



O INTERPRETACI A ANALÝZE DRAMATICKÉHO TEXTU

Jména autorů studijní opory:	prof. PhDr. Daria Ullrichová
Název fakulty:	Divadelní fakulta
Název katedry:	Katedra činoherního divadla
Studijní obor:	Režie-dramaturgie činoherního divadla

Studijní opora byla zpracována v rámci projektu “Zajištění kvality studia na AMU a posílení reflexe nejnovějších trendů v umělecké praxi”, reg. č. CZ.02.2.69/0.0/0.0/16_015/0002404



EVROPSKÁ UNIE
Evropské strukturální a investiční fondy
Operační program Výzkum, vývoj a vzdělávání



MINISTERSTVO ŠKOLSTVÍ,
MLÁDEŽE A TĚLOVÝCHOVY

Obsah

1. Obecné principy interpretace	4
1.1. Hermeneutika, hermeneutický kruh, interpretační proces jako porozumění	4
1.2. Jedinečnost individuální interpretace	9
1.3. Specifičnost interpretace dramatického textu	12
2. Interpretace dramatického textu	13
2.1. Pojmy analýza, výklad, interpretace	13
2.2. Specifičnost dramatického textu	14
2.3. Analýza dramatického textu	15
2.4. Místo a čas dramatického děje	16
2.5. Drama, jednání, situace	19
2.6. Text a kontext	21
2.7. Závěrem...	25

Dramaturové a režiséři jsou ze samotné podstaty své profese profesionálními interprety. Jsou jimi i herci, dokonce i scéničtí výtvarníci. Platí to bezvýhradně pro oblast tvorby činoherního divadla. Jejich tvůrčí činnost se totiž neobejde bez vědomého, profesně poučeného vztahování se k písemně kodifikovaným textům. Touto množinou textů jsou povětšinou texty dramatické, které mají svou specifickou podobu. Znalost, v čem tkví tato specifčnost, patří k základům řemesla. A právě proto, že činoherní divadelníci jsou profesionálními interprety, není na škodu mít povědomí, alespoň v základních obrysech, o teorii interpretace v její obecné podobě. Samotný proces interpretace má svá úskalí, svá rizika. Teorii interpretačního procesu se zabývá moderní hermeneutika.



1. Obecné principy interpretace

1.1. Hermeneutika, hermeneutický kruh, interpretační proces jako porozumění

Moderní hermeneutika je filosofický směr, nadoborová disciplína, jejíž zkoumání mají přesah do mnoha dalších oborů. Za jejího nejvýznamnějšího představitele je pokládán filosof Hans-Georg Gadamer (1900-2002), jeho stěžejní dílo „Warheit und Methode“ bylo vydáno roku 1960. Předmětem hermeneutiky je proces porozumění textu, tedy hledání jeho smyslu, které vychází z vlastní intence textu. Za text je pak pokládán takový systém znaků, který má vyšší míru komplexity než věta. V užším pojetí sem spadají pouze písemně zachovaná svědectví lidské existence. V nejširším pojetí je za tuto soustavu znaků pokládáno bytí jako takové a příroda vůbec. Proto moderní hermeneutika ovlivnila širokou škálu především humanitních oborů.

V evropských dějinách má hermeneutika jako výklad písemně kodifikovaných textů tisíciletou tradici, je jí dokonce možno pokládat za jedno ze specifíků euroatlantické civilizace. Ve starověku se jí zabývala stoická škola, alexandrijská škola, Aristoteles. Staletí plynulou tradici má pak exegeze, tedy výklad Písma. Exegeze je samozřejmě zcela specifickým druhem interpretace, výkladu. Exeget vychází z předpokladu, a z jeho pozice dokonce z přesvědčení, že Písmo obsahuje, vyjevuje, zvěstuje závazné, pravdivé slovo, že za textem se skrývá pravda. Formulací filosofa Ladislava Hejdánka „Písmo je slovem o pravdě, přicházející z budoucnosti“. Písmo vypovídá tedy ne o tom, co je, ale co se stane. Cílem exegeze je zachovat a zpřítomnit smysl, přenést dávné poselství, zvěstování události, do přítomného společenství. Zpřítomnění smyslu, tradování zpřítomněním, se ovšem váže nejen k exegezi, ale k interpretaci jako takové. Zejména pak k interpretaci děl minulých. Interpretovat text tak, aby působil stejně silně a přesvědčivě jako v době svého vzniku, patří k podstatným aspektům živé, v pravém smyslu aktuální, interpretace.

Pozn. 1) Pojem pravda se v bibli objevuje ve dvojitě, zdánlivě protichůdném významu. V hebrejském starozákonním myšlení souvisí slovo pravda s představou pevnosti, jistoty, věrnosti. Emet – pravda je odvozeno od kořene slovesa aman. Příbuzné amen znamená závazek a potvrzení slibu. Amen bylo do řečtiny přeloženo ve smyslu českého staň se. V Novém zákoně odpovídá slovo pravda řeckému výrazu alétheia, tedy odzapomenutí, tj. odhalené podstaty věci. (Heidegger překládá jako neskrytost.) Moderní exegeti zdůrazňují, že se tato pojetí nevylučují,

ale doplňují a sbíhají. To, co má být pochopeno, je zároveň skryté i odhalené, stále ve skrytosti a odhalené, vyjevující se v tvaru. V interpretaci, která je širším pojmem než exegeze, tomu odpovídá souvztažnost trvalosti díla a prezence individuální interpretace.

Název oboru hermeneutika, či po staletí provozované hermeneutické činnosti, je odvozen od jména starořeckého boha Herma. S řeckým Hermem splynul Hermés Trismegistos, což je řecké pojmenování staroegyptského boha Thótha, kterému je přisuzován vynález písma, počtů a měr, tedy znakového systému. Odtud se zdá cesta k hermeneutice a k interpretaci přímočará. Ale i starořecká mytologie, ze které vysvítá nejednoznačná a až lstivá podoba Herma, nám o interpretačním procesu, o potížích a rizicích s ním spojených, leccos naznačuje. Mytologie, jak známo, je souhrnem tradovaných, vzájemně propletených příběhů o bozích a hrdinech. Tyto příběhy mají metaforickou podobu. Jaký je který bůh je ukryto v souhrnu těchto tradovaných příběhů. Dotyčný Hermes je sice poslem bohů, ale také ochráncem zlodějů, obchodníků a cest, a průvodce duší do podsvětí.

Pozn. 2) Zdá se, že jde o postavu s vysokými funkcemi, leč ne zcela spolehlivou, řečeno dnešním jazykem. Připomeňme si, co se o Hermovi vypráví. Jeho kariéra začíná příběhem o matení stop. Hermes, syn Dia a Maie, již jako malý chlapec ukradl bohu Apollónovi stádo krav. Aby ho stopy krav neprozradily, vyrobil jim návleky z dubové kůry. V jiných traktováních zavedl krávy do jeskyně ocasem napřed. Když musel svou vinu přiznat, dokázal si posléze Apollóna naklonit, daroval mu lyru, kterou vynalezl. Z „Řeckých mýtů“ ocitujme situaci před všemocným Diem. „Vypadá to, že jsi velice vynalézavý, výřečný bůžek a umíš přesvědčovat,“ řekl (Zeus). „Tak mě udělejte svým poslem, tatínku,“ odpověděl Hermés a já budu zodpovídat za veškerý majetek bohů a nebudu nikdy lhát, i když nemůžu slíbit, že budu říkat celou pravdu.“ (Robert Graves, c.d., Odeon 1960, 1.díl, str.64) V přeneseném významu lze Hermovu podobu, povahu, podstatu vztáhnout k problémům interpretace. Hermés mate stopy. Hermés nelže, ale neříká celou pravdu. Nemusíme to brát jako posudek charakteru, bohy nelze soudit, jsou taková, jací mají být. Vezměme to tak, jak to je: Nelže, ale neříká celou pravdu.

Pro interpretaci, respektive pro interpretační proces v hermeneutickém pojetí platí, že jakákoli interpretace nikdy není úplná, vyčerpávající, definitivní, konečná. Interpretace je proces, nekončící proces, pravda, akademicky přílehlavěji – vyčerpávající smysl textu, je nedosažitelnou limitou. Přesto se interpret k této limitě vztahuje. Tak jako je exeget přesvědčen o pravdě Písma, interpret profánních textů předpokládá smysl textu, smysl, který je obsažen v celku. (Připomeňme si v této souvislosti slova Lva Nikolajeviče Tolstého, který na

otázku, o čem je Anna Karenina, odpověděl, že kdyby měl vyjádřit smysl svého románu, musel by jej celý, slovo od slova, vyprávět znovu.) Předpoklad, že text jako celek má smysl, očekávání smyslu, je to, co interpretační proces vůbec umožňuje. Imanentní vlastností textu je potence smyslu. Očekávání smyslu je tedy prvotní nezbytnou podmínkou interpretace, procesu porozumění textu z jeho vlastní intence. V tomto procesu se něco dozvídáme, něco, co je nové a zároveň součástí nás samých.

Pozn. 3) Toto zjištění o smyslu celku, očekávání smyslu celku, v rovině teoretické můžeme s výhodou uplatnit v běžné divadelní praxi, speciálně v dramaturgické činnosti. (Dramaturgické myšlení, dramaturgická potence nemusí se vztahovat pouze k funkci dramaturga. Jsme toho názoru, že potencionálním dramaturgem, by měl být i každý režisér.) Součástí dramaturgické činnosti je orientace v původní dramatické tvorbě, hledání nových her, realitou jeviště neověřených textů. Kritické posouzení kvality dramatického textu v literární podobě je obtížným úkolem. Odhlédneme-li od dalších specifik dramatu, pak elementárně platí, domníváme se, že kvalitní je takový text, který funguje jako celek, v kterém jednotlivosti jsou nezbytnou součástí celku, kde souvztažnost elementů tvořící celek je diktována uměleckou nutností. A můžeme si dovolit tvrdit, že u dramatických textů autorem zamýšlených k jevištnímu provedení to platí bezvýhradně, protože z podstaty uměleckého druhu vyplývá nárok na úspornou, kondenzovanou výpověď. Vrátime-li se tedy ke všední praxi, divadelní text můžete pokládat za dobrý, podaří-li se vám jej přečíst, interpretovat tak, že vše v něm pokládáte za vypovídající, určitým způsobem nutné z hlediska celku. To ale neznamená, že vše z dramatického textu musí se stát součástí pozdější jevištní interpretace. Přímočařeji řečeno, nikoli vše musí být vysloveno. Scénická interpretace zcela věrná liteře dramatického textu, nemusí být věrná jeho duchu. Nezdaří-li se vám dramatický text interpretovat jako celek, který má smysl, můžete se domnívat, že dotyčná divadelní hra dobrá není. Nabízí se ovšem ještě další vysvětlení, chyba je ve vás a autor textu musí počkat na vstřícnějšího čtenáře. Ať tak či onak, z logiky věci vyplývá, že jej neuvědte, což poslouží vám i autorovi. Zjištění, že divadelní hra, dramatický text je dobrý, pro následnou scénickou interpretaci vhodný, je-li ústrojným celkem, kde jednotlivosti skládají, vytvářejí smysluplný celek, respektive, že jej dokážete jako smysluplný celek přečíst, mohlo by se zdát banální. Uvážíme-li ale obtížnost posouzení kvality textu a současnou relativizaci uměleckých a hodnotových měřítek, jde o efektivní know-how.

Interpretační proces probíhá od prvního třeba jen zájmového čtení textu. Z hlediska teorie interpretace je i laický čtenář interpretem. Profesionální interpret se od něj liší jenom tím, že jeho znalosti a zkušenosti, jeho profesní řemeslná výbava, mu umožňuje rychleji se orientovat

a „mířit k cíli“. Čtenář, jak již bylo řečeno výše, předpokládá a očekává, že text jako celek má smysl. A právě tento předpoklad mu umožňuje odhadovat z jednotlivostí smysl celku a zpětně pak z předpokládaného celku význam jednotlivostí. Tento princip nazýváme hermeneutickým kruhem. V hermeneutickém kruhu či hermeneutické spirále dobírá se interpret postupně hlubšího porozumění, které nikdy není konečné, definitivně vyčerpávající smysl díla. Interpretační proces má svého druhu dialogickou povahu. Není na škodu si připomenout, že i tento dialog, jako i jakýkoli smysluplný, partnersky rovnocenný dialog, předpokládá vůli k porozumění. Specifičnost tohoto dialogu tkví v tom, že texty nám nedávají jednoznačnou odpověď, „pouze“ iniciují další otázky.

„Texty mlčí“. Tak zní slavná Platónova maxima. A právě jejich mlčení vybízí k interpretaci. To, co je dané, jasné, zřetelné, průkazné, zjevené, nemá interpretace zapotřebí. Dialog čtenáře-interpretu s textem-dílem probíhá na principu fiktivních otázek a odpovědí. „Porozumět nějaké větě znamená interpretovat ji jako otázku, která probudila řadu vět –odpovědí a sama se skryla.“, říká H.G.Gadamer. Pro zjednodušení bychom mohli interpretaci jako proces porozumění vysvětlit tak, že čtenář-interpret si od samotného počátku vytváří jakýsi koncept, projekt, který postupně upravuje a opravuje tak, aby jeho předpoklady byly v souladu s dalšími objevenými, nalezenými jednotlivostmi (možnostmi) a původní koncept, projekt, tak zpětně získává stále konkrétnější podobu. Není to ale cesta zcela přímočará, v průběhu interpretace spolu jednotlivé možnosti soupeří, jsou v dynamickém, a také inspirativním, napětí.

Onen původní koncept, projekt, předjímání celku, má povahu předsudečné struktury. Někdy se v teoretických studiích setkáváme s termínem před-porozumění. A opět pro zjednodušení, čtenář se v textu orientuje tak, že narazí-li na něco jemu známého, pro něj pochopitelného, něco svého, vytváří si podle toho projekt celku. Mohli bychom to vyjádřit i tak, že z jednotlivostí intuitivně odhaduje celek. Je tedy zřejmé, že jeho čtení, interpretace textu, vždy vychází z jeho konkrétní individuální pozice, z jeho znalostí, zkušeností, emocionální výbavy. Čteme, interpretujeme, jako konkrétní osobnosti v konkrétní komunitě. Předsudečnost, vyplývající z individuální pozice naší existence sice interpretaci umožňuje, ale zároveň je jistým rizikem, kterého by si profesionální interpret měl být vědom. A měl by být schopen reflexe svých předpokladů. Tak jako v běžném životě často slyšíme jen to, co chceme slyšet, mohlo by se nám při čtení textu stát, že přijímáme jen to, co se nám hodí a vytěsňujeme vše, co naší apriorní hypotéze nevyhovuje. Nemusíme snad zvláště poukazovat na skutečnost, že se tak v divadelní praxi mnohdy děje. Text se stává „interpretovi“ jen jakousi záminkou, v lepším případě inspiračním zdrojem, nad kterým, a spíše vedle kterého, rozvíjí vlastní tvorbu. Takový postup

se ovšem ocitá za hranicemi interpretace. Vymyká se nároku na porozumění textu. Dialogický princip zahrnuje i možnost, že se dozvím i to, co nechci. A to v procesu interpretace znamená, že jsem ochoten a schopen svou předsudečnou strukturu celku upravovat, modelovat, přebudovat.

Interpret by se měl pohybovat pouze v prostoru samotného textu. Jde-li o interpretaci, pak je prostor textu závazný!

Pozn.4) Ovšem v naší narcistně infantilní době, poznamenané až extrémní snahou po sebe prezentaci zaměňované za sebevyjádření, může se zdát tento nárok jistě mnohým divadelním umělcům svazující, omezující, „netvůrčí“. Ti se ovšem musí spokojit se zjištěním, že interpretovat nemohou a neumí. Často taková tvorba pouze parazituje zejména na velkých jménech a dílech, uvedení jména slavného autora je mnohdy spíše marketingový tah, mající vzbudit divácký zájem. Ale v zájmu objektivity připuštěme námitky oponentů a vytyčme hypotézu: Interpretování ve smyslu nároku porozumění textu, dílu, je ukončená etapa. Tak jako dějiny byly prohlášeny za ukončené, skončila i éra interpretace. Přerušením vazby k minulému – text, dílo je vždy dřív než jeho interpretace – destabilizoval se, a snad i zrušil, za hranice pouze jednotlivého díla postižitelný hodnotový systém. Nárokem (divadelního) umělce je bezbřehá svoboda, tedy i možnost nakládat s textem, jak je libo. Zdá se, že se tak může dít. Pak se ale ocitáme ve světě, v chaotickém světě, kdy všichni jenom mluvíme a nikdo neposlouchá. Interpretování krom toho, že je vystoupením ze sebe sama k cizímu, zajišťuje i nepominutelnou vazbu k tradici. Interpretace je zpřítomněním paměti. A bez paměti se z nás stávají mankurtové, ač zdánlivě svobodní. (Mankurt je otrok, kterému byla úmyslně, drastickým způsobem, zničena paměť.)

1.2. Jedinečnost individuální interpretace

Protože každé čtení textu vychází z konkrétní individuální pozice interpreta, každá interpretace je ze své podstaty jedinečná, nezaměnitelná a originální, potencionálně tvůrčí, ačkoli je „omezena“ prostorem textu. Žádná interpretace není se samotným textem zcela totožná. Neexistuje završující, či jediné možná interpretace. I ty interpretace, které důsledně vycházejí ze samotného textu, se mezi sebou nutně liší. Text, dílo je pak množinou prezentací jeho interpretací. Z hlediska teorie neexistují interpretace dobré a špatné, všechny jsou si rovny. To je poněkud zneklidňující zjištění. Všichni přece dobře víme, že některé interpretace pokládáme za více zdařilé, jiné méně. Domníváme se, že navzdory čisté teorii, můžeme přece jen stanovit jakési rozlišující hodnotové měřítko. Pomiňme ty pokusy, které se za interpretaci vydávají, ale nejsou jí, protože rezignovaly na úsilí porozumět textu, dobírat se jeho smyslu, míjejí se s textem, protože jsou očividně orientovány pouze k sebe prezentaci. Uspokojují nás především, zdají se nám přesvědčivé právě takové interpretace, které jsou důsledně prokomponovaným celkem, ve kterých veškeré jednotlivosti a jejich vzájemné vazby se na celku významotvorně podílejí, vytvářejí konzistentní celek, a tak i smysl prezentované interpretace.

Za méně zdařilé mohou být pokládány i takové interpretace, které se sice úzkostlivě drží litery textu, ale míjejí se s jeho duchem. Konflikt mezi literou a duchem je pojmenován již v Novém zákoně, nejpřesvědčivěji v třetím listu sv. Pavla Korintským: „Litera zabíjí, Duch dává život.“ (Že jde o konflikt trvající a podstatný, můžeme pozorovat zejména v oblasti práva, kde fundamentalistické čtení textu někdy produkuje rozsudky, které sice vyhoví literě práva, ale míjejí se spravedlností. Situace uměleckého interpreta není naštěstí tak tíživá.) Převvedeme-li tento problém „věrnosti textu“ do běžné divadelní praxe, pak například, neškrtnu-li v textu ani repliku, ani slovo, pak snad demonstruji respekt k autorovi, ale neznamená to, spíše nezaručuje to ještě, že taková interpretace je adekvátní duchu, smyslu jeho textu. Ovšem i v tomto marginálním případě úprav textu lze doporučit: Dříve než škrtnete repliku, položte si otázku, proč v textu je. Skutečným důkazem respektu k textu je pouze vůle k porozumění.

Interpretův přístup k textu je dvojdomý, zakládá se na empatii a současně na kritické distanci. Paul Ricoeur to ve stati „Symbol a mýtus“ definoval následovně: „Hermeneutický konflikt je nikdy nekončícím zápasem na dvou frontách: je to boj proti klamu i zápas o oslovení.“ (in P. Ricoeur: Život, pravda, mýtus, Oikumen 1993, str.164) Samotný hermeneutický kruh bychom mohli popsat následným, třebaže schematizujícím způsobem. Střídají se v něm, a jsou

v trvajícím napětí, inspirujícím další pokračování, fáze intuitivní a fáze deskriptivní, analytické. Na intuici se převážně zakládá odhadování, předjímání celku, deskriptivní fáze na základě „získaných fakt“ opravuje, modeluje, přebudovává naše předpoklady. Současná zjištění o funkci pravé a levé mozkové hemisféry jsou v překvapivém souladu se základními principy interpretace. (Jsou ostatně známy výpovědi teoretických fyziků, tedy výsostně analytických mozků, že často dospějí k řešení intuicí, která se stává tou nejkratší cestou k řešení. A prý se na jejich elitních školách tréninkově učí i interpretace uměleckých děl!)

Skutečnost, že míření ke smyslu textu je nekončícím, nikdy nezavršeným procesem, by slabší povahy mohla deprimovat. I tak lze doporučit, čtete text stále dokola, pomůže vám to. Profesionál by ovšem měl podávat stabilní, alespoň dobrý výkon, a dospět k interpretaci – návrhu její prezentace – v omezeném, stanoveném čase. Řemeslná výbava by takový výkon měla zaručit i v situaci, kdy „múzy nejsou doma“. (V podstatě jenom tím se liší profesionál od amatéra, schopností o-pa-ko-va-ně podat přijatelný výkon. O umění lze diskutovat, lze ho nezávazně provozovat, v pedagogickém procesu snad i rozvíjet potenci k výkonu, řemeslo lze naučit. Nikoli každého.)

Poznatky hermeneutiky o průběhu interpretačního procesu, jakož i výstižné Ricouerovo vyjádření o dvojdomosti přístupu k textu: „nekončící zápas o oslovení a boj proti klamu“, můžeme vztáhnout na vytvoření vlastní metody, postupu, který může zefektivnit naše snažení. V interpretačním semináři doporučuji studentům následující postup, který se mi, nejen v praxi, ale i pedagogicky osvědčil. Čtete poprvé text bez jakéhokoliv nároku jej pochopit, prostě se jen podejte jeho působení. Poměrně snadné je to, když text neznáme. Ale i v opačném případě se snažte zprostředkovat si situaci nezaujatého, naivního čtenáře, který je zvědav jak to – i s ním – dopadne. Následně si запиšte asociace, obrazy, které vám utkvěly v paměti, byť sebebizarnější. Nepojmenovávejte, nedefinujte, asociujte. Je to fáze, kdy spoléháte na intuici, empatii, emocionalitu. Poté by měla nastoupit co nejpocitivější práce analytická. Pro objektivitu vaší analýzy by bylo asi nejlepší ony původní obrazy alespoň pozapomenout. A nejde-li to, vtírají-li se vám neodbytně, pak si v textu všimněte právě těch skutečností, které s nimi nesouhlasí, jsou s nimi v rozporu. Hledejte v textu otazníky, to, co nevíte, co nechápete, co vás zneklidňuje. Právě ty otazníky – Gadamerovy otázky – vás posouvají dál. Po zevrubné analýze, která je nezbytnou řemeslnou výbavou profesionálního interpreta, si snad už můžete dovolit najít ten dobře založený papír, kam jste si poznamenali původní, bezprostřední asociace. Někdy – a s narůstající zkušeností stále častěji – se mohou stát klíčem k následné scénické interpretaci. Ale vaše profesionální čest by vám neměla dovolit i nepřipustit, že mohlo jít o klíč



ke špatným dveřím. V interpretačním semináři, kde čtení jediné hry věnuji celý semestr (při větším počtu studentů i dva), sice praktikujeme tento postup, ale nedovolila bych si tvrdit, že je závazný pro každého. Protože je ale dostatek času, kdy je možné střídat úkoly rozvíjející fantazii a schopnost analýzy, je také prostor, aby každý našel svou vlastní optimální cestu k pochopení textu, vlastní metodu, která je jeho individuálnímu založení adekvátní.



1.3. Specifičnost interpretace dramatického textu

Interpretační situace čtenáře dramatického textu je zcela odlišná od situace, ve které se ocitá čtenář epického textu. Epika má s dramatem společnou dějovost, „vyprávění“, traktování děje v příčinných a prostorových souvislostech. Uvozovky jsou na místě, epika děj vypráví (epos znamená slovo, vyprávění), dramatika děj demonstruje, prezentuje, předvádí. Bez nároku na vyčerpávající literárně-vědné či teatrologické zdůvodnění, při zjednodušení, přibližme si situaci takto. Čteme-li povídku, novelu, román, pak se odění, postavách, prostředí i konkrétním čase ze zaznamenaného textu, z litery textu, dozvídáme mnohem více, než čteme-li divadelní hru. Autor má širokou škálu možností, jak a kam směřovat naši pozornost. Může důkladně popisovat vnitřní psychologické stavy postav, může přímo referovat, jak postava vnímá svou situaci, může široce rozebírat motivaci jednání postavy, atd. Autor epického textu se dokonce může vracet v čase, komentovat současné události prizmatem minulých, konfrontovat rozdílné časové roviny. V dramatickém textu jsme jako čtenáři odkázáni na přímé výpovědi postav, které mají charakter dialogů a monologů a doplňující scénické poznámky. Mnohé z toho, co má romanopisec možnost formulovat slovy, čtenář dramatického textu svým způsobem domýšlí. To nás přivádí k domněnce, že interpretační pole dramatického textu je již ze samotné povahy daleko širší, že volby interpretačních možností jsou daleko svobodnější. (Obavy z uvedení, i zklamání z téhož, projevené některými divadelními autory, svědčí o tom, že jde o domněnku oprávněnou. Milana Kundera vedly obavy z neadekvátních interpretací až k zákazu uvádění jeho divadelních her. Doporučujeme k přečtení jeho esej „Nechovejte se tu jako doma, příteli.“) Svoboda volby možností platí jen do určité míry a neměla by být zaměňována za libovůli. Pro interpreta je tato svoboda omezena závazností prostoru textu.

2. Interpretace dramatického textu

2.1. Pojmy analýza, výklad, interpretace

Analýza a výklad, interpretace textu jsou dvě související a v jistém smyslu nedělitelné součásti interpretačního procesu. Termíny interpretace a výklad bývají pokládány za synonyma. Jistý rozdíl ale mezi nimi cítíme, každé jednotlivé slovo má svou vlastní váhu. Zatímco interpretace míří k výrazu přetlumočení, výklad nám asociuje objasnění smyslu (viz výklad zákona). Situace se nám komplikuje i tím, že interpretací v případě divadelní tvorby mnohdy rozumíme samotné jevištní provedení. Měli bychom ohledat hranice i souvislost pojmů.

Analýzou textu rozumíme co nejobektivnější deskripci textu, odhalení jeho struktury, svébytnosti, specifičnosti, v případě divadelního textu (ať již dramatického či jiné literární látky určené k jevištnímu provedení) prozkoumání jeho dramatické a scénické potenciality. Aby bylo možné text scénicky uchopit, je potřeba to zjištěné, analyzované, nějak vyložit. Analýza tedy předchází výklad a výklad předchází inscenaci jako prezentaci interpretace. Zdálo by se tedy výhodné z hlediska procesu tvorby inscenace, vyhradit termíny analýza a výklad pro fázi přípravnou, interpretaci pro fázi inscenační. (Je to ovšem řešení pouze profesně technické, z hlediska teorie interpretace ne zcela obhajitelné.) A dokážeme si, právě z hlediska specifičnosti divadelní interpretace, oponovat i sami. Nemůžeme totiž tvrdit, že inscenování je pouze tlumočením výkladu.

Jevištní interpretace není pouze mechanickým převodem, transpozicí z jazyka literatury do jazyka scénického. Nový jazyk, který je definován trojrozměrným prostorem a akusticko-vizuální složkou samu interpretaci dále „objevuje“ a nově formuluje. V případě činoherního divadla je pak nejpodstatnějším, stěžejním komponentem inscenační struktury herec. Právě jeho profesní kvality (schopnosti a dovednosti) a osobnostní vklad (to nezaměnitelně původní, právě jenom s ním spojené) formují a zcela zásadně se podílejí na tvarování celku inscenace, tedy i na odhalení, ozřejmění, vyjevení smyslu samotného textu.

Herec interpretuje tělem. „Slovo se stává tělem“. Pro hereckou tvorbu, interpretaci, platí tato věta v primárním i metaforickém významu.

2.2. Specifičnost dramatického textu

Zcela zásadní specifičností dramatu, odlišujícím jej od ostatních literárních druhů, je skutečnost, že je určeno k scénickému předvedení. Dramatický text je samostatným svrchovaným dílem ve své literární podobě, tedy písemně zachované, trvajícím soustavě znaků. Dramatický text zahrnuje ale v sobě i autorův předpoklad, že jeho text bude převeden, transformován do scénické podoby, tedy překódován do odlišné znakové soustavy.

Dramatický text se sestává z dialogů, monologů a scénických poznámek. Základními jazykovými prostředky dramatu jsou dialogy a monology. Protože monology také mají dialogickou povahu (jsou někomu adresovány, postavě samé nebo divákovi) považujeme dialogičnost za podstatný, příznakový rys dramatu. Dialogy a monology se stávají jazykovou složkou scénického provedení, jsou tedy z tohoto hlediska pouze jednou ze složek (literární, akustické, vizuální) inscenačního celku.

Autorův předpoklad scénického provedení upřesňují pak scénické poznámky, tzv. vedlejší text. V různých obdobích se svým rozsahem liší. Častý a podrobný bývá popis zejména prostředí a postav v realistickém dramatu. Scénické poznámky nám někdy přímo zprostředkovávají i autorovu představu o mimoslovním jednání postav. Další druh scénických poznámek míří k samotnému hereckému provedení, označují způsob, jakým má být jednotlivá replika pronesena: „vesele“, „lítostivě“, „s ulehčením“, „náhle“, atd.

Scénické poznámky mohli bychom pokládat za autorem darovaný kompas, který nám usnadňuje orientaci, vyznačuje a reguluje cestu k pochopení textu. Jsou ale i takové typy scénických poznámek, které lze považovat za součást hlavního textu. Příklad např. v Beckettově „Konci hry“ opakující se „Ticho“. Onen autorův nárok na ticho, nejen rytmizuje provedení, ale stává se vypovídající součástí samotného sdělení. Scénická poznámka má váhu repliky. Rozlišit váhu scénických poznámek patří k úkolům čtenáře-interpretu dramatického textu. Některé jsou totiž podmíněné dobovým inscenačním stylem (viz realistické drama), jiné míří ke sdělení.

2.3. Analýza dramatického textu

Laický čtenář nemá povědomí o analýze zapotřebí. Aniž si uvědomuje, racionalizující, deskriptivní, analytická složka je v procesu jeho vlastní interpretace tak jako tak stejně přítomná. Na interpretaci „pracuje“ jeho pravá i levá mozková hemisféra. Obě potence berou v úvahu to nové, to cizí, v konkrétním případě sdělení-text a zároveň veškerou dosavadní vlastní životní zkušenost a emocionální výbavu. (Mohli bychom si to ještě zkomplikovat Freudem a Jungem, ovšem nevědomá zkušenost a geneticky zděděná zkušenost, jsou také součástí nás samých.) Profesionální interpret by měl být vědomým interpretem, sebereflexe schopným interpretem. A to především znamená, že ví a umí, čeho si v textu všimnout, jak se v textu orientovat.

Základními komponenty dramatického textu jsou místo a čas, postavy a děj.

Možná bychom do nepominutelných komponentů dramatického textu měli zahrnout i jazyk, ale ten můžeme označit jako prostředek, formující styl. Styl můžeme považovat za specifický, pro autora či literární konvenci doby, příznačný způsob „vyprávění“, prezentace postav, děje. Způsob organizace jazyka určuje formální podobu díla (např. drama veršované, drama v próze). Jazyk konkrétního dramatického textu je mnohdy podmíněn samotným prostředím, místem a časem, a zároveň samo prostředí určuje. (Viz jazyk českého realistického dramatu nebo jazyk cool dramatiky.) V tomto smyslu má pak i obsahovou, vypovídací, významovou hodnotu. Jazyk může i individuálně charakterizovat jednotlivé postavy.

2.4. Místo a čas dramatického děje

V dramatickém textu je pro další interpretaci naprosto primární určení místa a času. Odvažujeme se tvrdit, že je to možné, v kterékoli divadelní hře, v kterémkoli dramatickém textu. Místo a čas mají svou konkrétní, ale též metaforickou podobu. Obé posléze pochopitelně předurčuje scénickou interpretaci, především její vizuálně-akustickou složku. Ale ve fázi přípravné, analytické a výkladové, podmiňuje i způsob „čtení“ postav a průběhu děje.

V interpretačním semináři po fázi empatického, intuitivního čtení promítnutého do individuálních obrazivých asociací pokračujeme deskripcí. Snažíme se zdržovat, dokonce odpírat si interpretaci, pouze zjišťujeme, co všechno je možné se z textu nepochybně (!) dozvědět. Zkoumáme pouhá fakta, zkoumáme realie. Tvoříme si jakousi mapu, kde na neznámém území, oné „terra incognita“, označujeme, vytyčujeme body, které nám snad usnadní pozdější orientaci a možnou cestu k interpretaci.

(Pozn.5) Ve výuce se mi osvědčilo zadání Čechovových her, a to i proto, že mají výjimečně prokomponovanou strukturu, odpírající možnost snadného prvoplánového čtení. Čechovova tvorba bývá často řazena do období impresionismu, odtud pak pramení představa, že je zejména autorem pocitů, nálad, atmosféry. Čechovovy hry ale až překvapivě důsledně stojí na realii, sice často skrytých, ztajených, které ale můžeme dešifrovat z celkového kontextu hry. Čechovovy „Tři sestry“ mají navíc ještě tu výhodu, že věk „hlavních“ postav je blízký studentům, adeptům profesionální interpretace, a tedy zakládá možnost identifikace se situací „vrstevníků“, nebo alespoň usnadňuje k analýze komplementární empatický přístup.

V dramatu „Tři sestry“ autor určuje, že místem děje je dům Prozorovových. Žijí v něm sourozenci Prozorovovi. A je to dům bez otce. Z textu jsme dále k širšímu stanovení místa schopni vyčíst, zjistit, že jde o město se stotisíci obyvatel, které má dvě gymnázia, divadlo, je v něm umístěna vojenská posádka. Takových měst bylo v tehdejší Rusku nikoli mnoho (na přelomu století pouhých 6, hra byla vydána v roce 1901). Již tato fakta, realie, které zjišťujeme a vyvozujeme z dobového kontextu, odporují banálně předsudečné, tradované představě, že jde o jakousi zanedbatelnou „díru“. A to má, nebo může mít, pro další interpretaci svůj význam. Dozvídáme se totiž, že provinčnost města neurčuje ani tak, co je, objektivní stav, ale subjektivní vnímání postav. (Metropole Moskva je pro sestry světlou minulostí, po které se stýská a snem o lepší budoucnosti, ve kterou doufají. Jejich přítomnost, jejich příběhy, jsou sevřeny, ohraničeny Moskvou ztracenou a vysněnou. A jejich přítomný čas, jejich existenciální čas, jako by byl přechodný.)

Přesný čas počátku děje je stanoven ihned v první větě hry, v replice Olgy: „*Dnes je to přesně rok, co umřel otec, pátého května...*“ Poslední dějství čtyřaktové hry se odehrává na podzim, to odvozujeme z repliky Máši „...*každou chvíli může padat sníh...*“, „*a tažní ptáci už letí... (dívá se nahoru) labutě nebo husy...*“. Trvání děje, délku času, který uplynul od prvního do čtvrtého dějství můžeme také vyvodit z fakt a reálií textu (zmínek o věku postav, času, který uběhl od určitých událostí, atd.)

Netrpělivý čtenář by mohl namítnout, k čemu to je, pátrat v textu po takových podrobnostech. („Luštit“ reálie textu je sice cvičení pro adepty profesionální interpretace, ale mnohdy by bylo záhodno, aby touto fází prošel leckterý profesionál.) Čas, místo a události, nepochybně zjištělná fakta a reálie, nejen konkretizují, ale i vymezují interpretační pole. Například právě přesné určení trvání děje v Čechovově hře umožňuje i takovou interpretaci, že Nataša je po celou dobu trvání děje hry těhotná. Vitalitě její postavy by to mohlo odpovídat. Text takovou možnost nevyklučuje. Je to interpretace krajní, ale možná. A o to právě jde. Snažíme se stále se vracet k principům interpretace. Adekvátní textu, prostoru textu, jsou ty interpretace – tak jako tak je každá z nich jenom jednou z možných – kde nic neodporuje textu dramatického autora.

Každé z dějství Čechovových „Tří sester“ je zasazeno do konkrétní roční doby. První dějství se odehrává na jaře, v druhém dějství jsou očekávány maškary, jde tedy o období masopustu, v třetím dějství se odehraje požár, můžeme předpokládat, že jde o léto, čtvrté dějství je zasazené do období podzimu. Již pouhé pojmenování roční doby míří k obrazu, k metafoře. Jaro vnímáme jako čas naděje a vzkříšení, karneval masopustu, jako čas, kdy přestávají platit pravidla, léto, kdy doba požárů, je i obdobím sklizně a podzim je časem odcházení. Čas reálný je i časem metaforickým.

Autorovy scénické poznámky určují nejen zcela konkrétní čas a místo děje, ale sugerují i atmosféru. V prvním dějství „...*salón...venku vesele svítí slunce...*“. V druhém dějství se nacházíme na stejném místě, ale v kontrapunktu „...*je osm hodin večer... nic nesvítí...*“. Ve třetím dějství se ocitáme v pokoji, kam se vystěhovaly Irena a Olga „...*dvě hodiny po půlnoci...zvonění na poplach...požár vypukl před dvěma hodinami...*“ Ve čtvrtém dějství jsme poprvé v otevřené krajině, i to samo o sobě nese možné významy, inspiruje interpretaci. (Sestry jsou vypuzeny z domu, ten ovládla Nataša a panuje tam se svým milencem. Postavy v širém prostoru.)

Nikdo asi nebude předpokládat, že současný režisér dostojí věrně autorovu popisu scény ze čtvrtého dějství „*Stará zahrada Prozorových. Dlouhá jedlová alej, na jejímž konci je vidět řeku.*“ Doslovnost nezaručuje pravdivost, přesvědčivost. Scénický obraz, konkrétní řešení prostoru inscenace pochopitelně ovlivňuje i dobový inscenační styl. Připusťme i zcela krajní možnost: inscenace by se dala odehrát i v zcela prázdném scénickém prostoru, a mohla by být pokládána za adekvátní textu, vztahující se k textu. A to v případě, kdyby přesvědčivě, jinými prostředky, transponovala – či raději brala v potaz – význam a smysl autorova konkrétního určení místa děje. A i v této souvislosti připomeňme: Význam a smysl jednotlivostí odečítáme z celku. Žádná interpretace, žádné inscenační řešení není zcela vyčerpávající, nepostihuje všechny možné významy a smysl autorova textu. Z toho i plyne, že každá interpretace je volbou z možností.

Místo a čas jsou svým způsobem neoddělitelné a určující význam všech dalších prvků dramatické struktury, komponentů dramatu. Čas ve hře má několik podob, různé roviny. Historický čas, do kterého je hra zasazena. V tomto případě jde o přelom století, předpokládáme, že jde o hru ze současnosti Čechovovy doby, odpovídají tomu reálie textu. Proto i význam některých reálií musíme odvozovat ze znalosti kontextu doby. Další rovinou je čas trvání děje. A pak konkrétní čas jednotlivých dějství. Všechny tři roviny času jsou analyzovatelné, přímo postižitelné, z textu. Tak jako konkrétní, reálný čas má i svou metaforickou podobu, podobně je tomu i s určením místa. Dům Prozorových je domem bez otce. To má svou váhu. Čas i místo podmiňují jednání a motivace postav a inspirují scénické řešení.

2.5. Drama, jednání, situace

Drama je odvozeno od slovesa dórského původu draó, což znamená činit, konat, jednat. Dráma znamená v starořečtině jednání, čin, teprve později slovo nabylo významu označujícím specifický druh literární. Předmětem dramatické literatury, dramatického textu, je tedy jednání. Samo jednání má již samo v sobě implicitně obsaženou časovou složku. Jednání se děje v čase. V kauzalitě příčin a následků jednání, řetězí se jednání v probíhajícím čase a vytváří dějovou linii.

Bylo již řečeno, že dramatický text má dialogickou povahu. Dialogičnost můžeme pokládat za symptom dramatičnosti, ovšem nevztahující se pouze k dramatu. Připomeňme dialogičnost Dostojevského románů, která zakládá skutečnost, že je patrně nejčastěji dramatinizovaným autorem. Jeho romány jsou potencionálně dramatické. Držme se příkladu dramatinizace, a položme si otázku, jak se stane román dramatem, text epický textem dramatickým. Třebaže autor dramatinizace převede román do replik a dialogů, nemusí to ještě znamenat, že se mu zdařilo stvořit dramatický text. Jeho nejpodstatnějším úkolem je postavit situace. Základním stavebním elementem dramatu jsou situace. Můžeme se dopustit tvrzení, že text se primárně neskládá z replik a dialogů, ale ze situací. Situace je samozřejmě nezbytnou součástí celku dramatu, děj se realizuje právě změnou situací. Rozeznat tyto změny, tedy určit pomyslné hranice jednotlivých situací – nejsou-li stanoveny ve vedlejším textu samotným autorem – není úkol zas až tak jednoduchý. Záleží samozřejmě na typu textu. Ale jeho řešení již ve fázi přípravné, se vyplatí ve fázi inscenační. I u textů složitějších, jako jsou třeba právě Čechovovy hry, kde je obtížnější stanovit ony hranice, vydělit jednotlivé situace, se snižuje míra rizika, že scénické provedení bude založeno na prezentaci pocitů a stavů postav, že utone v lyrizující obecnosti. Ostatně schopnost postavit situaci, prezentovat ji prostřednictvím mizanscény, je pokládána za základ režijní profese, v činoherním divadle bezesporu. Situace je z vlastní podstaty konkrétní a míří k tvaru.

Slovo situace pochází z latiny a znamená polohu, postavení, poměry. Situací jedince rozumíme jeho postavení, pozici v daných vnějších okolnostech. Vztah, postoj jedince k těmto okolnostem určuje jeho existenciální situaci, tolik z obecného hlediska. Se situací v dramatickém textu je to obdobné, jak jinak, je-li drama nápodobou dramatu života, co neefektivněji kondenzovanou nápodobou. Situace je stanovená vnějšími okolnostmi, k nim patří především místo, čas, tlak dalších událostí a vnitřními okolnostmi, ty se zakládají

především na vzájemných vztazích postav. Konkrétní situace má své konkrétní místo a čas, nejen místo a čas celku hry.

Demonstrujme si to na slavné scéně ze čtvrtého dějství Čechovova „Višňového sadu“, kdy díky iniciativě Raněvské má Lopachin požádat Varvaru o ruku. Místo a čas této situace mají autorem danou konkrétní podobu. Místem je kdysi dětský pokoj, nyní nehostinná místnost, v jednom rohu se vrší kufry, v druhém nábytek snad na prodej. Je čas odjezdu, je dokonce těsně před odjezdem. Pak už následuje jenom situace rozloučení. Samo místo a čas se stávají oním zmíněným vnějším tlakem, který vnáší do situace dramatizující napětí. Nevlídné místo a nepřípadný čas jednání postav ovlivňuje. (A také ovšem vypovídá o postavě Raněvské, která na poslední chvíli a na nehostinném místě setkání zorganizovala.) Samotný vstup Lopachina a Varvary do této situace je samozřejmě predestinován předchozím děním. Ve třetím dějství, poté, co Lopachin koupil panství a višňový sad, se opil a způsobil na večírku u Raněvské skandál. Varvara, která až doposud spravovala dům, mu hodila klíče pod nohy. Oba protagonisté mají za sebou „velké gesto“, vyhocenou dramatickou situaci, a to podmiňuje jejich aktuální osobní motivace. Postavy vstupují do konkrétní situace s tím, co bylo, co se odehrálo a jsou vrženi do situace formované, sevřené místem a časem.

Situaci čteme prizmatem konkrétního místa a času. Na celek, podstatu situace, usuzujeme z replik, ze slovního jednání postav. Na důvod jednání jednotlivých postav pak zpětně usuzujeme z průběhu situace, z jejího pomyslného, námi stanoveného, celku. Jednání (na rozdíl od chování) je vždy cíleno, motivováno. Pro naše pochopení, dobrání se podstaty situace, je důležité nejen to, co, postava říká, ale zejména to, proč to říká, tedy její motivace. Pochopením situací dobíráme se postupně i hlubšího pochopení charakteru postav. Tento nárok vyvozovat kontury postav ze situací, dovolíme si pokládat pro přípravnou fázi, pro čtení a výklad, za podstatný. Mezi charakterem postavy a jejím jednáním je samozřejmě oboplná souvislost. Stanovíme-li ale charakter, jako primárně určující motivace jednání postavy, pak jsme na nejlepší cestě k nekritické předsudečnosti. Mohli bychom to formulovat i tak, že stanovený hypotetický konstrukt nám zabraňuje dozvídat se nové. To, jaká postava je, její povaha, charakter, případně její vývoj, je vyložitelné, interpretovatelné především právě z toho, jak jedná. (Ono to tak funguje i v životě. Jsme tím, jak jednáme, vyhlášovát a tvrdit o sobě můžeme, co chceme. Náš život je souhrnem našich činů, odehrávajících se nadále v logice příčin a následků. Svým jednáním píšeme svůj příběh a jeho vyznění, jeho smysl se dozvíme až na konci. Dramatikové to vědí už téměř tři tisíce let.)

2.6. Text a kontext

Každá situace, přestože je z textu pomyslně vydělitelná, lze stanovit její hranice, je součástí celku. Každá situace obsahuje v sobě jistou míru komplexnosti. To, co platí pro celek dramatického textu, platí i pro jednotlivou situaci. Definuje ji místo a čas, jednání a motivace postav, a má i svůj děj, respektive průběh dění. Situaci ale čteme, její interpretace je podmíněná, z kontextu celku hry. K pochopení jednotlivé konkrétní situace musíme brát v úvahu, co už se stalo a i to, co se bude dít.

Stejně tak je tomu i s pochopením, v přípravné fázi analýzou a výkladem postav. Jednání postavy vyplývá ze situace, a zároveň průběh jejího dění určuje. Motivace jednání postavy je podmíněno předešlým děním. Děj hry je řetězením situací. Jednání postavy má v průběhu děje příčinou souvislost. Každá postava má svůj vlastní příběh, který má svůj prostředek, začátek a konec.

V Čechovových dramatech je tato skutečnost v samotném textu realizována dokonce tak důsledně, že přečteme-li si party, vytržené repliky jednotlivých postav od první do poslední, objevíme dramatické monology, které jsou natolik konzistentní a prokomponované, od věty-repliky první do poslední pointující věty, že by mohly obstát i samostatně. Zároveň i zjistíme, že příběhy postav se navzájem v sobě zrcadlí. Navzájem o sobě vypovídají. Někdy je sama postava, nebo její příběh, zcela zjevným kontrapunktem k postavě jiné. Např. v „Rackovi“ je to dvojice Trigorin – Treplev, ve „Višňovém sadu“ dvojice Jepichodov – Simeonov-Piščík.

Tím se samozřejmě možnosti analýzy Čechovových textů zdaleka nevyčerpávají. Kompozice a struktura textu je postavena na opakujících se motivech, které vytvářejí tematické linie. Motiv je nejmenší jednotka textu, která nese význam. Originálnost a průlomová původnost těchto textů tkví i tom, že principem stříhu – a to i v průběhu jediné situace – jsou konfrontovány různé roviny dění, a střetnutím těchto vnitřních kontextů vzniká nový význam. Tento způsob strukturálně motivické analýzy je jistě dobré znát, pomůže zejména u textů, kde jsou situace jakoby „ztajené“, autorem nedefinované přímo (např. u textových ploch Elfriede Jelinekové). Ale domníváme se, že u většiny divadelních her, můžeme k motivům, které prostupují text, dojít i analýzou situací a především slovního jednání postav v průběhu děje.

Kontext celku dramatického textu je zcela fundamentální pro výklad i pochopení. Ano, jinými slovy jenom opakujeme to, co již bylo řečeno v obecné části této studie. Zásadní pro čtení a

interpretaci dramatického textu je vnímání vzájemné souvztažnosti celku a částí, jednotlivostí, kdy jednotlivost upřesňuje, konkretizuje význam a smysl celku a celek význam jednotlivostí.

Primárním pramenem interpretace je pouze a jedině text. Profesionální interpret dramatického textu ale bere i v úvahu prameny sekundární. Nejčastěji bývají jmenovány: kontext doby, kontext autorova díla, kontext života autora, kontext literární, sociální a společenský kontext, dokonce i kontext již existujících interpretací díla.

Kontext doby, může být dvojitý – kontext historický, tedy zasazení hry do konkrétní doby, a kontext doby života autora. Oba mohou být prospěšné ve fázi přípravné k pochopení významu reálií. Nabízelo by se, že je tomu tak zejména u textů, které se odehrávají v konkrétní době určitelné z textu. Může tomu tak být. Ale také nemusí. Např. u Shakespearových her, těch, které bývají označovány za historické, protože jejich postavy zobrazují konkrétní historické osoby. „Historičnost“ Shakespearových her je mimořádně sporná. Obraz Richarda III. se zásadně liší od poznatků historiků. Víme již od Aristotela, že dramatik nepíše o tom, co se stalo, ale co by se mohlo stát z hlediska pravděpodobnosti nebo nutnosti. Dramatik, a jeho dílo, se vždy vztahuje, ať vědomě či nevědomě, ať proklamativně či tajnosnubně, k té době, ve které žije. Kontext historické doby děje hry sice může být inspirativní pro jevištní interpretaci, ale jako případná orientace, navigace k pochopení textu je daleko podstatnější doba života autora.

Kontext literární nám dovoluje přiřadit konkrétní text-dílo k určitému literárnímu směru, dobovému literárnímu stylu. Také ale umožňuje hodnocení originality a původnosti (Viz výše uvedená Čechovova tvorba. Zcela se vymyká dosavadní dramatice. Postuluje nový literárně dramatický styl a inspiruje mnohé dramatiky dvacátého století.) Z hlediska literárního kontextu můžeme sledovat i souvislosti tvorby různých autorů, putování námětů, dějových motivů, témat a archetypálních postav. (Např.: Čechovovův „Višňový sad“ má mnohé společné s Gogolovou komedií „Les“ – prodej pozemku, postavu majitelky panství atd. Tak jako můžeme vysledovat cestu od Gogola k Čechovovi, Čechovova tvorba nás dovede k absurdní dramatice Samuela Becketta.)

Sociální a společenský kontext nám referuje, jak dramatický text působil v určité době. Některé divadelní hry měly ve své době až výbušnou sílu („Hernani“ Victora Huga, Beaumarchaisova „Figarova svatba“, „Loupežníci“ Friedricha Schillera). Jevištní interpretace je nejen transpozicí z jazyka literatury do jazyka scénického, ale též z doby minulé do doby současné. Divadelní hra by měla působit stejně silně, jako v době svého vzniku. Ale jak tomuto nároku dostát?

Když nechal Henrik Ibsen svou Noru odejít od manžela, bylo to v jeho době považováno za naprosto skandální řešení. (Jedna tehdejší významná německá herečka dokonce odmítla ve hře hrát a Ibsen poněkud alibisticky napsal druhý, smířlivější konec hry. Druhá verze žije pouze v divadelních programech.) Odchod od manžela je v dnešní době naprosto běžný (i tak bolestný, ale svou frekventovaností až banální). Každý z inscenátorů, interpretů, této hry stojí tedy před problémem, jak původní autentické vyústění hry vyřešit. Aktuálnost inscenace se nezakládá na vnějškové aktualizaci (současných kostýmech, apod), ale především na rezonanci se současnou dobou.

V inscenaci německého režiséra Thomase Ostermeiera Nora svého manžela rozstřílí a zhroutí se u prahu dveří. To by se mohlo zdát jako řešení výstřední. A bylo by tomu tak, kdyby šlo pouze o efektní nápad, „nezdůvodněný“, osobitým způsobem dokonce logicky nevyplývající, z traktování předešlého dění. Samotné pojetí postavy Nory v celé inscenaci, pojetí vztahu Helmera a Nory, podmíněném societou kariérismu a machismu, takové vyústění inscenace opravňuje. Ostermeierovo inscenační řešení se sice nezakládá se na dodržení litery textu, ale zcela nepochybně míří ke smyslu textu. Právě tak jako v době Ibsenově době je jednání Nory překvapivé, ba až šokující, ale zároveň zcela ústrojně vyplývající z předešlého dění.

Kontext díla autora a kontext jeho života bývají pokládány za jaksi povinné, a jsou tedy i nejfrekventovanější. (Přispívá k tomu mnohdy výuka na středních školách, kde se často více než čtení a pochopení literárních děl, učí autorův životopis a výčet děl.) Pro samotné čtení a výklad konkrétního textu jde ale možná o kontexty nejproblematictější. Pochopitelně, že je dobré seznámit se s celým dílem autora, proniknout do osobitého stylu psaní. Mohou být i zajímavé a poučné zvraty a vývoj autorovy tvorby. Ale posuzovat text z kontextu díla a života autora může být ošidné. Jestliže víme, že „Višňový sad“ autor napsal, kdy už byl těžce nemocný a jako lékař patrně i věděl, že píše svou hru poslední, je poněkud sporné, zda to může napomoci k jejímu hlubšímu pochopení. Přímočařeji řečeno pro samu interpretaci z toho nevyplývá téměř nic. A používat pouze, jedině a především, kontext autorova života je nejzrádnější. Vyvozovat z událostí autorova života smysl konkrétního díla je dokonce interpretačně nekorektní. Zasahujeme tím do bytostného nezadatelného autorova práva stvořit svébytný fiktivní svět. (Naprosto bizarní podobu získalo pídění se po „atraktivních“ souvislostech života a díla v obsáhlé knize Jana Nováka o Milanu Kunderovi. Autor spisu z Kunderova díla „rekonstruuje“ Kunderův životopis a odvažuje se soudit jeho život domnělými „důkazy“ z jeho děl. A to už je postup zcela bulvární.)



Kontexty textu-díla nám mohou pomoci při vyjasnění temných či hluchých míst. Mohou být inspiračním zdrojem pro jevištní interpretaci. Ale byť by byly sebe více bohaté, nikdy nemohou nahradit primární analýzu textu.

Vše zásadní je v textu samotném! Text se vysvětluje sám sebou! A ty nejlepší jsou vyložitelné dokonce bez kontextu.



2.7. Závěrem...

To, co se dozvídáme – co se domníváme, že se nám podařilo pochopit a vyložit - v přípravné fázi, při čtení dramatického textu, bychom měli, striktně vzato, brát jako hypotézy, předpoklady, možnosti, jako projekt budoucí inscenace. Protože svým způsobem nejdůležitější, tvarující částí interpretačního procesu se stává teprve samotná jevištní interpretace. A v jejím centru stojí, alespoň v činoherním divadle, herec. Právě o jeho schopnosti a dovednosti, o jeho talent a nezaměnitelnou osobnost, se tvorba inscenace, její interpretační proces, opírá. Proto je už i samo obsazení inscenace podstatnou částí výkladu, podmiňující a předurčující budoucí tvar. Za postavení situací i celku inscenace je sice zodpovědný režisér, ale herec vnáší do hledání řešení jednotlivých situací své vlastní předpoklady. Jednoduše řečeno, herec nesplňuje, ale objevuje. A to jak samu situaci, tak prostřednictvím situace vlastní postavu. A jedním z nejdůležitějších úkolů režiséra je, aby mu k objevování, tvarování dal nejen příležitost, ale i inicioval tvůrčí klima, pozitivní atmosféru.

Tato studie je směřována k obecným problémům interpretace a otázkám, týkajících se analýzy a výkladu dramatického textu jako textu specifického typu. Nezahrnuje tedy v celé šíři problematiku vztahu inscenace a původního díla v jeho literární podobě. I když se jí přirozeně dotýká. A mívá i pro mnohé velmi vzrušivou otázku suverénního autorství scénického díla, kdy za jediného autora se pokládá sám režisér. (Toto pojetí vnáší pozoruhodný zmatek do otázky, co je vlastně autorské divadlo.) Tato práce je směřována k principům interpretačního procesu, k procesu porozumění.

A je-li interpretace cestou pochopení, rozumění, pak stojí za to, právě dnes se jí zabývat.

Oponenti: prof. MgA. Jan Burian
MgA. Jana Slouková

Neprošlo jazykovou ani redakční úpravou.

Datum poslední aktualizace: 09/11/2021

Dostupné pod licencí [Creative Commons BY-SA 4.0](https://creativecommons.org/licenses/by-sa/4.0/)

© Akademie múzických umění v Praze, Malostranské náměstí 259/12, 118 00 Praha 1, IČ
61384984

