A predsa Shakespeare

Marjorie Garber

Každá doba si tvorí svojho Shakespeara.

To, čo sa veľakrát označuje ako Shakespearova nadčasovosť, akási transcendentná vlastnosť, vďaka ktorej sú jeho hry svetoznáme po celé stáročia, možno azda lepšie nazvať tajomnou nadčasovosťou, schopnosťou vyjadrovať sa spriama k okolnostiam, ktoré dramatik nemohol očakávať ani predvídať. Akoby vás oči na obraze sledovali celou miestnosťou a priťahovali váš zrak z každého uhla, podobne sa javia aj hry a ich postavy, akoby vždy „moderné“, vždy „naše“.

„Nepatril dobe, ale večnosti.“ Taký bol výrok Shakespearovho veľkého rivala a ctiteľa, básnika a dramatika Bena Jonsona, v spomienkovej básni pripojenej k prvému fóliu Shakespearových hier. „Si pamätníkom bez hrobu,“ napísal Jonson, a stále si živý, kým žije kniha, a kým sme schopní čítať a vzdávať chválu.

Túto pasáž môžeme porovnať so samotnými Shakespearovými preslávenými riadkami osemnásteho sonetu, sonetu, ktorý začína slovami „Letný deň má byť tvojou metaforou?“ a končí:

Kým bude ľuďom slúžiť zrak a dych,
žiť budú tieto verše a ty v nich.

Sonety napokon pretrvali a odovzdali život milovanému adresátovi. Avšak nie nemenovaný „krásny mladík“, pre ktorého tie slová boli napísané, lež sonet je tým, čo ho chváli a naďalej žije v našich očiach, ušiach a pamäti.
„Dobe“ *a* „večnosti“ – Shakespeare je určujúcou postavou anglickej renesancie a zároveň najviac citovaným a spomínaným autorom všetkých čias. Ak si tvoríme svojho Shakespeara, podobá sa to prinajmenšom tomu, že Shakespeare, ktorého tvoríme, je Shakespearom, ktorý v určitom zmysle vytvoril nás. Svet, v ktorom žijeme, myslíme a filozofujeme, použijúc slová Ralpha Walda Emersona, je „Shakespearizovaný“.

„Cítim v sebe kúsok Hamleta, ak to môžem tak povedať,“ napísal Samuel Taylor Coleridge. Goethe uvažoval obdobne a takisto aj Sigmund Freud. Herečka Sarah Bernhardt, ktorá hrala rolu Hamleta v slávnej produkcii vo Francúzsku roku 1899 a potom v Londýne roku 1901, vyhlásila, že si Hamleta nevie predstaviť ako muža.
Azda práve *Hamleta*, hru od čias romantizmu postavenú do čela západného výkonu myslenia, možno označiť za vrchol. Manželia Macbethovci sa stali emblémom ambicióznosti, Othello postavou žiarlivej lásky, Lear paradigmou zanedbanej staroby a jej nečakanej ušľachtilosti, Kleopatra zase vzorom erotickej a mocnej ženskosti, Prospero v *Búrke* je modelom umelca ako filozofa a vládcu. Romeo a Júlia sú všestranným príkladom mladej lásky, jej idealizmu a výstrelkov. Ak sa nám Shakespeare zdá byť prekvapujúco „moderný“, tak aj preto, že v určitom zmysle zo svojho jazyka a svojich postáv vytváral lexikón modernosti.

Kráľ Lear napísaný a hraný v pôvodnom historickom kontexte sa týkal naliehavých otázok sedemnásteho storočia: absolutistickej monarchie, kráľovskej postupnosti a povinností poddaných. Pre mnohých ľudí dvadsiateho prvého storočia je „kráľ“ archaický titul, čo rozhodne neplatilo pre poddaných Jakuba I., pod ktorého patronátom hrala a prosperovala Shakespearova spoločnosť, The King´s Men. Čitatelia z polovice dvadsiateho storočia často prekladali výraz „kráľ“ ako „otec“ a vnímali celú drámu ako zameranú skôr na rodinu než na kráľovstvo. Learov výsmech nebesiam bol neraz pochopený existenciálne. V početných momentoch sa z Leara stal symbol zlej moci, vášní

starnutia, ba ukončenia hereckej kariéry. „Kráľ Lear“ je kultúrna ikona, citujú ho filozofi, zákonodarcovia a politici, ale aj literárni vedci a tiež gerontológovia a terapeuti. Postava nadobudla kultúrny život, ktorý pochádza z hry, ale je aj od nej odlišný.

Kupec benátsky je ďalším impulzívnym príkladom preložiteľnosti týchto hier. Prvotný Shylock bol komickým tupcom, ktorého zobrazovali najskôr v červenej desivej parochni a s krivým nosom, teda štandardnými znakmi židovstva na alžbetínskom javisku. Ako komická postava bol Shylock hraný do polovice osemnásteho storočia, kedy ho Charles Macklin premenil na zločinca. Až v devätnástom storočí sa z Shylocka stala sympatická, ba tragická postava, majstrovsky zobrazená Edmundom Keanom v hre, ktorá dojímala romantikov Coleridga a Williama Hazlitta. (A bol to Coleridge, ktorý povedal, že Kean mal dar odhaľovať Shakespeara zásahmi blesku.) Na začiatku dvadsiateho storočia mali diváci možnosť vidieť empatické spracovanie hry v jidiš, no zároveň monštruózneho Shylocka hraného vo Weimare pod dozorom nacistického Nemecka. Po holokauste sa anti-židovské zobrazovanie postavy zdalo takmer nepredstaviteľné – čím netvrdíme, že sa o to nik nepokúšal. Dôležité je, že hra sa menila spolu s dobou. Samotný *Kupec benátsky* má dejiny, druh kultúrnej biografie, ktorá ho premieňala od chvíle jeho vzniku. Hoci sa môžeme zakaždým vrátiť dozadu a usilovať sa pochopiť kontext prevedenia a názorov, treba povedať, že od šestnásteho storočia a vlastne už od zdrojov, ktoré Shakespearovi predchádzali, táto hra, ako i všetky ostatné, žije, vyvíja sa a premieňa umelecké dielo. Úloha, ktorú hrá pre súčasných čitateľov, divákov a kultúrnych pozorovateľov, je v istom zmysle reflexiou svojej vlastnej histórie.

Rovnako je to s *Othellom*. Otázka Othellovej výnimočnosti čierneho muža a Maura bola vyvažovaná istou potrebou vidieť v ňom postavu univerzálnej ľudskosti. Táto tendencia k zovšeobecneniu bola čiastočne poctou Shakespearovi, ktorý znázorňoval univerzálnym spôsobom, s pokrokovým prechodom od rasového stigmatizovania, s pokusom o očistenie hry od akéhokoľvek koloritu predpojatosti. Skoršie obdobia videli všetko príliš živo vo vzhľade hrdinu, osobitne v krajinách, akými boli Spojené štáty, kde rasa a nerovnosť boli dlhodobo problémom národného záujmu. Na konci dvadsiateho storočia upozorňovali kritici na kontext kultúrneho nátlaku, kým iní zápasili s Othellovým sklonom k zmiereniu sa s domnienkou o jeho menejcennosti. Černošskí herci ako James Earl Jones a Laurence Fishburne odstraňovali predpojaté obrazy minulosti o černochoch. Predstavenia ešte občas vykresľujú postavu zožieranú pochybnosťou o sebe, ale na pódium a obrazovku sa vrátil hrdinský Othello – Othello často vykreslený ako kultúrne stotožnený s temnotou a s titulárnou úlohou „Benátskeho Maura“.

O niečo známejší príklad, akým je *Búrka*, môže poslúžiť na posilnenie tohto všeobecného pozorovania premenlivej a vyvíjajúcej sa povahy hier a ich funkcie kultúrnych „presúvadiel“, ktoré rozširujú svoje významy podľa toho, nakoľko sa prelínajú s novým publikom a novými okolnosťami vo svete. Po období, keď *Búrka* zaujímala vedúce postavenie medzi shakespearovskými drámami, príbeh umelca/tvorcu neraz pateticky opisovaný ako „Shakespearova rozlúčka s javiskom“ (hoci – ako sa nazdávajú odborníci – kým došlo k jeho odchodu do Stratfordu, mohol napísať a jeho spoločnosť mohla zahrať minimálne jednu hru naviac), sa v posledných rokoch dvadsiateho storočia prehodnotila ako reflexia anglického koloniálneho bádania a „prvého stretnutia“ s rozprávkami šestnásteho a raného sedemnásteho storočia. Toto prehodnotenie bol čiastočne rámcované odpoveďami na koloniálne a postkoloniálne problémy v *dvadsiatom* storočí, storočí, v ktorom a od ktorého sa kritici a herci začali o hru zaujímať. Kalibanova inakosť bola tentoraz ospevovaná skôr ako odlišnosť než ako kultúrna nezrelosť. Prosperov povestný nárok, „Tento kus temnoty / je môj,“ je zrejme adresovaný Kalibanovi, avšak „kus temnoty“ je aj čosi, na čo Prospero naráža vo svojej vlastnej mysli a duši. Je dôležité podotknúť, že postkoloniálne výklady nevyjadrovali prvotný zmysel a tak ozveny *Búrky* zanikli. Skôr rozširovali, pridávali odtienky, problematizovali vernosť so skutočnosťou, napríklad Prosperovu múdrosť a idealizovanú moc, dokonca sa zahrávali s myšlienkou zvrátenia moci, kládli Kalibanovi a jeho spolusprisahancom v hre alternatívny názor. *Une*

Tempete Aimého Césaira a *Calibán* Roberta Fernándeza Retamara vtláčajú Shakespearovej*Búrke* presýtené postkoloniálne prepisy. Punc súborného umeleckého diela spočíva v tom, že nemôže iba tolerovať, ale aj podporuje množstvo takýchto vyhranených výkladov. To je napokon jednou z výhod praktického testu, na základe ktorého môžeme hovoriť o „veľkoleposti“ v umení a literatúre.

Na ktorej strane však stál „Shakespeare“? Brilantné spoločenské možnosti drámy sú založené na tom, že dramatikov hlas znamená mnoho hlasov. Shakespeare je Prospero, Kaliban, Ariel i zvedavá Miranda. On je Othello, Desdemona i Jago, Shylock, Porcia i Antonio. Jedným z obrovských úspechov tých pozoruhodných hier je, že jeden zorný uhol pohľadu bude vždy odpoveďou na iný. Desdemona a Emília spolu hovoria o ženskej cnosti z „idealistickej“ i „realistickej“ perspektívy. Ani jedna nie je definitívne platná. Obe sú „Shakespeare“. Ani dávny Odyseus nechválil univerzálnu hodnotu „súhlasu“ a hierarchie po tom, čo v následne tvrdil, že podriadený Aias bude náhradou za neporovnateľného Achilla. Aký je Shakespearov postoj k týmto politickým otázkam? Odpoveď – ktorá nie je odpoveďou – leží v jeho hrách. Niekedy bol kultúrny účinok hier taký silný, že sa čitatelia, kritici, herci a diváci často pokúšali zosúladiť ich význam so Shakespearovým životopisom.

V niektorých dobách, vrátane našej vlastnej, vznikali sklony, či skôr túžby, čítať hry ako ukazovatele Shakespearových nálad, životných kríz a obrazu mysle. Thomas Carlyle sa napríklad rétoricky spytoval: „Ako by mohol niekto takto zobraziť Hamleta, Koriolana, Macbetha…, ak by jeho vlastné hrdinské srdce nikdy predtým netrpelo?“1 Určité pasáže z *Hamleta*, *Kráľa Leara* či *Troila a Kressidy* boli kedysi chápané ako dôkaz akéhosi „sexuálneho strachu“ zo strany autora a vykresľovali jeho rozporuplný vzťah k vlastnej žene. „Posledné hry“ zahŕňajúc ohromne krásnu *Zimnú rozprávku* a *Búrku* – nespomínajúc pritom *Perikla*, najpopulárnejšiu zo Shakespearových hier počas jeho života – boli niektorými komentátormi na začiatku dvadsiateho storočia, napríklad Lyttonom Stracheym, zmietnuté zo stola ako neomylné symptómy smutného úpadku kedysi-veľkého spisovateľa, ktorý sa obrátil k žánru romance, aby tak našiel východisko z nudy. Politické, kultúrne a spoločenské názory našej doby sú podobne navrúbľované na nášho Shakespeara, ktorý je, alebo sa stal, horlivým analytikom moci a rodovej problematiky. Zabrániť tvorbe svojho vlastného Shakespeara v podstate nemožno. Je to znakom razancie dramatika aj kritika, a nie postojom nostalgie či dokonca ignorantstva.

Podmienky, ktoré poskytovalo javisko Shakespearovej doby, nepochybne dávali tvar typom hier a postavám, ktoré vytváral. Žiadna žena nemala povolenie vystupovať na anglickom verejnom pódiu. Všetky ženské úlohy v jeho hrách boli písané a hrané chlapčenskými hercami, dospievajúcimi učňami s vysokými hlasmi, ktorí ešte nemutovali alebo nemenili hlas. Napriek tomu Shakespeare vytváral klasické ženské postavy, ktoré sa stali modelmi reči a správania po celé stáročia, od „diablice“ Kataríny, cez milujúce dcéry Kordéliu a Mirandu, až k Júlii, modernej paradigme romantickej lásky a roztúženosti.

Mnohé prezliekacie role v hrách boli z reálneho a historického faktu výhodné, pripúšťali, aby boli mužskosť a ženskosť naďalej stelesnené vo výstupoch a v nasledujúcich storočiach viedli k čiastočnému zbožňovaniu živosti a podnetnosti shakespearovských žien. Rosalinda, hraná chlapčenským hercom, prezlečená ako chlapec „Ganyméd“ vstupuje do ardenského lesa; Porcia, hraná chlapčenským hercom, prezlečená ako mladý doktor práv vstupuje na dvor v Benátkach; Viola, hraná chlapčenským hercom, prezlečená ako mladík „Cesario“ do Ilýrie; Imogena, hraná chlapčenským hercom, prezlečená ako chlapec „Fidelio“ do waleských hôr.

Divadlá boli počas puritánskej revolúcie od roku 1642 zatvorené a keď boli po reštaurácii monarchie a po nástupe Karola II. na trón roku 1660 nanovo otvorené, objavili sa v ženských úlohách herečky. Thomas Coryate, anglický cestovateľ do Benátok, roku 1608 poznamenáva, že „ videl ženský akt, vec, ktorú som dosiaľ nikdy nevidel – hoci som počul, že sa to niekedy robilo v Londýne –, a hrali to

s tolkým pôvabom, akciou, gestom a so všetkou spôsobilosťou Herca, akoby som pred sebou videl mužského Herca.“2 Zopár tradicionalistov z tohto obdobia znevážilo túto zmenu vyhláseniami, že chlapci odvádzali lepšiu prácu než hrajúce ženy. Ženská identita na pódiu sa – podobne ako majestátnosť, šialenstvo a exotickosť – stala esteticky vytvoreným efektom. Samotní herci neboli králi, blázni, Maurovia či pastieri, ale mali schopnosť zobraziť tieto archetypy presvedčivo. Nebola to záležitosť identity, ale hereckého výkonu. Objavenie herečiek, z ktorých boli niektoré slávne vďaka hereckému zvládnutiu shakespearovských rolí, navždy zmenilo spôsob, akým boli ženské úlohy a ženské dramatické postavy interpretované a chápané.

Spoločenské pohnútky doby mali zaiste vplyv na interpretáciu. Moderné spracovania *Skrotenia zlej ženy* sa často usilujú oslobodiť Shakespeara od antifeminizmu, a rovnako aj spracovania *Kupca benátskeho* chcú zvýrazniť vcítenie sa do Žida Shylocka. Produkcia *Tita Andronica* zas hľadá akúsi šľachetnosť u zločineckého Maura Árona. Navyše priezračnosť a priestrannosť Shakespearových hier sú také, že „odpoveď“ na tieto spoločenské problémy je v hre zachytená skoro vždy oprávnene. Jago by nebol takou výraznou postavou, akou je, keby jeho slová neobsahovali určitú bolestivú a nepríjemnú „pravdu“. Prosperove slová zas nie vždy tromfnú tie, ktoré vyslovujú jeho služobníci Kaliban a Ariel.

Shakespeare zakaždým predstavuje svoje myšlienky a charakterové typy protikladne, ponúka v rámci jednej hry odpoveď i námietku, iný spôsob pohľadu na vec. Napriek spoločnému úsiliu o jeho nájdenie „shakespearovský“ uhol pohľadu nejestvuje, takže tvrdenia ako „Shakespeare povedal“ alebo „Shakespeare sa domnieval“ alebo Shakespeare nám hovorí“ – tvrdenia, ktoré, ako sa niekedy zdá, obsahujú autoritatívnu a konzistentnú filozofickú erudíciu – treba vždy vysvetľovať so zreteľom na kontext citácie. Shakespearove hry nemajú jediný hlas, lyrické „ja“ alebo „zaostrenú“ postavu, cez ktorú je divák alebo čitateľ mlčky privedený k interpretácii hry. Hoci v extrémnom prípade Hamletových zádumčivostí alebo vo všeobecnejšom prípade dramatického monológu, výrazného shakespearovského prostriedku (častého a vynímajúceho sa, akoby to bola vsunutá lyrická báseň, osobitý herecký kus), sa divákovi ponúka rozsiahle svedectvo o *vnútrajšku hry*. Sám divák musí posúdiť a ohodnotiť pravdivosť tvrdení a etických výrokov, ktoré sú charizmatickými rečníkmi tak výrazne kladené do popredia. Nemali by sme zabúdať, že niektoré efektné monológy, tak u Shakespeara ako aj inde v anglickej renesančnej dráme, boli vkladané do úst a služieb machiavellistických postáv: Richarda III., Jaga, Edmunda v *Kráľovi Learovi*. To, čo vravia, je zvodné, niekedy presvedčivé a zvyčajne účinné, aspoň na krátky čas. Preto nie je správne – alebo nie celkom správne – hovoriť, že „Shakespearova filozofia“ je tá Edmundova, rovnako ako nie je správne tvrdiť, že je to tá Hamletova.

P o z n á m k y

1 CARLYLE, T.: The Hero as Poet: Dante; Shakespeare (1841). In: NIEMEYER, C. (ed.): *On Heroes, Hero-Worship, and the Heroic in History*. Lincoln: University of Nebraska Press, 1966, s. 108-9.
2 CORYATE, T.: *Coryate´s Crudities*. London, 1611, s. 247.

Z úvodu knihy Garber, M: *Shakespeare After All*. New York: Pantheon Books, 2004, s. 3 – 8, preložil Anton Vydra. V texte je použitý preklad Shakespearových *Sonetov* od Ľubomíra Feldeka (Bratislava, 2004) a Prosperov výrok z *Búrky* je parafrázou prekladu Martina Hilského (Praha, 2001).