

Rozličné sexuální anomálie v životě a díle Viléma Shakespeara

Markéta Polochová

Jak říká Anthony Burgess ve své závěrečné přednášce pro zvlášť vybrané studenty: „Stalo se zvykem nespojovat Shakespeara s tělesným hříchem, a dokonce i narození jeho dcery Susanny půl roku po jeho svatbě bývalo vysvětlováno jako zvláštní zásah přírody.“ Vraťme se však nyní o 19 let zpátky, tedy k narození samotného mistra Shakespeara. Je všeobecně přijímáno jako fakt, že se Vilém Shakespeare narodil 23. dubna roku 1564 ve Stratfordu nad Avonou otci Johnu Shakespearovi a matce Mary Ardenové. S jistotou lze tvrdit, že byl pokřtěn 26. dubna 1564 jako „Gulielmus filius Johannes Shakespeare“. Co však zůstalo dosud jinak velmi bedlivému oku literárních kritiků všech dob skryto, je nenápadný a zdánlivě snad bezvýznamný dokument nalezený před 150 lety ve Stratfordu v kostele Nejsvětější Trojice pod třetím kamenem na linii severo-severo-východně od Shakespearovy levé ruky, tedy té, která je ležérně položena na pergamenu. Jedná se o dopis datovaný 24. dubna 1564, psaný jistou Mary A. Obsahuje žádost o zapsání a pokřtění jejího dítěte jako „Gulielma filia Johannes Shakespeare“. Odpověď na její žádost se nedochovala, a tak se můžeme pouze dohadovat, proč jí nebylo vyhověno. Vzhledem k faktu, že celý svět zná jejího potomka jako Viléma Shakespeara, a také vzhledem k tomu, že Shakespeare zplodil několik dětí, je nad slunce jasnější, že jeho matka nedovedla čistě po fyzické stránce svůj požadavek do důsledku.

Je s podivem, že informace o tom, že největší jméno světové literatury mohlo znít Vilemína Shakespearová, nechala všechny vesměs chladnými a trestuhodně unikla pozornosti literární kritiky. Pouze japonský shakespearolog jménem Takashi Kucushita se o tomto dokumentu s největší pravděpodobností zmiňuje ve své jediné, zato patrně velice rozsáhlé knize s názvem *Shakespeare a Ikara – Dva vznešení příbuzní?*. Text knihy se bohužel nedochoval, ale zůstal nám k dispozici alespoň poznámkový aparát, kde na straně 1564 ve třetím oddíle, odstavec b, řádek 15, můžeme číst následující větu: „Te no kankyō mo pen de tanken suru koto de aru,“ což v překladu do češtiny znamená: „Prozkoumat i okolí ruky s brkem.“ Kucushita zde patrně naráží na fakt, že měl Shakespeare i další sourozence, a tak Vilém nemusel být jediný, u kterého mělo ke změně pohlaví těsně po narození dojít.

O Shakespearově možné homosexualitě již bylo vyřčeno mnohé, proto se podíváme pouze na sonety, a to spíše z technické stránky. Na úvod mi však dovoluje uvést koláž vytvořenou z několika sonetů:

Zda mám tě přirovnat k letnímu dni?
Jsi mnohem líbeznější a též sladší;
Májové květy větrem odváty
A léto rychle k svému konci kráčí;
Třpytnější oči máš, však beze zlosti,
Ty pozlatí vše, nač se podívají;
Jsi mužem do poslední podrobnosti,
Mužům se líbíš, ženy se ti vzdají;
Snad hvězdy kteréš zlaté pousmání
mne zbaví bojácných mých ohledů,
Třpytem svým ozáří mé milování,
Bych stal se hodným tvého pohledu;
Bohat tvou sladkou láskou jsem se stal;
Takové štěstí nemá ani král.

(Sonet 18, 20, 26, 29; př. František Nevrla)

Je všeobecně známo, že 81,81818182 % ze 154 sonetů, tedy 126, je více či méně otevřeně věnováno krásnému mladíkovi. Zbývajících 18,18181818 % je adresováno tajemné černé dámě. Ponechme stranou číselnou symboliku, ke které se později ještě jednou na okamžik vrátíme, a věnujme se raději otázce, zda mohl Shakespeare nabýt dojmu, že to posledními 28 sonety zachrání. Patrně počítal s faktem, že průměrný čtenář čte knihu obvykle od začátku do konce (a ne naopak), a tak vychytrale zařadil na konec několik sonetů vášnivě opěvujících ženu v bláhové naději, že krátkodobá paměť je u většiny lidí silnější než paměť dlouhodobá. Toto vysvětlení naráží pouze na fakt, že si nikdo není jist, zda pořadí, které je nám, pokud jde o sonety, předkládáno, je skutečně pořadí, jak je určil sám Shakespeare, neboť, jak správně poznamenává profesor Milan Lukeš: „Co historického, konec konců, vlastně může být na tomto Shakespearovi, když o něm, konec konců, houby víme?“ A je to opět Milan Lukeš, který ve své studii „Fakta a fikce“ věnované filmu *Zamilovaný Shakespeare*, pěkně vyvrací námitky některých kritiků a životopisců, kteří odmítají Shakespearovu homosexualitu, řka, že měl ženu a tři děti, slovy: „Kdyby nic jiného, byl už otcem tří dětí, a všechny je stihl zařídít do jednadvaceti let svého věku, když ve Stratfordu zřejmě ještě neměl nic lepšího na práci.“

Při čtení Shakespearových her – komedií, tragedií i historií – nelze přehlédnout fakt, že se ve většině z nich objevuje větší či menší množství potyček, soubojů a rvaček. Přispívají k dramatickosti tragedií a historických her, stejně tak podtrhují rozjařenost komedií. To však zdaleka není jediná úloha, kterou mají splňovat. Shakespeare, jak je všemi kritiky neustále zdůrazňováno, psal své hry výhradně pro diváky, nikoli čtenáře, tedy s vědomím, že budou předváděny živými herci na jevišti. V tomto světle se dá na problematiku bití v jeho hrách nahlížet i z této stránky. Modelová situace: dva herci – herec A a herec B. Krátká scénická poznámka *Bije ho*. Shakespeare zde jednoduchou poznámkou dává příležitost hned dvěma anomáliím najednou, a to sadismu na straně jedné a masochismu na straně druhé. Takže herec A (sadista) bije herce B (masochistu). Je statisticky dokázáno, že se tyto anomálie velice často objevují u inkriminovaného jedince společně, a je tedy více než pravděpodobné, že ob představení docházelo k výměně rolí. Tedy herec A, dříve bijící, je nyní bit hercem B. Jedinou nevýhodou této výměny bylo, že oba herci museli znát texty obou postav, což je značně handicapovalo oproti ostatním. I s touto překážkou si Shakespeare poradil. Stále častěji se v jeho hrách objevují scénické poznámky typu *Odcházejí bojujíce*. Toto ve své jednoduchosti geniální řešení, které nijak neodporovalo vývoji hry, uspokojovalo potřeby obou herců najednou. To, že se bití odehrávalo zcela nestoudně na otevřeném jevišti, tedy před zraky diváků (a průměrná návštěvnost jednoho představení v Globu bývá udávána okolo dvou tisíc), podává nevyvratitelný důkaz o exhibicionismu většiny tehdejších herců, kteří si tímto umocňovali jistě již tak velice silný zážitek

Vraťme se nyní zpět k onomu dopisu obsahujícímu žádost o zapsání Shakespeara po jeho narození jako ženy a nikoli muže. Je potřeba zdůraznit, že ačkoli si tuto událost nemohl Shakespeare pamatovat (i přes svou genialitu je sotva třídní dítě sotva schopno vnímat okolní svět do detailů), ovlivnila celý jeho budoucí život – zvláště pak výběr povolání a jeho odvěkou touhu stát se hercem. Neboť v době, kdy se měl mladičkový Shakespeare rozhodnout, jakým směrem se bude jeho budoucí kariéra ubírat, bylo pro něj herectví jasná volba.

Jednou z charakteristik alžbětinského divadla bylo to, že dívky a ženy neměly povoleno účastnit se představení coby herečky – první žena se objevila na jevišti až v roce 1660. Zde vzniká otázka: Proč měly ženy v alžbětinské době právo vstoupit do divadla pouze jako divačky a nesměly se účastnit představení v roli hereček, tedy přímo na jevišti? Existuje mnoho úhlů pohledu, kterými je na tento přinejmenším podivný úkaz možno pohlížet. Nasadě je však jedno vysvětlení, které již po staletí trestuhodně uniká větší pozornosti jak literární, tak divadelní kritiky. A to fakt, že alžbětinské divadlo představuje jednu z nejucelenějších a nejpropracovanějších forem transvestitismu v dějinách divadla všech dob.

I dnes se objevují velice ojedinělé pokusy tuto tradici navrátit zpět na jeviště – jako příklad lze zmínit inscenaci *Antonia a Kleopatry* v Globu z roku 1999, kde Kleopatru ztvárnil herec Mark Rylance. Tyto pokusy jsou však zatím i přes značnou podporu jak divácké, tak kritické veřejnosti spíše ojedinělého rázu. Zvláště silné protesty se ozývají z tábora hereček – a v jejich argumentaci nestojí překvapivě na prvním místě stížnost, že by ztratily práci. 98 % dotazovaných hereček se v jednoduchém dotazníku na dané téma shodně vyjádřilo takto: „Biologicky podřadný druh [rozuměj: muž] by přece nebyl schopen vyjádřit hysterii s takovou přirozeností, jak to každodenně děláme my.“ Jak sami uznáte, s tímto argumentem opravdu nelze polemizovat, a tak i nadále ztvárňují ženské role v Shakespearových dramatech zástupkyně něžného pohlaví.

Bez nadsázky lze říci, že divadlo tak, jak fungovalo v době Shakespearově – s jeho dramatickým i hereckým přispěním – bylo přímou oslavou transvestitismu. Co říká slovník cizích slov: „Transvestitismus je sexuální úchylna projevující se touhou žít podle způsobu druhého pohlaví (například oblékání šatů druhého pohlaví)“. Podíváme-li se na postavy Shakespearových dramát, konkrétně komedií, jednoduchou matematickou operací (tedy sčítáním a následným dělením) je možno vypočítat, že z celkového počtu 226 osob, které v jeho komediích vystupují, je plných 46 postav ženských, což vzhledem k faktu, že herecké spolky byly čistě mužské, není málo. Jen jako perličku lze uvést fakt, že ženské postavy tvoří 20% všech rolí v komediích, což je přesně o 1,8181818182 % méně než procentuální zastoupení sonetů, které jsou věnovány ženě, kterážto čísla – opět – jistě nejsou náhodná.

Ale od čísel zpět na jeviště. V několika Shakespearových hrách, převážně komediích, se můžeme setkat se situací, ve které se ženská postava, tedy herec převlečený za ženu, musí v rámci role převléci za chlapce – obvykle z důvodu, aby se tato postava podílela na vyřešení zapeklité situace, ve které se nachází někdo z hlavních hrdinů, a pomohla tak zabránit tomu, aby byla již tak dlouhá hra prodloužena o jeden, v některých případech možná i dva akty. Jedná se zde například o Imogenu v *Cymbelínovi*, Violu ve *Večeru tříkrálovém* nebo Portii i Nerissu v *Kupci benátském*. To v praxi znamenalo, že se herec, již převlečený za dívku, musel ještě vydávat za chlapce – a to pokud možno tak, aby bylo stále patrné, že má být v roli dívkou, ač její příroda vyslala do života jako hoch. Zde není možno zaplašit myšlenku, že si snad Shakespeare zažertoval a s vědomím, že dal příležitost v průměru čtyřem až pěti transvestitům za představení (což bývá počet ženských postav v jeho hrách), se rozhodl několika z nich ztížit jejich potěšení z možnosti prezentovat se na jevišti 2-3 hodiny čistého času v ženských šatech, což se mu, minimálně po technické stránce, rozhodně podařilo. V jeho prospěch naproti tomu mluví skutečnost, že ve *Veselých paničkách windsorských* dochází k situaci, kdy se mužská postava převléká za ženu. Jedná se o Falstaffa, který má v ženských šatech uprchnout před žárlivým manželem dámy, v jejímž domě se nachází, a je na útěku zbit. Povšimněte si prosím, jak elegantně zde Shakespeare dává příležitost herci-transvestitovi a masochistovi v jedné osobě.

Co říci závěrem? Z toho, co zde nyní zaznělo a co je možno vyčíst z díla mistra Viléma Shakespeara, lze, myslím, jednoznačně vyvodit závěr, že Shakespeare všelikými způsoby podporoval rozličné sexuální anomálie a že zároveň sám byl – což snad nikoho z přítomných nepohorší – matematik.

Použitá literatura:

Burgess, Anthony. *Všechno, jen slunce ne*. Praha, 2003.

Norman, Marc, a Tom Stoppard. *Zamilovaný Shakespeare*. „Fakta a fikce“. Doslov Milan Lukeš. Praha, 1999.

Shakespeare, William. *Sonety*. Př. František Nevrla. Rukopis z pozůstalosti, Literární archiv Památníku národního písemnictví; fond František Nevrla.