v evropské kulturní tradici uzlové postavení – Helena a Paris, Hekaba a Priamos, Abraham a Izák, zápas Jákoeba s andělem atd. Hru zakončuje příchod Spasitele, Krista-Apolla, zvěstujícího zmrtvýchvstání, záchranu a spásu – zřejmý symbol mesianistické víry v národní vysvobození. *Akropolis*, „hřbitov pokolení“ představuje jakýsi souhrn evropských tradic, dějiny evropské civilizace v kostce. Grotowski našel pro tento hřbitov idejí šokující analogii ze zkušenosti poloviny 20. století – vyhlazovací koncentrační tábor. Během celého představení budují herci-vězni ze starých kamenných rour složitou konstrukci v prostoru celého divadelního sálu. O přestávkách mezi otrockou prací hrají staré historky, jak je předepisuje Wyspiańskiego text. Mají v kontextu jejich vězeňského údělu charakter úniku a iluze; tradiční mýty se proměnily ve lživé kolektivní sny. Degradace mesianismu vrcholí v závěru, kde zoufalí vězni naleznou svého Spasitele v bezhlavé loutce, nosí ji na ramenou za zpěvu náboženské písně a v závěru mizí i se svým domnělým zachráncem ve velké bedně, která symbolizuje pec krematoria.

Obrazoborecká interpretace klasického textu čerpá svou provokativnost z blasfémie. Básnické kvality Wyspiańskiego textu nejsou negovány, je jim však propůjčen nový, rouhavě polemický a aktualizovaný smysl.<sup>23</sup>

## VII

Cílem předchozího výkladu nebyla zevrubná inventarizace interpretačních způsobů. Naznačil jsem pouze některé možnosti a směry se záměrem upozornit na specifický, *umělecký tvůrčí* charakter inscenační interpretace, jež je nejen předpokladem vlastní inscenační tvorby, ale vlastně jejím počátkem a její součástí. Od vědeckých typů interpretace se umělecky tvůrčí interpretace liší metodou a hlavně zaměřením; nejde jí tolik o věrný, adekvátní nebo dokonce ideální výklad, který významové horizonty výchozího díla ve skutečnosti uzavírá, ale o otevření prostoru k tvorbě. Míra hodnoty interpretačního řešení zde není dána jeho přesností, ale inspirační produktivitou. Cílem divadelní práce není přesně vykládat dramatické texty, ale vytvářet apelativní, tj. živě rezonující divadlo. V praxi to bylo a je většinou jasnější

<sup>22</sup> Martinek, K.: Dějiny sovětského divadla 1917 – 1945, Praha 1967, s. 62-62.

<sup>23</sup> Viz Hořínek, Z.: Obnažený herec v chudém divadle, Divadlo 1966/č. 8; přetištěno v knize Divadlo jako hra, Brno 1970. – Osinski, Z.: Grotowski i jego Laboratorium, Warszawa 1980, s. 106 – 109.



než v teorii. Můžeme sestavit celou řadu inscenací např. Shakespearových tragédií, které se nikterak neruší proto, že si navzájem odporují nebo jsou i protichůdné. Ze samotné podstaty divadelního umění vyplývá přirozená potřeba chápat pojem umělecky tvůrčí interpretace v maximální šíři. Je na čase, aby tato přirozená potřeba byla též teoreticky tak říkajíc legalizována.

Známa americká kritička a teoretička umění Susan Sontagová napsala roku 1964 esej *Against Interpretation*, namířený proti umrtvujícímu způsobu interpretace, který racionální redukcí umění konzervuje, ochočuje, činí ovladatelným a pohodlným. „Je důležité dnes obnovit naše smysly. Musíme se učit více *vidět*, více *slyšet*, více *cítit*.“<sup>24</sup> Směr její polemiky je plodný. Znamená v souvislosti našeho tématu nejen odlišení vědecké interpretace od interpretace umělecky tvůrčí, ale zejména otevření interpretačních obzorů pro neomezenou, svobodnou inscenační tvorbu, jejíž podstatou není reprodukce výchozího díla v jiném kódu, ale dialog mezi dvěma rovnoprávnými rovinami kreativity.

1990

***Text je autorským dílem, které podléhá ochraně podle autorského zákona. Užití tohoto díla je možné pouze formou studia. Jakékoliv jiné užití, zejména rozmnožování nebo poskytování třetím osobám, podléhá sankcím dle § 40 autorského zákona a § 152 trestního zákoníku.***